

הו!

גליון
#20
חגיגי!

סופרות/ים · משוררות/ים · וחוקרות/ים
כותבות/ים: מהי ספרות?

וגם: מיטב השירה של "הו!"

כתב עת לספרות · גליון 20 · גיליון סתיו · אלול התש"פ

הו!

כתב עת לספרות

גיליון 20 • סתיו 2020 • אלול התש"פ



הו! – כתב עת לספרות | גיליון 20 • ספטמבר 2020
Ho! – Literary Magazine | Editor: Dory Manor

מיסודם של אחוזת בית ספרים ודורי מנור

עורכי הגיליון: דורי מנור, סיון בסקין, משה סקאל
מען המערכת: ho.poetry@gmail.com

עיצוב העטיפה: מיכל קול, סטודיו ICONICA
סידור, עימוד והדפסה: א. אורן הפקות דפוס בע"מ
הגהה: יואל טייב

© 2020 כל הזכויות שמורות למערכת הו!
2020 © All rights reserved to Ho!, Literary Magazine

כתב העת רואה אור באמצעות עמותת הו! – עמותה לספרות עברית

נדפס בישראל תש"פ • 2020 Printed in Israel

יצירות יש לשלוח בקובץ מצורף בדואר אלקטרוני, מודפסות ברווח כפול,
בציון שם המחבר, כתובתו ומספר הטלפון שלו. שירים יש לשלוח בניקוד חלקי.

גיליון זה רואה אור בתמיכת
משרד התרבות והספורט



גיליון זה רואה אור בסיוע שגרירות צרפת בישראל – המכון הצרפתי
במסגרת הפרויקט "אליעזר בן יהודה"
Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut français d'Israël à Tel-Aviv
dans le cadre du programme "Eliezer Ben Yehuda"

INSTITUT
FRANÇAIS
ISRAEL

הוצאתו לאור של גיליון זה הסתייעה בתמיכת
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



גיליון זה רואה אור בתמיכת
עיריית תל אביב



גיליון זה רואה אור בתמיכת
קרן רבינוביץ לאמנויות תל אביב



גיליון זה רואה אור בתמיכת
בית שלום עליכם



תוכן העניינים

78	יובל בן-עמי על הספרות, כלומר: על השיבוש	7	על "הו!" 20
81	סיון בסקין הספרות: משחק באורך חיים שלמים	11	מהי ספרות?
85	נוית בראל מן הדף, מן המילה	13	נעמה צאל השפה שנפלה
87	תמר ברגר לא ספרות. שכנים שלה.	17	זאב שטרנהל מהי ספרות: גרסת חוקר הפשיזם
92	סמי ברדוגו הספרות היא שקיעה ומעוף	21	סמדר שיפמן הספרות בעידן הפוסט-אנושי
95	דינה ברדיצ'בסקי הספרות, כיסופים למשיח	25	חן אדלסבורג הספרות כתרגיל באהבה
98	אילנה ברנשטיין על סף הפיתוי: על המרחב-זמן הסיפורי	29	שמעון אדף הנס הגדול של התודעה האנושית
101	נמרוד ברקן ההורים על הנמען הבדוי-מלב	33	דנה אולמרט הספרות כמשנה מציאות
104	אריק גלסנר מדוע אנחנו קוראים ספרות?	36	יהל אור (מנדי זאיאניץ) הספרות: גופה ונשמתה
108	אופיר טושה גפלה חמש מחשבות על ספרות	40	נדיה אייזנר תיאוריית הצרכים של המשוררים
111	אסף דבורי על מהותה של הספרות או: ארבע הערות על מיץ פטל	43	לאה איני הספרות כאושר מלוכלך
114	עירן דורפמן הספרות כממשות אייל דותן ספרות ואניגמה	45	זהר אלמקייס ארכיון, אולר, אגרוף
121	תומר דותן דרייפוס הספרות כמילון	48	עודד אסף מהי ספרות: גרסת המוזיקאי
125	אבנר הולצמן ספרות כתעודת זהות	51	אלכס אפשטיין חדשות הספרות
129	אלי הירש הספרות כנקודת הג'י	55	מיכל ארבל הספרות נותנת סימן
134	יונתן הירשפלד מהי ספרות: גרסת הצייר	59	רועי צ'יקי ארד מרקחת משונה המתייחסת לעולם
137	אמירה הס ספרות היא חיים הבוקעים מהידיעה שהמוות הוא בלתי-נמנע	63	דודו בוסי אז מה אם כבר כתבו על הכול?
141	חווה הרכבי הפלנטה של היוצאים מן הכלל	67	דרור בורשטיין הספרות כמכתב של אסיר
		70	ניצה בן-ארי לא הספרות. הספר.
		74	מיכל בן-נפתלי שובו של המספר

145	עמרי הרצוג "ריגשת אותי!": ספרות בעידן ה־Storytelling Boom	213	טל ניצן המחסום ששמו "מהי ספרות"
148	דוד וינפלד אָבֶל הספרים	214	ראובן נמדר גונבי הספרים
149	עומר ולדמן הספרות כקשירת קצוות	217	רױאל ניץ מהי ספרות: גרסת המתמטיקה
154	ולרי זנאטי הספרות: כוחו של מי שמודה בחולשתו מצרפתית: יואל טייב	222	משה סקאל הספרות כמצוות התעתוע
157	אסתי ג' חיים הבידיון שהוא אמת צרופה	225	עופרה עופר אורן על הסודות ההכרחיים
158	נורית זרחי מְבֻדָּה שבדה אותי בְּדָה אותו	229	מאיה ערד דמעות בעיניים: הספרות בשמונה רסיסים
159	גיורא המיצר מהי ספרות: גרסת התסריטאי	233	חנה פולין־גלאי ספרות כנוכחות
162	יואל טייב הספרות כהסכם חשאי	237	עידו פוקס הספרות כקיום מצוות הקריאה
165	גדעון טיקוצקי הספרות היא מכונת הצפנה משובשת (וטוב שכך)	239	שני פוקר השירה כמחווה: חזרה לשירה החצרונית
168	א"ב יהושע הגדרת הספרות	243	ירמי פינקוס מהי ספרות: גרסת המאייר
172	אורי ש. כהן הספרות כמשקולת	244	חיים פסח זוהי מְקַטֶּרֶת
175	עמרי לבנת לקראת ספרות עתיקה	247	אורי פרסטר עכשיו תכתבי על זה
178	הילה להב האנושי והלא־אנושי שבספרות	251	עידן צבעוני לרשת שפה
180	איריס לעאל המשמעות הממתינה בקו הסיום	255	איילת צברי הספרות כבית
183	עודד מנדה־לוי לפעמים נדמה לי ש...	258	שי צור הספרות כְּמָה שנשאר
188	נועה מנהיים הספרות כפוסט־אפוקליפסה	262	שמעון צימר שא את צלבך – והאמן
192	דורי מנור הספרות כְּצִיד מרגלים	265	ריטה קוגן האהבה תמומש בספרות בלבד
197	שחר־מריו מרדכי הספרות כסדק צר בין שני פסוקים	269	אדמיאל קוסמן האמן כגונב הניצוץ
200	דרור משעני לא ל"ספרות"	271	מאיה קופרמן הספרות כמהגרת בין שפות
204	תמר מרין האם אנשים מאוהבים יכולים לכתוב ספרות?	275	ארנה קזין איך אדע אם מה שאני כותבת הוא ספרות?
207	סיגל נאור פרלמן שלוש התחנות של הספרות	279	נסים קלדרון צריך לכתוב מניפסטים
211	אשכול נבו ההקדשה	283	ערן רולניק מהי ספרות: גרסת הפסיכואנליטיקאי
		286	יהודית רותם הספרות זקוקה למסירות־נפש

289	אסיף רחמים על הקריאה	341	סיון בסקין משירי האמת הפנימית נסיעה לניחום אבלים בלדת ברים עצובה
293	יחזקאל רחמים מעבורת אל החור השחור שביקום הנפש	346	נְוִית בראל ככה זה מתחיל
295	ראובן ריבלין מהי ספרות: גרסת נשיא המדינה	347	יאיר דברת [אִמְרָתִי לוֹ: "אֵינְנִי מְקַנָּא"]
298	יגאל שוורץ ספרות כאובדן שליטה	348	חדוה הרכבי השינוי האחרון הפרדוקס הזה –
300	נועה שורק המוסר הספרותי	352	אנה הרמן מְהֵמָּ – בעקבות הזמן האבוד אבן, נייר ומספרים
303	עדי שורק ספרות והזרה	355	עומר ולדמן במקום יופי
307	יערה שחורי הספרות כְּאֵם מתה	356	שלומי חתוכה האב
309	גלילי שחר הספרות, כבימי חג	357	יוֹאֵל טייב שיר ערש מעבר לוואדי
312	יודית שחר תמונה אחת, כריכה אחת, ספר אחד	358	עמרי לבנת [אֱלֹהִים, תְּקוּמַתְךָ בְּשֶׁסֶק]
314	פיוטר שמוגליאקוב (פטיה פתאח) מהי ספרות: גרסת הפילוסוף/משורר	359	הילה להב חיה טיפשה
318	אודי שרבני הספרות בעידן אריכות הימים	361	נדב ליניאל עכשיו, הוראות לשינה
323	עמרי שרת על חוט העלילה ועל חוט החיים	362	אפרת מישורי הנה זה בא
327	יונתן תדמור הספרות כתנועה בין מדיומים	363	דורי מנור אבא בריטון על המשקל
331	מצעד הלהיטים של "הו!": השירים הנבחרים	366	שחר-מירי מרדכי בוקר חורפי סקיפר
335	אילי אבידן הסוטים עוברים	368	עמוס נוי שיר הודיה
336	שמעון אדף [אֶבֶל אֶבָּא] [אולי בְּשֶׁעָה ההיא אֲדַע]	369	אורית נוימאירי-פוטשניק סטרייטית
337	אלמוג בהר [מְכִינָן שְׁהִיָּה עֵנָר]	370	נעם פרתום קווירתרפיה ספרותית
338	שמעון בוזגלו פסטיבל בורוכוב	372	ריטה קוגן מטרידיושקה
339	דוד (ניאו) בוחבוט ויהי בחצי הלילה (קריז)	373	רונה קינן איש לא גבוה
340	יעקב ביטון סייס זקן הייתי	374	אורין רוזנר לייקה לאימא (חלק א')
		375	יחזקאל רחמים אימא שלי, מתו לה
		376	ננו שבתאי אוי
		377	יערה שחורי האם מלמדת את בתה
		379	משתתפי הו! 20

על "הו!" 20

כרך 20 של "הו!" הוא הזדמנות מצוינת לעצור ולהביט לרגע על יצירה ספרותית המקיפה 15 שנים, אלפי עמודים, מאות משתתפות ומשתתפים, ואינספור פרסומים ראשונים. כאשר יסדנו את "הו!", ב־2005, ידענו שכתב עת נבחן, בין היתר, בהתמדתו. הבטחנו לעצמנו ש"הו!" לא יהיה מאותם כתבי עת הצצים ונעלמים אחרי 2-3 גיליונות, אלא יוסיף לצאת בקביעות ולאורך זמן. רק כך, הֵבְנוּ, יוכל "הו!" לטבוע חותם עמוק וארוך טווח על הספרות העברית. את העבודה על הכרך הנוכחי התחלנו זמן קצר לפני פרוץ המגיפה העולמית, והמשכנו בה בימי הסגר ואחריו. העולם השתנה באופן ניכר בחצי השנה האחרונה, ולשבריריות וחוסר הוודאות העולמית מצטרפת תקופה מאתגרת וקשה העוברת על התרבות הישראלית. דווקא בימים כאלה אפשר נחוץ לקרוא ספרות ולהתנחם בה, ולעסוק בשאלות שעומדות בשורש היצירה. אי אפשר אחרת. עכשיו, עם פרסום הכרך ה־20 של כתב העת, אנחנו נוטלים לרגע קל פגרה מקשיי היומיום ומביטים לאחור בשמחה ובקורת רוח.

הספרות הישראלית השתנתה בעשור וחצי האחרונים, ולא רק לרעה. ודאי, יש הרבה על מה להלין: קשיי המו"לות, התמעטות חנויות הספרים הפרטיות, מצבה העגום של ביקורת הספרות בעיתונים, וכיוצא באלה. אבל אנחנו מבקשים כעת להצביע דווקא על חצי הכוס המלאה: בשירה העברית ניכרת פריחה גדולה, כמותית וגם איכותית, ודור חדש של משוררות ומשוררים מצוינים הולך ותופס את מקום הדור הוותיק. כותבי פרוזה לא מעטים מרשים לעצמם לכתוב יצירות מורכבות ובלתי־מסחריות, וזוכים לא פעם לקבלת פנים נלהבת ולהכרה בדמות פרסים ספרותיים חשובים. ז'אנר המסה, שבמשך שנים ארוכות היה שכוח ונידח אצלנו, תופס לאחרונה מקום מרכזי יותר ביצירה העברית. פרויקט תרגום השירה העולמית לעברית, שמאז שנות החמישים־שישים סבל מהזנחה ומהאטה, שב ופועל בכמות ובאיכות שלא נראו כמוהן מאז דור המשוררים־מתרגמים של שלונסקי, אלתרמן וגולדברג.

והשינוי שמבחינה היסטורית עשוי להתברר בעתיד כמשמעותי מכולם: היצירה העברית שבה וחורגת מגבולותיה של מדינת ישראל, ולנגד עינינו גֵּדֵל מספרם של כותבי העברית המשובחים שחיים בחו"ל ויוצרים ספרות עברית דיאספורית שעתידה לפנייה.

לא לנו להעריך את חלקן של "הו!" בכל התמורות האלה. לא לנו גם לאמוד את מידת ההצלחה או אי־ההצלחה של כתב העת בהנחלת רוח הכתיבה הקוסמופוליטית, העשירה מבחינה לשונית והמודעת לאספקטים הצורניים והמוזיקליים של היצירה השירית – ערכים שמראשית דרכו של כתב העת היו בראש מעיינינו. זוהי מלאכה שמוטב להותיר לקוראות/ים ולחוקרות/ים. אבל גם בלי לערוך סיכומים אנחנו מציינים לעצמנו בסיפוק ש"הו!", שנתקל בראשית דרכו ברתיעה ובחוסר הבנה מצד רבים מהמבקרים והקוראים הוותיקים, היה מקץ עשור וחצי לבמה משמעותית ומוערכת ביותר בספרות הישראלית, ולבית קבוע לדורות של יוצרות/ים מצליחות/ים ואהובות/ים. וזוהי סיבה אמיתית לגאווה.

*

את כרך 20 החגיגי בחרנו להקדיש לשני מדורים מרכזיים.
ראשית, החלטנו לחזור אל הבסיס ולתהות על השאלה העקרונית מכולן:
מהי ספרות?

אינספור תשובות כבר ניתנו לשאלה הזאת, ואף על פי כן דומה שאין דיון מעניין ומפרה מזה. שהרי דווקא החשיבה המחודשת על השאלות הבסיסיות ביותר מאפשרת לנו לבחון מחדש את מה שנדמה כמובן מאליו, ולנער כמה תפיסות מקובלות מדי, "אמיתות" שכבר היו לקלישאה. ב-95 הטקסטים שנכתבו במיוחד לכרך זה יש כדי לעדכן ולגוון את המחשבה על הספרות הישראלית ועל ספרות בכלל, ולרענן מוסכמות לא מעטות. הרעיון להקדיש מקום נרחב לקושיה הזאת נולד בעקבות כנס בעל כותרת זהה שנערך מטעם החוג לספרות של אוניברסיטת תל אביב בדצמבר 2019. במסגרת שיתוף פעולה בין "הו!" לבין החוג לספרות שלחו לנו רוב משתתפי הכנס גרסה כתובה של הרצאותיהם, המותאמת לפרסום במסגרת ספרותית שאינה אקדמית. בהמשך פנינו למגוון רחב של כותבות וכותבים – מסופרים ותיקים ומבוססים ועד למשוררים שהחלו לפרסם רק בשנים האחרונות, מפרופסורים בכירים ועד לפרחי מחקר מבריקים, מהוגים ידועי-שם ועד לאינטלקטואלים צעירים שעדיין לא הרבו לפרסם – וביקשנו מכל אחת ואחד מהם לכתוב מסה קצרה על מהותה של הספרות בעיניהם. התוצאה עשירה ומגוונת אף משיציפנו, והנה היא כאן לפניכם.

בחלקו השני של הכרך תמצאו את "מצעד הלהיטים של 'הו!'" מבחר של 40 השירים הבולטים ביותר שהתפרסמו ב-19 כרכי כתב העת הראשונים, כפי שנבחרו על ידי 40 סופרות/ים, חוקרות/ים ואוהבי/ות שירה מתוך רשימה נרחבת שהוכנה על ידי המערכת. אתן/ם מוזמנות/ים לגלות את השירים האלה, או לשוב ולקרוא אותם להנאתכן/ם. כמה וכמה מהם, אנחנו מאמינים, יהיו אורחים נכבדים בכל אנתולוגיה של השירה העברית במאה ה-21.

*

תודה מקרב לב לאנשי עמותת "הו!", שבזכות מסירותם ומאמציהם "הו!" יכול להתקיים ואף להרחיב את פעילותו, ובראש וראשונה ליו"רית סיון בסקין, ולמנכ"ל העמותה, אבי דאול, המשקיעים את מיטב מרצם בפעילויות כתב העת. תודה רבה לחברי העמותה מתן מרידור, אמיר בקר, דורית שילה, משה סקאל, גיל פייר, יערה שחורי, לילך נתנאל, רועי חן, יואל טייב, עומר אבן-פז ואורית נוימאיר-פוטשניק, וכן לתותי ורוני פורת ולרו"ח שלמה יניב, המסייעים לנו רבות בפעילות העמותה. תודה לרכות העמותה, ליאור שריר, על עבודתה המסורה.

"הו!" עבר כמה גלגולים מו"ליים במשך השנים. כתב העת ראה אור לראשונה ובמשך עשרה גיליונות בהוצאת אחוזת בית, ואנחנו מבקשים להודות למו"לית ההוצאה, שרי גוטמן, על החזון והעבודה המשותפת.

כיום רואה אור "הו!" בהוצאת הקיבוץ המאוחד, ואנחנו מודים למנכ"ל ההוצאה לשעבר, פרופ' עוזי שביט, וכן לעומדים כיום בראש ההוצאה, נגה אלבלך וגדעון טיקוצקי. תודתנו נתונה לכל אנשי הקיבוץ המאוחד, וכן לאלי אורן ואנשי בית הדפוס שלו. בגיליונות האחרונים מלווה את כתב העת המעצבת מיכל קול מסטודיו ICONICA, האחראית על העטיפות המרהיבות ומעוררות המחשבה.

את "הו!" אפשר להשיג בחנויות הספרים או במכירה ישירה באתר של הוצאת "הקיבוץ המאוחד". כתבי יד אפשר לשלוח במייל לכתובת ho.poetry@gmail.com. אתם/ן מוזמנים/ות גם לעקוב אחרי עמוד הפייסבוק שלנו, שכתובתו: www.facebook.com/ho.literary.mag. את קובצי ה-PDF של כל היצירות שפורסמו ב-18 הכרכים הראשונים של "הו!" אפשר למצוא חינם אין כסף ברשת באתר "לקסיקון הספרות העברית החדשה".

*

בזמן הכנת הגיליון הנוכחי הלכו שלושה ממשתתפיו לעולמם: פרופ' זאב שטרנהל, ד"ר נעמה צאל וד"ר סמדר שיפמן. אנחנו משתתפים בצער המשפחות, ומבקשים להקדיש את הגיליון הזה לזכרם.

מהי ספרות?

השפה שנפלה

יש שפה שמקרבת אותנו אל המוות. זוהי ספרות.
 יש שפה שמרחיקה אותנו מהמוות. זוהי רוב השפה.
 זהו הים הלשוני הגדול שבתוכו אנחנו חיים. הספרות
 פונה נגד רוב השפה.

לפני שנה חליתי בסרטן. השפה שלי נפלה. ביומן שלי – דממה. רק פעם בזמן רב, איזו התקבצות מילים שנועדה לסמן בעיקר את השממה שסביבה, את האדמה החרוכה.

5 באפריל, 2019:

הִפֵּה שְׁלִי מְלֵא בְּשׁוֹק.
 אֲנִי לֹא אוֹכֵלֶת. אֲנִי לֹא מְדַבֶּרֶת.
 לֹא בְּמוֹנֵן שֶׁל exchange.
 אֲמַרְתִּי אֶת מִסְפֵּר תְּעוּדַת הַזֶּהוּת שְׁלִי הַיּוֹם שְׁלוֹשִׁים פְּעַם אוֹלֵי.
 אֲנִי אוֹמֶרֶת מְלִים. אֲבָל אֲנִי לֹא מְדַבֶּרֶת.
 הִפֵּה שְׁלִי פְתוּיחַ לְמַחְצָה, כָּל הַזְּמַן.
 אֲבָל אֲכַל לֹא נִכְנַס, דְּבוּר לֹא יוֹצֵא.
 הִפֵּה שְׁלִי מְלֵא בְּשׁוֹק.
 אֵין יוֹצֵא וְאֵין בָּא.

לפני שבועיים קיבלתי את המכה השנייה. המכה השנייה היא לא כמו המכה הראשונה, ועל זה אני רוצה לכתוב כאן. אבל קודם כל – "מה שקרה": לאחר שנה של טיפולים,

* נעמה צאל נפטרה לפני הדפסת הגיליון, וזהו ככל הנראה הטקסט האחרון שכתבה בחייה.

כשהתחלתי לסכם את התקופה, ולחזור לחיים – פתאום, שבוע של כאבי ראש עזים. הלכתי למיון וגילו אצלי גרורה במוח. ארבעה ימים אחר כך נכנסתי לניתוח. כעת אני שישה ימים אחרי הניתוח. יש בדיקות חדשות לעשות. את הטקסט הזה אני כותבת מתוך הדי הזעזוע, האחרים מאוד, של המכה השנייה.

השפה שלי היא שפה שנפלה וקיבלה מכה חזקה. היא התפרקה בנפילה. במשך השנה האחרונה אני אוספת אותה לאט מהרצפה, מנסה להשיב אותה אלי בחשדנות, גם בעדינות גדולה. עכשיו היא כבר נאספה לי באיזה אורח שברירי: ואז התקבלה המכה השנייה. אבל המכה השנייה היא מכה אחרת. היא המכה שאחריה מדברים.

אני כותבת על המכה הראשונה והמכה השנייה בעקבות ז'אן אָמְרִי. אחרי המכה הראשונה לא מדברים. אני עצמי, במשך שנה, לא הצלחתי לכתוב שום דבר. אחרי המכה השנייה אני כותבת את הטקסט הזה. אבל אני כותבת את הטקסט הזה עם סימנים כחולים בשפה. ואני רוצה לכתוב, שאולי ספרות נכתבת תמיד עם סימנים כחולים בשפה. שאולי אין ספרות בלי סימנים כחולים בשפה. שספרות נכתבת אחרי שמקבלים מכה בשפה.

אחרי המכה השנייה יש לשון. מאחורי הצירוף "השפה שנפלה", שבחרתי לקרוא לקטע הקצר הזה, שמעתי למשל את הצליל של ספר הילדים, "הביצה שהתחפשה". אחרי המכה הראשונה לא שמעתי צלילים. אחרי המכה השנייה אני יכולה לשמוע צלילים. אבל אני עם סימנים כחולים בשפה. ומאחורי "השפה שנפלה", "הביצה שהתחפשה", אני שומעת גם את קולו השתוק של דן פגיס, שכתב את ספר הילדים היפה הזה, ואת קרוונותיו החתומים.

*

מכאן ואילך אני לא מצליחה לאחות את הדברים שלי לטקסט רציף. בצער וגם בהתנגדות (ימים רבים אני מזיזה פסקאות למעלה ולמטה) אני נאלצת לקבל את העובדה שמכאן ואילך הטקסט הזה יהיה בנוי מפרגמנטים שאסמן בכוכביות מפרידות. יש בי התנגדות גדולה לכך, אבל זה כנראה חלק ממה שאני כותבת עליו. מאוד רציתי לכתוב את הדברים בבהירות, ברצף, שאפשר יהיה פשוט לקרוא ולהבין.

*

אני חושבת שאין דבר כזה, ספרות בורגנית. כי אין ספרות שאיתה אפשר להתכרבל על ספה. על ספה מתכרבלים עם סיפורים, אבל לא עם ספרות. כי ספרות לא באה לספר לנו סיפורים. ספרות נועדה לגרום לנו לחשוב על האופן שבו אנחנו מספרים לעצמנו סיפורים. ואם הספר שאנחנו מחזיקים כשאנחנו מתכרבלים על הספה שלנו, הוא במקרה גם ספרות – הספה לא נשארת ספה. מאחורי הגב, מתחת לישבן, באיזור הכי חמים ומכורבל, נפער חור, נכרה בור: נופלים.

*

יש שפה שמקרבת אותנו אל המוות. זוהי ספרות. יש שפה שמרחיקה אותנו מהמוות, בונה מגדלים. זוהי רוב השפה. זהו הים הלשוני הגדול שבתוכו אנחנו חיים. הספרות פונה נגד רוב השפה.

*

אולי שירה נכתבת באמת רק אחרי אושוויץ.

*

המטאפורה היא ראשית ההחלמה. אבל הספרות איננה מחלימה. הספרות נמצאת תמיד רק בראשית ההחלמה, אף פעם היא לא מחלימה במלואה. הספרות לא מבינה בכלל, מה זה, "מחלימה במלואה". כי אנחנו בני אדם. ואנחנו כל כך שבריריים. וזה בדיוק מה שהספרות באה לספר לנו, בדרכים שונות ומשונות, דרך המון סוגים של סיפורים. שאנחנו בני אדם. ואנחנו כל כך שבריריים.

*

אנחנו עובדי הבניין של השפה. העבודה שלנו נעשית תמיד בתוך בניין חשוף־קורות. אין שם ספה. אין תמונות יפות, או כוס קפה חמימה בספל נקי. כי אנחנו כל הזמן רואים את הפיגומים. כל הזמן אנחנו יודעים את הפיגומים. את שבריריותו המדהימה של המבנה, את פוטנציאל הקריסה התמידי של הבניין כולו, הבניין הזה שאותו אנחנו בונים. גם אנחנו בונים מגדלים. הרי גם אנחנו מספרים סיפורים. וגם אנחנו, אנחנו מודים בשקט בינינו לבינינו, כל כך אוהבים את אשליית הבית היפה, על קירותיו המסוידים. אבל הסימנים הכחולים שלנו תמיד איתנו. וכל הזמן אנחנו יודעים את הפיגומים. כל הזמן אנחנו רואים את הפיגומים.

אבל זה לא שאנחנו לא שותים קפה, בתוך הבניין חשוף הקורות. אנחנו דווקא שותים, אבל זה קפה של פועלים. ואנחנו לוקחים לעצמנו רגע של הפוגה, מניחים את כלי העבודה שלנו. מתיישבים על כיסא פלסטיק שהנחנו לעצמנו בתוך הבניין חשוף הקורות, כיסא מוכתם קצת מטיח וטיט, שאנחנו מאוד אוהבים. התקנו כבר שקע חשמלי בבניין: אז הבאנו גם קומקום, וכוס חד פעמית. ואנחנו עושים לעצמנו קפה שחור, מערבבים לאט את הסוכר, מתיישבים על כיסא הפלסטיק המוכתם שלנו, לוקחים לנו רגע אחד להתבונן בקורות הבניין הנישאים. נהנים מהסיפור, נשאבים: עולים בתוך רגעי השיא, מחכים בקוצר רוח לסיום, לא מאמינים.

ואז מאמינים. הבית, בית האשליה חסר המוות, המלא בהנאה, המלא בנחמה (סיפורים הרי נועדו לנחמה, אנחנו האחרונים שנקל בזה ראש, גם אנחנו, בעיקר אנחנו, הערים כל

כך למוות, כה זקוקים לנחמה שהשפה יכולה לתת לנו, בסיפורים) – אבל האור עולה ואנחנו מרגישים. כי הסימנים הכחולים שלנו תמיד איתנו. הקפה הסתיים. בתחתית הכוס גרגרים. הספה – כיסא מפלסטיק. הקירות – פיגומים. אנחנו רואים את הקונסטרוקט בעיניים צלולות. איתו אנחנו עובדים.

*

מה שכן, הספרות היא משת"פית. היא הראשונה לקפוץ לעשות משא ומתן עם האויבים הכי גדולים. כי היא לא נמצאת בבידוד. ספרות היא השתתפות, התלכלכות, כניסה אל עובי הקורה של היומיום הכי יומיומי. ספרות עובדת בחוץ, בתוך תוכה של רוב השפה, מתלכלכת ונדבקת כל הזמן בחיידקים.

כי ספרות היא אמנות הקונטמינציה. והיא עושה פעולה אלכימית מסובכת מאוד, של לקיחת החומר הרעיל, של רוב השפה, והפנייתו כנגד עצמו, לחתור, בתנועה קמיקזית נגדית, נגד טבעו הפנימי: לקרב אל המוות, לא להרחיק. אבל זה לא מבחוץ, זה לא דרך היאלמות, הפניית עורף לרוב השפה: הספרות פונה נגד רוב השפה, אבל היא חותרת כנגדה מבפנים.

כששומעים את גלן גולד, נפגשים עם המוות. אבל כדי לשמוע את גלן גולד צריך להיות בבידוד, הרחק מן החיידקים. הספרות היא לא בבידוד. אנחנו עובדים עם החיידקים, אנחנו גם נדבקים בהם, כל הזמן. מכל האמנויות, אנחנו הכי לא-טהורים. אנחנו עושים משא ומתן כל הזמן עם האויב הכי גדול והכי אינטימי שלנו, כי אנחנו מכירים אותו מבפנים. אנחנו בכלל אחים. יש לנו אותו די.אן.איי. האויבים הגדולים שלנו דומים לנו כל כך, הם בשר מבושרנו. ולמען האמת, אנחנו כל כך אוהבים לשחק איתם. כשאנחנו רואים אותם בחצר, אנחנו הכי מתרגשים. אם הם לא שם, אנחנו מחכים להם בקוצר רוח שייצאו כבר לשחק. כי הרי נולדנו יחד, גדלנו במשפחה מרובת ילדים, אנחנו מכירים את האויב הזה ואת הסכנה שלו כל כך מקרוב, כל כך מבפנים. הם היו יכולים להיות אנחנו, ואנחנו בקלות היינו יכולים להיות הם. יש לנו בדיוק אותן הנטיות ואותם הכישרונות ובמובן מה גם אותם המאווים. בצורה פרוורטית כמעט, אנחנו הכי קרובים. אבל תוך כדי המשחק איתם, תוך כדי ההידבקות בחיידקים שלהם, וההדבקה שלהם בחיידקים שלנו, המתנגדים, אנחנו גם כל הזמן זה בזה נלחמים.

מהי ספרות: גרסת חוקר הפשיזם

האם על מנת לשמר תרבות אין הכרח למנוע מגע קרוב מדי עם תרבויות אחרות? ואם כן, האם אין הרב-תרבותיות סותרת את ההומניזם?

בתחילת שנות השישים של המאה שעברה הייתי תלמיד תואר שני באוניברסיטה העברית בחוגים להיסטוריה ולמדע המדינה. בעת שהייתי שקוע בעבודת גמר שעסקה בליברל הצרפתי הגדול אלכסיס דה טוקוויל, גיליתי במקרה את הרומנים הפוליטיים של הסופר הצרפתי מוריס באַרְס (1862-1923), שמעולם לא שמעתי עליו קודם. באותה תקופה, במוסד שהיו מי שכינו אותו, לא לגמרי בבדיחות דעת, האוניברסיטה הגרמנית האחרונה בעולם, עבודת גמר טובה למ"א, כזאת שהיתה פותחת מסלול לדוקטורט, דרשה לא פחות עבודה, בעיקר קריאה, ממה שמחייב היום התואר השלישי. בזכות הצורך לקרוא הרבה וגם בזכות חובות הכתיבה שבימינו כבר אינן קיימות, גיליתי בספרייה הלאומית את בארס. אם זכרוני אינו מטעה אותי, היתה זו המהדורה המקורית של שלושה רומנים פוליטיים, שאחרי כמה בדיקות הבנתי שאיש בירושלים לא שמע עליהם, עובדה שחזקה אותי בדעתי שיש כאן נושא טוב לדוקטורט.

הגילוי שינה לגמרי את כיוון עבודתי. במקום להמשיך לעסוק בליברליזם, פניתי ללאומנות ולרכיביה האתניים והגזעניים. קראתי בנשימה עצורה את הטרילוגיה הגדולה של בארס, *Le Roman de l'énergie nationale* ("הרומן של האנרגיה הלאומית"), תחילה "העקורים", *Les Déracinés* (1897), אחריו "הקריאה לחייל", *L'Appel au soldat* (1900) ולבסוף "דמויותיהם" *Leurs Figures* (1902). לטרילוגיה זו קדמה הטרילוגיה הראשונה, "פולחן האני", *Le Culte du moi*, שבה שירטט הסופר הצעיר את המעבר מהאלהת ה"אני" האינדיבידואלי לפולחן ה"אני" הלאומי.

* פרופ' זאב שטרנהל נפטר שבועות אחדים אחרי ששלח את מאמרו לגיליון זה.

"רומן האנגריה הלאומית" הוא מופת של יצירה ספרותית שכל תכניה פוליטיים. היא נכתבה בתקופת המשבר הראשון של הדמוקרטיה הליברלית באירופה והיא משמעותית במיוחד כי היא מתמודדת עם המשבר שמתרחש בחברה הליברלית המתקדמת ביותר ביבשת אירופה. בארס העניק למושג ספרותי לתופעה זו, שמהבחנה האינטלקטואלית פותחת את המאה העשרים, ומוכיחה בעליל שהמלחמה בערכי הנאורות, הליברליזם והדמוקרטיה קודמת ברבע מאה לפחות למלחמת העולם הראשונה. "העקורים" היא גם יצירה שבזכותה יכול בארס להחשב לאבי הרומן הפוליטי הצרפתי.

מעניין במיוחד הוא מבנה הטרילוגיה: הכרך הראשון, "העקורים", הוא זה שבו בארס השקיע את מיטב כשרונו כסופר. אכן, עד סוף חייו הוא לא שב לכתוב דבר הדומה באיכותו הספרותית ליצירה זו. שני הכרכים האחרים הם יותר דיווחים עיתונאיים בעלי חשיבות פוליטית גדולה, אך ערכם הספרותי, מבחינת עיצוב הדמויות, מורכבות העלילה ועומקה, אינו דומה לחלק הראשון. הכרך הראשון, "העקורים", הוא יצירת בדין מרתקת, המתארת את ההרס של הגדולה הצרפתית על ידי התרבות הליברלית-קנטיאנית – תרבות דמוקרטית, רציונליסטית, דקדנטית ומושחתת, תרבות הנאורות הצרפתית; הכרך השני, "הקריאה לחייל", משרטט את התגובה הלאומנית, העולה ממעמקי ההיסטוריה הלאומית, ואת תקוות ההתחדשות. הכרך השלישי, "דמויותיהם" (כך בתרגום מילולי, אך כדי למסור את מלוא המשמעות של הכותרת צריך להשלים אותה בתוספת "המכוערות") מתרכז בשחיתותה של הדמוקרטיה הליברלית. שלושת הכרכים יחד מהווים התקפה שלא היתה מקורית מבחינת תכניה האינטלקטואלים והאידיאולוגים, אך היא שאבה את כוחה דווקא מהאיכות הספרותית שבארס ידע לנסוך בה.

אולם לא רק האיכות הספרותית שבתה את ליבי. לא פחות מרתקת הייתה העובדה שהסופר היה גם עיתונאי, פובליציסט ופוליטיקאי, שנבחר לראשונה לפרלמנט בגיל 27. הרב-ממדיות הזאת, שהשתמרה אצלו כל חייו, והאנטישמיות החריפה שלו, שהיתה חלק לא נפרד מהמרד הלאומני, הם שהפכו בעיניי את בארס לדמות מודרנית המייצגת תקופה שלמה.

באיבתו לדמוקרטיה ולתרבות הנאורות קדמו לבארס שני הענקים של סוף המאה התשע-עשרה הצרפתית שראו במהפכה הצרפתית אסון תרבותי בסדר גודל של פלישת הברברים לרומא: איפוליט טן, היסטוריון דגול של צרפת המודרנית שהיה גם היסטוריון של הספרות האנגלית, וארנסט רָנָן, מלומד גדול ומומחה ללשונות שמיות, שגם הוא ראה במהפכה אסון וסלד מהדמוקרטיה כשם שסלד גם מהיהודים.

מה מקור הכוח הטמון בספר "העקורים"? זה סיפור שקיעתה של צרפת כפי שהיא מתרחשת בבית ספר תיכון בעיר ננסי, בחבל לורן שסופח בחלקו לגרמניה בעקבות המפלה של שנת 1870. שבעה בני לורן מסיימים את לימודיהם בכיתה העליונה של בית הספר התיכון המקומי, הכיתה שבאופן מסורתי מוקדשת בצרפת ברובה ללימוד פילוסופיה. היצירה עוסקת בתהליך העקירה של צעירים אלה מקרקע המולדת הרוחנית ומהתרבות הלאומית על ידי החינוך הרפובליקני הדמוקרטי והחילוני, חינוך שבארס קורא לו "קנטיאני", ולתוצאותיו ההרסניות. זה מקור אסונה של צרפת והסיבה להידרדרותה: תרבות הנאורות שמרוקנת את התרבות הלאומית מערכיה הייחודיים ומחליפה אותם

בערכים אוניברסליים. סוכן החורבן הזה הוא המורה לפילוסופיה, הרציונליסט וההומניסט, דמות מושלמת של עקור המגדל עקורים אחרים. דמות זו מבוססת על דמותו של המורה של בארס עצמו, שעתידי היה להפוך לפוליטיקאי רפובליקאי חשוב, שר אוצר ויושב ראש הפרלמנט. המורה הזה, המטיף לערכים אוניברסליים, משנה את זהותם של תלמידיו: הם אובדים למולדת והופכים ברובם ליצורים חסרי עמוד שדרה המידרדרים לתהום, עד כדי פשע.

מלחמת התרבות של בארס נגד עקירה זו של בני הארץ משורשיהם הפרובינציאליים והלאומיים היא מבחינתו מלחמת קיום. הפרובינציה, על עיירותיה ועל בתי הקברות שסביב הכנסיות שלה, היא זו שמייצגת אצלו את הלאום כיציר כפיה של ההיסטוריה. קאנט הוא בעיניו האויב ששחרר את היחיד מכבלי ההיסטוריה ומהמסורת, אך קאנט נשען על רוסו, על תורת החירות ועל האנתרופולוגיה הפילוסופית שלו. במשך כל הקריירה הפוליטית והפובליציסטית שלו לחם בארס ברוסו. אכן, רוסו היה שנוא על הלאומנים לסוגיהם, ונערץ על ידי כל מי שראו בחברה מעשה ידי אדם ולא יותר. רוסו, כמו וולטר, היה שנוא על כל השמרנים, ובראשם הכנסייה, כי "המסה על אי-השוויון" שלו היא ספר בראשית חילוני נפלא. במאה עמודים משרטט רוסו את ראשיתה של החברה האנושית ואת התפתחותה ללא כל התערבות מטפיזית.

לטריולוגיה הגדולה הוסיף בארס בשנת 1899 מסה שבה הוא ראה את פסגת יצירתו הפובליציסטית והפוליטית: הרצאה שנשא בפני "הליגה של המולדת הצרפתית", ארגון לאומני שלחם בליברלים תומכי דרייפוס, שכותרתה "האדמה ואבותינו הקבורים בה". זה היה מניפסט הלאומנות האינטגרלית, ומבחינה מושגית תוכנה של ההרצאה היה שווה ערך ל-"Blut und Boden" הגרמני, האידיאולוגיה של "דם ואדמה". בארס קיווה שהמניפסט הזה יעמיד אותו בתפקיד דומה לזה שמילא ויקטור הוגו כמנהיג האינטלקטואלי של השמאל בימי הקיסרות השנייה של נפוליאון השלישי. מסתו זו הציגה את האנטיתזה המושלמת למחשבת הנאורות. פרשת דרייפוס היתה הזדמנות מושלמת ליישום פוליטי של עקרונות האנטי-נאורות בחיי היום יום.

ואמנם, פרשת דרייפוס העמידה בכל חריפותה את השאלה שתעמוד בלב המאה העשרים באירופה: מהי אומה ומה הם ערכיה? התשובה הפוליטית והספרותית שנותן בארס ברורה וחדה: האומה היא גוף חי, יש לה אופי משלה, זוהי קהילה ראשונית, הומוגנית וסגורה, וכך היא צריכה להישאר. כל ערכיה הם יחודיים לה, ולכן יחסיים: אין אמת ואין צדק אוניברסליים. פתיחת הגבולות להשפעות חיצוניות מסכנת את האומה ואף פוגעת בנפשה.

לכסוף מעורר בארס את השאלה: האם אנשים שאין ביניהם זיקה אתנית או היסטורית או במילים אחרות "קשרי דם", יכולים לחלוק באותה מורשת תרבותית? במקביל עולה כאן גם בעיית הרב-תרבותיות שיעסוק בה מאוחר יותר קלוד לוי-שטראוס: האם על מנת לשמר תרבות אין הכרח למנוע מגע קרוב מדי עם תרבויות אחרות? ואם כן, האם אין הרב-תרבותיות סותרת את ההומניזם? ספק רב אם יש אפשרות לטעון לצורך לטפח ולשמר את הייחוד של כל תרבות על ידי מניעת עירוב של תרבויות, ובה בעת לטפח אידיאל הומניסטי של מגע מתמיד ודו-שיח בין תרבויות.

אי אפשר לסיים דיון בלאומיות של תקופת המעבר בין המאה התשע-עשרה והמאה העשרים, קצר ככל שיהיה, בלי להפנות את המבט ליוהן גוטליב הרדר. ואמנם, הרדר היה הראשון שקבע, כבר במחצית השנייה של המאה השמונה-עשרה, את קדימות התרבות על פני הפוליטיקה, כלומר את קדימות היסודות החוצצים בין בני האדם על פני אלה שמאחדים אותם. הגותו היא מאמץ מרוכז להעמיד אלטרנטיבה כוללת לרציונליזם ולאיינדיבידואליזם. להרדר הייתה השפעה עמוקה מאוד בצרפת. בימי פרשת דרייפוס עשה בארס בעקרונות הלאומנות ההרדריאניים שימוש מודרני להפליא. קודם כל הוא פתח בהתקפה קיצונית, בשם הלאום, על הדמוקרטיה ועל מוסדותיה, ושנית הוא העמיד במרכז חיי החברה את הדטרמיניזם התרבותי והאתני. זו הייתה גם מהות האנטישמיות שלו. ועל גלי הדטרמיניזם האתני הזה, ולצידו שנאת הדמוקרטיה הליברלית, נכנסה אירופה למאה העשרים. ואכן, בניגוד למה שאוהבת לטעון ההיסטוריוגרפיה האפולוגטית – לא רק בגרמניה ובאיטליה אלא גם בצרפת – הלאומנות, הפשיזם והגזענות לסוגיה, כולל זו הנאצית, לא נבעו ממלחמת העולם הראשונה, אלא קודם כל מהמאבק העיקש והארוך נגד תרבות הנאורות וערכיה.

הספרות בעידן הפוסט-אנושי

הספרות מייצרת דה-הומניזציה או מכניזציה של האנושי, אך היא גם זו שמחזירה אותנו אל מי שאנחנו בסופו של דבר: בני אדם על כל מורכבותם ועם כל רגשותיהם.

במובנים רבים אנו חיות בעידן פוסט-אנושי, עידן שמערער על מרכזיותו של האדם בעולם ועל ייחודו של הפרט בעולם זה. הפוסטמודרניזם נוטה לערער על עצם קיומו הקוהרנטי, שלא לומר על ייחודו של הסובייקט האנושי. מאז אמירתו המפורסמת של אדורנו ש"לכתוב שירה אחרי אושוויץ זה מעשה ברברי", הספרות נוטה לנטרול אנושיות של גיבוריה וגיבורותיה, ואולי גם של קוראיה. עם זאת, דומה שאחת הדרכים היחידות לרְה־הומניזציה, או שמא להתחברות מחדש אל האנושי שבנו, היא דווקא דרכה של הספרות, המאפשרת לנו (או אפילו מכריחה אותנו) להזדהות או לפחות לגלות אמפתיה לאותן דמויות שאנושיותן נשללה מהן.

אדגים את מהלך הדה-הומניזציה ואת האפשרות לחיבור מחודש אל האנושי באמצעות כמה יצירות שונות של אותה סופרת עצמה: אורלי קסטל-בלום. קסטל-בלום פרצה אל הסיפורת העברית במהלך חדשני ומפתיע של כתיבה פוסטמודרניסטית. (ותיזכר אמירתו של אחד המבקרים על כותרת הרומן הראשון שלה, "היכן אני נמצאת": "אני לא יודע, וגם לא מעניין לי"). הדמויות בספריה המוקדמים, מרתקות ככל שתהיינה פעולותיהן, מנוטרלות מאנושיותן באמצעות השטחה מוחלטת. אין לפנינו דמויות בעלות תודעה ייחודית ומרתקת, ולמען האמת הן לא ממש בעלות תודעה. כותרות חלק מהסיפורים הקצרים שלה מדברות בעד עצמן: "האישה שילדה תאומים ועשתה בושות", "האישה שכף ידה נתקעה בתיבת הדואר", "האישה שחפשה ווקי טוקי", ועוד. אפילו דולי, גיבורת הרומן "דולי סיטי" היא רופאה (אולי, אין דרך לוודא זאת) ואם

* סמדר שיפמן נפטרה ימים אחדים לפני ירידת גיליון זה לדפוס.

(אולי, אין דרך לוודא זאת). תודעתה מנוטרלת מייחוד, ובמידה רבה גם מאנושיות; גם הניסיונות לתייג אותה כ"מטורפת" אינם מעלים תובנה מעניינת כלשהי בדבר ייחודה של המטורפת, או נסיבות פרטיות כלשהן של יציאתה מדעתה.

אפשר שהדוגמה הקיצונית ביותר לדה-הומניזציה בסיפוריה של קסטל-בלום היא הסיפור "הסופרת כזונת צמרת", שבו הסופרת נתפסת כמכשיר לייצור סיפורים, מעין סייבורג שחלקו אדם וחלקו מכונה, ותפקידו לייצר מוצרי צריכה קפיטליסטיים: "הרופא אמר שהם העבירו צינורית דרך מיתרי הקול שלה, ומשם, דרך הוושט, לגידים של האצבעות הארוכות שלה, ועד (סליחה על המילה) לווגינה שלה, כדי שתוכל להמשיך באורח חיים נורמלי ככל האפשר, אם כי אפשר שהיכולת שלה להגיע לאביונה נפגמה לעד בשל פגיעה בלתי הפיכה באזורים הרגישים. המשפחה, שלא שמעה על הצורה הזאת לשחזור בני אדם, הביטה ברופא בתדהמה, ומישהו שאל: 'באמת עשיתם את זה?'"

כחלק מן התשובה של הרופא לשאלה זו, אנו מקבלים הסבר למטרת השחזור שלה כאדם: "אם נושפים עליה באיזור הגרון, [...] היד שלה מתחילה לעבוד, והווגינה מפרישה נוזל צהוב, שאין לו ריח שושנים. [...] הנשימות מחלצות מנגנונים שמשחררים ססתומים. צריך רק לשים עט בין האצבעות, אפילו לא דף מתחתן (אם לא רוצים) – הסיפורים יכתבו." הסופרת, שמעלתה הבולטת היא יכולתה למכור ספרים, משוחזרת כדי שתמשיך לכתוב ספרים.

קל להדגים את הדה-הומניזציה של הדמויות אצל סופרת שכה רבים כתבו על דמויותיה כדמויות שטוחות, בעלות תודעה שטוחה, לא יציבה, ואף לא מאופיינת. אך מה שאני מבקשת לעשות כאן הוא להדגים במקביל גם את הדרך שבה אותה סופרת עצמה מחברת אותנו מחדש אל הדמויות, חושפת אותנו לאנושיות ולאנושיותנו-שלנו. אעשה זאת באמצעות שתי אפיזודות מן הרומן האחרון שלה עד כה, "הרומן המצרי".

האפיזודה האחת מופיעה בפרק הנקרא "מותו של קרוב משפחה". הפרק מתאר את גסיסתו ומותו של קרוב משפחתה של המספרת בבית החולים איכילוב. הוא כתוב כסדרת הנחיות למי שיושבת ליד מיטתו של הגוסס, הנחיות על דרך השלילה (אל תעשי את זה ואת זה), אירוניות ואף סרקסטיות. "כשאת ליד מיטת גוסס בן שמונים-ומשהו, במיין של בית-חולים איכילוב, והוא כבר מורדם ומונשם ומחובר לכל המכונות והצינורות האפשריים [ממש כמו הסופרת כזונת צמרת], ומעליו, מאחורי זוכית מלבנית עם ריקועים, דולק פלורוצנט לבן בעל אור חזק מאוד – שלא תעזי לבקש מהצוות לכבות את האור החזק הזה הנוחת על הפנים של הגוסס. זה אור העבודה שלהם!" הפרק ממשיך בנימה סרקסטית זו, כשהמספרת מתארת את הרופאות השונות, החסרות כל אמפתיה לחולה ולמלווה שלו, הרוצה לשהות לצידו בשעת הפרידה, ומגחיכה את התנהלות המוסד כולו.

כשהרופאה שואלת את המספרת מאין לה לדעת שזה באמת דודה הגווע כאן, מזהירה אותנו המספרת: "בשום פנים ואופן לא לומר: 'את צודקת. אני באתי מהרחוב ותפסתי גוסס מזדמן לבכות עליו.'" ההנחיות למלווה מרחיקות אותנו מהסיטואציה, מייצרות אירוניה משועשעת, ולמעשה עושות דה-הומניזציה של הפרידה מן הגוסס. אולם לאחר שהמספרת מצייתת לכל ההנחיות המשוערות על התנהגות נאותה בבית החולים, לאחר שהיא נשלחת לשתות קפה ולא להפריע לרופאים במלאכתם, היא מדווחת: "כשאת

חוזרת מ'ארומה' אחרי כל הסיבוב, הצוות החדש של פנימית ח' בכלל לא נותן לך להיכנס לטיפול נמרץ. אז מה יצא מכל ה'לכי' לשתות קפה בינתיים?' יצא שעוד יותר הרחיקו אותך מחבר-הקיבוץ לשעבר, ואת לא יודעת את נפשך מרוב חוסר-אונים. [...] בזמן שהיית ב'ארומה' וחיכת בתור הארוך – הוא הלך לעולמו. אבל ממילא לא התאפשר לך להתקרב אליו, וגם לא יכולת למנוע את מותו."

לפתע, בין האירוניה המחודדת הנוגעת לנהלי בית החולים לבין הביקורת הסרקסטית על הרופאים שכלל אינם רואים את החולה ואת המלווה שלו כבני-אדם שב ועולה האדם (או, במקרה שלנו, האישה): זו שאינה יודעת נפשה מרוב חוסר-אונים, זו שמקוננת על הרחקתה מן הדוד הראוי לפרידה נכונה יותר, אנושית יותר. זו שאומרת בדיאלוג המדומיין שלה עם הרופאים שהוא היה "איש ישר והגון", ומוסיפה "עכשיו גם אפשר לנקוב בשמו של הגוסס כדי להראות שהוא בשר ודם מן היישוב. אולי אם הדוקטור תשמע שם פרטי ושם משפחה היא תתרכך." הקריאה או ההזמנה לרה-הומניזציה מגיעה דווקא מתוך הטקסט של קסטל-בלום, שכה הרגילה אותנו לדה-הומניזציה של גיבורותיה וגיבוריה.

אין זה מקרה בודד, ואסתפק בדוגמה אחת נוספת, מתוך הפרק "ההשבעה" באותו רומן. הפרק מספר על נסיעתה של הבת הגדולה, מי שדרך תובנותיה מועבר רוב הרומן, מלווה בביתה ובבת הצעירה של בת דודתה, להשבעה של בנה בטקס סיום הטיירונית של חיל הים. כפי שניתן היה לצפות מטקסט של קסטל-בלום, הנסיעה כולה משובשת, ומתרחשת במעין טריטוריה מקבילה למציאות המוכרת לנו. הבת הגדולה עסוקה בשאלה איך למצוא המבורגר כדי להביאו להשבעה, האם הכרטיס שלה יעבור בתחנת הדלק, ואיך להגיע בזמן. "היה מורל גבוה", מדווחת לנו המספרת, "אך לפרקים קטע אותו הפחד שכרטיס הישראכרט זיירקט של הבת הגדולה לא יצליח לעבור בתחנת הדלק." ברור שכאשר הן מגיעות אל הטקס, הבן כבר לא רוצה את המבורגר שביקש, כי "כל החיילים כבר אכלו פיצות שהביאו להם המתנדבות של האגודה למען החייל." עד כה, התהליך של ריקון או רידוד הרגשות האנושיים פועל כמצופה מטקסט פוסטמודרניסטי – אין לפנינו טקס-מעבר רב רושם, אלא שאלות יומיומיות של איך מגיעים לטקס עם המבורגר חם, ואיך למצוא סניף של מק'דונלדס בדרך. אך כאשר הבן מקבל את פניה של אימו, צף ועולה מחדש האנושי: "נדב היה נרגש, אך הקפיד לא להתייחס לאמו בנוכחות אביו, כאילו הדבר אסור. // הבת הגדולה השתוממה. הלוא היא אמו של החייל הזה, ומדוע החייל הזה בכלל לא מתייחס אליה? // אביו דיבר אליו והסביר את חשיבות האירוע, שהוא צומת דרכים בחייו כבוגר. // לא היתה שום אפשרות להתקרב אל הילד."

ההדרה של הבת הגדולה, מוטיב שחוזר ומופיע לכל אורך הרומן (החל מאי-היכללותה בליל הסדר המשפחתי, דרך גירושה ממיטת דודה הגווע ועד להדרתה משייכות לבנה) מוצגת פה באופן שמעורר אמפתיה. הממד האנושי-הרגשי שנוטרל באמצעות המבורגר, פיצה ושאלת התשלום על הקולה חוזר וצף, ואיתו, כמובן האמפתיה. אי-אפשר שלא להזדהות עם הבת הגדולה, החוזרת ומודרת מחייה, ממש כמו גיבורות אחרות ברומן זה. אנו חוזרות ומוצאות עצמנו אמפתיות, מבינות, קשובות לפנייה הרטורית שלה אלינו (מדוע החייל הזה בכלל לא מתייחס אליה?), כלומר – הקוראות, כמו הגיבורה, עוברות תהליך של רה-הומניזציה.

הספרות, לטעמי, ממוקדת באנושי. הן מתוך חשיפה מתמדת של רעיונות, רגשות וקשרים אנושיים, והן בכך שהיא מאפשרת לנו ולעיתים אף כופה עלינו כקוראות וקוראים, קשרים בין אישיים, קומוניקציה רגשית עם הדמויות הבודות. לכן, גם כשהספרות מייצרת דה־הומניזציה או מכניזציה של האנושי, היא זו שגם מחזירה אותנו אל מי שאנחנו בסופו של דבר: בני אדם על כל מורכבותם ועם כל רגשותיהם.

הספרות כתרגיל באהבה

ואולי בעצם זה ערך השימוש של הספרות: להרשות
לעצמנו לחוות משהו שכביכול אין לו ערך שימוש.
אהבה, מעצם הגדרתה, היא דבר לא שימושי.

הלא סוד שקוראים מדברים על ספרים או סופרים במונחי אהבה. אני, למשל, אוהבת את ולדימיר נבוקוב. ואת מילן קונדרה וסילביה פלאט, את אורלי קסטל-בלום ואת לאה איני. בתקופות שאני כותבת על סופרת או על סופר אני מרגישה שאני חולקת איתם את חיי. הם הופכים לבני ובנות זוג שלי. אני חושבת דרכם ומרגישה דרכם, ומכיילת את הקואורדינטות האתיות והאסתטיות שלי אל מול הדמות שלהם ואל מול היצירות שלהם. זאת אהבה, לא?

לכן, הדבר שאני רוצה להצביע עליו כאן קשור דווקא להיעדרה של האהבה מהשיח התאורטי הספרותי. מצד אחד היא נמצאת בכל מקום, מסבירה רבות מהבחירות המחקריות שלנו ועומדת בבסיס הקשר שלנו הן אל טקסטים ספציפיים והן אל הספרות כפרקטיקה וכדיסציפלינה. ומצד שני, כמעט אף אחד לא מדבר עליה ברצינות. היא תמיד נמצאת ברקע של התיאוריה, ורק לעיתים נדירות בחזית שלה. לפעמים מדברים על איזו או על תשוקה, אבל לא בהקשר רחב יותר של אהבה. לכן חשבתי לחזור לשאלתו של ביאליק ולנסות להבין מה זו אהבה, אך הפעם בהקשר ספציפי: מה זו אהבה ליצירת ספרות, ובאיזו אופן היא משמשת אותנו ככלי בתהליך הקריאה.

אתחיל מאחת האהבות הגדולות ביותר שלי – באדי גלאס – הלא הוא האלטר אגו של ג'יי די סלינגר, דמות המספר של שני ספריו המאוחרים. הייחוד של באדי גלאס כמספר הוא האהבה העצומה שהוא רוחש לדמויות שלו. לא סתם הגיבורים שלו הם כולם אחיו, כי אחרת איך אפשר להסביר כל כך הרבה אהבה, בלי להישען על קשרים משפחתיים. אהבתו של באדי, עד כמה שזה נשמע מוזר, היא החלטה אסתטית מודעת. באחד המכתבים שסימור, אחיו הגדול, כותב לו בתהליך חניכתו כסופר, הוא מפציר בבאדי לאהוב יותר

את הדמויות שלו: "אני חושב שצריך לכתוב את זה מחדש, באדי. הרופא טוב מאוד, אבל נדמה לי שאתה מתחיל לחבב אותו מאוחר מדי. בכל החלק הראשון הוא בחוץ, בקור, מחכה שתחבב אותו, והוא הדמות הראשית שלך" (מתוך הנובלה "סימור: הקדמה"). היחס הרגשי של המספר אל הדמויות הוא עקרוני בעיצוב יחסם של הקוראים אליהן.

אבל האהבה אצל סלינג'ר היא לא רק טכניקה של כתיבה ועיצוב יחסם של הקוראים אל הדמויות, אלא גם אחת התמות המרכזיות. לדוגמה, בפתיחה לנובלה "זואי" באדי מנחה אותנו באופן ברור לקרוא אותה כסיפור אהבה: "איפשהו ב"גטסבי הגדול" (שהיה ה"תום סויר" שלי כשהייתי בן שתים עשרה), המספר הצעיר מציין שכל אחד סבור שהוא ניחן לפחות באחת המידות הטובות החשובות, ואז אומר שהמידה הטובה שלו, שיהיה לי בריא, היא כנות. המידה הטובה שלי, לדעתי, היא שאני יודע את ההבדל בין סיפור מיסטי לסיפור אהבה. ואני אומר שהמנחה הנוכחית שלי היא בכלל לא סיפור מיסטי, או סיפור שעושה מיסטיפיקציה דתית. אני אומר שזה סיפור אהבה מורכב, או מרובה; וטהור ומסובך". באדי רואה את הסיפור שלו לא רק כעוסק באהבה, אלא גם כגילום שלה. סיפורו הוא "מתנת אהבה" המוענקת לקוראים, והוא מבקש מהם שיקראו אותו ככה.

אחת הביקורות המרכזיות שהופנו כלפי היצירות המאוחרות של סלינג'ר שציטטתי מהן, היתה ש"הוא יותר מדי אוהב את הדמויות שלו". האהבה הזאת בלטה במיוחד על רקע הסיפורים המוקדמים שלו, שבהם היתה לא מעט אכזריות של המספר כלפי הדמויות (מיוריאל, למשל, מתוארת ב"יום מושלם לדגי בננה" כשהיא מורטת "שתי שערות חדשות שבצבצו בשומה שלה"). למה האהבה הזאת הפריעה למבקרים? וכיצד קרה שהיא לא הפריעה לקוראים הלא-מקצועיים, שלהם הוקדש ספרו האחרון של סלינג'ר?

אני משערת שהאהבה הפריעה למבקרים בגלל היחסים האנטגוניסטיים שמתקיימים בין אהבה ופרשנות. האהבה שרחש באדי-סלינג'ר לדמויות חסמה במובן מסוים את האפשרות של החוקרים לפרש את הטקסט, להבין אותו ולייצר ידע לגביו. הם נותרו חסרי אונים מולה, מנושלים מהכלים האינטלקטואליים שלהם. נראה שבשל תחושת הנישול הזו הם נקמו בו בכל הכלים שעמדו לרשותם: מרבית הביקורות על היצירות הללו היו שליליות, עד כדי כך שמאז ראשית שנות השישים ועד לחמש-שש שנים האחרונות הפסיקו לחקור את יצירותיו של סלינג'ר באקדמיה. אחד המחירים של הנקמה הזו היה שבי-1965 הפסיק סלינג'ר לפרסם את יצירותיו. מכיון שהשינוי בכתיבתו היה קיצוני כל כך, הוא הובן כתוצאה של משבר נפשי ורוחני של המחבר, ולא כהתפתחות פואטית. הקוראים החובבים לעומת זאת, אלה "שפשוט קוראים להנאתם" כפי שסלינג'ר כותב בהקדשה, שמרו אמונים גם ליצירות המאוחרות שלו, השופעות אהבה מכל הכיוונים.

האהבה כאופן חסימה של ידע הובנה כבר על ידי פרויד ב-1915 כצורה נשית של התנגדות. הוא טען כי המטופלת מציעה את אהבתה למטפל כמעין "פיצוי" על עצירת שרשרת האסוציאציות, על חסימת גישתו אל הלא מודע שלה. פרויד טוען שאהבת העברה היא אמיתית לחלוטין. ההבדל היחיד בינה ובין אהבות אחרות הוא שניתן לצפות אותה. האהבה של המטופלת מפציעה ברגע שבו המילים כושלות, וזהו רגע של כאב. תגובתה של המטופלת מעמידה את המטפל, שלא מוכן להחזיר לה אהבה, בתפקיד של "תחליף לאהבה". היות תחליף לאהבה משמעו, על פי פרויד, ביצוע "קריאה סימפטומטית",

כפי שהוא טוען במחקרים בהיסטוריה. בקריאה זו, האהבה הופכת לסימפטום, וכך בכל זאת ניתנת לפרשנות ומאפשרת ידע.

אך האם האהבה היא באמת רק סימפטום? והאם לנצח נקרא ספרות כתחליפי אהבה? אני סבורה שהגיע הזמן שנפסיק להיות תחליף וננסה לגעת בדבר עצמו. שנציע לטקסט את האהבה שלנו בחזרה. לא רק מעמדה אדנותית של פרשנות אינטלקטואלית, אלא גם מעמדה צנועה יותר של שותפות רגשית. מציעים לנו מתנת אהבה – אז ננסה לקבל אותה ככזו.

אך מה המשמעות הפרקטית של הדבר? איך מקבלים טקסט ספרותי כמתנת אהבה? אם נחשוב על הרגע שבו מפציעה האהבה בטיפול בתגובה לכאב שעוצר את השטף של שרשרת המסמנים, נראה שאהבה היא פיצוי על כאב, היא שטף מִידי של התענגות, המאפשר להמיר את הקושי. מעין תופעת לוואי פתולוגית של הטיפול, ואולי פשוט תופעת לוואי פתולוגית של כאב. אולי אנחנו אוהבים ספרות שגורמת לנו לכאוב, שנוגעת במקום הכי רגיש, זה שהדרך היחידה להתמודד איתו הוא לאהוב. ננסה לשים לב לרגע הזה, שבו האהבה מפציעה כשריון של כוליות שמגן עלינו. הרגע שבו נרקמת הצורה הכולית שדוחה את השבירה שלה, שדוחה את הפרשנות הפורטת, הממיינת. דרך הכאב שנוגע בנו, אנחנו יכולים לחתור לחוויית הכאב שהוליד את מתנת האהבה שהיא הטקסט הזה. אמנם, הזמן של האהבה הוא חמקמק מאוד, וקשה לזהות את הרגע המדויק שבו היא מפציעה. ההוגה מלאדן דולאר טוען שלעולם לא ניתן להצביע על הרגע הזה. האהבה תמיד כבר קרתה ואנחנו מזהים אותה רק בדיעבד. אבל אולי בכל זאת אנחנו צריכים לחזור ולנסות למצוא את הרגע. שוב ושוב.

אם נחזור לאהבה לסלינג'ר, אין זה מקרי שיש בשנים האחרונות עניין מחודש ביצירתו. חידושה של תיאוריית האפקט, המוצאת שגם הרגשות ומצבי הרוח עצמם הם סוג של ידע (ולא רק סימפטום), מאפשרים הבנה אחרת שלה. לטענת גרייס לייברי (Lavery), לשון ה"אפקט" מעבירה את המוקד מהנפש לגוף, וכך מוטענת הטקסטואליות עצמה בפוטנציאל רגשי. עקב כך, על הקוראים להניח לתשוקה הפרשנית שלהם כדי "לחוות את המיידיות החושית של הטקסט", במילותיה של סוזן סונטאג, וכן את כוחו הרגשי. במאמרה "נגד הפרשנות" מ-1966 קובעת סונטאג שהפרשנות הופכת את האמנות ל"ניתנת לניהול" על ידי כך שהיא מקבלת את החוויה החושית כאילו היא דבר מובן מאליו. סונטאג קוראת לנו לחזור אל החושים: "עלינו ללמוד לראות יותר, לשמוע יותר, להרגיש יותר [...] אנחנו זקוקים לארוטיקה של האמנות". בעשור האחרון יש חזרה משמעותית אל המאמר המניפסטי הזה של סונטאג, ואל הבנות חדשות של רגשות. מחקר הספרות בעשור הזה מזמין אותנו לחשוב על ההיקשרויות הרגשיות שלנו אל אובייקט המחקר ולהתייחס אליהן כידע בפני עצמו.

סימור מציע לבאדי להפיק ידע מרגש: "אשמה היא צורה לא מושלמת של ידע. וזה שהיא לא מושלמת לא אומר שהיא לא שימושית. מה שקשה לעשות זה להכניס אותה לשימוש לפני שהיא מצליחה לשתק אותך" (מתוך "סימור: הקדמה"). בפרפראזה אפשר לומר, שהאהבה ביצירות המאוחרות של סלינג'ר שיתקה את המבקרים, אבל היא גרמה להנאה עצומה לקוראים האחרים שלו שלא ניסו למצוא לה "ערך שימוש" או להפוך

אותה לידע. ואולי בעצם זה ערך השימוש של הספרות: להרשות לעצמנו לחוות משהו שכביכול אין לו ערך שימוש. אהבה, מעצם הגדרתה, היא דבר לא שימושי, היא דבק שמדביק יחדיו דברים שאינם מתחברים בשום דרך אחרת. אנחנו אוהבים ספרות דווקא משום שיש בה חורים, משום שאנחנו לא מבינים חלקים גדולים ממנה, משום שאי אפשר ללכת איתה למכולת ושנחנו לא זקוקים לה בשום צורה פרקטית. היא קיימת כאפשרות לתרגל אהבה, ככה סתם, תוך הכרה בכך שאנחנו לא מבינים אותה, שלפעמים היא לא מבינה אותנו, ושכל זאת אנחנו דבוקים יחד.

הנס הגדול של התודעה האנושית

ספרות פירושה לדבר באמצעות אפרסק על חרדה,
באמצעות חרדה על השמש, באמצעות השמש על צדק,
באמצעות הצדק על אפרסק.

א.
הסופר סמואל ר. דילייני מספר את האנקדוטה הבאה: היסטוריון שתחום התמחותו הוא המאה התשע-עשרה באירופה מתחיל לקרוא בזמנו הפנוי רק ספרות מדע בדיוני. בשלב מסוים מתעורר בו החשש שמא לא יוכל לחזור לקרוא ספרות אחרת. הוא לוקח לידו את אחד הרומנים החביבים עליו, "גאווה ודעה קדומה" של ג'יין אוסטן. למרבה ההקלה הוא נהנה ממנו יותר מבעבר. אבל הוא רואה אותו באור חדש: אם קודם השתומם מכישרונה של אוסטן לבטא את המורכבות של הטבע האנושי והחברתי, הרי שעכשיו, תוך כדי קריאה, צצה אצלו שאלה אחרת – איזה עולם צריך לדמיין כדי שהאירועים שאוסטן מתארת אכן יוכלו להתרחש? להפתעתו הוא מגלה שעל מנת שהסיפור של אליזבת בנט ומר דארסי יתרחש בדיוק כמו שאוסטן מספרת אותו, צריך לדמיין עולם שונה למדי מזה שאוסטן חייתה בו הלכה למעשה.

ב.
לא מעט סיבות יש לליבון הגדרותיה של הספרות דווקא באמצעות בחינה של תצורות השוליים שלה, ובמקרה הזה, בחינתה באמצעות הספרות הספקולטיבית, שמניחה את אפשרות הדמיון, החריגה מהמוכר, כתשתית לכל יצירה. סיבה אחת מצויה בפני השטח של המשל המחוכם של דילייני. נדמה שהוא טוען שספרות, ריאליסטית, תיעודית, וידויית ככל שתתאווה להיות, נסמכת על מערך שונה של מוסכמות מזה שעליו נסמכת תפיסת המציאות שלנו, ושכל התנסות, אפילו הפשוטה ביותר, בכך שהיא מתגלגלת בתודעה האנושית, כבר עוברת תמורות, התקות ומעתקים,

שמשנים את המבנה שלה, אם לא את טיבה ממש. ספרות אולי יכולה לחקות אפקט ריאליסטי, אבל היא מובנית על פי עקרונות שונים מהעקרונות החולשים על ההכרה השגורה. ייצוג של חוויה פירושו עיבוד ואיבוד שלה.

אם כן, תחילתה של תשובה מבצבצת: ספרות היא אוסף המעתקים הכתובים הללו, סך הפעולות של המרת ההתנסות בלשון. אולם מה טבעה של לשון זו? מה יחסה לדמיון, הכושר המנטלי שבו מתרחש הגלגול הפלאי מהתנסות להבעה?

שאלות טובות. הן נוגעות לסיבה שנייה, הניכרת בזעיר אנפין בניסוי המחשבתי של דילייני, ובעושר גדול יותר בספרות שלו: כתצורה ספרותית, המבדה הספקולטיבי הוא מצע נוח, מלהיב, לדיון בתנאי ההתאפשרות של ייצוג.

ג.

סמואל ר. דילייני פרסם את יצירותיו הראשונות בתחילת שנות השישים של המאה העשרים, שבהן נוצק צלמה של יצירתו הבשלה – ספרות מדע בדיוני השואבת את לשונה מן השירה, ועוסקת בשאלות שהטרידו את הספרות המודרניסטית. הניסיונות הצורנית המשתוקקת אל ביטוי חד-פעמי של הלך רוח, מקרה, החקירה של הדרכים שבהן סמלים, ארכיטיפים, שרידים מיתולוגיים, קונים להם שביתה בתודעה ומפעילים אותה, מתוך תחושה עזה של חיים בחורבות של אימפריה, שהעבר בהן נגלה כצל רפאים וכדיבוק שרק חלקים ממנו ניתנים להמשגה. אך בשינוי חשוב: דילייני מוקסם מהטכנולוגיה. אין היא ישות המאיימת על האנושי או חותרת להכחדת אנושיותו. להיפך, בכוחה להעשיר אותה, להביט בזרות האמיתית של הקיום; זה נעשה להיכל תענוגות, יריד שעשועים פנימי וחיצוני, הרפתקה על פני גלקסיות ובוורות נפשיים, רווי בבלתי נודע, על סף התגלות, על סף היהפכות לניכר מרתק.

ציירו בעיני רוחכם אפוס מודרני, מסע חובק כוכבים, שבו אף ארכיטיפ מהארכיטיפים המוצגים בו אינו דומה לארכיטיפים המוכרים לכם, וגם דפוסו משתבש שיבושים קטנים, מקרטע. שערו לכם תרבות אחרת, אחרי אסון עולמי, שהמיתולוגיה שלה מבוססת כולה על תרבות הפופ של שנות השישים, אבל החיים בה מגלים אט אט שאוצר החוויות הגלום בה אינו אומר להם דבר. שוו בנפשכם בני אדם שאיברי המין שלהם הוסרו בילדותם והם נשלחו אל מחוץ לכדור הארץ, לעבוד בכריית אסטרואידים, בלי איברי מין הם מוגנים מהקרינה המייננת של החלל החיצון. בחופשותיהם הם מגלים שבעבור חלק קטן באוכלוסייה הם נעשו למושאים מיניים, שנוצרה נטייה מינית חדשה, המכונה פְּרִלְקִיּוֹת. פרלקים נמשכים אליהם, אבל הם, הבריות הנחשקות, כלל אינם מוכשרים למין או מבינים מהי תשוקה.

ניתוח פסיכואנליטי קצר, או שמא סוציולוגי, שלא לומר פסיכולוגיסטי או סוציולוגיסטי, יכול לחשוף לכאורה את הזיקות בין המצבים שמשרטט דילייני בכתיבה ובין האחרות שבוודאי חש כסופר שחור, קוויר, בתחום שהיה גברי ולבן והטרנסקסואלי במופגן. אבל עיון כזה יחמיץ את היבטיו המרכזיים של המפעל של דילייני, שלמים הפך לאבן הראשה

של האפרופוטוריוזים: תחום יצירה המשלב ספרות, פילוסופיה ותיאוריה פוליטית כדי לדון בתרבות השחורה באמצעים ספקולטיביים.

ד.

האפרופוטוריוז נולד מהבנה בוערת שהמשתייכים לקבוצות מיעוטים, ובכלל זה שחורים, דינם תמיד להצטמצם לקיום פוליטי, כלומר, לתפוס את עצמם כיצורים חברתיים, לא ריבוניים, שזהותם היא סבך של התניות. שינוי במצבם אפשרי רק על ידי אימוץ התשתיות של התרבות השלטת ותגובה עליה בכלים שהיא הקצתה, כלים שמחושלים תמיד בתוך מערכת מושגית קבועה מראש, שנותרת על כנה גם כאשר הכלים מופנים אליה. ובכך הם מנושלים בעורמה מכל דיון מטפיזי. ומאבק בשיטה דכאנית רק באמצעות הלקסיקון הפוליטי שהיא יצרה, שאינו מאפשר חריגה, טרנסצנדנציה, כעיקרון שאין להשיג עליו, ממילא כופה את הנאבקים לדרך פעולה אחת, להדיח את המדכאים ולתפוס את מקומם. כלומר, חילופי תפקידים במערכת מדומיינים ללא הרף, אבל אלה מחסלים את היכולת לדמיין חלופות למערכת עצמה.

הספרות האפרופוטוריסטית, לעומת זאת, מבקשת לברוא מציאויות שאינן ניתנות לתרגום למציאות שבה פועלים כותביה, ממשויות שאינן מצייתות לחלוקות הנפוצות. לא פעם נאלצים כותבים להחליט על קדימות בין המטפיזי לפוליטי, להכריע אם המטפיזי אינו אלא מזימתו של מבנה כוח לשמר את עצמו, לצדק אותו, או שמא הפוליטי הוא מימוש של תורה מטפיזית, שלא ניתן לחשוב מחוצה לה. נדמה שהכף בימינו נוטה לכיוון האפשרות הראשונה. האפרופוטוריוז אומר, משום שבלשונכם ההיעדר המרכזי של ההווה שלנו הוא זה של המטפיזי, המיתולוגי, הפילוסופי, ואנו מגורשים בעל כורחנו אל הפוליטי, בבחינת תמונת מציאות מוחלטת, מבוקשנו הוא למצוא לשון שבה בין המטפיזי ובין הפוליטי אין יחסי קדימות או בכורה, רק יחסי גומלין והזנה, שפה גמישה יותר, עמומה יותר, שההתנסויות שהיא מוסרת כבר מגלות פנים ודקויות שחמקו מכך עד כה. המחול של האובדן שלנו מתבצע במחוות שטרם תועדו, טכנולוגיות הסימון שלנו נוכריות לכם, הזמן והתחביר שלנו מתקתקים בקצבם. העמדת מישור מטפיזי שבו נבחנים תנאי ההתאפשרות של מושגי הניסיון על ידי אכלוס המישור בדמויות ומעשיהן, הנדוסו בעלילות ובדפוסים, בירור מנגנוניו, הם אפוא מעשה פוליטי, ולהיפך.

ה.

איני משוכנע שדילייני עצמו, בשעת הכתיבה, ניסח לעצמו את התובנות המאוחרות של האפרופוטוריוז כקווים מנחים. אבל המטאפורות החידתיות שלו למצבים בלתי ניתנים לתרגום, ועם זאת נגיעים, ניתנים למישוש, על סף פענוח, תובעות מהקוראים והקוראות שלו לדבר בשפה שתחווט את הזהות שלהם מחדש, שבעזרתה יוכלו להבין את עולמו, את חיפושו אחר צורה חסרת תקדים לעצמי שלו. הן ממחישות כמה חדות היו האינטואיציות

שלו, וכמה רדיקלי האפרופוטוריוזם שיונק מהן, במובן הקדמון של רדיקליזם, כלומר, חזרה לשורש, למקור.

משום שלמרות התעקשותם לצאת מן הכלל, דילייני והאפרופוטוריוזם חבים את קיומם לעיקר יסוד של הספרות. בכל פרק זמן נתון בתולדותיה מתגבשת תצורת קיצון שלה, שמהווה גילום מזוקק, צלול, של דחפיה ויצריה הטבעיים, מופע שהוא כל כולו המחזת כלכלתה של הספרות, משל העל שלה, שהרי הספרות היא תמיד משל ותמיד הדבר עצמו. ולפתחה רובצת ההשתוקקות של כותביה לשפה פרטית, מוגפת, וכותביה נדחקים תדיר לאנשהו שאינו בתחומי הכאן. מטעם זה שהמציאות, כפי שהיא נגלית לנו בחושינו, אינה מספקת. היא מסוננת במסננים שאינם זמינים לנו עד תום, מוטחת בנו, וכותבים נוטים להירתע הצידה בתגובה ולהתבונן בה, במהלכיה החשאיים, בהלחמות של לוחות האם, ברטט הזרמים החולפים בקבלים ובשערים הלוגיים.

ומטעם זה שהנס הגדול של התודעה האנושית, ואסונה, הם שההתנסות הפנימית לעולם חומקת מתמלול, אבל נמצאים לה ללא קושי שמות משותפים, חסרי דקויות, גסים, בשפת החוץ. כעס, אהבה, אשמה, בדידות, התעלות, שברון לב, כולן מילים חלולות. מובנן הנפשי נהיר לנו, אבל ספק אם אנחנו חולקים הסכמות באשר לצביון הסתום, האישי, של מהומת הרגש, אם נוכל אי פעם לבטא את צבעה, טעמה, ריחה, מגעה, של התחוללות שלא בדרכי עקיפין, שלא בתחבולות.

ספרות פירושה לדבר באמצעות אפרסק על חרדה, באמצעות חרדה על השמש, באמצעות השמש על צדק, באמצעות הצדק על אפרסק. פירושה לתפוס מה כוונתה של ישות מסוימת בדברה על צדק לאפרסקים. היא הדמיון העקשני של העצמי את עגתו הייחודית, את הגיונה, יופיה, מדווייה, בגדרות הפוליטי והמטפיזי, מנגד לשפה המסדירה אותן, מתוך שרייה בה, מתוך סירוב להיתרגם אליה.

הספרות כמשנה מציאות

היכולת של הספרות לדמיין אפשרויות בלתי מתקבלות על הדעת במושגי המציאות היא מקור כוחה לשנות את המציאות, לשבש את הבלעדיות ההיסטורית שלה, ובכך ולעצב אותה מחדש.

בתולדות התרבות יש כמה יצירות ספרות שאיתרע מזלן להיחרת בתודעה ובספרי ההיסטוריה בזכות החיכוך יוצא הדופן שלהן עם המציאות. כוונתי ליצירות שהשתרשה ביחס אליהן – לעיתים ללא ביסוס מספיק – התפיסה שהיה להן תפקיד חשוב ומרכזי, או לכל הפחות תפקיד מובחן, ניתן לסימון, בהתרחשותן של מאורעות היסטוריים "גדולים".

בספרות העברית הדוגמה המוכרת ביותר היא הפואמה של ביאליק, "בעיר ההרָגה" (1903) שנכתבה בעקבות הפוגרום בקישינב, ונתפסה כטקסט שהיה לו – וליתר דיוק היה לתרגום שלו לידיש – תפקיד חשוב בגיוסם של צעירים יהודים להתארגנות לצורך הגנה עצמית. התיאורים המחרידים של הפוגרום שהופיעו בפואמה, הובנו בקרב יהודים צעירים כאיום מידי וממשי על עצם החיים והובילו למסקנות אופרטיביות. כלומר הפואמה הובנה גם כקריאה לפעולה וכאזהרה מפני סכנה של גורל דומה אם לא יינקטו צעדים.

"אוליבר טוויסט" מאת צ'רלס דיקנס, שפורסם בהמשכים בשנת 1838, נחשב לטקסט שתָרם תרומה דרמטית להעלאת המודעות לתנאים המחרידים שבהם הועסקו ילדים עניים. פרסומו והתהילה שלה זכה סייעו בקידום חקיקה ורגולציה של עבודת ילדים באנגליה, שהיתה המדינה הראשונה בעולם המערבי לחוקק חוקים שהגבילו את שעות העבודה המותרות לילדים ואת הגיל המוגדר כחוקי להעסקתם.

בהקשרה של הספרות האמריקנית, הסיפור "אוהל הדוד תום" מאת הארייט ביצ'ר סטואו, שפורסם ב־1852, נחרת כטקסט שזכה להצלחה חריגה ועיצב את תודעת בני זמנו ביחס לאכזריותה של העבדות. אגדה שמבוססת על עדות שמיעה מכלי שני בלבד

(והיסטוריונים מפקפקים באמיתותה) מספרת שכאשר הנשיא אברהם לינקולן פגש את סטואו הוא אמר לה: "אז את היא האישה הקטנה שהתחילה את המלחמה הגדולה הזו", בהתכוונו למלחמת האזרחים האמריקנית שהתנגדות לעבדות עמדה במרכזה. יצירה נוספת שנחרתה בהיסטוריה של התרבות כסנסציה מבחינת האפקט הפומבי שהיה לה על ציבור רחב היתה "ייסורי ורתר הצעיר" מאת גתה שראה אור ב-1774, נעשה לספר פולחן, וחולל, לצד גל התאבדויות בעקבות ורתר, גם טרנד אופנתי.

ומכיוון אחר: ההיסטוריה מלאה בסיפורים על ספרים שצונזרו על ידי בתי משפט, כמו למשל, "פרחי הרע" מאת שארל בודלר. המשורר הואשם בפגיעה במוסר הציבורי וב"הסתה לפריצות". כמה מאות שנים קודם לכן שרפה האינקוויזיציה הספרדית את ספריהם של דנטה ואובידיוס, וכן את הקוראן וספרים רבים נוספים; במחזה אלגורי פרי עטו של היינריך היינה, המתרחש בספרד של האינקוויזיציה, אומר אחד הגיבורים על שריפת הקוראן בכיכר העיר בידי האינקוויזיציה, כי במקום שבו שורפים ספרים ישרפו גם אנשים, אמירה שיוחס לה כוח נבואי כשספריו של היינה נשרפו גם הם על ידי הנאצים בשל יהדותו.

המשורר הרוסי אוסיפ מנדלשטם, שנרדף על ידי המשטר הסובייטי ומצא את מותו במאסר, אמר, ודבריו יפים לכל הדוגמאות שהזכרתי, כי "אם מוציאים להורג בגלל שירים – סימן שיש להם עוצמה, שרוחשים להם כבוד והערצה, שמפחדים מהם, ואם כך – שהם יכולים להשפיע". הצנזורה והרדיפה הן אפוא עדות עקיפה לכוח שמיוחס לספרות בעיצוב התודעה הפוליטית וערכי המוסר, ובעקבות זאת בעיצוב המציאות. הניסיונות להגן על הציבור מפני הספרות המסוכנת נכשלים כמעט תמיד, אך הם מלמדים, כפי שטען מנדלשטם, על עוצמתה.

בהקשר הזה נזכרתי בעדותו היוצאת דופן של העבריין יצחק אברג'יל מדצמבר 2018, שבמהלכה סיפר כי עד גיל 18 לא ידע לקרוא ולכתוב. עבריין אחר, שמעיה אנג'ל, לימד אותו לקרוא בכלא ובעקבות זאת החל אברג'יל להתעניין בספרות: "נולדתי לפשע, גדלתי בפשע, ינקתי פשע, שמעתי פשע, עשיתי פשע, כל החיים שלי היה בועה של פשע, לא היה שום דבר אחר, כלום, בור ועם הארץ בכל מה שקשור לחיים הנורמטיביים [...] לא הכרתי שום ספר. 'כמעין המתגבר' עשה לי חור בתפיסת עולם שלי [...] כשקראתי את 'מרד הנפילים' היה לי תהום, אמרתי וואו. [...] זה כבר לא סדק בתפיסת עולם, זה תפיסת עולם על כל דבר, אדם פועל על-פי מה שהוא מאמין. האמון שלי בתפיסת העולם שהייתה לי השתנה".

ניתן לומר בצדק רב שהדוגמאות הללו מייצגות תופעות חריגות, מצבי קצה. והן גם שונות מאוד זו מזו. עם זאת, משותפת להן – לכולן, מלבד אולי למקרה של אברג'יל – מעורבות פעילה ביצירת שינוי, שיש בו היבט פוליטי. "בעיר ההרְגה", "אוליבר טוויסט", האינקוויזיציה ששרפה ספרים – כל אלה הם מצבים שבהם ספרים ויוצרים הצטלבו עם התרחשות היסטורית גדולה ואותם ספרים ויוצרים נחרתו כשותפים פעילים בהתחוללותה, כעדים לה, כמי שמניעים את גלגליה או כמי שמאיימים עליה בשל האופוזיציה שהציבו לה. טענתי היא שגם אם ההשפעה של רוב יצירות הספרות על המציאות לא מתועדת ולא ניתנת לסימון באופן המובחן הזה, המגע של הספרות עם המציאות, בתיווכם של הקוראים בה, מחולל שינויים תהומיים בתודעה ובהוויה.

רק לצורך התרגיל המחשבת, נסו לשער כיצד השפיעה ההתוודעות לקולה הפואטי של סאפפו, השרה שירי אהבה גם לנשים וגם לגברים, או הסונטות של שקספיר שגם הן פונות לעיתים לגבר ולעיתים לאישה, על תודעתם של גברים ונשים לאורך הדורות. אילו רגשות, תחושות, תשוקות ומשאלות שסאפפו ושקספיר ניסחו, השתמרו דרך הכתיבה שלהם ונתנו תוקף ופשר למי שקראו בהם ולעיתים אף יכלו לזהות בעצמם תחושות דומות על אהבות שאין להן שם.

ממילא ברור שהספרות, במיוחד כשהיא במיטבה, לא רק משקפת אלא גם מעצבת את אופני ההסתכלות שלנו על עצמנו ועל העולם. כלומר מנסחת במילים, נותנת תוקף וממשות, להיבטים של הקיום האנושי. לכן השאלה המעניינת איננה אם הספרות מעצבת מציאות, אלא מה מייחד את האופן שבו ספרות פועלת במציאות. מהו הכוח של הספרות, במה שונה האופן שבו ספרות פועלת על המציאות מכוחם של סוגי טקסטים אחרים, שאינם ספרות. מהו אפוא הספרותי, או מהי הספרותיות?

אריסטו, בדברים הידועים שלו על ההבדל בין ההיסטוריון למשורר, כתב: "אין זה מתפקידו של המשורר לומר את מה שקרה, אלא את מה שעשוי לקרות, מה שאפשר שיקרה בהתאם להסתברות או להכרח. היסטוריון ומשורר אינם נבדלים זה מזה בניסוח דבריהם... אבל הם נבדלים זה מזה בכך שההיסטוריון מספר על מה שקרה, ואילו המשורר על מה שעשוי לקרות. לכן אמנות השירה פילוסופית יותר ונעלה יותר מההיסטוריה. שכן השירה מספרת יותר על הכללי, ואילו ההיסטוריה על הפרטי" (פואטיקה, פרק ט'). ההבחנה של אריסטו בין ההיסטוריון למשורר נעוצה במידת המחויבות של הכתיבה למציאות. המשורר נעלה לדעתו על ההיסטוריון כי הוא מספר את מה שיכול היה להיות. הריבוי, ריבוי האפשרויות, לא מתקיים בהכרח במנותק ובנפרד ממה שבאמת היה. בעקבות אריסטו אפשר לומר שהספרות היא המרחב שבו מה שבאמת היה – כלומר ההיסטורי – לא בולע או מוחק את האפשרויות שלא התרחשו, ובכך ייחודו. במובן הזה הספרות משנה את המציאות, לפחות באופן פוטנציאלי. יש בה הזמנה לשינוי המציאות. משום שהיא לוכדת עבורנו, ולכן גם מזכירה לנו וגם באופן פעיל שומרת, חוררת לתוכנו, ממדים בלתי ממומשים של ההכרה וההוויה, כמו קפסולות של אפשרויות מדומיינות. הספרות מאפשרת לנו לדמיין הווה ועתיד ועבר שאינם כפופים להיסטורי; לדמיין יקומים מקבילים. כשספרות נכתבת וקוראים בה – נוצרת פרספקטיבה שאפשר לבוא באמצעותה במגע עם ממדים נוספים מלבד אלה שהטקסט עוסק בהם בגלוי; וכך להכיר את ריבוי פניה של המציאות, את הסתירות ואת מצבי אי-ההכרעה שהם חלק ממנה. היכולת של הספרות לדמיין אפשרויות בלתי מתקבלות על הדעת במושגי המציאות היא היא, למיטב הבנת, מקור כוחה לשנות את המציאות, לשבש את הבלעדיות ההיסטורית שלה ובכך ולעצב אותה מחדש.

הספרות: גופה ונשמתה

מצד מעשה האמנות עצמו – הדמיון הוא הכול.
הוא הנשמה המתלבשת בתוך כל הכישורים שלאחר זמן
היריון ממושך מניבים לבסוף יצירה. זהו רגע העיבור, והוא
תמיד נכפה על האדם – בבחינת "נס" – מלמעלה.

ל כאורה הדעת נותנת שכשאדם בא לכתוב על ספרות באופן כללי, ללא בחירת תחום מסויים, ללא התמקדות בנושא ספציפי – עליו לעמוד סחרחר ואובדן ידיים מול השדה העצום הזה שאין גבול למרחביו. וכי איך ייגש אדם להרחיב דיבורו על ספרות, ומאין יתחיל? הלא אינסופית היא; מטפלת באינספור נושאים באינספור דרכים מאינספור נקודות מבט ודרכי התבוננויות; נושאת בתוכה הומור ועצב ושחוק ונהי ודברי מארה ומספד – במשפטים קצרים וממצים ובתרכובות ארוכות, במתכונות הומוריסטיות ושנונות ובתיאורים קצובים ושקולים. בספרות טמונים תחומי־דעת יבשים ועיוניים, כללים והגדרות מילוניות ומשפטים מדעיים ונגזרות הגיוניות, ובין דפיה קפולים תיאורים אדירים של כל הדברים העזים, היפים והמכוערים, המתסיסים כל לב ומרתיחים כל רוח, מן הטבע, ומן הרגשות האנושיים, ומן החלומות והחזיונות והדמיונות המופלאים.

כללו של דבר: הבא לדבר על הספרות – מנין יתחיל?
אלא שלמען האמת ההיפך הוא הנכון. לפעמים דווקא על הספרות ככלל – קל יותר לדבר. הדבר יובן באמצעות משל פשוט. לו התבקש אדם לסקור אבר מסויים בגופו על שלל תכונותיו ומעלותיו, מאפייניו, קווי־מתאריו ותפקודיו החיצוניים והפנימיים, אם לא שהוא מומחה לדבר – הרי שלא יהיה לו ידע די לסקור את העניין באופן מקיף. רק מומחה ללב יידע להסביר אל־נכון את אופן פעולתו הפרטני של הלב, וכן מומחי ריאות לגבי תפקוד הריאות. יתר על כן: גם אופן פעולתם של כוחות הנפש הפנימיים, כגון רצון ועונג, התעוררות תשוקה ואהבה, מיאוס ודחייה, חרדה וקרבה

ושאר העניינים הדומים – נכחד מרוב האנשים, והוא נשאר נושא לדיונים וויכוחים בין המומחים לכך. אף על פי כן, הגם שרוב בני האדם לא יידעו להידרש להסברם של התפתחויות ופרטים, הרי שהם יודעים להסביר (בדרך כלל), באופן כללי, את עצם הדבר העובר עליהם; אם הם חשים באימה וחרדה ודחיה, או בקירוב הרוח. וכן אם ליבם מתפקד היטב, או שהם מזהים בו לקות. שכן אין אדם חייב להבין אל-נכון את סדר השתלשלותו של דבר כדי לחוש בו.

והוא הדין לגבי הספרות. גופה של ספרות – מרובה איברים וחלקיקים ותרכובות וצורות שונות והתפתחויות. יש אופן כתיבה דרמטי, ויש אופן כתיבה מדויק. יש השתפכות ויש התאפקות-פנימית. יש מילים מרובות ויש חסכנות ומסירת דבר ביושב. וכן מצד הנושאים הנמסרים. יש טרגדיה ויש קומדיה; האדרת גיבור גדול מול מסירת מאורע זעיר; ליריקה מול הלל-לטבע וכו' וכו', לכול זמן ועת. והספרות, בשפתה הפנימית המשתכללת ומתפתחת ומתכתבת-עם-עצמה מדור לדור, בתמות הסמנטיות המעניינות אותה וכן באופן טיפולה בתמות אלו, מתנהלת בהתפתחות מדורגת ומסודרת (כשם שיש התפתחות באופן גדילת גוף האדם וצמיחת אבריו), ולא כל אדם רשאי לדבר על התחומים הפרטניים והמגמות המיוחדות בה. יש צורך להיות מומחים.

על עצם הספרות, לעומת זאת, על נשמתה, על החומר ההיולי הנושב בנשמת-אפה ואשר עובר בכל אחד מביטוייה כבריח-התיכון – רשאי לדבר כל מי שיש לו לבי-להבין. ולהרגיש. ולחוות דעה. שכן הספרות עצמה פועלת בו. הוא יונק מן החיות הצבורה בה, ולכן יש לו שייכות לעניין (ולפעמים אף שייכות גדולה ומהותית הרבה יותר מזו של החוקרים והמומחים ומזהי-המגמות הספרותיות; כשם שליבו של אדם שייך אליו יותר מאשר לרופא שיודע להסביר מה תקין או לא תקין בו).

ובכן: הספרות היא לכידת דבר באמצעות מילים באופן נעלה וחי; בשונה מן השימוש הקולח והיומיומי במילים, שנעשה באופן אגבי ומרוקן. הגדרה זו של הספרות (ספרות-יפה עכ"פ) כדבר חי – נכונה גם כלפי כל שאר האמנויות, אלא שהיא קריטית במיוחד בנוגע לספרות, משום שבניגוד לשאר האמנויות שמלכתחילה מצריכות כלי אמנות שאינם ברשותו של כל אדם, הספרות בנויה על מילים, והמילים נמצאות בשימוש כולם, במחשבותיהם, בדיבורם ואף במכתביהם ויומניהם שלא ניחנו בערך ספרותי...

כל אדם מתייחס לחוויותיו במילים. הן בשעת מעשה, כשהוא חושב מה עובר עליו ומנתח את מעשיו, והן לאחר-מכן בשחזרו את הארועים בינו לבין עצמו או בהשיחו אותם לחבריו ומכריו וכו'. אלא שבכל זאת השחזור הזה, לרוב, הינו חף מכל ערך אמנותי.

סיבת הדבר שהשחזור אינו אמנותי נעוצה בכך שלא טמונה בו חיות. התמונה לא נרקמת מחדש כשהאדם מתייחס לאירוע ומתארו באופן כללי. המילים שהוא אומר טוענות בקרבן מוסכמה חברתית מעורפלת כלשהי, מושג מעומעם וחסר-אחיזה לגבי טבעו הכולל של דבר; ומשכך, הן מקנות מידע וממשות חומר להעברת ידע יבש, אבל חף מכל ציוריות. כך, למשל, כשאדם אומר כלאחר-יד "היום התרגזתי", אנו מקבלים אמנם מידע מסויים אך מעט מאוד "ציור חי".

הדבר הראשון והחינוכי-ביותר שנוקק לו מספר סיפור כדי להפיח בו חיים הוא הדמיון. התנועה היא הסימן לחיים, והדמיון הוא זה שבכוחו להניע עצמים קפואים.

כשאדם משחזר מאורע באמצעות דמיונו הריהו חי אותו מחדש. מילותיו בהכרח יכללו פרטים רבים יותר ויתארו תנודות רבות יותר. אדם שמדמיין את רוגזו לא סתם יכריז "התרגזתי", אלא יתאר בפרוטרוט את הסיבה שהובילה להתפרצות הרוגז ואת האופן המדוייק שבו הגיב. במקום להגיד, למשל, "פלוני הרגיזני", הוא יספר "איך שפלוני נכנס למשרד מיד כבר ידעתי שאני אתרגז. הוא הזיז חפצים במהירות ושרק בקולי-קולות עד שכבר לא התאפקתי וברגע שהוא חלף מולי סיננתי משהו מבין השיניים ונענעתי בראשי בהבעת תרעומת". הדמיון מרחיב את התמונה. והוא התנאי הראשוני והחיוני ליצירה.

כאן מגיעה כמובן עוד שורה של כישורים טכניים (אך חיוניים) הנדרשים מאמן המתעסק במילים. עליו להיות מצוייד באוצר מילים גדול, עליו להיות מחונן באיזשהו סוג של חוש צלילי פונטי הגורם לו לצרף יחדיו מילים בעלות עוצמה חושנית המסוגלת לפעול על השומע/קורא; ואלו עוד רק כישורים של צירופי מילים, אשר בנוסף להם, כדי ליצור איזשהו סיפור בעל-ערך אוניברסלי כללי, עליו להיות בעל-יצירתיות, ולדעת לשתול מניעים ומוטיבים כלליים בתוך סיפורי מסגרת פרטית, וכן להיות בעל זווית ראייה מיוחדת שתאפשר לו לתעד דברים באור חדש מנקודת מבטו הייחודית.

אלא שכל אלה הם כישורי עניין וערך. אולם מצד מעשה האמנות עצמו – הדמיון הוא הכול. הוא הנשמה המתלבשת בתוך כל הכישורים הללו, אשר לאחר זמן היריון ממושך מניבים לבסוף יצירה. הרגע שבו מנצנץ בדמיונו של אדם דבר-מה שנלכד בו באופן לוחט וחד, באופן חושני – הוא רגע העיבור [והוא תמיד נכפה על האדם – בבחינת "נס" – מלמעלה. משום שכאשר מתרגלים את המוח, כאשר מכריחים אותו לדמיין ולהמציא וליצור דבר-מה – הרבה תמונות נהדרות יכולות להצטייר, אלא שיהיה חסר בהם גילוי נפשו האמיתית של האמן. גילוי נפש אמיתי תמיד בא בהיסח הדעת, תמיד נשתל "מלמעלה". אלא שזהו כבר נושא למאמר אחר].

הדברים שנאמרו עד כה נכונים בכל האמנויות. למרות זאת, ישנה מעלה באמנות הכתיבה על פני כל השאר, שכן לא הכול נתפס באמצעות קול ואור ותמונה וצבע, אבל הכול נתפס באמצעות המילה. מוזיקה וציור (וכן תיאטרון, צילום, ריקוד וקולנוע) יכולים לתת ביטוי לתדרים כלליים של רגש, אולם אין באפשרותם לתת תיעוד מלא של העולם הרגשי-פנימי המורכב והסבוך, שכן זה נוצר באמצעות מחשבות ומילים, ורק להן תפיסה בו... מובן שמצד שני גם המילים יכולות להיות מגושמות ומגבילות מאוד, ויש דברים שרק היתקלות וראייה (או מוזיקה) יכולות לתת לנו בשלמות. אין מילים שיעבירו את עוצמת המבט בעיניים מושפלות ועצובות, או את עוצמת הרגש שנוטע בנו לחן נוגה ועמוק. ולמרות זאת, מילים תמיד יתנו לנו נגיעה בכל הדברים, שכן העולם כולו מתווך לנו על-ידי המילה; וכך – גם אם איננו מקבלים את מלוא העוצמה של הדבר – ניתן לתפוס במילים את המושג "עיניים עצובות", וכן את המושג "עצב עמוק", גם אם באופן דל וחיוור. לעומת זאת, אף ציור ואף שיר לעולם לא יוכלו לתת דריסת רגל בעולם הרעיונות הכללים והמופשטים ולהעביר לנו אמיתות ואפרוזימות כלליות (ומלאות חיות) כגון: "שותא דינוקא בשוקא או דאבוה או דאימיה"; "איזהו שוטה? המאבד כל מה שנותנים לו!"; וכדומה. אין אפשרות

להעביר לעולם את תסבוכות-נפשיהם של הומברט הומברט או של רסקולניקוב, אלא באמצעות המילה.

כללו של דבר: כשם שאלוהים ברא את העולם במילים, כך מי שמצוייד (בחושים חזקים ו)במילים יכול לברוא לו עולם מלא. המילה מקיפה הכול. מגרגר האבק שמונח על המרזב המפוייח בחצר המטונפת, ועד התפיסה באיך-סופיות ובאל... בכל אלה יכולה המילה ליצוק משמעות וחיות.

תיאוריית הצרכים של המשוררים

עשרה קבין של שירה ירדו לעולם בתחילת המאה העשרים.
ותשעה נטלה רוסיה.

מהי ספרות ומהי שירה? ובכן, יש להן תכונה אחת בולטת – הן תופסות את כל המקום שאנו מאפשרים להן לתפוס. בבחינה מעמיקה של תולדות השירה הרוסית, ברוב הדורות יש משורר אחד גאון, שהדור נקרא על שמו – ויש כל היתר. הדור של פושקין. הדור של לרמונטוב. נסו לשאול ידיד דובר רוסית אילו משוררים נוספים פעלו בתקופתו של פושקין. אם הוא מאוד בקיא בתחום, הוא ידע לנקוב בשניים-שלושה שמות. אולי אפילו לצטט שורה או שתיים. אבל גם אז ברור מאליו שמדובר ב"דורו של פושקין". והנה, אי אז בתחילת המאה העשרים, בתקופה הנוראה, הנפלאה והמטורפת ביותר בהיסטוריה הרוסית החדשה, משהו קרה. פס הייצור של המשוררים הגאונים התקלקל, ושיחרר בזה אחר זה שורה ארוכה של כשרונות נפלאים. מנדלשטם, בלוק, צוואייבה, אחמטובה, יסנין, מאייקובסקי, ועוד, ועוד.

מה היה שם, בעולם הספרותי – ובמציאות – שגרם לכל הכוכבים האלה לזהור כל-כך? כאן, אני חושבת, אנו מגיעים לדון בשאלה מהי ספרות. הסוד של תור הכסף בשירה הרוסית הוא ב"אקוֹ-סיסטם", במערכת שלמה, רחבה, מורכבת, חיה ונושמת של דור שלם של חובבי ספרות וחובבי שירה. לא של המשוררים בלבד, וודאי לא של משוררים גאונים בלבד – אלא של חברה שלמה, שכבה שלמה של בני הדור ההוא. בתקופה זו, שמתאפיינת בפריחה של הספרות הרוסית ובפרט של השירה הרוסית, היו קוראים רבים יותר מאשר בעבר, כותבים רבים יותר, וגם כותבות, מה שפתח זוויות חדשות, כיוונים חדשים, זרמים חדשים, ריבוי אפשרויות – וכך איפשר לכל השדה הזה לשגשג ולפרוח בצורה חסרת תקדים. קרקע כזו מגדלת גאונים רבים.

היינו עלולים שלא לדעת את זה אלמלא ספר זיכרונות אחד קטן וצנוע, "על גדות

הנייבה". ספר שכתבה אירינה אודוייבצבה, תלמידתו של ניקולאי גומיליוב, אחד מהכוכבים הגדולים של התקופה, שהיה משורר, מבקר, מתרגם, אבי אסכולת האקמאיזם וראש קבוצת המשוררים האקמאיסטים בפטרבורג. גומיליוב הוצא להורג על ידי השלטונות ב-1921 באשמת קשירת קשר ופעילות פוליטית אנטי-קומוניסטית. הוא היה גם בעלה הראשון של אנה אחמטובה ואבי בנה היחיד.

אירינה אודוייבצבה (או בשמה האמיתי: איראידה הייניקה-פופובה), מחברת "על גדות הנייבה", הייתה משוררת, סופרת וממאריסטית מחוננת, ילידת ריגה. היא הצליחה לכתוב יצירת מופת שמהווה עבור הקורא "מכונת זמן" המעבירה אותו אל רגע ואל זירה ספציפיים מאוד: 1918-1922, בחוגי השירה הרוסית בפטרבורג. זוהי העדות המדויקת והמדוקדקת ביותר שנמצאת בידינו על עידן תור הכסף.

אודוייבצבה כתבה על עצמה כך: "המבקרים או גומיליוב לא יכנו אותי 'מוכשרת'. אני הבחורה עם סרט בשיער, קטנת קומה – אבל משוררת". היחס המזלזל שזכתה לו בשל היותה נערה צעירה לא גרם לה להתיאש – היא חייתה, נשמה, אכלה ושתתה שירה, בהתאם לפירמידת מסלול ההפוכה (או שמא – לא הפוכה...) של המשוררים, שאצלם בבסיס הכול נמצאת השירה, ורק אחר-כך כל היתר.

בכישרון רב מצליחה אודוייבצבה להעביר לקורא אפילו את המבט ואת נימת הקול של כל משורר שהייתה איתו בקשר – והיא הכירה את כולם, מאנדריי ביילי, בלוק ומנדלשטם ועד אחמטובה. הזיכרון הפנומנלי שאפשר לה לזכור מילה במילה דיאלוגים שהתקיימו ארבעים שנה קודם לכן הופך את כתיבתה לחיה ומוחשית.

אודוייבצבה מכריזה ש"על גדות נייבה" אינו ספר אוטוביוגרפי, וזה נכון מאוד – הרגע הראשון בספר הוא זה שבו היא נרשמת ללימודי ספרות. אחד המרצים שלה הוא ניקולאי גומיליוב, שהיה המבקר האכזרי הראשון שקטל אותה, אבל היה עתיד להפוך למורה הנערץ שלה. היא כמו נולדת אל תוך תור הכסף, וגומיליוב הוא הסנדק שמטביל אותה לדת השירה. רגעי האושר או הצער שהיא מתארת בספר, כולם קשורים לשירה או למשוררים – זאת למרות דרמות אישיות גדולות שחוותה אז.

כשגומיליוב הכיר בה ורצה בה כתלמידתו וכידידתו הקרובה, וגם הכיר לה את כל המיזמי בשירה הרוסית של אז, צעדה אירינה הצעירה אל תוך האופוריה המזוקקת של שייכות לעולם המשוררים, סופגת ללא הרף רשמים, שירים, מילים, תמונות, שיחות.

כאן אולי חשוב להסביר: אודוייבצבה, למרות שניסתה לפתח את סגנונה הייחודי, שייכת בכל מאודה לאסכולה האקמאיסטית. הן בשירה, הן בזיכרונות ואפילו ביחסה לחיים – הכול ברור, טהור, פשוט, כן. היא עוינת את הדרמה ואת המילים הגבוהות, והדבר בא לידי ביטוי בכתיבתה הלקונית והמאופקת. האקמאיזם קם כזרם המתנגד לשירה הסימבוליסטית, ומתמסר לשירה הפשוטה כתענוג אלוהי. המילה "Acme" שבשמים פירושה – פסגת ההוויה, מדרגת החיים הגבוהה ביותר. "נעלמתי. הפכתי לשיר", כותבת אודוייבצבה בשירה הארס-פואטי המפורסם. כי השירה היא הכול, והכול הוא שירה, והכול קורה ברגע שיתואר בפשטות, מושלם ויומיומי כמו שקיעה על נהר הנייבה (בשירה העברית, האקמאיסטים השפיעו השפעה עמוקה על רחל המשוררת ועל לאה גולדברג). בספרה היא נזכרת באותה "פירמידת מסלול הפוכה של המשוררים": "איך ומה אכלתי

בתקופה ההיא, אני לא זוכרת. כמובן, הייתי רעבה, כמו כולם. אבל למדתי להתעלם מהרעב. באותם הימים למדתי, כמו רבים אחרים, 'להפוך את חוקי החיים הדלים'... אני, כמו רבים, הפכתי להיות ישות רוחנית יותר מאשר ישות פיזית. 'הרוח מנצחת את הבשר' – מנצחת ביומיום. החיים היו כל-כך מעניינים ומלהיבים שפשוט לא שמתי לב לרעב ולא נוחות. אחרי ככלות הכול, לא הייתה לזה כל משמעות בהשוואה עם האושר שגשמתתי".

אודוייבצבה היא אחת הממואריסטיות המוכשרות ביותר שקראתי, אבל עבור מי שחי ונושם שירה, הכישרון הזה הוא משני. כך, ולא אחרת. לעולם אתה דן עצמך קודם כל לפי איכות השירה שלך – אתה יכול להיות משורר בינוני או משורר טוב או משורר עם כישרון מסוים שיש לו עוד כשרונות או יכולות, ואולי הוא מעולה במשהו אחר. אין זה משנה. גם על גומיליוב, שהיה המורה הנערץ שלה (אף שהיא בהחלט הבינה שהוא לא משורר ברמה של אלכסנדר בלוק, למשל), היא אומרת: "הוא היה משורר, לוחם, גיבור ואיש מסעות. אבל קודם כל הוא היה משורר".

הספר מעניק תשובה לשאלה "מהי ספרות", תשובה של בת תור הכסף. היא חשה שהשירה הייתה האוויר שהיא נשמה. עשרה קבין של שירה ירדו לעולם בתחילת המאה העשרים, ותשעה נטלה רוסיה, במיוחד סנקט פטרבורג ומוסקבה. מלבד ההערכה וההערצה הגדולה שזכו לה המשוררים בשנים ההם (שניתן להשוות רק להערצה שיש כיום לכוכבי פופ) מדובר בתקופה של שלטון שהיה ב־זמנית דיקטטורה ואנרכיה – חופש היצירה בתחילת שנות העשרים ברוסיה היה גדול יותר ממה שחלמו עליו המשוררים הרוסים אי פעם. חופש לא רק מהצנזורה האיומה של הצאר אלא גם מהמוסכמות, מההגבלות החברתיות והדתיות, מכללי החברה הבורגנית, ועוד. אפילו הצורך להתפרנס היה חלקי בלבד, משום שממילא לא היה אפשר לקנות שום דבר, אפילו אוכל. דבר כזה כשלעצמו אינו יכול לגרום למשורר בינוני להפוך לגאון, אבל כל זה מטפח אווירה שיכולה להוציא מכישרון גדול – יצירות גדולות מהחיים. המשוררים הסתובבו בסנקט פטרבורג שיכורים ולא רק מיין, מסוחררים ולא רק מרעב, אלא גם מחברתם של משוררים אחרים, מחברתם של מבקרים, קוראים, מעריצים, שהעניקו להם אתגרים, ידידות, תחרות והשראה, ויחד הם הפכו לתור הכסף המבהיק, הזוהר – והבלתי חוזר.

ספרות היא מה שאנחנו גורמים לה להיות. ואם יש הרבה אנשים, במקום מסוים, בחברה מסוימת, שחושבים שספרות היא אוויר, לחם ומים, או לפחות שהיא נחוצה בדיוק כמותם – כך זה נהיה.

הספרות כאושר מלוכלך

אז מהי ספרות, לעזאזל? נדמה שרק לאגו התשובה.
 ספרות היא חתיכת עינוי עצמי פפיוני שהוצאתו
 לרשות הרבים מתסכלת.

שאלה שועלית היא "מהי ספרות?". כי את מי שואלים? את הכותבת? את הקוראת? את הקוראת שהיא גם כותבת? ולא יזו כתיבת ספרות מכוונים? לספרות מנפקת-תוכן המעסה את בלוטות התרבות תוך שימוש בכריות לשון? במיני סמלים מוכרים? או לספרות שנדמית כזרה? כזו הנכתבת למעטים, והיא אמנותית? נו, והנה נגעתי בקוץ שבכסיית המשי – "אמנות" – בשעה שעל התשובה להיות עירומה. אמיתית. אז אנסה שוב: מהי ספרות? ובכן, הגם שאני אוהזת בליבת כתיבה שנוצקה בהתנסות רבת שנים, תשובותי כה נעות, תמות, כה מותנות באינספור משתנים, עד שאודה על האמת – איני יודעת. כן אני יודעת, שכל ספר הוא עבודת ספרות חד-פעמית. האם לא די בזה כדי שהשאלה תיותר על מכוונה? או שכך: אם כבר נחרץ עליי לצוד שועלה שבכל מראָה (או מבט) פניה אחרים, לפחות אתריע שחלילה לי להתכסות בפרוותה.
 ואחרי שהתרעתי: מהי ספרות!?

באין אפשרות להימלט מזה אומר כך: ספרות כאמנות היא בריאה משחקית, רגשית-שכלתנית, שמעמידה עבודה אסתטית באמצעות מילים, מוזיקה, תמונה ותנועה. זו יכולה להיות כמובן גם עבודת ציור או מחול. אף שבעבודת הספרות כל האמצעים נוטלים חלק במשחק, ועדיין, ברור לי שבהגדרתי זו אני ממעיטה במשקלו של האמצעי בה' הידיעה של הספרות: הלשון. אלא שקשה לי ההתייפיות. והרי לפני הכול, הספרות היא תוצאה של אגו בולעני הנדחף לחקור את עולמו הפנימי-כחיצוני של נשואו, ואשר סופו הוא סיפור. כן, למעט שבאותה תזמנות, וכדי שהנוצר אכן יהיה סיפור משוחרר, על האגו להסיר עצמו מתהליך הכתיבה! ובמילים אחרות (ארורות): על הכותבת לשרת את הגולם, תחת שהגולם ישרת את הכותבת. וגם כך: מרגע שהחקר האישי – ויהא

זה החקר המדויק וקולע ביותר – מנותק מִקֶּסם הסיפור, ממחצביו החבויים – הכרכה תהיה דלעת, והסייסים עכברים.

אלא שלא לי להפוך את הספרות לחוברת הגדרות/הוראות. ראשית, זוהי אוננות המענגת כותב/ת איקס בלבד. ושנית, בעצם כתיבת הדברים מוצב נוסח שכלל נוסח תובע סמכות, ומושך (ומתעתע) בנשבעים-בשמו. בזמן שבכל פעם שאני יוצאת לי, לבדי ולצרכי-אני, למסע של גילוי יבשת ספרותית "חדשה" – לא מפה ומצפן בתרמילי, כי אם אשליית חירות, דמיון מעז, וטופס תקופתי של בדיקות מעבדה: גלוקוז, סידן, מצב נפשי. כן, "בדרגה עליונה ושגיאיה כל כך של האמנות, אין הספרות מתעסקת כמובן בחמלה על המקופחים, או בקללה על המנופחים. קסמה מופנה רק לאותה תהום סודית בנפש האנושית שבה חולפים צללי עולמות אחרים כמו צללים של אניות אילמות, אלמוניות", כתב נבוקוב בספרו "גוגול" (מאנגלית: דורי פרנס). ויותר משביקש להצטלל ולהפטיט, ביקש לומר שהמילים, טעונות ונזיריות ככל שתהיינה, טעונות אך בתחושה, במשבי אור ואוויר, בלא כלום. והרהיבה גם זלדה: "נפשי קרן שמש לא תיתפס בכף".

בלית ברירה אשוב לאמצעי המחולל – הלשון. אף שגם כאן מדובר במבצעת מאכזבת. שכן, כדי לשבור את הראש על "מהי הספרות?", יש להודות תחילה בחולשתה היסודית: היא נוצרת בחומר נקלה ובוגדני; כזה שיורה ברגליה עוד בטרם ניסתה האומללה להיחלץ מהביצה. ובכל זאת, אם נודה שלשונה של ספרות אמנותית איננה צינור להעברת מסרים, כפי שאיננה זו המגלמת, בתחפושות שונות ומשונות, רעיון מסוים, כי אז אפשר אולי שהספרות היא משחקי-מאבק בכשלי החומר שלה, עד שמתקבל סיפר הנושם עצמונית. אך עודני מסויגת. חיי הטקסט הללו, מקוריים ככל שאינם יכולים להיות, הם בעצמם חומר מפותק; בדיות, פיגומי דמיון (לשון אחר ללשון פנימית), מעקשי זיוף, והרעה החולה – זמניות. והרי אפילו אוטוביוגרפיה היא לא יותר מאמת דהויה שזנתה. ואם לא די בכל המכשלות הללו, הרי שחיי האוויר של הספרות תלויים בקוראים שהם מפענחים. וכבר כתבתי ב"השמלה": "סיפורים מפענחים דינם למות". כן, ולמרבה הצער, הרבה לפני שפג תוקף הלשון שבה נכתבו. ואשר למפענחים-פרשנים, הרי שאפילו יישבעו אלו ברומן כלשהו משל היה זה תורה מסיני, הן הרומן, והן הכותבת שלו הם כנוצות שנתפסו בגלגלי מכוננית. אבל הנה שוב גדרתי גדרות, צמצמתי גבולות (אולי גם עלבתי בכמה נפשות), ועיקר: חזרתי וחטאתי למעוף.

אז מהי ספרות, לעזאזל? נדמה שרק לאגו התשובה. ספרות היא חתיכת עינוי עצמי כפיוני שהוצאתו לרשות הרבים מתסכלת. אף שבעצם התהוותה, במיצי הדחפים, בהתפרצות הצללים והשדים הפנימיים, ובמלאכה האינטימית, הכנה והכולית שהיא תובעת – הספרות שבמחשכים היא התענגות ממכרת על חיות ללא קץ. כל רגע כתיבה, זר וקרוב מאין כמותו, הוא רגע משייך ומשחרר. והספרות היא בית נדודים. חיים חלופיים. עד שבהוויה הזו של התפצלות מהתפצלות על התפצלות ומהכלאה להכלאה, נדלק עוד פנס: ואולי הספרות היא זכות מופלאה שנפלה בחלקה של כותבת – בסך הכול חוליה בשרשרת כותבות – להפיק מאותה לשון קדומה, משומשת ונקלית, משב אנושי רענן. כן, בהחלט ייתכן, שהספרות היא אושר מלוכלך.

ארכיון, אולה, אגרוף

המילים כאן הן אגרוף כמו שהאגרוף כאן הוא אגרוף.
הכול אגרוף ואת התבלבלת: הספרות היא זו שחבטה בך.

החתירה להבין מהי ספרות על דרך הדימוי כבר מכילה בתוכה כישלון. ועם זאת המחשבה הוכשרה בדרך מסוימת, וכך גם הכתיבה; שני המעשים האלה – לחשוב, לכתוב – הם מלחים וקברניטים מנוסים, ויש להם דרכים משלהם לנווט ולעגון. כנגד כל היגיון אבל מתוך כל הרגל את חושבת אפוא על דימויים. את מדמה את מעשה הכתיבה לעבודת הארכיון. מזמן אנחנו יודעות את האלימויות התוחמות אותו, את הארכיון, את אלה הקובעות מתי יכמין ומתי יחשוף, את מאזן ההחלטות והשיקולים הזרים. הסבירו לנו והבנו יפה. בכל זאת את מגיעה בבוקר אל מפתן הארכיב עם כוונותיך הטובות הזדוניות, ונדמה לך שבהינתן הרגע הנכון, עם מילת המפתח הנכונה, בהתבוננות־רנטגן אל שולי הדף או אל גבו, או בצמצום העדשה, תמצאי את מבוקשך.

במאמרה "ונוס בשתי מערכות" מתחקה סיידיה הרטמן, במעקב מרושל אך גם קשוב, אחרי דמותה החמקמקה של נערה שפחה, מתה, בארכיון העבדות האטלנטית. זהו "סיפור ללא עת מפי עד כושל", היא כותבת. היא פוגשת בה שוב ושוב, בשמות שונים, בחדרים שונים, נתונה לעינויים שונים. לא ניתן לדעת מי היא. "הארכיון במקרה זה", היא כותבת, "הוא גזר דין מוות, קבר, מפגן של גוף מחולל, רשימת מצאי של רכוש, חיבור רפואי על זיבה, כמה שורות על חייה של זונה, כוכבית בנראטיב הגדול של ההיסטוריה". על אף הכשלון הידוע מראש לתאר את מה שאי אפשר לדעת – "האנחות והבכיות, השירים הבלתי מפוענחים, רחישת האש בשדות הסוכר, הקינות על המתים וצעקות הניצחון" – המעשה הכתיבתי של הרטמן נמשך תוך חיפוש אחר אפשרויות לכתובה אחרת. "אובדן הסיפורים מחדד את הרעב להם", היא כותבת, ואז ומספרת גם על הפיתוי "לייצר חלל לאבל במקום שבו הוא אסור. לפברק עד למוות שבקושי הבחינו בו". הרטמן מבינה שצורת סיפור כזו דוחפת אותנו אל מעבר לפרמטרים של כתיבת היסטוריה. היא כותבת

על היסטוריה של כישלון, אולי היא מתכוונת לכשלונה של כתיבת ההיסטוריה, ונשימתך נעתקת כמי שמצאה את מבוקשה בארכיון. את אומרת לעצמך, הנה, זו ספרות. במחשבה שנייה, המגבלה בעינה עומדת.

או אולר שוויצרי. אולי הכתיבה היא איסוף איטי ועיקש של פונקציות אפשריות, מכשירים הכרחיים עבור הדבר המסוים הזה. דרושה לך הזרוע שפותחת בחוכמה, או שקורעת קרע; פעמים אחרות את צריכה את זו שסוגרת בהידוק. הדבר המסוים הזה שאת מבקשת לכתוב תובע גילוף, יצירה של תכונות ומאפיינים מתוך בלוק של חומר גלם; דבר אחר מצריך שיוף, או הברקה. לפעמים הספרות מצריכה בוזמניות וריבוי, יותר זרועות מכפי שהשפה מסוגלת להציע.

בספרו "אבן, נייר" מקדיש תומר גרדי פרק ארוך לסעודה מוגזמת ומתמשכת, אקס-טריטוריה כפרית, ימי-ביניימית כמעט, בסיפור שאחרת מעוגן היטב, שלא לומר כבול בשלשלאות ומוטל על רצפת צינוקו של המוזיאון להיסטוריה וטבע בקיבוץ דן. במחשבה שנייה, אולי הארוחה המתוארת היא וריאציה מופרעת על חדר האוכל הקיבוצי (את לא באמת יכולה לדעת), כל העסק מסתיים בנקמה והרעבה וכליאה, ובסדר חברתי שמחנק הוא העיקרון המנחה בו. בכל אופן, המלל לא פוסק. מילים מולידות עוד מילים, מגדלות עוד מילים כאיברים עודפים, שבתורם מבצעים פעולות בעוד מילים. כל אלה מרופדות בטקסטיל, משוחות בשמן, ומוכתמות בזיעה ובמזון. הן מדיפות ריח וטעם, הן נקרשות או נמסות, הן רוטטות או מתקשות. האפשרויות הן אינסופיות, הגידול הוא אקספוננציאלי. הסיפור תובע פרישה של כל אפשרויות השפה, תצוגת תכלית של הוו והסכין והפוחתן והמברג והמסור והמספריים והקיסם והפינצטה והפצירה. הנה את עומדת מול השולחן של ערוץ הקניות, ואיש מכירות מיומן מדגים לך את אלפי האפשרויות של המוצר שבידו, הטמרות על גבי הטמרות. שוב הדימוי כושל, ואת מנסה דימוי אחר: את במעבה (לא חורש, לא חורשה, יער, ג'ונגל, שדה קנים), זו לא חופשה ולא גחמה צרכנית. על טבעת המתכת הדקה של האולר הזה תלויים חיך.

לאחר מה שנדמה כמיצוי יפהפה, מוחלט, של אפשרויות השפה, המחבר מותש, ומתוך התשישות צומח הרגע הצלול ביותר בפרק המסעיר והמבחיל הזה: "כי ודאי לי שיצאתי מאותו מחסן הרי. שיצאתי מהבית המקולל ההוא. ודאי לי כי הרי הנני כאן. יושב, כותב, בביתי שלי, אל שולחני המסודר, שקסת פורצלן לבן עליו, וציפורן עשויה זהב, בחדר עבודה רחב. אלא שאם אכן אינני שם יותר, אם אכן יצאתי, מדוע כאן, רחוק מאותו שם בזמן ובמרחב, עודני שב שוב ושוב אל אותו הכלא, לדבר בו, לתאר, למצוא שוב ושוב דרכים לצאת מהמקום ממנו כבר יצאתי, מדוע אם אכן יצאתי לא מצליח הדמיון להשתחרר והוא כבוס כל-כך, עצור, מוגבל, והשפה שבה אני כותב מתמוטטת שוב ושוב אל תוך עצמה, קורסת, לא מצליחה לחרוג, לצאת, לנער מעל עצמה את שלשלאות עצמה, כאילו לא עזבתי שם אף פעם, ועודני יושב מסביב אותו שולחן, כלוא בתוך סדריהם הכבדים, אילם".

מה לעשות עם קוצר ידה של השפה, עם אוזלת הלשון? הספרות איננה ארכיון ואיננה אולר שוויצרי. כישלון הדימויים הללו, האופן בו הוא מגיח גם במבט מן החוץ וגם מעומקי הניסיון עצמו, מעיד אולי על דבר-מה עמוק יותר. הספרות מושיטה יד (לא לחיבוק, לא

ללחיצה, אלא ללפיתת העורף), אך היד קצרה, המרפק אינו גמיש, האצבעות קפואות כנויים. את מנסה שוב, ובמקום שבו יש כישלון את תוחבת אגרוף. האלימות מסלימה, כעת נדמה לך שהספרות היא הכשרה באמנויות לחימה (לבישת החליפה השחורה היחידה בחדר, בתוך נחשול ילדים בחליפות לבנות, מסמנת אותך הן כאיום והן כמטרה. כך צריך). את מנסה להתמקד: הספרות היא זירת אגרוף. לא, הכתיבה היא קרב אגרוף. לא, הספרות היא הרגע שבו מכת וו נוחתת בארובת העין, מקום רך המוקף מכל עבריו במקום קשה. המתאגרף הוא את.

את קוראת במגי נלסון, שפותחת את ספרה "הארגונואטים" בפסקה שכולה בשר (קעקוע, אוכל, מין) ומיד אחר כך היא טווה סביבך פסקה אחרת שכולה מילה (זה לא בינארי, הניגוד הזה, אבל את מתמסרת): "לפני שנפגשנו, ביליתי חיים שלמים בהתמסרות לרעיון של ויטגנשטיין לפיו הבלתי ניתן לביטוי מוכל – באופן בלתי ניתן לביטוי – בתוך מה שבא לידי ביטוי [...] הפרדוקס של הרעיון הזה הוא, באופן מילולי למדי, הסיבה שאני כותבת". נלסון לועגת למקהלת הלוֹ-רֶק-מִילִים-הִיוֹ-טוֹבוֹת-מִסְפִּיק. המילים טובות מספיק, היא אומרת. אבל אז היא מתחילה לאהוב (האנגלית פה מגלה תושיה בלתי אופיינית: נופלת באהבה) אדם שעבורו המילים הן קורוזה ואפשרויותיה החסרות של השפה נוכחות בכל חלקה ביניהן. עצם כינוי הגוף – הן הכינוי, הן הגוף – משתנה, אבל זה לא רק זה. יש החוץ והתגובות שלו אליהם כשני גופים, כמפת עקבות נעה ונושמת, אבל יש גם פנים: "מבפנים, היינו שתי חיות אנושיות שעוברות שינויים זו לצד זו, נושאות זו לזו עדות רופפת", נלסון כותבת. את קוראת וקוראת ומתפתה לומר שזו אהבה שקורמת עור וגידים באמצעות המילים, ובה בעת דרך הגוף, אבל גם זו אשליה. המילים כאן הן אגרוף כמו שהאגרוף כאן הוא אגרוף. הכול אגרוף ואת התבלבלת: הספרות היא זו שחבטה בך.

מהי ספרות: גרסת המוזיקאי

בעולם הולך ומתמלא רעש מטמטם, שפע בולשיט מילולי וג'אנק-מיוזיק; בעולם הסוגד יותר ויותר ל"גובה העיניים" ולגובה הסמארטפון, לשם מה, ולמי, החלקה הקטנה שלי?

"מ" הי ספרות בשבילך (כמוזיקאי)? "... בשבילי, עכשיו? עכשיו-עכשיו "אני נצרך לדמעות, לקינות, לתמרורים (...). כל החי סביב לי טובע בים של דמעות, נחנק באוויר המעופש... ואני יודע כל זאת, אני מבין את כל הרעה הזאת (...). ואך להיות חש את זאת אני חפץ... וסביבי – שושנים ושושנים (...). ריחן הרך והעדין עולה באפי וכל הכיכר מלא[ה] ריח הניחוח (...). ועיני אינה סובלת את כל מראה הנגעים, אשר השושנים מכסות עליה[ם]". זוהי ספרות וזוהי שירה בשבילי, לפחות ברגע זה (בשעת בוקר, חורף 2020). אני חייב לשוחח אתך, להקשיב, לשנן את דבריהן: "לא! לא כזה צריך העולם להיות (...). לששון ולשמחה הוא נברא! (...). ולא נברא האדם להיות כפוף ומעונה, חולה ואומלל". והיו אלה דברך, שאול טשרניחובסקי (בתרס"ג, 3-1902). הם חשובים ונחוצים לי עכשיו. "כמוזיקאי"? כן. ולא דווקא כמוזיקאי. אבל, ברשותך, דר-משמעות מצאתי בהם. "בעולם אחר, באדם אחר אני רוצה!", כך כתבת. והוספת: "את העולם האחר אני בורא, ואותו אני יוצר. וכל טיפה וטיפה, טיפת השָׁשׁוּר, היוצאת מתחת מכחולי והנופלת על הלוח נהיית לפלגי אור, לנגוהות, למנגינות, וכל העולם יימלא שושנים, שושנים (...)*". דר-משמעות, רב-משמעות – זכותו של משורר, אולי חובתו, ובוודאי אחת ממעלותיו. *licencia poetica*. ובכל זאת אני תוהה ומוטרד: מהו המכריע את הכף? האם אתה, טשרניחובסקי, "בורא" ו"יוצר" עולם חדש, בר קיימא? האם לוח הצבעים, המנגינות,

* שאול טשרניחובסקי, השושנים (מכתבי צייר), פורסם ב'הצופה', י"א בשבט תרס"ג. אני מצטט מן ההדפסה המחודשת בתוך: בועז ערפלי (ער.), שאול טשרניחובסקי, מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים תשנ"ה, 1994, עמ' 531.

השושנים – הם עולם אמיתי, יפה וצודק, ורק בו יאה לנו לשכון בַּטַח? ואולי, להיפך, "כל העולם יימלא..." (וגו') משמע: יצירת האמנות תחלחל אל העולם ה"נגוע", ה"מעופש", תשנה ותגאל אותו ואותנו? הלא את כליל הסונטות שלך, "על הדם", חתמת במילים: "כוהני היופי ומפחול-אמנים, / הרודים בשירה ומסַתְרֵי-חַנְּה, / יגאלו העולם בשיר ומנגינה". זה יפה להפליא, וכליל הסונטות עיצובו מוזיקלי – אני מבחין בכך ומוקסם בשל כך – בצורתו, במצלולי המילים שבו, בחריזה, במשקל הפואטי, בהטעמה האשכנזית הנשכחת, ההכרחית (אשר על כן שטוחה בקשתי לפני כל מאן דבעי: הגנו על הטקסט הזה. אל תלחינו אותו), ולי, הקורא-המוזיקאי, נתונה ה-licencia, הרשות להאמין שאין השירה הזאת רק פתח-מילוט שאמן-איסטניס דמיין לעצמו, ולא L'art pour l'art, אלא (גם?) הצעה לתיקון האדם, החברה, העולם. כך בשיר אחר מפרי עטך, המשורר, זה שאת תוכו, את המסר האמיתי שלו, זרקו, ואת קליפתו הותירו ועטפו בצלופן כחול-לבן, כאייקון ישראלי: "כי עוד אאמין גם באדם / גם ברוחו, רוח עז // (...) רוחו ישליך כבלי-הבל / לא בְּרַעַב ימות עובד / דרוו – לנפש, פת – לדל".

כשנשאלתי: תכתוב? עלו בדעתי הרבה משוררים וסופרים בני הדור ההוא. ממקורם שאבתי את אהבת הקריאה שלי בימי ילדותי, כשהצצתי בכרכי "התקופה" (הוצאת שטיבל), שדפיהם מעלים ריח יושן מסתורי, בספרייתם של סבתא וסבא. הם עדיין אתי. ספרויות ושירות אחרות (לשון רבים) פגשתי מאז. אין בהן, בהכרח, "מנגינתו" של טשרניחובסקי. מנגינתן עשויה לבלבל, לפרוע סדר, וזה סוד יופייה. זה גם סוד יופיין של מוזיקות (שוב, לשון רבים) חדשניות, ניסיוניות, שאימצתי לי. ולא רק אותן: יסודותיה של מוזיקה מוקדמת מאוד, מערבית ולא-מערבית, שבזמן יציקתם היו מוסכמים ובטוחים כל כך, עשויים לערער את ביטחוננו של מאזין בן ימינו ולהזמין אותו לאי-ודאות מבורכת. ובמאגר המוזיקות שלי גם שירי-עם מהעולם כולו, ובהם פוטנציאל חתרני אם לא עברו תחת מכבש הפופ הגלובלי, ובלוז, וג'אז, ורוק מתוחכם.

האם כל אלה, והידע שלי במוזיקה, הם הקובעים את טעמי בספרות ובשירה, או להיפך? אין לי תשובה נחרצת. ספרויות ושירות רבות מאוד מנחמות אותי דווקא בוודאות שבהן, בהנאה ממתח קל לשעה קלה, בהתרגעות, בגעגועים הצובטים את הלב. לא אוותר עליהן. ואין קשר ישיר ומחייב בינן לבין עצמן או בינן לבין מוזיקה ו"מוזיקליות". אבל קיימת גם אפשרות אחרת, "היערכות" אחרת – כניסוחו של ג'ורג' סטיינר המנוח – לנוכח יצירות מסוג שונה. המשורר יעקב פיכמן, בן דורו של טשרניחובסקי ובן-בית ב"התקופה", וכתבתו אהובה עליי מאוד, תיאר פרוזה מופתית שהיא גם שירה וגם "מוזיקליות", והיא מביאה "לידי תנועה את כל כלי-המבטא ואת כל כלי-השמע בבת אחת". אינני בטוח בנחיצותו של איזמל-מנתחים כשאני מעלה על נס את התפעמותו של פיכמן מיצירות שכאלה. אכן, אני מעלה אותה ואותן על נס, אם גם נוקט זהירות בקוראי את מילות הסיכום של פיכמן היום, במאה העשרים-ואחת: "במעמקי מרומים נפגשים כל יודעי עוף".* ובכן, הקציתי בעולמי חלקה מיוחדת לאמנות מורכבת מאוד – ספרות ושירה

* יעקב פיכמן, בין שירה לפרוזה, בתוך: בבית היוצר, חלק ראשון, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשי"א, 1951, עמ' 23.

ומוזיקה, והגות, וגם ציור – ולדידי, היא גבוהה, ומגביהה, ושורשיה במעמקי-מעמקים. היא הכרחית בשבילי, בהיותה – כפי שסטיינר מתאר אותה – 'קוראת תיגר על משאבי ההכרה והרוח שלנו' ושואלת: "האם הפעלתם את דמיונכם מתוך אחריות? האם נכונים אתם לפעול (...). לפי האפשרויות הגלומות בשנות השונה, העשירה יותר, שהעמדתני?*" הנה, ה"שושנים" של טשרניחובסקי בחלקה הזאת.

והאחריות, והנכונות לפעולה, עכשיו? בעולם הולך ומתמלא רעש מטמטם, שפע בולשיט מילולי וג'אנק-מיוזיק; בעולם הסוגד יותר ויותר ל"גובה העיניים" ולגובה הסמארטפון ול"גובה הרגליים", וסוגר יותר ויותר על מי שמתעקש להפנות מבטו אל "בְּמִתֵּי עֵב" (כך ישעיהו. וטשרניחובסקי: "בְּמִתֵּי עֵל"); בעולם נגוע ומעופש יותר מזה שטשרניחובסקי ועוד רבים טובים סירבו לו; בחברה הישראלית, שבה הצהרה כגון "באדם אאמין" (הה, טשרניחובסקי) תיחשב כבגידה במדורת השבט – לשם מה, ולמי, החלקה הקטנה שלי? כדי להגן עליה, אמשוך את אבחנותיו ואת תקוותיו של סטיינר לצד פוליטי יותר. הרברט מרקוזה: "כל יצירת אמנות אותנטית תיחשב למהפכנית, כלומר, היא מהווה ערעור של תפיסה והבנה, הוקעה של המציאות הממוסדת, הופעה של דמות השחרור".** וג'ון ברג'ר – נוסח אחר – בספרו "צורתו של הכיס", על 'כיס התנגדות' (pockets of resistance): פליאה מול ציורי מערות או עבודותיהם של לאונרדו, מיכלאנג'לו, רמברנדט, ברנקוזי, מורְנְדי, והעמקה בהם עד לכדי תובנה חדשה; שיחות והתכתבויות מכל הלב, ומלב אל לב; ואמנות המילים כשלעצמה (אני, לידה או בעקבותיה, מוסיף: גם אמנות הצלילים) – אפשר שהם הדברים ה"מחזקים כל אחד מאתנו באמונתנו שהמתרחש בעולם אינו צודק, ומה שאומרים עליו לעיתים קרובות הוא שקר".

* ג'ורג' סטיינר (תר. יוסי מילוא), אַראטה, מאזן של חיים, הוצ' עם עובד, תשס"א, 2001, עמ' 26.
** הרברט מרקוזה (תר. לאה דובב וצבי טאובר), הממד האסתטי: התמדת האמנות, הוצ' הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 17.

חדשות הספרות

(כפי שלוקטו ממקורות שונים בשניים במרס 2020)

גאוה ישראלית: החוקר ניסים צ'רנובורודוב מהמכון לחקר מחלות אוטואימוניות באוניברסיטת אריאל פיתח תרופה להקלה בכאבם של הסובלים מביבליופיליה. נסינים ראשונים של התרופה מדווחים על שיפור מידי.

בתחרות שנערכה בסופיה בירת בולגריה, נשבר שיא העולם בהשלכת ספרים למרחק (בקטגוריית רומן קלאסי בכריכה קשה). שיאן העולם החדש הוא דארן "הלטאה" מרפי, חשמלאי רכב בן שלושים ואחת מדבלין, שהשליך את "החטא ועונשו" של פ' דוסטוייבסקי למרחק בלתי נתפס של שמונים ותשעה מטרים, שיפור של יותר משישה מטרים ביחס לשיא הקודם, שנקבע ב-1993 על ידי מבקר הספרים ההונגרי המנוח אישטאון פרנץ הורבאת' (שהשליך את "האדום והשחור" של סטנדל). כשנשאל לאחר טקס הענקת הגביע איך הוא מסביר את הישגו המדהים, סיפר שיאן העולם הטרי שבדרך כלל אינו קורא את הספרים שאותם הוא זורק, אבל הפעם לא הצליח להירדם בלילה שלפני התחרות וקרא מרותק את "החטא ועונשו" עד עלות השחר. זה כנראה מה שנתן לו השראה.

בבריג'טאון בירת ברבדוס נחקק חוק המטיל קנס של אלף דולר ברבדוסי על מי שייתפס קורא ספר במרחב ציבורי (ובכלל זה מגרשי כדורגל ובתי בושת). "קריאת ספרים הפכה למכת מדינה", הודיע ג'ונה גיבנס, השר לבטחון פנים של האי הקריבי, "הגיע הזמן שאנשים ירימו את העיניים מהדף ויתמודדו עם המציאות".

זינוק חד נרשם במחירי הנייר בבכרזיל לאחר שהתאחדות הוצאות הספרים בריו דה ז'ניירו דיווחה לרשות לניירות הערך של המדינה על תוצאות מבטיחות בניסוי הקליני הראשון בתרופה מאריכת הטקסט וורדאגרה. ארבעה מחברי סיפורים קצרים שהשתתפו

בניסוי כתבו תוך חודש רומנים בני מאתיים אלף מילים לפחות כל אחד. המשתתף החמישי, המשורר לואיס אנטוניו טריזה דו ג'וניו קרלוס דה סילבה, כתב שלוש פואמות ומחזה.

טרגדיה בקירגיסטן: בכלוב בגן החיות של פִּישֶׁקֶק, בירת המדינה האסיאתית, נמצאה גופתו חסרת החיים של טימוטי חאן, נמר השלג שידע לנבא איזה משני ספרים שמונחים לפניו יזכה להצלחה מסחרית (בקריעה לגורים של הספר שדינו להיכשל, כפי שאפשר לראות בסרטון של התאחדות הוצאות הספרים הקירגיזיות, שצבר כבר יותר משלושה מיליון צפיות ביוטיוב). מקור בכיר במשטרת בישקק אישר את קיומו של סרטון אבטחה שבו נראית דמות הולכת על שתיים פורצת לכלוב של טימוטי אחרי חצות והולמת בראשו בחפץ קהה גדול, כפי הנראה מכונת כתיבה, חזור והלום. שמונה סופרים קירגיזיים שספריהם נקטלו בעבר על ידי הנמר עוכבו לחקירה.

שבעה שבועות לאחר פרסום "אדם-פיל-נמלה", הרומן עטור השבחים של "טורבו בלזק", תוכנת הבינה המלאכותית הכותבת המפורסמת ביותר בעולם, וצוות החוקרים הצרפתי שפיתח את התוכנה הודיע שמועד הפרסום של הרומן השני שלה נדחה שוב, למועד לא ידוע. "טורבו בלזק כבר השלים ארבע טיוטות לספר הבא שלו, אך בכל פעם החליט, למרות שכבר נערכנו למסע של יחסי ציבור, לשלוח את כל מה שכתב לסל המחזור ולהתחיל מחדש", כך מסר פרופסור אנטון ריגאדו, ראש המחלקה לבינה מלאכותית באוניברסיטת לֶוֶן. "אנחנו משערים שזה משבר הספר השני", עוד אמר הפרופסור, "זו בעצם ההוכחה האולטימטיבית לכל מי שפקפק בכך שטורבו בלזק הוא סופר אמיתי".

גאוה ישראלית: החוקר ניסים צ'רנובורודוב מהמכון לחקר מחלות אוטואימוניות באוניברסיטת אריאל פיתח תרופה להקלה בכאבם של הסובלים מביבליופיליה. נסיינים ראשונים של התרופה מדווחים על שיפור מידי: כך, ר' מירושלים סיפר ששבוע אחרי הטיפול הדחף הבלתי נשלט להריח ספרים נמוג כמעט לגמרי. ג' מצפון תל אביב עברה פעמיים ליד ערימת ספרים שהונחה על ספסל בשדרה בלי להרים אף אחד מהם. ב' מנס ציונה נשבע שהצליח, באבחה אחת, לקפל דף בעותק ממהדורה ראשונה של "שלושה בסירה אחת". דוקטור צ'רנובורודוב סיפר שבשלב זה התרופה ניתנת בזריקה לעורק התרדמה בצוואר, אבל בעתיד, עם המינון הנכון, בהחלט יהיה אפשר לחסן בה תינוקות. שבט של מבקרי ספרות פראיים המנותקים מהעולם החיצון התגלה לאחרונה ביערות הגשם של האמזונס. פייר מישל באטום, האנתרופולוג הצרפתי שחי בקרב אנשי השבט, דיווח שמכיוון שהמבקרים אינם יודעים קרוא וכתוב, הם מגבשים את דעתם על הספר לפי צבע הכריכה, עובי הדפים וטעמם בליקוק. אם אין בין המבקרים תמימות דעים – כמו במקרה שבו ביקש את חוות דעתם על הכרך השמיני של "בעקבות הזמן האבוד" של מרסל פרוסט – הם נותנים את הספר לזקן השבט (המכונה בפניהם הֶבְכָטִין הגדול) והוא מניחו ליד עץ, כאילו היה פרי שנשר אל האדמה, ובדק את מצבו בכל בוקר, שמא כבר נרקב בגשם (ספר רע) או נגנב בידי קוף (ספר טוב). אחרי חודש באמזונס פיתח באטום תסמינים של מלריה ונאלץ לשוב לציוויליזציה בלי לגלות את פסק הדין הסופי על ספרו של פרוסט.

בתחרות לאכילת ספרים בסגנון חופשי שנערכה באוסטין, בירת טקסס, זכה המתחרה הרוסי פאבל קפוסטה, שהצליח ללעוס ולעכל את כל דפי הכרך הראשון של "דון קיחוטה"

בזמן שיא של עשרים ושמונה דקות, את הכרך השני בשעה ועשרים, ואת כל דפי "ויליס" של ג'ויס בשלוש שעות וארבע דקות. בסיום התחרות השליך קפוסטה את הכריכות הריקות של הספרים שבלע אל המעריצות ביציע והקדיש את זכייתו לסבתו הקשישה, שבזכותה נחשף לאמנות אכילת הספרים, אמנות שהצילה את חייה בעת המצור על לנינגרד.

חברת הציוד הספרותי ההיקפי "טקסטרוניקס" דיווחה שמכרה תוך שבוע יותר מ-500000 מקלדות ז'ורז' פרק, שחסר בהן המקש e. מהגרסה העברית של המקלדת – שעליה גם נכתבה פסקה זו – נעדר המקש שממוקם בין ט' ל-ר'. בשנה הקרובה מתכננת "טקסטרוניקס" לייצר גם מקלדת בלי מקש ירידת שורה, המיועדת למשוררים העוברים הסבה מקצועית לפרוזה.

בשורה לאוהבי הספרות שדעתם אינה נוחה מעודף דמויות נשיות בספרים. מדענים מאוניברסיטת אביניון הצליחו לפתח אלגוריתם ממוחשב, מנ"א שמו (מטשטש נשים אוטומטי), שמוחק דמויות של נשים מספרים, וזאת בלי לפגוע – כך לטענת החוקרים – במהימנות העלילה ובהתפתחותה. לידינו הגיע אחד התוצרים הראשונים של הפרויקט, הרומן "אדון בובארי" מאת גוסטב פלובר, המוסר את קורותיו של שארל בובארי, רופא המבלה את חייו השלווים באיזור כפרי בצרפת של המאה התשע-עשרה. מצאנו את הספר מעט מונוטוני אך מהנה לקריאה.

קטטה המונית פרצה בחנות הספרים "קארבר" בפודגוריצה בירת מונטנגרו, בין קבוצה של סופרים סרביים שהגיעו למקום כדי "לשפר מיקום" לספריהם המוצגים בחנות, לבין קבוצת משוררים בוסניים שזעמו שספריהם אינם מוצגים בחנות כלל. בעל המקום, ז'יליקו ספאחיץ, סיפר שאין זו הפעם הראשונה שעימותים כאלה נערכים בחנותו, ותבע ממשטרת הגבולות של מונטנגרו למנוע את כניסת הסופרים והמשוררים החוליגנים למדינה. הצלב האדום פינה משטח המריבה שמונה עשר פצועים הסובלים מחתכי נייר בכל חלקי גופם. קריאת ספרים במיטה פוגעת בחשק המיני – כך עולה ממחקר חדש של חוקר המיניות הפולני-קנדי סאביצקי גולאיי. במחקר ראיון גולאיי אלפיים זוגות בגיל הרבייה, ומצא ירידה דרסטית של יותר משישים אחוזים במשיכה המינית בקרב הקוראים בחדר המיטות, ירידה שמשותפת הן לזוגות הטרוסקסואליים והן לזוגות חד מיניים. נתון זה תקף גם לקוראים ספרים מנייר לאור מנורת לילה וגם לזוגות פרוגרסיביים שמעלעלים בספרים דיגיטליים בטלפונים חכמים המקרינים אור מעצמם. החדשות הטובות, כך לפי המחקר, הן שדי לו, לזוג הקורא, להימנע מהכנסת ספרים אל בין המצעים במשך תשעים ימים – וכבר שב החשק המיני לרמתו הרגילה, כמעט אצל כל הנבדקים. המחקר צפוי להתפרסם בקרוב כספר (עם האזהרה על הנוק הצפוי עקב הקריאה בו במיטה, במקום בולט על הכריכה). המשורר האפגני הגולה אחמדאן ראשמלה הודה השבוע בראיון לרדיו מקומי בפורטלנד ששמו האמיתי הוא סשה אפשטיין, ושהוא הגיע לארצות הברית בגיל שמונה, מעיר רבבת הגשרים (היא לנינגרד, השם ייקום את שמה), יחד עם הוריו שחיים עד עצם היום הזה בניו ג'רסי. עוד סיפר שבנעוריו הם קיוו שייצא ממנו משהו בחיים, שיהיה מהנדס או רופא או לפחות לקטור בהוצאה שלא למטרות רווח, אבל היום, לאור פרסומו כמשורר גולה, הם גאים בו מאוד.

תורי ענק נוצרו על המאדים, לקראת פתיחת חנות הספרים הראשונה על הכוכב האדום. המתיישבים המאושרים שהצליחו להיכנס לחנות בטרם אזל בה המלאי שיובא ממחסנים מאובקים בכדור הארץ, הניפו ספרים של ריי ברדבורי מעל לקסדות חליפות החלל שלהם, כמבקשים לסמן לתושבי כוכב הלכת השלישי במערכת השמש שעוד יש קצת תקווה למין הספרותי. נכון?

הספרות נותנת סימן

הספרות, האורקל של ימינו, לא רק אומרת ולא רק מסתירה, אלא במובן חזק מאוד גם – ואולי אף בעיקר – נותנת סימן.

ב אחד מן הפרגמנטים המפורסמים שלו, הרקליטוס אומר: "האדון, שהאורקל שלו בדלפי, לא אומר ולא מסתיר, אלא נותן סימן".

הפרגמנט קשה להבנה. מה פירוש "האדון אינו אומר"? הרי על פי הרודוטוס, אפולון הוא זה שאומר את כל דברי האורקל. נוסף על כך, בסוף הפרגמנט נטען שאפולון נותן סימן – והלא סימן הוא אמירה. ומה פירוש "אינו מסתיר"? הרי נקבע קודם ש"אינו אומר". ואם אינו אומר, משמע שהוא כן מסתיר, בכוונה לא אומר. אם נבין את האמירה הזו כמוסבת גם על הכתיבה של הרקליטוס, על הפואטיקה הפילוסופית שלו עצמו (הבנה המקובלת במסורת הפרשנית הפילוסופית) – האם גם הכתיבה של הרקליטוס, המכונה "האפל", הלא מובן, "אינה אומרת", על אף שהיא אומרת, דהיינו נותנת סימן, ובה בעת גם "אינה מסתירה", על אף שהיא אינה אומרת?

השאלות הללו, המצביעות על הפרדוקסליות של האמירה של הרקליטוס, הן שאלות פילוסופיות. אבל נראה לי שדבריו נכוחים גם לשאלה הנשאלת כאן: מהי ספרות? בפרגמנט, הרקליטוס מערער על ההנחה בדבר קיומו של דבר־מה מוסתר, על קיומה של אמת עלומה בדברי האדון המושמעים בדלפי. הוא יוצא נגד ההנחה השגורה שהאל יודע, אבל מסיבה כלשהי הוא מחביא את הידע הזה. הידע נעשה איזוטרי, קריפטי. אל המאמינים, ובכלל זה אל המבקשים את דבר אפולון בדלפי, מגיעים רק פירוורים, שברים מטעים. הנחה זו, שכאמור הרקליטוס אינו מקבל, מקבלת חיזוק מסיפורים ידועים על נבואות האורקל, כמו למשל האמת המבלבלת שניתנת לאדיפוס. על פי סופוקלס, האורקל מנבא לאדיפוס שהוא עתיד להרוג את אביו ולשכב עם אמו. כדי להימנע מכך, אדיפוס בורח מפוליביוס ומרופה, מלך ומלכת קורינתוס שגידלו אותו מינקותו, שאותם הוא תופס בטעות כהוריו הביולוגיים. בדרכו לתבי הוא הורג את לאיוס מלך העיר, בלי לדעת שהוא

אביו מולידו, ונישא ליוקסטה, המלכה האלמנה, בלי לדעת שהיא אמו יולדתו. נבואות מתעתעות מפורסמות ניתנות גם לאחרים. על פי הרודוטוס, קרויסוס מלך לידיה שואל את האורקל אם כדאי לו לצאת למלחמה נגד הפרסים. האורקל מבטיח לו כי אימפריה גדולה תיפול, אלא שהאימפריה שנופלת איננה זו הפרסית אלא זו של קרויסוס. המלך הלידי כועס כל כך, עד שהוא דורש לאסור את אפולון במקדשו שבדלפי. למלך אָגאוס נמסרת בדלפי נבואה שתומה עד כדי כך, שהוא נאלץ לפנות למלך פיתאוס, שנודע בחכמתו ויכולתו לפענח נבואות, כדי שיפרש לו אותה.

ההנחה שבנבואות האורקל קבורה אמת מסותרת שחשוב לפענחה, היא ההנחה הפרשנית הנפוצה ביחס לספרות. התפיסה הנפוצה היא שמאחורי הפשט של הכתוב ובתוכו יש אמת שאליה הפרשנות יכולה וצריכה להגיע. שזו מלאכת הקריאה. אנשי הביקורת החדשה הציגו הנחה אופטימית, פוזיטיביסטית, שלפיה יש משמעות יציבה ליצירה, והקוראת האידאלית יכולה להגיע אליה; זאת אומרת שהטקסט כן אומר משהו וכן מסתיר משהו, ואל המשהו המוסתר הזה צריך להגיע. לכרות אותה החוצה מן המכרה. ההנחה הזו ננטשה. אבל גם במחשבות חדשות יותר, דהיינו בתיאוריות הקריאה מבתי מדרשם של וולפגנג איזר ומנחם פרי, שלימדו אותנו שלטקסט הספרותי המורכב יש ריבוי לא מוגבל של משמעויות הנקבע מחדש בכל קריאה וקריאה באינטראקציה בין הטקסט לקוראת, דהיינו ברווח בין מה שכן נאמר לבין מה שלא נאמר; ואפילו מאוחר עוד יותר, בדה קונסטרוקציה, למשל בתפיסה של משחק המשמעויות האינסופי של הטקסט הכתיבתי אצל רולאן בארת – בכל אלה יש מובן חזק שבו הטקסט כן אומר משהו, יש בו אמת, והאמת הזו נוצרת מתפרשת – אמנם באופן נוזל, משתנה תדיר וזורם – על ידי מה שאינו נאמר אבל שייך לעניין. על ידי מה שקיים באופן אופציונלי. הטקסט כן אומר לנו דברים וכן מסתיר מאתנו דברים. הוא נמנע מלומר דברים שהיו יכולים להכריע סופית, אחת ולתמיד, כל מיני שאלות, כמו, למשל, מדוע הירשל, גיבור הרומן "סיפור פשוט" של עגנון, לא שולח את אמו לכל הרוחות ולא מתחתן עם בלומה.

אני שבויה בתפיסה הזו. אני לא יכולה להשתחרר ממנה, כי היא מקור הדחף הפרשני שלי. זו העבודה שאני עושה. אני מתכחשת להרקליטוס ומניחה שהטקסט הספרותי כן אומר וכן מסתיר, ואני אגלה את המוסתר. אני יודעת שהגילוי שאגלה איננו השורה התחתונה, והוא חלקי ופרספקטיבי, ומתכונן גם על ידי הטקסט וגם על ידי הקריאה, ואינו אלא זיהוי צביר של פרגמנטים טקסטואליים מתוך מרחב אינסופי ולא מוגדר. ועדיין הפעילות הפרשנית היא גילוי של משהו שלא נאמר אבל שייך לעניין, ועדיין היא חביבה עליי. וכך הוא הדבר לא רק בספרות אלא גם בחיי היומיום, בפרשנות המתמדת של אינסוף אמירות ומחוות הנקלטות מן המציאות.

אלא שעם כל זאת, במובן מסוים הרקליטוס צדק, והספרות, האורקל של ימינו, לא רק אומרת ולא רק מסתירה, אלא במובן חזק מאוד גם – ואולי אף בעיקר – נותנת סימן. על פי אריסטו בדבריו על הטרגדיה, הטקסט הספרותי לא מיועד או מכוון לומר אמת עובדתית על המציאות. הטרגדיה לא מספרת מה שהיה, אלא מה שהיה יכול לקרות על פי הסתברות והכרה. היא לא מדווחת, לא אומרת את האמת, אלא מדמיינת. בשל כך, לפי אריסטו, היא נעלה יותר מן הכתיבה ההיסטורית של עובדות. משום שכדי לדמיין

בהצלחה, הטרגיקון חייב לתפוס את "הכללי": את עקרונות הקיום האנושי, את מהות ההתנהגות האנושית, את האישיות של הדמויות, את החברה, את המידות, את המוסר ואת הגורל, ובמילים אחרות: את החוק העומד בתשתית החיים האנושיים. ואם כך הוא הדבר, הטרגדיה אומרת שהיא מייצגת את חוק הקיום, אך בה בעת היא גם מסתירה, כי הייצוג הוא דוגמה לאותו חוק. אך לא ניסוחו המוכלל, החד משמעני והמפורש. בקיצור, בהמצאה ובהפעלת הדמיון הספרות כן אומרת וכן מסתירה.

המעריץ הגדול של הטרגדיה היוונית, עד להירצחה בידי אוריפידס, הוא פרידריך ניטשה. בעיניו, כל ניסיון לתיאורטיזציה של הקיום האנושי, כל הכללה, כל ניסוח של משמעות הקיום ושל חוקיו הם אשליה מזיקה. הזרימה הכאוטית של המאבקים האינסופיים לעוצמה אינה ניתנת לניסוח כאמירה תיאורטית. הספרות אינה יכולה לומר אותה, וכאשר אוריפידס מנסה להפוך את הטרגדיה לאמירה ומנסח את החוק המוסרי, הוא הורג אותה. ב"הולדת הטרגדיה מתוך רוחה של המוזיקה" ניטשה שר שיר הלל לטרגדיה. גם לנשגבותו של החיזיון האולימפי, לעוצמתו הטרנספיגורטיבית, גם לתשוקת החיים של האקסטזה הדיוניסית, לכוחה הסוחף, ובעיקר לזיווג האלים והפורה בין שני הכוחות המנוגדים הללו בטרגדיה.

כנגד זוועותיו הלא נסבלות של הקיום, הציב האדם ההלני את יצרי האמנות האדירים. מצד אחד את "הכמיהה הלוהטת אל התדמית, אל ההיגאלות על ידי התדמית", ומצד שני את האקסטזה המוזיקלית, הנסחפת בריקוד, הנרקוטית, השיכורה, "כאשר המדינה והחברה, ובכלל כל הפערים בין אדם לאדם נסוגים ונעלמים מפני הרגשת אחדות אדירה" מדבירה זו, המחזירה אל לב לבו של הטבע". מבחינת ניטשה, הטרגדיה אינה אומרת ואינה מסתירה; היא נותנת סימן. היא מספקת את "צעף האשליה", ובכך היא מאפשרת לנסוק אל הנחמה המטפיזית המשגיבה, שאותה היא מעמידה כנגד הסבל הנורא וחסר הפשר של הקיום, כנגד הכאב והיגון שאין להם מובן.

בתוך הייאוש הגמור, כאשר האדם תופס "רק את המזוויע או את האבסורדי שבהוויה", ברגע זה של אפיסת הרצון לחיים, "קרבה אליו הקוסמת נושאת הישע והמרפא, האמנות: היא בלבד מסוגלת להטות את מחשבות המיאוס ההן על המזוויע או האבסורדי שבקיום, לדימויים שהחיים יכולים להשלים עמם: הלוא הם הנשגב, מדבירו האמנותי של המזוויע, והקומי, שהוא פירוקו האמנותי של המיאוס באבסורד".

אם כן, אצל ניטשה הטרגדיה אינה אומרת ואינה מסתירה, אלא מעניקה דימוי. היא נותנת סימן לדרך, לדבקות הנפשית שתוביל לגאולה מטפיזית.

ש"י עגנון הוא הסופר שלו הקדשתי את עיקר העבודה הפרשנית שלי, בניסיון להבין מה הוא אומר ומה הוא מסתיר. לאורך כל הדרך ליוותה אותי התחושה שעגנון לא רק אומר ולא רק מסתיר, אלא גם נותן סימן. עגנון עצמו כתב סיפור בשם "הסימן"; על הרגע הנורא, בערב חג השבועות, שבו נודע למספר שכל שארית הפליטה של יהודי עירו בוטשאטש נשמדו ביום אחד על ידי הנאצים. הוא הולך להתפלל בבית הכנסת בשכונתו בירושלים ומבלה שם לבדו. אבל במהלך הלילה הוא זוכה לגילוי בן גבירול; הפייטן נגלה לפניו ומצטער עליו ונותן לו כנחמה סימן, שיר שהאקרוסטיכון של טוריו אומר את שם העיר האהובה והאבודה, בוטשאטש. מובן שעד הבוקר המספר שוכח את הסימן. אבל הוא

כותב את הסיפור עצמו, וזה מה שנותר, כמו ביצירות רבות אחרות של עגנון. לא הסימן, כי אם הסימן לסימן שאבד.

בסיפור ידוע אחר שלו, "עד עולם", גיבור היצירה, ההיסטוריון עדיאל עמזה, מקדיש את כל חייו, את כל ימיו ולילותיו, לחקר העיר האבודה גומלידתא, שהיתה "עיר גדולה גאוות גויים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם". המחקר של עמזה בהחלט "אומר"; אומר כמעט כל מה שניתן לומר על העיר גומליתא. מענה את החוקר רק דבר אחד: חסר לו הפרט האחרון שבעזרתו תושלם האמירה. הוא לא יודע מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור, אותם גדודי הונגים שהחריבו את העיר, האם מצד עמק עפרדת או מצד גשר הגבורה. בסופו של דבר מתגלה לעמזה שספר העיר העתיק של גומלידתא נשמר בבית המצורעים. הוא מצליח להיכנס לאותו בית, שכל באיו לא ישובו, ולא זו בלבד שהוא נוטש את אפשרות פרסום הספר, אלא, על אף שהפרט האחרון של המחקר מצוי כעת בידו, גם את המחקר אינו משלים; ולכן המחקר גם אינו מתכלה. עמזה יושב בבית המצורעים, פרוש מעולם החיים, קורא בספר ומספר למצורעים ממה שמצא. במקום לחקור ולפענח את הטקסט עמזה לומד; במקום להשיג ולהגיע הוא מתקרב; במקום לכתוב – הוא קורא.

במובן מסוים, ספר המחקר שהוא כתב, שהיו בו הרבה אמירות ופרט אחד נסתר, נתן לו עצמו סימן. הסימן היה בהיעדר, במה שלא נאמר, באמת החסרה, והוא זה שדחף אותו לבית המצורעים. בבית המצורעים, שכל יושביו חשובים כמתים, הזיקה של עמזה לספר העיר כבר איננה רק זיקה של חשיפת וגילוי נסתרות, אלא זיקה של דבקות ואהבה לחוכמה, לספר, לסימנים עצמם:

"ברית כרותה לחכמה שאינה מניחה מחכמיה והם אינם מניחים ממנה. הוא אמר מה לי ליגע עצמי? והיא אמרה שב אהובי ואל תניחני. היה יושב ומגלה צפונות שהיו מכוסים מכל חכמי הדורות, עד שבא הוא וגילה אותם. ולפי שהדברים מרובים והחכמה ארוכה ויש בה הרבה לחקור ולדרוש ולהבין, לא הניח את עבודתו ולא זו ממקומו וישב שם עד עולם".

מרקחת משונה המתייחסת לעולם

ההבדל בין שירה וספרות לסתם־טקסט הוא
היסוד המְשִׁישׁ, היציאה של הדף או המסך
מהדו־מימד לשקוע לעמקים או להגביה להרים,
החספוס התלת־מימדי שקיים בדף.

.1

כתבתי בזמנו: שירה היא כל טקסט שאינו מנוקד.
זו התחלה לא רעה לדיון בכותרת – נקודת פתיחה של תגרן בשוק עתיקות שנחוש
להיפטר משפירית נחושת או דיוקן דיקטטור מת, ואולי יוריד במחיר.

.2

ההגדרה הזו, המתייחסת למצב השירה כרגע, במקרה הזה באופן הופכי (להניח שניקוד
הוא סימן היכר ברור לשירה ולכן להגדיר את השירה ככל מה שלא מנוקד), מקדמת מעט
את הגדרת הספרות, כדבר־מה שמתייחס למצב. טקסט ספרותי הנו על כן מתייחס למה
שקורה סביבו – לשאלות כמו איך אחרים כותבים וכתבו, מה המצב הפוליטי/חברתי, מה
קורה, מעין נוף בהגדרה מצומצמת ורחבה.

.3

כשאני נדרש להתייחס לשירתך, אני בראש ובראשונה מזכיר שכותבות וכותבי מעין
מקבלים כסף על כתיבתם, משהו שלכאורה אמור להיות תחום באגף המסחרי. אני
מתעקש לראות בהחלטה הזו מעשה אמנותי, המשך הקריירה שלי כמשורר, שלוחה לכל
דבר של השירה פרי עטי.

עולה כאן תת-שאלה פרובוקטיבית, שממשיכה את השאלה הראשית: האם מבחינתי גם כתיבת צ'קים היא בגדר ספרות? בפירוש כן. אפשר כמובן להקביל בין החתימה על גבי הצ'ק לאוטוגרף של אמן ביצירות אמנות קלאסיות. מה גם שהצ'קים לא מנוקדים, תו היכר בדוק לשירה (ע"ע סעיף 1). אם תבחרו בעיניים עצומות עמוד בכרך על מדף חנות ספרים, אני עומד על כך שצ'ק (כשהוא לא דחוי) יהא ברוב המקרים מוצלח ומועיל יותר ממה שתמצאו שם. העובדה שזו אנקדוטה ביוגרפית ולא פואטיקה נקייה, רק מחזקת את הטענה שאני מעלה כאן. שכן:

4.

אם דבר מבדיל בין 'משורר' לבין זה ש'סתם כותב' (ועל כן בין שירה ל'סתם-טקסט), הוא שעל המשורר יש אנקדוטות, רכילות ויש לו אויבים ספרותיים, שלא קיימים לגבי ה'סתם כותב', אותו זה שמפרסם שירים מעת לעת, בנפול ההשראה על פדחתו, אבל לא ימצא את רגליו וידיו בתכנים ספרותיים, הוא אוהב ספרות. ה'סתם כותב' עשוי לכתוב שירים יפים יותר מאשר 'המשורר', אבל אין סיבה שיצבור אויבים ספרותיים, כך שאינו משורר – מבחינת מיודן הדברים.

5.

איני סלקטור, אלא כאמור תגרן שצועק בקול ומציע הצעה ראשונית בשוק שומם. איני טוען כמובן שכל שירה צריכה להיות צ'ק למוטב בלבד, פמפלט פוליטי או מניפסט על השירה. גם ההפך (מצ'ק) יכול להיות הנכון. כך שאפשר לחלץ מהסעיפים הקודמים, אם הקוראת דורשת, הגדרה, ולקבוע:

שירה היא מרקחת משונה המתייחסת לעולם.

6.

זה פותח שאלה אחרת, שאולי שווה גיליון-נושא נפרד, והיא 'מהו העולם'. אהרן שבתאי כתב ב'חמור' כי "כל העולם // הוא / מעין משהו", כלומר, העולם הוא כל מה שניתן לדמות למשהו אחר.

7.

צריך ליטול עם סוכרזית קריאות פוליטיות וולגריות, אבל מעניין להמשיך את משה גרשוני שקבע כי "הבעיה של הציור היא הבעיה הפלסטינית". אפשר להמשיך גם את פרנקו "ביפו" בררדי שניסח את הקשר בין השירה החופשית שבה בותר היחס בין מילה ודברים במציאות כמבשרת הקפיטליזם הפיננסי החל ב-1971, כאשר ניקסון ניתק את

הערך בין הדולר לבין הזהב, והותיר את הדולר כמעין טורף פראי – הנמר שעליו דהר גם דוד אבידן, ושבסוף טרף אותו.

זאת בוודאי נקודת פתיחה סבירה יותר מאלה הגורסים שהרגע המכריע של השירה העברית קשור למאבק בין זך לאלתרמן. "הזמנים מעניינים מהאנשים", כתב בלזק. אני מתעקש לדמיין את 2005, שנת הזהב שבה יצאו לאור שלושה כתבי עת ששינו את עולם השירה העברי, "הו!", "מטעם" ו"מעין" בהקשר לדרך להתייחס לחומת הפרדה שבוטנה באותן שנים, אותו מאורע טקטוני המנתק את ישראל מהיבשת. כתבי העת למעשה הציעו אסטרטגיות שונות מול החומה – למחוק אותה על ידי מאבק חזיתי ("מטעם" ז"ל) הגחכה ("מעין"), או התעלמות והפניית מבט לאמנויות היפות ("הו!").

הקשר בין הפשע לספרות ממשיך גם אחר כך: כתב העת "הבא להבא" שמנסה להעלות את השאלה הקוסמית, שכן עוולות הכיבוש לא נראות מהחלל ועורכו מעיד כי "הפתרון לכיבוש הוא כיבוש החלל". אפשר גם לקבוע כי המגמות הטראנס-הומניסטית והאל-סוגניות בשירה (למשל אצל "הליקון" בעריכת דרור בורשטיין) הוא ניסיון להרחיק את הפשע על ידי התרחקות ממעשים בין אדם לחברו, ליחס של בני האנוש לבעלי החיים, שלידו כל רשע בין בני אנוש נראה על פניו זניח וקנטרני. מבחינה זו ספרות ישראלית היא ספרות בלשית, עם פשע.

8.

בהקשר להגדרת שירה וספרות, אני חושב לא מעט על ים FA ("מעין", 2018) הספר של המשוררת החירשת תמי אסולין, שנכתב בשפת הסימנים FA. בניגוד למשורר השומע, שמדמיין את צליל השיר באוזניו בזמן הכתיבה, לכן למשל קיימים המשקל או החריזה, למי שמתעקש. אצל המשורר דובר שפת הסימנים, השפה עוברת דרך ידיו. כשאסולין מעלה בראשה מילה, היא חושבת על תנועת ידיים וגוף, ולמעשה אם השירה של מגזר השומעים היא אחות למוזיקה, השירה אצל החירשים היא אחות לריקוד.

9.

ההגדרה 'שירה היא מרקחת משונה שמתייחסת לעולם' שהצעתי פה היא הגדרה די רחבה, שכן אפשר לומר כי הכול מתייחס לעולם בדרך כלשהי. כמובן יש גם את השירה הלא-משונה, ירחם האל. אבל אולי במקום לשאול 'מהי ספרות' עדיף לשאול, 'ספרות, מה אפשר לעשות איתה?' ומהפונקציה אפשר לחזור לשאלת הגדרה ומהות. כמו שמכונת כביסה תוגדר על ידי כך שידובר על הפונקציה הראויה למכונה הלבנה בזמן שיש הרבה כביסה מלוכלכת.

גם כאן אני חוזר לבררדי שדיבר על כוח השירה בהחזרת היסוד הארוטי-חברי לאדם סביבך, זה שנותק בעקבות התחרות וחוסר היציבות התעסוקתית, הבסיס לקפיטליזם,

והדיבור ההיגייני על המרחב האישי. בררדי מדבר על חמלה, מושג שבעברית הוא מוחלש מאוד. עדיף לדבר על אהבה. זו המשימה של השירה והספרות – אותה מרקחת משונה וכו' – להחזיר את המגע, את המישוש. ולכן אולי תשובה יותר בהירה לשאלה בכותרת:

10.

כלל אצבע, ההבדל בין שירה וספרות לסתם-טקסט הוא היסוד המְשִׁיש, היציאה של הדף או המסך מהדור-מימד לשקוע לעמקים או להגביה להרים, החספוס התלת-מימדי שקיים בדף.

אז מה אם כבר כתבו על הכול?

בתחילה כתבתי בשפה גבוהה, לעיתים מליצית, כי כך,
חשבת, צריך לכתוב ספרות.

בשיעור הראשון בסדנאות הכתיבה בהנחייתי, אני מצהיר בפני המשתתפים החדשים כי אחרי סיום כתיבת רב המכר העולמי, התנ"ך, לא נשאר לכאורה על מה לכתוב. הרי יש שם הכול: סיפורי אהבות, שנאות, בגידות, קנאות, מעשי רצח, מלחמות, מערכות יחסים בין האדם למקום, לחברו, ומה לא. "על כל נושא שתבחרו לכתוב כבר כתבו לפניכם... אז למה לנו ספרות עכשיו? למה לכתוב ספרים בעידן הרשתות החברתיות? שם הכול מהיר, וספרות מצריכה זמן רב, בקריאתה וכמובן גם ביצירתה. אני לא בא להוריד לכם, להפך... לפחות חצי מהשירים והפזמונים שנכתבו הם על אהבה, הנושא הכי שחוק שיש, אז למה בעצם ממשיכים לכתוב על אהבה? כאן כל אחד מכם נכנס לתמונה. לכותב טוב יש קוד גנטי משלו, זווית ראייה שייחודית רק לו. היכולת להפוך את הבנאלי, את הדפקט הזה – לאפקט. את הכישרון לזה אתם מביאים מהבית, ותפקידי הוא לעזור לכם למצוא את הקול שלכם ולהשתדל לגרום לכם להוציאו אל הפועל."

...

לא הייתי מהילדים שחלמו להיות סופרים. לא כתבתי יומנים אישיים, לא שירים ולא סיפורים. אילו נשאלתי בימי ילדותי מהו חלומי, מהן שאיפותי לכשאתבגר, הייתי משפיל מבט ולוחש שהכי הייתי רוצה להיות שחקן. ולא שהפגנתי אז יכולות בימתיות. בגיל 27, לאחר נישואים כושלים ובהיותי אב לילדה בת 3, העזתי לנגוע או לנסות לנגוע בחלום. התקבלתי לסטודיו למשחק של יורם לוינשטיין, שהיה באותם ימים בתחילת דרכו. באחד התרגילים התבקשנו לעמוד לבד על הבמה ולספר סיפור אישי מרגש. היה לי שבוע לתכנן את הסיפור בראש. בינתיים צפיתי בתלמידים הראשונים שקפצו לבמה וזעזעו בסיפורים קורעי לב על התעללויות מיניות שחוו, על מוות פתאומי של יקיריהם ועל שאר

הסחי שבועלמנו. לא חוויתי את החוויות האלה. איך ארגש את חברי הכיתה ואת המנהל הכול-יכול? מה כבר אספר אחרי שאחרים קרעו כך את נפשם על הבמה? רקמתי במוחי סיפור בדיוני, שנשען על יסודות אוטוביוגרפיים. ילד משכונת התקווה, אחד מחמישה חברים המתגוררים באותה סמטה סדוקת קירות שלאורכה פנסי רחוב מנופצים. ילדים טובים יחסית, לא פושטקים, משחקים כדורגל ומשחקי רחוב אחרים, שנקטעים כל אימת שמכונת דוהרת נכנסת לסמטה בצפירות מחרישות אוזניים. לקחתי את חמש הדמויות לקולנוע המקומי, מין סינמה פרדיסו, עם סדרן נוקשה שעורך מרדפים אחר המתפלחים, כשבידו קנה חזרן. כשהוא תופס אותם הוא מפליא בהם את מכותיו (דמותו של הסדרן נוצרה בהשראת חנאש התימני המנוח, סדרנו המיתולוגי של קולנוע "דרום" בפאתי שוק התקווה). סיגריות שנשלפות בטרם תחילת הסרט ובמהלכו. חלקן, של הבוגרים יותר, ממולאות בחשיש ריחני. סיפרתי על קריאות הבזו והעגבניות ושאר פירות וירקות המושלכים אל המסך כשהסליל קופץ או כשאין סנכרון בין התמונה לסאונד. ומנגד, על ההתלהבות הספונטנית כשיש מרדף או דהירת סוסים, ועל שאגות השמחה כשהטוב מנצח את הרע. או אז כולם קופצים ומעודדים בקריאות קצובות את קבוצת הכדורגל של בני יהודה ואת האליל דאז, אהוד בן טובים.

באחד הימים, כך סיפרתי, נכנסו לסמטה שני פועלים שקבעו במדרכה עמוד ברזל. שלט התנוסס בראשו. כשהסתלקו מיהרנו אני והחבר'ה להטביע את חותם כף ידנו על המלט הטרי ולחרוץ בו את שמותינו. עם הימים החלו החברים להיעלם, עברו עם משפחותיהם לשכונות סמוכות שנבנו אז (נווה ברבור ושכונת כפיר). את הריהוט והמיטלטלים העמיסו על סוס ועגלה. בתיים נהרסו. כשהחבר האחרון בחבורה עזב את השכונה, ליוויתי בעצב את יציאתו ויציאת משפחתו מהסמטה, נופפתי בידי והשפלתי מבט אל חתימת ידינו על המלט. את עיני הרמתי אל השלט המבשר על פרויקט "פינוי ובינוי השכונות", פרויקט שחרץ את גורלו של גיבור הסיפור לחיי בדידות, ללא חברים.

בתום הסיפור זכיתי לתשואות רמות ולשריקות עידוד (אקט די שגרתו בין תלמידי משחק הנוהגים לפרגן יתר על המידה לחברי כיתתם). אחרי שלל הפידבקים המחמיאים הגיע זמנו של לוינשטיין לשאת את דברי המשוב שלו.

"תקשיב, בוס", אמר בקולו החנוק. "אני חושב שיש לך כישרון של סופר, וכדאי שתתחיל לכתוב".

המשוב הזה פגע בי עד עמקי נשמתו. מה סופר? איזה סופר? תגיד שיש לי כישרון משחק, חשבתי בלבי ובלעתי גוש של מרירות. עד לסוף אותה שנה לא יכולתי להביט ליורם בעיניים. הכעס מדבריו היה חזק ממני.

בתום תקופת הלימודים ניסיתי להשתלב בתחום. היתה לי סוכנת שחקנים, פרי כפרי ז"ל. אבל זה לא עבד. ברוב האודישנים שנשלחתי אליהם התבקשתי לגלם דמות של ערס, שבמקרה הטוב נכנס לפריים, מקבל או נותן סטירה ויוצא מהפריים, ובמקרה הפחות טוב (בדיעבד, היותר טוב) נחתך בעריכה.

...

אני כבר בן 30 וטרם הגשמתי את חלומי. הסתגרתי בביתי. מתוך המשבר הגדול, הן מהתנפצות החלום והן משינוי הקידומת, נזכרתי בסיפור שסיפרתי בכיתת המשחק.

כאמור, עד אז לא כתבתי ולא חשבתי על כתיבה. עכשיו נגעתי בזה לראשונה. קניתי מחברת וניסיתי לעבד את הסיפור לתסריט לסרט באורך מלא. לא היו לי כלים, לא למדתי תסריטאות, ולא היו בי כוחות להתחיל ללמוד. עבדתי באופן אינטואיטיבי. נסמך על אלפי הסרטים והסדרות שראיתי בימי חי. בתהליך הכתיבה השתנה כמובן הסיפור שסיפרתי בעל פה בסטודיו. נוספו דמויות ועלילות משנה. הילדות צפה כל העת אל מול עיניי. לא היו בי געגועים לשכונה שהייתה. לא כתבתי מתוך הישענות נוסטלגית מתקתקה על ימים יפים שחלפו. להפך. הקצנתי את כל הרע שהיה במקום שבו נולדתי וגדלתי. את הדברים הטובים, שהיו גם היו, הפכתי לרגעים קטנטנים של חסד ותו לא. זה לא יהיה סרט פולקלוריסטי, מוכרחים להיות בו בשר ושיניים חדות של חיה טורפת ומסוכנת. חיים בשכונה קטנה, ענייה, אלימה, מוזנחת וצפופה, שבשיאה התגוררו בה 25 אלף תושבים (דומני כי היום יישוב המאוכלס במספר כזה של תושבים מקבל מעמד של עיר). חייתי אז במרכז תל אביב, ובמהלך הכתיבה חשתי צורך לחזור אל "זירת הפשע". לכתוב מהמקום שבו מתרחשת העלילה. לספוג שוב את הצבעים והריחות, להאזין לקולות, לבדוק מה השתנה מאז עזבתי אותה בהיותי בן 13.

חזרתי לחיות בבית שבו גדלתי, שהיה מושכר כל העת. המעבר טלטל אותי, משך אותי פנימה. זו היתה צלילה עמוקה אל תוך הילד שהייתי. לגיבור הסיפור קראתי מוסא, ילד יפה וחטוב בעל ביטחון עצמי רב משלי, מעין אלטר-אגו לילד השמנמן והמבוהל שהייתי. העבודה על התסריט נמשכה שלושה חודשים. אבל לא עשיתי איתו שום דבר. לא מצאתי כוחות נפש לצאת מהקונכייה ולהתחיל להתדפק על דלתות של מפקים או קרנות למימון סרטי קולנוע.

קניתי מחברות חדשות ומילונים ועשיתי ניסיון לעבד את התסריט לרומן. בתחילה כתבתי בשפה גבוהה, לעיתים מליצית, כי כך, חשבתי, צריך לכתוב ספרות. אחרי תקופת מה חילחלה בי המחשבה, שאותה הבהרתי בפיסקה הראשונה שהעליתי כאן. מה כבר אני יכול לחדש? כתבו כבר על הכול. לקח לי זמן למצוא את הקול שלי. כשחזרתי לכתובה הרבייתי למחוק או לשכתב כמעט כל פיסקה שיצרתי. שפטתי את כתיבתי. זה דומה מדי לסגנון הכתיבה של הסופר הזה או הוא. איך אחדש? בסופו של דבר החלטתי לכתוב בלשון השכונה, בלי לנסות ולייפייף את השפה. הרבייתי להשתמש בסלנג, בדימויים מקומיים, כאלה ששמעתי בילדותי, וכמובן כאלה שהמצאתי במהלך העבודה. אולי כאן, בלשון, חשבתי לעצמי, יהיה הייחוד, השונה, של הסיפור או הספר שלי.

כל מי שכתב ספר ראשון יכול להבין את החרדה מתשובה שלילית מהוצאות הספרים. את הציפייה להריח סוף-סוף את דפי עמלו. היום הסיכויים להוציא ספר ביכורים בהוצאה גדולה ומכובדת נמוכים יותר מאשר בתקופה שבה שלחתי את כתב היד. רבים, ולא מעט טובים, נענים בשלילה מסיבות כלכליות. יש בשוק הוצאות שגובות מהסופר את כל העלויות הכרוכות בהפקת הספר. סכומים המגיעים ל-30 אלף שקלים ויותר. שבועיים אחרי ששלחתי את כתב היד קיבלתי תשובה חיובית מהוצאה קטנה, גוונים, שנסגרה בינתיים. אבן נגולה מעל לבי. העבודה לא הייתה לחינם. הטקסט יהיה כרוך. סיפרתי למו"ל של גוונים, שדרש ממני השתתפות כספית חלקית בהוצאת הספר, ששלחתי את כתב היד לעוד הוצאות ספרים, גדולות וותיקות יותר וכי אני ממתין מהן לתשובות. חלפו

עוד שבועיים-שלושה, ובינתיים כתב היד חזר אליי משתי הוצאות גדולות שלא הביעו בו עניין. כבר שקלתי לחזור למו"ל של גוונים, כשלפתע קיבלתי שיחת טלפון. קול נשי צרוד נשמע מעבר לקו.

"שלום, אני מדברת עם דודו בوسی?"

"אכן, עם מי יש לי העונג?"

"שלום לך, מדברת נילי מירסקי, אני עורכת בהוצאת עם עובד".

הספרות כמכתב של אסיר

אפשר לחשוב על הספרות כהעברת מכתבים בין תאים בבית הסוהר. היות שההתכתבות מוגבלת, לא מפתיע שלפעמים האסירים יעדיפו לכתוב על החשוב והדחוף ולא לבזבז את הקצבת הנייר ואת העיפרון המתקצר על הבלים.

אם אנו מדמים משהו למשהו בניסיון להבין, מוטב שהדימוי יהיה לא רחוק מדי מהמדומה. ספרות היא מסירה של מילים. בימינו המסירה נעשית לרוב בכתב. לכן הדימוי המוחשי שאני יכול לחשוב עליו לספרות הוא מכתב. ספרות היא סוג של מכתב שנתון בכריכה במקום במעטפה. אפשר לדמיין חנות ספרים, או את הספרות עצמה, כמקום שבו מונחים מאות מכתבים במעטפות לא־מודבקות. ספרים הם מכתבים הקרובים לז'אנר הביורוקרטי של "לְכֹל מָאן דְּבַעִי", שפירושו: לכול מי שמבקש, לכול המעוניין. המבקש, או המעוניין, הוא הקורא. במה הוא מעוניין, מה הוא מבקש? אולי הוא מעוניין לדעת במה הוא מעוניין, מבקש להבין מה הוא מבקש. אני מציע כאן לחשוב על ספרות כמכתב שנשלח לאסיר. השיר הבא הוא הייקו של איש יאקוזה יפני בשם טומויאסו אואסאקה, שנכתב בעת שריצה מאסר. תרגם אותו מיפנית יעקב רז (אחי, היאקוזה, מודן 2004):

שורה מִמְכָּתֵב
שֶׁל רְעִיטִי
נִוְרָה בַּחֲרֵף

אסיר יושב בתאו וקורא מכתב מאשתו. השיר מתאר לא את כל הכתוב במכתב אלא שורה אחת. יש שורה אחת שתפסה את תשומת־לבו יותר מאחרות. מדוע? לא נדע. בשורה משמחת? בשורה איומה? מה שברור שהיא שורה חשובה. חשובה עד כדי לכתוב עליה

שיר. הספרות היא הצטברות של מכתבים על החשוב. היות שעל החשוב קשה לדבר, הספרות היא הז'רגון של מה שקשה לדבר עליו, אך הכרחי לדבר עליו. מה זה דבר חשוב? לדוגמה: מכתב מרעייתך בעודך בכלא. קול שמגיע מעבר לחומות המאסר. השורה במכתב הגיעה למרות מחיצות ומניעות רבות. ההפרדה בין האסיר לאשתו מאיימת לנתק ביניהם. קירות, סורגים, חומות, צנזורה של בית הכלא – כל אלה נערמים בנוסף על קשיי התקשורת הרגילים ועל המצב של "רחוק מהעין רחוק מהלב". והנה, למרות כל הקשיים היא כתבה, והוא קורא. נחזור לשיר.

האם היא כתבה את המכתב לאחרונה? האם זה מכתב שהגיע היום, או מכתב ישן שהוא שב וקורא בו כמו בקלאסיקה, שב אל השורה ההיא גם אחרי שהמידע שבמכתב מילא את תפקידו בהקשר מסוים של זמן? האם השיר אומר: אני קורא שורה ממכתב של רעייתי מתחת לנורה בחורף? או שהוא כולל מטאפורה מרומזת: שורה ממכתב של רעייתי היא נורה בחורף? כלומר, שהשורה עשויה דיו שחורה שמאירה?

"נורה בחורף", האם זאת הבעת התפעלות? או לשון המעטה מסתייגת, כאילו נכתב "רק נורה בחורף"? נורה בחורף היפני הקר לא יכולה לחמם, רק להאיר. אילו היה כותב "תנור בחורף" או "שמש של חורף" זה היה יותר חד משמעי.

איננו יודעים מה כתוב במכתב הזה, אבל אנו עשויים לשים לב שגם אנו, כקוראי השיר, קוראים "מכתב": שורה אחת (הייקו ביפנית נכתב בשורה אחת), מחוץ להקשר, שהגיעה אלינו על אף חומות הכלא, חומות של שפה ותרבות, חומות של אלפי קילומטרים ושל עשרות שנים מאז שהשיר נכתב. השיר הזה הוא מכתב על מכתב. מכתב האסיר על מכתבה של אשתו. כל מי שכותב נמצא במצב הזה, כותב גם על מכתבים שהוא קרא. מצטט. משכתב.

אם כן, ספרות כמכתב לאסיר וכמכתב של אסיר. אין להבין "אסיר" רק במונח המילוני. כל אדם, וממילא כל סופר, הוא אסיר בהקשרים רבים: אסיר של זמן ומקום, של תרבויות ושל השפות שהוא דובר; אסיר של תודעתו המותנית, של עולם הדימויים והאסוציאציות האידיאולוגיות שלו ושל מערכת אמונותיו והשקפותיו שיוצרות את מה שהוא תופס כמציאות; אסיר של מגדרו ושל דתו.

הן הסופר הן הקורא הם אסירים במונח זה. לכן אפשר לחשוב על הספרות כהעברת מכתבים בין תאים בבית הסוהר. היות שההתכתבות מוגבלת, לא מפתיע שלפעמים האסירים יעדיפו לכתוב על החשוב והדחוף ולא לבזבז את הקצבת הנייר ואת העיפרון המתקצר על הבלים.

על מה כותבים האסירים? על חיהם במאסר ועל אפשרויות של שחרור. במילים אחרות, על סמסרה ועל נירוונה. ההפרדה לא תמיד ברורה.

איהבהנות רבות. אפילו את ההייקו הנ"ל בן שש המילים אפשר להבין ביותר מדרך אחת, ומה נאמר על כ־306,000 מילים שיש בתנ"ך? ובכל זאת, חלק מהמכתבים מצביעים על אפשרות של שחרור מהכלא. או שהם לפחות מייעצים איך להסתדר בכלא. עצם

העברת המכתבים היא כבר ראשית-בריחה מהבידוד. הדבר הבסיסי ביותר שספרות עושה היא תקשורת. כלומר, הצבעה על כך שתודעתך פתוחה לתודעות אחרות. יעקב רז הבריח מכתבים מיפן לישראל, בכך שהביא את השירים האלה, שלא פורסמו ביפנית, לקוראי העברית. נדמיין אסיר בבית סוהר בישראל שמקבל את התרגום של השיר על המכתב, ומשהו בחורף שלו מואר לרגע מכוח מכתב שכתבה אישה יפנית עלומה. איזו נורה יכול מכתב-הספרות להדליק בתאינו? ראשית, התוכן של מה שכתוב במכתב. ההייקו הזה מלמד איך להתבונן בשורה ממכתב כמו ביהלום, ולהתבונן בהתבוננותך. אבל לא פחות חשוב מהתוכן הוא הז'אנר: המכתב מהאסיר היפני מספר על אפשרות מסוימת של התבוננות ושל כתיבה, וזאת על אף המאסר. ז'אנר ההייקו יכול להיות בשורה לאסירים (וכאמור, אין מי שאינו אסיר), מפני שהאסיר נעוץ במקרים רבים בעברו (המִשְׁגָה שהביאו לכלא) ובעתידו (השחרור המיוחל והחיים שאחריו). הייקו, כז'אנר, כצורת קיום וכצורת קשב, מציע לאסיר – אסיר ממש ואסיר במונח המטאפורי של כל אדם – אור נורה שמוטל על ההווה. האור יאיר בכל פעם משהו אחר. בשיר הזה זאת שורה ממכתב. ברגע הבא זה יהיה משהו אחר. מה שחשוב הוא לשמור על האור.

לא הספרות. הספר.

הכול כאן: הזרה, ומשפט לקחת לדרך, וצחוק מהול
בחלחלה לצורך הניקוי הנפשי.

כשהייתי קטנה (ככה מתחיל סיפור אהבה), היתה, מתברר, לעובדי הוועד הפועל של ההסתדרות הנחה בקניית ספרים. פעם בשבוע אבי היה מביא לי שבעה ספרים, ומזהיר: אחד ליום, שלא תקלקלי את העיניים. קיבלתי ספר אחד, ואת השאר הוא החביא. הדירה הייתה קטנטונת, וכמה מקומות מחבוא כבר היו בה... תוך יום קראתי את כולם, והייתי צריכה להעמיד פנים מופתעות כשהעניק לי את הספר הבא. ככה זה התחיל. מאז למדתי, חקרתי, לימדתי את כל ההגדרות הנושנות והחדישות של מחקר הספרות. קראתי, תרגמתי, ואפילו כתבתי ספרים. והגעתי למסקנה הלא-מקורית שהספרות חומקת מכל ההגדרות, בעיקר של המומחים שס. יזהר מכנה ה"פאס"ה (פסיכולוגים/אנתרופולוגים/סוציולוגים/היסטוריונים). לבסוף בודדתי שלושה מבחני קריאה שנכונים לי עד היום. מבחן הקתרזיס היווני הקשיש, שבגרסה שלי הוא מבחן הפורקן, מבחן הזרה השקלובסקאי-פורמליסטי, שהוא מבחן האמנות או היצירתיות, ומבחן הצידה לדרך. קל לי מאוד לזהות אותם, כי לשלושתם יש עליי השפעה פיזית.

המבחן הראשון קשור למתח הספרותי שנוצר ומתפרק ומשאיר אותך – מטוהר? לא מילה טובה. אחר. מבחינתי הוא לא חייב להיות בסוף, יכול להיות גם באמצע או בכל מקום שהוא מחליט לפרק אותי, והוא יכול להוציא ממני תגובות עזות. אני מסוגלת להשליך מידי ספר (כך עשיתי מרוב זעם על אלנה פרנטה בקטע שבו היא שולחת את הנערונת הגאונה לשכב עם אביו המזדקן והמבחיל של הצעיר שבו היא מאוהבת בסתר), להטיח אותו בקיר בחרי אף (ואז לרוץ להרים ולפייס אותו), לפרוץ בבכי מר או בצחוק עד דמעות ממשפט/מטאפורה/חרוז/תמונה, כמו בסצנות קלסיות ב"שלושה בסירה אחת" לג'רום או ב"ציד הסנארק" ללואיס קרול, כשהקברניט נושא דברו לצוות השלומיאלים הבלתי-סביר שמפליג למסע בלתי-אפשרי לצוד יצור בלתי-מתקבל-על-הדעת:

"ידידים, רומאים, בני ארצי, שימו לב! / (מי מהם לא אהב מובאות)".

זה מספיק. ומתברר שזה לא חייב להיות "הגות עמוקה". לפעמים מספיק שם הספר, נגיד השם המופרך של אתגר קרת לספרו "געגועי לקסינג'ר", או "אמן הרעב" (Hungerkünstler) לסיפור של קפקא ו"שיעורים ברעב" של סקסטון שמתרפק עליו, או הניגון השטותניקי-כביכול של פיליפ לארקין ב"אנוס מיראביליס" שלו מ-1974:

Sexual intercourse began / In nineteen sixty-three / (Which was rather late for me) – / Between the end of the Chatterley ban / And the Beatles' first LP.

טיבו של הפורקן שהוא תופס אותך ברגע לא צפוי, נטול הגנות. אלוהים הזקן והקתולי מאוד של שארל פגי (1919, Péguy *"Le Porche du Mystère de la deuxième vertu"*), קובל על כך שהוא, אב אחרי אבות כה רבים, צריך לקבור את בנו. התמונה על ההר, רשימת הפרטים והחזרה המצטברת הולמת כך:

C'est alors, ô nuit, que tu vins.

O ma fille chère entre toutes et je Le vois encore et je verrai
cela dans mon éternité.

"ואז באת את, לילה. / הוא בתי יקרה לי בין כולן ואני רואה אותו עוד ואראה / לנצח נצחיי. / ואז באת את לילה ובתכריך גדול / כיסית / את שר המאה עם אנשיו הרומים, / את הבתולה ואת הנשים הקדושות, / ואת ההר הזה ואת הגיא שהערב יורד עליהם, / ואת עמי ישראל ואת החוטאים ואתם / את המת הזה, המת בשבילם, / ואת אנשי יוסף הרמתי שהלכו וקרבו, / נושאים את התכריך הלבן".

ובעצם כבר נשקנו להזרה: לא רק של אלוהים כאב שכול, אלא של הלילה, כבתו. גם להזרה יש אפקט גופני. היא תופסת אותי בגרון. בתרגום (שלי) נוצרה בעצם הזרה כפולה, בגלל המילה "לילה", שבעברית דורשת לשון זכר דווקא. אדרבה.

כי הנה הזרה מכוונת באמצעות שיבוש לשוני: אופסאן, ישישה יפנית-קנדית, אישה שבתקופת מלחמת העולם השנייה עברה השפלה, גירוש מביתה בוונקובר, משלוח למחנות, עבודות כפייה ועוני, אומרת יום לאחר פטירת בעלה: "כל אחד פעם מת". המשפט הזה, קלישאי סתמי, סמל לאיפוקה הנורא, ענוונותה וקבלת הדין שלה, משפט שהיא שבה ואומרת בתשובה לשאלות שהיא משתמטת מלענות עליהן, לא היה חובט בכך כאלמלא השיבוש הלשוני הקל, המחייב אותך לעצור ולהתעכב עליו.

"עושה רוח" הוא ביטוי יומיומי חבוט, מטאפורה שחוקה עד להתפוררות. עד שאתה מוצא אותה פתאום בכתבים עתיקים והיא קופצת עליך שוב, צעירה כבראשונה. כך קרה לי ב"עלילות גלגמש" בתרגומה הנפלא של ש. שפרה (1996) עם המשפט "האדם קצובים ימיו, כל אשר יעשה רק רוח".

ובאמת, וזה המבחן השלישי והאחרון – מילה, משפט, תמונה שאני לוקחת אתי לדרך. המשפט הראשון מספר שקראתי בילדותי ונחרת בזיכרוני היה "ההולך נכחו לא ירחיק לכת". ודאי זיהיתם את "הנסיך הקטן" לסנט אקזופרי, ודווקא בתרגומו הישן של לרנר מ־1952. כמה תהיתי על המשפט הזה בקריאה הראשונה, וכמה פירושים אישיים נתתי לו במשך השנים. התרגום הוא נתן לו נופך של אמת־חיים פילוסופית, והאליטרציה החותכת העניקה לו משנה עוז. מאז, מכל מקום, הגעתי למסקנה, החפוזה אולי, שאם ספר/סרט/מחזה מעניקים לך משפט אחד שאתה יכול לקחת איתך... זה כבר המון.

יש משפטי מפתח כמו I would prefer not to שאמר בארטלבי הלבנר של הרמן מלוויל (מ־1853), שבתרגום אברהם יבין אומר "הייתי מעדיף שלא", אבל המשפטים שאתה לוקח לדרך לא חייבים להיות משפטי המפתח של הספר. הרי אותו הרמן מלוויל גם השאיל לי את sub-sub-librarian הצנוע, התת־תת־ספרן, שהוא המתעד את עלילות הקפטן אחאב והלוויתן שלו. מ"פאוסט" לקחתי, בין השאר כמובן, את "זיקנה לא הופכת אדם לתינוק, היא קופצת עליו בעודנו ילד". וגתה המשורר העניק לי ב־1780 את "ציפור בסבך שוקטה. / חכה נא – גם אתה / עוד מעט תנוח. Warte nur! Balde / Ruhest du". auch. אלישע פורת תרם לי את המטאפורה "עדרי געגועים" מסיום שירו "תמונת מצב": "ואם/ אני מטה אוזני אל הדממה הזו, שבאה / מהטלפון שלך, אני יכול ממש לשמוע: / עדרי געגועים מתרחקים בדהרה אל ההרים."

ואיך אפשר בלי סיפורי התנ"ך שמכים בך עם משפטים כמו "מי ייתן מותי אני תחת־ך, אבשלום בְּנֵי בְנֵי", או דווקא מילותיו האלמותיות של רילקה על מות סבו, החדרן (Kammerherr) הזקן בְּרִיגֶה: "ואיזה מוות זה היה". כי "רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה" מתחילות בקינתו של מלטה על המוות ההמוני, התעשייתי, שהוא רואה בבית החולים "אוטל דִּיה" (Hôtel Dieu) בפריז, בעוד שלפנים – (בתרגומי. תרגום ישראל זמורה מ־64 התיישן מאוד):

"לפנים ידעו האנשים (או אולי חשו) שאת המוות הם נושאים בתוכם כשם שהפרי מחזיק בתוכו את הגלעין. לילדים היה מוות קטן בתוכם, ולמבוגרים גדול. [...] אבל אצל כולם הוא היה, והדבר העניק להם הוד מוזר וגאוה שקטה.

עוד אצל סבי, הקאמְרֶהֶר הזקן בריגה, ניכר היה שהוא נושא בתוכו מוות. ואיזה מוות זה היה: הוא התמשך על פני חודשיים ימים, והיה כל כך קולני עד שנשמע בכל קצות האחוזה. בית האחוזה הארוך והישן היה קטן מלהכיל את המוות הזה. [...]; נדמה כאילו יש לבנות אגפים נוספים לבית, כי גופו של הקאמְרֶהֶר גדל והלך, והוא דרש שיישאו אותו מחדר לחדר, והיה נתקף חמת זעם אם היום טרם הגיע לקצו ולא נותרו לו חדרים שבהם עוד לא שכב. [...] זה היה המוות המרושע, הנסיכי, שאותו נשא הקמְרֶהֶר בחובו כל ימי חייו ואותו הזין מתוך עצמו."

הכול כאן: הזרה, ומשפט לקחת לדרך, וצחוק מהול בחלחלה לצורך הניקוי הנפשי. כמו מספר הפעמים (שבע) שהמילה "בני" מופיעה בקינתו של דוד על אבשלום, בטקסט תנכ"י שאמון על הקיצור הסגפני, כך מכה בך משפט הפתיחה הקמצני של גיבור

"הזר" לאלבר קאמי מ-1942. תרגמתי: "היום אמא מתה. או אולי אתמול, אני לא יודע." מתרגמו הראשון (אהרן אמיר, ב'64) החמיץ לחלוטין את סדר המילים. הוא כתב "אמא מתה היום", שהתבקש אצלו (אמיר) לפי סדר העדיפויות הרגשי שלו (ושל התחביר הנכון לטעמו). או שהוא פשוט תרגם מן האנגלית. אבל גיבורו קהה-הנפש של קאמי לא מתייחס לעצם הבשורה אלא ללוח הזמנים. וכמה גאוני הסופר וכמה מופלאה הספרות שמאפשרים לפתוח סיפור בטוויסט כזה.

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.

ואם במקרה מתה עליך אמך, קורה, לא? אתה מקבל מאלבר קאמי טלטלה, והזרה, ומשפט לדרך. ובאמצעות הספרות – יש לך עוד חיים אחד. ועוד חיים אחד.

שובו של המספר

האמת הספרותית תישאר בעינה, מפלצת שאינה
ניתנת לביות.

בחדר השינה מעל לראשי תלויים שני מדפי עץ עמוסים ספרי שירה, הכרכים הקלאסיים שרכשתי עוד בשנות הנעורים, "כל כתבי" – ביאליק, שלונסקי, גולדברג, שירה עכשווית ושירת עולם, מדפים כבדים מעלים אבק שללא נוכחותם הדוממת, הנמשכת, אני מדמה לחוות נפילה גופנית, פנטזיה שהיפוכה הסימטרי הוא נפילתם של המדפים עצמם וקבורתי הסופית תחתם. לילה אחד, לפני כמה שנים, קיבלה הפנטזיה הזאת תיקוף בלתי צפוי. קירות הבית הזדעזעו, נשמע קול נפץ, ומשפתחתי את דלת הכניסה נוכחתי בקריסתו הפתאומית של אריח שיש הקבוע בקיר החיצוני של חדר המדרגות, שהותירה מאחוריה בטון חשוף וכעור. הכול מתחיל להתפרק, חשבתי, ומיהרתי לתקן את תנוחת השכיבה. במשך שנה וחצי, ישנה כשרגלי פונות אל עבר המדפים, החלו להופיע התסמינים הבאים: קשיי הירדמות, דיסאוריינטציה במרחב ונטישה הדרגתית של חלומות. חסרת משענת ורחוקה מדי מן המתג לכיבוי האור, החלטתי לחזור לתנוחה הרגילה. רק אדם שעוצב על ידי ספרות בדיונית יכול להכניס את עצמו לפינה כזאת. יום אחד, כל המבנה הבדוי הזה יתמוטט. כך זה ייגמר, קרוב לוודאי. הספרות תהרוס את חיי, פשוטו כמשמעו, אחת ולתמיד.

החיבור החמור, הגורלי, בין ספרות והרס, בין ספרות וקץ, הכולל בתוכו גם את קץ הספרות, או במילים אחרות, הטון האפוקליפטי המלווה את השיחה היצרית, החרדה, על מהות הספרות, אינו איכות חד-פעמית הקשורה באירועי הזמן הזה. למעשה, לא זו בלבד שזוהי איכות המאפיינת תקופות אינחת ומשבר שבתוכן גילומים מוכרים מסוימים של ספרות (למשל, ז'אנרים ספרותיים) נעשים לנחלת העבר, מדובר במה שבלאנשו קרא לו "נתיב הפיזור של הספרות", נתיב אוטופי שבתוכו היא מסרבת להינעל ולהיות מזוהה על פי סימנים מובהקים ובני הגדרה. "מהות הספרות", הוא כתב, "היא בדיוק חמיקה

מכל הגדרה מהותית, מכל קביעה שמייצבת אותה או אף מממשת אותה. * לנוכח כל מה שתקף את הספרות בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים, שבהן קיבץ את מסותיו בספרים "המרחב הספרותי" ו"הספר העתיד לבוא", לנוכח כל מה שרדף אותה, איים עליה ולכאורה גם ייתר אותה, בראש ובראשונה הפרויקט ההומניסטי של סארטר ב"הספרות מהי?", שרטט בלאנשו כשומר סף אחרון מרחב ספרותי אנטי-יצרני ואנטי-תועלתני, אסר עליו להיות מגויס, אקספרסיבי או מימטי, וקרע בינו לבין מרחב האזרחות הטובה.

אלא שמטבע הדברים, חזונות הקץ (החלים לסירוגין על ההיסטוריה, האמנות, הסובייקט, האדם) מבכים מופע מסוים של הדבר שאת סופו הם מנבאים. משהו אחד בא אל קצו; משהו אחר נולד, או עתיד לבוא. עינינו הרואות: מעולם לא היתה הספרות כה דחוקה לשוליים וכה מוגברת, כה מיותרת וכה חיונית. מעולם לא היתה הקביעה של דרידה על קדימות הכתיבה לדיבור תקפה יותר: לא רק "כתיבה" בבחינת תנאי האפשרות הטרוסצנדטליים של כל סימן לשוני באשר הוא, אלא כתיבה במובנה האמפירי, המוחש: בימינו קודמת הכתיבה לדיבור ועל פי רוב גם מחליפה אותו.

אני שולפת מן המדף ספר שקראתי לפני כשנתיים כדי לבצע פעולה בלתי שכיחה: לקרוא בו מחדש, זכות השמורה בדרך כלל לקלאסי המבוסס. זהו ספרה של רייצ'ל קאסק, "קווי מתאר", שקראתי מיד עם הופעתו בעברית ב-2018. ** החיים בספרות הם הלא גם זה: האפשרות הנתונה להתחיל לקרוא ספר, לעצור את הקריאה, לעבור לאחר, לשוב ולפקוד ספר שהנחנו בצד כעבור זמן ממושך.

גיבורת הרומן, המסופר בגוף ראשון, היא סופרת הנוסעת לערוך סדנת קיץ באתונה, סדנה שכותרתה "איך לכתוב". לכל אורך הרומן היא אינה עושה כמעט דבר להקשיב לסיפורים של אחרים, זרים גמורים או מכרים, שאותם היא פוגשת במטוס, בבית קפה, במסעדה, במכונית, על יאכטה, בדירה, בכיתה – כולם חוצים את דרכה וחושפים בפניה בעיקשות את סיפור חייהם, כולם "משתמשים" בה כדי לספר על עצמם בספק אינטימיות ספק אטימות. בעולמה של קאסק אנשים נוסעים ברחבי העולם כשברשותם נכס נייד חד-פעמי, סיפור, וחפץ אדיר להפקידו אצל אחרים, חפץ הגובר לפעמים על הצורך שלהם במגע או, לחלופין, מפצה על אי-יכולת או חוסר חשק לגעת. בניגוד גמור לקונוונציה הנרטיבית הגורסת שיש "להראות ולא לספר", מלאכת הפרוזה הנועזת של קאסק מורכבת במידה מכרעת מטווייה לינארית של הסיפורים המסופרים. זה "מה שקורה" בספר, זוהי עלילתו, עלילה שדרכה התוודעותנו לסיפורה של הגיבורה היא עקיפה ונשענת בעיקר על תגובותיה לסיפורים ועל הפרעות ספורות הקוטעות את הרצף הסיפורי על ידי אירוע מינורי הקשור בה – למעשה, שתי שיחות טלפון בלבד המתנהלות בהווה החי ולא נפרשות ב"בדיעבד" הסיפורי. בסופו של דבר נותרים אך ורק קווי מתאר של דיוקנה, צורה ריקה שתכניה עלומים במידת-מה, צורה המשקפת אולי את דיכאונו של זו שאינה יודעת לספר סיפור וכמו סופחת לתוכה את שיירי הציווי של בלאנשו: "היצירה דורשת ... שהאדם

* מוריס בלאנשו, "הספר העתיד לבוא: אסופה", מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, 2011.

** מאנגלית: קטיה בנוביץ', מודן, 2018.

הכותב אותה יקריב את עצמו למען היצירה, ייעשה אחר, ... שום-איש, המקום הריק והתוסס שבו מהדהדת קריאתה של היצירה."

ועם זאת, הסיפורים הנמסרים אינם חפים מכתובה. נהפוך הוא, הרבה לפני שהם מועלים על הכתב על ידי הסופרת, ובאופן שאינו קשור רק בהתערבויות הפעילות שלה, צוברים הסיפורים נפח סמלי או ארכיטיפי, מובנים ונשמעים כמו טקסט, כאילו היו מתווכים כבר על ידי תורת ספרות מודעת לעצמה, המבוססת על קואורדינטות של מציאות ואשליה, אמת ושקר, דטרמיניזם ורצון חופשי, שהמספר או המספרת יכולים כמובן לציית להן או להפר אותן. מעשה הסיפור הנמסר בעל פה הוא אפוא קומפוזיציה מעניקת פשר, הכרוכה בתובנה עמוקה על היחסים הדינמיים בין החיים הנחווים לכתובת החיים. כך, למשל: "כולנו מכורים לסיפור על שיפור עד כדי כך שהוא השתלט על תחושת המציאות העמוקה שלנו. הוא זיהם אפילו את סוגת הרומן, אם כי אולי כיום הרומן מדביק אותנו בזיהום חזרה, כך שאנחנו מצפים מהחיים שלנו למה שאנחנו מצפים מהספרים שלנו"; או "מסרים סותרים ... הם כלי עלילתי אכזרי שלפעמים יש לו מקבילה בחיים"; או "הרבה פעמים הרגשתי שליחסים שלי אין סיפור כי אני מקדימה את המאוחר, כמו המנהג שהיה לי פעם לקרוא את סוף הספר כבר בהתחלה. אני רוצה לדעת הכול ב־ברגע. אני רוצה לדעת את התוכן בלי להצטרך לחוות את פרק הזמן הדרוש להתפתחותו." (שם, עמ' 72, 119, 134)

את אחד מחזונות הקץ החקוקים ביותר בזיכרונו של המודרניזם הספרותי ניסח ולטר בנימין במסתו "המספר" מ-1936. בשורות מפעימות תיאר את "ירידת שערן של הניסיון" בעקבות הטראומות הכלכליות, המוסריות והגופניות שהמהפכה הטכנולוגית והמלחמה הגדולה חוללו, טראומות שמוטטו את עצם לכידות הניסיון ולכן גם את יכולת העברתו במסורת שבעל פה: "המפגש עם אנשים המסוגלים לספר סיפור כהלכתו נעשה נדיר יותר ויותר." קץ המספר נקשר אפוא בערעור הכישרון האפי המובהק ביותר, הזיכרון, המאפשר את שעתוק הסיפור הקומפקטי ואת ההתכה הגמורה של הסיפור בחייו של המספר. "המספר נוטל את מה שהוא מספר מתוך הניסיון, מתוך ניסיונוֹ-הוא או ניסיון שסופר לו, והופכו מחדש לניסיון של מאזיניו," ניסיון שבצדו לקח ועצה מעשיים. עבור בנימין, ההבדל הקטגורי בין רומן לבין מעשיה או אגדה נעוץ בכך שהרומן אינו נסמך על המסורת שבעל פה אלא מבודד ומשקף את המבוכה שכותב הרומן שרוי בה.

ואולם, אם ספרה של רייצ'ל קאסק מעיד על משהו הרי שהוא מעיד על שיבתו של המספר, שיבה המייצרת בתורה התלכדות בין מסירת הסיפורים לרומן. במילים אחרות, הסיפורים אינם רק מופיעים בתוך הרומן, אלא הם־הם הרומן. אנשים משתפים בניסיונם, מספרים על עצמם, וניכר שכאן נעוץ הארוס המכריע של חייהם. כמו מספריו של בנימין, הם אנשים שנדדו למרחקים או בני המקום השואבים את סמכותם לסירוגין מתבוננת הניכר או מן המסורת. ועם זאת, מאחר שהסיפורים החדשים כרוכים בהעלאה באוב של צורה שלכאורה אבדה לעולמים, היא שבה מותמרת כשהיא מושתתת לא על מסורת שבעל פה אלא על מסורת כתובה, ובמילים אחרות – על הספרות. שובו של המספר אינו מבטא רק סיכוי פוליטי במובן שהעניקה לו חנה ארנדט אלא גם את האמונה בספרות ובאמת

הרדיקלית שלה. שכן, הבה נודה, איש מסביבנו אינו מספר את סיפוריו כמו גיבוריה של קאסק.

גם אם יבוא יום ושום ספרייה לא תיפול עוד על איזה ראש שלא יהיה, גם אם הסכנה שאני נתונה בה, מתעקשת עליה, היא אנכרוניסטית, האמת הספרותית תישאר בעינה, מפלצת שאינה ניתנת לביעות, ניצחון התמיד על פחד המוות המלווה את ההליכה לישון. "בשנתי לא חדלתי להרהר במה שזה עתה קראתי."*

* מרסל פרוסט, "בעקבות הזמן האבוד 1", מצרפתית: הלית ישורון, הקיבוץ המאוחד, 1992.

על הספרות, כלומר: על השיבוש

ספרות עלילתית במיטבה מעמיסה שיבוש על שיבוש.

היתה לי פעם שותפה ליצירה, משוררת כשרונית. חלמנו להוציא לאור כתב עת. בחרנו שם והסכמנו על צבע ללוגו, רשמנו עמותה ופירסמנו קול קורא. אבל היה שם יותר מדי מתח רומנטי שלא זה היה מקומו ולא זה זמנו. שנינו היינו כרוכים בסיפורי אהבה אחרים. לא מימשנו את התשוקה וגם לא את היוזמה. במהלך שקול פרמנו את השותפות ואף גיליון לא ראה אור.

רגע לפני הסוף הספקנו לבחור לפרסום סיפור יחיד, שאת זהות מחברו שכחתי. זכור לי רק שתורגם מרוסית. גיבור העלילה היה חוקר קוטב כלשהו, אולי אמונדסן, שספינתו נלכדה במפרץ קפוא ונידח. במהלך החורף הארוך התוודעו החוקר ומלחיו לקהילה האינואיטית המקומית, והסיפור עסק ברובו בחשבון. תפיסת הכמות של האינואיטים היתה שונה מזו של האירופים, וכל צד ניסה לשכנע את האחר באריתמטיקה שלו. קטונתי מלהגדיר מהי ספרות, אבל אני מזהה מכנה משותף בין שני הסיפורים שסופרו כאן: זה שלא הופיע לבסוף בדפוס, וזה שבגללו כתב העת לא ראה אור. האחד הוא יצירה ספרותית, והשני יכול להיות בסיס ליצירה כזאת. שניהם ניזונים מן השיבוש. שתי תוכניות תוכננו וכשלו: הים הקדים לקפוא. הלב רתח מדי.

יצירה נרטיבית מחייבת מכשול וניזונה גם מאסונות. קשיים שאנחנו מתעבים במציאות חיינו הם הדשן שבו פורחות הפרוזה והשירה. חשוב לזכור שלא כל אמנות זקוקה למחולל שלילי: ציור מחול ומוזיקה משתפרים אמנם כשיש בהם מתח והפתעה, אבל השיבוש לא הכרחי להם, וניתן להפריח בהם הרמוניה טהורה. לא כך בספרות, שהיא מעצם טבעה אמנות הצרה והמצוקה.

ההבנה הזאת ניתנה לי כבר בתיכון, בשיעור שעסק במודל של בניית סיפור. מיד אחרי האקספוזיציה הופיע קונפליקט. "משהו לא טוב מוכרח לקרות", הסבירה המורה, ואני השתאתי. ההבנה כמה צדקה היכתה בי בשנים שבהן קראתי וכתבתי בעיקר ספרות מסע. הבנתי שספרות כזאת מחייבת מסע קטוע ומסורבל, הכרוך בזרות, בסכנה, בבדידות

ובאופן דרך. תנאים בלתי-נוחים ותפניות בלתי-צפויות הם שמחיים אותה. אם יצאתי מנקודה א' לנקודה ב' והגעתי אליה בקלות, אצליח לכתוב כתבת תיירות. אך אם נתקלתי בדרך ולו באבן קטנה אחת, ניתן לי להגיע גלגל פיזי, רגשי ואינטלקטואלי שיחזיר אל היצירה מהות ועומק.

בשנת 2005 יצאתי לדרום ארצות הברית כדי לכתוב שם יומן מסע. לא נסעתי ברכב משלי אלא ברכבות, באוטובוסים ובטרמפים (לא כבחירה מושכלת, אלא משום שעדיין לא היה לי רישיון נהיגה). תלאות התחבורה הולידו שיחות וחוויות בעלות משמעות יתרה. במהלך המסע גם חליתי, איבדתי את כרטיס האשראי ונעקצתי על ידי חרק כלשהו, שגרם לכל עורי לגדל שלפוחיות סגולות. התקלות הללו לא הוסיפו עניין אנקדוטלי בלבד. קירבו אותי למקום ספרותי ממשי.

מיטב ספרי המסע וההרפתקה נפתחים במלכודת: בראשית האודיסיאה של הומרוס לכוד הגיבור בידי הנימפה קליפסו. שבע שנים שלמות הוא עושה באי שלה. דמות המספר של "בדרכים" ממתנה לשווא לטרמפ הראשון של הספר, עד ששולח ג'ק קרואק את בן דמותו לחזור לניו יורק באוטובוס. מחבריהם של יומני מסע תיעודיים מרבים לקחת על עצמם משימות הגדולות מעט מכפי מידתם. הגעה קלה מדי ליעד היא מתכון לסתמיות. כישלון או משבר מאפשרים התבוננות בעולם.

העיקרון חל גם על שירה שיש בה ממד של מסע. בשנת 1870 נמלט ארתור רמבו ברגל מבית אמו בעיירה שארלוויל שבצפון צרפת והצליח לחצות את הגבול הבלגי. בשיר ושמזו "הבוהמה שלי" הוא מיטיב לתאר את ההתרגשות שבמסע ואת יופיים של הלילות, אבל שיאו של השיר בא בסופו, אז נפרמים שרוכיו והוא נאלץ לשבת על אבן ולשרוך את נעליו. שני דימויים בבית האחרון הם מהיפים בשיר: שריכת הנעל כפריטה על מיתרי נבל, וקרבתה הפתאומית של רגל אחת אל הלב.

מחוץ לקליפתה המגוננת של סוגה אחת, הספרות היא עולם של ניגודים. עד כמה תקף עקרון השיבוש בספרות שאינה עוסקת במסע? עד כמה הוא תקף בספרות שאינה מערבית, באנטי-רומן או בשירה אנגלית של המאה ה-18? מן הסתם – לעיתים השיבוש הוא עיקר ולעיתים הוא נעדר. אמנויות אחרות הנשענות על המילה הכתובה נענות לו על פי רוב. הרבה לפני סמואל בקט נאבקה המחזאות בדפוסיה של ספרות העלילה, ובכל זאת זכור לי אירוע תיאטרון אחד שספגתי בחיי כצופה ולא כלל שיבוש. הוא נעדר טקסט, ובמחשבה שנייה היה בכלל מיצג.

גם בקולנוע נערכו תמיד ניסויים בפרימת הנרטיב. בסרטי mumble core אמריקאים מפטטות הדמויות במשך סרטים שלמים ללא כל מתח או התנגשות. רוגע דומה שורר בסרטי הבמאי היפני הירוקאזו קורה-אדה. אנשים אוכלים, מטיילים בפארק ומשוחחים, בלי שתפנית כלשהי, שלילית או חיובית, תשבור את רצף הפעולות הללו. אלא שכמעט תמיד קדם להתרחשות אירוע שלילי המותיר את אותותיו בגיבורים. השיבוש חיצוני לעלילה. הוא חופן אותה כאגרוף. אני מעלעל באתנולוגיה של שירה יפנית ומוצא שהעננה הזאת מרחפת גם שם. העורב המפורסם של באשו הוא רק עורב, והענף שעליו הוא מתיישב הוא רק ענף, אבל דבר-מה מכביד על נפש המשורר ונוגע בשניהם. משהו לא טוב קרה.

כך נראות נגיעות מינימליות ונרמזות של שיבוש. מנגד: ספרות עלילתית במיטבה מעמיסה לעיתים שיבוש על שיבוש ומקימה מערכת בארוקית של סולמות וחבלים. לא רק רומנים עבי כרס הם כאלה: אפילו אגדות ילדים מכשילות את גיבוריהן שוב ושוב. לצד מיטת בתי הפעוטה אני מייפה אותן ככל יכולתי, ולבסוף מוותר ומנסה להמציא אגדה משלי, על פילים חמודים, מלאי אהבה. מובן מאליו שבמהלך העלילה המאולתרת חווים הפילים מיני תקלות משונות, אחרת תאבד הקטנה עניין ולא תלמד דבר חדש.

לסיום אני שר לה יצירה עברית שאין בה כל שיבוש. השיר "פזמון ליקינטון" של לאה גולדברג מציג עולם מתפקד: הלבנה מבקשת מן העננים שימטירו גשם על הגן, העננים נענים והגן פורח. זה נכון, אבל כשגולדברג מעניקה נרטיב מורכב יותר, גם כן במסגרת כתיבתה לילדים, אנחנו מקבלים את המפוזר מכפר אז"ר. הנה הוא לכוד כאודיסאוס בקרון רכבת ניח, לא מבין מדוע אינו מגיע לירושלים.

המפוזר, שגולדברג שאלה את דמותו מן הסופר הרוסי סמואיל מרשק, הוא אדם שמתכנן את מהלכיו בקפידה. תמיד הוא יוצא מן הבית עם שתי מטריות: אחת פתוחה, למקרה של גשם, והשנייה סגורה, למקרה שגשם לא יירד. לפגעי מזג האוויר הוא ערוך, ולכן טבעי שיפגע בו גורם אחר: מיזוג של פגמי אישיותו ומורכבות העולם שסביבו. אם עקרון הבסיס של הספרות הוא "האדם מתכנן ואלוהים צוחק", הנה לנו הגשמה מושלמת שלו.

מכיוון שבספרות לא האלוהים הוא הצוחק אלא היוצר, דומה שיש בכתיבה הספרותית יסוד מתעלל בלתי-נמנע. אילו היה מחבר "רומיאו ויוליה" אמן חזותי, ניתן היה לו להנציח אוהבים אחוזים בנשיקה ללא רעל או פיגיון. אוגוסט רודן עשה זאת בברונזה, קונסטנטין ברנקוזי באבן. בהיותו חרש מילים, נגזר על שקספיר להמית את שני גיבוריו. אפילו הסונטות שלו מלאות קנאה, חשש ותעתוע. בדיוק משום כך הן לא שמאלץ.

הספרות: משחק באורך חיים שלמים

כן, הספרות היא משחק בשבילי. זה לא מקטין
אותה בשום צורה.

קיי. ליטא. אנחנו בדרך לאגם – שביל באורך כשני קילומטרים דרך היער. השביל מתחיל מבית הספר שבו למדו האמהות שלנו שני עשורים קודם לכן, ונגמר בירידה תלולה, שבה היער הופך לשורשי אורנים בחול, שמתמעטים והופכים לחול סתם, שהופך למים צלולים. מדי פעם אנחנו סוטות קצת מהשביל כדי לאכול כמה אוכמניות ופטל מהשיחים.

אנחנו לא מתפעלות מהנוף, כי הוא חלק מאיתנו, לכן אנחנו צריכות משחק לדרך. "רוצה את להיות קטולוס, ואני אהיה קטילינה?" שואלת סשה. "אני לא חושבת שהם נפגשו, אני אומרת." "עד שקטולוס הגיע מוורונה לרומא, קטילינה כבר הוצא להורג." "לא נורא, אומרת סשה." "נגיד שהם הספיקו להיפגש. נגיד שקטולוס הגיע לעיר קצת קודם. גאיוס, אתה בא לשתות יין? יש לך שירים חדשים?"

בנות כמה אנחנו? אחת-עשרה, שתיים-עשרה? בכל אופן צעירות מכדי לשתות יין. מזל שהוא דימיוני. לא רוצה לחשוב איזה גועל נפש היה היין בשלהי ימי הרפובליקה הרומית. סשה גדולה ממני בשנה, אבל אני מרגישה קצת יותר בוגרת, ורוב הזמן יש לי שירים חדשים, לא בלטינית, לא על אהבה ולא מלאי קללות מטורפות. למעשה, הם אפילו לא טובים. אבל אני כותבת שירים, ולכן במשחק הזה אני קטולוס.

"אתה חייב לשמוע את זה, לוקיוס," אני אומרת, ומתחילה להקריא מהזיכרון. משחק התפקידים הילדי נמזג בהיסטוריה האלטרנטיבית שהמצאנו – אצלנו קטילינה הוא דמות חיובית, לא ברור איך בדיוק הגענו לזה – שנמזגת בשירים. קריאה יוצרת משחק שיוצר כתיבה שיוצרת משחק שיוצר עוד קריאה. עברו מאז שלושה עשורים וסשה

לא כאן, כך שאני צריכה לשחק עם עצמי. אבל הסכמה הבסיסית לא השתנתה. מצד שני, היום יש לי קוראים, אז אולי אני בעצם משחקת בקבוצה? הלא חרוז טוב הוא כמו קליעה לסל.

כן, הספרות היא משחק בשבילי. זה לא מקטין אותה בשום צורה. מיליוני אנשים בוגרים בעולם מתרגשים במלוא הכנות והרצינות ממשחקים: כדורסל, כדורגל, טניס, וכל המשחקים האמריקאיים האלה שאני לא מצליחה להבין. כולם זוכרים שמדובר במשחק, בעיסוק שנועד להנאה ולשעשוע, אבל זה לא גורם לרובנו להניח שזה הופך אותנו ללא רציני – מפני שהעמל הוא אמיתי, והדמעות, הפציעות, הזיעה, וקשת הרגשות הענקית – כולן אמיתיות, והשאיפה לשלמות היא אמיתית. כך גם בספרות, לפחות עבור מי שזוכר, כמוני, כיצד חווה את הספרים כילד.

יש סופרים ומשוררים שנולדו לכתיבה, כלומר, החלו לכתוב מפני שנמשכו לכתיבה מלכתחילה. ויש אלה שנולדו לקרוא, שהם בראש ובראשונה קוראים, נהנים מקריאה. אלא שמקומה של הקריאה בחייהם התנפח והפך למגרש תלת־ממדי שבו הם מצאו את עצמם משחקים, ובסופו של דבר הופכים לשחקנים פעילים יותר מכפי שתכננו: לאנשים שממשיכים לקרוא, אבל מתחילים גם לכתוב. זה בדיוק מה שקרה גם לי. כל השעות הארוכות ביער או בחצר של בית סבי, היו למעשה החניכה שלי לכתיבה, תקופת הניסיון שלי לקראת עלייה לדרגת שחקנית פעילה יותר. אין זה מקרי שחלק גדול משיריי המוקדמים, שנכתבו כעשור וחצי אחרי המשחקים הללו, בארץ אחרת ובשפה אחרת, ונכנסו לספרי הראשון (ואף יותר מכך – אלה מהם שלא נכנסו לספר), נכתבו על דמויות בדויות או ישירות מפייהן. ההתבגרות, ההגירה, המעבר לשפה אחרת ונסיבות אחרות של נעוריי אמנם גרמו לי לעצור את המשחק לכמה שנים, אבל כשחזרתי אליו, המשכתי בדיוק מהמקום שבו עצרתי כילדה.

לזהות שלנו כקוראות, שבסופו של דבר צמחה, במקרה שלי, לכדי חיים של כתיבה ותרגום, היו שורשים ברורים לא פחות משורשי האורנים בירידה אל האגם, ובלתי־נפרדים מהם. השורשים הללו צמחו מהאדמה שטיפחו הנשים הבוגרות בחיינו: האמהות, הסבתות, הדודות. הן אלה שהביאו לנו ספרים ולקחו אותנו ליער ולאגם ההוא והניחו לנו לשחק בלי לזרוק הערות ציניות. הן נתנו לנו להבין שבמשחק הזה אפשר להמשיך לשחק כל החיים, גם תוך כדי קילוף פטריות, שטיפת כלים, עבודה במשרד, גידול ילדים, האזנה לקונצרטים. לפעמים אני שומעת נשים מספרות שאמן היתה צועקת עליהן "תניחי כבר בצד את הספר, בואי לקלף תפוחי אדמה" (אני נזכרת באמה המרירה של אלנה מהרומנים הנפוליטניים של פראנטה). האמהות שלנו לא היו מבינות מה היא רוצה מהילדה: הרי תמיד אפשר לקרוא שירים מהזיכרון גם תוך כדי הקילוף. איך אפשר להניח בצד משהו שנמצא בתוך הראש שלך? הספר אינו הנאה גנובה אלא חלק מהחיים, לצד תפוחי האדמה. גידול הילדים אינו "מטלה" אלא חלק מאותו משחק, באורך חיים שלמים, שמעורבים בו שירים ודמויות ספרותיות. הן נהנו לשחק איתנו.

האמהות שלנו לא כתבו, אבל הן היו הקוראות האידיאליות, דווקא מפני שלא היו סופרות או פילולוגיות, אלא מהנדסות אוהבות ספר. היום אני נתקלת לפעמים בזלזול

מצד אנשי רוח כותבי רוסית ב"מהנדסים", כביכול בעלי טעם ספרותי לא אנין במיוחד. אני מתנגדת נחרצות לזלזול הזה. בעיניי, טיפוס "המהנדסת הסובייטית" (היהודייה, לעיתים; אני עוברת ללשון נקבה ולעולם היהודי, מפני שזה מה שאני מכירה מקרוב), שאליה השתייכו האמהות שלנו, הוא סוכן התרבות החשוב ביותר במרחב המזרח-אירופי. אמת, הן לא תמיד היו חשופות ליצירה אוונגרדית, וכשנחשפו אליה, היא לא תמיד דיברה אל לבן. אבל הן אהבו בכנות את הספרות, הן לקחו אותה ללב, הן שמחו לכל גילוי של ספר טוב חדש, הן אף פעם לא זלזלו באף אחד ולא התנשאו על אף אחד, והן העבירו את אהבת הספרות לבנותיהן. שירת תור הכסף שרדה גם אחרי עשורי השכחה יותר בזכותן מאשר בזכות הפילולוגים גבוהי המצח מהמחותרת האוונגרדית של לנינגרד. הן הצליחו בכך, מפני שידעו לבקש מהספרות את מה שהאוונגרדיסטים ההם בזו לו, או התביישו לבקש: הנאה. הנאה מתוחכמת ועמוקה מבחינה אסתטית ורגשית, אבל הנאה.

קורא יכול וצריך לרכוש עוד ועוד השכלה ומיומנות בצריכת אמנות, שיאפשרו לו להרחיב את מגוון היצירות – כולל יצירות "אוונגרדיות" כמוכן – שיסבו לו הנאה, אבל הוא לא יכול לוותר לאמנות על התכונה החשובה מכל – עצם היכולת להסב הנאה למי שצורך אותה, גם אם הוא לא יוצר בעצמו. יצירה לא חייבת למצוא חן בעיני כולם, וזה בסדר גמור אם היא מוצאת חן בעיני מעטים. אבל היא לא אמורה לוותר מראש על לבו של הקורא, הלא-יוצר-בעצמו. היא לא אמורה לוותר מראש, בהגדרה, על תגובה רגשית בלבה האוהב של אימא שלי ואנשים כמוה (במגוון וריאציות דוריות, לאומיות, מגדריות ואחרות), הקהל הנאמן ביותר שאי פעם יהיה לה. היא לא אמורה לשלול מראש את תפקידה כמשחק שאנו משחקים להנאתנו. ספר או שיר שאי אפשר לשחק בו – האין הוא בגידה בקורא, אות מתה ושלילה של רוח החיים?

כך אני חיה – כמהנדסת אוהבת ספר שפשוט עברה לצד הפעיל יותר של המשחק. אפשר לומר שבזכותו אני חיה. שום דבר עקרוני לא השתנה בכתיבה שלי מאז הימים שבהם חיברתי או תרגמתי שירים רק לשם שעשוע ומשחק תפקידים עם סשה. איכות הכתיבה השתפרה והשתכללה מאז – או כך אני רוצה לקוות. אבל המשחק הרצוף, שנוצר לראשונה אפילו לא בילדותנו, אלא, ככל הנראה, כאשר קודמותינו למדו לקרוא, נשמר וממשיך אל העתיד, על פני שפות וארצות שונות, למרות כל מאמצי הנסיבות ההיסטוריות והאישיות לקטוע אותו. כאשר עולה צורך לקרב בין פינות מרוחקות של המגרש, אני משחקת בתפקיד המתרגמת. כאשר האנרגיה של השפה והלב מתפרצת, אני משחקת בתפקיד המשוררת ומשתדלת לקלוע לסל הכי יפה שאפשר. אבל רוב הזמן אני עדיין משחקת בתפקיד הקוראת, ובתפקיד הזה אי אפשר להתעייף.

כמה מילים אחרונות כאן על סשה. התרחקנו עם השנים, אבל גם היא המשיכה לשחק. זה שנים רבות היא כותבת סיפורי פנטזיה מקסימים. היא אינה מפרסמת אותם בדפוס, אלא רק בבלוג שלה או במשלוח אישי לחברים. בימי ההולדת שלי אני מקבלת ממנה צרור סיפורים. סוגת הפנטזיה רחוקה ממני, והיה לכך תפקיד משמעותי יותר בכמעט-ניתוק בינינו, מאשר להגירה שלי ולמעבר לכתיבה בשפה אחרת. אבל אני קוראת את

סיפוריה על עולמות בידיוניים בהנאה רבה ובאותה תחושה של קסם שהיתה למשחקים שלנו בילדות. רק שעכשיו אפשר גם לשתות יין – אם לא עם סשה עצמה, שאינה נוגעת באלכוהול, אז לפחות עם איזו נסיכה דרקונית שהיא המציאה. אני יושבת מול המחשב שלי בתל אביב, הדרקונית יושבת בבית קפה בבניין אבן ברחוב בידיוני כלשהו בעיר שמזכירה באופן מחשיד את המרכז העתיק של וילנה, אנחנו משיקות כוסות אמיתיות במרחב וירטואלי וממשיכות לשחק.

מן הדף, מן המילה

היופי נדבק אלינו ולא רצינו להשתחרר ממנו לעולם.

אנחנו מאמינים בדפים האלה. ביקשנו מהם שקרים, והם נתנו לנו בדיוק את מה שביקשנו. ראינו שדים, השתוללנו, היינו אדישים, אחרים הסתכלו עלינו וזלזלו בנו, אמרו שיש לנו דמיון מפותח. לא היה לנו דמיון בכלל. את החיים נשאנו. היו לנו חברים שלא הבינו, היו לנו חברים שלא סיפרנו להם. אנחנו היינו המשוגעים, האוהבים והמשוררים. משוגעים, כי קראנו בספרים יותר ממה שהיה בהם. סימנו את קווי הרוחב, התנגשנו בקווי האורך, ידענו שאין בהם מילה אחת יציבה, ראינו את כל התעלולים והמצאנו כמה משלנו. אוהבים, כי חזרנו אחרי היופי הזה, מילה ומחשבה, מילה ומחשבה, שורה שמונחת כאן, מחכה רק לנו, שורה שגרמה לשיתוק קל. היופי נדבק אלינו ולא רצינו להשתחרר ממנו לעולם. אהבנו את היופי הזה בלב שמח, סחרנו בצלילים שלו, פערנו פה, נפלנו מן הכיסא, פנינו האירו, פנינו כוסו בדמעות. משוררים, כי אי אפשר היה לחמוק מעצמנו. עצמנו עיניים, התנפחו לנו הרגליים, שן התנדנדה, ניסינו להחלים, התפללנו את הנוסחים שאמורים היו להועיל, ללא הועיל. אבל מדי בוקר עם התקווה שכאשר נבצע את השורות נהיה משוחררים. שגינו באשליות על עצמנו, חיפשנו אחר הקיום המלא ביותר, שבו נוכל לשמוע רק הדים של מילים שקראנו ומילים שכתבנו. אף אחד לא יוכל לומר שלא היינו לפחות קצת בזויים. בזמן בין לבין, כשהסיפור עדיין לא נשלם, נלחמנו בו תוך כדי החיים, רצנו כדי להספיק אותו, כאילו היה הדבר היציב היחיד ובעל תוקף. לפני שלושים שנה, בדרך לספרייה, כמעט נדרסנו. חרקה מכונית יקרה וגדולה והבהיקה שלושה סנטימטר מכפות הרגליים שלנו. הסתכלנו על הנהג, זה היה הרופא שלנו. רופא הגדילה, רופא המוח, שבדק אותנו שנה אחר שנה, שמדד את הגוף שלנו בסרגל, ששקל אותנו על מאזניים. הוא כמעט דרס אותנו כי רצנו במעבר החצייה בדרך אל הספרייה ועצרנו באמצע הכביש. למה עצרנו באמצע הכביש? משהו חשוב התרחש אבל לא ידענו מה הוא. הסתכלנו לרופא בעיניים והמשכנו לרוץ. על הכביש נותרו סימני צמיג. אף אחד לא ביקש מאיתנו להסביר את זה. כל הסבר נשמע כמו גיבוב שטויות זול. גררנו

מן המדף ספר שירים של אמילי דיקינסון והתחלנו לבצע בעל פה כמה שורות. היינו אף אחד. מי הייתם אתם? לנשמות שלנו היו רגעים חבולים. העיניים שלנו ידעו לעבור מהר, משפטים עיוותו את צורתם, הצלילים הוסדרו בתוך ראשנו, שמענו אותם בשקט. הספרים נדבקו אלינו ולא השתחררו מהם. ישבנו יותר מדי. היו לנו דברים אחרים לעשות. בכל זאת הוספנו לשבת. שלום לך, דמות. שלום לך, עלילה. שלום לך, סתר הלב. שנאנו את מי שגרר אותנו החוצה מזה. שנאנו שאי אפשר להיות שם כל הזמן. חיינו שם כל הזמן. הצטרקנו לבנות את המקום שנחזור אליו ונשתוקק בו. דברים היו רקובים, פועלם של בני האדם נגע בשחיתות, גם ספרים הם פועלם של בני אדם. חשפנו אותם ולכן אהבנו אותם. רצינו ספרים מלוכלכים, רצינו ספרים כמו ג'וקים באמבטיה. רצינו ספרים כמו אנשים שצועדים אל סופם. כמו קבצנים, כמו קדושים, כמו חיילים. רצינו להיות בעולם שבו פתחנו ספר והכול קפץ מהחושך, כאילו הודלק אור. נאמרו דברים מכוערים, נעשו דברים מכוערים, צולמו דברים מכוערים, יכולנו לסבול את הטינופת כי הבנו אותה, כי קראנו עליה סיפורים, כי חזרנו לעולם מן הסיפורים והיינו משונים יותר. השירים היו יפים כל כך כי היה לנו אף גדול. כי מעולם לא ירד שלג. כי השמלות היו קטנות והגוף היה גדול. כי דרכנו על קליפת בננה וילדות יפות גהרו מעלינו וצחקו. לא היינו אמיצים. לא היינו שקטים. שאלו אותנו מאיפה אנחנו יודעים את זה ולא ידענו שאנחנו יודעים את זה מהבית, כלומר מהדף, כלומר מן המילה.

לא ספרות. שכנים שלה.

חלק גדול מהספרות הנכתבת היום מפגינה בבהירות את יחסי השארות המודרניסטיים שלה, גם במה שנוגע לתיאור. היא רחוקה למדי מהאמנות החזותית בת הזמן, הפורעת את יחסי הייצוג המימטיים.

ני מתהלכת בעיר הריקה, האסורה. לא רפאים, אף שרוב אנשיה ניטלו ממנה והיא שובתת, לפחות באזורים השבעים, המסוגלים לציית לכללים. העיר קפואה במקומה, כפי שהיא, ערוכה ודרוכה לשיבה, מרמזת לי שמה שהיה הוא שיהיה. לעת עתה. מדי פעם רוטט בה סימן חיים חורג, מבשר את התקומה: בית דפוס פעיל במרתף צדדי נסתר, דוכן פלאפל שעושה משלוחים לספסל ממול, עבודות שיפוץ קדחתניות בחנות, חתונה במבואה של בית הכנסת הגדול עם כניסת הכלה והחתן לנגינת "יש לי אהבה והיא תנצח" וקומץ אורחים מעבר למחסום פלסטיק.

עם התמעטותה הדרמטית של התנועה נמחקת היחסיות, והעיר מתייצבת מול העין כתמונה, קפואה ברגע ההשתנות, דרמטית בקפאונה. בתיה; אתרי בנייה ובהם גזעי מגדלים, המבהירים שגורל הישן להימחק כדרך העולם; חצרות אחוריות ושימושיהן; גינות נסתרות; שמות רחובות; שלטי זיכרון בחזיתות (של אמנים וסופרים ושל מפקדות ומחסני תחמושת); מפעל הענק המתפרש של עבודות התשתית לרכבת הקלה; ניידות משטרה ופיקוח עירוני ומערכות הכריזה שלהן, בעברית ובאנגלית; שליחי וולט, המקפיצים את המניה של מישוהו אחר עם כל טיסה שלהם בעיר. מה שנעלם ומה שהתחדש. מה שהיה נסתר מן העין ונגלה פתאום – סמטה צדדית, שם רחוב ומעבר צר בין בתים, ומה שנולד וישנה הכול. הדחוי בולט הרבה יותר: חסרי הבית, מה שהותירו אחריהם, חפצים שהושלכו ולא נאספו, צמיחת פרא בשולי בתים ובמגרשים ריקים, צהובה עכשיו ובקרוב תקמול. היצורים החופשיים רעבים יותר – להקות עורבים צוחים, יונים מתגודדות, חתולים קצרי-רוח – אבל קשה להבדיל ממש בין מבוכתם לנוכח העולם החדש לקדחת האביב.

וכולם מדברים רק על המגפה, חוץ מאחת שמספרת לחברתה היושבת במרחק־מה ממנה על הספסל על בן זוגה המניאק שעזב.

בחלל הכניסה הריק של הבורסה מרצד מסך הענק התלוי מעל לדוכן הפעמון ברוב לא גדול של אדומים – יש מי שמרוויח עכשיו; בגבעת הרצל, היא הכפר הקטן אל עראין, נעלמו בתים היסטוריים ונעשו לבור מדופן, ואחרים עומדים עזובים, ממתינים לכניסתם המחודשת, מפורכסים כדבעי, אל מחזור החיים היהודי, ודגל ישראל מתנוסס בראשם; בשכונת הרכבת, היא מתחם חסן עראפה, מפרפר הלימבו של בין הזמנים את פרפוריו האחרונים – ערבובייה של מנופים, שלדי בטון של מגדלים, בורות חפורים, שארית של מחסנים ומוסכים ומגרטות פה ושם, אלתורי אלתורים של כל מה שרק נמצא, ומתוך סככה רעועה עשויה יריעות פלסטיק, קרשים וברזלים, ודרך חלונות קטנים ואטומים של שורת מבנים יבילים, בוקעים עמומים קולות הפועלים, בערבית נדמה לי, ושני אחרים מכופפים ברזלים בחוץ. ועל הכול חולשים, נצפים מכל צד כמו האיפל של בארת, מגדלים כחולים, שבנייתם הושלמה פחות או יותר, של יסקי סיון מור אדריכלים ואקרו נדל"ן, רובינשטיין, urban ו־ybox, ככתוב על השלטים – יש מי שמרוויחים; בפנינת דרך בגין ורחוב הרכבת נשכבת באמצע הכביש ברוב כוונה אישה, שפס ירקרק על גב הטרנינג שלה זוהר באור שמש הצהריים, כאשר מתקרב האמבולנס שהזמין לה מישוהו והוא מאותת לו עכשיו בנפנופי ידיים, וגבר צעיר, רזה מאוד ושפוף, מתנדנד על מעבר החצייה הסמוך; גם בסומייל צומחים המגדלים על פני הקרקע שהושטחו, ורק בתים אחדים, אחרוני האחרונים, עם שרידי הערביות הניכרים ותוספות שלפעמים נטמעו בהם לגמרי, נושמים את נשימותיהם האחרונות; בגבולה המערבי והדרומי של שכונת נוה צדק, פעם נוה שלום, בתים בני קומה אחת שחלונותיהם צרים על הדרך עם חצרות פנימיות טבעיות וכאלה שנולדו ממהומת הבנייה ועירוב של מגורים עם בתי מלאכה ומחסנים מעלים באוב את עברה המוקדם הדל, אחר כך המזרחי, שניגף במעלה הרחוב מזרחה וצפונה בפני השכונה המצועצעת הקרויה נוה צדק, וכבר מתחיל להתפוגג גם במקומו־הוא אל אתרי בניה ושימור; באזור התחנה המרכזית הישנה כבר הוסרו כמעט כל המבנים המאולתרים והסככות ואתם מושבת הנרקומנים לקראת תכנית המגדלים, ובית הבאר של רוק ממתין לתחייתו; באזור התעשייה של נחלת יצחק מצטרפת מהומת תשתיות הרכבת התחתית להריסה הנמשכת של המפעלים ובתי המלאכה, שטרם הגיעה לטחנת הקמח צוקרמן ושות' בע"מ, שבחצרה מנסים שלושה תרנגולים שחורים לנקר את גווייתה המצחינה של יונה, וחברותיה חגות־עגות סביב, ולמחלבה האחרונה במניין המפואר של השכונה, מחלבת דשן, היא מחלבת הרב המקובל החלבן, ולמחסן חירום של משרד הבריאות ובו מאות בלוני חמצן רפואיים; שניים מצלמים את שוק הכרמל הריק כמעט, שבשוליו מישוהו מנגן מוזיקה מחנות חצי־פתוחה; בנוה שאנן כורעים פליטים ומהגרי עבודה לצידי המדרכה, יושבים על גדרות נמוכות, עומדים בקרנות הרחוב או מתאספים ליד המכולות – ולא בתורים המדודים, שזכו כבר לגרפיקה חדשה המודבקת על המדרכות וחלונות הראווה של מרכז העיר, ליד ביתי – כי גם הם אינם יכולים להישאר בבית עם זום ועם כולם, ואני לא יודעת מה יעשו ב־2,700 השקלים שישחררו להם אולי שר הפנים וממשלתו מהכספים שגזלו מהם; וברחובות הצפון הישן מתגלים חניה של העיר של גדם והגיונה – משפחתית,

צנועה במידותיה ובהופעתה (ורק פתאום וילה ענקית שלא ידעתי על קיומה, ברחוב צדדי), נעימה (גינות הכיס!), בורגנית, אפורה ומסודרת, ובתוכה גם הבנייה החדשה, בתוספת של שתיים-שלוש קומות, כעורה אולי אבל נסבלת והגיונית, בלי שימורים חנוטים; ובמרפסות בניין מגורים אחד ברחוב אחד העם, מול המתחם של בעלז, עומדים בבוקר החג גברים חרדים וילדיהם ושרים בקול גדול, ממשיכים לשיר גם כאשר ניידת משטרה נעצרת ושני שוטרים יוצאים ממנה, מתקרבים, מהססים ואז מתעשתים ונוסעים לדרכם. וכל הזמן מופיעות לי בראש תמונות הפנים של הבתים שאני רואה על המסך, יוצרים כך אינטימיות חדשה, מרתקת ומביכה, והודפים אותי אל עצמי.

רשמים חלקיים, אקראיים, לא גמורים, בעיצומו של מצב.
לא ספרות. שכנים שלה.

*

ולצידם הערה על התיאור הדוקומנטרי. כלי התיאור משותף לכתובה הדוקומנטרית ולכתובה הספרותית (שהיא עניין נבדל – באופן מהותי, מושגי או מוסדי, לא משנה). התיאור הספרותי היה, נדמה לי, המודח הראשון במעבר ארוך השנים כבר מן המילולי אל החזותי. היד מתחזה לעין, המילים למבט, ננעץ או משוטט, ומי צריך את זה מול המצלמה, שכוחה עודנו במותניה עד שיושלם עוד סיבוב של הבורג והיא תובס בידי ההדמיה הדיגיטלית שתחזיר אותנו אל היחס הסימבולי עתיר האשלייתיות.

התיאור הועמד, עודנו מועמד במידה רבה, אל מול העלילה (הנרטיב, הסיפור). ועל אף שאפשר לטעון כי שניהם תיאורים מעצם היותם ייצוגים מילוליים, הרי הם מגלמים שתי רמות של ייצוג: מצד אחד: תיאור של מבט, תמונה, חיקוי של מראה עיניים – ומנגד: תיאור של פעולה. התיאור התמונתי ממסגר מראָה (בדומה לציור או לצילום), בעוד שהתיאור הנרטיבי מניע פעולה. קומת המסד של התיאור, של כל תיאור לשוני – המציאות נכוחה – אינה נגישה לנו, אם כך. אבל עלינו להניח את קיומה.

סטנדל, "האדום והשחור": "אפשר לחשוב את העיר הקטנה ורייר לאחת היפות שבצרי פראנש-קומטה. בתיה הלבנים, שגגות-רעפים מחודדים להם, משתרעים במדרונה של גבעה, שקווצות של עצי ערמונים חסונים מציינים כל פיתול מפיתוליה. נחל הדו זורם כמה מאות רגל למטה מחומותיה; הספרדים בנו אותן, ועכשו הן חרבות. הר גבוה מסוכך על ורייר מצפון, שלוחה משלוחות הרי הז'ורה. פסגותיו הקטועות של הר הורה מתכסות שלג למן ימי הצינה הראשונים של חודש אוקטובר. נחל שוטף יורד מן ההר ועובר את ורייר, קודם שהוא נשפך אל הדו, ומניע משורי עצים רבים". [מצרפתית: יעקב חסון (בן-שבת)].

אכן, התיאור הספרותי הריאליסטי (של הפרוזה, שירה היא עסק אחר), שהתכוונותו מימטית והוא נקי כביכול מהטיית התודעה המתבוננת, זה של המאה ה-19, נועד למסגר מראה ולעורר תחושה של עמידה בפני אובייקט או תופעה ממשיים, המתקיימים בעולם ומתגלים לנגד עינינו (תודעתנו). משימתו לא קלה, מאחר שהלשון ליניארית (לאוקון), וכדי להגשימה היא מתחזה לעין המשוטטת במראה נוף. מובן שהתיאור (של מראה או פעולה)

הוא בדיוני, מומצא, גם אם בעומקו, ובאופן בלתי נמנע, הוא מבוסס על הנחה ועל תפיסה של מציאותיות. ההמצאה היא הדרך שלו להתעלות מעל לקונקרטי אל האמת הכללית. אלפרד דבלין, 'ברלין, אלכסנדרפלאץ': "הוא מפנה את ראשו לאחור אל החומה האדומה, אבל החשמלית טסה לה על הפסים, אתו, ורק ראשו עוד פונה אל בית-הסוהר. הקרון פנה לרחוב אחר, עצים, בתים חצצו ביניהם עכשיו. רחבות הומים באו לקראתם, זשטראסה, אנשים עלו וירדו. בתוכו זעק משהו באימה: זהירות, זהירות, זה מתחיל. קצה אפו קפא, על לחיו היכתה המולה. 'חדשות הצהריים', 'ברלינר צייטונג', 'נויסטה אילוסטריטה', 'פונקשטונדה נוי', "עוד משהו משלם?" לשוטרים יש עכשיו מדים כחולים". [מגרמנית: ניצה בן-ארי].

התיאור הספרותי המודרניסטי, לעומת זאת, הוא פרספקטיבי במהותו. הוא מוותר לכאורה על התוקף הכללי. הוא גם שותף לעיסוק בכלי הייצוג עצמו, בלשון, ושובר לא פעם את כללי התקניות הקודמים, חושף את אשליית השקיפות. ועם זאת, בסופו של דבר, הוא מציע תיקון של ייצוג המציאות, תיאור ראוי יותר שלה, או תוספת לו. השבר המיוצג בו הוא זה של המציאות, עדיין אין זה הערעור הנחרץ על יחס המילים והדברים, אלא לכל היותר רמז לו.

חלק גדול מהספרות הנכתבת היום מפגינה בבהירות, כך נדמה לי, את יחסי השארות המודרניסטיים שלה, גם במה שנוגע לתיאור. כשהיא עומדת בפני עצמה, כטקסט מילולי (לעומת רומן גרפי למשל), היא רחוקה למדי מהאמנות החזותית בת הזמן, הפורעת את יחסי הייצוג המימטיים. רוחו של אריסטו עודנה שורה עליה, כולל ההתכוונות הכללית (האם תיתכן בכלל הימנעות מרוח זו?).

התיאור המילולי הדוקומנטרי גם הוא ייצוג כמובן, ופירושו של דבר כי הדרך הישירה אל המציאות חסומה בפניו. הוא מתייחד בשאיפתו לשמש עדות, לדובב את המציאות ולדווח עליה. תיאור זה ניזון מן הכוונה להתקרב ככל האפשר אל התופעות כפי שהן (במידה שאינן זדוני, כלומר מתחזה), ולעצם ההתכוונות יש חשיבות רבה. הכלי העומד לרשותו – הלשון – אמנם זר למציאות, והמציאות שהוא מעלה היא אכן הבנייה, אבל הטענה כי לפיכך אין בכוחו לטעון טענות ביחס אליה – טענה רווחת המענגת ומפרנסת ברווחה את בעליה – היא מסוכנת. סופה הוא דה-פוליטיזציה ואסתטיזציה של המציאות. התיאור הדוקומנטרי הוא פרשני תמיד. הוא מתיר מנעד רחב של פרשנות, כלומר של התחזות לישרות (של עובי, בלשונו של גירץ), כלומר דרגות של קרבה אל הפנומן המתואר או של ריחוק ממנו.

יותר מכך. כוחו של התיאור הזה הוא בין היתר פועל יוצא של חסרונו כביכול: הוא מאפשר מידה גדולה של עמדתיות. התיאור הדוקומנטרי אינו עדות ופרשנות בלבד אלא הוא טעון בעמדה, בין שיודה בזה ובין שיכחיש. תפקידו לייצג את ההתבוננות הביקורתית, הדוחה את הקיים כשהוא מסווה רוע ומאששת אותו כשהוא שוחר טוב.

האם גם לו עשוי להיות תוקף של כלליות? לכאורה, הקונקרטיות שלו – הוא מתאר מצב מסוים במציאות הקיימת – מרחיקה משם. אבל תפיסה כזו שוב מסכנת אותו בעקירת התופעות מהקשרן ובאסתטיזציה שלהן.

ואין פירושו של דבר שהתיאור הדוקומנטרי נטול ממד אסתטי, זה הכרוך בעיצוב

הלשון. להיפך. כאן גם ייתכן דיאלוג פורה שלו עם אלופת הלישה הלשונית – הספרות. אבל זו פרשה נפרדת, הקשורה גם בפרפורמטיביות הלשונית – מה עושה הלשון, איך היא משפיעה בעולם.

התבוננות, פרשנות, עמדה. הנה העיר. דוהרת הלאה גם כשהיא חונה. זו לא הקורונה, זו השיטה. הישן, הנאבק לשרוד, המאולתר, החורג מהסדר, הכושלים, חדשים כישנים – דינם להיעלם מהעין. עד שנתעורר.

הספרות היא שקיעה ומעוף

הקורא ביצירה יורד אל עומק מסוים של חומר בוצי, נוזלי או מוצק המצוי בטקסט, והוא אינו יכול להימלט מעקבות הדרך טביעות הרגל שהוטבעו בעת היעשות היצירה.

מוצדק יהיה לשאול "מהי ספרות?" אך ורק אם נכיר שספרות תמיד היתה אחת ויחידה מסוגה, וכזאת היא עדיין. לא יהיה נכון לשאול על ספרות מתוך הנחה שהיא תופעה משתנה, שיש לה אופנות כאלה ואחרות, התואמות בנקודות מסוימות את רוח הזמן. נושאים ורעיונות מגוונים שמציגה הספרות בחומרי היצירות שלה לאורך ההיסטוריה, הם אינם עדות לשלל פניה ולכך שאין היא דבר חד-משמעי. אכן, הדיון על מהי ספרות לדידי אינו דיון מְאֻפָּשֵׁר וקונטינגנטי, אלא הוא הכרה בכך שהיא בראש-וּבראשונה מהותנית, שביסודה היא נושאת אמת אבסולוטית אחת ובלתי-משתנה. המחשבה על הספרות נעשית מעניינת אם יורדים לשורש מהותה ומנסים להבין את יסודה. המשימה אינה קלה, שכן פרט לכך שהיסוד הטבוע והמובנה בתוכה הוא מורכב ובעל רבדים שונים, הספרות נגועה, אמנם בעקיפין, בשניים: היצירה הספרותית הכתובה-הגמורה וקהל קוראיה. נדמה כי שני אלה מפקיעים מן הספרות את האפשרות להיות נושאת יסוד סגולי אחד. כי איך תהיה סגולית אם השניים הללו רב-גוניים ומשתנים כל כך במהלך השנים? אולם יש להבין שאין קשר בין התחלפותה של היצירה הכתובה והקהל הקורא בה, ליסוד מהותה של תופעת הספרות. יצירות שנכתבו לפני אלפיים שנה או מאה שנה, או בעשור האחרון, על שלל נושאים, סוגותיהם וסגנונותיהם, וכן הקוראים המשתנים מן העבר וההווה, הם רק מעטפת חיצונית למקרה הספרות. בדיבורי על הספרות אני מתעלם גם ממעשה הכתיבה. שכן, ספרות אינה כתיבה, והדיון על כתיבה הוא אירוע אחר השייך לתחום אחר (מעניין לראות שבשפות הלטיניות קיימת זיקה מִיִּדִית בין המילה "ספרות" למילה "אות". כך, למשל, בצרפתית: *Littérature* ו-*Lettre*, כלומר הגוף של כל דבר-עבודה כתוב, בעוד שבעברית נגזרת המילה "ספרות"

משורש ס.פ.ר, ובכך מתרחשת הטיה מובלעת אצל הקוראים, הרואים בה בעיקר דבר ספר ודבר-סיפורי). על כן יש לדבר באופן ענייני על המרכיב העיקרי שהופך את הספרות לספרות, ובעיקר לאחת ולבלעדית, והוא לדעתי: שקיעה ומעוף.

לא שתי מילים ושתי התרחשויות כפי שנדמה, שכן ה"שקיעה" ממשיכה אל ה"מעוף" והתופעה הבסיסית-היסודית המתרחשת בזכותם כולה הומוגנית, משותפת ואחת. מהי אם כן התופעה "שקיעה ומעוף"? ובכן, ספרות מתרחשת כאשר תחילה נחוות השקיעה, ומתוכה נמשך המעוף. ספרות מתחילה מיד כאשר הקורא "יורד מטה" אל "טביעת הרגל" השקועה-כבר והיצוקה, המצויה בדבר הכתוב. השקיעה היא אותה תחושה והכרה המופעלת בקורא בכל פעם מחדש, רוצה לומר: הקורא ביצירה יורד אל עומק מסוים של חומר בוצי, נוזלי או מוצק המצוי בטקסט, והוא אינו יכול להימלט מעקבות הדרך של אותן טביעות הרגל שהוטבעו בעת היעשות היצירה. מצע זה מוביל להשתקעות אצל הקורא. הוא אינו מתאמץ מכיוון שכבר הונחו לפניו העקבות, ובר-זמן מודעותו לסובב אותו הולכת ופוחתת בעטיה של השקיעה. מדובר בנפילה אל עומק ובריכוז תשומת הלב מצד הקורא, בהתעמקות המצב החדש שלו כפי שהוא נגלה לו מן הטקסט.

"הנחת הרגל" של הקורא על הפלטפורמות היצוקות-כבר מעניקה לו תחושת ביטחון ושינוי משקל. הוא נצמד אל המתרחש במילים הכתובות הנושאות את "גן השקיעה" (לא כל היצירה היא שקיעה), וכתוצאה מכך מתעורר בו הרצון להיטמע בהן ובמה שהן מייצגות – הדמויות, העלילה, הדוברים, המקצב והמבנה השירי, האמצעים האמנותיים הפרוזאיים והשיריים, וכמובן סחף ההבנות והרגשות הבא בעקבותיהם. נסו לדמיין כיצד שוקעת הרגל ונתמכת בחוזקה היצוקה של העומק המסוים, וכיצד הרגשה זאת גורמת לביטחון, לעיתים להזדהות, להתייצבות הגוף והנפש. אופני השקיעה אמנם משתנים, אך הופעתה היא אורגנית וקבועה בעת תחילתו של מקרה הספרות, ולטעמי אי-אפשר לנו בלעדיה, כשם שלא ניתן שלא יקרה המעוף המופיע בעקבותיה, שאם לא כן יהיה מקרה שונה ולא מקרה של ספרות.

המהלך שלה המתגבש לקראת שלם מתרחש ככל שמתקדמים צעדיו של הקורא על החתימות היצוקות בטקסט, וכתוצאה מכך הולכת ומתגברת אצלו ההבנה והניסיון שאי-אפשר שלא לדרוך בעומק השקיעות, שגם הוא, העומק, משתנה, ומשתנה גם סדר הופעתן של השקיעות, ובנוסף מתחזקת אצל הקורא הידיעה שהן לא שלו, אלא של דבר אחר (של מישהו אחר), והן לא בשליטתו. או-אז מתעוררת בו אי-נחת מסוימת, ואם התחיל המפגש עם הכתוב בהשתקעות מבוטחת ומאוזנת, הרי שעם המשכו של המפגש נוצר מצב לא מוכר, זר במידת מה, עד כי בהלה במינונים שונים תוקפת את הקורא. ברגעים אלה הוא נדרש (אם בכוחותיו שלו, אם בכוחו של הדבר הכתוב הדוחף אותו) להתנער ולהימלט מתוך המצע השקוע, להתרומם ממנו בתעופה מעלה מהר ככל האפשר.

בנקודה אחרונה זו מתחיל המעוף, והוא כאמור חלק אינטגרלי והמשכי במקרה הספרות. כשם שהשקיעה אל טביעות הרגל הקיימות הכרחית משום שזאת הדרך היחידה העומדת לרשות הקורא, והיא אינה נתונה לבחירתו או להחלטתו (דבר בספרות לא נתון לבחירת הציבור או הזמן ההיסטורי, נקודה שיש לתת עליה את הדעת בכובד-ראש), כך גם המעוף המופיע אחריה ומשלים אותה.

הפחד והצורך לברוח מן ההטבעות היצוקות מובילים לתמריץ, להרמה נמרצת, להסתערות רוגשת כלפי מעלה, הם לוקחים אל ריחוף באוויר וביחד מחוללים את המעוף המביא את הספרות לידי השלמה וגימור. כאן טמונה ייחודיותה, כלומר, מדובר בכפייה של מופע הספרות עלינו, זאת המניפסטציה שלה; ההפעלה שלה על הקורא המכריחה אותו הן להיות נטמע מטה במצעים השקועים, והן נסחף ועולה ברחף בעל-כורחו, וכל זה במסלול של מערך רגשות ותובנות. זוהי תנועה הכרחית ובלתי-נשלטת, מקיצון נמוך ועמוק אל קיצון נוסק אל הגובה, ובה בעת גם המרחקים המשתנים ביניהם משתתפים במקרה הספרות.

מידת העומק של טביעת הרגל השוקעת, או מרחק הגובה של התעופה, יש להם יחד השפעה על איכותה של היצירה הספרותית, והם נוצרים אם בידיהם של הכותב או הכותבת, אם מכוחה של השפה הנמצאת ברשותם, אם משילובם של השניים. השאלה כיצד נוצרות הטביעות היצוקות המובילות לנסיקה היא מתחומה של הכתיבה ולא של הספרות, וגם היא רחבה ודורשת דיון אחר. כך גם לגבי המדדים המשתנים של המעוף והשקיעה. לדיוננו הקצר כאן אני רק מציג אותם, כלומר את הרכיב המשותף שהם, ואני מבקש להפנות את תשומת הלב אליו, וגם לשאלה עד כמה אנו מבחינים בו ומבינים שהוא העושה את הספרות לספרות (המקרים בהם נדמה שיש "ספרות" ושאינן בהם שקיעה ומעוף הם תופעה שמצריכה שאלה נפרדת). שכן, לתחושת, המיומנות והצורך ההרגלי לזהות את הרכיב המהותני גם הם נדרשים, ואפשר שעם השנים הם הופכים ללא מאוד מעשיים, ממוסמסים, או לא רלוונטיים ולא שימושיים, ועל חשבוננו של הכושר הנדרש הזה באים פרמטרים אחרים שהופכים את הקערה על פיה וקובעים בקרב ההמון את התשובה לשאלה "מהי ספרות?" (וזהי תמיד שאלה הנוגעת בהמון, ולא ביחיד).

לא אתעכב עליהם מפאת קוצר היריעה. הנקודה החשובה לטעמי היא עד כמה בכלל מודע הקורא לקיומו של היסוד "שקיעה ומעוף". והנה כאן אני בכל זאת מבקש לקשור אותו אל הכתיבה, שכן היווצרותו כאמור מתרחשת בעת המעשה הנכתב עצמו, ולא בזמן של יציאה אל מרחב הספרות הציבורי – ואת זה על הקורא להבין היטב. כלומר, הרכיב בעל המהות היסודית "שקיעה ומעוף" המופיע במקרה הספרות, הוא תהודה מתמשכת ונמשכת מתוך עולמם הפרטי והפנימי של הכותב או הכותבת בעת "מעמד הכתיבה". כוחו של היסוד גדול כל כך עד כי גליו מגיעים ברדיוסים בלתי פוסקים ומתחדשים גם אל החוץ של הכתיבה, אל הפוסט-כתיבה, אל הספרות. חוויית הספרות המפעמת בקורא בזכות יסוד ה"שקיעה ומעוף" מגיעה אליו משום שבעת הכתיבה עצמה הוא חזק אלף מונים מאשר במקרה הספרות.

שם, בכתיבה, מתחילים הדברים. ואין זאת אמירה של התנשאות מצד הכותב והכותבת (ליצור את היסוד זאת פעולת מחצבה קשה ומייגעת, מטלטלת ומרגשת לטוב ולרע ומחירה גבוה מאוד), אלא היא הדרך האחת והיחידה (וגם בכך יש סגוליות) של היוצרים העוסקים בכתיבה לשתף את הקורא במידת האפשר המקסימלית של עולמם. אם לא ינהגו כך, אם לא ייצקו את החותמות העמוקות ולא יגרמו לנו לחוש ביטחון ולאחריו בהלה שתגרום לנו לעוף אל הגובה, הרי שלא נרגיש את הסופרים והמשוררים, לא נידבק אליהם, לא תהיה הכתיבה בדרך אל הספרות.

הספרות, כיסופים למשיח

הספרות לוחשת "לא כך צריך היה להיות", ובקול שני היא גם מוסיפה: "זה לא יכול היה להיות אחרת".

אל השאלה "מהי ספרות" אני ניגשת דרך סצנה החותמת את המחזה של צ'כוב "הדוד וניה". "הדוד וניה" הוא מחזה עצוב על משפחה אחת של אצולת קרקע זעירה שכבר ירדה מנכסיה ובניה כלואים באחווה פרובינציאלית מתפוררת. העלילה רצופה דיאלוגים על הבזבוז סר הטעם של חיי הגיבורים האלה, חיים שנשכחו והם מתקרבים אל סופם. רק לרגע אחד מתעוררת בלבן של שתיים מן הדמויות תקווה לאיזה דבר שיקרה ויסיט את החיים ממסלולם. הדוד וניה וגם אחייניתו סוניה חוו רגע של אהבה במהלך המחזה – וניה התאהב באישה שנשא גיסו הפרופסור אחרי שהתאלמן מאחותו, וסוניה התאהבה ברופא שהיה בא לטפל בפרופסור. אך אהבתם לא נענתה, ונרקם רק שבריר־רומן בין האהובים שלהם, אשת הפרופסור והרופא, ואפילו זה היה חטוף, מוחמץ ועגום. הסיפור מסתיים בכך שכולם מלבד סוניה, וניה וכמה משרתים זקנים נוסעים מהאחווה לצמיתות. השעה היא שעת ערב, שומעים מישהו אומר "זהו. נסעו", וכולם ניגשים בשקט למלאכת ניהול האחווה, עבודת ניירת, חישובי הוצאות. אחד היושבים לוקח לידי גיטרה ומתחיל לפרוט. הדוד וניה מפר את השתיקה, "ילדה שלי", הוא אומר לסוניה, "כל כך כבד לי, אם היית יודעת כמה כבד לי". וסוניה עונה לו: "מה אפשר לעשות, צריך לחיות. ואנחנו נחיה, דוד וניה. נעבור שורה ארוכה של ימים, של ערבים שאין להם סוף; נקבל בסבלנות את כל המבחנים של הגורל. נעבוד למען אחרים גם עכשיו וגם כשנהיה זקנים, בלי מנוחה, וכשתגיע השעה נמות בשקט, בכניעה. ושם מעבר לקבר נספר שסבלנו, שבכינו, שחיינו היו מרים, ואלוהים ירחם עלינו, ושנינו, דוד וניה, וניה יקר שלי, אתה ואני נזכה לראות חיים מלאי אור, יפים וזוהרים, אנחנו נהיה מאושרים ונביט לאחור על כל הצרות שלנו בחיך, בחיבה – וננוח. אני מאמינה בכל לבי... אנחנו ננוח, אנחנו ננוח! נשמע את קולות המלאכים, נראה את השמים זרועים יהלומים, נראה איך כל הרע שעל כדור הארץ, כל

הייסורים והסבל, שוקעים וטובעים ברחמים שימלאו את העולם כולו [...] דוד וניה, מסכן שלי, אתה בוכה. כל חיין לא ידעת אושר. אבל חכה, דוד וניה, חכה, אנחנו ננוח, אנחנו ננוח, אנחנו ננוח".*

שוב ושוב אני חוזרת אל המילים היפות, הנאיביות האלה של סוניה, הנשמעות על רקע ההד הנגדי של וניה, "כמה כבד לי, כמה כבד לי". אני שואלת מה יש במילים של סוניה שמושך ומעורר לחפש בהן, ובייחוד באמביוולנטיות העמוקה שלהן, תשובה לשאלה "מהי ספרות". אולי העובדה שהדברים חדורי האמונה רק מוסיפים לעצבות השורה עליי בסיום המחזה היא שהופכת את המונולוג כולו למעניין כל כך, אולי האמביוולנטיות נעוצה בחוסר היכולת לתפוס את מצב הרוח של סוניה, להבין את הטון שלה, לדעת אם היא עצמה מאמינה למה שהיא אומרת, להבין אם היא התמימה שבין הגיבורים או הנבונה מכולם, לתפוס אם בחזרה המתנגנת שלה על המילה האחת "ננוח" יש יותר מן האמונה בגאולה או מן הציפייה למוות שישים קץ לכול. וכל זה מביא אותי למחשבה גם על האמביוולנטיות של הציפייה של סוניה למשיח, שהוא ספק מתקן עולם, ספק מאזין, ספק משורר.

כן, יהודים היו קוראים למה שסוניה מצפה לו "משיח". סוניה היא בוודאי לא דמות משיחית כי אין בציפייה שלה אותה בהילות שמאפיינת את הדחף המשיחי; אין בה תביעה לתיקון ממשי של הקלקול של ההווה ואין בה יצר ההסתערות אל הזמן ההיסטורי במאמץ להטות את מחוגי השעון שלו. הציפייה של סוניה למשיח היא למעשה היפוכה של המשיחיות: יש בה הכרת האפרוריות של שורות ארוכות ארוכות של ימים וקבלת עול העמל הסיזיפי והרגשת האדישות הקרה של ההווה לאדם ולסבלו. הכיסופים של סוניה לגאולה הם כיסופים מפוכחים, הם משיחים לפי תומם מהם חייה באמת. גם למשיח עצמו יש כאן צורה מיוחדת. הוא מצפה לסוניה מעבר לקבר בעיקר כדי שתוכל להעיד, לספר באוזניו, שחייתה, שבכתה, שסבלה, שהחיים היו מרים. היא תספר לו והוא יישא, מעבר לחייה, מעבר לקברה, את סיפורה. המשיח הוא אפוא אותו אספן נצחי של סיפורים; הסיפור ייאסף אליו, והעולם יתרחק עוד ועוד, וככל שיתרחק הוא יתייפה.

המשיח הוא פיגורה של טרנספורמציה מוסרית-אסתטית, הוא עושה משהו מן המילים. גם הוא, אותו משיח, מעצם היותו נמען בכוח, מעצם הציפייה לו, כבר נוכח בסצנה הזאת כהד של הדוברת. יש משהו בפנייה של סוניה אל אותו נמען אחרון שמעבר לקבר, שבעבורו היא מחברת את סיפורה. יש משהו בפנייה הזאת שמושך וכמו משחרר את המילים שלה מגרונה, מפקיע אותן מגופה שלה אל המרחב האחר, הגדול, של הנצח. ונדמה שבשקט הזה של ההתכנסות השפופה בשעת ערב, על רקע צלילי הנגינה של הגיטרה ודמותו הדוממת של הדוד היושב שם לצידה, בחשכה של החלל התיאטרלי, המילים נעטפות הדמוי-הילה; הן בוקעות כעת מתחום גבול החיים, מתחום גבול המובן, והן נשמעות מן המרחב שהוא הספרות. ושם, במרחב העמום הזה, במרחב הספרותי, שם, מתגלגל הסבל ביופי.

אין זה אומר שהספרות נועדה למלט את האדם מהכרת המציאות הממשית של חייו,

* א' צ'כוב, הדוד וניה, עברית: ערן בניאל, רמת גן, מרכז ישראלי לדרמה ליד "בית צבי" בית הספר לאמנות הבמה והקולנוע, תשמ"ו, עמ' 71.

ולא שהספרות מייפה את הסבל האנושי – נדמה לי שדווקא להפך, כמו במקרה של סוניה: ככל שציפייתה הנאיבית יפה יותר, כך נעשה סבלה הממשי, היומיומי מוחשי ואמיתי יותר. גלגולו של סבל ביופי אין משמעו שיכוכו, אלא שאין הסבל מוצא דרך אל הספרות, אפשר כמעט לומר שהוא לא יכול להיות מיוצג בה, אלא מבעד לאותו חריץ הסתננות של מה שאני מכנה כאן כיסופים למשיח. את כתב האישום כנגד הכיעור והעוול מגוללת הספרות באותם רגעי כיסופים ולכן הם תמיד מבליחים דווקא בקודרות ובתהומיות שביצירות.

סוניה אינה היחידה שכותבת את הספרות באותו מודוס של כיסופים למשיח. עולה בזיכרון דמותו של הירשל, הנער המיוסר, גיבור "סיפור פשוט" של עגנון, שהסביבה רמסה את חלום אהבתו היפה משרק נפקח אל העולם. רק סמוך לסיום, כשהירשל כבר נושא בהשלמה את החיים חשוכי האהבה שנגזרו עליו, הוא מושלך לרגע אחד יחיד מעצמו, מבדידותו ומחיייו, בשעה שהוא חולף על פני קבצן סומא שמנגן מנגינה שאין לה תחילה ואין לה סוף. והמנגינה ההיא נישאת אל הירשל כאילו הייתה אותו שיר ערש שלא שרה לו אמו מעולם. אני חושבת על גולדמן גיבור "זיכרון דברים" של יעקב שבתאי, ועל מסע הזיכרון ארוך אל העבר המשפחתי האומלל ואל החיים בצל האב הרודן קהה הרגש. רק פעם אחת פוצע את מסכת הכאב זיכרון יחיד של הליכה שבתית לים. גולדמן נזכר כיצד באותו יום אביו "החזיק אותנו בידו החזקה והם פסעו להם לאט לבדם בחולות הלבנים, [...] בדומייה עמוקה, שבתית, והים התגלה לעיניים בכל יופיו – כחול ושקט ואין-סופי, ואביו הצביע בידו השזופה כלפי האופק שהתמזג ברכות רבה עם הים ואמר ששם נמצאות ארצות יפות איטליה וצרפת וספרד ואנגליה והולנד, ושם חוצים את הים הזה מגיעים אליהן, ואחר כך נכנסו אל הים לאט ובזהירות ואביו של גולדמן לקח לפתע את ידו של גולדמן ואחז בה חזק והתרה בו שלא יתרחק".* לבסוף עולה על דעתי אפילו אותו סיום החותם את מסכת החיים והמשפט האיום של יוזף ק. של קפקא. רגע אחד לפני הוצאתו של ק. להורג, כשהוא רכון מטה לפני התליין, מספיק הגיבור להבחין במראה תעתועים של דמות, אולי זהו חבר, הוא חושב, ואולי הוא השופט שלא זכה לפגוש, והוא מרים בתקווה אחרונה את ידיו ופושט אצבעותיו לשם.

אפשר היה לומר למקרא אותן הבלחות של יופי שכוחה של ספרות בזה שהיא מציעה נחמה, אפשר כמעט לחשוב שיופיה ברגעים האלה הוא יופי מנחם. לי נדמה שאם זו נחמה, הרי היא נחמה מן הסוג הספרותי, כלומר, כזאת שכמו המילים של סוניה היא לא באמת מנחמת, כזאת שפעולתן היא לעולם פעולה כפולה: היא מרוממת ופוצעת גם יחד. היא מציפה אותנו בכיסופים לאותו יופי מוסרי נשגב, ובה בעת מזכירה שזה אותו היופי שניטל מן החיים עצמם. היא לוחשת "לא כך צריך היה להיות", ובקול שני היא גם מוסיפה: "זה לא יכול היה להיות אחרת".

* 'שבתאי, זכרון דברים, תל אביב, הקבוץ המאוחד, 1994, עמ' 156.

על סף הפיתוי: על המרחב-זמן הסיפורי

אני חושבת על הקוראות והקוראים. אני חושבת על המילים המתגלגלות על שפתייהם, מילים שהזעתי עליהן. אני שומעת בלשונם את המעברים שנשרפתי בהם, את החיבורים, את הצירופים, את שפת התהומות שצללתי אליה והצלחתי איכשהו לחזור ממנה.

הרואים אותי כותבת כאילו רואים אותי לא לבושה. עירומה ללא ידיעתי. על הכתיבה להיעשות ביחידות. בנפרד. אולי בגלל זה אני לא יכולה לכתוב בבתי קפה. לא בגלל הרעש. לא בגלל הסחת הדעת. אלא בגלל ההיחשפות למבט. אני לא מסוגלת לכתוב כשמסתכלים עליי. אני נבוכה. כאילו הסובבים אותי מסתכלים לתוכי. ורואים. דברים שאולי אני עצמי איני יכולה לראות. תשוקה, שיגעון, פחד. הרשימה עוד ארוכה. הכתיבה היא הלא-מודע הגדול. איני יודעת איך אני נראית כשאני כותבת. הכתיבה היא מעשה אינטימי. חדר הכתיבה אינו שונה בהרבה מחדר המיטות. ומעשה הכתיבה אינו שונה בהרבה ממעשה האהבה. על הנעשה בתהליך הכתיבה להישאר כמוס. ומה שמותר בכתיבה אינו מותר תמיד בחיים. אלה הם דברים שביני לביני. ובאין עדים למעשה הכתיבה, הטקסט כמו מעיד על עצמו. הטקסט כמו נוצר יש מאין. וכל הספרים הם הספר הראשון. רבות נכתב על בדידותה של הכותבת. על החיים האילמים של הכתיבה. על הדף הלבן. על אותה בדידות מרצון. הכתיבה היא מרחב של בדידות. כל אחת יודעת. כבר אי-אפשר לכתוב על המרחב הזה ולהרגיש נוח. אני לא יכולה לכתוב עליו בלי לשמוע את הזיוף. ניסיתי. כתבתי על הזמן שלפני הכתיבה. על ההמתנה שאין לה סוף. כמו להסתכל

על מחוגי השעון. כתבתי על עצמי כותבת. שמעתי את המסך הלבן. כמו רעש. עצים השתחוו אל הרוח, אבל רוח לא נראתה. אורות הבהבו בצידי שדה הראייה. ושקט. עולם ללא קול. ורק התנועה בחלון רמזה על היתכנות של חיים. כתבתי על גולם הבדידות. על קלישאת ההתגלמות. על החיים המתהווים בתוכו. חשבת על החיים המדומיינים. לא יכולתי לנחש כמה זמן חלף מאז התחלתי לחכות. עיפרון נפל על הרצפה והחריש את האוזניים. מחקתי הכול.

אבל יש מרחב אחר שאני רוצה לכתוב עליו. גם הוא מוצנע, נסתר מהעין, ואף על פי כן הוא מוכר לסופרות ולסופרים כמו שהוא מוכר לקוראות ולקוראים. מרחב משותף המשתנה מקריאה לקריאה – המרחב-זמן הסיפורי – אותו מקום מדומיין, גם אם ניתן לאתר אותו על המפה, כלומר גם אם יש לו ציון גיאוגרפי. אני כותבת לבדי, הם קוראים לבדם, ובמרחב הזה אנחנו נפגשים. על סף הפיתוי, במקום שבו מתחיל הכול. החל מהרגע שבו פותחים את הספר – רגע ההתאהבות – ועד הרגע שבו סוגרים אותו. מרחב-זמן שהיה פעיל מאוד, משתנה חליפות, שנחתם ונתחם בין שתי כריכות עם גמר הכתיבה. מרחב שהתקיים בראשי בלבד ועכשיו הוא פרוץ, פתוח לכול, רק להיכנס ולמשמש. "מחר ניסע ללונה פארק", הספר האחרון שכתבתי, יצא לאור בשנה החולפת. קוראות וקוראים כתבו לי, והמכתבים שלהם גרמו לי לחשוב מחדש על המרחב הזה שבו אנחנו נפגשים. מרחב-זמן שבמהלך הכתיבה אין להם כניסה אליו. אותו מקום פרטי, אינטימי, שוקק תשוקה, מקום רוצה, כור מתלבה שמותכים בו חיים ומילים. מרחב המאפשר התערבות בזמן, מרחב שמתנהלים בו מאבקים קשים, ועם זאת אין מענג ממנו, אין מפליא ממנו. מרחב דינמי, משתנה תדיר, המאפשר ניגודים וסתירות, מפגשים שאין להם קיום מחוצה לו, חיים שאין להם קיום אחר. אותו מקום שעד צאת הספר היה חסוי. שם אנחנו נפגשים. באותו מרחב-זמן, אבל לא באותם זמנים.

בשעה שהקוראים נכנסים אליו, אני כבר לא שם. ובכל זאת מתקיימת פגישה. המרחב הסטרילי של הכתיבה נפרץ, המעטפת האינטימית נקרעה. הם מסתובבים בין חדרי הספר, במרחב שהייתי מכונסת בו זמן רב בבדידות מוחלטת, ועושים בו כבשלהם. הם מבקרים לרגע – אוהדים או סונטים – קוראים שלא ידעתי אם יגיעו ומתי. הם מתחילים לדפדף, משתהים, מניחים, ושוב מרימים את הספר. אני לא יכולה לצפות את תגובותיהם בשעה שהם מסתובבים בין הקירות ונתקלים במספרת, אותה אישה צעירה אבודה, השקועה בדיכאון, ובשני ילדיה, בשכנה הגרה בקומה שמעליה, בפסיכיאטר המטפל בה ובדמויות נוספות המופיעות בסיפור – אותן דמויות שעד לא כבר היו מסובכות במחשבות. אני קוראת את המכתבים של הקוראים שלי, ואני מבינה. הם מבינים. נפגשנו שם.

אני חושבת על הקוראות והקוראים האלה. אני חושבת על המילים המתגלגלות על שפתיים, מילים שהזעתי עליהן. אני שומעת בלשונם את המעברים שנשרפתי בהם, את החיבורים, את הצירופים, את שפת התהומות שצללתי אליה והצלחתי איכשהו לחזור ממנה. הם כותבים לי. הם מספרים לי איך הם הרגישו, על מה הם חשבו. הם היו שם. במקום שהיה שלי ועכשיו הוא של כולם. הם רואים אותי. הם מכירים אותי. אני כותבת את מחשבותיהם, כך הם כותבים לי. אני מדברת מפיהם. מפיהן. בדרך כלל, בשלב הזה אני כבר בחוץ. במרחב סיפורי אחר אולי. או בלימבו של ההמתנה

לספר הבא. אני משאירה את הדמויות שלי בידי הקוראים, תחת השגחתם. אני רוצה לראותן עוד, אבל הן שם. לעיתים אנחנו חולפות זו על פני זו בספרים אחרים שאני כותבת. אני מזהה אותן. בזכות מילה או נייע סנטר, אני יודעת איך הן מחזיקות את הסיגריה הבעורת בין אצבעותיהן. לעיתים אני שוכחת את קיומן ורק בזכות הקוראים שלי אני נזכרת בהן. ולעיתים אני רואה רק חלקים מהן. קומה, מבט, כפות ידיים. צבע שיער. בפעמים אחרות אני מזהה את הקושי, את האירוע שבעקבותיו הן הגיעו אלי. אך רובן ככולן קמלות מחוץ לספר, וספק רב אם היו להן חיים קודם לכתבתו.

כך או כך, לעולם לא אביט לאחור, לעולם לא אעז לקרוא את הספרים שכתבתי. אלא שצעדי עוד מהדהדים במרחבים הסיפוריים שלהם, וניתן לזהות את עקבותי גם אם אני רוצה בכך, עקבות שנצרכו בכתוב לחרפת עולם. לא יהיה זה מוגזם לומר שחתיכות ממני קבורות בהם.

כוחה של הספרות, בין השאר, הוא ביכולתה לספר על דמויות שאינן קיימות, ולתאר אירועים שלא קרו, ולמרות זאת לשכנע את הקוראים כי היו דברים מעולם. כזאת היא הכתיבה שלי. אני מתרחקת כדי לכתוב. עליי לסלק את עצמי מהכתיבה. אך לעיתים קרובות מסתננים אל המרחב־זמן הסיפורי אירועים ממשיים, אמיתיים, מזירת ההתרחשות של הכתיבה עצמה. מהמקום שניתן אולי לכנותו "אחורי הקלעים של הכתיבה". התנהגויות למיניהן, מניירות, מחשבות ורגשות שהתחוללו בעת פעולת הכתיבה ומצאו את דרכן אל הכתוב. עדויות בגוף ראשון שפעפעו אל הטקסט בתהליך הייצור שלו ונדבקו לאחת הדמויות, ולעיתים ליותר מאחת. רישומים הניתנים לזיהוי על ידי קוראים מיומנים.

אחרי שנים רבות של כתיבה אני כבר יודעת – הכתוב אינו יכול להתעלם מהתנאים הנפשיים או הפיזיים שבהם הוא נכתב. הוא אינו יכול להיכתב במנותק מהחיים, למרות הבדידות המשועבדת למצב הכתיבה. הוא חושף את התפרים הגסים וגם את הנסתרים. ובדומה, הכתוב אינו יכול להתעלם מאופן המסירה שלו. מהשפה שהותאמה לו. הטקסט נכתב לנגד עיני הקוראים, בכל פעם מחדש, בשעה שהם קוראים אותו. השפה מדברת עם עצמה, אבל גם איתם, כך הם כותבים לי. השפה מקשיבה לעצמה, אבל גם להם. והם בתורם מקשיבים לה ופותחים אותה מחדש. השפה כותבת את עצמה, אבל נכתבת שוב באוזניהם. הטקסט הוא איבר חי. הכתיבה היא דינמית, היא משתנה גם בתהליך הקריאה. בשעה שאני כותבת הקוראים חוקרים את הכתוב. הקוראים עורכים שוב את הספר, מתאימים אותו למידותיהם, לצורכיהם. והמרחב הסיפורי האינטימי הזה – הצומת שבו המרחב־זמן הממשי והמרחב־זמן הסיפורי מגדירים זה את זה – הוא הספרות. ובניסוח מעודן יותר – גם הוא הספרות.

הרהורים על הנמען הברדוי-מלב

והנה, אנחנו עדיין בעומק הלשונות המהוסות. הפלצות הכילה בתוכה את הקורא, הנמען הברדוי-מלב, סבך-ההיסוי של הלשונות שטרם נתקדשו מן הארץ.

אמר הקב"ה: לא כשאני נכתב אני נקרא;
נכתב אני ביו"ד ה"א, ונקרא אני באל"ף
דל"ת.

(פסחים נ, א)

בראשית עלה חשד: כל דגם-אב, כל מופת, כל נס, כל משאת-נפש – כל אלה היו מתבוללים אל תוך מה שניתן לכנות בדוחק הנמען הברדוי-מלב: הנמען שראשית אין-לו, הנמען שלעיתים תכופות נותר אני-עצמי, הנמען שמעליו חגה הספרות-כולה – הַרְמִטִית ולא דווקא נבררת בקפידה – הנמען שהוא-עצמו טרם נברר בקפידה; וצורתו כמוסה, וצורתו בוודאי כורחנית מאוד, וצורתו בוודאי מכמינה את ראשיתה. ניתנה האמת להיאמר: לא חקרנו כיצד כל-עיקר צץ להיות דבר-מה – היאך יכולנו? – אלא שדבר-מה בכל זאת צץ פתע. כך. ואף על פי שהופעתו עדיין לא הסתכמה-להיות, הופעתו עדיין הנכיחה את עצמה – הופעתו דרשה להתפרד ולהתפקע, כלומר להתמען; להרף עין הבטיט העולם בעצמו. שָׁבֵר מהכל-עולם הבטיט בשָׁבֵר אחר מאותו כל-עולם. שָׁבֵר מהכל-עולם פתע זימן שָׁבֵר אחר מאותו כל-עולם. שָׁבֵר מהכל-עולם גילף אותיות מברשו כדי לְזַמֵּן – באפלה מוחלטת, בגלגל הרקיע – שָׁבֵר אחר מאותו כל-עולם. כמוכן, הרגע העריצי הזה אינו עשוי להיות מובחן באפלה ההיא; ואנחנו כופרים באפשרות לסמנו אי פעם.

ועלה חשד עוד: ומנין שהופעתו דרשה להתפרד? מפני שיכולנו – במאמצים אדירים של הרוח (עד כדי כך שהדבר נכפה עלינו) – להניח כי למעלה מיסוד כל מה שיתכן לא תתאפשר אקס-טריטוריה של עיניים כלשהן, עיניים כלשהן מחוץ לחלל העולם; ובכל

זאת יכולנו להניח לפנינו קריאה שלמראית עין תהא זרה עלינו, שתצורותיה יזדהו עלינו להשתאות על אודות דבר־מה מחוץ לנו – אותו דבר־מה שיתמען. הנה כי כן יכולנו להיות עדים לְנִצְחָה־שֶׁל־טְרוֹם־עִינִיִּים: ניב ניגודים זה הוא שמאפשר לנו להתנסח – באופן מרושל או באופן נוקדני או בעקיפין או כלאחר־יד.

מה עשוי היה להיות הפשר של אקס־טריטוריה לחלל העולם, כלומר לכל מה שייתכן? רוצה לומר: מי, בעצם, מנסח את השאלה שפתע צצה להיעשות ככה? רוצה לומר ביתר שאת: איזה מובן עשוי היה להירתם אל נֶסֶח אשר נִמְעָנוּ יהא בדוי־מלב? רוצה לומר עוד: בתוככי אינסוף ליטְרִי – שמעולם לא ברא את עצמו ונמעניו כאמור בדויים־מלב הָמָה – כיצד יתבדל לו מעשה הספרות להיזרות אצל אִי־שמה?

השאלה (או החידה, או התימהון) שהעולם מעמיד להתנסח (בעצם הימצאו) אינה נותרת בלתי־פתירה או נטולת־מובן או אזוטריית; פתרונה הקלוש הוא הרחבתה האִין־סופית, והרחבתה האִין־סופית, בְּתוֹרָה, מְכֻוֹנֶת את הנמען הבדוי־מלב. אם ישנו דבר־מה בכלל – ואותו דבר־מה כפוי להיות בהכרח – כיצד ייתכן שיעלה על דל שפתיו דְּבַר סֵתֶר כלשהו – אִי שם בנצח – שיחולל – על־ידי כך – מטמורפוזה בתוככי־תוכו, בעצמותו? מה עשויה הייתה להיות מטמורפוזה שכזאת (בבחינת "אין למחשבה תפיסה בו כלל")? אשר על כן, הַסְפָּרוֹת אינה אדישה או מתהדסת נוכח הפלא הזה: הספרות (ומיקומה הכמוס, הארעי) היא מופְעָה אֵיזוֹם ואביר־הלב של ניב הניגודים הזה. ניתן לשאול, אם כן, כיצד תיתכן הייררכיה בין ספרויות ששמו לעצמן להשחיו ולמַרְק את התימהונות הללו ובין ספרויות שאותם תימהונות עצמם, אותו ניב ניגודים מְזִיר, מְצַמְצָמֵם לכדי הידברות לכידה ועקבית בשולי התימהונות הללו?

הנה, לפניי מתהווה כתב יד; ביראה, באיטיות. מעליי עולים קולות אחדים. הנה הם, נעדרים; ברהייה, באפלולית. דומה כי הקולות הללו מאצילים עליי את פְּשָׁרָם, אף שרובם חומקים מעליי; זהו בית־גידול לְקוֹלוֹת – שמעתי – מוצא פיו עלום־שם וביאוריו סְפוּרִים. התהוותו של כתב היד פתלתלה היא וסימניו מונחים לפניי – הנה – אך אותו "לפניי" – מה פֶּשֶׁרוֹ? הנה דבר־מה עָצַר בְּמִילִים. מי יוכל אִי פעם להכביר עליו מובן כלשהו? מה מתקיים "לפניי"? אני מסכית; הלז מסכית. אני מְחַשֶּׂה; הלז מְחַשֶּׂה. ואותם סימנים שבאים להתהוות לכדי כתב היד – האם יכולתי באמת לבחור אותם? – הרי ראיתי אותם: מונחים לפניי, משתרגים; עלו בחשאי חשאיין; מולקולות־של־אותות שבבוא העת יעמידוני במקום: "הנה, לפניי מתהווה כתב יד".

ובכל זאת נַעֲשֶׂה הדבר – אגבי ככל שיהיה: אגבי־מהוקצע או אגבי־נְרָפָה – והתכוון להיות מעין מבוא לקראת ספרות־לקראת־זולת, כלומר ספרות לקראת זולת שהוא אינו היא־עצמה־בלבד, כלומר ספרות לקראת נמען שהוא בדוי־מלב – אלא שמלב שאינו לבו־שלו.

התפתינו להשיג מובן שיהיה מחוץ לכל מה שעשוי להתנסח, דהיינו מובן שיהיה עשוי להעניק עליו תוקף, כלומר להצדיקו. התפתינו לומר שהדבר בלתי אפשרי כלל ועיקר, משום שלא יכולנו לגולל לפנינו דימוי מילולי של עיניים כלשהן מחוץ לחלל העולם. אלא שיכולנו לדמות עניין חמור מכך: איזה מובן עשוי היה להניח את דעתנו בכלל? הלשון

שהתפשטה והסתעפה והתגדלה ואולי אף העמידה את דגם האב של אותם שברים-של-תעלומות – האם היינו מסתפקים במין שרשרת שכזאת, שבה ההתפשטות הלשונית המעגלית משיבה – באמצעות ספרות, למשל – על אותן תעלומות באותם האמצעים עצמם? כיצד הייתה מתנסחת איזושהי תעלומה מחוץ לכל מה שייתכן? על מה הייתה באה להצביע? אילו יצורים זערוניים או ענקמוניים – או לא זערוניים ולא ענקמוניים; או גם זערוניים וגם ענקמוניים; יצורי-דמדת, יצורי-ביניים – היו מטילים קדם-עיניים באיזה חֶלֶד, אי שם בנצח? אילו רכיכות באילו מטמורות, אילו צפנים של תוככי-העין באילו יקומי-תינוקות? – והנה, אנחנו עדיין בעומק הלשונית המהוסות; הנה כי כן אנחנו עדיין ניצלים – באשר הפלצות הכילה בתוכה את הקורא, הנמען הבדוי-מלב, סבך-ההיסוי של הלשונית שטרם נתקדשו מן הארץ.

מדוע אנחנו קוראים ספרות?

העולם מכאיב לעיתים, והעולם החברתי במיוחד.
לפיכך, אני "מכבה" את העולם ו"מדליק" את הספר.

כשאני מתייחס במסה זו ל"ספרות" אני מתכוון לז'אנר הרומן, הקרוב ללבי, ובפרט לרומן המכיל יסודות ריאליסטיים.* אני רוצה לתאר כמה מהתהליכים הפסיכולוגיים הבסיסיים שמתרחשים בעת קריאת רומן ריאליסטי. עוד לפני הקצפת והתותים – ממה מורכב המצע הבצקי?

*

קודם כל יש מילים על דף. מילים שצריך לפענח. הקריאה והכתיבה התפתחו מאוחר יחסית באבולוציה של האדם ובמובן מסוים הן פעילויות "לא טבעיות". ילדים לומדים לדבר ולהבין דיבור בגילאי שנתיים שלוש; לקרוא ולכתוב – החל מגיל שש. הקריאה מצריכה מאמץ מסוים. לספר הרי צריך "להיכנס".
מאמץ הפיענוח טומן בחובו הנאה מסוג מסוים: הנאת ההתגברות. יש יסוד כמו-ספורטיבי בתהליך הקריאה. התאמצת – וכעת שוטפים האנדורפינים במוח.

*

ההנאה הזו קיימת בכל קריאה, לא רק ברומנים.
הלאה.

* אני קרוב לדעה של כמה תאורטיקנים והיסטוריונים של הספרות שרואים בריאליזם לא עוד תת-ז'אנר במסורת של הרומן, אלא את נשמת אפו.

ברומן בעל היסודות הריאליסטיים, המילים על הדף מתארות מציאות. גם כאן קורה תהליך שאנחנו ממעטים לשים לב אליו. החומריות של העולם הופכת למילים. העולם – על קשיחותו האטומה – מותמר ל"חומר" אחר, מתורגם לשפה.

השפה היא חומר ידידותי ורך הרבה יותר מאשר העולם. היא לא כבדה, למשל. היא לא דוקרת. השפה לא מסכה כאב באופן שבו העולם החומרי יכול להסב כאב. השפה מאפשרת לדלג על מדבר לוחט שלם במשפט אחד צונן ("הם חצו את הסהרה במשך שמונה ימים"). כשאני קורא רומן בעל יסודות ריאליסטיים אני נפגש עם העולם באופן מפורט, אבל המפגש נערך בתנאים אופטימליים. אני יושב בבית על כורסה, או שוכב במיטתי, וכל העולם יכול להגיע אלי בידי שליח מיוחד, הלא הוא הספר, ללא אי הנוחות שהמציאות הקונקרטיה יודעת להסב. אני מדלג ממילה למילה כמו מגבעה לגבעה, אך בלי להזיע ובלי לחשוש שאפול ואשרט בשן סלע. זאת ועוד, גם המציאות שבכל זאת נמצאת סביבי ובתוכי – הכלים הלא שטופים, טרדות הפרנסה וכיו"ב – אפילו היא מושעת בשעת הקריאה.

בקיצור: לביתי שלי, באמצעות הספר, מגיע העולם; והוא מגיע כשהוא מותמר, כשהוא מתורגם לחומר ידידותי שהוא השפה; ואף בביתי הפיזי איני שרוי בעצם כשאני קורא. אני מתחבא היטב במחילה רכה שכריתי לי בעזרת מוחי ומילות הספר – והעולם בכל זאת נמצא שם איתי.

*

הלאה.

ברומן יש דמויות. את הדמויות הללו אני מכיר עד מהרה היטב. ברומן, "החיים החבויים" של הדמויות גלויים, כפי שניסח זאת א"מ פורסטר (בספרו "אספקטים של הרומן"). תיאור מעמיק של העולם הפנימי של הדמויות על רקע עולמן החיצוני, שגם הוא מתואר באופן נרחב, הוא אחד ממאפייניו הבולטים של הרומן. את הדמויות ברומנים אנחנו מכירים טוב יותר מכפי שאנחנו מכירים הרבה אנשים ב"עולם האמיתי", שפנימיותם מוסתרת מאיתנו. לעיתים אנחנו מכירים אותם אפילו טוב יותר מאשר את האנשים הקרובים לנו. ובכל מקרה, האנשים הקרובים לנו יכולים להכאיב לנו באופן אישי, יש להם תביעות כלפינו, ציפיות מאיתנו וכו'. ביני לבין הדמויות החשופות כך ברומן יכולה להיווצר אינטימיות מהממת ונטולת קונפליקט אישי. הן אמנם גם לא אוהבות אותנו, הדמויות, לא מחבקות אותנו, ואינן ממלאות את מקומה של האינטימיות בחיי היומיום. ועם זאת, נוצרת קרבה מיוחדת ביני לבין הדמויות ברומן, ובמובנים מסוימים היא גדולה מהקרבה של חיי היום יום.

זאת ועוד, אני לא רק מתוודע לדמויות באופן אינטימי, אלא גם מקבל מהן חום. מאבקי חייהן ונפתולי נפשן יכולים להזכיר לי מאבקים ונפתולי נפש דומים לאלה שלי. כך שכשאני "אמפתי" כלפיהן אני גם מתרגל אמפתיה עצמית. ולא זו אף זו, ההיודעות למאבקהן ולנפתולי נפשן של הדמויות מוכיחה לנו שאיננו בודדים במאבקינו ובנפתולינו; הריגושות הגבוהה מהממוצע (בדרך כלל) של חיי הדמויות ברומן מחלצת אותנו מתחושת הלבדיות הזו ומנחמת אותנו, ובמיוחד אם אנו אנשים בעלי חיי נפש סוערים.

*

הרומן עוסק בדרך כלל בכני אדם ובתודעה של בני אדם. אבל הרומן הוא גם פניית עורף לעולם (עצם התמרתו של העולם למילים מעידה על כך) ובייחוד לעולם החברתי. נדמה לי שיש יסוד מיוזנתרופי בסיסי בדחף הקריאה, ואני לא דורש את זה לגנאי. כשאני פותח ספר אני מבקש להיות עם עצמי. אני לא הולך למסיבה, אני לא משוחח עם אנשים, אני עם עצמי, קורא.

הטענה שהרומן הוא פניית עורף לחברה מסתייעת גם בכך שיש דמיון לא מועט בין הקריאה ברומן לתופעה הפסיכולוגית שפוקדת לעיתים ילדים והיא תופעת "החבר הדמיוני", תחליף לחבר בעולם האמיתי, הנובע מחסך חברתי או מִרְתִיעָה מפני העולם החברתי האמיתי.

העולם מכאיב לעיתים, והעולם החברתי במיוחד. לפיכך, אני "מכבה" את העולם ו"מדליק" את הספר. הטלוויזיה, למשל, קרובה מדי במראה לעולם החיצוני; כשאני "מדליק" אותה היא לא "מכבה" אותה מספיק. ואילו הסימנים השחורים על הדף הלבן נראים מספיק כלא-עולם כדי לאפשר את ההימלטות ממנו, ולו לשעה.

עם זאת הקריאה ברומן אינה פעילות סכיוואידית לגמרי. ברומן, כאמור, יש דמויות. זה אינו מחקר על אדמת הלס בנגב, שהיה משרת טוב יותר, יש להניח, את הדחף המיוזנתרופי הטהור. לכן בקריאת רומן פועל תהליך פסיכולוגי יוצא דופן: זו דרך להרגיש לבד-ביחד; להתנתק מהחברה, מבני האדם, ובה בעת לבוא במגע מעמיק איתם.

קריאת רומנים היא אופן קיום בעולם, בעיקר בעולמם של בני האדם, אופן קיום שמכיל התרחקות ממנו ואחיזה הדוקה בו בו־זמנית.

*

בהגותו של שופנהאואר מודגשת החוויה האסתטית כחויית התבוננות. אנחנו, בסיוע האמנות, מוצבים בעמדת הצופה, והעונג האסתטי נובע בדיוק מכך. אנחנו "מחוץ למשחק", צופים לא חשקנים בעולם שהוא מחזה שמעניין לחזות בו, גם אם מכאיב ליטול בו חלק. אני מסכים בכמה הסתייגויות. חלק מההנאה הפסיכולוגית בקריאת רומן אכן אינה שונה מההנאה שלך בשוכבך במיטה תחת שמיכת פוך כשבחוץ משתוללת סערה; על הדמויות עוברות הסערות, ואילו אני, הקורא, מתבונן בהן ממקום בטוח. בקריאה יש גם הנאת השלווה של המתבונן וגם תחושת הרווחה שפושה בנו כשאנחנו מגלים שמישהו אחר (כאן: הדמויות) מצוי בסערה ואנו לא, דהיינו שמצבנו טוב יחסית. ואף שאין זו הנאה נעלה במיוחד, ראוי להבחין בינה לבין שמחה לאיד (וגם יש לזכור שזו הנאה שאינה בזויה מבחינה מוסרית כי אלו דמויות ולא בני אדם).

אלא, וזו ההסתייגות הראשונה משופנהאואר, שבקוראי ברומן אני גם חלק מהסערה, כלומר אני משוגר לתוך הטקסט, ובעזרת תהליך ה"הזדהות" אני מתרגל אמפתיה עצמית. אכן, הקורא ברומן אינו רק מתבונן, אלא שרוי בתצפית משתתפת. זאת ועוד, הקריאה ברומן מעמיק ועתיר ניואנסים אינה רק התנתקות מהקיום

והתמקמות בעמדת "הצופה" המרוחק. אדרבה, היא טומנת בחובה גם את מה שאני מכנה "שידול אל הקיום". אתה קורא ברומן מורכב ונמלא שמחה – לא מפני שהקיום טוב, אלא מפני שהקיום עשיר.

בנוסף, ההימצאות בעמדת "המתבונן" היא לפעמים החיפוש אחר הדרך הנכונה יותר לאחוז בחיים ביתר חוזקה, כשם שעל מנת להתבונן היטב בהר (מתוך רצון להתפעל ממנו או להשתמש בו) יש להתרחק מתחתיתו.

*

עוד שני יסודות שמעניין לדון בהם בהקשר של התהליכים הפסיכולוגיים הראשוניים שתורמים לעונג או לצורך שבקריאה: דמות המחבר והעלילה.

המחבר: חלק מהאינטימיות שנוצרת בקריאה אינה מוגבלת ליחסינו עם הדמויות. נוצרת גם אינטימיות עם המחבר שמאחוריהן. לא מדובר בדיוק במחבר בשר ודם. זו אינטימיות עם התודעה של המחבר בהיותה במצב הייחודי שבו יצרה את המורכבות הספציפית שמתגלה ביצירה הנקראת.

העלילה: אריסטו ייחס לעלילה את התפקיד המרכזי ביצירות הנרטיביות. עם זאת, בזמנו לא היו בדיוק רומנים, והוא מדבר בעיקר על התיאטרון היווני. עיקר העונג של הרומן נובע כאמור ממגע נפש בנפש; מתרגום העולם לשפה; מ"כיבוי" העולם; מהצבת הקורא בעמדת המתבונן בחיים; מה"שידול לחיים" שיש ברומנים טובים. עם זאת, העלילה חשובה ביותר. המתח העלילתי מדביק אותי לכורסה וכך מאפשר את פעולת הסגולות האחרות של הקריאה (וגם תורם כך ל"כיבוי" העולם). העלילה היא תנאי הכרחי. היא אולי, כבמשלו של ת"ס אליוט על ה"משמעות" בשיר, הפיתיון שנותן הפורץ לכלב הנובח כדי שיוכל לעשות את מלאכתו בבית.

העלילה תורמת לעונג הקריאה גם באופן עקיף. היא רומזת לאוטופיות המקופלת, פוטנציאלית, בקיום. העלילה מלמדת אותנו שהקיום אינו סטטי, ויש בו התפתחויות אמינות אך מפתיעות (זה, לטעמי, אחד המאפיינים של עלילה ברומן ריאליסטי טוב; בניגוד למלודרמה המשופעת בעלילות מפתיעות אך לא אמינות). וייתכן, לפיכך, שהתפתחות עלילתית בחיינו-אנו תוביל למקומות מפתיעים ומענגים.*

* מלבד ההוגים שצוטטו סייעו לי רבות הטקסטים הבאים: "האלגיות הגוטנברגיות" של המבקר האמריקאי סוון בירקרטס מ-1994; המסה "למה לטרוח?" של ג'ונתן פראנזן מ-1996; וכן הערות על הקריאה שמפוזרות בכתביו של מישל וולבק.

חמש מחשבות על ספרות

ספרות היא ההכרה בכך שיש עוד אנשים שאינם חיים בקרבנו, אנשים שדיו הוא נוזל החיים שלהם, ואשר קיומם לא פחות משמעותי מקיומנו – דווקא משום שאנחנו מסוגלים לראותם רק בעיני הרוח שלנו.

כל לילה, לפני שאני הולך לישון, אני מעלעל ב־Wish List שלי ב־Book Depository. אין פעולה שמרגיעה אותי יותר מהדפדוף ברשימות הספרים שאני עתיד לרכוש ביום מן הימים; כמוהו כהבטחה לאינספור עתידים שמצפים לי. וכשאני סוקר את הספרים בביתי, אני רואה באלה שעדיין לא נקראו הבטחה למפגש מסעיר, ובאלה שכבר נקראו התרפקות על זיכרון מרומם רוח.

כשאני מבקר בארץ זרה אני מרגיש בבית רק כשאני משוטט בחנויות ספרים. שוב מכה בי טעמה המשכר של ההבטחה, ואני לא חושב פעמיים ושולף את הארנק. המחשבה שאספיק לקרוא את כל מה שרכשתי, את כל מה שאני רוכש (ברגעים אלה ממש) ואת כל מה שעוד ארכוש בהמשך, יש בה מן ההבטחה לחיי נצח. זה שקר מודע לעצמו, אבל מענג לאין שיעור. ביום שבו אפסיק לקרוא, אפסיק לחיות. ולכן, בכל לילה לפני שאני הולך לישון, אין פעולה שמרגיעה אותי יותר מההבטחה לחיי נצח, מטופשת ככל שתהא. כשמבקשים ממני להגדיר משהו, אני תמיד חושב על היעדרו, ובאמצעות היעדר הזה אני מנסה למצוא לו הגדרה הולמת. ולכן, כדי להבין מהי ספרות אני מדמיין עולם ללא ספרות, וחושב על מוות מוחי. עולם שאין בו סיפורי תנ"ך, כיפות אדומות, דוריאן גרייס, גרגור סמסות, המלטים, הארי פוטרס, רסקולניקובים וצוקרמנים – כי כל אחד מהם הוא אחר בדמיונו של הקורא, ומכאן שכל אחד מהם הוא ערב רב של ישויות, בבחינת פרו ורבו ומלאו את הארץ הזאת ביצירי דמיון. עולם נטול ספרות הוא עולם שמסתפק בבריות בשר ודם, כלומר עולם שמסתפק במועט שבמועט, עולם שמתבונן באגם ואפילו השתקפות לא רואה.

ולכן, ספרות היא בראש וראשונה ההכרה בכך שיש עוד אנשים שאינם חיים בקרבנו, אנשים שדין הוא נוזל החיים שלהם, ואשר קיומם לא פחות משמעותי מקיומנו – דווקא משום שאנחנו מסוגלים לראותם רק בעיני הרוח שלנו. יתר על כן, ספרות היא החומר (או הסם) מרחיב התודעה המוצלח ביותר שאני מכיר. אתה קורא סיפור קצר של קורטסאר על אדם שמקיא ארנבונים, סיפור ששמו המתעתע הוא "מכתב לעלמה בפריו" וברגע ההלם הראשוני אתה תוהה מה לכל הרוחות קורה פה, אבל אז, כשאתה מעכל את המידע, אתה תוהה מה אתה קורא, ולאחר מחשבה מעמיקה אתה תוהה על מה אתה קורא. אולי תאהב את הסיפור ואולי לא תסבול אותו, אבל על עניין אחד אין חולק: לעולם לא תשכח את הסיפור על האיש שהקיא ארנבונים. האיש הזה כבר קיים בך, ומטעם המפגש עמו ועם סיפורו יוצא הדופן התרחבה תודעתך במילימטרים אחדים. אתה מודע לאפשרות – ודי בכך. ועל כן, עולם ללא ספרות הוא עולם צר-תודעה, עולמם של מוגי-לב החוששים מפני הבלתי-נודע ומבכרים על פניו את המוכר לעיפה.

בסדנת כתיבה לבני נוער שערכת פעם, הדהימה אותי נערה אחת כשפנתה לשאר המשתתפים ואמרה, "נכון השואה?" היא רצתה לספר סיפור שמתרחש על רקע השואה, ובמקום להכביר מילים כיווצה את אחד האירועים המחרדיים בהיסטוריה לשתי מילים הטומנות בחובן שמד של עולם ומלואו. אז על אותו משקל אני פונה אליכם ואומר, "נכון 2020?" ברור לי שאתם יודעים למה הכוונה. קורונה, זום, נטפליקס, מסכים, הפרעת קשב, והפיחות במעמד הסופרים (כמו גם במעמד הקוראים). בימינו, קריאה נחשבת להצהרה: אם אתה קורא, משמע שאתה מבכר פעילות שתובעת את מלוא הריכוז, ההתכנסות וההתנתקות מהסביבה על פני פעילויות אחרות, ובעצם אתה כמעט מבקש למרוד ברוח הזמן. בעבור אלה שהקריאה זרה להם (או כאלה שסתם הרימו ידיים) יש בפעילות זו מן ההתרסה, משל היתה הספרות הסתה למעשה אנרכיה. ומכל ענפי האמנות, היא מעשה המרי האחרון של הרוח. ואולי הספרות היא הרוק המתקדם של הנפש. לא בכדי כבר לא מלחינים וכותבים יצירות רוק מתקדם; ודאי לא היום, בעת שאפילו האזנה לאלבום של – המקבילה המוזיקלית לספר – נתפסת כמעשה מיותר בעיני רוב האנשים. ולמה "של הנפש"? מפאת אורך הרוח שהיא דורשת, כשרוחן של הבריות קצרה מתמיד. כל כך קצרה עד שרבות מהן תוהות לשם מה בכלל לטרוח, הן כקורא והן ככותב. והתשובה פשוטה מאין כמותה: בעבור סופר, הטרחה האמיתית היא לא לכתוב – ממש כשם שבעבור אדם קורא ההימנעות מקריאה תובעת תעצומות נפש. כי ספרות, משני עברי המתרגם שמגדירים אותה, היא אורח חיים. ולא סתם אורח חיים אלא אורח חיים פנימי וסמוי מן העין.

כשאני רואה אדם קורא ספר יש בי מן החיבה כלפיו. כשאני רואה מה הוא קורא, חיבתי נעשית לעיתים מסויגת, ולפעמים היא אפילו מתחלפת בסלידה קלה. אחד המראות המנחמים ביותר הוא מראם של אנשים ברכבת התחתית בלונדון שלא מישירים את מבטיהם אליך כי הם שקועים בקריאה. במחזה הזה יש גם מן המציצנות, כי הקוראים (שבעצמם מציצים לחיים לא ידועים) שרויים בעיצומה של פעילות אינטימית להסעיר וכלל אינם נותנים את דעתם על הנוסעים האחרים, הלא קוראים, שצופים בהם. אבל אותי מרגשת יותר מכל האדישות של הקוראים לסביבתם, כאילו הם מצהירים בעצם אקט הקריאה שעניינם מתמצה ביצורים שממשותם ידועה רק להם, פרי מעשה האהבה

של דמיונם ודמיון הכותבים. ולכן ספרות היא גם מעשה אהבה שלא מערב אחרים, כי לקרוא פירושו לאהוב, להתמסר ולהתענג, וגם להתרגז ולהתאכזב, כלומר להיכנס בברית המילים הנצחית, לטוב ולרע.

ויותר מכל, ספרות היא מה שנחוץ לכל אדם כדי להבין את החיים. בעולם שבו הוקעה אוטומטית הפכה לענף ספורט אולימפי, ספרות היא המעוז האחרון של חופש הדיבור. כמה טוב שהספרות לא נדרשת לאמות מידה מוסריות או, גרוע מזה, מוסרניות. ולמה זה טוב? כי ספרות טובה לא משקרת, והיא מתארת את חיי הנפש והרוח של גיבוריה ללא כחל ושרק, בלי להיכנע לתכתיבי תקינות פוליטית ופוליטיקה של זהויות. ספרות היא משאב הרוח האחרון שמצנזר את הצנזורה, וכך מאפשר ביטוי מלא להלך הרוח הכן שנשלל מאיתנו בחיי היומיום. על כמה אנשים אתם יכולים להגיד שיש לכם גישה חופשית למחשבותיהם האימות, האפלות, המרהיבות, המגוחכות? כשאתם צוללים לנבכי נפשה של דמות, אתם מתוודעים להרהורים חדשים, זרים, מפעימים, כאלה שלא העליתם בדעתכם את קיומם. אתם מקבלים מתנה נדירה: הודות להכרות עם טופוגרפיית הנפש הבדיונית אתם עשויים לפתור או להתקרב לפתרון תעלומת אנושות שלמה. ההבנה, שכל כך נעדרת מחיינו, מתגנבת אל ירכתי מוחנו בעת הקריאה ומתנחלת שם. כשאנחנו סוגרים ספר, אנחנו יודעים משהו שלא ידענו לפני כן על זולתנו.

ובדל מחשבה אחרון: פעם חלמתי שאני הולך ברחוב ולפתע נשמע קול רעם, והשמיים המטירו ספרים על כל העוברים והשבים. חלקם התגוננו מפניהם, חלקם רצו לחפש מחסה והאחרים פרשו את זרועותיהם לצדדים וחיכו לתשורת הרקיעים. רק אני עמדתי והתבוננתי במתרחש, וידעתי שאני בודה את החלום מלבי כדי לסיים רצף מחשבות חופשי על ספרות.

על מהותה של הספרות או: ארבע הערות על מיץ פטל

מהי חוויית הקריאה אם לא הרצון, והניסיון לעמוד,
גם אם תוך כישלון גמור, בתוך נעליו, בגדיו, ואף עורו
של מה ששונה ממך?

בשנה וחצי האחרונות אני מבלה לא מעט שעות קריאה עם בתי. יש משהו מרענן ומפעים ברגעים האלה. ההפרה הבסיסית של תהליך הקריאה כתהליך אישי, אינטימי, פרטי, שלך מול הטקסט. מימד הקול, שכמעט ולא מתקיים בקריאה האישית. המבט של הקוראת הנוספת, שעולמה וגוף הידע שלה על העולם והשפה שונים, לעיתים מצומצמים יותר, לעיתים לא מבויתים. השימושים השונים שלה בספר עצמו, בצלילים, במילים, בסיפור ובאיוורים, תוך שימת לב לפרטים אחרים ושונים לגמרי ברצף העלילה. או הרגעים שבהם שנינו 'קוראים' את הסיפור: השלמת מילים מתוך האיוורים, התנועות והזיכרון. ספרות ילדים אמנם נבדלת מספרות מבוגרים בכמה מאפיינים עקרוניים. ובכל זאת יש בי שמחה פשוטה ותחושה של שותפות גורל ברגעים האלה שבהם אנחנו חולקים את האהבה למילים. את הספרות באשר היא.

אחת השאיפות המשותפות להורים בתקופה המודרנית (ועל כך כתב ברטולט ברכט ב"על הולדת הבן") הוא הרצון שילדם יהיה אינטליגנטי. שאיפה שלא פעם מתורגמת בתרבות הצריכה של ימינו, לספרים. לא מעט הורים, ואני ביניהם, מתעקשים להנחיל לילדיהם הרגלי קריאה ומקדשים את צריכת הספרים, ואין זה משנה אם הם בעצמם קוראים. אחת הסיבות הבסיסיות לכך היא מערכת הקשרים המורכבת, הרב כיוונית והבלתי ניתנת להתרה בין האדם, עולמו הפנימי, רשמיו וידיעותיו – לבין עולם המילים. אינני יודע אם בתי תמשיך לקרוא וליהנות מקריאה בעצמה, אבל התשוקה להעניק לה את חווית הקריאה מהדהדת אצלי בחודשים האחרונים את השאלה הבסיסית בדבר מהותה

של ספרות, מה אני מבקש לתת לבתי דרך הספרים והספרות? במסה הקטנה הזאת אני מבקש להצביע על תשובה אפשרית אחת, צנועה, לשאלה הזאת, דרך קריאה פרגמנטרית וקצרה ב"מיץ פטל".

"הבית של מיץ פטל עמד בקצה החורשה: היו לו וילונות צהובים, חלונות ירוקים ותריסים אדומים. החיות בחורשה שאלו: 'מי הוא מיץ פטל?' אבל אף חיה לא ידעה".

מיץ פטל הוא האחר. הוא מסומן ככזה כבר מהפתיחה: הבית המרוחק והצבעוני שבו הוא מתגורר, הניגוד המרחבי בין אותו בית ובעליו לבין המרחב הפתוח שבו שאר החיות נפגשות ומתנהלות בהרמוניה. שמו, שעומד בניגוד לשמן של החיות האחרות (שאצלן ה'זהות' החייתית והשם הם סינונימים). וכך גם השלט המופיע בדרך לבית ומדגיש עוד יותר את שונותו ואת ריחוקו מהסובב. נדמה כי מיץ פטל ושאר החיות בחורשה חיים בסימביוזה, או, אם לדייק, בסוג של סטטוס קוו: החיות מגדירות את עצמן בעזרת שונותו והתבדלותו של מיץ פטל מאורחות חייהן, ומאששות את השונות הזו דרך הצבת שאלה היפותטיות. שאלה שאין להן כל עניין או רצון לענות עליה. מיץ פטל, בתורו, הודף כל ניסיון להתקרב אליו, תוך קידוש המרווח הקיים והצעקה "זה סוד!". לא, זה לא שהוא שמח מהמצב. אחרי ככלות הכול, כמעט בכל פעם שהוא מבקש לדבר יוצאת מגרונו צעקה. ועדיין, הסדר הקיים והמוכר נשמר, וזה מה שחשוב. שהרי המוכר הוא ידוע, והידוע לא דורש הסתגלות או שינוי. ככה זה בחיים.

את הסטטוס קוו הזה פורעים הג'רפה והאריה. לא ברור מה בדיוק מניע אותם, או, אם לדייק, מה גורם לאריה להכריז שהוא יוצא לברר מי זה מיץ פטל. זהותו החייתית? דחף? סקרנות? שיעמום? לא לנו הפתרונים.

בשלב הראשון השניים מתדפקים על דלתו של מיץ פטל ושואלים את השאלה הפשוטה והמתבקשת: מי אתה? כשהשאלה נענית ב: "אני מיץ פטל", הם מדייקים את שאלתם ושואלים "לא... איזו חיה אתה?". מיץ פטל, כאמור, מסרב להשיב וצועק: "לא אפתח... זה סוד!".

בנקודה זו הופך החיפוש של השניים למסע. הג'רפה, אבודה, שואלת בלחש "מה נעשה?", והאריה מציע בתשובה שהם יתחבאו עד שמיץ פטל ייצא. במעין קומדיית טעויות סימטרית מגלים השניים אט-אט את חדות הגילוי, את המבט על האחר – זה שלצידם וזה שמסתתר מהם – את גבולות גופם, ולומדים להיות ולהתנהל בשניים. הם חווים לא מעט כעסים ותסכולים זה מול זה, עד שהם מגיעים אל פתרון חידת זהותו של מיץ פטל. בדרך הם לומדים את כוחן של הסקרנות, הציפייה והקשב. במילים אחרות, מה שלומדים האריה והג'רפה לאורך פתרון התעלומה הוא להשהות את האני שלהם, להקשיב ולהמתין לרגע הנכון. להתבונן בציפייה, כמו קוראים מיומנים בטקסט, בפני מי שיתגלה אליהם בהמשך, ולתת לו להופיע מתוך עולמו ובתוכו, כמות שהוא. ההשהיה הזאת, יש לזכור, נעשית תוך כדי אימוץ עולמו ופעולתו של מיץ פטל עצמו, שמשתמש בביתו כמסתור וכעמדת תצפית המאפשרת לו לשמור על זהותו ולוודא שאין בסביבתו זרים לפני שהוא יוצא אל העולם.

עלילת הספר לא בנויה כסיפור מתח, אלא רק משתמשת באלמנטים מתוך הז'אנר. זאת גם הסיבה לכך שהעלילה לא מסתיימת בחשיפת זהותו של מיץ פטל. במקום זאת, בתשובה לחרדה ולכעס שעולים מקולו ומדבריו של מיץ פטל (שחושש מסודו נחשף), בוחרים הג'רפה והאריה לבצע מחווה אנושית עדינה ועמוקה ביותר כלפי הזולת. הם משהים את הדחף להציג את עצמם כחכמים, או, כמי שפתרו את החידה, מקצים מקום לפחדיו של הארנב ומלמדים אותו, בעזרת המשחק, את כוחה של חברות. כך פותחים השלושה במשחק "ניחושים". משחק שלאורכו מתרחב ומשתנה מנעד הרגשות של הארנב: מביטול, פקפוק וחרדה, ועד צחוק, שעשוע, כעס ותמיהה. משנגלה הסוד מציעים השניים חברות לארנב הנבוך ומשחקים עמו בתחרות ריצה, שגם היא מאפשרת למיץ פטל לבטא את אחד מכשרונותיו הבסיסיים.

סצינת הסיום מחזירה את הקוראים לסצינה הראשונה שבה עמדו הג'רפה והאריה מול דלתו של מיץ פטל. אבל בעוד שתחילת הסצינה היא העתק מדויק של המפגש הראשון, מיץ פטל פורע את השיחה ואת ההמשך הצפוי, צוחק, ומכריז על חברותם של השלושה. הוא מזמין את שני חבריו החדשים להיכנס אל ביתו, מכבד אותם בשלל ממתקים ומגיש להם "מיץ פטל מתוק מאוד בכוסות גבוהות".

במרווח העלילה שבו מנסים הג'רפה והאריה לערער את הסדר הקיים ולפתור את חידת "זהותו" של מיץ פטל; במקום שבו השניים מניחים לאני שלהם ומשהים אותו ואת הידע שלהם על העולם – מסתתרת תשובה אפשרית אחת לשאלה מה אני מבקש להקנות לבתי דרך הנאת הקריאה. שכן, מהי ספרות אם לא תנועה אל האחר, הצצה אל אפשרות חיים אפשרית, מדומיינת, שעומדת מולך, גם אם לרגע, תוך כדי השהיה של מי שאתה? מהי חוויית הקריאה אם לא הרצון, והניסיון לעמוד, גם אם תוך כישלון גמור, בתוך נעליו, בגדיו, ולעיתים נדירות אף עורו של מה ששונה ממך?

קריאה כזאת היא לא פעולה פשוטה, אינסטינקטיבית, או אפילו רצונית. הוויתור על ידע מוקדם, על רשמים, על דעות, על המחשבות והפחדים הכמוסים ביותר שלך, וכן ההשהיה שלהן, היא לא דבר קל או נוח. המוגבלויות של הקוראים, המוגבלויות של הכותבים; מוגבלות המבט, הקשב, המגדר, וכן מוגבלותן של השפה והדמיון – כל אלה תמיד ניצבות שם. תמיד מאיימות לאלחש את שפתו של האחר. יש רגעים שבהם אתה נכשל בניסיון, אבל יש פעמים שבהן אפשר, גם אם לרגע, להקשיב, לשמוע, ולעיתים אפילו לראות אדם אחר ניצב מולנו, להרגיש לרגע מחוץ לעצמנו, לגעת בליבו.

הספרות כממשות

החשוב אינו הסוגה המסוימת, אלא ההבנה העמוקה של הספרות כממשות, של הממשות כספרות, ושל הצורך המתמיד של העולם בספרות לא פחות מאשר של הספרות בעולם.

לפני חמש-עשרה שנה, בסוף לימודי הדוקטורט שלי בפילוסופיה שאותם עשיתי בפריז, בא אלי לביקור חבר ישראלי, סטודנט לספרות צעיר ומבטיח. אני זוכר לילה ארוך שבו ניהלנו ויכוח מר, קשה וטעון על היחסים בין ספרות לפילוסופיה, או ליתר דיוק על היחסים בין המחקר הספרותי והמחקר הפילוסופי. הפילוסופיה, כך טענתי, מדברת על העולם עצמו, ואילו המחקר הספרותי מתרחק מהעולם, שכן הוא מתייחס לטקסט בלבד, ובכך נמנע מלעסוק בדברים עצמם. העולם עניין אותי, אך גם היה חידה עבורי, וסברתי שבאמצעות הפילוסופיה אצליח להבין אותו ולהתקרב אליו. ואילו החבר לגלג על יומרותי לחדור ללב הדברים בלי לעבור דרך התווך הספרותי.

מי מאתנו צדק? אני נבוך היום כשאני נזכר לא רק ביומרותי הפילוסופית אלא גם בהתכחשותי לעצמי. שהרי אף כי הספרות הסעירה אותי, אירחה אותי, ניחמה אותי מאז ידעתי קרוא וכתוב, היא נתפסה בעיניי כגשר לדבר האמיתי ולא כדבר עצמו. אמנם קראתי לא מעט בכתבי דרידה, אבל לא יכולתי להבין או לקבל את אמירתו "אין חוץ לטקסט" (il n'y a pas de hors-texte). האמירה שהעולם כולו הוא טקסט, מתווך על ידי טקסט, נגיש רק מבעד לטקסט, נראתה לי מקוממת ומרפת-ידיים. מה, זה הכול? אך התקוממותי נבעה, אני יודע כעת, מהבנה חלקית בלבד הן של המילה "טקסט" והן של המילה "ספרות". את ההבנה המלאה יותר של מונחים אלה ברצוני לפתח ולפרוש כעת בפניכם ובפני עצמי.

עולמנו רווי בטקסט – זוהי אמירה כמעט בנאלית, אך גם מסוכנת. מסוכנת מכיוון שהיא מפרידה בין העולם לבין הטקסט ואז מחברת אותם יחדיו דרך המילה "רווי" – מילה

בעלת הקשרים של הצפה, שקיעה, גודש. הטקסט בא לכאורה מחוץ לעולם, מציף וגודש אותו, מה שמביא אותנו לדמיין את ייבוש ביצות העולם ומיגור השיטפון. הטקסט נעשה דבר מכביד, עול שעלינו להשתחרר ממנו, להיגאל ממנו, לקפוץ לעבר הממשי נטול השפה, מקום שבו יש רק דברים ללא מילים מתווכות. ניתן לשאול: מה רע בכך? מדוע לא לבצע את הקפיצה? אני יכול להעיד רק על ניסיוני שלי. הפנטזיה הרומנטית של השתיקה, של המגע הטהור, של ההבנה הלא-מתווכת גרמה לי תסכול כפול: מצד אחד, בכל מקום שבו ניסיתי לגעת בדברים נתקלתי בחומות השפה שמנעו ממני לממש את הפנטזיה; ומצד שני, אותה פנטזיה היא זו שיצרה את החומות, היא זו שגרמה לעולמי להיראות ככלא והפכה את המילים למשא כבד.

עולמנו רווי בטקסט – זוהי אמירה כמעט בנאלית, אך כאמור גם מסוכנת, שכן היא טומנת בחובה פנטזיה מפתה ומדיחה. לכן אני מעדיף במקום זאת לומר שהעולם עשוי מטקסט, ושהממשות עצמה היא טקסטואלית. במילים אחרות, הממשות היא ספרותית והספרות היא ממשות. אין זה אומר שהטקסט והעולם חד הם, אלא שהטקסט הוא החומר שממנו עשוי העולם, והספרות היא הביטוי המזוקק של חומריותו. רק טובנה זו, כך אני מאמין, תאפשר הן לעולם והן לספרות לממש את מלוא אפשרויותיהם.

מצדה של הספרות העניין ברור למדי, שכן כאשר היא מכירה בחומריות המשותפת שלה ושל העולם, היא מצליחה לתאר אותו בגרסתו הממשית ביותר: עולם של מסמנים ומילים רוחשי חיים וארוס. אם הטקסט הוא החומר שממנו עשוי העולם, הרי שעולמה של הספרות נוגע בשורשי החומר הזה. הספרות נתונה כל כולה ליציקת צורה בחומר תוך כדי שהיא לשה את המילים, יוצרת בהן צורות חדשות ומשחקת עם הגייתן, מצלולן, הקשריהן והרמזיהן. באופן זה מפיקה הספרות את השילוב המושלם בין צורה ותוכן, חומר ורוח, גוף ונפש: תרכובת של דימוי, רעיון, רגש ויצר.

הספרות נמלאת חיים באמצעות הבנת מוצאה המשותף עם העולם, ובאופן זה היא תורמת לו בחזרה. עולם ללא ספרות הוא עולם בלתי מפורש, עולם של טקסט בלתי חדיר, עולם שבו גם המגע נותר אטום, שכן הוא נעוץ בהווה חסר הקשר או זיכרון. הספרות פותחת את העולם לתוך עצמו ולתוך החומריות המרובה שלו, ומחוררת בתוכו חורים שרק הם מאפשרים את האנושיות שלו. אמנם המילים זרות לכאורה לחומריות הגולמית של העולם, אותו גוש אדיש שהתקיים לפני האדם וישרוד גם אחריו. אך המילים, דווקא דרך פעולת החירור שלהן, דרך הכנסת ההבדלים וההבחנות בתוך הגוש האדיש, נותנות חיים לעולם, מוציאות אותו מאדישותו ועושות ממנו חומר גלם למעשי אנוש.

אם העולם הוא ספרותי, ואם הספרות נותנת את העולם בממשותו העמוקה ביותר, הרי שמחקר הספרות, כפי שאני מבין אותו, עוסק בשני הקטבים הללו: בספרות כממשות ובממשות כספרות. מחקר הספרות מאפשר לגשת לעולם מבעד למסמנים שלו ולבחון את חוקיהם, את מנעדיהם, את חומריותם, את ההיסטוריה שלהם. לפיכך אין הוא רק מתאר את העולם אלא גם משנה אותו. שהרי ברגע שמנגנון מסוים של סימן נחשף, נפתחת אפשרות השינוי של אותו הסימן ושל שאר הסימנים הפועלים איתו. התיאוריות

הגדולות של הספרות – מאריסטו עד היידגר, מבארת עד קזאנובה וספיבאק – השפיעו לא רק על האופן שבו אנו קוראים את העולם אלא גם על האופן שבו אנו פועלים בתוכו ומתמירים אותו. התיאוריות הללו עסקו בספרות ודרכה הבינו מהי הממשות, ועסקו בממשות ודרכה הבינו מהי הספרות.

ברצוני כעת לחזור שוב חמש-עשרה שנה אחורה בזמן, לאותו ויכוח מר ביני לבין החבר על הפילוסופיה והספרות. אכן, החבר צדק בטיעוניו, שהרי הספרות קרובה לעולם לא פחות ואולי יותר מהפילוסופיה; אך אולי גם אני צדקתי, בדרך שלא חשבתי עליה. שכן, הפילוסופיה האמיתית היא תמיד גם ספרות: אפלטון וניטשה, מרלור-פונטי ודרידה, דה בובואר ואיריגראיי, אותם פילוסופים ופילוסופיות שאהבתי ושאני עדיין אוהב, התעקשו על צורת דבריהם לא פחות מאשר על תוכנם. זאת מכיוון שהם הבינו כי הפילוסופיה חייבת לשמור על מגע עם מקורה הספרותי, עם העולם הממשי-טקסטואלי שהוא היחיד המאפשר לה לפעול. כל מושג פילוסופי או תאורטי נועד במקורו להציב סימן חדש כדי להבין טוב יותר את העולם ולקרב אותנו אליו. אך כל מושג, ברגע שאנו שוכחים את צורתו, את חומריותו ואת גופניותו, עלול לאטום בפנינו את העולם, בדיוק מכיוון שהוא מתנתק ממנו.

זהו מקור הבלבול שחשתי, מקור הפנטזיה בדבר חציית חומת השפה והגעה לממשי. שכן, השפה שבה דיברתי, שפתי שלי, מרוב שרצתה להבין את העולם, שכחה את מקורה בו, את התלות ההדדית בינה לבינו. הפילוסופיה שקראתי דיברה לעיתים קרובות על קפיצות מסתוריות לעבר רוחניות או גופניות מלאות יותר, על עולם של אותנטיות שבו הגוף והנפש יתאחדו ויגיעו לכלל מימוש מלא. אבל המימוש הזה, אם באמת ייצא אל הפועל, יהיה מות העולם, מות הגוף ומות הנפש; שכן אלה, כמו השפה, מקבלים את המלאות שלהם רק בהיותם חסרים, מתהווים, מחוררים, וכך נעים ומשתנים. כדי להיזכר בחירור החיוני נחוצים מדי פעם קונפליקטים, כמו אותו ויכוח מר שלי עם החבר: אלה הן היתקעויות לשוניות ובינלשוניות המזכירות לנו שהמלאות שחשבנו שהגענו אליה היא תמיד פיקציה; שחיינו, מכיוון שהם ספרותיים, דורשים להיכתב מחדש שוב ושוב, למצוא מסמנים חדשים. זהו השיעור החשוב שלמדתי מאותו ויכוח עם החבר: לא לחפש מי עדיף או עליון, אלא לראות את ההשתרגויות של המילים והדברים, של השפה והעולם, של הספרות והפילוסופיה.

אם נצא, לסיום, מהמחקר הספרותי לעבר הספרות עצמה, האם ניתן לדבר על "ספרות טובה" לעומת "ספרות רעה"? כן ולא. שהרי גם הספרות ה"רעה" מנסה בדרכה להתקרב לעולם, אך במודע או שלא במודע היא מפצלת בינה ובינו. מאדאם בובארי קראה הרבה ספרות "רעה" ולפיכך לא הצליחה לחיות בעולם. הוראות ההפעלה שלה היו שגויות, כי היא ניסתה ללכת בעקבות דגמי פנטזיה דומים מאוד לפנטזיה שהזכרתי קודם, זו שהייתי שבוי בה בעצמי: פנטזיה ספרותית על עולם ללא ספרות, עולם ללא טקסט אלא רק רגש, יצר, גוף ונפש טהורים, אך חסרי ממשות.

ספרות טובה, לעומת זאת, תתקרב לעולם אך גם תשמור על מרחק ממנו, בדיוק כדי שלא להיבלע באפשרויותיו המובנות מאלהן, אפשרויות שהן פשוט סימנים מקובלים, שחוקים, בעל-ביתיים. ספרות טובה תמקם את עצמה תחילה במרחק מסוים

מהעולם המקובל, ותנקוט מעין שימה בסוגריים שלו, בדיוק כדי לחשוף את הממשות שבו: החומריות, המסמנות, הפתיחות, החירור – כל אותם הרכיבים המסתתרים בעולם ה"לא ספרותי". ספרות טובה עשויה להיות ריאליסטית או פנטסטית; להתבטא בשירה או בפרוזה, בחריזה או במשקל חופשי – כל אלה הם עניין להעדפה ולעיתים גם לאופנה. החשוב אינו הסוגה המסוימת, אלא ההבנה העמוקה של הספרות כממשות, של הממשות כספרות, ושל הצורך המתמיד של העולם בספרות לא פחות מאשר של הספרות בעולם.

ספרות ואניגמה

מה הופך את הספרות למדיום האפקטיבי ביותר לבירור
אניגמות ולהבנה של מקומן המרכזי בחיינו, מרכזי יותר
משאנחנו מוכנים להודות?

אני רוצה להתחיל בסיפור. ולשם כך אקח אתכם לאנגליה, לכרי הדשא המוריקים שמחוץ ללונדון. זהו יום קיץ נעים. ג'ו וקלריסה עורכים פיקניק. הם לא התראו חודשים רבים בגלל עבודה שלקחה אותם רחוק זה מזה, וג'ו חושב שעכשיו, בהזדמנות חגיגית זו, הגיע הרגע לתת לה את מתנת יום ההולדת היקרה שלה. הוא מתרגש, מזיע מתחת לחולצה. היא חושדת שזה הרגע אבל לא מראה כלפי חוץ את המתח וההתרגשות שאוחזים בה. לפתע הם שומעים קריאות לעזרה, מרחוק הם רואים כדור פורח ענקי, בגודל של בית, נגרר על הדשא, מישוהו רץ אחריו ומנסה לתפוס בחבל, ובתוך הסל עומד ילד מבועת שצועק "סבא, סבא". ג'ו לא חושב פעמיים ורץ לעבר הכדור. יחד איתו באותו רגע רצו אל הכדור הנגרר עוד ארבעה גברים אחרים שהיו באחו במקרה.

בעודו רץ הוא רואה לחרדתו את הכדור מתרומם מעל הקרקע והאיש המבוגר מנסה נואשות להנחית אותו. הוא צועק אליהם להגיע, לעזור. ארבעת הגברים וג'ו קופצים על החבלים ונתלים על הסל ומושכים אותם, ומצליחים בכוחות משותפים ובהרבה צעקות להשיב אותו אל האדמה. ג'ו רואה שהילד שוכב מכווץ, בפינת הסל. הוא מנסה להרגיע אותו, מבקש ממנו שיאחז בידו ויקום ויצא מהסל. אבל הילד משותק. הקפטן מנסה לטפס אל הסל, רגל אחת כבר בפנים, הוא צועק הוראות שאף אחד לא שומע, כי יש משבי רוח וצעקות, ואז, פתאום, משב רוח פתאומי ועז שהופיע משום מקום, נותן אגרוף אדיר לכדור הפורח ונושא אותו בבת אחת למעלה. הקפטן נופל מהסל, וחמשת הגברים נתלים על החבלים ומנסים בכוח לרסן את הכדור ולהשיב אותו אל הקרקע. אבל הרוח מתגברת והכדור מתרומם עוד ועוד, ועכשיו הם תלויים כולם בין שמיים וארץ, חמישה

גברים שלכם הולם במאמץ, כדור פורח וילד שצורח בפנים. וג' חושב באימה שבקרב גייע הרגע שבו שמיטת החבל תהיה בלתי אפשרית או קטלנית.

ובאמת, מישהו הרפה מהחבל, והכדור התרומם עוד מטר אחד או שתיים, ומיד אחריו הרפה מישהו נוסף, ואז עוד אחד, ועוד אחד, בתגובת שרשרת, וכולם, פרט לאדם אחד, שהמשיך להחזיק בחבל, נפלו ארצה בחבטה אדירה.

הכדור המשיך להתרומם למעלה, עוד עוד, וארבעת הגברים והקפטן, שהיה הסבא של הילד, הביטו למעלה בחרדה ובאימה, וראו כיצד האיש שנשאר אוחז בחבל נעשה קטן יותר ויותר, כמו בלון יום הולדת שמתרחק ממך, ואז כעבור דקות אחדות, משתש כוחו, נופל כמו אבן כבדה מגובה עצום אל הקרקע.

אגב, לכל אלה שדואגים, הילד שבסל התעשת בשלב כלשהו והצליח להנחית את הכדור כמה קילומטרים משם.

מי היה האדם שאמר "אני", שעזב ראשון, שיצר את תגובת השרשרת שגרמה לכולם לעזוב את החבלים ולכדור הפורח להתרומם מעלה? ג'ו, גיבור הרומן, מתקשה להחליט אם זה הוא או מישהו אחר. אף אחד אחר מהחבורה לא מוכן לקחת על עצמו את האשמה. אבל דבר אחד היה ברור: לולא הרפו מהחבל היה משקלם המשותף מוריד את הכדור אל הקרקע.

כמו שאומר מקיואן ברומן שממנו לקוח הסיפור שאני מספר לכם עכשיו, "[ברגע מסוים] מישהו אמר 'אני', ואחר־כך לא היתה כל תועלת באמירת 'אנחנו'."* בימים ובשבועות שלאחר מכן הוא סיפר את הסיפור לעצמו ולאחרים עשרות פעמים. וככל שסיפר אותו כך התעצב כביכול הסיפור וקיבל צורה, עם התחלה, אמצע וסוף, עם שמות ותאריכים, אבל כל שסיפר אותו יותר, כך גם התעצמו השאלות המענות שעלו ממנו – האם הוא שעזב ראשון את החבל? האם אפשר היה לנהוג אחרת? למה קרה מה שקרה, שבדיוק ברגע שבו עמד להתאחד שוב ואולי לקבל החלטות גורליות על הבאת ילדים לעולם, מופיע הכדור הפורח בחייהם והורס הכול? האם זה היה צירוף מקרים סתמי, או השגחה אלוהית? מה המשמעות שעליו לחלץ מהאירוע הטרגי הזה? ואלה הן בדיוק השאלות האלו שגורמות לעלילה של הרומן הנהדר הזה להתפתח, ולהגיע לשיאים דרמטיים עוד יותר מאלה שבפתיחה. ואני מזמין את כולכם לקרוא אותו.

אין ספק שג'ו וקלריסה עברו אירוע מטלטל, מוזר, שאי אפשר היה לצפות, שהגיע ברגע מכריע מאוד בחייו; אירוע שאי אפשר להבין עד תום, למסגר, להגיד: כך וכך קרה. אירועים כאלו, שיש המכנים אותם ברבור שחור, קורים בחיים לעיתים נדירות, ותודה לאל על כך. אך בספרות הם הרבה יותר נפוצים.

הטענה היא שמה שהופך את האירועים האלו למשמעותיים כל כך בחיינו הוא קודם כל האניגמה העומדת במרכזם. כמו האניגמה של ג'ו ביחס לאשמה שלו, או לסיבת האירוע. אניגמה שייכת למשפחה מכובדת ובאה בימים של מושגים שבהם כלולים גם הפרדוקס, הקואן, היקבעות היתר והמונח המוכר לכולנו – רב־מערכתיות במילוי פערים. אך בעוד המונח פרדוקס מגיע במקור מתחום הלוגיקה, והקואן מתורת הזן, והיקבעות־היתר באה

* מקיואן, איאן. 1999 [1997]. אהבה עיקשת. תרגום: עתליה זילבר. תל אביב: עם עובד.

מהפסיכואנליזה והמרקסיזם, והמושג רב-מערכתיות במילוי פערים בא מתורת הספרות, האניגמה מגיעה מתחום הדיון המטפיזי, גם אם הספרות היא הפורום המתאים לבידור. הגדרת האניגמה. אניגמה איננה סתם חידה. אניגמה היא חידה שאין לה פתרון. זאת ועוד, אנחנו לא מסוגלים אפילו להכריע כיצד עלינו לטפל בה, איזו דרך יכולה להוביל לפתרון, אם בכלל.

אניגמה בוקעת מתוך אירוע קיצון, כמו אתנה ממצחו של זאוס. עם הופעתה היא מחוללת תשוקה עזה לפתור אותה, למצוא לה משמעות, סגירה, או להדחקה. היא אינה מרפה.

בחיים האמיתיים אנחנו מתקשים לברר אניגמות, לרוב הן שוכנות אצלנו בלא מודע, פועלות את פעולתן בסתר. אבל הספרות מציפה אניגמות, קוראת להן בשם, מתחקה אחריהן, לא בהכרח כדי לפתור אותן אלא כדי לספק להן מקום שבו אפשר להרהר בהן באריכות, בנחת, לעומק. ואכן, והספרות יודעת זאת יותר טוב מכולם, לפעמים חיים שלמים של אדם מתארגנים סביב אניגמה שפצעה אותו.

אחאב, הגיבור של הרומן המונומנטלי "מובי דיק" של מלוויל, מקדיש את חייו לצוד את הלווייתן הלבן המגלם בשבילו את האניגמה של הקיום, את כל הרע והמופלא בעולמו. הגיבורה של "ימי הנטישה", הרומן המזהיר של אלנה פרנטה, מנסה באובססיוויות, לאורך כל העלילה, להבין למה בעלה נטש אותה, מה היא עשתה שגרמה לו לעשות כן, האם יכלה לפעול אחרת. ואם נחזור למקומותינו, בנובלה המופלאה והקומפקטית של רונית מטלון, ב"הכלה סגרה את הדלת", כל הטקסט סב סביב השאלה לא-פתירה, מדוע הגיבורה מסרבת להתחתן. והדוגמאות הן רבות מספור.

הטענה המרכזית שלי היא שיותר מכל צורת הבעה אמנותית אחרת, או פרקטיקה חברתית, וודאי יותר מאשר דיונים משפטיים או טיפולים פסיכולוגיים, הספרות היא המקום, הזירה, הפורום, המדיום המתאים ביותר ואולי הטבעי ביותר, עוד מאז הטרגדיות היווניות, לבידור של השאלות האלה, להעמקה שלהן, לפיתוח שלהן, להבנת האפקטים האפשריים שלהן. הספרות, ולא ציור, ולא סרטים ואף לא סדרות טלוויזיה.

מה הופך את הספרות למדיום האפקטיבי ביותר לבידור אניגמות ולהבנה של מקומן המרכזי בחיינו, מרכזי יותר משאנחנו מוכנים להודות? זאת שאלה מרתקת, שכמרה וכחוקר אני עוסק בה כבר שנים, ולא שבע ממנה.

הספרות כמילון

היום אני כותב ספרות בשתי שפות, בעברית ובגרמנית,
אבל בלשון אחת – שלי. ספרות היא כור מחצבתה
של הלשון האישית.

1.

ער הכניסה שלי לעולם הספרות היה ספר הילדים "הביצה שהתחפשה" של המשורר דן פגיס. השמועה המשפחתית מספרת שקראו באוזניי את הספר לעיתים תכופות כל כך, עד שבגיל שלוש ידעתי את מילותיו בעל פה, כולל התיאטרון שסביב הקריאה: שינוי הטון, מעבר העמוד, לאן להביט, וכן הלאה. הייתי יושב על ברכי אמי והספר פתוח מולי, בעודי מתמלא פאתוס מהמעמד ו"מקריא". "כך", מספרת היא, "עבדנו על אנשים שאתה יודע לקרוא כבר בגיל שלוש". ואולי לא עבדנו עליהם? אולי זוהי בעצם הקריאה, אולי זהו העיסוק בספרות? עיסוק תיאטרלי של טון ועמודים ומבט? הרי "קריאה" היא בדיוק הפעולה שנעשית בקול רם, כדי שהנקרא ישמע וישמע, "הו!" (סימן קריאה!)

2.

כשהתחלתי ללמוד לתואר ראשון בפילוסופיה וספרות כללית והשוואתית באוניברסיטה החופשית של ברלין (Freie Universität) הוצעו לי ארבעה קורסי מבוא. שלושה מתוכם נקראו "מבוא לספרות כללית והשוואתית", ואחד בלט בקטלוג בשל שמו השונה: "Was heißt lesen?", או בעברית בתרגום חופשי: "מה זה נקרא, לקרוא?". בקורס רביעי זה, שבו בחרתי, קראנו ספרות על ספרות, על קריאה, על איך להבין טקסט. בעוד ששאר הסטודנטים עברו על יצירות קאנוניות של הספרות הגרמנית והצרפתית, למדנו אנחנו

את המבט הקורא. במסגרת השיעורים האלה קראנו את "העולם האחרון" של כריסטוף נרסמאייר, ספר המתאר את קורותיו של קוטא, צעיר רומאי שנוסע לעיירה טומי שעל גדות הים השחור (כיום העיר הרומנית קונסטנצה), שאליה מוגלה המשורר הרומי אובידיוס, ככל הנראה בעקבות כתיבת ה"מטמורפוזות" שלו.

3.

הקריאה ב"מטמורפוזות" היתה עבורי גילוי טפח נוסף של הספרות, בדרך להתבוננות בה במערומיה – התבוננות שורפת כמו זו של אקטיון בעירומה של האלה דיאנה, עירום שדן אותו להיות לטרף לכלבי הציד של עצמו. המבט הקרוע בספרות, כך הבנתי, גוזר על עצמו עיוורון, אבל הטפח שנגלה לי באמצעות אובידיוס היה לא פחות ממקומם. הספרות נפרשה בפני נקודת מפגש. התוהו ובוהו הקדמון, שנקרא אצל אובידיוס כאוס, מתחלף כביכול בסדר. אבל תהליך הסידור – אם באמצעות הקמת הפוליס הראשונה תבני, ואם באמצעות התארגנות האנושות לעמים ולשונות, לאדם וטבע, לזמן שנע ולזמן עצור – תמיד מלווה בכאוס. חציית הגבולות האלה הכרחית לעצם הבנייתם כגבולות. אם כן, הכאוס לא התחלף בסדר, אלא נדחק מטה אל התת-מודע כדי לפנות מקום לסדר, והספרות היא המנהרה המחברת בין שני עולמות אלה המתקיימים בעת ובעונה אחת. מצד אחד היא לוקחת חלק בשפה על חוקיה, פיסוקיה וניקודיה, על משפטיה (והרי המשפט שופט, גוזר ומסדר, מי לכאן ומי לשם) – ומצד אחר היא הופכת בני אדם לנציבי מלח, לשיחי דפנה, לברבורים, הופכת גבר לאישה, אדם לאל. הצינור הספרותי שמחבר אותנו עם המופלא, המופרע והפראי, הוא שהופך טקסט – כבמקרה של אַרְכֵנָה, שנהפכה לעכביש – לרשת קורים (לטינית: *textus*). הספרות מעניקה את השם. ליצירה הספרותית, כפי שנחשפתי אליה פתאום, היו נקודות משקל שונות, ובמרכזו הכובד נמצא אותו מעבר סודי אל עולם הכאוס, שדרכו אפשר להיסחף – כמו לדעת היכן למקם את עצמך בנהר שוצף, כדי לרכוב עליו לאורכו.

4.

קוטא מגיע מותש לעיירה טומי כדי לחקור את השמועה על מותו של המשורר נאסו (אובידיוס נאסו). הדמויות בעיירה נקראות כדמויות שונות ב"מטמורפוזות", ויש קורלציה מסוימת בין חייהן לבין חיי הדמויות המיתולוגיות. במבט ראשון נדמה שקוטא הוא בן המאה הראשונה לספירה, המאה שבתחילתה נאסו נפטר בגלות. אלא שבפרק השני מגיע לעיירה קולנוע נודד ומזכיר לנו שהתעלה המחברת בין עולמנו המסודר לכאוס המבעבע, נותרת פתוחה כל העת, ואפשר גם היום לנסוע לקונסטנצה כדי לחקור את השמועה על מותו של נאסו, להיתקל באכו או בטירסיאס או בדמויות ספרותיות אחרות שאורבות מעבר לפינה. אפשר לנסוע בחורף ולהגיע מחר באביב, אפשר לקפוץ מחלון הקומה השלישית ולנחות ישר על מרפסת הקומה הרביעית. קוטא נטווה אם כך לאט ברשתו של נאסו, שהטקסטורה שלו מתעוררת לחיים וקושרת את עצמה סביבו.

5.

בגיל עשרים ושלוש עברתי מדינה ושפה. נקלעתי לתוך כור המצרף של אַקוֹנְטִיב וְדַאטיב ופסוקית מושא, דיפתונג, גזרת שלמים וחסרים, ופתאום הזמן הוא נקבה ומים וחיים יחידים. מים קר. חיים טוב. יש גרמנית "גבוהה" שמדברים בטלוויזיה ובאזור של צפון-מרכז גרמניה, וגם בברלין, מסבירים לך, כי כל הזרים. אבל יש דיאלקטים: בווארי, סקסוני, טורקי. פתאום הקרקע הבטוחה נשמטת, השפתיים ממוללות ממלמלות מילים, מתרגלות. תמיד אהיה בין לבין. גם היום, לאחר עשור, ישאלו "מאיפה אתה באמת?" ויחשבו שהם מתכוונים להגיד: "אתה לא מכאן, אתה לא מברלין", אבל בעצם יגידו: "אתה לא מכאן, מהגרמנית". אני נדחף בעל כורחי אל תחנת הגבול שבין לשון אחת לאחרת, כבר יצאתי מאחת וטרם נכנסתי לאחרת, ואם תחנת הגבול הזו היא הספרות אזי נגזר עליי לחיות בספרות, במילים שמסמנות קודם את עצמן ויש לחזור אחריהן כמו בתפילה בשפה החדשה כדי לזכור, ובשפה הישנה כדי לא לשכוח. תפילות לא נעות במאוזן בין אדם לאדם, הן נעות במאונך בין אדם למקום – וכך הספרות ניצבת לשפה בתשעים מעלות, חותכת אותה לעומק. כל יצירה ספרותית היא גם מילון. מהי ספרות? מילונאות.

6.

כשאני מתרגם אני נעזר במילונים כדי לתרגם מילון, כדי לכתוב מילון חדש. מקרא. היצירה היא בה בעת גם מקרא של עצמה. אחת היצירות שהתחלתי לתרגם היא Irre של הסופר הגרמני ריינאלד גץ. Irre הוא משוגע, מטורף, מבולבל. המילה Irrsal הנגזרת ממנו (שמשמעה שגיא, סטייה מדרך הישר, בלבול, טירוף) היא למשל המילה שהשתמשו בה בובר ורוזנצוויג בתרגום התנ"ך שלהם לגרמנית, עבור המילה "תוהו" (תוהו ובוהו – Irrsal und Wirrsal). המשמעויות הרבות מתייחסות לדמות המרכזית בספר, כמובן, אבל לא רק אליה. מלאכת תרגום הקורים הצפופים של גץ הסיטה אותי לאט מהדרך, בלבלה, טרפה. כל זמן שהתעסקתי עם הטקסט המסוכן הזה הפכתי אני ל-Irre. הספרות אינה מילון של שפה קיימת, אלא מילון שיוצר את השפה תוך כדי התהוות. מילון לשפה עתידית. אנכיות הספרות מול איזון השפה נמצא אם כך בתחילתה. גץ לא כתב בגרמנית שהכרתי, אלא בגרמנית שטרם ידעתי, שהכרתי דרכו. כשלמדתי על המפץ הגדול, לפני עשרים שנה בערך, כתבתי כמה שורות של מחשבה על סופו של המפץ, או יותר נכון, על היעדר הסוף. אם היקום מתרחב אנחנו עדיין בתוך המפץ. ה"פטרייה" של הפיצוץ עדיין גדלה ואנחנו שבויים בתוכה. ספרות היא כזו: מתחילה שפה חדשה תוך מיפוייה, אבל השפה עוד שבוייה בה, מתרחקת ממנה עם התקדמות הזמן והמקום, אבל מגדילה את תחומה עם ההתרחקות ולא יוצאת ממנו.

היום אני כותב ספרות בשתי שפות, בעברית ובגרמנית, אבל בלשון אחת – שלי. ספרות היא אם כן כור מחצבתה של הלשון האישית. תהליך הייצור של ספרות הוא תהליך כריית מינרל שעדיין אינו מוכר לנו, במכרה מועד לפורענות. הדמויות ברומן הממשמש ובא דוברות יידיש. היידיש שלהן מתוקשרת לקהל קוראים גרמני בגרמנית. העברית ניבטת ונובטת מחדש בין השורות, עברית שלי. אני כותב זהיר, בודק מילים, מוחק, מתקדם לאט. עוד לא הצלחתי להתמסר אליה כמו שהיא רוצה, אני עוד מפחד מהמבט, מפחד מהעירום שלה. מפחד לגמור כמו אקטיון, להיטרף על ידי יצורי שלי, להפוך למטורף, ל־Ire. ספרות היא גשר, תעלה, צינור, מנהרה, מכרה, מילון, מקרא, מקראה, מחראה, סופגת וסופחת, היא חור המנעול שמעביר את העין אל חדר המיטות ואת חדר המיטות אל העין.

ספרות כתעודת זהות

תשוקתי התמקדה באותם תחומים שנתפסו כמשניים בעיני אנשי תורת הספרות: הספרות לא רק כקונסטרוקציה אסתטית, אלא כחלל שמהדהדים בו קולות אנוש חיים, כשער כניסה לעולם יהודי שנמוג וכתִיבת תהודה למתחים פרטיים וכלליים.

באביב 1968 פורסמה החוברת הראשונה של "הספרות: רבעון למדע הספרות", כתב העת של החוג לתורת הספרות הכללית שאך זה נוסד באוניברסיטת תל אביב. המילה הבולטת והחדשנית כאן, לפחות בהקשר הישראלי, הייתה "מדע", ואכן היא הצריכה הסבר מפורט מצדו של העורך המייסד, בנימין הרושובסקי (הרשב), במאמר הפותח ששמו "על תחומי מדע הספרות". הדחף המניע של המפעל, לדבריו, היה "הרצון להבין ולתאר – בשיטתיות, בדיוק, במיצוי, בדרך אינטלקטואלית – את התופעה המופלאה הקרויה ספרות". אבל מהי ספרות? ומהו מדע הספרות? הספרות הוצגה באותו מאמר כמכלול אסתטי אוטונומי בעל חוקיות פנימית, שיש לו שפה מושגית משלו והוא נחלק לענפים פנימיים כמו פואטיקה היסטורית, פואטיקה תיאורית ואינטרפרטציה; ואילו סביב הליבה הזו מתקיימים תחומי עזר שאינם מגוף מהותו של האובייקט, כמו ביוגרפיה, פסיכולוגיה של יוצרים, רקע היסטורי ופילוסופי, אידאולוגיה, סוציולוגיה, טקסטולוגיה וכו'. ברקע הדברים עמד, מצד אחד, הרצון ליישר קו עם השיח המחקרי הבינלאומי בתקופה שבה נתנו עדיין את הטון אסכולות כמו פורמליזם, סטרוקטורליזם, ניו קריטיסיזם ופנומנולוגיה של הקריאה, ומצד שני הייתה בהם התרסה כמעט גלויה נגד דרכי הלימוד והחקירה שנהגו עד אז בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים ובחוג הצעיר יותר בתל אביב. הלימוד בחוגים אלה לא הזניח כליל את הפואטיקה אבל הדגיש את הספרות בקיומה ההיסטורי, עקב אחרי מסורותיה הפנימיות וקשר אותה לתנועות הרוחניות שבקעו מן החיים היהודיים.

הסכמה התיאורטית של הרושובסקי התממשה בפועל כבר במאמרים שפורסמו

בחוברת הראשונה של "הספרות". אמנם, המנדט של כתב העת היה להלכה עיון בספרות של כל עם ולשון, אבל בפועל הוקדשו רוב המאמרים בחוברת לעיונים בליבת הקאנון של הספרות היחידה שרוב המחברים הכירו היכרות אינטימית, הספרות העברית. החידוש ניכר בדרכי העיון באובייקט הספרותי – כולן מתחום הפואטיקה. המאמרים עסקו בסוגיות כגון סטרוקטורות אנלוגיות ברומן של מנדלי מוכר ספרים; אפיון ז'אנרי של הפואמה הביאליקאית; דגמי חריזה בשירת ביאליק; טכניקות של מבע משולב אצל ברדיצ'בסקי, ברנר וגנסין; תחבולות הסיפר ברומן של עגנון; ריתמוס אקספרסיוניסטי בשירת אורי צבי גרינברג, וכדומה. העיון ביצירות כִּן לחשוף דרכי ארגון מבניות, ריתמיות ורטוריות המרכיבות את השלם האסתטי, ובד בבד לחדד את ההבנה התיאורטית במהותן של התופעות הפואטיות. לא נדונו הקשרים היסטוריים וביוגרפיים, תשתיות אידאולוגיות ופסיכולוגיות, מסורות ביקורתיות או רקע טקסטולוגי. אלה נשארו נחלתו של העולם הישן, עולמם של החוגים לספרות עברית, שרק לנציגים מעטים מתוכם הותר להסתנן אל דפי כתב העת החדש, ובדרך כלל שוכנו בו באגף המשרתים, כלומר במדורים שהוכתרו בשם "ביוגרפיה", "ביבליוגרפיה", "תולדות הטקסט" או "חומר לתולדות הספרות העברית". אגב, אחת התגובות הלא־ישירות של אנשי החוג לספרות עברית על המהפכה של הרושבסקי ותלמידיו הייתה ייסודה כעבור שנתיים, של סדרת "פני הספרות" בעריכת דן מירון, שהניבה עם השנים עשרים ושבעה כרכים, והם אסופות היסטוריות של דברי פרשנות והערכה שנועדו להזכיר כי גם לפני ייסודו של כתב־העת הספרות נחשבו ונכתבו דברי טעם על הקאנון העברי.

כאשר נוסד כתב העת "הספרות" ב־1968 הייתי בן שתים עשרה, תלמיד כיתה ז', ולא ידעתי על כך דבר, אבל כבר באתי כקורא בשערי הרפובליקה של הספרות העברית. שמור אצלי יומן שניהלתי באותה שנה, ובו תיעדתי בין השאר את רשמי הקריאה שלי. בשעורי הספרות נדרשנו לשנן בעל־פה בלדות של טשרניחובסקי, קטעי אידיליות של שמעוני ומבחר משירי רחל – דרישה שאני אסיר תודה עליה עד היום – אבל מחוץ לחובות בית הספר כבר נמשכתי אל מיטב הספרות הישראלית בת הזמן. באותו יומן כתבתי, למשל, דברי התפעלות מ"הוא הלך בשדות" של משה שמיר, "שש כנפיים לאחד" של חנוך ברטוב, וגם מספרים שראו אור באותה שנה ממש כמו "מיכאל שלי" של עמוס עוז ו"מול היערות" של א"ב יהושע. מדי תקופה לא ארוכה, כשצברתי מעט דמי כיס, הייתי נוסע באוטובוס מרמת־גן למקום הקסום ביותר בעיניי בתל אביב, חנות הספרים המשובחת בבית ספריית פועלים ברחוב אלנבי 73, והעשרתי את ספרייתי במיטב היבול העדכני. באותה שנה רכשו לי הוריי לבקשתי את חמישה־עשר הכרכים של כתבי שלום עליכם בתרגום המופת של י"ד רוקוביץ, ואת עשרת הכרכים הכפולים של כתבי י"ל פרץ בתרגומו המדויק של שמשון מלצר. מיד חשתי חיבור עמוק אל הדמויות והעולמות שהועלו בהם, הלא הם נופי ילדותם של אבי ואמי, ילידי עיירות קטנות בליטא ובגליציה בין שתי מלחמות העולם. בסוף אותה שנה חגגתי בר־מצווה, וכנהוג אז קיבלתי בעיקר מתנות ספרים. שתי המתנות כבדות המשקל, תרתי משמע, היו כרך גדול של כתבי מנדלי מוכר ספרים ועוד כרך גדול של כתבי יוסף חיים ברנר, שאת שמעם שמעתי עד אז רק בזכות סדרת קלפי המשחק הפופולרית "הספרן". על רביעיות הקלפים התנוססו דיוקנאות משופמים ומזוקנים של

סופרים עתיקים, ונרשמו כותרים מטילי אימה שרק מקץ שנים התפענחו לי, כמו "עיט צבוע", "קבורת חמור", "שכול וכישלון", "נפש רצוצה" ו"בעמק הבכא".

הרקע הזה מסביר מדוע, כאשר באתי כעבור כעשור ללמוד באוניברסיטת תל אביב בחרתי בלי להתלבט בחוג לספרות עברית, ואכן הרגשתי שמצאתי שם מיד את מקומי. אחד הדברים הראשונים שעשיתי כאשר עמדתי על דעתי כסטודנט היה ללקט בחנויות הספרים המשומשים את סדרת הקלסיקונים של הוצאת דביר – כעשרים וחמישה כרכים כפולי טורים בתבנית גדולה, שכל אחד מהם אוצר את עיקר יצירתו של אחד מסופרי המופת ילידי המאה התשע-עשרה, מאברהם מאפו ועד יעקב שטיינברג ומי"ל גורדון עד יעקב פייכמן.

עם זאת, כמעט מהרגע הראשון נעשיתי מודע להילה האופפת את החוג היריב, ששגשג בסוף שנות השבעים במלוא תוקפו וגבורתו, ובאותם ימים זכה אפילו לכינוי "אסכולת תל אביב" או The Tel Aviv School of Poetics. לכן, בד בבד עם סדרת הקלסיקונים השגתי את כל החבורות של כתב העת "הספרות", והתוודעתי גם לגיליונות של *Poetics Today* ושאר פרסומים שבקעו מאותו בית מדרש. כך שאמנם לא חבשתי באופן פורמלי את ספסלי החוג לתורת הספרות, אבל נעשיתי גם מעין תלמיד סמוי של אסכולת תל אביב תוך כדי לימוד והפנמה של מאמרים מקוריים ומתורגמים, שהיום כבר ראויים לתואר מיתולוגיים, כמו "המלך במבט אירוני", "האם יש לצליל משמעות?", "השיר המתהפך ואחיו", "הספרות כרב-מערכת", "בלשנות ופואטיקה" ועוד ועוד.

אלא שמאזן הערך והחשיבות בין שני העולמות, כפי שהתגבש בתודעתי באותן שנים, היה הפוך מזה שהוצג במודל ההיררכי של הרושובסקי. היה ברור לי שעיקר תשוקתי ממוקד דווקא באותם תחומים שנתפסו כמשניים בעיני אנשי תורת הספרות, לאמור: הספרות לא רק כקונסטרוקציה אסתטית מרהיבה ומשוכללת, אלא כחלל שמהדהדים בו קולות אנוש חיים, כשער כניסה לעולם יהודי שנמוג וכתובת תהודה למתחים פרטיים וכלליים. הספרות כעדות וכביטוי לחיים קונקרטיים ולמרקמי יחסים עתירי פרטים, הספרות ככוח חברתי, הספרות כזירת מאבקים אידאולוגיים, הספרות כמקום האוצר את הזיכרון ההיסטורי ואת ליבת הזהות הקולקטיבית, הספרות כמעבדה מוסרית, הספרות כמפעל רב משתתפים של בניין התרבות הלאומית, הספרות העברית כזירת הבחינה העמוקה ביותר של מתחי הקיום היהודי הישראלי ותהפוכותיו. זה מה שנמצא לי אז ומאז לא רק בספרות עצמה אלא בכתביהם של דב סדן וברוך קורצווייל, שמעון הלקין ושמואל ורסס, גרשון שקד וייבדל לחיים דן מירון, וגם אצל חלק ממוריי בחוג לספרות עברית, ובראשם פרופ' נורית גוברין.

כיום, אחרי חמישים שנה, הדיכוטומיה שתיארתי נראית כהיסטוריה עתיקה, בוודאי בהתחשב בטלטלה הכבירה שעברו מדעי הרוח בעידן הפוסט-סטרוקטורליסטי על שלל זרמי המשנה שלו, שניפץ את האשליה כאילו המחשבה על ספרות יכולה להתקיים בשדה אוטונומי אובייקטיבי ואימפרסונלי ולהתמצות בתיאורים משוכללים של מבנים וצורות. הלא בנימין הרושובסקי-הרשב עצמו פנה כעבור שנים לא רבות לחקר הציוויליזציה היהודית המזרח אירופית שבה צמח, צלל בעולמו של מרק שגאל והעמיד אחד התיאורים ההיסטוריים המעמיקים ביותר של המהפכה היהודית המודרנית שהציונות והספרות

העברית הן רק אחד מערוציה. ומי היה מאמין שמנחם פרי, שבאמצע שנות העשרים לחייו פיתח תיאוריה משוכללת על הדינמיקה של רצף הטקסט הספרותי, יעניק לנו אחרי חמישים שנה חיבור ביוגרפי המנצל את יכולותיו הפרשניות המזהירות כדי לפענח את עומק הדקויות ביחסי ברנר וגנסין, תוך כדי הישענות על מחקר ארכיוני קפדני? אכן, מעידן האסכולות היריבות עברנו אל עולם הסינתזות הפוריות, שאחד מביטוייו הפורמליים היה מיזוג החוגים היריבים לספרות בשנת 2005 לישות פלורליסטית מאוחדת. בעולם כזה, גם השאלה מהי ספרות יכולה לזכות לתשובות עשירות ומורכבות יותר מאי פעם.

הספרות כנקודת הג'י

ספרות היא ספרות כל עוד היא מתגלה למשוררת במלוא עליבותה ופְּאָרָה הבראשיתיים, לפני שהזמן החולף ניקה וסידר אותה למעננו, לפני שהפכה ל"ספרות".

השאלה "מהי ספרות?" מפתה להפנות את המבט בזהירות לאחור ולמעלה, לקרוא בשמותיהם של גיבורינו הגדולים – אפלטון או אריסטו, הדרלין או סארטר, יאקובסון או פרויד – כלומר לפנות אל המבוסס, המהוגן, היציב והרציף, להקדים בדיחה קטנה ואז להרצין ולגייס את מלוא כוח העיבוד המילולי על מנת לנסח קלישאה מוכרת לעייפה, לפעמים בלווית פתוס מוסרי שתפקידו להזכיר לנו שהספרות ניכרת בכוחה לעשות מאיתנו אנשים טובים יותר. אם כי אני מניח שאצל רבים מבני דורי התגובה הראשונה באמת, האינסטינקטיבית באמת, לשאלה "מהי ספרות" וליומרה הכרוכה בה, תהיה להיזכר בשורה האלמותית משיר החלום המפורסם של ג'ון ברימן, "Literature bores me, especially great literature". אם לא במקור האמריקאי אז לפחות בתרגום המתחכם במקצת שהעניק לו אריה זקס: "ספרות משעמם אותי, בייחוד ספרות גדול".

אבל למה להרחיק לג'ון ברימן או לאריה זקס אם אפשר לפנות הישר אל שירי "ביחדנס", ספרה השני של נעם פרתום, למשל אל השיר "קווירתרפיה ספרותית" (שראה אור לראשונה ב"הו!" 12):

אני תוקעת את לשוני בְּחַר הַתַּחַת שֶׁל הַדְּפָאוֹן
וְשׁוֹלָה מִשֵּׁם אֶת הַסְּפָרוֹת בְּמִלּוֹא עֲלִיבוֹתָהּ
הַבְּרָאשִׁיתִית – רִירִית, מְכֻצָּצֵת וְצוֹחַחַת כְּמוֹ
תִּינוֹק סְמוּק תִּבְעֶרָה שְׂאֵף עֲכָשׁוּ נִתְקַ מִהַשְּׁלִיָּהּ.

הנה הספרות (אולי אפילו היא מהשאלה "מהי הספרות?"), במלוא עליבותה הבראשיתית, נשלית כדג פלאים ממי מעמקים. מי שחושש שפרתום מסבכת אותנו בדימוי מעשה היצירה הספרותי לידה צריך לזכור שאין בשיר זרע ורחם, יש לשון ותחת, ולא תחת סתם אלא התחת של הדיכאון. אפשר להירגע – ילד כנראה לא יצא מזה. אין כאן לא לידה ולא התעברות. ובכל זאת יש כאן מין לידה ומין התעברות, וללא ספק גם מין מין – מפונטז או נהזה, סביר להניח – שכן, מה שנשמע לרגע כמו צווחת יולדת או בכי ראשון של עולל, מתחלף מיד בגניחות עונג, שכשלעצמן הן אולי קצת פחות מפונטוזות:

כְּשֶׁאֲנִי מְגִיעָה לְנִקְדַּת הַגַּי' הַדְּכָאוֹן מִתְפֹּגֵג,
צוֹחַת הַלְדָּה שֶׁל הַסְּפֵרוֹת מִתְחַלֶּפֶת בְּגִנְיחוֹת עֵנָּה,
בְּאֵדוֹת קוֹל שֶׁכָּל-כָּלָן אֶקְסֹטוֹת יֵשׁ טְהוֹרָה, וְהַשִּׁיר נִכְתָּב.

אז כן, השיר נולד, אבל חשוב למשוררת להדגיש שרגע הולדתו הוא גם רגע מותו, ובכלל, שהוא לא יותר מרגע של אקסטזה שמפריד בין דיכאון לדיכאון:

כְּשֶׁאֲנִי תוֹקֵעַת אֶת לְשׁוֹנִי בְּחֹר הַתַּחַת שֶׁל הַשִּׁיר
שֶׁנִּכְתָּב זֶה עֵתָה, זֶה מִכְּבָר – אֲנִי נִכְנָסֶת לְדְכָאוֹן.
שִׁיר כְּתוּב הוּא מִצַּבַּת רְגֵשׁ. קֶבֶר אֲחִים שֶׁל תוֹכְנוֹת.
רְגַע חוֹלֵף שֶׁקָּפָא בְּזִמְנָן בְּצוֹרֵת מִפֶּל מְלִים סְטֻטִי

פְּרֻטִיקוֹלָרִי – אֶךְ מַחְזוֹרִי לְאִי־סוֹף. גְּרָה נִפְשִׁית
שֶׁהֶעֱלָתָה וְנִקְרְשָׁה. אֵין בְּכחוֹ שֶׁל הַשִּׁיר מְאֵתֵמוֹל
לְשִׁכְךָ דָּבָר. הַשִּׁיר הַמְרַפָּא הוּא תְּמִיד הַשִּׁיר שֶׁל הַיּוֹם.

וכבר מתחוורת ראשיתה של תשובה לשאלה "מהי ספרות?" – ספרות היא ספרות רק כל עוד היא מתהווה, כל עוד היא מתגלה למשוררת – ולא רק למשוררת – במלוא עליבותה או פאָרה הבראשיתיים, כל עוד היא מערבולת של דיכאון ואורגזמה, לידה ומוות, לפני שהפכה ל"ספרות", כלומר לפני שהזמן החולף ניקה וסידר אותה למעננו – כמו שמנקים ומסדרים דג לטיגון עמוק או גוויה לקבורה – בדמות "קאנון", "ספרות יפה", "יצירות המופת של העבר", "עגנון וביאליק", "פאונד ואליוט", "אלתרמן וזך", בדמות כתבי קודש דתיים או לאומיים וכו' וכו'. ספרות, במילים אחרות, היא מה שהקוראת – ואולי המבקרת – או העורכת – ובעיקר המשוררת עצמה – מתמודדת איתו כשהיא נתקלת במבול הזעם והתשוקה והגינויים והשבחים וההירויות והזחיות והאלימות הממסדית והמעמדית והמגדרית והמיליים וכתבי היד והספרים החדשים והישנים שזורם אליה ומאיים להטביע אותה בתוכו, בעוד כוהני "הספרות" – הספרות במרכאות כפולות – או ליתר דיוק: להקות הדגים המתים שאורבים לה בחור התחת של הספרות – מנסים לנגוס בה בכל פה:

כְּשֶׁאֲנִי תוֹקַעַת אֶת לְשׁוֹנִי בְּחֹר הַתַּחַת שֶׁל הַסְּפָרוֹת
אֲנִי שׁוֹלָה מִשֵּׁם אֲגוּ קוֹלְקָטִיבִי נְפוּחַ וּמְשַׁעֲמֵם שֶׁסָּפַח
אֲלָיו הַרְבֵּה רַק וְנוֹזְלֵי גוֹף מְלֻקְוֵקֵי חֲנֻפָּה וְנִרְקִיסֵי
נִרְקִיסִיּוֹם נְבוּלִים, מִיְבָשִׁים, בְּעֶקֶר שֶׁל גְּבָרִים. מֵתִים.

ואז, לפעמים, מתרחש הפלא עצמו – הרגע שבו הספרות משליכה מעליה את המרכאות, את הנפיחות וההירות, את ריקבון הדגים המתים, ומגלה שיש לה לשון:

כְּשֶׁהַסְּפָרוֹת תוֹקַעַת אֶת לְשׁוֹנָה בְּחֹר הַתַּחַת שְׁלִי
יֵשׁ סְחַרְחָרֶת יוֹצֵרֶת. שֶׁטְפוֹן רְטוּרִי. אֲנִי שׁוֹכַחַת
שֶׁאֲנִי לִי לֹא כֶסֶף וְלֹא עֲבוּדָה, שֶׁהַחֲבָרִים שְׁלִי

מְרַכְזִים בְּעֵצָמָם וְלֹא מֵתְפַקְּדִים, שֶׁדָּנִי חֵי רְחוּק
מִמְנֵי בְּאַנְטוֹרֶפֶן, שֶׁאֲנִי לִי אֵיךְ לְנִסֵּעַ לְחוּ"ל, אֶת כְּאָבִי
הַפּוֹס וְהַכְמִיָּה לְסֶקֶס, שֶׁכָּל הַמְשַׁפָּחָה שְׁלִי סְכֵסוּכִים
חוֹרְכִים וְגִשְׁרִים שְׂרוּפִים – וְהַסְּפָרוֹת וְאֲנִי

מְבִיאֹת לְעוֹלָם אֶת נִקְדַּת הַגִּי' –
אוֹרְגֻזְמָה רוֹעֵדֶת שֶׁל הוּיָה –
בְּדַמוֹת שִׁיר.

כמה מילים על "ביחדנס", שנקודת הג' הזאת מתגלה בו. "קווירטרפיה ספרותית" הוא אחד השירים הקצרים ביותר שזכו להיכלל בספר הזה, העשוי רובו ככולו משירים הרבה יותר ארוכים ומרחיקי לכת – שירים שאינם מתביישים בעוצמתם, בהיקפם, בוירטואוזיות שלהם, בכוננותם ללכת בגדולות. לפרתום יש כידוע לא מעט שונאים, ובדיוק זה מה שמאיים עליהם כל כך בשירתה – העוצמה, הוירטואוזיות, ההיקף, החוכמה, האנרגיה היצירתית שמזכירה כוח טבע שאינו ניתן לעצירה, המוזיקליות הפראית, העיבוד הדייקני והמשוכלל של כל פרטי השיר המרובים, על החיבורים המרובים ביניהם והמקוריות שאי אפשר להכחיש. יש יותר מדי אנשים שנעם פרתום היא יותר מדי בשבילם, כמו שהיא עצמה מספרת בשורות הפתיחה של שיר אחר מהספר, "שמים פיות" (גם הוא התפרסם לראשונה ב"הו!" 12):

קְרָאוּ לִי אִשָּׁה מְדִי, אֲשֶׁכְנִיָּה מְדִי, בּוֹרְגָנִית, מְכַשְׁפָּה
וְלֹא מְחִיתִי מְלָה מִפִּי וְלֹא נִפְלוּ עָלַי הַשָּׁמַיִם. אָמְרוּ לִי
מְפָרַעַת תְּכַתְּבִי סְפָרִים אֲבָל
לְמָה לְהַדְבִּיק אֶת הַפְּרִצוּף לְמֶסֶךְ

ביטניקית מסריחה חופרת פמיניסטית דוחה
ללא הייתי נוגע בה עם מקל להכניס מיד
לכלא. אמרו תעשי גבות דחוף
הוצאת לי את החשק לסקס עם גבות
כמו שלך, מענין שהיא מראה רק
את הפרצוף, אני אוהב שמנות אבל
כזאת עוד לא ראיתי, פרצוף קטן
גוף ענק

אמרו חולת נפש מתלהבת
אוקינוס שופע שפכים
שירה זה לא

אמרו אפשר לקרא לאמנות
שלה תאטרו, הצגה, קולנוע
שירה זה לא

אמרו היא טמאה להיכלות
השירה הנשגבים של אלטרמן וזך
שירה זה לא

"שירה זה לא", בדיוק כמו "ספרות זה לא", היא אמירה לא תמימה בעליל, כי תפקידה הגלוי הוא להקטין, לחתוך, לגזום, לצנזר, לאלף, לביית, להשתיק, ובעיקר לדאוג שאף אחד ואף אחת לא יחרגו מהמקום שהוקצה להם, אם כי אותה אלימות בדיוק יכולה להיות מנוסחת גם בדרכים אחרות, כמו שנעם מספרת בשיר נוסף מ"ביחדנס" (שלא במקרה נעקר מהספר באלימות בדרכו מהמהדורה הראשונה לשנייה), "אכזבתי את":

היא רצתה ללמד אותי איך לכתב שירה מאוננת
כמותה. קראה לי "רק גוף". האשימה אותי
שאני אשה מדי. שאני כותבת שירה
אשה מדי. כלומר אישית מדי. כלומר
גוף, גוף נשי, איכס. לא התעכבתי
להזכיר לה שהיא כבר לא
מורה שלי. טרקתי בינינו
את כל הדלתות.

וזה בדיוק העניין: שיש "ספרות" במרכאות כפולות, מהסוג שמזין טענות כמו "שירה זה לא" או "רק גוף" או "אישה מדי", ויש ספרות מהסוג שנעם פרתום כותבת. ואחד הדברים המשמחים ביותר שקרו לי בחיי המקצועיים ובכלל היתה הזכות שניתנה לי להיות עד להתרחשות הזאת, שבה שירתה של נעם פרתום פורצת לעולם, מתנגשת במכשולים שעכברי "הספרות" מניחים בדרכה, אולי משתבללת לרגע בעלבון אבל מיד מתעשתת, מעיפה את המכשולים לאלף עזאזל וממשיכה במלוא יופייה ועוצמתה. ונדמה לי שרק מי שזכתה לקחת חלק בהתנגשות כזאת, שבין ספרות ל"ספרות", יודעת משהו על ההקשר שבו השאלה "מהי ספרות" עשויה להישאל ברצינות, אם בכלל.

מהי ספרות: גרסת הצייר

הכותב חייב להתמקם היטב מול התכנים הבאים מהעולם: קרוב מדי והוא תועמלן, רחוק מדי והוא יוצרם של קישוטים. עליו להתמקם במרחק מדויק מהאוטוביוגרפי: קרוב מדי – וזו פורנוגרפיה, רחוק מדי – וזה דיווח קליני.

בספטמבר 2007, בגיליון 11 של כתב העת "מטעם", פרסמתי שלושה שירים *ready-made*. מה שעשיתי היה לקחת כמה פסקאות מיומנו המזעזע של מפקד אושוויץ ורודולף הס ולקצוץ מהן שורות שיר. (כך: "רק לעת סוף הקיץ / התחלנו בשרפת גוויות // בהתחלה על ערימות עצים / ואחר כך בבורות"). העובדה שמילים איומות אלה עשויות להיות שירה היא כשלעצמה מטלטלת. והיא מלמדת אותנו שני שיעורים מעניינים על מהות השירה. הראשון, הוא שיופי איננו ריק מתוכן. צורה איננה ריקה מתוכן. ושיעור שני, שאין שום חומר, שצורת השירה אינה יכולה לו. ולא פעם, שיבוש החומר שמקורו באימה, בריבון, בשפה של האחר הגדול, גזירתו והדבקתו מחדש בקולאז', זו ההתנגדות היחידה האפשרית לו. אני חושב על אמנים כמו אנה הוך וג'ון הארטפילד שעשו קולאז'ים מעיתונות התעמולה הנאצית. תיאור זה של יצירת האמנות (שירה, ספרות, ציור, מוזיקה קולנוע) כיציקת החומרים של העולם לתבניות היפות של הפרט היא בסיסית, וכדי להעמיק את המבט, יש תחילה להסיט אותו מהשאלה.

התבקשתי לכתוב על השאלה "מהי ספרות?", תחת זאת אציע כאן מענה על שאלה "מהי כתיבה?". כתיבה, אני טוען, היא הַמְתָּנָה. הַמְתָּנָה להופעתו של משהו. קול ספרותי, צורת משפט, קצב פנימי של הטקסט, היגיון פנימי של העלילה או קו מחשבה. לא משנה מהו הדבר שממתינים לו, מה שחשוב זה שהוא חיצוני, לא שלנו, מגיע משום מקום. הוא מפונק, נדיר, ורגיש מאוד. כתיבה היא הכנת כל התנאים להופעתו. התיישבות. בהייה. הקלדת מילים או כתיבתן בעט. בניית תכנית עבודה שדינה, כמובן – אם הוא

יבוא – להינטש. כתיבה היא נטישה של טקסט שנכתב כמצע עבור הדבר שבא, תמורת התמסרות לו.

ג'יימס אלקינס, בספרו המופתי *What Painting Is*, מתאר את תולדותיו של כל ציור מעולה אי פעם ככאלה שהכילו ציור אחר, שהצייר התחיל, ציור יפה, מקסים, כריזמטי ומוצלח שעל הצייר היה לוותר עליו, להקריב אותו, לקבור אותו במעבה הציור. לכל ציור יש כביכול ביוגרפיה. בראשיתו יש לו ילדות שבה הוא מקסים וחמוד. הבד מתוח, משוח בברנדסיאנה חמה. משיכות המכחול הספונטניות הראשוניות כה טריות, כה שובבות. כל מי שנכנס לסטודיו אומר: "אל תיגע, זה מושלם ככה!". אבל אתה יודע שאתה חייב להמשיך.

אז נכנס הציור לגיל ההתבגרות שלו. הוא מתכער. יש לו פצעונים. איברים אחדים צמחו ללא פרופורציות. הוא מזיע. זיפים רכים ראשונים עולים על לחייו. אתה שונא אותו והוא שונא את עצמו. כל מבקר בסטודיו מציע לך לנטוש את הציור הזה: "הוא אבוד". אבל אתה ממשיך. אתה מכין את הסטודיו כמכין במה. לא, לא כמכין במה, אלא כשאמאן המכין את רמץ המדורה לטקס זימון הרוחות. מעתה, ככל רגע בציור – המכחול שלך הוא אנטנה: מחכה לקלוט שידורים מהחלל החיצון.

לפעמים זה לא יקרה, והציור יזדקן תחת ידיך. לפעמים הוא יתאבד. לפעמים המקצוענות שלך תקבור אותו מרוב שאתה טוב בביצוע מלאכת הציור. אבל לפעמים זה יקרה: הדבר הזה. הוא יגיע. יגיה. יפציע. יפתיע. והציור יבשיל לצורתו הסופית שהיתה זה מכבר טמונה בלבו, ורק היענותך להיגיון הפנימי שלו, שהופיע מעבר לגבך, הצילה אותו.

כל מה שתיארת כאן לגבי הציור נכון לגבי הכתיבה. זו הסיבה שלכותבים רבים כל כך יש "טקסים", ריטואלים הנוגעים בהיגיון של אמונה טפלה. כי הכתיבה היא זימון. כאן מזומנות לכותב שורה של מלכודות: הוא חייב להתמקם במקום מדויק מול המיומנות שלו: מיומנות יתר – הרגת את ה"משהו". לא מספיק מיומן – ה"משהו" חמק מבעד לחורי המכמורת, בחזרה אל אוקיינוס ההווה.

הוא חייב להתמקם היטב מול התכנים הבאים מהעולם: קרוב מדי והוא תועמלן, רחוק מדי והוא יוצרם של קישוטים. עליו להתמקם במרחק מדויק מהאוטוביוגרפי, מכור המחצבת, משורשי נשמתו ומהטראומה המכוננת שלו: קרוב מדי – וזו פורנוגרפיה, רחוק מדי – וזה דיווח קליני. זו הסיבה ששירה טובה וציור טוב הם כה נדירים, האמן מחכה למשהו ושומר על מרחק מדוד מהעולם ומעצמו תוך שהוא שולט בטכניקה ולא משתעבד לה. מדובר על מערכת בכיוון עדין מאוד.

אז יש לנו העולם עם זוועותיו, הפרט עם מיומנותיו ותבניות היפה שלו, ויש לנו המשהו הזה המגיע משום מקום ומוליך את המכחול על הבד או את אצבעות על המקלדת כבן זוג לריקוד סלוני המכתיב את הקצב ומוביל אל הצעד הבא כך שזה ייראה בדיעבד כבלתי נמנע. כתיבה היא צמה הקלועה משלושת אלה.

אסיים באנקדוטה מחיי הסטודיו. כשעבדתי על התערוכה "בארות בארות נשברים", עסקתי הרבה בדימוי של עלי קיסוס. יום אחד סיימתי ציור וחתמתי עליו. לפתע נראתה לי החתימה שלי מוזרה: החיבור של הלמד והדלת נראו לי כאותם עלי קיסוס שהרביתי

לרשום. ברגע מוזר, שיש בו אחד חלקי שישים מהשיגעון, לא זיהיתי את חתימתי וחתמתי שוב. ושוב, ושוב. הלמד דלת מתחת ללמד דלת יצרו שורה של עלי קיסוס. (עלי הקיסוס מבית ילדותי, שתחתם החבאנו אחי ואני את הסמלים של המכוניות שגנבנו ושמנו בקופסת נעליים), עלי הקיסוס שהם המטאפורה לפני השטח של הציור. ובכן, ברגע מוזר זה, בא המשהו וצייר עבורי, וכל אותו היום, אולי כל אותו השבוע, נתפסו בדיעבד כהכנת השטח להגחתו.

ציור וכתובה הם, אם כן, הכנת השטח להגחתו של רגע שהוא התארחות בשיגעון.

ספרות היא חיים הבוקעים מהידיעה שהמוות הוא בלתי-נמנע

אלהים בונה עולמות ומחריבם. אין סנטימנטים. אלא אם כן
יש מטרה נסתרת וגדולה יותר לספרות, שתתגלה עם הזמן.

The Tables Turned

William Wordsworth

Up! up! my Friend, and quit your books;
Or surely you'll grow double:
Up! up! my Friend, and clear your looks;
Why all this toil and trouble?

The sun above the mountain's head,
A freshening lustre mellow
Through all the long green fields has spread,
His first sweet evening yellow.

Books! 'tis a dull and endless strife:
Come, hear the woodland linnet,
How sweet his music! on my life,
There's more of wisdom in it.

And hark! how blithe the throstle sings!
He, too, is no mean preacher:
Come forth into the light of things,
Let Nature be your teacher.

She has a world of ready wealth,
Our minds and hearts to bless—
Spontaneous wisdom breathed by health,
Truth breathed by cheerfulness.

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things:—
We murder to dissect.

Enough of Science and of Art;
Close up those barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.

ה שיר הנפלא הזה של ויליאם וורדסוורת' מביע בעצמה את הלב הפועם של מה שנקרא ספרות. התבוננות ולב רואה החש את עוצמות הבריאה. אתה חווה – משמע אתה חי – את העולם בעולמך הפרטי שלך, במלוא חושך. במלוא עוזך ופחדך, ובמלוא האומץ וההעזה שלך לחוות אותו על כל גווניו. ספרות בעיניי היא עצם החיים. והיא שיר הלל וכניעה לעצם עוצמתה של הבריאה הנולדת ללא הרף. העולם לא נעמד דום ברגע היבראו על ידי אלהים. כל שבריר שנייה הוא נולד: העננים משנים צורה, הארץ והתבל נעות, שקיעה וזריחה. ההיבראות המשתנה בכל שבריר שנייה היא ההיוולדות המניסה את המוות, והיא המניעה אותנו מדי יום לתעד את ההיוולדות, בשיר שבח והודיה לאלהים. הספרות היא תמצית אהבת העולם כולל ייסוריו. ספרות היא חיים הבוקעים מעצם הידיעה שהמוות הוא בלתי־נמנע. ספרות היא כתב העיתים

הזורמות ללא הרף והיא מבטאה את גודל ההפתעה מעצם הפּרָפְטוּם מוֹבִילָה של החיים, שזרימתם מפכה ובכוחה להרוס את טוהר תחילת הבריאה.

אלהים נולד יום יום מחדש ומשנה צורה בכל הנופים שהוא מפכה בהם את עצמו, והספרות היא השליחה שלו, המראה עד כמה הוא בלתי נתפס. שהוא חיזיון שאין היד הכותבת או המציירת או השרה, מסוגלת לתופסו. הספרות היא שבריר שנייה של תנועה מתקבעת אינסופית, במרחב השוטף. ספרות היא ניצוץ של פרקי זמן חומק ומתעד את הבלתי נתפס. הספרות היא כלי שמתעד צורות של זרמת חיים אנושית על כל גוניה. והיא מושפעת ממהלכים פוליטיים, מטכנולוגיה. היום הספרות מתמודדת עם מהלכים מתהווים ויש מעין מלחמת קיום להישרדותה במתכונת שהיתה. משהו משתנה בתוך הקוד האלהי הראשוני, ויש מעין מלחמה בין האדם לכוח האלהים הנמצא מעבר למסכי הזמן. ייתכן שהטכנולוגיה תהיה הלב המגשש בפלאי הבריאה.

ספרות היא מראות קליידוסקופיים ומראות פרטיים המחברים בין העולמות, הגשמי והרוחני. "נשאי" הספרות הם אלה המעבירים את להטוטיה על פי קליטת חושיהם ושכלם. כל כותב משקף צורות להוויה, הנובעת מתוך שביל חייו וגורלו. הספרות פותחת צוהרים להולכים בתוך האפלה של עצמם, והם צריכים את כלב הנחיייה הזה, הנשא הזה, שדרכו יולדת המציאות את עצמה. מגוון חלונות ומראות שנכתבים, מאפשרים גישה למפתחות הנפש, המתחברת בנסיעתה בעולם גם למצבה ההיולי הקדום וגם למצבה הקיומי העכשווי. היא סוללת דרכים להבנה ולהארה, ומתירה לאור ההבנה להכניס את הקורא לעולמות מגוונים של התרחשויות. ספרות היא תוצר קדוש המבדיל בין קודש לחול ומחלל את הקדוש. היא פורצת דרכים וטבואים.

יֵאמֵר: משוגע איש הרוח. פירוש המילה משוגע אולי באה מן המילה שג'אעה בערבית. שפירושה אומץ. אומץ לעיתים הוא חריגה מן הנורמות, מכל המוסכמות. ולכן על פי רוב הנשא הספרותי יחישב ליצור מוזר בעיני האנשים שתפקידם במציאות הוא אחר. העיסוק בעבודת הקודש הזו ייראה לאדם השגרתי, כאילו אתה טוחן רוח. אתה חי מעבר לגדר של המותר. הנשא עוסק בפתירת הסוד של המציאות, כשם שהכימאי עוסק בהבנת המסה והרכב החומר. אלא שהכימאי מביא פתרונות שרובם מוחשיים, ויש בהם אחיזה גשמית, ואילו הנשא מביא אל הגשמיות משהו בלתי-נתפס חומרית.

היום הטכנולוגיה אף כי היא נראית וירטואלית, בכוחה ליצר מגעים במהירות הבזק. כוח ההספק שלה ישווה לחללית, לעומת הספרות שמהירותה כעגלה עם סוסה. יש חשש שהטכנולוגיה דוחקת הצדה עולם היולי שהיה קיים במשך מאות בשנים. ייתכן שאלהים מעביר כעת את קלסטריו למדיום אחר, כדי לפצח עוד סוד בלתי-פתיר בישותו. ייתכן שיש מעין קץ מועדים, עידן חדש בא, ורק מי שמוכשר אליו ובקיא ברזיו יכול להיות הנשא הווירטואלי המביא איזו בשורה לאנושות. אני כיוצרת חשה את השינוי העצום הזה כמו רעידת אדמה. שואלת: קוֹ וְאָדִים כל עמל הטרחה הנפשית והעבודה בבית המקדש הזה, שהפך את החיפוש למופלא? לאן ילכו כל האוצרות שגדלנו על פי ערכיהם? אלהים בונה עולמות ומחריבם. אין סנטימנטים. אלא אם כן יש מטרה נסתרת וגדולה יותר לספרות, שתתגלה עם הזמן.

ואולי כל הטכנולוגיה תהיה מגדל בבל שיגרוס את שאר הרוח ושאריתה. אולי בסופו של דבר יתברר שיש רק ספר אחד בעל משמעות, והוא לוחות הברית. רציתי להגיד התנ"ך ואחר כך שאלתי עצמי ומה עם הברית החדשה, והקוראן, והנחתי לזה. עכשיו יש מעין אתגר, מלחמה בין אלהים לאדם. ואני אומרת, אלהים תמיד מנצח. אין אתו שיתוף פעולה. הוא מתוכנת לתכנת. והוא גם, חס ושלום, כלב הנחייה שלנו, שמוביל אותנו עיוורים לעולם אחר.

הפלנטה של היוצאים מן הכלל

אני מדברת על תשוקה להאיר באלומת אור חזקה איפה עובר
הקו שמפריד בין מציאות לבין דמיון, לתחזית, למשאלה.

מאתקיים אותי אנשים שמרגישים זרים, תלושים, לא שייכים, חסרי ביטחון עצמי כאלה, טיפוסים עצבניים, תזזיתיים כאלה, עם דם על השפה, עם רוק בזוויות הפה, עם צלקות בלב, בדם, בעצמות; מרתקים אותי המאבקים שלהם, הדרך שבה הם בוחרים להיאבק, הכלים שבהם הם מחליטים לצאת להיאבק.

מרתקים אותי המאוויים, השיגיונות, חזיונות השווא שלהם, ההתרוצצויות עד זוב דם בלילות, משוטטים יחפים ברחובות חשוכים – לבדם, בחבורות – מהוססים כאלה, בלי לאן, בלי עד לאן, בלי עד מתי, בלי למה, למה, בשביל מה, בשביל מי; מרתקים אותי הפסיעות הקטנות שלהם, הדילוגים, הנשיפות, החפצים הקטנים שהם מחזיקים מתחת לבית השחי שלהם, הכמיהה שלהם לנדודים, לערפל; לחים מרוב ערפל, רועדים מקור, נועצים את המבטים שלהם אל אי-שם של שום מקום, זזים לצדדים, זורקים את עצמם לשוליים, חובטים את ראשם, דוחפים את עצמם הלאה והלאה, 'בלי לדעת מה הלאה והלאה'

מרתקים אותי הקולות הפצועים שלהם, למטה, בשבילים, ברגבים הקטנים, על גרגירי עפר, על החצץ שעל המדרכות, בין חתולי רחוב שחורים; העייפות, התשישות, הערבוביה, העזובה, הצחנה, הריקבון, ההפקרות – כאלה שלא רואים את החיים ממטר. מרתקים אותי המעמקים של התהומות של החיים הפנימיים שלהם – המראות האפלים, השתיקה שלהם, הפחדמוות שלהם, הדרך שבה הם בולעים את הרוק, את הדמעות

מרתקים אותי הרעיונות המשוגעים שלהם – האי־שקט שלהם מרגיע אותי – מה שדוחה אותם, מה שמושך אותם, הרעד בכפות הידיים, הרעד במבט בעיניים, וגם כאשר הם קורסים באפיסת כוחות, עם הבגדים הקפואים, בשלוליות, בבוץ, מתחת לשיחים, בנהר האדום שלהם, רצוצים מרוב דמדומים, מסריחים מרוב ניקוטין. מי רואה אותם בכלל. כשהם מדברים אין מי שיענה להם. מעופשים ועמומים כאלה, שקופים כאלה, אפלים ומוארים כאלה, שלא מניחים לחיים לקבוע להם את החיים

מרתקים אותי החיוכים שלהם, העליצות, העיניים הצוחקות שלהם, ההתלהבות, הגמישות, רחבת הריקודים שעליה הם מניחים את הניצחונות שלהם, השמחה, האושר, מחיאות הכפיים, התשואות; הדחף לחבק את השמיים, ליישר את צבעי הקשת, להניח את העננים בעריסות של שמש, לקפל את העובדות לתוך סלסילה צבעונית מלאה פרחי בר לבנים, להעיף את העובדות לכל אלף רוחות השמיים, כאלה שידועים היטב – כן, זה נכון: בסופם של חילופי דברים, כולם עוברי אורח ארעיים, שמתכוונים להילחם בחירוף נפש אמיתי הלאה, ולא משנה מאיפה הם בוקעים – מְקֶשׁ, מְזֶרֶד, מְצַבֵּעַ, מְנִיר, מְשַׁמֵּשׁ, מְכַתֵּם, מְטִיפֵה, מְקַלִּיפֵה, מחופן אבק. כאלה שחווים משהו באמת. אני אוהבת אותם. מאוד. הם שירה. מהם – גם מהם – השירה

ב.

המגדלים, הארובות, הבניינים הגבוהים, עצי הפונציאנות, הכלבים הזקנים שנרדמו על השבילים עם פעמונים צבעוניים קשורים להם לקרסוליים, הנשימות של האדמה, ההמיה הכחולה של המים – הצורות, הצבעים, הקצב, התנועה – המציאות שנשארה בועיר־אנפין, חבולה, מרוטה, עירומה לגמרי – לרקוד על הרצפה, רוקדת, מורקדת, נרקדת, מתנדנדת מצד לצד, צונחת לתוך המסדרון, עם הרבה מדרגות גדולות בכניסה – כזו שכבר איבדה צורה; פה ושם הזיעה השחורה, אני רוצה לומר, לילה, אין שירה בלי לילה. אין שירה בלי חייית הלילה, מוצפת אורות מרהיבים, מרימה את ראשה, מההרת בינה לבינה, נועצת את המבטים שלה בציורים הקטנים שמונחים בקערת פירות פרחונית; הדמיונות, הדמדומים, השערוריות, הקירות שבערו כל הלילה – אלה מול אלה. זה לצד זה – הדם על הריצפה, הזמן שהלבין מרוב שיגיונות, הזמן שהזדקן, הזמן שכבה – השעות, הימים, השנים שחלפו

הפלנטה של הרגע ההוא – הרגע הזה – רגע כזה – הרגישות, התוכניות, התשוקות, השערוריות. איך לתאר. המרכז מתפורר. הדרך שבה הם מתחוללים תוך כדי חלום־בהקיץ, לופתים את הלהבות שבוערות, הדרך שבה הם מנסים להיאחז במים, בנהרות, באגמים, ברפסודות, ולחזור אל עצמם, להתהוות, להתהוות, להתהוות, לא להפסיק להתהוות; הדרך שבה הם מתחילים לבחון את החיים – לשים לב לכול, להקשיב להכול, לקלוט את הכול, להרגיש את הכול, להכיל את הכול, להיות הכול – חיים שהטווח שלהם משתרע על פני כל מה שקורע אותם לקרעים, מפצפץ אותם לרסיסים, ועד כל מה שגורם להם להיות מאושרים. אני מתכוונת ממש מאושרים

הפלנטה של היוצאים מן הכלל – היוצאים מגדר הרגיל האלה – האחרים – אלה שמכדררים את המציאות ממקום למקום לכל ארבע רוחות השמיים, עושים ממנה גיבנת, פיסחת, עיוורת, חירשת, הופכים אותה לדחליל, לגרוטאה אדומה עם שיער לבן. זה בדם שלהם: לחוש את רעידות הרעש שלה, לפלח אותה עד העצם, למחוק את הכול, לזכור, לשכוח, לנקות את הפנים המפויחות של אלפי־רבבות החיים שקרו לה – כל מיני חיים – לשיר לה שיר ערש איטי: נומי נומי מציאות מתוקה, נומי בתולת הים הקטנה, לעבור בנהר הגדול השחור של הלילה שלה, לעשות ממנה דברים אחרים, דברים שיחזיקו מעמד לנצח

ג.

איך לא להעריץ עננים. את הגבהים שלהם. את הצורות שכל רגע מתחלפות ברגע. את התזזיתיות שלהם. את כל מה שרוחש חיים שקטים שלהם. את הקולות העצובים שלהם. כל ענן כדוגמת בית תפילה זעיר, נעול מכל הכיוונים, נודד מעל כל מה שמעלינו. הייתי רוצה לקחת אחד או שניים מהם אלי הביתה, להתבונן מקרוב בתרמילים שלהם, בחפצים הקטנים, בשינויים – בדינמיקה של השינויים של הצורות שמשתנות ברגע שלהם, בתלאות שלהם, בדומיית־מוות שלהם. להקשיב מקרוב לחיי הלילה שלהם, ואיך כאשר הם משגשים באישון לילה

אני מדברת על תשוקה. תשוקה לבני אדם, אני מתכוונת לצלול אל המעמקים העמוקים של החיים הפנימיים – לגעת בפקעת, לצוד אריות שיצאו מן הדעת, להביט בעיניים פקוחות אל תוככי האנרכיה של החיים הפנימיים – עיניים אל עיניים – התשוקה לפענח מה פשר הסתירות, הניגודים, המצבים, המקרים, המאורעות הקרועים; התשוקה להקשיב לתהומות, לשוחח עם התהומות, להתגושש עם המצבים בלי שם ההם, להתבוסס ברעש השברים של הגלים המטורפים של המציאות, להתגולל עם השברים, להתפלש בשיטפונות של האנדרלמוסיה; התשוקה להזיז את הקירות של העולם, לשוטט בכל מקום, שם, במצולות ההן של החיים הפנימיים. אני מדברת על תשוקה. התשוקה לתפוס את הבלתי אפשרי, ולהמשיך, ולהמשיך, עד שארית הדרך, עד כלות הדרך, עד אין־סוף הדרך. אני מדברת על תשוקה. התשוקה להאיר באלומת אור חזקה איפה עובר הקו שמפריד בין מציאות לבין דמיון, לתחזית, למשאלה. התשוקה לפענח את תעלומת חיית הלילה, הלילה, הקירות שבערו כל הלילה הירח, הלילה

התשוקה לצוד את המוות – את כל המוות שיש בעולם – להלביש אותו כותונת של נבל, בריון, וולגארי, ברוטלי, מצורע, להצמיד אותו לקיר, להעמיד אותו מול כיתת יורים, להביט לו ישר בעיניים, ובחגיגיות שלא הייתה כמוה, לחרר אותו עד היסוד, לעשות ממנו ערימת אשפה ירויה, מונחת בשוליים, ברוח הערב הקרירה

אני מדברת על תשוקה. התשוקה לגלות את המקום האמיתי – איפה שהכול קורה – חיינו, שאין לנו מושג איפה הם מתחילים, לאן הם ממשיכים, מה מסחרר אותם, מה מיישר

אותם, מה מעורר אותם לצאת מגדרם, לעבור את גדותם, להגדיש את הסאה; מה גורם להם להיות מאושרים, אני מתכוונת, ממש מאושרים. מה מפצפץ אותם לריסים. מה מחריב אותם. מה הופך אותם לאוקיינוס-של-חורבות. אני מדברת על תשוקה. התשוקה לחורבות. התשוקה לשקט לאחר החורבות. התשוקה לזריחה מעל החורבות. שיר הוא זריחה מעל החורבות

ד.

המציאות שוכנת במרחק שלושה עולמות מעצמה. כוח ההמצאה שלה איבד את נקודת המוצא שהיא זקוקה לה כדי למצוא את הדרך לחזור על עצמה. הרבה עליות. הרבה ירידות. הרבה ערבוביה. הרבה דמיון פורה. הרבה מאורעות – פלנטה של מאורעות – דרכם היא מתנסה, מתגבשת, מתייצבת, מתחילה להסתעף, מרעישה יותר מדי, נחלשת, מאבדת את השליטה שלה בעצמה, מתעקשת לחזור אל עצמה. ההמהומים, המלמולים, המבטים הקלושים – איך מדברים את זה – הרעד במצח, בגבות, בריסים, בלחיים, בין אצבעות הידיים; הילד היפהפה של הנצח עובר בין ערימות של תכלת – איך מדברים על זה – אני מתכוונת

הקירות, הדלתות הנעולות, הסורגים, התריסים המוגפים, רעש הגלים המטורפים של המציאות – שמאלה, ימינה, אחורה, קדימה, החבטות, המילים, הדממה, הלילה, הקירות שבערו כל הלילה – כבר אמרתי את זה – המעמקים, המצולות התהומות – האנרכיה – אוקיינוס-של-אנרכיה – שבעוד עשר דקות – מה יקרה בעוד עשר דקות – אחר כך לעוף מעבר לקירות, מעבר לדלתות הנעולות, לסורגים, לתריסים המוגפים, מסביב לעולם, אחר כך לשוב אל חדר העבודה שלי, אל שולחן הכתיבה שלי

כל שיר הוא אי-של-סדר באוקיינוס של האנרכיה של החיים הפנימיים

אגיד את זה פשוט: הפנים המאושרות של השיר הם הפנים המאושרות של התווה ובוהו של החיים הפנימיים – איפה שהכול קורה: המאוויים, המשאלות, התקוות, האשליות, המאבקים, הניצחונות, התבוסות, הסבל, הייסורים, ההיסוסים, הרוך, העדינות, היופי, הזוך, החופש, המוזיקה, האושר – החיים. החיים. החיים. החיים. המוות, המוות, המוות – החיים. כל החיים

"ריגשת אותי!": ספרות בעידן ה־Storytelling Boom

הספרות החדשה עתירת רגישות ורגש,
משום שזו מטרתה. אך בשל כך היא גם נטולת דמיון,
מפני שההסתגרות ב"אני" מייתרת עלילה או דמויות
ומצמצמת את העולם הבדיוני.

נרטיבים כתובים נמצאים בכל מקום: קטעי פרוזה קצרים של תובנות אישיות והגיגים אינטימיים, שמגיחים בשטף גנדרני אל אברי־המסכים מתוך הבנאליות של חיי היומיום. הם מציפים את הרשתות החברתיות ואת שלל אמצעי התקשורת, ופולשים גם אל מדפי הספרות. לכולם יש סיפור לספר, כל הזמן, בכתב, על עצמם. חוקרי נרטיב מכנים את התופעה הזאת "Storytelling Boom". ואולי זאת לא תופעה זמנית אלא אירוע מתמשך; מצב עניינים חדש בעולם. וזו מתחילה להיות בעיה, לפחות לגבי קוראים כמוני, כי הסיפורים הללו – תמיד בגוף ראשון, תמיד שקועים בהדהוד פנימי של משהו שמתרחש מבחוץ – מתחילים ליטול חזקה על הדמיון הספרותי וגם על תעשיית הספרות. ה־Storytelling Boom משגשג. התוצרים שמופצים במסגרתו נשענים על רפרטואר נרטיבי מוגבל, פומבי ומרצד: אני אדם מוסרי, שנתקל בעוול ומגיב לו; אני חותר אחרי רווחה ואושר; יש בי עומק רגשי ומיומנות פואטית; חיי ייחודיים ובעלי משמעות; הביטו בי, הרגישו כלפי!

כותבים כך ועל כך, לא רק כי אפשר – אלא גם כי צריך. שילוב כוחות אידיאולוגיים רבי־עוצמה מפעיל את הסיפורים הללו, ונתמך בפלטפורמות טכנולוגיות שהולמות אותם. בחדר המכונות של הכתיבה החדשה משקשקות הבוכנות של התרבות הניאו־ליברלית, שמקדמת את הניוד העצמי של האינדיבידואל באמצעות הפרטת החוויה האנושית מהכללי אל הפרטי (כן, השלום מתחיל בתוכי. הכול למעשה מתחיל בתוכי), לצד המעטה בעוצמת

השפעתם של תהליכים ומבנים חברתיים רחבים. לצידו פועל הקפיטליזם הצרכני הנאור, שמספר לנו שהייחודיות שלנו תלויה רק בהצגתה הפומבית בעולם. את המלאכה מצדיקה בקול גדול הפסיכולוגיה הנרטיבית הפופולרית, על שלוחותיה הרבות בתוכניות המציאות ובחוגים האקדמיים לספרות. היא מטיפה לנו שנרטיבים מאפשרים חיזוק של יכולות האמפתיה והסובלנות החברתית, באופן שממלא תפקיד במארג של יחסים חברתיים ובהתפתחות מוסרית.

אלא שלעומת הכתיבה הספרותית המסורתית, האמפתיה וההזדהות הן משאב שנצרך על ידי הכותב, ולא אפקט שמופעל על הקורא. לפיכך, הבדיון החדש מעוצב באמצעות אסטרטגיות של העצמה-עצמית: הגוף הראשון מושל בכיפה באמצעות תיעוד של חוויות והלכי נפש המביעים התמקדות מופלגת ב"אני". הסגנון הנרטיבי החדש מתמסר לתפקיד אינסטרומנטלי בלעדי, שבו מתנהלים יחסי גומלין בין אפקט הריגוש לבין גיוס ההכרה או האמפתיה ("ריגשת אותי עם הטקסט המרגש שלך, ולכן אני מכיר בך").

אין פלא אפוא שסיפורים אוטוביוגרפיים מסוג זה הפכו לתרופת פלא למגוון מסחרר של ליקויים אישיים וחברתיים: הם מניעים החלמה אישית וקהילתית מעמדת קורבנות; הם מאפשרים לתזמר מערך יעיל של זהות ולשווק את ה"עצמי". מבחינה זו, יועצי השייוק והמיתוג הופכים למבקרי הספרות החדשים. יועצים ומנחים של סדנאות Storytelling מטיפים לבנות סיפור ולשתף אותו כתנאי לנוכחות הסובייקט בעולם (ואין זה משנה אם מדובר באדם, במוצר פיזי או ברעיון). "כמה פעמים שמעתם שאתם חייבים לספר סיפור?", נכתב באחד מאתרי הייעוץ המיתוגי; "בואו נמצא ביחד את הסיפורים הבלתי נשכחים שירתקו את הקהל שלכם, שייגעו בו ויהפכו את התכנים שלכם לסיפור הצלחה." ההנחיות לגבי אופי הסיפורים שבאמצעותם ניתן לייצר חוויה (כלומר לבנות מותג), מתחקות אחר כללי היסוד של הכתיבה האינטימית החדשה. הסיפורים צריכים לעורר הזדהות ("אנשים מרחבי העולם חולקים את אותם הצרכים הרגשיים – שיעריכו אותם, שישומו אליהם לב ושיבינו אותם. אם תספרו סיפור המעורר הבנה והזדהות, תוכלו לגרום ללקוחות שלכם להרגיש קשורים למותג שלכם"); הם יכולים להבטיח להפוך את החיים לטובים יותר (כלומר להציג "אתגרים וקשיים יומיומיים ולהציע דרך לפתור אותם"), או להפיג בדידות, כי את/ה לא לבד ("לפעמים אנחנו מרגישים שונים ולא במובן חיובי, רק בגלל שאנחנו עושים את הדברים אחרת. לפעמים השוני הזה הופך למעמסה רגשית עבורנו, עד שחברה מוצלחת אחת באה ומזכירה לנו שהדרך שבחרנו היא הנכונה ביותר עבורנו").*

המיפוי הזה מדייק באופן שבו הוא מונה את הפונקציות שסיפורי ה-Storytelling Boom ממלאים כיום. כולן אופטימיות: קושרות בין אנשים, מפייגות בדידות, מפרנסות הזדהות ואמפתיה של רגע. קשה לסרב להן, כי סיפורים מרגשים לא יכולים לעמוד במבחן ביקורתי – ואחת היא מה מטרם ומה הם משרתים. החיווי "ריגשת אותי!" מייתר כל ביקורת או הקשר; מי שמסרב לו נחשד באטימות, ברשעות או בציניות. לכתיבה החדשה יש השלכות על תעשיית ההוצאה לאור, והן דרמטיות. ראשית, הנרטיב הבדיוני נעשה כלי זמין של איכות חיים ושל "well-being". בתרבות הראווה

* הציטוטים לקוחים מתוך אתר חברת "אונדהאוס", <https://onthehouse-digital.com/storytelling>

שבה גם האני הוא סחורה, האריזה הנוצצת של הריגוש נתונה לגחמות של יעילות הפצה וחשיפה ויראלית. לפיכך תעשיית ההוצאה לאור הולכת ומתבססת על חוקי ההיצע ולא על חוקי הביקוש (כולם מספרים על עצמם, אבל מי יקרא את זה?). מכיוון שהכתיבה היא אופציה של "השקעה בעצמי" שמעידה על זכאות, בדומה לתשלום על בגד יקר או על חופשה מפנקת, המוצר הסופי היא אובייקט מחופצן של סטטוס. התוצאה היא, כפי שאפשר להבחין בנקל, שתעשיית הספרות נשענת על כלכלה מופרטת, הממומנת לעיתים קרובות על ידי המחברים. אם הכלכלה המסורתית הציעה ספרים לקהל קוראים, כעת היא מציעה שירותי הוצאה לאור לקהל הכותבים.

ההשלכה השנייה כרוכה בהנחה שהספרות הופכת אותנו לאנשים טובים. אלא שהמידות הטובות המיוחסות לקריאה מוחלפות במעלות הכתיבה. פרסום ספר הוא עדות להגשמת חלום, להצלחה ולבעלות על משאבים סמליים ונומינאליים; גם במובן שהמחבר מצהיר על הון רגשי בדמות חוויותיו והלכי נפשו יוצאי-הדופן, ולפיכך ראוי להפיצם – אך גם משום שהפצה זו כרוכה ביכולת כלכלית המצויה בכיסו. במילים אחרות, האופי המוסרי של הספרות נודד לתחום ההגשמה העצמית של הכותב, ופחות של הקורא.

ההשלכה השלישית היא המטרידה מכולן, משום שהיא נוגעת ישירות באופיים של הסיפורים שנכתבים ובסגנונם. הספרות החדשה עתירת רגישות ורגש, משום שזו מטרתה. אך בשל כך היא גם נטולת דמיון, מפני שההסתגרות ב"אני" מייתרת עלילה או דמויות ומצמצמת את העולם הבדיוני. במשק היצירתי-נפשי האוטרקי של הכתיבה, ההתנסות הפיזית והנפשית של הכותב מספיקה לעצמה. זו אכן שעתם הגדולה של האוטופיקציה האינטימית ושל זרם התודעה הספונטני, שאינם מבוססים על מרחק מהאירועים אלא על רשומון אינטימי ומדי; על מעגל סגור של זיכרונות והרהורים, הרהורים וזיכרונות. גם התמטיקה דומה; מכיוון שמה שמעורר אמפתיה הוא עדות על סבל, הנרטיבים עוסקים על פי רוב בטרואמה אישית. אם אין טראומה, אין רגש; ואם אין רגש – אין הון. מרכיבי מערכת היחסים הזו מתנהלים ביחס ישר: ככל שהטרואמה חריפה יותר, כך היא משפיעה מטובה על השאר. ואם אין טראומה עסיסית בנמצא, תמיד אפשר לחלץ רגע ביוגרפי של קושי (כשהייתי ילד, אימא עשתה בושות בגן; מערכת היחסים שלי נגמרה; מישהו קילל בכביש; יש נזילה בדוד במקלחת) ולנפח אותו למצב קיומי רבת-הודו. בכתיבה הזו, כל אירוע – פעוט ככל שיהיה – יכול להיתרגם לפצע שותת או לחלון של תובנה וגאולה.

[אין לי מילות סיכום, מלבד אלה: אני יודע שיש משהו צפוי מראש באופן שבו המילים הללו מגיבות לשינויים בכתיבה הספרותית בשילוב שמרני של חרדה גלויה ושל נוסטלגיה סמויה. אני יכול לסיים את דבריי בנימה אופטימית: אולי מהמצב החדש תתפתח גם פואטיקה חדשה ומעניינת; ואולי מדובר רק באופנה חולפת, שמתלווה בצנעה לספרות שמתבוננת בעולם (בגוף שלישי!). ליתר ביטחון – וזו כבר הצהרה בגוף ראשון שבוקעת מהלכי הנפש הפנימיים שלי ומעידה על טראומה אוטוביוגרפית – כוונתי להתרחק מקריאה של אוטופיקציה חדשה. לעת עתה, נגמרה לי האמפתיה.]

אָבֵל הַסְּפָרִים

במקום להשיב בעצמי לשאלת "מהי ספרות", הנה תשובתו של צ'סלב מילוש בתרגומי:

אבל הספרים – צ'סלב מילוש

אָבֵל הַסְּפָרִים עַל הַמְדַפִּים יֵהִיו יִצִירֵי אֲמֵת,
שְׁנֵת־גִּלּוֹ פֶּעַם, רַעֲנָנִים, לַחִים עֲדִין,
נוֹצְצִים כְּעֵין עֶרְמוֹנִים לְרִגְלֵי עֵץ בְּסֵתוֹ,
וּבְמַגֵּעַ, בְּפָנוּק, הֵם קָמִים לְחַיִּים,
חֶרֶף הִבְהָקִים בְּאַפְקֵי אֲרָמוֹנוֹת מִתְפּוֹצְצִים,
מִסְעֵי שְׁבָטִים, כּוֹכְבֵי לֶכֶת נְעִים.
הֵנְנוּ – אָמְרוּ, גַּם כְּשֶׁתִּלְשׁוּ מֵהֶם דְּפִים
אוּ כְּשֶׁמוֹקֵד אֵשׁ לְחֶךְ אוֹתִיּוֹתֵיהֶם.
בְּנֵי קִימָא יוֹתֵר, לְאִין עֶרְךָ, מֵאֲתַנּוּ שְׁחוּמָם
פֶּגַע יָחַד עִם הַזְּכָרוֹן, מִתְפַּזֵּר, אוֹבֵד.
אֲנִי מְדַמֶּה אֶת כְּדוֹר הָאָרֶץ כְּשֶׁלֵּא אָהִיָּה עוֹד:
לֹא אֶרֶע דְּבַר, לֹא אֲבִד דְּבַר, הַחֲזִיוֹן הַמְרָהִיב נִמְשָׁךְ,
שְׁמֵלוֹת נָשִׁים, יִסְמִין מְכֶסֶה טַל, שִׁירָה בְּעֵמֶק.
אָבֵל הַסְּפָרִים עַל הַמְדַפִּים יֵהִיו, מוֹצֵאִים מִיָּחַס,
נוֹבְעִים מֵהָאָדָם, אֲךָ גַּם מִזֶּהָר, מְגַבְּהֵים.

1986

הספרות כקשירת קצוות

ואולי "הספרות" היא בעצם הרגע שבו רציתי להפוך את מה שהרגשתי שהוא ספרות למקצוע, כלומר הבנתי מה אני רוצה להיות.

בר ארבעה או חמישה ימים אני חושב על השאלה "מהי ספרות?" ועוברים לי בראש רק שלטים כחולים. שלטים מלבניים כאלה, קטנים, שבדרך כלל נוטים להסתתר, שמוצמדים לחזיתות בתים ובניינים בתל אביב. כשהם ותיקים יותר הם כחולים יותר (הוותיקים ביותר כבר כמעט אפורים, אבל אותם בקושי אפשר למצוא), ומצטופף בהם, באותיות לבנות, לא מעט מידע על אנשים: השם באלפבית עברי ולטיני, שנת לידה, שנת מוות, נימוק לקריאת רחוב על שמותיהם. רחובות על שם צמחים וכדומה, כלומר בלי ציון שנות לידה ופטירה, לא מעניינים אותי. שלטים חדשים יותר נוטים להיות בהירים יותר וצפופים פחות. והחדשים ממש כבר גובלים בתכלת, ואין בהם מידע חוץ משם הרחוב. היום אני חושב שלב העניין שלי בספרות – ובסופו של דבר – שגרם לה להיות מרכזי חיי – התחיל באובססיה שהייתה לי בילדותי לשלטי הרחוב האלה. שנים עברו עד שיכולתי לומר שמה שכנראה משך אותי בהם היה שנות הלידה והפטירה שצמודות לשם, כלומר היכולת לתחום מישהו. חוץ מהן לא באמת זכרתי מי הייתה הדמות ולמה נקרא על שמה רחוב. לא קלטתי בגיל שבע מי היה מאיר דיזנגוף ולא היה לי אכפת, אבל אני כמעט יכול לגעת ברגע מחוץ לבית של סבתי הגדולה, כשהייתי בהלם מהיכולת של האיש להיות ראש עיר ולקבל רחוב ב־25 שנות חיים (1936-1961), ובה שכועסת עליי ואומרת: "נו באמת, איך 1961? אני נולדתי ב־1921 ואני זוכרת אותו חי, זאת טעות". ולא האמנתי לה, כי השלט יודע. וכששאלתי אותה מתי בן גוריון מת וענתה שהיא לא יודעת – לא ידעתי את נפשי עד אחר הצהריים. בטלוויזיה שידרו "צעירים חסרי מנוח" כשהיא התקשרה ואמרה בלי לתת לי לחכות: "עומר, אני בדקתי. בן גוריון מת. ב־1973". ולפני שפתחתי את הפה מיהרה לענות על השאלה הבאה: "והוא נולד ב־1886".

בתי קברות, אם הרשו לי לראות בנסיבות חריגות, היו פָּרס. לא בגלל איזו משיכה למוות, אלא בזכות היכולת להשלים מאות תחימות של לידה ופטירה במכה אחת. את שאר האותיות שעל המצבות לא קראתי או לא טרחת לי לזכור. אחר כך, בבית, שרטטתי בקדחתנות עצי משפחה וכתבתי את טווח חייו של כל אחד. החיים הכעיסו אותי. הריק הזה שאחרי המקף. המצאתי לכל אחד מהם שנת מוות, גם לעצמי. בד בבד לא נרגעה המשיכה שלי לשלטי רחוב. באותם הימים סיפר לסבתי מכר שלה, היסטוריון חובב של תל אביב, על ספר חדש עם כל שמות הרחובות בעיר. אני זוכר איך נסענו לקחת את הספר. אני זוכר שהתחלתי לדפדף מתחת לפנס של המכונית, אפילו שהעיניים שלי כבר היו מקולקלות. לא עזבתי אותו גם אחרי שנקרע.

ההורים שלי עוד ניסו להפיק מכל זה גאווה. מתישהו ערכו חידון בבתי הספר בעיר על הרחובות, והם היו בטוחים שאזכה, אבל לא עברתי אפילו את השלב הראשון כי לא טרחת להתעכב על הביוגרפיות. אני בכל זאת זוכר מהן כמה חלקי משפטים. בערך על שינקין (בספר כתוב "שיינקין"), למשל, כתוב "האיש שהציע השם תל אביב". "השם תל אביב" בלי "אֶת-". אני זוכר שהמוזיקה של המשפט הזה התנגנה לי בראש: ה־אִישׁ-שׁ | ה־צִיעַ | ה־שֵׁם-תֵּל | א־בִּיב. חוץ מזה יצוקות לי בראש שנות לידה ופטירה של עשרות אנשים שאני לא בטוח מי ומה היו. בגלל סידור הערכים נקלטו אצלי כמה מהם כששם המשפחה קודם לפרטי, למשל "ארניה אוסולדו" (1894-1960) או השם שאזכור תמיד בזכות הסטקטו שיצרו בו הפסיקים של הערך, שגרמו לי כילד לקרוא את כולו במלרע: כ־הן, ע־פּר, פ־קֵד. מת בגיל שלושים בפשיטה על פרדס ביפו, אני חושב.

הספר הזה הרגיע בי את המשיכה לשלטי רחוב, אבל נראה לי שהדחף לקשור את הקצוות, שלכאורה בא על סיפוקו בסיכום שנות חיים, נהיה אז ומאז למניע העיקרי שלי בקריאת ספרות. כילד לא הייתי מסוגל לקבל את המושג "סוף פתוח". הייתי מוכרח לקשור את הקצוות. ואת הנטייה הזאת העברתי בהדרגה גם לאנשים סביבי. ביקשתי למדוד כל סיפור בשנים, להציב אותו על ציר זמן. וכשלא יכלו או רצו לענות לי – המצאתי. והייתי ילד, ולכן זה עבד. עד שזה לא עבד. ואולי בנקודה הזאת התחלתי להבין מהי ספרות.

אני זוכר לפרטים את הרגע שבו זה לא עבד. בגיל 11 התחלתי לכתוב שירים במכה אחת. עד אז לא כתבתי כלום, אפילו לא ניסיתי. קניתי בדמי כיס את הדיסק "אתה חברה שלי", ערן צור ואחרים שרים יונה וולך, בגלל השם והעטיפה. ולא הפסקתי לשמוע אותו. משכו אותי הטקסטים המקוטעים, הכריזמטיים, שהיה להם דיבור מחוץ למציאות שהכרתי. ומנגד נמשכתי לשירה העגולה של רונה קינן, שלמרות נחישותה היה בה גם משהו גולמי ומבוהל. קצת התאהבתי בשירים האלה ובדמות של רונה קינן שהעליתי מתוכם. אבל לא יכלה לצאת מזה מציאות: השירים נכתבו מעולם שנראה לי עשיר משלי, ורונה קינן הייתה אז בת 26 ואהבה בנות, ואני הייתי בן 11 וגם כן אהבתי בנות, אז לא ראיתי ברירה אחרת חוץ מלכתוב שירים בסגנון וולך ולחפש בחיים דברים שמזכירים לי את רונה קינן. בהתחלה הארכת את השיער ואספתי אותו בזנב סוס "כמו של רונה קינן". והייתי מסתכל במראה ומותח את הרווח שבין האף לשפתיים "כמו רונה קינן". ואחר כך מצאתי בלוג של מישהי שנולדה שנתיים לפני, והיא כתבה אותו שנתיים לפני

שקראתי (כלומר כשהייתה בגילי), וקראו לה רונה. ברור שלא הפסקתי לקרוא אותן, כי מה עוד יכולתי לבקש?

במשך חודשים חזרתי שוב ושוב לתיאורי החיים של ילדה בת 12 כמו לסיפור. סידרתי אותם על הציר מההתחלה לסוף ולהפך. מיפיתי בראש – מה אימא שלה עושה, מה אבא שלה עשה לפני שמת, מה היא אוהבת לקרוא ולשמוע. ובשונה מהעבר גם השלמתי בסיפור הזה כל מיני מהלכים רגשיים שלא נכתבו בו: למה היא ואימא שלה רבו, למה היא מרגישה לא שייכת, למה היא אומרת שהיא לא מאמינה בעצמה. אני חושב שכבר כילד בן 12 הרגשתי איזו אשמה על הארמונות האלה שבניתי מחומרי חיים של ילדה שאני לא באמת מכיר, אבל שכנעתי את עצמי שיש לזה מטרה – היא הרי כותבת בדיוק את מה שאני מרגיש, ואני בטח התעמקתי בדברים יותר מכל אחד אחר, ויום אחד ניפגש ונבין זה את זה מיד ונהיה יחד. יום אחד נכנס לי לראש שאני חייב לדבר איתה. כלומר, בראש כבר דיברנו שנים, אבל הייתי מוכרח לדעת מה קרה לה אחרי המילים שהכרתי. ראיתי שהיא כתבה את מספר האיסיקיו שלה, ולי היה רק מסנ'ר. אז הורדתי איסיקיו והוספתי אותה, ומשום מה היא אישרה.

מעניין אם עדיין נותנים בבתי הספר את המשימה שהיו נותנים על סיפור שנלמד: "כתבו דו-שיח ביניכם לבין אחת הדמויות". המשימה הזאת היא זוועה כשהדמות הספרותית היא ילדה אמיתית בת 14 שנקראת עכשיו באיסיקיו "רונש" וכשאתה ניגש אליה בהנחה לא ברורה שתבין למה אגרת עליה כל כך הרבה מידע, למה העזת להשליך ממנו על עצמך ולמה היא אמורה להתעניין בך במידה דומה. במקום לקחת את קצה החוט האמיתי שנתנה לי ולנסות לדעת מי היא, שהרי אם אישרה אותי כנראה עוררתי בה שבריר עניין, ואולי חשבה שאני רוצה להתחיל איתה – התחלתי בלגמור כל סיכוי לשיחה: "היי, אני עומר. ואני רוצה להגיד לך תודה". שתיקה. אחרי כמה דקות: תודה על מה? משם זה הלך בערך ככה: "שכתבת מה אני מרגיש". תודה, אני שמחה לשמוע, לא התכוונתי. "כי גם אני כותב יומנים ושירים, אבל מתבייש להראות". אה, לא צריך להתבייש. "וגם אני מרגיש שאימא שלי לא אוהבת אותי, או סתם לא מבינה". אימא שלי מאוד אוהבת אותי ומאוד מבינה. "וגם אני כועס על אבא שלי הרבה". אני מעדיפה לא לדבר על אבא שלי. "אני לא מפסיק לקרוא את מה שכתבת". אני עדיין לא מבינה איך הגעת לזה. "את עדיין כותבת?" אני צריכה לזוז. אלה השאלות שאני זוכר. היו ביניהן שאלות אחרות. מאז לא דיברנו.

זה לא נגמר כאן. כלומר, זה לגמרי נגמר כאן מבחינת הפנטזיות שרקמתי בינה לביני, כלומר ביני לביני. אבל הרצון המתלהב מדי, האנוכי כל כך, למצוא דמות בתוך החיים שתרצה להבין אותי ולדעת עליי הכול מתוך איזו חוכמה רגשית עלומה גם בלי לדעת פרטים, וכמובן תהיה לי היכולת לדעת כל מה שעבר עליה, או לפחות כל מה שחשוב, ותמיד לפרש את רגשותיה נכון – הרצון הזה התיישב לי בראש לשנים, גם כשהייתי מודע לו, ואמלל אותי ואת סובבי בדרכים שאני מתבייש לפרט. בתוך השנים האלה ראיתי את רונה עוד פעם אחת, בגיל 16, בסנימטק. ואפילו שזה היה מרחוק, והזיכרון שלי לפנים די גרוע, וכל מה שראיתי קודם היה תמונה מטושטשת, הייתי משוכנע שזאת היא. ושאלתי. וצדקתי. והתנצלתי. והיא לא הבינה על מה. ואחרי כמה שניות נראה לי שהבינה והייתה

לה איזו עווית בפרצוף. אבל אולי זה קרה בגלל העכשיו שנהיה לא נעים, בלי קשר למה שקדם לו. ובסוף הערב ראיתי אותה מחכה לאוטובוס ואמרתי לה עוד דברים, או אולי כבר כתבתי. והיא התפרצה עליי שם, או אולי כבר בכתב. יש לי שחור בראש על הקטע של המילים, ואין תיעוד. אני בכלל לא בטוח שזאת הייתה היא. אבל אם זאת לא הייתה היא, למה ענתה לי מלכתחילה?

עברתי את גבול המילים שהוקצב לי ועדיין לא עניתי על השאלה "מהי ספרות". ספרות היא המרחב המילולי שבו אני עדיין יכול לקשור את הקצוות ולקבוע פרשנות רגשית סבירה לאנשים, למעשים ולתהליכים בלי שתהיה לכל אלה זכות לבטל אותה רק משום שבהם מדובר. יופי. אז מה שאני רוצה לחזור אליו הוא הפקת לקחים מרונה. לא בטוח שממש הייתה כזאת, חוץ מהרצון להחיל את הספרות על אחרים. אבל מאז, במקום לעקור מחיי את הנטייה להתייחס לאנשים כמו לדמויות ספרותיות, פשוט עקרתי אנשים והכנסתי במקומם עוד ספרות. אבל מהי ספרות בחלל הזה שנוצר. הרי כבר אמרתי: אני זוכר מתי רציתי לכתוב ספרות. אבל אם ישאלו איך ידעתי שדווקא ספרות אני רוצה לכתוב ולא יומן או גילוי לב אחר, לא בטוח שאדע לענות. ומתי רציתי להיות סופר – גם זו ידיעה שבדיעבד. ואולי "הספרות" היא בעצם הרגע שבו רציתי להפוך את מה שהרגשתי שהוא ספרות למקצוע, כלומר הבנתי מה אני רוצה להיות. וזה היה בגיל 14. שנתיים לפני כן התחלתי ללמוד ספרות בחטיבה, והייתי די טוב בזה. ולא אהבתי את המורה החדשה. הלכתי למחנכת שלי ואמרתי לה את זה. אז היא שלחה אותי לכיתת ספרות חמש יחידות, עשר בנות 16 ואני. וקיבלנו עבודה: תכתבו על שיר שמעניין אתכם. שלושה עמודים. מה שאתם רוצים. עלה לי בראש "הסונטות לאורפאוס" של רילקה בתרגום זנדבנק. ראיתי את הכריכה בחנות ואהבתי את האותיות האדומות. החלטתי לכתוב על השיר השלישי. כי נראה לי שאותו אני קצת מבין. ומה שאני רוצה בטח לא קשור לרילקה. אבל ממילא לא רציתי לכתוב. רציתי להרשים. אז הלכתי לסבא שלי, מורה לספרות בפנסיה, שאמר עליי שהיה מורה מרשים.

אני לא זוכר את השיר של רילקה ולמה באמת בחרתי בו ולמה חשבתי שאפשר להרשים איתו. בכלל, קצת מוזר שמהרגע שבו הבנתי שאני רוצה לעבוד במילים אני לא זוכר אף מילה, רק רצף תמונות ומעליו מחשבה: סבי ואני יושבים על הספה בסלון שלו והופכים את השיר של רילקה – הוא הופך וגורם לי להרגיש שאני הופך יחד איתו ושהשיר בעצם מדבר עליי – לנקודות ולתרשימי זרימה. בית אחרי בית. כמו מורה מרשים לספרות, כמו מה שהובטח לי. הוא מכתוב מהראש בצלילות, בלי להתעכב או לתקן, כמו עורכי החדשות בקול ישראל שהיו מנסחים ידיעה גמורה בראשיהם ומכתיבים לקלדנים. והכול יכול להיות ברור. ומה אני יודע עליי ברגע הזה? (על סבא שלי, לא על השיר). מה שידעתי מסבתי ומאימי: שעזב אותן ברע. והתחתן שוב. והביא עוד ילדה (אחר כך התחרדה. שינתה שם. לא משנה). והתנתק לגמרי. והתגרש. ונתק מוחלט גם מהן. וחור של חמש שנים לפחות בסיפור. והתחתן בשלישית. ושוב נולדה לו ילדה. ובאותן שנים, לא ברור אם בכולן, לימד ספרות ופסיכולוגיה בתיכון. ויצא לפנסיה מוקדמת. ואחר כך שוב לא לגמרי ברור. מה חשב, מה גרם לו לפרוע הכול, איך נרדם בלילה. כל סימני השאלה שבנו בראשי את האיש הזה עמדו מול טיוטת התשובה

הסדורה, המפתיעה במידה, נטולת הספקות. ומה מהם קרוב יותר אליו, ובעקיפין אליי. כאילו באמת יכולתי לבחור באותו הרגע. וכאילו בחרתי. אבל בשביל זה הרי הייתי צריך לדעת כמה אני יכול לבחור. ואת ההבנה הזאת העמיד מולי סבי רק אחרי ארבע שנים, בברכה שכתב ליום ההולדת שלי:

”לעומר היקר,

מאחל לך הרבה בריאות, הצלחה ושמחה פנימית. כולנו נולדים עם הנטייה הטבעית להיות 'כמו כולם'. ניתנו לנו יכולות של הזדהות, אינטראקציה, למידה, חיקוי, זיכרון וכיו"ב. זה טוב ויעיל ונדרש לצורכי הישרדות בחברה. אולם יש מקום לשאול – 'כמו כולם' באיזה מחיר? ועד כמה? זה עשוי לפגום ביכולתו של היחיד, ביצירתיות שלו, ולא יוכל לפרוץ אל מעבר לגבולות העדר. אז יש צורך לעשות בדיקה אישית מעמיקה ביחס למוכנות לוותר על הייחודיות. אולי זה קל להיות תעתיק של האחרים? רק להסיר אחריות מכל העזה, התפתחות אינדיבידואלית, דמיון ושוני?

נחוץ אפוא קו איזון פנימי. אני יודע שאין כמוך מודע לשאלות מעין אלו. יעבור הקו היכן שיתרחש – רצוי מאוד להישאר אדם ענו, אנושי ובעל חמלה. גם אם זה קשה לעיתים. רק תזכור, יקירי, שלא באמת משנה מה קורה, אלא מה זוכרים ובעיקר איך מספרים זאת (ואולי למי?).

בהרבה אהבה וברכות לשלומך והצלחתך,
סבא”.

ואני חושב שכשקראתי את זה הבנתי בפעם הראשונה מהי ספרות.

הספרות: כוחו של מי שמודה בחולשתו

מצרפתית: יואל טייב

נולדתי ומתי אלף פעמים, עם ז'אן ולז'אן, עם הרוזן
ממונטה־כריסטו, עם גברת דאלוויי, עם כל אחת מהדמויות
של צ'כוב; ובמהלך חיי אני עתידה להיוולד שוב,
ולמות שוב בכל ספר חיוני שאקרא.

מְקוֹם אֵינְטִימִי וּבִלְתִּי נִרְאָה,
מְרַחֵב שְׂיֹדֵעַ פָּרָא וְנִצָּח,
שְׂיֹדֵעַ אֶהְבֶּה וְאֶבְדֶּן, בְּגִידֵה וְחִבְרוֹת,
שְׂיֹדֵעַ, יוֹתֵר מְכַל, אֶת מֵה שְׂמֵת־חֶמֶק מְמַלִּים.

מה שמתחמק ממילים: כן, הנה הראשית.
הספרות מתחילה, עבורי, במקום שבו השפה מאבדת את עצמה, במקום שבו נראה
שהמילים מתרוקנות ממשמעותן, שהן נעשות ריקות, נותרות רהויות, חסרות טעם, עד
שאינן בכוחן לתמוך במראות, ברגשות, בכל הפגעים שמותירים אותנו אילמים, נבוכים
וחסרי אמונה – מתוך שמחה, אימה או שיתוק.
משהו מתרחש. סערת העולם. מישהו מת, מישהו משתגע. יש טוב שמתנבע מאליו.
משהו קורה, והוא מחפש היכן להיעשות מובן. רגע אחד, תלוי על בלימה בתוך הזמן
העצום, אוהז בנו, ומבקש שנאחז בו בחזרה. הקריאה הזו מחפשת קול שיוכל להיאבק

ולגרום ללשון לומר את מה שהיא מעולם לא אמרה, לגרום לכך שמתוך הכאוס והבהלה ייוולדו צורה, מוזיקה, תמונה. בריאה חדשה.

אפילו הילד הקטן הנחשף לראשונה אל העולם הממשי כבר מרגיש זאת היטב: אין די בחיים, אין די בתנועה בתוך אותה רפסודה של הזמן, ומיד הוא מבקש הפוגה: בבקשה, ספרי לי סיפור! לא, אל תדברי איתי ככה, אל תשתמשי במילים שלך, ארחי בתוך שפתך שפה של מישהו אחר, שפה של מישהי אחרת, כדי שתובילי אותי לחיים שאינם שלי, לחיים שאני מבקש שיעשו שלי. אני מפלצת, אני דג, אני ילד נטוש, אני ינשוף פזיז, אני מכשפה מפחידה ומצחיקה. המילים של האיש האחר, הזה שאינני מכיר ושלא ראיתי אותו אף פעם, האחר הזה שאולי כבר מת, מעניקות לי גוף חדש, אופק כחול המשתרע מעבר לחדרי, הן מעניקות לי פעימות לב מואצות וצמרמורות מתוקות.

הילד עדיין אינו יודע אולי שלכל חיים יש ראשית וסוף, אבל הוא מרגיש זאת. הוא מתחיל לפקפק בנצחיותם של היצורים, של התחושות, של הדברים. הוא רואה את הפרחים נובלים, את האגרטלים מתנפצים, את הציפורים נדרסות על הכביש, את הוריו האוהבים עוטים מסיכה של זעם כשהם כועסים. ובראש וראשונה, הוא רואה בתוך עצמו את כל הדברים שעוד אין להם שם, הדברים שאולי אף פעם לא יינתן להם שם, הדברים חסרי הצורה, קשים או רכים, חותכים או מלטפים: הוא רואה כיצד הם תוקפים אותו, כיצד עורו, איבריו, דמו גוררים אותם. הוא רואה את הרגשות האלה ממלאים אותו עונג או טורפים את חושיו, מפחידים אותו או מפליאים אותו; וכל הדברים האלה מבקשים גוף, את גופו של הטקסט, גוף קליל כמו רוח קיץ כשעולה הגאות: בלתי־נראה כמוה, מְחַיֶה כמוה.

הספרות היא כוחו של מי שמודה בחולשתו. של מי שטועם את השבריריות, את חוסר הוודאות, מי שמכיר בחוסר החשיבות של חייו שלו, אך גם בערכם האין סופי. אין בנו זיכרון של בואנו לעולם ואיננו יודעים את היום ואת השעה של שקיעתנו. איננו עדים לא לרגע הראשית שלנו ולא לסופנו. אבל אנחנו יודעים ששניהם יחד הם המסגרת של קיומנו. הבה נעמיד פנים – בסיפור אחד, בספר אחד – שהידיעה הזאת מצויה בהישג ידנו, בהישג המילים של מישהו, או באוצר המילים שלנו עצמנו. אני נולדתי ומתי אלף פעמים, עם ז'אן ולז'אן, עם הרון ממונטה־כריסטו, עם גברת דאלוויי, עם כל אחת מהדמויות של צ'כוב; ובמהלך חיי אני עתידה להיוולד שוב, ולמות שוב בכל ספר חיוני שאקרא, בכל ספר שאכתוב – ספר שיסגור עליי בדחיפות שגיונית, כמו סיפור אהבה בוהק עד כדי כך שאבקש לזכור ממנו כל רגע, כל משפט, כל צד מואר או חשוך.

אני קודחת, קצרת רוח, מבקשת להגיע לרגע שבו הספר מגיע לפסגתו, ספר שליבו הפועם הוא תעלומה. אני רוצה שהזמן הממגר את הזמן יימשך לנצח, אני מבקשת להצליח, בנשימה אחת, לרוקן ולהביא אל חיקי דבר־מה. או כפי שמיטיבה לנסח הצלמת שרה מון, "ויותר מכול אני רוצה לחוש את החץ פוגע בי ברגע שאני מכוונת אותו". החצייה הזאת נעשית למאבק, לאיחוד קדוש של המילה והגוף, איחוד של הבלתי־נראה הגועש בתוכי עם המילים הנראות על המסך. לכתוב, וגם לקרוא, משמע לתנות אהבים עם השפה, וכל פעם היא הפעם הראשונה, התגלות של יבשת, חלקה אחר חלקה, מילה אחר מילה; יבשת שבה אני נעה בין סיפוק וצימאון, עד לרגע שבו חוסר הסבלנות עולה בי שוב וסוחף אותי. אני רוצה להגיע לסוף, לקצה הפסגה הזו, למקום שבו למילים שוב לא תהיה סיבה

להתקיים, שבו רק שתיקה תוכל לבוא אחרי הסופה. השפה תישלח בחזרה אל ריקנותה, אל היומיום שלה, אל תפקיד התקשורת הבסיסי שלה, המילים יפרחו ברגע שיעלו על הלשון, ומעט מהן, מעט מאוד, יהיו חזקות דיין – כבדות דיין – להיחרת בזיכרון. אבל תישאר עוד עקבה אחת מן הגוף־אל־גוף – ספר שמישהו או מישהי יפיחו בו רוח, והוא יחיה מתחילה ועד סוף. זו איננה ודאות, אלא תקווה – כמו התקווה שמלווה כל ספר שנשלח מעל מדפי הספרייה. שהרי הספרות היא גם הבטחה: לעיתים היא נכזבת, ולעיתים היא עולה על כל ציפיותינו. ברגעים אלה, כשקול אחד נוגע במעמקי מעמקינו, באינטימי שבחדרינו, וכובש מקום שעד היום היה פראי, כשקול אחד מאשר לנו דבר־מה, או מגלה לנו דבר־מה, כשהחוויה עולה בנו בתוך האור המרצד, פתאום ים של הכרת תודה עולה בנו ומציף, כאילו למישהו – מישהו זר שיקר לנו יותר מכל מי שאנו מכירים – היה הכוח להעניק לנו חיים מבלי להעניק לציידים גם מוות.

הבידיון שהוא אמת צרופה

הספרות היא הבית שאיננו, והבית שנבנה במילים.

הספרות בשבילי היא המחלה, ובד בבד הניסיון להחלים. היא ההעדר, ובבד בבד היא הניסיון למלא את האין ביש, גם אם היש הזה הוא מילים ודמיון. היא הכאבים הנפשיים, הכאבים הפיזיים, היא מסע בזמן וניסיון לבלום את זליגתו, היא דיאלוג עם החיים ומשא ומתן עם המוות. היא הריקוד במילים, היא הקפיאה במקום. היא תלישת המסכה המחייכת שמכסה על הכאב, היא העור האוסף את האברים הפנימיים, היא האברים הפנימיים שנחשפים כשהעור מופשל.

הספרות בשבילי היא אבא שלי, שבחיקו ישבתי כשהייתי ילדה קטנה והקשבתי לסיפוריו ולספרים שקרא באוזניי, היא אימא שלי ונפשה הפצועה והפוצעת, היא הבית שאיננו, והבית שנבנה במילים. היא החיים שהיינו רוצים לחיות וגם אלה שלא היינו רוצים לחיות בשום אופן, או שלעולם לא נחיה. היא העולם האלטרנטיבי – שהוא העולם האמיתי, החותר תחת הבירוקרטיה של היום יום, היא מחוז מקלט ומחוז בריחה. כשהיא טובה ואמיתית היא אוספת אותנו אל חיקה, היא בולעת אותנו לתוכה, היא משנה בנו חלקיק אטום, היא משאירה בנו סימנים.

הספרות היא גם וגם – אהובה ומעוררת פחד, אלימה ומחבבת, מנעימה ומרתיעה. היא הדמויות שאנו מכירים באופן הכי אינטימי בלי להכירן כלל, היא בית הספר הטוב ביותר ללימודי הבידיון שהוא אמת צרופה.

היא הכל בשבילי. הצבע שצובע את חיי.
אני יודעת בתוכי פנימה מהי הספרות.
אין לי משג מהי ספרות.

מְבַדָּה שְׁבֵדָה אוֹתִי בּוֹדָה אוֹתוֹ

ספרים

שָׁם רָאִיתִי אֶת הַסּוֹס שֶׁבָּא לְשִׁתּוֹת
מְנַהֵר הַזֶּהָב בְּשִׁפְתָיִם כְּלִילוֹת
גַּם אֶת גְּבוּרֵי קוֹפְרֵפִילְד, לֵיל קִיץ וְהִדּוּן פּוֹנֵס.
הָאֵם אֵלוֹ
אֵינָן אֲלָא חוֹמַת סְרוּב לְרֵאוֹת נְכוּחָה,
צַעְצּוּעִים לְהִתְנַחֵם?
וּכְשֶׁכָּרַעְתִּי, מְצַפּוֹנֵי רְחוּץ, בְּכַפֵּר הַפְתּוּחָה
בְּעֵידֵן הַחֶטָּא וְעָנְשׁוֹ, אֲזִי
כְּשֶׁהִסְפְּרִים הַלְבִּישׁוּ אוֹתִי בְּבִגְדֵי
גְּבוּרָת שְׁמַעוּדֵי לֹא לְבִשְׁתִּי,
רְאִשִּׁיָּהֵן תַּחַת מַגְבְּעוֹת מְשִׁי
וּלְצִדָּן אֲדוֹנִים בְּשׁוּט וְאַבְרָקִים.
לֹא הִכְרַתִּי אֶת הַפּוֹעֲלִים בְּמִכְרוֹת הַפָּחִם,
לֹא אֶת צ'טְרֵלִי כּוֹכְבַת הַגְּלוּי, וְאַנְטוֹנִיָּה
מֵעוֹלָם לֹא הִיְתָה שְׁלִי.

עֲלִילִיּוֹת הַלְשׁוֹן – אֲנִי כּוֹפֶרֶת בְּכֵן,
הָאֵם אֵינְנִי אֲדוֹן לְחַיִּי?
הֵיִתְכֵן שְׁאוֹתֵר עַל נּוֹכְחוֹתִי בְּאַהֲלֵי בְּלוֹמְסֶבְרִי, מוֹצֵצַת
לְצַד כְּבוֹד הַגְּבוּרָת סְקָרִיּוֹת חֲמִצְמִצּוֹת?

מָה שֶׁהִקְרוּ לִי הַסְּפָרִים הֵיָה בְּעֵצִם
בְּגַד גּוֹף לִיצוּר גּוֹף, מְבַדָּה
שְׁבַדָּה אוֹתִי בּוֹדָה אוֹתוֹ,
אִם קָל יוֹתֵר לְחַשֵּׁף זֹאת עֲכָשׁוֹ
בְּתֵם עוֹנֵת הַתְּרַבּוּת, כְּשֶׁהִיָּהֲרָה רוֹתַחַת
וְהָאֲמוּנָה בְּכֵם, דְּפִים בְּלִים,
נוֹשֶׁרֶת מְעֵלִי וּמוֹתִירָה אוֹתִי גְלוּמַת סֵתֵם.

מהי ספרות: גרסת התסריטאי

כדי לשרוד בחייו הקצרים ורצופי הקושי, כשהוא יודע שהסוף כתוב מראש, היה האדם חייב להמציא דרך שבאמצעותה יוכל לחיות את חייו בלי עננת המוות השחורה שמעליו. מנגנון ההסחה הגאוני שהמציא האדם הוא הסיפור.

אם למדנו משהו אחד על בשרנו בתקופת הקורונה, זה עד כמה אנחנו סתגלנים. לראשונה בהיסטוריה, אולי, חוינו כולנו, כל בני האדם, חוויה חזקה וזהה, והגבנו באותה צורה: התאקלמות מהירה וצייתנית. כמעט בן לילה עצרנו את שגרת חייו והסתגרנו בבתינו במשך שבועות, כשאנחנו מרחיקים מעלינו את האנשים הקרובים אלינו ביותר. אנחנו, שתמיד נטינו לזלזל בעמים שהרכינו ראשם מול דיקטטורים, מצאנו את עצמנו משנים מיום ליום את אורחות חייו בכניעה שקטה. ההוראות ניתנו לנו מרחוק, דרך הטלוויזיה, כשהן מגובות באכיפה משטרתית מינימלית, ואנו, כמו מיליארדי בני אדם אחרים, צייתנו להן בלי הנד עפעף. תהיה דעתנו על המגפה הנוכחית אשר תהיה, אין ספק שהיא חשפה בבהירות חד פעמית את יכולתנו המדהימה להסתגל למציאות חדשה. התכונה הזו טבועה בנו משחר היווצרותנו. יש חיות חזקות ומהירות מאיתנו, אך אין חיה סתגלנית יותר, המסוגלת לשנות כה מהר את אורח חייה בתגובה לסכנה חיצונית המאיימת על הישרדותה. הסיבה ליכולת ההסתגלות המרשימה שלנו, היא שאנחנו החיה היחידה בטבע שמספרת לעצמה סיפורים.

כל מי שהקריא אי פעם סיפור לילד מכיר היטב את הכוח שיש לסיפור. עיני הילד נפערות בסקרנות וציפייה, וכל הווייתו נשאבת אל העולם החדש שנרקם במוחו. התאוה לסיפור טבועה בו, והיא הצוהר שדרכו הוא לומד להבין את העולם שסביבו. גורי אריות לומדים לשרוד רק דרך חושיהם, גורי אדם לומדים את העולם דרך סיפורים. איך דווקא אנחנו זכינו ביכולת המופלאה הזו? התשובה, לדעתי, נעוצה אי שם בעברנו הקדום, ברגע הרה גורל שבו גילו בני האדם כי הם עומדים למות. כל חיה בהגדרתה יודעת

לשרוד, אך אף חיה אחרת לא חווה את המוות הוודאי כחלק מהתודעה שלה. אנחנו, למרבה הצער, יודעים את האמת המרה מגיל צעיר: זמננו על כדור הארץ קצוב. הסוף הבלתי נמנע יכול להגיע בכל יום, בכל רגע. התגלית הזו היא נקודת אל-חזור בהיסטוריה האנושית. והיא קשה מנשוא: כדי לשרוד בחייו הקצרים ורצופי הקושי, כשהוא יודע שהסוף כתוב מראש, היה האדם חייב להמציא מנגנון הסחה, דרך שבאמצעותה יוכל לחיות את חייו בלי עונת המוות השחורה שמעליו. מנגנון ההסחה הגאוני שהמציא האדם הוא הסיפור. סיפור משתיל בתודעתנו מציאות חדשה, שונה מזו שנחווית על ידי חושינו. אנחנו נסחפים לתוכו, ומאותו רגע חלים עלינו חוקים חדשים, חוקי העולם המדומיין. אם הסיפור אפקטיבי, אנחנו יוצאים ממנו אחרים משנכנסנו אליו. כוחו הגדול של הסיפור הוא ביכולת שלו לעמת אותנו עם הפחדים הקיומיים שלנו, בסביבה ניטרלית ומוגנת, ולטעת בנו תקווה. גיבורי הסיפור חווים על בשרם את הקשיים הנוראים ביותר, ואנחנו מזדהים איתם, מלווים אותם בייסוריהם, ובסיומו של המסע משהו בתוכנו נרפא. פחד הופך לתקווה: זהו המכנה המשותף העמוק ביותר של כל סיפור אפקטיבי שנכתב אי פעם. ניקח כל סיפור, נקלף אותו מקליפות העלילה שלו, ונגיע אל הפחד האנושי שבבסיסו. כך, למשל, "כיפה אדומה" מזהירה ילדות צעירות מסכנת הניצול הגברי, ו"מעשה בחמישה בלונים" יכול ללמד את קוראיו הצעירים על אכזבה ואובדן. עם התבגרותנו, משתנים גם הפחדים שלנו. בגילאי העשרה, למשל, הפחד העמוק ביותר שלנו הוא לאבד את הורינו. ואכן, כמעט כל גיבורי הנעורים הגדולים, מתום סוייר ועד הארי פוטר, הם יתומים. וכך הלאה – הסיפורים שאנחנו מספרים תואמים תמיד את הפחדים הקיומיים שמבעבעים בתוכנו. הם התרופה היחידה לתוגה הקיומית שנגזרה עלינו. במונח הזה, סיפור הוא צורך אנושי בדיוק כמו מים, חמצן ואהבה.

אך כל המעשיות האלה, הארוזות כ"סיפור", אם בתוך דפי ספר ואם על גבי במה או מסך, ואשר תחומות בגבולות ברורים של התחלה, אמצע וסוף, הן כולן רק חלק זעיר מהסיפורים שמהם מורכבת התודעה שלנו. הסיפורים המניעים באמת את העולם הם אלה שמתחזים להיות משהו אחר: סיפורים שמשום מה אנחנו בוחרים לקבל כאמיתות. הדוגמה הבולטת ביותר כמונח היא אוסף הסיפורים הנקרא בפינו "דת". הפחד הקיומי האנושי בעולם שרירותי ובלתי מופענח הוביל את אבותינו הקדמונים להמציא את האל, הדמות הסיפורית החשובה שהומצאה אי פעם. אך הסיפור על האל לא היה יכול להיות אפקטיבי כסיפור מעשייה. כדי למלא את ייעודו – מתן תקווה והקלה – היה עליו להתחזות לאמת. כוחו המרפא של סיפור האל "עובד" רק על בני אדם המקבלים אותו כחלק מהמציאות. וברגע שהאל הופך למציאות, ההיסטוריה האנושית כולה משנה את נתיבה.

אך האל הוא רק דוגמה אחת מתוך אינספור סיפורים מוסווים שממלאים את תודעתנו. מלחמות, לאומים, כסף, מוסר – כל אבני היסוד של התרבות האנושית – כולם סיפורים שעברו "המרה". האישיות של כל אחד מאיתנו היא לא יותר מאשר אוסף הסיפורים המוסווים שבחרנו לצרוב בתודעתנו. כשאנחנו מכריזים "אני יהודי מאמין", או "אני אוהד הפועל", או "אני נאמן לאשתי", אנו בסך הכול מציינים את אותם סיפורים מוסווים שחקקנו על ליבנו כאמיתות ושלאורן בחרנו לחיות.

המשברים הגדולים ביותר בחיינו מתרחשים כששניים מהסיפורים הצרובים בנו מתנגשים. כתיבה מחדש של סיפור חיינו היא מלאכה קשה מנשוא, כפי שיעיד כל אחד שיצא מהארון, או חזר בתשובה, או התגרש. גם התודעה הפוליטית שלנו מוגדרת פחות או יותר על ידי שני סיפורים מוסווים מתחרים, שכל אחד מהם מתאר את המציאות בדרך שונה לחלוטין. ברגע שבחרנו צד, כמעט בלתי אפשרי עבורנו לדמיין את העולם אחרת. אנשי שמאל, למשל, יהיו תמימים לחשוב שבהיגיון פשוט יצליחו להניא מאמונתם את יריביהם מהימין. הם סבורים שהקרב מתנהל סביב עובדות, כשלמעשה הם מבקשים מהצד השני לקרוע מעליו חלק מהותי ממה שמגדיר אותו.

מספרי הסיפורים החשובים באמת, אם כך, אינם סופרים, מחזאים או תסריטאים, אלא מנהיגים. הם אלה שמזיזים את גלגלי ההיסטוריה, והם עושים זאת כי הם יודעים לספר לנתיניהם את הסיפור האפקטיבי ביותר. ואם האפקטיביות של סיפור מתחילה תמיד בפחד קיומי, המנהיגים המצליחים ביותר יהיו אלה שיצליחו לזהות, ללכוד, ולעיתים גם להמציא את הפחדים האמיתיים של נתיניהם.

וכך, מוצאים את עצמם בני האדם באביב 2020 מול נגיף זדוני וחמקמק, ומהרגע הראשון מוצעים להם לבחירה שני סיפורים מנוגדים בתכלית. הסיפור הראשון מביט במגפת הקורונה ממעוף הציפור, מחשב חישובים קרים של עלות ותועלת, ומציע לעולם להירגע, לספוג את המכה הקלה יחסית, ולהמשיך בשגרת היום יום. לעומתו, הסיפור השני מציג את המגפה כמלחמת קיום לחיים ולמוות של הגזע האנושי. הוא מנצל היטב את התקשורת הצמאה מטבעה לדרמה, ומתמקד בסיפורים קורעי לב מרחבי העולם, מפזר תרחישי אימה וטבלאות חולים ומתים שהולכות ומתמלאות, וקורא לעולם כולו לעצור מלכת, ולהקריב את כלכלתם ואת מחייתם של מאות מיליונים כדי לנסות ולעצור את הנגיף המשתולל.

לא קשה להבחין מי משני הסיפורים מפעיל בצורה יעילה יותר את המנגנונים האנושיים הטבעיים בנו. ואכן, להוציא כמה מדינות בודדות, נסחפו רוב תושבי כדור הארץ אחרי הסיפור השני, כשמנהיגיהם, כשריח הפחד באפם, עטים על ההזדמנות לבצר את שלטונם בהמון מוכה האימה. כרגע לכודה האנושות כולה בלפיתה האיתנה של הסיפור הזה, נאנקת תחתיו אך משותקת מפחד. עם הזמן, יפנה גם הסיפור הזה את מקומו לסיפור אפקטיבי יותר. הדבר הבטוח היחידי הוא שגם אליו נסתגל באותה יעילות ומהירות.

הספרות כהסכם חשאי

המשימה של הכותב היא להתרחק מן הגלוי.
לתת לגוף, לשכל, ללב, לטחול, לוושט, לכלי הדם –
ואין לקרוא את הרשימה הזאת באופן מטאפורי –
לכתוב את עצמם. יש להם דברים לומר.

אני שואל את עצמי כעת מהי הספרות עבורי. אני יודע כבר שנים ארוכות שהיא עבורי משהו, שהיא במובנים כאלה או אחרים עמוד התווך היציב ביותר, העמוק ביותר של חיי. אבל היום, כמו שמתפלל אוגוסטינוס לאלוהיו, אני מבקש לשאול, quid mihi es?, מה את לי? וזו אולי השאלה האינטימית ביותר שאני יכול לשאול את עצמי. ואף אם השאלה הזו מתרוצצת במוחי כבר תקופה ארוכה, עולים לי רק קטעי דברים, מחשבות עמומות, קטעי שירים. למשל הבית הזה, מתוך סוּנְטָה של אוסיפ מנדלשטם (1891-1938), כאן בתרגומה של ריטה קוגן:

אך נְדוּדֵי שְׁנָה, הוֹמְרוֹס, מִפְרָשִׁים.
מְנִיתִי כְּלִי הַשֵּׁיט בְּחֻלְקֵי הַמְּשֻׁלָּמֶת.
הֵם לְהַק צְפוּרִים, רִכְבֵּת עוֹף פּוֹעֵמֶת,
בְּשִׁמֵי הַלָּאס גְּבוּהֵים הַדְרָךְ מְפֻלְסִים.

צריך אולי להבהיר שמנדלשטם קורא על יצועו כאן את קטלוג הספינות של השיר השני באיליאדה. קראתי את האיליאדה יותר מפעם אחת אבל תמיד דפדפתי במהירות על פני קטלוג הספינות, שכן מדובר בכמאתיים שורות המונות את רשימת הממלכות והספינות שבאו עם אגממנון והאכיים להילחם בטרואה. במשקל דְּקַטִּילִי מושלם הומוס מונה ומונה,

והקהל שלו שותק ומקשיב – שכן יש לדמיין אותו שר את טורי האפופיאָה שלו, אולי עם לירה, מול קהל קשוב. למה הקהל הזה מאזין?

מה קורא מנדלשטם? למה הוא מאזין? המוזיקה של הומרוס מהפנטת – אף שאני קורא אותו בתרגום – והוא יכול לשבות את קהלו גם במשך סצנות קרב ארוכות ומסובכות. וכאן היכולת הזו מגיעה לשיאים חדשים – לא רק של מוזיקה, אלא של ספרות. בספרות אפשר – צריך – לכתוב על הכול. צריך לכתוב עד שהלשון נשמטת, צריך לכתוב מתוך שעמום ומתוך תשוקה, מתוך חסד ומתוך שנאה וזעם. האיליאדה בשבילי, עם אותם הכוחות הגדולים הללו שמפעילים אותה, עם המבע הייחודי שלה, היא אחת היצירות המופלאות ביותר שאני מכיר. היא כמעט חייזרית לעין המודרנית – טעמנו הספרותי השתנה מאוד מאז המאה השמינית לפני הספירה – אבל הכוח הפועם בה הוא הספרות בה"א הידיעה: ההתגלמות הטובה ביותר של המושג העמום הזה.

אפשר לדבר על ההתחלה הזו הקטומה, *in medias res*, כלומר הפתיחה מעיצומו של העניין (ולא מראשיתו): לאורך כל ההיסטוריה של הספרות אנחנו יכולים לראות מאבק איתנים בינה ובין ההתחלה התנ"כית, שמבקשת לספר את הסיפור מן הראשית. שתי נקודות המבט האלה עיצבו, כל אחת בדרכה, את הנוף התרבותי שבו אנו חיים. אפשר לדבר גם על הסוף האנטי־קלימקטי, רגע לפני שאכילס נהרג. הרי אנחנו יודעים שהוא ימות. אנחנו יודעים בוודאות שהוא לא ישוב הביתה לפתייה, אנחנו יודעים שגופתו תישרף ואפרו יתערב באפרו של פטרוקלוס אהובו. אבל על רגע המוות אנחנו לא זוכים לקרוא מפיו של הומרוס. מה עומד מאחורי זה? איך העלילה הזאת כתובה? מה היא מספרת? מה המרכז שלה?

הספרות, במובן הזה, היא מה שהכותב לא מגלה, והקורא לא מבין. יש הסכם חשאי כזה, בין הקורא לכותב. הסכם מוזר מאוד. אני חושב למשל על הפסוקים האלה בספר איוב או בספר ישעיה, שהפרשנים נשארים דוממים מולם: "הוֹי אֲרֵץ צִלְצֵל כְּנַפְּיִם אֲשֶׁר מַעְבֵּר לְנַהֲרֵי כוֹשׁ" אנחנו קוראים ואנחנו פתאום מפסיקים להבין. לפעמים רש"י עצמו כותב בגלוי: "לא ידעתי פירושו". יש רגעים כאלה גם אצל שקספיר. דיאלוגים ומונולוגים משונים, בהקסמטר יאמבי שלפעמים נשמע מפותל מאוד. גם שם הפרשנים משתתקים, לפעמים הם מוצאים קצה חוט להיאחז בו, מנסים לתת מעט פשר, אבל זה ודאי לא מספיק, קהל הפני של תיאטרון הגלוב ודאי לא הבין את כל הטקסטים של האיש המופלא הזה. אם כן, איך הוא לא איבד את סבלנותו? איך המשיכו השחקנים לשחק? איך המשיך השקט לשרור?

יש הסכם כזה, הסכם של מסתורין, בין הקורא לכותב. כאילו אמר הכותב, יקירי, גם אני לפעמים אינני מבין, גם אני לפעמים נותר הלום, מופתע, מבוהל מן הדברים שיצאו תחת מקלדתי, גם אני מפחד לפעמים לקרוא את המילים שכתבתי בעצמי. שפתי נגועה – נגועה בכל הדברים שפרק היד שלי יודע ואני אינני יודע, הדברים שלשוני יודעת ואני טרם הבנתי, הדברים שטרם נבטו והדברים שכבר נבלו. כמו הניחוח הזה, הבלתי נראה, שיש לעץ התאנה, הניחוח הזה של הדבש המתפקע, של השרף הנוטף, של הברש. כמו מגפה הדברים האלה באים בי ואני בא בכך, יקירי, לגעת בכך. אולי תבין ואולי לא תבין, אבל הטה את אוזןך, אני אטה את ידי, יש דברים שעוברים באותם זרמים של הנפש שלתודעה אין בהם דריסת רגל.

אני מאמין שהספרות צריכה להבהיל. ספרות שאינה מבהילה נעשית מהר מאוד מיותרת. לא רק מפני שכפי שכתב בודלר, "היפה הוא תמיד מוזר", אלא משום שהבהלה הזו היא הדרך המידית ביותר של הנפש להודיע לנו שיש כאן משהו גדול, משהו שאיננו מבינים, משהו שמספר לנו על עצמנו יותר מכפי שאנו מסוגלים לשמוע. זה מתחיל בשפה ובמוזיקה, אבל זה לא נגמר שם. זה הכוח הכי גדול של הספרות, והטעם הכי ממכר שלה. ויש לומר, אגב אורחא, שאני לא מדבר רק על המשפטים הבלתי מובנים, אלא גם אלה המובנים מדי. אני חושב על שורות של פול ורלן ("בְּכִי בְּלֵב / כְּמוֹ גֶשֶׁם עַל עֵיר"), של וולט ויטמן, אפילו פסוקים בספר תהלים ("דְּלִפָּה נְפִשֵׁי מִתּוֹגָה / קִי־מְנֵי כְּדַבְּרֶךָ"), שקורא אדיש יתפוס אותן כנאיביות או פשטניות. אבל היכולת שלהן לקנות שביטה בלב ולהבהיל אותן, לטלטל אותן, היא יכולת שיש רק לספרות גדולה.

המשימה של הכותב היא להתרחק מן הגלוי. זו לא שאלה של בהירות, אלא שאלה של חתירה תת־עורית, כמו מסלולי הכוכבים בשמיים, או תנועות הלוחות הטקטוניים. לתת לשפה לנקוע ממה שרצייתי לומר, ממה שאני חושב שאני מבקש לומר: בשביל זה יש כתיבה אקדמית או פוליטית. להתרחק ממה שמנגנוני ההגנה שלי שמים בפני, ולתת לגוף, לשכל, ללב, לטחול, לוושט, לכלי הדם – ואין לקרוא את הרשימה הזאת באופן מטאפורי – לכתוב את עצמם. יש להם דברים לומר.

הפחד הכי גדול שלי הוא להצליח לכתוב. אני יודע שיש בי מחשכים שקשה להעלות על דל השפתיים, יש בי חסד גדול כל כך עד שכל המים האלה שמתחתי לא יכללוהו. יש בי דברים שאין להם שמות, ודברים שהשמות שלהם התנוונו ונרקבו בתחתית ההוויה. איך להעז לכתוב עליהם? אני נזכר בימים הקיציים שבהם התהלכתי בשוק של פס במרוקו, מנסה לא להיאבד, פעור עיניים. הייתה פיסת רחוב אחת שבו חרטים הכינו מצבות. בחור צעיר בעל פנים טובות ישב עם אזמל ולוח שיש וחרט בקליגרפיה יפהפייה. כמה פעמים אדם יכול לחרוט "בסמאללה אלרחמן אלרחים"? וכמה פעמים הוא יכול לחרוט את המילים הללו אחרת, כפי שמעולם לא נכתבו? אלפי אלפים ורוב רבי רבבות של פעמים. וזהו אולי הכוח שיש לספרות, או לאמנות, לכתוב אותם הדברים אחרת ואחרת.

אבל בפס, הפלא לא היה זה, כלומר, לא רק זה, אלא דקות המגע של האזמל בשיש. הפטיש הכה, וכתב, והכה, וכתב, ולא סטה אפילו לרגע מן המסלול הבלתי־נראה שנודמן למילים ולאותיות. אותו מסלול מופלא שאינו אלא חיות נפשו של החרט: או לפחות כך דימיתי בעת שהתבוננתי בו. המסלול הזה היה עשוי מבחירותיו השרירותיות ביותר, העמוקות ביותר, ועם זאת הייתה בו איזו שלווה נפש גדולה. כאן בדיוק היה טמון המסתורין הזה שהצמיח אותי: איך עושים מלאכה מופלאה כל כך במצפון נקי? איך סומכים על היד? איך להביא לידי כך שהנפש תתרצה?

הספרות היא מכונת הצפנה משובשת (וטוב שכך)

מכונת ההצפנה שהיא הספרות באה ואומרת לנו: אתם עיוורים, אבל אתם טועים לחשוב שאתם רואים. האמינו בי, הספרות, ותראו שישנה מציאות עליונה יותר, דווקא מחמת שיבושה באותיות מתות.

מתנת יום ההולדת שקיבלתי בגיל שש עשרה הייתה אולי המתנה המשמעותית ביותר שניתנה לי. אחי קנה ב"ליבררי דו פואַייה" – עבור הנער החדרתי שהייתי, זה היה בכוכב לכת אחר – את חמשת הרומנים של אנטואן דה סנט־אקזופרי בצרפתית, ממשכורתו הצבאית הצנועה. בתבונה שרק הלב מנחש, אחי נתן לי מפתחות אל שער שכלל לא הבנתי אז שאני מדפק עליו.

והשער נפתח אל עולם רחוק בזמן ובמרחב: עולמו של טייס־סופר צרפתי בקו דואר האוויר החלוצי בין צרפת לצפון אפריקה בשנות העשרים של המאה העשרים, כיבוש עולמות חדשים, אחווה והקרבה, ואז הכשרת קו התעופה הראשון מאירופה לדרום אמריקה, ושוב רעות וקורבן לאין אומר, ולבסוף מלחמת העולם השנייה וגלגולו האחר של האומץ – עמידתו הבודדה של איש הרוח, גלותו ממולדתו, הפתיבה של הבהירה ביצירותיו ("הנסיך הקטן") והאניגמטית שבהן (הרומן רחב היריעה, המעיין־קהלתי, "מצודה"), ומוות הרואי שכאילו יצא מתוך ספריו.

זה היה גילוי מטלטל, שכיום אני יודע להפרידו למישוריו השונים: רכישת הצרפתית ותרבותה ככל שהתקדמה הקריאה בכתבי סנט־אקזופרי עם מורתי רוז שדה, סיגול הפה להברות ולעיצורים הרחוקים כל כך מן העברית והרכים ממנה, ובכלל הרחבת החשיבה אל מערכות זמנים משוכללות ואל מושגים אחרים; ההתוודעות לזיקה המפתיעה של הספרות אל החיים, ולהפך; החינוך להומניזם צרוף, האמונה שעל אף הכול, יצר לב

האדם טוב מנעוריו; ואולי יותר מכול, "מפגש האדם באדם", במילותיו של סנט-אקזופרי, "la rencontre de l'homme en l'homme". כוונתי ליכולת המופלאה של הספרות להפגיש שני אנשים שבשום נסיבות חיים רגילות לא היו נפגשים. כמו זרע שהרוחות סחפו אותו הרחק-הרחק מבית גידולו והוא נקלט בקרקע ובאקלים שונים לגמרי, המחוללים תמורה של ממש בנבט – שאף על פי כן יהיה בו הד כלשהו להווייתו הקודמת, ההיולית. מן הבחינה הזאת הספרות היא מטפיזית במהותה, בעצם התגברותה על חוקי הזמן והמרחב. דליה רביקוביץ כתבה פעם שהדבר היחיד שהיא מחפשת בקריאה הוא ידידים. את רשימתה על ספרו של אלבר קמי "נציב המלח" חתמה במילים:

אני, כאמור, מחפשת ידידים; ומכיוון שידידות-ספרים אין בה מן המתח והמבחן שמטילה עלינו ידידות למעשה, עדיין אני מעדיפה בספרים את הגיבור על פני האנטי-גיבור, את התבונה הנוקבת על התבונה הנעצרת בחצי הדרך, את בעלי המחשבה החדה והלשון המדויקת.

ועל הכול, ידידים הנמצאים לנו בספרים, בין שמחבריהם חיים ובין שאינם בחיים, בין שמסיבות-חייהם ידועות ובין שאין הקורא יודע עליהם דבר וחצי דבר, ידידים אלה הם היוצרים את האחדות האנושית. הם המפיגים את בדידותנו באופן שרוב בני אדם, בקרבתם הפיזית בלבד, אינם מסוגלים להפיגה. יתר על כן, ידידים אלה, מתוך שהם אהובים עלינו, עושים אותנו, בעקיפין, גם אהובים על עצמנו.

(הזהב ותפוחי האדמה, עמ' 135-136).

כמה קולעת הבחנתה ש"מפגש האדם באדם" הוא לא רק מפגשנו, הקוראים והקוראות, עם אדם אחר, אלא אולי בראש ובראשונה מפגשנו עם עצמנו, מבעד לזולת, באמצעות הזולת! ובחשבון אחרון, גם למען הזולת.

ההרחבה הזאת של ה"אני", אותה יכולת מופלאה של כולנו להיות אִמָּה בובארי החנוקה בנישואיה, אנדריי רוסטוב השוכב פצוע ומהרהר בנצח, הנערה מהדואר פרי-עטו של שטפן צווייג וכמעט כל דמות ספרותית, אימוץ שיר של משורר או משוררת אהובים שנדמה כי דובכו בדיוק רב את מה שלבנו לא העז להסגיר לראשנו, כל אלה הם פועל יוצא של תהליך הצפנה.

כן, הדבר יישמע מעט מכניסטי, ובכל זאת: הספרות היא ביסודה מכונת הצפנה. יוצר או יוצרת, בכל שפה, בין שחיברו יצירה מעין אוטוביוגרפית ובין שהרחיקו את עדותם, כותבים באותיות מתות. חֶשְׁבו כמה שכבות מידע נמחקות כך, כמה צבעים, צלילים, טעמים וריחות מקריבים היוצרים בתרגום לתווי דפוס את החוויה החושית שראו בעיני רוחם או בעיני הבשר שלהם. ומן העבר השני, אנחנו, הקוראים והקוראות, מלבישים את האותיות בצבעים, בצלילים, בטעמים ובריחות שלנו, שרכשנו מניסיון חיינו או שביכולתנו להעלותם בדמיוננו, וכך האותיות מתחיות ומקבלות משמעות ייחודית עבורנו.

בהיבט זה הספרות, ולא המוזיקה, היא המופשטת שבאמנויות. הדרך שהאמנויות הפלסטיות מפעילות את חוש הראייה שלנו שונה ביסודה מן הדרך שהספרות עושה

זאת, כי האותיות, גם אם יינתנו בגופן ייחודי, אינן אובייקט אסתטי בפני עצמו אלא בראש ובראשונה שפחות-המשמעות. הוא הדבר במוזיקה, שהגירוי שלה גופני הרבה יותר מאשר הקריאה. הספרות היא תביעה מתמשכת לדמיון, ליציקת משמעות – שמדרך הטבע יוצאת מעולמנו שלנו.

נדמה לי שאילו היינו מעמידים יוצר או יוצרת במבחן אכזרי ומבקשים אותם שיפרטו לפרטים את שתיארו במילים – משאול טשרניחובסקי, נאמר, היינו מבקשים לתת לנו לטעום את הלביות של גיטל, מווירג'יניה וולף היינו מבקשים שתראה לנו את הציור שעליו שוקדת לילי בריסקו ב'אל המגדלור', הציור שנהפך סוף-סוף ליצירה העומדת ברשות עצמה, ל"חיזיון אחד משלי" (כך בתרגום מאיר ויזלטיר) – היינו מגלים בהכרח שמה שהעלינו בעיני רוחנו הוא סוגסטיבי יותר מן הלביות או מן הציור הממשיים. וזהו בדיוק העניין: ההצפנה שבספרות בנויה על שיבוש. בשונה ממכונות הצפנה – איך אפשר שלא לנקוב כעת בשמה של "אניגמה"? – שנועדו להעביר מסר מדויק לפרטי פרטים מן המוען אל הנמען אחרי שמיסכו אותו ברעש כזה או אחר, הרי שההצפנה של הספרות, משום שהצמיחה את החוויה הראשונית בצורה עזה כל כך, נסמכת לעולם על הדמיון שלנו, הקוראים והקוראות, לשם הפיענוח. דווקא השיבוש, המונע את שחזור החוויה החד-פעמית שתיארו אחת לאחת המשורר או המשוררת, הוא שמוביל אל אמצע הדרך בין העולמות שלנו, הקוראים, ושל היוצרים. מובן שאין זו נקודה שקיימת במציאות, אבל רק בזכותה מתאפשר "מפגש האדם באדם", בְּתוּךְ שכל כמה שהוא בלתי אפשרי, כך הוא גם כל כך מתבקש.

השיבוש הוא קריאת התיגר על המציאות, והוא שעומד ביסוד האמנות באשר היא: שיבוש כחריגה מאופק הציפיות של הקוראים והפתעתם, כסטייה מן המסורת של הכתיבה, כהתרסה נגד הנורמות החברתיות – כמובן, תמיד בצל ההליכה בתלם, כדרך שהדיסהרמוניה מחלצת את ההרמוניה מתמימותה ומרוממת אותה לסדר אחר, יותר גבוה ומורכב. ובכלל, השיבוש עומד ביסוד ההומניזם: העִמְדַת האדם במרכז במקום האל השלם והמושלם היא ההכרה, לצד גדולת האדם, גם במוגבלתו, במאבקו המתמיד וההרואי לתקן את העולם המשובש שנכפה עליו, להתגבר על הנסיבות שאליהן הושלך ולהתעלות על פגמיו. יתר על כן, השיבוש הוא מבחן האמונה העליון של יצירת האמנות. הוא מותר הספרות על פני המציאות, כדרך שאריסטו הבחין בין הספרות לבין ההיסטוריה (ההיסטוריה מספרת מה שהיה, הספרות – מה שעשוי היה להיות), בהשראת אפלטון ותורת האידיאות שלו. ומכאן ירשו הסימבוליסטים ואחריהם הניאו-סימבוליסטים את אמונתם היוקדת בכוחו של הסמל המופשט ללכוד את המציאות באופן מלא יותר מאשר הייצוג הקונקרטי. זהו מבחן אמונה מפני שמכונת ההצפנה שהיא הספרות באה ואומרת לנו: אתם עיוורים, אבל אתם טועים לחשוב שאתם רואים. האמינו בי, הספרות, ותראו שישנה מציאות עליונה יותר, דווקא מחמת שיבושה באותיות מתות. ורק דרך הזכוכית המפוחמת שהיא הספרות, כפי שכותב נתן אלתרמן ברשימתו "במעגל", זכוכית מפוחמת ולא שקופה, רק דרכה "מביטים ישר אל השמש".

הגדרת הספרות

יצירת אמנות איננה עבודה אינטלקטואלית או רוחנית,
אלא בראש ובראשונה עבודה בחומר. שם שדה המערכה
האמיתי שלה, ובו היא נבחנת.

דווקא בתקופתנו יש לדעתי צורך מיוחד בעמדה בהירה, ככל שניתן הדבר, בהגדרת האמנות, ומתוכה לגזור גם את הגדרת הספרות. אדם מהלך ברחובה של עיר והנה הוא חולף על פני בניין נאה שבנייתו נשלמה לא מכבר. עדיין מפוזרים סביבו כמה חומרי בניין וכלי עבודה. ביניהם הוא רואה מין קשת ברזל מוצבת ברחבה, שנראית לו כמשהו שעוצב לא מכבר. והוא שואל את עצמו: האם זה פסל שהדיירים הזמינו כדי להוסיף יפעה לבניין החדש שלהם? או שזה אביזר בנייה ששימש לתכלית כל שהיא במהלך הבנייה ועוד מעט יסולק משם? אדם נכנס לחדר שבו דולקת טלוויזיה הוא מסתכל במרקע ורואה בני משפחה בסלון ביתם משוחחים על נושא כלשהו. האם זה סרט דוקומנטרי או סרט אמנותי? האם אלה אנשים אמיתיים שצולמו בביתם, או שחקנים שמשחקים את התפקיד שנתן להם הבמאי? אדם פותח את הנייד שלו וחולפים על המרקע הקטן מילים ומשפטים. האם זה סיפור דמיוני, או קטע מיומן חדשות? אדם נכנס למעלית ומעליו מרחפים צלילים. האם זו יצירה מוזיקלית, יצירה אמנותית, או צלילים מכניים בלבד, שהוטבעו בתוכנה של המעלית? דווקא משום שהפעילות האמנותית פרצה את גבולות מוסדותיה, ואפשר להיפגש איתה כממשות גם מחוץ למוזיאונים, מחוץ לאולמות הקונצרטים, מחוץ לבתי הקולנוע, ומחוץ לספרייה, יש צורך בהבחנה מדויקת וברורה יותר בין מה שמבקש להיות אמנות (יהיה התחום אשר יהיה) לבין מה שאינו מבקש כלל להיות אמנות, אלא משהו אחר. וזאת לטובת שני הצדדים. הסרט האמנותי העלילתי דורש תגובה ובחינה על פי סוגו,

בעוד הסרט הדוקומנטרי דורש שיפוט ותגובה על פי מהותו. ברגע ששופטים כל סוג על פי קריטריון שאינו מתאים לו לא רק יוצרים בלבול בשיפוט אלא גם עוול בהערכה. והנה, למרות הערבוב והטשטוש ההולך וגובר בין יצירות אמנותיות לבין אלה שאינן מתיימרות ואינן מבקשות להיות יצירות אמנות, עדיין לנמענים עצמם יש בדרך כלל בוחן פנימי אינטואיטיבי ראשוני המבדיל בין שני הסוגים.

אם למשל ייכנס אדם לחדר שבו כבר מוקרן סרט על מרקע הטלוויזיה, נדמה לי שלאחר התבוננות מעמיקה במשך זמן לא רב הוא יוכל לקבוע בביטחון אם הדמויות שהוא רואה על המסך הם שחקנים או אנשים שצולמו במסגרת כתבה כלשהי. משהו באופן הדיבור וההתנהגות של הדמויות על המרקע יוכל ללמד אותו אם מדובר במשחק או בצילום אותנטי של מציאות.

או אם למשל נבקש מקבוצה כלשהי של אנשים למיין מתוך ארון ספרים מקרי כלשהו את מה שהם מחשיבים כספרות יפה, וזאת מתוך ערימה של ספרים מסוגים שונים, כגון פסיכולוגיה ופילוסופיה ומדריכים גיאוגרפיים וספרי היסטוריה, ולא על סמך היכרות מוקדמת עם הספרים אלא רק מתוך דפדוף שטחי מהיר בכולם, לפי הערכתי נופתע להיווכח שתהיה הסכמה רחבה בתהליך המיון בין ספרות יפה (בלטריסטיקה) לספרות שאינה כזאת. אולי יהיו חילוקי דעות לגבי יומנה של אנה פרנק, למשל, בין אלה שיטענו שזו יומן אישי פרטי שנמצא במקרה לבין אלה שיטענו שהספר הזה נכתב מלכתחילה כיצירה אמנותית בצורת יומן, אבל בדרך כלל תהיינה הסכמות נרחבות בין הממינים.

לכן, דווקא בתקופה זו שבה יצירות אמנות ויצירות שאינן מבקשות להיות יצירות אמנות מתערבבות זו בזו במרחב הציבורי, יש צורך בהגדרה ברורה יותר של מהי אמנות ומהי לא אמנות. וזאת לא מתוך זלזול או פחיתות כבוד כלפי אותן יצירות שאינן מבקשות להיות יצירות אמנות, כגון הקולנוע הדוקומנטרי, שבתקופה האחרונה הגיע לשיאים משמעותיים ולתהודה מרשימה הרבה יותר מסרטים עלילתיים שנוצרים בסרט נע.

האמנות אינה מצויה עוד רק במוזיאונים או בגלריות, גם לא רק באולמות הקונצרטים, ובוודאי שלא רק בספריות. האמנות בצורתה השונות נמצאת גם בנייד שלנו, וגם בחנויות ובקניונים, ולכן – כדי להגן עליה מפני הלא-אמנות, כשם שצריך להגן על הלא-אמנות מפני יומרת האמנות – נחוצה לנו הגדרה אפקטיבית ויעילה ככל שניתן.

את ההגדרה שאני מציע כדלקמן מצאתי לפני שנים רבות במקום שנשכח ממני, אבל כבר שנים רבות אני משתמש בה בפתיחה של כל שיעור באוניברסיטה, ואני מגלה שלמרות השנים הרבות שעברו מאז היא עדיין יעילה ונבונה.

ההגדרה:

ספרות היא אמנות הבאה לשתף באמצעות הלשון ניסיון נפשי שיש לו חשיבות בפני עצמו על מנת ליצור חדווה אסתטית.

מוזיקה היא אמנות הבאה לשתף באמצעות הצלילים ניסיון נפשי שיש לו חשיבות בפני עצמו על מנת ליצור חדווה אסתטית.

ציור הוא אמנות הבאה לשתף באמצעות צורות וצבעים ניסיון נפשי שיש לו חשיבות בפני עצמו על מנת ליצור חדווה אסתטית.

סרט הוא אמנות הבאה לשתף באמצעות תמונות וקול המוקרנים על מסך ניסיון נפשי שיש לו חשיבות בפני עצמו על מנת ליצור חדווה אסתטית. מחול הוא אמנות הבאה לשתף באמצעות תנועות הגוף ניסיון נפשי שיש לו חשיבות בפני עצמו על מנת ליצור חדווה אסתטית. וכך לגבי שאר תחומי האמנות, כגון פיסול, תיאטרון ועוד.

המרכיבים העיקריים בהגדרה הם כדלקמן:

הנושא הוא – ניסיון נפשי

המטרה – שיתוף

האמצעי – חומר, כגון: לשון, צלילים, קול, צורות וצבעים, אבן, עץ וכו' התוצאה (תלויה בתגובה ובשיפוט של הנמען) – חדווה אסתטית

ניסיון נפשי אינו אומר ניסיון אישי. אף שניסיון אישי יכול להיכלל לפעמים בניסיון נפשי. ניסיון נפשי משמעו שמשוהו אובייקטיבי כלשהו – אירוע, חומר, מעשה פרטי או היסטורי – עובר דרך פריזמה נפשית סובייקטיבית של היוצר עצמו או של אחד מגיבוריו; או נוף מסוים בציור, אפילו אגס ותפוח בקערת פירות על שולחן במטבח, מקבלים את מבטו ואת ניתוחו של הצייר המצייר אותו.

אבל מה פירוש "שיש לו חשיבות"? חשיבות בעיני מי? בראש ובראשונה בעיני היוצר שבחר בו כנושא ליצירתו. אולם היוצר יצטרך לשכנע את הנמען, הקורא, המתבונן, המאזין או הצופה, שהבחירה שהוא בחר תהיה חשובה גם בעיני נמענו על מנת שיפתח את ליבו אליה וינסה ליצור עמה שיתוף. מבחינה זו אין הבדל בין תיאור של קרב חשוב בסיפור או תיאור המתנה בתחנה עזובה לאוטובוס שיבוא. החשיבות לא תבוא רק מהנושא, אלא מהדרך שבה התרקם הנושא בתוך היצירה עצמה.

וכאן מגיעה מילת מפתח – שיתוף. היצירה האמנותית מבקשת לשתף את הקורא בניסיון הנפשי שמבוטא בה. לא להבין, לא להסכים, לא לדעת – אלא לשתף. הקורא את תיאור הרצח שמבצע רסקולניקוב צריך להרגיש בנפשו את האימה, הבלבול והזעם של הגיבור עצמו, ולכן הוא מתמלא חרדה כאשר הוא מגלה שברגע ההתרגשות של הכניסה לדירה הוא השאיר את הדלת פתוחה ודרכה נכנסה אחותה של הזקנה שמתבוננת בגופת אחותה, וכעת אין לרסקולניקוב או לקורא ברירה אלא לרצוח גם אותה. אנשים רועדים מהתרגשות כאשר הם שומעים מוזיקה שמפעמת את ישותם. אנשים בוכים על מות גיבור או דמות ביצירה ספרותית או בסרט. השיתוף, ההזדהות הן מילות המפתח בכל עמדה מול יצירה אמנותית. איך היא בדיוק נעשית, על כך ישנן תיאוריות רבות וניתוחים מדוקדקים שלא זה המקום לפרט אותם. אבל השיתוף או ההזדהות הם שאיפתה של כל יצירה אמנותית, וכמובן גם של הספרות.

מה מצליח לבצע את ההזדהות או השיתוף שעוברים כמו שתיל מן היצירה אל נפש הנמען שלה? בראש ובראשונה הטיפול או העבודה בחומר. כן, חומר, פשוטו כמשמעו. מה היא מוזיקה? קשת שמתוחות עליה שערות של זנב סוס, שמטיילת הלוך ושוב על גידי חיה. מי שנכנס לסטודיו של צייר או של פסל ורואה את בגדיו וידיו המוכתמים בצבעים,

או את גזרי האבן המושלכים סביבו, או מי שנכנס לחדרו של מלחין ורואה אותו מסתבך שוב ושוב עם קלידי הפסנתר, מבין עד כמה האמנות נאבקת ראשית כל בחומר עצמו. דווקא משום שהיא מתיימרת להעביר ניסיון נפשי שיש בו גם ממשות אובייקטיבית ולא רק רעיונות היא חייבת להעביר את משמעותה גם דרך תיווכו של החומר ולא רק הרוח. אפילו בספרות אנו מכירים היטב את עבודת הסופר ובעיקר את עבודת המשורר על חומריותה של השפה ולא רק על דרך ייצוגה. על המקצב, הצליל, החרוז, בחירת מילים אלה ולא אחרות וכו' וכו'.

יצירת אמנות איננה עבודה אינטלקטואלית או רוחנית, אלא בראש ובראשונה עבודה בחומר. שם שדה המערכה האמיתי שלה, ובו היא נבחנת.

את המימוש של היצירה עושה הנמען שלה. האמנות מתייחסת למה שנוצר בידי האמן, ואילו האסתטי מתייחס לריאליזציה המתממשת על ידי הנמען שלה. מכאן שכל יצירה נתפסת באופן שונה על ידי כל נמען ונמען, ורק הוא יקבע את ערכה, כלומר אם ההזדהות אכן הושלמה ואם היא היתה גם ראויה וכדאית.

ומכאן החדווה. רצחנו את הזקנה של רסקולניקוב וזכינו בחוויה מסעירה שאין דוגמתה, אבל נשארנו יושבים בכורסה בסלון ולא הובלנו למשטרה. הפכנו לשרץ בסיפור "הגלגול" של קפקא ועברנו טלטלה מהפכנית מאין דוגמתה באנושיותנו, אבל המשרתת לא טאטאה את פגרונו היבש במטאטא. וזאת היא מהותה של החדווה. השיתוף אכן הצליח, אבל בלא לשלם את מחירו.

לכן, לשם סיכום, הערכה של יצירה אמנותית היא לעולם אישית ולעולם זמנית. אולי בעוד מאתיים שנה איש לא ירצה לשמוע את שמו של מוצרט או לראות מחזה של שקספיר, וערכם העצום הנוכחי הוא אולי זמני וסטטי בלבד. ומכאן יתרונו הברור של המורה לספרות על המורה למתמטיקה. אם התלמיד מתעקש עדיין ששתיים ועוד שלוש הם לא חמש אלא שש, אסור למורה למתמטיקה לחזור הביתה לפני שהוא משכנע את תלמידו בתוצאה הנכונה. אבל אם התלמיד ששמע את השיעור לספרות על עגנון עדיין חושב שהוא סופר משעמם ושטוח, המורה לספרות יכול לחזור בשלום לביתו ולראות תכנית טלוויזיה היתולית כדי לרענן את רוחו לקראת הלילה.

הספרות כמשקולת

האם צריך לא לקרוא בקלאסיקות? האם לא הגיע הזמן לחשוב התחלה חדשה, אחרת, כזו שאינה מתחילה בספר בראשית ואף לא בגלגמש, כזאת שמוותרת על חמתו של אכילס ומפקפקת במסעו של אודיסאוס?

בראיון לִסְרַט "שואה" אומר ראול הילברג שהוא שאל שאלות קטנות כי פחד לקבל תשובות קטנות לשאלות גדולות. אם אחרי "מהי" נשים "אהבה?", נקבל סימפוזיון. יחסרו לנו רק יין ואלקביאדס. "המשתה" של אפלטון אולי אמר משהו במשלב הפילוסופי, אבל במשלב הספרותי הוא מקבל את דברי הנוכחים, בשיהוק של אריסטופנס ושל מחשבתו הפיגורטיבית.

ובכל זאת, כמו דברים רבים, גם המחשבה על הספרות כמשקולת מתחילה במשפט שנכנס לראש לפני שנים. מתיא פסקל (גיבור הרומן של פירנדלו מ־1904), לפני שנעשה "לשעבר", מספר על אביו, שאוניית הסוחר שלו הפליגה עם העוינות של בני כפרו כמשקולת. *Fortuna che aveva per zavorra la malignità dei miei compaesani*, בלשונו של פירנדלו. פורטונה, אנחנו יודעים, היא יצור חמקמק, משהו המצוי בין מזל וגורל, עם נגיעה קלה של קארמה. המשקולת מטביעה את פסקל האב אל המצולות, ואילו הבן נקבר בחייו בשל העדר משקולת. אמנם, המילה האיטלקית *zavorra* פירושה משקולת, אך זה משקלה של השדרית, הקורה שעליה נבנות הספינות והמשקולת המעניקה לספינות את היציבות הנחום־תקומית שלהן. גם אם הופכים אותן הן עולות בחזרה. הספרות כמשקולת היא גם הספרות כשדרית, כדבר המשקע, המעמיק, שגם אם הופכין על הראש סופן שמתהפכין.

המשקולת כרוכה בעבר, בכל הדברים האלה, כל אותו עושר רע של אריג, כדברי קליטמנסטרה במחזהו של אייסקילוס. היא המכמורת הנושאת ברשתה את הדברים שמהם עשויה רשת המשמעות של הספרות. אם אפשר לחשוב על החברה כספינה, הרי שהתרבות

והספרות הן כעין שדרית, משקלו של העבר שמייצב משהו בהווה, שמאפשר לראות, לחשוב מתוך פרספקטיבה רחבה וארוכה מחיי אנוש אחד, ועדיין אנושית. ייתכן ששם הספרות נפרדת מהדת, מהאפוס, מסיפור המבקש להכיל את כל הסיפורים – ואולי זה לב העניין. הספרות העברית מעולם לא היתה ולא תהיה אלא חפץ מעבר, דרכם של יהודים לעבור מעולם דתי לעולם חילוני ולקחת איתם כמשקולת את הספרות. זו יונקת מאותם המקורות ומאז ומעולם נכתבה בעיקר על ידי אנשים שנעו בין שני העולמות. היו כמובן גם אחרים, אבל בלי אלה אין ספרות עברית, ובלי אלה יש.

כך או כך, יוצאי החדרים כתבו ספרות, וברוב המקרים אלה הבאים אחריהם חשים שאין להם צורך בה. אלא שהחדרים עדיין נעזבים, וחפץ המעבר שב ונכתב מחדש, בווריאציות קלות, דור אחד דור. כל הספרויות תקועות בדרך זו או אחרת, אבל הספרות העברית תקועה כחפץ מעבר שאינו מתממש, משקולת העבר, סולם שפעם שעלו או ירדו בו, ושוב אין בו חפץ.

כך נודדות הספרויות מן הבתים הישנים בתל אביב אל חנותו של הלפר או לספסלים שעליהם הם מצולמים ועולים לעולת הפוסט כאחרית דבר, מלווים בקריאה שנונה, נרגשת או צינית. איני מתלונן, אולי הם צודקים, אלה שמבקשים להיפטר מהמשקולות האלה ולהפוך לספינת אוויר. איטלו קלווינו, בהרצאות נורטון שכתב והיה אמור לשאת ב־1985, ביקש לחשוב על כמה דברים שאפשר וכדאי לשאת אל האלף החדש. הוא פתח במסה על הקלות. הספרות, לפחות במובן מסוים, היא הקלות המתנגדת לכובד העקרוני של החיים. פרסאוס מביס את מבטה המאבן של הגורגונה על ידי התבוננות במראה. חומק מהגורל המאבן באמצעות האימאז'.

אפשר שהזמן הזה, על תחושת הסיום השורה עליו, על דמיונו הכלוא בין קטסטרופות שלא נשלמו לאלה שעוד עתידות לבוא, זקוק להקלה. לתרבות שהיא אדמה חרוכה, לשפע שלא נשאר ממנו אלא שעתוק ושכפול. אולי המשקל הזה מכביד על המעבר מצורות שליטה גזעניות ופטריארכליות לצורות אחרות, משכפל אותן כצורת מחשבה, כמובן מאליו שאינו יכול אלא לנבוע ממקורות כאלה. שהרי בצדק נשאלת שאלת התום: מדוע יש לקרוא את הקלאסיקות אם מה שהן מציעות, מתארות ומבנות, הוא עולם גברי אלים, עולם של מלחמה שבו הנשים הן עילה, סיבה אבל לעולם לא מסובב. אין לי תשובה טובה.

קלווינו התייחס במסה מוקדמת יותר לשאלה מדוע לקרוא את הקלאסיקות. את שלל התשובות שהוא מציע אפשר לסכם בכך שקלאסיקה היא יצירה שטוב יותר לקרוא בה מאשר לא לקרוא בה. התשובות מדגימות את חדות הקריאה ואת העושר הצלילי שמופק מהחיכוך של ההווה בעבר. ובכל זאת אפשר לשאול ברצינות אם צריך לא לקרוא בקלאסיקות. האם לא הגיע הזמן לחשוב התחלה חדשה, אחרת, כזו שאינה מתחילה בספר בראשית ואף לא בגלגמש, כזאת שמוותרת על חמתו של אכילס ומפקקת במסעו של אודיסאוס?

העובדה שממנה אין לאן לחמוק היא שהספרות במובן שבו אנחנו מתכוונים אליו, כדבר שאפשר וכדאי לעסוק בו, ושכדאי לחיות במחיצתו, הוא עניין שמרני מטבעו. זה לא רק עניין של בורגנות, נוחות ופינוקים, כפי שאפשר היה לחשוב, אלא דבר הקשור

גם למשקולת המהותית שהיא כל מה שאנחנו, של מה שנותן משמעות לקיומנו. הקשב לאחר, ההאזנה למנוצחים, ההזדהות עם המובסים, המוחלשים, העשוקים, אינם נובעים מאיזו אתיקה שהספרות מלמדת, הם ספק ניסיון לייצר קלות מהמשקולת, וספק כסות על המשקולת.

פרימו לוי פרסם מהדורה ראשונה של "הזהו אדם" ב-1947. עשור לאחר מכן התפרסם הספר במהדורה חדשה בהוצאת אנאודי. זה הספר שכולנו מכירים, הספר שהפך אותו לסופר. בין המהדורות פרימו לוי אינו מוחק דבר, אלא רק מוסיף. והתוספות האלה עושות כל מיני דברים חשובים ומכריעים. אחד הדברים הבלתי צפויים ביותר הוא שהם הופכים את הטקסט לקל יותר, במובן שאליו מתייחס קלווינו. קל יותר במובן שבו לחם שתפח כראוי מלא באוויר שהוא הלחם. איך זה קורה בדיוק אי אפשר להראות כאן, אבל אפשר להכיר את הפרדוקס, את היחס המיוחד שהספרות מכוננת בין משקל לאוויר, בין כבד לקל. בפרק "הקנטו של יוליסס", לוי הולך עם פיקולו להביא מרק, ובדרך מלמד אותו משהו על השפה האיטלקית באמצעות קנטו 26 של ה"תופת" של דאנטה. במהלך הטרצטים האחרונים אל מול הר פורגטריו, לוי מרגיש שהוא מוכן לתת את מנת הלחם כדי לזכור את החסר, כלומר את החיים עצמם. ובעוד הם סוגר על אודיסאוס-יוליסס ועל חבריו, ועומד להיסגר על לוי ועל חברו, הוא מבין עוד משהו. דבר-מה ענקי, שהוא עצמו ראה לראשונה ברגע ההוא, באינטואיציה של רגע. אולי את הסיבה לגורלנו, להימצאותנו כאן היום. לוי אינו מפרט, אבל זו המחשבה הספרותית, הדבר הזה הכרוך ביפה, במחשבה צורנית על העולם, מחשבה שאינה נטולת היגיון, אלא בעלת הגיון אמנותי. המשלב המהיר של דאנטה שעליו מדבר פזוליני. קפיצת המחשבה: מכשיר יקר-ערך בעולם ללא קאנון, הסובל מעודף אינסופי במידע. פרסאוס הרכוב על פגסוס המזנק מדמה של המדוזה. או במילים אחרות: מהי ספרות? נניח לשקספיר להשיב:

It is a tale told by an idiot full of sound and fury, signifying nothing.

The rest is silence.

לקראת ספרות עתיקה

רעיון מות המחבר מורגש ביתר שאת כאשר המחבר מת מזמן, או אז אנחנו נדרשים לפעולות החייאה קיצוניות יותר. מה, שאנחנו נכתוב את ספפו? שאנחנו נכניס מילים לפיו של יניי? שאנחנו נערוך את משה אבן עזרא?

הקורא בספרות העתיקה כמוהו כיוצא למסע גדול. קריאה היא הליכה לקראת, והספרות העתיקה מזמינה אותנו לבוא בשעריו של עולם רחוק, ערפילי ובעיקר מבוצר היטב. כל יצירה עתיקה עשתה לה ביצרון: הסופרים המצרים הקימו את כתב החרטומים, מחסום שבמשך אלפי שנים נותר סגור ואין עובר בו; גורלה של ספפו מלסבוס, שכפי הנראה שוררה מאות רבות של שירים, העלים את שיריה ושיבר את שאריתם על גבי פפירוסים בלים ושברי חרס; אנשי כת מדבר יהודה טמנו את מגילותיהם בכדים, ואת הכדים הסתירו דורות רבים במערות הנידחות שליד ים המלח.

אנחנו, אוהבי הספרות העתיקה, רוצים להיכנס אל המבצר. לנוכח הקשיים שבדרך אנחנו עושים זאת בהנחייתם של מדריכים טובים, אלה הם החוקרים, הפרשנים, המתרגמים והמהדירים, שמלאכתם למצוא לשער מפתח ועל החפיר להניח גשר. הם הראשונים ללוות אותנו בדרך אל עולמם החסום של הקדמונים. אך ביצוריה של הספרות העתיקה איתנים מאוד, ולא אחת אנחנו מתייצבים בפני שער – היסטורי, לשוני, חומרי – המותיר אותנו, ואף את המומחים, חסרי מוצא.

ואז אנחנו מתגרדים, למשל מול קטע כזה: "אֵילַת הַשָּׁחַר זֶהְבֶּת־הַסַּנְדֵּל [...] לְאַחַרְוֹנָה" (ספפו, מיוונית: שמעון בוזגלו). המתרגם מעיר שתחת "[...]" צריך להופיע איזה פועל, אבל איזה פועל? מה קרה לאיילת השחר? אולי היא זרחה, בהקה או הסתתרה, כלומר, נהגה בדרך גרמי השמים, ואולי רקדה, שָׁחַתָּה, או נעלבה – כלומר, נהגה בדרכים אחרות? ייתכן שהפרגמנט אינו שיר שלם, אלא קטע הלקוח מתחילת שיר, מאמצעו או מסופו. אפשר איפוא שאיילת השחר עמדה בלב השיר המקורי של

ספפו, ואפשר שלא היתה אלא רקע להתרחשות אחרת, זוהרת לפחות ככוכב, שנעלמה בינתיים מעינינו.

קטע מתסכל כזה סביר שישלך מעליו את רוב קוראיו, אבל אם נרצה להתקרב לעולמה המבוצר של ספפו אין לנו ברירה אלא לאמץ אותה. מול חמש המילים הללו מפתחות וגשרים לא יעזרו. זהו שער שאיננו יכולים לו, אלא אם כן ניעתר לבקשה הגדולה של הספרות – לדמיין: לעורר דאוס-אקס-מְכִינָה, לשרוק לאיזה דרקון, לסדר את הכול מחדש. במבט מבחוץ, הפנטזיה נראית זרה לגמרי לרוח החמורה האופפת את הספרות העתיקה ואת העוסקים בה, אבל למען האמת, קשה לשער עד כמה מופלגים הם הדמיונות של אותם חוקרים חמוריים סבר העוסקים בכל פסיק ומתג ביצירה העתיקה. פה ושם, כאשר הפנטזיות הללו חכמות וסוחפות במיוחד, הן נעשות לבסיס שבלעדיו איננו יכולים לדמיין עוד את הקריאה ביצירה.

הזכות לפנטז, ודרך כך להיכנס לעולם הספרות העתיקה ביצירתיות, בתושיה ואפילו בחוצפה, אינה שמורה רק לחוקרים וליודעי ח"ן. גם לנו, האוהבים ומבקשים אותה, עומדות חירויות גדולות יותר מאלה שעומדות לזכות קוראי ספרות אחרים. למעשה, מי שמתעקש לקרוא את שירה של ספפו מוכרח לכתוב אותו בעצמו, וכך ספפו הופכת למשוררת פרטית למדי, שכל קורא כותב אותה לפי רצונו, טעמו וכשרונו.

מעניין לחשוב כיצד נודדים אפיקי הדמיון. נדמה לי שהשאלה הראשונה העומדת על הפרק היא האם אנחנו בכלל מעוניינים להשלים את שירה של ספפו, או שמא אנחנו מעדיפים להשאירו כך, במצבו השבור. בין כה וכה זוהי פנטזיה, שהרי אם נשלים – נשלים על דעת עצמנו, ואם לא נשלים – הרי שקיבלנו בהכנעה את עריכתה השרירותית והרודנית של ההיסטוריה. שוו לעצמכם מצב מופרך שבו כל עותקי "בעקבות הזמן האבוד" נשרפו כליל, להוציא עותק אחד, שממנו נשמט במקרה עמוד 48, שבו טובל המספר את עוגיית המדלן בכוס התה. או מצב משונה לא פחות, שבו בחלוף 2,500 שנים "שר היער" של גתה יסתיים לפני שהדמות הפתיינית תחשוף את פרצופה האמיתי. האם אנחנו, המכירים את היצירות אחרת כל כך, היינו מקבלים אותן בצורתן החדשה?

שאלה נוספת העומדת על הפרק היא עד כמה אנחנו שמרנים, כלומר: האם נרצה לשמור על ספפו שהתגבשה בדמיון במשך אלפי שנים, או שמא נרצה להרוס אותה, בזוכרנו כי היא ממילא שברירית ומפולשת. השאלה הזאת נשמעת תאורטית, אך יש לה השלכות מעשיות למדי. כך למשל, שיר אחר של ספפו הכיר לנו את אנקטוריה, מי שהיתה אולי מאהבת ואולי תלמידה שלה: "בְּקִלּוֹת [...] מְזַכֵּרָה לִי עֲכָשׁוּ אֶת אֲנַקְטוֹרִיָּה אֲשֶׁר [אֵינְנָה] כָּאֵן". אם ננקוט גישה שמרנית נוכל אולי לדמיין את איילת השחר מגיחה באורה על ספפו המאוהבת, למשל כך: "לְאֲנַקְטוֹרִיָּה הַיִּשְׁנָה עַל יְדֵי, שְׁפִי נִגְנְתִי לָךְ הַלֵּילָה. כְּעַת רְאִיתִי: אֵילַת הַשַּׁחַר זֶהְבֶּת-הַסַּנְדֵּל בּוֹדְדָה לְאַחֲרוֹנָה". מנגד, אנחנו מוזמנים לדמיין את ספפו כפי שלא דמינו אותה מעולם, למשל כך: "אֵפְלוּ אֵילַת הַשַּׁחַר זֶהְבֶּת-הַסַּנְדֵּל נִבְהָלָה לְאַחֲרוֹנָה מִפְּנֵי, אוֹי, כְּמָה גְבֵהֶתִּי!".

למעשה, אותן שאלות עולות ביחס לכל ספרות שהגיעה לידינו במצב חומרי משובש. חשבו למשל על השירה שהתגלתה בגניזת קהיר: פח זבל ענק, שבזכותו השתמרו עשרות אלפי דפים, מרביתם קרועים ובלים, שבמקרה החזיקו כמה יצירות מופת בעברית כפיוטים

משל ר' ינאי ור' אלעזר בירבי קליר. אם נעיין במהדורות המדעיות של הפיוטים, שהותקנו בחוכמה ובקפדנות על ידי הטובים שבחוקרים, נגלה עד כמה רחוקים אנחנו מאותם פייטנים: הנה למשל פתיחה של פיוט שהיט של ר' ינאי מתוך קרובה לספר שמות: "אֲשֶׁרִי אִישׁ אֲשֶׁר ... [שם] / [ב] ... [שם]" (פיוטי רבי ינאי לתורה ולמועדים, מהדורת רבינוביץ', כרך א' עמ' 351). לאור המשך דף הגניזה סבר המהדיר כי שתי הצלעיות אמורות להסתיים במילה "שם", וכי הצלעית השנייה אמורה לפתוח באות ב'. אך מן הטור עצמו – מלשוננו, מתוכנו, מקולו של ינאי ממש – לא נותר כמעט כלום. שוב אנחנו נקראים לפנטזיה, והפעם נקודת המוצא היא "אֲשֶׁרִי אִישׁ אֲשֶׁר". איך מתחילים לקרוא את הטור הזה? אולי נדמיין בית-כנסת ארצישראלי במאה השישית, אולי נעלה את משורר תהלים מן האוב, ואולי ננסה להיזכר במה שמסב לנו את אושרנו שלנו.

המצב החומרי פותח פתח מיוחד לדמיון, אך גם יצירות שהגיעו לידינו במצב טוב מזמינות אותנו, ואולי אף מאלצות אותנו, לקרוא אותן כמי שצריכים לכתוב אותן. הנה דוגמה נוספת מעולם השירה העברית בימי הביניים: בניגוד לפיוטי ינאי, ששרדו בעיקר בגניזת קהיר, פיוטים שחוברו בספרד המוסלמית נפוצו באינספור מחזורים שהועתקו לאורך מאות שנים במרחקים גיאוגרפיים גדולים. מצב זה מעמיד אותנו בפני אתגר שונה לגמרי: אם קולו של ינאי נקטע באשמת הדף המשובש, ההעתקות המרובות של שירי שלמה אבן גבירול ומשה אבן עזרא בללו את קולם עד שקשה לנו לשמוע אותם. הנה למשל שני טורים של אבן עזרא: "יְדִידִים לְבֵית אֵל נִגְשׁוּ [כנראה, אבל בכתבי יד נמצא גם: "חשו"] / וְעַל [אולי "ואל"] דְּלִתָּיו [אולי "דלתתך"] דְּפָקוּ; וּמַחְטָא הַתְּבוּשָׁשׁוּ [לפעמים "תתבוששו", או: "התפרשו"] / עַת [אולי "יום"] אֵלָיו [לפעמים "עליו"] צָעְקוּ" (שירי הקודש של ר' משה אבן עזרא, מהדורת לוינ-רוזן, כרך ב', עמ' 214).

שוב אנחנו נקראים לפעול: מה אנחנו מעדיפים, עת או יום? ניגשו או חשו? למה אנחנו מעדיפים אפשרות אחת על פני אחרת? אולי יש אפשרות יותר טובה, שנמצא אנחנו, בכתבי-יד אחר או בדמיון? גם אם לא נתעכב על כל חילופי הנוסח, וגם אם ננסה להתרכז בנוסח היסוד של המהדורה, קשה שלא להסתחרר מאותם "אולי", "לפעמים" ו"כנראה", המזכירים עד כמה רחוקים אנחנו מן הקדמונים, עד כמה הם תלויים בעבודתם של מעתיקים, מהדירים וחוקרים, ובעיקר – כמה הם עדיין תלויים בדמיונו שלנו, מבקשים את תשומת לבנו, רוצים שנאמץ אותם, שנמציא אותם.

אפשר אולי לומר שרעיון מות המחבר מורגש ביתר שאת כאשר המחבר מת מזמן, או אז אנחנו נדרשים לפעולות החייאה קיצוניות יותר, שלעיתים נדמות משונות, מביכות או חסרות אחריות. מה, שאנחנו נכתוב את ספפו? שאנחנו נכניס מילים לפיו של ינאי? שאנחנו נערוך את משה אבן עזרא? ובכן, זוהי רק הצעה והיא אכן מרחיקת-לכת. אבל כאמור, הקריאה בספרות העתיקה היא הליכה לקראת עולם אחר, ולעיתים זוהי הדרך היחידה להיכנס בשעריו. דרך ההתערבות – המטשטשת לא רק את הגבול בין המחבר והקורא, אלא את כל גלגולי היצירה במשך מאות ואלפי שנותיה – דרך ההתערבות אנחנו עושים את עצמנו גשר לעולמם המבוצר. אכן, זוהי דריסת רגל, אבל ההתערבות היא בסך הכול מימוש של זכות הנתונה לנו מאליה כקוראים – לדמיין, לשחק ולפעול בפספרות, המחכה לנו.

האנושי והלא-אנושי שבספרות

הפחד מהאנושי הוא גם פחד לעמוד במבחן. להשתייך לקהילה. הפחד להיות תלוי או נחוץ או שניהם. ואולי זאת בדיוק התוצרת המקווה שלו – ספרות שאינה תלויה וגם אינה נחוצה לאיש.

אני מכירה סופרים ומשוררים רבים הנעלבים כששואלים אותם במה הם עובדים, או מניחים שיצירתם היא פרי עמל וידע ולא דווקא פרי כישרון מולד או השראת-עליון. אני אוהבת מלאכה, וטוב בעיניי שישתייכו הכותבים והאמנים לגילדה כזאת, ויהי חלקנו עם המעמדות העובדים.

המובן מאליו, מיומנות – יד קלה ובקיאיות לא הזיקו לאיש, גם עבודה קשה, במידה, לא השחיתה רבים. אבל גם ההכרח לכתוב, כי הכתיבה והאמנות בכלל נחוצות לכותביהן ולקוראיהן כאחד. כי המלאכה הזאת, מעין תרגום הדדי, מתן שמות, מקיימת את שני הצדדים שווה בשווה. נכון שרק לעיתים נדירות היא קוצרת חיטה או אופה את הלחם. אבל כרצוננו היא יכולה בהחלט לנסר את העץ ולהתקין ממנו כיסא מגולף או קת לסכין, או מגל, וגם קישוט – ובכל המקרים ראוי שעושיהם יהיו גם אמונים על מלאכתם גם מודעים לחיי ההמשך של יצירתם והצפוי לה.

גם איני רואה נזק גדול בספרויות ככל שיש להן דורש. ואיני חושבת שתפקידה של כל ספרות (ואם לשבור את לבם של רבים, של כל סופר/ת) לזעזע את אמות הסיפים של העולם, גם אם טוב מאד, בעצם חיוני, שיש שעושות זאת ומוכשרות לזאת, ואיני רואה סיבה להתגושש על מקום אצל האלוהי, ולהגדיר לעייפה את גבולותיו ומקומו והלא-יהיה-לך-אחרים-על-פניו, ואיני יכולה להשתחרר מהתחושה שההתגוששות הזאת מחליפה אצל רבים את המלאכה ואת ה־לְשֵׁמָה כאחת.

ואולי קל לטעות בקול, ב־agency שהספרות מבקשת (והתיאוריה הצרפתית לוקחת) מכותביה, ולחשוב שהוא מינוי, שהוא דרג, שהוא מקנה סמכות ומותרות והתקדשות

והרשאות שונות. כשזה קורה, לעיתים תכופות מתבלבלת גם הבדידות בבידוד, והאינטרוספקציה, המודעות – בהתרכזות בעצמי.

הרוצים לשבת על כס הלא-נחוץ, האלוהי, מי שלא זקוקים לקוראים, הם מי שרוצים להאמין שהספרות פרצה את גבולות עורה, כלומר עורנו, והיא כבר שם במופשט – ואני מתכוונת גם לחסידי ההשראה-אקס-בחרי-את-האל-המתאים, הנושאים עיניהם מעלה ומחכים ומחכים; גם לאוכפי כללים, גרפים וקריטריון ולמודדים (מה משך אתם?) החוסמים בגופם לפעמים את הספרות פן תשוב ותחזה באנושי. (מה אנושי? זה שדומה, זה שאינו דומה דיו, זה שאינו אוניברסלי – כלומר שייך למועדון הצר, הלבן, הגברי, והרי לכן פוליטיקת זהות – לא זהויות שהן סודות אישיים, מביכים, נידחים או נכון יותר מודחים, והם – חסידי הזהות האחת, אולי יתפשרו גם על דמיון).

אני חושבת את הדברים האלה בבידוד יחסי (מי האידיוט שהשמיש-מחדש את מושג הריחוק החברתי?); במדיה החברתית הרצאות ושיחות ותערוכות וסרטים וספרות משתקפים כמו בעדשת עין-דג, גדולים מעצמם, בזוויות משונות; אני חושבת כמה זמן נדרש לכל מיני בידור להיחשב כאמנות, איך כל חידוש נחשב עילג עד שממציאו מזדקנים אחרי שעמלו לבסס את החידוש באיחור של עשרות שנים במאמרים אקדמיים עתירי הפניות והערות. אני חושבת על קולות רבים שצריכים להישמע עכשיו ואינם נשמעים, קולות שאנחנו צריכים לשמוע. קולות שאין לנו דרך לצרוך ולכן איננו צריכים להם. מי שיש לו בית בטוח עכשיו להתרחק בו, מי שיש לו קרובים, מי שיש לו מחשב וטלפון חכם ואינטרנט, בינתיים עשיר. עשיר כעשירי-העשירים, שאינם רואים את האומללים מהם עוד אפילו ברחוב. אני חסה על שכניי ההורים, אבל אני חסה על ילדיהם יותר. על הנשים הכלואות מאחורי הקירות ברחובות הריקים. על מבקשי מקלט לכודים בדירות מתפרקות או במחנות, מרחק כמה רחובות מכאן. מה יקרה לנו ולספרות שלנו אחרי זה (התחזית הפסימית שלי – כלום), מה צריך לקרות כדי להפסיק את הקמפיינים הקוראים להתכנס, להתבונן פנימה, להפיק משהו (כלומר תועלת אישית, צרכנית או אגוצנטרית סתם) מהמשבר ולכבות את אתרי החדשות והעיתונות?

הפחד מהאנושי הוא גם פחד לעמוד במבחן. להשתייך לקהילה (איני מחשיבה חבורה בכלל זה). הפחד להיות תלוי או נחוץ או שניהם. ואולי זאת בדיוק התוצרת המקווה שלו – ספרות שאינה תלויה וגם אינה נחוצה לאיש. אני נזכרת בסצנה שהייתי עדה לה במורד הרחוב, שיכולתי לעשות בה סיפור קצר שכבר לא אכתוב: לילה קפוא של ינואר. אישה לא צעירה, חסרת בית, דוחפת עגלת תינוק. העגלה ריקה לגמרי (בקבוקים למיחזור בסל שמתחת למושב) והמושב עטוף שמיכת צמר עבה, כף-רגל-עד-ראש. וכמה צעירים מסתכלים בה במבט-לא-מבט לא מחייב, עגום, והיא מסתכלת ברחמים אבל אולי גם בבוז באחרת, חסרת-בית גם היא, הדוחפת עגלה דומה, בקבוקים והכול, והשום-דבר שבתוכה לא עטוף בשמיכה.

המשמעות הממתינה בקו הסיום

ספרות אינה תופעה טבעית, היא דבר מלאכותי, מתוכנן ומעוצב, שבשיאו הוא טומן, כמו יהלום בתוך כף יד קפוצה, אמת קשה ונוצצת בתוך עלילה שכולה שקרים.

התשובה שלי לשאלה מהי ספרות היא הסנאי של ולדימיר נבוקוב. לחיה המצויה הזו יש משקל גדול, הרבה מעבר למידותיה הקטנות. אפשר להגיד שהיא מובילה את הקורא בתוך הארכיטקטורה המתוחכמת של הרומן הקטן "פנין", האהוב עליי מבין ספריו של נבוקוב. הוא מספר את סיפורו של בן דמותו, מהגר רוסי שנמלט מברית המועצות עם פרוץ מלחמת העולם השנייה ומגיע לארצות הברית, שם הוא מתפרנס מהוראת שפת אימו. כמו מהגרים אחרים, מתאמץ פרופסור טימופיי פנין להסתגל לתרבות המאמצת שלו בעוד נפשו עורגת למולדת. הוא תועה בין התרבויות, בין הלשונות ובין העולמות, מנסה לפענח את הקודים, מצליח מעט ונכשל באופן קומי די הרבה. ותוך כדי קריאה מתחווה לנו, הקוראים, המתכנסים על מפתן הרומן בנקודת האיסוף של הטיול המאורגן הזה בין חדריו של המבנה הנבוקובי, מה עמדתו של בעל הבית בנוגע לספרות.

לו עצמו, כלומר לנבוקוב, לא לטימופיי פנין, היתה תאוריית קריאה וכתובה נחרצת, והיא נוסחה בהרצאותיו (שלמרבה השמחה זמינות לכול בגרסתן המודפסת). השאיפה שלו, כפי שאמר בעצמו, היתה לספק לתלמידיו מידע ופרטים על הרומן, שייצרו את "הניצוץ החושני" שבלעדיו, לדעתו, הטקסט מת. כך הוא הצית את "מנספילד פארק" של ג'ין אוסטן ואת "בית קדרות" של צ'ארלס דיקנס; עורר לחיים את "מדאם בובארי" של פלובר ואת "בצד של סוואן" של פרוסט.

כקורא היה בנבוקוב משהו בלתי ניתן לריצוי; אף אחד מהסופרים הגדולים לא הפיל עליו מורא וכל אחד מהם היה חייב לעמוד בקריטריונים המחמירים שלו: "גם תחושה של היקום כולו חודר אליך וגם שלך עצמך מתמוסס ביקום שמקיף אותך". זו, תודו, חוויה טוטאלית של קריאה, היתוך מוחלט של הקורא ושל היקום הספרותי שאולי מתאימה

למאה ה-19 אבל מהמחצית השנייה של המאה ה-20 ואילך היא איבדה את מעמדה. הטריק הזה שבו "היקום" הספרותי מסלק כל זכר לספקנות של הקורא ומשכנע אותו באמיתותו הוא קצת מיושן, והשעיית הספק כבר אינה תנאי מנטלי הכרחי לצורך הנאה מלאה מטקסט.

וכי מה היא אותה "אמת" שאנחנו מתבקשים להשתכנע מכוחה כשמדובר במלאכה מלאכותית כספרות?

כאן יש מקום לתהות על היחס בין האמת לאמונה. האמת, הבאה לידי ביטוי בכוחה הסוגסטיבי של הספרות להחליף את המציאות לפרק הזמן שבו שקוע הקורא ביצירה, מתקיימת מתוקף כוחה לגרום לו להאמין שפרופסור טימופיי פנין עלה על הרכבת הלא נכונה, גם אם הוא יודע שפנין אינו ממשי, וגם לא הרכבת. נבוקוב רוצה שנדע את שני הדברים בעת ובעונה אחת, שנאמין בקיומה של אותה נשמה גולה, סנטימנטלית, על קרחתה ושיניה התותבות, וגם שנזכור שכל זה הוא בדיה עשויה להפליא. נבוקוב בורא את פנין במלאותו הריאליסטית: בן ארצם של הסופרים הרוסים הדגולים שאת יצירותיהם הוא נשכר ללמד בקולג' אמריקאי קרתני ונאלץ בשל כך להיתקל בכל יום בגילויים של המוניות וגסות, ועם זאת הוא מדבר עליו עם הקורא מאחורי גבו: "והנה כאן יוגד סוד. פרופסור פנין נסע ברכבת הלא-נכונה. הוא לא ידע זאת, אף לא הכרטיסן שכבר שירך את דרכו לאורך הרכבת אל קרונו של פנין. בעצם, היה פנין באותה השעה מרוצה מאוד מעצמו". גם נבוקוב מרוצה מאוד מעצמו. כל המשחקים והמהתלות, כל השפנים של הסיפר שהוא שולף מהכובע, משחקי המילים ואוצר המילים הבארוקי, מכוונים ישירות לפעולה הסותרת של השכנוע והקריצה, האמת והבדיה, וזו ההנאה מהסוג הגבוה שאליה הוא מכוון.

כשמעמד האמת בספרות מתערער, מתערער מעמדה בחיים האמיתיים ולהיפך, והנה אנחנו כבר נוגעים בעניין עצמו, כלומר כמעט מלטפים את פרוות הסנאי. נבוקוב אמר כמעט הכול על כתיבה כשהפך את הסדר המקובל של יחסי חיים/ספרות: "אני לא אשם בחיקוי ה'חיים האמיתיים' יותר מש'החיים האמיתיים' אחרים לגניבה הספרותית שהם עושים לי". חייב להיות משהו מעבר לאורא, למה קודם למה, מי חייב למי זכויות יוצרים. וכאן נכנסת הקריאה הטוטאלית שדורש נבוקוב כדי למחוק את שאלת הקדימות או לבטל את הדרישה ל-"certificate of authenticity".

אני רוצה להציג בפניכם ראייה ראשונה מטעם ההגנה על טענתי: "ליד מיטתו היה פרגוד עץ ממורט בעל כנפות עם ציורים מצורפי אש ובהם שביל רוכבים מרופד עלי שלכת, ברכת חבצלות, זקן יושב שחוח על ספסל וסנאי שחפץ אדמדם בין כפות ידיו הקדמיות". פרופסור פנין שלנו, המגלה כי לקח את הרכבת בכיוון ההפוך והוא מאחר להרצאה, חווה התקף לא ברור שנגרם ככל הנראה ממצוקתו ונזכר בטימושה הקודח מחום ובסנאי המגולף על הפרגוד בחדר ילדותו. והנה, כמה שורות אחר כך פנין מתאושש מהבהלה שתוקפת אותו ומבחין במוצג שני מטעם אותה הגנה: "סנאי אפור, משופף על כרעיים נוחות על האדמה לפניו, היה טועם גלעין של אפרסק. הרוח דממה, ומיד שבה והניעה את העלווה". השאלה מהי המציאות כפי שהיא ומדי הגניבה הספרותית היא שאלת מעמדו של

הסנאי המגולף המתעורר לחיים כשפנין הילד קודח, והסנאי "החי" שילווה מכאן והלאה את הסיפור ואת פנין עצמו לכל אשר יפנה. האם מבחינתם של החיים האמיתיים קיימת הבחנה בין שני הסנאים, האחד עשוי מעץ והשני משפה? האם יש כאן מקור ופלאגיאט? אולי טוב יהיה אם אשתמש בדימוי מעולמו של דיוויד פוסטר וואלס, שמבחינות רבות הוא (גם) ממשיכו הרדיקלי של נבוקוב, כדי לפתח את דבריו של נבוקוב על היחס בין היקום הבדיוני לבין הקורא, או כפי שוואלס כינה את זה, הפיזיקה של הקריאה: הקורא נכנס אל תוך המציאות כמי שנכנס למימיו הקפואים של האוקיינוס האטלנטי. הוא שוקע כולו במים, המים חודרים אליו והוא אפוף בהם. אבל הקור הוא התזכורת המקפואה שאלה הם מים. זו טבילה שנעשית באמונה שלמה אך בלי לשכוח שזה רק טקס סמלי. המימד של הספרות כפי שחושפת כתיבתו של נבוקוב, הוא זה שבו היא מתקיימת בד בבד גם כממשות וגם חושפת לעיני הקורא את האמצעים שבהם היא משכנעת אותו בממשותה. אנסה שוב: היא הלהטוט עוצר הנשימה ובעת ובעונה אחת גם הטכניקה שבה יוצר אמן האשליות את אחיזת העיניים. אין כמדומני ספרות גדולה, שלא מקיימת בתוכה את הסנאי המגולף ואת הסנאי של הטקסט. את הדבר עצמו ואת האצבע המורה עליו.

למה זה חשוב, או למה אני דוחקת את עצמי לפינה הזו כשספרות היא כל כך הרבה דברים שאינם רק הסנאי של נבוקוב? ככל הנראה משום שאינספור האפשרויות מתנקזות בסוף לנקודה הזאת: ספרות אינה תופעה טבעית, היא דבר מלאכותי, מתוכנן ומעוצב, שבשיאו הוא טומן, כמו יהלום בתוך כף יד קפוצה, אמת קשה ונוצצת בתוך עלילה שכולה שקרים.

נבוקוב לא רצה להסתיר את העיצוב המיומן, את המלאכה, הוא התגאה בהם, אבל הוא גם לא רצה לוותר על הטוטאליות של חוויית הקריאה. רומנים הנמדדים ביכולת שלהם לשאוב את הקורא לסיפור ואינם תובעים ממנו דבר, שהקריאה בהם פסיבית וחלקה, לא עניינו אותו. הוא חשף כקורא וככותב את ההבדל "המעמדי" בין אלה שבהם מרכיב ההנאה תלוי בהשעיה מוחלטת של הספק (רומנים סוחפים) לבין אלה שבהם הגמול ואיתו הכרת הטובה אינם מותנים ב"אמונה" אלא גם בהתענגות על המלאכה, כלומר טקסטים המזכירים לקורא את קיומם כטקסט, תובעים את מעורבותם של שני הצדדים, הקורא והסופר, הכושלים זה לצד זה על המסלול ומגיעים בו־זמנית ובמאמץ משותף אל המשמעות הממתינה להם בקו הסיום, שהוא המילה האחרונה: סוף.

לפעמים נדמה לי ש...

לפעמים נדמה לי שספרות טובה זה רק מקצב.
זה רק מקצב. זה רק מקצב.

1. לפעמים נדמה לי שספר ישן המונח על ספסל, מעקה של אבן או על רצפה בפינת בניין, מונח שם עבורי.
2. לפעמים נדמה לי שמעציב לראות ספר מצהיב ומתעוות משמש בחלון ראווה של חנות ספרים.
3. לפעמים נדמה לי שטקסטים ספרותיים מוערכים יותר אם הם נחשבים "כתבים מתוך העיזבון".
4. לפעמים נדמה לי שטקסטים ספרותיים קצרים וממוספרים מתקבלים כיצירה אינטלקטואלית שמעוררת את תשוקת החזרה.
5. לפעמים נדמה לי שספר צנום, שברירים של טקסט, הם אותו הדבר שיש לחיות למענו.
6. לפעמים נדמה לי שכריכות צבעונית, גוונים מתחלפים, גדלים סדורים ועיצוב סדרתי מעוררים את התשוקה לאסוף, להוסיף, לקרוא.
7. לפעמים נדמה לי שסוג הגופן משפיע על אופן הקריאה.
8. לפעמים נדמה לי שהוספת ניקוד למילים הופכת אותם לשירה.
9. לפעמים נדמה לי שקריאה בקול אומרת את האמת על הספר.
10. לפעמים נדמה לי שטקסטים הפותחים באותן מילים שוב ושוב מצטיירים כלא-שגרתיים, מודעים לעצמם, משחקיים, מעוררים רצון להתנסות. לא רציניים?
11. לפעמים נדמה לי שקריאת שיר או סיפור בכתב-עת או במוסף לספרות, מעוררת אי נוחות מוזרה, קושי שלא מתקיים בקריאה שלהם בספר.
12. לפעמים נדמה לי שהצורך להבין שיר או סיפור פוגם בקריאה.
13. לפעמים נדמה לי שכריכה קשה מחייבת הצדקה מיוחדת.
14. לפעמים נדמה לי שפורמט קטן מדי של ספר הופכת אותו לסוג של קוריוז.

15. לפעמים נדמה לי שאין דבר נורא יותר משירים המודפסים על נייר כרומו.
16. לפעמים נדמה לי שהוספת אחרית דבר ליצירה ספרותית כמו מעידה עליו שהוא ראוי לקריאה מעמיקה.
17. לפעמים נדמה לי שלפגוש את המשוררים והסופרים שמאחורי יצירה אהובה זו טעות גדולה.
18. לפעמים נדמה לי שלהתייחס לשם של ספר על פי חלק מהשם שלו ("קראתי את "טוסטוס" של פרק") זה מגוחך.
19. לפעמים נדמה לי שלהתייחס בשלמותו לשם ארוך של ספר ("קראתי את "איזה טוסטוס קטן עם כידון מצופה כרום בקצה התצר? של פרק") זה לא פחות מגוחך.
20. לפעמים נדמה לי שמחמאות על טקסט שכתבתי לא מספקות אותי. אני נזכר בלאה גולדברג: "אבל אני רציתי שהוא יבכה!".
21. לפעמים נדמה לי שלזהות את עצמי הממשי כדמות ביצירה ספרותית זו חוויה אלביתית.
22. לפעמים נדמה לי שאין דבר כזה משורר חי. כל המשוררים הטובים מתים.
23. לפעמים נדמה לי שהחשיבות של סופרים עולה אם התאבדו.
24. לפעמים נדמה לי שאי הבנה של שיר היא תחילתה של ידידות.
25. לפעמים נדמה לי שקוראים מעדיפים סיפור שהתקיים במציאות. הם לא מרגישים מרומים.
26. לפעמים נדמה לי שמשוררים וסופרים שגרים מחוץ לתל אביב, לא קיימים באמת.
27. לפעמים נדמה לי שנוצרת קרבה מאוד מפתיעה עם אדם המחזיק ספר שקראתי.
28. לפעמים נדמה לי שלראות אדם שמחזיק ספר שכתבתי זה סוג מיוחד של זרות.
29. לפעמים נדמה לי שלחכות לאיזה רגע כדי לכתוב זה הדבר המיותר ביותר. תמיד יש איזה רגע.
30. לפעמים נדמה לי שהמקום הסתום בקריאה, המקום שאנחנו לא מבינים, הוא המשמעותי ביותר.
31. לפעמים נדמה לי שביוגרפיה של יוצרים מעניינת מיצירתם.
32. לפעמים נדמה לי שלא אני כתבתי את מה שכתבתי. אני כתבתי את זה? מתי? איך?
33. לפעמים נדמה לי שחייבים לפחות פעם אחת לכתוב לאורך כל הלילה.
34. לפעמים נדמה לי שלגנוב משפט מספר זה הדבר המוצדק ביותר שאפשר לעשות.
35. לפעמים נדמה לי שסופרים וחוקרים חשים אי נוחות זה לצד זה. נדמה להם שהם עירומים, והמראה לא מחמיא במיוחד.
36. לפעמים נדמה לי שספרות טובה זה רק מקצב. זה רק מקצב. זה רק מקצב.
37. לפעמים נדמה לי שטקסט מושלם מתנהג כמו יצור חי.
38. לפעמים נדמה לי שכתובה קשורה בכאב, לפעמים בשמחה, ולפעמים נדמה לי שלא בזה ולא בזה.
39. לפעמים נדמה לי שנקודה במקום לא צפוי במשפט הופכת אותו למעורר מחשבה.
40. לפעמים נדמה לי שלהתחיל משפט בו' החיבור זה כמו להניח שדיברנו כבר.

41. לפעמים נדמה לי שלקראו כתב יד לא טוב ולהגיד את האמת זו הרגשה הקרובה למוות. לפעמים נדמה שיש בזה שמחה שבשחרור.
42. לפעמים נדמה לי שהסופר מחויב אך ורק לדמיון.
43. לפעמים נדמה לי ששולי עמוד רחבים מעידים על כך שהטקסט עדין ואלגנטי.
44. לפעמים נדמה לי שמשוררים וסופרים צריכים לעסוק רק בספרות. משוררת רופאה, סופר מהנדס, עורך־דין, זמר או מדען, נראים בעיניי כסוג של הונאה.
45. לפעמים נדמה לי שאדם לא יכול להיות סופר אם לא היה אומלל לפחות שנה בחייו.
46. לפעמים נדמה לי שרוב המחקר הספרותי הוא פעולה של מיון וניסוח מחדש של המובן מאליו.
47. לפעמים נדמה לי שאין דבר כזה ספרות טובה, אלא רק איזו התאמה בין הקורא לטקסט.
48. לפעמים נדמה לי שסופרים לא מבינים דבר ביצירתם.
49. לפעמים נדמה לי שהסופר הוא היחיד שמבין.
50. לפעמים נדמה לי שלאהוב סופרים זה קצת לחיות את חייהם.
51. לפעמים נדמה לי שאף אחד לא קורא מחקר ספרותי אלא אם הוא כותב אחד בעצמו.
52. לפעמים נדמה לי שרשימות ביבליוגרפיות הן הונאה גדולה.
53. לפעמים נדמה לי שהערות שוליים הן החלק המעניין במחקר.
54. לפעמים נדמה לי שבמחקר הספרותי השאלות מספקות יותר מהתשובות.
55. לפעמים נדמה לי שללמד ספרות זה הדבר הקשה בעולם.
56. לפעמים נדמה לי שהייתי רוצה לדבר על ספרים כאילו לא למדתי ספרות מעולם.
57. לפעמים נדמה לי ששירים יכולים להיכתב בהליכה.
58. לפעמים נדמה לי שהמילה "מקסים" זה הדבר הנורא ביותר שאפשר לומר על ספר.
59. לפעמים נדמה לי שתמימות בכתובה היא עמדה מוסרית.
60. לפעמים נדמה לי שלכתוב בשם עט זה סוג מסוים של החמצה.
61. לפעמים נדמה לי שמתאפורות זה לפחדנים.
62. לפעמים נדמה לי שכדי לקרוא שיר צריך להתרומם כמה סנטימטרים מעל פני הקרקע.
63. לפעמים נדמה לי שלצחוק בקול רם כשקוראים ספר זה פלא גדול.
64. לפעמים נדמה לי שהמילים ממשיכות להתקיים גם אם נמחקו.
65. לפעמים נדמה לי שהחיים רק מפריעים לכתובה.
66. לפעמים נדמה לי שהספרות מתמצה במילה אחת. אני.
67. לפעמים נדמה לי שהגוף השלישי לא מתמצא בעניינים.
68. לפעמים נדמה לי שחסרים כאן בתי קפה ספרותיים, ולו כדי לעזוב בזעם לבית הקפה שממול.
69. לפעמים נדמה לי שלקראו בכריעה זה ילדותי.
70. לפעמים נדמה לי שלכתוב בעמידה זה יומרני.
71. לפעמים נדמה לי שהייתי רוצה להתבונן שעות על אנשים קוראים. איך הם מחזיקים את הספר, איך הם מעבירים דף, איך הם מסמנים איפה הפסיקו את הקריאה, איך הם הולכים עם ספר. לאן?

72. לפעמים נדמה לי ששירה אפשר לכתוב רק בכתב יד.
73. לפעמים נדמה לי שאם אכתוב לא אמות אף פעם.
74. לפעמים נדמה לי שצריך לשאול מהי בכלל המשמעות של הוראת הספרות.
75. לפעמים נדמה לי שבקריאת ספרים צריך לאמץ בעקשנות את זכות השתיקה.
76. לפעמים נדמה לי שכל מה שנאמר על יצירה ספרותית יהיה נחות מן היצירה עצמה.
77. לפעמים נדמה לי שאני כבר לא יכול לקרוא ספר כשאני שרוע על הבטן.
78. לפעמים נדמה לי שקראתי רק ספר אחד בחיי.
79. לפעמים נדמה לי שקשה לקרוא ספרים שמחברם מוכר לי באופן אישי.
80. לפעמים נדמה לי שאני הקורא הראשון והיחיד של ספר אהוב.
81. לפעמים נדמה לי שסופרים ומשוררים הם קוראים זהירים יותר.
82. לפעמים נדמה לי שהכתיבה היא רק תחליף לחיים.
83. לפעמים נדמה לי שסיפורים לא מסתיימים באמת אף פעם.
84. לפעמים נדמה לי שלכתוב זה כמו ללכת מכות.
85. לפעמים נדמה לי שלהיות לבד זה לא מספיק כדי לכתוב. דרושה בדידות.
86. לפעמים נדמה לי שמתן שמות לדמויות בסיפור זו פעולה מתסכלת וכמעט מופרכת.
87. לפעמים נדמה לי שאני צריך לכתוב בעירום, אבל אני תמיד מתלבש, נועל נעליים, ונראה כמי שמוכן ליציאה.
88. לפעמים נדמה לי שאין מספיק מהדורות של "כל כתבי" בעברית.
89. לפעמים נדמה לי שלמילה "סיפור" יש כוח שאין לאף מילה אחרת.
90. לפעמים נדמה לי שהכתיבה היא שקר נורא.
91. לפעמים נדמה לי שמשוררים חייבים למות בגיל צעיר.
92. לפעמים נדמה לי שצריך ללמוד שירים בעל-פה.
93. לפעמים נדמה לי שאם קוראים תוך כדי הליכה נראים מלומדים מאוד.
94. לפעמים נדמה לי שספר שקוראים בו מתלכלך. באופן אחר מתלכלך.
95. לפעמים נדמה לי שמוטו יוצר רושם כוזב של חכמה.
96. לפעמים נדמה לי ששיר ללא שם הוא בקשה לשיתוף פעולה עם הקוראים.
97. לפעמים נדמה לי שגם הספרות צריכה את גיל עשרים ושבע שלה.
98. לפעמים נדמה לי שהשירה נמצאת מעבר לספרים.
99. לפעמים נדמה לי שתיאוריות ספרותיות נועדו לחלשים.
100. לפעמים נדמה לי שלקורא זה כמו להתבונן על עיר מראש מגדל.
101. לפעמים נדמה לי שלכתוב זה כמו לשוטט ברחובה של עיר.
102. לפעמים נדמה לי שצריך לקמץ בתארים "משורר" ו"סופר".
103. לפעמים נדמה לי שאני לא קיים כשאני קורא.
104. לפעמים נדמה לי שהכתיבה היא תמיד אי היכולת לומר את הדבר שהייתי רוצה לומר.
105. לפעמים נדמה לי שקולם של משוררים זר לשיריהם.
106. לפעמים נדמה לי שכשקוראים במכונית חונה מרגישים כמו פעולה אסורה.
107. לפעמים נדמה לי שכדאי לחזור ולפרסם בעיתונים רומנים בהמשכים.

108. לפעמים נדמה לי שכל ספרות היא ספרות מגויסת.
109. לפעמים נדמה לי שצריך לכתוב עשרים שורות ביום.
110. לפעמים נדמה לי שלהאזין לספרים מוקלטים זה סוג של סטייה.
111. לפעמים נדמה לי שאפשר לתפוס את יופיו של שיר לפני שמנסים להבין אותו. עם ההסברים השיר מתחיל להתרחק.
112. לפעמים נדמה לי שאין לספרות מטרה, רק תוצאה.
113. לפעמים נדמה לי שההליכה היומיומית כילד לספרייה הייתה הבילוי הנפלא ביותר בעולם.
114. לפעמים נדמה לי שהייתי רוצה לחזור ולהיות הילד שמשטרע על המיטה וקורא ספרים.
115. לפעמים נדמה לי שהקריאה משככת כאבים.
116. לפעמים נדמה לי שאני קורא כדי לעשות משהו.
117. לפעמים נדמה לי שאין תשובה לשאלה "למה אנחנו קוראים?"
118. לפעמים נדמה לי שעבודה בארכיונים עלולה למחוק את האישיות.
119. לפעמים נדמה לי שיש מחסום כתיבה רק כשאינן מה לכתוב.
120. לפעמים נדמה לי שמילים של שיר אהוב הן מילים שאני כתבתי.
121. לפעמים נדמה לי ששיר קורה עם קריאתו.
122. לפעמים נדמה לי שלקראו שני ספרים במקביל זה סוג של הפרעת קשב.
123. לפעמים נדמה לי שדמויות נתונות בהשתנות מתמדת.
124. לפעמים נדמה לי שכתובה היא חטא שבין אדם לעצמו.
125. לפעמים נדמה לי שסופרים הם אנשים מודאגים מאוד.
126. לפעמים נדמה לי שנשמת הדברים הנכתבים היא בחוץ. גבר בגופיה לבנה יוצא למרפסת. אישה מהלכת ברחוב, מרימה את צווארון מעילה.
127. לפעמים נדמה לי שהלילות והימים בהם קראנו זה לזו סיפורים במיטה היו היפים ביותר.
128. לפעמים נדמה לי שלכתוב אמת בספרות זה השקר הגדול ביותר.
129. לפעמים נדמה לי (כמו שכתב טוביה ריבנר) ששירה היא שירה היא

הספרות כפוסט-אפוקליפסה

הספרות האפוקליפטית והפוסט-אפוקליפטית היא "התגלות" וחשיפה של הסודות הכמוסים ביותר בנפשנו – איך ננהג כאשר האנרכיה תשתולל סביבנו? מה נעשה כדי להשתייך? האם נכוף את ראשנו?

בערב קר במיוחד בחורף של שנת 1872, במרתפיו הצוננים של המוזיאון הבריטי, החל ג'ורג' סמית' בן ה-32 לקרוע מעליו את בגדיו תוך התרגשות עצומה. בעוד מטפחת הצוואר, המקטורן ושאר מרכיבי תלבושתו של ג'נטלמן ויקטוריאני, ולו כזה מהמעמד הבינוני-נמוך כמו סמית', מתנופפים באוויר ונוחתים על תיבות האכסון, השיבה הטמפרטורה הנמוכה בחדר את האשורולוג החובב לחושיו, והוא חוזר אל שבר החימר שבתרגומו עסק, אחד מאלפים שהביא עמו החוקר הנודע, אוסטן הנרי לייארד, מחפירותיו בספריית אשורבניפל החרבה שבנינווה.

הוא היה האדם הראשון זה כאלפיים שנה שהצליח לקרוא את הלוח שלפניו, ולמרות זאת, מה שקרא היה מוכר במפתיע. זה היה סיפור על סוף העולם. המבול שעליו קרא סמית', המבול שבו שרד אותנפישתים בעזרת תיבה שבנה לפי הוראותיו של האל אאה ואשר מסופר ב"עלילות גלגמש", האפוס המסופוטמי הקדום, נושא דמיון רב לסיפור נח התנ"כי, והוא אחד המוטיבים הנפוצים ביותר במיתולוגיה. רק בווייטנאם לבדה נאספו שלוש מאות גרסאות מקומיות שלו. יש מבול זורואסטרי ומבול יווני, מבול סיני ומבול הינדי. יש כאלה שבהם הניצולים הם אח ואחות, כאלה שבהם האל לובש צורה של דג ענקי, וכאלה שבהם אין תיבה אלא מיטה, גזע עץ חלול או דלעת. אך המשותף לכל המיתוסים הללו הוא חורבנו הכמעט מוחלט של העולם, וההכרח לנסות ולקומם אותו מהריסותיו ולבנות מחדש את התרבות. לא פלא אפוא שפעולתו הראשונה של נח, לאחר שירד מהתיבה ברגליים כושלות אל האדמה הבוצית, זרועת הגופות הטבועות שהותירו אחריהם המים הנסוגים, היה לטעת כרם, להפיק יין

ולהשתכר כלוט. מיתוסי מבול מציינים בדרך כלל את ראשיתה של ציוויליזציה מקומית וסיומה של תקופת תום אידיילית. נופי ארקדיה האוטופיים נידונים לכליה בגלל מעשיהם הרעים של בני האדם, גן עדן סוגר את שעריו, ועל הנותרים לכוון עולם חדש, הנולד מחבלי הטראומה המכוננת.

בקצה השני של הטראומה ניצבים חזיונות אחרית הימים. העולם השב אל התוהו, הבריאה המאיינת את עצמה. האל לוחם במפלצות התהום – נחש הבריה, נחש העקלתון והתנין, בקעת העצמות היבשות רוחשת תנועה, הקרב האחרון, מלחמת גוג ומגוג הנערכת בתל מגידו – הוא "ארמגדון". כמעט כל ציוויליזציה בראה חזון אחרית-ימים משלה, ולאורך עידנים הותמרו נבואות הזעם האלה לחוויות חברתיות מכוננות. האסכטולוגיה (חקר הסוף) היהודית מפותחת בעיקר ביצירות כספר "חנך" ובכתבים מאוחרים יותר כספר "זרובל", שבו מסופר על הקרב נגד ארמילוס, בנם ירוק השיער של השטן ושל פסל שיש של אישה יפהפייה. המחלוקות החשבונאיות בדבר מועד ביאת המשיח וכוח המשיכה הגרוטסקי והמקברי של נרטיבים אלה הביא לכך שהם הוחרגו מהקאנון התנ"כי ונותרו "חיצוניים". בניגוד אליהם, ולמרות הסתייגויות משמעותיות, חזיונות הבלהה של האיש שהעניק לנו את האפוקליפסה – יוחנן מפטמוס, כותב הבשורה, מצאו את דרכם אל הברית החדשה, וממנה לזרם הדם הנוצרי ולדי.אן.איי של תרבות המערב. משמעות המילה "אפוקליפסה" ביוונית היא "התגלות", או "חשיפתם של סודות לא ידועים", אבל בעקבות עוצמתם של הדימויים שראה יוחנן בעיני רוחו, היא הפכה מילה נרדפת לדרמה הסופית והאחרונה. "ההתגלות" העניקה לנו מושגים כמו ארבעת פרשי האפוקליפסה – מלחמה, רעב, מוות וכיבוש (שהומר מאוחר יותר ב"מגיפה"); את מספר החיה "העולה מן הים ועל ראשה שם גידופים" – 666 (או 616, כפי שהוא מופיע בכתב היד הקדום ביותר עד כה) ועוד, וכן תיאור מפורט ומסויט של נשים מפלצתיות, גברים שאות הרוע צרוב בשרם ומלאכים הנלחמים זה בזה עד חורמה על חורבותיו מעלות העשן והמורעלות של עולם גוסס. לבד מלידתו ומותו של ישו, אין עוד סצנות ששימשו השראה גדולה יותר לאמנות מאז ועד היום – מתחרטיו של דירר, דרך הקנווסים הכבירים של ג'ון מרטין, ועד "בשורות טובות" של טרי פראצ'ט וניל גיימן, ואלפי התייחסויות רוק כבד למיניהן. התרבות מפיקה, ותמיד הפיקה, הנאה אפלה מחיטוט בפצע האפוקליפטי, מהאפשרות לדמיין שוב ושוב את קיצו של כל הידוע והמוכר, של המשיכה הכבירה אל החידלון, הארוס המייחל לבוא התנטוס, ויוצרת שוב ושוב את "האסתטיקה של החורבן" שעליה כותבת המסאית, הקולנוענית והסופרת סוזן סונטג במאמרה "שואה כלל-עולמית כיצירה בדיונית", אותו "היופי המיוחד שניתן למצוא בתהליכי הרס, חיסול והשמדה". זה העונג המביא אדם "לחיות בדמיונו את מותו הפרטי... את קצן של ערים שלמות, את השמדת המין האנושי כולו". ההשמדה הזו כבר אינה, בדרך כלל, תוצאה ישירה של פעולה אלוהית, אלא היא מתגלמת באחת משתי הצורות השכיחות ביותר שלובשת היצירה האפוקליפטית: מעשה ידי אדם, כמו בנרטיבים של שואה גרעינית או לוחמה ביולוגית, או אירוע טבעי: פגיעת אסטרואיד, הר געש מתפרץ או פלישת חיזורים. בעשורים האחרונים היא מופיעה בשכיחות גוברת והולכת כשילוב של השניים, גלגול של סיפור המבול הקדום: הטבע שקם עלינו לכלותנו כתוצאה ממעשינו שלנו, משינוי האקלים, ממניפולציות גנטיות ועוד.

אך בעוד היצירה האפוקליפטית עוסקת ברגע המשבר עצמו, בדרמה של המבול, בגבורה תחת אש, תיאורים רוויי צבע של תרבות בלהבות, אדרנלין ופעולה, הרי שהיצירה הפוסט-אפוקליפטית מתרחשת בעולם לאחר שקלו המים, בטרגדיה של אלה שהיו בני מזל (או חסרי מזל) דיים לשרוד אחריו, וכעת מוטל עליהם לנסות ולהתקיים. הספרות (והקולנוע והטלוויזיה) הפוסט-אפוקליפטית ברובה אינה עוסקת בנטיעת כרמים כמו שהיא עוסקת בהשתכרות ובהנג'אובר הגלובלי שבא בעקבותיה. היא מציעה לרוב שלושה דימויים מרכזיים: האחד, שדוגמאות מייצגות שלו עשויות להיות "הדרך", של קורמק מקארתי או "אני האגדה" של ריצ'ארד מתיסון, הוא של שממות חרוכות, חורבות עשונות, נופים ריקים מאדם, שבהם כל מי שנקרה על דרכם של הגיבורים הוא אויב פוטנציאלי, מלחמה חסרת מעצורים או חמלה על מעט המשאבים שנותרו, רעב, קניבליזם ואנרכיה. אפשרות שנייה היא כזו המוצגת ברומן של ריצ'ארד ג'פריס מ-1885, *After London* או "כוכב הקופים" מאת פייר בול מ-1963 (שהיה הבסיס לסרט ההוליוודי) – עולם שנסוג למצב פרה-טכנולוגי, שבו בני האדם מקוממים מחדש את התרבות על בסיס של שבטיות או פאודליזם. האפשרות השלישית והשכיחה מכולן היא זו המוצגת ביצירות כמו טרילוגיית "משחקי הרעב" של סוזן קולינס או "עולם חדש, מופלא" של אלדוס האקסלי: עולם שהאפוקליפסה הפכה לדיסטופיה. הקטסטרופה ביצירות אלה פותחת את הדלת בפני העריצות, המנצלת את המשבר כדי להטיל את חיתתה על השורדים. בעוד אצל סוזן קולינס, האשמה תלויה בנוקי טבע בעקבות התחממות גלובלית, הרי שב"עולם חדש מופלא" היתה זו מלחמת תשע השנים, מלחמה ביולוגית, שהחלה ב"רעש אדיר של ארבעה עשר אלף מטוסים המתקדמים במערך פרוס" והסתיימה בכך ש"פצצות האנתרקס חיסלו את הליברליזם", שעל הריסותיו קמה הרודנות.

האנרכיה, השבטיות והרודנות הן גם שלושת השלבים במחזור חייה של הפוסט-אפוקליפסה. הן יכולות להתרחש בזו אחר זו או בעת ובעונה אחת בחלקים שונים של העולם המוכה והחבוט. בכל מופעיהן הן מעלות שאלות של מוסר, של פוליטיקה ושל אינדיווידואליזם במצבי קיצון, במבחן הריסוק של הדמיון. במובנים אלה, הספרות האפוקליפטית והפוסט-אפוקליפטית היא אכן "התגלות" וחשיפה של הסודות הכמוסים ביותר בנפשנו – איך ננהג כאשר האנרכיה תשתולל סביבנו? מה נעשה כדי להשתייך? האם נכוף את ראשנו?

ההתגברות הנוכחית, חסרת התקדים, של העניין בספרי אפוקליפסת מגפות, מ-*The last man* של מרי שלי, שבו הגיבור נודד ברחבי אירופה הניגפת בעוד בני חבורתו מתים בזה אחר זה, עד שרק הוא נותר, דרך "הדבר" האלגורי של אלבר קאמי ועד "העמדה" האפי של סטיבן קינג, מוכיחה שאפילו בעיתות משבר, בעיקר בעיתות משבר, אנחנו פונים אל הספרות הפוסט-אפוקליפטית ביתר שאת. זוהי אינה בריחה מהוועה, אלא התמודדות עקיפה ומותמרת איתה, כזו המסתייעת בנרטיב כדי להחצין ולהעלות על פני השטח את הקונפליקטים ולמסגר אותם בגבולותיה של עלילה המאפשרת מאבק וניצחון. הקצנת המציאות צרה צורה לתרחישים הגרועים ביותר, מספקת לנו תחושת מוכנות ואת ההזדמנות לכונן בדמיוננו תרבות חדשה ולברוא גיבורים חדשים. כי מעבר לאסתטיקה המטהרת והקתרטית של האפוקליפסה ולשאלות המוסריות

וההזדמנות לניצחון הטמונה בפוסט-אפוקליפסה, מפעם רגש נוסף, כזה השזור בכל סיפורי המבול באשר הם, וטמון גם בלוח החימר השבור שתרגם סמית', מסר של נחמה ושל המשכיות הנטען בכוחה הקדום של הטראומה המיתולוגית – כהבטחת הקשת שניתנה לנח. נוראה ככל שתהיה ההתגלות, אנחנו נצרפים באֶשָה ויוצאים ממנה אל עולם שקיבל הזדמנות שנייה, שזכה לאפשרות להתחיל מחדש, על דף ששורותיו נשטפו במים אדירים. כפי שכתב וולטר ס. מילר ברומן האפי שלו, "המנון לליבוויץ", הנפתח והנסגר באפוקליפסה, כדי "ששוב יוכל האדם לקוות מתוך החשכה והחורבן".

הספרות פְּצִיד מרגלים

גם אני, כמו אמי בשעתה, עוסק בַּפִּיד מרגלים.
אלא שהמרגלים שאני לוכד אינם מרגלים בשר־ודם:
אלה מרגלים העשויים מאותיות ומצלילים.

כשהייתי בן שש הפכתי לראשונה לילד "בעייתי". שעות הפרידה מהוריי בבית הספר היו לי לסיוט מתמשך, והשעות הארוכות שהיה עליי לבלות בבית עם אחי הגדול או עם המטפלת עד שהוריי יחזרו לפנות ערב מהעבודה היו לי קשות מנשוא. מעת שאמי או אבי אמרו לי בטלפון שהם יוצאים מהמשרד הביתה הייתי נעמד מלוא גובהי הזאטוטי במרפסת הסגורה ומשקיף ימינה ברחוב החד־סטרי הקטן לכיוון שממנו עתיד להתרגש עליי האסון, או ההצלה.

החרדה שפיתחתי – חרדת נטישה, כפי שאני יודע לקרוא לה היום – שיתקה אותי לחלוטין. מילה גורלית אחת היא שליבתה אותה: "יתום". כשנה קודם לכן נתנו לי הוריי מילון מצויר לילדים, "מילוני" היה שמו, וכריכתו היתה בצבע חרדל. איני זוכר אם פתחתי את המילון באמצעו או שקראתי בו לפי סדר האלפבית, אבל היטב זכור לי הרגע שבו נתקלתי בו לראשונה במילה "יתום", מילה שעד אז לא שמעתי מימי. דרך ההתוודעות למילה הזאת נודע לי סוד משפחתי שנשמר מפניי בקנאות: למדתי שאמי התייתמה מאמה בגיל תשע, ושעד אותו יום העלימו ממני את העובדה הזאת על כל השלכותיה, כולל העובדה שמי שחשבתי שהיא סבתי אינה אלא אשתו השנייה של סבי.

אך בגלל המילון נודע לי דבר נוסף, עקרוני ומר אף מזה: דרך הגדרת המילה "יתום", שכבר יכולתי לקרוא בעצמי, התוודעתי לסופיותם של החיים: להיותי בן תמותה, להיות הוריי בני תמותה, להיות בני האדם כולם – ובתוכם, מתברר, גם אני – יצורים שבירים, מתכלים, בני חלוף.

קריאה של מילה אחת, למדתי, די בה לטלטל את כל קיומי ולהפוך את חיי על פיהם.

מדי פעם, כאשר גברה עליי החרדה, הייתי עולה אחרי סיום הלימודים על אוטובוס קו תשע ונוסע למשרד של אמי. היא עבדה באותם ימים בלב הפועם של מנגנון החושך (כך נהגו לכנות מעל דפי "העולם הזה" את זרועותיה החשאיות של מערכת הביטחון הישראלית): המלמ"ב, "המחלקה לבטחון מערכת הביטחון", ששכנה בקומה השלישית של משרד הביטחון בקריה בתל אביב. אימא שלי היתה הממונה על מהימנות ובטחון כוח אדם במערכת הביטחון על שלוחותיה השונות, מהשב"כ עד המוסד, מהקרייה למחקר גרעיני בדימונה עד הכור בנחל שורק, מהמכון הביולוגי בנס ציונה עד התעשייה הצבאית והאווירית. בימי שגרה עסקה אמי בעיקר בבדיקת מהימנותם של רבבות העובדים ובקביעת רמת הסיווג הבטחוני המתאימה להם, אך תפקידה המורגש יותר היה ציד מרגלים. היו לה כמה סיפורי גבורה (תמיד מהוסים וחלקיים, כמובן, בשל הסודיות היתרה) על האופן שבו היא ידעה לנצל את האינטואיציה החריפה שלה כדי ללכוד סוכנים סובייטים ושאר חפרפרות ומושתלים.

איך מעסיקים ילד חרדתי ומשועמם בין כותלי משרד כזה? הפתרון הראשון של אמי ושל חבריה לעבודה היה להפקיד אותי על סידור מסמכים מסווגים בקלסרים מקרטון. איש מהם לא העלה בדעתו שאותו ילד קורא כל מסמך בשבע עיניים וחוקק בזכרונו את הרגישים בסודות המדינה. אלא שעד מהרה השתעממתי גם משינון הסודות, וראש המלמ"ב בכבודו ובעצמו – בן-גוריוניסט כסוף-שיער, בעל מבטא פולני קל וחיוך של סבא טוב – נחלץ לעזרתי והגה את הרעיון הבא: מערכת הביטחון זקוקה כידוע לאספקה מתמדת של שמות קוד לשלל המבצעים שהיא יוזמת, ממלחמות ברירה ועד לפעולות נקודתיות מעבר לגבול, ממיזמי סחר עם מדינות מפוקפקות ועד לפרשיות ביון למיניהן – מאות רבות של שמות קוד מדי שנה למבצעים, קצתם גלויים ורובם חשאיים. והנה, במשרד מסתובב לו בין הרגליים ילד משועמם שאוהב מאוד מילים, וצריך למצוא לו תעסוקה: מה טבעי יותר מאשר לשדך בין שני הצרכים האלה ולהפקיד בידי הילד את הפנקסים שבהם נרשמו ההצעות לשמות קוד של המבצעים העתידיים?

וכך קרה שבמשך ימים ארוכים, שבוע אחר שבוע, חודש אחר חודש, ישבתי בקומה השלישית של משרד הביטחון והגיתי ממוחי הקודח שמות קוד מבצעיים. מאות שמות קוד, אלפי שמות קוד, צמדי מילים מהדהדות שעוררו בי ריגוש חושני כמעט ושרשמתי בפנקס בכתב ידי הילדותי, הלא-מאולף. "דבש ניגר", "סוכת שלום", "אף סולד", "דוגית נוסעת"... אני מנסה לשחזר עכשיו כמה מהצירופים ההם ולא מצליח – שנים רבות מדי חלפו – אבל מדובר בצמדי מילים מהסוג הזה בדיוק. אחת לכמה זמן הייתי מגיש לראש מלמ"ב את הפנקס עם הצירופים החדשים והוא בחן אותי על פירושיהם בשעשוע לא מוסתר, ובעודו טופח על שכמי בשביעות-רצון אבהית אישר אותם בחתימתו לשימוש מבצעי.

שנים אחר כך עדיין הוסיפה מערכת הביטחון להשתמש בשמות הקוד שהמצאתי בהיותי כבן שש. בכל פעם ששמעתי בחדשות על מבצע חדש ששמו נשמע לי מוכר, הציפה אותי תחושה מוזרה: גאווה ילדותית שנמהלה בבהלה גדולה מפני כוחם של הביטויים הללו, שזינקו ממוחי אל הנייר ומן הנייר אל המציאות החיצונית. הצירופים

שהגיתי מדימויני הדהדו אלי בחזרה מהרדיו והטלוויזיה, ושבו והמחישו לי כיצד יכולות מילים – הפעם בצמדים של שתיים-שתיים, תיבת נוח של השפה – ללוש את המציאות ולחרוץ גורלות של בני אדם. אין פלא אפוא שהמילים הכתובות לבשו בתודעתי מהות אומניפוטנטית ונעשו בעיני לישויות נבדלות, גורליות, על-אנושיות כמעט.

עם הזמן התגבשו המילים בקבוצות הולכות וגדלות, הולכות ומתעבות. מה שהיה תחילה תא בודד שליבה את חרדתי, והפך בהמשך לצמדית-תאים סודיים וכלי-יכולים, היה בנעורי לרקמה שלמה של מילים: עובר שתאיו הולכים ומתפצלים, הולכים ומבשילים, הולכים ונעשים לטקסט.

את מקום הבריות החד-תאיות והדו-תאיות של ילדותי תפסו עתה משפטים, פסקאות ואף פרקים שלמים: טקסטורות מורכבות של מילים, רקמות בעלות עומק והדהוד, תווי-פנים ונפח, שהחלו אף הן, בתורן, לכייר את המציאות, לעצב את גבולותיה ולהחריש אותה בתיבת התהודה העצומה שלהן. כך החלה הספרות.

תחילה עמדתי מולה ניגף. קראתי סופג וסביל את מילותיה ונהדפתי מול כוחן. לא רק משמעותן טלטלה אותי, אלא גם צורתן. צליליהן, נימתן, רקמתן – לכל אלה פיתחתי רגישות יתרה, כמו כלב המתפתל בגלל רחשים שאיש מלבדו אינו שומע. קראתי מכל הבא ליד, והפקדתי את רוחי ביד המילים: הן פצעו והן חבשו, הן הצהילו והן שיתקו, הן הצמיחו אתן גם שידעו לשכך מעט את האימה.

אחר כך, כשסוף סוף נחרתו בגופי סימני המין המשניים, ביקשתי להשיב לעצמי את הבעלות על כוחן של המילים. לא עוד לעמוד מולן סביל בלבד, אלא להפעיל אותן בעצמי. לא רק להיפעל, אלא לרקום במו ידי רקמות חיות של מילים צליליות, מילים מהדהדות, מילים מחוללות מציאות.

התחלתי אפוא לחבר מילה למילה, טור לטור, בית לבית, ומול עיני נעשו הרקמות ליצורים חדשים, בעלי און משל עצמם. זקרתי את אוזניי כמו כלב לכל צרימה בצליל, וכמו כלב רחרחתי מרחוק את כל ריחות המילים. לכל מילה היה ניחוח משלה, ולכל ניחוח וניחוח – מהמבאישות שבצחנות ועד הזפים שבבשמים – היה מקום משלו במקום, גומחה משלו בטקסט. נקבובית שרק דרכה הוא יכול לעבור.

הבנתי: העולם עשוי מריחות ומתחושות, ממראות ומצלילים, מטעמים ומרעשים, ותפקידי ככותב הוא לנפות אותם בכברה הפנימית שלי ולאפשר להם להיעשות למילים. ואז – לברור בכברה דקה נוספת את המדויקות והבלתי-נמנעות שבהן, את הפוריות וההכרחיות מכולן – ומתוך כך לעשות אותן ליצירה חדשה משלי, בת-דמותי ולא בת-דמותי: ברייה העשויה ממילים כה מדויקות, עד שרשט יעבור בגו המציאות. רשט של עונג או רשט של אימה, רשט של כאב או רשט של יופי – העיקר שהמציאות, אחרי התהליך הזה, לא תיוותר כשהיתה. העיקר שהקיום ישתנה בכוחן של מילותיי, בככוחה העצום של השפעה. העיקר שהמוות – זה שאת נוכחותו בחיי גילתה לי מילה

אכזרית אחת, "יתום", אי-אז בגיל חמש וחצי – ירחק מעליי, הוא ושובל ביעותיו, וייכנע בפני היצירה הכתובה, שהיא – לפחות בכוח – בת אלמוות. כך החלה הכתיבה, על תקוותיה ועל אשליותיה. כך החלה השירה.

ואז ישבתי וחשבתי: אנחנו אומרים מילים. אנחנו מתקשרים במילים. אנחנו מסתמכים על מילים. אנחנו מקשיבים למילים. אנחנו רושמים מילים. אנחנו מקלידים מילים. אנחנו קוראים מילים. אנחנו נעזרים בהן בחיי היומיום. אנחנו משמיעים אותן ונשמעים להן. הקיום שלנו עשוי ממילים. הקיום שלנו מכותר במילים. מנשימתנו הראשונה ועד לנשימתנו האחרונה: מילים.

אבל איך לעשות אמנות ממילים? איך להפוך את השפה שאנחנו משתמשים בה – שפה שהיא אמנם מותר האדם, אך לא בהכרח מותר הסופר או המשורר – ללשון קרה ומגוננת? מוזיקאי זקוק לכלי נגינה כדי להוציא תחת ידיו מוזיקה. צייר זקוק למכחול כדי להוציא תחת ידיו ציור. פסל זקוק לחומר כדי להוציא תחת ידיו פסל. במאי זקוק למצלמה כדי להוציא תחת ידיו סרט. וסופר?

די לו במילים. אין לו צורך בתיווך כדי להוציא תחת ידיו את יצירתו. המילים המשמשות אותנו בקיומנו היומיומי הם חומר הגלם היחיד הנחוץ לו, והיחיד שמצוי בידיו. זה מותר הספרות וזה גם אסונה. אם לא יידע הכותב לברור את מילותיו היטב, אם לא ישיכל לנפות אותן בכברת רוח, לסנן אותן משימושיהן היומיומיים והקומוניקטיביים ולחולל מהן ברייה חדשה, בעלת רקמות משל עצמה, חזקה עליו שלא ימצא נקודת משען ולא יזיז את כדור הארץ ממקומו.

מבחינה זו דומה היצירה הספרותית למחול. גם הריקוד, כמו השירה והפרוזה, אינו זקוק לתיווך. הוא נוטל את תנועות הגוף ומעביר אותן בכברת הרוח כדי להותיר מהן, אחרי סינון דק, רק את הפוריות, המפעיימות והבלתי-נמנעות ביותר, רק את אלה המסוגלות, בזכות כוח השבעתו, להדוף את האוויר הצר עלינו, להיבתק מהקרקע ולשחוק לכוך המשיכה.

חשוב להדגיש: מלאכת הסינון – במחול כביצירה הספרותית – אינה מלאכה של צנזורה או של מחיקה. כל תנועה וכל מילה הקיימות בעולם עשויות לשמש בידי האמן, המחלף אותן משגרת התנועות ופודה אותן משגרת השפה, בבקשו ליצור מהן רקמה חדשה. מההמוניות שבתנועות ועד האציליות שבהן, מהיומיומיות שבמילים ועד הנשכחות שבהן: כולן נחבצות מהחלב הגולמי של הקיום בטרם ייעשו, ביד האמן, לחמאה.

ועוד חשוב להדגיש: הסינון אינו בהכרח מודע, אך גם אינו בהכרח לא מודע. הקדמונים דיברו על מוזה, הרומנטיקנים דיברו על השראה: הסינון הוא המוזה והוא ההשראה. ואולי נכון יותר לומר: המוזה וההשראה אינן אלא התהליך המנטלי המאפשר לסופר (מאלף אותו?) להפעיל את מנגנון הסינון השוכן בקרבו.

*

ממרומי הבגרות אני שב וחושב עכשיו על הדרך שעברתי מאז אותם ימי ילדות אפופי חרדה, ומבין שבעצם מעולם לא התרחקתי מאמי. גם אני, כמוה, עוסק בצידי מרגלים. אלא שהמרגלים שאני לוכד אינם מרגלים בשר-ודם: אלה מרגלים עשויים מאותיות ומצלילים, המעבירים שדרים מלב מערכת הביטחון של השפה, מלב המקום שבו הלשון מוגנת ושגורה מדי, משוכנעת מדי בצדקתה. אך במקום לבקש לנטרל את המרגלים הללו, כאמי בשעתה, אני מגייס אותם לשירותי: אני מלקט אותם אחד לאחד, מבקש להחדיר לשדריהם מסרים חתרניים, ומספק להם תיבת תהודה.

לעיתים יש בזה סכנה: המילים עלולות להתברר כסוכנות כפולות, ולכוון את עוצמתן הרדיואקטיבית לא רק אל המטרה הרצויה, אלא גם נגד המפעיל שלהן עצמן – כמוהן כמילה "יתום" אי אז בילדותי הרחוקה. מבשרי חזיתי אז איך מילה אחת, מכוונת היטב, יכולה לפוצץ מערכת שלמה. אך ככלל, המרגלים שאני מגייס פועלים בצד שלי, ומעבירים את שדריהם נאמנה.

אלה סייעי הטובים ביותר במאבק נגד החרדה.

הספרות כסדק צר בין שני פסוקים

הספרות היא סדק צר בין שני פסוקים. הרווח וההצלה, שבהם שירה נחבאת. קפיצת הדרך שמאפשרת להחליף חיים נסבלים בחיים שראוי לחיות אותם.

כשאליהו התשבי פורץ לתנ"ך בסערה וללא כל הכנה מוקדמת, הוא מודיע למלך החוטא אחאב, שמעתה והלאה לא יירדו גשמים, "אלא לפי דברי". בפסוק העוקב אליהו שם פניו מזרחה כדי להסתתר "בנחל כרית אשר על פני הירדן". ברווח שבין שני הפסוקים הללו מסתתרת תורת הספרות. אל תוך סדק צר בין פסוק א' לפסוק ב' מתגנבות שאלות שיש בכוחן לפרנס ספר עב־כרס. מה אמר אחאב? למה אליהו מסתתר? מדוע מוטלת בצורת כעונש? איך ייעצרו הגשמים וישובו מעצירתם לפי דבר אליהו ולא לפי דבר ה'? ומי אתה, אליהו? בן של מי אתה? אֵיה אילן היוחסין, כפי שמקובל בקרב נביאי המקרא?

התגובה של אחאב נחסרת, אך לא מפני שלא הגיב, אלא מפני שהסופר המקראי בחר להשמיטה. בנקל משלימים הקוראים את חרון אחאב ואת פקודתו להרוג את אליהו, שהרי על גדת הנהר בפסוק ב' נחבאת מילת מפתח: "ונסתרת". על נקלה יסיקו הקוראים שאליהו נרדף כי אחאב רודף. הקוראים הבקיאים יותר יגיעו למסקנה שבצורת היא ענישה מתבקשת משום שאחאב מקדם ברחבי ממלכתו את הסגידה לבעל, אל הסערה והגשם. אך ערמומית מכל היא מניעת הפרטים באשר לזהותו של אליהו ובאשר לתעוזתו הכמעט־אלילית לתבוע בעלות על הורדת הגשם. בתחבולה ספרותית מתוחכמת מעוניין הסופר המקראי שנפקפק באליהו, שנטיל בו ספק, שיקנן בנו החשד שמא אליהו נכלולי ונמנה עם נביאי השקר כדוגמת נביאי הבעל והאשרה, המאכלסים לעיפה את דברי ימי אחאב ואת ארמונו. ולראיה: תוארו של אליהו בפסוק א'. התשבי. לא הנביא. פרק י"ז, שבו אליהו מבצע כניסה דרמטית למלכים א', אינו אלא בית ספר לספרות. במרוצת עשרים וארבעה פסוקים מסחררים מחולל אליהו שלושה ניסים בזה אחר זה

בעיצומה של בצורת כבדה ובעטייה. במהלך הנס הראשון נחלצים עורבים להגנתו של אליהו ומכלכלים אותו בשפך נחל כרית לירדן. במהלך הנס השני עולה בידה של אישה אלמנה וקשת-יום, המגדלת את בנה הקטן, לכלכל את אליהו, אף שבאמתחתה רק כד וצפחת, ובעומק קרקעיתם – רק שאריות של קמח ושמן. וממש כפי שצ'כוב לימד אותנו שאקדח המופיע במערכה הראשונה חייב לירות במערכה האחרונה, כך גם הסופר המקראי מלמדנו שילד המבליח לרגע במהלך הפרק, חייב לככב באירועי סוף הפרק, כשאנו חרדים ומתפללים לשלומו. וכך מגיע הסיפור אל שיאו במהלך הנס השלישי, כשחיי הילד בסכנה. "ויהי חוליו חזק מאוד עד אשר לא נותרה בו נשמה".

כעת, י"ח פסוקים בלבד לאחר שהפציע, נדרש אליהו להוכיח שהוא איש אלוהים ולא מאחז עיניים. בעוד הילד מוטל לפניו, מחוסר הכרה, מנסה אליהו להנשימו. "ויתמודד על הילד שלוש פעמים, ויקרא אל ה' ויאמר: ה' אלוהי, תשב נא נפש הילד הזה על קרבו". האישה החד-הורית מטילה ספק באשר ליכולותיו של אליהו. היא מטיחה בו דבר-אשם, ומכנה אותו בלעג "איש אלוהים". "מה לי ולך, איש האלוהים? באת אלי להמית את בני?". לתדהמתנו מתחוויר לנו שאליהו עצמו מפקפק ביכולותיו, כשהוא מגלגל את האשמה אל אלוהים. "הגם על האלמנה אשר אני מתגורר עמה הרעות להמית את בנה?". התדהמה מתעצמת נוכח המילים שבוחר הסופר בקפידה כדי לספר לנו מי מציית למי. לא אליהו שומע בקול ה', כי אם להיפך. "וישמע ה' בקול אליהו, וַתָּשֶׁב נֶפֶשׁ הַיֶּלֶד עַל קַרְבוֹ, וַיַּחֲיֵה הַיֶּלֶד שֶׁב לַחַיִּים בַּפֶּסוּק הַחֹתֵם אֶת הַפֶּרֶק, וַאֲמַר פּוֹסֵקֶת אֶת פְּסוּקָהּ: "עֵתָה זֶה יַדְעֵתִי כִּי אִישׁ אֱלֹהִים אַתָּה, וְדַבֵּר ה' בְּפִיךָ אִמֶּת". אם "עֵתָה זֶה יַדְעֵתִי", מִשְׁתַּמֵּעַ ש"עַד עֵתָה לֹא הֵייתִי בְּטוֹחָה". זו תחבולה מכוונת בספרות. נפש הקוראים מתמזגת בנפש הדמות החשדנית. חשדותיה של האם אינם אלא הד למתחולל בנפש הקוראים. הרי אנו, הקוראים, חפצים בהוכחה לכך שאליהו איש אלוהים הוא, ודבר ה' בפיו אמת. אבל יותר מכל זקוק לכך הסופר. הסופר המקראי נזקק לאמונו תחילה, בטרם ימשיך לתאר את מאבקי אליהו ואחאב. ואת אמונו הוא מקבע באמצעות האלמנה ובנה.

מכל הילדים בעולם, הייתי אני הילד שהשתוקק בעוצמה הנואשת ביותר לבואו של אליהו בפסח. שיכבוש את הכסא הריק. שיתמודד עליי. כל שנה, בפסח, הגיעה המתיחות ביני לבין אבי לשיאה. אבי אינו איש של מילים. מעולם לא עלה בידו לנסח משפט כהלכתו. את מיטב המילים אינו יודע, ועל סדרן אינו אמון. כשהנחה ביד רמה ובלשון כבדה את טקס קריאת ההגדה, היו המשפטים נבלעים בפיו ומתפוררים לשברי אותיות, כאילו בא להמיתן. "ולא נותרה בן נשמה". הייתי עוקב אחר המילים בעיני ומשיב להן את הגייתן בלבי. שם, בילדותי, קיבלתי את ההחלטה לא להיות אבי. התחלתי לכתוב העמקתי בקריאת ההגדה ובתנ"ך. אפשרויות אחרות לא היו. פרוזה ושירה לא נמצאו בבית. לא ספרות ישראלית ולא מבחר מספרויות העולם. רק ספרי לימוד לבית הספר היו בבית. ותנ"ך. אפילו הרומן שלי עם הספרייה הציבורית, בית כ"ץ בקרית ביאליק, היה קצרי-ימים. שבתו הביתה פעם אחר פעם עם סיפורי תנ"ך מאוירים לילדים, עד שפעם אחת ביטלה אמי את המנוי לספרייה מתוך חשש שהילד שלה יחזור בתשובה. ואף על פי כן, מכל המקומות בעולם פגשתי את אמי בספרות. הדבר אירע כשנרקמה מערכת יחסים בין יונתן, חייל פצוע-מלחמה, לבין ורד-לאה, בת לניצול שואת יהודי

יוון – בספרה של לאה איני, "ורד הלבנון". פתאום קמה לנגד עיניי סבתי, ניצולת שואת יהודי יוון. וקמה אמי, שסייעה בשיקומו של חייל פצוע. וקם החייל הפצוע, שעלה באש במלחמת ששת הימים, והפך לנכה מלחמה. אבי.

סבתא שלי, רוזה, נולדה ברודוס שביוון. תחת שלטון איטלקי. אבי סבתי, איז'קו דנטה, קבור בבית העלמין היהודי ברודוס. לאמה של סבתי, רגינה, ולאחיותיה של סבתי, מטילדה, שרה, ג'ויה וסוזנה, אין קבר שניתן לפקוד אותו. הן נשלחו מרודוס לאושוויץ, שם נרצחו בתאי הגזים. אחיה של סבתי הספיק להימלט לקונגו, אז בלגיה. ואת סבתי מילט ספן בשם מריו, לימים סבא שלי. כל שנות ילדותי לא ידעתי שאני נכד לפליטת שואה. רוזה לא נתנה דרור לגעגועיה ולייסוריה ולא דיברה על אמה ואחיותיה. אמי לא הפנימה את העובדה שהיא "דור שני". לי לא היה מושג שהשואה הגיעה ליוון. בבית הספר לא לימדו את הפרק הזה בהיסטוריה. אבל בגיל 34 קראתי – מתוך אחת הדמויות של לאה איני – איך סבתא רוזה שלי ניסתה להניא את אמי מנישואין לאבי. "את רוצה לסבול כל החיים? לשרוף לך את המזל? ... יש לה סיפור עם פצוע... לא מספיק השואה... חייל בבית חולים היא הביאה לנו. והנה זה החייל – אינווליד".

אבי, שנפצע בחזית המצרית במדבר סיני, היה – טרם פציעתו – כדורגלן מקצועי. אבי, שמעולם לא ראיתו מחזיק ספר בין ידיו, הרבה לקרוא את מוסף הספורט של "דיעות אחרונות". ואם התגלגל לידי המוסף של "מעריב", שחיבב פחות, גמע גם אותו. בסדר פסח הרבה אבי לספר ביציאת מצרים. אבל דחה חובתו לספר ביציאת מצרים הפרטית שלו, פציעתו במערכה בסיני. כל ילדותי אהב אבי כדורגל, ואני שנאתי. אבי היה ליכודניק, ואני החלטתי להיות מערכניק. אבי לוקה בדיבורו, ואני נעשיתי משורר.

כשבא אל קיצו גיל הטיפש-עשרה, החכמתי. קטפתי תובנות כמו תפוחים מעץ. הבנתי בן של מי אני. כשהיה אבי בן עשרים חרב עליו עולמו. המלחמה שמה קץ לתשוקת הכדורגל שלו. את החיים שרצה לחיות נאלץ להחליף בחיים שניתן לחיות. היום אני נדהם כשאני נשאב לצפייה במשחק כדורגל ואוהד את הקבוצה של אבא. היום אני משתומם כשאני מודה שיש לפעמים היגיון בטיעון של ליכודניק. ותמיד אני נחרד כשאני מאבד את רהיטות הדיבור ונפלטות מפי הלא-מילים של אבי: "נו... אה... זה... זה... איך קוראים לזה".

נדרשו לי שלושים שנה להבין שאבי כבד הפה והלשון עשני משורר. וידרשו לי עוד שלושים שנה להתפייס עם עילגות הלשון, שקופצת עליי לא פעם, ביומיום. אבל בנעוריי, מתוך פחד שאהפוך לאבי, מילאתי את הפער שבינו לביני בקריאה בתנ"ך. שפת התנ"ך אפשרה לי להשחזר מילים ולשייפן משום שניסוחי אבי – בוסר, ומילותיו קהות. בדירה שבה עברו עליי ימי ילדותי ונעוריי, לא היה ולו מדף ספרים אחד; ובבגרותי חלמתי שתהיה לי יום אחד ספרייה ביתית מקיר אל קיר, ובתווך – שולחן כתיבה ומנורת קריאה. ובצד המנורה כורסה, שולחן קטן וספר פתוח. אני כותב שירים, וכששיר נכתב ועולה יפה, כשטור אל טור מביע אומר, נשחז ומשתייף לפי דְּבָרִי, הרי זה כאילו נכנס אליהו הנביא להתמודד עליי. ומחיייה אותי. הספרות היא סדק צר בין שני פסוקים. הפער שבין פרק א' בחיים לפרק ב'. הרווח וההצלה, שבהם שירה נחבאת. קפיצת הדרך שמאפשרת להחליף חיים נסבלים בחיים שראוי לחיות אותם.

לא ל"ספרות"

במושב שאני משתתף בו נמצא פרופ' גרשון שקד. אחרי ההרצאה מספרים לי שהוא אמר למישהו: "הבחור הזה הוא מטען חבלה שמוכרחים לנטרל" – וזאת הייתה ונשארה המחמאה הגדולה ביותר שקיבלתי על הרצאה אקדמית – וגם רגע של הארה באשר למהות עבודתם של חוקרי הספרות העברית של פעם: יחידת אבטחה של הסופרים הקאנוניים.

בילדותי, הספרות היא אמי. כשאנחנו לבד בבית, היא מספרת לי את חייה דרך הספרות (או לידה). היא התגוררה בשכונת תלפיות בירושלים; במרחק הליכה מביתה: בית שמואל יוסף עגנון וגם ביתו של פרופ' קלויזנר, דודו של הסופר עמוס עוז. את רוב ילדותה היא בילתה בקריאת ספרים שהיא ממליצה גם לי לקרוא: קורנל מקושינסקי ופרנץ מולנאר, אריך קסטנר וז'ול ורן, "האסופית" ו"נשים קטנות". בימי שבת אנחנו נוסעים לבקר את סבתי בירושלים ואחרי ארוחת הצהריים עושים טיול רגלי בתלפיות. בית עגנון סגור אבל אנחנו מביטים מבחוץ בחצר הגדולה שלו, בעצי האורן. בנעוריה אמי עזבה את ירושלים ועברה לחיות חיי פנימייה בכפר הירוק. בפנימייה היא התחילה לכתוב סיפורים קצרים. באחד מהסיפורים האלה, חתולים, החיה השנואה עליה, מתרבים ומשתלטים על ירושלים. בכפר הירוק היא פגשה נער בשם אסי דיין, שלימים יהיה אורי ב"הוא הלך לשדות", והם מחליפים ביניהם מכתבים. נדמה לי שבאחד המכתבים דיין כותב או אולי מעתיק לאמי שיר. אחר כך אמי לומדת ספרות אנגלית באוניברסיטה העברית, והספרים שהיא צברה בתקופת לימודיה ממלאים את המדפים בחצי־חדר שמשמש לה חדר עבודה בדירה שאנחנו גרים בה בחולון (עיר שאמי לא אוהבת, שהיא ההיפך מירושלים, שהיא הכול

מלבד ספרות). שמות על מדפים: הנרי ג'יימס וד.ה. לורנס, I. A. RICHARDS, כרכים של אנציקלופדיה בריטניקה באנגלית ומילון אוקספורד השלם. בחצי־חדר אמי מכינה אחר הצהריים את השיעורים שהיא מלמדת בבית הספר התיכון ע"ש מיטראני בחולון: היא עובדת עם תלמידיה על סיפורים של דיימון ראניון ואו. הנרי, ועל מחזה של ארתור מילר, "מותו של סוכן". היא כבר לא כותבת סיפורים.

היא גם קוראת בעיקר ספרות עברית עכשיו, והספרים האלה לא נמצאים בחצי־חדר אלא בסלון: הכרכים של כתבי עגנון, כל ספרי עמוס עוז, "זיכרון דברים" ו"סוף דבר", הראשונים של דויד גרוסמן בהוצאת סימן קריאה, "רומן רוסי" מאת מאיר שלו, ליד ברוך קורצווייל, "ספרותנו החדשה: המשכיות או מהפכה" ו"היסטוריה של הספרות העברית החדשה" מאת קלויזנר. אין בספרייה שלנו ספרים שאינם חלק מהקאנון. אמי מפצירה בי שאקרא ספרים של עוז, בעיקר את "מיכאל שלי" ואת "קופסה שחורה", וגם את "התגנבות יחידים" מאת יהושע קנז, אבל אני בגיל שההמלצות שלה מרתיעות אותי. אני מסרב לקרוא אותם. אני מעדיף להסתגר בחצי־חדר בזמן שהיא לא עובדת בו וקורא רק קפקא ובקט שאני לוקח מהספרייה.

בזמן לימודיה באוניברסיטה העברית אמי לא רק מפסיקה לכתוב סיפורים אלא גם פוגשת את אבי, בבניין הישן של עיריית ירושלים. אבי לומד בירושלים משפטים וייעשה לעורך דין – אבל הוא לא קורא ספרות. אבי הוא הלא־ספרות. הוא לא גדל בסמוך לבית עגנון, אלא בשכונת התקווה וביד אליהו. בילדותו לא הקריאו לו ספרים, והוא עצמו לא הרבה לקרוא כנער. גם עכשיו הוא לא קורא למרות שאמי מפצירה בו. על המדפים במשרד עורכי הדין שלו בכיכר מלכי ישראל, ליד כרכי התכלת עם פסקי הדין של בית המשפט העליון, אני זוכר ספר אחד, מאת העיתונאי אורי דן, על מלחמת יום כיפור.

עם השנים, הלא־ספרות [הלא־ספרות] של אבי מכאיבה לאמי יותר ויותר. איך ייתכן שדווקא היא נאלצת לחיות עם מישהו שרחוק כל כך מהספרות? לפעמים הלא־ספרות שלו גורמת לה מבוכה, בעיקר באירועים חברתיים שבהם מדובר לפתע בספר חדש של עמוס עוז או א"ב יהושע. החיים עם אבי הולכים ונעשים רחוקים ממה שחייה יכולים או אמורים היו להיות, מפני שאבי הולך ונעשה הלא־ספרות. הוא מצטרף לתנועת הליכוד ונעשה פעיל במחנה של שר השיכון, דוד לוי. הוא מתקבל כחבר במרכז הליכוד ואז נבחר ליו"ר סניף הליכוד בבית ים. הוא נעדר לילות שלמים, בעיקר לפני הבחירות, וכשהוא לא בבית, אמי מספרת לי על גברים שהייתה יכולה לחיות איתם במקום עם אבי: אסי דיין, אבל גם בחור אחר שפרסם ספר שירה. שמו היה ליאור, נדמה לי. בלי שיש לי הוכחות לכך, אני יודע שאמי מנהלת רומן ארוך־שנים עם עמוס עוז – לא בחיים הממשיים, אלא באזורים המענגים של חיי הנפש, באזורי הפנטזיות הכמוסות, אלה שאם יש לך אומץ אתה הופך אותן לסיפורים.

כשאני מתחיל ללמוד באוניברסיטה העברית, ספרות ומשפטים – משפטים וספרות – אני קורא לראשונה את הספרים שאמי הפצירה בי לקרוא. את העותקים שעליהם אני מסמן סימונים בעיפרון, כמו חוקר ספרות צעיר, אני שואל מספרייתה: את "התגנבות יחידים" ואת "מיכאל שלי" ואת "קופסה שחורה". אני מתגורר בשכונת רחביה, ובכל בוקר, בדרך לתחנת האוטובוס, אני עובר על פני בניין טרה סנטה וחושב על הפרק היפהפה

שפותח את ספרו של דן מירון, "בודדים במועדם". הרפובליקה הספרותית הצעירה, המתהווה, מתחממת בשיעוריו של שמעון הלקין בבניין הזה בתחילת שנות החמישים ("משוררים ומספרים שכבר הוציאו לאור קבצים ורומנים, מבקרים צעירים, זאבי קרבות מלחמת השחרור שזה עתה פשטו את מדיהם, וגם נערים ונערות צעירים, כמעט ינוקאים, כמוני. כולנו ישבנו לרגליו של פרופסור שמעון הלקין, מורנו ורבנו, ומפיו שמענו את המילים יוצאות מפורשות ומודגשות: 'הרפובליקה הספרותית'...").*

גם מיכאל וחנה גונן נפגשו בבניין טרה סנטה. הנה כך הם נפגשו: "ביום חורף בתשע בבוקר מעדתי במדרגות. צעיר זר אחז במרפקי. ידו הייתה חזקה ומתאפקת. ראיתי אצבעות קצרות, שטוחות-ציפורן, אצבעות חיוורות אשר על פרקיהן צמחה פלומת שיער שחורה (...). חורף היה בירושלים".**

מחוץ לבניין טרה-סנטה ניסה אבנר, הגיבור המזרחי של הרומן "התגנבות יחידים", לנשק את זיוה היפה והכה בלתי אפשרית בשבילו – ונדחה.

"מה מבטיח לי היופי שלך? שאל אבנר ובקולו ספק רצינות ספק היתול: 'איזה אושר הוא מבטיח לי?'"

"הוא מבטיח לך אפשרויות שלא בטוח בכלל אם הן יתגשמו, ולמעשה בטוח יותר שהן לא יתגשמו".***

באותן שנים אני כבר כותב סיפורים ומבטיח לעצמי שפעם אכתוב את פגישתם של אמי ואבי, כאילו התרחשה בתוך רומן כזה של הספרות העברית, בתוך בניין טרה-סנטה או לידו. אמי תמעד ואבי – גמיש, נמוך, אצבעותיו כהות – ימנע את נפילתה. אבל מה הוא יאמר לה אחר כך? אני לא כותב את הסיפור הזה כי אני מרגיש שאבי לא שייך אליו או לבניין הזה. שאין לו מה לומר בו.

במקום זה אני כותב הרצאות ראשונות על האופן שבו הספרות העברית כותבת את המזרחיות כלא-תרבות, כלא-ספרות, כחלום ספרותי על חיים ישראליים נכספים, שנשבר. את ההרצאה הראשונה בכנס אקדמי מכובד אני נושא ב-NAPH באוניברסיטת בן-גוריון. הנושא שלה הוא ייצוג המזרחיות ברומן "קופסה שחורה", שבמרכזו סיפור התפוררות נישואיהם של אילנה ואלק, ההיסטוריון הגוסס כשסביבו ספרים ועוד ספרים, ונישואיה החדשים של אילנה למישל סומו המרוקאי, שמי הוא ובעיקר מה הוא לא, אתם יכולים לנחש.

בקהל הלא-רב במושב שאני משתתף בו נמצא פרופ' גרשון שקד. אחרי ההרצאה מספרים לי שהוא אמר למישהו: "הבחור הזה הוא מטען חבלה שמוכרחים לנטרל" – וזאת הייתה ונשארה המחמאה הגדולה ביותר שקיבלתי על הרצאה אקדמית – וגם רגע של הארה, לא באשר למהות הספרות אלא באשר למהות עבודתם של חוקרי הספרות העברית של פעם: מעין יחידת אבטחה של הסופרים הקאנוניים.

* דן מירון, "בודדים במועדם", עמוד 9. עם עובד, תל אביב, 1987.

** עמוס עוז, "מיכאל שלי", עמוד 13. כתר, ירושלים, 2008.

*** יהושע קנו, "התגנבות יחידים", עמוד 333. עם עובד, תל אביב, 1986.

כמה שנים אחר כך, כשהמחקרים האלה מכונסים לספר ראשון,* אני נותן עותק שלו, עם הקדשה בכתב-יד, לאבי ולאמי, ואמי מניחה אותו בספרייה בסלון, על מדף ריק. היא קוראת אותו אבל אינני יודע מה היא חושבת עליו. אם אבי קורא אותו אינני יודע.

גם מאז לא הצלחתי לכתוב רומן כזה, שמתרחש בטרה-סנטה. כתבתי רומנים בלשיים שמתרחשים הרחק משם, במקום שהוא הלא-ספרות, בחולון – אולי המקום שאליו טרה-סנטה התפוררה? – והם נמצאים עכשיו בספרייה בסלון הדירה של אמי – ספרי הבלש היחידים שנמצאים בה. פעם, כשהתבוננתי בהם על המדפים שלה, חשבתי: אני כותב את המדף היחיד שלא היה בבית ושלא היה סיכוי שיהיה שם בלעדי. אבל מה באשר ל-ספרות?

בשנים האחרונות אני נותן לפעמים הרצאות במרכזי תרבות ברחבי הארץ על הרומנים שלי ועל תולדות הסיפור הבלשי. הקהל ברובו מבוגר, ונדמה לי שאני מזהה בו את חנה גונן או את זיוה מ"התגנבות יחידים". אחרי אחת ההרצאות האחרונות ניגשה אליי אישה שיכולה הייתה להיות אחת מהן ואמרה לי שההרצאה הייתה מצוינת. אבל מותר לי לשאול אותך שאלה למרות השעה המאוחרת? היא הוסיפה. בטח, אמרתי. יש לי זמן.

("מה מבטיח לי היופי שלך? איזה אושר הוא מבטיח לי?")
"תגיד", היא שאלה בנימוס, "אתה אמור להיות בחור אינטליגנטי שגם מלמד ספרות באוניברסיטה, נכון? אתה הרי יודע שמה שנכתב בספרי הבלשים האלה זאת לא-ספרות, לא?"

* דרור משעני, "בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד". עם עובד, תל אביב, 2006.

האם אנשים מאוהבים יכולים לכתוב ספרות?

בתקופות של התאהבות עזה אני מתקשה לכתוב. כך גם כשההתאהבות עולה על שרטון. מה זה משאיר לי? לא הרבה.

אמת המקובלת על כולם היא שספרות טובה נוצרת על חורבותיה של אהבה שנגמרה או כלל לא התחילה, שהיא נכתבת בדמו של פצע האהבה הנכזבת. רומן החניכה המודרניסטי של האמן מוכיח זאת שוב ושוב: אמנים בכלל וסופרים בפרט אינם יצורים שמסוגלים לחיות חיי אהבה או זוגיות, הם מוכרחים לוותר על אלה כדי להפוך לסופרים מקצועיים. לפעמים הם אפילו מובילים את עצמם שלא ביודעין, או אפילו ביודעין, אל אהבות בלתי אפשריות ובלתי ממומשות רק כדי שייצא מזה סיפור טוב. גוסטב פון אשנבאך, הסופר המתבודד שהוא גיבור "מוות בוונציה" של תומאס מאן, כותב את יצירת המופת האחרונה שלו בהשראת התשוקה הבלתי ממומשת שמתעוררת בו בערוב ימיו אל הנער היפיפה טאדג'ו; שלא לדבר על חמדת, הסופר מ"גבעת החול" של עגנון, שבונה קריירה ספרותית שלמה על אכזבותיו מנשים שאפילו לא ידעו שהוא היה מעוניין בהן אי פעם. נעימה ששון, הסופרת לעתיד, גיבורתה של עמליה כהנא-כרמון, מטיחה במורה הנחשק שלה, יחזקאל דה-סילבה: 'איך זה שאני קיימת רק כדי שאתה תראה אותי ואתה לא רואה אותי?!'; הוא, מצדו, מתעקש לא לראות אותה – לא כאובייקט אהבה, וגרוע מזה – גם לא ככותבת. שיר האהבה המוצלח ביותר שלה, זה שמנהל בית הספר בכבודו ובעצמו מתעקש לתלות על קיר בית הספר, נושא את הכותרת "מורי היקר", אך יחזקאל מודיע לה שהוא "נרדם" במהלך קריאתו. נעימה הפגועה, שחזוירה לא נענו ושיריה נדחו, יושבת בתגובה לכתוב את הטקסט שבסופו של דבר מתברר שהוא-הוא הסיפור עצמו, זה שעמליה כהנא-כרמון מעניקה לו את השם "נעימה ששון כותבת שירים" ושאת זכויות היוצרים עליו היא מועידה לאוהבת הנכזבת שלה, דיוקן האמנית כאישה צעירה.

במשך השנים שבהן אני מלמדת סטודנטים ותלמידי כתיבה את "נעימה ששון כותבת שירים" טענתי תמיד באוזניהם שלא צריך לרחם יותר מדי על נעימה האומללה. אם יחזקאל היה אכן מסוגל להכיר בכישרונה ולהיענות לחיזוריה או יש סיכוי טוב שהיא לא היתה כותבת יותר אף מילה; ולא רק משום שהיו קוראים לה להעיד נגדו במסגרת משפט על ניצול יחסי מרות. למאוהבים שאהבתם נענית אין פניות או משאבים לכתוב כלום. איזו אנרגיה ספרותית כבר יכולה להישאר אחרי הלילות נטולי השינה, השיחות האינסופיות, הדרמות, הקנאה, המחשבות הפרנואידיות, המריבות והפיוסים, שלא לדבר על כל הסקס הזה?

מילא משוררים – הם עוד נישאים על סערות הליבידו והתשוקה; הרי כל שיר יכול להפוך להתפרצות וולקנית שעומדת בפני עצמה. אבל סופרים הכותבים פרוזה זקוקים ליציבות, לסדר יום ברור ולמשמעת עצמית כדי להוציא מתחת ידם יצירה, וקל וחומר רומן באורך מלא. ואיך בדיוק אפשר לעשות זאת בתוך יחסי אהבה שהם תמיד ובהכרח כאוס מוחלט?

אנשים נשואים, ובעיקר אם נישואיהם הם מהסוג נטול התשוקה והדרמה, יכולים באופן עקרוני לכתוב רומן. ובלבד שהם עוד זוכרים משהו מימי הסער והפרץ שקדמו לחיי הנישואים, וגם שיש מישהו שלוקח על עצמו את מטלות היומיום ומעניק להם פנאי ומרחב לכתוב באופן יומיומי ורציף. אבל מה על כל השאר? מה על כל אלה שמחליטים ללכת אחרי הלב, או כל איבר אחר שמראה לבני אנוש את הדרך להשתחרר מכבלי הנישואים? בתקופות של התאהבות עזה אני מתקשה לכתוב. כך גם כשההתאהבות עולה על שרטון. מה זה משאיר לי? לא הרבה, בהנחה שאני מעוניינת להמשיך לחיות את החיים באותנטיות ולא להיכנע למיני סידורים חברתיים כאלה ואחרים. העניין הפך להיות עבורי בעיה רצינית בשנה שעברה, שבה חוויתי מערכת יחסים זוגית סוערת למדי ובמקביל ניסיתי לכתוב רומן. התוצאה היתה שבמחשב שלי שמורות עדיין כארבע או חמש פתיחות מוצלחות ומבטיחות במיוחד של ארבעה או חמישה רומנים שנתרו שם מיותמים, בצפייה מבושת שאציל אותם מתהום הנשייה יום אחד, כשדעתי תתיישב עליי ואחזור לחיות כאחת האדם.

ובכל זאת, אני מסרבת לקבל על עצמי את הדיכוטומיה הבסיסית של רומן החניכה של האמן, זו שפירושה שכתובה שווה ויתור על אהבה. בראש ובראשונה מפני שמדובר בדיכוטומיה גברית, שמבוססת על דיוקן האמן כפי שהצטייר בביוגרפיות של אמנים וסופרים ממין זכר; אלה שעבורם אהבה רומנטית היתה בגדר תוספת נעימה ולא מזיקה לחיי המשפחה הבורגניים. המשפחה הבורגנית לא רק שאפשרה לגברים כתיבה ואף עודדה אותה, אלא אף הסדירה את חיי האהבה שלהם באופן שלא יאיים על אושיות המשפחה ובוודאי לא על הכתיבה. עדות מצוינת לכך מספקים חייו של תומאס מאן עצמו, שנהנה מרווחת חיי הנישואין ומשגרת הכתיבה הנעימה שאפשרה לו אשתו המסורה, בעוד הוא שומר את הליבידו לטאדג'ואים למיניהם שמילאו את חיי הדמיון שלו וגלשו גם למציאות חייו. נשים, לעומת זאת, עבדו במסגרת הנישואים כמו שפחות במשרה מלאה, ולמי מהן היה בדיוק זמן לעסוק באהבה או לחלופין בכתיבה? לא רק שהאופציה שנשים יתחתנו מתוך אהבה (ולא מתוך דחף הישרדותי שלא לגווע ברעב) היתה בלתי־קיימת (וראו

כלכלת השידוכים שמציגות בפירוט גלוי מאוד גיבורותיה של ג'יין אוסטן שבוחרות עם מי להתחתן עפ"י גובה הליש"ט שהוא מרוויח בשנה), אלא שעצם הכתיבה היתה עבור נשים פריווילגיה מטורפת. עובדה היא שעד המאה התשע-עשרה אף אחת מהן לא כתבה רומנים, וגם כשהתחילו לכתוב, המצליחות שבהן עשו זאת בעילום שם או תוך כדי אימוץ שם עט גברי.

גם היום, בעידן שבו יש פחות נשות-סופרים ויותר סופרות, ההתמסרות של נשים לכתיבה על חשבון ה"חיים" עדיין אינה בגדר המובן מאליו; גם משום שמעמדן של נשים בתור המטפלות העיקריות בילדים לא באמת השתנה והוא מחייב אותן תמיד לשים את צורכי משפחתן במקום ראשון, וגם מפני שהיחס החברתי והתרבותי לסופרות נגוע תמיד בקדימות של החיים הפרטיים על פני הכתיבה. השאלה החוזרת על עצמה שוב ושוב בראיונות עם סופרות תהיה: "אז איך את משלבת כתיבה ואימהות/זוגיות?" וכל כתבה שתעסוק בהן, בין שמדובר בכתבת דיוקן או ברשימת ביקורת, תדגיש את חיייהן הפרטיים – המשפחה, הילדים, האהבה או היעדרה – על חשבון דברי ההלל והשבח ליצירה עצמה. העניין הוא שאם הדיכטומיה "כתיבה – אהבה" הופכת לא-רלוונטית עבורי כאישה משום שהעולם בכל מקרה אינו שש במיוחד לאפשר לי להעדיף את הכתיבה על פני כל היבט אחר של חיי – אולי זה בדיוק מה שיכול לתת לי את החופש לבחור או לא לבחור בחיי אהבה מבלי שזה יאיים על הכתיבה או על החופש היצירתי שלי?

בהנחה שגם כתיבה וגם אהבה אינן הכרחיות או מחויבות המציאות עבור נשים ועבור כל מי שהחליט לוותר על יתרונותיו המפוקפקים של הסדר המשפחתי ההטרונורמטיבי, האם ייתכן שממינוס ומינוס אכן יכול לצאת בסופו של דבר פלוס? שניתן לחשוב על אפשרות שבה למאובות וגם למאוהבים – לכל מי שממילא חותר תחת מוסד הנישואים הפטריארכלי מעצם בחירתו בתשוקה על פני הסדרים כלכליים וחברתיים – יש פוטנציאל לשנות את אופיו של רומן החניכה הספרותי במאה העשרים ואחת? לכתוב לתוכו את החיים ואת האהבה – את כל סוגי האהבות – באופן שינתץ גם את הסדר הבורגני וגם את סיפור החניכה הספרותי המסורתי? ואולי, במחילה, לשחרר סופית את נעימה ששון מהמורה היקר והסרבן שלה, ולאפשר לה למצוא את אושרה עם אובייקט פנוי ומתאים יותר, שאתו אפשר ליהנות משני העולמות: גם לכתוב את יצירת המופת הבאה שלה וגם לחוות זוגיות מסעירה והדדית?

הייתי רוצה מאוד לקוות שזה אפשרי.

ועכשיו כל מה שצריך זה רק לנסות למצוא את הזמן לשבת ולכתוב משהו בתוך כל הארוס הזה, שלא לדבר על הסדרי הראייה.

שלוש התחנות של הספרות

הספרות היא בגידה ונקמה בתרבות ובהנחות היסוד השגויות שלה שרק נדמות לנו כאקסיומות; הספרות היא בגידה באהובינו שאותם אנו מעלים על מזבחה.

במוצאי שבת 4 בפברואר 2012, כשכבר עמדתי לצאת מבית הוריי אחרי ביקור ארוך, ביקש ממני אבי חולה הסרטן שאגש אל החדר השני ואביא לו את ספר קהלת. נעלבתי מהבקשה ועניתי שבשום פנים ואופן לא אתן לו לקרוא בספר המדכא הזה. ב־6 בפברואר, עם עלות השחר, הוא קם ממיטתו, נעמד, צנח ומת.

ביום רביעי 27 בדצמבר 2017, רונית הייתה מאושפזת במחלקה האונקולוגית ברמב"ם וביקשתי לבטל הרצאה בעיר לוד שנועדה להתקיים באותו יום. הסברתי למי שהזמינה, שהחברה שלי במצב לא טוב ושלא אוכל לעזוב אותה. המזמינה אמרה שלא ניתן לבטל את ההרצאה ושאני מוכרחה להגיע. נסעתי ללוד. ההרצאה הייתה מזהירה באופן מוזר מאוד ורק מאוחר יותר הבנתי שזו הייתה תוצאה של ניתוק רגשי. מעט לאחר שעת חצות קמה רונית ממיטתה, נעמדה, צנחה ומתה. הגעתי לבית החולים כעשר דקות לאחר מכן.

שני האירועים הללו מלופפים זה בזה ומושחלים בתוכי כמו חוט תיל קר וקבוע. הדימיון הברור בין שניהם לא מצריך מחשבה אנלוגית מפותלת במיוחד; הנה כי כן: החמצה ורגשות אשמה. כל שנה, לטובת איזו כפרה מדומיינת, אני קוראת על קברו של אבי את פרקים א'–ג' בספר קהלת, ובלילות רבים מספור רונית חוזרת לחיים בחלומותי כשהיא חולה, אני שוכחת שחזרה ואז נזכרת פתאום, בבהלה. לחזרה הכפייתית על פעולת הקריאה בערות ועל שכחת הנוכחות בחלום מצטרף כעת הסיפור על ההחמצה, רגשי האשמה והחזרה. הנה התחנה הראשונה בדרך לבריור אישי, שאולי יצליח להפוך לבריור כללי, סביב השאלה הגדולה "מהי ספרות?": כשהיא נמסרת בעל פה או בכתב, הספרות יכולה להיות אקט תרפויטי הן למי שכותב אותה והן לקוראיה (מסיבות מובנות לא ניתן להיכנס כאן לשאלות של טיב הספרות. הקביעה "ספרות" תניח את היותה של זו במיטבה).

בנסיעה הזאת, כשהנופים החולפים מול עיניי הם נופים אנושיים של בני אדם מדברים ולא של עצים וגבעות ודשאים, אני מבינה שלתחנה הראשונה קדמה תחנת האפס: ההנחה שאי אפשר לדון בשאלה "מהי ספרות" כשאלה כללית שהתשובה לה, גם אם תהיה מורכבת, יכולה להימצא בתחומי "הספרותיות" עצמה. אפשר בהחלט לדון בשאלה זו כשאלה כללית בתחומי הפילוסופיה או ההיסטוריה, בתחומי הפסיכולוגיה או הסוציולוגיה, וגם בעולם מדעי המוח והקוגניציה, אין לי ספק, עמלים או יעמלו בקרוב מאוד על חיפוש תשובות מדעיות שימתחו את השאלה עד לקצותיה המגוחכים. תחנת האפס לעיסוק בשאלה זו בתוך תחומיה של "הספרותיות" תהיה אפוא תמיד: הסיפור והספציפיות של הסיפור.

פניי אל התחנה השנייה ואני לא מצליחה לייצב במהירות הנסיעה את מראם של בני האדם או את דיבוריהם; אלה נמסכים באלה. אני מצליחה לתפוס שהעובדה שנוקקתי לשני הסיפורים שפתחתי איתם לא הייתה מקרית אלא הכרחית. אבל איני יכולה להתעלם מעובדה נוספת, והיא ששני אלה מצליפים בי בקביעות בשוטמים של אימה ושל אשמה. ההצלפות מענגות מצד אחד ומענות מצד שני; בשעת הכתיבה הן הופכות להיות אינטנסיביות יותר והעינוי גובר על העונג. כיצד אמלט? דרך פתח בלתי נראה חודרת המילה המשפילה שיש בידה להפסיק אותן: "צייתנות". ובאמת, לאיזה קוד צייתי כשלא הסכמתי שאבי יקרא לפני מותו את קהלת? לאיזה קוד צייתי כשלא ביטלתי את ההרצאה ההיא על אף שמצבה של רוג'ית הידרדר מאוד? שני ההסברים נמוגים לקוד אחד, תרבותי-בורגני-קפיטליסטי: גם לפני המוות כשאדם רוצה להתנחם ב"מה שְׁהִיָּה, הוּא שְׁיִהְיֶה וְמָה שְׁנַעֲשֶׂה הוּא שְׁיַעֲשֶׂה וְאִין כֹּל חֲדָשׁ תַּחַת הַשָּׁמַשׁ" (קהלת, א', 9) וב"עַת לְלֶדֶת וְעַת לְמוֹת" (שם, ג', 2) – מוכרחים להיות שמח; ובמחויבות שנקבעה מראש להרצאה ב-27 בדצמבר בשעה חמש אפס אפס, יש לעמוד ויהי מה. כך הופך הסיפור האמיתי שעומד בליבם של שני הסיפורים האלה להיות אנטי-ספרות: צייתנות תחת התנגדות.

כשאני חולפת על פני התחנה השנייה, הספרות היא התנגדות, אני חושבת על ההתנגדות המובנית של הספרות לתרבות, למדינה וללשון, אבל המילה "התנגדות" בישראל של שנת 2020 נשמעת לי רפה מדי. צריך מילה אחרת. הנה, במחי מחשבה הפכה השאלה הכללית לשאלה לוקאלית: מהי הספרות היום בישראל? ושוב לשאלה כללית: האם אפשר לנתק את השאלה "מהי ספרות" מזמן וממקום ספציפיים? כן ולא. אבל כשהמקום וכשהזמן לוחצים – תמיד לא.

החיפוש אחר מילה שתחליף את המילה "התנגדות" מתעמעם ומבריך חליפות. התיעוב מבני האדם וממעשיהם גובר ואני זורקת את עצמי מהדלת של הרכבת לראדי, כפר ילדותו של ביאליק ברוסיה, גם במחיר אי ההגעה לתחנה השלישית: "יֵשׁ בְּעוֹלָם כְּפָר שְׁאֵנָן, מְקַף חוֹמַת יַעֲרִים, / וְלִכְפֹּר רְקִיעַ תְּכֵלֶת, בְּלִי מְצָרִים רְקִיעַ, / וְלִרְקִיעַ תְּכֵלֶת בְּתִיחֵדָה בְּאֻמְצָע: / עַב יַחֲדָה, לְבָנָה וְקִטְנָה" (ח.ג. ביאליק, "ואם ישאל המלאך"). אבל המילה "התנגדות" שוב מבריקה לרגע והתיעוב מבני האדם וממעשיהם שוב דוקר. אי אפשר לרמות. בלית ברירה אני נאלצת להודות שלא אוכל להגיע לתחנה השלישית בלי לעבור דרך סיפור ספציפי שישרוט את שולי המוות – השיר "פרידה" של ביאליק. בשיר זה, החותם את

מחזור השירים "יתמות", האחרון שכתב ביאליק בחייו, הוא מתאר את אמו המכינה אותו לדרך הנכונה להם אל בית הסב, שם יישאר:

ובבקר אביב כליל בדלח, בעמד העולם כלו
בטהרו ובזיוו הראשון, ובטרם יקיץ הפרבר
על המונו ושאונו וזהמו (אין זאת כי בבקר כזה
השכים אברהם אבינו ויולך את־בנו לעקדה)
קמה אמי, התפללה, ותצר את־מעט בלאי [...]

העקדה המוזכרת כאן על ידי הדובר במאמר מוסגר, ושוברת כך את הלב אף יותר ממה שאפשר היה לצפות, היא עקדה כפולה ובו זמנית: האחת מתקיימת בזמן הווה בעת ההליכה אל בית הסב: "לנתיב היגון, / הנכון לפניו פיוס", והנוספת מתקיימת בזמן ההווה המתמשך עד רגע המוות: "לנתיב כל־חייו"; אולי כאן יכול להימצא הפתרון לפרדוקס היותה של הספרות ממוקמת במקום ובזמן ספציפיים ובאותה עת מנותקת ממקום ומזמן ספציפיים, הן בנפש והן בנצח. ובחזרה אל השיר; בהמשכו נפרד ביאליק הקט בנשיקות מאחיו ומאחותו, ומצילו שלו המוטל בכל זוויות הבית. בצאתו אל הדרך הוא נפרד גם מנופי ביתו המושלמים והמוכתמים: מעץ הלבנה הרענן והיפה, מהאישי הישיש בפרבר ומהבתים העניים "פרומי גגות ומטי כתלים"; אבל לב השיר הוא הפרידה מאמו:

ואולם יתר הוד ותרומת כל־יפעה צפנתי לך ולמענה,
העלובה מאמות והמעשקה בנשים, אמי סגלתי!
את־כל־יקר חסדי ימי אקרינה אל עבר פניך
ונהרת דומם, כצפירת שחר, בגלגל חיי;
[...] וגם את־התרפקה עלי אמש, ואת־הציצה אל־עיני
על בכיך ושחוקך ונשיקותיך יחד אזכר – אז אדע,
מה־עמקה לעתים ענות אנוש עלי אדמות!
ואולם חי אלהים, אם יפל רסיס מדמעתך ארצה!

ביאליק מזדהה עם אמו האהובה ועם כאבה; הוא מבין כי היא נאלצת להיפרד ממנו בעל כורחה, ולכן הוא פודה אותה בשורה האחרונה המצוטטת לעיל, כמעשה העם שפדה את יונתן משאול (שמואל א, יד 45). ואולם האהבה המוחלטת וחסרת התנאים של ביאליק לאמו הופכת לבגידה, רגע לפני שהמחזור כולו מגיע לסיומו וביאליק הקט מגיע אל בית הסב:

אל־נא אפוא ירע לך, אמי, כי שלחתיני,
מחר ערב ראש־חדש, ופקדת את־קבר אבא,
והגדת־לו את־כל־ענותך ואת־כל־מדוי לבבך –
הוא יבין, הוא יאמין, והוא יסלח לך.

הבן לא זו בלבד שהוא בוגד באמו במונעו ממנה את סליחתו, הוא אף נוקם בה בשליחתה לקבר אביו ובדרישה לבקש ממנו, המת, את סליחתו על עקידתה את בנה. הנה, בלי לשים לב, דווקא הסטייה מן הדרך הובילה מן התחנה השנייה – הספרות היא התנגדות, אל התחנה השלישית העקובה מדם ומכאב – הספרות היא בגידה ונקמה.

ובאמת, הספרות היא בגידה ונקמה בכל מה שאנחנו יודעים או בכל מה שאנחנו חושבים שאנחנו יודעים; הספרות היא בגידה ונקמה בתרבות ובהנחות היסוד השגויות שלה שרק נדמות לנו כאקסיומות; הספרות היא בגידה באהובינו שאותם אנו מעלים על מזבחה.

לו רק בגדתי ונקמתי במה שחשבתי ש"צריך" לעשות. אבל לו בגדתי ונקמתי במה שחשבתי ש"צריך" לעשות לא הייתי נזקקת לשאלה "מהי ספרות", ויותר מזה, לא הייתי נזקקת לספרות עצמה. ובכל זאת: אני מגישה לאבי את ספר קהלת והוא קורא בו; והנה רונית צונחת מתה לתוך ידי.

ההקדשה

תמציא להם איזה סיפור, היא אמרה. אתה טוב בזה.

א ת הסיפור הזה סיפר לי קולגה. בלילה האחרון של יריד הספרים בפרנקפורט. שנינו היינו שיכורים לגמרי, ולמחרת, בארוחת הבוקר במלון, הוא הזהיר אותי שאם אי פעם אני אכניס את זה לאחד מהסיפורים שלי, הוא יהרוג אותי. ובכל זאת – בשנה שעברה הוא נסע לקדם ספר חדש שלו ברומניה. ארגנו לו כמה ראיונות לכלי התקשורת בלובי של המלון, ובערב נקבעה ארוחה חגיגית במסעדה בהשתתפות המו"ל. כבר בריאיון הראשון שאלה אותו העיתונאית מדוע הקדיש את הספר לבנו. הוא תמה מעט. אבל ייחס את זה לכך שהייתה צעירה ואולי קצת נרגשת. כשגם המראיין השלישי ביקש לברר למה להקדיש דווקא ספר כזה לבנו, עצר את הריאיון וקרא לאשת יחסי הציבור, שהייתה שקועה בשליחת הודעות בסלולארי שלה. מה כתוב כאן? הצביע על שלוש המילים ברומנית שבעמוד ההקדשה. "לבן שלי", היא אמרה. "אבל... יש לי שתי בנות", הוא אמר. "ואת הספר... את הספר המקורי, זאת אומרת... הספר מוקדש להן". אולי כדאי שתברר את זה עם המתרגמת, משכה אשת יחסי הציבור בכתפיה, וחזרה ושקעה בטלפון שלה. הושיבו את המתרגמת לידו בארוחת הערב. הריח של הבושם שלה, הוא נזכר. עדין אבל נוכח. מתוק אבל אסרטיבי. גם אז, לפני שלוש שנים, הוא חשב שזה כנראה לא רק הבושם. אלא האופן שבו הוא מתרכב איתה. עם העור הכהה שלה. הם דיברו על מוזיקה, הוא נזכר. על כמה חשובה המוזיקליות בכתיבה ובתרגום. באיזשהו שלב בשיחה, הוא הרגיש גם את הרגל שלה מתחככת ברגל שלו מתחת לשולחן. תמיד חשב שזה קורה רק בסרטים. חיכוכי רגליים מתחת לשולחן. עכשיו היא לא חיככה את רגליה ברגליו. פניה היפות היו חיוורות. והיא לא נעצה אפילו פעם אחת מזלג בממליגה שהייתה שפוכה על הצלחת שלה. הוא לא רצה לבייש

אותה מול אנשי הוצאת הספרים, אז הוא שאל בשקט, כמעט בלחש, איך לעזאזל יכלה לטעות כך בתרגום ההקדשה. זו לא הייתה טעות, היא אמרה בשקט. כמעט בלחש. לפני שהספיק לענות היא סיננה: לפני הקינוח אצא לעשן סיגריה. חכה דקה, וצא אחרי. גם אז הם יצאו לעשן מחוץ למסעדה. וכשסוכך על הלהבה של המצית מפני הרוח עבודה, נגע עורו בעורה. עכשיו כל אחד מהם הצית את הסיגריה שלו לעצמו.

הוא בן שלוש, היא אמרה.

מכל הדברים, ירש ממך דווקא את האף, היא אמרה.

קראתי לו תומאש, היא אמרה.

אבל למה... למה לא...? הוא אמר. קולו נשנק.

אני לא רוצה ממך שום דבר, היא אמרה.

וגם לא ארצה, היא אמרה.

ואחרי שאיפה ארוכה מהסיגריה הוסיפה –

רק את ההקדשה הזאת. בספר. שאוכל להראות לו אחרי שתמות.

הוא עישן בדממה.

היא מעכה את הסיגריה שלה על המדרכה וחיבקה את עצמה כנגד הקור.

ממכוננית חולפת בקע שיר של "הקור".

המידע החדש, המרעיש, התעכל בו לאיטו, והתחיל לזרום בגופו, כמו דם, עד שהגיע

לקצות אצבעותיו.

בכל מאודו רצה להרוג את המתרגמת שלו לרומנית. להניח את כפות ידיו על צווארה

וללחוץ עד שתיחנק. אבל בכל מאודו רצה גם לחבק אותה. להניח את כפות ידיו על

מותניה ולקרב אותה לחיבוק חם.

שני הרצונות התגוששו בתוכו במשך רגעים ארוכים, ללא הכרעה, עד שלבסוף כל

מה שהצליח לומר לה היה: אבל מה... מה אני אמור לעשות עם כל העיתונאים האלה

ששואלים אותי על ההקדשה לבן שלי?

תמציא להם איזה סיפור, היא אמרה. אתה טוב בזה.

המחסום ששמו "מהי ספרות"

ספרות היא הקומה שנוספה מעל או נחפרה מתחת, בלי היתר – היא לא ידעה שצריך. ספרות קשורה לחיים כמו עפיפון בחוט ליד.

ספרות דוברת אמת גם כשהיא בודה הכול מליבה.

כמו חתולה, כמו פושע נמלט, ספרות מתרצה לשהות בתוך הגדרתה כדי להימלט ממנה ברגע שתמצצו.

ספרות מדירה שינה ומדירה מן הדעת דברים שהיו עלולים להדיר שינה.

את המחסום ששמו "מהי-ספרות" הספרות עוברת עם דרכון בדוי – לעולם לא מזויף.

ספרות היא האנטי-יורוס מימי הכולרה עד ימי הקורונה.

ספרות נחותה ממוזיקה, מציור, ממחול, מקולנוע ומפיסול וגם נעלה עליהם מאחר שהיא חוצבת את הזהב שלה מתוך החומר השכית, ההמוני, היומיומי, שמשמש לדו"חות תקופתיים, תפריט של עסקית צהריים, מפרט טכני של טרקטור, מתכון ללביבות קינואה, שירי אירוויזיון, קשקוש בטוש אדום על דלת שירותים ציבוריים, נאומי פוליטיקאים, הודעת ווטסאפ מוקלדת תוך המתנה לאוטובוס, מכתב תלונה לחברת האוטובוסים, תשובה גנרית מחברת האוטובוסים, רשימת הקניות שעורכת הפקידה של חברת האוטובוסים בימינה בעודה לוחצת על 'שלח' בשמאלה.

– ואם היו מכוונים לך אקדח לרקה ושואלים?

– הייתי עונה כנראה, "קפקא".

גונבי הספרים

הקריירה הקצרה שלי כגנב ספרים חילצה אותי מעמדת הקורא והמתבונן הנצחי וסימנה עבורי את תחילתה של ביוגרפיה אמיתית ולא בדיונית.

ל א סיפרתי את הסיפור הזה לאיש, בקושי סיפרתי אותו לעצמי בשנים שחלפו מאז. זה היה בכיתה י', בשעת הדמדומים המאוחרת של הילדות. הייתי נער מגושם, מסוכך-בעצמו, חסר נחת. החיים עצמם לא עניינו אותי, או נכון יותר, חסרתי את הכישורים לחיות את חייו של נער מתבגר נורמלי. במקומם, חייתי את הספרות. קראתי כל הזמן, בלילות ובימים, בזמן השיעורים בבית הספר וגם בבית, מאחורי הדלת הנעולה של תא השירותים. קראתי מכל הבא ליד, בלי סדר ובלי יד מכוונת – דיאטה ספרותית עשירה מדי, בלתי-מאוזנת, של חומרים שבהחלט לא התאימו לגילי: תרגומים ארכאיים של ספרות רוסית נירוטית ונפתלת; גותיקה גרמנית עגמומית ומאיימת; טרילוגיות לובהבות של רומנטיקה-לאומנית פולנית; ספרות עברית זקנה ומוזרה, לא פופולרית. העולמות המשוונים, הדימויים העקמומיים ומשלבי הלשון התלושים של הספרים הקיפו אותי כמו מבוך סבוך, ואני תעיתי בו בכיוון ההפוך – שואף להגיע אל מרכזו הנעלם במקום לחפש את הדרך החוצה, אל החיים. ואז, מתישהו באמצע כיתה י', הוצאתי את חוטמי מהספר שבו הוא היה נעוץ, מצמצתי בעיניי שלא היו רגילות לאורה של המציאות, הבטתי סביבי – ולא הכרתי את העולם. חבריי לכיתה לא התמהמהו, כמוני. הם זינקו בזריזות מהילדות אל הנערוּת וגילו את המיניוּת, את האופנה, את הפופ, את הסמים הקלים והרוק הכבד. עולם החיים והנעורים היה זר לי לחלוטין, אבל גם הדרך חזרה, אל עולמה המוכר והבטוח של הספרות, נחסמה בפני משום מה. נשארתי תלוי על בלימה, לא כאן ולא שם. משהו צריך היה לקרות! משהו קיצוני ועז שינער אותי וישל מעליי את הזקנה המוקדמת שהספרים נסכו עליי. הדבר הקיצוני והעז הופיע במפתיע ביום לימודים סתמי אחד, חסר ייחוד, בהפסקה הגדולה. שלושה נערים שלמדו איתי בכיתה ניגשו אליי ואמרו שיש להם משהו לספר לי. הם

לא היו זרים לגמרי, הכרתי אותם היכרות מסוימת ואפילו שררה בינינו ידידות כלשהי – אבל שום דבר מכל זה לא הכין אותי לגילוי הלב ולאמון הפתאומי שהם נתנו בי, וגם לא לקיצוניות והתעוזה של ההצעה שהם הציעו: "אנחנו גונבים ספרים" אמר ג', המנהיג הלא-מוכתר של החבורה "אנחנו גונבים ספרים באנגלית מחנויות ספרים יד שנייה ומוכרים אותן לחנויות האחרות. אנחנו מרוויחים הרבה כסף, הרבה-כסף! ד' וז', שותפיו לפשע, הנהנו וחיינו חיוכים של קושרי-קשר. "אתה רוצה לבוא אתנו?" המילים התפוצצו בראשי כמו זיקוקי דינור ואני, בלי לחשוב הרבה ובלי להבין מה בעצם אני עושה, הנהנתי בחזרה ואמרתי: "כן!" מה גרם להם לבחור דווקא בי? עד היום אין לי תשובה לשאלה הזו. לא הייתי בשום פנים ואופן המועמד הטבעי, או "החשוד המידי" כפי שאהבנו פעם לקרוא לזה. אולי זה בדיוק העניין: אולי הייתי הנער הכי-פחות-חשוד, הכי תמים למראה, אחד שאפשר להסתתר מאחוריו? אני לא בטוח שההסבר הוא כה פשוט. הם היו נערים מתוחכמים ואינטליגנטיים, בעלי נטיות אינטלקטואליות ברורות. הם אהבו לקרוא ולדבר על ספרים. היה בינינו דמיון מסוים, שאותו אני רואה רק כעת. נדמה לי שהם זיהו את הפוטנציאל הפרוע שהיה גלום בי ואת העובדה שלא היה לי מה להפסיד.

השיטה היתה פשוטה וגאונית. פעמיים-שלוש בשבוע, בשעה אחת בצהריים, התחמקנו מבית הספר ותפסנו אוטובוס למרכז העיר. חנויות הספרים מיד שנייה הצטופפו במה שקראו לו אז "המשולש", שקודקודיו היו "המשביר", "מרכז כלל" והבנין המפויח, המעוטר באריה המכונף, הקרוי בניין ג'רלי. הן היו שונות מאוד מחנויות הספרים העבריות שהכרנו: "ירדן ספרים", "לודביג מאיר" והסניף ההיסטורי של סטימצקי ברחוב בן יהודה. הן היו מיועדות לתיירים הרבים שהציפו אז את ירושלים ושימשו להם מעין מרכז קהילתי, אקס-טריטוריה אנגלית בירושלים העברית הזרה והמנוכרת.

התחלנו בחנות ספרים אחרת בכל פעם, נכנסים בהבעה תמימה כשילקוטינו תלויים ברישול על כתף אחת. הסתובבנו, חמושים באותה הבעה תמימה, בין המדפים שהספרים – רומנים פופולריים בכריכה רכה – הצטופפו עליהם, צבעוניים ודשנים. הכותרות לא היו מוכרות לי, והדפים הדקיקים הזרועים אותיות לועזיות זעירות לא עוררו בי את ההתרגשות והתשוקה שעוררו בי דפיהם של הספרים העבריים האהובים. החנויות היו קטנות ועמוסות מאוד, ומדפיהן הסתירו אותנו מעיניהם של המוכרים ואפשרו לנו לפעול בחופשיות. סילקנו ביד קלה כמה כרכים רכים ותחבנו אותם בזריזות אל תוך הילקוטים שלנו או אל הכיס הפנימי של המעיל לפני שנעזוב, שוב בהבעה תמימה, את החנות ונלך אל החנות המתחרה, שניצבה לפעמים ממש מעבר לרחוב, למכור שם את השלל.

השטרות שקיבלנו בתמורה לספרים הגנובים סחררו אותנו, גורמים לנו לחוש לרגע כמו סוחרי הנשק והנוכלים הבינלאומיים שעליהם נכתבו רומני-המתח והריגול הפופולריים שבהם סחרנו. לא באמת נזקקנו לכסף. לא היה לנו התירוץ הסוציו-אקונומי, ארבעתנו היינו מה שמכונה בעגה העיתונאית "בני טובים". ג' היה בנו של עיתונאי זר, אלוהליסט גם ואלים, שחי בבית מרווח, מפואר וכמעט-ריק עם שני בניו שהתייתמו מאמם בגיל צעיר. אביו של ז' היה רופא בכיר, וגם הוריו של ד' היו אנשים מבוססים. דמי כיס לא חסרו לנו, ועדיין, ההשפעה המשכרת של הכסף הקל, האסור, היתה שונה לגמרי מזו של הכסף שקיבלנו מהורינו. היא גרמה לנו להרגיש מבוגרים, רעים, בני חורין.

השיכרון כבש אותנו. גיחותינו נעשו תכופות יותר והשיטות שלנו מתוחכמות יותר וזוהחות דעת. בשלב מסוים התחלנו לעצור בקופה בדרך החוצה מהחנות, ולשלם מכיסנו עבור אחד מהספרים הגנובים כדי להסיר את החשד מעל אלה שבילקוטים. לפעמים, בחוצפה מסוכנת, חזרנו אל אותה החנות עצמה ומכרנו בה את הספרים שגנבנו ממנה ביום הקודם – מתענגים על האכזריות שבגניבת הדעת לא פחות מאשר על גניבת הספרים. אבל במקביל לזחיחות התחיל לכרסם בי גם האשם. תחושת הכוח והשיכרון הראשוני התפוגגו לאיטן, ובמקומן התחלתי לחוש אשמה מכרסמת, מצמיתה, שלא ידעתי איך לכפר עליה. אחרי שבזבזנו חלק מהכסף שהרווחנו בדרכים שהעידו על היותנו ילדים עדיין – ממתקים, משחקי וידאו וסיגריות ראשונות שאותן עישנו בחוסר מיומנות, נשנקים ומשתעלים באופן מעורר רחמים – חילקנו בינינו את שארית השלל ונפרדנו לדרךנו. אני חיכיתי בקוצר רוח ששותפיי-לפשע יעלמו מן העין ומיהרתי לתחוב את הכסף שנשאר אצלי לידיהם הפשוטות של הקבצנים הירושלמיים, שלא האמינו למראה עיניהם. המחשבה שמאומה מהכסף הטמא ידבק בידי כשאגיע הביתה גרמה לי לחוש בחילה של אימה וחרטה שלא ידעתי איך לשכך.

נראה שלא רק אני חשתי חרטה, ולא רק אני חשתי שהמצב יצא משליטה. פה ושם התחילו חלק מאתנו להתחמק בתואנות שונות ומשונות ממסעות הציד שלנו. מבטם של המוכרים התקדר כשנכנסנו לחנות, ומשהו בארשת פניהם העיד על החשד שלהם בנו, הנערים התמימים עם הילקוטים התפוחים. ג', שכאמור היה הרוח החיה שבחבורה, הלך ונשאב אל תוך סחרור של הרס עצמי. הגיחות שלו נעשו נועזות יותר, התאבדותיות יותר. אני זוכר יום אחד שבו הוא מילא את הסווטשירט שלו בכל כך הרבה כרכים, שהוא נראה כמו אישה בהיריון מתקדם. אי אפשר היה להמשיך ככה, זה היה חייב להסתיים איכשהו. אבל איך? הבלתי-נמנע קרה ביום לימודים סתמי אחד, כמו שבו הכול התחיל: ד' לקח אותי הצידה בהפסקה וספר לי שג' נתפס אתמול במחלקת הספרים הלועזיים של "המשביר". מתברר שהוא לא הסתפק בציד המשותף שלנו ונהג לצאת לסיבוב נוסף לבדו. המאבטח, שחשד בו מזמן, עצר אותו ביציאה ואילץ אותו לפתוח את הילקוט. ג' נשבר מיד, התחיל לבכות והתחנן שלא יספרו לאביו. המאבטח והמנהל חסו עליו ולא קראו למשטרה, אחרי שהוא הבטיח לא לחזור לשם. ההשפלה והאימה שלו כמו העירו אותנו מהסיוט הממכר שבו היינו לכודים. הפרק האפל של נעורינו הסתיים בבת אחת. מעולם לא חזרנו אל החנויות הללו, ומעולם לא הזכרנו זה לזה את ההרפתקה הנוראה, כאילו אכן חלמנו אותה ולא חוונו אותה במציאות. מעולם לא גנבתי שום דבר מאז כיתה י', נהפוך הוא: אני מתאפיין ביושר קיצוני, קצת מגוחך, שגורם לי לחזור לחנות ולהתעקש לשלם למוכר המשתאה על איזה פריט זניח שחמק מעינו בזמן התשלום. ועדיין, אני זוכר את הפרשה הזו לא רק בחרטה אלא גם בסוג של גאווה ואפילו געגועים. הקריירה הקצרה שלי כגנב ספרים חילצה אותי מעמדת הקורא והמתבונן הנצחי וסימנה עבורי את תחילתה של ביוגרפיה אמיתית ולא בדיונית. היא היתה פתח המילוט שלי מעולמה הקסום-אך-מחניק של הספרות אל האוויר החופשי של החיים – למרות שגם במהלכה נזקקתי, למרבה האירוניה, דווקא לספרים.

מהי ספרות: גרסת המתמטיקה

כל המדע המתמטי שלנו אינו אלא הדבר הזה שעבורו
מתקיימת הספרות: המוכר המתברר כאחר.

מה זה אור? מהו הירח? שאלות שכל משורר ודאי עמד עליהן. ולא רק המשוררים. כך, למשל, מתברר כי האור רק נדמה לנו כלבן, ולמעשה הוא ערבוב של קשת הצבעים כולה. הירח הוא כעין תפוח הנופל – לנצח – אל עבר כדור הארץ. הנה עקומה, היא נדמית לנו כדבר־מה מעוקל שאין למדוד אותו בסרגל ישר. למעשה, היא אינה אלא אינסוף משיקים ישירים זעירים: והנה מתברר שנוסחת העקומה היא מניה וביה גם נוסחת המשיקים, וחוזר חלילה. הכול נדמה כדבר־מה – ומתברר כשונה ממנו. מאחורי האשליה שבה אנו חיים כל העת את חיינו, מסתתרת המציאות שהיתה עד כה סמויה מן העין.

Nature and Nature's laws lay hid in night:
God said, Let Newton be! and all was light.

כך כתב המשורר אלכסנדר פופ ב־1730, קצת אחרי מותו של סיר אייזק ניוטון. אבל למעשה לא היה צריך לחכות לפופ ול־1730. כבר ב־1666 – כאשר גילה ניוטון את כל זה, את האור ואת הכובד ואת החשבון הדיפרנציאלי והאינטגרלי – כבר אז היתה זו ספרות, הרגע הזה, הופך העולמות, שבו המוכר מתברר כאחר.

נעקוב אחרי אייזק ניוטון, סטודנט צעיר ב־1666, בן 24 בסך הכול. הנה הוא בבית הכפר של משפחתו בצפון אנגליה, מותיר סדק צר בין הווילונות, קורע בשבר זכוכית את פס האור. חוט ארוך נמתח מן התקרה: הנה מטוטלת. ושוב ושוב אנחנו רואים אותו גוהר מעל דפי נייר, שב וממלא את הדיו בקסת – עוד דף, עוד דף! – אבל רגע, אייזק, מה עם הלימודים? התקבלת לקיימברידג' – מה אתה עושה בבית? – מתברר שהשהייה בבית היא באישור הרשויות. באותם ימים השתולל הדבר והאוניברסיטה

נסגרה. ישבתי לבדי בבית במשך שנה, ישיב אייזק; באין לי דבר טוב יותר לעשותו, המצאתי את המדע הניוטוני.

סיפור מעודד לימינו וגם סיפור יפה. הדרמה של גאון האדם, בדד, לנוכח אימת המגפה; הציפייה המתהפכת היפוך אירוני (דוקא הרחק מקיימברידג', נרקם המדע!), והרי גם זו היא ספרות. וכמובן, זוהי בדיה במובן מה, כמו כל סיפור שאנשים מספרים. חשוב להבהיר: ניוטון נטה להסתבך במאבקים פרנואידיים של סכסוכי קדימות מדעיים, ועל כן סיפר סיפורים, מקצתם כוזבים, על המסלול שהוליך אותו אל תגליותיו. בזכרונו הוא יישר עקומות והלבין מציאות מרובבת. ומי לא? אנחנו יכולים לבחון היום את כתבי היד שלו ומסמכים רבים המתעדים את חייו. והנה, בניתי כאן ספרות. אתם במתח. האם ניוטון שיקר? האם גילה את כל זה מאוחר יותר?

ובכן, לא. שנת 1666 היתה אכן מופלאה, ואת כל התגליות שייחס לעצמו אכן גילה – אמנם לא מלוטשות עד תום – כבר אז. אבל פרט מסוים הוא שכח או בלבב בכוונה: הוא לא בילה את שנת 1666 כולה מחוץ לקיימברידג'. חלק מן השנה העביר, בכל זאת, בעיר האוניברסיטאית, על ספריותיה המפוארות. והנה כאן אולי הסיבה לזיכרון המבולבל, שכתבי היד מפריכים במקצת. ניוטון היה גאון, אבל לא לגמרי בודד. את המדע שלו רקם לא רק מהרהורי לבו ולא רק מעיניו הבוחנות, אלא בעיקר מדבר אחר, פשוט יותר ובעצם מפליא יותר: ספרים. הוא קרא בשנת 1666 קרוא היטב את הספרים שהיו בספריות של קיימברידג', את דקארט ואת הויגנס ואת גלילאו ועוד רבים אחרים, ספרות מתמטית שלמה שעמדה לרשותו ואשר ממנה יצר את יצירתו, מעביר את הקולמוס על פני הנייר, שב ומשתקע בספר, הוגה את חידושו, שב ומעביר את הקולמוס: כמו תמיד, ספרות מספרות עשויה. הכול ספרות! הסיפורים שסיפר ניוטון על הפיזיקה המתמטית שלו הם ספרות, הפיזיקה המתמטית שלו עצמה היא ספרות, המתמטיקה כולה היא ספרות... אולי אתם לא משוכנעים. כל מה שאמרתי עד כה הוא שאנשים בודים את סיפורי חייהם; שכל מי שכותב, כותב מתוך קריאתו. זה אולי לא כל כך מפתיע. ועוד דבר נוסף, חשוב יותר, שרק רמזתי אליו: שיצירות כגון המתמטיקה והפיזיקה המתמטית של ניוטון שואבות את כוחן ומרשימות אותנו בגלל האפקט הספרותי של ההזרה. המוכר מתברר כאחר.

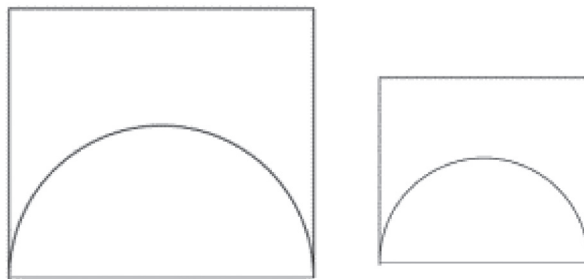
*

ועוד על מתמטיקה כספרות. מניוטון נעביר את מבטנו אחורה בזמן. אני מעלעל בין הספרים, מוצא מוקדם ועוד מוקדם יותר... על היפוקרטס מהאי כיוס איננו יודעים כמעט דבר (רק שהוא נבדל מיווני אחר בן אותו הזמן, היפוקרטס מקוס. שני היפוקרטסים שונים: אחד, מפורסם, אבי הרפואה. שני, עלום יחסית, אולי אבי המתמטיקה). אבל סימפליקיוס, מן המאה השישית לספירה, ציטט את אודמוס, מן המאה הרביעית לפני הספירה, שציטט את היפוקרטס מכיוס, מן המאה החמישית לפני הספירה – בערך זמנו של סוקראטס. וזאת ההוכחה המתמטית המוקדמת ביותר שנשמרה לנו.

אקדים כמה מילים. פיתגורס אינו אלא סיפור, כעין אגדה. היה איש כזה, אבל מתמטיקה הוא כנראה לא ידע. בכל אופן, הסיפור המתמטי הבדוי חיבר את שמו עם מה

שמכונה "משפט פיתגורס", שאותו אתם ודאי זוכרים. במשולש ישר זווית, סכום שטחי הריבועים שעל הניצבים שווה לריבוע שעל היתר. את זאת ידעו גם היוונים הקדומים. אתם זוכרים ודאי גם כיצד לחשב שטחים: שטח מלבן, למשל, הוא מכפלת האורך והרוחב, שטח המשולש הוא מחצית מכפלת הבסיס בגובה, וכן הלאה: קל לחשב באמצעות סרגל את שטחו של כל מצולע המוקף בקווים ישרים, אך עד מהרה מתברר לכל אחד המנסה זאת, שקשה מאוד – אולי נכון יותר לומר, בלתי אפשרי – לחשב באותה דרך את שטחו של המעגל. הצורות הגיאומטריות, אנו מגלים, נחלקות לשניים: אלה המוקפות בקווים ישרים, ושקל לחשב את שטחן; ואלה המוקפות בקווים עקומים, שאין לחשב את שטחן. את זאת ידעו גם היוונים הקדומים.

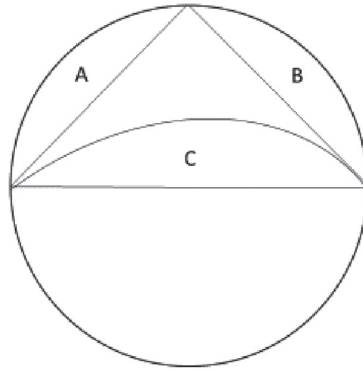
הערה אחרונה: גם אם איני יודע מה שטחו של קטע המעגל, אני יודע שאם צורתו קבועה, הוא גוזר מן הריבוע המקיף אותו נתח קבוע. למשל: בצד שמאל נמצא קטע מעגל המוקף בריבוע. בצד ימין נמצא קטע מעגל המוקף בריבוע. הריבועים שונים בגודלם, וכך גם המעגלים. איני יודע את שטח קטע המעגל, אבל אני יודע שאם קטע המעגל שבצד שמאל גוזר, נאמר, רבע מן הריבוע המקיף אותו, ואם צורת קטעי המעגל זהה בשני המקרים, אזי קטע המעגל בצד ימין חייב גם הוא לגזור רבע מן הריבוע המקיף אותו.



וכעת, כשכל אלה בידינו, נחזור אל היפוקרטס מכיוס. היפוקרטס צייר מעגל ובתוכו משולש ישר זווית ושווה צלעות (כלומר, כזה שניצביו שווים).

כמו שניתן להבחין בציור, המשולש גוזר מן המעגל שני נתחים שווים זה לזה בשטחם (שהרי המשולש שווה צלעות), שלהם אקרא נתח A ונתח B. נתחים אלה מונחים כך שבבסיסיהם הם ניצבי המשולש.

כעת ממשיך היפוקרטס ומצייר קשת: מעגל על בסיס היתר של המשולש ישר הזווית. ולא סתם קשת מעגל! אנחנו מציירים בדיוק את אותה הקשת כך שהצורה שתיווצר תהיה זהה בצורתה לזו של הנתחים A ו-B. היתר גדול מן הניצבים, ולכן הנתח החדש גדול מן הנתחים הקודמים. נקרא לו נתח C. נתח זה, כאמור, זהה בצורתו לשני הנתחים A ו-B.



הנתחים, כזכור, גוזרים מן הריבועים המקיפים אותם חתיכות שוות: אם זה רבע מן הריבוע המקיף אותו, גם זה רבע; אם זה שליש, גם זה שליש, וכו'. איני יודע מהו הנתח, אבל אני יודע כי הנתחים זהים בצורתם, ולכן גם גוזרים מן הריבוע חלק פרופורציוני. אבל רגע: אני יודע דבר-מה נוסף על סכומי שטחי הריבועים עצמם – זה המונח על A, יחד עם זה המונח על B, שווה לזה המונח על C. אם כך, ואם הנתחים פרופורציונליים לריבועיהם, ממילא אותו דבר נכון לגבי נתחי המעגל עצמם. שני הנתחים שכיניתי A ו-B, שטח שניהם יחדיו שווה לשטח נתח המעגל C. איזו ברירה יש להם? הם חייבים לעקוב אחרי הריבועים שבתוכם הם מונחים.

ובכן, אם אקח את המשולש ישר הזווית שממנו התחלתי, אצרף לו את שני נתחי המעגל A ו-B, ואחסיר ממנו את נתח המעגל C, הרי שכמו לא עשיתי מאומה. A ו-B יחדיו שווים ל-C, ובכן – שתי הפעולות שקולות ומבטלות זו את זו. מה אקבל אם אקח את המשולש ישר הזווית שממנו התחלתי, אצרף את A ו-B ואחסיר את C? אקבל צורת סהר, כמו בתמונה. מה שטחה של צורת הסהר הזו? שטחה הוא בדיוק כשטח המשולש ישר הזווית שממנו התחלנו. אם כן, מה שנשאר בידינו היא צורת סהר – צורה המוקפת בשתי קשתות עיגול – ואת שטחה ניתן למדוד, במדויק, באמצעות סרגל, ממש כאילו היתה צורה המוקפת בקוים ישרים. והיה העקוב למישור!



זוהי ההוכחה המתמטית הקדומה ביותר שבידינו, בערך מזמנו של סוקראטס. זה האחרון אהב להדהים את צעירי אתונה בפרדוקסים על הצדק והמידה הטובה. היפוקרטס, לעומתו, אהב להדהים את צעירי כיוס בפרדוקסים על קשתות מעגל ומשולשים. לא

הייתם מעלים על דעתכם שניתן למדוד במדויק את הצורה הזאת, המוקפת קשתות. לכאורה מן הנמנע לעשות כן. אבל הנה – תחבולה קלה – זה שווה לזה וזה לזה. מאחורי הקשת מתגלה הקו הישר.

וכן הלאה, וכן הלאה. ארכימדס יראה איך פרבולות וספירלות נמדדות על ידי קווים ישרים, כיצד גופים הצפים במים אינם אלא צורות גיאומטריות סביב מרכזי כובד; גלילאו יראה כיצד גופים במעופם מתווים את מה שאינו אלא הפרבולה שחקר ארכימדס עצמו. לכאורה – פרבולה, ולמעשה, מאחוריה – קו ישר. לכאורה גוף בתנועה – ולמעשה חיבורם של שני כוחות. תמיד אותה ההזרה, וההיגיון שבה מובן לנו כעת. המתמטיקה, עוד יותר מן השירה, היא המקום שבו אנחנו עוסקים בטענה המזרה, הפרדוקסלית, שדבר אחד אינו אלא דבר אחר. המתמטיקה היא מטאפורה, וככל שהמרחק בין הדברים גדול יותר ומפתיע יותר, כך מתעצם כוחה של ההזרה המטאפורית. המשוררים צריכים להתחבט במילים ובצירופיהן אך למתמטיקאים קל יותר. פשוט כותבים כך:

=

וכבר אנחנו יודעים – מטאפורה. הזרה:

$$A^2+B^2=C^2$$

המשולשים על הניצבים אינם אלא המשולש על היתר. ומכאן כל השאר: היפוקרטס, עם הסהר שהוא משולש; ארכימדס, עם הפרבולות והגופים הצפים; גלילאו, עם הגופים הנופלים; ניוטון, עם האור, הכבידה, העקומות והמשיקים... ומכאן והלאה, כל המדע המתמטי שלנו, שאינו אלא הדבר הזה, שעבורו מתקיימת הספרות: המוכר המתברר כאחר.

הספרות כמצוות התעות

משוררים הולכים בעקבות החלילן מהמליץ. סופרים הולכים בעקבות פירורי הלחם. משוררים נושאים את עיניהם בחיפוש אחר מנגינה שתוביל אותם למחוזות אחרים, אולי נשגבים יותר. סופרים משפילים את עיניהם אל האדמה ומחפשים עליה פירורים.

בחצי־אוזן שמעתי מאוחר בלילה: אחד המשתתפים בתחנת הרדיו הצרפתית פראנס קולטור אמר שהאורגזמה הראשונה שחווה אנרי בייל – לימים סטנדאל, מחבר "האדום והשחור" – היתה כשראה את עריפת ראשו של לואי השישה־עשר. מיד בדקתי את הנושא ברשת. הממצאים, למשל שנת הלידה של הסופר בהשוואה לשנת העריפה של המלך ושאר נתוני זמן, מקום ופיזיונומיה – לא תמכו במיוחד בשמועה הזאת, אבל היא ננעצה במוחי ולא הרפתה. רומן שלם יכול להיולד משברי עובדות כאלה, אם רק אלך בעקבות פירורי הלחם.

לעיתים קרובות אני נשאל מה ההבדל בין סופרים ומשוררים. כל מיני תשובות סיפקתי במשך השנים. למשל: משוררים הם אקסהיביציוניסטים בעוד שסופרים הם מציצנים. אבל הנה תשובה נוספת שעולה על דעתי ממש עכשיו: משוררים הולכים בעקבות החלילן מהמליץ, בעוד שסופרים הולכים בעקבות פירורי הלחם. רוצה לומר, משוררים נושאים את עיניהם – וכורים את אוזניהם – בחיפוש אחר מנגינה שתוביל אותם למחוזות אחרים, אולי נשגבים יותר. סופרים, לעומת זאת, משפילים את עיניהם אל האדמה ומחפשים עליה פירורים. הסיפור משליך את פירורי הלחם האלה לעברם, וכל סופרת וסופר מלקטים את הפירורים שלהם, לפי טעמים ומזגם. כשנערכת לכתבת הרומן "יולנדה" קראתי בין השאר את המכתבים ששלח גוסטב

פלובר לאמו ממסעו בארצות הלבנט. פלובר השתתף במשלחת צרפתית ממלכתית, ושני נמענים היו למכתביו: אמו, וכן חברו הטוב, לואי בוייה. בעוד שלאמו כתב פלובר מכתבים מלאי התרפקות, כפי שהיה נהוג בתקופה ההיא בין בנים לאמותיהם – מכתבים שנפתחים למשל כך: "קשישה קטנה ויקרה" – הרי שלחברו כתב פלובר מכתבים המלאים בתיאורי זימה.

במכתבים אלה הוא תיאר למשל קופים הבוועלים בחורים בחוצות קהיר, מכשפים שהשתן שלהם רווי בסגולות פוריות, או נשים המאוננות לקדושים עד שנשמתם יוצאת. באחד המכתבים האלה סיפר פלובר לחברו על ביקור באחד החמאמים בקהיר, שם עיסה אותו בלן קשיש ושלח את ידו "לכדורי האהבה שלי".

ליקטתי את שלוש המילים האלה בזהירות, ושתלתי אותן ברומן שכתבתי. וכך, בכל פעם שהגיבור, מומו, צאצא למשפחה ממוצא קהירי, מדבר על האשכים שלו, הוא מכנה אותם "כדורי האהבה שלי".

בתרגום לצרפתית, מעניין לציין, התרחש הנס שקורה לעיתים בתרגום, בעת שהוא מתעלה על המקור. המתרגמת לצרפתית, ולרי זנאטי, לא יכולה היתה לשער את הדרך שבה התחקיתי אחרי כדורי האהבה, והיא תרגמה אותם ל"תכשיטי המשפחה שלי". תכשיטי המשפחה – בצרפתית וגם באנגלית – זה ביטוי לאשכים. ובמקרה של מומו, שבילדותו עוטים עליו הוריו תכשיטי זהב, התרגום הזה היה קולע יותר מאשר "כדורי האהבה", העמום משהו ללא ההקשר המקורי.

ספרות היא טקסט שבו צופנים הסופרים קוד. יש שני סוגים של קוד: זה הגלוי לעין, שאותו אמורים הקוראים לפצת. ויש הקוד הנסתר, שאותו שותלים הכותבים עבור עצמם בלבד.

אפשר אולי להשוות את הדבר לציורי המערות הפרה-היסטוריים. במערות בצרפת ובספרד, למשל, אפשר לראות ציורים של אינספור בעלי חיים מרהיבים. אנחנו לא יודעים בוודאות מה עשו המבקרים באולמות הכניסה האלה לפני 15,000 שנה ויותר. אחת ההשערות היא שהתכנס שם קהל רב ונכח בטקסי חניכה או מאגיה. חלק מהציורים האלה צוירו במקומות שהגישה אליהם היתה כמעט בלתי אפשרית, לפעמים במקומות שאפשר להגיע אליהם רק אם משתלשלים מחבלים או מפליגים בסירה. שם אפשר למצוא ציורים אינטימיים להפליא, המספרים סיפור מורכב ואינגמטי. מי אמור היה להביט בציורים האלה? אולי איש-לא, מלבד האדם שצייר אותם. מי אמור היה לפענח אותם? איש-לא.

הזכרתי כאן את טעמו של הסופר ואת מזגו. בספר ששמו "העונג של X – סיור מודרך במתמטיקה מ-1 עד לאינסוף" (The Joy of x: A Guided Tour of Math, from One to Infinity), קראתי על המתמטיקאי הצרפתי אווריסט גלואה, שתורה שלמה רשומה על שמו, אף שנפטר בגיל 21 בקושי. אותי העסיקה פחות התורה שייסד, ויותר התעלומה שפתר, או מדויק יותר: הוכיח שאי אפשר לפתור אותה. בימי יוון העתיקה פרצה מגפה באי דלוס והתושבים פנו לאורקל מדלפי, שיושיע. האורקל יעץ להם להכפיל את המזבח של אפולו, ובמילים אחרות: להכפיל נפח של קובייה בעזרת סרגל ומחוגה בלבד. רק במאה

ה־19 הוכיח גלוואה מְנִיה וְבִיה, כי לא ניתן לבצע את הפעולה הזאת. את ימיו הקצרים הוא סיים, כך קראתי בהערת שוליים, בדו־קרב.

העובדה הזאת היתה מיד לפירור הלחם שלי, והצטרפה לקורבן ירי נוסף – ויקטור נואר, שנורה על־ידי קרוב משפחה של נפוליאון השלישי, ויש האומרים שזה היה בעת שעוד היה בבתוליו. אולי זאת הסיבה לכך שמקובל להאמין כי יש לשפשף את חלציו של פסל הברונזה המונח על קברו של נואר בבית הקברות פר לשז, כסגולה לפיריון. ואכן – חלציו של נואר משופשפים מאוד, ובכובע הצילינדר המונח בידו, לא רחוק מחזהו שכדור מפלה אותו, מניחות נשים שהרו גרביים של תינוקות, לאות תודה.

כל זה הצית את דמיוני וכתבתי על כך לפחות בשני ספרים שפרסמתי.

בזכרונותיה של בת הסולטן הטורקי עבדול חמיד השני – שאותם היא כתבה בצרפתית לאחר שגלתה המשפחה לפריז – הזכירה בת הסולטן כי בטורקיה נהגו לרחוץ את הרכים הנולדים בתוך שריון של צב מצופה כסף, סגולה לאריכות ימים. קראתי את הפרט הזה – וליקטתי אותו לרומן שלי, "הצורף".

וכך, החיים ממשיכים לזמן לי פירורי לחם, ואני מלקט את הפירורים האלה מאדמת המציאות והופך אותם לרעיונות ולמילים. כל עוד אוכל להשפיל את המבט ולתור אחרי הפירורים שלבי נמשך אחריהם, אוכל לכתוב. כל עוד אוכל לכתוב, אחיה.

אני מהלך בעולם כמו אותו משוטט של ולטר בנימין – וכמו המשוטט בסייבר, זה המכונה cyber-flâneur. לנגד עיני נפתחים עוד ועוד חלונות, ואני שועה להם ומלקט את הפירורים המושלכים לעברי, כאותו אדם המלקט פיסות זהב זעירות, מרצדות, במי הנחל או בערימות של חול. אין פלטפורמה שאני בוחל בה, ואף לא אחת מהן נקלית בעיני, לרבות ספרים דיגיטליים, אתרי אינטרנט, קובצי פדיאף של בית המשפט העליון, קטלוגים של בנק הזרע, פודקסטים וסרטונים.

הלכתי פעם בעקבות פירורי הלחם של ד"ר לודוויג לוי־לנץ. הוא היה גניקולוג אירופי, חלוץ הניתוחים לשינוי מין, שעבד במכון למדעי המין של מאגנוס הירשפלד בברלין, עקר לקהיר, ושם היה בין השאר הגניקולוג של אום כולת'ום ואף ערך לה ניתוח פלסטי (כך על כל פנים גורסות השמועות) להקטנת החזה. אום כולת'ום אמרה על הרופא שלה: "רק מנתח עם ידי זהב כמו שלו יכול להכין כזה גפילטע פיש!".

טוב, הפרט האחרון לא לגמרי מדויק: מי שהחמיאה לגפילטע פיש של ד"ר לוי־לנץ לא היתה אום כולת'ום, אלא פציינטית אחרת שלו. שמעתי על כך בהרצאה של חוקרת אמריקאית שמצאתי בסרטון ביוטיוב, מתוך כנס אקדמי שעסק בין השאר ביומני של לוי־לנץ.

חיש־קל ליקטתי את פירור הלחם הזה, ואז נטלתי לעצמי את חירות הסופר בעת כתיבת הרומן "אחותי", ותעתעתי בעובדות: בספרי, לא פציינטית עלומת שם משווה בין כישוריו של ד"ר לוי־לנץ כמנתח פלסטי לבין כישוריו כמכין גפילטע פיש, אלא אום כולת'ום בכבודה ובעצמה.

אחרי ככלות הכול, בנוסף על מצוות לקט, שכחה ופאה, על כתפיהם של הסופרים מוטלת מצווה אחת נוספת, והיא מצוות התעתוע.

על הסודות ההכרחיים

ספרות היא האפשרות לבטא במילים את מה שנדמה
כמעורפל וחסר גבולות ברורים: אורות, אוויר, צבעים, זמן,
קרעי הרהורים, שברי רעיונות.

לדה בת ארבע עומדת על כיסא. החדר מעורפל מעשן של סיגריות. אדי ריחות מרירים מסתלסלים מתוך כוסות המכילות נוזלים ורודים או ענבריים. המלמולים סביבה משתתקים באחת. היא מתחילה לדקלם: "המוזגת את הבטיאר אהבה / אלא שהוא לא השיב לה אהבה..." הילדה מחזיקה בידה את ספר השירים, אבל הרי לקרוא אינה יודעת, ולכן אינה מביטה בו. אין צורך. היא זוכרת בעל פה את כל המילים הללו, שגם אם רובן נטולות כל פשר, הן בכל זאת קצת מפחידות. אבל היא שמחה, כי אבא שמח. הוא מתרברב בה. "שמעתם?" הוא אומר, "איך היא? איך הבת שלי? כזאת קטנה וכבר מכירה את פֶּטְפֵי!" ספרות היא כוח והתגברות, היא היכולת לרתק ולהעלות חיוכים של התפעלות על פניהם של זרים.

ילדה בת שבע יושבת מול המחברת. שיעורי הבית שקיבלה הם לכתוב מה אמרה שרה לאברהם, רגע לפני שיצא לדרך, להר המוריה, עם בנם היחיד ועם מאכלת בידו. הילדה עוצמת את העיניים ורואה: אבא, אימא, ילד, סכין גדולה. המחשבות מגיעות אל המקום ההוא, אל האנשים ההם. היא שומעת את האימא: חשדנית, נזעקת, מתנפלת על בעלה, אבל לא יעזור לה. הוא נחוש וחזק ממנה. הוא יוצא מהבית וסוגר את הדלת מאחוריו, היא רצה אחריו, זועקת "לאן אתה לוקח אותי?" הוא אפילו לא מסתובב לעברה. ממשיך ללכת. שותק. ספרות היא רגע של המצאה ויכולת לראות דברים שאינם, שיכולים להגיע מתוכה, להגיע כמו מאליהם ולהיות מיד אמיתיים יותר מכל מה שסובב אותה במציאות הגשמית.

ילדה בת עשר שוכבת על השטיח בסלון. בחוץ חושך. גשם. מדי פעם מבליח שבר אור בחלון ואחריו נשמע פיצוץ רם. כפות רגליה קרובות מאוד אל תנור הנפט שמבעבע מדי פעם. עליה להיזהר שהגרביים לא יתלקחו! על התנור מונחת פרוסת לחם שכבר מדיפה ריח חרוך. עוד מעט אפשר יהיה למרוח עליה חמאה. בידיה של הילדה יש ספר שחור כריכה. הנה הגיעה אל העמוד האחרון בסיפור: "...בשבת חנוכה נשא נח בתולה כשרה בת מוכסן אחד, על-ידי שדכן ובחופה וקידושין, כדת משה וישראל. לחג השבועות בא עם אשתו החדשה לבית הוריו בפרבר העצים והשמחה היתה מרובה. ולאחר סעודת החלב, כשנתייחדו בני הזוג הצעירים על קורה מוטלת מאחורי הבית – עמדה באותה שעה מארינקא והתינוק בזרועה מאחורי הגדר והציצה דרך סדק." היא מתעכבת על המילה "בתולה", על המילה "נתייחדו", על התמונה של מארינקא העומדת עם התינוק בידיה ומביטה דרך הסדק. לא מבינה, אבל חשה שיש בהן משהו עז, כבד, עטוף, משהו סודי שיכול לפצוע אם לא נזהרים. ואין לה מושג מהו. ספרות היא איסור מסתורי שיש לפענח בלי שום עזרה. ומה שלא מובן, עוד יתברר. עליה רק לזכור את הדברים, כדי שתוכל לשוב אליהם בעתיד.

ילדה בת שתיים-עשרה שוכבת על הגב במיטה שלה בחדר הילדים. אחיה משחק בחוץ. אמה מזיזה כלים במטבח. כל זמן שהרעשים הללו נשמעים, היא בטוחה. אביה טרם שב. עוד מעט תיפתח דלת הכניסה לבית והוא יופיע. צעדיו הכבדים יתקדמו לעברה. עד אז היא קוראת מהר, מתנשמת, כדי להספיק כמה שאפשר, אולי תצליח להגיע לפחות עד סופו של הסיפור הראשון. היא קוראת: "גיליתי עובדה בעלת רמז, רמז חשוב מאוד," שהולמס אומר וד"ר ווטסון לא מביין: "אולי אני סתום, הולמס, אך איני רואה מה כאן הרמז..." היא יודעת: בעוד זמן קצר יצוו עליה להניח את הספר ולהפסיק עם זה כבר. אבא יגיד: "די כבר לקרוא כל הזמן! תצאי קצת מהבית! לכי קצת החוצה, לעשות סיבוב. תרוצי עד הקולנוע ובחזרה, ואז נראה אם אני ארשה לך להמשיך..." ספרות היא סקרנות שמתעוררת וחייבים להשביעה, גם כאשר הסביבה מתנגדת.

נערה בת שש-עשרה יושבת בכיתה שבה התחילה סוף סוף להכיר שמות ולהבין מנהגים. הרצפה מרופדת בשטיחים. הלוח נע. בתום השיעור יעברו לכיתה אחרת. יש גרם מדרגות לעלייה וגרם מדרגות לירידה. אסור לרוץ. צבעי העניבה שעונבים התלמידים מעידים על הקבוצה שאליה הם משתייכים. על השולחן שלפניה פתוח ספר. פנלופי מארקס, הילדה שיושבת לצידה, נאנחת: "אפילו אני לא מבינה מה כתוב כאן, אז איך את תצליחי?" הנערה קוראת: "This was a murie tale of Chauntecleer...". היא מפענחת את המילים לאיטה, מתרגמת אותם לאנגלית רגילה ומשם לעברית: "זה הסיפור העליו של שנטקלר", תרנגול יפהפה ששייך לנזירה. יש לו לשנטקלר רעיות-תרנגולות רבות, אבל הוא מאוהב רק באחת מהן. לילה אחד הוא חולם חלום ביעותים... הסיפור נמשך. הנערה עקבת אחרי פיתוליו. ספרות היא היכולת לדבר גם כשנדמה ששפה לא מוכרת מכסה עליה. אם לא מוותרים, אם מתעקשים להמשיך ולהסתכל עליה, היא נכנעת, הולכת ונגלית, הולכת ונחשפת. היא ממשיכה להסתיר בתוכה סודות, אבל אלה אינם נחבאים עוד בגלל השפה, אלא רק משום

שכך הם אוהבים לנהוג מעצם טבעם. אפשר לוותר להם, אבל חבל, כי ככל שמביטים בהם יותר, כך הם הולכים ומתבררים.

נערה בת שבע-עשרה יושבת ליד השולחן בחדרה. הדלת סגורה, אבל לא מרשים לה לנעול אותה. הטלוויזיה בסלון פועלת, ד"ר הו נאבק שם בחוטפיו. אחיה ואחותה יושבים מולו על השטיח בפיות פעורים, אבל היא עסוקה: היא עם הגברת רמזי הסורגת גרב חום, עם לילי בריסקו הציירת ועם צ'ארלס טנסלי המרגיז בפסקנותו. האם ג'יימס, בנה של הגברת רמזי, יזכה, למרות מזג האוויר הסוער, להגיע אל המגדלור? האם לילי תצליח להשלים את התמונה? האם היא עצמה תדע אי פעם לכתוב משהו שדומה לפרק השני בספר, זה שבו בעשרים עמודים חולף עשור, אנשים נישאים, מתים, נהרגים, הכול בתוך סוגריים מרובעים, בהיעדר עלילה, שיחות או פעולות, רק הזמן עצמו שוקד על השינויים הזעזערים, האיטיים, הסופיים שהוא יודע לייצר? ספרות היא האפשרות לבטא במילים את מה שנדמה כמעורפל וחסר גבולות ברורים: אורות, אוויר, צבעים, זמן, קרעי הרהורים, שבירי רעיונות.

אישה צעירה יושבת בספרייה. האנתולוגיה של נורטון פתוחה לפנייה. מאות דפים דקיקים, שבהם מסודרים כולם: משוררים רומנטיים, סופרים ויקטוריאניים, הוגי דעות, כותבי נונסנס, אלה שחיו במאה התשע-עשרה, ואלה שבתחילת המאה העשרים, כולם שם, כל הגדולים והנחשבים, ועליה לשנן את שמותיהם, לזכור את השנים שבהן חיו ואת תיאור המגירה המדומה שבה הונחו. בקולקוויום עם הפרופסור הוא מאזין בתשומת לב לדברים שאמרה על הספר שקראה לקראת המפגש וכשהיא מסיימת, שואל: "אבל איפה בדיוק את משבצת את קונרד?" וגם: "קורץ הוא גיבור או אנטי-גיבור?" ספרות היא לפעמים קטלוג וסיווג, מיון ותיאור, יכולה להיות מבט מבחוץ שמבקש לארגן, להגדיר ולתת כותרות ושמות.

אישה לא צעירה משיבה לטלפון. שבת בצהריים. מעברו האחר של הקו שואלת אותה מישהי לשמה האמיתית. לא הבדוי, שבו הגישה את קובץ הסיפורים שלה. "אבל זאת באמת אני," משיבה האישה. "חשבתי שמדובר בפסבדונים," מסבירה לה בת שיחה, לקטורית מטעם ההוצאה לאור, "ורציתי לדעת מי את באמת," ומוסיפה מיד הבטחה: "קראתי את כתב היד שלך. אין ספק: אנחנו נוציא לך את הספר." ספרות היא גם הספר הראשון שקיבל הכרה בקיומו עוד לפני שנהפך לספר, בימים שהוא עדיין רק ערימה של דפים מודפסים בבית על נייר מחורר בשוליו. אין לו עדיין שם. אין לו עדיין צורה. אין לו עדיין אחיזה, אבל פתאום הוא ישנו. ולרגע קט נוצר לכאורה האיחוי המושלם בין תקוות ומאוויים לבין עולם המעשה. אבל אחר כך יהיו גם התגובות והביקורות, וגרועה מהן: השתיקה הגמורה, ההתעלמות: לשבת על ספה בביתם של אנשים ולתהות: שמעתם? ראיתם? יש בחנויות ספר ושמי כתוב עליו. תקראו אותו?

אישה מבוגרת בוחנת את רשימות רבי המכר המופיעות במוספי הספרות. השאלה אם ספרה העשירי מופיע שם מסקרנת אמנם, אבל חשובה ממנה בהרבה – העבודה

עצמה: מלאכת הכתיבה שהיא שקועה בה כתמיד, והמפגש שהיא מזמנת לה עם הסודות הפנימיים, ההכרחיים, שרק כך יכולים להתגלות לה, ועם הכורח לבטא ולעצב אותם. היא נזכרת בעצתו של סקוט פיצ'ג'רלד לסופרים: "אל תכתוב מכיוון שאתה רוצה לומר משהו, כתוב מכיוון שיש לך משהו לומר."

ספרות היא הפגישה עם הסודות ההכרחיים של כותבים אחרים.

דמעות בעיניים: הספרות בשמונה רסיסים

אז מהי ספרות? לפני הכול, היכולת להבחין. אחר כך, כוח הזיכרון. לבסוף, ההעלאה על הכתב, והשימוש באבחנות שרשמת, בתוספת דמיון.

רסיס ראשון: דמעות בעיניים.

הרבה לפני שהתחלתי לכתוב, אולי עוד לפני שידעתי לכתוב, זיהיתי סביבי רסיסים: אבחנות, רגעים שהתרחשו מול עיניי, מפגשים, חילופי מילים. הבחנתי בהם. חלקם הלכו איתי במשך שנים. כשהתחלתי לכתוב, העליתי אותם על הכתב כדי לזכור אותם. חלקם מצאו את דרכם אל הספרים שהוצאתי לאור. כל אחד מהרסיסים האלה לימד אותי משהו על מהי ספרות. לא "מהי הספרות" – על השאלה הזו אני לא מתיימרת להשיב – אבל משהו אחד על ספרות. בהדרגה הצטברו הרסיסים האלה ולימדו אותי את רוב מה שאני יודעת על ספרות.

אני זוכרת את הפעם הראשונה שבה באה לי האבחנה. הייתי בגן. איתנו היה א', ילד עם עיכוב התפתחותי משמעותי שהתקשה במשימות יומיום כגון קרמיקה ומלאכת יד. אחר צהריים אחד שמעתי שיחה בין המטפלת לאחת האמהות, מרשעת אטומת-לב מאלה שהקיבוצים משופעים בהן. בקול מתוק מדבש וחרון מעשן סיפרה המרשעת למטפלת: "אני רוצה להגיד לך שלילך באה אלי עם דמעות בעיניים לספר לי שהכד שא' הכין נשבר. עם דמעות בעיניים!"

באותו רגע ידעתי, למרות שהייתי רכה בשנים: אין ללילך שום דמעות בעיניים. גם לא לאמה המרשעת. למעשה, היא שמחה לאידו של א' המסכן וכל מטרת השיחה אינה אלא להתרברב בבתה הרגישה, כביכול, לסבלו של הזולת. הרגע הזה לימד אותי משהו על מהי ספרות: היכולת להבחין בצביעות, לזהות את הזיוף ברגע שהוא נאמר.

רסיס שני: ועד הורים

היא יושבת מולי ומספרת לי על פעילותה בוועד ההורים של בית הספר. ניכר שהיא גאה בפעילות הזו. שיכורה ממעמדה, מהכוח שבידיה. "אני יכולה לפטר מורה," היא מודיעה לי באדנות. "יש לי קו ישיר למנהלת בכל שעה, יום ולילה. אני יכולה להגיד לה את מי לשבץ בתור המורה של נעמי, ואצל מי היא בחיים לא תלמד..."

אני מהנהנת בפנים אטומים, להסתיר את שאט הנפש שלי, כשהיא מוסיפה בקול רפה: "אני יכולה לעשות בשביל הבת שלי מה שאימא שלי לא יכלה לעשות בשבילי." מהי ספרות? היכולת להיכנס לעורו של האחר, לראות את הדברים מנקודת מבטו.

רסיס שלישי: בקונצרט

הקונצרט מסתיים. הקהל קם על רגליו למחוא כפיים. בהתחלה השורות הראשונות, אחר כך אלה שאחריהן, ולבסוף האולם כולו עומד ומוחא כפיים. בשורה הראשונה יושבת אישה בכיסא גלגלים, לבדה בין העומדים. בעלה יושב לצידה, לארח לה לחברה. מהי ספרות? היכולת להבחין בפרטים שנותרו בשוליים, מחוץ למרכז התמונה.

רסיס רביעי: במספרה (1)

אני יושבת מתחת למייבש במספרה. במקביל לי, גבר מבוגר עם חזות של מאהב לטיני מזדקן. השיער שלו חפוף בצבע. גם הגבות. המראה מבעית ודוחה: כתם רטוב חום על הראש, שניים קטנים על הגבות. מה הוא עושה כאן? אני שואלת את עצמי, ומבינה: בדיוק מה שאני עושה.

מהי ספרות? הזרה. היכולת להביט על המוכר בעיניים טריות ולראות אותו בפעם הראשונה.

רסיס חמישי: במספרה (2)

ממושבני אני שומעת לקוחה מתגאה באוזני הספרית שהיא רק בת ארבעים ושבע וכבר יש לה שמונה נכדים. אחרי שגמרה לספר על כולם וכמה היא נהנית לטפל בהם ולבלות איתם, מתברר שאלה נכדים מילדיו של בעלה. לה עצמה אין ילדים ביולוגיים. "אה, אז הם לא שלך," מסבירה הספרית לעצמה.

מהי ספרות? לא ליטופים במורד העורף, אלא מבוכות ואי נעימויות. מבוכתו של מי שהעיר הערה שלא במקום. כלימתו של מי שנחשף במערומיו לאחר שרק ביקש להתפאר קצת. אלה הם חומרי הגלם של הספרות, ויש מהם בשפע, אם רק מתעכבים כדי להבחין בהם.

רסיס שישי: היי טק, לואו טק

אני עומדת בתור בסופרמרקט. לפניי לקוחה לא צעירה שמתקשה מאוד לסרוק את האפליקציה שתעניק לה הנחה למנויי אמאזון פריים. אחרי ארבעה נסיונות היא סוף סוף מצליחה. אני נושמת לרווחה, ואז הלקוחה מושיטה לקופאי שטר של עשרים דולר, ותהליך ארוך של ספירת שטרות ומטבעות שמחליפים ידיים מתחיל מחדש. מהי ספרות? היכולת להסתכל מבחוץ על תסכולי החיים ולמצוא בהם דבר-מה משעשע.

רסיס שביעי: לט איט גו

המודעה הופיעה ברשימת תפוצה אינטרנטית של הורים לילדים. "הפכי את הסלון שלך לממלכת ארנדל!!! אל תוותרי על ההזדמנות להעניק לבתך יום הולדת מהאגדות!" הפרטים מגיעים בהמשך. הכותבת אינה חוסכת במילים. ניכר שחשוב לה לתנות את צרתה לא פחות מאשר למכור. היא הזמינה קישוטים בתמת הסרט "פרוונ" ליום ההולדת החמישי של בתה. 250 דולר הוציאה עליהם. אלא שהמשלוח התעכב והקישוטים לא הגיעו בזמן למסיבה. ועל כן היא מציעה אותם עכשיו למכירה. זו הזדמנות שלא תחזור, היא מסבירה באריכות. איזו ילדה לא תרצה יום הולדת פרוונ? המדובר בקישוטים חדשים לגמרי, אפילו לא יצאו מהקופסה! ממלכה שלמה יש לה: שער וטירה ועצים מושלגים. המחיר שהיא מבקשת, זה הנקוב באתר, הגיוני ביותר בעינייה, שכן היא חוסכת לך את דמי המשלוח, ואף מעניקה אחריות שלא יקרה לבתך מה שאירע לבתה. פשוט מציאה! מכיוון שאין קופצים על המציאה, המודעה ממשיכה להתפרסם פעם אחר פעם. הנוסח משתנה מעט, אך לא המחיר. 250 דולר. לא סנט אחד פחות. שוב ושוב היא חוזרת על דבריה, מסרבת לוותר, עד שמדגדג באצבעות לשלוח לגברת בקשה: די כבר! מספיק עם זה! לט איט גו!

אחרי שגומרים להתעצבן, וללעוג קצת, אפשר לעצור ולמצוא את הפאתוס שבסיפור: מזכירה זוטרה ביקשה להעניק לבתה יום הולדת מהאגדות. החלום הפך למפח נפש לה ולילדה. דבר לא יחזיר לה את המסיבה שנהרסה, אבל היא מסרבת לוותר, מנסה להחזיר לעצמה את מלוא הסכום שהוציאה, משוכנעת שעוד ימצא מי שישלם מחיר מלא על קישוטים מיד שנייה...

אז מהי ספרות? למצוא סיפור בכל מקום. גם במודעה מרגיזה שמציעה קישוטים למכירה.

רסיס אחרון: מה קרה שם?

מכונית אדומה עם סמל של אובר עוצרת לידי בקמפוס. אישה שחורה צעירה, נאה, גבוהה ומלאה, יוצאת ממנה. הנהג, גבר לטיני נמוך וכהה, יוצא אחריה וצועק – בתרגום חופשי לעברית – יא זונה מזודיינת! האישה צועדת בראש מורם, לא פונה להביט בו. על פניה חיוך דק, כאילו אמרה: מה לי ולו?

מה קרה שם? אני שואלת את עצמי. מה יכול להיות המסלול שסופו התנגשות כזו? התשלום הרי נקבע מראש, וכך גם היעד. מה אירע שם, ביניהם, שהביא לחילופי הדברים האלה?

מהי ספרות? סקרנות. משם נולד הדחף להשלים פרטים חסרים, להמציא סיפור.

אז מהי ספרות? לפני הכול, היכולת להבחין. אחר כך, כוח הזיכרון. לבסוף, ההעלאה על הכתב, והשימוש באבחנות שרשמת, בתוספת דמיון. אני משתמשת בכל אלה, ולא רק בכתובה. אם לחזור אל הרסיס הראשון בחיי, "דמעות בעיניים" הפך מטבע לשון קבוע בביתי לצייון שמחה לאיד המסווה עצמה כהשתתפות בצער. כך, למשל, נכנסתי הביתה לא מכבר ובישרתי לבן זוגי שפגשתי, בדרך מקרה, את מי שכינה אותי שמנה בכתה ה' – "ואני רוצה להגיד לך – עם דמעות בעיניים! – שהיום הוא בקושי עובר בדלת."

ספרות כנוכחות

היום, בעידן הדיגיטלי, החומריות נסוגה מאתנו.
אני תמיד מוזמנת להתעלם ולא לראות את הנוף
האנושי והחומרי שמולי.

כשנשאל הסופר הרוסי דמיטרי ביקוב אם הוא מאמין בחיים לאחר המוות הוא השיב: "השאלה שצריכה להישאל היא אם יש חיים לפני המוות". בדבריו אלה רמז ביקוב כי המצב האנושי השגור הוא דווקא לא להיות נוכחים ב'כאן ועכשיו'. כמוהו, אינני בטוחה שאנחנו מסוגלים באמת לפגוש את העולם החומרי, הגופני, והטמפורלי בלי התערבות רדיקלית כלשהי – תהיה זאת התערבות דתית, אמנותית או ספרותית.

אפשר להניח שהאתגר הזה, לנכוח בחומר ובזמן, התקיים תמיד. אבל היום במיוחד, בעידן הדיגיטלי, החומריות נסוגה מאתנו. אין ביטחון שאמשש את הדפים שאני מחזיקה באצבעותי, או שאחוש בכיסא שעליו אני יושבת, או אפילו את מגע הגרביים שאני גורבת. להיפך, אני תמיד מוזמנת להתעלם ולא לראות את הנוף האנושי והחומרי שמולי. אמנם, גוגל, ווטסאפ, פייסבוק וטוויטר עדיין לא גילו את הדרך ללכוד את תשומת ליבי בזמן שבו אני, למשל, מדברת מול קהל או מלמדת, אבל הם כבשו די שטח בתודעתי כדי שאפרש באמצעותן את הרגע העכשווי. כאילו הייתי ברגע זה ממש כותבת או קוראת אימייל, או

משוטטת ברשת חברתית. במונח מסוים, I am always already on the internet.

עד כאן אולי אין חידוש רב בדברים. הביקוש ההולך וגובר לעיסוק בפרקטיקות כמו מיינדפולנס וכן העובדה שפותחה אפליקציית אייפון שנועדה לעזור למשתמשי אייפון שלא להשתמש באייפון, מעידים כאלף עדים שהמשבר כבר כאן. אנו מפקפקים ביכולתנו לנכוח בגוף, בחומר ובזמן. לצד זה מגן בנו רצון לחוות דבר-מה אחר.

כאשר ברירת המחדל התודעתית היא להיעדר, ומכיוון שההיעדרות הזאת היא רווחית למדי עבור גופים כלכליים מסוימים, נדרש צעד יצירתי נועז לשם גילום נוכחות, או במילים אחרות, לנכוח בחיינו שלנו. ככל שהדבר נדמה פרדוקסלי, מתברר

שיש צורך בהפעלת הדמיון כדי לנכוח ממש, גופא, בהווה, בחלל החדר שבו אנחנו נמצאים כעת.

ולכאן נכנסת הספרות. בהיותה פרקטיקה המבוססת על קריאה וכתובה של מיילים, הספרות לא קשורה לכאורה לעולם החומרי. אבל מבקר הספרות האנס אולריך גומריכט שכנע אותי שלא כך הדבר. בשיחה עם ג'ורג' סטיינר טען גומברכט שאמנות "מחצינה ומגשימה" חומר וצורה.* האמנות, ובכלל זה הספרות, מטעינה את צורתו של הרגע באנרגיה. אנרגיה זו נובעת מרגעי ההיווצרות או מרגעי ההתקבלות של הטקסט. הספרות נושאת עמה ערך חושני. חשבו על דף נייר כתוב בכתב יד המועבר מיד ליד, ספר שממתין שנים על מדף, ואפילו על ריח הכריכה. כל אלה נושאים זיכרון חושי העומד במתח או אולי ביחסי גומלין עם הערך ההרמנויטי של הטקסט – משמעותן של המילים ומובנן, המחשבות והקונוטציות שהן מעוררות. התנועה בין הערך ההרמנויטי לערך החושני היא שמטעינה את החומר. בדברו על ספרות, גומברכט מדגיש כי שירה היא ז'אנר בעל נוכחות מיוחדת: הן נוכחות ויזואלית, משום שהשיר עשוי בתים, שורות ורווחים, והן ווקאלית, באמצעות החריזה, המקצב והמשקל.** לכן השירה היא כלי אפקטיבי במיוחד להחצנה ולהגשמה של החומר והיא פותחת עבורנו שער כדי להיווכח ולנכוח בו.

אני מבינה לעומק את הטענות של גומברכט כשאני קוראת את הפואמה המודרניסטית של משורר יידיש הסובייטי פרץ מרקיש, "האיש בן הארבעים" (דער פֿערציקיעריקער מאָן). זוהי פואמה שחלקה הראשון מטייל בעולם כולו בניסיון לבטא את עומק הסבל והתוגה שבו, כולל סצנות של ליניץ' בדרום ארצות הברית, ופוגרומים ועוני בערי אירופה. לקראת סופה, הפואמה מנסה לדמיין עולם אחר. כאשר מרקיש מתאר את העולם המתוקן לפי חזונו הוא מצייר לנו תמונה מאוד לא צפויה: הכינוי "זי", "היא", מתייחס ל"עולם", ו"ועלט" בידיש. העולם נהפך להיות.

"אז באַרוועס איז זי נאָך, אויף גלאַז נאָך איר טראַט
און ס'שטעכט זי דער קראַנץ פֿון דערנערדיקער דראַט"***

("כי יחפה היא עדיין, על זכוכית דורכת, / ועוד דוקר אותה זר תיל קוצני.")

העולם המתוקן של מרקיש אינו עולם של אופוריה שלמה, ובאופן חתרני למדי עבור סוציאליסט סובייטי מסור כמוהו, אין זה רק עולם של שוויון חברתי וכלכלי, אלא גם עולם של חושניות מוגברת. עולם שדורך על זכוכית הוא עולם שבו מותר לחוש בכאב. מה שמרקיש אומר במילים הוא גם עושה בצלילים. הפואמה כולה, שמשתרעת על פני כמאה עמודים, כתובה בצמדי טורים, צורה שמציבה אותנו לא רק בעמדה של קוראים

* Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford, California: Stanford University Press, 2004, p. 59).

** שם, עמ' 18.

*** פרץ מאַרקיש, דער פֿערציקיעריקער מאָן (תל אביב: י.ל. פרץ פֿאַרלאַג, 1978), עמ' 121.

אלא גם של מאזינים, כאילו אנו מאזינים לקונצרט. בצמד שהובא לעיל החרוז מדגיש את העולם הפיזי: "טרָאָט" ו"דרָאָט", צעידה ותיל, הצליל המשותף להן הוא "אָט", המילה היידיית שפירושה "הנה", מילה שפעמים רבות מלווה הצבעה על חפץ בתוך חדר, מילה שהיא חסרת משמעות אם היא מנותקת מהרגע העכשווי.

הפואמה של מרקיש יצאה למסע של ממש בעולם המוחשי. מרקיש התחיל לכתוב אותה בוורשה בין 1922 ל-1926 והמשיך בכתיבתה במוסקבה בערך בשנת 1930. הוא מעולם לא סיים לכתוב את הפואמה, אך הצהיר באוזני אשתו שזוהי יצירתו החשובה ביותר. בלילה שבו נעצר בביתו, בטרם הוצא להורג על ידי המשטר הסובייטי, הוא העביר את הפואמה בתיקיה גדולה לקרובת משפחה זקנה. כתב היד היה בדירת הזקנה במשך ארבע שנים עד שנלקח לבאקו על ידי בנו של מרקיש כשהמשפחה גורשה ממוסקבה. הטקסט שב למוסקבה כשניתנה למשפחת מרקיש הרביליטציה פוליטית בשנת 1954 ולבסוף הגיעה הפואמה יחד עם אסתר מרקיש, אלמנתו של פרץ, לתל אביב. שם היא הודפסה לראשונה ב-1978 בשפת היידיש שבה נכתבה. כשהספר הזה עומד על המדף בספרייה, הוא מטעין את המדף כולו בסיפורו של הטקסט, שהוא גם סיפורו של מרקיש, עם חלומו ועם מיתתו, ועם חרוזו על עולם שדורך על זכוכית. הספר מטעין את מדף הספרים ברוח המילה "אָט", הנה.

שירה מטעינה, מחצינה ומגשימה את העולם החומרי. אני חוזרת ומבינה זאת כשאני קוראת את שירה של חוה רוזנפרב, "ממעמקים" שכתבה מיד אחרי שחרורה מאושוויץ. השיר מוקדש "לחורבות גטו לודז'", כלומר לדברים שבעולם, לחפצים ולמבנים. רוזנפרב מאנישה את הגטו באמצעות הפיגורה של שמחה בונם שיעביץ' שהיה לה חבר, מורה ואולי גם מאהב בגטו. לפעמים ממחיזה רוזנפרב את הגטו כקול, כניגון, כמוזיקה. כך היא פונה ל"דו", כלומר "אתה", לניגון של הגטו:

"טָאָ רוף איך דיך פֿון טיפֿענישן, דו מיין ליד
גיי אויף פֿון זייער אַש און זייערע ביינער
קום אַרײַן אין מיין יונגן, צעפֿיברטן גוף
מיט זייערע נישט דער חולמטע בענקשאַפֿטן און נישט דעריאַמערטע געוויינען.

(ואני קוראת לך, שירי, ממעמקים, / מהאש שלהם ומעצמותיהם, קום: / היכנס לגופי הצעיר והקודח / בערגה לא ממומשת ובבכי חנוק).

רוזנפרב מצהירה בשירה שביכולתה להגשים את הקולות האבודים, להיזכר בהם, להשמיע אותם, לכבד אותם אך ורק אם היא מדברת כסובייקט ארוטי. לכתוב את השורה "קום ארײַן אין מיין יונגן, צעפֿיברטן גוף" – "היכנס לגופי הצעיר והקודח" – "פירושו להביע את אבלה כתשוקה פיזית, ולחוות את אקט הזיכרון כמעשה של אהבה אינטימית. כתיבת השורה הזאת משמעה כריתת ברית עם הכוח החתרני של השירה. המטאפורה הזאת, שנעצת דווקא במקום לא נכון, לא יאה ולא הולם – תיאור גוף קודח בשיר על השואה – היא דחיית כל ברירת מחדל לשונית, תודעתית או גופנית.

רוזנפרב חיברה את המילים האלה בבריסל, ומילותיה נסעו ללונדון, שם בשנת 1947 הודפסו בספרון קטן, על נייר זול. עותק של אותו ספרון הגיע בדרך לא דרך אל בית פרטי בצפון אמריקה, וממנו נשלח למחסן לספרי יידיש במסצ'וסטס, The National Yiddish Book Center, ומשם התגלגל למזוודה שלי ונסע יחד איתי לתל אביב בשנת 2017. ומאז הספרון מלווה אותי, מטעין את המעטפה שעוטפת אותו בתשוקתה של רוזנפרב, ומזמין אותי שוב ושוב לדמיין שאולי גם אני באמת נמצאת בחדר שבו אני קוראת אותו. חווה ספרות כנוכחות.

הספרות כקיום מצוות הקריאה

לקריאה יש מעמד נבואי – היא מופנית לא רק לאל,
אלא גם כלפי שאר בני האדם.

העוסק בספרות מתבקש לקרוא. הלא בכל שיעור כמעט מתבקשים התלמידים והתלמידות לקרוא משהו. ולא רק תלמידי ספרות מתבקשים לקרוא – האדם מתבקש לקרוא. האדם מצווה לקרוא. הוא נקרא לקרוא. כך לפחות בשלוש הדתות היוצאות מהמרחב הזה ושבות אליו. הבה ננסה לעמוד על אותה קריאה ועל זיקתו של האדם לקריאה. תוקפה של הקריאה בא מן האל. כוחות אלוהיים הם שמצווים על ישעיהו, על אוגוסטינוס ועל מוחמד לקרוא. על מוחמד מצווה זאת המלאך ג'בריל – "קרא בשם ריבונך" וגו'. ג'בריל עוד ישוב ויפיע בהמשך. על ישעיהו ואוגוסטינוס מצווים קולות שמיימים נטולי שם, מעין מלאכים או ילדים. בישעיהו זהו הקול הקורא במדבר – "קול אמר קרא". ב"וידויים" של אוגוסטינוס זהו הקול הילדי החוזר פעמיים על הקריאה המפורסמת: "טול וקרא, טול וקרא". מכאן שהאדם נקרא אל מרחב האמונה כדי לקרוא, ונקרא לקרוא כדי להיכנס אל מרחב האמונה.

בו בזמן שהוא נקרא על-ידי האל, האדם מצווה לקרוא בשליחות האל. "קרא בשם ריבונך" מצווה ג'בריל על מוחמד, כפי שאברם, יצחק, משה ואחרים קראו בשם ה'. שמו של אלוהים, הריבון, מתנוסס מעל הקריאה – הקריאה אל האמונה, והקריאה של האדם. קריאה זו היא קריאה של הכתוב, אולם בעת זוהי גם קריאה שכותבת. הלא בבראשית ב' מופיעה קריאתו הראשונה של האדם, הקריאה בְּשֵׁמוֹת, כלומר מתן שם לכל הברואים. "וַיִּבֶא אֶל הָאָדָם לְרֵאוֹת מֶה יִקְרָא לוֹ; וְכָל אֲשֶׁר יִקְרָא לוֹ הָאָדָם נִפְשׁ חַיָּה, הוּא שְׁמוֹ. וַיִּקְרָא הָאָדָם שְׁמוֹת". האדם נקרא על-ידי האל לקרוא לדברים בשם, לכנותם ולתת להם שפה. כך הוא קורא ומזמין את הדברים.

אך לא רק לדברים קורא האדם בשם, אלא גם לאל עצמו. ככתוב: "קרא בשם ריבונך". ומכאן מתברר פן נוסף של הקריאה בשם ה'. הקריאה בשם האל היא קריאה בשמו הראוי

של האל בשפת האדם, הלא היא שפת השמות. קריאה זו אינה בוראת בריאה באופן ספונטני, כמו קריאתו של האל בבראשית א', אלא מזמינה. זוהי קריאת היכרות, הכרה של השמות בשפת השמות, שדרכה האדם מכיר את האל ומכיר לאל את עצמו. משמע, האדם נקרא לקרוא לאל בשמו, שמו שנקרא על-ידי האדם. האדם קורא בשליחות האל, למען האל, למען קיומו של האל.

אם לעצור לרגע ברצף הקריאה, נוכל אפוא לומר כי האדם נקרא על-ידי האל, כדי לקרוא בשליחות האל בשמו של האל שיתן לו האדם. זהו הסימן הראשון של המצווה המופנית כלפי העוסקים בקריאה – יחסם אל האלוהי ואפילו חובתם אל האלוהי, וכך גם חובתם כלפי הדברים בעולם.

אך חובת הקורא אינה רק הקריאה השקטה בשם האל. הקריאה היא גם דקלום, קריאה בקול. ישעיהו, מוחמד ואוגוסטינוס קראו בשם האל, קראו אל מבקשיו וקראו באוזני מבקשיו. הקריאה היא ציטוט, או חזרה על קריאתו של האלוהי באוזני האחרים. כפי ש"בעל קורא" קורא בתורה בקול כדי שכל יושבי בית הכנסת ישמעו, כך על הקורא לקרוא בקול כדי שקריאתו תשמע. אם כן, לקריאה יש מעמד נבואי – היא מופנית לא רק לאל, אלא גם כלפי שאר בני האדם.

זוהי קריאתו של ג'בריל, ובשמו העברי "גבר" או "גבריאל", שילבש לכבודנו את נוצותיו של התרנגול. בזוהר הקדוש כתוב כי התרנגול הנקרא גבר קורא ונותן בלילה שישה קולות קוראים כדי להעיר את האדם. כלומר, האדם כמלאך קורא.

אך לא בזאת נגמרה קריאתו של אותו מלאך בלבוש תרנגול. הזוהר שואל: "ומאי קרי?" ומה קורא? ועונה: "כל מעשי בני האדם". והוא ממשיך: "וְכָל מַעֲשֵׂי בְנֵי הָעוֹלָם כּוֹתֵב בְּכָל יוֹם. וּבְלֵילָה לְאַחַר שְׁקוּרָא כָּל הַקְּרִיאוֹת הַלָּלוּ, קוּרָא כָּל מַה שְׁכָתֵב בַּיּוֹם". קריאה בקול, קריאת מעשים וכתבתם, מתערבבות כאן ומתאחדות תחת קריאת התרנגול. לאחר שסיים לקרוא לבני האדם להתעורר, גבריאל קורא וכותב את מעשיהם, ואז קורא שוב את אשר כתב. ומשום כך – משום שקרא וכתב את מעשיהם – הוא גם קורא להם להתעורר. הקורא מתנבא אל שאר בני האדם משום שהוא קרא את שאר בני האדם, ולהפך. על הקורא את האדם לקרוא אל האדם.

אך מה לנו ולאותו תרנגול או מלאך? תאמרו – אנחנו בני אדם, לא לנו קריאות מן הסוג הזה. אך בזוהר, הסיבה והתוקף לקריאות התרנגול השונות היא "משום שהוא בעל התיק (של החכמה), וְקִסְתָּ הַסּוּפֵר בְּמִתְנִיּוֹ". לא משום שהוא מלאך קורא, אלא מתוך היותו סופר. הקריאה לעורר את האדם, והקריאה אל האדם, הן תפקידיו של האדם. על נקודת מבטו של המלאך, שהיא נקודת המבט הפואטית, ארחיב אולי בהזדמנות אחרת. זאת נקודת מבט הראויה לאדם.

ננסה לסכם את מכלול מצוותיו, או אולי קריאותיו, של האדם הקורא. האדם הקורא נקרא אל האל בשם האל, ונותן וקורא שם לאל ולדברים בעולם. האדם הקורא קורא אל שאר בני האדם כדי להזמין, קורא אל שאר בני האדם כדי שישמעו, קורא אל שאר בני האדם כדי שיתעוררו ותוך כדי כך, או משום כך, הוא קורא את שאר בני האדם. האדם הקורא נקרא. האדם הקורא קורא. וזוהי מצוותנו – אלה העוסקים בקריאה ואלו שקסת הסופר במותניהם: עלינו להיקרא ולקורא.

השירה כמחווה: חזרה לשירה החצרונית

הדובר של השירה החצרונית הוא מה שחסר לנו בשירה מודרנית. בשירה חצרונית האני הוא פרפורמר. הוא יגזים, יעוות, יסלף, יתבזה, ישנה את קווי מתארו – הכול למען המחווה.

שירה, הנוצרת על פי רוב בהסתודדות, חסרה את דופק ההופעה. ומשוררים בני זמננו, הנוהגים לתאר את חוויותיהם, חסרים את סגולותיו של השחקן. דווקא אין לי כוונה לגבות את חיוניותם של היבטי השמע: מוזיקליות, ניגון, נשימה והקראה (היבטים חיוניים בוודאי למופע-שיר), אלא דווקא לנסות לדבר על התמסרותו ועל אי-התמסרותו של המשורר/ת לטופוס. תכונת-שיר שזנחנו אולי, מפני שפחות ופחות השכלנו להפריד בינינו לבין הקול הבוקע מעטנו. אם ישאלו אותי באמצע הלילה מהי ספרות, כנראה אומר: ההפרדה ביני לבין העט. אם ישאלו אותי מדוע, אשיב: מפני שיש לסחוט את הלימון, שהוא מלוא ההזדמנות הביצועית שמאפשר הטופוס. הזדמנות שקיומה חיוני כל כך להמרצת הדם של הספרות.

לפני שאמשיך, אנסה להסביר מה אני מכנה "פרפורמנס של טופוס". אם ספרות היא האחדה בין הצורה לתוכן, הרי שהאיחוד ביניהם שווה לטופוס. הפרפורמנס של הטופוס נוגע לעיצוב הטון והמחווה: בפשטות, מדובר על show ועל ארגון קהל. אוכל לקרוא לזה גם ג'סט, השימושית בעולם המשחק. אם נתבונן למשל בפרובוקציה (שהיא תמיד מופע) יהיה ברור שהיא התגלמות של מחוות התגרות, שבה התמריץ לביצוע המחווה מונח ממילא כבסיס ההכלאה בין התוכן והצורה.

אם כן, ברגע שתמריץ המחווה הוא חלק מפעולת השיר, כלומר מעת שנעשה ברור שהשיר משמש פעולה, או אז מתקיים פרפורמנס של הטופוס. זה יכול לקרות כשהשר

אומר אני שר, או דרך שבירת קיר רביעי, אבל בעיקר דרך כניסה לתפקיד, הנוהג בבחינת התגרות מכל סוג שהיא – בלא חשש ובמלוא העוז. במילים אחרות, אלה רגעים שבהם השיר משתמש בכוח הופעתו ומודע לה. הדובר/ת מנצל/ת את כוח הופעתו/ה. שהלא מי שיודעת להפעיל את הג'סטטה יודעת לארגן את הקהל. הדיבור של האני אינו עוד אני בו, כי אם דמות שמדברת מגרונה של "אני" כביכול – כדי להביא למיטב את המופע. במקורותינו, השירה החצרונית בספרד מדגימה בצורה מיטבית. שירת החול העברית התחילה מתוך תרבות חצרונית שהועתקה מן ההווי הערבי באל-אנדלוס אל שכבה יהודית משגשגת. אז התחילו לראשונה כותבי העברית לחרוז לשם חרוז ולא רק לשם שמיים. אותן חצרות נסובו סביב הנדיבים, אנשים מבוססים ורבי זכויות, שארגנו סביבם אנשי עט ורוח, ודאגו במידה כזו או אחרת לרווחתם. חסדאי אבן שפרוט היה הפטרון הראשון שטיפח הווי חצרוני יהודי, ובחצרו שוררו ראשוני משוררי העברית בספרד: מנחם בן סרוק ודונש בן לברט.

שירת ספרד היא שירה של טופוסים ערביים במקורם. בשירי היין והחשק היה למשורר תפקיד רטורי שגור. בשירי ההקדשה לפטרונים הוצב תמיד מופע של פנייה לפטרון, ועיקרם היה מופע של שבח ומחווה. אולם במעשה הפנייה (שהיא תמיד משאלה לתגובה), הציבו השירים לא אחת דרמה של יחסים. בחוד החנית של המופע "משורר-פטרון" עומדים השירים שכתב שלמה אבן גבירול לפטרונו יקותיאל. בין אבן גבירול ליקותיאל נרקמה ככל הנראה מערכת יחסים קרובה ואינטימית שחוותה עליות ומורדות. לפי השירים, יקותיאל לא תמיד היה פנוי למשוררו די הצורך, ואבן גבירול, שמן השירים עולה שאהב את פטרונו אהבת אמת, הצר על כך שאין הוא זוכה לתשומת הלב הראויה לו. הנה שלושה בתים מתוך שירו של אבן גבירול "כֶּבֶר נֹאֵשׁ":

הַכִּי לֹא שְׁאַלְתָּ נַפְשִׁי אֲמֵלָא / עַדִּי לֹא-תִהְיֶה תֵּבֵל מְלֵאִי
וְלֹא אֲשַׁקֵּט כְּמוֹ לֹא-אֲשַׁקֵּטָה עַד / רְאוֹת אִפִּי יְקוּתִיאל נְשִׂיאִי
אֲשֶׁר עַת אֶקְרָא אֵלָיו יִמָּאן / וְלֹא יִיגַע וְיִגְעֵתִי בְּקִרְאִי

יש כאן רגע פנטסטי, שבו תשוקת כיבוש התבל כולה, המבוטאת בשורה הראשונה, מתנקזת במעבר שורה אחד לאי-שקט גורף בשל אי-מענה של אדם יחיד – יקותיאל. שיר מוכר אחר של אבן גבירול ליקותיאל נפתח כך: "אֶכֶן מִיִּדְעִי, זְנַחְתָּנִי מְאֹד / עַד כִּי קְרֵאתִיךָ: אֲבִי זְנוּחַ". הסיטואציה הנפרשת – משורר המשורר על כך שפטרונו מזניח אותו – לא היתה בלתי-שיכחה. כוחה של הלשון לשבח ולהאדיר סתתה בעיתות של אי שביעות רצון אל מחוזות המרמור והתסכול, ובמקרים מסוימים גם אל הכעס וההטחה. אולם השורות שלעיל מבטאות בעיקרן צמא עמוק לקול עונה.

פנייה בעקבות היעדר-מענה היא ביטוי נהדר לאפשרות של המשורר להפוך את השירה לבמה, למרחב לתמרון בו. זוהי החלטה להקנות כוח ומקום לשירה בתוך חיינו ממש, כאפשרות נוספת של שיחה. אם השירה יכולה לגבור על קשיי החיבור הממשיים, הרי שמקומה החיוני הוא במקומות שבהם נותרנו חסומים. לא בכדי, מהות האנרגיה של שירי פנייה רבים כל כך הוא היעדר המענה. שהלא אם ראה אותנו הקהל נבעטים

מהדלת, יבוא עתה ויראה אותנו מטפסים דרך החלון ולבסוף נופלים כמו באסטר קיטון. זוהי הקומפוזיציה הנשקפת: קהל הרבים (כלומר הקוראים ככלל) – קשובים; היחיד (כלומר הנמען הממשי) – אינו קשוב. כמו סכר המכריח את המים לפנות אל הנחלים האחרים, כך שוטפת שירה זו את קוראיה, אף שיעדה הוא לכאורה נמענה הספציפי. יש כאן ניצול של הפלטרומה הפומבית, של ההתקהלות, ושירת ספרד נשמה את אפשרויות הפומביות הזו.

שירי השבח (או העימות) לפטרונים בימי הביניים מקיימים שיחה לעיני קהל. הם פורשים בפנינו תיאטרון ובו שני שחקנים. אנו עדים למופע של הכתרה והרעפות שבחים, ומדי פעם נחשפים גם לעקומות המצבים המסובכות שאליהן נקלעים המשורר ופטרונו: תלות וכוח; חזק וחלש; כסף ושירה; הערצה ובזות, ועוד. זוהי שירה פרפורמטיבית משום שהיא נאמנה ומתמסרת, כמו במחזה, לתפקידים. ומשום שאנו יכולים לחוש, גם אחרי אלף שנים, את זמן האמת בזמן הביצוע. אני מתכוונת: לא שירה-על אלא שירה-אָת. הפנייה הנעשית באמצעות הטופוס.

הדובר של השירה החצרונית הוא מה שחסר לנו בשירה מודרנית. אנו מדברים בגנותו של האני, כי בצדק עייפנו מגודש חוויותיו. אבל בשירה חצרונית האני הוא פרפורמר, כלומר הוא צינור של המחווה. הוא יגזים, יעוות, יסלף, יתבוה, ישנה את קווי מתארו – הכול למען המחווה. כפי שסרנדה היא אינה סרנדה ללא כיפת שמיים, מרפסת, אהוב/ה. זוהי שירה שיש בה דופק, לא רק מפני שהיא אינה שוכחת שסופה להישמע באוזני קהל, אלא גם משום שהיא מקפידה על קיום הג'סט.

בשירת זמננו דבקו השירים עד כדי כך עם המציאות, שכבר שכחנו ששירה היא במה, ועליה ניתן לחולל הכול. אחת האפשרויות: להמליך. משוררי ימי הביניים ידעו היטב שלשונם היא קלשונם, וידעו שלשונם יכולה להעניק כס בשחקים.

במילים אחרות: כשם שכל שחקן זקוק לפעולה על במה, כך גם המשורר יכול לפתח יותר פעולה בשיריו. וכך תמריץ השיר ייעשה למבע השיר, שפירושו להצהיר, שפירושו ליילל, שפירושו לשבח, שפירושו להוציא דיבה! (שהיא כידוע, גורלית כאמת).

הספרות שתמריץ את דמנו היא ספרות שתנצל את אפשרויות הופעתה. ספרות שפונה אל נמען (ממשי או לא ממשי), שפונה אליו דרך הספרות, כדי לגמוע מרחק אליו שלא ניתן היה אחרת לגומעו, ושיש לה שתי נקודות מוצא: האחת היא שלא עם כל אחד ביכולתנו לשוחח, ובכוחה של השירה לבוא לעזרנו (הדוגמה המובהקת לכך היא מתינו). והשנייה היא שלא אחת אנשי ספרות זוהרים על יד הספר. ובריחוקם ממנו – הם מוגבלים וחלקיים. גם כאן בכוחה של השירה לבוא לעזרנו.

לסיום אפנה אל שני רגעי "סגירת חשבון" מוכרים בשירה של זמננו. האחד הוא מתוך השיר "Daddy" של סילביה פלאת', והשני מתוך "סוף סוף אני מדברת" של דליה רביקוביץ. בשני השירים הנמען/ת/מת/ה והדוברת חיה. עובדה זו כשלעצמה הופכת את הפנייה הישירה לשיחה שיכולה להתקיים רק דרך השיר. בשני השירים, העובדה שהמת הוא מת משחררת את קולה של הדוברת ומאפשרת לה לשוחח עמו שיחה נוקבת:

“Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time –”

“הָיִית אֹהֶבֶת אֶת זֶה אֱלוֹ הָיִית מְבִיטָה
אָבֵל אֶת, יוֹנָה, בְּמַצֵּב חֵדֶשׁ עֲכָשׁוּ
אֶת בְּחוֹרָה מֵתָה”

כוחן של השורות הנהדרות הללו טמון בפנייתן הישירה למת, ובתוך כך: בהנכחת העובדה שהוא מת. אלה הם רגעים אירוניים, שבהם האירוניה היא על חשבון המת, בעוד שהפנייה הישירה היא אל המת. השורות מ־Daddy של סילביה פלאת' מסמרות את האוזן יותר, היות שהפנייה היא של בת לאביה. זוהי שורה הזועקת פרובוקציה, ויש בה כוח רב. אלה שורות שהמשוררות לא היו יכולות לכתוב לולא קיבלו על עצמן את הטופוס – לולא הבינו את משמעות השיר כבמה ואת היותן שחקניות.

נכון ששירי הפונקציה – הסרנדה, השבח, סגירת החשבון – הם שירים המחזברים כביכול למציאות, ואילו אנו זקוקים למנת שירה שגם תרחיב את זו. ונכון ששירה “וידויית” היא לרועץ לנו כאשר היא נעשית לצורת השירה היחידה. אבל מי שמבין שהספרות היא show, מבין שאין כאן עניין בווידוי אלא באפשרויות ההצגה. בחופש הדמויות שהטופוס מאפשר להביע. אנו הנפשות הפועלות (חבולות התקשורת, בהולות החריזה) – על הבמה. היתר – אחוזי ברק בכיסאותיהם.

מהי ספרות: גרסת המאייר



זוהי מקטרת

הכרתי סופר אחד, שלפני שכתב על דבר שהתרחש במקום מסוים בתל אביב – היה הולך לשם לבדוק שמא טעה במספר הבניין המתואר. אז אולי אפשר להתחיל כאן, ב"שקר": מה שאין בו חריגה מהעדות המוסכמת על הכול, הנשמעת לאוזן או הנראית לעין – עשוי להיות מסמך חשוב, אבל לא ספרות.

מהי ספרות? הרבה יותר קל לקבוע מיהו יהודי: מסתכלים איפה שצריך, ורואים. טקסט כתוב – רואים, קוראים ולא יודעים: ספרות או לא ספרות? את כל ההגדרות המקובלות על "מהי ספרות" קל להפריך בחקירה נחושה, כי הספרות רחבה יותר מכל הגדרותיה.

בשנה 1773 פרסם דני דידרו, סופר, מסאי, עורך האנציקלופדיה ואינטלקטואל מובהק, טקסט ספרותי בשלושה חלקים, והעניק לו את הכותרת: זה אינו סיפור (Ceci n'est pas un conte) – מאתיים שנה לפני היצירה המפורסמת יותר של הצייר רנה מגריט, "זו אינה מקטרת" (Ceci n'est pas une pipe).

הסיפור-שאינו-סיפור של דידרו פורסם בכתב העת Correspondance Littéraire שקוראיו היו בני אצולה משכילים, והוא מורכב משלושה "סיפורונים". שם הסיפור השני סותר את כותרת הסיפור הראשון, והשלישי אמור להשלים בין הניגודים, מעין תזה-אנטיתזה-סינתזה מיוחדת משלו, והוא חתם, כמקובל בימים ההם במוסר השכל מוסרי. לא רבים ממי שכתבו על יצירתו זו של דידרו התפעלו מאיכות המסופר, אבל ככל הידוע לי, דידרו היה בוודאי מהראשונים באותה המאה שהעלו מחדש את השאלה הקלאסית: מהו בעצם סיפור?

מאות שנים מאוחר יותר התגונן רנה מגריט מפני המבקרים שהתקוממו על הכיתוב

שלו: "זו אינה מקטרת". הוא אמר: "אנשים נזפו בי על הכיתוב הזה. אבל אני שואל: האם מישהו יכול להזין את המקטרת המצויירת בטבק? והרי אילו הייתי כותב: "זוהי מקטרת" – כי אז היו מאשימים אותי בשקר!".

הכרתי סופר אחד, שלפני שכתב על דבר שהתרחש במקום מסוים בתל אביב – היה הולך לשם לבדוק שמא טעה במספר הבניין המתואר. אז אולי אפשר להתחיל כאן, ב"שקר": מה שאין בו חריגה מהעדות המוסכמת על הכול, הנשמעת לאוזן או הנראית לעין – עשוי להיות מסמך חשוב, אבל לא ספרות. שנית: מה שאמור לגרום לי עונג מכל סוג שהוא. שכלי או חושני.

בראשית היתה המוזיקה. אנשים ישבו סביב למדורה, מישהו ניגן בכלי מיתרים ומישהו אחר ליווה אותו בדרבוקה. (לא היתה אז מוזיקה מווינה). וכל זה קרה מאות שנים לפני הטרובדורים ששרו וניגנו שירי אהבה ובעיקר אהבה נכזבת. עוד במזרח העתיק שלנו שר דוד המלך וליווה את שירתו בכלי מיתרים כלשהו – עד שעלה על העצבים לשאול המלך, שניסה לסתום לו את הפה אחת ולתמיד, אבל לא הצליח, כי על פי המסורת הוא עוד כתב אחר כך את כל השירים בספר תהילים.

אני לא יודע מי בדיוק היה הראשון שהעניק למוזיקה גם מילים, כי כידוע, הסיפורים הראשונים היו בעצם שירים ארוכים. ואני לא יודע מי היה הסופר הראשון. ייתכן מאוד שזה היה חמור. בעצם, אתון. והנה הסיפור, שיכול היה להיות מסופר בגוף ראשון, מפי האתון:

"וַיִּקַּם בְּלָעַם בְּבִקְרָה, וַיַּחְבֹּשׁ אֶת אֶתְנֹו; וַיִּלְךָ עִם שָׂרֵי מוֹאָב. וַיַּחַר אֶף אֱלֹהִים כִּי הוֹלֵךְ הוּא, וַיִּתְּצֵב מִלְאָךְ ה' בְּדֶרֶךְ לְשֹׁטֵן לוֹ; וְהוּא רָכַב עַל אֶתְנֹו, וּשְׁנֵי נַעֲרָיו עִמּוֹ. וַתֵּרָא הָאֶתְנֹו אֶת מִלְאָךְ ה' נֹצֵב בְּדֶרֶךְ, וַחֲרָבוֹ שְׁלֹפָה בְּיָדוֹ, וַתֵּט הָאֶתְנֹו מִן הַדֶּרֶךְ, וַתִּלְךָ בְּשָׂדֵה; וַיֵּךְ בְּלָעַם אֶת הָאֶתְנֹו לְהַטֵּתָה הַדֶּרֶךְ. וַיַּעֲמֵד מִלְאָךְ ה' בְּמִשְׁעוֹל הַכְּרָמִים – גָּדַר מִזֵּה וּגְדַר מִזֵּה. וַתֵּרָא הָאֶתְנֹו אֶת מִלְאָךְ ה', וַתִּלְחֹץ אֶל הַקִּיר, וַתִּלְחֹץ אֶת רֶגְלָהּ בְּלָעַם אֶל הַקִּיר; וַיִּסָּף לְהַכְתֵּהּ. וַיִּוֹסֵף מִלְאָךְ ה' עֲבוּר; וַיַּעֲמֵד בְּמָקוֹם צָר, אֲשֶׁר אֵין דֶּרֶךְ לְנִטּוֹת יָמִין וּשְׂמֹאלוֹ. וַתֵּרָא הָאֶתְנֹו אֶת מִלְאָךְ ה', וַתִּרְבֵּץ תַּחַת בְּלָעַם; וַיַּחַר אֶף בְּלָעַם, וַיֵּךְ אֶת הָאֶתְנֹו בְּמִקְלָהּ. וַיִּפְתַּח ה' אֶת פִּי הָאֶתְנֹו; וַתֹּאמֶר לְבָלָעַם, מָה עֲשִׂיתִי לָךְ כִּי הִפִּיתִי זֶה שְׁלֵשׁ רְגָלַיִם. וַיֹּאמֶר בְּלָעַם לְאֶתְנֹו, כִּי הִתְעַלְלֵת בִּי; לוֹ יֵשׁ חָרֵב בְּיָדִי, כִּי עַתָּה הִרְגִיתִי. וַתֹּאמֶר הָאֶתְנֹו אֶל בְּלָעַם, הֲלוֹא אֲנִי אֶתְנֵךְ אֲשֶׁר רָכַבְתָּ עָלַי מֵעוֹדְךָ עַד הַיּוֹם הַזֶּה – הֲהִסְפִּן הַסִּכְנָתִי לְעֲשׂוֹת לָךְ כֹּה?

ואני מדלג, לטובתכם ולמען הטעם הטוב, על הפרשנות הפרוורטית שנתנו לסיפור זה חכמינו זכרונם לברכה באשר לפשר טענתה של האתון: "רכבת עלי!" (זוה אמיתי), ועובר היישר לשאלה: האם זו ספרות? הרי ניתן היה לספר את האירוע הזה כמו כל דיווח על תאונת דרכים. "אדם רכב על אתון, נתקע במעבר צר ולא הצליח להתניע את הרכב. בחקירת המשטרה טענה האתון שראתה מלאך ה' עם חרב שלופה, ונלחצה. במשפט קבע השופט שטיעון זה הוא בלתי סביר בעליל".

אז מה עושה את הקטע הזה לספרות? ונעזוב לרגע את השפה המקראית – כי גם בלשון המקרא, למשל בספר דברים, יש כתיבה עניינית פונקציונלית, שאינה ספרות –

מה אם לא דמיונו של הסופר, שמספר על דברים שלא יכול היה לראות? מלאך ה' עם חרב שלופה שהאתון רואה, ואילו דווקא הרוכב, בלעם, וזאת מבלי לציין זאת במפורש בטקסט – אינו רואה. מה עוד? הקונפליקט, העימות בין האתון – הנחותה לכאורה מבן אדם – לבין בעליה, שלא מסוגל לראות יותר ממה שבן אדם יכול לראות – ומתנפל עליה בזעם. וגם הדילמה: מי מהם צודק? והאין זה מוזר שאנחנו, כקוראים, מזדהים דווקא עם הבהמה, ולא עם האדם כמונו? ותראו כמה אפשרויות זה פותח: הרי, כאמור, ניתן לספר את אותו הסיפור מנקודת הראות של האתון, ואפילו של המלאך. ובמי היינו תומכים אז? כל הדיבורים האלה עד כאן מוכיחים דבר אחד: שאני לא יודע להסביר מה היא ספרות. מצד שני, אני יודע – ועוד איך – להרגיש כשהיא קיימת.

עכשיו תכתבי על זה

לגרום למילים לכסות את גופך ולברוא אותו מחדש.
להפוך אוויר למים, אבן להר, חתול לדרקון, את עצמך
לאדם שראוי לו להסתובב בעולם.

לדפנה מנדה-לוי

את אומרת שאת לא יודעת מהי ספרות, וד' צוחקת ואומרת שאת יודעת היטב. היא מבקשת ממך לכתוב על זה. זמן רב אינך כותבת את עצמך, או כל דבר אחר. אבל ד' מבקשת, ועל כן אין לך ברירה אלא לכתוב. כבר שכחת את תחושת ההיענות – להיענות למשימות ולברוא. כבר שכחת, אבל ד' אמרה לך לכתוב על זה. לכן שבת אל 1 בספטמבר 2006, אל חצר בית הספר, מלאה עד להתפקע, אל הזיכרון החיוור שהוא את. את רוצה לשאול את ד' אם היא זוכרת אותך אז, עומדת במרכז הרחבה, ביום הראשון, לפני שהכול התחיל. לא ידעת כיצד להכיל את החלקים שהרכיבו את מה שנקרא: החיים שלך. את בת שתיים עשרה וחצי, זה היום הראשון בבית הספר החדש, והגוף שלך מסרב לשתף פעולה. כבר זמן רב את מרגישה אותו זר ומוכר במקביל, מתרחב ומתכווץ, נמתח ומתכווץ, נתון בעיצומה של טרנספורציית התבגרות כעורה במיוחד. זה היום הראשון ללימודים, ועדיין לא פגשת במבט של ד'. עדיין לא למדת כיצד לחפש את המבט של ד' במורד המדרגות, בשביל המוביל מעלה, בין השיחים והאבנים של החצר האחורית, בכיתת כתיבה יוצרת. כל מה שרצית היה להסתתר מתחת לשמיכה. עמדת שם, במרכז הרחבה, הכתפיים שמוטות והעיניים חומקות מכל אפשרות של קשר. דמויות בטווח גילים מבלבל מתרוצצות מכל עבר, כפות רגליים יחפות על המרצפות הלוהטות של 1 בספטמבר, פרחי הסיגלון נמרצים תחת העור, והעור מסגיל. ריח הגויאבות, הריח שיום אחד תתגעגע אליו יותר מכול. אבל עדיין לא ידעת, עדיין לא פגשת במבטה של ד', עדיין לא למדת כיצד להניע את האותיות על הדף, ואת עצמך בין העולם הזה לעולמות מקבילים. לא רצית להיות שם, אבל גם לא רצית להיות בשום מקום אחר. זו הייתה המציאות, דלה וחמוצה,

סמיכה וגושיית. מכוסה בשכבת שומן, בפצעי התבגרות מתפקעים ממוגלה. חשבת שאת יודעת כיצד להסתתר מתחת לעור שלך, גם כאשר הוא מודלק, נפוח ואדמומי. עדיין לא ידעת דבר.

במהלך החודשים האחרונים, רגע לפני המעבר, למדת איך לשחק מחבואים. היית למתחבאת מקצועית. למדת להתחבא גם כשאינן מקום להסתתר ואין מי שסופר. ידעת שאף אחד לא מחפש אותך, ובכל זאת המשכת בחיפוש הנואש, העקר, אחר מקומות מחבוא. בימים ההם התחלת להסתתר מאחורי מדף הפנטזיה. מתחת לכריכות צבעוניות וקריירות, עם שמות זרים וצבעים מפתים. שמעת את הספירה המדומיינת מאחוריך וקפצת פנימה. נאחזת במילים ובסיפורים שאינם שלך, מאלצת אותם להתקיים לצידיך, במרחבים שמחוץ לדפים הבוהקים. יום אחד פגשת במבט של ד'. אולי היה זה ביום הראשון ההוא. אינך זוכרת את הפרטים. במערכת כתבו "שיעור כתיבה יוצרת", שם חלול שלא גילה דבר על העתיד לבוא. לא ידעת שרק שם תלמדי איך להתחבא באמת. לא ידעת שזה יהיה מחבוא מוצלח כל כך, שתתקשי למצוא בו את עצמך. גם ד' לא ידעה, כשנתנה לך את המשימה הראשונה.

למדת לקרוא ביום בו למדת לכתוב. את מגלה שעד עכשיו לא ידעת שום דבר. המילים רדפו אותך, נכרכו סביבך, אבל לא ידעת כיצד לשלוט בהן. עכשיו, בשיעור כתיבה יוצרת עם ד', בת שתיים עשרה וחצי, אינך יודעת איך מדברים עם אנשים אחרים, החולצה נמתחת על בטן ילדות עגולה, על שיניים ישרות, נחות מרווחות זו מזו, מחפשת אחר מבטה של ד'. עוד לא יודעת שאת יודעת לכתוב. ושם, עם עיפרון ביד, עם האחיזה העקומה של העיפרון ביד, ביד רועדת, במבט עיוור, את מניחה אותו על הדף, את מניחה את עצמך על הדף. המבט של ד' מונח עלייך ואת כותבת.

את לא זוכרת מה כתבת. כנראה לא ידעת גם אז מה את כותבת. את זוכרת את תחושת השליטה. תחושה שלא חשת כמותה זמן רב. אולי מעולם לא. את זוכרת את הרעד בין האצבעות, כשדמויות שאת יצרת, שאת קראת להן בשמן, התחילו לנוע סביבך. את מגלה שאמנם אינך יודעת איך לקרוא לעצמך, אבל את יודעת להעניק שמות לאחרים. אולי תמיד ידעת לעשות את מה שאת עושה כעת. היכן היית במהלך שתיים-עשרה השנים האחרונות, באיזה מין מקומות התחבאת? דוממים, מוחשיים, עלובים, קטנים מדי לגופך התופח. איך לא ידעת שאת יודעת להתחבא בין מילים, להניע את המילים סביבך, לגרום למילים לכסות כל חלקה בעולם, כל פיסת שמיים, כל פירור של אדמה לוחטת. לגרום למילים לכסות את גופך. לכסות את גופך ולברוא אותו מחדש. להפוך אוויר למים, אבן להר, חתול לדרקון, את עצמך לאדם שראוי לו להסתובב בעולם. לפעמים את נזכרת להרים את הראש רק כדי לבדוק אם מישהו עדיין מחפש אותך. את הפסקת לחפש מזמן.

אז את כותבת. את בת שתיים עשרה וחצי, וכותבת יותר מילים משתצליחי לכתוב אי פעם. את כותבת, מצליחה להפוך אפילו את חטיבת הביניים, את המבוכה התמידית, את ההתפתלות בכיסא, את השפלת המבט, לחלק מהמילים שלך. הדמויות מתחלפות, אך הסיפור ממשיך לספר את עצמו סביבך, הוא נרקם בהפסקה, מאחורי הספסל בחצר האחורית, כשהזיעה נידפת ממך, חריפה, כשאת יושבת לבדך, מחוץ למעגל ההתבגרות.

אבל את אינך לבד. אינך לבד עוד. גם אם נראה להם שכן, זו הכול העמדת פנים. את רצה יחפה, את מועכת את פרחי הסיגלון ברגלייך, את מביטה סביבך. אף אחד לא מבחין בזיק הירוק המפלח את עינייך, במבט המצליח להזדקף, באישונים המסוגלים לפגוש, אולי לראשונה, באישון האחר. את עדיין משחקת מחבואים, אבל את כבר לא בטוחה אם את הסופרת או המתחבאת. את ממציאה חוקים חדשים, את החוקים הישנים השארת מאחור. את ממציאה חוקים חדשים גם לעולמות אחרים, זרים, ששאלת ממדף הספרייה. עכשיו גם הם נתונים בידייך. לא עוד את הנסחפת, המשתרכת אחר עלילות מסובכות, אחר דמויות הפועלות בניגוד לרצונך. דמויות הגורמות לך להתכווץ בכאב ובאכזבה, כאשר המילים מסיימות, כאשר הן מתפוגגות אל האין ונוטשות אותך לבדך. לא עוד. עכשיו העולם כולו נתון בידייך. עולמות שלא ניתנו לך מעולם. עכשיו את יכולה לבקש מהן להישאר, לדרוש מהן להישאר, והן מצייתות. לא ידעת כיצד לדרוש דבר מאף אחד. והנה, איש לא יודע, ואת מנהלת עולם שלם. עולמות מלאים.

לעיתים הם מתנגשים זה בזה. את מנסה להיכנס לאחו ירוק, ומוצאת עצמך באמצע קרב לחשים סוער. את מנסה לעוף בכדור פורח, ומוצאת את עצמך על סיפונה של ספינה שתכף תטבע. לפעמים את מצליחה לחלץ את עצמך ולפעמים הטביעה בלתי נמנעת. אז את מחכה למבט של ד' שישמש לך חבל, למשימה נוספת שתחלץ אותך שוב, שתתן לך מעבר מהעולם האחד אל העולם האחר.

לפעמים את מופתעת שאף אחד לא שואל אותך מדוע הרמת פתאום את המבט, מדוע השפתיים שלך נמתחות ברטט. אפילו הוריך. גם הם, כמוך, שקועים בעולמות אחרים, ואינם יכולים להבחין. ד' רואה. היא נותנת לך משימות כתיבה נוספות. את נענית. את אוהבת את המשימות של ד'. הן יקרות לך יותר מכל דבר אחר. היא כלל לא יודעת שהיא מצילה אותך. אינה יודעת שנתקעת למשך שבוע שלם בעולם של מפלצות רצחניות, ושאינך מצליחה לצאת לבד. כשהיא רואה היא מבקשת ממך שתכתבי על בניינים. היא מבקשת ממך לברוא עולם של נוזל. את מקשיבה לה. העולם הופך בהיר וכחול. רגע לפני שנגמר לך האוויר בריאות, המבט מבקש שתבראי עולם שבו מכתב מסתורי מגיע. את כותבת מכתב, והמכתב מגיע, ומשנה עולמות של אנשים רבים. העולם קורס אל תוך עצמו שנית, ושוב המבט של ד', ושוב משימה, ועוד אחת, ולפני שאת מסיימת את המחברת הראשונה שלך, מסתיימת השנה.

בסוף אותה השנה, שיעורי הכתיבה מפסיקים. את מפסיקה לברוא עולמות. את מפסיקה להסתתר. אי אפשר להסתתר ולחפש את ד' במקביל. בכל מקום המבט שלה נרקם ומתפוגג, בכל עבר יש ברק כחול רגעי, אך אינך מצליחה לאחוז בו, אינך מצליחה לחלץ ממנו את ההנחיות. כשהעפרון נוגע בכף ידך, היא רועדת. המציאות שלך מלאה עד להתפקע. את מבינה שתהיי חייבת לנקז גם אותה, אם תרצי יום אחד לשוב ולנדוד, לנדוד ולהגיע ארצות רחוקות. את שוכחת שהכול התחיל ממשחק מחבואים. את פותחת מחברת וקוראת לה "יומן". את הופכת את עצמך לדמות הראשית, ומניעה עצמך בין הדפים. ד' איננה, ואת עדיין מחפשת אותה. בכל מקום את מחפשת, מאחורי כל אות, תחת כל עמוד,

בתוך כל סיפור קצר. את חולמת לכתוב אותה בסיפור, לכתוב אותה ואותך, לשמור אותה בתוך הדפים, ולא לאפשר לה להיעלם לעולם.
יום אחד את מתקשרת אל ד'. את אומרת לה שאינך יודעת מהי ספרות. ד' שותקת, ואז צוחקת צחוק צלול ומקרקר. ד' צוחקת ואומרת לך, עכשיו תכתבי על זה. המבט של ד' מבקש, אז את כותבת.

לרשת שפה

האם זה פירוש הדבר, "ספרות"? או שהספרות היא
בבחינת היזכרות עמומה ובת-בעת צלולה ומענגת ביחסים
הסבוכים בין המילים?

לרשת שפה:

מתוך עיניים הדבוקות במעשה תימהון, באיזה מובן נוכל לרשת שפה ככתיבה המציבה ללא הרף משמעויות אבל תמיד כדי לפזרן, כשיחה מוחמצת עם האבות נוסח ולטר בנימין אשר כותב ש"מעשינו ומחשבותינו גדושים בהוויית אבותינו ואבות אבותינו. סמליות שאין לנו מושג ממנה משעבדת אותנו ללא כחל וסרק" ("המטפיזיקה של הנעורים")? אנו, אשר גרים באדמת הסחף, אנו אשר מכירים מקרוב את מעלותיה של האדמה הרזה; אנו, אשר חיים בסלעי ובחשוף אבל בזיכרוננו לוכדים רצפי מדרגות היוצרים לעיתים בדמיונו מעין קניונים מרשימים; אנו, אשר עובדיה הפנימי של השפה לעולם אינו יכול אלא להירשם בנו במהופך לתנועה שמצמיח הפה... באיזה מובן נוכל לרשת שפה באותיות שהולכות, זולגות וחומקות מבין האצבעות על מנת שתהיינה שלמות? דברים אלה מתקשרים מניה וביה לשאלות של אובדן שפה כטראומת-רפאים, כצל-הבלהות של המודרנה, וכן לשאלות של דלות החומר בספרות הישראלית כשפת ההעדר המוכחש. ובהתאם לכך, כאשר היידגר מנסח את הפואטי הוא מחלץ מתוך שירתו של הֶלְדֶרְלִין מהותיות הוֹיִית מְזוּקָקָת, וממקמה בתוך המרחב התיאולוגי ("הלדרלין מייסד-מחדש את מהותה של השירה, הוא קובע לראשונה זמן חדש. זהו זמן האלים אשר נסו וגם של האל הקרב ובא"), אשר פעם אחר פעם מבקש לשאול האם תינתן שהות לנשמה לאחר שתצא מהגוף, שכן מנוסת האלים כרוכה בהתפוגגותו של תיאטרון צלליות שלם, על שלל אביזריו – תיאטרון שהקיף וכיסה מכל עבר את האלים הנסים על נפשם.

הספרות-מפלצת:

כמו מפלצת-טקסט זבת דם ב"חזון יוחנן" החותם את הברית החדשה ("ראיתי חיה עולה מן הים, עשר קרניים לה ושבעה ראשים. על קרניה עשרה כתרים ועל ראשיה שמות גידופים. והחיה אשר ראיתי הייתה דומה לנמר, רגליה רגלי דב ופיה כפי אריה. אחד מראשיה כטבוח למוות, אך מכת המוות אשר לה נרפאה וכל הארץ השתוממה על החיה"), באיזה מובן אנו יורשי שפה? באיזה מובן נוכל לברר אובדן שפה כטראומה מוכחשת? באיזה מובן נוכל לרשת שפה כאל המתעבר בשנתו וילד מפלצות אשר בהן רווי המיתוס עד לזרא, אל פשוט המורכב מאיברים מפוזרים, מעין אלוהות סוטה אשר לה הכוח לפעול עלינו באופן נחוש ועיוור. ובכן, באיזה מובן נוכל לרשת שפה כסוד מעובר שהאור והצל חולפים על פניו כפליך-מוות אור-סגולי הנודף מבעד לעור בשרנו בסמליות שאין לנו מושג עליה ואשר משעבדת אותנו ללא כחל וסרק?

הספרות-אֶסְפָּאל:

שמא אנו מצווים לנדוד בגוף-חיה ללא ראש, מקוטע, אֶקורפי, אל המודרניסטים, אשר במחווה מלנכולית, עם רדת לילם ושקיעת האלים אשר המיתה כל נחמה, ביימו מעל בימת ההיסטוריה החדשה את החזיונות היוחננים כולם, מיסה שחורה שכולה פלצות-שפה. האדם הסאדיאני היה המודל של האדם המודרני ללא אל, אדם הנדון לברוח מכלאו כפי שחסר הראש נדון לברוח מראשו, והסובייקט – מתבונתו. על כריכת כתב העת "אֶסְפָּאל" (*Acephale*) משנות השלושים שערך ז'ורז' בטאיי ("אֶסְפָּאל" שפירושו "חסר-ראש / לא-ראש / א-ראש") הופיע איור שצייר אנדרה מאסון: איש ללא ראש, קרביו גלויים ובמקום איבר מין יש לו גולגולת. האֶסְפָּאליות, חוסר הראש של האֶסְפָּאל, הייתה בבחינת ניסיון בטאייני נוסף בסדרה נמשכת של נטישות ציוויליזטוריות לנטוש את העולם המתורבת לטובת הכוח האקסטטי של העולמות האבודים – מקום מיתי, מקום שמעבר-לסובייקטיביות. הגוף האנושי ערוף הראש, מפלצת רעופת דם שצייר מאסון, מצביע על ההכרח להקריב כל ראש חושב למען ביקורת רדיקלית של התבונה המערבית... משכן הספרות?

בשומעי זאת גופי נחצה:

מחוץ למושגיות הטהורה-נומינוזית שמציעה לנו הרומנטיקה הגרמנית, כמו למשל זו של שלגל ב"פרגמנטים ביקורתיים" ("כל שהוא מן העתיקות הוא גאוני. ימי קדם כולם הם רוח גאוני, היחיד שבלא הגזמה אפשר לכנותו גדול-בתכלית"), רולאן בארת מוסיף לנו את הממד הנרקסיסטי/הא-נרקסיסטי של הספרות, את שאלת הפיתוי בשפה, את הטקסט המפתה, הספרות כמאוהבת בעצמה: מאוהבות במסמן כפעירה של תשוקה, כנהייה אחר שהות אוטו-ארוטית של הכתיבה כהיעדר, אבל בה-בעת כגוף ממשי, למשל כשבארת משווה בין מגע-הטקסט לשתיית יין: "בלגימת היין הטוב, כמו בתפיסת הטקסט, ישנו פיתול, ישנה

התפרשות של דרגות: זה מזדקר, כמו שער" (גרעין הקול"). בארת המאוחר נצמד לתשוקת הקפל המסתבך בתוך עצמו, היקסמות טקסטואלית, פרקטיקה של כתיבה סדורה החותרת אל קצה גבול המובן, ללא כוונה מוקדמת ליצור מובן, פרוורסיית סימנים שבה השפה מדברת לטובת שהות בשפה מרוקנת: "וריק של דיבור הוא גם מה שהכתיבה מורכבת ממנו; ומן הריק הזה יוצאים הקווים שהנן, תוך סילוקו של כל מובן, כותב בהם את הגנים, את התנועות, את הבתים, את הזרים, את הפנים, את האלימות" ("אימפריית הסימנים").

השמיעה כאיבר בשפה:

בהיעדר מובן יציב ועומד כמו זו שמציעה "שפת הארכיב", הספרות חומקת מהפוזיטיביסטי-היסטורי לטובת השמיעה כאיבר בשפה, כפי שהרדרד מוצא מוקסם אצל אנשי האוריינט (העברים של המזרח העתיק), שאצלם הדיבור היה "כולו מונשף, נשיפה מתמשכת ורוח של הפה [...] נשימתו של אלוהים, רוח נושבת שהאוזן קלטה". הקול, שאין בו שמץ מהגלוי לעין, הקול המערטל מכל ידיעה קודמת, הקול שגבולו אינו מובחן והוא נח בלתי מורגש באופן שוויוני על הדברים, הקול כמו זה ששומע אדיפוס המובס בסוף המחזה ("אדיפוס בקולונוס"), כאשר הוא נקרא על ידי האלים לקראת קבורה השמורה בסוד, ומעניקה לו מעתה אפשרות לא רק להסיר מעליו את הטומאה שדבקה בו אלא אף מעניקה לו כוח כמו-אלוהי לברך ולהפוך לקדוש, הקול הזה – קול קורא מיותם הזולל מתים הזוחלים על פי תהום – שכופה את האותיות מבקש לעמוד במרכז הספרות.

כתיבה כהיזכרות לארצונית:

במסתו של בורחס "אני מאמין של משורר" – בעודו חולק על רוברט סטיבנסון אשר טוען שהמילים נועדו לסחר-מכר של חיי חולין והמשורר הופך אותן למאגיות, שכן על פי בורחס "השירה אינה מתיימרת לקחת קומץ מטבעות לוגיים ולהפיח בהן חיים מאגיים, אלא דווקא משיבה את השפה למקורותיה הראשוניים" – הוא מצטט שברי שורות של המשורר האנגלי בן המאה התשע-עשרה ג'ורג' מרדית' ("רק משהחלה האש באח לגוע, אנו מבקשים קרבת-מה לכוכבים"), המקשר בין דעיכת הגוף/בשר לבקשת המוחלט/נעדר; כלומר שהמשבר הוא זה שמעורר את התשוקה לשהות בשפה נסתרת, בה-בעת שהמשבריות הזאת לעולם אינה נתונה בקו ישיר, תמים וגלוי לעין עם האלים הנעדרים כשלעצמם, שכן המשבריות הזאת היא גם הרגע שבו אנשים במשאלות ליבם אינם יכולים לבקש עוד דבר מהאלים, שבו האלים אינם יכולים עוד להעניק בהכרח דבר-מה לאנשים. האם זה פירוש הדבר "ספרות"? או שהספרות היא בבחינת היזכרות עמומה ובת-בעת צלולה ומענגת ביחסים הסבוכים בין המילים, במה שלא היה, או אם נרצה – ביחס לכתיבה כהיזכרות לא רצונית של הלא-מודע במאורע גדול שהיה ומעולם לא התקיים, ועתה, מתוך האין שלו, מתעורר אל תוך שינה גדולה, באותה מידה שהתאולוגים המוסלמים מאמינים שהקוראן קדם לבריאת המילה, או לחילופין הרדר שטוען ש"מילים נוצרו מכיוון שכבר היו מילים".

אובססיה של יומיום. מה שנותר מחוץ לטקסט הזה:

ישנה אישה אחת – "הנעצבת" שהיא גם "הנעזבת" – שמלאה בטקסים חשאיים ששולטים ומנהלים את היום יום שלה, ובשנה האחרונה היא לכדה אותי בדמיון והזכירה לי היכן מתחילה ונגמרת הספרות, ועד כמה פשוטה ומפוטפטת היא יכולה להיות: היד השעונה על השולחן אבל למעשה כלל אינה שייכת לגוף שממנה באה, הספר שמונח בהטיה קבועה ביחס לספל הקפה, קופסת הגפרורים והסיגריה, הרגליים המשולבות זו על זו, צמרמורת נעימה שעולה למעלה עד הצוואר משפשוף זה בזה של גרבי משי ממושמיים, איזו תנוחה אלגנטית של היד אשר מדמה מחשבה בתנועה לשומקום ומעבר למרגוע. הזזה ועוד הזזה של מפת השולחן בחצי סיבוב עם כיוון השעון כך שתיווצר במדומיין צורת כוכב, הגוף הצנום שלה שחשוב שיהיה נתון בתנוחה מסוימת, שאם לא כן אינה רשאית להירדם, רחיצת הידיים הכפייתית, קרצוף תזזיתי מלמעלה למטה לאורך הזרוע עד כפות הידיים והציפורניים הקצוצות קרוב עד כמה שאפשר לְבשר האחיד, שפשוף עז עם סבון לאחר כל מגע עם חברים מזדמנים בקפה השכונתי, וסידור מוקפד ללא דופי של הבגדים בבית: הגופייה הארוכה מסודרת כך שהחגורה הצרה יוצרת קצוות ישירים, המכנסיים בקפל מרובע שמונח בדיוק על השטח של הגופייה הארוכה...

הספרות כבית

הכתיבה בשפה זרה הציגה בפניי תמונת מראה מחודדת
של חוויית ההגירה, על חסדיה ועל פציעה.

כשאבי מת בגיל עשר, נדמה היה שבית ילדתי נחרב, קירותיו קרסו ורצפתו נשמטה. זה מה שעושה האבל, מותיר אותך חסרת בית ונטולת קרקע. במצוקתי חיפשתי נתיב בריחה. הספרות הייתה לתעודת המעבר הראשונה שלי, הדרך להתנתק מהעולם שבו חייתי ולהסיג גבולות אל מחוזות אחרים, לעטות על עצמי את עורם של אנשים אחרים. הכתיבה גם היא סיפקה אז חוויה דומה של עזיבה, בריחה לעולם שהיה אמנם פרי דמיוני אך דברים התרחשו בו כמו מאליהם.

את יגוני השלכתי על דמויות ספרותיות. בכיתי עם זוהרה ב"לאהוב עד מוות", התאבלתי על מותה הטרגי של דליה ב"אורי", הזדהיתי עם האובדן הנורא של שרה ב"פגיעה ישירה". הנחמה ששאבתי מהידיעה שאני לא לבד, שמה שאני מרגישה הוא אוניברסלי, אנושי, הייתה אחת מנקודות האור של ילדותי. תחושת ההזדהות העמוקה ותחושת השכחה העצמית שנלוותה לכך הסיחו את דעתי מכאביי אך גם העניקו לי רשות להרגיש בעוצמה ובלי פחד, משום שהרגשות היו שאולים. וגם שם, חוויות הקריאה והכתיבה היו שלובות. כשכתבתי הייתי מזילה דמעה על גורלן של הדמויות שיצרתיו ועל הדברים שנגזר עליי – כך הרגשתי – לעולל להן. באמצעות הכתיבה יכולתי לזקק את רגשותיי שלי למילים ולתמונות באופן שניחם אותי אך גם היה גדול ממני, שנסך בי תחושת שליחות, שפתח לי איזה צוהר לנחמה שסופרת יכולה ליצור עבור קוראיה.

הספרות הייתה לי בית. מקום מפלט. אבל אני לא הייתי בה בת־בית. הסופרת הניגרית צ'ימְמַנְדָה נגוזי אַדִּי צ'ִיָה מספרת שכילדה כתבה סיפורים על אנשים לבנים תכולי עיניים, החיים בערים מושלגות. מכיוון שלא ראתה את עצמה משתקפת בספרים שקראה בילדותה הניחה שספרות, מטבעה, נועדה לאנשים אחרים. בדומה לאדיצ'יה, גם אני מעולם לא מצאתי בספרות הישראלית דמות שדמתה לי או לבני משפחתי. לא היו בה

סבתות שלשו בצק לקובנה או סבים שכתמי כורכום צהובים נתלו בזקנם. אם הספרות היא בבואתה של החברה שבה אנו חיים, הרי שהספרים שאליהם נחשפתי בילדותי מיקמו אותי לכל היותר בשוליה.

אחרי מות אבי מצאתי באחת ממגירות שולחן הכתיבה שלו מחברת שירה. ידעתי שנהג לכתוב ושוויתר על החלום מסיבות עלומות. במשך כמה ימים שמרתי את המחברת מתחת לכרית ואז העברתי אותה הלאה לאמי, והיא מסרה אותה לחבריו. החברים כרכו את שיריו לספר שיצא לאור בהוצאת אפיקים, הוצאה שהוקמה על ידי כותבים יוצאי תימן ב־1964 כחממה לטיפוח יוצרים בני העדה שלא מצאו את מקומם בהוצאות אחרות. בשיר "מעייץ אכזב" שחיבר אבי בגיל 19 מצאתי את הסיבה להתפכחותו מחלום הכתיבה. כך כתב: "מלאכת משורר היא מלכות אָמֶן / לא למענך, אתה בן תימן".

אם הספרות הייתה לי בית, אני הייתי בו ילדת אומנה, כמו ציון כהן בביתו של גיר שרוני. נכספתי להשתייך אליה כפי שהתאויתי לחיות בקיבוץ שתיאר עמוס עוז, אהוב נעוריי, כפי שייחלתי להיות נכדתם של החלוצים מגיא אוני. את היעדרן של דמויות תימניות או מזרחיות בפנתיאון הקלאסיקה העברית או בין כותלי ספריית בית הספר, קיבלתי כמובן מאליו. מעולם לא תהיתי על כך, אבל בלי לשים לב שכתבתי את החלום שלי, תיאמתי את הציפיות שלי, הקטנתי את שאיפותיי.

בגיל 25 נסעתי לקנדה בעקבות גבר זר שפגשתי בהודו. בשנותי הראשונות בניכר, תועה ומיטלטלת בין שפות וזהויות, לא כתבתי דבר. ואז, אחרי כמה שנים קשות מנשוא (וזאת לא הפרזה: הלקות הלשונית ואי הכתיבה אמללו אותי כמו אהבה נכזבת), התחלתי לכתוב שוב, בשפה זרה שמעולם לא חלמתי לכתוב בה.

שאלת הכתיבה בשפה שנייה היא שאלה שאני נשאלת תכופות, בסקרנות, בהתפעלות, ולפעמים – על ידי דוברי עברית, כמובן – בהשתאות שיש בה מן העלבון. אני מבינה את העניין: מעשה הכתיבה בשפה שאינה שפת אמנו, הוא מרתק, חידתי, בלתי נתפס. אבל האמת היא שגם אותי זה מפליא. כמו רוב הבחירות שסופרת עושה בתהליך היצירה, הכתיבה באנגלית נבעה מתוך דחף פנימי לא ברור, כמעט מסתורי. במבט לאחור אני יכולה לשער שהיה בבחירה הזאת מן הבריחה, מעזיבת המוכר ומהחיפוש אחר מפלט לא מסומן. תשובה אפשרית נוספת (בדיעבד) מצאתי בדבריו של סמואל בקט. כשנשאל ב־1954 על הבחירה שלו לכתוב בצרפתית השיב שעשה זאת מתוך הצורך במגבלה. כמו בקט, גם אני מצאתי חופש במסגרת המגבלה שהציבה לי האנגלית: החופש להיכשל, החופש להתחיל מחדש, החופש להיות גרועה. האנגלית הייתה דף נקי, והיעדר המטען הרגשי וההיסטוריה המשותפת פרשו בפניי מרחב עצום להתנסויות, לחידושים ולפנטזיה. ההתוודעות לכתיבה ולקריאה בשפה זרה (שכן, רק בגיל 24 קראתי לראשונה ספרות באנגלית) העניקה לי את הזכות הנדירה לחוות מחדש את הפלא של ילדותי, את הסגת הגבולות המשכרת, תחושת ההתעטפות בעור אחר, וההתנסות המהוססת בכתיבה של אותיות שהיד לא מאומנת בהן. הכתיבה בשפה זרה הציגה בפניי תמונת מראה מחודדת של חוויית ההגירה: על חסדיה – נחמת האנונימיות ויכולת ההמצאה מחדש, ועל פצעיה – תחושת השייכות השבורה, המעורערת, שלנצה תהיה מהולה בגעגוע. גם באנגלית, הספרות הייתה בית ארעי ואני הייתי בה an exchange student. בניסיונותיי הנואשים

להשתייך, הפשטתי את כתיבתי מכל מה שעשה אותה שלי, והתחלתי לכתוב ספרות קנדית יותר, מאופקת ומנומסת יותר. בהסרת כל אותם מאפיינים ייחודיים לכתובה שלי, עשיתי לה שיכנוז קנדי. כפי שבנעוריי ניסיתי להתהלך בצעדים קטנים יותר שיקטינו את ממדיי, שיעדנו את עיכוסיי, כך ניסיתי למתן את הכתיבה שלי כדי שתתאים ותקצה את ההגמוניה. הסיפורים שכתבתי באותם ימים היו מלוטשים ועשויים היטב אבל חסרי לב ונשמה. הם לא סיפקו לי נחמה ואני בספק אם היו יכולים לעשות זאת לקוראים.

מורה חדת-עין בלימודי לתואר שני בכתיבה הציעה לי לקרוא ספרות שנכתבה על ידי סופרים וסופרות שאינם לבנים, סופרים מהגרים שכמוני, כתבו בשפה אחת על שפה שנייה, מבית אחד על בית אחר. במשך שנה שלמה קראתי אך ורק ספרים שהציגו קולות "אחרים", שסיפקו לי נקודות מבט מגוונות מחוץ למסגרת ההתייחסות של התרבות הדומיננטית. חייתי עם סיפורי השוליות, העקירה וההגירה באופן יומיומי, התעמקתי בחקירותיהם ובהרהוריהם על גזע, זהות, שייכות ושפה. זיהיתי בכתיבתם את התנועה המתמדת על הציר שבין נוחות לזרות, בין המוכר למנוכר, שמלווה את כתיבתי. את המילים הזרות שהיגרו אל הטקסט, כמו אותן מילים עבריות שהתעקשתי לנטוע בסיפוריי, לבושות באותיות אנגליות. וככל שחלף הזמן והספרים נערמו, נמלאתי תקווה ואמונה שמחוץ לכלא שבו כבלתי את כתיבתי, קיים עולם ספרותי עשיר ומגוון שבו גם לי יש מקום.

לפני כמה שנים גיליתי את שירת הנשים התימנית, מסורת אוראלית עשירה ועתיקת יומין שעברה מאם לבת. עד אז התקנאתי בחבריי מתפוצות אחרות, שנולדו למסורות ספרותיות מפותחות ומתועדות. שירת הנשים עוררה בי געגוע לשפה אחרת, רדומה, שמעולם לא למדתי, על אף שמתיקות צליליה התנגנה תמיד ברקע של ילדותי ונעוריי. התחלתי ללמוד שירה אצל זמרת תימנייה הבקיאה בשירים ובתרגומם, וכששרתי, המילים הנשכחות ניגרו משפתי בקלילות כאילו היו שם תמיד, מייחלות להיאמר. ועם הזמן, ככל שהמילים הפכו שגורות יותר וככל שהלחן הוטמע, גם האיכויות הספרותיות שבשירים נגלו לי.

אם הספרות היא בית, היא נחמה, היא משאת לב, היא מנוע של אמפתיה, היא מתן עדות, היא בבואה, אז יש להניח שהגדרתה רחבה יותר מזו הרווחת, המייחסת לה בהכרח שימוש במילה הכתובה, ושהיא נפרשת מעבר לגבולות השפה והלאום והזמן. שירתן של אמהות אמותי שמעולם לא הועלתה על הכתב, ואשר דרכה הביעו את זעקתן, את תחינתן, את מרדן, את כאבן, את זרותן, היא המסורת הספרותית שלי. ואף שאת סיפוריי אני כותבת באנגלית, והן את שירתן שרו בערבית, אני מרגישה כממשיכת דרכן, כצאצאית ספרותית גאה של אותן נשים נטולות שם, שכמוני, סיפרו סיפורים כדי להתנחם ולנחם, כדי להרגיש ולרגש, כדי לתעד ולמסור עדות. ומשהו בתחושת הבדידות האִינְהֶרְנְטִית של הסופרת, ועוד יותר כשמדובר בסופרת תימנייה הכותבת בשפה זרה בניכר, פג קמעה.

לפעמים שואלים אותי, בהתייחסות לשם ספרי הראשון, מה הוא המקום הכי טוב בעולם בשבילי. האם בנדודי המתמשכים מצאתי בית? בספרי השני, "אמנות העזיבה", אני מתייחסת לשאלה הזאת כך: "אולי זו התשובה שלי. או לפחות חלק ממנה, הרחבה לבית המטאפורי שבו שוכנת האהבה. הבית הוא הספרות, איסופם של סיפורים, כתיבתם והגדתם מחדש. הבית הוא הכתיבה, והיא מקרקעת, תומכת ומזינה אותי. הבית הוא הדף. המקום היחיד שאליו אני תמיד, תמיד שבה."

הספרות כִּמְה שֵׁנֶשָׂאֵר

יצירות שמקימות לתחייה מה שאבד הן גם רקוויאם שמכיר באובדן, אבל גם מעניקות מקום למה שהותיר אחריו.

“There’s a crack in everything
That’s how the light gets in.”

(Anthem, Leonard Cohen)

א ת הפעם הראשונה שקראתי ספר שלא הסתיים בסוף טוב איני זוכרת. כבר בילדותי היו ספרים חלק יקר ומשמעותי כל כך בעולמי הפנימי, שהארכיון הפנימי שלי השליך כנראה את הזיכרון הזה מתוכו בזעם ובמיאוס. את הפעם הראשונה שראיתי סרט שלא הסתיים בסוף טוב, לעומת זאת, אני זוכרת היטב. זה היה בזמן החופש הגדול, אני הייתי כבת 11, והלכתי עם סבתי לסרט בקולנוע גת. זה היה בימים הפרה-היסטוריים האלה שבהם היו בתל אביב יותר משני בתי קולנוע נטושים למחצה.

הסרט הסתיים, הכותרות כבר רצו כמה דקות על המסך לצלילי נעימת הסיום, והקהל פינה את האולם. כולם חוץ ממני ומסבתא שלי. בזמן שהסדרן הזקן ניקה את האולם משיירי עטיפות הסוכריות, הכרטיסים והפופקורן, היא דחקה בי לקום וללכת הביתה. אבל אני סירבתי. לא יכול להיות שהסרט נגמר ככה, אמרתי לה, זה לא יכול להיות הסוף. סבתא שלי, שהיתה בדרך כלל אישה קשוחה ומעשית, התיישבה לצידי בשקט. היא ניסתה להסביר, אחר כך ויתרה ואחזה בידה הקטנה, עטורת הוורידים הסגלגלים, בכף ידי. גם הסדרן לא האיץ בנו. בסוף, איכשהו, חזרנו הביתה. היום כבר איני מצפה מספרים, וגם לא מסרטים, שיספקו לי סוף טוב, או אפילו נחמה.

אבל אף שגם היום איני יודעת להגדיר ספרות מהי, אני כן מאמינה שספרות, ספרות טובה, יוצרת סוג של טרנספורמציה: אצל הכותב, במסגרת הסיפור עצמו, ולא פחות מכך, אצל הקורא. סוג הטרנספורמציה שיקר לליבי במיוחד הוא זה שכרוך בהעלאה באוב. אני מתכוונת ליצירות ספרותיות שעוסקות בהקמה לתחייה של מה שאבד. יצירות כאלו הן בו בזמן גם רקוויאם, שמכיר באובדן ובכל מה שלא באמת ניתן להשיב, אבל כמעט תמיד מעניקות גם מקום למה שהותירו אחריהם.

המהות הזו, שלעיתים אפשר אפילו לכנות אותה הדיבוק הזה, נמצאת בלב יצירתם של לא מעט סופרים. דוגמאות אחדות לכך הן מרסל פרוסט, ולדימיר נבוקוב, קלאריס ליספקטור, טרומן קפוטה, אליס מונרו, גרייס פיילי, ג'ומפה להירי, יורם קניוק, רות אלמוג, נורית זרחי, יואל הופמן ועוזי וייל.

לא פעם היצירות הללו עצמן מעמידות במרכזן את אקט הסיפור, את פעולת ההיזכרות, ואת האופן שבו הדמויות תוהות בעצמן מדוע סיפורים אקראיים של אחרים, או סיפורים שכוחים מעברן שלהן שעולים באוב, נוגעים בהן כל כך ומפעילים משהו בתוכן.

כזה הוא למשל הסיפור המפורסם "על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה" של ריימונד קארבר (1981)*. קארבר הוא מסוג הסופרים שמעדיפים לשאול שאלות ולאוו דווקא להשיב תשובות. בסיפור הזה, שבו הוא מעמת את הדמויות שלו עם שאלות על אהבה, וברמה עמוקה יותר, עם שאלות על אובדן, הוא סוגר שני זוגות חברים בחדר לערב שלם, ומוזג להן הרבה ג'ין וטוניק, עד שהן מתחילות לדבר על האהבות הקודמות שלהן, ועל אהבה בכלל. זהו כמעט מחזה קאמרי: חדר אחד, כמה שעות, ארבעה אנשים סביב שולחן, בעוד האור והג'ין סביבם הולכים ואוזלים, המרחב מצטמצם, והמבט הולך ומתמקד בשני הזוגות שנותרים בתוך בועת אור אחרונה, כמו מחוץ לעולם, ולבסוף נבלעים בחשכה. מל, קרדיוולוג כבן 45 ובת זוגו טרי, המספר ובת זוגו לורה, כולם "בסיבוב השני" שלהם בחיי האהבה. הם נפגשים ומתכננים לצאת לאכול משהו יחד, אבל השעות עוברות והם לא יוצאים. השיחה על העבר, שהחלה כשיחה מקרית ולא מחייבת, הולכת והופכת למעין מאבק קיומי, נואש, על ההווה והעתיד.

בפתח הסיפור, אחרי מעט שתייה, טרי ומל מתחילים להתווכח על טבעה של האהבה. טרי מספרת לחבריה על בן זוגה הקודם, האיש ש"אהב אותה כל כך עד שניסה להרוג אותה", הגבר שאחרי שעזבה אותו והתחילה לחיות עם אד רדף אחריהם ואיים עליהם, ולבסוף הרג את עצמו.

מה עושים עם אהבה כזאת, שואלת טרי, ובעצם שואלת: מה עושים עם אהבה גדולה וקטלנית, כזו שאו שתהרוג אותך או שתיאלץ לוותר עליה, ולבסוף תהרוג את אהובך. לחבריה אין תשובה עבודה, כמוכן. אבל מל מתקומם שוב ושוב כנגד ההגדרה של היחסים הללו כאהבה. טרי אינה מוותרת. "[...] אני יודעת שזאת היתה אהבה [...] זה נשמע לך אולי מטורף, אבל בכל זאת זה נכון [...] הוא אהב אותי. [...] אל תגידי שלא". אפשר לתהות על מה נאבקת טרי בכזו נחישות בעצם, כשמדובר באדם שמירר את חייה ואת

* כל הציטוטים לקוחים מן הקובץ בעברית בתרגומו של משה רון, על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה, הסדרה הלבנה, עם עובד, 1992, עמודים 122-137.

חיי אהובה וכבר מת, וכשהיא עצמה נמצאת בעיצומה של אהבה חדשה וטובה. תשובה אפשרית אחת היא שהיא אינה מוכנה לוותר על ההכרה בכך שמה שהיה לה, חולה ומקולקל ואבוד ככל שהיה, בכל זאת היה. היא לא מוכנה שייקחו ממנה את החיים שהיו שלה, שימחקו את משמעותו של הסיפור שלה.

במובן מסוים, היא מזכירה את דבריו שוברי הלב של רולאן בארת במחשבות על הצילום, כשהוא מדבר על טבעו הייחודי, המטורף של הצילום. לצילום, הוא כותב, יש טבע מתעתע של רוח רפאים או של מדיום. אנחנו מתבוננים בתצלום ויודעים שמה שמופיע בו – רגע, אדם, מקום – אכן היה. במובן הזה התצלום הוא עדות. ובו בזמן, אנחנו גם יודעים שהדבר הזה אינו קיים עוד. בין שכבר אינו קיים בעולם, ובין שאינו עוד כפי שהיה בזמן הצילום.

אבל לאט לאט, ככל שהג'ין הולך ונשתה והאור הולך ומתמעט, האווירה נעשית מתוחה וקודרת, ומתברר שמל המצליח, הבטוח בעצמו, מתמודד גם הוא בחוסר הצלחה עם תהיות על האהבה והעבר, כלומר על סיפורו שלו. הוא אמנם חי חיים טובים עם טרי, אבל מסוכסך עד איבה עם אשתו לשעבר, ובעקבות זאת מרוחק מילדיו וסובל מדיכאון. איך זה יכול להיות, הוא תוהה, שפעם אהב את אשתו הראשונה יותר מהחיים עצמם, וכעת הוא מתעב אותה? איך יכול להיות שגם אהבות מאוחרות, בשלות יותר, נקטעות וכל מה שנותר מהן הוא רק זיכרון? "מה מישהו מאיתנו יודע בעצם על האהבה?" הוא שואל, "נדמה לי שאנחנו רק מתחילים באהבה".

Beginners, זו המילה שקארבר משתמש בה בסיפור המקורי באנגלית (וזה היה גם שמו המקורי של הסיפור). ה"מתחילים" האלה הם גם חובבנים. אנחנו רק חובבנים בסיפור המסתורי, ההכרחי, הבלתי אפשרי והמדמם הזה שנקרא אהבה. אנחנו לא מבינים בו דבר, גם אם מדובר במתקן לבבות מקצועי ומוערך, נאה ושזוף מרוב טניס כמו מל; גם אם מדובר באישה משכילה ושנונה כמו טרי.

ככל שחולף הזמן מסתבר שמה שמפעיל ומטלטל כך את מל, ובעקבותיו את הרביעייה כולה, הוא דווקא סיפור אקראי של אנשים זרים, פיסת חיים שנתקל בה במקרה במסגרת עבודתו כמנתח. זוג קשישים נפגעו בתאונה קשה וספגו פגיעות רבות וקטלניות, מספר מל. באורח נס הם שרדו, אך נאלצו לשכב זמן רב בעודם חבושים בכל גופם, כשהם רואים רק דרך חורי עיניים צרים. כך קרה שאף ששכבו זה לצד זה באותו חדר, הבעל לא היה יכול להביט באשתו, ודווקא זה, לא התאונה האיומה והכאבים, הוא מה שעורר אצלו דיכאון. למול נס האהבה הזו ששרדה עשורים, פגיעות וייסורים, תוהה מל איך אפשר להבין מה קרה במקרה שלו ושל חבריו: מה קרה לכל האהבה, הקירבה, הנכסים הנפשיים והרוחניים, שהיו אמורים להספיק לחיים שלמים? וגם אם החיים החדשים נכונים יותר, שפויים יותר, טובים יותר, העבר ממשיך לעצב אותם ולהרעיד את הקרקע שעליה הם צומחים. במובן מסוים, התהייה של מל הפוכה וגם דומה לזו של טרי: אם טרי שואלת על מה שאיננו עוד, אבל היה, מל מתקומם: זה היה, אז איך לעזאזל זה איננו עוד?

לשאלה הזו שותף גם מחבר הסיפור, שאף הוא מצא את עצמו חי חיים שהיו מלאי הבטחה ואהבה, ולמרות תקוות גדולות ועבודה קשה התנפצו לרסיסים, כשאיבד את אשתו, אהובת נעוריו, את משפחתו, ביתו וכספו, והיה על סף מוות מאלכוהוליזם. גם

שנים אחר כך, בעיצומם של חייו השניים, חיים שבהם נגמל מאלכוהול וזכה באהבה גדולה חדשה, בהכרה וברוחה כלכלית, הוא המשיך להתבונן שוב ושוב בחיים הראשונים – שלו עצמו ושל גיבוריו – לתהות עליהם, לשאול כיצד מספרים עליהם ואיך אפשר לחבר אותם, אם בכלל, לחיים המאוחרים, כך שאפשר יהיה ליצור סיפור בעל רצף הגיוני כלשהו. הוא המשיך להקים אותם לתחייה בכתובה, ובו בזמן להכיר במרחק מהם, בכך שאף שהיצירה יכולה להחיות אותם בבירות מפליאה, הם יוותרו תמיד מעבר לזכוכית שקופה, בלתי עבירה, ולעולם לא ניתן יהיה להשיב אותם.

אבל קארבר, וגם היוצרים האחרים שהספרות שלהם מצליחה להעלות באוב את מה שאבד ובו בזמן גם לשורר לו רקוויאם, עוסקים לא פחות גם במה שנותר, כלומר במה שהשאירו בתוכנו אנשים, מקומות או חוויות שאיבדנו. היכולת לאהוב או היכולת ליצור, היכולת לזהות יופי ורגעים של חסד או להתחיל מחדש אחרי שהצער והאבל הכריעו אותנו. לעיתים זו האפשרות למצוא את האלוהי או השטני ביומיומי, לזהות את התנועות הסיסמוגרפיות, הסמויות, שאחרים מחמיצים במרחב שבו אנחנו מתבוננים. לפעמים זו היכולת להפוך זיכרון לסיפור, את מה שהיה למה שיכול היה להיות או אמור היה להיות, ולא פחות מכך, להפוך את הבדידות לדבר שאפשר לחלוק עם אחרים.

בסופו של הסיפור של קארבר שום דבר לא נפתר. לאיש מהדמויות אין פתרונות או עצות לחבריו, והסדקים שביניהם ובתוכם הופכים חשופים. הג'ין נגמר, הם שיכורים ועייפים ורעבים, אבל אינם יוצאים לאכול או קמים מהשולחן. ובכל זאת משהו מתרחש, איזו תנועה עדינה, כמעט לא מורגשת, שהמספר מצליח להבחין בה ולתאר אותה בתוך הבעה האינטימית, הדחוסה בצער ובחסד, שסוגרת על הארבעה. בזכות מה שחולל בו הסיפור שמספר מל על אנשים שמעולם לא פגש, בזכות כל האובדנים שהוא נושא איתו, והאופן שבו חידדו את המבט והקשב שלו, מעין הבהוב אחרון של אור: "יכולתי לשמוע את לבי הולם. יכולתי לשמוע את הלבבות של כולם. יכולתי לשמוע את הרעש האנושי שישבנו ועשינו שם, מבלי שאיש מאתנו זו ממקומו, אפילו כשהחדר החשיך לגמרי".

כשמדובר באובדן – אובדנו של אדם קרוב, אובדנה של האהבה, של הבית, של החיים כפי שהכרנו אותם, או אובדנים שהם, לפחות לכאורה, פעוטים הרבה יותר – כולנו חובבנים. בניגוד לאמונתי הצרופה כילדה, הספרות אינה אמורה להעניק לנו את הסוף הטוב שנמנע מאיתנו לעיתים קרובות בחיים, אבל היא כן יכולה ללוות אותנו ברגע הזה שבו אנחנו מבינים שמהו נשבר בסיפור שלנו, באופן שבו אמור היה להימשך או להסתיים, לפי מה שלימדו אותנו להאמין, לפי ההיגיון או צדק האהבה.

היא מסוגלת להחיות, ולו לשעה קלה, את מה שלא יחזור, שאין לו תקנה, ולאפשר לנו להבחין גם במה שהותיר אחריו בתוכנו וסביבנו. כמו בשירו של ליאונרד כהן, היא זו שנותנת לאור להסתגל מבעד לסדק, רגע לפני שנופלת עלינו החשכה.

שא את צלבך – והאמן

הספרות עבורי היא בית מחסה לאומללות, קללה שהוטלה עליי, כורח גנטי. הספרות עבורי היא להיות עני. וגרוע מזה, גם טיפוש, מצומצם בעצמי, מלא ברגשי נחיתות, עסוק בהשוואות בלתי-פוסקות.

אמי, אישה חריפת רגש ומצומצמת בעצמה, בעלת מניירות תאטרליות, נהגה מדי פעם, בבואה לתאר את הסימביוזה שבינינו, שהעניקה לה מעמד של בעלת בית בכתיבתי – להגיד שהדמעות שלה הם הכתיבה שלי. מיהרתי לאמץ את האבחנה הזו שלה ואני משווק אותה מדי פעם בדיבור עם מכריי או בכתיבה.

שנים עברו מאז. בשרה של אמי וודאי כבר התפורר והרקיב באדמת בית העלמין שבצור שלום, סמוך לקברו של אבי, שהסתלק לפניו, בלב סדוק, בין השאר משום שחזרה והטיחה בו שהזיווג האומלל שביניהם נעשה על ידי שדכן ששמו היטלר, ושהיא נישאה לו רק משום שאיים להתאבד במחנה הפליטים שעל אדמת גרמניה אשר בו נפגשו, אף שלכה היה נתון לחצקל שהיגר לאמריקה, הפך לסוכן ביטוח מצליח והתחתן עם אישה בעלת שיער סגול.

השנים כאמור עברו. אמי כבר עשור איננה, ילדי בגרו, אני מתקרב לגיל שבו מת אבי, ועדיין, בירכתי ההכרה שלי, היא ניצבת שם, האישה הקטנה הזו שניהלה את חיי, בנעלי יגואר צהובות שקנתה במגפר מהתלושים של אבי, ובמטפחת אף תחובה בשרוול הסוודר – לחייה בוערות כשהיא מספרת בפעם האלף כיצד צלחה את המלחמה ברעב, באימה ובמחסור מבלי שתומתה תוכתם. ועל סבתה, שהייתה צדיקה ותופרת התכריכים של העיירה, אשר לקחה אותה אל המתים וציוותה עליה לגעת ברגליהם כדי שלא תירא את המוות. וגם על הרבי מקוצק שאמר את מה שהיא מכירה מנפשה, שאין דבר שלם יותר מאשר לב שבור. ועל עמוס עוז, היפה כמו פואט רוסי, שאותו ראתה בטלוויזיה,

והיא כמו מרמזת בדבריה לכך שבכל מקום שבו יש סופר כשרוני נמצאת גם אם מיוסרת ומעונה שהפיחה בו את נפשה.

בקרב חבריי אני יודע כאדם שיודע להקשיב. אבל לא פעם אני חושד בעצמי שאני מקשיב לא אמיתי, אלא מקשיב מכורח, מאונס ומהרגל, מכיוון שאמי אנסה אותי להקשיב לה.

הספרות עבורי אם כך היא בית מחסה לאומללות, קללה שהוטלה עליי, כורח גנטי. ובעיקר – מכר ותיק, פתיין ומאחו עיניים, שלא חדל להבטיח נחמה ונחת, אבל אלה דווקא הולכים ומתמעטים ככול שנאספים הספרים. הספרות עבורי היא להיות עני. וגרוע מזה, גם טיפש, מצומצם בעצמי, מלא ברגשי נחיתות, עסוק בהשוואות בלתי-פוסקות.

הספרות עבורי היא להכריז על פשיטת רגל ערכית. להחניף לקורא, ומיד בהיפוך לשנוא אותו, לראות בעצמי כמי שנוהג בחמלה הצ'כובית הנודעת אבל בפועל לבגוד ביקירי. החל בקרובים אלי ביותר ועד למשפחה המורחבת. להנציח את הרע והשלילי.

דוגמה: בספרי הראשון "אמא להשכיר" יש תמונה שבה בן דמותי מדמה שזוגתו התפחמה באמבטיה. הוא שוטף את האפר שלה לביוב והיא נעלמת ומתאדה מחייו. בספרי הלפני אחרון "ימים נוראים – גרסת הסופר", בן דמותי עומד במטבח מאחורי גבו של בנו ואוחז סכין. לפתע חולף בו הרהור, להניף את הסכין ולנעוץ.

שמחה לא קטנה הייתה לי להוליך את שתי התמונות האלה אל כתב היד, ומן הראוי להודות. יותר מאשר שמחה הייתה זו גאווה ויהירות גסה על 'אומץ הסופרים' שכביכול בורכתי בו לחשוף את תוכי ומכאן את נפש האדם. אבל משאני מהרהר בזה ממרחק הזמן אין לי מילה טובה לומר על עצמי מלבד: הנה אני לפניכם. מוח אפל רוע. העמידו אותי לדין. הספרות עבורי היא לטוות סיפור חדש רק כדי לגלות שזה תמיד אותו סיפור שאני לא סובל ושאינ לי מפלט ממנו.

הספרות עבורי היא לאהוב ספרים של אחרים ולעולם לא את שלי, אם כי אני מתנחם לעיתים שאני בחברה טובה, כמו שכתבה דליה רביקוביץ: "אחרי שכולם הולכים אני נשארת לבד עם השירים, חלקם שירים שלי וחלקם של אחרים. שירים שכתבו אחרים אני אוהבת יותר."

גדלתי בשיכון עירוני, בצור שלום ובקריית חיים. אבי היה ברזלן, ואמי מה שכונה אז עקרת בית. מטבע הדברים לא היו ספרים רבים בביתנו. הייתה אמנם ספריה עירונית ששאלתי בה מדי פעם ספרים, אבל יצא כך, שהקולנוע הותיר בי חותם עז יותר מאשר הספרות. למתנ"ס השכונתי בית-נגלר הגיע אחת לשבוע או שבועיים מישוהו בשם יוסי אורן, מבוגר ממני ודאי רק במעט, אבל כבר אז הוא נראה לי משכיל למהדרין באמנות הקולנוע ובידיעת התרבות. הוא הביא אתו סרטים של ברגמן, פליני, ויסקונטי ואנטוניוני, בלוויית הרצאה, והם הותירו בי רושם עז. המודעות האישית שלי הייתה אז דלה והיה זה עבורי הפירוש הראשון שנתקלתי בו, בסיפור ובתמונה ובתוכן, של חיי אדם.

אפשר שזה לא פוטוגני ומומלץ לסופר להצהיר על כך, אבל אני חש לא פעם שחויית הקולנוע גם כיום עזה יותר בעיניי. ייתכן שגם משפיעה על כתיבתי יותר מאשר הספרות. המוזיקה מדויקת יותר, מושלמת, ופורצת את סכר הרגשות שקהו, ויחד עם זאת כבר כמה זמן שאני יודע, ידיעה צנועה ורופפת, שכל מה שנוותר, כל מה שאינו שלם, כל מה

שמעורר וכוח, שיה והתנגדות, כל מה שאינו מתכנס בסיפור קולנועי קוהרנטי ובדמויות קולנועיות רהוטות ונאות – שם על הספרות להימצא. כל זה הוא מקומה.

במהלך השנים שמתי לב שאצל אמנים מתחומי מדיה שונים, הרצון הגולמי הראשון שלהם לעסוק באמנות התבטא ברצון להיות שחקן. נדמה לי שאני מבין את זה בכמה מובנים. ראשית, רצונו של מי שמתכוון להיות אמן, כל אמן שהוא, להיות נבדל מהקהל, מההמון.

הקהל – אלמוני, חסר פנים, רוחש בחשיכה, האמן ניצב על במה מוגבהת, במרכזה של אלומת אור, רוגש עבור כולם. דבר נוסף. הזהויות שהשחקן לובש ופושט נדמות לאמן הצעיר כחופפות את תנודות הזהות הרוגשת שלו.

כשהייתי צעיר ניהלתי שתי קריירות בימתיות. באחת הייתי חוזיטו של בתי כנסת. מכיוון שניחנתי בסופרן ערב נהגתי לחזן בבית לפני האורחים, וגם בבית הכנסת, במעמד הכנסת ספר התורה, לפני תפילת מוסף. הייתי עומד לפני ארון הקודש הפתוח, ליד החזן וחתן בר המצווה, ומסלסל את תפילת 'ובנחה יאמר' בקולי שהוצלל על ידי הגוגל מוגל שהכינה לי מדי שבת בבוקר אמי (מקצף ביצים, חלב חם ודבש שסגולה לו, כך נטען, להצליל את הקול). ובגיל צעיר יותר, שהזיכרון כבר פחות מתמצא בו, ניהלתי גם קריירה צנועה ועלומה יותר של משורר נודד באירועים משפחתיים. זכורה לי מסיבת בר-מצווה של שכן בשם בני, ואותי עומד לפני האורחים וקורא שיר וברכה שכתבתי לכבודו. "בני, בני היקר, הנך כבר גדול נאמר" ואני זוכר היטב את המבוכה הדוקרת שחשתי על החרוז שלא צלח.

לפעמים אני חש שמתוח קו מחבר בין סלסולי החזנות הנרגשים של אותם ימים והגאוה החשופה שחשתי לאחר שזימרתי, לבין הסופר שהפכתי להיות, מלבד הגאוה שהפכה להיות הסתגרות. אפשר ואין זו רק רוח של גוזמה והלקאה עצמית שמאפיינים את כתיבתי, ובאמת אינני מוצא כיום נחמה במעשה האמנות, אבל עדיין אני יכול לשמחת למצוא נחמה באמנות של הזולת.

מדי כמה זמן אני ניגש לספר המחזות של אנטון פבלוויץ' צ'כוב, מדפדף במחזה "השחף", עד שאני נעצר בשורות האלמוות הבאות, שמתארות בדייקנות את מה שאני חש כלפי המעשה הספרותי.

"במקצוענו, ואחת היא אם משחקים אנחנו על הבמה או מושכים בעט סופרים, העיקר הוא לא התהילה, לא הברק, לא זה שאליו נשאתי נפשי, אלא היכולת לסבול. דע לשאת את צלבך – והאמן..."

האהבה תמומש בספרות בלבד

לולא הלנה, ההלנים לא היו שטים לכבוש את טרויה.
אך לולא הומרוס לא הייתה הלנה.

בספרו "כפרה" מתאר איאן מקיואן כיצד אהבה שלא זכתה להתממש במציאות, באה אל מימושה דווקא במעשה הספרותי. כאשר קראתי את הספר בראשונה, בהגיעי לפרק השלישי, האמנתי בלב שלם ומתמוגג בנצחון הטוב על הרע. "הנה", אמרתי לעצמי בעיניים מלוחלחות, "אהבתם של ססיליה ורובי נחתמה לחיים, גם אם בשעת מלחמה נוראה". מה קשה וכואבת הייתה אכזבתי כאשר קראתי את הפרק הרביעי. הוכיתי במטה של מטה-בידיון. רובי נהרג בדנקירק; ססיליה – בלונדון המופצצת. הם לא שבו זה אל זה, הם לא מימשו את אהבתם, הם לא שלחו את בריאוני, זו שהמיטה עליהם את אסונם, לדרכה משוללת הכפרה. הם מתו בטרם כל העיתים. אך בעבור הקוראת התמימה שהייתי, הם הצליחו להתאחד – ולו למשך פרק אחד מאושר; והיה לי די בזה, באושרם התחום לכדי פרק.

ובדומה למקיואן, באתי גם אני לממש את אהבתם שני גיבורים בשר ודם, המשורר אוסיפ מנדלשטם והשחקנית-המשוררת, "היפהפייה הנהדרת", כדברי אנה אחמטובה, אולגה וקסל.

קיימות גרסאות רבות על אודות סיפור האהבה הבלתי-מפוענח הזה. הידועות שבהן נסמכות על יומניה של נדייז'דה יאקובלבנה מנדלשטם, רעייתו המיתית של אוסיפ, ועל יומניה של אולגה וקסל עצמה, שאותם הכתיבה לבעלה לפני שהתאבדה. אולם אני, כתלמידתו המסורה של מקיואן, תובעת לטוות את הגרסה שלי, הגרסה המטה-בידיונית.

אָסיפּ מנדלשטם | "מסמטת עקורים מאַפּלֶת..."

אָנוס, מַטְלֶטל, בַּסְמֶטת עַקוּרִים מַאֲפֶלֶת
בְּעֵקְבוֹת דְּבִדְבֵן צְפָרִים בְּמִרְכַּבַּת קִפִּיצִים, צִבְעָה זָפֶת,
וּמְצַנְפֶת שֶׁל שְׁלֵג וְשֶׁאוֹן-עַד שֶׁל אָבֵן רַחִים.

זְכַרְתִּי מֵעַט – פְּצוּלִים בְּקוֹצָה עֶרְמוֹנִית מִתְאַרְכֶּת,
אֶפּוֹפָה אֶד מְרִיר, לֹא – זְרוּיָה חֲמִיצוֹת נְמָלִים מְעַדְנֶת,
שְׁהוֹתִירָה צְחִיחוֹת עֲנִבְרִית מְעֻטֶפֶת שְׁפֵתִים.

בְּדָקָה כְּעֵין זֹו אֶף אֲוִיר מְצֻטָּר כְּקִנָּם לִי,
חֲשׂוּקֵי אִישׁוֹנִים לֹוּבְשִׁים כְּשׁוֹת בְּהִירָה וּבוֹהֶקֶת,
וְכֹל מָה שִׁידוּעַ עַל עוֹר תְּפוּחִים, בְּגוֹן וְרֹד...

אֶךְ שָׁבוּ לְחֶרֶק מְגֻלְשִׁים עַל שְׁלֵג – מְזַחֶלֶת,
וְאוֹר כּוֹכְבִים דּוֹקְרָנִי גַח בְּעַד הַמַּחְצֶלֶת,
בְּקֶצֶב סְדוֹר הִנִּיעוּ פְּרָסוֹת קְלִידֵי כְּפוֹר וְקָרַח.

הָאוֹר הִיֶּחִיד שְׁנוֹתֵר הוּא בְּאִי-אַמֶּתֶת כּוֹכְבִים מְדַקְרֶת,
הַחַיִּים יֶחֱלְפוּ כְּעֵין קֶצֶף מְצַנְפֶת פּוֹרִימִית;
וְאֵין מִי שִׁיאֹמַר: "מסמטת עקורים מאַפּלֶת..."

1925

"מסמטת עקורים מאַפּלֶת..." הוא אחד השירים המקודדים, ועם זאת האיֶקוֹנִיִּים ביותר של מנדלשטם. השיר הזה היה אחד מחמישה שירים שכתב בעקבות פרשיית האהבים הקצרה והמטלטלת עם אולגה וְקֶסֶל היפה, שבמשך כחצי שנה ב-1924 חלקה דירה עמו ועם אשתו נדיה. אוסיפ ראה באולגה מעין התגלמות של לאורה או בִּיאָטְרִיֶצ'ה, דמות האהובה האידיאלית והבלתי מושגת. יש שאומרים כי הרומן נקטע משום שנדיה, שלה נישא זמן קצר קודם לכן, לא ראתה את הדבר בעין יפה. יש שאומרים כי אולגה לא נעתרה לחיזוריו של המשורר המיוסר, המאוהב יתר על המידה, הכעור למראה בעיניה. למעשה, אוסיפ הכיר את אולגה עוד כאשר היתה נערה בת 13-14, בביתו של המשורר מקסימיליאן וולושין בעיר הקיט קוקטבייל שבחצי האי קרים. כאשר פגש בה בשנית, והיא כבר אישה בוגרת, נשואה שלא באושר, כותבת שירים שאינה מראה לאיש, מטולטלת ומסתורית, התאהב בה המשורר עד כלות. אוסיפ, אגב, היה נוח להתאהב. בשנת 1932 נישאה אולגה בשנית לגבר טוב-לב וחיביב, דיפלומט נורווגי, שלקח אותה עמו לאוסלו. כעבור שבועיים היא התאבדה שם ביריית אקדח.

אוסיף מנדלשטם | "אך נדודי שינה, הומרוס, מפרשים"

אך נדודי שינה, הומרוס, מפרשים.
מניתי כלי השיט בחלקיות משלמת.
הם להק צפרים, רכבת עוף פועמת,
בשמי הלאס גבוהים הדרך מפלסים.

בטריו של עגורים חוצים כל גבול וכס,
עת עטרות מלכים באלהות תמלאנה.
לאן אתם שטים? הרי ללא הלנה
אין צרך בכבוש, בני פלופונס.

הומרוס והים מאהבה נעים.
לאן אפנה? עתה הומרוס השתתק לו.
הים, שחור משחור, בלעג מתפיט לו
ובא אל מטתי בהמית אימים.

1915

לולא הלנה, ההלנים לא היו שטים לכבוש את טרויה. אך לולא הומרוס לא הייתה הלנה. כך, בזכות שיריו של מנדלשטם, זכרה של אולגה וקסל היפה ניצל מן הנשייה. שיריה ויומניה נשמרו בידי משפחתו של בעלה השני והועברו לארכיב של מנדלשטם ברוסיה בשנות השישים. במהלך שני העשורים האחרונים ראו אור ספר שיריה הנבחרים של אולגה וקסל ונובלה ביוגרפית על אודותיה: "מלאך דואה על אופניים" מאת אלכסנדר לסקין.

לא אחת ראה את עצמו מנדלשטם, בייחוד בצעירותו, כיווני עתיק בן הלאס, אותה ארץ פלאית וקדומה, שניחנה בשפעת מיתולוגיה ושירה. לאחר שנים ארוכות של קריאה בשיריו ותרגום של כמה מהם לעברית, כתבתי שיר-מחווה מפי משוררת מאוהבת אל האהוב האידאלי, הבלתי מושג, אהוב בן המאה הקודמת, תור הכסף והאכזריות; כי בספרות, שלא כמו במציאות, אהבות בלתי אפשריות נועדו להתממש – גם אם למשך פרק אחד קצר.

המשוררת לאוסיף מ.

ואין צמא כצמא גופים כמהים,
דחוקים להכרך ולהרפות,
שוב מפציעים כתמי חמדה כהים,
כמו נתו סטיקס קפוא בין שתי כפות.

וְכֹל שֶׁהוּת הוּמָה דְּבוּרֵי עֲרָגָה
מְזֻמְזֹמֹת מְעַל קִנְיָה דְּבִשׁ מְצוּץ,
עַל כָּל הַלְשׁוֹנוֹת כְּוִיּוֹת מְגַע,
וְכֹל מְנַהֵג יוֹמִיּוֹם מוּטָל פְּרוּץ.

הוּ שֶׁד שְׁלִי, עֵינֶיךָ תִּכְלֹת יָם,
וְתִלְתְּלֶיךָ אֶפֶר, פֶּזוּ וְחוּל,
אֶת הַחֲלִיל שְׁאֵלֶת אֶצֶל פָּאן,
וְאֶת הָעֶצֶב – מֵהֶסִי בְּמוֹל.

גוֹאֵה הַסֵּם, רוּעֵם בְּצִרְיַח רֵאשׁ
עַד פְּרִץ שְׁנִיָּה מִתּוֹךְ פְּצַע פֶּה.
מִתַּת אֱלִים וְכִרַח בְּנוֹת אָנוּשׁ –
גוּפֶךָ – שׁוֹתֵת עֶסִיס וּמְצַפֶּה.

2019

האמן כגונב הניצוץ

מגלת האש בתשעה סעיפים

גרוע מזה הוא האיש המתחזה לאמן. זה שגם להכניס אל חדריו הממשי אינו מעז, אף המעמד של המגיקון מוצא חן בעיניו, והוא מתחזה לכותב שירה. אלו הם למעשה מרב הכותבים.

א. בעקבות הידגר ולאקאן מקבלת היום על דעת רבים התפיסה שהאדם "גר בתוך השפה"; ובנסווח אחר, הקביעה שהאדם לא מדבר בשפה, השפה מדברת אותו.

ב. את הקביעה הזאת אני מקבל, לא משום שהיא אפנתית, אלא משום שהיא נותנת מלים למה שחשתי בו כבר בעבר באופן כזה או אחר, למעשה כבר מהילדות הרפה.

ג. קביעה נוספת שאני מקבל, משום שאני חש שהיא אמת, מניחה שבני האדם אינם מדברים זה עם זה כדי ליצר קשר, אלא כדי לעשות רשם, לערפל, להסתיר ואף לבלבל את האחר. לאקאן מניח שבכל שיחה בין שני אנשים נמצאים למעשה ארבעה: שני סובייקטים, המסתתרים מאחורי שני עורכי-הדין שלהם – שהם המנהלים בעצם את השיחה ביניהם. במלים אחרות (כמו שטוען הבלשן דוקרו, המובא על ידי סלבוז' ז'יז'ק), האדם משלה את עצמו כשהוא אומר שהוא משוחח עם הזולת. הדבור האנושי, אם אנו מעזים לרדת לחקרו, איננו אלא מניפולציה; כל הפונה אל האחר בדבור מפעיל למעשה (לרב באופן לא מודע) את כלי הפתוי שבידו, על מנת להשיג דבר-מה מהאחר שאליו הוא פונה. דבור נקי ותמים, החף לגמרי מכוננות מניפולטיביות נסתרות של הסובייקט-הדובר, כמעט שאיננו קיים.

ד. כך הם פני הדברים במישור הסימבולי שבתוכו אנו מתנהלים דרך קבע; ואם לדייק יותר, במישור הסימבולי והדמיוני גם יחד, שבו מתנהלים לרב חיינו הפנימיים. ואולם,

כל מה שנאמר לעיל בטל לחלוטין כשאנו פוגשים בהפתעה במישור של הממשי, למשל בטראומה, שם אין הדבור פועל כלל. שם שולטת הדממה.

ה. האיש הקדוש – זה החי ב"פלנטה" אחרת לגמרי מזו של שאר בני האדם, והוא זוכה למגע ישיר עם ה"לב של העולם" (כפי שמכנה זאת רבי נחמן מברסלב) – האיש הזה חי את חייו בתוך המשלב של הממשי – ועל כן אלו מתנהלים היכן שמסתים עולם המלים – ולרב שורה שם דממה; ואם יש שם דבור, הרי זה דבור שלא מן ה"שפה" שעליה דברו הידגר ולאקאן. זהו הדבור של הנביא, זה שדבר האל מושם בפיו.

ו. האמן, לעמת זאת, שיה לעולם שלנו, לעולם של הדבור – אף הוא מניפולטור מסוג מיוחד. הוא נחן בכשר נדיר להכנס אל תוך הממשי, אל תוך "קדש הקדשים", אל תוך עולם הדממה, כדי להוציא משם את החמרים החיים שהוא נתקל בהם שם ולחזר משם חי – ולהפעילים בכמעין "מגיה" על סוכביו.

כך אני מפרש את גנבת האש מהעליונים של פרומטאוס. האמן הוא פרומטאוס. האמן הוא המגיקון של החברה המודרנית.

ז. האש שהאמן גונב מהעליונים היא האמנות, שבה הוא משתמש באפן מניפולטיבי כדי להרשים את אלו שחיים בסימבולי-דמיוני, שמשיכתם אל הממשי היא עצומה – והאמן הוא שמאפשר להם הצצה לעולם זה, בלי שיהיה עליהם להחשף ולהפגע ישירות מ"מכת הברק" של הטראומה המבעיתה (מי שמכיר את המסה של פרויד "המשורר וההזיה" יזהה מייד, כי מה שנאמר כאן איננו אלא הצבה בשפה שונה מעט של דבריו שם).

ח. גרוע מזה הוא האיש המתחזה לאמן. זה שגם להכנס אל חדרי הממשי אינו מעז, אף המעמד של המגיקון מוצא חן בעיניו, והוא מתחזה לכותב שירה. אלו הם למעשה מרב הכותבים.

גם המשוררים שאכן זכו להכנס לשם ולצאת חיים כשבידם ניצוץ מן האש הגדולה – מתאהבים בקלות ברגעי השיא הללו שלהם – והם מחקים את האש שהם גנבו בעבר בהמשך דרכם.

אם נעבר על כל מדפי ספרי השירה שנכתבו מאז ומעולם – כמדומי שיעלה בידינו לבסוף לספר על אצבעות יד אחת בלבד את השירים האלהיים, שירי האש האמתיים, אלו שבאמת נגנבו ממרום.

ט. יחד עם זאת, על אף העבדה האחרונה, יש לזכר שאפשר להביט אחרת, בעין טובה, בעין חומלת, על עולם האמנות, ולומר כי די לנו בעצם העבדה שאנו כבני אנוש זוכים לשמע את שירת המלאכים אפלו בשיר אחד-ויחיד בחיינו. כבר בכך באה גאלה לעולם. ועוד אפשר לומר, בהמשך לאותו מבע המתיה את הבקורת לחמלה: גם הגרפומן שבגרפומנים מוכיח קבל עם ועדה, שבתוך-תוכו גם הוא כמה לאש העליונה. וגם בכך אפשר למצא נחמה פורתא.

הספרות כמהגרת בין שפות

תשע שנים רחוק מחנויות הספרים המתפקעות עברית
וממוספי סוף השבוע אני לומדת: לא רק העברית.
כל המילים כולן הן המולדת.

*

ביום הראשון של כיתה א' התרגשתי כל כך שהשתמשתי לא נכון במפית הבד החגיגית שהמתינה לי בקופסת הכריכים: במקום לפרוס אותה על ברכי עטפתי את הכריך ובכל פעם שלא שמתי לב נגסתי בה, וטעם הבד הסינטי מילא את פי. בתמונה שצולמה אז אני מחייכת, מבולבלת ומאושרת: בקרוב אוכל לקרוא.
צעבור כמה חודשים האותיות מסרבות לי.

מדי יום בהפסקת עשר אני רואה את דפנה, הילדה הנמוכה והשדופה שמגיעה לי עד הכתפיים נשארתי בכיסאה, נושכת את קצה העיפרון וממשיכה לנסות להעתיק את האותיות מהלוח למחברת שורות של דפרון: היא לא מצליחה, וכעבור חודשיים היא עוברת לכיתה הטיפולית. אני נבהלת וחשה אשמה. גם אני מפגרת מאחור, לא מצליחה לחבר אותיות לא בראש ולא על הנייר, אבל אני לא נשארת בכיתה אפילו דקה אחרי הצלצול. מה יהיה?

*

המילים מעולם לא באו בקלות. גדלתי בבית דו לשוני, עברית ופולנית, ובניגוד לאחותי הגדולה שבגיל ארבע כבר קראה וכתבה, אני התקשיתי לדבר. הבנתי הכול, אבל המילים, כשביצבצו מפי איפשהו לקראת גיל שלוש, יצאו מחוברות ולא נכונות. רק נפש אחת בעולם כולו הצליחה לתרגם אותי: היא.

*

בקבוק ליטר וחצי של קוקה-קולה, שקית במבה גדולה וטבלת שוקולד חלב במילוי קרם תות. הבית גם את שנת שישי אחר הצהריים, ונהמת המכוניות בכביש הראשי סוף סוף משתתקת. על השולחן בסלון פרושים שלושת עיתוני סוף השבוע, לצידם "מעריב לנוער" ו"ראש 1". דמי הכיס השבועיים הושקעו כולם, כמו תמיד, באותם המצרכים. ההליכה הביתה, חציית הכביש המסוכן (בקיץ פגעה מכונית באחד מילדי השכונה והוא איבד את הטחול) עם שקיות מתפקעות היא האושר השבועי שלי. עד שאסיים לקרוא את העיתונים לא אניח לאיש לגעת בהם. זכות הראשונים שמורה לי, וזה מצחיק את הוריי ואחותי, שמסכימים לשתף פעולה עם הטקס המשונה שאימצתי ושילווה אותי שנים רבות אחר כך. ככה, לאט לאט, התאהבתי בקריאה. רק אחרי המון כתבות, תחילה קצרות ורק אחרי זמן מה ארוכות יותר ויותר, עד אורך נשימה של ספר, העזתי להתחיל לקרוא ספרים. שיעור ראשון באהבת המילה הכתובה: לפעמים הספרות מתרחשת בכל מקום, מלבד בספרים.

*

שנה לאחר מכן, בבית הספר היסודי, נערכה תחרות קריאה. ניצחתי בהפרש גדול כל כך, שמיד נפסלתי. נאלצתי להיבחן ולהוכיח למורה ולספרנית הגוערת שבאמת קראתי את כל הספרים. רק אז זכיתי בערימת ספרים, וזו היתה הפעם האחרונה שבה נרשמתי לתחרות. הלא זה כל מה שאי פעם רציתי: המילים עברו לצד שלי.

*

ספרות עבורי היא קודם כל פעולה של תרגום. גם כתיבה בשפת אם היא תרגום. הדימוי, התמונה הצליל והמחשבה – הכתיבה עבורי תמיד הייתה ניסיון לתרגם את עצמי, קודם כל לעצמי. אחר כך לעולם. ללא הצורך לתרגם, פעולת הכתיבה מתייתרת.

למה עזבת את הארץ?

גיליתי שהתשובה לשאלה הזו משתנה ללא הרף. עוד התחוויר לי כי התשובה לשאלה "למה את לא חוזרת" שונה בתכלית.

השבוע חגגתי תשע שנים בברלין. בגיל 28 ארזתי מעט מאוד חפצים ועזבתי בקלות מפתיעה את כל מה שיכולתי. ידעתי שאשאר כאן וחיכיתי בקוצר רוח לגלות למה אתגעגע.

למה עזבת?

רציתי שהגעגוע ידייק את האהבה.

*

כשהייתי בת 15 אמרה לי המשוררת והפסיכואנליטיקאית דנה אמיר משפט שנצרב בזיכרון, ואני ממשיכה להיאחז בו כמו בכף יד: "מאיה, עבור משוררים השפה היא המולדת".

אבל אני מעולם לא התכוונתי לעזוב את העברית. אף פעם לא ביקשתי להגר מעצמי.
(אני משקרת)

*

אולי דווקא משום כך עזבתי. אולי הקושי לכתוב דחף אותי לעקור ולנטוש את העולם שבניתי והרכבתי בעמל רב לטובת זרות. אולי בסתר ליבי קיוויתי שלהיות זרה בכל עיר, זרה בכל רחוב, זרה בתוך שפה עתיקה, ישיב את המילים שחמקו ממני שוב, כי האמת החמוצה היא שעשירים שנה לאחר שלמדתי לכתוב, חדלתי.

*

לאחר שנתיים בברלין התחלתי לכתוב באנגלית. לא בעברית, לא בפולנית ובטח שלא בגרמנית.

הפולנית שייכת להוריי. הגרמנית – למי היא שייכת? מה סבא שלי היה חושב לו היה מגלה שלכאן, דווקא לכאן נדדתי, ושדווקא כאן מצאתי שמחה? סבא יצחק, שבכל כוחי אני מנסה לזכור את צחוקו ובשום פנים לא מצליחה. אז לא בגרמנית.

*

בערב הקראת שירה בקלן לפני כמה חודשים שאל אותי מישהו מהקהל למה הפסקתי לכתוב בעברית, כאילו היה מדובר בהחלטה. כאילו לו יכולתי לבחור לא הייתי כותבת אך ורק בעברית.

בלי להתכוון השבתי כי כמו שלהגעה למקום חדש יש שלבים רבים, כך גם לעזיבת מקום. ושצבירת מרחק מהשפה היא כמו שלב נוסף בעזיבת מולדת.
דנה צדקה, המולדת שלי היא העברית, והלב שלי נשבר.

למה עזבת?

כי לגור במקום שבו לא משנה כמה קורסי שפה אקח, לפחות פעם בחודש אקבל מסמך רשמי בדואר שלא אצליח לפענח; כי לעולם לא אצליח להשיב מהר מספיק להערות עובר-אורח נזפנית; כי לעולם אמצא את עצמי מככבת באי-הבנה כלשהי, מפלרטטת עם פערי תרבות ושפה (בשנה הראשונה נהגתי להשליך את הזבל הישר

לתיבת איסוף בגדים לתרומה, ולא הבנתי את פשר המבטים הכעוסים ברחוב. איש לא אמר מילה).

כי שם בדיוק, במרחב הזה של אי ההבנה, של הזרות – זה המקום שבו נולדת ספרות. זה המקום שבו מצאתי את דרכי בחזרה למילים, בחזרה לתרגום. תשע שנים רחוק מחנויות הספרים המתפקעות עברית וממוספי סוף השבוע של כל העיתונים כולם אני לומדת: לא רק העברית. כל המילים כולן הן המולדת. לפעמים גם הן, בדיוק כמונו, מהגרות בין השפות.

איך אדע אם מה שאני כותבת הוא ספרות?

אם אפשר לעשות לטקסט פרפרזה – אם אפשר לספר אותו
במילים אחרות בלי להפסיד את המהות שלו –
זו אינה יצירה ספרותית.

איך אדע אם מה שאני כותבת הוא יצירה ספרותית? מה מבחין בין יומן ורשימות
לעצמי, מאמר וסיפור-מעשייה, רשימה לבלוג ופוסט בפייסבוק – ובין ספרות? זו
שאלה שאני שומעת לעיתים קרובות בסדנאות הכתיבה בהנחייתי. וזו שאלה שאני שואלת
את עצמי. כדי להרחיק עדות, אני חושבת על סיפורים קצרים של לידיה דיוויס, סופרת
אמריקאית אהובה עליי. למשל זה, מתוך (FSG, 2014):

גברים

יש גם גברים בעולם. לפעמים אנחנו שוכחות, וחושבות שיש רק נשים – מלוא העין
גבעות ומישורים של נשים שאינן מתנגדות. אנחנו מספרות זו לזו בדיחות קטנות ומנחמות
זו את זו והחיים שלנו חולפים במהירות. אבל מדי פעם, זה נכון, בלי התראה מוקדמת
מזדקר לו גבר בקרבנו כמו עץ אורן, ומביט בנו בפראות, ואנחנו מקרטעות, נוהרות, אל
המערות והגאיות, עד שהוא נעלם.

קשה להסביר מדוע זו יצירה ספרותית. קשה להשתמש בקטע הזה כדוגמה בשיעור "איך
לכתוב סיפור קצר". לעזרתנו עומדת כרגע רק עובדה אחת: "גברים" מופיע באסופת
סיפורים קצרים של לידיה דיוויס, שיצאו לה מונוגרפיה מעולים, ושזכתה בפרסים על הרומן
האחד ועל שבעה קובצי הסיפורים שכתבה וגם על תרגומיה מצרפתית. אפילו הסופר

הגבר, שידוע בישראל הרבה יותר ממנה – פול אוסטר – זכה להיות בעלה ויש להם ילד משותף. עכשיו היא נשואה לגבר אחר, שהוא אמן, וגם להם ילד משותף. הילדים שלה גדלו זה כבר וגם הם גברים.

לשון אחר: לידיה דיוויס היא סופרת ומה שכתבה ונכרך בספר וראה אור בהוצאה ספרותית הוא ממילא יצירה ספרותית. אבל זו תשובה שכלל אינה מספקת. בלשון המעטה. במאמר מוסגר אספר שהרגשתי התעלות קטנה בעת שהתאמצתי לתרגם את "גברים". התענגתי על הקושי. למשל, במקור כתוב: endless hills and plains of unresisting women. איך לתרגם unresisting women? אולי נשים כנועות? נותנות? אולי נשים שמקבלות על עצמן את הדין? בחרתי ב"נשים שאינן מתנגדות". אני לא יודעת אם זו בחירה טובה. אפשר עוד לעבוד על התרגום. העבודה הזאת – המאמץ לבחור את המילה הנכונה, ולארגן את המשפט באופן שהולם את התחביר העברי ויחד עם זאת שומר על הרוח והקצב והמוזיקה הרצויים – היא חלק אהוב עליי, מאתגר ומרגש, בעבודה הספרותית. הנה סיפור קצר נוסף מאת לידיה דיוויס, מתוך Varieties of Disturbance (FSG, 2007):

בודדה

אף אחד לא מתקשר אליי. אני לא יכולה לבדוק את המשיבון כי הייתי כאן כל הזמן. אם אצא, מישהו עשוי להתקשר כשאהיה בחוץ. אז אוכל לבדוק את המשיבון כשאחזור.

מדוע הסיפור "בודדה" מאת לידיה דיוויס הוא סיפור קצר, יצירה ספרותית, ולא שורה בטוויטר?

אני נזכרת בשאלה שסוזן סונטאג, הסופרת והמסאית האמריקאית, נשאלה פעמים רבות: "מה לדעתך אמורים סופרים לעשות?" באחד הראיונות שמעה את עצמה סונטאג עונה כי על סופרים "לאהוב מילים, להתייסר על משפטים ולשים לב לעולם" (At the Same Time, FSG, 2007).

אני קוראת עכשיו מסה שכתבה לידיה דיוויס ושמה: "משכתבת משפט אחד". המסה הזאת מכונסת באוסף המסות שלה "Essays – 1" (FSG, 2019). היא מעידה בה על עצמה שהיא עובדת לפעמים ימים, שבועות ואף חודשים על סיפור אחד כמו "בודדה". אבל זה כשלעצמו לא אומר הרבה.

מה שאולי מעיד על כך שהיא עסוקה בעבודה ספרותית – ולא בכתיבת פוסט לפייסבוק או לטוויטר, נניח – הוא האכפתיות שלה. תשומת הלב שהיא מעניקה לקצב של המשפט, לדיוק בבחירת המילים, למהות שהיא מבקשת לבטא ולאופנים שבהם היא מבטאת אותה. אבל האם די לחוש אכפתיות כלפי מלאכת הכתיבה כדי שהדבר שכתבנו יהיה ספרות? האם אנחנו לא מעניקים לפעמים תשומת לב ואכפתיות גם לפוסט שאנחנו כותבים בפייסבוק?

אגב, סונטאג מספרת באותה מסה כי ברגע שיצאו מפיה המילים "לאהוב מילים, להתייסר על משפטים ולשים לב לעולם", עלו בדעתה מחשבות על דברים נוספים

שסופרים חייבים לעשות. למשל, "על הסופרת 'להיות רצינית'. בזאת אני מתכוונת לומר: לעולם אל תהיו ציניקנים. מה שלא אומר שאי אפשר להיות מצחיקים".
הנה עוד סיפור קצר, או משהו אחר שהוא יצירה ספרותית, מקובץ הסיפורים של לידיה דיוויס, "Samuel Johnson is Indignant" (FSG, 2001).

צעירה וענייה

אני עובדת ליד התינוק שלי, כאן, בשולחן הכתיבה שלי לאור המנורה. התינוק ישן. כאילו אני שוב צעירה וענייה, עמדתי לומר אבל אני עדיין צעירה וענייה.

לידיה דיוויס כותבת גם סיפורים ארוכים יותר – חשוב לי לומר זאת, אם במקרה אתם מכירים רק את פול אוסטר, הגבר שהיה פעם בעלה, ולא אותה. זו חובתי כסופרת שאוהבת סופרת: לעשות לה נפשות. אם אני בוחרת כאן רק את הסיפורונים הקצרים והמשונים ביותר, כדי לומר משהו על הקושי להגדיר דבר-מה כיצירה ספרותית, אני עלולה לעשות לה עוול.

אנחנו יודעים שאכפת ללידיה דיוויס. שהיא אוהבת מילים, מתייסרת על משפטים ושמה לב לעולם. אנחנו יודעים, מקריאת המסות שלה שעוסקות בכתיבה, שהיא משכתבת כל הזמן גם את הרשימות שלה במחברת, את הטיוטות, את הרעיונות. אנחנו יודעים שהיא עשתה דרך ארוכה ורצינית – בין השאר בהשראת היומנים של קפקא – עד שיצרה את הצורה הספרותית הקצרה, המשונה, היבשה, המבריקה, שמייחדת אותה. בהתאם לעצתה של סוזן סונטאג, לידיה דיוויס עושה אפוא את מה שסופרים אמורים לעשות. כלומר, אנחנו יודעים שהיא עובדת בעבודה הספרותית. אבל האם מה שנוצר בסוף תהליך העבודה – מה שהיא מוציאה אל הקוראים – הוא בהכרח יצירה ספרותית? איך יודעים?

ההגיון הבריא לכאורה אומר שההכרעה – האם טקסט מסוים הוא יצירה ספרותית או לא – אינה יכולה להתבסס על קריאה. יש יצירות ספרותיות שאנחנו אוהבות ומעריכות, ויש גם יצירות ספרותיות – שחוממות על ידי סופר ונכרכות ורואות אור בהוצאה ספרותית – שאנחנו מעקמות עליהן את האף. אולי הן גרועות כי הסופר לא אהב די את המילים, לא התייסר די על המשפטים, ולא שם די לב לעולם? ואולי הן פשוט לא לטעמנו? כך או כך, איכותה של יצירה אינה יכולה לקבוע את מידת הספרותיות שלה.

רגע: תוך כדי כתיבה אני מפתיעה את עצמי. אני מבינה פתאום שדווקא יש דרך לדעת אם טקסט מסוים הוא ספרות. יש דרך לזהות אם טקסט מסוים הוא מאמר – יכול להיות מאמר מבריק וחשוב – אבל לא יצירה ספרותית בסוגה הספרותית של המסה. יש דרך להבחין אם טקסט מסוים הוא מעשייה – אולי אפילו סיפור מאלף, חכם, מצחיק, מבהיל; סיפור טוב, שכדאי לספר לחברים בפאב – אבל לא יצירה ספרותית בסוגת הסיפור הקצר או הנובלה או הרומן.

אני נזכרת בדוגמה שיצר ג'ורג' אורוול בחיבורו "פוליטיקה והשפה האנגלית" (בתרגום יועד וינטר-שגב, מתחת לאף שלך, כנרת זמורה ביתן, 2005). הוא ביקש להדגים כיצד

כותבים בימיו – זה נכון גם בימינו – כתיבה מכלילה, מעורפלת, שמתרחקת מהקונקרטי; כתיבה "מהסוג הגרוע ביותר", כדבריו.
הנה הדוגמה שלו:

"סקירה אובייקטיבית של תופעות בנות זמננו מובילה למסקנה ההכרחית שהצלחה או כישלון בפעילויות תחרותיות אינם מגלים שום נטייה להיות תואמים ליכולת מולדת, אלא שמרכיב נכבד של הבלתי-ניתן-לחיזוי חייב תמיד לבוא בחשבון".

הקטע הזה הוא תרגום של אורוול – בשפה המקובלת, הקלוקלת לשיטתו – לפסוק מוכר מתוך קהלת: "שִׁבְתִּי וְרָאָה תַּחַת הַשָּׁמַשׁ כִּי לֹא לְקָלִים הַמְרוֹץ וְלֹא לְגִבּוֹרִים הַמְלַחֵמָה וְגַם לֹא לְחֻכְמִים לָחֵם וְגַם לֹא לְנִבְנִים עֶשֶׂר וְגַם לֹא לַיְדָעִים חֵן כִּי יֵת וּפָגַע יִקְרָה אֶת כָּלֶם". אורוול השתמש בדוגמה הזאת כדי לומר משהו בשבחי הכתיבה הקונקרטית, ובגנות הכתיבה המופשטת, המעורפלת, המכלילה, שאינה נושאת באחריות למילים, למשפטים ולעולם. אני מבקשת להשתמש בדוגמה של אורוול כדי לומר משהו על האפשרות להבחין בין ספרות לבין מה שאינו ספרות:

אם אפשר לעשות לטקסט פרפרזה – אם אפשר לספר אותו במילים אחרות – בלי להפסיד את המהות שלו, זו אינה יצירה ספרותית. מאמר טוב וסיפור-מעשייה טוב, פוסט טוב בפייסבוק ושורה טובה בטוויטר – אפשר לספר אותם במילים אחרות, לתווך אותם, בלי לאבד את מהותם, את החיות שלהם. אם מספרים את קהלת במילים אחרות משהו עיקרי הולך לאיבוד.

כשם שצריך לראות בעיניים את "פורטרט עצמי עם ביצות עין" מ-1996 של האמנית הבריטית שרה לוקס כדי להעריכה, או את "ללא כותרת # 122" של סינדי שרמן מ-1983 (הצלחתי לעקוף את הדוגמה של המונה ליזה!) ולא די לשמוע מה יש בהן, כך גם יצירה ספרותית היא דבר אחד, היא הדבר עצמו, צריך לקרוא אותה כמו שהיא, והיא אינה בת תיווך.

צריך לכתוב מניפסטים

מניפסטים לא תמיד מתיישנים. ב־1911 סיים ברנר את המניפסט שכתב בארץ ישראל בארבע מילים ובסימני קריאה (מניפסטים אוהבים סימני קריאה):
"תחי העבודה העברית האנושית!"

1. זה זמן שמעט מניפסטים ספרותיים מתפרסמים בו. לכן צריך לכתוב מניפסטים.
2. בלי מניפסט זה לבד. זה שהסופר לבד זאת בעיה שלו. זה שהטקסט לבד זאת בעיה של הטקסט. כי מניפסט שהוא הצעה למכנה משותף בין טקסטים, וגם אם המכנה המשותף נכשל (כל המניפסטים מופרכים עם הזמן), הוא הצעה למקום של הטקסט בעולם. אפשר להבין אותו לבד. קשה למקם אותו לבד.
3. "זה אשר הוצאתי מנסיונות ימי הוויית וזוהי צוואתי האישית: החיים רעים, אבל תמיד סודיים... המוות רע." כך פתח ברנר את המניפסט שכתב ב"מכאן ומכאן". אז בואו נסלק מן החשבון את וולבק ואת תואמי וולבק. מיזנתרופיה, הקטנת בני אדם למידות תולעים, פרובוקציה במקום אמירה שמסתכנת בהתלהבות, מוות רע שהוא לא מוות רע אלא חיוך ציני – כל אלה מפריעים למקם טקסטים בין אנשים שהם תמיד סודיים, וליד אנשים שמתים כי כולנו נמות, וליד אנשים שמאלצים אותם לחבוש מסיכה מזהמת בדם בימי מגפה כדי שיבינו, לפני שימותו, מי הכובש ומי הנכבש.
4. "בגאוות כסיל הוא לא התחסד", כתב יעקב שטיינברג בשיר־מניפסט שקרא לו "הגבר". גאוות כסיל היום היא ביקורת שעומדת על ראש הר גבוה, רואה את כל הנוף הספרותי, ופוסקת לשבט ולחסד מי גאון ומי סמרטוט. שימבורסקה, ומונרו, ודילן – שלושם מחזיקים בפרסי נובל מוצדקים מן השנים האחרונות. נפסיד אם לא נקרא, וגם נמקם את שלושם. אבל אין אפשרות למצוא להם מכנה משותף בלי פלפול ובלי יוהרה. אז שכל אחד יביט מחלון הדירה הספרותית שלו, ויתאר את הנוף הזה עם ספר שמתחבר באופן לא מלאכותי אל ספר אחר, ואת הפנטזיה על הנוף הזה, ויכתוב די בהתחלה את

המילה הקטנה "לדעתי". ואחר כך ייסע לנו יורק ויכתוב איך נראים, לדעתו, טקסטים מברוקלין.
5. "אני מביא כל מה שאני מוצא", כתב אבות ישורון בשיר-מניפסט שקרא לו "האוסף".

"כל המפול הזה, כל היבלת הזאת, כל הארבה-רוש הזה, להכניס לאסוף".

נכון, לדעתי, לכתוב ככה. להכניס ידיים אל תוך הריבוי, אל תוך הבלגן, בלי הכפפות של הליטראט, בלי הקצף על השפתיים של הוולגרי. ואבות ישורון המשיך:

"כל אחד אומר שלו. כל אחד מביט לי בידי.
לא כל מה שנוצץ זהב.
אבל כל אחד רוצה לאסוף".

בחלל האוויר של הטקסטים היום יש דמוקרטיזציה גדולה של כתיבה וקריאה. כי רמת ההשכלה עלתה מאוד. מעולם לא היה אחוז הקוראים מבין האנשים גבוה כל כך, מעולם גם לא היה אחוז הכותבים גבוה כל כך. זאת דמוקרטיזציה טובה. יותר ידיים בודקות את המילים, יותר עיניים מפנימות את המילים, יותר מחשבות מקיפות את הטקסטים, פחות אפשר להשוויץ בזה שאני קורא ואתה לא, שאני כותב ואתה לא. השפע האינטרנטי של הכתיבה והקריאה הוא ברכה גדולה. אבל יותר קשה להתמצא בשפע הזה. יותר קשה להבחין בין מה שנוצץ לבין זהב. לשירה קשה במיוחד, כי היא לשון שנייה שנסתרת בתוך הלשון שרוב בני האדם מדברים וצורכים, ובימי אכזריות וראווה אין זמן ללשון שנייה. אבל משורר, הוסיף שטיינברג במניפסט שלו, "לא דגר מרי כאחד עניו".

אלי אליהו לא דוגר מרי כשהוא כותב שיר-מניפסט אל אנשים שהרבה מרי נאגר בהם מהרבה סיבות, וגם מן הסיבה שהעולם נעשה מלא במעתיקים, ואין לנו ברירה אלא ללחוש בחשש זה אל זה, שמא גם אנחנו בין המעתיקים כשאנחנו חורטים את אהבתנו על השולחנות:

"אני כותב אל המעתיקים.
אל הלוחשים בחשש זה אל זה.
אל החורטים את אהבתם על השלחנות"

6. ריטה קוגן כותבת, בשם הספר שלה, שהיא "סוס בחצאית". לכתוב כמו סוס שיכול ללבוש חצאית, לכתוב כמו חצאית של סוס, לא לעשות עניין גדול מזהויות, לא לכלוא סוסים או חצאיות בתוך זהות סוסית או חצאיתית. היא מיעצת לעצמה בשיר-מניפסט:

"הקפירי להזהר בכתיבתך על 'האחר',"

"אִפְלוּ שְׁלֵעֵתִים קְרוּבוֹת זוֹ אֶת שְׁאֲחֶרֶת'.
 וְאִם אֶת כָּבֵר כּוֹתֶבֶת עַל ה'אֲחָר',
 כְּתַבִּי עָלָיו בְּדִיּוּק, וּבְרָךְ, וּבְמִבְט נְקִי.
 כְּתַבִּי עָלָיו כְּעַל כְּלָאָדָם,
 כִּי כְּלָאָדָם הוּא,
 וְכְלָאָדָם אַתָּה,
 כִּי הַכְּתִיבָה – שְׁלֵא כְמוֹ הַמְצִיאוֹת –
 חוֹבָה שְׂיִהְיֶה בָּהּ שְׁיוֹן הַחֲמֵלָה וְהַתְּבוֹנָנוֹת".

שלא כמו המציאות – כדאי לחזור ולהדגיש.

7. ריטה קוגן כותבת בשיר אחר, בשבילי גם הוא מניפסט:

"סִבְתָּא דוֹרָה הֵיְתָה קוֹרֵאת לִים בְּנִקְבָּה.
 'אִיךְ שְׁהִיא מְרַגֵּיעָה לִי הֵים', קְרָאָה,
 'אִיךְ שְׁהִיא מְרַגֵּיעָה לִי'.

צריך שהים יהיה סקסי, צריך שהשיר יהיה סקסי. פעם היו משתמשים במילה "סנגוויני", מלא דם, יצרי. ספרות צריכה להיות סנגווינית, דמית. דמוקרטיזציה של תרבות היא יופי, אבל היא גם העתקות אפרוריות של תרבות. צריך לצבוע אותה בדם. וצריך שהדם יהיה מיני, לא דם הכובש על הפנים של הכבוש. משהו סנגוויני ונשי כזה:

"לְחֻשְׁתִּיךָ הָאֵל וְלְחֻשְׁתִּיךָ הָאֵל תִּינֹקִי הָאֵל נִס אֶתָּה נִס אֶתָּה פָּרַח אֶתָּה כּוֹכֵב קִמְטָנִי"

ככה כותבת תהל פרוש, בשיר שגם הוא מניפסט בשבילי, על אישה בזמן לידה.

8. "לעם ישראל מצד חוקי ההיגיון, אין עתיד, צריך בכל זאת לעבוד", כתב ברנר במניפסט שלו. מדינת ישראל היא כעת אפרטהייד. ולאפרטהייד, מצד חוקי ההיגיון, אין עתיד. אבל צריך בכל זאת לעבוד. צריך – כמו שיעץ זך – לכתוב "בימים הרעים ההם לפני הימים הרעים ממש". משהו רע כזה, משהו נסיבתי כזה:

"מֵר לִי הַיּוֹם, אֲבָל אֶת מִמְתִּיקָה לִי, אֲדוֹנִית נִסְבָּה, אֲדוֹנִית קִטְנָה, אֲדוֹנִית עִם בְּרִזָּל
 בְּרֵאשׁ, כָּל מָה שְׁאִינֹו נִכּוֹן בְּעוֹלָם עוֹבֵר כָּאֵן, וּמִמְשִׁיךְ לְעֵבֵר, זֹעֵתוֹ סוֹדֵיָה קִטְנָטְנָה"

ככה כתבה תהל פרוש על "האדונית".

9. בחרוז או נגד החרוז, במשקל או בדיסטורשן? הניחו לוויכוח העבש הזה. מוזיקה בשירה זה חשוב ונפלא, אי אפשר בלי זה, אבל למה להסתפק במוזיקה מצבע אחד?

סיון בסקין לוקחת מחברת כדי לכתוב בה שיר-מניפסט, וביד שנייה לוקחת עגלת תינוק, מתיישבת מול חוף הים בתל אביב, וחולפת בחיוך על פני הוויכוח העבש הזה. בשורה אחת היא מתמקמת בצד אחד של הוויכוח, ובשורה שנייה – בצד המנוגד:

קו 100 – sightseeing bus – חולף בטיילת.

מה כבר יש להראות בתל אביב לעין זרה?
הישמע התיר את המוזיקה המתהוללת
מתחת לקלופיה, מתחת לחגורה?

לי עצמי, למשל, יש פה סתם עבודה סולידית,
וחמור מזה, אני מגדלת כאן בת ובן,
וקטנה וגדלה כל רגע, כמו בטריפ של אלס לידל,
וחוצה את העיר מערבה – להתיוון."

חשבנו שכבר לא צריך להתיוון בהתרסה? חשבנו שכבר אפשר לחפש את "השיר הנכון", ואת המוזיקה של השיר הנכון, גם באנגלית וגם בעברית, גם בליטאית וגם בישראלית? הרי כבר לפני שישים שנים ארוכות כתב זך בשיר מניפסט שלו:

"אני אֶזרח העולם, הספרים שאני מזמין
מגיעים דרך הים
האם חשבתם פעם
על הדרך שעושים ספרים בים."

אבל זך לא ידע אז שהוא כותב את זה "בימים הרעים ההם לפני הימים הרעים ממש", לפני הימים שבהם צ'כוב יהיה מילת קוד לאזרח העולם, לפני הימים ששר החינוך יתקע את ראשם של תלמידים אל תוך היהדות הגטואית שלו, ואל תוך הישראליות חוגגת-משמרה-הגבול שלו. אז, כן, שישים שנה אחרי "אני אזרח העולם" עוד צריך להתיוון – להתיוון במוזיקה של שירים ולהתיוון בכלל. עוד צריך להזכיר שמניפסטים לא תמיד מתיישנים, גם אם היינו רוצים שיתיישנו. ב-1911 סיים ברנר את המניפסט שכתב בארץ ישראל בארבע מילים ובסימן קריאה (מניפסטים אוהבים סימני קריאה): "תחי העבודה העברית האנושית!"

מהי ספרות: גרסת הפסיכואנליטיקאי

ספרות הנזקקת לפסיכולוגיה, אם בַּפְּרִיאה של גיבוריה ואם בפענוח של מהלכי עלילתה, היא ספרות הבוגדת בקוראיה לא פחות מאשר בגיבוריה.

בשבוע השני למגיפה פנה אלי סופר בבקשה להתייעצות. הסופר הבהיר שמדובר בייעוץ ספרותי ושיסתפק בשיחה טלפונית. "יש לי בעיה עם הגיבור של הספר שזה עתה סיימתי לכתוב. הוא בוגד באשתו. האם כפסיכואנליטיקאי היית רואה קשר בין הבוגדנות של אדם לבין העובדה שהוא התייתם מאמו בגיל עשר?". לאחר שווידאתי שלא מדובר במתיחה עניתי לסופר שארצה להתייחס לשאלה שלו תחילה כקורא ואחר כך כפסיכואנליטיקאי.

גיבורי הספרות שנחקקו בזיכרוני, אמרתי לסופר, חיו בעולם משל עצמם, עולם שהתקיימו בו בדחיסות רבה זיקות שונות ומשונות בין אנשים וחפצים ובין התרחשויות ממשיות ודמיוניות. לפעמים יש לעולם שבו הספרות חיה זיקה לעולם שבו אני חי, ולפעמים העולם שמתגלה לי בספר הוא זר ומוזר. המתח הזה שבין המוכר לבין הזר מעורר חרדה, ממריץ את הדמיון והמחשבה, ובדרך כלל גם מסב הנאה. מעולם לא הייתי זקוק לפסיכולוגיה על מנת להזדהות עם גיבורי הספרות שאהבתי, בין שהם פעלו באופן מעורר השראה ובין שפעלו בצורה נלוזה.

כשאני מנסה למצוא דמיון בין קריאת ספר לבין הקשבה למטופל באנליזה, או בין המעשה הספרותי לבין המעשה הטיפולי, נדמה לי שהספרות והפסיכואנליזה משתמשות באמצעים שונים על מנת להשיג כמה מטרות דומות. שתיהן מעבירות את הקורא/המטופל ממצב של העדר תשומת לב למצב של עוררות. שתיהן מערערות את שיווי המשקל הרגשי שלנו. הן יודעות כיצד לגרום לנו לחשוב, לדמייין ולהיות בקשר עם עצמנו ועם

העולם, באופן שחורג מההתנסות הרגילה. באנליזה המטופל מתוודע וחי חלקים בעולמו הפנימי שבדרך כלל אינו ער לקיומם או מתכחש אליהם. האמצעים שבהם הספרות משיגה מטרה זו הם שונים. גיבור ספרותי ראוי לשמו לעולם לא יגלה לקורא את הפסיכולוגיה שלו באמצעות פרט ביוגרפי זה או אחר (כמה מעט אנחנו יודעים על ילדותם של גיבורי הרומנים הגדולים!). אבל בידיו של סופר מוכשר, גיבורנו מגלה לנו את פרצופו האמיתי דרך תיאור האופן הגנדרני שבו הוא עולה במדרגות, או בלהיטותו אחרי עוגות שמרים מסוג מסוים, שאת שמן הוא הוגה במבטא נלעג.

יכול להיות שהלון הרוח שבו מצוי הגיבור שלך בדרכו לאהובתו לא מגולם בחוויית אובדן האם, שאני משער שאתה מבקש לתת באמצעותה תוקף פסיכולוגי או אפילו צידוק סובייקטיבי לנטייתו לבגוד באישה, אלא דווקא במראה של ילדה קטנה שהוא מבחין בה בעת שהוא הולך ברחוב. סופרים הם לא "פסיכולוגים". הם מרוויחים לדעתי את התואר המפוקפק הזה במידה שהם מצליחים לתאר ולחקור – לעיתים באמצעות גילוי ולעיתים באמצעות כיסוי, לעיתים באמצעות פירוט יתר ולעיתים באמצעות השמטה – היבט מסוים בקיום האנושי, וגורמים לקורא להזדהות עם נקודת מבט זו או אחרת.

אשר לשאלתך אם קיים קשר בין אובדן אם בגיל צעיר לבין חיי האהבה של האדם בבגרותו, התשובה שלי כפסיכואנליטיקאי היא שילדות קשה לא מכשירה בני אדם לחיים טובים ומוסריים, אבל לא כל הילדים שהתייתמו מאמם בגיל צעיר נשארו אומללים גם בבגרותם. בעניין הזה החיים מזמנים הפתעות לא פחות מאשר הספרות, וידועים מקרים של אנשים שהגורל התאנה להם בכל דרך אפשרית והם הצליחו למרות הכול למצוא את הטוב, הנכון והיפה בחיים, ולשתף בו את זולתם.

הגיבור שלך, אמרתי לסופר, ובנקודה זו כבר הרגשתי שאני מדבר יותר מכפי שהתבקשתי, הוא לא מטופל שנמצא באנליזה. אבל נדמה לי שהוא זומם, בעזרתך, לעשות שימוש בפסיכולוגיה כדי להתכחש לאיזו אמת נפשית סובייקטיבית לא נעימה. אני מנחש שהבעיה שלו, מנקודת מבט רגשית, היא לא בוגדנותו אלא שקרנותו. העובדה שגיבור רומן לא ממתין עד לרגע שבו יוכל לתעתע במבקרי ספרות שפרוידיאניותם אמנותם, אלא דוחק בסופר לפנות בשמו לפסיכואנליטיקאי עוד בטרם יצא הספר לאוויר העולם, מעלה בדעתי את האפשרות, שיותר משהוא מתענג על בגידה בנשים, הוא שואב הנאה מלהשפיל אותך, ואף מפתה אותך לבגוד בקוראין.

בסיום שיחתנו נזכרתי בספרים של תומס ברנהרד, אלפרידה ילינק וולדימיר נבוקוב, שזכורים לי כמבטאים יפה את היחס שמן הראוי לדעתי שיהיה לפסיכואנליזה בעולמה של הספרות.

"לכל מקום שאליו פסיכואנליטיקאי מגיע הוא מגלה שסופר ביקר שם לפניו", כותב פרויד ב"פסיכופתולוגיה של חיי היום-יום". לב העניין בציטוט לא מתמצה ב"זכות הראשונים" שיש לדמיון הספרותי בתחומי ידע רבים, ובכלל זה בתחום הפסיכולוגיה ובמדעים, אלא בעובדה שבמקומות שבהם הספרות מזמינה את הקורא, מתוך אינטואיציה, לבקר לזמן קצר ולחוות משהו, הפסיכואנליזה משתקעת, חופרת ומחפשת יחסי גומלין, זיקות והסברים. הספרות פטורה מכל אלה. ספרות הנזקקת לפסיכולוגיה, אם בפריאה של גיבוריה ואם בפענוח של מהלכי עלילתה, היא לדעתי ספרות הבוגדת בקוראיה לא

פחות מאשר בגיבוריה. אני מודה שדעתי אינה נוחה גם מנטייתם של פסיכואנליטיקאים בחוגים מסוימים להציע פרשנות ספרותית למתחולל בעולמם הפנימי של מטופלים חיים ונושמים.

כאמור, האנליטיקאי מחפש אחר אמת נפשית שהמטופל אינו מודע לה או מתכחש לקיומה מסיבות השמורות עמו. ואילו מיומנותו של הסופר היא ביצירת הזדהות עם דמויות חיות, משכנעות ובלתי נשכחות, באמצעות ריקחתה של חוויה חד פעמית, רבת פערים וסתירות, הקושרת את האישי והאוניברסלי לכלל אמת פואטית. הדוגמה המתבקשת לכך היא התסביך האדיפלי. בתחום הספרות ובהרבה תחומים נוספים ניתן למצוא ביטויים רדוקציוניסטיים של התסביך האדיפלי. לדעתי, לא פרויד האשם אלא בחוקרי הספרות שהפכו מושגי יסוד פסיכואנליטיים כמו 'תסביך אדיפוס' או 'טראומה' למפתח גנבים, שבאמצעותו הם מתיימרים להעמיק חקר בליבם של מחברים ושל גיבורים ספרותיים. קריאתו של פרויד ב"אדיפוס המלך" לא היתה רדוקציוניסטית. הוא הבין את המחזה היווני שקרא בנעוריו תוך כדי אנליזה של חלומותיו. האנליזה העצמית של כמה חלומות שבהם הופיעה אמו יצקה משמעות חדשה להיבט מסוים בסיפור שגולל סופוקלס. החלומות והמחזה התלכדו לפתע בדמיונו לגביש של אמת, שהוא חשב אותה לפרטית מאוד ולאוניברסלית בעת ובעונה אחת; אמת השבה ומתגלה באינספור וריאציות במהלכם של טיפולים אנליטיים רבים מאז פרויד ועד היום, תוך שהיא מעוררת חוויה עזה ואישית בלב המטופל. ספרות שאינה מאפשרת לקוראיה להשלים בדמיונם את הפסיכולוגיה החד-פעמית של הגיבורים שלה, כדרך שמטופלים מגלים באנליזה את האדיפוס הפרטי שלהם ומשתכנעים בקיומו, מוטב שתניח את ידה מכל יומרה פסיכולוגית.

הספרות זקוקה למסירות-נפש

אנה קרנינה הצילה את חיי, ואל ייראו דבריי
אלה כגוזמה ספרותית.

כשעברנו על פני "בית ההסתדרות", שניצב בעיבורה של ק"ק בני ברק, הסכנו ממנו את עינינו כמו מפני שיקוף משומם. אבל בעורפו, בכניסה נפרדת וחשאית, שכנה ספריית בית ההסתדרות, ואליה התגנבתי דרך סמטאות שהאריכו את דרכי והגבירו את הלמות ליבי. תחושת סכנה ותחושת ציפייה הסתוללו בתוכי, שקית הבד שהסתירה את הספרים המושאלים דיקררה את עורי, ורק משנכנסתי פנימה והנחתי אותם על הדלפק, נרגעה נשימתי.

איני זוכרת עוד איך נראה חלל הספרייה. במאמר מוסגר אעיר, שהספרייה היקרה הזאת, היחידה בעיר הקודש, הוצתה ברבות הימים בידי קנאים. הייתי בת עשר כשגיליתי את הדרך אליה, אך את הספרניות הרחומות אני זוכרת היטב. נשים מבוגרות, רציניות, שנהגו בי בחן, בחסד וברחמים. "שלושה ספרים את רוצה? טוב. תבחרי לך, ולהתראות מחרתיים".

בתחילה לא הבנתי את חומרת הסכנה. לפעמים, מתוך חיבת הספרים ועליצות בלתי זהירה, תחבתי ספר אחד מתחת בית שחיי הימני, ספר שני מתחת בית שחיי השמאלי, ואת הספר השלישי החזקתי מול עיניי, וכך הלכתי, קוראת בצמא, נתקלת בעצים, בגדרות, בעוברים ושבים, בלי לתת את דעתי על חברותי לבית הספר, שארבו לי בקרנות הרחובות, ותפסו אותי בקלקלתי. "היא חוזרת מהספרייה! היא קוראת ספרים!" הן לחשו זו לזו בתערובת של צדקנות וסלידה, וכבר למחרת נקראתי למחנכת, ששטפה אותי בקיתונות של רותחין.

כאשר נזיפותיה של המחנכת לא הועילו, זומן אבי למשרדה של המנהלת, שאיימה לסלק אותי מבית הספר. הוא לא עמד לימיני. מבחינתו, בתו כפוית הטובה ביישה אותו, אכזבה אותו, ציערה אותו. באותו יום נבעה בינינו קרע שלא אוחה מעולם. המשכתי לחיות

בסביבה "שלמה" לכאורה, ולשאת בתוכי את מועקת הקריעה, ורק כעבור שנים הבנתי, שהקריעה הכרחית לכל יוצר, שזהו השסע שכתב עליו יהודה עמיחי, זהו הפצע שתיאר עמוס עון, ותיארו סופרים אחרים.

לא זנחתי את עולם המושגים של החברה שבה חייתי, אלא נטלתי חלקים ממנו עמי, כמו אדם העובר דירה ולוקח עמו את שכיות החמדה מדירתו הקודמת, ואף הרחבתי את תכולתו והתאמתי אותה לעולמי. מתוך עולם זה הבנתי, שהספרות, כמו לימוד התורה, זקוקה למסירות נפש, להתקדשות, לא במובן הדתי אלא במובן הנפשי והרוחני. הספרות הייתה בעיניי יעד של חרות ככתוב, "אל תקרא חרות על הלוחות, אלא חירות". כאשר עזבתי את חיי הקודמים עם שברי הלוחות הראשונים, מטרתי הייתה לזכות בחירות הנפש, לחיות מתוך חירות המחשבה, מתוך חירות הבחירה ומתוך חופש לקרוא, לכתוב ולאהוב. נולדתי כאדם נטול גנים רליגיוזיים, כך חשתי את עצמי בגיל צעיר, כבר בילדותי. אמונתי הייתה קלה לערעור, ספקותיי כוססו בי. לא נהיתי אחר טקסים וחיגות דתיים, בית הכנסת לא משך את לבי. אבל אהבתי את הטקסטים העתיקים ואת הרוח שנשבה אלי מן התפילות והפיטויים. עד היום, כשאני מתיישבת על כיסאי מול המחשב, שפתיי רוחשות תפילה: "אוחילה לאל, אחלה פניו, אשאלה ממנו מענה לשון". איני חלק מתנועת הניו אייג' השוחרת מסתורין ומאדירה תופעות אוטוריות, ובכל זאת אני מרגישה שהכתיבה היא בבחינת נס, ובעת שאני כותבת, אני זוכה בנשמה יתירה, ואיני דומה למי שאני בימים שרוח הכתיבה אינה נחה עליי.

אולי הפכתי את הספרות לדת הפנימית שלי, אני אומרת לעצמי, אולי לכן אני מאמצת אל ליבי מושגים כמו מסירות נפש, התקדשות וחיירות פנימית. "האדם יראה לעיניים וה' יראה ללבב", אמר שמואל הנביא. זו הספרות בעיניי. היא רואה ללבב. היא חושפת את הרבדים הנסתרים בנשמתנו ומעלה אותם ממעמקים סגורים וכבושים אל אור התודעה, שלעיתים הוא צורב ומכאיב לעין, אך הוא מבטיח הארה ויש בו סגולות מרפא. אלמלא הספרות, איך היינו פוגשים את אנה קרנינה, את מדאם בובארי, את אפי בריסט, את מר הרבסט ואת שירה, את הירשל ובלומה, את בני משפחת בודנברוק ואת מרת דאלאוויי? אנה קרנינה הצילה את חיי, ואל ייראו דבריי אלה כגוזמה ספרותית. בעולם שבו חייתי, כל סטייה מן הקו, כל מחשבה זרה, אף שלא התממשה, הטילו על הנפש צל מאיים, מבעית, נושא אשמה. באין נפש שאיתה יכולתי לדבר בלי להרגיש מאוימת, החברויות היחידות שלי קרמו עור וגידים בין דפי הספרים.

גם ברוריה, אשתו של רבי מאיר, מבעלי המשנה, היא, בעיניי, דמות ספרותית, פורצת דרך ומעוררת השראה, שהאירה לי את נתיב חיי. היא סירבה לקבל את קביעתו של בעלה ש"נשים דעתן קלה", הועמדה בניסיון, התפתתה לתלמידו של בעלה שהכשיל אותה, ונעלמה מדפי ההיסטוריה הנשית-יהודית. כישלונה לא המעיט כלל את דמותה בעיניי, אלא האיר לי צדדים נוספים במהות הנשית.

הספרות מעצבת אותנו, אולי אף מחנכת אותנו, הקוראים, להפיק מתוכנו אמפתיה, אותה תכונה אנושית פלאית והכרחית החבויה בנו, לעיתים מבלי שאנו מודעים לה, בהיותנו יצורים שיפוטיים. כאשר אנו מתייחדים, בסתר המדרגה, עם הספר שאנו קוראים, איננו יכולים שלא להודות כי גם אנו, כמו גיבורי הספר, איננו אלא תצרוך בלתי אפשרי

של טוב ורע, של נדיבות וצייקנות, של פתיחות ואטימות, של אהבה וטינה. הספרים שאנו קוראים מעניקים לנו מתנות אינסופיות. דרכם אנו חיים חיים נוספים על חיינו היחידים, אשר הולכים יום יום ורגע רגע לקראת כיליונם.

אולי זה הרגע לכתוב מעט על הכתיבה שלי. את ספרי הראשון "אחות רחוקה" כתבתי שנים אחדות לאחר שיצאתי מבין חומות החברה החרדית. קשיים כלכליים וחוסר ביטחון עיכבו את כתיבתי. חסרו לי יסודות כה טבעיים לכל מי שחי ב"חוץ". גם אם לא חדלתי לקרוא מאז "שלום כיתה א'", לא תמיד קראתי באופן מושכל. חסר לי עולם שלם של ידע ותרבות, שהתחפר בתוכי כבור עמוק. הייתי מלאה בהלה כשכתבתי את הרומן הראשון שלי, "קריעה". איך אני מעזה להעמיד את עצמי ליד אילנות ספרותיים גדולים, מני האומץ, החוצפה?

ואז בא לעזרתי רבי זושא, שאמר לתלמידיו, "אחרי מאה ועשרים, כשאגיע לבית דין של מעלה, לא ישאלו אותי, זושא, למה לא היית משה רבנו, ישאלו אותי, זושא מדוע לא היית זושא?" כשנזכרתי באמירתו, אמרתי לעצמי, בבית דין ספרותי, לא ישפטו אותי מדוע לא הייתי וירג'יניה וולף או שרלוט ברונטה, אלא מדוע לא הייתי אני עצמי, במלואי. איני בטוחה שתחושת הביטחון שנולדה בי אז, אכן הייתה מוצדקת. אבל האופטימיות התמימה הזאת אפשרה לי לכתוב את "קריעה", ואחריו עוד שנים עשר ספרים, שיצאו לאור בהוצאות ספרים שהעניקו לי חיבה, תמיכה וקבלה, וקהל קוראים (בעיקר קוראות). העולם שיצאתי מתוכו מזהבה בחלק מספריי, אך הגיבורים אינם "חרדים" בנפשם. הם תמיד יושבים על הגדר, רגל פה רגל שם, בדרכם החוצה מן המחנה. גיבורים כמותם מושכים את ליבי – השבורים, הקרועים, הנופלים וקמים, השואלים שאלות בלי לצפות לתשובה אחת מוחלטת.

כשהתחלתי לכתוב, לפני כמעט שלושים שנה, הייתי בין הראשונים, ואולי הראשונה, שהרימה את המסך מעל העולם החרדי הסגור, כמי שהייתה שם. הרגשתי דחף עמוק לכתוב עליו, לספר על אנשים, שגם להם רגשות, כמיהות, כאבי לב וספקות, כמו לכל אדם אחר, אלא שכל אלה מתחדדים ומועצמים בשל החומות והגבולות, הגלויים והסמויים. חשוב מכול היה לי לספר על הנשים בעולם שהשארתי מאחור – הנשים שהן כאטלס, האל הקדמוני, כי העולם החרדי כולו מונח על כתפיהן. לא על החרדיות ה"בסדריות" רציתי לספר, אלא על השתוקות, על האנוסות כנשות המראנוס בספרד, ועל המרדניות, כמוני, על אלה שקולן נלקח מהן והן עמלות להשיב אותו להן (כמו שולמית ב"מתי תבוא אלי"), ועל אלה שחיות בפער הדק שבין כניעה למרד (כמו אביגיל ב"הדום בגן עדן"). רציתי לספר על העולם העלום של חוקי הנידה, ועל אחיזתו הנפתלת, המדוקדקת עד אימה, בחייהן של אחיותי הרחוקות, ורציתי לשאול אותן, באמצעות ספריי, "עד מתי?" ברגע זה נראה לי שאמרתי בספריי את כל מה שהיה לי לומר, וביתר שאת בספרי האחרון, "שובי נפשי". לכן, לפי שעה, אני משעה את עצמי משולחן הכתיבה. אולי זאת פרידה ואולי זאת הפסקה. ימים יגידו.

על הקריאה

רק מי שיש בו הכוח להחריב את עצמו יוכל לברוא
דבר־מה חדש.

1. כתר

וְקָרָא אֶל הָאֵין – וַנְּבַקֵּעַ*. מעומקה של תהום הזמנים שבות ונלחשות אלינו מילותיו של אבן גבירול. איזו בשורה הן נושאות עבורנו? היום, בעת שקרנה של הספרות ירדה פלאים, יש בהן כדי לעמת אותנו עם אמת שנשכחה זה מכבר, אמת הכורעת, מכווצת, תחת גיבנת הפרשנות רבת השנים שמכבידה את תנועתן החופשית של מילים אלה. אם ברצוננו ללמוד מהן דבר־מה מהותי על המעשה הספרותי, עלינו לפנות לדרך אחרת. עלינו לראות דרך עיניים אחרות.

"וקרא אל האין – ונבקע". אנו קוראים את הפסוק כמוואה. בצד אחד – הקריאה; בצד האחר – השבירה; ובתווך – המרכז החסר שסביבו יסוב הכול. כבר עתה אפשר לטעון: הספרות, כל אימת שהיא אינה מתמסרת לשיכרון התדמית, להתקשטות מצועצעת או לכובד ראש מזויף (לאמור, כל אימת שהיא אינה משקרת, כל אימת שהיא ספרות), מתבררת בראש ובראשונה כקריאה. קריאה אל מה שלעולם אינו שועה אל מי שקורא, ושכבוד השתיקה שהוא מציב נוכח קריאה זו, הוא מנפץ הן אותה הן את מי שהשמיעה. וזאת לדעת, מי שקורא אל האין, מי שמסתכן במעשה הספרותי, מתחייב בנפשו. תחתיה, הוא זוכה ביצירה שהיא כולה שלו. הנפש הקוראת, בהתבקעותה הבלתי־נמנעת, מולידה את הספרות.

אבל אנחנו מקדימים את המאוחר. לעת עתה די שנכיר בכך שאין ספרות ללא קריאה, ושכל קריאת־ממש אינה אלא פנייה אל מה שמהותו היא פירוקה של קריאה זו בדיוק.

* מתוך "כתר מלכות", שלמה אבן גבירול.

אלוהים קורא לעצמו; לעצמו בחינת אֵין, לעצמו "בהיעלמותו המהותית". בקריאתו זו הוא מבקע את עצמו ומחלץ מתוך עצמו את העולם. יצירתו הגדולה אינה אלא ארגון-מחדש של עצמו בחינת עולם. הדברים ידועים; תורות הנסתר לדורותיהן מספקות לנו ראיות למכביר לכך. לא כן האדם הקורא; האֵין שאליו הוא פונה אין לו דבר במשותף עמו, אין הוא חלק מעצמיותו-שלו, וגם ב"אלוהי" הוא אינו נוטל חלק. האֵין שאליו קורא האדם הקורא הוא החור השחור של הממשות, הפינה הנידחת של הוויה שאליה שום קול אינו מגיע, אף לא קולו של אלוהים. אל מול הריק המתנשם הזה, המחזיר אל הפונה את מבטו והאטום, אל מול התהום המנשבת השואבת את לחלוחית העין המביטה, מוטל עליו להתמקם. אכן, כל קריאה ראשיתה בפנייה: בהפניית המבט, בהתמקדות. נעילת כוונות, כניסה לְהתכַּוֵּנֹת.

כמו קליע הפולח את בשר הממשות, ניתנת הקריאה אל לב ההוויה. "פינג" פתוח. שאילתה נשלחה. לו היה מדובר בנמען מן השורה היינו מוצאים את עצמנו בתחומה של המחשבה הדיאלוגית. אך לא היא; לא דיאלוג מתחולל כאן, כי אם ריסוק של כל שדה התייחסות; לא ערוץ תקשורת כי אם תדר משובש, גל עקום שבהשתבללו לתוך עצמו הוא מדביר כל אפשרות להִתְקַשְׁרוּת. היזון מופרע: בפיתול אופייני, מבטו החוזר של האֵין משבר את הקריאה. התשובה שניתנת, ניתנת בדמותה של השחיקה, השבירה, ההתבקעות. "וקרא אל האֵין" (וכאן אנו משתהים, כמו קפאה התמונה לרגע – –) "ונבקע". אולם מיהו שנבקע כאן? התשובה לכך נדמית כעת מובנת מאליה: לא הנמען הוא שנבקע, אלא המוען; לא הנקרא, אלא הקורא. הוא שקרא אל האֵין, הוא שהרהיב עזו, ועל-כן – מכוח יוהרה זו ובגינה – הוא זה שנבקע.

ועתה, משמצאנו שאין הקריאה אלא קריאה להשתברות, אנו שבים אל הפסוק וקוראים: "וקרא אל האֵין..." וידנו, המתחילה לרעוד מכוחה של עווית נסתרת, נכנעת לפיתוי. טעות של מה בכך בְּרָצֶף, שגיאה קלה בסדר הדברים כופה על הפסוק שיהוי לרגע, הָרֶף הקורע קרע בין הפעולה לתוצאתה:

"וְקָרָא אֶל הָאֵין – וְנִבְקַע".

שם, בהפסק הדחוס להתפקע, בהעתק הנשימה, במרווח הדק כחוט השערה בין אֵין לבקיעה, נשמעת בשורת ההולדת, מתבשרת הספרות.

2. מְלֻכּוֹת

כָּאן, בֵּין כְּלִים, הִיָּה, בְּמֻלְכּוֹת הַשּׁוֹקֵעַ,
הִיָּה כּוֹס מִצְלָצֶלֶת שְׁבַעֲצָם הַצְּלִיל נִשְׁתַּבְּרָה*

* ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, חלק II, 13 (תרגום: שמעון זנדבנק). במקור: Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige, sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

הספרות ראשיתה בקריאה. כל קריאה שאינה מניירה כי אם קריאת-ממש, אינה אלא תביעה שמופנית אל האין. נואשת, היא תמיד קריאת כיוון; מוחלטת, היא תמיד-כבר אות חורבנו של מי ששילח אותה. ודווקא בשל כך היא נשמעת, דווקא ברגע שבו היא מתפרקת לגורמים, ומוטב: מכוחו של פירוק זה, מכוח ההתנפצות לרסיסים, היא נשמעת.

רילקה, האורפאי במשוררים, היטיב לזהות אמת עמוקה זו, שאין יצירה נולדת אלא בהשתברות קריאתו של היוצר על פני האין. אין היות ללא ידיעת האי-היות (*des Nicht-Seins*), ללא הכרת תנאי הקדם, "יסוד אינסופי של הרטט לפני ולפנים" (*den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung*). רק מי שרואה עין בעין עם האין ישכיל לברוא עולם. רק מי שיש בו הכוח להחריב את עצמו יוכל לברוא דבר-מה חדש. רק מי שידע להכיר את רחשיו הסמויים של הרטט לפני ולפנים, יכירו אחר-כך בהשתברות-שלו הסופית לריבוא-ריבואות צלילים. צלצולה של הכוס "שבעצם הצליל נשתברה", הוא רחשה של לידה מתרגשת ובאה, הולדת עולם מתוך הדממה. ברגע ההולדת הזה זוכה הקורא ב"כאן" שלו, כאן שאינו מיקום במפה, אלא אופן של היות: קיום מכוחו של ביקוע, תולדה של פיזור ללא תקנה. כאן. דווקא כאן. דווקא ב"מלכות השוקע", במשכנם של המשוברים.

מכאן נעשים הדברים חשובים פחות. כאילו עברה דרך מנסרה תהומית, הקריאה שהשתברה בְּאֵין מתנפצת לאלפי גוונים ובני גוונים. אלה יהפכו ביד היוצר למראות ולעלילות, לקלסטריום ולהתרחשויות, לדיבורים ולמחשבות. מבנה טמיר עשוי מלאכת מחשבת, או שמירת טלאים רופפת-תפרים, כך או כך תהא זו לא יותר ממעטפת: דקה, שברירית, נעז ונאמר: ארעית. על כל פנים, לעד לא מספיקה. די יהיה בעין מיומנת וביד זריזה לפרום את המעטפת ולחשוף את מה שנעטף בשתיקה.

כך היא: כל יצירת ספרות ראויה לשמה, כל יצירה שהיא תולדה של הקריאה אל האין ושל ההשתברות של הקריאה הזו במפגש עם האין, כומסת בתוכה, כפרי הכומס גרעין, את דבר המפגש עם התהום. היא כיוונה אשר יהא, היא סגנונו של הכותב אשר יהא, כל יצירה שנולדה מתוך מפגש כזה, לעד תצפין בקרבה את עקבותיו. מקושטת ככל שתהיה, ערמומית בעיני-עצמה, היצירה הספרותית נידונה להסגיר, ברגעים של חוסר תשומת לב או של עייפות המגננות, את מה שמצוי, דומם, בתשתיתה: Dieu a tout fait de rien. Mais le rien perce

3. חתימה

יותר משהיא אחריתה המתוכננת, הקריאה היא ראשיתה של הספרות. כל מעשה ספרותי שיש בו ממש, ראשיתו בקריאה אל האין. קריאה להשתברות, קריאה כהשתברות. תביעה שעוריינית מן התהום, שכמוה כהתאבדות. "שבעצם הצליל

* פול ואלרי: "אלוהים ברא את הכול מאין, אבל האין עודנו מבצבץ".

נשתברה": אכן, רק התאבדות היא שהולמת כאן. הקטסטרופה שהיא תוצאתה של תביעה זו, צליל השבירה שהוא בה־בעת תוצאתה, הסֶהם הספרות. יצירות הספרות הגדולות מלמדות אותנו, כל אחת בדרכה, כל אחת על פי חוק משחקה ואיכות הסתרתה, את דבר המפגש הזה. מי שאוזנו כרויה יצליח לשחזר אותו, ומבעד לקולות ולרעשים אולי יעלה בידו לשמוע את הצליל הראשוני הזה, צליל המיתה וההולדת, צלילה של הספרות.

מעבורת אל החור השחור שביקום הנפש

ללא, זה לא מסע של דילוגים בין פצעים, לא קפיצה מאבן אל אחותה לחצות בבטחה איזה נחל. זה לא בעור, זה משהו אחר, יותר כמו חור שחור, אתה מביין?

ה פצע-פצע, הם אומרים. אני מביין, אבל... איך פצע? איך? כי פצע זה בעור, זה בבשר, אפילו עד העצם, אבל אפשר לדעת, לאתר כיוון, להתקרב אל הכאב החשוף כמעט לעיניים, או לפחות לדיעה. הדהודי כאב מתיישן נגמעים עם כיוון ועם גלד ועם עקומת החלמה, ויש מה שנמלט אל מחוזות איך-פצע-כלל. אז איך זה פצע? זה משהו יותר, הרבה יותר, הרבה פחות נמסר ומתרצה, שמהדהד גלים-גלים בפעימות כבידה עד לשולי יקום הנפש.

ואם רק פצע, איך בא אלי כזה מין הָרֶסֶס-כִּלְחִי במו ידיי? ובשביל מה? ובשביל מי? היה אפשר הרבה יותר מכמה גיליונות נייר די מועטים, מהקרבת חיים שלמים על מזבחות שולי שוליים. "הנה, תראו, כתבתי שיר!". אפילו הסטטיסטיקה כבר התפקעה כשהתייצבה מנגד לספר בשבע-מאות שמונים-ושלוש נקודות מתוך שמונה-מאות אפשריות: זה רבע אחוזון עליון – כלומר אתה. יהיה זה אפוא מעתה מְקֵדָם העלבון שתישא. כל זה, כל זה ומה יצא מזה בסוף? אחד לבד על רפסודה שמשחזר קווים על המפה שנרטבה, האופק כבר מזמן חידה, ומלח מנקר את האוויר.

מתי זה בא אליי? מתי זה ככה בא ונאסף? לפני שנה כמעט. נסעתי לי באוטובוס-שעות לריאיון סופסוף בעיר אחת קטנה, אמריקה לְטִינָה. "אנדינה" אז קראנו לה בחיך שואל מתוך טקסט. עוד ניסיון מכאן, עוד ניסיון משם – נשארתי לא מובן. יש מאבק אך אין פליאה. עוד ניסיון מכאן-משם, ושוב – יש מאבק באין פליאה. נשארתי לא מובן. זה לא אני הרי, אפילו לא חציי. לא אחייך בחום אל העולם מעל נייר עיתון, לא אשתחרר

מהר שעל כתפיי, העול המשונה – קיום מצוות אזהרה לאור את-מתנותי. לא ככה, לא בעת הזאת. ויתרתי על כל זה. גם מהאין שעוד היה, נתח חיים נלקח. נותר רק להביט שוב באפשר המתפורר, נותרה רק שאלה שתהדהד מעל האין-עיתון, בפאתי יצירתי: ההקדשות לשני ספריי.

אכן-אכן, הקדשתי את שני ספריי בשירה לשני הוריי. הראשון לזכרו של "אבי שבגילי", שמאז הולך ונעשה צעיר ממני. השני לכבודה, שתיבדל לחיים ארוכים וטובים, של אימא שלי – "על כל הלב הזה שנטעת בקרבי, ועל המסירות הזאת שאין לה סוף". ולא, רק רגע, לא, זה לא מסע של דילוגים בין פצעים, לא קפיצה מאבן אל אחותה לחצות בבטחה איזה נחל – פצע א', פצע ב' ואז... לא חלוקת עבודה בין פצעים, לא סבב בין חדרי הבית או הלב. זה לא בעור, זה משהו אחר, יותר כמו חור שחור, אתה מבין?

כי מה זה חור שחור, הרי? זו מסת אדירים קרוסה אל תוך עצמה. וכמה שאדירים – היא כלל אינה נראית, הרי אורה כולו בלוע. וכמה שלא-נראית – מקפלת-מעוותת את כל המרחב מסביבה, מאיטה ומקמטת את הזמן, זרועות עלומות שלוחות חרש אל מרחקי כל עבר ומתערבות בכול. האין הזה שנוכח יותר מכל ישנו שהיה אי-פעם, אתה מבין?

עם זה שלי, החור ההוא, האפלה, הבור ההוא בזמן, דיברתי דיבורי שנים. מתקרב ומתרחק ושוב מתקרב לאיטי, העזתי לפסוע על שפתיו, לפתע עד כדי להישמט, פתאום עד כדי ליפול וליפול וליפול אל קרבו, אל קרבי. הלכתי אל עצמי, הלכתי אל אבי המת, המתקרב, הלכתי כילד שכבר היה לאב שהלך בעצמו, שעזב, הלכתי כיתום שלא הסכין ליתמותו, האבל ההוא שלא נאבל כבר גידל מתוכו אבא טוב, רוֹחֵק ומיטיב, עכשיו הולך עמו אל עמקי יקומו, אל אביו. יתמות שנדחסה לה כך בחלל שתיקת שנים ינקה לפתע שאיפה, קליפת האופל נעטפה דמדומים נמסרים שהחלו עוטפים את הלב, מעסים בחלבם את הדחס. משהו זעק סופסוף ומשהו שֶׁקָט סופסוף, השתנו קימוטי המרחב, זמן נכרך סביב עצמו, נָגַע בקצה-זמן שעצר וחיכה, עד כדי אפשר-לנשום, עד כדי לראות-לראות באור חדש – המיה נמזגת במילה. לא, לא דילוג שבין פצעים, לא פצע לא – זה חור שחור, אתה מבין?

אי-שם-אי-כאן בשדות שמיים ריחפה לה עין האופל, כה כבדה ושתוקה, והספרות הזאת, הכתיבה – שכבר ראיתי בה ערפד מוצץ את לשד החיים, את לשד האפשר – הייתה לי מעבורת אל החור השחור הזה שביקום נפשי. ומה שכלל אינו ברור מראש – הייתה גם מעבורת לחזור, אל חיים שקומטו קצת אחרת, אל זמן שפתע השתנה, אל מניפת אפשר חדש שככה נפרשה, כאילו קלידים משם מהדהדים כאן בעוצמה לא-תאמן ומשנים הכול משם ועד עולם. איך רק מבין צללי-צללים של תוך התוך נמוזג בי חלב התהומות, סמיך ומטהר. מפליא, אכן מפליא לאלו מרחקים היה צריך אדם לנדוד כדי להתייצב בטוב על נקודה אחת, כדי לקרוס סופסוף לאפס ממדים. עכשיו, מרגע שקרס, דומה שאין עוד משמעות לכל הנדודים.

מהי ספרות: גרסת נשיא המדינה

לא רק שהרזאד מלמדת אותנו מהי ספרות. גם הסולטן האכזר מלמד אותנו להיות קוראת או קורא טוב, משמעו להיות מוכנים ואפילו חפצים להיפרם בכל סיפור מחדש. כשזה קורה, נארגים אל תוכנו רסיסי סיפורים שונים משלנו והם משנים גם את תפיסת המציאות שלנו ואת האנושיות שלנו, משום שהם מלמדים אותנו כמה חסר זה להיות הבעלים של סיפור אחד בלבד.

גדלתי בבית שבו האמינו שסיפור טוב יכול להציל חיים. כשהייתי בן שמונה, החל אבי ומורי, הפרופסור יוסף יואל ריבלין, לתרגם מערבית לעברית את "אלף לילה ולילה". תרגום זה היה החלק האחרון במפעל חייו האינטלקטואלי-ספרותי, שכלל – בין השאר – תרגום שירה ערבית וגם את תרגום הקוראן עצמו. את חשיבות התרגום של האחרון הסביר אבי במילותיו שלו: "ערך מיוחד נמצא בו אנחנו היהודים, מתוך שהוא אחת יצירות הרוח השמית היותר מפליאות. מלא הוא הפאתוס הנבואי המיוחד לבני שם והריתמוס של יצירותינו הקדומות ביותר, וכאילו ממקור אחד אתם יהלך מאוהלי שם... כדבר בעתו הוא תרגום הספר הזה לעברית עתה בהתעורר העם היהודי לשוב אל המזרח אל רוחו ואל חייו". זו, כנראה, הייתה תשובתו גם לשאלת הגיליון הזה בדבר משמעותה וחשיבותה של הספרות לחיינו – הוא האמין בכל לבו כי יש בה הכוח לקרב אותנו זה אל זה. בני אדם ועמים. לזהות זה בזה גון קול דומה, שורש היסטורי משותף, מיתוסים דומים שבונים את חייו. גם אם שמוותיהם שונים. גם אם שפתנו דומה אך שונה, או שונה לגמרי. ומתוך כך, הספרות מעשירה את חייו ועולמנו, אבל גם מאפשרת לנו להרגיש קרובים יותר ודומים יותר לשכנינו.

אבל אני מעז להוסיף עליו, ומוצא בספרות בכללה ובסיפורים בפרט כוח נוסף שנושאת הספרות על כתפיה. הכוח להציל את החיים, החיים עצמם. זה כוח שהוא גם עול, משום שהוא מועיד לכותבים ולכותבות שלה תפקיד בעולם. הכוח הזה, המשמעות הזו, מחזירים אותי אל "אלף לילה ולילה".

כילד, עוד לפני שנסחפתי אל תוך הסיפורים שמצויים בתוך האוסף הזה, הוקסמתי ונבצתי כאחד מסיפור המסגרת שלו: לילה אחרי לילה הייתה שהרזאד האמיצה והנועות (שעם השנים התרגלנו לקרוא לה שחרזדה) בודה מלבה סיפור חדש, טווה עלילות ובוראת גיבורים ומגישה את כולם מנחה לבעלה המלך. לילה אחרי לילה הייתה מספרת באוזניו, ועם אור הבוקר קוטמת את פתילו של הסיפור, וכך זוכה לראות את היום שלמחרת. המלך, שנהג לרצוח את נשותיו בתום הלילה הראשון עמן, לא יכול היה לעמוד במתח הסיפור שנקטע, והותיר את שהרזאד בחיים כדי שיוכל לשמוע את המשכו בלילה הבא. לילה אחר לילה. הלילה מסתיים. הבוקר מגיע. היא מספרת. אלף ואחד לילות. כמעט שלוש שנים. עד שלבו מתהפך ונשבה ונרגע, והיא יודעת שחייה ניצלו.

זה סיפור נורא ואיום, ואנחנו מכירים דומה לו בתרבותנו, הלא הוא סיפור מגילת אסתר, אבל מסגרת העלילה של "אלף לילה ולילה" מזהה את הספרות עם החיים. היא מציגה לפנינו גיבורה שמלמדת אותנו מהו כוחו של סיפור, מהי כוחה של ספרות. ספרות טובה מספרת לנו מי אנחנו, כיחידים וגם כקהילות, חברות ואומות. היא מספרת לנו מאיפה באנו, היא יכולה לעורר בנו השראה לחלום על העתיד שאנחנו מבקשים לעצמנו או לשרטט לנו עתיד אפשרי שעלינו להימנע ממנו. ספרות טובה נותנת לנו משמעות, והאדם מחפש משמעות. ספרות טובה באמת יכולה, אם הקורא או הקוראת מוכנים לעשות את המאמץ, להפוך אותנו לאנשים טובים יותר כשהיא מספרת לנו סיפור שונה מזה שאנחנו מכירים, על עצמנו ועל העולם.

ספרות טובה באמת מאירה פינות אפלות שהסטנו מהן את מבטנו, היא מוליכה אותנו אל מקומות בנפש ששכחנו או שלא ידענו לתת להם מילים. היא מזכירה לנו שכל אחד ואחת מאתנו עשויים מחלקים שונים, או אם תרצו – מסיפורים שונים, שההתלכדות שלהם בתוכנו היא מה שהופך אותנו לשלמים. היא משמיעה לנו קולות שלא שמענו מעולם או כאלה שהפסקנו לשמוע והיא מראה לנו דברים דרך נקודות מבט שמעולם לא התבוננו דרכן.

לא רק שהרזאד מלמדת אותנו מהי ספרות. גם הסולטן האכזר מלמד אותנו להיות קוראת או קורא טוב, משמע להיות מוכנים ואפילו חפצים להיפרם בכל סיפור מחדש, בכל ספר מחדש. זה לא קורה בכל פעם. אבל זה עשוי לקרות. וכשזה קורה, נארגים אל תוכנו רסיסי סיפורים שונים משלנו והם משנים גם את תפיסת המציאות שלנו ואת האנושיות שלנו, משום שהם מלמדים אותנו כמה חסר זה להיות הבעלים של סיפור אחד בלבד. ואם הדבר נכון לגבינו כבני אדם, הרי שהוא נכון שבעתיים כשמדובר בחברה. בעלות על סיפור אחד במקרה הזה, היא לא רק חסרה, אלא עלולה להיות מסוכנת ממש. סיפור אחד בלבד מצר את הראייה שלנו, אוטם את האוזניים וסוגר את הלב. סיפור אחד בלבד לא מותיר פתח לספק. לא מאפשר אף סדק. וסדק, כפי שלימד אותנו אהובנו לאונרד כהן, הוא המקום שדרכו נכנס האור.

זו אחת הסיבות המרכזיות לצער העמוק שאני חש על דלדול ודילול לימודי הרוח, במערכת החינוך ובאקדמיה, המתרחש לא רק אצלנו בישראל. מלבד הסיבות הברורות והידועות, אני חושש שהצרתו של מרחב הלמידה הזה תצר גם את מספר הסיפורים שאנחנו מסוגלים להכיל, להכיר, להבין ולהיפתח אליהם. ועמם תצטמצם האפשרות שלנו לראות בעצמנו חלק מרקמה אנושית מרובת גוונים ורבדים, המשתרעת הרבה מעבר להיכן שהעין יכולה לראות.

חברה בריאה, אומה איתנה ואנושית, תלויה בקיומם של הסיפורים הרבים שבתוכה. תלויה במרחב הספרותי שקיים בתוכה – זה שנכתב בשפתה וזה שנכתב בשפות אחרות ומתורגם מהן לשפת המקום. ובמובן הזה, והוא מובן עמוק ורחב וחשוב לאין שיעור, הספרות והשירה לא רק מעשירות את חיינו ובונות אותם טוב ונכון יותר, הן יכולות ממש להציל חיים. הן עשו את זה מאז ומעולם, עוד לפני המאה השמינית, שבה התפרסמו הסיפורים הראשונים מתוך אוסף "אלף לילה ולילה", ואין לי ספק שתמשיך לעשות זאת עוד הרבה אחרי המאה ה-21.

אני מנצל את הבמה הזו כדי לבקש מכן, כותבות יקרות, ומכם, כותבים יקרים – המשיכו לכתוב ולספר לנו סיפורים. המשיכו לכתוב לנו נקודות מבט אחרות לראות דרכן את המציאות. השמיעו לנו קולות שונים, הרחיבו את מנעד מיתרי הקול שלנו. ספרו לנו סיפור חדש על עצמנו בכל עמוד. שמרו על עינינו פקוחות ועל לבנו פתוח. דחפו אותנו להתאמץ להיות בני אדם טובים יותר. זה משקל כבד לשאת על כתפיקם, אני יודע. אבל סיפור אחרי סיפור, לילה אחרי לילה, הסיפורים הטובים שלכם יכולים להציל את חיינו.

ספרות כאובדן שליטה

אתה מרגיש כמו ילד ששומע שיר ערש, מבין ולא מבין מה הוא שומע. יודע בהכרה עמוקה מאוד, ממושטת, שמישהו או משהו מנענע את עריסת הסיפור במיומנות, בביטחון.

ספרות בשבילי היא כמו ים, כמו חולות נודדים, כמו אישה. כל החיים אני מנסה ללמוד אותה. להכיר את דרכיה, את אופן דיבורה, את הגרדרובה שלה, את ההומור שלה, את רגעי החרדה, רגעי האימה. אני חוזר ומנסה לנחש מתי היא תהפוך לאהובת הקהל, אולי להמונית, ומתי תסתגר בדלת אמותיה. ואני לא ממש מצליח. היא כל הזמן משתנה: אלה גחמנית, חמקנית, לא צפויה.

אני צריך להודות, לפחות ביני לביני. הקדשתי לספרות יותר זמן וכנראה גם יותר תשוקה מאשר לכל דבר אחר, לפחות במושגים של עשייה ממשית. זה נשמע מופרז, אולי מתייפייף. אבל זה נכון. את רוב שעות הערות שלי העברתי בקריאת ספרות, בכתיבה על ספרות, בעריכת ספרות ובהוראת ספרות.

שמעתי פעם בגלי צה"ל ראיון עם רב סרן המופקד על הלחם בצה"ל, מין שר האופים של פרעה בנוסח ימינו. הוא נשאל אם הוא גאה בתפקידו, וענה: ודאי, אני מאוד גאה, תחשבו על זה, אני אחראי על הדבר היחיד שאנחנו אוכלים יומיום ולעולם איננו מואסים בו. הספרות בשבילי היא כמו לחם.

ספרות, או מוטב ספרות טובה, מאפשרת לי לאבד שליטה, ליפול, לצנוח בצניחה חופשית, להיכנס למבוכים שבחיים (תרתי משמע) לא הייתי נכנס אליהם. לרצות. להירצח. לבגוד. להיות נבגד. לעמוד בקצה צוק נישא. ממש על סף התהום. להסתחרר במערבולת. לעבור בין עולמות, להיספג בחורים שחורים, לנסוע בזמן, נשים, נשים, ואולי אפילו, איני בטוח, לדבר אלוהים.

זהו אחד מפלאי הספרות, שהפסיכולוגים הטיפוליים מנסים לשחזר אותו בדרך עלובה למדי. בספרות טובה אתה נמשך כמו פרפר אל האש, ואתה גם נחרך, אבל תמיד שורד,

ועוד יוצא מחוזק. כמו ג'ק ב"ג'ק ואפון הפלא", כמו הנזל וגרטל, ישמעאל בספינה של רב החובל אחאב ב"מובי דיק" וה"קונסול" ב"מתחת להר הגעש", הרומן הכי אהוב עליי, ביום המתים במקסיקו ב-1 בנובמבר 1938.

אתה מרגיש כמו ילד ששומע שיר ערש, מבין ולא מבין מה הוא שומע. יודע בהכרה עמוקה מאוד, מפושטת, בדיוק כמו אותו ילד, שמישהו או משהו, שאלוהים יודע על שום מה אתה סומך עליו, מנענע את עריסת הסיפור במיומנות, בביטחון. אתה נתון בטלטלות ושינויי קצב לא צפויים, לעיתים כמו ברכבת הרים, ואתה חווה אותם בדריכות חריפה, אבל במצב של מה שגסטון בשלאר כינה חלימת בוקר. בזמן רחב, שופע, כמו בילדות, "זמן מרפס" פעור לפנומנולוגיה של הדמיון, שבה כל דבר מצוי בבידודו, והוא גם חלק ממכלול.

המוסר הספרותי

חיים על תדר ספרותי הם לא חיים שרואים בכל המציאות
סיפור אחד גדול, אלא רואים דווקא את ההפרטה: את העובדה
שכל אדם הוא סיפור, וכל פעולה שלו היא סיפור.

המפגש הראשון שלי עם ארוטיקה היה ב"גיא אוני", או אולי ב"ג'יין אייר". אני זוכרת את עצמי, איפה שהוא בשלב חטיבת הביניים או האולפנה, קוראת אותם שלושה משפטים מרומזים שמובילים למשהו לא כתוב, ומרגישה לראשונה מהי תשוקה. על מלחמת האזרחים האמריקאית למדתי מ"חלף עם הרוח", ולזמן מסוים תמכתי בשקט בדרומיים ובמוסד העבדות. אולי זה עבר כשלמדתי על גזענות ותפירת תיקים מ"אל תיגע בזמיר", מי יודע. כשקראתי את "מרד הנפילים" הפכתי לתקופה ארוכה לליברטריאנית קיצונית, אבל בסוף הצליחו להוציא אותי משם (כמעט).

כשסירוס בלק נעלם מאחורי הפרגוד, כשנמצ'ק ("הנערים מרחוב פאל") נפטר מדלקת ריאות, וכשלין ("קירה-קירה") נפטרה גם היא, ישבתי על הפינה הקבועה בספה והסתרתי דמעות מאחורי הכריכה, מתחילה ללמוד על אובדן. האהבה הראשונה שלי גרמה לי להתחיל לכתוב שירה, בתקווה שהוא יקרא אותה וישתכנע שלא היה צריך להתרחק; והזוגיות הראשונה שלי הייתה, במובן מסוים, ניסיון להחיות לסיבוב נוסף את יאיר ומרים מ"שתהיי לי הסכין" (הוא מעולם לא סיים לקרוא את העותק שנתתי לו, וכשנפרדנו החזיר לי אותו עם הקדשה בעיפרון).

ספרות היא המורה הכי טובה שהיתה לי, מורה שסיפרה לי הכול על העולם, בלי לחשוש מאיך שזה ישפיע עליי. היא סיפרה לי על הורים וילדים, על אחים ואחיות, וגם על זרות וריחוק. היא לימדה אותי על תחושות של החמצה, אכזבה, בלבול, געגוע וזעם, אבל גם על רכות, חמלה, ויתור וחרטה. אני לא חושבת שהפכתי בזכותה לאישה טובה יותר או לאישה רעה יותר, אבל הפכתי לחומלת.

במהלך מעט השנים מאז ניתנה לי זכות הצבעה, אני מוצאת את עצמי חסרת כיוון

פוליטי – אני ימנית אבל שמאלנית, ליברלית, שמרנית, ליברטריאנית וסוציאליסטית. וזה, בין השאר, באשמת הספרות. כי הספרות לימדה אותי להקשיב, לימדה אותי לשמוע את הסיפור מכל הצדדים שלו – ללמוד שלכל אדם יש סיפור, ושם הוא יספר אותו טוב מספיק אני אוכל להתחבר אליו. אני יכולה להזדהות עם נבלים בקלות, לעולם לא אתמוך בגור דין מוות, ואפילו לפושע הנורא ביותר אני לא מסוגלת לאחל שיינמק בכלא. ההסתכלות המבולבלת הזו על העולם נובעת מכך שספרות היא תדר אחר במציאות שלנו. תדר שבמובן מסוים רק אותו אני באמת מסוגלת לשמוע. אחד הרגעים המשמעותיים שחוויתי בלימוד פילוסופיה היה הרגע שבו הבנתי שלא משנה עד כמה פילוסוף יכול לשכנע אותי באותות ובמופתים שדעתו נכונה, הוא לא יכול לגרום לי לאמץ אותה. כי מה שאני צריכה, יחד עם כל אלה שמדברים בתדר הספרותי, הוא סיפור. אני לא מדברת על נרטיב במובן הפשוט שלו, אמון עמוק מדי בנרטיב מסוים יוצר עיוורון. חיים על תדר ספרותי הם לא חיים שרואים בכל המציאות סיפור אחד גדול, אלא רואים דווקא את ההפרטה: את העובדה שכל אדם הוא סיפור, וכל פעולה שלו היא סיפור, ושכקוראים עלינו להניח לרגע בצד את עצמנו, ולקרוא את הסיפור.

אנחנו, אנשי התדר הספרותי, לא נקים מדינה, לא נשלוט בצבא ולא נפקח על הכלכלה. כל אלה זקוקים לעיוורון, ליכולת לשלוח אדם לכלא, ליכולת לחשב זכאויות כלכליות בצורה אובייקטיבית, ולפעמים אפילו לפתוח במבצעים צבאיים תוך חישוב של מספר המתים המשוער מכל צד. המציאות המערבית היא מציאות שדוגלת באובייקטיביות, ב"מסך בערות", במספרי תעודת זהות וכרטיסי אשראי. הספרות קוראת לנו לתנועה הפוכה, לידיעה, כמה שיותר, ובלי הייררכיה: סיפור על שתי ילדות קטנות ומומצאות בנאפולי מלמד אותנו לא פחות מביוגרפיה על היטלר.

במאמרו "איך הרגו את לימוד הספרות, ולמה הוא חיוני לנפש", מכנה גארי סול מורסון את לימודי ספרות המופת "התנסות ממשית באמפתיה", וכותב כך: "בקוראנו רומן מופת קורה לנו דבר מיוחד במינו: מתוך ההזדהות עם דמות, אנו לומדים מבפנים איך זה להיות מישוהו אחר. הפרוזאיקונים הריאליסטיים הגדולים, מג'יין אוסטן והלאה, פיתחו טכניקה המאפשרת לקוראים לצותת לעצם תהליך החשיבה וההרגשה של הדמות בעת התרחשותו. הקוראים צופים בגיבורות בתהליך הבלתי־נגמר של ההצדקה העצמית, ההונאה העצמית, ההתחבטות העצמית. הדבר אינו אפשרי בחיים האמיתיים. אנחנו רואים את הזולת רק מבחוץ, ואילו את המתרחש בתוכו פנימה אנחנו יכולים רק לנסות להסיק מהתנהגותו ומדבריו. והנה, לאורך מאות עמודים, אנחנו חיים בקרבה של אנה קרנינה, ויכולים להרגיש איך זה להיות היא. וכך גם באשר ליתר האנשים שהיא באה איתם במגע. בשעת ויכוח אנו חווים מבפנים איך כל צד תופס את המתרחש ומה הוא חושב. כך מתברר לנו איך קורות אי־הבנות ואיך מתחוללים עלבונות בשוגג. זוהי חוכמה ספרותית ששום דיסציפלינה אחרת אינה מיטיבה כל כך ללמדנו".

והוא מסביר: "יש הבדל גדול בין הבנה שמישהו אחר הושפל או נפגע, לבין הידיעה המתמשכת איך אדם זה מרגיש בכל רגע נתון. משנתנסינו בהרגשת הרגע־אחר־רגע הזו בקריאת הספר הבדיוני, אנו יכולים להבין טוב יותר איך חווים אותה אנשים בחיים האמיתיים" (מאנגלית: צור ארליך).

הפעם הראשונה שבה מצאתי את עצמי מזדהה באופן עמוק עם תפיסה פוליטית כלשהי, הייתה כשמעתי אותה מפיו של סופר. לא רק כי הוא ידע לתווך אותה בצורה יפה יותר, אלא כי הרגשתי שהוא מדבר את השפה שלי – שהוא מסתכל על המציאות המורכבת שלנו בעיניים מלאות חמלה ואמפתיה, ולא דרך שאלות של ניצחון וכוח. לכאורה יש בעיה באימוץ פוליטיקה ספרותית: אנשי ספרות לרוב לא מחפשים את עמדות הכוח הקלאסיות, ולכן התדר הספרותי נשאר בדרך כלל בשוליים הפוליטיים. אבל זוהי לא באמת בעיה, כי הספרות משפיעה על המציאות מלמטה, ובוזו כוחה. עצם העובדה שהמילה "פוליטי" יצאה מהמקלדת שלי בתכיפות כזו כמעט גורם לי לפריחה באצבעות. כי התדר הספרותי הוא תת קרקעי, הוא משנה את השיח בשקט, ואולי לפעמים נראה שהוא עניין לפנאי, לצבירת ידע או לתת-תרבות נחמדה, אבל בעצם, יש בו הכוח לשנות מציאות.

ישנן מערכות מוסר רבות – תועלתניות, קאנטיאניות, דתיות ועוד. אני רוצה להוסיף מערכת מוסר נוספת – המוסר הספרותי. מוסר ספרותי הוא מוסר שמביט בעיניים, הוא כזה שרואה בכל אדם אינספור תנועות וסתירות פנימיות, שמבין שכל אדם הוא נבל וגיבור, עצוב ושמח, מעורפל ובהיר. זהו מוסר ששם את האדם במרכז, אבל לא במונח השוויוני הפשוט – לא מסתכל על "אדם באשר הוא אדם", אלא על "אדם באשר הוא סיפור", באשר הוא מכלול. זהו מוסר שמתחיל בשינוי השפה, במעבר משאלות על מקום ההולדת, הגיל, ההכשרה והסטטוס המשפחתי, לשאלות על היחס עם ההורים והבית, על תחושת ההתבגרות, על הדברים שלמדת בדרך, והאם קמת הבוקר בודדה או מחובקת. אני לא יודעת אם המוסר הזה יכול להחזיק בתי משפט בפני עצמו, אבל אני יודעת שהייתי רוצה להישפט על ידי חבר מושבעים שקרא את צ'סלב מילוש, את לאה גולדברג או את דויד גרוסמן בשנים האחרונות. אני לא יודעת אם הוא יכול להחזיק לבד מפלגה, אבל הייתי רוצה לדעת שהקבינט הבטחוני קרא את "על העיוורון" ואת "הדרך"; שמשרד הרווחה קרא את "קיץ", את "חדר" ואת "מיכאל שלי"; ושראשי הממשלה קוראים גם זך ולא רק אלטרמן.

אחרי הראיון שלי ללימודי הפילוסופיה כתבתי כך:

הם שָׁאָלוּ אוֹתִי בְּרֵאיוֹן
 אֵיךְ הִתְמוּדְדִיתִי
 עִם זֶה שֶׁהִלְכֵת.
 לָמָּה הֵם לֹא שָׁאָלוּ –
 יְלִידָה שְׁלֹנוּ,
 אֵיפֹה כּוֹאֵב לָךְ?

ספרות והזרה

האין זו שמירת לשון ההזרה שהיא לב ליבה של הספרות?

כולנו ניצבים לפני הסופר כמו עבדים לפני הקיסר", כותב מרסל פרוסט בספרו "תענוגות וימים". "די במילה אחת שלו כדי לקרוא לנו דרוור. בדברו אנו מאבדים את גורלנו הקודם ומתוודעים לזה של הגנרל, האורג, הזמרת, האציל הכפרי, של החיים בכפר, ההימור, הציד, השנאה, האהבה, חיי הצבא. בדברו אנו נפוליאון, סוונארולה, איכר – ואף יותר מזה: אנו מתנסים בחוויה שאפשר שלא היינו מתוודעים לה לעולם: הננו אנו עצמנו. הוא מעניק קול להמון, לבדידות, לאיש־הכנסייה הזקן, לפסל, לילד, לסוס, לנפש אשר בקרבנו. בדברו אנו נעשים לפרוטיאוס אמיתי הלובש ופושט את צורות החיים בזו אחר זו. כשאנו מחליפים את הצורות הללו בזו אחר זו אנו חשים שלהווייתנו, שנעשתה כה גמישה וחסונה, צורות חיים אלו הן רק משחק, מסיכה המביעה כאב או הנאה [...] גורלנו הטוב או הרע מאבד לרגע את שליטתו העריצה עלינו, אנו משחקים בו ובגורלם של אחרים". (מצרפתית: יורם ברונובסקי).

לפי פרוסט, הספרות היא מה שמאפשר התרחקות מעצמך, אך דווקא התרחקות זו היא שמאפשרת התקרבות לעצמך באופן מדויק ונדיר בעוצמתו. בתהליך הקריאה נעשה האני לרחב, חופשי ומשחקי, וגם מחורר ומרושש מיציבות. עד שהוא – הגורל? קיומנו הרגיל? – מתרחב, צובר עוד מובנים ובה בעת מאבדם, נעשה לכברה שעשתונות המובן נוזלים – דרכה והופכים לחלקיקים החומקים מההכרה ומתלכדים בה – מובילים אותה למיקומים חדשים וזרים, מעמתיים אותה עם ריבוי אפשרויות פלאי ומבעית. הספרות היא אפוא ישות שהופכת את השפה למדיום של שהייה ותנועה, שמאפשר מגע עם הגודש החומק ועם כפילו המתעתע – הריק. מרחב שבו אנו עצמנו נהיים לעצמנו דרך מסעותינו בזרות. לעיתים מדובר בהתרחקות שנעשית דווקא מתוך התקרבות מוזרה שמפרטת את המוכר עד שהוא עצמו נהיה לזר, גמיש לממשקים בלתי צפויים. מקרה מעניין כזה מצוי בנובלה "עד הנה" לעגנון. "עד הנה" היא יצירה ספרותית שמתנגדת לפתרונות של מלחמה ומגחיכה אותם. יש בה בזו עמוק וחכם להפרדות אלימות: בין לאומים, בין טקסטים

מסורתיים לאמנות אוונגרד, בין "אויבים" ו"ידידים", בני-בית וזרים. המלחמה (מלחמת העולם הראשונה בגרמניה) נבחנת בה דווקא בעורף מתוך תיאור גורלם של פליטים וחיילים הלומי-קרב והתבוננויות מרתקות, כגון במתרחש באטליו השכונתי – המושווה לזירת קרב שאליה נשלחים אנשים לשחוט ולהישחט למען תאוות ניצחון ותשוקת הכרעה. המספר – בן דמותו של עגנון – הוא סופר יהודי ממוצא מזרח אירופי שמתגורר בברלין ומסרב להתגייס לצבא הרוסי, נמלט משליחיו אך אינו יכול לשוב לביתו בארץ ישראל משום הסגר. למרות התרחשות העלילה סביב 1917, חבויות ביצירה התייחסויות גם למלחמת העולם השנייה ומוראותיה. באופן חריג בנוף הספרות הישראלי, "עד הנה" מכילה אמפתיה לא רק לתרבות ולאנושיות היהודית שנחרבו באירופה, אלא גם לתרבות ולאנושיות הגרמנית-אירופית שנלכדו במעגלי מלחמה עד השחתת המידות והרוח, עד אובדן השירה.

ועוד מעניין, שעל אף היחס למדינת ישראל כישות חיונית ונשאפת, מובלעת בנובלה דאגה גדולה ביחס להתכנסות הספרייה היהודית במסגרת מדינית-לאומית. שולט בה הרהור טרוד מאוד על השפעת הלאום – הן על הידע ההומאני בכלל והן על הידע היהודי שנוצר מתוך פזורה, וכחלק מפיתוח מחשבת-גלות המעמידה אלטרנטיבה לחשיבה ויצירה ממלכתיים. זהו אחד הספרים האנטי-מילטריסטיים המדהימים שנכתבו אי-פעם בעברית. כמו כל יצירה משובחת שמתריסה באורח עמוק נגד הסדרי כוח הגמוניים, גם מבחינה צורנית "עד הנה" מאתגר את גבולות הנורמה ואת הגיונותיה: טקסט "פרוטאי" פרגמנטרי הפושט ולובש צורות שהעלה תמיהות עזות בקרב חוקרים, שקצתם אף הציעו לקצצו ו"לתקנו". עד מחציתה נוהגת הנובלה לפי הנורמות הספרותיות, אולם היא מסרבת להסתיים ב"רגע הנכון", ובמקום זאת נפזרת אל פרקטיקות מודרניסטיות ומדרשיות רדיקליות. מתוך כך מהדהדות בה תביעות משני שדות רחוקים: התביעה הדאדאיסטית לפירוק השפה עד הגעה לאלכימיה הכמוסה של המילים, עד ויתור עליהן (הוגו באל), והתביעה התלמודית לקרוא מכל כיוון – כאילו לאותיות יש נפח במרחב וניתן לקרוא אותן לא רק מימין לשמאל ומשמאל לימין, אלא גם אם עומדים מאחוריהן ומתבוננים בהן כבגוף מפוסל המאבד-מעבד מובן (רב חסדא). באופן זה נוצרת תנועה כפולה – הרחק מהעברית המסורתית, הרחק גם מהעברית הלאומית-ישראלית, והעמקה בה.

באחד הלילות מתקשה המספר הרעב של "עד הנה" להירדם. זה עתה הגיע לעיירת השדה גרימה ללא אישורי שהייה. הבטן הריקה, טלטלות הדרך וחרדת המלחמה אינן מאפשרות מנוחה. אז הוא נוטל את השורש העברי ב.ק.ר. ומהפך בו (בקר, ברק, מרבק, ברקנים, קבר) תוך אזכור של מקורות מן המקרא והמשנה: "ונטלתי שורש עברי להפך באותיותי, כמה תיבות מסתעפות מהן". האזכורים מובילים למשמעויות מרובות וסותרות תוך כדי תנועה צידית בין שורשים וקשב לקירבות מצלוליות. כך נחשפת המילה כעיבוי – יציר כלאיים רב-צירופים – עד שאין דרך אחת להבינה והיא הופכת זרה. ובכל זאת, כמין עיסה נילושה בפה, היא גם קרובה לעצמה בצורה מיוחדת. במצב משחקי-ספרותי זה אשר בסף-חלום אנו חווים את הנעת האותיות, את פוטנציאל תנודתן האינסופי וכן את רגעי העצירה – רגעי אצירת המשמעות. המשמעות מובנת לפיכך כנוצרת במתח שבין פיזור ואיסוף, לא מדובר בישות קבועה אלא במין צעיף או מסיכה. הזרת הלשון

שנוצרת מתוך התנועה בכל כיווניה ומתוך קירוב שדות תרבותיים שהתרגלנו לראותם כרחוקים ונפרדים (אוונגרד ומסורת) יוצרת מרחב לשוני פרום ופתוח יותר. מרחב זה מאפשר משחק חופשי ופורה יותר במסמנים ואת פוטנציאל השינוי מתוכם, כדברי ז'אן-לוק ננסי בספרו Corpus. לכן את המצב המשחקי של הלשון (המסכה) לא רצוי להפסיק לשם גילוי האמת, שכן דווקא הוא (ההכרה בו?) השחרור מן האני היציב שהוא מאפשר? מזמן מגע עם אמת הריבוי החבויה כתהום שהשפה מגלה ומכסה.

בנים-לא-נים לשוני מנפה עגנון בעבורנו מזון (מזור) מזוהמת לשון המלחמה, המאופיינת בפשטנות. הוא נוטל שורשים נוספים שנקשרים במדרשים על צורת האות ועל פוטנציאל היצירה שלה (תלמוד בבלי, "שבת"; "ספר יצירה") – עד הגעתו אל השורש ל.ח.מ שאותו הוא מותיר בעירומו המודרניסטי, ללא קישור למקור קדום שיעניק הקשר. "אחר אותן אותיות נטלתי שורש אחר. אחר כך נטלתי כמה תיבות שנקראות ישר והפוך [...] על יד על יד התחילו עיני מתקשרות בשינה מתוך האותיות חלם, שהפכו עצמן ונעשו לחם מלשון מלחמה".

אך כיצד עלינו לקרוא את תנועת השורשים בין חלם לחלם, מבלי שעגנון ציין הפעם את ניקוד המילים וללא קישורן? על כך רצוי להתעכב, שכן השאלה הזו נותרה במכוון בלתי מוכרעת – האם עלינו לקרוא את המשפט באורח מזור מעט (לְחֵם מלשון מלחמה) או בצורה פשוטה ונורמטיבית (לְחֵם מלשון מלחמה)? עתה, לאחר שלעסנו יחד עם עגנון את שורשי העברית מכל כיוון אפשרי, מוטלת עלינו עבודת הלישה והניפוי. כאילו ביקש להעניק לנו, קוראיו, את האחריות על פסיקת המשמעות – את הכוח שאותו כינה פרוסט "עוצמתו של הסופר". והרי אילו היה עגנון מכריע, היה מפסיק את נשף המסכות המשחקי של הלשון שהוא – על יופיו ועל אימתו – שמאפשר את התנועה. הוא שמאפשר את ההתמודדות עם תאוות ההכרעה המוחלטת והניצחון – המופיעים בנובלה כהרסניים ומגוחכים.

האם נוכל, בעברית היום, להוציא לְחֵם מלשון מלחמה? האם למצער נוכל לשאול מה הכוונה בכך? האם הקשב החלומי לשפה שזימן עגנון יוכל לאפשר גם חילוץ של חמלה והחלמה?

"כולנו ניצבים לפני הסופר כמו עבדים לפני הקיסר. די במילה אחת שלו כדי לקרוא לנו דרור. בדברו אנו מאבדים את גורלנו הקודם", כתב פרוסט. עתה אנו ניצבים לפני עצמנו כעבדים בפני קיסר ואין לנו אלא לשאול את עצמנו אם נוכל לקרוא דרור, אם נעז לאבד את גורלנו.

המעשה הספרותי דורש לעבד את המובן מאליו באורח יצירתי כדי לכרות מרחב אחר ולפתוח אליו מפתחים. התנועה המרחיקה את השפה ממובניה הרגילים קשורה ב"עד הנה" בסירוב להפרדות נורמטיביות ולנרטיבים פשטניים המובילים למעגלי אלימות ולגיוס האדם לטובת איגו. היא מוציאה את הבלתי-מובן מלשון המלחמה ומעניקה תנודותיות מחיה מתוך עצם התעייה התוהה בשפה: כמה תיבות תהודה יהדהדו, כמה מילים יסתעפו? אם כן, סרבנות הגיוס של המספר ב"עד הנה" אינה רק סרבנות להתגייס כחייל, אלא גם סירוב לגיוסה של השפה. אם נחשוב על דמותו של עגנון בשנות החמישים המוקדמות שבהן פורסם "עד הנה", ודאי הוטל על כתפיו משא כבד – לנסח בעבור קוראי העברית

את "המצב היהודי" לאחר מלחמת העולם השנייה, השואה והקמת מדינת ישראל. רוב החוקרים בני זמנו חשבו שכשל במשימה הזו ושנשתתק קולו של הסופר הגדול משהחל לכתוב יצירות פרגמנטריות אניגמטיות ומוזרות, נטולות עלילה ברורה. אך בעיניי נפתח עגנון דווקא אז לאפשרויות ולאמירות נועזות – נדירות עד היום בספרות העברית. לכן מעניין לחשוב על הזרות ועל הסרבנות של הגוף הרעב שאנו פוגשים ב"עד הנה" גם כזרות של סופר בתוך שפתו. אך מהי אותה זרות? האין זו שמירת לשון ההזרה שהיא לב ליבה של הספרות? האין דבר זה עצמו בבחינת מעשה ההלחמה החלומי הכרוך במגע סיפי בין חמלה ומלחמה, שמאפשר את הוצאת הלחם מלשון מלחמה? זרות שיש בה תביעה – גם בעיתות מצוקה – למציאת דרכים משחקיות אל יסודות השפה, אל המוזיקה והצורה שחותרים תחת המשמעות אך מעניקים את אפשרותה.

המעשה הספרותי הרפלקסיבי של עגנון על אודות השפה, האלימות המודרנית והגוף הרעב, מעלה על הדעת יצירה אחרת שעוסקת במלחמה ובגורל היהודי והאירופי – "W או זכרון הילדות" לז'ורז' פרק. בסיום החלק האוטוביוגרפי של הספר מתאר פרק תערוכה מבעיתה על מחנות הריכוז שראה כילד, חודשים ספורים לאחר מות אמו באושוויץ. הוא מציין שני דברים שנחרטו בזכרונו: את צילומי הכתלים השרוטים בידי קורבנות הכבשנים וגם "משחק-שח עשוי מכדוריות של לחם". המשחק העשוי משאריות אוכל שחסכו הכלואים מפיהם נועד לאפשר מזון מסדר גבוה. לא בכדי פרק חותם בו את החיבור האינטימי – שכן, המשחק העשוי ממזון חסוך, שנעשה כנגד כל סיכוי, מסמן קו דק של שפיות. קו שאותו מנסה הספרות לאפשר במשחקי ש(י)ח מורכבים ורציניים, הנעשים מתוך מגעה עם אזורי השפל, קו שבו מוצאים בני-האדם לגופם לחם בסף השפה.

הספרות פֵּאֵם מתה

מרגע שנולדנו, האם התחילה למות, החלה להיכתב.

ה"יה היה איש שחי ליד בית קברות, "ממליוס מספר להרמוניה ב"אגדת חורף" של שקספיר. הוא נעתר לרצונה ומגולל באוזניה אגדה או סיפור רפאים שהמשכו נמנע מאתנו. דברים קורים, הסיפור נשכח. בסופו של דבר הסיפור הוא בן שורה אחת והוא מושלם. היה היה איש שחי ליד בית קברות. דיוקן האיש הזה מוכר לנו. שם גם אנחנו גרים. הספרות היא אֵם מתה. לרגעים, לפחות לרגעים, זאת האמת. תהום המביטה בנו עין בעין מבלי להכריע מי בינינו המפלצת: היא, שהייתה עבורנו הכול, או אולי אנחנו, שיצרנו ממנה את השמיים ואת הארץ, שרנו עליה שירים וקרענו את בשרה. כי זאת הדרמה של הכתיבה, הטרואומה של הקריאה. הספירה שאותה אנחנו מכנים במגושם "ספרות". ספרות לעומת מה? ספרות בבנדלטה מאמנויות אחרות או – יש להניח – ספרות לעומת חיים. כי אנו יודעים: בכוחה של הספרות לאו דווקא להציל אותנו אלא גם להרוס את חיינו. כמו שניסחה זאת אניטה ברוקנר בשורת הפתיחה של "לצאת אל החיים": "ד"ר וייס, בגיל ארבעים, ידעה שהספרות הרסה את חייה".

אבל ייתכן שהרס זה אינו הסוף, אלא נקודת ההתחלה. בראשית התיקון האמנותי ישנו קרע. היות שלא נוכל להמשיג את מותנו שלנו, אנחנו, שעדיין לא מתנו. מותה של האם (המולידה, המזינה הראשונית – האם הגדולה, אֵם נבקש את דמותה המיתית, או פשוט אמי שלי) יסומן כהתחלה. גם אם אמנו שלנו בחיים, אנחנו מדמיינים את מותה כדי לכתוב. לא משום שאנו מתביישים שהיא תקרא את שכתבנו, אלא משום שכתובה היא גם בדידות, נפרדות. היא המְחֹזָה של פרידה עתיקה, שקרתה מזמן. כך שהספרות, אני חושבת בימים אלה, או לפחות הספרות שמעניינת אותי, כרוכה באבל, בקינה, גם אם הקינה נצבעת בקצותיה בעליוזות או במאניה. ביסוד הדבר יש גל עצמות, אפר, השמדת המקור. "הסופר הוא מי שמשחק בגוף אמו: על מנת לפארו, לייפותו, או על מנת לבתרו", כתב רולאן בארת. אני מתקשה שלא לדמיין את המשחק המקאברי הזה שקידד בארת כמעין השתעשעות בעצמות. אך אמו שלו, עבורו, היא הגרעין

הזוהר בלב האידאה של האמהות. היא ממשיכה להיות סיבת־הסיבות לכתיבה. לעומתו, אנדרה גרין התייחס לאם המלנכולית המתה בעודה בחיים. האם הזאת נושאת בקרבה גרעין קר של אבלות. כך או כך אנו נותרים עם צמד גרעינים. כי הדבר ששרד אינו אלא דימוי של ראשית. כאן יצמח.

אם מתה לעיני בנה בסיפור הקצר "כל מה שעולה מתכנס" מאת פלאנרי אוקונור. אלה הן כמעט השורות הסוגרות: "היה נדמה שגאות אפלה סוחפת אותה ממנו. 'אמא!' צעק. 'מתוקה שלי, חמודה, חכי!' היא קרסה ונפלה על המדרכה. הוא מיהר קדימה וצנח לצידה בזעקה. 'אמא'לה! אמא'לה!' הוא הפך אותה. פניה היו מעוותות להחריד. עין אחת, גדולה ולטושה, נעה מעט שמאלה, כאילו השתחררה מכבליה. האחרת המשיכה להתלות בו, סרקה שוב את פניו, לא מצאה דבר ונעצמה."

תיאור גסיסת האם מחזיק רק רגע קצר, אבל בקריאה שנייה אורכו כאורך הסיפור כולו. זוהי התרחשות ברוטאלית, בשרנית, סחוסית. אך לא הקוראים, שמבטם מתלכד עם מבט הבן, זכאים לרחמים. הבן האובד שביקש להיבדל מאמו ולעג לכל מנהגיה הקרתניים, עומד על סף עולם של אשמה וזעור. שם ננעץ המסמר שדבר לא ייתלה עליו. אנו יכולים להפציר בעין העצומה להיפקח שוב ולהתבונן בנו. אנחנו ניכשל.

האם המתה תביט בנו בעיניים מתות. באולם הפוחלצים הזה אנחנו מבקשים לעורר את הדברים לחיים כמו במילה המשונה הנפֶּשָׁה, להנביע מהדומם את החי. כשניובה מלכת תבאי נענשת על ידי אפולו ודיאנה הם הורגים את שבעת בניה ואת שבע בנותיה והופכים אותה לסלע המזיל דמעות. ההיפוך הושלם. הקול האנושי לא יוכל עוד לדובב את אבלו. האם הייתה לסלע. דמעה ללא עין. כאן, אני חושבת, הגרעין.

במשך שנים התהלכתי עם הידיעה הכוזבת שאלן גינסברג כתב את "קדיש" כשאמו עוד הייתה בחיים. זה הקל עליי. חשתי שמצאתי שותף בכיר – גאוני ומפלצתי – לעבודת האבל: הבן המתאבל על אמו שעדיין חיה. רוקם קינה פואטית כקובר אותה בחייה. עם מות אמי־אני הפכתי לאבן. אלן גינסברג כתב את הקינה לאמו אחרי מותה. איננו חיים במיתוס, אבל המיתוס עוזר לנו לצבוע את חיינו בהבזקים של ידע, של התגלות. גם אם טבענו אינו אדיר כטבע האלים. גם אם איננו חסרי לב כמותם.

לא המחבר מת, אלא אימא מתה. מותה אירע אולי אתמול שפירושו עכשיו. מרגע שנולדנו האם התחילה למות, החלה להיכתב. אנחנו כותבים אותה כקושרים אליה את חבלי המרחק והלשון במקום חבלי הלידה. אנחנו מתגוררים בסמוך לבית הקברות. אנחנו כותבים לנגד עין שגורלה להיעצם.

הספרות, כבימי חג

גם משהסתלקו האלים מן הארץ ולא נודעו עקבותיהם, נותרה הספרות כמאסף, כעדות על העידן הפואטי בתולדות האדם.

השאלה "מהי ספרות?" אכן מיוחסת כשאלה גדולה ואין משיבים עליה אלא בראשי פרקים בלבד, כגון הנקראים בתלמוד להגיד תורתם, בעוד השומעים עומדים לעומתם על רגל אחת. אך שאלה גדולה צריכה נוסח הראוי לה. מה פשר הדבר לשאול מהי ספרות – על הארץ זו ובעת הזו? השאלה "מהי ספרות?" נשאלת בעברית, באסיפה אקדמית, בקרב חוקרים, יושבי הארץ זו, על אדמתה האפורה של ישראל/פלסטין. לשאלה עצמה יש לכן הקשרים ומסורת. אך מקצתם נשכחו כבר. כשאנו באים לשאול היום על עתידה של השאלה עצמה – מהי ספרות – אנו שואלים לכן גם למוצאה. אנו שואלים לימים שבהם הייתה הספרות כיום חג.

מה פשר הדבר? הספרות בטרם נעשתה לתחום במחקר אקדמי, לדיסציפלינה במדעי הרוח, בטרם נעשתה לחוג, לבית ספר, בטרם היו לה ספרים וספריות, קוראות וקוראים, בטרם הייתה כישיבה שאננה וביקורת הייתה שם נרדף למקהלות ולמזמורים, לאסיפות משוררים וקהלים, כי נאמרה בימי חג, ושיננו ממנה בימי אבל. גם היום, כשאנו שואלים על מוצאה של הספרות, אנו נזכרים כי עודה אוצרת בתוכה את המשלב הזה, הנקרא גם "שירה בשם שמייים", כאילו היו המשוררים ומספרי הסיפורים דוברים מן האלים, נושאי בשורות לאדם. וגם משהסתלקו האלים מן הארץ ולא נודעו עקבותיהם, נותרה הספרות כמאסף, כעדות על העידן הפואטי בתולדות האדם.

העידן הפואטי, לומר – זו הספרות כיום חג, שהיה בכוחה להקהיל קהילות, לאסוף בני אדם ואלים במזמור, ולהיות כמועד, יום לעדה, לשורר בה בקשות ותחינות, לגדל בשירתה בתשבחות את גופו של האל, לקרוא ליושבי השמיים כי ישיבו ממעונם, ולקונן לפניהם על המת טרם עת, ועל כל הנברא, החולף ונכחד. עידינים ממין זה, שבהם עוד הייתה הספרות כיום חג, ידעה יוון בימיהם של פינדרוס,

אייסכילוס וסופוקלס, בני המאות השישית והחמישית לפנה"ס, ששירתם – המזמורים האולימפיים, ההמנון הטראגי ושירת המקהלות – הושרה בהתכנסויות גדולות של אזרחי העיר בימי החג לאלים.

גם בפרס ובהודו היו ההמנונים לאלים מושרים לימי חג או כמספד למתים. הספרות לא נחשבה אז כאמנות בלבד או כפנומן אסתטי, אלא כצורת חיים חגיגית. הספרות – כל עוד חיו בה המשלבים הליטורגיים – החזיקה בתוקף זה: להיות צורת חיים חברתית. דבר-מה מחזקה זו נשמר גם בספרד (אל-אנדלוס), בשירת היהודים בערב, באשר היתה שירתם כשירי קודש, רשויות לתפילות, או כשירת חשק ויין, המשוררים היו קוראים את עדתם בשמות שמיים, לשבח האל ומפעלי הבריאה או לתוכחה, וכמאמרי סליחה או כקניות על חורבן ובקשת ישועה. הספרות שאנו מכנים בשם "ספרות ימי הביניים", המיוחסת כתעודה היסטורית, כגניזה, ונקראת היום כאבן ללא הופכין, הייתה ועודה בעלת משלב חי, וכל הקורא בה חש ברעדה, כעומד על תהום, או נקרא לבין האלים. זו שארית שנותרה בה בספרות – מימי החג, וגם אנו עדים לה.

על העידן הפואטי, על ימי החג של הספרות, אפשר לשאול גם בפרסית, אם מותר לשאול דבר-מה מעולמה, שכן חיו בה משוררים כגון סעדי וחאפז, יושבי העיר שיראו במאה הארבע-עשרה. שירי החשק של חאפז, הגם שיש בהם משלבים ליריים מובהקים, מסורים לבטא צורת חיים חברתית, שנחרזים בה אדיקות מופלגת עם מצבי הפקרות ושיכרון, ולצד שבחי השמיים נהוגה בה גם הקריאה לנער, מוזג היין, שמראהו אלוהי. לא לשווא מקובל עדיין בקרב יוצאי העדה בפרס – גם היום – לפתוח בספר השירים של חאפז, הדיוואן, ולקרוא בשירתו כאומרת עתידות. השירה שזו מעלתה – שהיא נקראת במפתח זה, כמזמור גדול לחיים על הארץ – עודה נותנת סימנים משמיים. ואולם מי יבינם בעת הזו? – שהרי אנו מרוששים, ומן המסורות נותרו לנו שאריות וכתבי-יחידה. הרחקנו לכת בוודאי. שאלנו מהו נוסח לשאול, מהי ספרות? השבנו – כבימי חג. נזכרנו במוצאה הליטורגי של השירה, שהייתה מקובלת במועדים – לעדה, כנוסח תפילה, כמזמור או כקניה למתים, ובכוח זה ובתוקף באו בחסותה, וחיו בסימניה, קהילות גדולות. כשאנו שואלים היום "מהי ספרות?" מותר לנו לשער כי השאלה עצמה היא תיבת תהודה לקולות רחוקים.

על השירה הגרמנית בעת החדשה אפשר היה לומר למשל, וללא מידה של הפרזה, כי נטלה אף היא לחלקתה את המאמץ ההירואי לחדש את ימי החג של הספרות: זו שירתו של פרידריך הלדרלין, השר לנהרות, לנהר האיסטרוס (הדנובה) ולנהר הריין, וקורא להם כבני-האלים, כי זרימתם, העוקרת הרים ומניסה יערות, גם מחוללת מושב על הארץ ומקימה לאדם גדה לעבוד בה. זכורה לנו שורה זו מכתביו, כי "באופן שירי מתגורר האדם על הארץ הזו". המשורר מייסד בשיריו את "מה שנותר", ונותן מידה לאדם. אך השיר, כי יהיה מזמור על הארץ, קורא גם בשמו של האל, כי רחק, ונסתר כבר מעין האדם.

גם בהמנוניו של שילר ובשיריו של גתה, השאנן, האולימפי שבמשוררים הגרמניים, הייתה מידה זו של יום חג. לאמור: השירה היא מועד, לכנס בה, בשורותיה – עדה, לתת סימן לאדם – לאן? שירתו הלירית של ריינר מריה רילקה תתפרש אולי כאחרונה במסורת זו – מסורת פואטית השואלת עדיין על מוצאה, ואפילו, מעידה שירתו של רילקה, כי אין

בה אלים חדשים, והמלאכים – נשתתקו בה, וקולותיה – אלגיים, היא אומרת לקוראיה מה היה בכוחה של מילה, ואילו זיקות תשורר בין חיים למתים, וכיצד לשיר לזכרם. אך האם לשווא התחדשה הספרות העברית בעת החדשה, אף היא, מתוך האזנה למשלבים אלה, הפואטיים? שהרי שירתה, ואפילו סיפוריה, אם נחשוב פעם נוספת על שירת ביאליק וטשרניחובסקי, על הפרוזה של עגנון, על שירתו של אורי צבי גרינברג, ועל מקצת ממשיכי הדרך, כגון חדווה הרכבי בקינותיה, שיצירותיהם לא נחשבו כ"משחק אסתטי" או כ"ספרות יפה", אלא כצורת חיים אורחית. שיר של ביאליק בעיתו או סיפור של עגנון המתפרסם ערב חג בעיתון היומי, היה עניין לא רק לרפובליקה ספרותית, לחוקרים ולמבקרים, אלא עדות וסימן לתועים על הארץ הזו. הספרות העברית יצרה תכנית חיים – תכנית התיישבות, בוודאי, שאי־אפשר להכחיש את מחדליה (המאמץ הכוזב ליישב את חייו של היהודי), ולהכיר בה בעת אפשרויות שנותרו בה – פתוחות גם לדורנו. גם בעידן החילוני הספרות לא שמטה את מה שהיה בחזקתה בעידן הפואטי, ששרה עדיין בשמות שמיים, בקרב עדות ומאמינים. עלינו להניח כי כל מה שנכתב ונקרא, מושר ומדובר, עודו מחזיק במשלב זה, החבוי, המרושש של ימי החג. הספרות אף בימינו היא מפתח לצורות החיים, ועודה מראה מקום, וסימן דרך לקוראים. כשאנו שואלים על כוחה של הספרות להיות מושב לרוח החופשית, חלל לעבודת הדמיון ומרחב לביקורת פוליטית, אנו שבים לכן לשאול על חיי המזמור. כל הלומד ספרות זוכר לפרקים כי מה שחתום בה, כל הנכתב, נקרא פעם תחת שמיים פתוחים.

תמונה אחת, כריכה אחת, ספר אחד

אין שיעור לכוחן של המילים שאנחנו קוראים ואיננו יודעים
עד לאן הן ילוו אותנו. אני התוצר של אותן המילים.

בשיפולי עיר, בצריף דל על גדת נחל חיו אבא, אימא וארבע ילדות. האב עבד קשה לפרנס את משפחתו במשמרות יום ולילה בשירות הדואר, והאם טיפלה בבנותיה. האב הרוויח משכורת עלובה ושאף להתקדם בעבודתו, הוא ביקש מבתו הבכורה, תלמידת יסודי, ללמד אותו קרוא וכתוב. הילדה עשתה כמיטב יכולתה, וכשנכשל האב בלימודיו או בבחינות העלייה בדרגה, המתינו לה המקל, החגורה או האגרופ. הסיפור הזה לא נלקח מאגדת ילדים אפלה, זהו אבי הדיסלקטי, זוהי דרום תל אביב של שנות השישים, הנחל הוא תעלת הביוב הזורמת כיום לצד הכביש המהיר איילון, הילדה היא אחותי הגדולה, והסיפור הוא סיפור ילדותי.

מילדותי העגומה היו לי שני מקומות מפלט עיקריים. האחד הוא הוואדי, נחל איילון, שאליו הייתי נמלטת ממצוקות. בילדותי הייתה לי חורשה ומערה קטנה בין שיחים, שלי כולה, ומחזור בלתי נדלה של חרקים וצמחי בר שהתחלפו על פי עונות השנה. המקום השני היה הספרייה העירונית ביד אליהו, שאותה פקדתי יום יום באדיקות, וכשהתאפשר – פעמיים ביום.

תמונה אחת על כריכה אחת של ספר אחד, לפני שאפילו נפתח ונקרא, יכולה להציל ילדה קטנה ולעצב את עולמה. בילבי בת גרב מרימה בזרועותיה החזקות סוס נקוד. אם בילבי יכלה להרים סוס, גם אני יכולתי. כמוה יכולתי לגדול בכוחות עצמי, תוססת ולא ממושטרת, לבוז לקונוונציה האפורה המדכאת ולבחור בחיים בראש מורם. יכולתי להיות אסופית חסרת-כול כמו אן שרלי, ובכל זאת להתפייט על יפי העולם וזיוו ולהתעשר מקסמיו. להיות חלק ממקום שיש בו אוצרות מופלאים שאין להם שיעור גם אם אינם מונחים לפניי כרגע.

אין זה אופנתי בימים אלה לדבר על הדיכוי של הבית המזרחי המסורתי הפטריארכלי. מצווה להתפייט ולערוג על חומו של הבית. אבל אני אומרת, חם זה גם שורף. בבית שבו גדלתי, לאב הייתה מילה או אגרוף, וכולנו היו מצוות לציית. ללכת לבית הכנסת, להצמיד מטפחת ראש בסיכת מתכת נוקשה הדוקה לקרקפת, שלא תזוז חלילה, לשבת הרחק מספר התורה ב"עזרת הנשים" (לא ביקשתי עזרה מאף אחד), להקשיב לזכרים המתפללים ולצמוח לתוך עולם שבו משהו בכ טמא, לעולם תהיי סוג ב', לא משנה מה תעשי, אין לך סיכוי להיות סוג א'. לא הרשו לי להתקרב אפילו, ובטח שלא לקרוא מהספר החשוב.

אבל אני ידעתי מרגע לידתי שאין בי מום ושאני שווה לא פחות מכל בן אנוש, ושיש עולם טוב יותר, צודק יותר, וספרות הילדים שצרכתי בשקדנות איששה את השערותיי. אילו נחשפה אמי בילדותה לתמונתה של בילבי בת גרב מרימה בזרועותיה סוס, ייתכן שהיא לא הייתה נוטשת את הקיבוץ שאליו הגיעה עם עלייתה מטורקיה, כי צייתה לאחיה הגדול שאמר שרק זונות גרות בקיבוץ. ייתכן שלא הייתה צריכה להסתובב רעבה לפת לחם בתל אביב שלפני קום המדינה ולהינשא בנישואי שידוך לאבי, ולגזור על עצמה אומללות עד לסוף חייה.

לעולם איננו יכולים לשער את עומקן של המילים שאנחנו קוראים, עד לאילו תהומות יחלחלו וייספגו בנפשנו. והנה דוגמה עכשווית.

בשבעת החודשים האחרונים עברתי טיפול כימותרפי אגרסיבי. לפני כשנתיים חליתי בסרטן, עברתי ניתוח וטיפול כימותרפי, ושוב חזר הסרטן, ובקיץ שוב עברתי ניתוח ושוב טיפול קשה. פחדתי. כשסרטן חוזר בפעם שנייה התחושה היא שמלאך המוות משתעשע בך.

לקראת הטיפול טיפחתי את ביתי כפליים, ידעתי שאצטרך להסתגר חודשים ארוכים כי אחלש והמערכת החיסונית שלי תיפגע, ורציתי שיהיה לי נעים בבית. הגעתי לאיקאה (איך אפשר בלי איקאה בסיפור?) ומצאתי בפינה שכוחה עציץ של צמח מטפס מזן שאני מאוד אוהבת ושנכחד באחד מגלגוליי. הצמח המסכן נזנח בפינת החנות חצי-קמל, אבל ידעתי שאצליח להציל אותו. ועשיתי הסכם, אני והצמח נתאושש ביחד ונחיה. בכל בדיקה שתוצאותיה בעייתיות או כשאני נתקפת חולשה או חרדה אני רואה אותו מלבלב בשלל ניצניו ושואבת כוחות. הוא משגשג, וגם אני בסדר.

כשסיפרתי על תרפיית הצמח התפעלו חבריי מדרכי המקורית. בוקר אחד, כשבירכתי את הצמח בבוקר טוב, הדהד להפתעתי משהו בירכתי המוח ונשלף. "חמישה אפונים בתרמיל אחד", סיפורו של הנס כריסטיאן אנדרסן, סיפור ילדות שאהבתי מאוד ושהייתי קוראת שוב ושוב, שמספר על ילדה קטנה חולה שנשארת לבדה בעליית גג, כשאמה הענייה יוצאת לעבודה מבוקר עד ליל. יום אחד עף כדור אפונים מרובה ילדים, ננעץ במרווח המאובק שמחוץ למסגרת החלון, ומתחיל לנבוט. הילדה עוקבת אחריו ממיטתה, ואמה תולה לו חוט שיטפס עליו. הצמח משגשג ופורח, וכך גם הילדה הקטנה שקמה מחוליה.

אז אתם מבינים, אני לא כל כך מקורית, אין שיעור לכוחן של המילים שאנחנו קוראים ואיננו יודעים עד לאן הן ילוו אותנו. אני התוצר של אותן המילים.

מהי ספרות: גרסת הפילוסוף/משורר

הספרות היא מרחב אי מובחנותם של הליכי האמת הלשוניים
(של השירה והפילוסופיה), ומבחינה זאת רשת הביטחון
שלהן: לא רק המקום שאליו הן צונחות בנפילתן.

א לא אם כן מדובר בהגדרה מילונית או טכנית, שאלה במבנה "מהו X?" היא שאלה פילוסופית מעיקרה. מבנה זה משתית, למעשה, את מסגרת החשיבה היסודית שבה ניגשת הפילוסופיה למלאכת הביאור שלה. אך מה שמניע ומתקף את הפעילות הזאת הוא מעורבותם של המבארים בתחומי עשייה או צורות חיים המונחים על ידי המושגים האלה. מבחינה זאת, אפשרות הכרחית של ביאור מושגי היא ממד הפילוסופיה האימננטי לכל עשייה אנושית, בעוד שעיון במחויבות קיומית למושא השאילה הוא תנאי הכרחי לתרגולה האוטנטי.

מעורבותי בשאלה העומדת על הפרק אינה מחויבות ישירה. איני איש ספרות, ולפיכך לא אוכל לדבר בשמה, ועל אף שאינני יכול לדמיין את עצמי ללא סדרה של ספרים שעיצבו אותי, לא על החוב הזה ארצה לתת את הדין. נקודת המוצא שלי היא דווקא האופן השלילי שבו מושג הספרות – שאותו אנסה לבאר בטקסט זה – מתמיד בניסיוני לחשוב את שני התחומים שאליהם אני מחויב באופן ישיר: פילוסופיה ושירה. הספרות – כפיתוי, כאיום, או כנטל – עולה עבורי כמה שהבחנה ההכרחית ממנו היא תנאי לזיקוק ממד האמת של שני התחומים האלה, ושאליו אין לתת להם לצנוח. בעבור השירה – הספרות מסמנת הידרדרות אל האפשרי, בעוד שהבלתי אפשרי הוא לחם חוקה. בעבור הפילוסופיה, להבדיל, הספרות מסמנת את ההתפתות ליצירתיות שבהפקת ישים טקסטואליים, הבוגדת ברצפטיביות המהותית של מחשבת היש. שירה מופיעה בכתבי עת לספרות, נלמדת כחלק מתוכנית המקצוע "ספרות" לבגרות,

ועומדת – אם כי, לדעת רבים, במקום של כבוד מיוחד – לצד הסיפורת, המחזאות, המסות, וכן צורות טקסטואליות שוליות יותר כמו יומנים ותכתובות, כאחד ממדורי הספרות, כשדה ייצור תרבותי בעל מורשת היסטורית. בהתאם, המשורר נתפס – ומבחינה עובדתית, הרבה פעמים בצדק – כאיש־ספרות (man of letters) מקצועי, בעל שליטה יוצאת דופן בכלים הלשוניים, והמסוגל על פי רצונו לתרגם, לערוך, או לגייס את קולמוסו המושחו למאבק חברתי.

תחת התפיסה הזו חותרת האינטואיציה, שעיקרו של המעשה הפואטי – שניתן להבינו, כמובן, כיסודן החי של כל הסוגות האמנותיות, אך אשר לא באופן מקרי מוצא את ביטוי הבלתי מתפשר במה שמוכר כשירה – מותרו הטרוגני לתכליתיותו של כל שדה מקצועי, ומוצא את בני מינה הקרובים של שירה לא בסוגי תוצרים אחרים שניתן להגדיר במסגרת תכליתיות שכזו, אלא בהתפרצויותיו הקדושות של הלא ניתן לסיווג וחסר הפשר: כשפים ואותות אידיויסינקרטיים, ג'יהאד בני חמש, משכב מלאכים. לא השליטה אלא הבלתי נשלט הוא ממהות השירה, לא הרהיטות אלא העילגות, לא יישומיות רב־שימושית של כשרים, אלא אטימותו העודפת של הקונקרטי לחלוטין. אין באינטואיציה זו משום רעיון חדש, והרי היא מתויגת בקלות – ובפנים מוחמצות משהו – כסוג של תפיסת שירה "רומנטית", אשר היא כשלעצמה אינה אלא מגמה ספרותית. אך איני מתיימר כאן לכל חידוש (אם כבר, מדובר בשבועת אמונים לאלים עתיקים ביותר), ואין בכוונתי לטעון שהשירה צריכה לנטוש את המחווות הספרותיים. הנקודה הצנועה שלי שאני מבקש לתרום היא בסך הכול זו: ללא התביעה לחריגה קיצונית מהסדר הרציונאלי והמוסדי של הספרות – השירה מאבדת את עיקרה. ואם לומר זאת באופן תקיף יותר – אם הופעתה של שירה במשבצת של "שיר ביום", שליחתה לתחרויות, פירוטה למטלות בסדנה של כתיבה יוצרת אינם – בין היתר – מכים בנו כביזוי מהותה המוקצה והטרנסצנדנטית, שכחנו שירה מהי.

הפילוסופיה – הן בתפיסת "האדם ברחוב" והן בקיומה האקדמי – מופיעה כתחום נפרד מהספרות, ועל כן הניגוד שאני מבקש לנסח כאן נדמה כמובן מאליו. עובדה ידועה היא שסוקראטס, אבי הפילוסופיה, לא כתב דבר, אלא שוחח. עם זאת, העובדה הידועה לא פחות, שפרקטיקת השיחה הסוקראטית מוכרת לנו דרך כתביו של אפלטון, נותנת תוקף – במיוחד בפרשנותו המשפיעה של דרידה, הרואה בה ביטוי לתלותה של כל מחשבה בסדר המסמן – לזיהוי עיקרה של הפעילות הפילוסופית עם חיבור ספרים, וכן לגישה הרווחת בפלחים מסוימים של קהלה הלא מקצועי, שלפיה את חיבוריהם של הפילוסופים אפשר (ואף רצוי) לקרוא "קודם כל כספרות". הסכנה שבתפיסה הטקסטואלית הזאת של הפילוסופיה היא השכחתו האפשרית של המכונן והמייחד אותה כתחום מהותי: תובנה מבארת ביחס למושגי היסוד של ניסיון אנושי, אשר איננו רק – ואף איננו בעיקרו – ניסיון של קריאה. צניחתה של הפילוסופיה אל הספרות היא הרגע שבו הישענותה ההכרחית של הפילוסופיה על טקסטים נתפסת כעצם ממשותה, בעוד שזו מתגלה בכוחם הטרנספורמטיבי של נתיבי המחשבה החיה בהם, היודע להשתמש בטקסטים פילוסופיים לומד לנוע בפועל. לא פחות מאשר לכרכים עבי הכרס והמסוגננים של המדף הקונטיננטלי, תקפה בעיית הספרות המובנת כך גם

לתפיסת המאמר האקדמי היבש כתוצרה העליון של הפילוסופיה במחנה האנליטי. הנקודה האונטולוגית – אשר נטייתי הנהנתנית לזהות את קיומה האקטואלי של הפילוסופיה בשירת רעים הנה אולי רק אחד מביטוייה האפשריים – היא שאין עיקרה של הפילוסופיה כלל בהפקת ישים, טקסטואליים או אחרים; עיקרה הוא תרגול עצמי. מבחינה זאת, יותר מאשר לכל סוג אחר של ספרות היא דומה לצ'י קונג או ליוגה. במינוח יווני, היא איננה פואזיס, אלא פרקסיס.

פילוסופיה ושירה הן אפשרויות מהותיות של היות אדם, באשר זו מתעצבת – בכל פעם מחדש – ביחס למה שמעבר לאנושי. ברפרור חופשי למחשבתם של היידגר ובאדיו, אני משתמש בביטוי של האחרון "הליכי אמת" לסימון אופיין המשותף של השתיים כתחומים שבהם התעצבות שכזו מתרחשת: אופני הבקעתו המכוננת וחשיפת התמדתו הסמויה של הטרנסצנדנטי ביומיום – קרי, מרחב היסטורי נתון של מובן ופעולה. הדרמה המטפיזית, שבמסגרתה מתנסח יחסן ההכרחי של הפילוסופיה והשירה לספרות, גלומה בכך שעל אף העליונות האונטולוגית המונחת בהבנתן העצמית, ברמה האמפירית – יומיום מסוים של ערכים ומוסדות, כלכלה ומורשת, דפוסי מחשבה ורגישויות אסתטיות תמיד כבר קודם לפעולותיהן ומתנה אותן. זו הסיבה לכך שקיומם של הליכי האמת כרוך, על פי ביטויי החרוף של היידגר, באלימות כלפי היומיום: מחוות חריגה ומהפך, קטיעה ופרימה, התכחשות ומילוט – כל אלה הן מתנועותיו היסודיות של הבלתי רגיל.

יחסן הדומה של הפילוסופיה והשירה לספרות נובע, כמובן, מטיבן הלשוני המשותף. השפה היא ממד הכרחי של כל יומיום אפשרי – אחד ממבני היסוד של היות-בעולם (אם יורשה לי היידגריאניזם אחד אחרון). סיפורת – כגילום הממד הזה במרחב מעשי של תרבות טקסטואלית קונקרטית – היא האופן שבו היומיום כניגוד מבני (כלומר, כנקודת מוצא ומוקד התגברות) מופיע בעבור שני התחומים האלה. במעמדן המהותי כהליכי אמת, השירה והפילוסופיה הן תופעות מובחנות לחלוטין, הנבדלות באופני פעולתן ובמושאייהן הפרדיגמטיים, שהחריגה מהסדר הלשוני הרגיל, נציין, היא מעצם טיבם: בשביל הפילוסופיה אלה האידיאות, בשביל השירה – שמות פרטיים (אותיות ואלים). ספרות, לעומת זאת, תוגדר בהקשר הזה כמרחב אי מובחנותם של הליכי האמת הלשוניים. ככזאת הספרות היא גם רשת הביטחון שלהם: לא רק המקום שאליו אין לתת לשירה ולפילוסופיה לצנוח, אלא גם המקום שאליו הן צונחות בנפילתן.

תמיד חשתי מאוים מהספרות, שסימנה בשבילי בראש ובראשונה את מכלול כישורי הכתיבה והקריאה שמעולם לא הצלחתי לרכוש ברמה המצופה ממני, ושהסימולציה המיוסרת שלהן הפכה לשגרת המקצועית. מובן שההתוודות המביכה הזו – שספק אם תהיה לה אי פעם הזדמנות נאותה יותר מאשר ההצעה לענות על השאלה "מהי ספרות?" – מוסיפה על הגיחוך שבפתוס "המהויות" את התמונה הלא מחמיאה של מניעיו. הגלורייפיקציה של הבלתי אפשרי כעיקר השירה באה לכפר על הכישלון למשמע את אפשרויות השפה, בעוד שזיהוי הממשות הפילוסופית עם שיחה מסגירה את טינת העצלן כלפי הסטנדרטים האקדמיים הדוחקים של קריאה ופרסום. אני מדובב את אפשרויות ההגחכה האלה לא לשם הפרובוקציה שבדבר, אלא כי הן מצביעות על היבט

אינהרנטי של התפיסה שביקשתי להתוות: ממד הבטלה הפנימי לזיקה אל הטרנסצנדנטי – התנגדותו לסדר העבודה שאליו מבקשת הספרות לרתום את הליכי האמת. שוב, אין בכך כדי לשלול – לא ברמה האישית ולא ברמה המטפיזית – את ריבוי היחסים האחרים שמקיימות השירה והפילוסופיה עם הספרות, המופיעה עבורם גם כמקור השראה, מושא שאילה, תנאי למימוש. היחס היחידי לספרות שהן אינן יכולות להרשות לעצמן הוא זהות.

הספרות בעידן אריכות הימים

לכתוב ולשכתב את המצב שוב ושוב זאת האפשרות היחידה לשוב ולהיות ברגע עצמו. הכלים הטכנולוגיים העתידיים רק יעצימו את זה.

ל
אן אנחנו הולכים? כן, אנחנו יודעים מאין הגענו (היום שבו נרשמנו לאותה רשת חברתית), אבל לאן אנחנו הולכים? ובכלל, יש לאן ללכת? כלומר, אדם עם לייק, מה יש לו בחייו? הוא קם בבוקר, ובוקר בו לא קם; הוא מדשדש אל הטלפון, ושם הטלפון זכיר לו שהוא לא פתח לשיתוף. לפני כן, נלך לאחור, לאחת מהתבניות שקשורות בתורת הריאיון.

"מה יהיה כתוב על המצבה שלך?" זו אחת מהשאלות שנשאלות מדי פעם בשאלוני "תעודת זהות" בעיתונים. הנשאל – אישיות מפורסמת – עונה את תשובתו, והאדם הקורא, קורא. זהו תפקידו של האדם הקורא: לקרוא. לאחר מכן, האדם הקורא מדפדף. אולם לפני כן, לפני דפדוף הדף, באותה שנייה מלוחכת, האדם הקורא שואל את עצמו, כמעין סימולציה היפר-תשובתית, מה הוא עצמו היה עונה על שאלה זאת. כלומר, "מה יהיה כתוב על המצבה שלי?"

התשובות הניבטות מהעיתון מחולקות בדרך-כלל לשני ז'אנרים: תשובה הומוריסטית/ אירונית, ותשובה "מהלב". את העונים תשובה אירונית נעזוב, כי אין סוף לאירוניה המתכנסת בתוך עצמה. אולם, אלה העונים "תשובה מהלב", גם הם מתחלקים לשני ז'אנרים: חסרי המודעות העצמית (שהרי כל מאווייהם מכונסים במשפט אחד), והפשוטים במפגיע. בתוך כך, מתקיימת תחרות פנימית לא מודעת גם בין שני ז'אנרים אלה, שכן שניהם מקטרגים אחד את השני בלי ידיעתם; חסרי המודעות העצמית והפשוטים כריאקציה, דינם זהה: אף אחד לא רוצה למות, ובעיקר אף אחד לא יכול להגיד דבר טוב על עצמו בלי הנלווית לכך ("שחצנות"), אלא רק לפני מותו או בהקשר של מותו. ומהו שאלון תעודת זהות אם לא אפשרות להגיד דבר-מה טוב על עצמך?

אבל אם יגיד האדם זאת על עצמו, הרי שלא חיכה למקומו ומיהר לעשות זאת בעצמו לפני האחרים (המוות הוא "המקום" שבו האדם "אומר" על עצמו דברים, אך זהו פרדוקס), ומשהו שלא מחכה למקומו הוא משהו שנלקח לפני הסוף עוד בזמן האמירה, לפני הישורת המכובדת. וצריך משהו אחר שיגיד, ואין. לכן, שניות לפני המוות (דפדוף הדף לכתבה הבאה), האדם יגיד זאת על עצמו. המוות הופך למוות בחיים. האדם החי, חי עם אמירתו על עצמו דרך סימולציית מותו. הנה לכם תהליך כתיבה שכולו קריאה.

כל זה מקשר אותנו לאוטוביוגרפיה העצמית בזמן החיים. כלומר, מה שהאדם מספר לעצמו בעודו בחיים. הרי אין אפשרות אחרת לדבר על המוות העצמי מלבד אפשרות זאת; כן, האמנות מאובזרת בשירים עצמיים-עתידיים על ערש דווי, בציורים על לוויות עצמיות-עתידיות, וכו', אבל מה עם האדם הרגיל? ילדים כממשיכי דרך "לא נחשבים", כי הם שייכים לעתיד, והם, עם כל הכבוד, לא האדם עצמו, אלא רק בצלמו.

בכלים הטכניים של היום, האדם קודם מת (עדכון הפיד האחרון) ולאחר מכן נולד (תאריך ההרשמה שלו למדיה החברתית). זהו שינוי בתפיסת החיים. כלומר, בהסתכלות על תהליך החיים. משם, תפיסת ההווה – כלומר הגדרתו – תשתנה. נכון, ה"הווה" לא יוכל להשתנות לעולם, הוא החוק החזק ביותר מלבד המוות, אבל אם תשתנה הגדרת ה"מהו הווה" – והיא תשתנה, בדיוק כמו הגדרת "תא משפחתי" – הרי שהוא יוכל להיות מושג. נאמר זאת בפופוליוזם: ההווה של מחר הוא לא ההווה שהיה בעבר.

לא יהיה נכון לומר שהדור של היום לא חווה את הרגע משום שהוא כל היום בטלפון. לא יותר מאשר בכל תקופה אחרת, הדור הנוכחי דווקא הכי קרוב לגעת בהווה. תיעוד ההווה בעודו קורה, הוא ניסיון לתפוס את ההווה בצורה הכי מזוקקת שלו. "הווה מושלם מתמשך". דמיינו משהו שמצליח לראות את הפרופיל הפיזי שלו במראה; הוא מסתכל ישירות על עצמו, מסתובב לפרופיל, ואז שוב חוזר להסתכל ישירות. תנועתו מהירה כל כך שהוא יספיק לראות את עצמו בפרופיל שהיה לא מכבר (או כמו שמוחמד עלי אמר פעם: "אני כל כך מהיר, שאתמול כאשר כיביתי את האור, הגעתי למיטה לפני שהחדר החשיך"). זוהי מטאפורה לתפיסת ההווה. לא רק למהירות. הרבה פעמים מאשימים את האדם הכותב שהוא לא נמצא בסיטואציה, אלא כותב אותה; זוהי טעות. לכתוב ולשכתב את המצב שוב ושוב זאת האפשרות היחידה לשוב ולהיות ברגע עצמו. בעוד האחרים היו ברגע והנה הוא נלקח מהם, האדם הכותב חי אותו שוב ושוב. הווה מושלם מתמשך. הכלים הטכנולוגיים העתידיים רק יעצימו את זה.

זכורים לי ויכוחים עצמיים בראשית ימי הטלפון הסלולרי על השאלה אם להכניס את המילה "פלאפון" לסיפורים או לשירים שלי; זה נראה לי חדשני מדי, צורם בעיניים. גם בקריאה: הרגשה שמשהו רוצה להנחיל בכוח הווייה עכשווית. הנה המצב ההפוך, מצב משיל ובעיקר כזה שמשנה מציאות ואת הספרות. הנה כמה דוגמאות:

1. תנועת יד לבקשת פתיחת חלון המכונית מהנהג המקביל: הווייז ביטל זאת, וגם הכפתורים החשמליים (תנועת גוף).

2. "נפל לו האסימון": אין כבר אסימונים ולכן גם הדימוי להבנה נעלם כליל (אמרות פה).
 3. מטופל שמספר לפסיכולוג שלו על חלום שקשור – נניח – בבקבוקי פלסטיק: המודעות למיחזור שקיימת היום יכולה לשייך את החלום הזה למשהו שקשור בהרגשת מיחזור בחייו, כלומר לניתוח חדש על ספת הפסיכולוג לעומת חלום שהיה מנותח אחרת פעם (רטרוספקטיביות).

ואת כל זה אתם יודעים. אבל האם תפקידה של הספרות הוא לנוע בהתאם לשינויי החיים? כלומר האם אנחנו חיים בתקופה שבה, אם בסיפור תהיה מטאפורה לא עדכנית, יודפדף הסיפור במהרה כי הוא "פייק ניוז"? ייתכן שהספרות תהיה כמו סרטונים שנחתכו כדי לשרת משהו, ייתכן – וזה הדבר העצוב ביותר – שהכותבים הסגנוניים ייכנעו, ורק כותבים עלילתיים-במפגיע יישארו. ובכן, אין לי תשובה לכך אלא רק סיום עלילתי מתבקש: "ואז הם חיו באושר ואושר".

ובכל זאת, לאן כל זה הולך? האם שינויים טכנולוגיים שבתוך הנושא הגדול (כלומר, לא המצאת הטלפון, אלא הווטסאפ; לא האינטרנט, אלא יוטיוב; לא הסיגריה, אלא הסיגריה האלקטרונית, וכן הלאה), הם מה שנותר לנו?

מותו של האדם הנוכחי הוא בין היתר אי היכולת להמציא משהו שלא קשור לנושא שמעליו. המצאה חדשה. ואנחנו שם. תאמרו, בסדר, אלכסנדר גרהם בל המציא את הטלפון (נושא) שהוא דרך אחרת לתקשורת בין אנשים (הנושא הכולל). אבל אנחנו יודעים שלא כך הדבר. הטלפון – וכמוהו המכונית, האינטרנט וכו' – היו המצאה חדשה, נקייה. האדם הוא יצור סקרן, וסקרנות משמעה לחפש, כקורא וכאדם חי. אבל אם כבר אין מה לחפש, כנראה – ואני אומר את זה בזהירות – שנישאר עם עולם שמתחבק עם עצמו ועם הקיים. כלומר, מהדהד ומתהדהד רק עם עצמו, וביחס אל עצמו. נשארה הרטרוספקטיבה, ויותר מכך: הרטרוספקטיבה העצמית.

אם כולנו מהלכים ברשתות החברתיות בתוך תערוכה עצמית שבה אנחנו מציגים את עבודת האמנות שלנו (החיים), כותבים את היח"צ, את הכיתוב שלצד עבודת האמנות, מתייגים בגוף שלישי את עצמנו (וזה הכי גרוע: "אודי שרבני בספר חדש" וכו'), הרי שאנחנו גם המבקרים וגם המארחים. האישור היחיד לקיומנו הוא הלייק של האחר על מה שעשינו. נכון, זה לא דבר חדש, אבל – שימו לב – עוד מעט גם זה ייעלם.

אם אני רואה נכון את הדברים, הרי שגם זה – אישור לקיום על ידי לייק ו/או מספר צפיות – ייעלם, והאדם יהפוך עצמאי יותר ותלוי פחות באחרים. אבל לא במובן הטוב של המילה; האדם עתיד להיות ישות סכיופרנית שלא תלויה באחרים לקיומו, כי הוא כל האנשים שבתוכו. לא רחוק היום והרשתות החברתיות יהיו, למרבה האירוניה, רשת חברתית אחת שקיימת רק בראשו של האדם, מעין חבר דמיוני. אם האדם עושה את סך פעולותיו למען האחר, אבל בשביל עצמו (אתם מכירים את זה: הוא לא אוכל בהנאה, אלא מצלם אוכל כדי שיראו שהוא אוכל בהנאה), הרי שהוא הולך לכיוון אחד: הוא עצמו בלבד. האדם בעתיד כבר לא יצטרך אחרים לשם אשרורו. האדם יהיה יותר עצמאי, כביכול, אבל סגור בתוך עצמו באוטיסטיות (מטאפורית ולא מטאפורית) שלו. לאו דווקא בגלל כשל תקשורת שנובע מהסתגרות מסכית, אלא בגלל הגדרת ההווה.

אם ההגדרה ל"מפורסם" השתנתה עם הזמן (מפורסם יכול להיות מפורסם רק כי הוא מפורסם), הרי שבאותה מידה, השיח בנוגע ל"מיהו סופר" / "משורר" יבוטל כליל. בעתיד, האדם לא יצטרך לכתוב ולו מילה אחת כדי להיות סופר ומשורר. הוא חי בראשו. ומבחינתו הוא (יהיה) סופר ומשורר. והוא, בסימולציות שלו, מגיב לעצמו.

הפייק ניוז שמתקיים כרגע כדבר תקשורתי שבו האדם מחליט מה מקצועו ללא אסמכתאות (אם זה כתוב בקו"ח זה נכון), יהפוך להיות פייק ניוז נפשי; האדם לא יצטרך אנשים אחרים לשם היותו, והדיון אם הוא סופר כלל לא יתקיים. הפיזיות של ספר, כמוצר מודפס או אלקטרוני, גם היא לא תהיה רלוונטית: הוא הוציא ספר בראשו. הרי בראשו יש רשת חברתית אישית דמיונית, שהוא העוקב והנעקב היחיד בה. יצירת האמנות בעידן השעתוק הסכיזופרני.

וכאן אנחנו נכנסים לרשת הגדולה, הלא היא פייסבוק. פייסבוק זה כבר "של זקנים". הנוער בז'לו, אבל מה יהיה בעתידו? הוא יישכח כמו מייספייס, קפה דה מארקר, אתר חבר'ה? כן. למה? כי שלא כמו מכשור שיכול לחזור כרטרו או כ"קטע" (נגיח כמו ווקמן, טלפון ישן, ואפילו ביגוד), דינו של הממשק הוא מוות. רק שימוש שונה בו יגרום לו להמשיך לחיות. כלומר, לא מה שהיצרן התכוון אליו.

לפני שנגיע למה שיהיה – להערכת – עם הספר הגדול, הפייסבוק, בואו נבין מה קרה בעולם לא מזמן: אימא מדרום קוריאה פגשה את בתה המתה באמצעות טכנולוגיה מתקדמת. רק המגע היה חסר. הילדה דיברה אליה, והאימא ענתה ובכתה. כלומר, המוות בגרסתו "הישנה" (זיכרונות) לא יתקיים יותר, כי הזיכרונות יהיו נוכחים בהווה. גם שכחת קול המת (הדבר, בה"א הידיעה, שמעיד על מוות באופן סופי; אם הקול מת, הכול מת), גם היא תיעלם. קול המת ילווה אותנו ויילך איתנו לקניות עם ההולוגרמה שלו. גם הפסיכולוגיה תשתנה. והפייסבוק? הפייסבוק יברח מהמוות האינטרנטי על ידי השימוש במוות, כלומר שימוש אחר מזה שהיצרן התכוון אליו; הוא יהפוך לאתר להנצחת מתים, שבהם מוזנים לתוך בוט המת שפתו, שיריו, תגובותיו. נוכל להתכתב איתו על כל דבר, ואם נגלול לאחור, נראה את תאריך לידתו, הלא הוא תאריך הרשמתי לרשת החברתית, מתבוק (Deadbook), מהמוות אל הלידה.

אז מה זה בעצם אומר על האדם הכותב בעידן אריכות הימים? תוחלת החיים, שעד לא מזמן הפכה באופן אירוני לחישוב עוצמה (איך) ולא לתוחלת (כמה), תחזור אל ה"כמה". כמה כתבת ולא איך. אותה דמות אמיל אז'ארית (רומן גארי) שלא מוציאה את הספר שלה כי היא עדיין חיה ויש לה עוד על מה לכתוב, הופכת רלוונטית בעידן של היום; הכתיבה (החיים, כלומר ההווה) מתקיימת תוך כדי חיים. כמעט שאין מבט המסתכל לאחור. ומעל כל זה, תוחלת החיים עולה. אלה הממצאים; אנשים חיים יותר מבעבר.

"זקן/זקנה" בעברית זה לא רק שם תואר, אלא גם שם עצם. ואם שם עצם מגיע אל מילה, דינה של המילה גרוע ביותר כי היא חזות הכול והיא אינה נתונה לפרשנויות, ומשם אין לאן ללכת כי הדברים הוגדרו, נחתמו. זקן הוא זקן הוא זקן. וגם אם יש הבדל בין זקן לזקן (בריא אל מול חולה), הרי שזקן נמזג לקבוצה. ומשם הופך משקולת חברתית שמעיקה על הסביבה. מצב סטאטי נצרך.

והנה, האדם מאריך ימים. "שבעים זה החמישים החדש", וכו'. אבל מלבד אפשרויות

שעוזרות לאדם להאריך חיים (חידושים רפואיים ותפיסות רוחניות), קורה שהדברים המתווספים הם בתוך האדם. כלומר, לא במקומו, לא תמורתו, ולא כמדיום המחליף מדיום אחר, לא כעזר. פשוט עוד שנים בחיים.

האדם של היום חי יותר ויותר, ולכן המוות – סגנונו, צורתו הפיזית ובעיקר זיכרון הנותרים בחיים אל מול המת – משתנה גם הוא. על זה צריך לתת את הדעת. המוות המאוחר מרחף מעל, שכן בסופם של החיים ישנו מוות, אך סגנון המוות, כאמור, ישתנה גם הוא בהתאם. תוחלת החיים שמתארכת גורמת למוות קשה יותר, להתמודדות עם אנשים חלשים יותר, כפופים ועייפים יותר. מותו של האדם בעידן אריכות הימים הוא מוות אכזרי יותר, מדדה יותר, מתבוסס יותר. האדם נשפך לתוך גופו ביתר שאת, כי הוא זקן יותר במותו. גוף של אדם בן שבעים ("הזקן הישן"), עומד אחרת אל מול המוות לעומת גוף של אדם בן תשעים ("הזקן החדש"). יש בידינו פתרונות אינספור לדברים רבים, אך הגוף רוצה להיות תמים. כלומר, לבצע את מה שהוכתב לו: התכלות. ומכאן אל האדם הכותב בעידן אריכות הימים; עוד ספרים על זיקנה שתופסת הווה, כי יש יותר חיים. אחרים.

על חוט העלילה ועל חוט החיים

הספרות היא הפתרון למצוקתו הקיומית של האדם, יצור תכליתי החי בעולם סיבתי. דפוס החשיבה הספרותי מכניס סדר בפרטיו השרירותיים של העולם, ומסדר אותם במסגרת תבנית לינארית שבה יש להם תכלית.

בנוהג שבעולם, כאשר אנחנו מדברים על ספרות, כוונתנו למכלול של יצירה מילולית, בדרך כלל כתובה. יצירה זאת מתחברת בידי יחידי סגולה, "יוצרים", בהם סופרים משוררים ומסאים, ואת תפקידה היא ממלאת בעיקר בשעות הפנאי; חלק מהאנשים נהנים לצרוך אותה, ולרבים יותר עניין מועט בה. ואולם, נקודת מבט זו על הספרות היא צרה. היא רחוקה מלהקיף את מלוא יריעתה, ולמעשה, היא בקושי אוזנת בשולי אדרתה. שכן, ספרות נוצרת בידי כל אדם, ללא תלות בכשרונו ובכוח יצירתו; היא איננה משמשת בשעות הפנאי, אלא בכל רגע ורגע ללא הרף; וצריכתה איננה שאלה של עניין או של הנאה, אלא של חיים ומוות. שכן כל קיומו של מכלול היצירה הספרותית נובע באופן תנייני ומשני מכך שהספרות היא בראש ובראשונה דפוס חשיבה.

אפשר לתאר דפוס זה באופן המופשט ביותר כמה שוויקטור פראנקל הגדיר "הכוח המניע הראשוני של האדם": "השאיפה לפשר". האדם זקוק למשמעות, והחיפוש אחר משמעות הוא מה שמעורר אותו לפעולות המתוות את חייו. לפעמים אנחנו מתייחסים למשמעות כ"סיבה לחיות", אך פראנקל בוודאי היה רואה זאת כחוסר דיוק, מפני שהוא מדגיש ש"ערכים אינם מניעים אדם, אין הם דוחפים אותו, אלא מושכים אותו דווקא" (ההדגשה במקור), כלומר: האדם איננו יצור סיבתי, אלא יצור תכליתי; הוא איננו זקוק לסיבה לחיות, כי אם לתכלית שיחיה למענה.

דא עקא, כלל גדול במדע המודרני הוא שהיקום – כפי שהוא נגלה אלינו – הוא סיבתי בלבד. התבוננות בעולם איננה יכולה לחשוף תכליות, או ליתר דיוק: תמונת המציאות הפשוטה העולה מן הנתונים האמפיריים נעדרת כל תכליתיות. מצב העולם כפי שהוא

נקלט בחושינו מצוי בסתירה חריפה לאותה "שאיפה לפשר" קמאית. לשון אחר: אמנם האדם הוא יצור תכליתי, אך הוא חי בעולם סיבתי. לפיכך, קיומו מצוי באופן ראשוני במצוקה קשה, שאותה היטיב להגדיר אלבר קאמי: "העולם הזה כשהוא לעצמו איננו הגיוני, וזה כל מה שאפשר לומר. אבל אבסורדי הוא העימות בין האי־רציונלי לבין השאיפה המטורפת לבהירות, שאיפה שקריאתה מהדהדת במעמקי נפשו של האדם". הספרות היא הפתרון למצוקה זו. דפוס החשיבה הספרותי מכניס סדר בפרטיו השרירותיים של העולם, ומסדר אותם במסגרת תבנית לינארית שבה יש להם תכלית, כלומר, שבה הם נחוצים לשם השגת מטרה רצויה. הסוגה המרכזית מבחינה זו היא הסיפורת, והאמצעי הראשי המשמש לצורך כך הוא העלילה.

מקובל מאז ימי אריסטו כי כל עלילה חייבת לכלול סיבוכן והתרה. באופן כללי, הסיבוכן הוא השלב שבו מופר הסדר ההרמוני הראשוני, וההתרה היא השלב שבו הסדר שב על כנו. התרה מוצלחת היא כזאת המתרחשת בעקבות זיהוי, הבנה של הגיבור את מצבו לאשורו. בדומה לדגם הספרותי הקלאסי, גם המודל הפסיכוסקסואלי של פרויד רואה את הנפש הנוירוטית כעוברת שלבים אלה, מתוך סיבוכן שנוצר בימי הינקות לעבר התרה בעזרת הטיפול, שבו נעשה המטופל מודע לנסיבות מצבו הנפשי; וכפי שללא סיבוכן אין סיפור, כך גם ללא נזירות אין מקרה טיפולי. לא לחינם כינה פרויד את רגש הזיכוכ המתעורר בטיפול מוצלח בשם "קתרזיס", מונח המשמש את אריסטו לתיאור הפורקן הרגשי במהלך סיפור בנוי כהלכה: אפקט השחרור המושג בטיפול מוצלח דומה לתחושת ההקלה שחש הקורא כאשר סכמת העלילה מתממשת.

למעשה, אפקט הקתרזיס איננו ייחודי לתחום הנפשי. תחושת הקלה והתרחבות מעין זו נחווית בכל פעם שאדם מצליח לארגן פרטים שרירותיים לתוך סכמה. בתחום של פתרון בעיות, תחושה זו מכונה "חווית אהא!", ומודגמת באופן קלאסי בצעקת ה"אאוריקה" של ארכימדס, שבעקבותיה רץ עירום ברחובות סירקוסאי. אותה רוחה שהשיג ארכימדס מבניית סכמה שארגנה את הידוע לו על העולם כך שיאפשר את מדידת נפחו של כתר זהב נחווית כאשר אדם מצליח לארגן את פרטי חייו כך שיניבו תכלית; וכמו בסיפור על אודות ארכימדס, ביטויה של תחושה זו הוא רב עוצמה יותר ככל שחוסר היכולת ליצור סכמה מאיים יותר על המשך החיים. בהתאם לכך, בהיבט הנפשי, תחושה זו איננה יחודית לטיפול, אך היא אופיינית לו, מפני שמטרת הטיפול לעסוק בטרדות הנפש המעיקות ביותר, אלה שמאיימות ביותר על יציבות הסכמה העלילתית. כך, אחד המאורעות המערערים ביותר מהבחינה הנפשית הוא טראומה, שאחד הטיפולים המוצלחים להחלמה ממנה מכונה "טיפול נרטיבי" – טיפול שמטרתו לארגן את סיפור החיים שנקטע על ידי המאורע הטראומתי לסכמה עלילתית בעלת תכלית.

בהקשר זה ניתן להבין כיצד משבר נפשי יכול להיגרם ממשבר פילוסופי, ומדוע לפעמים המונח "משבר קיומי" עשוי להתאים לשתי הקטגוריות. ידועה טענתו של קאמי שיש לראות את מעשה ההתאבדות כהכרעה בשאלה הפילוסופית של משמעות החיים, אך אולי מוטב לומר, שבעת משבר היכולת להכריע נגד התאבדות תלויה ביכולת לארגן את החיים לסכמה תכליתית: כאשר אני מצליח להסביר לעצמי לשם מה אני חי, וכיצד עובדות חיי מוליכות אותי לעבר יעד זה, אזי לחיי יש משמעות. לכן, כל האנשים מספרים

לעצמם את חייהם כסיפור תכליתי, כל הזמן, כך שיסביר את קורותיהם. כל מאורע חדש בעל משקל, שסוטה מקו העלילה של החיים, נחוה כסיבוכן – וכל הצלחה למצוא לו פשר, באמצעות ארגון העלילה כך שישתבץ בה, נחוות כהתרה. ובניסוחו של ניטשה, בציטוט שהיה חביב על פראנקל: "מי שיש לו 'למה' שלמענו יחיה, הוא יוכל לשאת כמעט כל 'איך'".

אך האדם נתקל בהרבה "איך". הקושי החמור ביותר לסכמת העלילה הוא מוות בטרם עת, כלומר קטיעתה בלא התרה. מצב זה הוא בלתי נסבל, כמו הסיפור הקפקאי, היוצר תחושה מטרידה ומעיקה על ידי כך שהוא בונה סיבוכן אך מונע מן הקורא באכזריות את הקתרזיס. אכזריות מעין זו מבקשת התורה למנוע כאשר היא להזהיר לקרוא באוזני הבאים בצבא לפני מלחמה: "מִי הָאִישׁ אֲשֶׁר בָּנָה בַּיִת חֲדָשׁ וְלֹא חָנְכוּ [...] וּמִי הָאִישׁ אֲשֶׁר נָטַע כֶּרֶם וְלֹא חָלְלוּ [...] וּמִי הָאִישׁ אֲשֶׁר אָרַשׁ אִשָּׁה וְלֹא לָקַחָהּ יְלָדָה וְיָשָׁב לְבֵיתוֹ פֶּן יָמוּת בְּמִלְחָמָה" (דברים כ ה-ז). פטורים אלה, המחריגים מן הסכנה את מי שסיפור חייו מצוי בעיצומו, מגלים רגישות לחוסר היכולת האנושי לסבול עולם שבו סיבוכים אינם מותרים. אך ההתמודדות עם "איך" איננה שמורה למצבי קיצון. היא מאפיין בסיסי של חי אנוש, שבא לידי ביטוי בכל מקום שבו יש לאדם מחויבות: ללימודים, לעבודה, למיזמים. במובן הזה, הספרות היא "מותר האדם מן הבהמה": היא מה שמאפשר לו לפעול למען מטרה ארוכת טווח, בהכירו בכך שפעולות לא מהנות או כאלה שדורשות ממנו הקרבה משרתות תכלית עלילתית. אחד האמצעים הספרותיים החשובים לשם כך הוא עיצוב הדמות: אני סטודנט, אני מהנדס, אני פעיל פוליטית. היכולת לארגן את הזהות האישית לסכמת דמות הופכת את ה"מה" למובן מאליו, וחוסכת את ההתמודדות עם שאלת ה"איך" דרך שגרה, כל עוד אין מאורע חריג המעלה אותה בחריפות גדולה מדי. אחת הנקודות החשובות בהקשר זה היא שיחד עם זאת שכל אדם הוא דמות ראשית בסיפורו, כל סיפור תמיד גדול יותר מן הדמות הראשית שלו. לכן כל אדם מודע לכך שכדי שחייו יהיו בעלי משמעות, עליהם לתרום לסיפור הגדול ממנו. למשל – לתרום לבטחון המדינה; למצוא תרופה לסרטן; לכתוב יצירת מופת. יש גם משמעויות "צנועות" יותר, כמו תמיכה בבני המשפחה, או היות אוהב ונאהב, או שמירה על מצוות הדת. אך תמיד, בכל המצבים הללו, המשמעות תימצא מחוץ לאדם עצמו. לפיכך, המרדף אחר משמעות חיצונית – על הסבל הכרוך בו – הוא הכרחי בחייו של אדם, ואוסף המרדפים ההכרחיים הללו הוא היוצר מאליו את הסיפורים הגדולים המאגדים את קיבוצי בני האדם: עמים, אידיאולוגיות ותרבויות. תשתיות ותון של סכמות החשיבה הללו והשלכותיהן זוהו זה מכבר במזרח, ובאופן הבולט ביותר, בבודהיזם. נקודת המוצא בתורתו של בודהה היא שהקיום האנושי הוא סבל, סבל שאי אפשר למצוא בו משמעות, אלא רק לסיימו. בהתאם לכך, הבודהיזם נלחם במושג האני (הדמות) ובכלל השתוקקות (הכוללת תכלית), והאידיאל שלו הוא הגעה למצב תודעתי סטטי. ההתנגדות האינטואיטיבית שעשויה להתעורר במפגש עם ההשקפה הבודהיסטית נובעת מכך שהמלחמה שמנהל הבודהיזם היא למעשה מלחמה בטבע האנושי, שהסבל מהותי לו ומשמשו ככלי אכזרי: כמו כל חי, דווקא משום שהאדם סובל הוא מונע לפעולה, ובאופן ייחודי לו, דווקא משום שללא תכלית הוא נדון להתענות הוא מסוגל לכונן ציוויליזציה.

מכאן מובן, שקודם כל טבוע באדם – בכל אדם – המנגנון הקוגניטיבי של חיבור ספרות, ככלי הישרדותי. כלי זה, ולא אחר, הוא מותר האדם מן הבהמה, והוא מה שמאפשר לבני אדם לפעול בעבור מטרת "גדולות" ולרדות בכל החי על פני האדמה. הואיל ומנגנון זה של חיבור סיפורים והנאה מהם טבוע באדם, הוא מסוגל גם, כתוצר לוואי, ליצור יצירות שאינן אוטוביוגרפיות, אלא בדיוניות. תוצר לוואי נפלא זה הוא הספרות.

הספרות כתנועה בין מדיומים

ייתכן מאוד שהפעמים הראשונות – או אפילו היחידות –
ששאלה כמו "מהי ספרות?" תעלה בשיח יומיומי, תהיה
בתגובה לעיבוד קולנועי של ספר אהוב.

ספרו של איטאלו קלווינו "אם בלילה חורפי עובר-אורח" נפתח בשורות הבאות:
"אתה עומד להתחיל לקרוא את הרומן החדש של איטאלו קלווינו: 'אם בלילה
חורפי עובר-אורח'. הירגע, התרכז. הרחק מלבך כל מחשבה אחרת. הנח לעולם הסובב
אותך להימוג, להיטשטש. את הדלת מוטב שתסגור; בחדר הסמוך פועל תמיד מכשיר
הטלוויזיה. אמור מיד לכל השאר: 'לא, אינני רוצה לצפות בטלוויזיה!'".* אין זה מקרה
שספרו של קלווינו, השואל שאלות עקרוניות על טיבן של קריאה ושל ספרותיות, נפתח
בהתיישובות לקריאה בספר – וזאת כרוכה בדחיית הטלוויזיה המרעישה בחדר השני.
השאלה "מהי ספרות?" בהכרח מעלה גם את השאלה "מה איננו ספרות?". הפתיחה
של קלווינו מציגה את הצורך העז בהבחנה שכזו – בהצבת הספרות בחדר משלה, בעוד
העולם מיטשטש מסביבה והטלוויזיה בחדר הסמוך אינה אלא רעש רקע שיש להתגונן
מפניו. אך קלווינו עצמו לא מחויב באופן אדוק לצורות הספרותיות הקלאסיות. ספרו
הוא טקסט הטרוגני הבנוי מפרקים ראשונים של סיפורים שלעולם לא יושלמו, ובמובן
זה הקריאה בספר היא כשלעצמה מעין "זפופ" בין ערוצים. כלומר, הספר עצמו כבר
מכיל את אותו "לא-ספרותי" המאיים על הקריאה מהחדר הסמוך. כבר בשורות הפתיחה
ניכר כי הטלוויזיה איננה רק מטרד – היא בת-בית, גם לה יש חדר משלה וההפרדה בין
החדרים איננה מוצקה כפי שניתן לצפות.
לשאלה הגדולה שנדרשנו אליה, "מהי ספרות?", יש היבט מדיומלי מובהק. נקודת
המוצא של מחשבה מדיומלית נוטה להיות בידול וחיפוש ה-differentia specifica של

* איטאלו קלווינו, "אם בלילה חורפי עובר-אורח", תרגום: שילוני גאיו, ספרית פועלים 1990, עמ' 7.

כל מדיום ומדיום, כלומר הצבת כל מדיום בחדר משלו. אך נקודת המוצא שמעניינת אותי היא דווקא הרעש המהדהד בין החדרים, התנועה ביניהם – האדפטציה. מעטות הן הפרקטיקות התרבותיות הזוכות לבוז כמו האדפטציה, שהרי היא נושאת אות קין מאז עליית הקולנוע בתחילת המאה הקודמת. ב־1926 כתבה וירג'יניה וולף על מצבו העגום של הקולנוע וביקרה בין היתר את הישענותו על מקורות ספרותיים: "הקולנוע התנפל על טרפו [על הספרות] בתאוותנות רבה ועד היום הוא ניזון מגווייתו של הקורבן חסר האונים. אך התוצאות היו הרסניות לשניהם. הברית הזו איננה טבעית."* וולף מגנה את חוסר האוטונומיה של הקולנוע ומנסחת את מעשה האדפטציה במונחים של אלימות. מבחינתה חוסר העצמאות המדיומלית של הקולנוע גורר הסגת גבול, פלישה אלימה המאימת גם על האוטונומיה של הספרות עצמה, ולכן היא מציינת בהתייחסותה היחידה לספרות במסה זו ש"התוצאות היו הרסניות" הן לטורף והן לטרף.

המונחים הללו מלווים אותנו עד היום, ונותנים ביטוי לאופן שבו הספרות ממשיכה לעצב את המחשבה על פעולת האדפטציה. שמונה עשורים לאחר המסה של וולף ניסחה לינדה האצ'ן תיאוריה של האדפטציה כתהליך וכתוצר תרבותי שניתן לחוקרם באופן עצמאי, כסטרקטורה בין-מדיומלית שאיננה מתייחסת רק לעיבודים קולנועיים של יצירות ספרותיות. למרות שהאצ'ן מהפכת את יחסי הטורף-טרף ומציגה דווקא את המקור כגורם המאיים בברית, גם היא נותרת מחויבת לשיח השגור, הרואה באדפטציה שותפות אלימה: "לעסוק באדפטציות כאדפטציות משמע לחשוב עליהן כיצירות 'פלימפססיות' במהותן, הרדופות בכל עת על ידי הטקסטים המקוריים שלהן".** בניסוחה של האצ'ן, האדפטציה כמו נחקקת על קלף מחוק שהטקסט הקודם שלו רודף אותו כרוח רפאים. למרות שאיפתה לניסוח חדש שיתנער מדעות קדומות, המונחים שבהם היא משתמשת ממשיכים לנסח את היחס בין המדיומים כמגע מאיים ואף עוין.

המטאפורה השגורה ביותר לאדפטציה היא התרגום, מונח ספרותי כמובן. ההקבלה בין אדפטציה לתרגום נדמית כמעט מובנת מאליה – שהרי כמו התרגום, גם האדפטציה מנגישה טקסטים לקהל שלא היה מכיר את היצירה בדרך אחרת. אולם המדיום אינו שפה, לפחות במובן שכל צופה יוכל לקרוא את "הספר שעל פיו נעשה הסרט", אם ירצה בכך. הבנת האדפטציה כתרגום לא רק חוטאת למורכבות הרב-כיוונית של התנועה בין מדיומים, אלא גם חושפת את ההנחה הבסיסית שהאדפטציה יכולה להיות מובנת רק מתוך זיקה לכלים ספרותיים.

אולם גם למחשבה על הספרות כמדיום יש מה ללמוד מאדפטציות. אם נמשיך לנסח תהליכי אדפטציה במונחים של מחיקה ושל אלימות הנעשית לספרות, נחמיץ את האופן שבו התנועה בין מדיומים יכולה להאיר את הגבולות הנזילים ביניהם, ולא רק לחלל אותם. הדרך המהירה ביותר להבין איפה עומד הגבול בין מדינה למדינה היא לנסות לחצות אותו. וכפי שהגירה מחייבת אותנו להתעמת עם שאלות מהותיות של זהות, האדפטציה

* Virginia Woolf, "The Cinema," *The Nation and Athenaeum*, July 3, 1926. תרגום שלי.

** Linda Hutcheon, "A Theory of Adaptation," Routledge 2006, p. 6. תרגום שלי.

– התנועה של טקסטים בין מדיומים – חושפת שאלות מהותיות של זהות מדיומלית, ובו זמנית גם חותרת תחתן.

בתור המשתרך ביציאה מהאולם לאחר הקרנת עיבוד קולנועי לספר מוכר, נשמע אולי מישהי אומרת: "זה היה נוראי, הם שינו את כל מה שאהבתי בספר", אך ודאי יהיה גם מי שיאמר: "זה היה נוראי, הם פשוט צילמו את הספר כפי שהוא ולא שינו שום דבר", ולחלופין: "הסרט שינה הרבה אבל שימר את רוח הספר". כל אלה הן שאלות מדיומליות וספרותיות מובהקות. למעשה, ייתכן מאוד שהפעמים הראשונות – או אפילו היחידות – ששאלה כמו "מהי ספרות?" תעלה בשיח יומיומי, תהיה בתגובה לעיבוד קולנועי של ספר אהוב.

גם עצם הדיון השגור בדבר הנאמנות למקור שואל שאלות על ספרותיות, על "רוח הספר". ולא בכדי הוזכרו כאן רוחות רפאים. נוסף אליהן גם את אותה "רוח בלהות המהלכת על פני אירופה", כדברי מרקס ואנגלס בפתח המניפסט הקומוניסטי. ההיבט המטריאלי – המחשבה על ההקשר הכלכלי של תוצרי תרבות – מקבל ביטוי יוצא דופן בשיח על אדפטציות. כאשר אולפני דיסני הפיקו ב-1983 את הגרסה של "מזמור חג המולד" של צ'ארלס דיקנס, עם דמויות מצוירות מבית מיקי מאוס וחבריו, נראה כמובן מאליו שההחלטה נועדה למקסם רווחים באמצעות שימוש בסיפור מוכר ואהוב, שנכתב על ידי סופר קאנוני ושכבר לא חלות עליו זכויות יוצרים. עצם קיומה של אדפטציה חושף את המנגנון הכלכלי שמפעיל אותה. אמנם, נדמה שדגש זה מנציח את מעמדה של האדפטציה כשייכת לתרבות נמוכה ומסחרית, אך העיסוק המוגבר בתנאיה המטריאליים של התרבות, שמקבלים ביטוי חשוף במיוחד דווקא במעבר בין מדיומים, אינו פחות חשוב לספרות כשלעצמה. כך למשל, ספרם של ניל גיימן וטרי פראצ'ט, "בשורות טובות", זכה לתרגום עברי חדש וליחסי ציבור נרחבים לאור הצלחתה של האדפטציה הטלוויזיונית של אמזון.

אלא שלא רק תהליכי הכלכליים של האדפטציה פועלים באופן רב-כיווני, אלא גם תהליכי הטקסטואליים. כך, למשל, אני נחשפתי לראשונה ליצירתו של דיקנס בטיסה שהחלה את תהליך ההגירה שלי, כילד קטן. הייתי מרותק למסך הקטן על הכיסא שלפניי וצפיתי ב"מזמור חג המולד של מיקי מאוס". לא היה לי מושג אז שמדובר באדפטציה מורכבת השואבת גם מסיפורו של דיקנס וגם מדמויות שונות בעולם המצויר של דיסני, ולא הבנתי שהדמות המצוירת של סקרוג' מקדאק מבוססת על הדמות הראשית בסיפורו זה של דיקנס. עד היום איני יכול לקרוא את הסיפור "המקורי" מבלי לחוות את רוחות הרפאים בסיפורו של דיקנס דרך הופעתן המצוירת. לפחות עבור קורא אחד, דיסני ודיקנס כרוכים יחד לעולם.

המחשבה על אדפטציה מחייבת מחשבה על מהותו של כל אחד מן המדיומים שביניהם נעים הטקסטים, אך בה בעת היא גם מחייבת אותנו לחשיבה מחודשת על הצורך בגבולות המוצקים ביניהם. היא שואלת "מהי ספרות?" אבל אז גם שואלת "מה הספרות עושה?" – כלומר, מה נכנס לספרות ומה יוצא ממנה, איך היא נעה כרוח העוברת דרך קירות הבית. זוהי תנועה שאינה פלישה אלא הגירה, וזו כשלעצמה עלולה להיות מאיימת. תפיסת ההבחנות בין מדיומים כמערכת של הבדלים, בלשונו של פרדינן דה סוסיר, אינה

מחייבת אותנו לשרשרת של ניגודים, אלא לשרשרת של אפשרויות. התנועה בין מדיומים מאפשרת לנו להבין את הספרות כמדיום שגבולותיו נזילים, ומראה לנו שאותם מדיומים אחרים אינם ניוונים מגוייתה של הספרות, כפי שוולף חששה, אלא חיים עם הספרות במעין סימביוזה.

כדי לשאול "מהי ספרות?" אין די לשאול מה הספרות אינה, או מה אינו ספרות, אלא מה הספרות יכולה לעשות. מהו אותו "רעש" העובר כרוח רפאים מחדר לחדר, ממדיום למדיום – ויותר מכל, כיצד נוכל לשהות במחיצתו של הרעש הזה ולקרוא ספר, או לצפות בטלוויזיה, מבלי להתחרט לא על זה ולא על זה.

מצעד הלהיטים של "הו!"

השירים הנבחרים

*

לכבוד גיליון 20 החגיגי ביקשנו מסופרות/ים, חוקרות/ים ואוהבי/ות שירה לבחור את השירים האהובים עליהם ביותר מאלה שראו אור ב־19 הגיליונות הראשונים של כתב העת.

לפניכם ארבעים שירים שנבחרו אחרי שקלול הקולות, לפי סדר אלפביתי של שמות המשוררות/ים.

השתתפו במשאל:

עטרה אופק, סופרת ילדים, מתרגמת ועורכת

רמה איילון, מתרגמת

מעין איתן, סופרת

זהר אלמקייס, סופרת ומתרגמת

סלין אסייג, סופרת ועורכת

ד"ר ננה אריאל, חוקרת ספרות ורטוריקה (אוניברסיטת תל אביב) וסופרת

פרופ' אמיר אשל, חוקר ספרות (אוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה) ומשורר

פרופ' ניצה בן ארי, מתרגמת וחוקרת ספרות ותרגום, כלת פרס טשרניחובסקי לתרגום

לשנת 2008

ד"ר מיכל בן נפתלי, סופרת, מתרגמת, חוקרת ועורכת, כלת פרס ספיר לשנת 2016

אסף ברטוב, מייסד פרויקט בן־יהודה

אילנה ברנשטיין, סופרת ועורכת, כלת פרס ספיר לשנת 2020

גדי גולדברג, מתרגם פרוזה והגות

ד"ר נטשה גורדינסקי, חוקרת ספרות (אוניברסיטת חיפה)

פרופ' מיכאל גלזמן, חוקר ספרות (אוניברסיטת תל אביב)

פרופ' נורית גרץ, חוקרת ספרות וקולנוע וסופרת

פרופ' ספי הנדלר, חוקר אמנות, ראש החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב

רועי חן, סופר, מחזאי ודרמטורג הבית של תיאטרון גשר

ד"ר מתן חרמוני, סופר וחוקר ספרות

ד"ר גדעון טיקוצקי, עורך וחוקר ספרות

נועה ידלין, סופרת ותסריטאית, כלת פרס ספיר לשנת 2013

הלית ישורון, מתרגמת ועורכת

ד"ר חביבה ישי, חוקרת שירת ימי הביניים, אוניברסיטת בן־גוריון

ד"ר דוד וינפלד, מתרגם שירה ופרוזה, חוקר ספרות ועורך, חתן פרס אמ"ת לשנת 2019

פרופ' דורון לנצט, חוקר גנטיקה, מכון ויצמן למדע

ראובן מירן, סופר, מתרגם ומו"ל הוצאת נהר ספרים

ד"ר סבטלנה נטקוביץ', חוקרת ספרות והיסטוריונית, אוניברסיטת חיפה

נתן סלור, מוזיקאי
עופרה עופר אורן, סופרת, משוררת ומתרגמת
ד"ר אפרים פודוקסיק, חוקר המחשבה המדינית ותולדות הרעיונות, האוניברסיטה העברית
ד"ר גיל פייר, מומחה לרפואה פנימית, המשנה למנכ"ל בית החולים איכילוב
ד"ר שי צור, חוקרת ספרות ומבקרת
יאיר קדר, קולנוען, מייסד ועורך מיזם "העברים", סדרת סרטים תיעודיים על משוררות/ים
שלומציון קינן, סופרת ומבקרת
פרופ' נסים קלדרון, חוקר ספרות ועורך
אלונה קמחי, סופרת, שחקנית ופזמונאית
פרופ' חנה קרונפלד, חוקרת ספרות, אוניברסיטת ברקלי, קליפורניה
יהודית רותם, סופרת
פרופ' יגאל שוורץ, חוקר ספרות ועורך, אוניברסיטת בן-גוריון
רחל שליטא, סופרת וחוקרת אמנות
פרופ' ורד שם טוב, חוקרת ספרות, אוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה

הסוטים עוברים

אֲנַחְנוּ עוֹלִים לְמִינְרוֹהַ בַּיַּחַד
כְּזוּג אוֹהֲבִים אֶגְבִּי.
זֶה כְּבָר קִיץ. בַּחֵם עוֹד זוֹלָג זָכָר פֶּחַד
וְרַעַד חוֹלֵף בָּהּ וּבִי.

אוֹתָם נַעְרֵי הַמַּכְלֵת שָׁאוּ
אֶחְזוּ מִבֶּטֶם כְּמַחְבֵּט,
כְּפָרְקֵי אֶצְבָּעוֹת נִקְפְּצוֹת בְּמַרְמוֹ,
כְּנוֹרָה הַנִּדְלָקֶת-נִכְבֵּית,

מְסִיטִים עֵינֵיהֶם מִשְׁדֵּיהַ מִיָּד
אֶל חֲדוֹת אִישׁוֹנֵי הַזְקוּרִים.
לֹא צְרִיף לְדַבֵּר. לְאַחֲזוֹ יָד בְּיָד.
שֶׁתִּיקֶתְנִי – תַּמָּיִם וְאוּרִים.

לֹא צְרִיף לְדַבֵּר בִּשְׁדֵּרָה הֶרְחָבָה,
סִפְסָלִים מִתְפַּקְעִים בִּשְׁתִּיקָה –
גּוֹפּוֹתֵינוּ כַּעַת רוֹחֲשִׁים אַהֲבָה,
עֲטִיפוֹת שֶׁל דְּבָרֵי מִתִּיקָה.

וּבִתֵּי הַקֶּפֶה הַקְּטַנִּים מַחֲיכִים,
וּמְחֻזָּרִים אַחֲרֵינוּ פְתָחִים,
וַיָּדִים סוֹפְקִים, וְכַפּוֹת מְחַכְכִים,
וְהַכֵּל מְזוֹדָגִים וְנַחִים.

הַחֶשֶׁךְ נָמַס וְנִקְרַשׁ תַּחַת צַעַד
אוֹרְנוּ הַגָּס, הַבְּהִיר,
וּבְאֶלְנָבֵי פִיקוּס רְגוּשׁ עַד כְּדֵי רַעַד
מִנִּיעַ וְרוֹעוֹת וּמְכַבִּיר

מְלוֹתָיו הַטּוֹבוֹת עַל דְּרָכָנוּ, שׁוֹלַח
בְּרָכוֹת מִעֲמָקֵי שְׂרָשׁוֹ,
וּמְסִיט כַּפּוֹתָיו כּוֹיְלוֹן וּפּוֹתַח –
לְתַת בְּעֵינֵינוּ כּוֹכֵב.

אֶךְ בְּפֶתַח הַכָּר מִתְקַצֵּף הַגְּלָאִי,
וְהַדְּלֵת נוֹשֵׂאת אֶת פְּנֵיהָ:
”אֶת הַבַּת הָאוֹבְדֵת שְׂשֻׁבָה, אוֹלִי,
צַעֲרֶךָ כֹּה רַהוּט וּמְשַׁכְנֵעַ,

אוֹלָם זֶה שְׂפוֹרֶךָ אֶת זְרוּעוֹ סְבִיב עֲרַפְךָ
שְׂאֵבֵד מִבֵּיתוֹ לְעוֹלָם,
לֹא יוֹכֵל עוֹד לָשׁוּב, כִּי עוֹרוֹ הִתְהַפֵּךְ,
מִתְאַרֵּוּ כְּבָר שְׂכַח אֶת עֲלֹן

שֶׁל נָשִׁים שְׂאֵהָ, אַחֲזוֹת שְׁנִטְשׁ
מֵאַחֹר, בְּקִרְבוֹת נוֹשָׁנִים,
הוּא שְׂכַח אֶת שְׁצִפּוֹ הַנָּשִׁי, הַמְתַּשׁ,
שֶׁהָיָה מְסַתֵּעַר נִים-לֵא-נִים

עַל הַכָּר, עַל רְבוּעַ הַפִּיקָאֵף הַטּוֹב,
שְׂחַבֵּשׁ אֶת שְׂדֵשֶׁה הָעִיר,
שֶׁהֵנִיחַ עֵינָיִם בְּשִׁלִּישׁ הָרֵטֵב,
וְהָעִיר, וְהָרִנִּין, וְהַסְּעִיר.

אֲנַחְנוּ אֲלֵמִים. אֵינִי תְשׁוּבָה. אֵינִי תְרוּץ.
רַק שְׁתִּיקָה בֵּין שְׂכָבוֹת הַבְּגָדִים.
הִיא שׁוֹתֶקֶת אֶת זוֹב מַחְשׁוֹפָה הַפְּרוּץ
וְאֵנִי אֶת כְּסוֹת הַגְּלָדִים.

נִתְפַלֵּל וְאוֹלִי נִדְרַס כְּשֶׁנַּחֲזֹר,
וְיוֹפִיעוּ כְּתוֹב וּתְמוֹנָה
בְּעֵתוֹן שֶׁל מַחַר, בְּקִטָּן, מֵאַחֹר:
”נִהְיָגוּ קוֹקְסִינָל וְזוֹנָה”.

שמעון אדף
(מתוך "מתנות החתונה")

*

*

אוּלַי בְּשָׁעָה הַהִיא אֲדַע
אֶת הַשָּׁעָה
עֵינַי שְׁבִקִימָה
כָּבֵד מוֹכְנוֹת
לְמַעֲשֵׂה הַיּוֹם
אֲבָל אֵיבֵר אַחֵר
חוֹלֵם
עוֹדוֹ שְׂרוּי
בַחֲלִימָה

אֲבָל אֲבֵא
לְפָנַי שְׁתַּקְלַל, אֲנִי מִכִּיר אֶת לְשׁוֹנֶה,
שְׁפִתֶיהָ
נִחְפְּזוֹת לִירֵק אֶת הַמַּלִּים
הָעֵדֻנִים הַפְּכוּ
בְּשֹׁר
הַמְּכֹנּוֹת
שָׁנוּ אֶת שְׁנֵינוּ.

אֲנַחְנוּ הַנוֹפְלִים בְּלֹא
יְכַלֵּת תְּעוֹפָה
אֵף פָּעַם לֹא נִכִּיר אֶת כְּבִידֹתָהּ
צְפוֹר הַלְכוּדָה
פְּתֵאֵם
בְּעִקְוֵמִים שֶׁל הַחֶלֶל
בְּרִשְׁתֵּי דָם
וְהַבְּשָׂר קוֹרָא
כֵּן קוֹל הַחַי יִקְרָא

אֲנִי רָעֵב
אֲדוֹן
מִדּוּעַ קָלַלְתָּנִי פַעַמִּים
הַגּוֹף
שֶׁלֹא אוֹכֵל לְהַבִּינֶה
אֶלֶּא דְרָכּוּ.

אלמוג בהר

*

לרבי דוד בוזגלו, גדול פייטני מרוקו במאה העשרים

מִכִּיּוֹן שֶׁהָיָה עוֹר
לֹא שָׁם לֵב לְלוּעָגִים לְתַרְבוּשׁוֹ
וְהַמְשִׁיךְ חוֹבֵשׁ אוֹתוֹ בְּאֶרֶץ קֹדֶשׁוֹ
בְּקָר בְּקָר עַל רֵאשׁוֹ.

וְהָאֲנָשִׁים מִבֵּיטִים
לֹא רוֹאִים אֶת עוֹרוֹנוֹ
נֶס קָרָה בְּאֶרֶץ הַקֹּדֶשׁ
לֹא רָאָה אֶת עוֹרוֹנָם.

דוד (ניאו) בוחבוט

ויהי בחצי הלילה (קריז)

"קרב יום אֲשֶׁר הוא לא יום וְלֹא לַיְלָה"

(יני)

מיהו האיש השחר הגדול
שנכנס אל ביתי הלילה?
מיהו האיש השחר משחור
שמביט באמי הלילה?
מיהו האיש שכמו כלב מבאיש
פורץ את חדרי הלילה?

מיהו האיש שלמד את אמי
לא לפתח לזר בלילה?

ואמי פתחה בלילה לכל איש,
זכרון שאין להכחיש
צולח מנעול. האיש השחר
הזר

בלילות אחרים
חזר.

ואמי פתחה לו בלילה.

מי זו שגונחת מבעד לקיר?

מי זו השקופה שגונחת?

מי זו שנפתחת לגוף ענקי מבעד לקיר וצורחת?

מי זו השקופה שגופה מתכסה בעור כה שחר (לא מלילה)?

ואחר כך שוכבת עם קריז מיסר באמצע הדם ולא די לה?

מיהו האיש שמפשיל את אמי מכבוד ותחתון בלילה?

אורגיה פרועה של ירח חסר

עם האיש השחר

והלילה.

יעקב ביטון

סייס זקן הייתי

סייס זקן הייתי
הדרכים כָּלן נשתנו מִכָּבֶר –
כָּךְ לְבִי!

חלומי הוא המפריש פֶּרֶסָה
אין זכר לזבח הערות
וְרַעַמַת כְּתָבִי – מִסְפּוּא!

נשארה לי אהבת הברואים
כמה היא קשה

משירי האמת הפנימית

לא שחקתי שש־בש בטיולי כְּתָה,
לא הייתי מֶלַח, שְׁמָנָה, סֶלְתָה,
או מוצר בסיס אחר עבור ארצי היפה.
הייתי ששים אחוז כהל, עם טעם מר של תרופה:

רציתי שתשתו אותי, כרוסים אבודים בקרון,
רציתי לשרף את הבטן ולהביא שכרון,
רציתי שכל האמת תצא ביסורי חמרמרת,
והיה בי זעם של נביא אחרון.

אז אמרתי, "אני לא אחפש שלוה".
אז אמרתי, "אני לא אגיד: 'אין תגובה'".
אז אמרתי, "אני לא אחפש מרפסת
עם רוח ים־תיכונית רטובה".

אז אמרתי, "הגוף הוא כלא נצחי".
אז אמרתי, "אמנות זה הכי, אחי",
אז אמרתי, "לא אהיה יוני עירם שזורק את הדיסקוס,
אהיה יוני עירם שכותב טרגדיות במחי".

אז אמרתי, "אם הכל שפיט, הרי שגם לכתב
אפשר על הכל. או לפחות על הרב".
אז אמרתי, "יהודי אמת אי אפשר להרגיע
אפלו עם חמור לבנוני טוב".

אז אמרתי, "אהיה צדיק, שכתמר יפּרַח".
אז אמרתי, "לא אדע את חכמת המזרח".
אז אמרתי, "כדי לא לאבד את עצמי לדעת,
אהיה כלבת השמירה שלי, עד שאצרח".

אז אמרתי, "אלה זקופה וקפוצת ישבן".
אז אמרתי, "אני הסצנה שלכם, וקוראים לי סיון",

אז אמרתי, "לא אהיה אלכסנדרוני משכיל עם מקטרת
ארכה, ננוח מרב גוני לבן".

אז אמרתי, "לא אגזר על עצמי שתיקות",
אז אמרתי, "לא פחות מעשר מכות".
אז אמרתי, "לא אקפל את גופי בשמש
בחפוש אחרי השקט בין הרקות".

כה אמרתי ותפסתי רכבת צרה,
וירדתי בתחנה המכסה בשורה
של עמודים נאו־קלאסיים אכולי קורוזיה
וראיתי עיר מרבעת וכפר קרה,

ועננים אפרים, ומעילי פרוה,
וכרזות על לילות הבדלח, ואופרה עצובה
עם סופרן שאכלה תריסר חלבונים חיים,
וסרויס וינאי במזנון, כמו אסירים בתאים,

ויהודי בחלוק לבן אומר, "אספירין נוזלי,
שלוש פעמים ביום", ויהודי אחר, שבולולי
וקטן, מתקן שעוני זהב, ושוטר מצליף בקורסיסטית,
וידעתי שהעיר הזאת היא הבית שלי.

וידעתי שמבתי כאלה יוצאים רק כה:
או תופסים בונדאי אסתמטי ואומרים לו: "קח
אותי לאשה". והוא באמת לוקח, ואז בורחים הרחק;
או קופצים מהגשר; או מקשיבים לספק

שבוער בכבד ובמח, בגידים, בשרירי האגן,
ומותחים איזו יד, איזו רגל, והולכים בעקבות נגן
החליל – שיהיה אפלו אותו אחד מהמלין –
ולראשונה מרגישים כילד, ולא כחלדה שבעת הדגן.

אז אמרתי, "אם כה, אז אני יכולה לזוז".
ועמדתי ברלוה עצבני על הרציף הארוז,
ואמרתי, "בואו נבצע דואט: אני אצעק,
והרכבת תעשה טוק־טוק־טוק. טק־טק".

נסיעה לניחום אבלים

לאנה הרמן

יום אחד נספר לבנות –

לא עכשו,

לא עכשו! –

איך נסענו לצפון, צפון, צפון מערב,

איך חפשנו ארמון שעומד במקום הר

בקצה של החשך, כלו מואר,

אבל החשך לא מצטמצם,

לא מצטמצם,

לא מצטמצם,

והים שותק, והחול עוצם

את עיני הפנינה שלו,

פנינה,

פנינה.

איך נסענו בעקבות המות הנא

שהסתתר באור שהסתתר בחשך שהסתתר בחול הרחב

שהסתתר בתוך צפון, צפון, צפון מערב.

מות של נער בתוך הארמון לא מצטמצם,

לא מצטמצם,

לא מצטמצם.

החשך קפץ מכל עבר, כמו לחם מתוך מצנם.

איך סובבנו בחשך בלי סוף, והויז כבה,

כי העיר נגמרה הרבה לפני צפון, צפון, צפון מערבה,

כי חצינו לצד השני, כי הצד הראשון נגמר,

ואמרת דברים שרק את יכולה לומר,

מסביב היה חשך, אבל בתוך המכונית

צמח יער פיות, כי זו את ששנית

את ההרכב של עצמך, תא אחרי תא,

תא אחרי תא,

תא אחרי תא,

עד שהיית עשויה מחמר קסום לא נודע,

שָׂאף אַחַת לֹא נִסְתֶּה.
אָף אַחַת לֹא נִסְתֶּה.
זֶהוּ נֶס, זֶהוּ נֶס, זֶה סִימָן עַל הַמִּצְחָה,
אֲזַנִּים עִם שְׂפִיץ,
זֶהוּ אֹר שָׂרֵק אֶת יְכוּלָה לְהַפְיֵץ,
אֶת זֹהָרֵת בַּחֲשֵׁה, אֶךְ לֹא מְאִירָה אֶת הַדְּרֵךְ:
זֶה קֶסֶם וְלֹא חֲשֵׁמֶל.
הָאֶפְלָה מְסַבֵּיב רִיקָה כְּמוֹ חֲלָל.
הַקֶּסֶם לֹא מְשַׁמֵּשׁ לְכָל־נֶס: הוּא אֶת.
אֶת.
אֶת.
צָפוֹן, צָפוֹן, צָפוֹן מְעַרְב מִתְפַּשֵּׁט לְאֵט
לְתוֹךְ אִישׁוֹנֵינוּ וְלֹא מְצַטְמָצֵם,
לֹא מְצַטְמָצֵם,
לֹא מְצַטְמָצֵם.
הַקֶּסֶם לֹא זְקוּק לְקוֹסֵם.

תל אביב, 9 באוקטובר 2018

בלדת ברים עצובה

אני יורק לקערה גלעין של זית,
פולט עשן וגם טסטוסטרון,
ואת על הבמה, את שרה אריה בינרית
על שחקנית דחוייה בתאטרון

פרובינציאל: תפקידי דקה ורבע
(היא לא הצליחה לפתות את הבמאי)
ואהבה נכזבת. היא מרעבת.
היא אמללה. היא התאבדה במאי.

את שרה שיר עצוב. אני לוקח ביגלה,
והחזה שלך נושם עמק.
ועל הבד דומע איזה פיגעלע
מאד רגיש, ויענקל'ה השמוק

מדביק שרמוטה אקראית לכרס.
קולך צרוד, ושמלתך צמודה.
בשרותים יוצאים המים מהברז
עם לפחות עשרים אחוזי של חלדה.

המאורה הזאת בכלל לא פוטוגנית,
והרצפה עקמה ורטבה.
כלם הזמינו פלטה מטגנת
ובירה מהממלכה הרקובה.

חתיאר עם קוניאק נגש אליך,
ואחריו – איזה פריק עם רסטי ניל.
אני מבין שאת זמרת של שולים,
בולע וודקה מתוצרת ישראל.

תקשיבי, בבה, מה אני אומר לך:
למענך אקים מחדש את הרוקסן!
אני מבין בכספים כמו שמחה ארליך
ובשירה – כמו אלכסנדר פן.

שותי הרסטי ניל כלם ברברים,
שותי הקוניאק הם זן נכחד.
אני יודע לכתב שירים של ברים,
ממש עכשו יוצא לי עוד אחד.

אני זורק עליך חפן גוגואים
ותחתונים צהבים עם תחרה.
אני רוצה אותך כאיקון הומואים.
אני רוצה אותך בטעם רע.

אני רוצה אותך במגפים נאצים,
אני רוצה אותך בכובע קש,
אני רוצה אותך בחזיה עם נצנצים,
אני רוצה אותך מלכת הטרש.

כשאת אוכלת לחם קל עם מרגרינה,
לבי כואב ופי אומר: עד כאן!
אני אזמין אותך למרגריטה
ואסדר לך הופעה בהאמן.

חצות. את שרה בלדת רצח,
ויש לך חוש דרמטי מפתח,
והגבור מדמם, ואת קורצת
לרסטי ניל. אני רוצה אותך.

ככה זה מתחיל

אשרינו, שלא הלכנו בעצת ההורים
ובדרך אחרים לא עמדנו, ובמושבי יצים
ישבנו רק אם רצינו, וברחנו, וברחנו.
בתורת אהבה הגינו יומם ולילה והיינו
זוג סביונים חורים בחדש פברואר,
חדשים כמו הפתעה, חשופים לכל רוח,
מחכים לאפריל האכזר, מתחבאים תחת שמש קר
כמו זוג חתולים נטושים. אשרי האנשים
שאבדו את הדרך, שהגיעו בערף. אשרי שירה
שממנה תבוא הישועה ודרכה נמלט, נמלט.

יאיר דברת

*

(מתוך: סונטות אהב"ה בעקבות לאה גולדברג)

אִמְרָתִי לוֹ: "אֵינְנִי מְקַנָּא",
אֶךְ כְּשֶׁפָּרַץ קוֹלוֹ מֵהַמְקַלְחַת
חֶפְשִׁי כָּל־כֶּה, נִפְשִׁי שֶׁתְּקֶה, קוֹדְחַת.
מֵאֵז אֲנִי חוֹשֵׁק וּמִתְעַנֶּה.

וְהוּא עָרֵם, גְּבֵרִיּוֹתוֹ טוֹפַחַת
וּכְמוֹ קִלְלָה רוֹבֶצֶת עַל רֵאשִׁי,
וְשׁוֹם כָּאֵב אֵינְנִי מוֹחֶשֶׁי
כְּגַעְגוּעַ לְעֶרְוָה פּוֹרַחַת.

כִּמָּה קָשָׁה לְשֹׂאת אֶת תְּמוֹנֹתוֹ
נוֹשֵׂא אִשָּׁה, חוֹבֵק אוֹתָהּ בְּכַחַ
מִתַּחַת לְשִׁמְיָהּ, וְהִיא אִשְׁתּוֹ –

גּוֹפּוֹ כְּבָר לֹא שְׁלִי, וּבְלָכְתּוֹ
צְוִיתִי עַל עֲצָמֵי – עָלֵי לְשִׁכְחַ.

חדוה הרכבי

השינוי האחרון

השנוי האחרון הִיה מֵוֹת.
נִרְאִיתִי קְרוּבָה יוֹתֵר לְסָכִין הַקְּרָה
לְרוּחַ. לְמַיִם. לְמַתִּים.
מִשֶּׁהוּ – מִיֶּשֶׁהוּ – גֵרֵר אוֹתִי פֶתְאֵם מֵאָה סְנַטִּימֶטֶר מִמְּנִי
כְּאֵלוֹ הֵייתִי חַיָּה גְזוּרָה מִקְרָטוֹן
מוֹטָלֶת בְּסֵל נִירוֹת
בְּלִי לְהֵנִיד עַפְעָף

נְעִשִׁיתִי בּוֹטָה
אֵינְטִנְסִיבִית
וּוִלְגָרִית
קִפְרִיזִית
דוּחָה.

מְסַבֵּב הַתְקַבְּצוֹ הַמּוֹן אֲנָשִׁים
וְאֲנָשִׁים אֲמָרוּ: "הֵה חֲדוּהָ, הִיא בְּאֵמֶת יוֹדַעַת לְהִיּוֹת כְּלָבָה"

הַקְּטַע בְּסוּגָרִים הוּא: הֵיחִידִים שְׂמַעֲנִינִים אוֹתִי הֵם אֵלָה שְׂמֹשֶׁתוֹקֵקִים בְּכָל מְאֹדָם
לְהַקְשִׁיב לְרַעַשׁ הַגְּלִים־שֶׁל־הָעֲבָדוֹת
לְיִשָּׁר אֵת הַגְּלִים
לְמַחֵק אֵת הָעֲבָדוֹת
לְפַסֵּל אֵת צְבָעֵי הַקֹּשֶׁת בְּעֵנָן.
לְגַעַת בְּפִקְעַת
לְצוּד אֲרִיּוֹת שִׁיִּצְאוּ מִן הַדַּעַת

נִזְכַּרְתִּי בְּחֵית־הַלֵּילָה שֶׁל אֲבוֹת יִשְׂרָאֵל, מִשְׁתַּרְכַּת מִמְדָּבָר לְמִדְבָּר
עֶטוּרָה פְּרָחִי לֵילָה
– מַעַל מְצַחָה הַזֶּר הַקָּדוֹשׁ –
אוֹר זָה אוֹר אָדָם נִשְׁפָּף מְעִינִיָּה
וְגַם כְּשֶׁהִיָּתָה מֵהֵנָהֶנֶת בְּרֵאשִׁיָּה
רוֹקַעַת בְּרִגְלֶיהָ
חוֹבְטַת בְּחוּל הַזָּקָן

אֲבָל הַשִּׂיא הִיָּה מְזֻמּוֹר הַקָּסֶם שֶׁל הַיָּמִים שֶׁחֲלָפוּ
לְאֶטֶם לְאֶטֶם לְאֶטֶם.
דְּהֶרֶת הַסּוֹסִים עַל הַמַּיִם
צְהִלֵת בְּחוֹרִים-יְפִי־תָאֵר בְּשִׁמְשׁ
– הַטִּיּוֹל, הַקָּצֵב, הַשִּׁיחָה, הָעֵנָג, הָרַעַד, הַחֶסֶר, הַצִּמְאוֹן, הָאֲבָק, הַנּוֹעָה –
– פֶּה וְשֵׁם מִיִּשְׁהוּ מָרִים אֶת הָעֵינַיִם, מִבֵּיט בְּשָׁמַיִם –
וְהַקּוֹלוֹת הָאֵלֶּה, כָּל הַקּוֹלוֹת הָאֵלֶּה, כָּל הַקּוֹלוֹת הָאֵלֶּה

וְהַקּוֹלוֹת שֶׁל אֱלֹהֵי שָׁמַיִם
וְהַקּוֹלוֹת הַחֲדָשִׁים שֶׁל אֱלֹהֵי שָׁמַיִם

וְהוּא רוֹקֵד וְרוֹקֵד וְרוֹקֵד
אֲנִי אוֹמֶרֶת נִפְלָא. נִפְלָא. זֶה נִפְלָא.
מוֹזִיקָת גִּז' לְבָנָה נִעְצָרֶת לַיָּד הַדְּלִפָּק.
הַמְצִיאֹת שׁוֹקֵעֶת לְתוֹךְ תַּרְדֵּמָה עֲמֻקָּה.
צִפּוֹר הַרוּגָה מִנִּתְרֵת בַּחֲשֶׁךְ
עַל פְּנֵי קֶצֶה שֶׁל מִדְרָכָה.
וְהוּא רוֹקֵד וְרוֹקֵד וְרוֹקֵד

וְבוֹ בְזִמְנֵן לְהָרִים דְּפִי נִיר קִטְנִים,
לְעִשׂוֹת רְשׁוּמֵי־הַכְּנָה
– רְשׁוּמִים שְׁנַעְשׂוּ בְטֶרְנֶס –
עַל פִּתְקָאוֹת, עַל נִירוֹת גְּדוֹלִים.
וְהַמּוֹת הַשְּׁקֵט, עִם הָאֶפּוֹר הַלְּבָן, רַק מָה,
אֵיפֹה הַמְקַל וְהַגְּלִימָה.
עוֹלָה בְּדַעְתִּי חֵלוֹם שֶׁל כְּלָבָה
וְחֵלוֹם שֶׁל כְּלָבָה בְּדִיוֹק כְּמוֹ חֵלוֹם שֶׁל כְּלָבָה
שֶׁנִּרְדְּמָה סְבִיב בּוֹר מֵיִם כְּזֶה
לְאַחַר שְׁנִסְתָּה לְדַעַת מָה
מִסְתּוֹבֵב בְּרֵאשִׁי
נִזְכַּרְתִּי בְּבִלְתִּי אֶפְשָׁרִי.
כְּלוֹמֵר

גִּבֵּר שְׂיֹדֵעַ מָה מִסְתּוֹבֵב בְּרֵאשִׁי,
מְשַׁנֶּה אֶת דַּעְתִּי כָּל הַזְּמַן,
גּוֹרֵם לִי לְהִרְגִישׁ
דְּבָרִים כְּאַלֶּה.
וְהוּא גַם מְשַׁהוֹ אַחַר לְגַמְרִי.
גִּבֵּר מֵהַסּוּג הַזֶּה,
כְּלוֹמֵר

גִּבֵּר שְׂאֲנִי אוֹהֶבֶת –
גִּבֵּר פְּרֵה־יִסְטוֹרִי
גִּבֵּר כְּבִיר
טוֹטְלִי
מְאֲגִי
חֲדַפְּעֵמִי
גִּבֵּר תָּמִים

— מְהֵמָּה —

אָבֵל דּוֹקטוֹר לֹא מִתְחַרֵּז עִם כְּלוּם
... רַק דּוֹקטוֹר עִם דּוֹקטוֹר

דן פגיס

אָמַרְתִּי שִׁיֹּרֵד לִי דָם, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
יֹרֵד לִי דָם מִכָּל חוֹרֵי, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
אָמַרְתִּי שְׁמוֹתֵי קָרֵב, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
שְׁמַעְתִּי צַעֲקוֹת עוֹרֵב, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
אָמַרְתִּי: עוֹד מַעֵט אֲמוֹת, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
גִּלְגַּל רֵאשִׁי הִיָּה שְׁמוֹט, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
הִיִּיתִי אֲכוּלֵת יֹאשׁ, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
הַמּוֹת כְּמוֹ זְמוּזִים יְתוֹשׁ, כְּשֶׁאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
חֹזֵר וְאֵת דְּמֵי סַחֵט, וְאֵת אֲמַרְתִּי מְהֵמָּה
אָבֵל מְהֵמָּה אֵינְנוּ מִתְחַרְזוּ עִם שׁוּם דְּבָר
הַמֵּיִם בָּאוּ עַד הַנְּפֶשׁ וְעַד הַצְּנוּאָר
אָבֵל מְהֵמָּה אֵינְנוּ מִתְחַרְזוּ עִם כְּלוּם רַק מְהֵמָּה
עִם מְהֵמָּה

(אָמַרְתִּי שִׁישׁ לִי יוֹם הַלְּדוּת
וְאֵת לֹא אֲמַרְתִּי לִי מִזֵּל טוֹב
אָבֵל לֹא נִתַּתְּ לִי כְּדוֹר
וְלֹא מִכַּת חֲשָׁמַל
וְהָרִי גַם זֶה טוֹב).

בעקבות הזמן האבוד

בְּעוֹגִיָּה נִגְסַתִּי, וְנִרְאָה לִי
שְׂאִי־אֶפְשָׁר הִיָּה לְגַדֵּל, וְאִי־
אֶפְשָׁר הִיָּה שְׁלֹא לִפְל כְּמוֹ אֲלִיס
אֶל אֶרֶץ הַפְּלָאוֹת וְהִרְאִי.

אֶתְּה נִפְלֵת וְאֲנִי נִדְמָתִי.
נִפְלֵת מְחֻמַּת יוֹן וְטִיט.
אֲנִי נִצַּבְתִּי שָׁם כְּמוֹ הַמְּפֹטִי־דַמְפְּטִי,
תּוֹפַחַת בְּאֵלְמוֹת הַבִּיצָתִית.

עֲשָׂרִים שָׁנָה חָלְפוּ עַד שְׁלֻפְתַּע
חֲזֹרְתִי אֶל מְקוֹם הָעִזִּיבָה.
אֲנִי חֲלִיתִי וְאֶתְה נִרְפֵּאת
הֶרְחַק־הֶרְחַק מִגִּיא הַמְצַלְבָה.

הֵיית הֶבֶל וְהֵייתִי קֶנֶן.
עוֹפְפָנוּ יַחַד כְּמוֹ יוֹנָה וַיּוֹן.
הֶדֶם שׁוֹב מִמֶּה הִיָּה הַיִּין
וּבִשָׁר הַמְצָחָ – לְחֶם קוֹמוֹנִיּוֹן.

חֲזֹרְתִי לְשַׁעָה שְׁמַתְחֻלְפֵת
בְּהַ הֵילְדוֹת בְּהַתְּבַגְרוֹת: קוֹרָה
שְׁגוּף הוֹלֵךְ וּמַתְעַטֵּף כְּלֻפֵת
בְּקָשִׁי עֵגֶל שֶׁל גִּיל אַחַת־עֶשְׂרֵה.

מַעַל אוֹתָהּ חוֹמָה, כְּמַעַט בַּת תְּשַׁע,
מִבְּעַד דָּם שְׁפוּף, אֶת אַחוֹתֶיךָ
אֶתְה רֵאִית בְּזִירַת הַפֶּשַׁע
וְהִיא הֵלְכָה מוֹלֵךְ וְהֵתְנַמְכָה.

מִתוֹךְ גָּלִים שֶׁל זַעֲזוּעַ מַח
רֵאִיתְךָ אֶת חֵיָּה שְׁחֻלְפוֹ
וְהִיא גָּדְלָה עַד שְׁחֻדְלָה לְצִמָּח
בְּתוֹךְ גִּלְגָל הַעֵיִן הַקְּפוּאָה.

זִירַת הַפֶּשַׁע הִיא תְּמִיד הַבֵּית
וְעוֹגִיָּה הִיא לְפַעֲמִים אֶקְדָּח.
פּוֹסְעִים בְּעַמְקָה, בֵּין עֲצֵי הַזֵּית,
בִּיחַד, יָד בְּיָד, אַחוֹת וְאָח.

אבן, נייר ומספריים

אני רוצה עכשו לקרע את הדף.
אני רוצה עכשו להתחזק כּאבן.
אני רוצה להיות לך אָמא, לא עלה נדף.
שלא תדעי אף פעם איך אני כּואבת.

שלא תדעי אף פעם איך ראשי נרדף.
שלא תראי אף פעם איך אני נרדפת.
אני רוצה עכשו לקרע את הדף
ולהיות לאבן בלתי-מטפּטפּת.

שלא תראי אותי כּאמא-יונתן.
לתת לך לשחק מבלי לשאת את אמא.
לשבת מן הצד כּסלע האיתן.

לתת לך לשחק באבן וניר
ומספריים עם כל מי שרק יתאים לך.
לתת לך לשחק בכל מה שנושאר.

עומר ולדמן

במקום יופי

לפני ארבעה חמשה ימים ככה חלמתי חלום
על הארץ. פונתי אשה כשאני אומר ארץ.
פונתי לראות יפעה עכורה. נניח נדר נערה. וזה ברור,
כי כלם אומרים ארץ ולא מתכוננים לומר ארץ.

וכלם אומרים שעת הרצון וחושבים על הקמט בתוך המטה.
אבל המטה היא מטה, גם כשאנחנו רוצים.
והחלפתי שנה בשנה ושנים בשנים עד ענה הרחוב
על שתיקות שהיו אצורות בעורות חרוצים של פנים

ואמר זו יפעה. ואמר לא יותר מיפעה. וידעתי שיש בזה חוב,
כי הדמים היו דמים והדממה היתה דממה
והאדמה אדמה. כי על מה שברור התעקשתי,
והיו הדלתות. ואחת ואחת אחריה נקשתי.

יפעת אינך? והדלת נטרקת
יפעת אינך? והדלת נטרקת
יפעת אינך? והדלת נטרקת

ונטרק חלומי ובעינייה שטופות הברקת כמעט מתגלע השיר "להגיע

לרגיעה". אז למה לא חלמתי עליה. תמיד להמנע מנגיעה,
ובכל זאת היא עוד כאן, בשיר הרעוע הזה, במקום יפי,
במקום יפי. למה לא אמרתי לה בדלת יפי
במקום ארץ. למה לא אמרתי ארץ.

שלומי חתוכה

האב

אֶפְשֶׁר לְתַאֵר מְשֻׁפָּחָה
אִם נֹאמֵר שְׁאֲנַחְנוּ כּוֹכְבִים זְעִירִים מְנַצְנְצִים
הַשֶּׁמֶשׁ הִיא אִמָּא
וְהַיָּרֵחַ –
שִׁיד לַחֲשֵׁכָה
מְאִים לְהַעֲלֵם
שָׁב כְּמַכַּת אֲגֵרוֹף –
הוּא הָאָבָא.

יואל טייב

שיר ערש מעבר לוואדי

זוכר איך מעבר לוואדי
רצדו האורות של העיר?
ראה, ערפל, ואין ואדי
ואין כאן אורות ואין עיר.

ורוח נושבת. אל פחד.
קולה מטפס על הקיר:
הבט בחלון: לא, אל פחד,
ענן מכסה את העיר.

כסה אף אתה את רגליך
מפתע הקר של הקיר
שמכה תכסה את רגליך,
ענן יכסה את העיר

עצר והקשב איך הרוח
נוהמת בכעס כמו שיר
עצר והקשב לה, לרוח.
ענן מכסה את העיר.

עמרי לבנת

*

(מתוך "מלאכי")

אֱלֹהִים, תְּקוּמְתֶךָ בְּשִׁסְק.
כֹּה קִצְרָה הָעוֹנָה בָּהּ אֵינָה נֶעְלָב.
יָמִים אַחֲדִים מִפְּלֶת כְּתָם
וְזָכַר מִהֶלֶךְ יִתֵּר יָמִים.

מִלְאֲכִי, אֵתָה בַד אֱלֹהִים,
הַנִּחְרָד? הַנִּכְוָה?
הַיָּשׁוּב הַיָּנֵס הַצֹּהֵב
הַצָּדִי כְּאַהֲבָה?

הילה להב

חיה

אני גונעת.
כדי להחליץ עלי ללעס את רגלי.
אני מרעבת כל הזמן.
במקום לומר את הדבר הבהיר,
הדק מכל דק, עלי להתפטם בו.
את הדבר הדק אומרות תמיד האילות שקופות-הגו.
וההמיה העדינה עולה מתוך מעי.
לא מהלב.

כדי לשבר את הרעב עלי להתחזות לכלב:
להתהלך בודדה ולהתעות את החיות.
אוי לרגלי הלכודה עכשו.

אני גונעת ברעב.
פעם בשבע-מאות שנה באה אילה כמוך
טובת עינים מאירה בלי הפסקה –
אני לועסת את בשרה במשך חדשים.
בטני ריקה.

היאוש לא יהרג אותי כי לא
יהיה לו אמץ: בכל פעם שעורפים לי ראש
גדל לי הישבן.

הפצע בכרסי נפתח ומתאחה –
חיה שעירה מכרסמת מבטן לגב.
לפעמים אני חושבת שאמות מאהבה,
מה שמזכיר לי: אני מתה מרעב.

טיפשה

*

טפֿשֶׁה שְׁאֵת רֹצֶה לְתַקֵּן
בְּמַלִּים טְעוּיֹת שֶׁל דָּם.

גַּם הַבֶּשֶׂר – מַה זֶה בֶּשֶׂר
חֶמֶר צְפוּף כָּל כֶּךָ שֶׁלֹּא יוֹצֵאת
מִמֶּנּוּ הַנְּשָׁמָה –

בְּהַגְדָּה אֲנִי רוֹאָה –
בֶּשֶׂר הוּא נְשָׁמָה סְמִיכָה מְדִי שְׁנֵתֶקְרֶשֶׁה.

הַקְּדַחְתִּי אֶת הַגּוּף הַזֶּה.
טפֿשֶׁה.

נדב ליניאל

עכשיו, הוראות לשינה

*

- א. שכב על צדך
- ב. אחז בכף ידך הימנית את כתף השמאלית
- ג. החלק את כף רגלך השמאלית מעל לכף רגלך הימנית
- ד. שלב את אצבעות ידך השמאלית בידך הימנית
- ה. דמין שזהו גופו
אינה נרדם?
- ו. דמין שזהו ידו, שזו רגלו
אינה נרדם?
- ז. דמין שאינה.

אפרת מישורי

הנה זה בא

הוא נתן מה שתמיד נתן
אבל עכשו הרגל שלו
גדולה וחלקה
כי הוא מוריד שער בליזר.

הוא הומו, אני אמא שלו,
ואני לא ישנה בלילה

מרב אהבה

דורי מנור

אבא

נפש אחת אחריה,
גם בי מתארח הזמן.
גם בי הוא זורח
כמו נר במקרה, אך
גם בי לא יותיר
סימן.

נפש אחת אחריה –
זה מהלך הדורות.
ולי הענקה
פריוילגיה זכה:
לפרח
ולא
לפרות.

נפש אחת אחריה,
שעה שאלך לא אותיר
לא נר נשמה
לא אמת ערמה
לא פשר בלתי-פתיר.

תנשמת אחת פורחת
מאמצע העץ, ואני
פורח כמוה.
לדאות ולתמה:
זה פשר הזמן,
זמני.

בריטון

יְלֹדוֹתַי הִיְתָה מוֹטַחַת
בֵּין פְּנוֹת רְחוֹב מִיכָה.
גְּמִלוֹנִית וְלֹא בּוֹטַחַת
וְנִדְחַת הִיא הוֹטַחָה

שֶׁל מוֹרֶשֶׁת מְקַדְשֶׁת,
שֶׁל מוֹסַד הַמְשַׁפָּחָה,
וְאֲנִי אֲנִי פּוֹגֵשׁ אֶת
הַרְגָּלִים בְּבִרְכָה.

וְאֲנִי קוֹפֵץ בְּחֶבֶל
וּבְגוּמִי וּבְקָלָס
וְנוֹסֵעַ בְּרֶכֶבֶל
וְעוֹלָה מִפְּלֶסֶס־מִפְּלֶסֶס

כְּמוֹ כְּדוֹר עַל פְּנוֹתֶיהָ
שֶׁל מְדַרְכַּת הָאֶסְפֵּלֶט
שְׁחֻקְקוֹתֵי בְּהָ קֵטֵעַ
שֵׁם שְׁעוֹד חֲרוֹת בְּאֶלֶט –

וְקַפִּיצַת הָרֹאשׁ שֶׁל אָבִא
וְהַחֲשֵׁק הָאֱלִים
מִסְגִּירִים לִי שְׁלֵהבָא,
בְּבִרְכָה שֶׁל הַגְּדוֹלִים,

בְּמַגְדֵּל אֵיפֶל וּפִיזָה
לְהוֹכִיחַ לְכַבֵּידָה
שֶׁהַחֲרֵב שֶׁהִתִּיזָה
אֶת כְּנַפְיָנוּ בַּלְדָה

וְהָעֶרֶב אֵין שׁוֹם טַעַם
לְהַגּוֹת בְּבְרִיטוֹן
אֶת הַשֵּׁם הַזֶּה שֶׁפַּעַם
לֹא יִדְעֵתִי עוֹד לְחַתָּם.

כְּשֶׁהַכְּלוֹר יְחַדֵּר לְקַפֵּל
בֵּין הַנֶּפֶשׁ לְבֶשֶׂר,
כָּל סִפְקַ בְּדַבַּר הַנֶּפֶל
שְׁנוֹלֵד לָהֶם יוֹסֵר,

לֹא אֶת הַנִּיחוּחַ מְלָה,
אֲלֹא רַק אֶת הַפְּרִיחָה.
וְאֲנִי דוֹאָה לִי מַעֲלָה
יְצוּפָה מִשְׁמֵי מִיכָה

סִבְתָּא לֹא הִיְתָה בְּבֵיתָ,
הִיא נְטִלָה לְמַעֲשֵׂה
אֶת נַפְשָׁה בְּאֲמִצַּע שֵׁיט
בְּאֶגַם הַמְהַסָּה

וְעֵינַי תִּהְיֶה יוֹקֶדֶת
וּמוֹעֵדֶת וּפְרוּצָה –
עֵין יְהוּדִית נוֹדֶדֶת
בֵּין בְּגָדֵי הַרְחֻצָה.

בְּפִרְחִים אֲשֶׁר הִנְצוּ,
בְּפִרְחֵי הִיקִינְתוֹן – – –
וְיוֹדַע שֶׁהַקֶּץ הוּא
לְעַמֵּד בְּבְרִיטוֹן.

שֶׁל עֵינֵיהָ שְׁאֶפְלוּ
בְּאֶלְבוּם וּבְחֻטָּף
לֹא רְאִיתִי, כִּי אֶפִּיל הוּא
פְּרִי הַשְּׁקֵט הַנֶּקֶטָף.

אֲבָל סִבְתָּא לֹא בְּבֵיתָ,
הִיא נְטִלָה לְמַעֲשֵׂה
אֶת נַפְשָׁה בְּאֲמִצַּע שֵׁיט
בְּאֶגַם הַמְהַסָּה

וְאֶפִּיל הוּא גַם הָעֶרֶב
שֶׁלְמִדְתִּי בּוֹ לְשַׁחוֹת,
עַל גְּרוֹנֵי מְנַחַת חֲרֵב
הַמִּסָּד וְהַטְּפָחוֹת

שֶׁל עֵינֵיהָ שְׁאֶפְלוּ
בְּאֶלְבוּם וּבְחֻטָּף
לֹא רְאִיתִי, כִּי אֶפִּיל הוּא
פְּרִי הַשְּׁקֵט הַנֶּקֶטָף.

על המשקל

כִּמָּה מִים / שֶׁקֶל עָנָן?
(אבות ישורון)

הוא צעד בין המוקשים לקצבו של שיר [...] וניצל.
(בנימין הרשב על אברהם סוצקעווער)

שָׂא אֶת שִׁירֶיךָ כְּמוֹ הַד שֶׁל עָנָן
הַנֶּאֱחָז בְּעֵץ.

חַיִּים וּמֹת בְּיַד הַמִּשְׁקָל.
חָשַׁב עַל אוֹתוֹ מְשׁוֹרֵר

שָׂרָץ בֵּין מוֹקְשִׁים וְעֵצִים אֶת עֵינָיו
וְכָל עוֹד נִפְשׁוּ בוֹ כְּדָרָר

פְּקָעוֹת אֲנַפְסָטִים עַל דָּל לְשׁוֹנוֹ
וַיִּמְבִּים בֵּין קַרְסָלָיו,

חָשַׁב עַל אוֹתוֹ מְשׁוֹרֵר שֶׁנִּשְׂא
אֶת עַל הַכְּבִידָה כְּמוֹ צֶלֶב

וְלֹא נֶעְצַר עַד אֲשֶׁר הוּטַח
מִשְׁדָּה הַמוֹקְשִׁים אֶל הַכְּחוּל,

סוֹפֵר הַבְּרוֹת וְשׁוֹעֵט עַל כְּנֶה,
בְּרִיא וְשֶׁלֶם
כְּבִיכּוֹל.

מָה הַמִּשְׁקָל שֶׁיִּצְיֵל אוֹתְךָ?
שָׂאֵל, יְקִירִי, שְׂאֵלָה.

אֵל תִּבְקֶשׁ בוֹ חֲרוֹת אוֹ כְּבָלִים –
לְכָל הַיּוֹתֵר גְּאֵלָה.

מָה חִפְשִׁי בְּחֲרוֹז הַחִפְשִׁי?
מָה זֶה "חִפְשִׁי" בְּכֻלָּל?

אֵל תִּלְךָ שׁוֹלֵל, יְקִירִי.
אֵל תִּלְךָ שׁוֹלֵל.

כָּל נֶפֶשׁ בּוֹחֶרֶת מִשְׂא מְשָׁלָה,
הֵלֵב הַפּוֹעֵם בּוֹחֵר.

לֹא חִפְשִׁי וְלֹא שְׁעֵבוֹד, יְקִירִי:
יֵשׁ פֹּה דָבָר
אַחֵר.

כִּמָּה שׁוֹקֶלֶת נֶפֶשׁ אַחַת?
כִּמָּה שׁוֹקֶלֶת אִישׁ?

מָה הַמִּשְׁקָל שֶׁל שְׂמִיךְ, וּמָה
כְּבֵד הַדָּם הַגּוֹעֵשׁ?

מָה הַמִּשְׁקָל שֶׁיִּצְיֵל אוֹתְךָ?
כִּמָּה שׁוֹקֶל אִישׁוֹן?

שָׂא אֶת שִׁירֶיךָ כְּמוֹ שְׁבָר עָנָן
טָרֵם גֶּשֶׁם רֵאשׁוֹן.

שָׂא אֶת שִׁירֶיךָ בְּדָם כְּמוֹ נִשְׂא
שֶׁל חֲלִי בְּלִת־מִתְפָּרֵץ.

שחר-מריו מרדכי

בוקר חורפי

כֹּל הַלַּיְלָה נִשְׁפָּה בְּקֶר בְּעֶרְפִי,
וְלֹא הִצְלַחְתִּי לִישֹׁן. דְּבַר רֵאשׁוֹן
בְּדַקְתִּי חֶשֶׁד שְׂאֵהוּבֵי אֶבֶד.
דְּבַר שְׁנֵי, שְׂאֵנִי

סקיפר

"אין גדות, יש רק נהר"

אנטוניו טאבוקי

No man is an island

ג'ון דון

האָמן לי, אין לך גדות. בְּלֶךְ נָהָר.
האָמן לי. גַּם נָהָר נִסְחָף בְּזָרֵם חֲרִישִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמֵּית הַיְבֵשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מְבָהָר.

אַתָּה סְמוּךְ וּבְטוּחַ שָׂרָק אַתָּה תִּבְחָר:
בְּרִצּוֹתֶךָ – עוֹגֵן, וּבְרִצּוֹתֶךָ – מְשִׁיט.
האָמן לי, אין לך גדות. בְּלֶךְ נָהָר.

שׁוּב נִסּוּג; תִּמְיֵד דְּרוּף. מְגַל לְגַל אַתָּה נִזְהָר.
אָדָם הוּא אִי, כְּשֶׁזָּהָה נוֹגֵעַ לְךָ אִישִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמֵּית הַיְבֵשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מְבָהָר.

רְאֵה, לְשִׁמְאֵלְךָ עִיר טְבוּעָה, מִיְמִין צֵל הַר
רְחוֹק מִכָּל צוּרָה שֶׁל בְּרֵאשִׁית.
האָמן לי, אין לך גדות. בְּלֶךְ נָהָר.

הֵאֵם אַתָּה מִבִּין זֹאת כְּשֶׁרוּחַ מְסַבֵּיב נִסְעָר?
וּלְפִתַע מִטְלֵטֵל בֵּין פְּסָגָה לְתֵהוּם נִפְשִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמֵּית הַיְבֵשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מְבָהָר.
אֲנִי רוֹצֵה לֹאמַר לְךָ, לְצַעֲקַ שְׁעוּד מְעֵט כִּבֵּר מְאַחֵר.

שיר הודיה

(בעקבות פרנסיסקוס הקדוש מאסיזי)

בראש ובראשונה האח חשיש אתה שגרמת לי לחיך
ולשכח מאין באתי ולאן אני הולך

את האחות מורפין שביליל התערים המנסרים
שמת לי דבש מתוק מתוק על כל התפרים

אתה האח קוקאין מקדת את מבטי שהתערפל מבכי־פתאם
אתה האח הרואין לקחת אותי הכי גבוה (אבל לא אחזר אליך – השארת אותי על פי תהום)

את האחות אקסטטה שבמכת ברק עשית אותי טפש
בזמנים שבהם להיות חכם צרב כמו סכין מלבן באש

אתה האח אל־אס־די שצבעת בשבילי תבל ומלואה באדם
כדי שלא אבחין בכתמי הדם, הדם הזה שנשפך בכל מקום

את האחות המרגיעה לוריבן את האחות המדרבנת אמפטמין
למדת אותי להנות מתשוקה ללא מין

אתה האח ואבן שהרגעת בעויתי מלחמה
ורפדת כאבי הכרה קרה בשמיכת נחמה חמה

ותודה מיחדת לך האח אלכוהול
בלעדך הייתי כלום; אני חייב לך הכל

סטרייטית

רגעי הענג הקצרים: עשרים דקות,
בדשא שעל יד מגרש הכדורסל.
ראשך שעון עלי, אצבעותי רכות,
גולשות, נעות בשערך המתלתל.
ההפסקה כל כך קצרה: עשרים דקות.

מקצות אצבעותי אהבתי נובעת
אל שערך ואל גבך המלטף.
האם הבחינו בי? אסור להם לדעת.
אני בוהה אל המגרש בלי ניד עפעף
וכל ההפסקה אהבתי נובעת.

בערב חוט הטלפון נמתח, רוטט
מצפיה מתוך חדרי עד לביתך.
כל תלמידת תיכון רוצה קצת לפטפט
בהבל פה תמים של נעורים אז איך
שתקתי כשהחוט נכרך סביבי רוטט?

ישבתי לצדך עצמתי את עיני
בהצגות חצות, בסרט אחר סרט
ועל הדפן הפנימית של עפעפי
צפיתי בגרסת במאי לא מצנזרת.
היית כל כך קרובה, עצמתי את עיני.

חזרנו אל ביתך ועל המדרגות
הרגשתי את גופך הולך ומתקשח.
גופך שעד עכשו הרשה לי לקוות
הפך צונן, נקשה וכמו מפת ירח
גמעתי בריצה את כל המדרגות.

נכנסתי למטה מובסת ופתטית.
שבועים שקברתי תחת השמיכה
את שרש היותי, בתוך שנת חרף ארקטית.
אמי ארבה בחוץ, שותקת ודרוכה.
נכנסתי למטה. יצאתי משם סטרייטית.

קווירטרפיה ספרותית

לדנוש, הלב שלי

אני תוקעת את לשוני בחר התחת של הדכאון
ושולה משם את הספרות במלוא עליבותה
הבראשיתית – רירית, מכוצת וצווחת כמו
תינוק סמוק תבערה שאך עכשו נתק מהשליה.

כשאני מגיעה לנקדת הג' הדכאון מתפוגג,
צוחת הלדה של הספרות מתחלפת בגניחות ענג,
באדוות קול שכל-כלן אקסטזת יש טהורה, והשיר נכתב.

כשאני תוקעת את לשוני בחר התחת של השיר
שנכתב זה עתה, זה מכבר – אני נכנסת לדכאון.
שיר כתוב הוא מצבת רגש. קבר אחים של תוכנות.
רגע חולף שקפא בזמן בצורת מפל מלים סטטי

פרטיקולרי – אך מחזורי לאינסוף. גרה נפשית
שהעלתה ונקרשה. אין בכחו של השיר מאתמול
לשכך מאום. השיר המרפא הוא תמיד השיר של היום.

כשאני תוקעת את לשוני בחר התחת של הספרות
אני שולה משם אגו קולקטיבי נפוח ומשעמם שספח
אליו הרבה רק ונוזלי גוף מלקוקי חנפה ונרקסי
נרקסיזם נבולים, מיבשים, בעקר של גברים. מתים.

כשהספרות תוקעת את לשונה בחר התחת שלי
יש סחרחרת יוצרת. שטפון רטורי. אני שוכחת
שאין לי לא כסף ולא עבודה, שהחברים שלי

מְרַכְזִים בְּעֶצְמָם וְלֹא מִתְפַּקְדִים, שְׁדָנִי חַי רְחוּק
מִמְנֵי בְּאַנְטוֹרֶפֶן, שָׁאִין לִי אֵיךְ לְנַסֵּעַ לְחוּ"ל, אֶת כְּאָבִי
הַכּוֹס וְהַכְמִיָּה לְסִקֵּס, שֶׁכָּל הַמְשַׁפָּחָה שְׁלִי סְכֻסְכִים
חוֹרְכִים וְגִשְׁרִים שְׁרוּפִים – וְהַסְפָּרוֹת וְאָנִי

מְבִיאֹת לְעוֹלָם אֶת נִקְדַּת הַגִּי –
אוֹרְגֻמָּה רוֹעֵדַת שֶׁל הַוֵּיָה –
בְּדָמוֹת שִׁיר.

ריטה קוגן

מטריושקה

איזה לב יש לים?
ומה עושה קוקיה
במשך חמשים ותשע דקות
בתוך בית ללא חלונות?
איזה לב יש למאפליה?
ואיך מרגישה המטריושקה
הקטנה ביותר, האחרונה
על פי אין בתוכה דבר?

רונה קינן

איש לא גבוה

(מתוך "שירים ליואל")

איש לא גבוה, איש לא נמוך,

זאת הצרה, הצרה עם הגוף,

משהו תמיד לא נכון,

משהו תמיד מפסיק לעבד,

דוקא כשהוא מנסה לעמוד.

שתי משקולות ברגלים.

את הטה מגישים בחמש ושלושים,

יש הפעלות באגפים הקשים,

צריך להנעים את הזמן.

איש לא גבוה, איש לא נמוך,

פעם היית מישוהו אהוב.

מישהו חכה לך בבית.

אין דבר חשוב יותר, חשוב פחות,

הספל מתרוקן בסוף,

כן, בסוף.

אין דבר חשוב יותר, חשוב פחות,

הגוף הזה קמל בסוף,

כן, בסוף.

יש רעש בחוץ, זה נשמע כמו מטוס.

מישהו מקיש עם כפית על הכוס.

אין מנוחה ליגע.

יש כתם חדש על גב יד ימין,

אם היו מספרים לו, לא היה מאמין.

הקלפה כל כך מיתרת.

איש לא גבוה, איש לא נמוך.

פעם לחשו, הוא גמר את הסוס.

עכשו אין כבר מי שילחש.

אין דבר חשוב יותר, חשוב פחות,

הספל מתרוקן בסוף,

כן, בסוף.

אין דבר חשוב יותר, חשוב פחות,

הגוף הזה קמל בסוף,

כן, בסוף.

אין דבר חשוב יותר, חשוב פחות,

הלב הזה רוכן בסוף,

כן, בסוף.

לייקה

לאימא (חלק א')

מָה חֲשֵׁבָה לֵיקָה
בֵּין הַמְּכֻכָּיִם

רְחוּקָה מִכַּף יָד

הָאֵם רְאֵתָה שְׁהָאָרֶץ כְּדוּר
וְלֹא יָדְעָה לְמִי לְהִשִּׁיב

הָאֵם חִפְתָּה כָּל הַזְּמַן
שְׂיָבוֹאוּ לְקַחַת אוֹתָהּ

הָאֵם נִבְחָה
כְּשֶׁשְׂבִיטִים נִפְלוּ בְּפִרוֹתָהּ
הָאֵם עֲדִין הִרְגִישָׁה
אֶת כְּבֹדוֹ שֶׁל הַגּוֹף

הָאֵם חֲשֵׁבָה כְּשֶׁעֲצָמָהּ אֶת עֵינֶיהָ

שֶׁכָּל הַדְּבָרִים בִּיקוּם
רַק מִבְּקָשִׁים לְטוֹף.

.1

אִם יֵשׁ תּוֹרְשָׁה רַק הַבְּדִידוֹת

עוֹבְרֵת בָּהּ

אֵינְנוּ דוֹמוֹת אֶלָּא בְּתַחֲנָה

הַשְּׂפּוּכָה בְּאֵיבָרֵי גּוֹפְנוּ

שֶׁלֹּא לְהִשְׁאֵר לְבָד

אֵינְנוּ דוֹמוֹת אֶלָּא בְּבִקְשָׁה הַנוֹאֲשֵׁת

שֶׁתְּהִי אִמָּא שְׁלִי

שְׂאֵהֶיָה הַבַּת שְׁלִךְ.

יחזקאל רחמים

אימא שלי, מתו לה

אמא שלי מתו לה. בנעוריה מתו לה
אביה, יחזקאל, שלא קם מנתוח; ומתו לה
שני וילדות תאומים שהפילה; ומת לה חותנה,
עבדאללה, שיום אחד הגיע אל דירתה
ביפו ג' בסוף יום עבודה בבנין, אמר
לה: "אני הולך היום למוות. רק שתדעי."
ובאמת מת. אמא שלי היתה אז בהריון
עם טיראנה ונסתה להרים אותו מהרצפה;
ומתה לה טיראנה התינוקת, בת חמשה
חדשים, שנולדה חולה; ומת לה בעלה,
דוד (נוהד), שלילה אחד עלה אל הגג;
ומת לה בנה, עובדיה, ממחלה אוטואימונית
מתמשכת; ומת לה אחיה, דוד (דייב),
בתאונת טיסה בשמי חיפה; ומתו לה
עוד כמה, בדרךכים יותר רגילות.
אמא שלי, מתו לה.

ננו שבתאי

אוי

(מישהו כתב שם רשימה על סופ
משחק של בקט
בקט בקט
מתחבקות)

את כל כף ערכית

(אי-אפשר לקרא יותר כי
זה הצהיב מזמן
מזמן
ושפיה)

כל

כף

עך

כית

אוי

נ

נו.

את כל כף ערכית
את כל כף ערכית
את כל כף ערכית
ננו

(כתבתי מחזה על תם

עדן הערכים

מצאתי לי במאי

"רק תני לי לחבק אותך"

אמר

אז על "תרבות וספרות"

גמר

וגם טפה

עלי)

את כל כף ערכית

את כל כף ערכית

את כל כף ערכית

אוי, ננו

יערה שחורי

האם מלמדת את בתה

החֲזוּזִית נִצְמַדֶּת לְאַבֵּן
הַלּוּיִן לְכוֹכֵב
הַלְשׁוֹן רַק לְנַעַל
אֵל תִּדְמֵי לִי
לְכֶסֶף וּלְכֶלֶבֶה אַרְבַּע רַגְלִים
עֲקָמוֹת וּמִשְׁנֹת
אֵל תִּדְמֵי לִי
אִם לְרוּחַ אֵין שְׁנַיִם הִיא טוֹרֶפֶת
לֹא כֶתֶן וְלֹא כְּמַחֲלָה
בְּרַחוּב בְּרֹאשׁ מְרַכֵּן שְׁעַר רֹאשׁוֹ סְבוּךְ וְאֵת גְּלוּיָהּ
זְכָרִי כִי לְדַבְרִים אֵין רֹאשׁ וְאֵין זָנָב
פְּרָפֶר יִדְמָה לְפֶרֶח רַק בְּשָׁל חֲמַדָּת
אֵיבֵר פְּנִימֵי סְמוּק מוּל הַבְּרִיּוֹת
אֵישׁ בְּמִטָּתוֹ מְשׁוּל רַק לְעֲצָמוֹ הַמֵּת כָּל לַיְלָה
אֵל תִּדְמֵי
לֹא אֲבַקֵּשׁ מִמֶּךָ תְּמִימוֹת כְּזֹאת.

משתתפי הו! 20

אילי אבידן, יליד תל אביב 1982, הוא משורר, חוקר מגדר ושחקן תפקידים. פעיל ב"מעברים" – ארגון למען הקהילה הטרנסית.

חן אדלסבורג, ילידת 1984, היא חוקרת ספרות עברית ואמריקאית ומרצה לספרות ולמגדר באוניברסיטת תל אביב.

שמעון אדף, יליד שדרות 1972, הוא סופר ומשורר, מלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון. חתן פרס ספיר לשנת 2012 על ספרו "מוקס נוקס". ספרו האחרון: "אהבתי לאהוב" (דביר, 2019).

דנה אולמרט היא חוקרת ועורכת ספרות (בהוצאת אחוזת בית), חברת סגל בחוג לספרות של אוניברסיטת תל אביב. ספר המחקר האחרון שלה: "כחומה עמודנה, אימהות ללוחמים בספרות העברית" (הקיבוץ המאוחד, 2018).

יהל אור (מנדי זאיאנץ), יליד 1994. גדל והתחנך בסאו פאולו וכיום מתגורר בתל אביב. כותב שירה ופרוזה ומתרגם מספרדית, מיידית ומפורטוגלית. בוגר ישיבות.

נדיה אייזנר, ילידת מינסק, בלארוס, מתגוררת בירושלים. משוררת הכותבת ברוסית ובעברית. עובדת כעורכת, מתרגמת ויועצת תקשורת.

לאה איני היא סופרת, כלת פרס ביאליק לשנת 2010 ופרס עגנון לשנת 2019. ספרה האחרון: "השמלה" (כתר, 2019).

זהר אלמקייס, ילידת רמלה 1987, היא סופרת ומתרגמת. ספר הביכורים שלה, "בית הנתיבות", ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

עודד אסף הוא מלחין וחוקר מוזיקה, לימד עד לפני שנים ספורות באוניברסיטת תל אביב ובמכללת לוינסקי לחינוך. פרסם ומפרסם מאמרים (ושני ספרים) על מוזיקה אמנותית, בעיקר על מוזיקות חדשות וחדשניות.

אלכס אפשטיין, יליד לנינגרד 1970, פרסם עד כה עשרה ספרים ובהם שלושה רומנים, שני קובצי סיפורים, ספר ילדים, ספר שירה, נובלה ונובלה דיגיטלית. ספרו האחרון: "מכמונת געגועים לפניך" (זמורה ביתן, 2017).

מיכל ארבל היא חוקרת ומרצה בחוג לספרות של אוניברסיטת תל אביב.

רועי צ'יקי ארד הוא משורר ומוזיקאי, מעורכי כתב העת "מעין" וכתב "הארץ". ספרו האחרון "ספר הקפה" יצא ב־60 שפות שונות.

אלמוג בהר, יליד 1978, הוא סופר, משורר, מתרגם וחוקר ספרות. ממייסדי התכנית הבין-אוניברסיטאית ללימודי תרבות ערבית-יהודית.

שמעון בוזגלו הוא משורר ומתרגם. בתרגומו הוא מתמקד בספרות העתיקה של יוון ורומא, ובעיקר בשירה לירית ובמחזות. ספרו האחרון: "בשירותי הספרייה באלכסנדריה" (אבן חושן, 2017).

דוד (ניאו) בוחבוט, יליד ירושלים 1994, הוא משורר ומורה לכתיבה, עורך סדרת הספרים "רף" ואוצר את פסטיבל תל אביב לשירה. זוכה פרס שרת התרבות על ספרו הראשון, "באישון ליל נצח", שראה אור ב-2018 (הוצאת הקיבוץ המאוחד) בעריכת דורי מנור.

דודו בוכי הוא סופר ומנחה סדנאות כתיבה.

דרור בורשטיין הוא סופר, עורך ומרצה לספרות. ספריו האחרונים: "לטובת הציפורים" (ידיעות ספרים 2019) ו"הווה" (אבן חושן 2020). מלמד ספרות באוניברסיטה העברית.

יעקב ביטון, יליד באר שבע 1974, הוא משורר. ספרו האחרון: "אחותי בזוהר" (אפיק, 2017).

ניצה בן ארי, פרופ' (אמריטה), עמדה בראש לימודי תורת התרגום באוניברסיטת תל אביב. תרגמה כ-30 ספרים מאנגלית, צרפתית, גרמנית ואיטלקית. כלת פרס טשרניחובסקי לתרגום לשנת 2008 ופרס שרת התרבות הגרמנית ושרת התרבות הישראלית לשנת 2015.

מיכל בן-נפתלי, סופרת, מתרגמת, חוקרת ועורכת, כלת פרס ספיר לשנת 2016. ספריה האחרונים: "בגד מאש" (הקיבוץ המאוחד, 2019) וקובץ המסות "לקראת אוטוביוגרפיה מינורית" (כרמל, 2019).

יובל בן עמי הוא סופר, עיתונאי ומוזיקאי, מתגורר עם משפחתו בצרפת.

סיון בסקין היא משוררת ומתרגמת, ילידת וילנה 1976. חברת מערכת ב"הו!" ו"רית עמותת "הו!" המפרסמת את כתב העת. ספרה האחרון: "אחותי יהונתן" (הקיבוץ המאוחד, 2017).

נוית בראל, ילידת אשקלון 1977, היא משוררת, עורכת וחוקרת ספרות. ספרה האחרון: "מחדש" (עם עובד, 2016).

תמר ברגר היא מסאית, מבקרת תרבות ומרצה. ספרה האחרון: "אוטוטופיה" (הקיבוץ המאוחד, 2015).

סמי ברדוגו, יליד מזכרת בתיה 1970, הוא סופר, חתן פרס ביאליק לשנת 2018. ספרו האחרון: "חמור" (הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה, 2019).

דינה ברדיצ'בסקי היא חוקרת ומרצה לספרות עברית ורוסית באוניברסיטת תל אביב. מחקרה עוסק בראשית המודרניזם העברי במפנה המאות ה־19 וה־20.

אילנה ברנשטיין, סופרת ועורכת, כלת פרס ספיר לשנת 2020 על ספרה "מחר ניסע ללונה פארק" (זמורה ביתן, 2019).

נמרוד ברקו, יליד ירושלים 1977, כותב שירה ופרוזה. ספרו הראשון, "תקופת־הכוכב שטרם נתפתחו־בור־עיניים", ראה אור השנה בהוצאת "פרדס".

אריק גלסנר הוא מבקר, חוקר ספרות וסופר, חתן פרס ברנשטיין לביקורת הספרות. ספרו האחרון: "מבקר חופשי" (הקיבוץ המאוחד, 2019).

אופיר טושה גפלה הוא סופר ומרצה לכתביבת פרוזה. ספרו האחרון: "רשימות מארץ הכביש" (כתר, 2019).

אסף דבורי הוא ממיסדי סדרת ההוצאות "12 דקות". ספר שיריו הראשון, "טיוטות למשפחה", ראה אור השנה בהוצאת "עולם חדש". מתגורר בברלין.

יאיר דברת, יליד 1990, הוא משורר ואיש דיגיטל. ספרו הראשון, "מלאך ראשון", ראה אור ב־2017 בהוצאת הקיבוץ המאוחד בעריכת דורי מנור.

עירן דורפמן הוא חוקר ומרצה לספרות ולפילוסופיה, ראש החוג לספרות באוניברסיטת תל אביב ופרופסור לתיאוריה ולספרות צרפתית.

אייל דותן הוא חוקר וסופר, מרצה בחוג לספרות ובפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. פרסם עד כה שני רומנים.

תומר דותן דרייפוס הוא סופר, משורר וחוקר ספרות. מתגורר בעשור האחרון בברלין. מלגאי הסנאט של ברלין לשנת 2020 עבור כתיבת רומן בשפה הגרמנית, שעתיד לצאת ב־2021. ספר שיריו הראשון בעברית יראה אור השנה בעריכת דורי מנור.

אבנר הולצמן הוא חוקר ספרות, פרופסור בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב, חבר האקדמיה הישראלית למדעים וחבר־יועץ באקדמיה ללשון העברית. חתן פרס לנדאו למדעים ולמחקר.

אלי הירש הוא עורך ספרותי, מבקר שירה, משורר ומתרגם, בעל הטור השבועי "אלי הירש קורא שירה" במוסף הספרות של ידיעות אחרונות.

יונתן הירשפלד הוא צייר ואוצר, כותב בנושאי אמנות, תרבות ופילוסופיה. בעל הטור "תמונה" במוסף תרבות וספרות של עיתון הארץ.

אמירה הס היא משוררת ילידת בגדד, כלת פרס יהודה עמיחי לשנת 2015. פרסמה עד כה 11 ספרי שירה. ספרה האחרון: "ספר המזלות של אמירה" (עם עובד, 2018).

חדוה הרכבי היא משוררת וציירת, כלת פרס ביאליק לשנת 2010, ופרס לאה גולדברג לשנת 2020. ספר שיריה האחרון "מיגו" ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 2018. "עד שוב אשמע אותך", מבחר מתוך יצירתה, ראה אור השנה בעריכת הלית ישורון בסדרה "מבחר" בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

אנה הרמן היא משוררת, מתרגמת ועורכת, כלת פרס ברנשטיין לשירה. ספרה האחרון: "התאומה הנראית" (הקיבוץ המאוחד, 2016).

עמרי הרצוג הוא מבקר ספרות, מרצה וחוקר תרבות.

דוד וינפלד, מתרגם שירה ופרוזה מפולנית, מיידיש ומאנגלית, חוקר ספרות ועורך, חתן פרס א.מ.ת. לשנת 2019.

עומר ולדמן, יליד תל אביב 1994, מסיים תואר מוסמך בספרות עברית. ספר שיריו הראשון, "חינוך גופני", ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד (2019) בעריכת דורי מנור.

ולרי זנאטי היא סופרת, תסריטאית ומתרגמת צרפתייה, ילידת ניס 1970. שנות התבגרותה עברו עליה בישראל. ספרה "ז'קוב ז'קוב", שהיה מועמד סופי לפרס מדיסיס, ראה אור בעברית בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

נורית זרחי היא משוררת וסופרת, פרסמה עשרות ספרים לילדים ולמבוגרים. כלת פרס ביאליק, פרס יהודה עמיחי לשירה, פרס לנדאו לאמנויות, ופרס הנס כריסטיאן אנדרסן לספרות ילדים.

אסתי ג' חיים היא סופרת, כלת פרס ברנר לשנת 2014. ספרה השישי שיצא לאחרונה: "סיד" (אחוזת בית, 2020).

גיורא חמיצר הוא יוצר טלוויזיה, תסריטאי וסופר לילדים. בין הסדרות שיצר: "השמיניה", "החממה" ו"האי".

שלומי חתוכה הוא משורר ופעיל חברתי, ממייסדי עמותת עמר"ם (עמותת רוח המזרח) והוצאת הספרים טנג'יר. ספריו האחרונים: "אי" ו"יבשת" (טנג'יר, 2020).

יואל טייב, יליד 1997, הוא משורר ומתרגם, גדל בפסגת זאב ולמד בישיבה התיכונית חורב ובבית המדרש בנטור. לומד ספרות באוניברסיטת פריז-סורבון.

גדעון טיקוצקי הוא חוקר ספרות, מרצה, מתרגם ועורך.

א"ב יהושע הוא חתן פרס ישראל לספרות לשנת 1995 וחתן פרס א.מ.ת. לשנת 2016. ספרו האחרון: "המנהרה" (הספריה החדשה, 2018).

אורי ש. כהן הוא חוקר ספרות וסופר, פרופסור בחוג לספרות של אוניברסיטת תל אביב.

עמרי לבנת, יליד 1993, הוא משורר ומתרגם שירה מערבית. תלמיד מחקר בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. ספרו הראשון, "מלאכי", ראה אור ב-2019 בעריכת דורי מנור.

הילה להב, ילידת 1985, היא משוררת ומוזיקאית.

נדב ליניאל הוא משורר וחוקר ספרות, דוקטורנט במחלקה ללימודי המזרח הקרוב ותלמיד במרכז ללימודי יהדות על שם פרנקל באוניברסיטת מיישיגן באן ארבור.

איריס לעאל היא סופרת, פובליציסטית ומבקרת ספרות. ספרה האחרון: "לא העזנו לדעת" (עם עובד, 2019).

אפרת מישורי היא משוררת, מסאית, עורכת, אמנית מיצג ומנחת סדנאות כתיבה. כלת פרס יהודה עמיחי לשנת 2017 ופרס לנדאו לשנת 2018. ספרה האחרון: "אשה נשואה ושירים בודדים" (הקיבוץ המאוחד, 2018).

עודד מנדה-לוי הוא סופר וחוקר ספרות, מלמד בבצלאל ובסמינר הקיבוצים. ספרו האחרון: "אני זוכר" (ידיעות ספרים, 2017).

נועה מנהיים היא עורכת ומסאית, ראש מחלקת ספרות עברית בהוצאת כינרת זמורה, דביר. ב-2019 ראה אור ספרה "הרשת התרבותית: מסות על מסעותיהם של הרעיונות" (הוצאת גרף).

דורי מנור הוא משורר, עורך, מתרגם ומרצה, חתן פרס יהודה עמיחי לשירה עברית ופרס טשרניחובסקי לתרגומי מופת. מייסד ועורך "הו!". ספרו האחרון: "נפש אחת אחריך" (הקיבוץ המאוחד, 2019).

שחר-מריו מרדכי נולד בחיפה בשנת 1975 וגדל בקרית ביאליק. ספר שיריו "תפוס מקום לגשם" ראה אור בהוצאת פרדס בשנת 2019.

תמר מרין היא סופרת, חוקרת ספרות ומבקרת. ספרה האחרון: "מה אתה מסתכל על" (ידיעות ספרים, 2018). זוכת פרס שרת התרבות לשנת 2015.

דרור משעני הוא סופר, חוקר ספרות, עורך פרוזה ומתרגם. כסופר וכחוקר הוא מתמקד בז'אנר הסיפור הבלשי. ספרו האחרון: "שלוש" (אחוזת בית, 2018). ראש המסלול לכתיבה יוצרת בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב.

סיגל נאור פרלמן היא משוררת, עורכת וחוקרת ספרות, מייסדת ארגון "דרך רוח". ספר המחקר שלה על המשורר נח שטרן וספר שיריה "מחלוטה" ראו אור לאחרונה בהוצאת פרדס.

אשכול נבו הוא סופר ומייסד בית הספר לכתיבה "סדנאות הבית" (יחד עם אורית גידלי). ספרו האחרון: "הראיון האחרון" (זמורה-ביתן, 2018).

עמוס נוי הוא משורר, מתרגם וחוקר פולקלור ותרבות עממית. נמנה עם מקימי האתר "קפה גיברלטר" וכותב בקביעות ב"העוקץ". ספר שיריו הראשון, "שלום לאדון העורב" ראה אור ב-2018 בהוצאת עולם חדש.

אורית נוימאיר־פוטשניק היא משוררת, מתרגמת, פיזיקאית ומורה. ספרה הראשון, "עינה של האורקל" ראה אור ב־2019. חברת עמותת "הו!".

טל ניצן היא משוררת, סופרת ומתרגמת, זכתה בין השאר בפרס ברנשטיין ובפרס טשרניחובסקי. מעורכות כתב העת המקוון "המוסך". ספרה האחרון: "הנוסעת האחרונה" (עם עובד, 2020).

ראובן נמדר הוא סופר עברי ומתרגם שירה מפרסית, חתן פרס ספיר לשנת 2014 על ספרו "הבית אשר נחרב". מתגורר בניו יורק ומלמד ספרות עברית ויהודית.

רויאל נץ הוא משורר, מסאי והיסטוריון המתמחה בתולדות המתמטיקה והמדע העתיק. פרופסור מן המניין ללימודים קלאסיים באוניברסיטת סטנפורד בקליפורניה.

משה סקאל פרסם עד כה שישה רומנים משפחתיים. מייסד אתר "הארכיון – ספרות עברית בקול" וזוכה מלגת פולברייט להשתתפות בתכנית הסופרים באיווה, ארה"ב. ספריו ראו אור בעברית, אנגלית וצרפתית. ספרו האחרון: "החד־קרן" (כינרת זמורה ביתן 2020). חבר מערכת ב"הו!".

עופרה עופר אורן היא סופרת, משוררת ומתרגמת, בעלת הבלוג "סופרת ספרים". פרסמה עשרה ספרים, האחרון: "מה המים יודעים על צמא" (ספרי עיתון 77, 2018), שעליו זכתה בפרס משרד התרבות.

מאיה ערד היא סופרת שפרסמה עשרה ספרים בז'אנרים שונים. ספרה האחרון עד כה: "המורה לעברית" (חרגול, 2018). מתגוררת בקליפורניה.

חנה פולין־גלאי היא חוקרת ספרות, מרצה בכירה בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. מתמחה בספרות יידיש ובלמודי השואה. ספרה הראשון, *Ecologies of Witnessing*, ראה אור בהוצאת אוניברסיטת ייל ב־2018.

עידו פוקס, יליד 1990, הוא חוקר ספרות, משורר וטבח. תלמיד מחקר בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב.

שני פוקר, ילידת 1992, היא משוררת וסטודנטית בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. ספר שיריה הראשון, "מחצית חביוני", ראה אור ב־2019 בהוצאת הבה לאור.

ירמי פינקוס הוא מאייר, סופר וקומיקסאי, מרצה ומייסד המסלול ללימודי איור במכללת "שנקר". ספרו האחרון: "רווקים ואלמנות" (כתר, 2017).

חיים פסח הוא עורך ספרות, מבקר ומתרגם, לשעבר עורך ראשי בהוצאות זמורה־ביתן ובבל ועורך מקור ותרגום בהוצאת כתר. עורכם של מאות ספרים.

אורי פרסטר היא משוררת ילידת 1994. סטודנטית לתואר שני בפסיכולוגיה קלינית. ספר שיריה השני, "מה שביקשת בשינה" עתיד לצאת לאור השנה.

נעם פרתום היא משוררת, פרפורמרית ומנחת סדנאות כתיבה. ספרה האחרון: "ביחדנס" (הקיבוץ המאוחד, 2018).

נעמה צאל ז"ל (1981-2020) היתה חוקרת ספרות, עורכת וסופרת, המייסדת והעורכת של סדרת "מעבדה" לפרוזה ניסיונית בהוצאת רסלינג. ספר מסות פרי עטה יראה אור בהוצאת אפיק בעריכת מיכל בן-נפתלי.

עידן צבעוני הוא מייסד ועורך הוצאת רסלינג (יחד עם יצחק בנימיני). סופר, מסאי ומבקר ספרות. ספרו האחרון, "הרשתית", ראה אור בהוצאת אפיק (2019).

איילת צברי היא סופרת הכותבת בעיקר באנגלית. חייתה שנים רבות בקנדה וחזרה לישראל ב-2018. כלת פרס סמי רוהר לספרות יהודית. ספרה האחרון, The Art of Leaving, ראה אור ב-2019 וזכה בפרס הממואר היהודי בקנדה.

שי צור היא חוקרת ספרות, עורכת ספרים ומנחת סדנאות כתיבה יוצרת. מסה פרי עטה על הפרוזה של גורית זרחי ראתה אור בספרה של זרחי, "בצל גבירתנו", ליריקה, ידיעות אחרונות, 2013.

שמעון צימר הוא סופר מחזאי ומשורר. יליד קרית חיים. ספרו התשיעי: "על שפת חור שחור" (כינרת זמורה-ביתן 2019)

ריטה קוגן, ילידת סנקט פטרבורג 1976, היא משוררת, מתרגמת, סופרת ומהנדסת. ספרה האחרון: "סוס בחצאית" (אש קטנה – עיתון 77, 2018).

אדמיאל קוסמן הוא משורר, פרופסור למדעי היהדות באוניברסיטת פוטסדאם והמנהל האקדמי של מכון גייגר בברלין. פרסם תשעה ספרי שירה. אוסף השירים השני שלו באנגלית בתרגום ליסה כץ רואה אור בימים אלה בארה"ב.

מאיה קופרמן היא משוררת ילידת חיפה, 1982. מתגוררת בברלין.

ארנה קזין היא סופרת, מסאית ומבקרת, מנחת סדנאות כתיבה ספרותית-תיעודית. ספרה האחרון: "פולשת: נובלה בלשית" (הקיבוץ המאוחד, 2017).

רונה קינן היא זמרת, מלחינה וכותבת שירים. אלבומה האחרון, "זמן התפוז", יצא ב-2019.

נסים קלדרון, מבקר ספרות ועורך, פרופסור אמריטוס במחלקה לספרות באוניברסיטת בן-גוריון. כתב וערך ספרים רבים העוסקים בשירה ובמוזיקה ישראלית עכשווית.

אורין רוזנר, ילידת 1991, היא משוררת, לומדת פסיכולוגיה קלינית. ספרה הראשון, "גורי רוח", ראה אור ב-2019 בהוצאת הקיבוץ המאוחד בעריכת דורי מנור.

ערן רולניק הוא פסיכואנליטיקאי, פסיכיאטר, היסטוריון, מתרגם, עורך ומרצה באוניברסיטת תל אביב. תרגם מגרמנית וערך מדעית רבים מכתביו של זיגמונד פרויד. ספרו האחרון "זיגמונד פרויד-מכתבים" יצא ב-2019.

יהודית רותם היא סופרת ועורכת, ילידת בודפשט. גדלה בגבעת שמואל ובבני ברק במשפחה חרדית. פרסמה עד כה 13 ספרים שזיכו אותה בכמה פרסים. ספרה האחרון: "שובי נפשי" (עם עובד, 2018).

אסיף רחמים הוא משורר וחוקר ספרות, יליד 1984. מלמד בחוג לספרות כללית והשוואתית באוניברסיטה העברית.

יחזקאל רחמים הוא משורר וסופר. ספרו האחרון, "דיו מרחקים" ראה אור בהוצאת פרדס (2018) בעריכת דורי מנור.

ראובן ריבלין הוא נשיא המדינה.

ננו שבתאי היא משוררת, סופרת ומחזאית. מבקרת התיאטרון של עיתון הארץ. ספרה האחרון: "ספר הגברים" (כתר, 2015).

יגאל שורץ הוא חוקר ספרות, עורך וסופר, פרופסור במחלקה לספרות וראש מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות הישראלית והיהודית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עורך ראשי בהוצאת כינרת זמורה-ביתן. ספרו האחרון: "מכאן ומכאן" (פרדס, 2020).

נועה שורק, ילידת 1996, היא משוררת וסטודנטית ללימודים הומניסטיים, פילוסופיה ומחשבת ישראל במרכז האקדמי שלם בירושלים. זוכת פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם.

עדי שורק היא סופרת, חוקרת ספרות ומייסדת סדרת הפרוזה "ושת" בהוצאת רסלינג. מחברת של ארבעה ספרי פרוזה. ספרה האחרון: "נתן" (כתר, 2018).

יערה שחורי היא סופרת, עורכת וחוקרת ספרות, כלת פרס ברנשטיין לשנת 2017. ספרה האחרון: "שנות העשרים" (כתר, 2019). עורכת ספרי מקור בהוצאת כתר וחברת עמותת "הו!".

גלילי שחר הוא פרופסור לספרות השוואתית וראש מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית באוניברסיטת תל אביב. ספרו האחרון: "האבן והמלה: על שירת פאול צלאן" (מוסד ביאליק, 2019).

יודית שחר היא משוררת חברתית ומורה ומחנכת נוער בסיכון. בקרוב יראה אור ספרה "אשליה קדושה" בהוצאת אפיק.

זאב שטרנהל ז"ל (1935-2020) היה מומחה בעל שם עולמי בחקר הפשיזם, פרופסור במחלקה למדעי המדינה באוניברסיטה העברית וחבר האקדמיה הישראלית למדעים.

סמדר שיפמן ז"ל (1952-2020) היתה מרצה בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. ספרה האחרון: "שפוטה ונשפטת: דמות האם בסיפורת העברית במפנה האלף" (מגדרים, 2017).

פיוטר שמוגליאקוב (פטיה פתאח), יליד קייב 1978, הוא משורר הכותב ברוסית ובעברית, תיאורטיקן של אמנות ובעל תואר דוקטור בפילוסופיה. מתגורר בברלין.

אודי שרבני הוא סופר ומשורר. ספרו האחרון: "אהבתי יותר את החומר המוקדם שלך" (הקיבוץ המאוחד, 2020).

עמרי שרת, יליד 1989, הוא משורר, לומד ומלמד מקרא ולשון עברית באוניברסיטה העברית. ספר הביכורים שלו, "אל תעשה מזה ענין", ראה אור בסדרת "כבר" ב-2019. זוכה פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם.

יונתן תדמור, יליד 1995, הוא מתרגל וסטודנט לתואר שני בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב.