

סיגל נאור פרלמן

לכתוב כאילו היית ערפאת עצמו

על נתן זך ודיוקן המשורר כמשרטט דיוקן

יושב לי במוקטעה
סביבי זרי ודרדים
מטתי מלאה רסיסים
והתקרה מטה לנפל.

כך חותם זך את קובץ השירה האחרון שלו, "הזמיר כבר לא גר פה יותר": "רָאָה: / כָּל הַמְּסֻכּוֹת הַלְכוּ / לִישׁוֹן / הַהֲצָגָה נִרְדְּמָה / הַקְּהֵל פָּנָה / לְעוֹלָמוֹ / הַשְּׁחֻקָּנִים נָטְשׁוּ / אֶת הַבְּמָה / אִישׁ כָּבֵר אֵינּוֹ / מִמֵּילָא אֶת תְּפֻקֵּירוֹ / וְאֵתָה עוֹד מִתְמַהֵמָה, / כְּמָה, לְחֲשׁוֹן שְׁכֻמוֹתָהּ, / לְחֹזֵר עַל הַטְּקֻסֵט / שְׁהִיָּה / בְּעוֹלָם / שְׁלֹא יִחְזֹר" (עמ' 85).

ניתן לפרש את דברי הרובר כליטראליים; כלומר: הרובר לחשן במקצועו, והוא מתאר את הבמה לאחר שנגמרה ההצגה והשחקנים והקהל עזבו. ואולם, נראה כי ארבע השורות האחרונות מנחות לפרשנות מטאפורית דווקא: "לְחֹזֵר עַל הַטְּקֻסֵט / שְׁהִיָּה / בְּעוֹלָם / שְׁלֹא יִחְזֹר". דימוי העולם לבמה הוא דימוי רווח, והמוכר ביותר מופיע אצל שקספיר ב"כטוב בעיניכם": "כל העולם במה / וכל איש וכל אשה רק שחקנים הם. / כולם כניסות ויציאות להם, / וכל אדם על פי תורו מופיע / בתפקידים שונים במחזה / ששבע עלילות לו." גם זך עצמו, בשירו "אני יכול", עושה פרפראזה על השורות הללו: "אֲנִי יָכוֹל לְצִיר / אֶה אֵינְנִי יוֹדֵעַ / אֲנִי יוֹדֵעַ לִנְגֹן / אֶה אֵינְנִי יָכוֹל / וְאִם יָבֹא מִיִּשְׁהוֹ וְיֹאמֵר לִי / שֶׁכָּל הָעוֹלָם בְּמָה – / אֵירָק לוֹ יִשְׂרָאֵל בְּפִרְצוֹהָ." ("כל החלב והדבש", עמ' 28).

מכל מקום, הפרשנות המטאפורית הופכת את הרובר-אל-עצמו בגוף שני, ללחשן. לחשנות זו איננה רק מקצוע (הממונה על לחישת טקסט לשחקנים בהצגה), אלא תכונה מרכזית של הרובר. המלה "שכמותך" מתארת את שם העצם "לחשן" כמי שהלחשנות היא תכונה דומיננטית שלו.

כדאי, לפיכך, להבחין את תפקיד הלחשן מבעלי התפקידים האחרים במחזה

ובהצגתו: הלחשן, שלא כשחקן, איננו מגלם את הדמות, אלא רק ממלל במידת הצורך את הטקסט שלה, כדי להזכירו לשחקן; שלא כמו המחזאי, הוא אינו כותב את הטקסט, אלא רק אומר אותו; ושלא כמו הבמאי אין הוא נותן הנחיות לביצועו. עם זאת, במסגרת תפקידו כלחשן, הוא ממלל בקול, כשהוא נדרש לכך, את הטקסטים של כל הדמויות; כך יוצא שתיווכו בין הטקסט לבין השחקן, מאפשר לשחקן, הנדרש לעזרתו, להמשיך ולגלם את הדמות. ואמנם, למקרה שיידרש לסייע לשחקנים, עוקב הלחשן אחר הטקסט בשני מישורים: הוא מקשיב לשחקנים ובו בזמן אף קורא במחזה. במובן זה, הוא מממש את הדמויות כולן. הצגת הלחשנות כתכונת אופי מרכזית של הדובר – הוא סלחני כלפי התכונה, הוא משלים עימה (זה תפקידו של השימוש הילדותי, המעיין-מתפנק, במלה "שכמותך") – וכן התוודותו לפיה הוא "כמה" לבצע את תפקיד הלחשן, מצביעים על כך שהוא מבקש לממש את כל הדמויות.

יתרה מזאת, תחושת הזמן האוול – "הקהל פנה לעולמו" הרומז לכיטוי המתאר את מותו של אדם: "הלך לעולמו", המלים "לישון" ו"נרדמה" כמטאפורה למוות, וכן הסיום "בעולם שלא יחזור" – מלווה בהכרה כי רק הלחשנות המאפשרת את מימושן של הדמויות השונות תמשיך להחיות אותן; בה-כעת יש ידיעה כי ההצגה נגמרה, וכי עובדת היותו לחשן בלא טקסט מביאה את המוות ככורה. ההבדל בין השחקן לבין הלחשן הוא אפוא מובהק; בעוד השחקן מגלם דמות אחת בכל פעם, מתחזה לה באופן מלא ומזדהה עימה, הרי הלחשן נבדל מן השחקנים ורק מזכיר להם – כשהם זקוקים לכך – את מילותיהם.

בבחירתו של הדובר בתפקיד הלחשן, ולא בתפקיד השחקן, יש מן הווייתו, שכן הוא מציב את עצמו במרחק מן הדמויות; ואולם, בחירה זו גם מאפשרת לו לממש את הדמויות. במובן זה, השימוש בתפקיד הלחשן הוא כלי רב אפשרויות בידי המשורר; ביטוייו של שימוש זה בולטים ב"הזמיר כבר לא גר פה יותר": המשורר כלחשן עוקב אחרי טקסטים שכתבו יוצרים אחרים; הוא מצטט שיר של אדוניס וקטע מזיכרונותיו של אדוארד מונק; הוא עוקב אחרי דבריהן של דמויות שונות; למשל בצטטו, לכאורה, דברים שאמר לו דוידוף; ולעתים אף הוא מדבר בשמו של אדם אחר כאילו היה הוא עצמו; כך כשהוא מדבר בשמם של דון קישוט ושל ערפאת.

זך כבר דיבר בשמן של דמויות אחרות: בשיר "שבעה" ("צפונית מזרחית", עמ' 121-124), מביא המשורר את דבריהן של שבע זהויות שונות של אנשים מתים (ארבעה מהם נהרגו במלחמה). ואולם, אף שהוא מדבר בשמן, אין הוא מזדהה עמן; המרחק בין המשורר לבין שבע הדמויות הללו בולט בעיקר בשל הטון הפארודי המאפיין את השיר כולו. בעוד דברי המתים, המרובים כל-כך בשירת מלחמת

תש"ח, למשל, מלווים בטון פאתטי, את דברי המתים בשיר הזה מלווה טון אירוני או פארודי¹.

המתים מדברים כאילו הם חיים; הם ממשיכים להביע עמדות פוליטיות: "צריך היה/ לעשות משהו. להגיש תכניות, לצייר מפות, להציע/ להחזיר שטחים אכל לא את ירושלים. את הדתיים/ אני ממיילא לא אוהב, אפשר אפילו להגיד שדי שונא"; ממשיכים לקוות: "אני הייתי בעל גרז', ברוך השם"; והם גם תמהים על גורלם: "כששמעתי את הצפירות/ לא תארתי לי שום דבר, מי יכול/ היה לתאר לעצמו דבר כזה. ועוד בדיוק כשהנפירות/ צריכים להגיע בכל יום." נוצר גם מעבר פארודי בין הדיבור מלא החיים לבין שורה הקוטעת בפתאומיות את דבריהם – "עכשיו באדמה". למשל: "רואה טלכינייה, בשפת הולכים לים, / אין מכונית אכל אז מה, אני גר קרוב לים. / אז מה יש להם להתלונן/ עכשו באדמה", או: "היו לי כל מיני תכניות, גם לנסע. / בינתיים התכוננתי לבחינות, בחורות/ עזרו לבלות את הזמן, שמעתי מוסיקה עכשו/ באדמה." יתרה מזאת, החריזה המלאה ו/או החזרה על מלים – המופיעות בצפיפות בסוף דבריהם של הדוברים השונים – יוצרות מעין דטרמיניזם לשוני המוביל לטרמיניזם תוכני; לדוגמה, בדברי בעל הגרז' חוזרות מילות השלילה, וקיימת חריזה מלאה בין המלים ביטוח ובטוח: "...לא ידעתי מבלום. / אף אחד לא ידע. אני לא פוליטיקאי. לא גמרתי/ לסדר את הבטוח. אי אפשר עוד להיות בטוח / בשום דבר עכשו באדמה." דוגמה נוספת: "אני תמיד דן קא נזהרתי. פה נוסעים כמו משגעים. / פשוט עברתי והמשנה הוא שדן קא התבלתי. / אכל אני לא יודעת, התבלתי/ עכשו באדמה." (ההדרגות משני הסוגים – שלי).

המשורר נוכח בטקסט כמבט מפוכח ומודע, והמבט הזה שם לצחוק את מושאיו. זאת ועוד, הדוברים בטקסט אינם דמויות בעלות ביוגרפיה חד-פעמית, והם אפילו אינם מייצגים טיפוסים; הם משמיעים עמדות בנאליות וקלישאיות הניתנות בעיקר לדקלום ושאינן מאפשרות ליצור עימן הזדהות.

ובכל זאת, אפשר לראות בשיר "שבעה" – שהקשרו הפוליטי מובהק² – את השיר הראשון בו ממלל המשורר אפשרויות ביוגרפיות שונות. בחירתו של המשורר למלל דמויות שונות, מקבלת גוון פוליטי ברור עוד יותר מזה של השיר "שבעה", בשלושה טקסטים; האחד קטע פרוזה שפירסם זך במדור "ספרות ותרבות" ב"הארץ", "שיחה

1 בשיר מוקדם עוד יותר, "חרטה", מבטא הדובר-המת את אופיו הסופי של המוות ומלגלג גם על אפשרות הדיבור שלו עצמו: "אינני יכול לשוב, אמר המת. / התולעים אינם מניחים לי להתקרט / וריח האדמה ממלא את נחירי." ("שירים שונים", עמ' 33).

2 התאריך הטבוע בסוף השיר – ספטמבר 1975 – מתייחס כנראה להסכם הביניים השני שנחתם עם מצרים בתיווכו של קיסנינג'ר ושהביא לנסיגת ישראל מחלקים של סיני.

עם אוסאמה" (26.10.2001, "הארץ"), השני הוא שיר מס' 26 בקובץ שיריו האחרון "הזמיר כבר לא גר פה יותר", והנפתח בשורה "בְּנֵי־לֶאֲדָן, מוֹדְעֵי מִן הַמְדַבֵּר", והשלישי, שיר מס' 25 באותו קובץ, הפותח במלים "יֹשֵׁב לִי בְּמוֹקְטָעָה". שני אלה, בניגוד לשיר "שבעה" שרק הקשרו פוליטי, מעמידים במרכזם שתי ביוגרפיות מרכזיות לפוליטיקה הבינלאומית: יאסר ערפאת ואוסאמה בן־לאדן.

כאן גם מתעוררת תהייה: מדוע מבקש המשורר הלחשן לאמץ לעצמו שתי דמויות לא "סימפאטיות", כפי שמכנה אותן וך עצמו בפתיחה לספרו "הזמיר כבר לא גר פה יותר"? הסבר אפשרי נותן וך באותה פתיחה:

רק אז, בדעה מפוכחת וצלולה, הובהר לו כי מה שיצא כאן מתחת לידיו אינו אלא 'ספר הגלות' שלו, לאו דווקא זו האישית, כי אם בעיקר זו של זמנו; נושא שבעצם ריתק אותו במשך שנים ואפשר שהוא גם עובר כחוט השני בכל מה שכתב, לימד או חזר לתרגם כל אותן שנים... לא כל הגולים 'סימפאטיים', כדרך שאין גלות 'סימפאטית'. כך מופיע ב'ספר הגלות' הפריסי גם שמו של עזרא פאונד, הגולה הנתון בסוגר גן החיות של פיזה שבו כלאו אותו בני ארצו האמריקנים מיד לאחר המלחמה, ולצידו הסופר האנטישמי הגדול לואי-פרדינאן סלין בבית שבו מצא מחסה לאחר שנות המאסר שריצה בדנמארק, סלין זה שראיון ראשון עמו תרגם ופרסם בשעתו כתב-העת 'יוכני'. וקרוב יותר הביתה, אם לתרגם ניב אנגלי, יאסר ערפאת המושפל במוקטעה ההרוסה שלו, ו'גולה' אחר שאינו ראוי להמלה יתירה – בן־לאדן באשר הוא מסתתר שם.

ואולם, הסבר זה – שבו רואה וך בבן־לאדן ובערפאת גולים כמוהו – אין בו די כדי לפרש את בחירתו של המשורר-הלחשן לדבר בשמו של בן-לאדן ב"שיחה עם אוסאמה" ולגלות אליו קירבה בשיר מס' 26: "בְּנֵי־לֶאֲדָן, מוֹדְעֵי מִן הַמְדַבֵּר, / גִּלְחָתִי אֶת שְׁעַר רֵאשִׁי / וְאָנִי יוֹשֵׁב עִמָּךְ בְּפֶאֱהָרְךָ / עִירִים וְעָרֵיהָ". ובמיוחד את הזדהותו המלאה עם דמותו של ערפאת בשיר מס' 25. ייתכן כי ההסבר לכך נעוץ דווקא במילותיו של וך "וקרוב יותר הביתה", הרואות בערפאת ובבן-לאדן שתי דמויות רלוונטיות לעולמו שלו ולעולמו של הקורא הישראלי,³ ולכן חש המשורר-הלחשן צורך לנסות ולהבינו.

הגדרתו של וך את ערפאת ואת בן־לאדן כגולים לא "סימפאטיים", וכן השפעתם העכשווית של ערפאת ושל בן־לאדן על הפוליטיקה הישראלית ועל זו הבינלאומית,⁴ מבליטות את קיומם העצמאי והמובחן של אלה מן המשורר-הלחשן, המזדהה עמם ו/או מדבר בשמם; כאן מובלטת העובדה כי מדובר – שלא כמו בשיר "שבעה", בו הרמויות הן בדויות – במערכת יחסים; מערכת יחסים בין הסובייקט (המשורר) לאובייקט (בן־לאדן, ערפאת), או ביחס בין ה"אני" לבין ה"אחר".

3 המלים "קרוב יותר הביתה" יכולות לכוון אל הבית לא רק כאל מקום אלא גם כאל זמן, ואז הכוונה היא שבן־לאדן רלוונטי יותר לא רק לקורא הישראלי אלא לזמן הזה בכלל.

4 בזמן שנכתב השיר היה ערפאת בין החיים.

בשיר מס' 26, ה"אחר" הוא בן־לארן וה"אני" איננו יכול להישאר אדיש אליו. לכן הוא מתאר את עצמו כמי שגילח את שיער ראשו, וכמי שיושב עם בן־לארן באהלו כשהוא "עירום ועריה". התנהגות זו של ה"אני" היא מעין מטונימיה לחשיפה פיזית ונפשית, המאפשרת לו להתייחס אל בן־לארן כאל שווה לו וכאל רע שהוא חש כי עליו להיענות לו: "גם אני ירעתי שנאה/ ככל אדם מן הישוב/ אבל אתה איש מעשי ולכן אתה חשוב./ איש חלוצי, ראה/ לאן הוליכה אותה שנאתה, שהפכה אותה למרצח/ ולא הותירה לה יום שמת". הדובר בשיר, או זך, אם תרצו, אינו מתנשא על בן־לארן ואינו מביט עליו מנקודת מבט "אוריינטליסטית". הוא גם אינו מאמץ לעצמו את דמותו של בן־לארן ואינו מנכס לעצמו את מחשבותיו. הוא שופט אותו כגולה, כלומר מעין אה לצרה. בן־לארן, בשיר, הוא אדם ששנאתו נובעת מגלותו.

שנינו כבר שוכני עפר
אלא שאתה מסרב להפנים זאת.
על כל תקוה תלית שבע פצצות
על שלא היו לה, בצדק, תקוות.
בן אל ערו ומוצא משפחתי מברלין
שחויית את הרשע אבל לא השפלת להבין
שגם אנחנו חלק ממנו
ורק אלהינו רוצחים בלא ענש.
הבט עוד פעם סביבה. רעה היחיד
המות. מה שישאר אחריה
הוא רק מדריה שמושי בן אלמות
לאלה הבוחרים שלא להסתגל.

כך גם בקטע הפרווה שפורסם במדור "תרכות וספרות" של "הארץ", "שיחה עם אוסאמה". זוהי שיחת טלפון דמיונית המתנהלת בין דמות אנונימית, ישראלית, לבין אוסאמה בן־לארן. כיוון שמדובר בשיחה שלא התקיימה ולא יכולה היתה להתקיים – לפחות לא כך – במציאות, יוצא שכותב השיחה מדבר בשם השניים או "לוחש" את דברי השניים. כאן יכולה היתה לבלוט הגישה האוריינטליסטית; לכאורה, מנכס לעצמו הכותב את מחשבותיו ואת סגנון דיבורו של בן־לארן; ולא זו בלבד אלא שנראה כי בדבריו של בן־לארן באים לידי ביטוי אלמנטים סטריאוטיפיים של ה"אוריינט", המבחינים אותו מן "האדם הלבן". בן־לארן מאיים בשיר על מי שהוא משוחח עימו, במשלוח מכתב שאת תוכנו אין הוא מוכן לחשוף:

- שרפתם את הכפרים שלנו ואנסתם את הנשים שלנו ושיתיתם את דם ילדינו ושדרתם מאתנו את הנפט ושלחתם אלינו את סופית גרנט.
- מי זה סופית גראנט?
- זאת מהטלוויזיה שלכם, יא חרא, ששותה את השתן של עצמה.
- אז בשביל זה אתה מעיר אותי? תכתוב מכתב למערכת.
- כבר כתבתי ועכשיו אני שולח. מכתב יפה, במעטפה יפה. וגם לך אני שולח.

הסטריאוטיפים שעולים מדברי הכותב, לכאורה, הם "ערבי מנבל את פיו", מאיים, רוקם מזימה לשלוח מעטפת נפיץ ("מכתב יפה, במעטפה יפה"), וכן מי ששולט בנפט. ואולם, סטריאוטיפים אלה עטופים פארודיה. בן-לאדון, הצופה בטלוויזיה הישראלית, המכיר את השחקנית והמנחה צופית גראנט, לועג לשיח התקשורתי ("כלב פוסט ציוני"), ומגלה חולשה אנושית שאינה מתיישבת עם תדמיתו הרמונית: "אני אראה לך ביי. אבל אל תשכח לקרוא את המכתב." יתרה מזאת, שפתו של בן-לאדון איננה אחידה. הוא מחליף, אמנם, ס' בצ' ("סופית" מקום "צופית"), ומקלל בערבית "ביי באמכ" או בקללות המתורגמות מערבית "בן כלב", ואולם הוא מדבר גם כמי שמצוי היטב בשפה העברית: "אני מצלצל בשביל לוודא את הכתובת שלך", "...אגב, מה הכתובת המדויקת שלך?", "למאמינים אף פעם לא טחוב", וכן הלאה.

הן בשיר מס' 26 והן ב"שיחה עם אוסאמה", יוצר המשורר-הלחשן מרחק בין הדמויות: ב"שיחה עם אוסאמה" מדברת דמות אנונימית עם אוסאמה בן-לאדון, ובשיר מס' 26, אף שהוא מזדהה עם בן-לאדון, הוא איננו בן-לאדון עצמו. בשיר מס' 25, הנפתח במלים "יושב לי במוקטעה", לעומת זאת, מזדהה המשורר-הלחשן עם דמותו של ערפאת הזדהות מלאה ומדבר בשמו, או מדויק יותר, מדבר כאילו היה ערפאת עצמו. לכאורה, מביא המשורר-הלחשן את עמדתו הנכוחה של ערפאת:

יושב לי במוקטעה
 סביבי זרי ורדים
 מטתי מלאה רסיסים
 והתקרה מטטה לנפל.
 היכן התהילה של אתמול
 ומה היה לאשתי. עכשו אני
 צריכי. שהתחנתני למעז עמי.
 עיני עוד אינן בשות,
 התקוות עוד אותן תקוות
 ורק המות יתן להן פדות

וְגַם תְּעוֹדֶת זְהוּת.
 עַל רֹאשׁ אֹיְבֵי הָאֲחֵרִיּוֹת,
 אֲנִי אֶת עַמִּי שִׁרְתִּי
 בְּרַמִּי וּבְשִׁתִּי שְׁפוֹת,
 אֲכַל הַמִּבְטָא הִיָּה מְקוּמִי, הַמִּתְרַגְּמָן לֹא דִיֵּק
 וְלֹא הִיָּה לִי לְמָה לְצַפּוֹת.
 עֲשׂוּ בִּי כְּחַפְצְכֶם,
 אֶת זִיפִי זְקַנִּי לֹא אֲגַלֵּחַ
 וְגַם אֶתְכֶם אוֹסִיף לְשַׁנֵּא
 כְּשֵׁנֵא הֶגֶר אֶת שָׂרָה.

כאן אנחנו פוגשים בהזדהותו המלאה של המשורר, או של זך, עם דמותו של ערפאת; אבל דווקא כאשר המשורר עושה כן, כמונולוג שכל כולו עמידה על מניעים ובניית "ביוגרפיה", הוא מבטל את אחרותו של ערפאת ואת האפשרות שלו לדבר בשם עצמו. ובכל זאת, נדמה לי שהמעשה הזה שיכול היה להיחשב "אוריינטליסטי", איננו הבעיה כאן. שכן יותר משמדובר במעשה פוליטי "לא נכון", או במעשה פוליטי בכלל, הרי שמדובר בהסתתרותו של זך מאחורי דמותו של ערפאת עד כדי מחיקתו המלאה של דיוקנו שלו עצמו. במלים אחרות, אם השיר על ערפאת הוא שיר דיוקן, הרי שמדובר ב"דיוקן מת", שכן מעשה הדיוקן הוא תמיד מפגש (לפחות) בין שניים: בין משרטט הדיוקן לבין הדמות המשרטטת. כך, כשזך מושך את ידו מתפקידו הקריטי כמשרטט הדיוקן, כלומר כשדמותו שלו נעדרת, הוא מאלץ את דיוקנו של ערפאת להופיע כדיוקן דומם, "ללא נשמה". ואל לנו ללכת שבי אחר הנימה הפאטית המאפיינת את דבריו של ערפאת בשיר זה; היא יכולה אולי לעורר אמפתיה זמנית אצל הקורא, אבל אין בכוחה "להעיר" את הדיוקן ולהפקיעו מן הבנאלי אל החד־פעמי. זהו גם המקום שבו נבלמת האפשרות למתן תשובה מדודה מצד זך לגבי תחושותיו שלו כמהגר וכגולה באמצעות הדוגמה של ערפאת. האם רק מקרה הוא שקל יותר לזך להנכיח את עצמו במפגש עם בן-לאדן שאיננו "קרוב הביתה" כמו שקרוב ערפאת? והאין הדבר דומה למרחק שיוצר זך מן "הכאן והעכשיו" במרבית השירים שכתב כתגובה למלחמת לבנון, למשל באמצעות השימוש בסטרוקטורות פארודיות?

רמזים למקומות "תקועים" מעין אלה, שיכולים אולי להורות על מודעותו של זך למגבלותיו, כלומר לחוסר היכולת שלו להנכיח את עצמו חשוף בקרמת הבמה (ואולי לכן רק כ"לחשון"), מצויים כבר בפתיחה ל"הזמיר כבר לא גר פה יותר": זך מאריך בדברים מתנצלים על אופיו הפרגמנטרי של הספר הזה ותולה אותו במחלת הכותב

(במחלת הכותב ולא במחלתו שלו כיוון שהפתיחה כולה כתובה בגוף שלישי). מצב של מחלה, כתיבה בגוף שלישי שהופכת את הדיאלוג לדיאלוג בינו לבין עצמו ולא בינו לבין הקורא (האם הוא חש שאיבר את מהימנותו בקרב קהל קוראיו?), וגם הציטוטים מפיהם של וירג'יניה וולף, פאול צלאן והרמן ברוך שאותם הוא נועץ כעוגן בסופה של פתיחה זו, מצביעים על כך.