

## סיגל נאור פרלמן

# "את חשה את הרוח, אשר במוקדם או במאוחר תהיי שייכת לה ולא תחשי"

על יאיר הורביץ, בפתח השנה העשרים למותו

אילי הָיָה זֶה אָבִיךָ,  
או אילי אִמֶךָ,  
שְׁפָרְכוּ רוּחַ סָבִיב צְוֹאֲרֶךָ.  
אֶת מְעוֹפְפֶתָ, עָפָה,  
לְכַאוֹרָה עוֹלָם פָּרוּשׁ לָךְ לְרוֹחָה.  
וּבְכָל־זוֹת, אֵין עֵין שְׁתַּבְּחִין בָּךְ,  
גַּם בְּרוּחַ נְמוּכָה, עַד מָה  
סָבִיב צְוֹאֲרֶךָ הָרוּחַ בְּרוּחָה,  
או בְּמִשָּׁא הַמְּכַבֵּיר עַל כְּנָפֶיךָ.

שתי אופציות מעלה הדובר בפתח השיר (מס' 16), כשהוא מביט בציפור במבט קרוב ואינטימי, אותו מבט הנמתח לכל אורך הקובץ "ציפור כלואה"; האחת היא שאביה של הציפור הוא שכרך את הרוח סביב צווארה, ואילו השנייה – שאמה עשתה זאת. מפליא מאוד הניסיון לדייק בסימון "האחראי" לכריכת הרוח, כלומר הצעיף/חבל סביב צוואר הציפור מצד אחד, והקלות בה מומרות שתי האופציות הללו זו בזו ("אולי", "או אולי"), מצד שני. הפליאה נפתרת בצליל; התנועות הסגורות (־ָ ו-־ֶ) החותמות את המילים "אביך" ו"אמך" מהדהדות את הצליל הסגור במלה "צווארך" ואת האות כ"ף במלה "שכרכו", ומצביעות על הפעולה הדטרמיניסטית – "כריכת הרוח" בידי ההורים – הפעולה שנטבעה במעופה של הציפור הבוגרת; מעוף זה, המשוחרר ממחשבות העבר ("אולי אביך... או אולי אמך..."), נקבע באופן פרדוקסלי דווקא בידי הוריה שכרכו צעיף קל, אורירי וחסר דאגות סביב צווארה ("אֶת מְעוֹפְפֶתָ, עָפָה, / לְכַאוֹרָה עוֹלָם פָּרוּשׁ לָךְ לְרוֹחָה", מלגלג עליה בחום הדובר), ובה בעת זהו מעוף כבד הנמשך אל האדמה מכורח הידוק הרוח

סביב הצוואר עד שהיא הופכת למעין חבל ("עַד מָה / סְבִיב צְוֹאֲרָךְ הָרוּחַ פְּרוּכָה). התנועה בין השמים לבין האדמה, המתנה את מעוף הציפור לאורך השיר ולאורך הקובץ כולו, איננה בלתי מוכרעת כאן והיא מתגלמת באכזריות במלה "כרוכה"; התנועה הפתוחה של המלה נבלמת באות כ"ף, המופיעה פעמיים, חונקת; גורלה של הציפור כבר נחרץ, אפוא, ותנועתה המשוחררת-מוקפדת נהפכת לשירת הציפור האחרונה שלה וממילא גם לשירתו האחרונה, המזוקקת עד יופי, של משורר שלא פחד מן היופי – יאיר הורביץ.

בראיון שנערך עמו ב"חדרים" 7 הפנתה אליו הלית ישורון את השאלה: "אתה לא חושש שאתה מחליש את מצב המצוקה, כשאתה עוטר אותה בצמחייה עשירה כל כך?" "להפך", ענה הורביץ, "היופי הזה יש בכוחו למשוך יותר שימת לב מאשר שירה מונוטונית וחדגונית שאנחנו מורגלים אליה." ברור מן הדברים הללו כי הורביץ מציב עצמו כקוטב פואטי מנוגד לשירת זך שיצרה מרחק בין האני-המשורר לבין עצמו ובינו לבין הקורא, מרחק שלעולם אינו מצטמצם בשל סבך של חשדנות הדדית, של אירוניה ושל אינטלקטואליזם העובר כחיץ בין השירה ובין העולם. ואמנם, אם המלים הן מולדתו של זך, אזרחותו הפואטית, הרי מולדתו של הורביץ, ובמיוחד ב"ציפור כלואה", שואפת למצוא לה מקום בו המלים על העולם והעולם עצמו מתלכדים עד כי אי אפשר להבחין ביניהם. האם הציפור עליה מביט האני המשורר כשהיא "מְנַתְרֶת/ עַל שְׁלֶחַן הַעֵץ הַסְּמוּךְ" (שיר 1), היא ציפור של ממש או דימוי של ציפור? האם היא נעה/מגביהה/נעלמת/מתאנה/עפה בעולם הממשי או בעולמו הפנימי של האני-המשורר? אי אפשר לקבוע את מקום הציפור כאן או שם; הציפור של הורביץ חומקת מהגדרות של ממשות ושל ממשות מדומה והיא רוטטת בין האפשרויות הללו בעדינות כה רבה עד כי כל ניסיון לנערץ אותה יאַיֵן אותה באחת.

יחד עם זאת, אין ספק שהאני-המשורר נזקק לציפור מורטטת זו ("וּבִכְל־זֹאת לְרַגַע דּוֹמָה לִי שְׁאֲנִי שׁוֹמֵעַ בְּתַנוּעוֹתֶיהָ / אֶת שְׁמִי, יְאִיר יְאִיר"), כדי לנסח את קיומו אל מול הציור *Memento mori* ('זכור את יום המוות'), שבשלב זה של שירתו הופך להיות איום ממשי. שירתו של יאיר הורביץ נכתבה תמיד ביחס לתחושה הזו; למותו של אביו, כשהיה יאיר בן שמונה, היתה השפעה מכרעת על שירתו בדומה להשפעה של מות האב על שירתם של בני דורו, יונה וולך ומאיר ויזלטיר; ואולם, בשונה מהם מנכיח הורביץ את ההעדר הזה בהיסוס; יותר משהוא צועק את קיומו הוא מרפרף אותו בין היש לאין:

כָּאן עֲרִירִי  
וְאֶסְוִי נְטִיפוֹת־הַלְעָנָה קְרֵאתֶיהוּ יֶלֶד־מָוֶת בְּאַהֲבָתוֹ אוֹהֵב  
כְּמוֹ מָוֶת אֲהַבְתּוּ רְנָחָה  
וְכָאן אָנִי, יֶלֶד עֲרִירִי  
(“שירים” 1960 – 1973, עמ’ 105)

ובשיר “תם ותהום קיים”:

כִּכָּה זֶה יֶלֶד אֶת אָבָא לֹא רוֹאֶה לְיַד מָטָה, לְיַד רְחוּבוֹת שֶׁל יֶלֶד  
שֶׁהֵם רְחוּבוֹת שֶׁל יֶלֶד לְלֵלָה שֶׁיֶלֶד אֶת אָבָא בּוֹדָה  
עַד שְׁאוּל וְעַד שְׁנֶשֶׁבֶר לוֹ לְגוֹף מֵהַגּוֹף  
(עמ’ 138)<sup>1</sup>

ואולם, הנכחת ההעדר אל מול ה-Memento mori, יותר משהיא תימאטית בשירתו של הורוביץ היא בעיקרה תחבירית וצלילית; הורוביץ מתקשה להיפרד משורה או מצליל, לא בשל הצורך להיות מוסיקלי בכל מקרה, אלא בשל מה שנראה כניסיון להיאחז במה שכבר יש:

אָנִי עִיר לִי יֵשׁ, יֵשׁ לִי שְׁמֵשׁ  
שְׁמֵשׁ לִי יֵשׁ  
בְּשֵׁפֶת פְּרוֹת מְרַעֲיָה מְתִיקוֹת בְּעוֹר עֲדִין  
וְנִימִי נִשְׁמָתָה חֲגִיגִימִים לְבוֹאִי.  
עִיר לִי יֵשׁ וְאֲשַׁנְבִּי הַשְּׁמֵשׁ בְּטֹהוֹר הַבְּשִׁילוֹ,  
שְׁמֵשׁ לִי יֵשׁ  
שִׁיר לָהּ צְבָעוֹנִי חֲלֵמָתִי  
וְעַל לָבָה נָחָה מוֹעֲקָה וְכָלָה לִיבָה  
(עמ’ 103)

התקדמותם של שני הבתים הראשונים בשיר “חשכה תמתק” היא התקדמות ספיראלית; לאחר שהצליח לתפוס את העיר ואת השמש, הוא חוזר אליהן שוב

1 כאן ניכרת הקרבה המנטאלית והפואטית של הורוביץ לדליה רביקוביץ; ראוי בוודאי לציין כי מות אביה של רביקוביץ בילדותה הטביע חותם עז על שירתה.

ושוב. יחד עם זאת, החזרה כאן אינה נובעת מצורך פואטי לדייק (כמו אצל זך, למשל), אלא מן הניסיון לכבוש את מה שבסופו של דבר אינו ניתן לכיבוש; כובד סגולי שמגיע לשיאו בחתימה:

נָאָה הַיְתָה הָאֲדָמָה לְקַבּוּרָהּ, נָאָה הָיָה הַיָּם,  
הַרוּחַ יִפְתָּהּ,  
מוֹעֵקָה חֲגִיגִית בְּמַחְסוּמֵי חֲשָׁכָה תִמְתַּק.

בשיר "ולא רוח משם", ההתקדמות הספיראלית של האני-המשורר הממאן להרפות מן השורה ומן הצליל בולטת אף יותר:

וּכְכֵן, יָאִיר אֶת יָאִיר  
שׂוֹאֵל לְאֵן יָאִיר גִּלְף, עַד מְתִי יִנְבַע הַפֶּחַ הַמְנַחֵם  
הַמְנַחֵם כָּל שְׂנֵקְרָה וְלִנּוּ לְעַת מַפְלֵת מִי, מִי לִנּוּ  
הַקְּמִים צָחִים רְעֻנָּיִם מְאֻפְּלָה אִם לֹא יָאִיר אֶת  
יָאִיר שׂוֹאֵל, אֲנִי שׂוֹאֵל  
יָאִיר

בשש השורות מופיע שמו של המשורר שש פעמים, כיתדות שאותן הוא נועץ, צעד אחר צעד, כמי שמטפס על הר. ואולם, ההתקדמות המהודקת ממילא הופכת להיות מהודקת עוד יותר משום שאין מדובר ביאיר אחד אלא בשלושה; האחד הוא "יאיר" הכותב את השיר, והאחרים הם התפצלותו של "יאיר" לשני "יאירים" שבהם הוא מביט ועליהם הוא כותב כשהם משוחחים, שואלים, מנסים להתנחם. יותר משמצליח כאן הורביץ להנכיח את קיומו אל מול ההעדר הוא מפוגג אותו: במקום בו עומדים שלושה "יאירים" לא נותר ולו גם "יאיר" אחד.

שונה מאד ניסוחו של המצב הקיומי אל מול ה-Memento mori בקובץ "ציפור כלואה"; המוות המאיים כאן הוא מוות ממשי. בשיר החותם את השער השני בקובץ – "פרפור פרודורים", מתאר האני-המשורר את גסיסתו במפורש:

עַל סֵף הַפְּרוּדוֹרִים  
בֵּינִי לְבֵין  
חֲדָרֵי הַפָּאב, טְרַקְלִינֵי הַתְּקֵה הַקּוֹרְנִים יִפְעָה,

אולמות המעידה ומרתפי התרדה,  
אבנים עמוסות עומדות בִּי.

אני ממתין למים המחלחלים בהתמדה בנקרות הצורים  
לקראת אקלים נופח שיר בכנף הצפור הרועדת.

ההמתנה למוות מתוארת כטביעה; הדובר עומד וממתין להצפת המוות את חדרי הלב, חדרי הגוף. זו גם נקודת המוצא של הקובץ "ציפור כלואה" שבצדק נחשב לשיאה של יצירתו; ההמתנה השקטה למוות מחייבת אותו להיפרד מן החזרות הספיראליות, האובססיביות כמעט, על שורות ועל צלילים, ולוותר עליהן. השורות והצלילים נשלחים בכל שיר כשורה אחרונה, כצליל אחרון, המבקשים את ההד שלהם קודם כל מחוץ לשיר, בעולם, בציפור המשוחררת מן האני המשורר ורק אז חוזרים אל השיר, אל ה"אני", בטון מונמך ומשלים; וממנו נשלחים החוצה, שוב. הקווים הללו הנמתחים על ידי האני-המשורר משתנים באורכם ובעוביים; לעתים הם נשלחים החוצה, ארוכים ודקים, ולעתים הם קצרים ועבים, וחוזרים מיד אל ה"אני", מקרקעים אותו. הנה, למשל, הבית החותם את השיר הראשון:

בשעת דמדומים זו לא הייתה כִּנְנֵתָה אֵלַי  
ויבכל-זאת, כְּשֶׁהגְּבִיחָה וְנִעְלָמָה  
הוֹתִירָה בְּעֵינַי, בֵּין כִּנְף לְתַכְלֵת,  
אךְ קוֹ אֲוִיר חוֹר.  
מִשָּׁהוּ אָמַר בִּי:  
הוּ אֶת צְפוֹר הָאָבֶן,  
תְּכַרְךְ שְׁעַת קֶרֶת-רוּחַ

את התנועות הארוכות בשיר המלוות את תנועת הציפור ניתן לדמות לקווים ארוכים הנשלחים אל העולם כתקווה: "בשעת", "היתה", "כוונתה", "אלי", "כשהגביחה" "ונעלמה" "הותירה" "בעיני", "כנף", "אך", "אוויר", "אמר", "את", "האבן", "תבורך", "שעת", "קורת"; בה בעת מצרות התנועות הקצרות, המופיעות לעתים באותן מלים עצמן, את המקום בו ניצב האני המשורר, ממנו הוא מביט בציפור: "דמדומים", "לתכלת", "חינר", "האבן", "רוח"; ואולם, החריזה בין המלים "לתכלת" ו"האבן" המופיעות בסופי השורות השלישית והשישית, וכן משקלן האמפיברכי, יוצרים הארכה של הטון. טון זה, המביע את הכרתו של האני המשורר במצבו ובמיקומו, המובחנים מתנועת הציפור, איננו ממהר להיות טון משלים אלא הוא מתלכד עם ההברות הארוכות,

המקוות, עד שהוא נמוג באיטיות. התיאור "קו אָויר תָּנִיר" מצייר במלים את ההתפוגגות האיטית הזו של התקווה השוקעת אל תוך השיר. בשיר מס' 3 הקווים המשורטטים בידי האני-המשורר קצרים ומעובים והם לוכדים בתוכם את תנועת הציפור:

סִגְלָתָ לְעֶצְמָךְ אֶת תְּכוּנוֹת הָעָרֶב: מְאָדָּן הַחֲלוֹן  
תְּלִית מִבֵּט בְּמִנְרַת הַתְּקָרָה,  
כְּמוֹ אֲמָרַת לְצִמְצִים עוֹלָם,  
לְקִבֵּעַ קִירוֹת סוּגְרִים.

הַתְּפִיתִי לְהֶאֱמִין לְקַרְבָּהּ הַזֶּה  
שְׁבִינָא אֹר לְאֹר, שְׁמֵשׁ וְתְקָרָה,  
אֶף כְּשֶׁנִּתְאַחַר הַתְּאֵוִית  
לְמִנְרָה הַפְּנִיתִית.

כֹּה סָמוּךְ אָנִי חֵשׁ אֶת כְּנִפְיָךְ אֲסוּפּוֹת,  
מִרְחֵב הַמְּצַמְצִים אֶת גּוּפְךָ וּמְרַחֵב אֶת צִלְךָ.

תנועת הציפור היא תנועת מבטה ("תְּלִית מִבֵּט בְּמִנְרַת הַתְּקָרָה"), כוונותיה ("כְּמוֹ אֲמָרַת לְצִמְצִים עוֹלָם, לְקִבֵּעַ קִירוֹת סוּגְרִים"), ומאוייה ("...הַתְּאֵוִית לְמִנְרָה הַפְּנִיתִית"). כאן מצטמצם גם המרחק בין האני המשורר לבין הציפור עד שהם הופכים לאחד ותנועותיה של הציפור ביחס למרחב הן גם תנועותיו שלו. לכן, לא במקרה התנועה הפתוחה הבולטת בשיר היא במלה "תְּקָרָה" (המופיעה פעמיים), המקום הגבוה ביותר בחדר, ובו בזמן הציפור גם מוגבלת למרחב צר זה.

היופי המוחצן במכלול שירתו של יאיר הורביץ הופך במחזור "ציפור כלואה" ליופי שקט שצבעיו חיוורים, אפורים, לבנים ונעים על ציר של אור וצל: "שֵׁעַת דְּמִדּוּמִים", "כְּתָמִי אֹר", "בְּאֹר הַבְּהִיר", "אֲפְרוּרִיּוֹת הָעֵינִים", "וְעֵינֶיךָ הַצּוֹפִיּוֹת דּוֹמָה כִּי כְּהוֹ", "הָאֹר נֶאֱסָף לְמִקְוֵה, כּוֹיָה, / לְפִקְעַת חֲשׂוּכָה, אֲטוּמָה"; הגווניים החיוורים הללו עוברים בקלות את הגבול המטושטש ממילא בין קיום לאי קיום, בין נראות לאי נראות, ובעדינות מדויקת הם משורטטים את איונו של הגוף ואת הפיכתו לאוויר:

וְכָךְ, יוֹשֶׁבֶת עַל בְּרִזְלֵי הַמְרַפֵּסֶת  
אֶת חֲשָׁה אֶת הָרוּחַ,  
אֲשֶׁר בְּמִקְדָּם אוּ בְמֵאָחַר  
תִּהְיֶי שְׂיֻכַת לָהּ וְלֹא תַחֲוִשִׁי.

המעבר מן החיים אל המוות איננו עובר דרך התפוררותו של הגוף; הציפור יושבת על ברזילי המרפסת המוחשיים וחשה את הרוח בגופה החי, אותה רוח שתתמזג בה עם מותה. כך גם במקום אחר:

...אִז מִן הָאָרֶץ צִפּוֹר הַנְּשָׁמָה  
מְמַרְיָאָה לְשָׁמַיִם וְנִהְפָּכֶת רוּחַ.

בְּנִחְלָה הִרְחָבָה, בְּמַנְיַחָה הִרְבָּה,  
הָרוּחַ בְּשִׁלְל לְשׁוֹנוֹתֶיהָ מְשַׁמֵּיעָה  
וְאֵין שׁוֹמֵעַ קוֹלָהּ.  
וּבְמִקּוֹם הַהוּא אֵין מְבַדִּיל עוֹד  
בֵּין מַיִם לְמַיִם,  
בֵּין גּוֹף לְעֶפֶר.

התפוררותו של הגוף, כפי שעולה מן השיר הזה, אינה מעניינת את האני-המשורר; על "המקום ההוא" לא חלים חוקי הארץ ולכן הוא מתעניין רק במעבר המעין-אטמוספרי של הגוף ממצב צבירה אחד לאחר. אי אפשר לא לראות בהתמזגות ההרמונית הזו של הגוף עם רוח המוות תגובת נגד של הורביץ למראה אביו המוטל בקברו; הוא עצמו הסביר זאת כך בראיון להלית ישורון:

כשהגענו לבית הקברות, פתאום אתה נשאר ילד, אבא שלך שם למטה ואתה עומד על הקבר, יש קהל. בעיני, עיני ילד, היו המונים. ומעל עומדים השמים. יש מדרג של קטן וגדול, של אתה בחלל. וזה נשאר בי עד היום, שמקום שאני נמצא בו, אני חייב להרחיב אותו בעדנה הרבה ביותר שאני יכול, וכמעט לברוח מהנקודה המכרעת או הכואבת ביותר, ששם החבילה שוכבת. השקפת העולם הפואטית של הורביץ מנסחת אפוא את המעבר מן החיים אל המוות כהתפוגגות, והיא מבקשת לעקוף בכך את גופו המוטל של המת. גם בנקודה זו בולט השוני בין תפיסתו הפואטית של הורביץ לבין זו של נתן זך, המרבה לעסוק בקובץ "שירים שונים" במראהו הנורא של הגוף המתפורר כשהוא מעלה רימה ותולעים. ואולם, התחמקותו של הורביץ, ביודעין, מתיאור התכלותו הפיזית של הגוף אין משמעו אמונה בהישארות הנשמה (ובוודאי אין

להורביץ עניין בהחייאת מודל המת-החי של נתן אלתרמן, מהמשפיעים המרכזיים על שירתו, בעיקר בראשיתה; בשיר מס' 12 מתאר האני-המשורר את הציפור ה"נוצצת מבט בשמש":

צינף הן שני גלגלי פרדה.  
מה יהא עליהן כשיהפכו קלים בנוצה וריקים מרוח?

ההתמקדות איננה בגורל נפשה של הציפור לאחר שתמות, אלא בשאלה מה יהא על גופה לאחר שיתאין. יתרה מזאת, זכירת יום המוות, ה-Memento mori, אינה נוגעת למה שיקרה לאחר המוות, אלא לזכירת המוות המעוצב במילותיו של המשורר החי:

עצים ואגמים בראשך  
הם איי זהב,  
המשנים את מסלולך, חורצים את דין פנייתך  
ונזויות כנפיך הפרושות.  
לעולם לא תדעי אותם,  
אך את האנדרטה התקוקה בראשך  
את מפסלת או רושמת בכתב רוח  
המעניק משמע למסע.

כשהוא ממלל את הערגה הקובעת את גורלה של הציפור, למשל ברמיזתו ל"איי הזהב", מחוזות געגועיו של ביאליק, הופך האני-המשורר את השירה לפעולה המקיימת, בו זמנית, את שאפשרי ואת שאיננו; השירה היא המעניקה משמעות למסע הנכסף והממשי, גם אם רק בראשה של הציפור ובראשו של האני-המשורר.

בשיר מס' 8 המופיע בשער "פרפור פרוזדורים" מבקש האני-המשורר:

שמע את הלב הנשבר בשעת בין-ערבים זו,  
כאלו אך צעדים הם, ולפתע, כאתנחתא,  
דמה הפרעה כה שקטה המונעת ממך את  
ההדים. או-אז, במגע קרוב, תשמע  
את הצעדים הקצובים שאבדת. במה תהרהר,  
אינה השאלה. תרדה עמומה כנודמת  
תשקע בפאתי פגוד לא-נראה. ירח,



כָּתוּם בְּיַד־חֵלוֹם, יִפְנֶה מְקוֹם בְּחָלָל חֲשׂוּף,  
וְיֵאָסֵף כְּשֶׁבֶר עַב אֶל בְּאֵר הַמַּיִם הַצּוֹנְנִים.  
לֹא אֶת הַגָּשֶׁם תִּשְׁמַע, אֶלֶּא הַלְמוֹת לְלֹא־קוֹל,  
וּכְכֹל שֶׁתִּסָּב שִׁמְת־לְבָב תִּסְרֹב הִיא לְפָרְדָּה.

מה שמדהים בקובץ "ציפור כלואה" הוא שהלב הנשבר של האני-המשורר אינו מבקש תשומת לב לעצמו אלא דרך תיאור הציפור. הקריאה על הציפור הקלה, הענוגה, המפרפרת בין חיים למוות, היא הגורמת ללבי להישבר. עליה אני מבקשת לגונן מפני המוות, לחבקה כגוזל, אני כמעט מתפתה לומר כתינוק, אך אני יודעת שעלי לקרוא בשקט את מותה בלי לגעת בה; כל נגיעה קלה בה, כל שכן חיבוק, תאַיֵן אותה. שוב ושוב אני שוכחת, הורוביץ הוא זה שמשכיח ממני, כי את מותו שלו הוא כותב. אני נזכרת בפר גינט ליד מיטת אמו הגוססת ומבקש להשכיח ממנה את מותה הקרב; הוא משחק עמה במשחק ששיחק עת היה ילד: המיטה היא מזחלת שלג, הסדין לה מכסה של עור, והרצפה – קרח:

אוֹזָה הֵה, לְנִשְׁף נִפְלֵא הַסַּעֲתָ  
אֶת אִמְךָ הַחֹלֶה, הַזְקֵנָה!  
פֶּר הִי, הוּ! סַע, סוּסִי, שְׁאֲנִי!  
אוֹזָה זֹה הַדֶּרֶךְ? בְּטוֹחַ אֶתָּה?  
פֶּר זֹה הַדֶּרֶךְ!  
אוֹזָה טְלִטוּל הַמְזֻחָלֶת  
הוּא מִמֶּשׁ שׁוֹכֵר עֲצָמוֹתֵי.  
פֶּר כֵּן, הַדֶּרֶךְ הַזֹּאת לֹא קֵלָה הִיא.  
אוֹזָה אֶרְכָּה הִיא הַדֶּרֶךְ, פֶּר.  
פֶּר רְאִי, הִנֵּה הָאֶרְמוֹן לְפָנֵינוּ,  
וְנִגִיעַ אֵלָיו חִיש־מֵהָר.  
אוֹזָה אֶת עֵינֵי אֶעְצֵם וְאֶשְׁכַּב לִי,  
בְּיָדְךָ אֲנִי נֶעְרִי.<sup>2</sup>

פר ממשך ומתאר במונולוג את הכניסה לארמון, שוכח את האם הגוססת, משכיח אותה מאיתנו. הוא אינו מבחין כי האם כבר מתה, וגם אנו, שבויים

2 הנריק איבסן, "פר גינט", הוצאת דביר תל אביב, תשכ"א, תרגום לאה גולדברג, עמ' 107.

בסיפורו, איננו מבחינים. ב"ציפור כלואה" כותב יאיר הורביץ על עצמו דרך ציפור ספק ממשית ספק מדומה, מורטטת, ועושה בכך, בנדיבות אין קץ, את מעשה פרגינט:

מתירה את תנועותיה שוב את מתגרה בי.  
את בתכונתך הצפורית  
ואני יונק האבן.  
מכוננית לאדן החלון את אינך מגלה אפוק,  
מרוקמת משאלות.

המסעות שתכנו, ההפלגות הנושנות,  
שבים אלינו אפלים, חסרי תאם  
בין שירת צפור לגוף יגע.

אני מבקשת שלא נשכח את המשורר הנפלא הזה ואת תשוקתו העזה ששיריו יכונסו, כולם. בא הזמן.