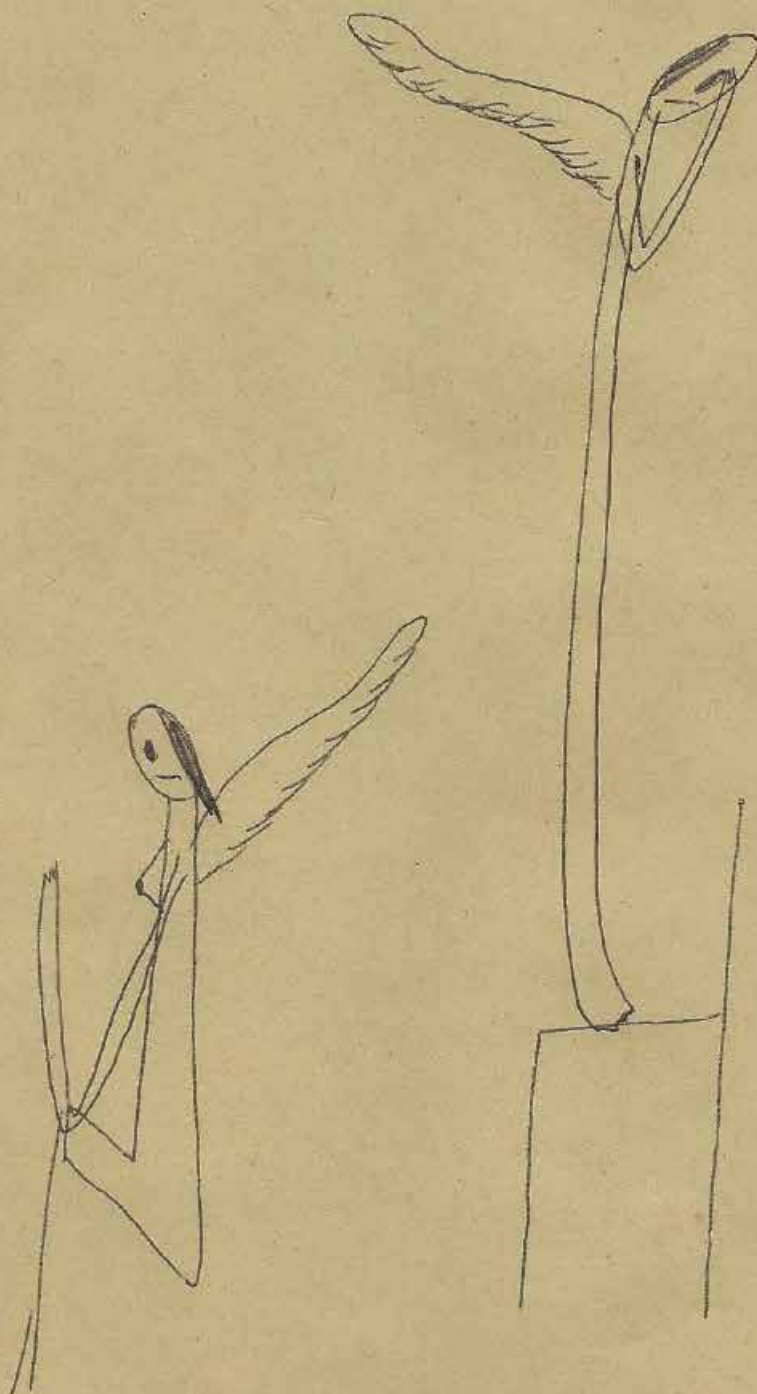


עיתון קדק

גליון 416 • כסלו-טבת תשפ"א • דצמבר 2020 - ינואר 2021 • 50 ש"ח



רואים אור ב־ ספרי עתון 77



		שירים
	אביבית לוי על דעסא-קרקוביאק ומחול הקורונה	גיתית דהן
18	מאת רחלי אברהם-איתן	נבו שפיר
	טל שמור על ציפור לא ממצאיה שמיים מאת	מרב זקס-פורטל
20	איריס קול	שבתאי מגר
21	עדי דקל על משכילה מאת טארה וסטאובר	אסתר וולק
22	סיגל מנור-בנגה על ספר רחל מאת אסתר דויד	עודד בן דוריי
	יפה עמנואל בנימיני על אי-לידה	מתי שמואלוף
24	מאת ציפי קליין יעקב	א.א. קאמינגס, מאנגלית: מרקו סרמונטה
		זאק פרוור, מצרפתית: יונתן יובל
	מאמרים	רבקה אילון
	יוסי ברנע - הנחות שגויות ומסקנות מופרזות,	ידין לוי
26	על ספרו של גדי טאוב	מיטל פישל
	לאה ענבל דור, "בן אדם לא יכול לחיות מחוץ לביתו,	רחל מדר
30	זה העניין"	בעז ברזלי
36	אלכס גורדון, בוריס פסטרנק - מעל מחסומי היהדות	אורינה רות כהן
	שולמית שחר, קרונוס ואדיפוס, אבות ובנים	בילי לרנר
42	בימי הביניים	שירלי אברמי
		נגה אורנשטיין סולודר
	מדורים	עוזי הרלינג
6	עידן בריו, קורא בשער: תופיק זיאר	חווה פנחס כהן
	רוני סומק, חצי פינה: אוסאקה טומויאסו,	איתי זכאי
11	מיפנית: יעקב רז	
14	אילן ברקוביץ', שירת ישראל: אריאל זינדר	סיפורת
15	רפי וייכרט, מאות: נתיבים	חמוטל בנו, שמים סגורים
17	צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית: פול ורלן	ליאורה סומק, מבחן בד
28	אפרת מישורי, נתקלתי בשיר רב יופי: עמנואל יצחק לוי	
	עמוס לויתן, מצד זה: על משנתה של חביבה פדיה, על	ביקורת ספרים
56	ספריהם של יוסי יונה ויאיר אסולין	רן יגיל על לובשת בגד הפוך מאת יערה בן דוד
		משה גרנות על ברגע נדיר של רגיעה מאת צבי סלע
	שיחה	צדוק עלון על לב פרוס גם מאת אלטייב ע'נאים
	"אנחנו שיקוף של העולם והעולם שיקוף שלנו":	חגית גרוסמן על שומדבר לא ישתווה מאת אלעד זרט
69	חגית גרוסמן עם האמן יואב אפרתי	

Iton 77

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser
 Editors: Amit Israeli Gilad,
 Michael Besser
 Editorial Secretary: Gila Shaul
 Editorial Board: Amos Levitan,
 Tamar Mishmar, Yuval Paz,
 Oded Peled, Dorit Peleg,
 Shalom Ratzabi, Rony
 Someck, Jacov Shai Shavit,
 Rafi Weichert

50

גליון 416 • כסלו-טבת תשפ"א • דצמבר 2020 - ינואר 2021



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות
 עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
 עמותה מס' 580073575
 1565-253X ISSN

77iton@gmail.com

www.iton77.com

טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

עיתון 77

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
 עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראל-גלעד
 מנכ"ל: אדם פרנס
 רכות מערכת: גילה שאול
 חברי המערכת: עמוס לויתן, רוני סומק,
 רפי וייכרט, יעל בונה-לוי, תמר משמר,
 יובל פו, דורית פלג, עודד פלד, שלום
 רצבי, יעקב שי שביט, עידן בריר, גלעד חי

גיתית דהן

מטפחת ואני

את מְמֹלֶלֶת אוֹתִי בְּעֲדֵינוּת
 כְּמוֹ קֶצֶה פָּרוּם שֶׁל חוּט
 שְׁצָרִיד לְתַחֵב בְּקוֹף מַחֵט:
 אֶצְבְּעוֹתַיִךְ מְחַפְּשׁוֹת סִיכִים קְלוּשִׁים
 לְאֶסֶף זֶה עִם זֶה בְּתַנּוּעוֹת מִיָּמְנוֹת.
 מְבַעַד לְחַר
 אֲנִי רוֹאָה אֶת עֵינֶיךָ הַעֲצוּמָה וְעֵינֶיךָ הַפְּקוּחָה
 שְׂמֵבִינּוֹת גַּם יַחַד שְׁיֹתֵר מֵהֲדִיּוֹק חֲשׂוּבָה הַהֶתְמַדָּה.
 אֶת עוֹשֶׂה עוֹד נְסִיּוֹן מְשַׁכֵּל לְהַפְךָ אוֹתִי לְחוּט מְשֻׁחָל,
 לְפִתֵּעַ אֲנִי שָׁם וּבְקֶצֶה יֵשׁ קֶשֶׁר.
 אֶצְבְּעוֹתַיִךְ מוֹשְׁכוֹת אוֹתִי בְּמַחֵט,
 כָּל דְּקִירָה מְהַדְּקֶת אוֹתָנוּ,
 אֶת מְטַפְּחַת וְאֲנִי רְקוּמָה בְּךָ בְּקוּנִי מֵתָאָר נְאִיבִיִּים.
 אֶת מוֹחָה דְּמַעוֹת שְׁלִי, אַחַת מִכָּל עֵין,
 אֲנִי רוֹאָה אוֹתָךְ בְּרוּר -
 אֲנִי שְׁלִי וְאֶת שְׁלֶךְ, וְזֶה מֵה שֶׁחֲשׂוֹב אֶת אוֹמְרַת,
 תִּזְכְּרִי,
 וְאֲנִי מוֹחָה דְּמַעוֹת שְׁלֶךְ בְּנִשְׁיָקָה, אַחַת מִכָּל לְחִי,
 וְאוֹמְרַת לְךָ - נְכוֹן, אֵיזָה מְזֵל,
 אֶת רוֹאָה אוֹתִי בְּרוּר.

1. בשיחה עם הרשם יואב אפרתי, שואלת אותו חגית גרוסמן, מי יותר משוגע, האדם או העולם. העולם, הוא עונה, כי העולם היה קודם, אבל שניהם משוגעים. אפרתי וגרוסמן אינם משוחחים על המגפה, ולא על "המצב", הם משוחחים על אמנות.

2. אלכס גורדון, במאמרו המרתק על בוריס פסטרננק, ועל יחסו המתנכר לבני עמו היהודים בשל סדר העדיפויות הדתי שלהם, כותב כי טענתו של פסטרננק חדלה כבר אז להיות רלוונטית. זאת בשל עליית הגזענות הטהורה על הקונפליקט הדתי, תופעה שלא היה אפשר לחזות מראש.

3. עמוס לויתן ברשימתו על משנתה של חביבה פדיה - באשר לרנסנס המזרחי שהיא צופה באמנות ובספרות - טוען שזהו אנכרוניזם, שכן לא ניתנה לנו הנבואה. הוא מזדהה יותר עם דבריו של יאיר אסולין (בפתח ספרו במקום ייאוש) - "הטקסט הזה [...] מבקש להסתכל על המציאות האנושית בכלים של סיפור, הקשבה, שקיעה פנימית, הדהוד. כלים של סימני שאלה".

ובכן, מה רלוונטי במציאות שבה עניין רודף עניין בקצב מסחרר, שהאמיתות אינן ברורות וחלקן מופרכות בעליל? ולענייננו: האם התרבות מתה? הספרות? העתונות הכתובה? הקולנוע? הדמוקרטיה? כנראה שלא.

הגליון הזה משמיע הרבה קולות, ונראה לנו, שגם הוא מבקש להציע "כלים של סימן שאלה".

עמית ישראלי-גלעד

רשימות מהתחתית...

אלא שכן... ובכן... ידיעה תמימה בעתון שיגרה אותי אל המציאות באותה יעילות של מערכת ניתוב התורים: פתיחת "הקו האדום" - הקו של תחנת קרליבך האהובה שהיתה אמורה להתרחש באוקטובר 21 כפי שתוכנן תידחה לאי שם ב-2023. יחד עם הקו האדום קרטו גם שאר חומרי המציאות היזיביים אך-לכאורה. כן, הובטח לנו שהמשבר ייגמר בחודש מרץ, חודש הבחירות, ושאוּלִי או יסתיים גם המשבר הפוליטי האחראי על הכאוס החברתי-כלכלי. אבל עכשיו כבר ברור שלא הבטחה יש כאן אלא אזהרה: "היזהרו מאידיו של מארס".** כבר ברור ומתברר יותר ויותר, שללא ניהול יעיל, מהיר ואנושי, נטול אינטרסים אישיים ופוליטיים, "ללא טריקים ושטיקים", הקורונה לא תיגמר במרץ. ממש כפי שהקו האדום - קו הדגל של הרכבת הקלה - לא יהיה מוכן בזמן, ואני לא הייתי מהמר גם על 2023. ככל הנראה נישאר (בתקווה שנישאר) עם הקורונה וחלופותיה, ועם החלופה העכשווית לממשלה ולראש ממשלה, עוד זמן רב, ואולי אף לנצח.

בעוברי בימי סגריר וסגר על פני תחנת קרליבך הנבנית, אני מתמלא קמצוץ של תקווה; הנה, גם כשהמשק סגור ומדמם, גם כששיעור הנדבקים מגיע לשיאים שלא ידענו, גם כשאנו צופים, ולא בנטפליקס, ב"בני ברק - סרט מלחמה" - כאן הכל ממשיך כבימים ימימה. המוני פועלים עובדים, סוללים את דרכם בבטן האדמה. לא בלתי סביר, אני חושב לעצמי, שהתחנה הזו תגיע לקו הגמר יד ביד עם הקורונה.

אותה יעילות עצמה, אותה דבקות במטרה, מילאו אותי אופטימיות גם אתמול, כשהלכתי לקבל את החיסון השני: מערכת ניתוב תורים משוכללת שילחה לתחילת התור את מי שבא בזמן ודחתה את מי שהקדים בכוונה או לא בכוונה, כך שכל התהליך נמשך פחות משתי דקות. יצאתי משם לא רק מחוסן אלא גם ברוח מרוממת, אסיר תודה לאותו "צדק תוריי" הנדיר כל כך בעולמנו.

תוסיפו לכך את לכתו של "Trumps of Doom"* ואת הביצוע המדהים של לידי גאגא להמנון האמריקאי בהשבעתו של ג'ו ביידן - ותוכלו להבין כיצד גלי התקווה הלכו והתגבהו סביבי, וכבר מצאתי עצמי מדרש באופטימיות עד גובה הברכיים.

מיכאל בסר

* או בעברית קלפים של כליה - ספרו של רוג'ר זילאוני שכבר הוזכר ב"רשימות מהתחתית" גליון 391 - 2016 (!)
 ** "יוליוס קיסר", שייקספיר

אגודת הילדות המפתחות

אימת הקראת השירה

אנו, אגדת הילדות המפתחות מדי נשבעות לעולם לא להיות
 חברות זו של זו ולהתגודד בחצר בית הספר.
 מה שחסר לנו, זה לעמד כמו משחק חבר-את-הנקדות
 שנקודותיו קרובות מדי, וסתריו גלויים גם ללא עזרת העפרון.
 אנו מתחייבות להפגש אחרי הצהריים ולחלק
 ספורי-אמא על איך האכילה אותך כפית דבש (אלמלם),
 קנתה לך עגילי זהב (בן סימון),
 ספרה לדורותיך מבלי דעתך (דהן),
 גלתה לך מה בבטן פנימה (סאלם),
 ואיך כבחוט-שני כל האמהות כן היו אגודות בדעתן:
 תחתונים מכתמים יש לזרק לסל האשפה,
 עטופים להסתירה ואיך מהנמכת הקול בהגיעה למלה השלישית בשאלה
 "גם היא מפתחת, נכון?" את למדה דבר חשוב מאוד:
 השקט נאה למבוכה. ואת לומדת למלמל מלה אפלו כשמקומה
 כתשובה בשעור גאוגרפיה, כמו שלמדת למלמל את קבלתי,
 גומרת, מאחרת, פותחת, מפילה, ולעקף אותן בנרדפות,
 עד שמתפתחת לך שפה נקייה מכתמי השפלות,
 ובזאת באנו על החתום.

אתמול ביום חלמתי שיר-בלהה:
 מלים נצבו תלויות מולי, עורמות חזית
 קרה. השתרשרו בקו קטוע, מלאו שורות
 ברפכות בנינים.
 עורן התברו, ידיהן הפתוחות התקמצו,
 דגשים החליקו לחרק, סגלות מזל טוב
 החלו צרות. שניהן נקשו קריאות הצלה
 קצובות כזעקת המקרר השכיח פתוח.
 אגדתי אותן לפרודות. הן התגלמו
 לרזים דשנים שדרו בי, מסתדרות בבית
 בליעתי ונצרות ביעף. הגיעו עד מחסום
 שפה והתלתלו מקצות שערותי הגוזזות.
 נותרה לי בררה, אחזתי
 במסרק להתרת קשרי חרדה לנפח
 ענני מלים נאות: מי לכתובים ומי לשכחה.
 חפן שבירי ראי, זו נשכבת בגבה המאפיר כלפי,
 זו בחזיתה. יותר משיצרו מראה, יצרו
 מסתרת, שלוכדת אך נדבך חף מבר.
 אני שואלת אותן לאן נתן אתן, והן בולמות,
 טורקות עפעפי ואוחזות בידי, מצעידות אותי
 הישר לתוך קיר תהום שקורא ועוצר לי לפל.
 מולו אני נפכחת, מניחה עליו לחי תשושה,
 ומבקשת לשורר לו דרכי אליו ממנו.

עידן בריר | קורא בשער | קארן الشعر

תופיק זיאד - תופיק זיאד

תופיק אמין זיאד נולד בנצרת ב-7 במאי 1929; למד בבית הספר התיכון העירוני בנצרת, שם החלה להתגבש זהותו הפוליטית ושם גם התגלה כשורו לשירה. את לימודיו הגבוהים - לתואר בספרות סובייטית - עשה במוסקבה. לאורך כל שנותיו השתתף בחיים הפוליטיים של הפלסטינים בישראל, ונלחם למען זכויות עמו. כיהן כראש עיריית נצרת במשך שלוש קדנציות (1975-1994) וכחבר כנסת מהכנסת השמינית ועד לכנסת ה-13, מטעם המפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י), הרשימה הקומוניסטית החדשה (רק"ח) והחזית הדמוקרטית לשלום ולשוויון (חד"ש). זיאד נהרג ב-5 ביולי 1994, בתאונת דרכים שהתרחשה בשוכו מפגישה בריחו עם נשיא הרשות הפלסטינית יאסר ערפאת, לאחר החתימה על הסכמי אוסלו.

לצד פעילותו הפוליטית והתפקידים שמילא בעיריית נצרת ובכנסת, היה זיאד מהבולטים והמוכרים שבמשוררים הפלסטינים. כמו חייו, גם שירתו הצטיינה כמעברים חדים בין שירה פוליטית ולאומית שלא אחת עוררה עליו את זעמו של הממסד הישראלי, לבין שירים אישיים ושירים על נוף המולדת, על עבודת האדמה ועל החיים הפלסטינים. רבים משיריו הקוראים לחירות ולשוויון זכו למעמד חשוב בפנתיאון השירה הלאומית הפלסטינית והערבית ומקצתם מתורגמים להלן. נוסף על כתיבת שירה, עסק זיאד גם בתרגום שירה וספרות רוסית ותרגם גם משיריו של המשורר הקומוניסטי הטורקי נאזים חכמת.

אני קורא לכם ומחזק את ידיכם

אני קורא לכם ומחזק את ידיכם.
קורא לכם
ומחזק את ידיכם
אנשק את הארץ שתחת רגליכם
ואמר: אמות במקומכם,
את מאור עיני אתן עבורכם
ואת חם הלב אתן לכם
אסוני הוא שאני חי
וגורלי אסונותיכם.
אני קורא לכם
ומחזק את ידיכם.
לא השפלתי במולדתי ולא נרפו כתפי
עמדתי בפני מדכאי
יתום, עירם ויחף
נשאתי את דמי בכפי,
לא קפלתי את דגלי
והגנתי על העשב סביב קברות אבותי.
אני קורא לכם ומחזק את ידיכם.

הייתי רוצה, אבל

הייתי רוצה פרגע אחד להצליח
להפך את העולם עבורכם על פיו,
לנתן את שרירי העריצות,
לשרף כל גזול ומחריב
ותחת עולמנו הקדום להבוער
גיהנום יוקד ומלהיב
ולאפשר למרודים שבעניים
לאכל בכלי יהלומים מזהיב
וללכת לבושי מכנסים
רקומים זהב ומשי נדיב,
להרס את הצריף שבו הם חיים
ולכנות להם ארמון על ענן שגיב.
הייתי רוצה פרגע אחד להצליח
להפך את העולם עבורכם על פיו,
אכל לדברים יש טבע
חזק יותר מרצונות ומזעם מכאיב.
אבדן הסבלנות אוכל אתכם,
אך האם הציב יעד מטיב?
גלו עמידות, אנשי האהובים,
גלו סבלנות, רק כמה סבובים,
שימו את השמש בין עיניכם
וצקו פלדה בעצביכם
ידיכם עוד תשגנה את מיטב החלומות
ועוד תצרנה נפלאי נפלאות.



תופיק זיאר, התצלום באדיבות המשפחה

על גזע עץ זית

כִּיּוֹן שְׂאִינְנִי טוֹהַ צְמַר,
כִּיּוֹן שְׂבֹכֵל יוֹם אֲנִי יַעַד לְצוּי מַעֲצָרִים,
וְשֶׁהַבֵּית שְׁלִי יַעַד לְבִקּוּרֵי מִשְׁטָרָה,
לְחִקְרוֹת, לְחַפּוּשִׁים בְּלִתי נְגַמְרִים,
כִּיּוֹן שְׂאִינְנִי יְכוּל לְקַנּוֹת נִיר,
אֲחַקֵּק אֶת כָּל מָה שְׁפִזֹּר,
אֲחַקֵּק אֶת כָּל סוּדוּתִי
עַל עֵץ זֵית
שֶׁנֶּצֶב בְּחֶצֶר הַבַּיִת.

אֲחַקֵּק אֶת סְפוּרֵי, אֶת פְּרָקֵי אֲסוּנֵי
וְאֶת אֲנַחֲוֹתַי עַל הַבְּאֵר וְעַל קִבְרוֹת מְתֵי
וְאֲחַקֵּק כָּל מְרוֹר שְׂאֲכֵלְתִי
שְׁמַעֲט מְטוֹב הַמְּחַר מוֹחָה מְזַכְרוֹנֵי.
אֲחַקֵּק אֶת מִסְפְּרֵי שְׁטָרֵי הַבְּעֵלוֹת עַל אֲדַמְתַּנּוּ הַגְּזוּלָה,
אֶת מְקוּם הַכֶּפֶר שְׁלִי וְגִבּוּלוֹתַי
וְאֶת בְּתֵי תוֹשְׁבָיו שֶׁנִּהְרָסוּ,
אֶת הַעֲצִים שְׁלִי, שֶׁנִּקְצְצוּ
וְאֶת כָּל פְּרָחֵי הַבֵּר, שֶׁנִּמְחָצוּ,
אֶת שְׁמוֹת בְּתֵי הָאֲסוּרִים
וְאֶת סוּגֵי הָאֲזָקִים שֶׁאֶת כְּפוֹת יְדֵי קוֹשְׁרִים,
וְהַקְּלָסְרִים בְּיַד שׁוֹטְרֵי הָאֲבִטָּחָה
וְכָל קִלְלָה
שֶׁעַל רֹאשֵׁי נִתְכָּה.

וְאֲחַקֵּק:
אֶת כְּפָר קֶאֶסֶם אוֹתָהּ לֹא אֲשַׁכַּח
וְאֲחַקֵּק:
אֶת דִּיר יֵאֲסִין שֶׁזִּכְרָהּ בִּי מִנְצָח.
וְאֲחַקֵּק:
הַגְּעַנּוּ לְשֵׁיִא הָאֲסוּן
שֶׁכֶּתְשָׁנוּ אוֹתוֹ וְנִכְתְּשָׁנוּ עַל פְּנֵיו
אֲכַל הַנָּה, הַגְּעַנּוּ אֵלָיו.

אֲחַקֵּק כָּל מָה שֶׁתִּסְפֹּר לִי הַשְּׁמֵשׁ,
כָּל מְלָה שֶׁהִלְבְּנָה לִי תִלְחָשׁ
וְדִבְרִים שֶׁיִּגְוִלֵּל בְּאֲזֵי עֲפְרוֹנֵי
עַל פִּי בְּאֵר שֶׁכָּל אוֹהֵב מְמַנָּה גֵרֵשׁ

וְכִדֵּי שְׁלִי וְלֵךְ זִכְרוֹן לֹא יִחַמַק
אֲוֹתֵר לְעַמֵּד וְאֲחַקֵּק
אֶת כָּל פְּרָקֵי אֲסוּנֵי
וְאֶת הַנִּכְבָּה וּמַהֲלָכָה הַהִרְסָנִי,
מִן הַיָּרְעוֹן
וְעַד לְקִמְרוֹן,
עַל עֵץ זֵית
שֶׁנֶּצֶב
בְּחֶצֶר הַבַּיִת.

כאן נותרים

הזמר

מחצית חיי אתן למי
שיגרם לילך בוכה
לצחק.
ואת המחצית השנייה אתן
כדי להציל מפליה
כל פרח ירק.
גם אלף שנים אלף אחרי שיר
ואחצה כל גיא
או נקיק עמק.
בכל ים סוער אשוט
כדי ללקט בשם
על חוף לילך רחוק.
אני אנושות בגדל אדם
האם אמצא מנוח
כשנשפך דם חכמים מתוק?
אני שר לחיים
ולחיים הענקתי את כל שירי
ושירי
הם כל שיש לי
לחלק.

בואו

בואו, משוררים,
נזרע על כל פה
סגלית וכלי מיתר.
בואו, פועלים,
נשיב לעולמנו הזקן
את שפעת פרחיו.
בואו, ילדים,
נחלם יחדיו על מחר
ואיך נצוד את ירחיו.
בואו כלכם, העול יסתים
לאחר נצח
שהזמן בו נעץ את שניו.
אתם קבלתם בירשה
את כל היקום הזה,
פלאותיו,
אוצרותיו
וסודותיו.

כמו היינו עשירים שלא נתן להכיל
בלד, ברמלה ובגליל.
כאן, על חזותיכם, כחומה נותרים
ובגרונכם
כשבר זכוכית, כקוצי צברים
ובעיניכם
כאש תנורים
כאן, על חזותיכם, כחומה נותרים.
נשטף פלים במסבאות
נמלא את הכוסות לאדונים
וינגב רצפות במטבחים שחרים
כדי לחלץ פת לחם לקטנטנים
מבין ניביכם הכחלים.
כאן, על חזותיכם, כחומה נותרים
רעבים, עירמים, מתגרים,
קוראים את השירים,
את הרחובות בזעם הפגנות מציפים
וממלאים את בתי הפלא בגוים זקופים
נהפך את הילדים לדור מהפכני ועוד דור.
כמו היינו עשירים שלא נתן להכיל
בלד, ברמלה ובגליל
אנחנו כאן נותרים.
שתו ממי הים
על צל התאנים והזיתים אנחנו שומרים
ושותלים רעיונות, כבצק זרוע שמרים.
קר הקרח בעצבינו
וגיהנום אדם בלבנו.
אם נצמא נסחט סלעים
ונאכל אדמה אם נהיה רעבים, אך אנחנו לא עוזבים
ובדם טהור אנחנו לא חוסכים, לא חוסכים, לא חוסכים.
כאן, ויש לנו עבר, הווה ועתיד
כאלו היינו עשירים שלא נתן להכיל
בלד, ברמלה ובגליל.
ולשרש החי שלנו נאמר אל תרפה,
והכו בקרקע, שרשים.
אני מעדיף שאת החשבון יקבל הרוחף
עוד בטרים יסב הגלגל מלוא הקף
לכל פעלה... קרא
את האמור בספר.

תודותי למשפחת זיאר על הסיוע בהכנת המדור

“על בארות עונג, על תפוז הדם”

יערה בן-דוד: לובשת בגד הפוך (מבחר וחדשים)
הקיבוץ המאוחד 2020, 211 עמ'

ראשית צריך לומר כי יערה בן-דוד בשבעת ספריה, אם לכלול גם את המבחר הדי רחב הזה לובשת בגד הפוך, הכולל בסופו שער של שירים חדשים, היא משוררת שעושה דרך, משוררת מתפתחת שלעיתים שיריה סובלים מקולאז' של תרבותיות ית, בעוד ששירה טובה, לטעמי, מן הראוי שתפנה צווארה וראשה אל מחוזות פראיים תוך שמירה על אסתטיקה מובנית וקול אישי שיווה עם המשורה. ודבר נוסף, יש משהו אצור ואף עצור יתר על המידה בשירים. עם זאת, ככל שאתה הקורא מעמיק יותר במבחר המקיף הזה, שאינו גרוש מדי, ועשוי לעיילא, ובמקרה הזה שותפה לקרדיט גם העורכת והמשוררת לאה שניר, אתה רואה כי שירתה עם השנים הולכת ומעמיקה, הולכת ומתייטבת.

כוחם של השירים נובע ממקור ראשוני אה. רגע עדין של מגע בעולם הוא לב השירים. משהו נוגע במשהו בהוויה, והמגע הזה נוגע במשוררת. בעדינות הזאת של המגע יש המון עוצמה מתפתחת בשירים. הנה, 'מיוזגאוויר': "זוג בהצגה יומית במיוזגאוויר, רגע/ לפני ההקרנה. הוא/ פניו למסך אומר משהו כמו, היא/ הוכחה חותכת לקיומו/ תנועה קלה. מילה. נקודה. זוקפת גבה. בחסות החשכה הממוזגת/ פרודות מילים, קורים דקים בנקודות מפגש מקריות/ לרקום אושר בדין". זאת רק דוגמה יפה, אבל המגע הראשוני הזה בהוויה, דק מן הדק, מלווה את השירים לכל אורך הספר, מן הפתיחה בשירים כמו 'מגובה הפוס' ו'שיר רנטגן בדרך לירושלים' ועד המחזור 'שירים לאמי במותה'.

התחושה הזאת של מגע – הנה משהו נושק למשהו באופן מטונימי בעולם – מתפתחת אצלה יפה לתחום המחזור. ככלל, בן-דוד חזקה מאוד במחזורים שיריים רגשיים עדינים וקצרים. היא יודעת לעשות זאת. יש תחושה שהמשוררות מחלחלת במעברים כחלק לחלק. נוכל למצוא שורות מגע שכאלה מקסימות בכל המחזורים, הן המוקדמים והן המאוחרים, הנה: "אני טיפת הגשם שכל צבעי הקשת בה/ ולא אכפת לי להיכנס לתוכה...", מתוך המחזור המאוחר יחסית "בטרם"; או "כתם אדם/ תחת שמי עופרת ממתין לתוויה/ (זה זמן מה איני עוקבת אחר תנועותיו)... מתוך המחזור המוקדם יחסית "הכלאה".

תמצאו כאן בשערים עיסוק במוות בכלל ומוות ספציפי בטרם עת, בפרט של קרוב משפחה, למשל אחיה של המשוררת; שירי משפחה על ההורים; שגרת היומיום; שירים פוליטיים אנטי-מלחמתיים מעודנים, שירי אהבה סמליים; מחוות סובטיליות ליוצרים אהובים וידועים מכל האמנויות, למשל למשוררים דליה רביקוביץ ודויד פוגל, אבל גם לפסלים ולציירים. הנה, 'בחצר בית מלאכתו, בין התמרים': "נחש אבק החול על פסלי החלודה/ כלבי הברזל שלו פוערים ללא הנהגה, מתיכים זמן בזמן/ על פיגומיו, עצום עיניים מן האור המסמא/ ראה הפסל תמר מיתמר במלוא צוהריו// דרומה לאורך השבר הסורי-אפריקאי/ רוח לא קם/ עלה לא נה/ צורות סלעים באור ירחי כמו שיניים עקומות, לילה בלי טל ומטר// לילה טוב".

בן-דוד איננה מן המשוררים היראים לחשוף את שולחן הכתיבה שלה. היא עצמה כתבה לא אחת ביקורת בכמות שונות, ואני זוכר לטובה מאמר מעניין ביותר שלה על שירת המשורר שמעון שלוש בכלל ועל ספרו היפה אלגריה (כרמל, 2009) בפרט. בקוראי את המבחר הזה של בן-דוד שמתי לב ביתר שאת לדמיון בין שני המשוררים המעודנים הללו, בן-דוד ומי שכתב את הספר בעל השם היפה אור הדברים היפים (כרמל, 2005), בדרכי השיר אשר להם, המושכים לדידי בפוננות שלהם בעולם לא אחת משירת יאיר הורביץ, כלומר המשורר מביט אל החיצוני ובאמצעות האור רואה את מה שמעבר לו, מה שהמבקר וחוקר הספרות פרופ' נסים קלדרון קרא נופים פנימיים, הנה שיר ו' מתוך המחזור "בטרם": "זה האור מרחק קילומטר מהבית של מידה שמעבר לכביש/ ברגע זה היא רואה/ ואור ניצת באור/ בכפר הרדום כל מה שנוגע בעיני/ טובע בחושך החובק את בית העץ/ ואני התולעת,/ ואני הנקר המעיר בבוקר/ והעלווה כונסת עיניים".



כיוון שבן-דוד איננה מן המשוררים החושפים לחשוף את מלאכת הכתיבה שלהם ומפני שראתה כי שירתה לא זכתה ברכות השנים לתשומת לב מספקת מצד מבקרים וחוקרים, ואולי גם כי חשה תחושה סיכומית-פנימית בינה לבין עצמה כי הגיע המועד, הרי שבסוף הספר היא מפרסמת מסה שירית-ביוגרפית "אני טיפת הגשם שכל צבעי הקשת בה – הרהורים בשולי השירים", המסבירה בעצם למה היא כותבת שירה וכמה עוסקת שירתה. מסה שכזאת כוחה בכך שהיא חושפת טפחים ומכסה טפח, כלומר מגלה קצת יותר ממה שהסקנו אנו הקוראים לבד, סוגרת לנו מעגל, כמו למשל המסה היפהפייה "מרגש למילים" על דרכו אל השירה של המשורר האירי הנהדר שיימוס היני, חתן פרס נובל לשנת 1995, שקראתי בשעתו בכתב העת 'חדרים' של העורכת והמתרגמת הלית ישרון. אך במסה של בן-דוד על שירתה, שיש בה אמנם רגעים מרגשים, יוצא הקורא בתחושה כי המשוררת כיסתה טפחים וגילתה טפח ולכן יצאתי מעט מאוכזב.

המשוררים אוהבים מאוד להציג את עצמם כאינדיווידואלים מוחלטים, בשם עצמם הם פועלים. אלא מאי, יש להם בהחלט נטייה טבעית להסתדר בקבוצות רעיוניות וגיליות. עם זאת, כיום הדבר הגיע עד כדי אבסורד, שקיים ניסיון פתטי סוציו-ספרותי זהותי לסדר משוררים על פי קבוצות משל היו חיילים באיזו מלחמה תרבותית מתמשכת, למשל משוררים אותנטיים ממוצא מזרחי, ולא כך נכון לבחון שירה בפרט ואמנות בכלל. בעידן ימי ביניים כזה יפה לראות משוררת מבית עיראקי הכותבת שפניה אמנם למערב, אבל היא כותבת שירה אוניברסלית לא מתוך התנכרות חלילה למזרח, אלא מתוך הליכה אחרי מה שאותנטי בעיניה וקרוב ללבה כמשוררת, מבלי לנהות בהכרח אחר צו האופנות. הנה, 'שיר אושר': "במשק חולף נסקו מתוכי עופות לילה// במה שמחה נקנית אם לא בקנאות קטנות/ על פריחת אירוסים בשדות אחרים, על סכך חמים, זרועות ענפים נלפתות זו בזו, על קרעי עננים מנמיכים פה אל פה לחשים, על בארות עונג, על תפוז הדם, שמן המור והמאור// בדממה מונחות בי עכשיו שכבות הנפש כנוצות שנשרו".

נתיב הפיוט ונתיב הבוטות

צבי סלע: ברגע נדיר של רגיעה, ספרי 'עתון 77'
2020, 188 עמ'

שדבר לא נותר/ בלבו הסגור, הלבן/ מלבד הלחש המשביע/ של
תנועת/ ירכיזי? (ראו גם 'חיי משפחה בפרברים'), ועוד.

רצוני לכוון מבט אל השירים הארוטיים שבקובץ: "אני בא בה/
את שדיך לשדוד/ כעלי באבא/ את שלל חמודותיך לחמוד/
אני יוצא ובא בה/ את ביתי הטוב/ לוחט לוחט אני כלבה/
בעמקי תוכך מה רטוב..." ('בא בה') "זאתי יש לה/ את התחת
הזה/ העצום/ צמד ירכיים/ שהיו/ מפילות מידי רובנס/ את שלל
מכחוליו/ כמו כלום" ('קריאולית שלי').. ועוד שירים ארוטיים
שעניינם יחסים עם נשותיה הצבעוניות של קובה ('לכי לך', 'רק
איכמוני', 'טיילת בתכלת', וכן שלושה שירים 'לאלפנדרה').

כתיבה "עממית", או מה שהילדים נהגו לכנות בשם "מילים
גסים" נמצא ברבים מהשירים שנכתבו בהשראת שהייה בקובה:
"עכשיו, קומפניירו, היא מסבירה בנחת, אני אותך רוחצת
//-- כי הלילה אני נחרצת/ ללקק אותך בתחת - אחר כך, [...].
או, אתה בא?"/ "למה לא?" אני אומר - 'על הזין/ המוות'
(העלמה והמוות). המשורר מפנה כאן את הקורא אל 'העלמה
והמוות' של שוברט (יצירה ששימשה השראה גם לסרט של
רומן פולנסקי ולמחזה של אריאל דורפמן) שבה
יש שיח בין עלמה המבקשת להמשיך לחיות,
ואילו המוות חופן אותה (ומכאן הסוף המפתיע
בשירו של צבי סלע).

נתיב הפיוט מסתמן במה שנראה לכאורה כשיח
ביבים: כך גם ב'שיר חשק', 'מות המשורר',
'אילמים ודברים אחרים', 'יוליסי ברגע נדיר של
רגיעה', 'רק היס', 'שפויים בלילה', 'כספן נדהם
על ימיך אהלך'.

שלושה נושאים עיקריים מעסיקים את האמנות
בכלל ואת השירה בפרט: ארוס, תנטוס, כלומר
עיסוק במוות ובכל מה שקשור למוות; והנושא
השלישי - התמודדות עם האל - כניעה לאל,
או מרד בו.

שירים לא מעטים בספר עוסקים במוות, כמו 'בכחנליה אהבתי/
או השמועה אודות מותי' (אגב, שירים רבים בקובץ נושאים
יותר מכותרת אחת): רופא "מקציב" שנתיים של חיים, והפתרון
- כמו ב'העלמה והמוות' - להתעלס, ולא עם אישה אחת, אלא
עם שלוש. בשיר 'סידורים מוקדמים' מעיר המשורר שבשפה
הספרדית המוות הוא ממין נקבה. השיר 'למות' מתאר בתמצית
את גורלו של האדם: "מת אבי/ מתה אימי/ מתה אדמתי/ עכשיו
תורי/ למות". לחטיבה הזאת הייתי מצרף גם את 'עצירה קצרה
בשכונה של אלברט איינשטיין', שמתאר את ימיו האחרונים של
הגאון, ושכסופו המשורר שואל מי הבוגר הגדול - המדע, או
אלוהים?

וכן, יש למשורר דין ודברים עם אלוהים, דין עקה, שהרי שלא
כמו בספרי האמונה, שם האל נמצא בדו־שיח עם האדם, הרי
שלאדם "המדעי", שהשתחרר מכבלי המיתוס, אין גישה אל
העולמות העליונים, והאמונה, אם ישנה, עלולה להוביל למפח
נפש. בשיר 'עצה לאלוהים או: לא המתים' נכתב: "סלה להם/
אבי (ארמז לרפליקה של ישו) // חטאיהם, תודה, / קטנים בהרבה/
משלך עצמך, ... הלא בעצם מיתתם הרעה/ אחד לאחד כיפרו/
על אופל/ עוונותיך".



המבקש לקבל מאסופת השירים הזאת פרטים ביוגרפיים על
המחבר, ייאלץ להסתפק במועט; תחום התמחות: מדעים
ריאליים, אישה, שתי בנות ובן. אבל מבחינת היחשפות פנים
הנפש הקורא זוכה לשפע של פרטים: הערצת המשורר דויד
אבידן ('המחמאה', 'ללכת מכאן', 'רק איכמוני', 'מוזשיר ומזלא'),
תוך הכרה בחולשת שחצנותו של אבידן בשירה וביחסי אנוש:
בשיר 'דויד אבידן יורד על זקנה בגן' הוא מתאר כיצד הנער
צבי חיכה בקוצר רוח לפגוש את המשורר הנערץ בגן העיר,
בשבוע הספר בחיפה, ונחרד לנוכח חוסר הסבלנות של אבידן
כלפי שאלה מגומגמת של אישה זקנה. אבל סצנה קשה זאת
לא הפחיתה מהערצתו לשירתו של אבידן, וגם
לשירתו של נתן זך (ראו גם את השיר 'אזמה
ככה').

בסדרה של שירים ארוס-פואטיים, מעסיקה אותו
החידה הבלתי פתורה מאז ומעולם של מהות
השיר, כגון 'מילים ברוח': "רק מילים אובדות/
ביקום בורח/ זו שירה". וכמו כל אמן אמיתי -
לעולם לא יהיה מרוצה ממה שיוצא תחת ידו, כך
סבר טשרניחובסקי בשיר 'הפסל', וכך גם כאן:
"אף השיר הזה/ אם כבר מדברים/ הרוק מלהיות
מרוצה/ שיר הלא חייב שיהיה/ לו מה להגיד -
(משהו להגיד)". בשיר 'מה זה השיר הזה פה'
הוא מפקפק אם יש צורך בשירים. בשיר 'רק
טיוטה' הוא כותב: "מאה פעמים לפחות/ קרוב לוודאי שיותר/
שאני שב וחוזר/ ומתקן אות אחר אות/ את השיר הזה, הסורה//
... לכתוב שיר ביושר משמע/ לגעת בכשר שמתחת/ האמיתי -".
ובכן, זאת המטרה - "לכתוב שיר ביושר".

בשיר 'עצה קטנה למשורר מתחיל' נוספת עקיצה למבקרים:
"אך דבר אחד בלבד בחלד אף גרוע יותר/... ממשורר זחוח דעת
גרוע ורע: זה כמו בן מ ב ק ר זחוח־דעת גרוע ורע".

נימה פסימית על שירת עצמו ועל שירה בכלל נמצא ב'שיר
אהבה': "הייתי רוצה עוד לאמור להם דבר מה, משהו שעוזר,
אבל אני לא משורה/ או מה בעצם נחוץ כאן עוד שיר עגום/ אם
שירים אף פעם לא פותרים כלום?// גם לא שירי אהבה".

האסופה גדושה בשירי אהבה מרטיטי לב: "אליך מוליך אני
את מנחת שמחת/ רק לך נוגה היופי הזה שאיתי, ראי //-- לך
הצמרות, לך השמים/ לך הרוח, לך המים //-- כי את, יעלת
החן, לי אמרת/ כן" (השיר 'כן'). בשיר אחר ('סרנידד') מתוארת
אהבתה הלוהטת של אישה החוששת מנטישה: "אני יודעת
אותך, בתוך תוכי/ עד כלות אהובי/ הישאר עמי -/ אתן לך
את כל/ שאתה צריך, אחי/ ואתה הוא כל/ שצריכה/ אני" (ראו
גם 'השיבה לטרנינדר'). ובשיר 'אבישג כבר לא גרה פה יותר':
"מה לך אתן אני, בעבור/ פלא נעורייך, צחות חיוכה, ... אני

אואסקה טומויאסו

מיפנית: יעקב רוז

ספריית בית הכלא

אני קוטף פרח
ממגדיר הצמחים

את השיר הנהדר הזה מצאתי בעמוד 118 בספר אחי, היאקוזה מאת יעקב רוז. הספר הוא מסע אישי אל תוך המפיה היפנית ושמחברו באופן נדיר ביותר הצליח לחדור לתוכה. רוז קד להם קידה והם שולפים ממגירות לפם סודות שקודם כמעט אף אחד לא שמע.

רוני סומק



תאהבי אותי מחר?" ובשירים נוספים.

מדי פעם ננקטת סינסתזיה (מטפורה המערבכת חושים): "שותתים עלטה" ('אל תצא'). בשיר 'טיילת בתכלת' נמצא מטאפורה רעננה: הים עושה סלטה מורטלה כדי ללכוד תשומת לב, ועוד ציור יפה באותו שיר: "ואז אשק לך אם אעז על פתיעת השפתיים", המילה "פתיעה" מזכירה בצליל את המילה פתיחה – וכך נוצרת תמונה חדשה רעננה. בשיר 'קינה' מופיעה מילה ייחודית למשורר זה – "לתפתף" שמשמעה, כנראה, לטפף כמו על תוף.

עוד רבות אפשר לומר על קובץ השירים המעניין הזה, וראוי לציין שירים המזכירים את המהפכה בקובה ואת העוני בארץ המיוחדת הזאת. רצוני לציין עוד שיר שמשך במיוחד את תשומת לבי – 'הסיפור שלה': "אני כת של איש אחד... אחרי ככלות הכל, אם נדבר פה גלויות, מה אני/ אם לא זיוף רשלני שלי עצמי, של מי שחשבתי שאהיה/ כשאהיה גדולי?" – המתכתב עם 'איגרת' של אלתרמן, המלין על כך שיש באדם "תאומים", והמזויף רוצח לאט לאט ובמשך חיים שלמים את המקורי והאמיתי.

הקובץ ברגע נדיר של רגיעה מפגיש את הקורא אוהב השירה עם יצירות ייחודיות שמעוררות מחשבה, ומנתבות אל הפיוט, הגם שלעתים בנתיב של בוטות.

כעס על אלוהים (בעצם על מי שעיצב את הדמות המבהילה הזאת) מופיע בשיר 'קדיש יתום': הכותב איננו מבין מדוע צריך לקלס את האל ברגעי האבל הקשים, ומדוע בארמית? הרי הקדיש צריך להיות מופנה אל האדם שמת, ולא אל האל שהמית: "אף לא מילה מזוינת כעת/ על אבא שלי, ששם באדמתו/ לפני מוטל, מת". באין קדיש כזה, הוא מחבר לאביו קדיש, שכל שבחיו מופנים לאב שאיננו עוד, ולא לאלוהים. ראו גם בשיר 'אתה' את המילים הכואבות: "אך כך או כך/ אתה (האל) הלא בשלך –/ לעולם לא בא, לעולם לא בא".

אני מבקש להקדיש מעט מקום גם לפרוסודיה של הקובץ: בניגוד למה שמקובל היום בשירה המודרנית, כמעט כל השירים בקובץ מחורזים "חריזה מגיחה", כלומר, מדי פעם חש הקורא בהתנגנות המילים, שנגרמת מכך שחרוז הגיח מאנשהו. אבל יש גם שירים מחורזים באופן הקלאסי, כגון בשיר 'עצה קטנה למשורר המתחיל': "יש רק דבר אחד יותר גרוע/ ממשורר זחוח" דעת באכזבה –/ (לא, זו לא בת זוגך הנאה השבוע), זה כידוע משורר זחוח דעת גרוע", וכך גם בשירים נוספים.

"בני הדוד" של חחרוז הם האנאפורה והפזמון – לדוגמה בשיר 'תאמיני אני לא' מופיעה המילה "יש" בראש ארבעת הבתים הראשונים; כמו גם פזמון משוררג: "ראיתי את זה בעצמי", "שמעתי את זה בעצמי". ראו פזמון גם בשיר 'אל תצא'. בשיר 'סבא רבא שלי היה היפי', ובשיר 'שירה רצינית' הפזמון 'ואם

“אני כולם/ אני כלום”

אלטייב ע'נאים: לב פרוס גס, גמא 2020, 85 עמ'

האם ישנו 'אני' שנושא עליו את כל מצבי ה'אני' הפוקדים אותי (או כל סובייקט מסוים אחר) או שמא אין מציאות ל'אני' כזה? האם ה'אני' קיים גם מחוץ לכל התחושות הרגשות וכולי שפוקדים אותי או שמא אין ה'אני' הזה אלא מכלול התחושות והרגשות?

ה'אני' הפרטיקולרי הוא אותו 'אני' שנוולד בזמן מסוים, במקום מסוים, להורים מסוימים, במין מסוים וכדומה. ל'אני' פרטיקולרי זה יש תבונה, וברוחו של קאנט נוכל לומר כי יש לו אוטונומיה - יש לו ביקורת שהיא אוטונומית ואינה מושפעת מן הצדדים המאפיינים אותו כפרט מסוים. כך יכול אותו 'אני' אוטונומי להבין בתבונתו שאמנם לתכונות ה'אני' הפרטיקולרי יש חשיבות, אך למעשה כלל לא חשוב מתי הוא נולד ומי הם הוריו וכדומה, שכן הוא מגלם בתוכו אלמנטים אוניברסליים שהיו נותרים עמו גם אם היה נולד בזמן אחר, להורים אחרים, וכדומה. כלומר ה'אני' האוטונומי מבין שה'אני' הגנטי שלו איננו כל הסיפור וכי ישנם צדדים אוניברסליים בהווייתו. ובאמת ניתן לשאול את השאלות האוניברסליות (והפילוסופיות) המובהקות - האם יש משמעות לעובדה שאני קיים ולא לא קיים? האם אנו חיים בעולם דטרמיניסטי או שמא יש לנו חופש בחירה? האם נדע מה עלינו לעשות כדי להיות מאושרים? ובכן, בבואנו לשאול שאלות אלה נמצא כי אין להן קשר לעובדה שנוולדנו להורים אלה או אחרים, בזמן כזה, במקום כזה וכדומה. הגורל הביאני ככה לכאן ועכשיו בעוד התבונה האוטונומית שלי מלמדת אותי שחשיבות מציאותי ככה, כאן ועכשיו, היא מוגבלת, שהרי מציאות העולם כשלעצמו היא אינדיפרנטית לעובדת מציאותי כאן ועכשיו, ועלי אפוא "לחליץ" מתוך הוויית הפרטיקולרית את הצדדים האוניברסליים.



המילה 'גורל' מופיעה 10 פעמים בשירי הספר; זה אותו גורל אשר מביא את אלטייב ע'נאים לשורר: "ומעדתי במהמורות הזמן/ והמקום המתעתע..." ('תרגיל לשוני'), ובשיר 'מסיבת טבע' הוא מתאר שמאותו גורל "ריח אלכוהול נודף" והוא כביכול בתעתועיו מפריע ל'אני' הפרטיקולרי למצוא את זה האוניברסלי: "ריח האלכוהול/ נודף מפי גורל/ שכור אכזר/ מתעתע/ מוליך שולל/ ריח עטוף צדדים/ עטוף רגיעה/ כרוך בתוקפנות/ ממיר צורות/ קולות האל מכים בנו/ תצרך יללות/ צריך חיות אנושיות/ ודיר של בני חוה ואדם/ תרגילים בהרס - בהחרבה - בקלקול/ הקבה כואבת/ נתקף יסורים ובחילה."

בכמה וכמה שירים מובעת כמיהה אל אותו 'אני' רצוי. בשיר 'הכאב' מתאר המשורר מצב מאוד פרטיקולרי שבו יש "העדר של הרצוי" (דהיינו של ה'אני' האוניברסלי), ומסיים את השיר בכמיהה ש"התודעה תפרוץ זמן", דהיינו תחרוג מגבולות וכבלי הזמן והמקום לעבר האוניברסלי: "מנה יומית/ של העדר הרצוי/ בדידות פתית/ אשה סרבנית/ אבא מת/ שכול שוכן בצה, כצל מלנה... מלנה... כל הזמן/ אהבה מיסרת/ תודעה פורצת זמן". בשיר 'דינמיקה' מתואר המאמץ להחליץ מכבלי ה'אני' על ידי רשימת טקסטים אך "דלת הגורל נסגרת לרווחה" והרי התפילה הקוסמית מן העולם שבו מצוי ה'אני' האוניברסלי מגיעים בצורה מעומעמת: "הטקסטים האינסופיים/ שאני מיצר/ ומשמיד/ בועטים בי בחזרה/ הבעיטה בעלטה תתכן/ הבעיטה בעלטה תברך/ דלת הגורל/ נסגרת לרוחה/ אנחה/ של שמים כבדים/ מנועים מונעים בקולות תפלה קוסמית/ הדים מגיעים מעמעמים/ כשמש/ של גלקסיה אחרת."

למה מייחל אפוא הכותב במסגרת מציאות ה'אני' הפרטיקולרי שלו?

בשיר 'אמונה' מתואר היטב, מנקודת מוצא של ה'אני' הפרטיקולרי, למה משתוקק ה'אני' האוניברסלי שבו, שהם דברים קיומיים כלליים נטולי קשר ליסודות הפרטיקולריים שבו: "עוד אפצח את הקוד/ של היקום/ עוד אחר מניפסט/ ואקום/ מעפר העבר/ מהאפר/ עוד אתקע/ בשופר/ אעלה קולות חדשים/ של אהבה צרופה/ בעדן החמר/ והרגשות בתוך הגלופה/ עוד אצהיר/ עוד אכהיר/ עד אחריר/ יתכן קציר/ יתכן."

ובשיר 'תובנה' ע'נאים מתאר יפה את תחושתו עת עלה בידו ואף אם לזמן קצר להשתחרר מכבלי הזמן-מקום: "בדיוק הגון הזה של ההתעלות. בדיוק זה. ישר קו -/ שים נקדה."

למרות האמור לעיל בדבר כמיהתו של ה'אני' הפרטיקולרי למצוא בתוכו או מחוצה לו את ה'אני' האוניברסלי חשוב להדגיש שלוש נקודות:

ע'נאים כותב על מצב שבו ה'אני' הפרטיקולרי כובל אותו וכי תשוקתו היא להרגיש את הפן האוניברסלי, אך הוא אינו מוכן לעשות זאת תוך התנכרות ל'אני' הפרטיקולרי. ל'אני' זה יש חשיבות רבה על אף שמציאותו כאן ועכשיו היא בגדר "גורל".

בשיר 'ידעתי' מפנה אותנו הכותב לחשיבות ה'אני' הפרטיקולרי - אין לנטוש את הגשם הכפרי וריח האדמה: "שאבין את עצמי יום אחר/ ואפגין חמלה כלפי העולם/ שיומר זעמי לבניה/

ע'נאים מודע לכך שחלומותיו על ההתמזגות הא'ני הפרטיקולרי עם הא'ני האוניברסלי הם בעייתיים: "חלומותי בלתי נסבלים/ גדולים גדולים/ על ארץ/ של חולמים" (חלומות). הוא יודע כי בחיפושיו עליו להיות נע ונד: "אקומה ואלך/ ואעזב ואשובה/ ואתלבט ואתהה/ לגבי היותי והיותי/ ויהותי/ ונחלתי/ ואתמכר/ לענוי עצמי/ ולהרס עצמי/ ולעכול עצמי/ עד/ שאבליח" (א'רצה). הוא מודע לכך שגורל מתעתע בא'ני המטאפיזי, הרעיוני, והוא זה שנטע אותנו כאן ועכשיו, בעוד הא'ני רוצה לחיות בזמן מסוים ובמקום מסוים שאינם מגדירים ומגבילים אותו; השיר 'אפוקליפסה' מדבר על 'גורל', 'גוף', 'ונוף' - על קו התפר/ של הלב/ ועל הסכר/ המשפיע את הגוף/ את הגורל ואת הנוף/ נולדו להם זכרונות/ על עתיד פורח/ על אש ופיח." בדלת אמותיו של הא'ני הפרטיקולרי, ללא האופק של הא'ני האוניברסלי, הנפש חלילה תיהפך לגוף; הטבע חלילה ייהפך לנוף גרידא; וההתגלות חלילה תהפוך לגורל שרירותי, וכל זאת בעוד הא'ני האוניברסלי רוצה לדבר את שפת העל של היקום.

ע'נאים אינו מוותר על הטענה בדבר קיומו של הא'ני המטאפיזי, זה המשוחרר משפת המקום, אך גם אינו מוכן להתנכר ל'אני הפרטיקולרי; אי אפשר לא להשלים עם הגורל; אי אפשר בלי הכפר שבו גדל; אי אפשר בלי השפה שאותה ינק (וכהערת אגב אציין כאן כי שפת העברית של אלטייב ע'נאים היא משופרא דשופרא). ממקורות הא'ני הפרטיקולרי הוא מצהיר: "אבין את עצמי יום אחד/ ואפגין חמלה פלפי העולם (ידעתי)", והוא יבוא בסופו של דבר לידי 'הישג': ולבסוף/ על צירו של מסוף/ הנפש/ וממערף/ הרפש/ גדלתי סוד/ ענדתי קוד/ פענחתי אותי/ לפני מותי/ הידך הידך" והוא ינחיל את הישגו לעולם ולחברה בה גדל כי "כלם חשים אותי ואני אותם/ כלם אני ואני כלם" (שיטפון, עיזבון ושרשור לוגי בעליל).

בתוך כל זאת הכותב מפוכח דיו כדי להבין שהנחת מציאותו של 'אני מטאפיזי-אוניברסלי' אפשר שהיא בגדר של הונאה עצמית גרידא - אפשר שהכל הנו בגדר כלום, כפי שהוא מקונן בשיר 'מהות': "ממשיד לא לשמע, לא לדאות, ומדבר אל עצמי חרישית על הדממה/ המחרידה של השאון הלא יעיל, / ובכלום אני תולה את תקנותי."

ואם נשוב לכותרת הספר, יש לע'נאים לב, והוא הא'ני האוניברסלי; אבל לב זה פרוס גם ומוכתם בא'ני הפרטיקולרי. ואלטייב ע'נאים יזכה להסיר את הכתם; הוא "יפצח את הקוד של היקום", הוא "עוד יחבר מגיפסט ויקום מעפר העבר ומהאפר", הוא "עוד יתקע בשופר ויעלה קולות חדשים של אהבה צרופה" כי "ייתכן קציר/ ייתכן."

ואשקה גינתי בוצה/ של המרוץ האינסופי/ אחר/ חכמה נעלמת./ ריח האדמה מצית אותי שוב/ מתדלק את נפשי/ הגשם הפכרי הזה/ מותיר בי אמונה חזקה."

גם השיר 'קליעה' מחזיר אותנו אל חשיבות המקום והזמן: "השלכתי את שמי מעלי/ פליה, כפפר/ זלגתי החוצה/ וחרתי חוץ/ כחוצי הקוים/ החוצבים את שמותיהם/ בענן./ פחית בידה/ דנית/ חסרת רוח חיים/ מעוכת בטן/ מתגלגלת במדרונות, בסמטאות עיר/ ערבית שכחת אל."

ע'נאים מודע לעובדה שהנפש יכולה לרמות את עצמה וליצור אשליה כאילו יש 'אני' אוניברסלי בעוד שהוא אינו אלא



אלטייב ע'נאים, צילום: פרידה אלטייב ע'נאים

בגדר תרמית עצמית. השיר בעל השם האניגמטיימשהו 'קמע' מעיד על פיכחון זה; אפשר שחיק הגורל הוא המילה האחרונה וכל הכמיהה ל'אני' אוניברסלי היא כאשליה שכן "המרום אינו נשגב": "הנוצה הלבנה/ ההברקה הלילית/ השחרית/ העינים/ השזורות/ פחיק הגורל/ המורל/ שאינו מורם/ והמרום/ שאינו.../ אינו מקום/ נשגב."

בשיר 'גלגליה המועכים' מנהיר הכותב להבנתי את הביקורת הפנימית שמה החיפוש אחר הא'ני האוניברסלי הוא בריחה, והשורות על "חלומותיך הבלתי הולמים/ על ארץ הנכרים" יכולות להתפרש הן כמובן של ביקורת חברתית על מי שמבקש לצאת מחוץ לשורות והן כמובן של ביקורת עצמית: "גלגלי העגלה המועכים/

הדורסים ורומסים/ ומעלים מעלה מעלה/ את רמת האדרגלין/ והאינסולין/ והפניצילין/ והתפלין/ גלגלי העגלה המועכים/ לילות השחיקה/ חלומותיך הבלתי הולמים/ על ארץ הנכרים/ אומרים/ קח את מטלטליך וסע/ פנימה/ החוצה/ לא משנה./ גלגלי השנים, עצירת בינים/ גלגלי העגלה מתגלגלים."

בשיר הפותח 'דרך' מתוודה ע'נאים שאולי החלומות שלו על 'אני' אוניברסלי, על העולם האחר, צריכים להשתנות: "ושאין ביכלתך/ אלא לחזר/ ולתקן את חלומותיך/ על עולם אחר."

מודעותו של הכותב לאפשרות ההונאה העצמית מגיעה לשאי בשיר הניהיליסטי 'קיום': "אין באפק הקדמי/ ואין תוקף מאחור/ אין אוכל את המרום/ אין מכרסם בתחתית/ אין שאלי נבלענו/ ואין שאלי אנו נפלטים."

כמי שמודע לכך ששירה נועדה לא רק לתאר אלא גם לשנות, מבין הכותב בחושיו כי השאיפה אל הא'ני האוניברסלי נועדה לסייע לא רק ל'אני' הפרטיקולרי אלא אף לחברה כולה. כשקראתי את השיר 'מצפון' נזכרתי באמת העמוקה שהאושר האישי היה כלא אלמלא האיר מעצמו על אושרם של האחרים; והרצון "להרוות את הצמאים" מובע בשיר היפה הזה: "האל מעיר אותי/ דרך שליחיו/ בלילות, בקיץ/ ובעונת הסתו/ קול קורא ממרחקים:/ ארצנו רוויה, רוויה, ונתינה צמאים."

ושימש מקום מגוריו של הנציב העליון וכיום הוא נמצא בשליטת ישראל ומשמש את ארגון האומות המאוחדות (האו"ם) כמטה פיקוח על הפסקת אש. מסגד אל-אקצה הוא המסגד הקיצוני (זו משמעות השם) בדרום הר הבית, והוא חלק מקומפלקס של אתרי תפילה למוסלמים. מסגד זה נחשב לשלישי בחשיבותו באסלאם הסוני – לאחר המסגדים שנמצאים בסעודיה – מסגד אל חראם במקכה ומסגד הנביא במדינה. על פי המסורת המוסלמית, מכאן עלה הנביא מוחמד השמימי לאחר שהשלים את מסעו ממכה לירושלים. שם המסגד מופיע בקוראן, בסורת המסע הלילי (17): "ישתבח שמו של המסיע את עבדו בלילה מן המסגד הקדוש אל המסגד הקיצוני אשר נתנו ברכתנו על סביבותיו, למען נראה לו את אותותינו. הוא שומע ומבחיין" (פסוק 1). המסגד עצמו נבנה ב-705 לספירה, 73 שנים לאחר מותו של הנביא מוחמד. העיר העתיקה, שניתן לצפות בה מאזור הרכס של ארמון הנציב, היא האזור העירוני העתיק של ירושלים, והוא



העיר העתיקה ומסגד אל אקצה, מבט מטיילת ארמון הנציב צילום: חרוה שנדרוביץ, מתוך אתר פיקיוויקי

מחולק לארבעה רבעים: הרובע המוסלמי, הרובע היהודי, הרובע הנוצרי והרובע הארמני וכולל בתוכו שלושה אתרים קדושים לשלוש הדתות המונותאיסטיות, היהדות, הנצרות והאסלאם: הר הבית, הכותל המערבי וכנסיית הקבר.

האתרים המשרטטים את מפת השיר הם אפוא אתרים רגישים מבחינה פוליטית ודתית. כך למשל אירעו בשנים האחרונות לא מעט פיגועים בטיילת ארמון הנציב ובשער שכם, שהוא אחד משמונת השערים של העיר העתיקה. הר הבית מהווה תמיד מוקד של מחלוקת בין היהודים והמוסלמים בירושלים. לתוך

*

עֲצַרְתִּי אֶת הַרְכָּב לִיד טַיִלַת אַרְמוֹן הַנְּצִיב. אָדָם כִּכֵּן שְׁלוּשִׁים דְּפַק עַל הַחֲלוֹן. הוּא שָׁאֵל: אַר יו גּוֹאִינְג טו אַל־אֶקְצָה מוֹסְקָ? אֲמַרְתִּי: לֹא לֹא, אָנִי גַר פֶּה קְרוֹב. הוּא אָמַר: אִי הֵב נוּ בְּאֵס טו גוּ טו דֶּה מוֹסְקָ. אֲמַרְתִּי: מְצַטְעֵר סִגְרַתִּי אֶת הַחֲלוֹן וְנִסְעֵתִי. עֲצַרְתִּי אֶת הַרְכָּב לִיד טַיִלַת אַרְמוֹן הַנְּצִיב. אָדָם כִּכֵּן שְׁלוּשִׁים נִקֵּש קְלוֹת עַל הַחֲלוֹן. הוּא שָׁאֵל: אַר יו גּוֹאִינְג טו דֶּה מוֹסְקָ? פִּתַחְתִּי לוֹ אֶת הַדֶּלֶת. נִכְנַס וְנִסְעָנוּ. הוּא הוֹצִיא מִכֵּיס הַמְעִיל מִבְּרַג וְתַקַּע אוֹתוֹ בְּעֶצְמָה בְּצוּאָר שְׁלִי, בְּצַד. עֲצַרְתִּי אֶת הַרְכָּב לִיד טַיִלַת אַרְמוֹן הַנְּצִיב. אָדָם כִּכֵּן שְׁלוּשִׁים נִקֵּש עַל הַחֲלוֹן. הוּא שָׁאֵל: אַר יו גּוֹאִינְג טו אַל־אֶקְצָה מוֹסְקָ? כֵּן, עֲנִיתִי לוֹ, בּוֹא תִכְנַס. כֵּל הַדְּרָךְ הִבְרָנוּ עַל כְּסָאוֹת בְּטִיחוֹת לְרִכְב וְעַל מַחֲרִי חַתּוּלִים. הִגְעָנוּ לְעִיר הָעִתִיקָה וְלֹא הִיָּתֶה חֲנִיָּה. אִי וִיל פֶּאָרְק אַנְד סִי יו סוֹן, אֲמַרְתִּי. הוּא טָפַח לִי עַל הַשֶּׁכֶם וַיֵּצֵא.

השיר שלפנינו לקוח מתוך ספר השירים השני של המשורר והמתרגם ד"ר אריאל זינדר (יליד 1973, נולד בתל-אביב, גדל בסך-פרנססקו ומתגורר כיום עם משפחתו בירושלים), תמים תהיה (2020), מקום לשירה ועמדה, עורכים: גלעד מאירי, אורית מיטל, עמ' 8). שם הספר נגזר מן הפסוק "תמים תהיה עם ה' אלוהיך" (דברים יח, יג) והוא נאמר במסגרת נאום שנושא משה לבני ישראל לפני מותו כאשר הוא מצווה על העם להקים מערכת משפט שתאסור על לקיחת שוחד. הפירוש המקראי של הפסוק הוא שתהיה נאמן ומסור לאל ולא לאלוהי הגויים (כמפורט בפסוק הבא בפרק המקראי). נראה לי שהכוונה כאן היא גם מודרנית יותר בכחינת קיום תמים של האנושי. ספר שייו הראשון של אריאל זינדר נקרא אוניות תרשיש (2007, כרמל). זינדר החל את דרכו כחבר בקבוצת "כתובת" הירושלמית ופרסם מחזור שירים מרשים, "זהורית", בספר הקבוצה (2008, אבן חושן), המופיע גם בספר שלפנינו (עמ' 53 ואילך). בין לבין הוא פרסם גם תרגומי שירה לסונטות של ויליאם שייקספיר (2000) ומבחר משירי המשורר האירי שיימוס היני, הפסקת אש, יחד עם ליאור שטרנברג (2016, הקיבוץ המאוחד).

השיר שבחרתי להעמיד במרכזו המדור הפעם הוא שיר שמשרטט לכאורה מפה מאוד ברורה. יש בו כמה אתרים: טיילת ארמון הנציב בירושלים, שנמצאת ליד מקום מגוריו של הדובר בשיר, מסגד אל-אקצה, שהולך הרגל מבקש להגיע אליו והעיר העתיקה. אלו בעצם שניים-שלושה אתרים מאוד ברורים: טיילת ארמון הנציב היא טיילת שנמצאת בדרום-מזרח ירושלים ומאגדת בתוכה שלוש טיילות העוברות משכונת אברותור, דרך הר אצל, יער השלום וארמון הנציב עד לשכונת נוף ציון. ארמון הנציב הוא מבנה שלטוני שהוקם בתקופת המנדט הבריטי

נתיבים

הנה יום נוסף עולה עלינו, נפרדים כמו שני עברי הסורי-אפריקני אבל בתצלומי לוויין ממש ממש קרובים. הנה בתמונות אפשר לראות די בביורר היכן את מסתיימת והיכן אני מתחיל ומה בדיוק מצוי בינינו. כוחות סקטוניים קרעו אותנו זה מזה לפני מיליונים בשנים, נטעו בינינו מים מלוחים ומתוקים שלשפתם צמחו כפרים ואחר כך ערים. עם ערב נשמעות תפילות בתוך הביצורים ועשן לבן מסתלסל אל על ממדורות. הקשיבי לשירה הקדמונית אשר עולה מעל לעננים ומתמזגת בנהמה של מנועי מכוניות. ראי את אור המדורות חובר לפנסי רחוב ולדירות המוארות. אנחנו לא לבד, כך מסתבר, באפלת המרחבים. אנחנו לא לבד, אני אומר, בכל הנתיבים.

ביישוב איתמר בתחילת 2011: "קול המי אחי אנדי פוגל קוראים אלי / אבל בקשי רב אני שומע / קוראים מעליהם המי ילדיו שנרצחו בשנתם / ומעבר להם המים אחרים מאחרים / קוראים יורדים, אוזלים ויורדים, בקשי נשמעים // מהרו, הטו אנכם לקרקע, למלא קפליה האדמים" (עמ' 24, 1). לעומת הולך-הרגל מהשיר על הטיילת, לרוצחי משפחת פוגל יש פנים ושמות במציאות שהשיר מכוון אליה (חכים מאזן עוואד ואמג'ד מוחמד עוואד, קרובי משפחה שהיו בני 18 ו-19 בעת ביצוע הרצח, התגוררו בכפר הסמוך עורתא והשתייכו לארגון הטרור של החזית העממית לשחרור פלסטין). בשיר קודם באותו מחזור מתאר זינדר סיטואציה שבה הוא נמצא באימון מילואים במחנה עמנאל וקצין אומר לו כי אם יפלו טילים על היישוב הדרוזי חורפיש זה לא יהיה נורא, "והביט בי כמחכה שאצחק ולא צחקתי / ומבעד למחו המעקל השתחתי / על שביל צדדי בחורפיש שאדמתה רעדה / ובתייה נפלו ומתוכם תושביה / ובקשתי למות ובקשתי סליחותיה / וחקיטי שתאמר לי: סלחתי כדברך / ולא אמרה" (שם, ה).

בעוד ששירי המחזור "וישתחו" מכוונים כולם אל האדמה המדממת של הארץ הרי שהשיר על הטיילת בארמון הנציב נותר בגובה בני האדם או בגובה המכונית - מה שמזכיר למשל את שירי כלי התחבורה של שימוס היני שהם פוליטיים ורוחניים גם כן (ראו למשל את שירי 'מחזית הכתיבה' ו'נ.ב' בספר שהוזכר למעלה) - ואף מכוון למעלה אל התפילה במסגד. בתחילת השיר החותם את מחזור "וישתחו" כותב אריאל זינדר: "הנחנו פלנו בתוך שופר עצום / הקפנו רוחות וריח אדמה ודם / פי שמנו פלנו הוא: וישתחו / קוראים לנו להתפלל ואיננו יכולים" (עמ' 25, 2). בשולש האפשרויות הנפרשות בפנינו בשיר על הטיילת אין תיאור של מימוש התפילה אלא תיאור של היחסים האפשריים בין בני האדם בני כל הדתות. החזון של המשורר הוא חזון של שלום ופיוס והוא מראה לנו עד כמה שרירותית היא דרך השנאה והאיבה לעומתה. רק בסיום השיר, לאחר תיאור האפשרות השלישית שהיא ההרמונית מכולן דווקא משום היומיומיות שבה, מרשה לעצמו הנהג לפנות אל הטרמפיסט בעברנינגליש, כמוהו. זו מידת האינטימיות שהחיים בלא איבה מאפשרים.

כל הדברים האלו מביא המשורר זינדר סיטואציה אנושית שעל פניו נראית פשוטה אך הוא הולך ומסבך אותה לכל אורך השיר: אדם כבן שלושים מבקש ממנו טרמפ כדי להגיע למסגד אל-אקצה. הסיטואציה היומיומית הכמעט שגורה הזאת מקבלת בשיר עיבוד משולש: פעם אחת המשורר משיב להולך הרגל שהוא לא יכול להסיעו כי הוא גר בקרבת מקום. פעם שנייה הוא נאות לבקשתו ואז גם קורה הדבר הדרמטי ביותר (להלן) ופעם שלישית הוא נאות להסיעו והנסיעה עוברת על השניים בנעימים כביום חולין. הם משוחחים על ענייני הורות (כיסאות בטיחות ומחירי חיתולים). שלוש האפשרויות הללו הזכירו לי את 'זמר שלוש התשובות' שכתב המשורר נתן אלתרמן לרבקה זוהר ב-1969 במסגרת מופע מוזיקלי משיריו. בשירו של אלתרמן מוצגות שלוש אפשרויות: האהוב פונה לאהובה ואומר לה כי אם תלך אחריו היא תדע מכאוב ומהיר אותה כי הוא עלול לבגוד בה עם אחרת. כשהוא שואל אותה "מה יהיה אם אומר לך לשכוח אותי" היא משיבה לו כי על זאת לא תוכל להתחייב בעבורו. כמו אלתרמן גם זינדר מציג בשירו שלוש אפשרויות (לעיל) להתרחשות של יחסים בין בני אדם, שאמנם כאן הם אקראיים בעצם מפגשם. אם בשיר של אלתרמן יש משל על חיי האהבה הרי שכאן יש משל על החיים במסגרת הסכסוך הישראלי-ערבי.

לא מדובר כאן במשל חד-ערכי שכן המשורר עורך הזרה לדברים. ראשית, הוא מתאר את הולך-הרגל המבקש טרמפ כ"אדם כבן שלושים". אמנם סביר שהוא ערבי אך זהותו הלאומית לא מקובעת אליו במסמרות. העובדה שהוא מבקש הסעה בכל שלוש האפשרויות באנגלית מעוברתת (נדמה לי שהשפה המשולבת הזו מכונה "עברנינגליש") מוסיפה להזרה. שתי האפשרויות הפותחות וחותמות את השיר הן נורמטיביות, אך באמצעו מופיעה האפשרות הדרמטית והאלימה מכולן: הולך-הרגל מוציא מכיס מעילו מברג ודוקר את הנהג בצווארו. המהלך האנושי הנורא הזה שב ומהדהד בשירים מאוחרים יותר בספר כגון 'גל הטרור הנוכחי' (עמ' 20) המשעתק אירוע דקירה שארע בסוף 2015 ושירים מתוך מחזור השירים "וישתחו" (עמ' 22-25), בהם שיר על פיגוע הטרור המזועזע שבו נרצחו בני הזוג אהוד ורות פוגל ושלושה מילדיהם, יואב, אלעד והדס

רעד וצליל נקישה

אלעד זרט, שומדבר לא ישתווה, אפיק 2020, 93 עמ'

שבהם התעטפה בכוקר. היה זה רגע של בריאה. גם האור הלכן היה נדיר וזה הכל היה כחול וסגול ומי הנהר זרמו בדממה טבעית.

"רצייתי לומר הביטי בחלון, הפרפר/ הגדול שָׁנַח אמש על הקיר/ פרש כנפיים ונעלם/ לא מְצַעַר אני וזכר זאת/ רק מפני הַשְּׁכָחָה."

זה השיר החותם את הפרק הראשון, פרק האהבה; הפרפר נעלם אך זיכרון הפרפר נשאר. אלה החיים שחלפו, אך הספר זוכר. תפקיד המשורר לכתוב את התמיד, לאהוב את מה שיש ולזהות את הנשגב שבו. להאיר את עיני רואי החלוף לדעת שיש בידם משהו אלוהי. החדר נותר מאחור אך יופיה של האישה שהתעטפה בסדינים נשאר בין דפי הספר.

בפרק השני "חזרתי מן הים" שולח זרט מבט נוקב אל ילדותו, אל שורש נפשו מראשית הזמן, שיכול להכיל את זיכרונותיו הראשונים, מגעו הראשון עם העולם והאנושות. הוא שואל 'מי הייתי', ככוונה למצוא מי הוא עכשיו.

"הייתי שקרן כזה שידוע/ לְסַפֵּר מציאות אחרת, כי ידעתי שלא אשרוד אֶת האמת היחידה."

מכאן נפתח הדמיון אל ארצות הבדיון. לכתוב מחדש את הילדות, את שורש הנפש, עד כמה שיכול הזיכרון להגיע ומה שאינו יכול – משלים הדמיון.

"וכמה שאנחנו מוכנים להקריב/ על מזבח האמת, באמת עד/ לעצמה."

בילדותו הוא שכב בשדה כאותו השור פרדיננד, בהה בהרמוניה וביפי הפרחים, לא התעניין במלחמות.

"ילד לא ספורטיבי בפנימייה שמכשירה/ בחורים ליחידות קרבות."

הוא כרת ברית עם התנים, החיות המייללות מן המאורות ומשורות זו עם זו.

"איך/ שיקרתי כדי לשרוד ושיקרתי/ כדי לברוח."

הבדיון הציל את הנפש. השקרים היו חבלי הצלה מן המציאות. האגדות היו אקזיסטנציאה. הסיפורים שסיפרו על אהבה, החיות שהיו להן מעשים, סמלים וייעוד. הטבע שהיה תפאורה למעשים פלאיים, המקום לדמיון בו אגדות, להמחישן ולחיות בתוכן.

במשך כל ילדותו ונעוריו חי בעולם של אגדות, כי המציאות היתה בית ספר למלחמה, וגם כי אהב את הספרים, והסיפורים התערבבו עם הטבע. השחפים סיפרו אמת וחשפו את השקרים שבני אדם מספרים לעצמם, כביכול יודעים הכל על העתיד. השחפים לעומתם חיים בהווה. הם יודעים שהעתיד לא מושג ואין להם עניין בו. הוא ברח אל המגדל, אל הרוחות, תר אחר אהבה נעדרת, וידע שאלוהים לא נמצא בתפילות ובמזמורים ולא בתחינה.

"וכשהגיע הלילה/ רָצַפְתִּי אֶל האלוהים כמי שאהבה הכניעה אותו."

אלוהים נמצא בטבע, במערה, שם התאחד עמו הילד לאחר שברח מן העולם כי ידע מה עומד לקרות: המחסור באהבה, התגברות השנאה, הקריסה. רק הילד השוכב במערה ניצל, רק הוא ידע את אלוהים. זה שיר אפוקליפטי. עליית השנאה היא ראשית האפוקליפסה. עופות הזהב יִשְׁחטו. הוא רואה את קץ

הספר פותח בשיר אהבה לילדה. הוא מבקש לצייר את גבולות האהבה בינה לבין אביה, ללמדה את חוכמת בת המלך ליר השקספירי: אל תאהבי יותר ואל תאהבי פחות, הוא מבקש. אך הבת אוהבת בלי שיעור ובלי גבולות, יוצרת מציאות חדשה ומלמדת אותו מהי אהבה. האב מסור לה כל כולו וכותב את אהבתם מן האמצע, מתוך התקיימותה, לא מן הקצוות, לא מן הפרידה ולא מן הראשוניות, אלא מן ההווה המתהווה שלהם יחדיו. אהבה היא מעטפת הגנה מפני ברירות שאינה מרפה. והברירות כמוות תמיד פרטית, חסרת גישה. רק אהבה יכולה להצטרף למעוף ולהפך את ייסורי היחידות. מתוך השירים עולה רגש אהבה עצום, הקריאה בספר מוכיחה שאהבה אינה חלום, אלא מציאות. השירים מדברים אהבה, והם לימוד הילדה על ראשית חייה.

"כשנולדת קראתי לך פופו וערסלתי/ אותך בכפות ידי כמו/ גוזל מתכרבל בנוצות אמו."

אהבה היא התמזגות בטבע כולו, בים ובהרים, בסלעים ובמצולות, אהבה היא שחייה עם לווייתנים.

"פופו/ פופו שלי/ שומדבר לא ישתווה למגע שְׁלֶךְ בִּי"

אהבה מרפאה ומאחה שברים, חודרת בעד כל השכבות ומגלמת חסד אלוהי. היא קצה המסע הרוחני, רגע הארה שמגלה את הסודות על ידי שאלת שאלה מדויקת.

"מה המשותף למבט באור השמש/ ולנשימה?/ אני שואל ביני לביני היכן הָאֵנִי/ ביחס לעולם/ ביחס לגוף הקטן שְׁלֶךְ/ לפתע נעמדת/ ומצביעה ביד"

ילדה יש תשובה: היא הכוהנת הגדולה. היא גם האפיפיור המוחל על חטאי האב. והוא האסיר המנשק את כפות רגליה הקטנות.

"וידענו רק אהבה וניצלנו/ וידענו דגי זהב וניצלנו וידענו/ ציורי גיר בצבעים שונים על שפת/ המזרקה האקולוגית/ וידענו /- יום יבוא וכל הַנְחַת תסתיים/ ובחצר הכלבים נביחות יהפכו לנשיכות/ ודם וצבע ויבושל הבשר/ ועצים יקמלו ורגע ירדוף רגע/ ולא נדע עוד דבר."

מתוך עוצמת הביטחון שמפיקים החיים באהבה, עולה גם צורך בפיקחון מתוך אחריות; לא ליפול לשיכרון ולזכור שזה זמני, עוד מעט ייגמר, לכן נעריך את הזמן הזה, אנחנו יודעים את האמת, הסוף יבוא, אך כעת יש לנו שפע ואנו אוהבים ומודים לו.

מול הרצון לזכור, מול איומי הנשייה בשיר 'שכחה', זורחת אהבה בתוך חדר בכפר רחוק. שם נותר זיכרון עם אישה יפה. אולי האישה שברחמה נוצרה פופו. היה זה חדר עם סדינים לבנים



פול ורלן

שיר הסתיו

הִפְּחוֹת הַמִּתְמַרְוֹת

שֶׁל פְּנוֹרוֹת

הַסֵּתוֹ

פוֹצְעוֹת אֶת לְבִי

בְּעֶצֶב מִיָּשׁוּב.

חֲנוּק וְחֹרֵר

כְּשֶׁהִשְׁעוֹן מִפֶּה

אֲנִי נֶזְכָּר

בִּימֵי עֶבֶר

וּמִבְּכָה.

וְאֲנִי פוֹרֵשׁ

בְּרוּחַ גּוֹעֵשׁ,

מְשׁוֹטֵט

מִפֶּה, מִשָּׁם,

כְּעֵלָה מֵת.

פול ורלן (Paul Verlaine); 1844-1896
מגדולי השירה הצרפתית. ורלן היה שתיין,
הומוסקסואל שנישא לאישה, ובסופו של דבר
איש של אמת, הן בכתיבתו והן באורח חייו.

לתפוס את החיים בתודעה. המחשבה מסרבת להביין את הגרעין.

”כל החומר ביקום נמחץ אל תוך נקודה/ אחת מזערית בצפיפות
אינסופית/ מה זה אומר על צרצר מצרצר/ מה זה אומר על
צרצור.”

הוא צָרְצַר המצפון. אם הכל רחוס ונמחץ, מה הטעם? מה זה אומר
על שיריו? על שבריריות הקול המבקש לתקן? בסופו של דבר
הארמה חושקת באדם, התמזגות הגוף בה בסוף החיים משולה
לאורגזמה אלוהית. הארמה כמהה לאדם ופותחת לפניו את
שעריה. יש בזה רעד וצליל נקיש, לרפוק על הדלת ולהיכנס אל
בין שפתי הארמה. ♦

החיים. שחיטת בעלי חיים. אולם בגלות מופיעה האמת, במקום
החדש הוא יכול לדבר, להפיג את השקר. בגלות הוא יכול
להרפות מן המרד. הגלות היא הצלחת הבריחה, המקום שאפשר
לדבר בו, להיות נביא:

”רק הנגיעה הזאת של/ האֵינן ושל עיר/ שלשווא ניסיתי להקים
מן העפר.”

הפרק השלישי - ”סטארט אפ ניישן” - עניינו קטל בעלי החיים,
שואת החיות, זיהום הים. בפרק הקודם היו מפעלי הכימיקלים
נוף ילדותו של המשורר, הריח והשקר, ההונאה והחולי. וכעת
מפורט המחיר שגובה הרשע, ההרג שמולידה רדיפת הבצע,
אכזריות המפעלים של ”חיפה כימיקלים”.

”הם דיברו על מעצמה/ אימפריה בלתי תלויה, אך העגורים
נִסְקו והמשורר/ נרצח בצד הדרך/ ידעתי - אף נוקם לא ינקום
את דמו/ בירד הלילה, מִשָּׁב/ אויר נענע צמרות האורנים/
והשודדים צחקו באכסדרת/ התיאטרון. נוטפים יין/ וכשר
נתחים/ הו כמה שצחקו השודדים/ על אנרגיית טבע שהפכה/
בן רגע לזהב שחור משחור/ הם צחקו השודדים, אמרים/
לְעוֹלָם לא נראה עוד בְּשִׁמְיֵנו/ את העגורים.”

בצד הדרך נרצח המשורר, איש האמת המעז לגלותה. טוב לרשעים
שישתוק, ואיש לא ינקום את דמו. איש הרוח בעולם החומר, הילד
של אלוהים, שהוא חלק מן המציאות, מאוכזב מן המקום וחש
כבגידתו, בחוסר יכולתו להעניק לו ולמשפחתו קורת גג, בהיותו
מוקף בשוחטי בעלי חיים ובני אדם הסוגרים לכסף.

”וְאֵת עוֹנָה/ נִבְנָה קֵן עַל הַעֵץ/ ושוב חוזרת כְּבִטְחָה/ נבנה קֵן עַל
הַעֵץ.”

הספר כולו מונע על ידי אחריות, קול של מנהיג עולה ממנו,
קול האב האוהב והילד שראה את אלוהים בטבע וכעת מחויב
לדבר בשם החיות המובלות אל מותן למען הזהב השחור
משחור. קולו קול האמת, לאחר שידע את השקר כי לא העז
לשאת את המציאות. הוא זועק את חוסר הצדק ואי היכולת
לחיות, הבגידה של המקום - זה מאבק בין אלוהים שבטבע
לאלוהי הכסף. המשורר כותב את הנצח, אך בעולם מעוות רק
הגרשם בטאבו נצחי. אירוניה שחורה זו מסכמת את חייהם של
אנשי הרוח, הם הציפורים שמקומם בקן על עץ. רק לעובדים
את אלוהי הכסף יהיה בית. הם ינווטו את דרכם להשיג עוד ועד,
המוניים, אחידים וקונפורמיסטים.

אך לא כך המשורר, כי שיעורו בחיים הוא לצעוק את צעקת
המצפון. הוא חש מבוכה לכתוב את ניצחון הרוח על החומר
בעולם חומרי וחסר מצפון. איך אפשר לכתוב שירים כאשר
בגרילנד הקרח נמס והדוב הכחוש והמותש נותר חסר מזון;
הדוב כמו המשורר הולך לבד נגד הרוח המזוהמת, ההולכת
ומידלדלת. המשורר יודע שכל שנותר לו זה לכתוב שיר, אך
מפני התפכחותו הוא חש בחולשת המעשה, בתמימותו. בחוסר
יכולתו.

אך המשורר לא ישתוק. הוא לא יכול לשתוק. המצפון והאחריות
בנשמתו, קול האהבה בגרונו. קול של מי שלא יעצום את עיניו
ולא ישקר. מי שוויתר על הבדין ורואה את האמת עין בעין.
העולם הולך ואווז, לאט נמסים הקרחונים, בדממה. אי אפשר

מחול מחולל שירה

רחלי אברהם-איתן: דעסא-קרקוביאק ומחול הקורונה, הוצאת שבילי אור 2020, 161 עמ'

בין-אישיים ומבקשת להתייחס לניסיון החברתי ליצור במדינת ישראל בראשיתה "כור היתוך" ליהודים שבאו מגלויות שונות. אמנם, לפי השיר, בפועל לא היה בניסיון זה ריקוד מתוך שיתוף אמיתי והדדיות אלא צד אחד שכבש את הרחבה וצד אחר שנסוג, ומחאה חברתית נוצרה כשהצד שחש נכבש מבקש "לנסוק מן הזיווג". אולם המשוררת מדגישה בסיום את תקוותה ששיתוף פעולה ונסיקה יחדיו בכל זאת אפשריים.

בשירים אחרים המשוררת מבטאת ניסיונות רבים לשתף, לפשר, לגשר ולפייס בין שני העולמות, בין אם אלה עולמות חברתיים או בין-אישיים: "רוחות פרצו מן השק/ רקדו ריקוד דמוני/ הטיחו אבני מלים חדות.... עלינו על היבשה/ לנרמל את הרוחות/ להמיר ריקודן הדמוני/ בקרקוביאק ובדעסא מסורתי" (Odyssey, עמ' 26-28). בשיר אחר היא מתארת ניסיון למחול משותף: "כשני שחרורים/ בצעדי קרקוביאק/ וצעדי דעסא/ פורקים מטען חורג/ משיקים עצמם/ במעגלי ריקוד" ('סוגרים פערים', עמ' 30). על אף הניגודים, המשוררת מדגישה את נקודות ההשקה: "משיקים עצמם/ במעגלי ריקוד."



יתרה מזו, המשוררת משתמשת גם באלמנט הלשוני כדי לבסס את הניגודיות המטאפורית בין הריקודים מלבד האופי השונה שלהם והזיהוי האתני-אגורפי-תרבותי השונה שהם מייצגים. הקרקוביאק הוא שם ריקוד בצורת לשון זכר, והוא גם מסמל בן זוג שממנו נפרדת המשוררת. לעומת זה, הדעסא היא שם ריקוד בצורת לשון נקבה, והיא גם מייצגת מטאפורית את המשוררת עצמה. המטאפורה כמבטאת ניגוד גברי-אישה על תנועותיהם השונות עולה במובהק, למשל, בשיר 'ביצה רוסית': "איש/ בתוך איש/ מלא עצמו/ כרמון/ וטעם/ המון מלותי/ לימון// ברוך שעשני/ אשה לחולל/ עקה/ בארמון/ השיר" (עמ' 40).

מעניין לציין, כי דווקא החיבור של שני המונחים השונים זה מזה מעולם המחול ליצירת הצירוף הייחודי 'דעסא-קרקוביאק' הוא השלמה מטאפורית עם מציאות של ניגודים: "אין רוח למחול/ ולפצח שוב במחול/ דעסא-קרקוביאק". ('אזלת ריקוד', עמ' 31). האלמנט הצורני-מוזיקלי של לשון נופל על לשון ב'מחילה' ו'מחול' מעצים את הניגוד, ומעמיד זו מול זו שתי תנועות - תנועת הגוף בריקוד לעומת תנועת הלב והנפש בשינוי התודעה שמתרחש במחילה. בשיר זה תנועת שינוי התודעה במחילה אמנם מתרחשת, אולם תנועת הגוף בריקוד הזוגי חדלה. עם זאת, בספר בכללותו הריקוד נמשך ומבטא את אמונתה ותקוותה של המשוררת להמשך תנועה.

השימוש המטאפורי בריקוד בספר אינו מוגבל רק לשיח החברתי או הבינ-אישי. המשוררת מבקשת לעסוק דרכו גם באוניברסלי והעכשווי, ולתנועת הריקודים 'דעסא-קרקוביאק' מצטרף 'מחול הקורונה' כגורם מעצב וכמוטיב חוזר בשירים.

לפי המשוררת, הקורונה היא מין מחול חיצוני של הטבע שנכפה על בני האדם; תנועה של כוח חיצוני, שאין לנו שליטה עליו ואף לא ידע כיצד להתמודד עמו. למעשה, ההתמודדות היחידה שאנחנו חווים עם מגפת הקורונה היא של הסתגרות, כלומר, של הימנעות מתנועה. אם כן, הקשר בין הצירוף הניגודי 'דעסא-

האלמנט הייחודי הבולט בספר השירה הנוכחי של המשוררת רחלי אברהם-איתן הוא המחול והשימוש שלו כמטאפורה מעצבת שירה בתוכן ובצורה. רשימה זו מוקדשת לעיון במשמעות ובדרכי הביטוי של עיצוב זה בספר.

השימוש בשמות הריקודים 'קרקוביאק' ו'דעסא' מחושב וטומן בחובו רבדי משמעות הכרחיים להבנת תשתית השירה של הספר. הקרקוביאק הוא ריקוד פולני ערני במקצב שני רבעים עם סינכופות מאפיינות, שמוצאו באזור העיר קרקוב. לבחירה דווקא בריקוד זה מן המבחר העשיר של מסורות מחול אירופאיות יש לא רק משמעות כסמן אתני, אלא גם מנטלית-תרבותי, שהרי הפולנו גם הוא מחול פולני מובהק, ויכול היה לשמש כמסמן לאום באותה מידה ואולי אף יותר. אם כן, לטמפרמנט ולאופי של הריקוד, כמו גם לרמז לעיר קרקוב שבחובו, יש תפקיד חשוב בעיצוב המטאפורי, שהרי עיר זו עצמה מסמנת מרכז תרבות ואמנות שזכה לשם "אתונה הפולנית".

לצורך בירור תפקיד ריקוד הדעסא כמטאפורה השירית, בחרתי להביא מדבריה של האמנית, הכוריאוגרפית והיוצרת לאה אברהם, מעמודי התווך של תיאטרון המחול "ענבל", על הריקוד התימני המסורתי והדעסא שבכללו: "הריקודים מאוד עדינים. זה איננו ריקוד מתפרץ, כמו הריקודים הרוסיים עם הקפיצות. רוסיה ענקית, בתימן רקדו בחדרי חדרים. ברגע שאת רוקדת בחדר, הגוף שלך מצמצם את עצמו בהתאם, והתנועה מרוכזת ומסולסלת, עם עומק. את רוקדת עם הקשבה פנימית, מאד קרוב לטאי צ'י... כל הכוח בטאי צ'י זה המרכז, לדעת מה הוא, לא משנה מה אתה עושה... יש ריקוד שנקרא דעסא, פסיעה, שזה כמו העברת המשקל של הטאי צ'י. עקב כרית, ואגן ממשיך, 'צעד תימני'. אלו שני עולמות" (לאה אברהם, בראיון ל'כלכליסט', ינואר 2019).

אכן, הצירוף 'דעסא-קרקוביאק' בספר שיריה של רחלי אברהם-איתן הוא מעין תקבולת ניגודית שאולה מעולם המחול המבטאת תנועות וכוחות שאינם עולים בקנה אחד. כך למשל: "צעדי קרקוביאק/ התרחבו אל המזרח/ לומדים את הצעד מחדש... // צעדי קרקוביאק, כבשו את רחבת הריקוד/ צעדי הדעסא נסוגו/ מן המיזוג/ הסתופפו בניגונו של פיוט/ לנסוק מן הזיווג" ('בשכונת שערי צדק', עמ' 24). נבחין, כי בסיום השיר שני הריקודים מוזכרים בהרמוניה: "באולם ריקודי העם/ בשכונת שערי צדק/ צעדי מזרח-מערב/ נוסקים יחדיו" (שם). סיום זה מבטא את שאיפתה של המשוררת למוג ולפשר בין העולמות המנוגדים. בשיר זה, יותר מאשר בשירים אחרים בספר, נדמה שהמטאפורה חודגת מגבולות של תיאור יחסים

מזה וזה

יום שלישי אני סופר שנים ועוד אחד,
צועק ויוצא. יש מי שכבר לעסו את זה
יש מלים שחבטו בזה.

מי אני שאתכסה במקדשים על צלע ההר הזה,
כשיש זוג נעלי בית אחד משמש שנמצא קבוע
על השטיח הזה.
מי זה שידבר דברים בעיר שנאמר בה הכל ויש בה את זה
וגם את זה.
יש בה גם אותי, נכון? תאמרו את זה. ואני אומר
"זה בזה, זה עם זה". חובק אחד, ומנפץ את זה
מוזג אמת, ושופך.

כמה אלימות יש בי כדי לקבע
איפה מנחים החפצים על השלחן.
יום שני אני סופר -
ושותק שתיקת קרבן.

שובע

הרוח נושקת באפם של אלו שבחרו לדרש
באור הצבורי, ויש ברחוב הזה ארבעים שנה של שניצל.
ארבעים שנה של שניצל ושבע שעות מאז חצות ואני מסמם.
זה כל כך קל לחיות שבוע בין ארבע קירות ולא לחבר
את הכל לאחת-עשרה. אני גומע בכוח את לחישות האויר הצבורי
בין תחנות אוטובוס וקרקפות רחוצות של נשים שנושאות
שלטי מחאה על האזור האפר של הרחוב שלועס את עקולי העולם לפנות.
התחת שלהן לא אוהב עבודה שלוש שעות לפני עשר
ואני אוהב לעבד על עצמי תשע פעמים בנשמה הצבורית שלי
ולקחת שלושים שנים ועוד עשר של שניצל.

עריכת הספר תומכת בשימוש במחול כמחולל שירה. כל שערי הספר מונעים מכוחו של הריקוד, החל בשער הפותח 'דעסא-קרקוביאק', ולאחריו 'ריקוד האש', 'ריקוד נרודים', 'ליקוי מחולות-הגוף', 'מחול המילים', 'מחול הזמן המתהפך', וכלה באפילוג, שאמנם אינו מכיל בשמו רמז לריקוד, אולם השיר שהוא מכיל ונבחר לחתום את הספר מחבר תנועה ניגודית של עבר-הווה, היסטוריה-לאומית והיסטוריה אישית, סמל ומציאות, חיים ומוות - והוא הציר שסביבו מחוללים שירי הספר כולו.

קרקוביאק' לצירוף 'מחול הקורונה' הוא עצם הניגוד בתנועה. בעוד שהקורונה מתפשטת ומחוללת ללא מעצור, בני האדם ברחבי העולם כולו נמנעים מתנועה ומסתגרים. רעיון זה חוזר ועולה בשירים רבים, למשל: "תחת כתר נגיף/ מכותרים בנגיף אחד" ('קורונה ב"מלכות" ו"בינה"', עמ' 9) או "הכל מתבוססים בין סורגי הפחד/ והבדידות/ נגיפי דעת/ מתרוצצים באי-ודאות" (שם, עמ' 10), וגם בצירוף המעניין: "מוגפים בדידות" ('סגר', עמ' 13).

לתלות שלט בכניסה: כלום לא עוזר

איריס קול: ציפור לא ממציאיה שמיים, הוצאה עצמית 2020, 72 עמ'

ספר הביכורים של איריס קול בעל השם המיוחד ציפור לא ממציאיה שמיים חושף בכריכה שלו תמונת אילוסטרציה של המחברת יושבת על כיסא, כשמבטה פונה לאחור, מכווצת, על רקע שחור. כבר במפגש הראשון עם דמותה של קול, המופיעה גם באיורים נוספים בספר, יש תחושה של מחנק הנובעת מהצורך להסתיר ולהסתתר. תחושות אלו מודגשות בשל הניגוד הנובע משמה של המשוררת, ובעיקר מהזיהוי הציבורי שלה כשדרנית רדיו ותיקה ומוערכת, שאינה חוששת לומר את אשר על לבה, לבין הדמות השברירית הנחשפת בשירים. זוהי יצירה עוצמתית ומעניינת העוסקת בבדידות שבהתמודדות עם משבר נפשי ובאופן שבו הוא מעצב מחדש את העולם.

השפה בספר חשופה ויש תחושה אינטנסיבית במהלך הקריאה, כמו המילים מבקשות לצאת החוצה בדחיפות, במעין בהלה, נלחמות על מקומן בסיפור העדות. על רקע השבר קול מציגה מטאפורות או הנגדות הממחישות את תחושת חוסר האונים אל מול השינוי שאירע בחייה. כך למשל בשיר 'לעגל ריסים': "את דוחפת לבית הבליעה/ את כל המילים שנאמר/ מחליקה קמט בחציאת/ מעגלת ריסים/ חוזרת למטבח/ מצפה באבקת סוכר/ עוגת שיש מבוקעת/ כאילו כלום לא קרה/ כאילו כלום לא נורה" (עמ' 21).

האקרה המסתתרת בסוף השיר בא לתאר מציאות של הרס וחורבן בדומה לאסון טבע שהרעיד את הארמה עליה המחברת עומדת. הניסיון הכושל להכחיש את עוצמת השינוי וההישענות על פעולות יומיומיות פשוטות, דווקא מדגישים את תחושת האבל והמועקה הגדולה עקב המהפך הקשה בחיים. כך היא כותבת גם בשיר אחר: "מכינה ארוחת ערב/ מקרצפת כתם בישול משמלה/ מאכילה ארנבת/ משקה גינה/ מאפסנת קיץ בארון עליון/ החיים בחוץ מתנהגים/ כאילו העולם השתנה" (עמ' 13). ומהו אותו עולם? אותה "אפיוזודה...מין מסיבה איומה/ אי אפשר לצחוק על זה", מתווה המחברת (עמ' 14). אובדן השליטה על הנפש שפרשה לה כנפיים ועפה בשמים לא מוכרים מציבה את קול בעמדה של בלבול אל מול הזהות העצמית החדשה, כשהיא רודפת ורדופה על ידי הצל החומק ממנה: "בשעות המלנכוליה/ של שעות בין ערבים/ צלי צועד לפני בין תריסי העץ, חי את חייו בלעדך/ במקומות אליהם לא אניע/ מהם אשוב כמעט/ עצמי" (עמ' 10).

דבר לא הכין את המשוררת לכך שברגע אחד הכל ישתנה ולכאב שיתלווה לכך. בשיר עוצמתי ומצמרר בכנות שלו הפותח את השער השני 'אשפוז יום' היא חושפת את תחושת הערעור בשורות קצרות וחדות: "כישורי חיים באמצע החיים/ ולשחרר עם תקווה/ שעם כדור נכון זה יעבור/ היו צריכים להגיד/ שאי

אפשר לתקן/ לתלות שלט בכניסה/ כלום לא עוזר" (עמ' 29). במצב זה הנפש "משחקת ים יבשה/ עם מציאות/ המסתננת פנימה" (עמ' 39) במין חציית גבול דמיונית לעולם סוער "של מי שנשמתו תחתיה/ יסודות ההיגיון" (עמ' 40).

ברבים משירי הספר המחברת מסתכלת על עצמה מהצד ומשתמשת בדימויים הממחשים היטב את הפוזיציה הלימינאלית שבה היא נתונה. כך למשל כשהיא מנהלת משא ומתן עם פסיכיאטר על מינון של תרופה, היא מדמה עצמה למי "שהפכה לבתו החורגת של העולם" (עמ' 37). בשיר אחר היא מביטה חסרת אונים מהצד במישהי שרק "רומה לאמא של שלושת ילדי", אבל בסוף השיר מתוודה: "עוד רגע משהו ישבר/ אין לה כוח להחזיק בכל זה/ אני. זהו אני" (עמ' 14-15). החזרה הכפולה על המילה אני בשורה החותמת את השיר מבטאת את ההלם שהמחברת שרויה בו, כמו גם את התובנה שהיא עומדת על נקודת גבול החושפת רבדים נוספים של המציאות ושלה עצמה. מין מצב דמדומים, בין ערות לחלום שהוא פנימי וחיצוני לה, משהו שהוא בו־בזמן קורה לה, או לכאורה בכלל למישהי אחרת.

לפעמים הטבע משמש אלגוריה למצבה המשתנה של המחברת המביטה בעץ מתפשט בסתיו כשהרוח מלטפת את ירכיו ומרקידה אותו, או גלי חיטה ירוקים בכפר המציגים את עצמם כאפשרות להתרה, שם היא גם כלואה וגם בת חורין (עמ' 51). במובן זה המשבר הוא גם וזו לתהליכי שינוי. היא מתארת את יחסה אליו בשיר הבא: "אין בשינוי צורה/ קלות דעת./ זהו תהליך הבנוי משלבים/ הוא מנוגד לעננים/ המשנים צורתם/ פושטים, לובשים/ בכל רגע רכות אחרת./ בשינוי צורה יש להתקשח/ להפוך לחומר עמיד/ לתת בידו האיתנה/ של הזמן מפסלת ורשות/ לגלף כך". למרות שיש צורך להתקשח כדי לשרוד, קול מכירה בחשיבות קבלת המצב החדש כפי שהוא ונעזרת ב"פעיימת ארגמן/ יד רכה ומלטפת/ ציפור כחולת כנף/ שורת עננים/ ורטיה לחבישת מילים..." (עמ' 66).



הספר עוסק במידה רבה גם בפוליטיקה של מיקום העצמי במצבי משבר ביחס למשפחה הקרובה, לאנשי טיפול ולמתמודדים נוספים עם פגיעה נפשית. האנשים הרחוקים יותר שהכירה ב"עולמה הישן", כמו מייצגים בצורה המזוקקת ביותר את הסכנה שבמפגש עם הגדרות מתייגות, כשהשיפה לא מבוקרת עשויה להקצין את כאב האובדן. כך מתואר אחד המקרים: "לאורן אמרת את מה שאמרת/ בגלל הגירושין שלו/ חשבתי שאם אשלוף חולת נפש/ או/ השתגעתי/ הוא ירגיש יותר טוב./ מיד התחרטתי" (עמ' 45). עם זאת, החשיפה היא גם חלק מתהליך הריפוי. אמנם, ייתכן שבדומה לטענת המשוררת שאין טעם לכתוב על כך שכן "יש אנשים שהולכים את אלנבי/ כדי להגיע לרחוב גאולה" (עמ' 70), אבל השירים חושפים יסוד חזק של אמת על שבריריות החיים והתמודדות עם אובדן ולכן יש בהם טעם רב (אם נמשיך את הדימוי שקול שואלת משולמית אפפל).

כתיבתה של קול על אחרות עמוקה ומרגשת ויש בה חשיבות רבה שכן היא קוראת תיגר על תהליכי תיוג של "אחרים" ועל

ומשפחה שבועות החוצה בסופו של דבר; בחירתה של וסטאובר הובילה לחרם ולנידוי משפחתי, למעט שני אחים גדולים ממנה שתמכו ברכה; טיילר, אחיה הגדול, הוא זה שהציע לה לבחון את החיים מבחוץ.

בריאיין לעיתון 'הארץ' (נטע אלכסנדר, 2018) וסטאובר ציינה כי ספרה אינו מתקפה על הדת המורמונית, וכי משפחתה לא היתה טיפוסית לקהילה. היא מציינת כי עד גיל שבע-עשרה לא שמעה על השואה (את הדממה שהשתררה באולם ההרצאות היה אפשר לחתוך בסכין), וכילדה ונערה שלא נחשפה למערכת החינוך האמריקאית, היא למדה לשרוד ולהכיל את תיאוריות הקונספירציה האפוקליפטיות של אביה.

הספר כתוב בגוף ראשון, אך אינו יומני, והוא משקף את המטמורפוזה הקיצונית העוברת על המספרת: מחיים בצל משפחה שלא אפשרה לה צמיחה, פרטיות וחיים מלאים, היא הפכה לסטודנטית בקיימברידג' שהשלימה דוקטורט בהיסטוריה ועוברת כעמיתת מחקר בהרווארד.

הקונפליקט התמידי הזה, בין המחויבות לעצמי לבין המחויבות למשפחה, יוצא בכל מאודו בספר; וסטאובר מציינת כי הזיכרונות תופסים מקום בעייתי בחייה, והיא מנסה למצות את הפערים בין העבר לבין ההווה. הכתיבה עזרה לה בכך. הכאב החותך – אסור שישפיע על העתיד.

הספר מרתק מהפסקה הראשונה, כאשר טארה וסטאובר מכניסה אותנו לסיפור חייה הבלתי אפשרי, בכתיבה מהודקת, בגוף ראשון, בתרגום נפלא ובתיאורים עזים וקשים. חלק מהספר, ובפרט תיאורי האלימות של שון, יכולים להוציא מהדעת. וסטאובר בוחרת לספר לנו את סיפור חייה כפי שהוא, בכתיבה אינטואיטיבית המשתמשת במי שהיא כיום – אישיות חזקה ושלמה, הבוחרת לקבל את מהלך חייה, תוך שימוש בנראטיב ייחודי.



האם הילדות שלנו תמיד משקפת את מי שאנחנו היום? במקרה של וסטאובר, ילדותה שהיתה ספוגה במגבלות ובהתעללות, והתבגרות מלווה באח אלים וברגשות חולשה תמידיים, באו לידי ביטוי בכוח עז שנבע ממנה ללא לאות; ההחלטה לעזוב את הבית בגיל שבע-עשרה וללכת לקולג' כאשר אין בידיה ולו יכולת קריאה וכתיבה של אנשים בגילה, ההחלטה לנפץ את תקרת הזכוכית המשפחתית ויציאה מכך לעצמי שלה, דרשו ממנה תהפוכות כמעט בלתי אפשריות. בקריאת הספר נשארתי פעורת פה ולא מאמינה. ממש עד סופו.

חשוב לציין שהדעות חלוקות אם ספרי זיכרון הם ספרות כשלעצמה. כשקוראים את הספר הזה מבינים עד כמה הספרותי והפואטי עולים פה על תיאור ביוגרפיימוני. וסטאובר מצליחה לשקף את עצמה ואת הסובבים אותה בסצנות שנכתבו בידי אמן. סצנות שהיא חיה אותן מחדש, עד שהיא יוצאת מעצמה. ובהחלט מופיעה פה כתיבה היוצאת מהנפש החוצה, מלאה במהמורות ובכאב, אך מתוך השלמה שנתפסת כמעט בצורה בלתי אפשרית. הספר מתאר תהליך גדילה תוך השפלה פיזית ונפשית, בהווה הנאבק לבנות עתיד טוב יותר, ואישה אחת שמצליחה לעשות זאת כנגד כל הסיכויים שהעמידו לה חייה. וזהו קסמו. ♦

מצג השווה של הנורמליות. זוהי פואטיקה ההולכת על הגבול הדק בין גילוי להסתרה, בין עולם הנפש הפרטי לבין הציוויים החברתיים, וכמו העוגה המבוקעת הנחצית בין הפנים לחוץ, הספר לוכד את המתח בין העולם שלפני לבין העולם שאחרי המפץ הגדול, ברגעים שבהם הקרקע נשמטת ואנחנו נופלים ומחפשים אחיזה. כך נחשפת שפה שירית ייחודית וכנה המרתקת את הקורא להתחקות אחר מהלך הפריטה והפרימה של הנפש. ♦

עדי דקל

העיפוח שמנפץ את תקרת הזכוכית

טארה וסטאובר: משכילה, מאנגלית: אורה דנקנר, הוצאת שוקן 2020, 350 עמ'

"מי שבאמת קובע מי את נמצא עמוק בתוכך" (עמ' 261)

זהו ספר יוצא דופן; סיפורה הכמעט בלתי אפשרי של ילדה בשם טארה, שגדלה בקהילה מורמונית, בחבל הררי נידח באיידהו, מוסתרת מהרשויות, ומשפחתה הקיצונית מתכוננת כל העת לחורבן העולם. סיפורה המפעים ושובה הלב והנשמה (אני ממש לא רציתי לסיים את הספר) מתאר יציאה כמעט חסרת סיכוי מחיים בצל התעללות פיזית ונפשית, ויצירת תעצומות נפש כמעט משום דבר. בכוח הנשמה.

"אבא חושש שהממשלה תכריח אותנו ללכת לבית ספר, אבל היא לא יכולה לעשות את זה, כי היא לא יודעת עלינו" (עמ' 11). הילדה טארה חיה בצלע ה, בעמק נידח, במשפחה של שני הורים ושבעה ילדים. בבית אין רדיו, טלוויזיה או טלפון. טארה לומדת בחינוך ביתי ומעבירה את ימיה בעבודה מסוכנת וקשה במגרש הגרוטאות של אביה. כולם עוסקים בהישרדות יומיומית. שני ההורים מטיפים ומאמינים בדרכם הם, ובוחרים לא לחיות על פי הכללים המקובלים והרשויות; למעשה בכך הם מחרגים את ילדיהם מכל מסגרת אפשרית מלבד זו המשפחתית.

כמתבקש, טארה גם נולדה בלידה ביתית, שכן לא היה להוריה שום עסק עם בתי חולים ושירותי רפואה – הם לא האמינו בכל אלה – ועד גיל תשע לא היתה לה אפילו תעודת לידה. אמה, שהיתה חוקרת צמחי מרפא, השתמשה בהם לריפוי כל חולי (בתחילת הספר נחוה הרבה שימוש בדגנים מלאים ודייסות סובין, אוכל שמייצרת המשפחה באופן עצמאי, וכל זה על מנת לשמר את הקיים). זה חלק מהאמונה. חלק מהדרך. הספר גרוש גישה בלתי אמצעית לנשק, קונפליקטים משפחתיים וסביבתיים יוצאי דופן, סכנת חיים לא פעם ולא פעמיים, והפרעת נפש של האב, שהובילה אותו ואת המשפחה לפרשנות קיצונית של האמונה המורמונית. זוהי ילדות אמביוולנטית, ללא הכוונה, תחת ידיו של אחיה המתעלל שון, עם אימא שבעצמה מנסה לצמוח מתוך כל זה (וגם מצליחה, למורת רוחו של האב),

עולם הולך ונעלם

אסתר דויד: ספר רחל, מאנגלית: יונתן עלון
גמא 2020, 225 עמ'

בספרה במתכון המתקשר למסופר בו. במלאכת מחשבת עדינה היא מגלה טפח ואינה מכסה טפחיים ממחזור החגים היהודיים כפי שמוצא את ביטויו בתבשילים ייחודיים האופייניים לכל מועד. מתוך מודעות עמוקה לאזוטריה של המיעוט היהודי בנוף האנושי בהודו, היא מקילה על הקורא ודרך המתכונים פורסת בפניו מידע חיוני להכרת החברה היהודית ואמנותיה. במטבח של רחל בולט השימוש בחלב קוקוס כתחליף לחלב בבישול ההודי הסטנדרטי; כמו כן לא תמצאו כאן תבשילי בקר, וכל המתכונים מתייחסים לבשר עז ולעוף מתוך סולידריות בלתי כתובה לאיסור אכילת בקר בחברה ההינדואיסטית.

המתכונים מוגשים לקורא בצורה אימפרסיוניסטית משהו, ללא כמויות מדויקות והוראות הפעלה וללא תמונות של התבשילים. הכותבת מבקשת להעניק לקורא תחושה שהוא נמצא במטבח של רחל, מציץ מאחורי כתפה ומתבונן בה בעודה מבשלת. באחד הראיונות הדגישה דויד שנוהרה מפני השתלטות המתכונים על היצירה והפיכתה לספר בישול.

את אסתר דויד פגשתי פעמיים במסגרת ביקוריה בארץ בכנסי ספרות; אישה מרשימה כסופת שיער, עטויה תכשיטי כסף, סארי מסוגנן ונקודה אדומה ענקית על מצחה. פסלת, פרופ' לתולדות האמנות באוניברסיטת מהראג'ה סיאג'יראו בכרודה מבקרת אמנות ב'טיימס אוף אינדיה', בעלת טור במגזין 'פמינה' ומאז גיל 46 סופרת במשרה מלאה.



עד גיל שבע גדלה אסתר תחת השפעת סבתה, שהקפידה על אורח חיים יהודי. עם מותה התפוגגו הסממנים היהודיים בבית והיא התרחקה מזיכרונות הילדות המתוקים של חגים ושבתות וביקורים בבית הכנסת "מגן אברהם" באחמדאבד במדינת גוג'ראט. למרות זאת משפחתה עשתה מאמצים רבים להקים בינה לבין הסביבה ההינדואית חומות גבוהות.

בכל ספריה של אסתר דויד משוקע אלמנט אוטוביוגרפי. רומן הביכורים שלה העיר מוקפת החומה (The Walled City, Westland, 1997) מספר על ילדה הגדלה בארץ רווית צלמי אלים אך צריכה להסתדר עם האל נטול הדמות של דתה היא. הספר משקף חוויות ילדות כילדה יהודייה שנמשכת בחבלי קסם לתרבות ההינדואית הסובבת ונאלצת לסוכך על עצמה במסכת של שקרים קטנים כדי להסתיר ממשפחתה את השתתפותה בהווי הפסטיבלים סביבה. העלילה מתרחשת בתוך חומות של העיר העתיקה של אחמדאבד ומספר על שלושה דורות של משפחה מקהילת בני ישראל, והחומות שהם בונים סביבם כנגד כל השפעה מהסביבה המוסלמית וההינדואית העוטפת אותם. מבחינה ספרותית זוהי אסופת סיפורים נטולי חוט עלילה, אפיונות הרודפות אחת את השנייה בסדר כרונולוגי מסוים ללא הכוונה לעבר שיא דרמטי כלשהו. הסיפורים מבוססים על אלמנטים אוטוביוגרפיים ויוצרים בקורא תחושה שהוא מתבונן באלבום תמונות משפחתי.

ספר אסתר (The book of Ester, Viking, 2002) הוא רומן בעל בסיס אוטוביוגרפי חזק. מתוארת בו דמותו יוצאת הדופן של ראובן דויד, אביה של אסתר, וטרינר ומייסד גן החיות של

אסתר דויד, הסופרת ההודית-יהודייה, היתה צריכה לפרסם תשעה ספרים באנגלית ותרגומים לצרפתית לפני שראה אור התרגום העברי הראשון לספר רחל.

בשנת 2010 זכה הספר בפרס היוקרתי Sahitya Akademi Award הניתן לסופרים הכותבים באחת מביין 24 השפות העיקריות בהודו. גילוי נאות מחייב לציין שגם אני ניסיתי, ולא הצלחתי, לפרסם בעברית את אחד מספריה של דויד בהוצאה מכובדת. המו"לית קציעה עלון, המנהלת רומן ארוך עם הודו ותרבותה, הרימה את הכפפה שהשליך לעברה שמעון לב, וכך ראה אור התרגום המרנין, בצירוף ארבעה מאמרים שכתבו חוקרי הודו. כך מתאפשר לקורא העברי לצאת למסע בזמן אל שרידי עולם שכמעט ונעלם לחלוטין, עולמה של קהילת בני ישראל בחוף הקונקאן.

עלילת הספר מתרחשת בכפר דַנְדָא, במרחב הפסטורלי של ביתה רוחש החיים של גיבורת הסיפור, רחל. זקנה בגילה אך צעירה ברוחה, חיה בגפה בנחלת משפחת בעלה הסמוכה לחוף הים, עם חיות הבית ועם שפע של זיכרונות משפחתיים. מרחק שעת הפלגה במעבורת ממומבאי הסואנת אל עולם כפרי של עיירות קטנות וציוריות משופעות צמחייה טרופית, שרידי בתי כנסת ואפילו אתר יהודי של עלייה לרגל. רחל מטפחת בדבקות דתית את בית הכנסת הישן והמיותר בסמוך לביתה, אולם כרישי נדל"ן מאיימים להפוך אותו לחוות בריאות לתיירים והיא מתגייסת להצילו.

בשנת 2007, שנה לאחר פרסום ספר רחל, הצטרפתי למשלחת תיעוד של קהילת בני ישראל במומבאי ובחבל הקונקאן כחלק מפרויקט "מסע אל המורשת" של מרכז זלמן שזר וקרן אביחי. בין השנים 2002-2009 יצאו 14 משלחות של סטודנטים ישראלים ממגוון תחומי לימוד ומרחבי הארץ לתעד קהילות יהודיות העומדות על סף היעלמות באירופה ובאסיה. ספר רחל מהדהד אותה חוויה חד פעמית של חקר ומפגש עם יהודי מומבאי.

מבעד לעלילה המשתרגת בין דפיו, הספר מספק הצצה אל רובד עמוק בתרבות היהודית – האוכל המקומי. כל מי שביקר בהודו יעיד שהחוויה הקולנירית היא נדבך משמעותי בביקור בתת היבשת. לכל אזור אוכל טיפוסי משלו, ואין דינה של ארוחת בוקר בגוג'ראט כדינה של ארוחת בוקר בקרלה. האוכל הוא ביטוי לאקלים, לצמחייה ולתבלינים הזמינים במרחב הגיאוגרפי המסוים, אבל יותר מכך הוא מספר על עולם האמונות של הקבוצה שאליה הוא משתייך. אסתר דויד פותחת כל פרק

וזאלה, כפי שהעיד על עצמו, התודע לשואה שהמיטו בני עמו על יהודי אירופה רק בהיותו כבן שמונה-עשרה. מאז הוא חקר אותה והפך את נושא השמדת היהודים בידי הגרמנים למרכז יצירתו הספרותית. זכאלד היה גם בין המבקרים החריפים של ההתעלמות מהשואה בשיח התרבותי הגרמני והעולמי, ויצירתו הספרותית התמקדה בנושאים שהשואה גרמה להם – אובדן, גלות, עקירה, נדודים, זרות והגירה.

גם ציפי קליין יעקב – ב"פתח דבר" ואחר כך ב"סוף דבר" – מעידה על עצמה בגילוי לב שהיא, כמו רבים מילידי הארץ, ירעה על השואה מעט מאוד: "פיסות מידע, שלא התחברו לסיפור אחר". בשנות החמישים, כשהיתה בת שתיים-עשרה, הגיעה אליהם קרובת משפחה, נערה שורדת שואה, שנראתה לה מוזרה בצורתה, בלבושה ובדיבורה. היתה זו איילידה. זמן קצר לאחר מכן אומצה איילידה בידי הדודים המשותפים, לייזר וטייבה גולדברג, שלקחו אותה איתם לארצות הברית.

נקודת מפנה ביחסה של המחברת לשואה התחוללה ביום 10.1.1958, אז הופיעה בעיתון כתבה שכותרתה: "קורותיה של ברית מזורה, שכרתו שני יהודים בגטו קובנה". נכתב שם על הברית שכרתו בגטו דודה לייזר וכן דודו הרופא ד"ר יונה פרידמן, אביה של איילידה. הם נשבעו זה לזה כי "מי שיישאר בחיים לאחר המלחמה, ידאג לילד או לילדה, שיינצלו ויאמץ אותם" (עמ' 7). לדברי ציפי יעקב, אז ניטעו בה "זרעי סיפוריה של איילידה", ולאורך השנים הדרמה של חייה וכל נושא השואה לא נתנו לה מנוח. שנים רבות היא למדה, חקרה אנשים, ואספה מסמכים, מכתבים ותעודות: "את המידע שקיבצתי, שורתני בעלילת הספר ובעיצוב דמותה של איילידה, כפי שהבנתי אותה... בספר זה אספר את סיפוריה של איילידה, בת דודתי, כפי שאני חוויתי והפנמתי לאורך השנים" (עמ' 8).

הספר כתוב בלשון רוהטה ובסגנון ריאליסטי והוא מה שנקרא "דומן דמות". לצד הפן התיעודי כאמור, נרקמת בו בסדר כרונולוגי עלילה מברית, שבמרכזה דמות מרשימה מאוד באישיותה ובהישגיה, ומטלטלת מאוד בתולדותיה הקשים.

הקורא יכול אמנם לומר כי פרט זה או אחר במהלך התלאות הרבות בביוגרפיה האישית של הגיבורה ובעולמה הפנימי, מלידתה ועד מותה, אינם נדירים בספרותנו וגם בספרות העולמית: השמדת ההורים הביולוגיים מידי הנאצים, הסתרת היתומה וטיפול בה במהלך המלחמה בחווה של נוצרים חסודים, האימוץ בסוף המלחמה בידי זוג יהודי חשוך ילדים, החיפוש והאימוץ של קרובי המשפחה, תחושת הזרות והנדודים, כולל תחושתיה כמהגרת הן בישראל הן בארצות הברית.

אבל עד מהרה ימצא עצמו הקורא מרותק לדרך המקורית שבה מעוצבים הפרטים הללו בזה אחר זה בספרה של יעקב, והוא יקרא בעניין על הדרך שבה התמודדה הגיבורה עם קורותיה: לעתים נאלצה להיכנע לתכתיבים, אבל לרוב היא מרדה בהם, והודות לכישרונותיה המיוחדים ולחוכמתה היא הצליחה לסלול את דרכה קדימה ולהרשים את כל מי שבא איתה במגע חברתי.

דמותה של איילידה מעוררת בקורא אמפתיה רבה, ועם זאת הוא יכול לתהות על סאת הייסורים הגדושה, כולל מותה הטרוני,

ציפי קליין יעקב: איילידה, רומן ביוגרפי, סיפורה של בת לשלושה אבות וארבע אימהות, רקמה 2020, 270 עמ'

הפרטים המופיעים על העטיפה הקדמית של הספר איילידה מעוררים סקרנות מיידית: ראשון לכל הוא שם הספר, "איילידה", שמופיע בלי ניקוד ומעלה תהייה איך יש להגות שם זה כדי שתהיה לו משמעות בלשון העברית, וכי זו תיצור משמעות ביחס לתוכן הספר? התשובה נמצאת בגב העטיפה: "סיפור חייה המטלטל של תינוקת, שנולדה בגטו קובנה, והוריה נתנו לה את השם העברי איילידה כהתרסה על האיסור ללדת ילדים, שגזרו הנאצים".



יוצא אפוא, שהניקוד של שם הספר הוא איילידה שלמרבחה ההפתעה הוא שם פרטי של בת. הפרק "בגטו קובנה", הפותח את הספר, מציג לקורא את הדרמה שהתחוללה בין ההורים הביולוגיים סביב עצם המשך ההיריון, תהליך הלידה בגטו, מתן השם ומשמעותו, והברחה של התינוקת מחוץ לגטו. עד מהרה מסתבר כי כבר בינקותה שונה שמה של איילידה, והוא ישתנה עוד פעמים נוספות במהלך חייה, עד שבסופו של דבר היא תחזיר אותו לעצמה.

הפרט השני שעל העטיפה הוא ההצהרה "רומן ביוגרפי". מימין לה, על רקע צהוב, מופיע תצלום של אישה נאה וצעירה, לבושה בגד חום, שתואם לצבע עיניה ושערה המסורק היטב. המסתכל יניח שהביוגרפיה המובטחת היא של האישה שעל העטיפה, שנולדה כיהודייה בגטו (אולי הצבע הצהוב מייצג עובדה זו), שרדה וגדלה (ואולי הצבע החום מבטא את הישרדותה כעץ על פני האדמה).

הפרט השלישי הוא ההצהרה המסקרנת "סיפורה של בת לשלושה אבות וארבע אימהות". המשך הכתוב על גב העטיפה מסביר כי הבת הזאת "טולטלה בין משפחות, שמה הוחלף מספר פעמים, וזהותה האמיתית הוסתרה ממנה. תהפוכות הגורל נשאו אותה על פני ארצות ויבשות, אך גם כשנרמה היה שהגיעה לחוף מבטחים, לא תמו הקשיים והמאבקים".

ההצהרה כי הביוגרפיה כתובה בז'אנר "רומן" אומרת לקורא שלא מדובר בעוד תיעוד ביוגרפי להנצחת זכרה של אישה אחת מיני רבות, שורדת שואה, אלא ביצירה ספרותית. העיצוב הספרותי של העלילה ישרים את הפערים הקיימים בפן התיעודי, והפן התיעודי יקנה אמינות לעיצוב הספרותי, הן של העלילה והן של הרמויות הלוקחות בה חלק.

תבנית ספרותית זו שמאפיינת את ספר הביכורים של ציפי קליין יעקב – שבחלקה הקטן היא כרוניקה מלווה בתצלומים ובתיעוד אותנטיים, ובחלקה הגדול היא יצירה פרי הדמיון – מוכרת בעיקר ביצירותיו של הסופר הגרמני וינפריד גיאורג זכאלד (1944-2001), וביניהן יצירותיו שתורגמו לשפות רבות וגם לעברית: המהגרים (1992), טבעות שבתאי (1995), ואוסטרליין (2001).

מרב זקס-פורטל

ולתהות - מה היה טעם חייה? ומה מקומו של סיפור המנציה את סבלות חייה?

תהיה זו מקבלת מענה לנוכח העובדה שאמנם יד רשעה הביאה לרצח הוריה של איילידה, אבל היא, שנולדה להם וחיה, כוננה להם המשכיות; אמנם יד רשעה הביאה גם למותם הטרגי של איילידה ובעלה, אבל שלושת ילדיהם שנתרו בחיים והקימו משפחות כוננו להם המשכיות. תצלום נכדיה של איילידה, החותם את הספר, מוכיח את המשכיות הזאת, שמעניקה טעם עז לחייה.

אך הטעם לכל הרומן הביוגרפי הזה, המנציה את סיפור חייה של איילידה, נמצא קודם לכל באיכותו הספרותית. טעם נוסף וחשוב ימצא הקורא במשפט המופיע על העטיפה: "שלושה אבות וארבע אימהות".

המשפט הזה לקוח משיר החידה "אחד מי יודע", פיוט שנכתב בימי הביניים למחבר לא נודע, והוא נכלל בסוף ההגדה של פסח. השיר הארוך מושר בסוף ליל הסדר, כדי לשמור על ערנותם של המסובים העייפים. הוא כולל שלוש עשרה חידות וסוגר בכך מעגל מבני עם ארבע הקושיות הפותחות את ליל הסדר. החידות והתשובות עליהן, הניתנות כשיר צביה, קשורות כולן להיסטוריה ולתרבות הלאומית היהודית.

עם תום הקריאה עולה ההרהור כי תהפוכות הביוגרפיה האישית המסופרות בו יכולות לייצג את הגורל ההיסטורי של הלאום היהודי. ולפיכך, לא רק שיש טעם ומקום לספר ביוגרפיה זו, אלא שיש חובה לספר אותה, ואת שכמותה, בכל דור ודור.

נוסיף עוד, ששם הספר באותיות לועזיות, כפי שהוא מופיע בעמוד השני, ELIDA מעלה על הדעת את ה"איליאדה", היצירה הראשונה מבין שתי היצירות האפיות בתרבות היוונית המיוחסות להומרוס.

השם איליאדה נגזר מן השם אֵילִיֶן - שמה האחר של העיר טרויה, שבה מתרחשת העלילה הטרגית בעת המלחמה ביוונים. הגיבור הראשי של היצירה הוא אודיסיאוס, גיבור מלחמת טרויה, ומסעו בן העשר שנים שכולו תהפוכות גורל והרפתקאות, עד הגיעו לביתו ולמשפחתו.

לאור זאת מוזמן הקורא לראות את הביוגרפיה האישית של ELIDA, כאודיסיאה. כפי שנשאו את אודיסיאוס "תהפוכות גורל", כך הן נשאו את איילידה על פני ארצות ויבשות. ואם יתורגם הספר לשפות אחרות, ואולי אף יהפך לסרט קולנועי, יוכלו תולדותיה של איילידה להעביר גם מסרים קלאסיים ואוניברסליים, היפים לכל בני האדם בכל זמן ומקום.

תגידי בת

תנוּךְ אֵין רָךְ,
אֶף מְנַקֵּד נְמֹשִׁים,
שְׁפִיתִי נִימְפָה,
עֵינַיִם -
בְּרַכָּה אֶפְרָה לְצֵלָל בָּהּ

תְּגִידִי בַת,
סְפִינָה הַמְּפִלֵּיגָה מִמֶּדֶךְ
לְאֵט.

הללויה

בְּכַתָּה ג' מְצֵאתִי
אֱלֹהִים.

עַל אֶסְלָה קֶטְנָה
בְּלִי קֶרֶשׁ
הֵינִנוּ בְּכְרוּבִים.

הוּא בְּקֶשׁ שְׁאֲשִׁיר לוֹ אֵת
מְצַעַד הַפְּזֻמוֹנִים.
הַסְּבִמְתִי בְּשִׁמְחָה
אֶבֶל
הַדְּלֵת נִפְתָּחָה

פרוצדורה

אֵת קְשׁוּרָה אֲלִיו
הוּא מְתַעֲנֵן,
אֶצְבְּעוֹתַי מְתַקְתְּקוֹת
מוֹעֵד-וֹסֶת-אֲחֵרוֹנָה
עַל הַקִּיר מְאֲחוּרֵי בְּתוֹךְ
מְסַגֵּרֵת רְבוּעָה אֲרִבְעָה אֲזִמְלִים דְּקִיקִים
גּוֹפֵם מִתְּתָת שְׁחָרָה.

רְחֻמִים
יֵשׁ מְסַפֵּיק בְּעוֹלָם דּוֹקְטוֹר,
אֲנִי חוֹתֶמֶת
שְׁמִי עַל הַקּוּ הַמְּפֻסָּס
בְּאוֹתִיּוֹת קְדוֹשׁ
שֶׁל לְבָנָה.

אור ראשון

זָרַת וְקַמִּיצָה בְּתוֹךְ הָאוֹר
הַמְּזַדְּהָה,
פְּנִים מְעוֹכוֹת אֶל הַכָּר
זִפְי זָקְנִו לֹחַץ שְׁחֻמְט,
גְּבוּתָיו וְרִשׁוּמֵי קֶמְטָיו -
מְפָה שֶׁל כָּל מָה
שֶׁבִינְתִים.

הנחות שגויות ומסקנות מופרות

גדי טאוב: ניידים ונייחים, מאבקן של האליטות נגד הדמוקרטיה הישראלית
הוצאת סלע מאיר, סדרת שיבולת 2020, עמ' 224

הערפת הרשות השופטת על פני הרשויות הנבחרות, דוקטרינה של עלינות המשפט ומשפטיזציה של הפוליטי, שחיקה של גבולות לאומיים, הכפפה של חוק המדינה לחוק הבינלאומי, העצמת סמכותם של גופים בינלאומיים, הדגשת זכויות אדם אוניברסליות על חשבון זכויות אזרח פרטיקולריות, עליית כוחם של לוביסטים וארגוני חברה אזרחית (למשל "הקרן החדשה לישראל"), התחזקותם של בנקים מרכזיים, פוליטיזציה של האקדמיה ועלייתן של ענקיות האינטרנט תוך הפעלת צנזורה.

טאוב מציין שלא יוכל להאיר בחיבורו את כל הסוגיות, וכי יתמקד בהיבטים האינטלקטואליים האידאולוגיים והתרבותיים. המאבק האידאולוגי בין הגלובליסטים לחסידי מדינת הלאום הוא סוג של מלחמת מעמדות, בעלת מאפיינים כלכליים וסוציולוגיים: "האחרונים חופפים רק חלקית לקווי המחלוקת האידאולוגית, זה מאבק על שליטה בין אליטה שאת חברה נכנה כאן 'ניידים' לבין הרוב שכמעט כולו 'נייחים'. תוויות אלו מבקשות להצביע על הבדל חשוב בין האליטה שאופקיה בין לאומיים, לבין הרוב האזרחי הנטוע במקום ספציפי. זו לא תופעה ישראלית בלבד..." המעמד המבוסס, הניידים (כלומר אלה שהניידות מתאפשרת להם) מייצג את האליטה העכשווית ברוב מדינות המערב והם בעלי משלח יד וקשרים שאינם כבולים בהכרח למקום. המעמד השני, הנייחים, הם הרוב הגדול של האזרחים, והם כבולים למקום גיאוגרפי גם בעבודתם רגשיים והיסטוריים. מעמד הקשור "לתרבות, למסורת ולשפה ספציפית...ומוקדי ההזדהות שלו הם לאומיים, ומקצועו בדרך כלל תלוי במקום ובאפשרות להתנהל בשפה המקומית" - כאן כופה טאוב את השקפתו על המודל הישראלי - "כוחם הפוליטי של הנייחים תלוי במדינה הלאומית הספציפית שבה הם חיים ובמנגנוני הדמוקרטיים" (עמ' 39).

כדי לעמוד על הבעייתיות בטענותיו של טאוב (לעומת מונק), יש ראשית לעמוד על תפיסתו את בית המשפט; הוא אמנם אינו רואה בו כפועל במודע בשירות חזון גלובליסטי, אבל תפיסת זכויות אדם אוניברסליות של בית המשפט לטענתו היא במובן הליברלי - כלומר תפיסה של האזרחים כנתינים בעלי זכויות מוגנות יותר מאשר אזרחים ריבוניים על גורלם ומכאן "נגזרת גם חשדותו האינסטינקטיבית כלפי הלאומיות,

ספרו של הסופר, העיתונאי וההיסטוריון (של ארה"ב) גדי טאוב הוא ספר קריא, שוטף ולעתים שנון ומציג תובנות מעניינות. אך זהו גם ספר בעייתי בהנחותיו, במיוחד ביחס ללאומיות והדמוקרטיה של ישראל. טאוב יוצא מהתייחסות לספרו של יאשה מונק - העם נגד הדמוקרטיה ומצטט מטענתו של מונק - שכל המכיר את המסורת הליברלית השונה מזו הדמוקרטית, אמור להפנים כמובנת מאליה כי - "ליברליזם ודמוקרטיה רחוקים מללכת יחדיו באופן הטבעי כפי שהניחו רוב האזרחים - ורוב המלומדים", ואינו מחדש דבר בטענה כי "ככל שהרצון הפופולרי מתנגש במידה גוברת בזכויות הפרט, הדמוקרטיה הליברלית מתפרקת לחלקים המרכיבים אותה" (עמ' 34).

אין גם חידוש בטענתו של טאוב כי העיסוק בסכנה כי זכויות הפרט יירמסו תחת עריצות הרוב וזכה להדגשת יתר בכתיבה של האליטה הגלובליסטית, שמונק נמנה עם אוהדיה. וכאן מצביע טאוב על התופעה המכונה בפיו של מונק "ליברליזם בלתי דמוקרטי", ומצטט מדבריו: "בכל רחבי המערב... שלושת העשורים האחרונים התאפיינו בהתרחבות תפקידי בתי המשפט, הסוכנויות הביורוקרטיות, הבנקים המרכזיים, ומוסדות על לאומיים ובה בעת היה גידול מהיר בהשפעה של לוביסטים, בכמות הכסף שהושקע בקמפינים פוליטיים, ובפער המפריד בין אליטות פוליטיות לבין האנשים שאותם הן אמורות לייצג. יחד כל זה תרם לכידוד המערכת הפוליטית מרצון הציבור" (עמ' 35).

בעוד מונק מצביע, ובצדק, בעיקר על גידול כוח הלוביסטים, שהם בדרך כלל שלוחי תאגידים, מסיט טאוב את הדיון לוויכוח עם הנחתו של מונק שהתופעות הללו מקורן בטעות והן מבטאות תפיסות ליברליות כנות. לטענתו של טאוב לא בטעות מדובר אלא בהתקפה על הדמוקרטיה מצד זן חדש של ליברליזם. זאת תוך חתירה כנגד הלאומיות, כדי ליטול את הכוח הפוליטי מידי המוני האזרחים והעברתו לידי מיעוט נאור בעיני עצמו, המבקש לשמש להם אפוטרופוס. (שם)

החוט המקשר בין היסודות שמנה מונק ליסודות אחרים, לדעת טאוב, טווה את רשימה הבאה: קידום מדיניות הגירה מתירנית, התקפה על הלגיטימיות של זהויות לאומיות, בלקניזציה של הסולידריות הלאומית, העצמת כוחן של בירוקרטיות לא נבחרות על חשבון פוליטיקאים נבחרים,

אקסטרטוריאליים, מעין ממשלתיים כמו: הסוכנות היהודית על מחלקות העלייה וההתיישבות שלה, קק"ל, כמו גם החטיבה להתיישבות של ההסתדרות הציונית." (ראו עוד: יוסי ברנע, מדינת הלא לאום, הרהורים על לאומית ודמוקרטיה בישראל, 2019, בעיקר בפרק 11: "המאבק להכרה בלאום הישראלי", עמ' 140-155).

"מהותה של הדמוקרטיה - היא ריבונות האזרחים" טאוב כותב, "עקרון הרוב הוא המכשיר שמאפשר לנו להתקרב ככל האפשר לרצון הציבור. לדמוקרטיה ליברלית, שהיא צורת השלטון השומרת במידה מקסימלית על חירות אזרחיה, דרושה כאמור עוד שורה של זכויות שיבטיחו גם חירות פרטית וגם תחרות הוגנת בין דעות פוליטיות ואינטרסים סותרים" (עמ' 131).

מבחינה מתודית עושה טאוב שימוש מניפולטיבי בתפיסתו של מונק. הוא מוצא בזן החדש של הליברליזם גם העדפה של הרשות השופטת על פני הרשויות הנבחרות, ומניעת השפעה של הציבור על מינוי שופטי, בעוד שמונק - בהצביעו על שחיקת הדמוקרטיה הליברלית - מסביר כי במשך הזמן נעשתה המערכת הפוליטית שלנו פחות קשובה לרצונם של האנשים. וזאת מאחר שגדל תפקידו של הכסף בפוליטיקה, בגלל "הדלת המסתובבת" בין הלוביסטים למחוקקים.

עם זאת מונק מצביע על עלייתם של מיני מוסדות בירוקרטיים וטכנוקרטיים שונים, שהתחילו לקבל החלטות חשובות יותר ויותר "כולל בנקים מרכזיים עצמאיים, מוסדות בירוקרטיים עצמאיים כגון הרשת להגנת הסביבה, עליית הסכמים של סחר חופשי וארגונים שמקדמים אותו" ("כשהבוחרים לא רוצים דמוקרטיה: הניתוח שמזהיר מהעתיד הפוליטי של העולם", מונק בריאיון ל'כלכליסט', 2.8.2018).

ומה אומר מונק על הקונפליקט בין הממשלה כמו גם הכנסת לבין בית המשפט העליון בישראל? בריאיון עם דפנה מאור ("מפחיד מה שקורה בישראל, כשהשלטון החוק יתפרק, המחיר הכלכלי יהיה כבד", 'דה מרקר', 15.5.2019), הוא אומר: "מה שקורה בישראל נשמע מפחיד" בהתייחסו לתהליכי החקיקה שתשלול את סמכויות בג"ץ בישראל שמקדמת הקואליציה המתהווה בראשות נתניהו. זאת ועוד -

"הדרך הטובה ביותר להבין את נתניהו... היא להסתכל על פופוליסטים כמו דונלד טרמפ בארה"ב, ויקטור אורבן בהונגריה או רג'פ טאיפ ארדואן בטורקיה. הפופוליסטים טוענים שהם היחידים שמדברים בשם העם באופן לגיטימי, ולפיכך כל מוסד שפועל באופן עצמאי מהם ויכול להבטיח הפרדת רשויות, הוא על פי הגדרתם בלתי לגיטימי [...] ההתקפות על עצמאות בתי המשפט, כפי שנראות בישראל כיום, מאיימות באופן ישיר על המרכיב הליברלי, ובאופן עקיף על החלק הדמוקרטי. בית המשפט שנמצא תחת שליטה פוליטית לא יוכל להגן על מיעוטים - וזה ייטול את זכויותיהם

ושאיפתו להחליף את בסיס הסולידריות הלאומי בתפישה חזונית של הקולקטיב הישראלי בנוסח האמנה החברתית. זה פחות או יותר אימוץ תפיסותיו של ג'ון לוק..." (עמ' 95).

חשדנות כלפי הלאומיות?! תפיסה חזונית נוסח ג'ון לוק הליברל (הקדם לאומי)?! נבחן את מעמד הפלסטינים בשטחים למשל: האם הם חוסים תחת אופק ערכי של זכויות אדם אוניברסליות? תשובה תמציתית לשאלה זו מספק יואב דותן במאמרו "אקטיביזם שיפוטי בבג"ץ": "בדרך כלל הביקורת על החלטות של רשויות הביטחון בשטחים נושאת אופי פרוצדורלי, תוך הימנעות של בית המשפט מלהפעיל את מלוא הכלים המצויים באמתחתו לבקר את טיב שיקוליהן, ולבחון את פעולותיהן לאור מבחני המשפט הציבורי" (מתוך, רות גביון, מרכזי קרמניצר - אקטיביזם שיפוטי - בעד ונגד, מקומו של בג"ץ בחברה הישראלית, 2000, עמ' 55).



המהלך שעושה טאוב בעייתי בכמה היבטים נוספים. אבחנותיו אינן חדות וברורות; מחד הוא טוען שההבחנה בין 'ניידים' ל'ניידים' אינה אידיאולוגית לדירו, אלא סוציולוגית ואף מעמדית, אך בהמשך, הוא מחבר בין אידיאולוגיה לסוציולוגיה בצורה מורכבת בטענתו כי יש 'ניידים סוציולוגיים... שתומכים בעמדה פוסט לאומית ומוצאים את עצמם מצביעים לאותה מפלגה יחד עם רבים מן הניידים. ויש 'ניידים סוציולוגיים' שתומכים, כמו כותב שורות אלה, בעמדה הלאומית ובמפלגות לאומיות" (עמ' 20).

כשבוחנים את תפיסתו הלאומית והדמוקרטית של טאוב, עומדים על גישתו המיתולוגית ביחס לישראל, המתמצית במשפטים הבאים: "הדמוקרטיה המודרנית והלאומיות המודרנית נולדו יחדיו. זה לא מקרה. בדמוקרטיה לאומיות - ובכלל זה כמובן גם ב'יהודית ודמוקרטית' - הדמוקרטיה והלאומיות הן שני פניה של אותה תופעה" (עמ' 51). ואם לא די בכך, אז ניתן להביא ציטוט מיתולוגי נוסף (ביחס לישראל) - "בין הדמוקרטיה ללאומיות יש גם תלות פונקציונלית. דמוקרטיה אמנם אינה בפשטות שלטון הרוב, היא ריבונות האזרחים. אבל היא נשענת על העיקרון הרובני מפני שהפשטה שנקראת 'רצון האזרחים' לעולם אינה מבטאת את רצון כולם" (עמ' 53).

אך ישראל איננה מדינת הלאום האזרחי הישראלי, ולא רק זאת, אלא שדרישת הכרה בלאום ישראלי כלל אזרחי נדחתה בבית המשפט העליון. "כלל האזרחים אינם בגדר ריבון, זאת מאחר שהמדינה מוגדרת כמדינה יהודית של העם היהודי, וחוק השבות נותן ליהודים באשר הם מעמד עדיף על פני האינטרסים של המדינה, מבחינת אפשרו הגירה אליה לקבלת אזרחות ישראלית. ערביי ישראל אינם נתפסים כחלק מלאום המדינה, וכאילו זו טרם קמה, פועלים בה מוסדות ציוניים

אפרת מישורי | נתקלתי בשיר רב יופי

עמנואל יצחק לוי

תעופה

אֶלְמָלָא הָיוּ בְעוֹלָם צְפוּרִים,
הָיִינוּ לְמִדִּים תְּעוּפָה מִפְּרָפֶר.
וְאִם לֹא מִפְּרָפֶר –
מִדְּבֹרָה.
וְאִם לֹא מִדְּבֹרָה –
מִיְתוּשׁ.
וְאִם לֹא מִיְתוּשׁ –
מִפְּסִנְתֵּר פִּנְף.

מתוך השמש שרה למלכיו, הבה להבא 2020

הרהור אחד שנפרש על פני 7 שורות, כתוב כמין טור הנדסי יורד, מזכיר במבנה הרטורי שלו את ההגדה של הפסח. הוא לא תופס הרבה שטח, אין בו טיפת לחלוחית, אין בו טיפת התפייטות, אבל מהיתוש ועד לפסנתר הכנף יש בו כפיצה, יש בו מעוף והרבה תעופה, את כל התעופה שבעולם.

2. הבאים מדארפור או אף מאריתריאה (שעמה מקיימת ישראל קשרים דיפלומטיים) אינם מגורשים מִישראל, בשל הסכנה הנשקפת להם.

3. מוסדות המדינה מתרשלים בבדיקת הזכאות למעמד פליטות: "ועדה המייעצת לנושאי פליטים דנה ב־2017 בשתי בקשות מתוך 15 אלף" (לי ירון, 'הארץ' 18.6.2019).

4. היותם של הפליטים בגיל העבודה אינה מהווה הוכחה לכך שהם מחפשים עבודה, וברור שרק בבדיקת זכאות לפליטות ניתן לשלול או לאשש זאת.

לסיום אעיר שסוגיית התקינות הפוליטית (פרק רביעי) והפוסט מודרניות (פרק חמישי) ראויות לדיון בפני עצמו, מה גם שהן מן החלקים השנונים והנוקבים בספר.

של ישראלים רבים... מדינה שבה אין עצמאות משפטית, לא תוכל להבטיח בחירות חופשיות והוגנות".

ואיך יתמודד טאוב עם הטענה הבאה של מונק, הנאמרת כתשובה לשאלה על הכוח הרב שיש לבית המשפט העליון בישראל? "כפי שהראיתי בספרי העם נגד הדמוקרטיה, עלייתו של בית המשפט העליון ברחבי העולם, וכוחה של הביקורת המשפטית הן תופעה אוניברסלית בדמוקרטיות ליברליות. בשנות ה-20 של המאה העשרים לא היתה לבתי משפט עליונים רבים סמכות לפסול חוקים, בטיעון שהם אינם חוקתיים. כיום זה נפוץ בכל מדינה באיחוד האירופאי, בצפון אמריקה, ובאמריקה הלטינית. לכן, זה לא יוצא דופן בבית המשפט העליון של ישראל... יש תקדימים להתקפות על עצמאות מערכת המשפט מהסוג שנתניהו מבצע עתה".

אך למרות הנחותיו השגויות של טאוב על המשטר בישראל, כמו גם הגדרת זהותה הלאומית ומהותה הדמוקרטית והשימוש הסלקטיבי בכתיבי מונק – יש בהחלט חשיבות לדיון בספרו של טאוב על השפעת הגלובליזציה. הוא מבקר את הקשר האינטואיטיבי בין דמוקרטיה לבין זכויות אדם, וביצירת הרושם שהדמוקרטיה תמיד לצדם של אלה המדברים בשם הזכויות הללו. "כך נעלם מן העין: המאבק הפוליטי הקריטי בין גלובליסטים לבין פטריוטים, בין חסידי מדינות הלאום הדמוקרטיות לבין מקדמי הסדר הבין לאומי שירוקן את הדמוקרטיה מתוכנה, ייטול מן האזרחים את כוחם הפוליטי ויעתיק את הריבונות הלאומית אל גופים שאינם נבחרים ואל מוסדות חוצי גבולות, ולכן יפגע בסופו של חשבון גם בזכויות הליברליות" (טאוב, עמ' 49). גם אם טענתו זו של טאוב נראית סוחפת מדי, לא ניתן להתעלם ממנה, אולם הבעיה היא שלצד הפרוות תיאורטיות כלליות, קיימת תיאוריטיזציה מיתולוגית ביחס לישראל תוך שימוש בממצאים אמפיריים סלקטיביים. כך, למשל, לאחר שהוא מזכיר דיון של ועדת כנסת תחת הכותרת "הפליטים מאפריקה", שבה מעידים פליטים מדארפור, בצינו את הצורך להצילם (ולו רק משום שישראל חתומה על אמנת הפליטים), נסב המשך הדיון על עשרות אלפי השוהים הבלתי חוקיים מאפריקה. כאן מבקר טאוב את התקשורת הישראלית שמשמשת ביחס ל"מסתננים" במושגים "פליטים" או "מבקשי מקלט", שלטענתו מטעים, שכן רובם הגיעו לישראל בחיפוש אחר רווחה כלכלית, ולא משום סכנה שנשקפה סכנה לחייהם. כ־80% מהמהגרים הם גברים בגיל העבודה, שעברו בדרך כלל במדינות בטוחות אחרות בדרך לארץ" (והשיא) – "ומתוך המספר הקטן של בקשות מקלט שהרשויות הישראליות בחנו, פחות מאחוז נמצא עומד בדרישות לקבלת מעמד פליט".

באשר לכך יש להעיר ההערות הבאות:

1. הסתננות לארץ כמו גם כניסה לא חוקית אליה, אין בה להעיד שהעושה זאת אינו פליט הזכאי להגנה, מה גם שמעשית אין לו דרך כניסה אליה בדרך המלך.

לאישה

אשה בי כמהה
 לאשה אחרת
 גבר בי מושל בה
 ונחלץ לעזרתה.
 גבר בי לוקח את עצמו
 ברצינות מולדת
 מוצא אשה ועוד אשה
 לנוח עם עצמו.
 אשה בי מתעוררת
 עם אשה, נותנת
 את עצמה לגבר בי
 לנוע אל אשה.
 חסרה אשה בי עוד
 לגבר שחסר אשה
 שניהם רוצים אותי
 אחד עם השני.

אוהבים יודעים

יכול להיות שמנגנון ההרס
 מתקתק אצלי והדהודו
 בוקע מגופך. יכול להיות שאהבה
 שמתחוללת פה גואה אל פליינה
 כי כך מסתובבים חיים
 ובלעדי תקתוק הקץ היה המות
 פה שולט. אפשר שבלעדינו
 לא היה נורא, אבל אתנו
 השירה גדולה.

רציתי להישאר

רציתי להפרד
 יומים ושלושה
 לא יכלתי עד
 שלא רציתי גם שלא.
 זה בער אצלי בגעגוע
 ארבעה וחמשה
 לא יכלתי עוד
 רק להכנס ולא להכנס.

זה מחכה אצלי
 שבוע ושבוע
 את אומרת ורוצה
 ואומרת ורוצה.

רציתי להגיד לך
 שרציתי גם להפרד
 לא יכלתי גם
 לא יכלתי גם שלא.

יום מיוחד

היום שבו השתחררתי ממך
 היה עצוב במיוחד.
 הפארק היה ריק
 שלא כרגיל בשעה היפה
 עם רדת אור נוטה לסגל
 צעדי מאטים, הקולות מסביב,
 השביל המשיך שתיקתו
 שום דבר מיוחד מעבר לזה
 שמים פתוחים, רוח קלה, שקשוק רכבות
 מפה ולשם

כבר לא

כבר לא מחפשת גבר
 שיכניס מבוכה בנפשה.
 הוא זקוק מאוד לאשה יותר.
 אבדה ענין ומורל. טוב לה
 עם מה שגלתה בעצמה. הוא זקוק
 שתתן לו מרחב, שידע, ויפגש את עצמו.
 מתוך בהלה ורפיון היא אוחזת אותו
 ערבה לעתיד צלול ונצחי. הוא
 לא מנסה להבין, מאוד מנסה, אך
 נצמד לראשו הגברי. היא אוהבת אותו.
 הוא אוהב. הוא רוצה לתת מעצמו
 מחכה שתבין. היא צמודה ללבה הנשי,
 מתגרה, אין לה בררה. הוא גדל
 לתוך שרשיו. היא מסרבת כעת.
 כבר לא מחפשת, מבינה זאת היטב,
 ולא תניח לו לחפש, עד שימצא, ורצוי
 שיצא לעשות זאת עכשו.

”בן־אדם לא יכול לחיות מחוץ לביתו, זה העניין”

דורי מנור: נפש אחת אחר־ך, הקיבוץ המאוחד 2020, 125 עמ'

מיקי קרצמן: עובד ארכיון, הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 2020, 951 עמ'

יהודה שנהב־שהרבני: פועלים בתרגום (מהמפנה האינדיבידואלי לתרגום דו־לאומי), מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד 2020, 245 עמ'

מוסיפה ומבכה גם התנוונות ודעיכה בקרב המנצחים, שאינם רואים פה ניגוד ומכאוב טרגי אלא משתכרים מניצחונם ומשליטתם.

אך כוחניותם ואדנותם (התחסדותם – לפי מנור) רק מצמצמת ומאיינת את יצר הקיום וניצת הבריאה שלהם עצמם. השיר 'אודה לאקליפטוס ולברוש' מתאר באיזו דוקטרינה מעוותת אוחזים אלה: יש בתוכם רעב לכוח ולשלטון, זאת אף במחיר החיים עצמם. הם משתפים פעולה עם הקרבה חסרת פשר של היקר להם מכל במלחמות שווא, שאינן, אף פעם, מלחמה אחרונה. והלוא לדור הצעיר, כותב מנור, היתה אמונת ילדות, והוא סמך על אהבה ורחמים והאמין בכוח החיים, בזכות לחוויות, אך לא נמצאו לו רחמים והגנה בחיקם של אם ואב; אלה נסוגו מאחריותם הטבעית שנים הרבה קודם לכן – כבר בעת טקס החידלון בהטבעת אות המסדר שממנו נחרץ הכל – בחותם ברית המילה.

דומה ששלושת היוצרים הללו נידונו לשמוע בחייהם מעין צליל של יתמות נמוך ועגום. לחץ המתלונן יותר ויותר במפגיע, בכאב גובר והולך, ואינו מרפה, אשר צומח בשירתו של דורי מנור להפגנת רגש סוערת. אך גם אם הוא עצמו ועמיתיו פה כותבים בשפה הרוויה שאיפה אל המוחלט, עדיין הם נשמרים מפני נוסחאות נדרשות ומפני קנאות מזת קצף.

ספר השירים של מנור נפש אחת אחר־ך, מכיל כמה פרקים: שירה אישית, אוטוביוגרפית; מחזור ארס־פואטי בשם 'סדנת שירה' ומחזור שירים בשם 'עצי ארצנו'. שירתו 'האישית' היא מטבעה לירית, אך בכנותה הגולמית כמו נכתבה כיומן אישי. למנור סגולה מפוכחת – כמי שלא אוהב פוזה וזיוף – לספר על עצמו "בלי בושה"; כאילו היה זה סיפור ראשון או סיפור יחיד בעולם. בשירתו האישית הוא טווה אירועים טראומטיים ומכוננים כאחד, אך בעיקר, אהבה גדולה ורוויית חסד לאביו. מעשה כיבוד האב הוא צנוע, מרגש וטבוע חותם אחריות גדולה, כמו שומר על אש קודש שלא תכבה.

במאמר זה אתיחס רק למחזור "עצי ארצנו", הכולל שישה שירים, ואתרכו בשירים 'אודה לאקליפטוס ולברוש' ו'הימנון לאקליפטוס' המתייחס לנכבה. המוטיב המלווה את השיר האחרון הוא ציטוט מ"חרכת חזקה" מאת ס' יזהר; בדמותו, מנור מנסח נרטיב על אודות עוול, גירוש וגלות (רבת פנים).

שלושת הספרים הנ"ל מציגים קול אנושי יחיד סגולה, העולה בודד – בוער כלהבה בהירה – מתוך הוויה חברתית ישראלית רחבה; קלת ראש, רגילה, יום־יומית; כזו, המבטאת אטימות ואדישות לזר, לגר, לזולת; מתהדרת בנידוי קורבן, שבין השאר בידיה שלה קבעה את גורלו; חברה זו, אשר מתנכרת לאחור בחסדי צדקנות ועיוורון מדעת, יודעת דווקא להתרברב בחיים חיוניים, חגיגיים, גאים ומנצחים, אך בפנימיותה, במעמקים, בחסות דממה נשחתת ושנות שתיקה והכחשה ארוכות, הדברים נראים אחרת. כבמקווה של מים עומדים מתפשט לאטו ריקבון פנטסטי כמו בחביות יין ישנות; שם – "עיירות מתות בסתר" – כותב המשורר דורי מנור. נסיגה פנימה מתחוללת, חזרה, דרך השורשים, במעמקים – התפוררות, נשכחת מלב כל.

שלושת הסופרים עוסקים, כל אחד בדרכו, בהשלכות ה"נכבה" שאירעה במלחמת '48 על הווייתנו כחברה וכתרבות. מדובר במושג שעד לא מזמן היה טאבו בשיח של החברה היהודית בישראל. הוא הושתק או הודחק אל השוליים של התודעה הקולקטיבית אשר עד עצם היום הזה מקיפה עצמה במתרסים של שנאה, פחד, קהות, חשדנות, התנשאות ובלבול המקדמים ביקורת צודקת. שלושת הסופרים אומרים כי אין טעם לקרצף מעל צלם פנינו את אותות העכה כשקוברים פצע הוא יגדל למורסה. לכן, יש לדעת ולהכיר בעובדות הקשות: מלחמת העצמאות של ישראל הביאה גם לאסונם של אזרחים ערבים רבים; גרמה להרג, בריחה, הברחה, נישול של מאות אלפים תושבים ממקומם ומביתם; מקום הפצע בנפשנו הוא עמוק, אומרים סופרים אלה, אבל אנחנו טחים עליו משחות אליל ההופכות לרעל המכלה גוף ונפש.

המחווה הרגשית האנושית העולה מספריהם היא עמוקה, בטוחה בעצמה, אוניברסלית באופייה. והיא מתרחבת מתרחבת לקינה נצחית על המתים, על כלל פליטים גולים, אנשים מנוודים, עוזבים לגורלם. אך קינה זו היא גם על השולטים, אלה שקולטים אל תוך חייהם, אל תוך עורקי הדם, את העוול, מי בהתפארות, מי בשם הקדושה ומי באדישות או מתוך בערות. זהו עוול, שמתוצאותיו, כמדומה, אין חזרה, שכן תביעותיהם הטבעיות של קורבנותיו להכרה, להזדהות ולחמלה, נידונות להתנגש בכל הקירות – בלי תכלית. זאת למצער, בגלל התחסדות, צדקנות ותעמולה נמשכת על הינגפם של בני חושך בפני בני אור. קינה זאת אי לכך מתארת לא רק שכול, שקיעת חיים וכריתתם אלא

- שהוקמו על ההריסות - או אז נשמעים פעמוני האשכבה של הרקוויאם. ולא בכדי בחר מנור להספידם בסוגה אמנותית מערבית, זרה למקום.



יצירות משמעותיות בספרות העולם נוצרו דווקא באור של דמדומים או בהתייחסות אל עידן של דמדומים. מנור ממקם את שירת "עצי ארצנו" בעידן זה של שקיעה. הוא בוחר במילים כמו "רקוויאם", "אודה", "קינה" לעצי הארץ הסמליים. לדעתי, כאמור, הוא עומד בתוך זמנו בלב חצוי ולא מתוך התנערות טוטאלית, כפי שהתפרש באחת הביקורות. תבניות הלשון של השפה העברית, ערוצי דיבור שלה, מטען תרבותי, הזיכרונות הפרטיים והמשפחתיים שחוהו בארץ, כל אלה פועלים, כמובן, בשרש נשמתו ובאים לכיטוי בשיריו. הוא בן טיפוהיה של התרבות, והוא עומד על משמר השפה שלה; "ועכשיו - משמעת מים" - הוא כותב - ממחיש יובש וקמילה שיהיו מנת חלקם של עצי ארצנו המדומים לחיל משמר שהשתלט על האדמה. ומשמעת מים זו הלוא היא מטבע לשון שרק ישראלי יבין.

"עצי ארצנו" בשירה שלו הם כאמור דימוי וסמל, הם כמשל. האקליפטוס מסמל, תוך שימוש מוגבר באירוניה, בסרקוזם ואף ביסודות סטיריים - התנהגות דכאנית חסרת מצפון של ההתיישבות העברית משחר הציונות. "האדם עץ השדה" נאמר, ופה, העץ כמו האדם הוא בייצוגו האדנותי, הפולשני, האלים, וגם בסופו של דבר, התלוש, כי באה עתם של השורשים, כפי שכתב ברקוויאם לברוש ולאקליפטוס - "לצמוח מעלה מעלה". מנור גם מלעיג על חלומותיהם המדיניים והלאומיים של אבות האומה (ששאבו את דימויהם מתחום החקלאות או הבוטניקה) על שורשים, צמיחה, השתרשות והסתעפות.

כמה מילים על האקליפטוס: לצד הזית (שייצוגיו רבים) והשקמה, האקליפטוס נחשב לבן האהוב של הארץ. הוא נקשר למיתוס ולאתוס הציוני; התיישבות, ייבוש ביצות, הדברת קדחת. ברית כרותה איתו כמו הברית הכרותה עם הארץ וסמליותו גדולה ומודגשת: לאחר כריתה מתחדש העץ מהגדרם. לא בכדי ערביי הארץ כינהו "עץ היהודים".

לא מפתיעה, אם כן, נוכחותו השגורה בשירי ארץ ישראל, והכתרים שנקשרו לו. הוא סימל געגועים לילדות, לנעורים, כמיהה לנחמה, אך בעיקר קידשו אותו כסמל חילוף המקום, הזמן, הדורות. התחדשות שלאחר פורענות. כך אסתר ראב בשיריה, דויד שמעוני בפואמה גדולה ('ביער חדרה'), המשוררים: רחל, לאה גולדברג, יהודית כפרי, אדמיאל קוסמן ('האקליפטוס שבחצר סבתאי'). נעמי שמר, חיים גורי מאיר אריאל, עמית מאונטר ('עץ הנעליים'), ורבים אחרים.

בשירו 'הימנון לאקליפטוס' עושה מנור מהלך אירוני: הוא מערים על הקורא, מצטרף בנון-שלנטיות כמו לתומו, כמעט מתנגב לשורת המשוררים האלה, הרומנטיקנים. לרגע, מעלה על נס את סגולותיו של העץ, שר לו הימנון, הנה הוא מצדיע

הוא עושה כן כבן חורג העומד בתוך שדה של סיפורת עברית מעוגנת בנרטיב ישראלי לאומי; כזה, העוקף את ההיסטוריה הפלסטינית, בין אם בכונה, בין אם מחוסר עניין, בין אם בשל סדרי עדיפויות אחרים.

אמנם, סופרים ישראלים כתבו על שבירת חוסן וכריעה של יסודות הבית הציוני מכובד חולשותיו הפנימיות. רקוויאם לנעמן מאת בנימין תמוז מספר על אחוזת המייסדים המתמוטטת; יהודית הנדל כתבה על דינמיקה של ערעור יסודות הבית, על הזרות בבית שבו אין יסוד ושורש;

הנדל, בספריה, מציבה בכיורור סימני שאלה בנוגע לנרטיבים ישראליים הגמוניים. מנור מצידו כותב כי התיישבות על אדמות כפר ערבי נטוש אינה מאפשרת להשתרש במקום. בשיר 'הימנון לאקליפטוס' יש מין פזמון חוזר היוצר תנועה של בליעה, ניכוס, השתלטות על משהו ששייך לאחרים; תנועה האומרת כי אין מחסה מפני החטא והאשמה בעולם שגלתה ממנו האמפטיה, אשר הופר בו ערך מוסרי נעלה, שכן חודרים אליו סכסוך פנימי, ניכור וזרות. אלה יורדים גם לנפש ולתוך האני. והאנשים, במקומותיהם החדשים - אינם זוכרים מאום; הם רק הולכים ומתרחקים אל גלותם. זרות זו לפי מנור היא כמדומה מובנית, והיא גם מכלה הכל. מנור בשירתו לא מציג תלונה מטאפיזית, אלא ציונית לאומית: האבות כמו ידיהם, במעשיהם שלהם, בחרו נוסחה ודרך חסרי פתרון המשפיעים לדורות.

הגם שתמוז, הנדל ומנור כמו נועצים חוד איזמל ונושאים קינה גדולה - הרי את כל זה הם עושים מתוך נפשם ובתוכה. מנור המסיים שיר זה בתנועת נפילה או בעקירה של עץ האקליפטוס הסמלי ממקומו, עושה כן מתוך זיקה למפעל, לבית שמתמוטט - 'וסופנו שנבכה על/ הנפיל שנעקר', הוא כותב בנימת שייכות של אנחנו, בלשון רבים.

המילה המפורשת "בית" (שהיא חוויית כיסופים ו"הבית הלאומי") עולה אמנם בשיריו אבל רק כשהוא מתכוון לתאר הוויית חיים שורשית שכאילו מתה אך למעשה עדיין חיה ונושמת; בית לבנים וחמה, קדירות ועשן, ריחות של טבע; "לכל בית יש מפתח/ לכל כפר יש שם ושביל", הוא כותב על הבתים שהריסתם נחרתה ככוויה בבשרם של המעשים. רק בית זה הוא בית אינטימי, ממשי, עם מפתח; בית שאין שוכחים אותו ואיי אפשר לשכוח. את ההנצחה, האבל והזיכרון שלהם הוא מעלה כבריטואל שבו הזמן כמו נעצר, שכן מלאכת הזיכרון לא תמה וגם לא תסתיים בעתה.

במעין מקצב קמאי של כלי הקשה הוא מונה את שמות הכפרים הערביים שנחרבו. בכך הוא משיג אווירה של הפנוט, של כישוף שמשותקים בה געגועים ולחשים קדומים שיש בהם כדי לעודד ולהחיות. המקצב, הלחן הפנימי, המקסם, הופכים את הקוראים עצמם למשוררים-שותפים החווים רגעי הנצחה, זיכרון קולקטיבי וגם בריאה; הזירה המוזיקלית משתנה כשהוא מזכיר בשיר את מגידו, עין חרוך, כפר סבא

'הימנון לאקליפטוס'). "הו" זה, החוזר על עצמו כמה פעמים, יכול להישמע פואטי אך גם פרוזאי. הקריאה הזאת יכולה לבטא דבר-מה חסום ותקוע וגם לשרטט את שפתו של המשורר כקינה מוסיקלית הבוקעת ממעמקים. זהו "הו" המצוי בשמים וגם שרוי בתהום. ואולי, זו בכלל מילה של גבול שאינה קשורה למרחב כלשהו הסובב את קו הגבול; כמו היתה מצויה במקום נטוש ולא-מוכרע של השפה, מייצגת הוויה של שבר בשפה. ואולי זה מצע לשוני להגות ברוטלית ואלומה, שמייצגת אב-טיפוס של אנשים חסרי מילים, חסרי נקודות אחיזה, חסרי מסגרות והכוונה להתמצאות, כאלה שנמצאים במרחב שיש בו חורבן של רעיון, של הלך רוח, של אידיאולוגיה. ואולי "הו" מרמז כאן לעמדה המרה-מתוקה של אלה אשר מוקנטים מייסודי האשמה אשר להם נידונו בגין מצב פוליטי-חברתי עמוס סתירות. מתוך עטיפתם הרגישה הם אומרים: כלום באמת לא היתה לקורבן ברירה אלא להשליך עצמו בעיוורון לתוך המצב האומלל הזה וחסר התקווה? וכאשר כבר שקע במצבו זה באשמתו או באשמתנו, כלום לא היה מסוגל למצוא כוחות נפש רבים יותר, כבוד עצמי רב יותר, כדי לשאת את מצבו ללא תלונה?

מנור הוא משורר, מתרגם, עורך ומורה. על שירתו כבר נכתב בעבר כי את תנודות הריתמוס שלה, את דימוייה ומבניה הוא לוקח מהשירה העברית על כל תחנותיה וכי הוא מושפע משירת לאה גולדברג ומשירתם של אורי צבי גרינברג, אלתרמן ודליה רביקוביץ. מבקר הספרות דן מירון שערך את ספר שיריו הקודם **אמצע הבשר** כתב כי מנור העמיד בלב השירה העברית אוקיינוס עמוק ורב-ממדים. אחרים מתחו ביקורת על מפגן השנינות, הווירטואוזיות, המוזיקליות והעכשוויות שעמם הוא הולם בקורא. ללא ספק, למנור יש קול ייחודי שאי-אפשר לטעות בו. שירת "עצי ארצנו" היא אכזרית, צורבת במשפטה אבל גם רגשנית וכואבת. היא נדמית לעתים אפילו כהתלכדות האמנות עם החיים, התלכדות המילים עם הדברים; הסופר פונה אל עולם-מחצבתו, חודר אל מעמקיו כדי להעניק לו את מהלומת החסד. וכבר כה ברור כי מיד יתחיל להספיד, להנציח במילים. יקים אנדרטה.

השירה הזאת מעלה בקשה של המשורר להצטייר כאיש של אמת וכמורה דרך, דובר של הלך רוח ואולי אפילו דוברו של דור, המביט בדברים בדרך שונה. איש מילים ההולך אל ראש הגבעה ועומד שם יחיד, מביט איך השיירה מאבדת את דרכה. מוכיח ומתרה - כי בלב מרחב המכיל והמחיה, בלב האידיאל של הבית הלאומי, מתפשטת אנרגיה מכלה ומאיינת. הוא מתאר כל זאת בעין קרירה ומרוחקת אך גם במכאוביו ולעגו, באירוניה ובתימהון. אפשר לבוא אל שירים אלה בסיסמאות ולומר שהם עוסקים במה שבין היהודים לערבים או במה שבין היהודים הגסים לבין היהודים הרגישים, יפי הנפש. לי נדמה שיש פה משורר שכמעט כורע תחת משא כובדו-שלו. הוא רואה בחרדה איך כל זה תם לגווע, כל זה הולך למוות; באומץ הוא מעלה הכל - מכוח המילים - אל פני השטח ואל האור, והאוויר נתפס בריאותיו שלו. כמו נעתקה ממקומה חלקת יער, הוא זועק לעבר הנער: "אל תצא למלחמתם."

"נפיל", מסלסל לו אריה - אפשר לשמוע ממש את הפורטה התזמורתית - אלא שאז מראית-העין נופלת: הגיבור אינו אלא פולש אלים, שכפה עצמו ואנס וגמע בלי רחמים את כל מה שקדם לו. "אקליפטוס, אקליפטוס", איך גמעת כל שריד/ לקאקו, עגור וליפתא", מנור כותב בלחש חודרני.

והלוא בסך הכל מנור נענה כקודמיו המשוררים לקריאה של בעלי אידיאלים - הי, אתה, המשורה, צא ושיר שיר הלל לכבוד המעשים הגדולים. והוא באמת נעור לשיר שיר - כזה ששפתו פשוטה והיא נועדה לשקף, לתאר, לייצג, לפאר - אך אין זה ה"נירו ניר" המיוחל; לא על הגשמה וחזון השיר, כי אם להיפך, על אלימות ושרירות לב ומוסרות-שלטון.

עץ זה, בטבע, יש לומר, הוא בעל הדר ויופי רב, חסכוני להפליא במשק המים ואי לכך, למעשה, לא ייבש ממש ביצות. לימים התחוויר כי עליו המיוחדים, כשהם נושרים, בגין האתר החרוף שלהם, הם ממיתים את עולם החי הטבעי אשר סובב אותו. אז הנה: עולם חי וצומח שגווע תחת משא סתירותיו-שלו. תחת כובד חוקיו.

'הימנון לאקליפטוס' הוא ציון גיאוגרפיה של חורבות. מנור מונה בו כפרים ערביים שנעלמו תחת הריסות. יש בשיר התאמצות עליונה של צער, כאב; ולצידה אירוניה שאת גבולותיה הוא מותח עד התפוצצות. מנור מלווה וכמעט "מעודד" שירה של מקהלת קולות. כמו באיזה פולחן לאומי מקודש הוא קורא לשבט לשיר, כאילו היתה זו שעת ריקוד והשבעת רוחות: "שירו אריה לנפיל הזה עכשיו: אקליפטוס, אקליפטוס, אקליפטוס, מה מליל? גמע את יאפא וחמאמה, את אסדו ואת סומיל". מובנן של מילים אלה קשה כל כך עד כי דומה שהוא מתחלף בפארודיה שלהן, השואפת לאמיתו של דבר לבטא הצלחה בל תיאמן, המבטאת לא את חיי המולדת הממשיים שנוצרו כאן, כי אם את האלתור הזמני שלהם.

ברקוויאם לברוש ולאקליפטוס' מנור מבקש להמחיש איך החברה צועדת פעם אחר פעם במצעד האיוולת. יש בשיר איזה אפקט צעידה. אולי זו צעידת שיירת המתים הצעירים, המיותרת, במלחמות עוועים; עץ הברוש ניצב בשיר "כמקוננת ירוקה" בשער בית העלמין; אך "אגרופיו - אצטרובלים/ הקמוצים במלאכת אבל עולמית". הברוש הוא עץ ירוק-ער הנטוע עמוק בקרקע. שורשיו של האקליפטוס בשיר נמצאים למעשה באוויר - "צומחים מעלה, מעלה" - כמו עדת ממזרים - הם צומחים הפוך. הממד הזה הוא דיסהרמוני, בוגדני, מטריד ומשבש. ה"כעץ שתול על מים ועל יובל ישלח שורשיו", הופך פה ל"כל תהומותיו נסתמו". אבל העץ הכביר בכל זאת תובע את מקומו, את חייו. ומהאדמה היבשה, מבין המצרים, הוא שולח שורשים לגיטוש נואש באוויר, במעין תעלול של הטבע. המושג "שורשיו בשמים" לקוח מטקסט יהודי קדום הדין בהתעלות, אך פה נעשה בו מין היפוך אכזרי, המרמז גם על תלישות למיניה, על פרנסות אוויר, ועל "מגלגלי עיניהם השמימה".

"הו" היא מילת קריאה המזדקרת משיריו של מנור מיד בעת קריאה ראשונה. "הו רחובות וכפר סבא! הו שומות השעמום!"

מתחלפים בזמן? איך עליו לדבר על היעלמות כשלנעלם אין דימוי? איך מציגים את מה שהתרחש דרך הנעלם, החוסר?

קיצמן מביא כדוגמה מהלך של כיסוי כפרים חרבים ושברי חרס על ידי שתילת עצים; הוא שואל - מבעד לאסתטיקה, מבעד לטבעי - איך אפשר לשחזר שיטה של השתלטות, לשרטט קו של רוע? עליו לעורר אדם לפליאה על מוגבלות הזמן, המרחב, המחשבה; ובה בשעה לעורר בו שאלות על אשר התחולל פה ברצף הזמן הקודם, על רקמות שנפרמו ושקעו, לעודדו לדפדף בקרעי דפים אחרונים שעוד מעט יתפוררו. קיצמן מעניק פרספקטיבה לעצם האפשרות לדבר, לספר, לזכור ולהעיד, למצוא דיבור הולם. גל האבנים שלו משתלב במרחב כממשות עם היגיון, עם בסיס. כעדות לכך שאדם יכול להטיל ספק במראה העין השטחי, במראה-על ולמצוא ביסודות שמתחת אמת מורכבת ועמוקה יותר, כמעט כמו ממקור שמיימי. בכך קיצמן מוסר לאזרחים צו מוסרי לחקירה מתמדת להבנת המציאות.

אמנם קיצמן פועל במרחב שאת הנראות שלו מנסה התרבות לעמעם, מבקשת לטשטש את עקבותיו ומעל לכל למשול בו; אך הוא מלמד שעדיין מתקיים במרחב זה כוח לא נשלט, כוח שניתן להפעיל בו פרקטיקה וטקטיקה של נוכחות. נוכחות המאתגרת את יחסי הכוח, את הסדר החברתי, את הזיכרון הלאומי ההגמוני. שכן, אם באים מפה - והורסים, משנים, מוחקים, מנכסים, מנסים להסוות, למחוק, אזי הצלם בא משם - ובפעולתו המאומצת, בעיניים ממצמצות, בחריכת הפילם, כמעט - הוא מעניק לכל זה תפנית אפית - כוחות הרס מול קרומי תרבות שכוסו בעפר, וקריאה לשחזרם בדמיון.

לכאורה, האבנים העזובות מונחות כגל של גלמים, מעידות על עולם שלם שחווה חורבן; ובאמת בצילומים אלה יש פואטיקה של תוגה גדולה. הלווא בשעתה, האבן השלמה היתה סימן למשפחה. עתה היא מנותקת, שבורה; העולם שלה מפורז. אלא שבעת הצילום, לא רק שהאבן שכנו בה את החומר שבה לרגע להיות אבן - חומר בסיס של הטבע; היא כמו הופכת להיות קריאה ונגישה שוב; עמוד תווך לזיהוי עבר ולשחזורו. כלומר מתעוררת משאלת הזיכרון במשפחה, בחיים של אנשים; וכך, האבן הופכת סימן בראשיתי לעבודת הזיכרון.

קיצמן טוען כי דממת האובייקט בטבע אינה סתמית. האבן הטרומית היא כאמור עדה ותיקה לסבל, לייאוש, לניוול. אך צופה בתצלומיו יכול לרמות שהיא גם בבואה אילמת למהותו של המצב האנושי הישראלי והוא - להיות מוטל בשברים, בין סימני המלחמות, בתמיהה ותחושה עמוקה של חוסר נחת; עם עקבות ושרידי זיכרונות המעידים על חברה שולטת מלנכולית ושסועה. האבן, אם כן, מגלמת את מהותה של העבודה הפילוסופית (התבוננות במצב דומם) והיא גם מביאה להנחחה ולמימושה של המלנכוליה כמסד של חיים המוצבים על הגבול העדין שבין טירוף לגאונות.

על הסופר יוסף חיים ברנר נכתב כי בשנאתו ובייאשו מהחלומות הציוניים היה איזה דבר נפלא והוא אולי דבר שלאחר ייאוש. ממד נפשי זה העלה את הכתיבה, את השפה, את העברית שלו אל מתק הסתרים. אל קרבת הקודש. מתוך דבר שהוא לאחר ייאוש - גם מגור כותב, כמו נושא עיניים אל איזה תיקון שלנו, שמקורו יהא כנראה, בזיכרון. ברומן ישן ומצויב המונח בארכיון העתים, שממנו ישתרגו ויתנחשלו עלילות הממששות לבוא על מקומו של המפעל הציוני.

מגור אינו ממלא בשיריו תפקיד של אל נקמות, הגם שהוא כותב על "הנצח הנוקם". הוא כותב, כמדומני, בזכות נוודות בגולה, כמו של סבא-רבא, שבעיניו היא אינהרנטית לקיום היהודי; זו, המפקקת בעצם המיתוס על שאיפת הגאולה הטריטוריאלית היהודית; שאיפה שאך בשוליה העלתה שאלות מוסריות. חתימת השיר 'הימנון לאקליפטוס' מותירה טעם של היסטוריית נדודים. כמו מתוך קולות של מקהלה יוונית, בעלת חוכמת זקנים וסלחנות וסבלנות זקנים, עולה איזה הד אחד - "הו צמא, הו אקליפטוס, זיכרון יקר!" - כעקבות האובדות בשאון הנדידה הארוך.

*



מיקי קיצמן הוא צלם אקטיביסט, המצלם, בין השאר, שרידי מציאות: גלי אבנים וחורבות, שרידי טופוגרפיה אורבנית, עדים אחרונים להתרחשות הנכבה. כמעט שלא נותרו עקבות לחיים שהיו, והאירועים שהתרחשו בהם נמחקו מהתודעה. מצילומים בודדים של הריסות - שממחישים קיום תופעה, דפוס, שיטה - הוא עובר אל המכלול הצילומי ואל המיפוי - ואז מצטייר הסיפור האלטרנטיבי של המקום והזמן. הארכיון שלו רחב היקף

ונמצא באוספים מוזיאליים בישראל ובעולם. בעבר כיהן קיצמן, כראש המחלקה לצילום באקדמיה לאמנות בצלאל, שם הוא ממשיך ללמד גם היום. הוא היה בין מקימי ארגון "שוכרים שתיקה" ומכהן היום כיו"ר שלו. במשך שנים עבד בעתון 'הארץ' לצד גרעון לוי וצילם עבור טורו "אזור הדמדומים". מספרו המרתק עובד ארכיון עולה כי האמנות שלו אינה רק צילום. היא מעצבת תהליך של שבירת שתיקה, מבעד לו יש טקסט, מגולמת אידאולוגיה ונרקמת אווירה. קיצמן פוגש בין השאר גם צופים שלוקים בעיוורון מרצון, המעלים הסתייגויות קשות. היות שעבודותיו מתקבלות לעתים כפוגעות לכאורה באיזה מוראל לאומי, עבודתו כעד מקבלת ממד של שליחות, של עיקרון, הופכת ליעוד נעלה.

המבט הצילומי שלו ישיר וטעון רגשות של כאב, תום וזעם. הוא לוחם על זכות האזרח לראות, להבין, להרחיב דעת, לנקוט עמדה מוסרית. הוא מתמיד בכך בעקשנות, במשך שנים, גם אם נהיר לו כי בעקבות צפייה בעבודותיו רק מעטים יחושו רווחה והרוב יילל מכאב ומזעם. הדילמה שלו עמוקה: איך עליו לתפוס במצלמתו את החלל הפנוי וממנו להצביע על חיים שלמים שנקטעו? איך להמחיש כי עוטים אותו עתה רק שינויים



הספר השלישי פועלים בתרגום (מהמפנה האינדיבידואלי לתרגום דו־לאומי) מאת יהודה שנהב־שהרבני הוא בעצם מסה המתארת יחסים של אלימות קולוניאלית בין השפות העברית והערבית. כשהניכור בין השפות גדל, כותב שהרבני, מתרחב גם הניכור במחשבה הפוליטית שהן מייצרות. חוק הלאום הלוא מחק את השפה הערבית ממעמדה כ"שפה רשמית" - ואין מוחה.

במסה מרתקת הוא מתאר את שדה התרגום מהעת העתיקה דרך ימי הביניים ועד המפנה האינדיבידואלי שהתפתח באירופה בימי הרנסנס וראשית המודרנה. לדגם התרגום האינדיבידואלי הניאו־קלאסי יש חולשות רבות: המרכזיות שבהן היא תרגום תוך כדי הסתגרות; זו מביאה לאסימטריה מוכנית בהנציחה את יחסי הכוחות אשר מתקיימים מחוץ לחדר התרגום. לטענתו, חולשה זו בולטת ביתר שאת בשדה התרגום אצלנו, ברצוננו לתרגם ספרים מהשפה הערבית לשפה העברית. שנהב מציע טיפוס אידיאלי של תרגום דו־לאומי - בצוותים - שמאפשר פוליפניה וריבוי לשוני ומחזיר את ערך הדיאלוג לתרגום הטקסטואלי.

לפני ארבע שנים שנהב־שהרבני גם קם ומימש את חזונו: הוא הקים חוג מתרגמים ערבי־יהודי המונה כמאה חברים, במסגרת מכון ון ליר בירושלים. חוג מופלא זה מקיים גם הוצאת ספרים לתרגומים הדדיים בשם 'מכתוב'. החוג והסדרה משמשים מרחב סוציולוגי דו־לשוני ודו־לאומי שבו מתקיים משא ומתן קולקטיבי על אופי הייצוגים הספרותיים והתרבותיים, ובו גם נידונה השאלה איך, למעשה, אפשר לתרגם את הוויית וחויית הנכבה לעברית. באשר למילה עצמה: השימוש בה, מסתבר, אינו אחיד, ותלוי בהקשר של זמן הכתיבה והתרגום. בערבית משתמשים במגוון מילים כדי לתאר אותה: כארת'ה, הזימה, נכסה, או מא'סאה. בעברית אפשר למצוא אותה במונחים כמו אסון, תבוסה, טרגדיה. לעתים אף משתמשים בשאילת משמעות של שואה.

שהרבני כותב כי בעוד ההיסטוריוגרפיה, הארכיון, החוק והמשטר מייצגים את המנצחים, הרי הסיפורת (ואיתה התרגום) הפכה לשדה מרכזי להשמעת קולם של המנוצחים. זו סיפורת שבה נחווית הטרגדיה הפלסטינית ברומנים, בשירה, בסיפורים קצרים, במחזות ובזיכרונות ריאליסטיים. יש בה תיאורים מפורטים של גירוש ועקירה, מיתוסים תיאולוגיים של חורבן וגאולה, ומבטים ממוגדרים ומעמדיים על האסון. אם כי יש לציין כי ספרות זו העשויה להיות מתודה להיסטוריה חלופית, לעתים היא גם בסיס למחלוקת היסטוריוגרפית. העושר של ספרות זאת, דרכי השחזור שלה את מה שאירע לתושבים הפלסטינים - מעורדים ומדרבנים את המנוצח לשוב ולעמוד על רגליו. לעתים עדויותיה מקדימות את ההיסטוריוגרפיה הישראלית - ואז היא חותרת תחת יסודות השיח הפוליטי בישראל, ומנסה לייצר במבט מאוחר דיבור אחר על 48. כל אלה, לדעת המחבר, אינם מאפשרים למתרגמים להתחבא מאחורי מסך בערות של

ניטרליות. עבודת התרגום מתבררת, אם כן, כאתר חשוב לבחינת הייצוגים ההיסטוריים של הנכבה, גם אם הם חלקיים; אך לפני הכל, היא מחייבת טכנולוגיות תרגום מורכבות יותר מזו של מתרגם יחיד, שהוא ברוב המקרים יהודי. כי הדילמות הפוליטיות והספרותיות שבפניהן הוא עומד הן גדולות. לדוגמה: האם מדובר באירוע בעבר שאפשר להתאבל עליו או יש להגדיר את האסון כתופעה מתמשכת ולהכניסה ללשון הווה? למשל: "מסע מתיש שאינו מסתיים, מצב של נסיעה ללא כל תועלת וללא קץ" (ע'סאן כנפאני בסיפורו "מכתב מעזה"); בחירה בזמן הווה מתמשך או בזמן עבר מושלם אינה, אם כן, רק דקדוקית, כותב שהרבני, אלא בחירה פוליטית.

במקרה של נקיבה בשמות של מקומות שנהרסו - "הבלתי ניתנים לתרגום" - הבעיה האסתטית, לשונית או ספרותית הופכת לבעיה פוליטית ואיתת. השימור של שמות המקור הוא עיקרון מרכזי בספרות הנכבה, המשקיעה מאמץ רב כשחוזר מפת 1948. שם עברי, לכאורה, מוחק את החורבן. אמיל חביבי כותב כי גיבורו עוד זוכר את "בית דג'ן שלו"; המתרגם היהודי בא ומוסיף פרשנות "הגמונית" משל עצמו - הגיבור "זוכר את בית דג'ן ההיסטורית ששכנה על הדרך בין יפו לרמלה". ואמנם, בתרגומים רבים מערבית לעברית אפשר למצוא הערות שוליים רבות שיש בהם שיפוטיות וזווית ראייה המעמידה דברים "על תיקונם". יש מתרגמים המתעקשים לחנך, ללמד את הקוראים מהם השפה הערבית, התרבות, האדם הערבי.

עוד שואל שנהב־שהרבני: מה קורה כשמטפורה של השואה נפגשת עם מטפורה של הנכבה? ברומן של אליאס ח'ורי ילדי הגטו: שמי אדם שתרגם שנהב־שהרבני, מוצבות השואה והנכבה זו לצד זו. ההשוואה ביניהן יוצרת אצל מתרגמים רבים מבוי סתום מבחינת מתח ופער בזמן, פערים ומתחים בלשון, ויחס בין שתי השפות. וכמוכן, מתעוררות שאלות עקרוניות, מהותיות, הנוגעות במעמקי הדברים. גם אם אנלוגיה זו של הסופרים הערבים נעשית באופן מורכב מתוך ערנות לשני, אצל מתרגמים יהודים היא תעורר סערות רגשות גדולה, שתקשה על העברת מסר. בערבית "בקה" זה מה שנותן, שרה, או: עודף, יתה, שארית. שנהב אומר כי כאשר נתקל לראשונה בביטוי "אלה ששרדו באללוד" (בהתייחס לאוכלוסייה הפלסטינית ששרדה את הנכבה בעיר) - אחז בו, לרגע, הרצון להשתמש בביטוי השגור בעברית "שארית הפליטה".

הסופר ח'ורי מתעמק בשפה ו"בשפה של השפה", ומדי פעם עוצר ומשתמש בהגדרות מטא־שפתיות כה מדויקות עד כי הן נשמעות באוזני המתרגם היהודי כשתיקה, בנקודה המסמנת את אולת היד של המילים, של הדקדוק, של השפה. המילה שתיקה, בערבית - "צמת" - מופיעה כחוט השני לאורך הרומן שלו ילדי הגטו: שמי אדם. אין לה מקבילה מדויקת בעברית. לבסוף, בתרגומה לעברית היא התפרשה כאירוע מלנכולי מתמשך. מעין שקט מתפשט. דממה נפרשת. היות שרומן זה על אודות הנכבה נרקח בהשראתה, ח'ורי עצמו היטיב לתארה כשאמר: "אין זה אלא - השלב העליון של הריבור".

*

מגפה

מֵרֵב פָּחַד נִתְקַפְתִּי שְׁמָחָה
 וּמֵרֵב שְׁמָחָה חֲגַגְתִּי
 כִּי הַנּוֹרָא שְׁבַפְנִים דְּמָה נּוֹרָא
 לַנּוֹרָא שְׁבַחוּץ וְהָיָה לִי נְעִים
 כְּמוֹ תְּמָסָה אִיזוֹטוֹנִית
 וְלֹא הָיָה כָּל צָרָךְ לְזוֹז
 אַחַר כֵּךְ הִהְמוּן בְּזַעַם נֶפֶךְ
 שְׁטַף אֶת הַחֲלוֹן הַזֶּה
 וְרִצִּיתִי לְצֵאת אוֹ לְבָרֵךְ
 אוֹ לְשֹׁכֵב עַל כִּכָּר
 וְלֹא לוֹמֵר דְּבָר
 אֲזוֹ צַעֲדֹתַי לְשַׁעוֹן וְגוֹפִי לֹא חָבַר
 לְקַצֵּב אוֹ שְׁלֹט רַק חָבַר לְצַדִּי
 בְּסִיר וּמְקַל וְכָל צְלִיל
 מִתְנַבֵּל, מִהַתֵּל
 כְּמוֹ פָּחַד נִתְקַפְתִּי שְׁמָחָה
 וּמֵרֵב פָּחַד נִתְקַפְתִּי שְׁמָחָה
 וְהַכֵּל הָיָה נּוֹרָא נּוֹרָא
 נּוֹרָא.

כָּל יוֹם נִגְמַרְת לִי אֶהְבֵּה
 גְּלִגְלִים נְעִים מֵהַר בְּעִיר הַשּׁוֹמְמָה
 אֲשַׁנְבִּים מַחְלִיפִים אֲנָשִׁים, שְׁטָרוֹת בְּקַפָּה
 אֲנִי מַעֲזָה
 לְחַתֵּךְ אוֹר כְּמוֹ כְּלֵי אוֹר
 לְשׁוֹב וּלְתִרְגֵּל קִרְבָּה
 רְחוֹק בְּטִילַת אֲנָשִׁים
 הַלִּילָה מִתְּכַסֶּה בִּינֵינוּ
 עַד לְנִפְיִלְתָּנוּ
 מִתַּחַת לְעֲנָנִים אֵין חֲמֵלָה
 וְאֲנַחְנוּ צוֹפִים
 כָּל יוֹם נִגְמַרְת לִי אֶהְבֵּה
 זֶה מִשְׁבַּע הַדְּבָרִים.

*

*

וַיֵּשׁ שְׂאֲגָס נִשְׁכַּח עַל שְׁלֹחַן
 שְׁלֵג מִצְטוֹפֵף בְּעוֹרוֹ
 פְּעַם הָיָה לוֹ עֵץ וְטַבּוֹרוֹ
 עֲמַד מְלָכֶת
 עִכְשׁוֹ בַּמִּדְּבָר הַתְּאֵוָה מְרַגְשֶׁת
 חֲפוֹן וּמְפַקֵּר לְכָל יָד
 מִמְשֶׁשֶׁת וְדוֹרֶשֶׁת.

יֵשׁ שְׂאֲגָס נְעִזָּב
 וּבְשָׂרוֹ כְּבָר נִגְר מַעֵץ
 תְּכַף יִפֵּל בּוֹ בְּמִקּוֹם
 אֶל טַבּוֹר הָעוֹלָם הַמְתְּלוֹצֵץ
 וְנִבְּג אַחַר נִבְּג
 יִהְפְּכוּ שְׁלֵג בְּעוֹר זֶר
 יֵשׁ אָמֶת בְּטִבְעֵה הַצְּמִרְת
 וּלְעֵתִים גַּם יִפִּי בְּאָדָם
 כֵּךְ אוֹ אַחֲרֵת, הַסּוֹף יִפֶּה
 וְאֵין מִי שְׂיִכְרִיעַ מִי יוֹתֵר אֲכֹזֵר.

אוֹלֵי צָרִיךְ לְסַגֵּר אֶת הַחֲלוֹן
 בְּשַׁעוֹת הָאֵלָה אֶת פּוֹשַׁעַת
 בְּהִתְרַחֲשׁוֹת לָב, חֲפוֹזוֹן
 עֵין מִתְּמַסְרֶת לְעֵץ יְתוֹם
 הַכֵּל פּוֹרַע דַּעַת
 פְּעַם נִסְגַּר הָעוֹלָם לְרַחֲצָה
 שְׁעוֹת הַפְּקָרוֹ לְכַבֵּד הַגְּרָמִים
 וְאֶת הַפְּקָרֶת עֲצֻמָּה בְּגִבְהַ גְּרוֹן
 אוֹ פְּחוֹת מִכֵּךְ
 קִבְּלֵת אֶת כָּל הָעֲנָנִים
 בְּעֵבוֹר מָה?

כָּל מָה שְׁמַעְבֵּר לַגּוֹף
 כְּלוֹמֵר הַכָּאֵב הַזֶּה
 רְפָאִים.

בוריס פסטרנק - מעל מחסומי היהדות

בשנת 1923 פרסם בברלין חבר האקדמיה לאמנויות של סנט-פטרבורג, הצייר לאוניד פסטרנק (1862-1945), את המסה "רמברנדט והיהדות ביצירתו". מקום חשוב במסתו של האמן תופס תיאור הציור המפורסם של רמברנדט "שואל ודויד" שבו המלך מאזין לדויד הצעיר המנגן בנבל. דויד של פסטרנק הוא "אותו נער יהודי אשר מתנער מהכל, מהדיכוי ומהבושה של מאות השנים ויקום כמשורר זעם, ויהיה נאוומו נאומו של הטריבון היהודי וישמע בעוז ובגאווה. בכוח הרצון הוא שואף לידע ועוצמה, והוא יופיע לפתע במוחם של בני השבט האחרים, כאחד מאותם המעטים שהודות להשפעתם האדירה, יוכלו להחזיר את זכויותיו ההיסטוריות של עם ישראל על מולדתו הקרושה. הו, דוד זה, הנער היהודי [...] שיפאר אותך, העם היהודי! [...] שיתן אלוהים לילדים ולנכדים שלנו ללכת בדרך ההצלחה!" אך בנו של לאוניד פסטרנק, בוריס, הלך בנתיב אחר של הצלחה.

האמן לאוניד פסטרנק נולד באודסה ב־22 במרץ 1862. הוא לא הצליח להתקבל לבית הספר לציור במוסקבה בשל מוצאו היהודי, עזב למינכן ושם סיים את לימודיו באקדמיה לאמנויות. בשנת 1889 נשא פסטרנק, אז אמן בלתי נודע, לאישה את הפסנתרנית הנודעת רזוליה קאופמן, בוגרת האקדמיה למוזיקה של וינה, שהופיעה בקונצרטים ברחבי אירופה. באותה שנה התיישבו בני הזוג במוסקבה, שם פסטרנק פתח בית ספר לציור. בפברואר 1890, נולד בנם הבכור, בוריס, המשורר לעתיד. בשנת 1894 הוצעה לפסטרנק האב משרה של פרופסור בבית הספר לציור, פיסול ואדריכלות במוסקבה, בתנאי שיוטבל לנצרות. הוא סירב, ובמכתבו למפקח בית הספר הנסיך לבוב, כתב: "גדלתי במשפחה יהודית ולעולם לא אעזוב את היהדות למען קריירה או בכלל כדי לשפר את מעמדי החברתי". בהמשך אושרה לו בכל זאת דרגת פרופסור, והוא לימד בבית הספר במשך כמעט רבע מאה. בשנת 1905 נבחר לאקדמיה לציור. הוא היה אהוב על הסופר לב טולסטוי, וצייר תמונות רבות לרומנים של הסופר ודיוקנאותיו הרבים.

המשורר חיים נחמן ביאליק נזכר בפסטרנק ובמסתו: "הוא הגיע כמורה המלמד אותנו אמנות וציור. והוא לא הגיע בידיים ריקות, אלא הביא אלבום דיוקנאות של סופרים יהודים ומחברת בה היה כתב יד של המסה 'רמברנדט והיהדות ביצירתו'".

המשורר והאמן נפגשו בראשונה בדאצה ליד אודסה בשנת 1911. הדיוקן הראשון של המשורר מאת פסטרנק שייך לתקופה זו. רק זמן מה לאחר מכן קרא פסטרנק את שיריו של ביאליק

בשנת פרסומה של מסתו זו של פסטרנק על רמברנדט, חי בברלין ההיסטוריון היהודי שמעון דובנוב (1860-1941), ועבד על ספר ההיסטוריה של העם היהודי שמגה עשרה כרכים. דובנוב כתב: "אחרי מאות שנות עברות, השפלה ובידוד, היהודים כמוכּוּן נאלצו לשאוף להארה, לתקומה רוחנית וחברתית, בדומה לעמים האירופאיים המתקדמים. אולם למעשה הם חתרו לגרמניזציה, רוסיפיקציה וכו', כלומר לכניעת אישיותם הלאומית לזו של העמים האחרים".

היהודי "הישן" שלא עבר את האמנציפציה, שמר על עצמאותו הרוחנית ונאמנותו למסורת. היהודי "החדש", המשוחרר, ויתר על אופיו הלאומי. מהלכי חייו של המשורר בוריס פסטרנק

גרמניה, השתיק המשורר והדחיק לחלוטין את השפעת אישיותו והשקפותיו של כהן עליו, וריחוקו מהיהדות הלך וגדל. ניתן לומר כי פסטרנק יישם את השיטה הפרוידיאנית של דחיקת תחושות לא נעימות, הסתרה וסילוק של הדברים ה"לא נוחים", והנושא היהודי סולק מתודעתו.

על פי תיאורו של דובנוב, בוריס פסטרנק השתייך לקטגוריה של היהודים שתפסו את האמנציפציה כרוסיפיקציה עמוקה, תרבותית ורוחנית. את יחסו למוצאו היהודי ביטא המשורר במכתב לסופר הרוסי מקסים גורקי (1928): "אני שונא עמוקות את גורלי המורכב. אתה מכיר את אבי, ולא אצטרך להרחיב את הדיבור. אני, עם מקום לידתי, עם סביבת ילדותי, עם אהבתי, נטיותי, שאיפותי וכשרונותי, לא הייתי צריך להיוולד יהודי. במציאות, שום דבר לא היה משתנה מבחינתי עקב השינוי הזה [...] אבל אז הייתי מרשה לעצמי הרבה! [...] כל ההתמכרויות והדעות הקדומות הרוסיות אופייניות גם לי [...] אווירת האנטישמיות חלפה על פני, ומעולם לא הכרתי אותה", כותב המשורר, ומוסיף: "אני מתלונן רק על קשרי הכפייה, שאני כל הזמן כופה על עצמי מרצון 'טוב' אך ארור!"

"אווירת האנטישמיות חלפה על פני, ומעולם לא הכרתי אותה" האם פסטרנק יכול היה שלא להרגיש באנטישמיות? הוא חי במוסקבה. בשנת 1900 הוא לא התקבל לגימנסיה החמישית בעיר עקב המגבלה על מספר היהודים המתקבלים ללימודים. בשנים 1905-1906 עבר גל גדול של פוגרומים ברחבי האימפריה הרוסית בעקבות מהפכת 1905; בשנת 1906 התקיים במוסקבה כינוס גדול של הארגונים האנטישמיים; בשנת 1908 התקבל פסטרנק לאוניברסיטת מוסקבה, אך לא בקלות, ונדרש מאמץ מצדו כדי להתגבר על המגבלות בקבלת היהודים ללימודים; בשנת 1911 החל ברוסיה המשפט האנטישמי המפורסם של מנדל בייליס המבוסס על עלילת הדם נגד העם היהודי, שטלטל את האינטליגנציה היהודית והלא-יהודית של האימפריה. פסטרנק מגן על עצמו באופן לא מודע מפני ההרהורים המטרידים על יהדותו. לזכרו כאמור הוא "לא היה צריך להיוולד יהודי". אם נמשיך במחשבה ההיפותטית של פסטרנק, לולא נולד יהודי, הוא לא היה מוצא את עצמו במשפחה היהודית הזאת, שבה החיים הרוחניים היו נעלים, מעודנים ומורכבים, שבה חונך בסביבה יצירתית - האמנות של אביו והמוזיקה של אמו. אלמלא נולד יהודי, יכול היה להיות אדם רגיל ולא משורר גדול. דחיית מוצאו היהודי ואימוצו את הרוחניות האורתודוקסית הרוסית עיצבו את הגישה ואת הפרופיל היצירתי של פסטרנק.

למעשה בוריס פסטרנק עבר דרך הפוכה מדרכו של אביו. הסתירות בין האב לבנו בשאלת היהודית התגלו במהלך ביקורו בבית הוריו בברלין בסוף שנת 1922 - תחילת 1923. בגרמניה שררה אווירה אנטישמית, בוצעו מעשי רצח פוליטיים ביהודים, שהמפורסם בהם התרחש במרחק קילומטרים ספורים מביתו של לאוניד פסטרנק: הלאומנים רצחו את שר החוץ הגרמני, היהודי וולטר רתנאו. במכתביו לרוסיה לא הזכיר המשורר את האירועים האנטישמיים בברלין. במהלך שהותו של בוריס בגרמניה, אחיו אלכסנדר



רמברנדט, "שואל ודויד", 1658

(1890-1960), בנו של לאוניד פסטרנק, תואמים את תיאורו של דובנוב. עם כל ייחודיותו וגאוניותו, בוריס פסטרנק הלך בדרכם של היהודים המשוחררים, שתסביך הנחיתות הלאומית אילץ אותם ללבוש את צורתה וצביונה של האומה הדומיננטית ולקבל את עולמה הרוחני.

באביב 1912 הגיע בוריס פסטרנק ללמוד בגרמניה. מוקדם מהפילוסופיה של הניאוקנטיאניזם ומבתו של סוחר התה העשיר ויסוצקי, אידה, הגיע לאוניברסיטת מרבורג, לבית הספר שבו לימד הפילוסוף הניאוקנטיאני המפורסם, היהודי הרמן כהן (1842-1918), פרופסור מן המניין, היחיד בגרמניה שקיבל את התואר הזה בלא שהוטבל לנצרות. בזמן פגישת ההיכרות עם פסטרנק הציע הפילוסוף למשורר לכתוב עבורת דוקטורט בהנחייתו, אולם פסטרנק לא המשיך בלימודיו במרבורג וחזר לרוסיה. עזיבת מרבורג מתוארת בספרי ביקורת הספרות ובידי המשורר עצמו כבחירה להתמסר באופן מוחלט לשיירה. בעקבות הנסיעה לגרמניה פרסם פסטרנק את ספר השירים - "מעל המחסומים" (1917). בהמשך נבחן, על אילו מחסומים לא כתב המשורר?

נראה כי בוריס פסטרנק הסתיר את נסיבות עזיבתו את גרמניה ולא תיאר מחסומים מסוימים בחייו הרוחניים. חוויותיו הקשורות ליהודים וליהדות בעשרים ושתיים שנותיו הראשונות ברוסיה היו שליליות: השפלה, דיכוי, פוגרומים. אפיון שונה של הבעיה היהודית התגלה לו במרבורג; לראשונה בחייו הוא פגש במוחו העוצמתי של הוגה דעות יהודי. האתיקה הפילוסופית של כהן התבססה על אתיקת היהדות. בעזרת כהן, מצא פסטרנק - שחיבב את הניאוקנטיאניזם לפני הגעתו למרבורג - את היהדות ביסודות הפילוסופיה שעניינה אותו. פסטרנק לא ציפה לעמוד בפני האידאולוגיה ותפיסת העולם היהודית בגרמניה. מותש מהתסביכים היהודיים ברוסיה, הוא חווה הלם נוכח הכובד האינטלקטואלי של הוגה הדעות היהודי. הוא דחה את הצעתו של כהן להמשיך בלימודיו גם משום שסירב לחשוף את עצמו להשפעת האידאולוגיה היהודית של הפילוסוף, שאותו כינה בספרו "כתב זכויות" - "כהן הגאון". הפילוסוף היהודי עשה רושם אדיר על כל מי שפגש בו, וכמובן על איש כל כך רגיש ורוחני כמו פסטרנק. אך עם עזיבתו את הפילוסופיה ואת

לא אמרו: "התעשתו. די. אין צורך להמשיך. אל תיקראו כמו קודם. אל תתגודדו יחד, התפזרו. היו עם כולם. אתם הנוצרים הראשונים והטובים בעולם. אתם - אותו הדבר עצמו שכנגדו העמידו אתכם הרעים והחלשים שבכם."

ההסטוריון שמעון דובנוב, שמבחינות רבות לא הסכים עם מורו של פסטרנק לפילוסופיה, הרמז כהן, האמין שכתוצאה מהגירוש נהפכו היהודים לאומה רוחנית, המטוהרת ונולדת לחיים רוחניים חדשים, כלומר מבחינתו היהודים הם לאום ולא דת. פסטרנק מבקר את היהודים שאינם מעריכים את הנצרות. דובנוב, שהכיר היטב את פולמוסו של כהן עם ההיסטוריון הגרמני המפורסם האנטישמי היינריך פון טרייצ'קה, שבפיו כונו היהודים "אסוננו", הבין שהאנטישמים החדשים אינם מתייחסים ליהודים כאל קבוצה דתית אלא כאל גזע בלבד.

בגרמניה, שבה התגוררו הוריו של פסטרנק במשך שבע-עשרה שנים, טבילת היהודים היתה פחות ופחות משמעותית בעיני השוואת זכויותיהם עם הלא-יהודים. תחת הנאצים היא צומצמה לאבסורד. המרכיב הגזעני באנטישמיות גבר על תוכנה הדתי. הגזענות המובילה באנטישמיות רוקנה מתוכן את הביקורת של פסטרנק כלפי היהודים שהתרחקו מהנצרות; היהודים נידונו להיות נחותים, גם אם התנצרו. האנטישמיות על הבסיס הגזעני, לא הדתי, איימה לזלוג לרוסיה, שבה נחלשה השפעת הדת. השפעת הדם החלה להכביד על היהודים עקב פרסום "הפרוטוקולים של זקני ציון". בשליש הראשון של המאה ה-20 - נהפכה ביקורתו של פסטרנק כלפי היהודים בשל סדר העדיפויות הדתי שלהם - לטיעון מאמצע המאה ה-19, שאיבד את הרלוונטיות שלו.

מקסים גורקי, שאליו פנה פסטרנק במכתב המצוטט, פרסם בשנת 1919 מאמר "על היהודים". המאמר נכתב במהלך האירועים המתוארים בדוקטור ז'יואגו; גורקי מתאר את האנטגוניזם בין הרוסים ליהודים לא כקונפליקט דתי בין הנצרות ליהדות, כפי שסבר פסטרנק, אלא כרדיפה על בסיס לאומי: "אני נוטה לחשוב כי האנטישמיות אינה ניתנת להכחשה, שכן צרעת ועגבת אינן ניתנות להכחשה, וכי העולם יירפא ממחלה מבישה זו רק מכוח התרבות, שלאט לאט, בכל זאת משחררת אותנו ממחלות ופגמים. [...] שנאת היהודים היא תופעה חיתית, זואולוגית, [...] אנו נושאים על מצפוננו את הכתם המביש של הפקרת היהודים. הכתם הזה מכיל את הרעל המלוכלך של לשון הרע, דמעות ודם של אינספור פוגרומים". גורקי מכנה את האנטישמים "מיזנתרופים" ומוסיף: "אני מרגיש אשם כלפיו (העם היהודי, א"ג): אני אחד מאותם האנשים הרוסים המתייחסים בסובלנות לדיכוי העם היהודי; ברוסיה גוברת איבה כלפי היהודים". במהלך העלילה של הרומן דוקטור ז'יואגו מתחוללות שתי מהפכות ומלחמת אזרחים, וגורקי מציין: "אני חושב שאין צורך להזכיר ש'תנועות השחרור' שלנו נגמרו באופן מוזר בפוגרומים של יהודים."

ברוסיה, כמו בגרמניה, הסכסוך הדתי שעליו כתב פסטרנק ברומן שלו פינה את מקומו לעלילת דם. הפילוסוף הרוסי

עמד להתחתן עם נערה רוסייה. במכתב מברלין לאחיו במוסקבה ב-15 בינואר 1923, תמך בוריס בתוכניותיו של אלכסנדר והרגיש את ההבדלים בין השקפת עולמו שלו לזו של אביו: "מכל הלב אני מאחל לך שתוכל להתחתן עם אירינה. [...] אנחנו אוהבים אותה מאוד. העובדה שהמשפחה הזאת אינה יהודית כמובן עדיפה. אתה מכיר את האמפתיות והעדיפויות שלי. למען האמת, למרות כל שאיפותיו האחרונות של אבא - אהדה ואנטיפיות היו אופייניות לכל המשפחה. בלב (לא בראש) והם, כמובן, אהבו את הרוסים יותר מ'אנשינו'. בנוסף, עדיין לא ראיתי יהודי אחד שישמור על תכונותיו הספציפיות המגוחכות, בזכות כישרון מיוחד. להפך, הם שורדים על פי עקרון הפרימיטיביות שלהם". פסטרנק מזכיר את "שאיפותיו האחרונות של אבא", כלומר את זהותו היהודית של אביו, מביע סלידה מנישואי יהודים, ומעדיף הקמת משפחה לא יהודית. המשורר מלגלג על "התכונות הספציפיות המגוחכות" ומפחית מערכן כמזכרת מכוח עיקרון פרימיטיבי. הוא מבקר את האופי הלאומי היהודי ושולל את קיום הכישרון אצל היהודים הטיפוסיים.

במכתב לכת דודתו אולגה פרוידנברג ב-13 באוקטובר 1946, כתב פסטרנק כי החל לחבר רומן, שבו "אני סוגר חשבון עם היהדות, עם כל גווני הלאומנות והאנטי-נצרות". הכוונה היתה לרומן דוקטור ז'יואגו.

ברומן הזה מוביל פסטרנק את התקפותיו על היהדות בעזרת גיבורו היהודי מיכאיל גורדון: "איך הם יכלו לתת לנשמה כלילת יופי כזה ובעלת עוצמה כזאת שיצאה מקרבם (ישו, א"ג), לעזוב אותם, איך יכלו שלא להעלות על דעתם כי לצד ניצחונה ומלכותה של הנשמה הזאת הם יישאו בצורת מעטפת ריקה של הנס הזה, שפעם השיל אותה מעליו. מי בוצע בצוע ממרטיריות-מרצון שכזאת, למי נחוץ שמאות על גבי מאות בשנים יתבוססו בלעג וישתתו דם כל כך הרבה זקנים, נשים וילדים חפים מכל פשע, עדינים כל כך, העושים רק טוב והמסוגלים לקשי אנוש מלב אל לב?! מדוע אוהבי העם האוחזים בעט מכל האומות שבעולם - עצלים כל כך וחסרי כל כישרון? מדוע לא התקדמו שליטי המחשבות של העם הזה מעבר לצורות הקלות להם מדי של צעד העולם והחוכמה המתבטאת באירוניה מרה?" ופסטרנק מוסיף ומציין: "גורדון [...] היה ידידו הטוב של יורי אנדרייביץ". הגיבור הזה מבטא את מחשבותיו של מחבר הרומן המזהה את עצמו עם הגיבור הראשי יורי ז'יואגו. בעיניו של פסטרנק, היהדות היא "המעטפת הריקה" של הנצרות. הוא סבור שמחשבתו הלאומית של העם היהודי משתקת את התפתחותו, ותולה ביהודים עצמם את האשם בסבלותיהם. הוא כותב על פשיטת הרגל הרוחנית של היהודים כאומה, ומאשים את "שליטי המחשבות של העם הזה" בגישה לא יעילה ובחוסר תועלת אידיאולוגית. הוא שולל כל סיכוי לקיומה של האומה היהודית ומנסה להוכיח כי הוויתור על היהדות נחוץ להפחתת סבלם של היהודים. מעביר המסרים של פסטרנק, חברו הטוב של ז'יואגו, מישה גורדון, קורא להתבוללות היהודים: "מדוע

כלח ואשר ניתן להם עוד לפני המבול, שם שאיבד את משמעותו זה כבר; הם לא מסוגלים להתעלות מעל עצמם ולהימהל ללא שארית באחרים, שהם עצמם הניחו את יסודות הדת שלהם, יסודות שהיו כל כך קרובים ללבם אילו רק היו מכירים אותם קצת יותר טוב". בעיני המשורה, היהודים הם "השם הקמאי", אומה מיושנת, דת נחשלת בהשוואה לנצרות. לדעתו, היהודים הם קנאים עיוורים המשועבדים למנהגיהם הדתיים. הם דוחים בצורה אבסורדית את הדת "האמיתית" – הנצרות. הוא רואה בהשתייכות ליהדות נפילה מוסרית

ורוחנית. הוא מאמין שעל היהודים להשתחרר מהיהדות ולהיטמע, "להימהל ללא שארית באחרים". לארה מתארת את היהודים כעם נחשל, כישות מאובנת מבחינה היסטורית, כאומה המזמינה צרות לעצמה: "אולי אפשר לומר שהרדיפות והדיכוי הנצחיים מחייבים אותם לשמור על הפוזה העקרה והאובדנית הזאת, לשמור על התבודדותם הביישנית, המשלימה את נפשם מנגד, שמביאה רק אסונות, אבל יש בכך גם תשישות פנימית, יש עייפות היסטורית של מאות שנים רבות. אינני אוהבת את עידודם העצמי האירוני, את דלות המושגים של שגרת היומיום, את דמיונם העצור, חסר התעוזה. זה מעצבן כמו דיבורי הזקנים על הזקנה וכמו תלונות החולים על מחלתם."

פסטרנק האמין שהיהודים דוחים את הנצרות בשל בורותם והיכרותם הדלה עם יסודותיה של הדת הנוצרית. בשונה ממנו חשב הפילוסוף, התיאולוג והפובליציסט הרוסי ולדימיר סולוביוב (1853–1900), שהיה מומחה לתלמוד. במהלך הפוגרומים של תחילת שנות השמונים של המאה התשע-עשרה פרסם סולוביוב את המאמר "היהדות והשאלה הנוצרית" (1884), וכך כתב: "היהודים תמיד התייחסו אלינו במוסריות המקובלת על הדת היהודית; אנו, הנוצרים, להיפך, עדיין לא למדנו להתייחס ליהדות על פי המוסריות הנוצרית. הם מעולם לא פרו את החוק הדתי בנוגע אלינו, אך אנו מפריס כל העת את מצוות הדת הנוצרית ביחס אליהם." בפוגרומים הופרו המצוות הבאות: №6 (לא תרצח), №8 (לא תגנוב), №10 (אל תאוה לאישה ולבית השכן). בניגוד לפסטרנק, סולוביוב האשים את הנוצרים, ולא את היהודים, בדחיית היהודים מהנצרות. לדעתו, הפוגרומים לא ישכנעו את היהודים להתנצר אלא ישכנעו אותם להתרחק מהנצרות.



מתוך הסרט "דוקטור ז'יוואגו", 1965

ניקולאי ברדיאייב (1874–1948), שהיגר לצרפת, הבחין בסכנה הגזענית ברוסיה והתייחס אליה במאמרו "השאלה היהודית כנוצרית" (1924): "הרגשות האנטישמיים בקרב הרוסים, ברוסיה ומחוצה לה, הולכים וגדלים באופן ספונטני ולובשים צורות של טירוף המאפיין את הרוסים". ברדיאייב דוחה את האנטישמיות הגזענית כבלתי מתיישבת עם הנצרות: "האנטישמיות הגזענית הופכת לעוינת לנצרות. הנוצרי אינו יכול לקבל את האנטישמיות כי אינו מסוגל לשכוח שבנו של האל, כשהיה בן אנוש, היה

יהודי, אמו יהודייה, הנביאים, השליחים והנוצרים הראשונים, הקדושים המעונים, היו יהודים. הגזע, שהיה ערש הדת שלנו, אינו יכול להיות מוכרז כגזע נחות ועוין. [...] הנוצרים חייבים להאמין שהעם היהודי הוא העם הנבחר של אלוהים. לכך קשורים העומק והטרגדיה של השאלה היהודית. היחס ליהדות הוא מבחן לעוצמת הרוח הנוצרית. מבחן זה נפל על חלקת העם הרוסי. אני טוען במרירות שיש להודות בכך שהעם הרוסי עומד במבחן הזה גרוע מאוד". ברדיאייב מסיים את מאמרו

בטענה כי השאלה היהודית היא שאלה נוצרית פנימית: "השאלה היא, אם העם הרוסי רוצה להיות עם נוצרי, ואם הוא מגלה יחס נוצרי לחיים. עלינו להיות מודאגים לא רק מהגורל הפיזי של היהודים, אלא, מעל הכל, מהגורל הרוחני של העם הרוסי כעם נוצרי. האנטישמיות של הפוגרום היא מוות לנשמתם של הרוסים". ברדיאייב רואה באנטישמיות הגזענית סוג של אנטישמיות עמוקה ומסוכנת ביותר. במאמר שפורסם מאוחר יותר, "הנצרות והאנטישמיות" (1938), הצביע הפילוסוף על כוחם ההרסני של "הפרוטוקולים של זקני ציון", זיוף מטעם המשטרה החשאית הרוסית, אשר קרא לשפוך את דמם של היהודים. הפילוסוף הציג את שאלת היהודים כבעיה קיומית של



בוריס פסטרנק ומשפחתו, 1920

העם הרוסי, ואילו מחברו של דוקטור ז'יוואגו פותר את הבעיה היהודית בדרך הפשוטה – באמצעות היעלמותה של היהדות.

באמצעותה של גיבורת ספרו, לארה (שההשראה לדמותה היתה אולגה, אשתו של המחבר) מבטא פסטרנק את יחסו ליהדות: "האנשים שאי אז שחררו את האנושות מעול הפגניות ולאחרונה הקדישו את עצמם בהמוניהם לשחרורה מן הרוע החברתי, קצרה ידם מלהשתחרר מעצמם, מן הנאמנות לשמם הקמאי שאבד עליו

כשהמשוררת הרוסייה מריה פטרוביך (1908–1979), שתרגמה את שיריו של פרץ מרקיש מידיש לרוסית, שוחחה עם פסטרנק על רדיפת היהודים, הוא התחלחל. מיכאיל לנדמן (1931–1997), המשורר, המתרגם מרומנית, צ'כית ופולנית, שעבד בספריית אוניברסיטת חיפה, כתב בזכרונותיו על פטרוביך: "כשנשאלה עליו (פסטרנק, א"ג), היא, בין השאר, סיפרה: "פעם אחת, במהלך השנים, שבהן האנטישמיות השתוללה בצורה פראית, כאשר, ממש מול עיני כל העולם הושמדה צמרת האינטליגנציה הסובייטית היהודית, פטרוביך, שנפגשה עם פסטרנק, החלה לדבר איתו על המתרחש. באותה תקופה נוראית היה אפשר לדבר על הנושא רק עם אנשים קרובים מאוד. פסטרנק קטע אותה ברעף: זה אינו קרון הרכבת שלי. אל תעריב אותי בזה."

בוריס פסטרנק, המתרגם המצטיין, תרגם שירים של משוררים מאומות רבות ומעשרות שפות, יוצאת מכלל זה היתה השירה של העם היהודי. סירובו לתרגם את שיריו של פרץ מרקיש, שכבר "נוקה מאשמה" לאחר הוצאתו להורג, עזעזע את מי שידע עד כמה העריך פסטרנק את מרקיש. על פי דבריה של אסתר אלמנטו של מרקיש, פסטרנק כינה בשיחה איתה את בעלה "משורר גדול". בנו של פרץ מרקיש, סימון, כתב על סירוב זה בשנת 1997 במאמר "זקנה אוונגליסטית אדירה", שפורסם בכתב העת 'זנמיה': "בפעם הראשונה הגעתי לאנה אנדרייכנה אחמטובה (1889–1966) במאי 1956. שישה חודשים לפני כן, טוהר לאחור מותו, אבי, המשורר היהודי פרץ מרקיש, שהוצא להורג ב־12 באוגוסט 1952, והיה בין מנהיגי הוועד היהודי האנטי־פשיסטי. אמי, אסתר מרקיש, החלה להכין אוסף משיריו של אבי בתרגומים לרוסית. היא כמובן רצתה לקשט את האוסף בשמותיהם של מתרגמים נודעים. קודם כל, אמא פנתה לפסטרנק; הוא הכיר את אבי מקרוב. תגובתו של פסטרנק היתה מהירה ושלילית לחלוטין: כל מי שאוהב ומעריך אותו, הוא כתב, צריך לעודד אותו לחבר את שירתו שלו ולא לערב אותו בתרגומים חדשים. (מכתבו של בוריס פסטרנק מיום 31 בדצמבר 1955 פורסם במלואו בספר זיכרונותיה של אמי, המודפס בצרפתית ובאנגלית). לא דובר בתרגום נוסף, אלא ב"תחיית המתים", בהחזרתו של המשורר המושמץ שהוצא להורג בלא עוול בכפו. דובר ב"החיית" הספרות היהודית הנרדפת. זו היתה אמורה להיות עבודה הומניטרית ונטילת חלק ב"תחיית" התרבות שהושמדה.

לאחר המפגש במרבורג כתב בוריס פסטרנק לאביו: "יש משהו לא סימפטי בכל זה בעיני (בהתנהגותו של כהן, א"ג). [...] אתה ואני איננו יהודים; אולם אנחנו נושאים את הנטל הזה שלא מרצון וללא כל העמדת פנים של קדושים מעונים שחייבים לשאתו, [...] סבור אני שניסיון להיפטר מהעול הזה הוא שפלות; אבל זה לא גורם לי להיות קרוב יותר ליהדות. עשה כרצונך". המשורר מוסיף "עשה כרצונך", מכיוון שאינו בטוח שאביו יסכים לטענתו כי "איננו יהודים". קטע זה חושף את "השפעתו היהודית" של כהן על חייו של פסטרנק, את דחייתו מהוגה הדעות היהודי. החשיבה היהודית של האב נתקלה בהתנגדות נחרצת מצד בנו. תיאוריהם של האב והבן את גורלם של

לגבי הפוגרומים ותפקידם ההרסני בהיסטוריה היהודית והנוצרית פסטרנק בוחר לשתוק. הוא מתרחק משאלת היהודים, מדחיק מתודעתו את דמותו של כהן, את הפוגרומים ברוסיה ואת האירועים האנטישמיים ברפובליקת ויימאר בעת ביקורו שם ב־1922–1923. עקירה זו של היהודים מתודעתו מלווה את תפיסתו לגבי מלחמת העולם השנייה, שבה הושמד שליש מהעם היהודי. תשובת המשורר לשאלת היהודים היתה התגובה האופיינית של כפיפות אישיותו הלאומית של היהודי לזו של העם הדומיננטי במדינה, רצונו לבטל את השתייכותו הלאומית. הוא ראה בקיומה של היהדות אסון ולא הגיב בשום צורה לידיעות על אסון היהודים; על השואה.

על התרחקותו מהעם היהודי בעקבות שואת יהודי אירופה, מעידה פגישתו בחורף 1944 במערכת העיתון 'ספרות ואמנות' עם המשורר היהודי אברהם סוצקבר (1913–2020), שנמלט מגטו וילנה והיה עד במשפטי נירנברג, ולימים חתן פרס ישראל. פסטרנק הקשיב לסיפורו של סוצקבר על רדיפת היהודים בידי הנאצים, אך כעבור שנים הכחיש שנפגש עם סוצקבר. במכתבים לסוצבינסקי ולהלן פלטייה־זמויסקאיה כתב, בהתאמה: "אני לא זוכר שהכרתי את סוצקבר; נהפוך הוא, יש לי התחושה שרציתי להימנע מפגישה זו בגין הברושה הנוראית, יראת הכבוד והאימה מפני הקדוש המעונה הזה", ו"דחיתי את הפגישה איתו מתוך פחד טהור ובושה מפני קדושתו הנעלה, כי בעיניו הייתי צריך להיראות כאפס מוסרי ובוגד". בזיכרונותיו סיפר סוצקבר כיצד הקריא לפסטרנק את שיריו ביידיש וכיצד זה הבטיח לתרגם אותם לרוסית. עובדת היכרותו של פסטרנק עם סוצקבר נזכרת בראיון שערך איתו המשורר הישראלי יעקב בסר למגזין היידיש "טאָפּלפּונקט" (תל־אביב, 2001). בסר שואל את סוצקבר גם על היכרותו עם פסטרנק – האם נפגשת גם עם פסטרנק? וסוצקבר משיב: "כתבתי על זה שיר. האם קראת אותו? חבל, זה אחד השירים הכי טובים שלי."

דוקטור ז'יוואגו, הרומן שזיכה את פסטרנק בפרס נובל, נכתב לאחר שואת יהודי אירופה. המשורר הגדול, האיש העדין, האמן הכישרוני, בוריס פסטרנק, לא רק ניתק את עצמו מהיהדות, הוא אף לא שינה את נקודת הייחוס המוסרית שלו בעקבות הטרגדיה של השמדת היהודים והתעלם ממנה. אולי זה קרה כי – כמו שטוענים גיבורי דוקטור ז'יוואגו – באסונות היהודים אשמים הם עצמם. פסטרנק "הדחיק" את השואה ואת סוצקבר מתודעתו, כפי שבעבר הדחיק את הפוגרומים ואת הפילוסוף הרמן כהן.

ב־1949, בזמן שפסטרנק כתב את דוקטור ז'יוואגו, פרצה פרשת "הקומופולטיים" (רדיפת נציגי צמרת האמנות של ברית המועצות ממוצא יהודי); ב־1952 סופרים יהודים, חברי הוועד היהודי האנטי־פשיסטי, וכיניהם המשורר פרץ מרקיש (1895–1952), הוצאו להורג; ב־1953 התרחשה פרשת "הרופאים" רוצחים בחלוקים לבנים", אשר רובם היו יהודים. לאחר פוגרומים על רקע דתי, היה פסטרנק עד לסוג חדש של פוגרומים אנטי־יהודיים – נטולי תוכן דתי. אולם הוא לא שינה את יחסו לבעיה היהודית והתעלם מדיכוי היהודים בשנים 1948–1953.

פואמה עירונית

קטעים

*

בַּיִם שֶׁל גְּבַעַת-אוֹלָגָה
בְּסִירַת מְשׁוּטִים מִתְנַפַּחַת
אֲנִי מַפְלִיג בְּדַמְיוֹנוֹת
וְהַרוּחַ מִתְעַקֵּשׁ לְזָרֵק אוֹתִי
חֲזָרָה אֶל הַחוּף

*

וְטוֹב שָׁאֲנִי
לְבָדִי שֶׁמַּעֲתִי אֶת
הַקּוֹלוֹת בְּאִישׁוֹן לֵיל
אָבֵל אֶת הַדְּלָת
לֹא הֵעֲזִיתִי לִפְתַּח
רַק מְדִי פֶּעַם
בְּפֶעַם הַצְּצִיתִי דָּרָךְ
הָעֵינִית

*

וּכְשֶׁבָּנִינוּ אֶת הַבַּיִת
נֶאֱלָצְנוּ לְעַקֵּר תְּאֵנָה
וְזִית וְתִיק
וְהַאֲדָמָה הַנֶּעֱלָבֶת לֹא בִקְלוֹת
תְּצַמִּיחַ לָנוּ עֵצִים
חֲדָשִׁים

*

פֶּעַם הֵעֲזִיתִי
וְשֶׁאֲלַתִּי אֶת אֶחָד הַקְּבָצָנִים
שֶׁעָבַר אֶת הַכְּלָבָה
וְהִרְעִיד אֶת הַדְּלָת
בְּהִלְמוּתִיו
מִנֵּן יְהוּדִי
'מִיבְּנֵי אֵל' עָנָה
'קֶצֶת רְחוּק' צִינַתִּי
'מָה לֹא עוֹשִׂים בְּשִׁבִיל פְּרִנְסָה'
הֵיטִיב לֹמֵר

*

בְּאֲמָצֵעַ הַלֵּילָה מְנַסֵּר אוֹר כָּחֵל
אֶת הַחֲשֶׁכָה
קוֹלוֹת עֲמוּמִים
נִשְׁמָעִים מִבְּעַד
לְקִירוֹת חֲדָר הַשְּׁנָה
הַכְּלָבָה לֹא נוֹבַחַת
כִּנְרָאָה שֶׁהִכַּל בְּסֵדֵר

*

הַשֶּׁכֶן מְטִיל בְּכָל בִּקְר
וְגוֹרֵר אֶת הַכְּלָב
אִתּוֹ
לְעֵתִים מְצַטְרֶפֶת אֲלֵיהֶם
כְּלָבָה נוֹסֶפֶת
מִמָּנָה אֲנִי דוֹקָא
מַעַט חוֹשֵׁשׁ

באוקספורד האנגלית ב־31 במאי 1945. האם הוא הספיק לדעת על השמדת יהודי גרמניה ואירופה? ככל הנראה הוא הבחין בדעיתם הלאומית של יהודי רוסיה, בדמדומי הלילה של יהדותם, שבהם זהר כוכבו של בנו. ב־30 בנובמבר 1945, שישה חודשים לאחר מותו של לאוניד פסטרנק, החל בנו לכתוב את הרומן דוקטור ז'יוואגו, שבו התעתד "לסגור חשבון" עם עמו של אביו.

ביבליוגרפיה

A. Gordon. "Native Foreigners". Gala Studio, Jerusalem-Haifa, 2018.

בוריס פסטרנק. דוקטור ז'יוואגו. מרוסית: פטר קריקסונוב, כתר, ירושלים, 2006.

היהודים היו שונים מאוד. לאוניד הרגיש סולידריות עם עמו, התאבל על סבלו, ציין את עוצמת רוחו, מצא שרמברנדט תיאר בתמונותיו את "מיטב המאפיינים של רוח העם היהודית-נכנית, שר שיר יפה לתפארת העם הנבחר" וקלט "את היופי האנושי של רוחניות העם הסובל". הוא גילה תמימות דעים עם רמברנדט, אך לא עם בנו. בוריס פסטרנק סבל מיהדותו, אבל לא בעקבות הפוגרומים ברוסיה, או הרדיפות האנטישמיות ברפובליקת ויימאר ובאירופה בתקופת השמדת העם היהודי. בין הקורבנות יכלו להיות הוריו של המשורר שהתגוררו בגרמניה עד שנת עד 1938 וניצלו ברגע האחרון. בניגוד להבטחתו במכתב שלאחר פגישתם של האב ובנו במרבורג עם כהן, בוריס פסטרנק לא רצה לשאת בעול היהדות. הוא התנהג בצורה מרוחקת, אדישה ולעתים עוינת כלפי העם היהודי. לאוניד פסטרנק נפטר



קרונס ואדיפוס אבות ובנים בימי הביניים

זאת, היו גם מחברים שהודו בצער שאין סימטריה ביחסים בין הורים לצאצאיהם. ההורים אוהבים את ילדיהם ומסורים להם יותר משאלה אוהבים אותם ומסורים להם. וחכמי הרפואה אף נתנו לתופעה הסבר ביולוגי. ההורים אוהבים את ילדיהם יותר משאלה אוהבים אותם משום שבצאצאים יש מישותם (substantia) של הוריהם, ואילו בהורים אין מישות ילדיהם.

נפנה מכאן להוצאתם של ילדים, בעיקר משכבת האצולה, ומהמאה השתיים-עשרה גם מקרב העירוניים האמידים מבתם ושליחתם למנוח, או, וזאת רק באצולה - להתחנך בטירת הארון הפיאודל. יש שהיה זה אדונו הפיאודל של האב, יש שקרוב משפחה מצד האב או האם, ויש שזו. מי שלא נשלח להתחנך מחוץ לבית היה הבן הבכור, שכן הנכס הפיאודלי של האב עבר אליו בירושה. היתה זו דרך ההורשה שנקראה בשם פרימוגניטורה (primogenitura). גם בשכבת העובדים העירוניים נשלחו בנים מהבית אל בעלי מלאכה להתחנך וללמוד מקצוע, ובאזורים מסוימים נשלחו גם בני איכרים לעבוד ולגור מחוץ לנחלה המשפחתית. אולם מהמקורות מהם ניתן ללמוד דבר על הרגשות ההדדיים בין אב ובנו, אין אלה אב ובן משכבת העובדים. המקורות שעליהם ניתן להסתמך כאשר לאבות ובנים מקרב האצולה או העירוניים האמידים הם הסוגה הידועה בשם "חיי הקדושים" (vita sanctorum) וסוגה ספרותית שונה לחלוטין: הרומן הימי-ביניימי.

מהמאה העשירית ועד המאה השתיים-עשרה נהגו לשלוח את הילדים שנועדו להיות לנוזרים ואת אלה שנועדו לקריירה בכנסייה הסקולרית למנוח בגיל צעיר ביותר, לעתים אף בגיל חמש. נוהג זה נקרא בשם אובלטיו (oblatio), כלומר מנחה לאל. הילדים האובלטיו היו המנחה והאב היה זה שנדר את נדר הנזירות עבור בנו. ומשבגר הבן לא היה רשאי לעזוב את המנוח. מהמחצית השנייה של המאה השתיים-עשרה החלו בהדרגה לשלוח ילדים מבוגרים יותר. המתנגדים לקבלת ילדים היו בעיקר המסדרים החדשים של המאות 12-13 של הפרנציסקנים והדומיניקנים. התנגדותם השתלבה בביקורת שהועלתה כבר קודם לכן על הורים השולחים למנוח את ילדיהם בעלי המום והמפגרים כדי להיפטר מהם, וכמו כן את "ילדי החרפה", כלומר ילדים לא חוקיים. במקביל, לא כל ילד שנועד לקריירה בכנסייה הסקולרית נשלח להתחנך וללמוד במנוח. הוא יכול היה ללמוד בבית ספר שליד אחת הקתדרלות ולאחר מכן באוניברסיטה. גם לצורך לימודים במוסדות אלה נשלחו הילדים מבית ההורים לגור בפנימייה או אצל מוריהם, אך הם היו מבוגרים

במוזיאון הפרדו במדריד תלויות שתי תמונות של קרונס טורף את בנו. הן יצירות של שני ציירים גדולים: פול פטר רובנס (1640-1577) ופרנציסקו גויה (1746-1828). אולם הידוע בתרבות המערבית המודרנית הוא לא קרונס טורף בנו, כי אם אדיפוס הורג אביו שלא במודע. וזאת כמובן בזכות פרויד והתורה הפסיכואנליטית. תופעת האיבה הבלתי מודעת של האב כלפי בנו ידועה אמנם, אולם הרבה פחות מאשר איבתו של אדיפוס, וקרונס לא זכה להיות מסמלה. עם זאת לא על הכל מקובלת הדעה שהמתח בין אב לבן הוא אוניברסלי. להלן שלוש דוגמאות המתנגדות לרעיון האוניברסליות - של שני היסטוריונים, פסיכולוג ואנתרופולוגית - כאשר לשלוש חברות שונות: אנגליה של המאות 16-18 (לורנס סטון ואלן מקפרליין);¹ הקיבוץ בישראל (ברונו בטלהיים);² ושבטי המוסי וההאווה באפריקה (אסתר גודי).³ כל השלושה העלו כגורם מרכזי לירידת המתחים המיניים את העובדה שהילדים והוריהם לא חיו בבית אחד. באנגליה נשלחו בני המעמדות העליונים ללמוד בפנימיות, ובשכבת העובדים נשלחו ללמוד מקצוע אצל בעלי מלאכה. בקיבוצים שהו בשעות הילדים בבית הילדים לא רק בשעות היום, כי אם אף ישנו בהם כלילה. ובשבטים הנזכרים נשלח הבן הבכור להתחנך וללמוד את דרכי המסחר בבתיהם של קרובי משפחה. אנשי המקום הסבירו את הנוהג בכך שהדבר מונע תחרות מסחרית ישירה בין האב לבנו, מחד גיסא, ומכונן את הבסיס לאמון מסחרי במשפחה המורחבת, מאידך גיסא.

מטרת רשימה זו הפוכה: להראות שהמתחים לא נעלמו הגם שאף בתרבות ימי הביניים במערב חלק נכבד מהבנים לא התגוררו בבתי אבותיהם מגיל צעיר למדי. אולם מאחר שתופעה פסיכולוגית היא גם תלוית תרבות, בטרם אפנה למקורות שמהם ניתן ללמוד על המתחים הפסיכולוגיים בין אב לבן בתרבות ימי הביניים, אעמוד בקצרה על הרקע הכלכלי והחברתי והנורמות המקובלות שעל פיהן חונכו הבנים באותה עת.

בספרות הדתית והדיקטטית כבוד אב ואם הנו מצווה בסיסית, כפי שנקבע כבר בעשרת הדיברות ובברית החדשה (איגרת פאולוס אל האפסיים ו', 1-3), והיא מחייבת את כל הנוצרים. בדרשות העממיות ובסיפורי העם מוצגים מכבדי הוריהם כדוגמה ומופת. רבות במיוחד המעשיות על בנים טובים ורעים, והנוצרים נקראים אף ללמוד מבעלי החיים המטפלים במסירות בהוריהם הזקנים, דוגמת העורבים והחסידות. עם

את אימוניהם ועד שנמצא בידם הממון הדרוש לרכישת סוס וכלי נשק של אביר (לעתים הודות לכלה אמידה). משהושגו אלה היה הצעיר מוכן לבוא בברית האבירות. נערך טקס חגיגי ומפואר – על פי רוב הביאו קבוצת צעירים בברית האבירות יחד, לא פעם ביום חג או ערב קרב. בספרות המתאפיינת באידיאליזציה של האבירות לא פעם מוצג צעיר שהיה לאביר



ג'וזף בלאנק, "אדיפוס רוצח את אביו ליוס"

רק בשל תכונותיו התרומיות: אומץ לבו, כוחו ונדיבותו. אולם במציאות, אביר שלא משכבת האצולה היה יוצא דופן. רוב רובם של האבירים נמנו עם שכבת האצולה. לאחר שהיו הצעירים לאבירים (הם נחשבו "לצעירים" גם אם כבר לא היו כאלה, כל זמן שהיו רווקים וחסרי נחלה משלהם), עזבו את הטירה שבה התחנכו והיה עליהם למצוא את דרכם ומקומם בכוחות עצמם. היו שזכו למצוא ארון פיארולי והיו לווסליו. רק מעטים נשארו בטירת הארון שבה התחנכו, והיו שנאלצו להסתפק במעמד של לוחמים שכירים הנודדים ממקום למקום. בטרם אפנה לדיון ברגשותיהם וברגשות אבותיהם אעמוד על כך שהמיתוס של אדיפוס היה ידוע בימי הביניים והועלה על ידי מחברים בני התקופה.

דוגמה לסיפורו של אדיפוס מימי הביניים היא יצירה בשם "הרומן של תבו". היא חוברת בידי איש כנסייה זוטר מפואטו, בלשון הצרפתית. מחברה לא הסתמך על טקסט יווני, כי אם על הסופר הרומי סטטיוס (Statius). האווירה והצבע הנם של עולמו של המחבר, אך העלילה, בעיקר בחלקה הראשון, זהה כמעט לסיפור המקורי הנודע. הדמויות השליליות הן הבנים. אדיפוס הוא האומלל שעשה את אשר עשה שלא ביודעין והעניש את עצמו בעיוורון ובגלות. בנותיו עזרו לו במסירות, אך לא בניו. בהמשך הדברים נלחמים הבנים ביניהם, ומוקע הסדר הקיים כולו: הפרימוגניטורה, הפטריליניאריות וכוחו של האב. אדיפוס מופיע גם באירוס לכתבי יד מהמאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה.⁴ מופיעים בהם אדיפוס התינוק על ענף עץ; הפגישה בין אדיפוס לליוס, הרג ליוס, אדיפוס והספינקס ואדיפוס המלך. נעבור עתה מאדיפוס לקרונוס.

יותר. עוד נקבע במאה השלוש-עשרה שבמלאת לילד שהתחנך במנזר ארבע-עשרה שנה, ינדור את נדר הנזירות, ואביו לא יוכל לעשות זאת במקומו. כשם שהמסדרים החדשים התנגדו לקבלת ילדים קטנים, התנגדו גם לעזיבתו של ילד שמלאו לו ארבע-עשרה. הם השקיעו בגידולו ובחינוכו וציפו שבהתבגרו, יתרום למנזר שבו גדל והתחנך. על רצון הילדים עצמם קשה לדעת, ניתן רק לשער. מה גם שהפרידה לא היתה רק מהאב כי אם גם מהאם. לא ידוע על ילד שסירב להיכנס למנזר. הוא היה קטן וחלש מדי כשהוכנס. גם כשנקבע שרק במלאת לו ארבע-עשרה ינדור את נדר הנזירות, לא קל היה לעזוב את המנזר. בין היתר כי סכום הכסף שהוקצב לו נמסר למנזר, ולו הובטח שכר רק בעולם הבא. אחד היחידים שכתב על כניסתו למנזר בילדותו היה ההיסטוריון אורדריק ויטליס (1075-1142 בערך). בהיותו בן עשר נשלח מאנגליה לבית המנזר סנט אוורול (Saint evroul) שבנורמנדי. כך נותק לא רק ממשפחתו ומהסביבה שהכיר, אלא אף מלשון דיבורו. הוא השווה עצמו ליוסף במצרים שאף הוא לא הכיר את שפת המקום שאליו הגיע. המרחק גם מנע אפשרות ביקורים. אך היו גם נסיבות מקילות. שנתיים אחריו הצטרף למנזר אביו, וכמוהו מאוחר יותר אחד מאחיו. ומשנשלח, לא רק הוא בכה, בכה גם אביו, איש משכיל ודתי. ולדברי אורדריק היה זה מאהבת אלוהים שהגלה אותו. כשהיה המנזר שאליו נשלח ילד קרוב לבית הוריו, או שהיה זה מנזר שהוקם בידי אחד מאבות המשפחה, לא היה הניתוק כה מוחלט. האם חשו הילדים שנשלחו בגיל צעיר רק עצב או גם כעס ועוינות כלפי האב – שלא רק התנתק מהם, כי אם אף ניתק אותם מאמם – נדבך נוסף לעוינות אדיפאלית בלתי מודעת? לא ניתן לענות על כך בוודאות. ניתן יהיה לומר יותר בהמשך הדברים, כשידובר לא בילדים שנשלחו מבתים, אלא בצעירים שבחרו בחיי המנזר. הוזכרה לא אחת העובדה שהאפשרות לשלוח בן למנזר התאימה להורים שלא רצו בפיצול הנכס המשפחתי. מן הראוי להוסיף שהדבר לא גרם לכך שנחשבו להורים רעים. שכן הנזירות כוברה (חרף הסאטירות שנכתבו על נזירים), והנזיר נחשב למממש האידיאל הנוצרי, וממשיך דרכם של הקדושים המעונים. והיו מבין האובלטי שראו עצמם נעלים על הנזירים שנכנסו למנזר בבגרותם, מאחר שלא טומאו בחיי העולם כמוהם. אך מעטים בלבד מקרב האובלטי היו לאבות בתי מנזר או בעלי תפקידים בכנסייה הסקולרית, שכן חסרו כל ניסיון בפעילות ארגונית או פוליטית.

בני אצולה שלא נועדו למנזר או לשירות בכנסייה הסקולרית התחנכו ברובם לאבירות מחוץ לבית הוריהם: בטירת אדונו הפיאורלי של האב, בטירת הרוד (על פי רוב מצד האם), או בטירתו של זה. לא היה גיל קבוע לשליחתם, וגילם נע בין שמונה לארבע-עשרה. היו מביניהם שקיבלו מאבותיהם סכום כסף קטן או נחלה צדדית קטנה, והיו שלא קיבלו מאומה. לא בכדי מזכירה הסופרת מארי דה פרנס "אבירים דלפונים"; רובם שהו בטירת האדון הפיאורל שבה התחנכו עד שסיימו

למסדר הפרנציסקני, רדף אחריו אביו מלווה בחיילים חמושים, ואילו הוא השיב בציטוט מהבשורה על פי מתן, פרק י' פס' 36, 37: "ואיבי איש אנשי ביתו ואוהב את אביו ואמו יותר ממני אינו כדי לי" ונשאר במסדר.

והיו אף התנגשויות דרמטיות פחות. אנסלם מקנטרברי, מגדולי הפילוסופים של ימי הביניים שהיה להגמון קנטרברי (1109-1033), סיפר, לדברי מחבר תולדות חייו, שאביו שנא אותו, התעלל בו, ובו לרצונו להעמיק בלימודים. הוא עזב את בית אביו ועבר לגור בביתם של קרובי אמו שלא עמדו בדרכו. הוג מקליני (1109-1024) היה בנו של רוזן סמור (Semur) ותלמיד חכם, אך מוגבל ביכולתו הגופנית. אף על פי כן התנגד אביו שיהיה לנזיר. אך הוא התגבר על התנגדותו של אביו ולימים היה אב המנזר של המנזר הגדול, קליני. היו גם אבות שלא התנגדו לעצם רצונו של בנם להיות לנזיר, אלא התנגדו לרצונו להתקבל לאחד המסדרים החדשים של הפרנציסקנים או הדומיניקנים. בעוד שהמסורת בשכבת האצולה היתה שהנועדים לנזירות הצטרפו לאחד המנזרים הבנדיקטיניים, שלא פעם נוסד בידי אחד מאבותיו של הצעיר, או שהיה בו אב המנזר. תומס אקווינס (1225 בקירוב - 1274) הוכנס למנזר הבנדיקטיני של מונטה קסינו בהיותו בן חמש על אף שהאובלטיו היה בירידה. בשנות העשרים המוקדמות שלו הצטרף, בניגוד לרצון אביו, למסדר החדש של הדומיניקנים. היו כמובן אבות שלא התנגדו לבחירת בניהם, אך עד כמה היתה תופעת התנגדותו של האב לבחירת בנו בחיים הדתיים נפוצה ניתן ללמוד מדברי גיבר מנוז'ן (1125-1055). הוא היה אב בית מנזר קטן שלא הצליח במיוחד בתפקידו זה, אך היה להיסטוריון חשוב. הוא לא נאלץ להתמודד עם רצונו של אביו שכן זה מת בינקותו, ואלה דבריו על כך: "באתי לעולם וכשאך למדתי לאהוב את הרעשן הפכת אותי, אלוהי, אתה העתיד להיות אבי, ליתום. לא עברו אלא שמונה חודשים [מלידת] ואבי, על פי הבשר נפטר, ומן הראוי להודות לך ביותר על שגרמת לו למות ברגשות נוצריים. לו היה נותר בחיים היה ללא ספק מסכל את תוכנית ההשגחה האלוהית לגבי... והיה מפר את הנדר בעיניי".⁶

במישור הריאלי היתה סיבה לשליחתם של ילדים קטנים למנזר. הדבר הבטיח את קיום הנכס המשפחתי ללא סיכון, ובלא פגיעה בכבוד המשפחתי. מסירת ילד למנזר נחשבה למעשה נוצרי ראוי. אולם בלא מודע פעל קרונוס, ובהתנגשות בין אב לבן שלא היה כבר ילד קטן, נראה שפעלו אדיפוס וקרונוס כאחד. במישור הריאלי היו הרצונות שני הצדדים ברורים. הבנים אכן רצו בחיים הדתיים שבחרו, אך לאבות אכן היו עבורם תוכניות שתאמו את האינטרס המשפחתי. בלא מודע נראה שפעלו הן שייריים של המצב האדיפאלי של הבנים, והן קרונוס בעל הסמכות ועל פי רוב גם בעל הכוח.

נותרה השאלה: כיצד יישבו המחברים, שהאמפתיה שלהם היתה נתונה לבנים חסרי המשמעת לאבות, את ההתנגשות עם חובת המשמעת והכבוד לאב. מסתבר שעיון וציטוט מהברית החדשה אפשרו זאת. הוזכרו כבר הפסוקים מהבשורה על פי מתי (י' 36-37) שהטיח סאלימבנה באביו. ובלהט רטורי היו גם

קרונוס אינו מופיע בשמו. אולם ביצירתו של גדול משורריה של איטליה, דנטה אליגיירי, "הקומדיה האלוהית" מופיעה דמות המייצגת אותו. מייצג אותו הרוזן אוגולינו שנידון יחד עם בניו למות ברעב. המספר פוגש אותו ב"תופת" והרוזן מספר לו את סיפורו. הוא מרחם על עצמו, ומקונן על גורלו יותר משהוא מרחם על ילדיו, והוא אף מייחס לבנים נכונות לשמש לו מזון:

"אבא, פחות במאוד לנו יכאב
אם תאכל מעצמנו: אתה הלבשתנו
בשר דל זה, ואתה תפשיטהו".⁵

האם התכוון דנטה לומר שאוגולינו נענה להצעה ואכן טרף אחד מבניו? ספק בדבר. דעות המפרשים חלוקות, ודבריהם של השוללים את האפשרות משכנעים יותר. אך עצם העלאת האפשרות שהבן יהיה קורבן למען אביו מציגה אב שתלטן ואנוכי. ספק אם דנטה ציפה מהקורא להאמין להצעת הבנים. צלילים מזויף ורק מתחפש למסירות עליונה הנובעת ממצב אדיפלי מוכחש, והאשם במוותם הנורא של הבנים הוא האב. ומן הבדיוני אל הקרוב למציאות.

כפי שצוין כבר, בסוגה הידועה בשם "חיי הקדושים" מוצגים יחסי אבות ובנים - צעירים, אך כבר לא ילדים - שבחרו בחיי הדת בניגוד לתכונם ורצונם של אבותיהם. למותר לומר שלאיש מהקדושים לא מיוחס סירוב לפנות לחיי הדת גם אם היוזמה לכך לא היתה שלו, כי אם של אביו. כך למשל סופר על הוג מלנקולן (1130-1200 בקירוב) שבהזדמנות מסוימת הביע את צערו על כך שלא הוא בחר בחיי הדת כי אם אביו, שלאחר שהתאלמן נכנס למנזר וקבע שבנו יכנס למנזר עמו. "וכך אותי שלא היה לי כל ניסיון בחיי העולם, שכנע בקלות להיות בן לווייתו בשירות האל". אחרים נאלצו להיאבק על כך. מאבקם של שניים מביניהם - פרנציסקוס מאסיזי (1181 בקירוב - 1226) וסאלימבנה דה אדם (1221-1288) היה דרמטי במיוחד. פרנציסקוס - בנו של סוחר עשיר מאסיזי, ניהל במשך תקופה ארוכה אורח חיים אופייני לבני גילו ומעמדו, השתתף במלחמה קצרה בין אסיזי לפרוג'ה ואף נפל בשבי. הוא חזר לבית הוריו בהיותו בשנות העשרים המוקדמות שלו; בהדרגה עבר "הפיכת לב" ופנה לשיקום כנסייה הרוסה, תפילה ועזרה לעניים ולחולים. ואילו אביו ציפה שיעזור לו במסחר. כשלחצו של האב גבר, אירע, לפי מחברי תולדות חייו, האירוע הדרמטי: בעומדו בכיכר העיר פשט מעליו את כל בגדיו על מנת להחזירם לאביו וקרא בקול גדול שאין לו עוד דבר לא מאת ולא עם אביו מולידו, פטרוס ברנרדונה, ושאביו היחיד הוא אביו שבשמים. הוא הפך לסמל ההתנתקות מהבלי העולם הזה על כל פיתויו ולהתמסרות לעבודת האל וענייו. הוא היה מי שפתח את הדרך לנזירות חדשה: לא עוד נזירות המסתגרת מפני העולם, כי אם פועלת בתוך העולם: בדאגה לעניים, בהשפעה על קיום המוסר הנוצרי ולימים גם במיסיון. סאלימבנה דה אדם, שלא הוכר כקדוש, היה היסטוריון חשוב שהצטרף למסדר הפרנציסקני שיסד פרנציסקוס. והיה זה הוא עצמו שכתב על מאבקו ברצונו של אביו. לדבריו, כשפנה

עוד הספיק להראות לרוסטום את הפריטים שנתנה לו אמו ואמר לאביו: "בשל טבעך הרע הרגת אותי ללא סיבה". קיימים חילוקי דעות בקרב החוקרים באם קיבלו במערב את סיפורו של פירדוס, או שלפנינו מיתוס אוניברסלי. כך או אחרת, היצירה "שירת הילדברנד" (Hildebrand lid) שכתב היד המוקדם ביותר שלה הוא משנת 800 בקירוב, ומעריכים שאין הוא כתב היד הראשון של היצירה, דומה בכל לסיפורם של רוסטום וסוהרב. במאה השתים-עשרה חוזר הסיפור, פרי עטו של מחבר אחר ובו הובא שינוי בנקודה מרכזית: האב והבן אינם נלחמים בשנית, כי אם מתוודעים, ולאחר התוודעותם מוליך הבן בכבוד את אביו אל אמו. וברוח ובנוסח זה נכתבו הסיפורים הבאים על הנושא. להלן שתי דוגמאות:

ביצירה בשם "סר הַגֶּר" בת המלך נאנסה (אמנם בידי גבר פלאי) כשטיילה לבד ביער, והרתה. היא ילדה את התינוק בסתר; הניחה אותו בעריסה ולצדו השאירה כסף, זהב, חרב שחודה נשבר, כפפות ומכתב. במכתב התבקש מוצא העריסה לגדל את התינוק ובהגיעו לגיל עשר למסור לו את כל מה שנמצא בעריסה. משרתת נאמנה של בת המלך לקחה את העריסה על תכולתה והניחה אותה בפתח בקתתו של נזיר מתבודד. הנזיר מסר

את העולל לאחותו למען תגדל אותו. כך עשתה, ובהגיעו לגיל עשר החזירה אותו לנזיר לחינוך, ומשם יצא להרפתקאות אביריות. וכמו בנוסח המאה השתים-עשרה של "הילדברנדליד" האב והבן נקלעים לדרי-קרב ומתוודעים (ביתר קלות, בגין החרב ללא חוד והכפפות שעליהן קרא במכתב ששמה אמו בעריסתו). כשפגש לראשונה באמו לא ידע שאמו היא, וכמעט שחטאו בגילוי עריות. אולם הדבר לא קרה והכל נגמר בטוב.

סיפור נוסף מבין הסיפורים הללו הוא סיפורה של המחברת מארי דה פרנס בשם "מלון". בת טובים הרה ללא נישואים. בן זוגה שלו הרתה מסייע לה בהסתרת התינוק שנולד. הוא מביא את התינוק לאחות אמו הגרה במקום מרוחק, ומפקיד בידה טבעת ומכתב שממנו ייודעו לתינוק כשיגדל שמוותיהם של אביו ואמו. והילד כשהיה לאביר פוגש את אביו שחיפשו כל הזמן. (גם עם אמו שמר על קשר באמצעות ציפור מאולפת.) האב והבן מתוודעים; הבן מביא את אביו אל אמו, והכל מסתיים בכי טוב. ויש גם רוח ביחסו של הבן אל אביו עוד לפני שהתוודעו. אחרי שהתגבר עליו בתחרות והציץ על פניו מבעד לקסדה הבין שהתגבר על אדם מבוגר, והושיט לו באדיבות את רסן סוסו. ואז התגלתה הטבעת.

שהרחיקו לכת ממנו בדבריהם. במכתב שכתב ברנאר מקלורו, ממנהיגי הכנסייה בימי (1090-1153), למען אחד הטירונים במנזרו, שהוריו התנגדו לרצונו להיות לנזיר נאמר: "אב חסר לב, אם פראית, הורים אכזריים... המעדיפים אתם שאגווע עמכם על שאמשול בשמים בלעדיכם? חוטאים! הלא די לכם שבאומללות הבאתם אותי לעולם האומלל הזה? מה קיבלתי מכם פרט לחטא וסבל? רק את גופי הניתן להשחתה". ובסיפור האמור לשמש דוגמה ומופת (exemplum) ושולב בדרשה, סופר על נזיר שנהג לשרוף את המכתבים שקיבל מהוריו שכן זכה להפיכת לב שהביאה להתנתקותו המוחלטת מהעולם. נפנה עתה אל ה"רומנים" שבהם מופיעים אבות ובנים.



קירנוס אוכל את בנו, "התופת" מאת דנטה

בשם "רומנים" כונו היצירות בחרוזים או בפרוזה באחת הלשוניות הוורנקולריות, כלומר בלשוניות הארצות השונות ולא עוד בלטינית. רוב היצירות נשמרו בכמה נוסחים שונים, שחברו בידי יוצרים שונים. מהן התבססו על אגדות קלטיות או גרמניות, ומהן על טקסטים קלאסיים. המשוררים נמנו בחלקם עם האצולה הנמוכה והבינונית ובחלקם עם שכבת העירוניים, והיו בנייהם גם אנשי כנסייה זוטרים. המשוררים עצמם או זמרים נודדים, שילוו את שירתם או דקלומם כנגינה, הופיעו בטירות האצילים והיו

אצילים ששימשו להם פטרונים.⁷ ישנן יצירות שבהן אין האב נוכח, כולל היצירות שגיבוריהן הם המפורסמים שבסוגה; לראול דה קמברה, טריסטן, לנסלוט, ופריסבל אין אבות. לעתים מצוין שהאב מת עוד בטרם יצא הבן לאוויר העולם; או שמת כשהבן היה עדיין תינוק; או שנשט את התינוק ואת אמו והם לא ראוהו עוד. לימים נקלעו האב והבן שלא הכירו איש את רעהו לתחרות (tournois) שבה אין המנצח הורג את המנוצח, או לקרב לחיים או למוות. סיפורים דומים פותחו גם בתרבויות אחרות. הידוע מביניהם באירופה הנוצרית היה זה שחיבר המשורר הפרסי, בן המאה העשירית, פירדוס. הבן סוהרב גודל בידי אמו לבדה. היא סיפרה לו על אביו ונתנה לו פריטים מסוימים של רוסטוב האב. סוהרב היה ילד חזק כגור אריות ואמיץ מכל הילדים. לאחר ימים רבים נקלעו האב והבן שלא הכירו איש את רעהו לקרב פנים אל פנים. שניהם היססו משהו. האב ריחם על הבן כשראה שזהו עלם צעיר חסר ניסיון בקרבות. והבן היסס כשנראה היה לו שיריבו הוא איש זקן. הקרב הראשון הסתיים ללא הכרעה ורוסטום היה מוכן שבכך יסתיים הדבר. אולם סוהרב עמד על כך שיערך קרב שני ואף העליב את רוסטום. כבודו של האב מאלץ אותו להיענות. הם נלחמים וסוהרב נהרג. בטרם עצם הבן הגוסס את עיניו

מתי שמואלוך

*

כָּל רִגְעַ מִמֶּךָ חֲקוּק בְּשִׁכְחָה
הַזְכָּרוֹן הַמְצָאָה, הַתְּחוּשָׁה בְּרִיָּה
הַחֲלוּמוֹת מִתְּפִתְשִׁים עַל הָאֵמֶת
הַסְּיוּטִים מְשֻׁרְטָטִים אֶת הַשִּׁירָה
בְּמִצּוּלוֹת הָאוֹר אֶתְּהָ מְדַבֵּר אֶתִּי בְּחֶשֶׁכָה

*

אֵל נֹרָא מְקִסִּים בְּעֵלְיָה
הַמְצִיא לָנוּ עֲלֵיָה בִּירִידָה
תֵּן לָנוּ יִלְדָה
חֲדָשָׁה שֵׁשׁ לָהּ כַּח לְהַזְיֹז
אֶת הַקָּיִם וּלְהַבִּיא אוֹת
אֶל תּוֹךְ הַסְּדָקָה, הַבוֹר וְהַפִּיר שִׁיפְעַר
מִתַּחַת לְהַר הַשְּׁפָה

*

“אֶתְּהָ מְפָטֵר”
אַחֲרֵי גִיל מְסָיִם
הַמְּלִיִם כְּבָר לֹא זֹזוֹת מֵהָר כְּמוֹ פֶּעַם,
בְּאַרְוַחָה עִם נְכֻדָּתָה, אֶתְּהָ מַחְקָה אוֹתוֹ וְהִיא צוֹחֶקֶת,
הִיא עֲדִין לֹא רָאָתָה אוֹתָהּ פּוֹשֵׁט אֶת הַרְגֵל מִדֵּי יוֹם

*

תָּמִיד הִיא שׁוֹאֵלֶת מֵה שְׁלוֹם “אֲשֶׁלוּנֶק מִרְתֶּכָּה” הָאִשָּׁה שְׁלֶךְ
הָאִם יֵשׁ לָהּ עֵבֹדָה?
אֵיךְ אֶתְּהָ מְסַתֵּדֵר בְּאֶלְמִנְיָה?
הַדְּבָרִים בְּרוּרִים,
הָאֵהָבָה שְׁאֵתָה מְחַזֵּיק בִּיד
הַפְּרָנְסָה שְׁדוֹאָגָת לִילְדָה שְׁלֶךְ
הַנְּצָחוֹן עַל הַבְּרִידוֹת.

מתוך מגדל בבילון-ברלין שבכתובים

לא תמיד היתה התאמה בין תוכן הדרשות לבין הרומנים. בדרשות נקראו המאמינים לקיים את המוסר המיני הנוצרי. בשירה לא פעם מוצגת אישה צעירה נשואה (על פי רוב לגבר זקן) בוגדת בבעלה עם גבר צעיר, ואהדת המחבר נתונה לה. סיפור האהבה המפורסם ביותר של ימי הביניים, “טריסטן ואיזולדה”, מבוסס על בגידה: לטריסטן אין אב. את תפקיד האב המגדל והמחנך מילא המלך, דודו מצד אמו. ודוד זה היה גם אדונו הפיאודלי. ועל אף הבגידה הכפולה בקרוב המשפחה שגירל אותו ובאדונו הפאודלי, התקבל השיר וניסיונותיהם של חלק מהפרשנים להסבירו ולהצדיק את תוכנו לא עלו יפה. אולם הצגת בן הורג אביו, רוצה לומר רצח אב לא בלשון הפסיכואנליטית במרכאות כפולות כי אם כפשוטו, או אב הורג בנו, הרחיקה לכת מהמוסר הנוצרי יותר משניתן היה לקבל. על כן בנוסח של “הילדברנד” מהמאה השתים-עשרה, בניגוד לנוסח העתיק, אין עוד הרג. האב והבן מתוודעים כמו ביצירות האחרות ממאה זו ואילך.

מסתבר שיצירת ריחוק פיזי בין האב לבנו אינה מעלימה את העוינות והמתח. דמות אב קיימת תמיד (דואגים לכך מי שמגדלים את הילד). לפי התורה הפסיכואנליטית המתח האדיפלי מאפיין את שנות הילדות המוקדמות, אולם חלקים ממנו נותרים בנפש האדם הצעיר. הלהיטות להילחם הן של הבן והן של האב שאינם מכירים זה את זה מבטאת מתח ועוינות בלתי מודעים. ההתוודעות וההליכה יחד אל אשת האב, שהיא אם הבן, משחררת מרגש אשמה, וניתן לראות בה התגברות על יצר המוות, והסיפור המסתיים בטוב הנו ברוח הנורמות של התקופה. למותר לציין שרשימה זו אינה ממצה את “הרומן המשפחתי” ולו רק בשל היעדרן של הנשים והבנות. לא ניתן להכיל את הכל ברשימה אחת. ♦

מראי מקום

1. L. Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, London 1977, p. 108; A. Mcfarlane, *The Family Life of Ralph Josselin*, Cambridge 1970, p. 205
2. B. Bettlheim, *The Children of the Dream*, New York 1952, pp. 183-187, 194-195
3. Ester Goody, “Parental Strategies: Calculation or Sentiment? Fostering practices among West Africans”, in: *Interest and Emotion. Essays on Study of Family and Kinship*, eds. H. Medick and D. W. Sabean, Paris 1984, pp. 266-267
4. John Boswell, *The Kindness of Strangers. The Abandonment of Children in Westers Europe from Late Antiquity to the Renaissance*, Vintage Books 1990, Illustrations 2, 3.
5. דנטה אליגיירי, הקומדיה האלוהית, תרגם וביאר ראובן כהן, ירושלים 2014, “התופת”, שיר 33, עמ' 321-322.
6. גיבר מנז'ון, “על חייו או שירים לקול אחד”, בתוך: גוף ראשון בשני קולות, תרגמה שולמית שחר, תל-אביב 2003, עמ' 34.
7. על ספרות זו בעברית: סיפורי מארי דה פרנס, תרגמה טובי ביברינג, הקדמה, עמ' 11-69, ירושלים 2014.

*

מכּיּוֹן שְׁהַרְגַּשׁ קוֹרֵם
מִי שְׁכָלֵל שֵׁם לֵב
לְתַחבִּיר שֶׁל הַדְּבָרִים
לְעוֹלָם לֹא יִנְשָׁקְךָ לְגַמְרֵי

לְהִיּוֹת לְגַמְרֵי שׁוֹטָה
כְּשֶׁהָאֵבִיב בְּעוֹלָם

דְּמֵי נַעֲנָה
וְנִשְׁקוֹת הֵן גּוֹרֵל טוֹב יוֹתֵר
מִתְבוֹנָה

עֲלֵמָה אֲנִי נִשְׁבַּע בְּשֵׁם כָּל הַפְּרָחִים. אֵל תִּבְכֶּי
הַמְּחֹהָה הַטּוֹבָה בְּיוֹתֵר שֶׁל מוֹחֵי פְחוּתָהּ
מִרְפָּרוּף עֲפַעְפֵּיךָ שְׁאוּמֵר

נֹוֹעַדְנִי זֶה לְזֶה: אֹז
צַחֲקִי, שְׁעוֹנָה לְאַחֹר בְּזִרְעוֹתַי
כִּי הַחַיִּים אֵינָם פְּסָקָה

וְהַמּוֹת אֲנִי חוֹשֵׁב אֵינְנִי מְאָמֵר מִסְגֵּר

*

כְּשֶׁאֲלֵהִים הַחֵלִיט לְהַמְצִיא
אֶת הַכֹּל הוּא לְקַח נְשִׁימָה
אֲחַת גְּדוּלָה יוֹתֵר מֵאֵהֶלֶקֶתְךָ
וְהַכֹּל הַתְּחִיל

כְּשֶׁהָאֵדָם גָּמַר בְּלִבּוֹ לְהֵרֵס
אֶת עֲצָמוֹ הוּא לְקַח אֶת הַהֵיָה
שֶׁל הַיְהִיָה וְכִשְׁמֵצָא רַק לָמָּה
נִפְץ אוֹתוֹ אֶל כֶּכָּה

*

אִם אֵין מָה לְאָכֵל צְרִיךְ

לְעֵשׂוֹן וְלִנְוֹ אֵין

מָה לְעֵשׂוֹן: בּוֹא יֵלֵךְ

נֵלֵךְ לִישׁוֹן

אִם אֵין מָה לְעֵשׂוֹן צְרִיךְ

לְשִׁיר וְלִנְוֹ אֵין

מָה לְשִׁיר; בּוֹא יֵלֵךְ

נֵלֵךְ לִישׁוֹן

אִם אֵין מָה לְשִׁיר צְרִיךְ

לְמוֹת וְלִנְוֹ אֵין

מָה לְמוֹת, בּוֹא יֵלֵךְ

נֵלֵךְ לִישׁוֹן

אִם אֵין מָה לְמוֹת צְרִיךְ

לְחָלוֹם וְלִנְוֹ אֵין

מָה לְחָלוֹם (בּוֹא יֵלֵךְ

נֵלֵךְ לִישׁוֹן)

*

מְעֵלָה אֶל תוֹךְ הַשְּׁקֵט הַיָּרֵק
שְׁקֵט עִם אֲדָמָה לְכַנֵּה בְּתוֹכוֹ

אֶת (נְשָׁקִינִי) תִלְכִּי

הַחוּצָה אֶל תוֹךְ הַבְּקָר הַצֶּעִיר
בְּקָר עִם עוֹלָם חֲמִים בְּתוֹכוֹ

(נְשָׁקִינִי) אֶת תִּלְכִּי

הֲלֵאָה אֶל תוֹךְ אֹרֵן הַשְּׁמֶשׁ הַעֲדִין
אֹרֵן שְׁמֶשׁ עִם יוֹם אֵיתָן בְּתוֹכוֹ

אֶת תִּלְכִּי (נְשָׁקִינִי)

מָטָה אֶל תוֹךְ זְכָרוֹנֶךָ וְ
זְכָרוֹן וְהַזְכָּרוֹן

אַנִּי (נְשָׁקִינִי) אֵלֶיךָ

א. א. קאמינגס (אדוארד אסטלין קאמינגס; 1894-1962)
- משורה, סופר, פובליציסט, צייר ומחזאי אמריקאי. כיוצר
חדשני ואוונגרדי, שקידש את האינדיווידואליזם וסלד
מעדריות, נטה קאמינגס לשימוש תחבירי אקסצטנרי וראה
חשיבות גם בצורת השיר על הרף, במרווחים בין המילים
ובמיקומן במשפט. מבחינת נושאי שיריו הוא היה משורר
שנטה אל הנאיבי, וכתב על אהבה וטבע ויחסים בין היחיד
לעולם, מה שתרם לפופולריות העצומה שלו, חרף חדשנותו
האוונגרדיסטית.

ז'אק פרוור
מצרפתית: יונתן יוכל

שלושה שירי ציפורים

כדי לצייר דיוקן של ציפור

ראשית צייר כלוב
עם דלת פתוחה
ואז צייר
משהו נחמד
משהו פשוט
משהו יפה
משהו מועיל
בשביל הציפור
לאחר מכן השען את הבר על עץ
בגן
בחדשה
ביער
הסתתר מאחוריו
בלי לומר דבר
בלי לזוז...
לעתים הציפור מגיעה חיש
אבל היא יכולה להתעכב שנים
אל תתיאש
המתן
המתן אם צריך שנים
המהירות או האטיות של הגעת הציפור
אינה קשורה
להצלחת התמונה
כשהציפור מגיעה
אם היא מגיעה
שמר על דממה עמקה
המתן לציפור שתכנס אל הכלוב
ומשנכנסה
סגר בעדינות את הדלת במכחול
ואז
מחק את כל הסורגים אחד לאחד

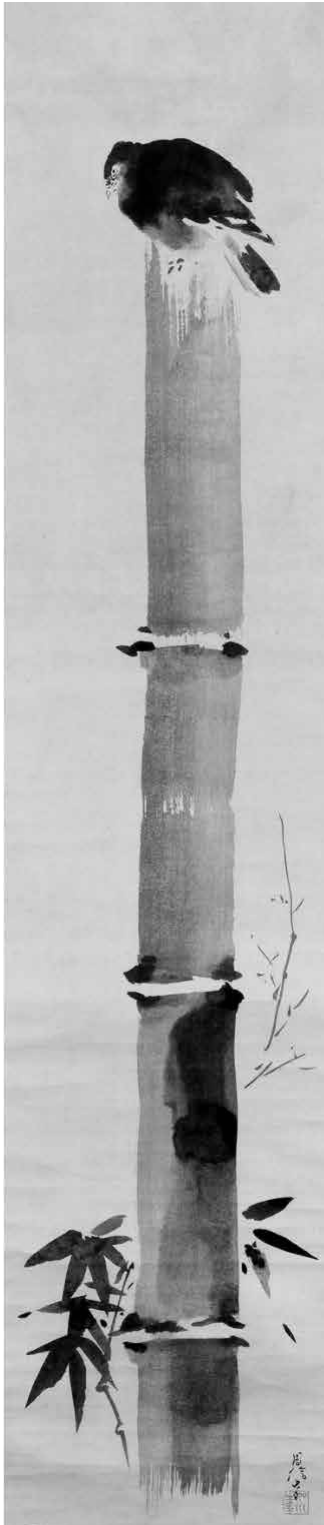
הזהר שלא לגעת
באף אחת מנוצות הציפור
ואז צייר את העץ
בחר את הענף היפה ביותר
בשביל הציפור
צייר גם את העלמה הירקה ואת רעננות הרוח
את קרני השמש באבק
את קולות החרקים שבעשב בחם הקיץ
ואז המתן שהציפור תחליט לשיר
אם הציפור לא שרה
זה סימן רע
סימן שהציור גרוע
אבל אם היא שרה זה סימן טוב
סימן שאיתה יכול לחתם
אז תלש בזהירות רבה
מהציפור נוצה
ורשם את שמך בפנת התמונה.

אפטר

הנחתי את הכמתה בכלוב
ויצאתי עם הציפור על הראש
מה זה
כבר לא מצדיעים
שאל המפקד
לא כבר לא מצדיעים
ענתה הציפור
אה
סליחה חשבת שמיצדיעים
אמר המפקד
אין על מה כל אחד יכול לטעות
אמרה הציפור

החתול והציפור

כָּפַר שְׁלֹם הָאָזִין בְּצַעַר
לְשִׁירַת צִפּוֹר פְּצוּעָה
זוֹ הִיְתָה הַצִּפּוֹר הַיְחִידָה בְּכַפֵּר
וְהִיָּה זֶה הַחֲתוּל הַיְחִיד בְּכַפֵּר שֶׁטָרַף אוֹתָהּ לְמַחְצָה
הַצִּפּוֹר חֲדָלָה לְשִׁיר
וְהַחֲתוּל חֲדַל לְגַרְגֵּר
וּלְלַקֵּק אֶת לְעוֹ
וְהַכֶּפֶר עָרַךְ לְצִפּוֹר
לְוִיָּה נְהַדְרַת
וְהַחֲתוּל
שֶׁהִזְמַן
צָעַד אַחֲרֵי אֲרוֹן מֵתִים קָטָן מִקֶּשׁ
בּוֹ שְׂרוּעָה הַצִּפּוֹר הַמֵּתָה
נִשְׂאָת בִּידֵי יְלָדָה קִטְנָה
שֶׁלֹּא חֲדָלָה לְבַכּוֹת
אִם הִיְתִי יוֹדֵעַ שֶׁזֶה יִכָּאֵב לָךְ כֹּל כֶּךָ אוֹמֵר לָהּ הַחֲתוּל
הִיְתִי אוֹכֵל אֶת הַצִּפּוֹר כְּלָה
וּמִסְפָּר לָךְ שְׂרָאִיתִי אוֹתָהּ עֶפֶה
עַד קִצָּה הָעוֹלָם
כִּה רָחוֹק
שֶׁמֶשׁ לֹא חוֹזְרִים לְעוֹלָם
הִיְתִי מְתִיֶּסֶרֶת פְּחוֹת
רַק עֶצֶב וְגַעְגּוּעִים
לֹא צָרִיךְ לְעֲשׂוֹת שׁוֹם דְּבַר לְמַחְצָה.



פְּרוּר הַשְּׂתַמֵּשׁ רַבּוֹת בְּשִׁירָתוֹ בְּכַעֲלֵי חַיִּים: סוּסִים, פִּינְגוּוִינִים, חֲתוּלִים, שְׂבֻלִים, לוּוִיתָן, לֵאמֹת וְעוֹד. אֲבָל אֵת יַחְסוֹ הַמּוֹרֵכֵב בְּיוֹתֵר הוּא שׁוֹמֵר לְצִיפּוֹרִים, שְׂמוּפִיעוֹת כַּחֲצֵי תְרִיסָר פְּעָמִים ב־Paroles, הַקּוֹבֵץ הַמוֹפְלָא שֶׁפָּרְסָם לֵאחֲרַי מִלְחַמַת הָעוֹלָם הַשְּׁנִיָּה, וְכַמוֹבֵן "הַמֶּלֶךְ וְהַצִּפּוֹר", סֵרֵט הָאֲנִימָצִיָּה שֶׁכָּתַב (בְּכִימוֹי שֶׁל פּוֹל גְּרִימּוֹ). שְׁלוֹשׁ הָעֵרוֹת עַל הַתְּרַגּוֹם: 1. בְּצַרְפֵּתִית, הַמִּילָה Oiseau ("צִיפּוֹר") הִיא לְשׁוֹן זָכֵר. 2. פְּעָלִים אֵינֶם מִינִיִּים בְּלִשׁוֹן צִיּוּי, לְכֵן בְּשִׁיר 'כִּי לְצִיּוֹר דִּיּוֹקָן שֶׁל צִיפּוֹר' הַנִּמְעָן/ת יִכּוֹל/ה לְהִיּוֹת אִישָׁה אוֹ גֵּבֵר. בְּמִקּוֹר, פְּרוּר מִשְׂתַּמֵּשׁ בְּשִׂיא הַמִּינִימָלִיזִם – שֶׁם הַפּוֹעֵל נִטּוּל הַטִּיּוֹת ("לְצִיּוֹר אֵת הָעֵץ", "לְהַשְׁעִין אֵת הַבֵּר" וכו'), אֵךְ בְּעִבְרִית תְּרַגּוֹם מִיְלּוּלֵי כֹזֵה מִיִּצֵּר קוֹל טַכְנִי, מְרוֹחֵק וְנִעְרָד אִינְטִימִיּוֹת. 3. פְּעָלִים לֹא גִיּלִים רַבִּים מִסְתִּימִים בְּסִיּוּמַת re, כּוֹלָל "לְצִיּוֹר, לְהַמְתִּין" (peindre, attendre) הַיּוֹצֵרֶת בְּשִׁיר חֲרִיזָה טְבַעִית, אַקְרָאִית, מְפּוֹרֶזֶת, שְׂאוּבֶרֶת בְּתֵרַגּוֹם (מַחִיר חֲרִיזָה בְּעִבְרִית הִיָּה חֲרִיגָה מֵאוֹלְצַת מַמְבְּנָה הַמִּשְׁפָּט הַפְּשׁוּט שְׂמֵאֲפִיין אֵת הַפּוֹאֲטִיקָה שֶׁל פְּרוּר).

שירים לילדה

*

*

כְּשֶׁלֹא תִתְּנִי לִי לְבוֹא
 אֶשְׁתַּק אֶת זֶה, וְגַם אֶת זֶה.
 כִּי קֹשֶׁה לָךְ זֶה וְגַם זֶה.
 אִם אֶת יְלִדָה לֹא אֶרְאֶה
 מָה יִקְרָה?
 אֶרְאֶה שְׁעַר מַחְלָק בְּרַחוּב
 אֲגִיד:
 זֹאת אַת.
 תִּגִּיד לִי: "לְכִי"
 מוּבֹן שְׂאֲגִיד: "כְּמוּבֹן".
 אֲנִי כְּבָר לֹא כָּאֵן.
 אֶת בְּמִדְרָגוֹת
 אֲנִי בַּחֲתוּלִים
 עִקְרוּ אוֹתָם, כְּמוּבֹן.
 עִכְשָׁו בְּשֵׁרוּתִים
 בֵּין הַמְּקוֹמוֹת
 יוֹצֵאת
 נִכְנָסֶת
 סוּף סוּף בְּכִיּוֹר.
 שֶׁם הַקֶּפֶה, הַסְּמֶרְטוּטִים
 לְשִׁישׁ
 לְרִצְפָה
 אֲנִי בְּטֵאטוּא
 מָה קָרָה?
 כְּאֵלוֹ מִמְהָרָת
 כְּאֵלוֹ אֵין פֶּעַם
 כְּאֵלוֹ אֵין עוֹד פֶּעַם.

הַנְּחֻמְדָה אֲמַרְהָ לִי: כֶּכָּה וְכֶכָּה.
 נְחֻמְדָה, אֲמַרְתִּי לְעֶצְמִי, כֶּכָּה אֶת חֲזָקָה.
 כֶּכָּה גַם אֲנִי אֶתְחַזֵּק. וְעֵשִׂינוּ שְׁרִיר.
 הִיָּה אוֹיֵר מֵתוֹק.
 הַחַיִּים מִתְּמַשְׁלִים לְאֵט... חֲשַׁבְתִּי לְעֶצְמִי,
 כָּאֵן זֶה לֹא רַק כָּאֵן.
 יְכַלְתִּי לְהִתְנַשֵּׁל, אֲךָ הַנְּחֻמְדָה הַחֲזוּיָקָה
 אֶת הַמְּלִים קָרוּב אֵלַי.
 הִיא אֲמַרְהָ: גַם אֲנִי כֶּכָּה.
 פֶּעַם רְאִיתִי אֵיךְ חָבַל הַטְּבוּר שֶׁלָּה נִגְזֹר, נִתְּפַר
 אֵיךְ הַגּוּף נָהֵם, שֶׁר
 אֵיךְ נָדָה מְלָגוֹ, מְלָכָר
 אֵיךְ צָרְבוּ לָהּ עֲרַעְרִים מֵהָר.
 כָּל זֹאת רְאִיתִי
 כָּל זֹאת נִחְבְּלִיתִי
 כָּל זֹאת רָפְא לִי.

אני מתגעגע לאהובתי

אני מתגעגע לאהובתי.
נוסעת.

אני נשאר לבד.

מיום הולדת

נפל עלי

צל שחום מזוהב.

עבר אותי.

נשא אל ביתי, וביתי חג.

אני מתגעגע לכרפת הדרך

שהענקתי לעצמי.

האם הגעגוע שר, האם הגעגוע שר.

ראז כמו היום התגעגעתי

מול בית, מול שדה, מול חג.

אני מתגעגע לאהובתי. נוסעת.

ואני נשאר לבד.

הצל מהחלון שר:

את, אני, נהר.

טפות מצפצפות לכן על זרם רב.

יהלומים בערב רב.

טבעי זה מה שקורה
כשאתה לא מנסה להיות נורמלי

"טבעי זה מה שקורה כשאתה לא מנסה

להיות נורמלי", השיב לי הבן המתחזה שלי.

אנחנו משחקים יחד בהצגה.

רק בהצגות אפשר לקחת ילד חצפן

בן שלוש-עשרה שישחק ילד תמים בן עשר,

ויגיד לך

(כמו גאון הדור, כמו גרסה מאלצת וילדותית

למהטמה גנדי): "טבעי זה מה שקורה כשאתה לא

מנסה להיות נורמלי".

והילד יוסיף: "זה נשמע טוב יותר באנגלית."

אין לנו דבר יותר יקר מהכלב שלנו

אין לנו דבר יותר יקר מהכלב שלנו.

אין לנו מיקסר משכלל עם חמשה להבים,

לא סקודה יטי, לא חפושית משנות ה-60.

אנחנו לא אוספים תקליטים,

אך מספר ציורים

ולא דבר

יותר יקר מהכלב שלנו.

אין לנו חתול.

אין לנו דירה עצומה עם מלא דברים.

לא כבלים.

אנחנו לא אנשים חשובים.

רק מספיק בונזו לכלב אחר,

רצועה,

כסאות וספורים משנים.

אין לנו דבר יותר יקר מהכלב שלנו,

וכשקורה לו משהו אנחנו קופצים על הרגלים.





אסור לעבור את הפס הצהוב

וְלַפְעָמִים בָּא לִי רַק פַּעַם אַחַת
לְהוֹרִיד
רִגְלִי
אֶחָת
וְאֵז אֶת
הַשְּׂנִיָּה
וְאֵז אֶת
כָּל הַגּוֹף
בְּרַגַע שֶׁהִיא חוֹלֶפֶת.

עצמי

אֲנִי עֵצָם שֶׁל עֵצָמִי,
הָעֵצָם שְׁאֲנִי,
עֵצָם מֵעֵצְמוֹתֵיכֶם.
אֲדַבֵּק בְּעֵצְמוֹת הַחַיּוֹת,
אֲעֹבֵר בְּשַׁעַר כְּמוֹ פְּרַעוֹשׁ
עַל גַּב הַכֶּלֶב.
אֶהְיֶה
עֵצָם
מִכֶּם.

הוראות הפעלה

קִדְמָה לְפָנָיו וְאֵז לְאַסֹּף
וּבְאֶסוֹף לְהַתְּבִיחַ וּלְהַכּוֹת שְׂרָשִׁים
אוּ פְּטִישׁ אוּ קִיר אוּ מִישֶׁהוּ
וּבְשְׂרָשִׁים לְהַצְמִיחַ נְצֻנִים לְבָנִים
שֶׁל זְקֵנָה וְהַרְגֵל וְחַדְלוֹן וּמָוֶת
מְטַפּוֹרִי, בְּטַח שְׁמֵטְפוֹרִי.

דברו של חוני

סָמְנּוּ סְבִיבֵי אֶת הַמְּרַחֵב
יְהִיָּה בּוֹ הַזְּמַן שֶׁהִיָּה
יְהִיָּה בּוֹ אֶפֶר וּמֵאֲבָק
יְהִיָּה חוֹנֵק וְצֵמָא לְגֶשֶׁם
מֵרָגֵב וּמֵחֶצֶץ
כְּנֶהַר חֶרֶב

ילדה

רִגְלֵי יִלְדָה
פּוֹגְעַת בְּקִיר
וְנִבְעָטֶת חֲזָרָה
הִיא יוֹדֵעַת לְשִׁבַת קְפוּאָה
הִיא לֹא תִזוּז עַד
שֶׁתִּגְיַע הַלְטָאָה.
הֶהָר הַלְבָן
עוֹד מֵתַנְשֵׂא לְעֵמֶתָהּ
הִיא לֹא תִסְתַּכֵּל עָלָיו
עַיִן שְׂמָאל שְׁלֶה סוֹכְבַת בְּאַרְבָּתָהּ.

מתוך: מילה בתוך הרפרוף

*

יָמִים שֶׁל קִיץ בְּחִלּוֹנִי.
עוֹד מְעֵט יַהֲרִגוּ אֶת הַכְּלָנִיּוֹת
וְאֵז לֹא יִשְׁאָר בִּי דָבָר שֶׁיִּזְכִּיר
אֶת הַחֹרֶף הַזֶּה

מתוך: אצבע על שפתיים פשוקות

*

מתנפץ אלי שמש
שיר,
וְזָרִיחוֹת כִּי תִבְאֶנָּה
בְּקֶר בְּהִיר
וְאוֹר בְּעוֹלָם
וּבְלִבִּי,
וְאֲנִי שִׁפְחַת חַיִּים
סְדוּקָה,
וְרוּחַ כִּי יִקְרַד
עָלַי עֹשֵׁב רֵעֵנָן
יִשִּׁיר עָלַיִם בְּעֻצִּי
יְבָרִיךְ בִּי בְּרָק.

*

הוֹלֶכֶת מְחוּל וּדְאָבָה
נְעֻלֵי הַבְּלָרִינָה לִוְחָצוֹת
אֲנִי מִחֲזִיקָה סְלָם.

שְׂדֵי חֲשׂוּפִים
אֶל מִי אֶרְקַד
עֲלֵעֲלֵי רְקִפּוֹת
וְנִצְנִים מִתּוֹקִים.

אֲנִי עוֹלָה
עַל הַסְּלָם
מִעֲלָה מִעֲלָה
מִשְׁקִיפָה לְמָרוֹם.

וְאִינִי רוֹאָה אֶת הַשָּׁמַיִם
כִּי לְמוֹדֶת סָבַל אֲנִי
כִּי פְסָחָה עָלַי הָאֱהָבָה.

מתוך: דפקי על חומות התורה

*

יום ששי,
כמעט חמש,
אורות בקר.

מאחורי החשך
מתגנבים
שלושה קולות.

מתערבבים
אללה הוא אכפר,
שירי מטאל מסוף חתנה,
שירת צפורים
ראשונה.

*

ביום שהוא נעלם
שָׁלְחוּ אוֹתִי לְצַרְכְּנִיָּה
תְּבִיאִי לְבֵן
וְקוֹטֵג'

וְחֻצֵי לָחֵם לְבָן
וְרַק כְּשֶׁרֵאִיתִי עַל לִוַח הַמוֹדְעוֹת
בְּמִסְגֵּרַת שְׁחָרָה
אֶת הַשֵּׁם הַמְּכַר
הַבְּנֵתִי לְאֵן

*

בשמים חץ של מעוף בְּרַבּוּרִים.
מחלון הֶרְכֶּכֶת אֶכֶר מְרַחֵק
רוֹדֵף אֲזוּזִים עַל פְּנֵי אַחוֹ יִרְקָה,
זְרִיחָה מְאֻחֶרֶת וְקוֹר שֶׁצָּרַב
שְׁלֶכֶת אָדָם וְזָהָב.
אִירוּפָה בְּסִתּוֹ.

מתוך: אור וצל וקווי מתאר

עוזי הרלינג

*

הילד סגור.
הילד חולם על השיר ששרו לו.
הילד משגע.

*

ושוב הוא נוגע
לא נוגע,
אוסף בכפז
את מה שנשא -

*

מישהו קורא לי
מאחורי הפרגוד,
מישהו מנסה אותי
באנדרלמוסיה ההיא.

הוא ישיג אותי,
הוא יקרא לי "עצר",
הוא יבחין בי כי
נעלמתי.

מתוך: אל הגרעין

נגה אורנשטיין סולודר

סנטוריום כפר גנים (2)

יד מושטת, דלת נעולה
מישהו מתחיל את התחבשות להתיר
לאט, זהיר

מישהו מכיר
את פגיעותה

מניח כף ידו בכף ידה

אחר כך, על שפת הים
עוצמים שניהם את עיניהם
ובאה הקלה
ואז שבים

שוב מושטת יד
אל דלת נעולה

בואי רחל

"אז מה אם הלב כמו נרדף והעינים נוצצות/ ואז מה אם יש חשק לצאת
ולתבונן ולהריח ולהריח ולהריח" (מתוך 'אז מה', רחל שקלובסקי)

בואי רחל
נצא אל העיר
כבר איני הילדה
הגבעול השכיר

הביטי רחל
השמים האלה
קוראים לך ולי
שמש רכה תשק לעורך
הרחוב ימריא לאטו לקראתך

קומי רחל התלבשי,
הברישי שער
יחדו נלקט את האור
משכבר

מתוך: רחל, רחל

הרשת המזרחית

"יש להשהות את ההשתוקקות לחלק ציונים בין ספרות טובה לספרות רעה כי הכל הוא חלק מן ההיסטוריה של הספרות". כלומר, לא עת קטנות היא העת הזו, ומה שחשוב כרגע אינו שאלת "האיכות", אלא שאלת "הזהות".

על פניו, אין סיבה להתנגד לתוכניתה של פדיה בדבר ניכוס אוצרות התרבות המזרחית. אדרבא. יש ללמוד וללמד אותה, כי יש בה אוצרות גדולים וחשובים. השאלה היא רק עד כמה זו "רשות או חובה" המוטלת על הסופר/ת? דומה שפדיה משליכה את הרשת המזרחית לא רק על מי שעוסקים בשאלת הזהות המזרחית, אלא גם על מי שאינם מעוניינים בה. די לה שמוצאו מזרחי, כדי לחייבו לשאת בעול. כך למשל היא כורכת יחדיו את א"ב יהושע ואת יניב חג'בי (שאינו מוכר לי) בשם מאמרה הנ"ל.

אולם, לדעתי, העננה הגדולה ביותר המרחפת מעל הפרויקט הזה היא עננת האנאכרוניזם. פדיה מתווה (במאמרה השני) ארבעה שלבים ותת־שלבים בכניית העתיד של רשת הספרות המזרחית. בקצרה אומר שאין זה העתיד הקרוב, אלא הרחוק מאוד. וכאן יש לשאול האם ניתנה לה הנבואה בנידון? הרי המציאות משתנה כל הזמן לנגד עינינו. גלויית המזרח ברובן כבר עלו לישראל, המאגרים שם התרוקנו, כל יום שעובר מרחיק ומטשטש עוד יותר את המסורת ואת הזיכרון. יכול להיות שפה ושם עוד נזכה לרנסנס מזרחי, כפי שזכתה לו "ערס פואטיקה", אבל זו לא יכולה להיות המגמה לטווח ארוך.

פדיה מדברת על התרבויות המזרחיות כעל תרבויות בנות אלף שנים, וזה נכון. פרי חיים משותפים עם האיסלאם ופרי הליכי משטור קולוניאליים. ואילו "הישראליות", לדבריה, "הופיעה בתוכה כממד רביעי, הממד הבלתי מאפשר". כלומר, הישראליות נספחה אל התרבות המזרחית כממד אוטם וחוסם בלבד. זה נשמע לי כמו עוד "תיאוריית קונספירציה פוסט־קולוניאלית". אבל גם אם זה ייתכן תיאורית, איש אינו יודע בוודאות מה תהיה ההתפתחות העתידית. פדיה אמנם מגבה את דבריה בדוגמאות ובשמות רבים מאוד של משוררים, סופרים ויוצרים מזרחים. אבל כלום העתיד יכול באמת לחזור לאחור (בשלב הרביעי, "הרה־טוריטוריאלי", לשיטתה) ולהיעצר שם? לפיכך, לדעתי, עדיף לתת לדברים להתפתח באופן עצמאי ולא לנסות לכפות עליהם בכוח מגמות אידיאולוגיות מלמעלה.

"השלב הראשון הוא שרטוט הרשת של הספרות המזרחית" (חביבה פדיה, "תרבות וספרות", 'הארץ')

א.

בשלושה מאמרים ארוכים ב"תרבות וספרות" של 'הארץ', פורשת חביבה פדיה את משנתה בדבר הספרות המזרחית בישראל. "רוח הרפאים של סגנון הרזון" (16.09); "לקראת בנייה של רשת הספרות המזרחית" (2.10); "א"ב יהושע ויניב חג'בי תקועים בסוסיתא מול הכתובת ברוך ג'מילי 1948" (6.11). במאמר הראשון היא מבקשת לברר "כיצד מגדירים ספרות מזרחית?" תשובתה כוללת גם את מסגרת הדיון. לדעתה, אי אפשר לדון בה במסגרת "ספרות עברית" בלבד. גם לא במסגרת "ספרות" כללית (כלומר בדיון על ספרות "טובה או גרועה", כי זוהי עמדה "פריווילגית", לדבריה). אלא, היא קובעת, "ספרות מזרחית היא ספרות הפועלת מתוך תודעה ומייצגת מעמד במודע או שלא במודע. זו הגדרה מרקסיסטית ביסודה והיא נקודת פתיחה טובה מבחינתי". ומוסיפה: "המטריצה של הכותבים ספרות מזרחית, בהגדרתה הרחבה ביותר, תהיה סופרים שמוצאם מזרחי". הרי לנו, כבר בפתח הדברים, סתירה בין "מעמד" לבין "מוצא" (זה, כנראה, מה שקורה, כאשר פרופסורית לקבלה מאמצת הגדרה מרקסיסטית). אם, מזה, המזרחיות היא "מעמד" כהגדרתו המרקסיסטית, כלומר כלכלית סוציולוגית, אזי היא מקיפה לא רק מזרחים! ואם, מאידך, היא עניין של "מוצא", אזי אינה פתוחה לכל אדם!

אי הלימה נוספת (במאמרה השלישי), היא בין תביעתה לביטול מוחלט של הקאנון בספרות העברית לבין חתירתה לכונן, בעצם, קאנון חדש. היא טוענת: "ביקורת הספרות העברית, עדיין תופסת את תפקידה כמי שחייבת לייצר כל הזמן קאנון, ולהדוף את מה שלא בקאנון". תפקידה של פדיה בעיני עצמה הוא "ניעור הקאנון הקיים" (האשכנזי), אבל גם התוויית קאנון חדש (מזרחי). "הקאנון העברי החדש יכיל כמה רשתות שיהו. השלב הראשון שאני קוראת עכשיו למימושו הוא שרטוט הרשת של הספרות המזרחית". כלומר, אינה באה לבטל כל קאנון מעיקרו, אלא רק להחליף קאנון בקאנון.

לפיכך מה שנדרש כעת זו "הכרה בקטגוריה חדשה ומקבילה של ספרות ההשכלה העברית ממזרח, הספרות שנכתבה במרחב ארצות האיסלאם בעברית ובשפות שונות לצד העברית". ומכיוון שאנו נמצאים כעת בשלב מעבר היסטורי

סועאד), שם הבת אמל לתקווה, שם הבן עטאללה לנתן. במעברת קריית אתא נולדו האחות אילנה, האח שנפטר שלמה, שעל שמו נקרא אחר כך גיבור סיפורנו והאחות סמירה ששמה שונה ליעל.

על מטרתו בהעלאת סיפורה על הכתב כותב שלמה:

"חשבתי ששאלותי ידרבנו אותה לספק עוד ועוד פרטים על עברה של משפחתי, לשתף אותי בעובדות שנראות תחילה משוללות כל ערך, לחלוק אתי פכים קטנים ולספר סיפורי בדים ומעשיות, שגם הם יכולים לשפוך אור על עבר זה. בליל זה, זרם תודעה עשיר וגרוש על טבעו הנפתל והעקלקל, שעונה לסדר פנימי עלום שמצוי בראשה של אמי בלבד, משול לחלקיו של פאזל מורכב הפזורים לכל עבר וממתינים ליד שתיצור מהם את התמונה המלאה" (עמ' 66).

ואמנם סיפורה מרוסק ומקוטע "כזרם תודעה נפתל ועקלקל" וגם חוזר פעמים רבות על עצמו. אבל יש בו חוט מקשר, קובלנה מרה על עקירה ונטיעה שלא עלו יפה.

הסיפור מתחיל בשתי עיירות לחוף נהר הפרת, עאנה ורמאדי. בעאנה (היא נהרדע לפי מסורת יהודי בבל כפי שמספר האב, ששון), נולד הסבא רבא של שלמה, סלימאן. לימים עקר לרמאדי שבה נולדה סועאד ב-1926. דמותו המכוננת של סלימאן מהלכת קסם על שלמה ועל אמו המספרת עליו כעל איש מיוחד, "גיבור", לדבריה, הצובע את הרומן בהוד קדומים של העבר. בצעירותו נדד סלימאן בקרב שבטי הבדואים וסיגל לעצמו את אורח החיים המדברי. שכניו הערבים קראו לו "אבר-חוג'לה". חוג'לה (חוגלה בעברית?) נחשבת ציפור נדירה, יפה וחכמה, וכזה היה גם הסבא שלה. הם כינוהו "יהודי בן-ערב" בהיותו מן המעטים שבחרו לחדש את הזיקה עם עברם בחצי האי ערב. (כמו סמואל בן עדיה, ראש שבט יהודי, עוד לפני זמנו של מוחמד). לאחר שהתעשר בעסקיו הקים את ביתו המפואר על שפת הפרת בעאנה. אולם את חייו, כמו חיי גיבורים אחרים ברומן, פקדה טרגדיה, אהבתו לאשתו השנייה, בדרה, שמתה בצעירותה. לאחר מותה עקר סלימאן מעאנה לרמאדי שם נולדה נכדתו.

על חיה ברמאדי מדברת סועאד כעל ימי זוהר. היא מראה לבנה תצלום ישן בשחור לבן ואומרת:

"הנה אני והחברה המוסלמית שלי. יושבות על שפת נהר הפרת. זה בעיר שלנו רמאדי. והנה תמונה מהחתונה שלנו. של אבא שלך ושלי. גם זה ברמאדי. תראה איזה יפים היינו. ואלה ההורים שלי, תראה כמה שמחים היו בחתונה שלי" (עמ' 24).



חכיבה פריה, תצלום: האתר של נילי דגן

ב. במאמרה השני מבחינה פריה בין שני סוגים של סופרים מזרחים: זה הכותב לשם "העצמתה" של הספרות המזרחית, וזה הכותב לשם "מחיקתה". שניהם מזרחים גם אם מגמותיהם הפוכות, אם כי ברור שהיא נוטה יותר אחר "המעצים" ולא אחר "המוחק".

דוגמה לשני הסוגים, אם כי אינני בטוח לגמרי מי הוא מי, מצאתי בשני ספרים שקראתי לאחרונה: תאנים טובות מאוד מאת יוסי יונה (כרמל 2020), ובמקום ייאוש מאת יאיר אסולין (ספריית פועלים, סיפורה, 2020).

1.

יוסי יונה הוא פרופסור לסוציולוגיה באוניברסיטת באר שבע, כמו חברו למקצוע ולמוצא יהודה שנהב שהרבני, שהוא פרופסור לסוציולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. שניהם עוסקים בשאלות דומות וגם שיתפו פעולה בתחום האקדמי. למשל, בעריכת הפרסום גזענות בישראל (מכון ון ליר 2008). המעניין הוא ששניהם פנו בשנים האחרונות לכתביה ספרותית. יוסי יונה לכתבת רומנים ויהודה שנהב לתרגום רומנים לעברית מן הספרות היפה הערבית (אליאס חורי, סלמן נטור ואחרים). כאילו חשו באוזלת ידה של הפילוסופיה לבדה להשפיע. ובאמת, ספרו של יונה פועל על הקורא בעוצמה באמצעים סיפוריים פסיכולוגיים ובוודאי משפיע יותר ממה שיכול מאמר אקדמי בנידון.



"תאנים טובות מאוד" הוא ציטוט מירמיהו כ"ד א המדמה את גולי בבל ל"תאנים טובות מאוד" (לעומת גולי מצרים המדומים ל"תאנים רעות מאוד"). על התאנים הטובות הללו, גולת יהודי עיראק, מבקש לספר גיבור הרומן, ד"ר שלמה מועלם, גרוש ואב לשתי בנות, ענת ותמר, שלא מצא משרה קבועה באחת האוניברסיטאות הנחשבות (בגלל "מפיה אשכנזית") ונאלץ לכתת רגליו במכללות. זהו סיפור על עץ משפחה ענף ועל זמנים היסטוריים מורכבים, קץ הגלות והקמת המדינה (בלי הפאתוס העשוי להשתמע מניסוח זה). הדמות הראשית היא אמו של שלמה, סועאד, אשר בעשור התשיעי לחייה בישראל מחליט בנה לספר את סיפורה. שישה הריבונות ירעה האם והם נתנו בה את אותותיהם. את שני ילדיה הראשונים, אמל ועטאללה, ילדה בעיראק ואילו את שלושת ילדיה האחרים במעברת קריית אתא בישראל. בישראל שונה גם שמה מסועאד לשרה (אך על קברה ביקשה שיהיה כתוב

קוראת לה בנתי. "בעיראק, לדבריה, לא היה ככה." שתחרב עיראק, אבל באמת היה שם יותר טוב. נותנים כבוד לזקנים" (עמ' 113). דברים תמוהים כאשר הם נאמרים אחרי חמישים שנות חיים בישראל. הקורא יודע גם כי ילדיה מרבים לדאוג לה ולבקרה, וזיכרון העבר הרחוק הוא אולי אך בבחינת געגועים של אדם זקן לימי נעוריו.

ובאמת, הספר כולו הוא מעין שיר קינה לחיים שלא עלו יפה. שלמה מעיד על כך גם כעל חוויה שהוא זוכר מילדותו.

"בימי ילדותי נהגה אמי לקונן חרש... נדמה שמאז ומתמיד היתה הקינה בת לוויה למלאכות הבית... לא עמדתי בימים רחוקים אלה על טיבה של השירה המלנכולית... לא ידעתי שמדובר בקינה, גם כאשר הפכה שירתה ליבבה מכמירת לב... העצב האינסופי שעלה משירתה של אמי דרך את רוחי" (עמ' 186).

לא פלא, לכן, כי בדפיו האחרונים של הרומן ושל פרויקט התייעור בן השנה, מבקש שלמה לדעת מפיה מהו סיכום חייה בעיניה. הוא אומר לה: "במקום לשמוח עם מה שיש לך, במשפחה שאת ואבא הקמתם, בנכדים הרבים שיש לכם, את כל הזמן מתלוננת. אז אני רוצה לשאול אותך, את מתחרטת על ההחלטות שקיבלת?" היא לא יודעת מה להשיב ורק אומרת "החיים שלי לא כמו שרציתי" (עמ' 291).

גם גורלו של האב, ששון, לא שפר בהרבה. עברית לא למד היטב והיה קשור למסורת הערבית של יהודי בבל. בחג הפסח האחרון קראו למענו את "הגדת בגדד" בערבית. התרבות שבה היו קשורים היא מורשת יהודי בבל, שום דבר ישראלי כמעט. מעת לעת הלכו למרכז התרבות לשמוע את טובי המוסיקאים העיראקים שהופיעו שם. אולם בסוף גם זה נגמר, כפי שאומרת סועאד: "מי שומע עכשיו שירים? נגמרו החיים שלנו. מה נשאר?" (עמ' 280). כאשר הידרדרה בריאותם, האב לקה בשבץ ולא היה מסוגל לדבר, אישפוז אותם הילדים במוסד סיעודי. בכך תם הסיפור הראשי על אודותם בספר.

אולם לסיפור הראשי יש עלילת משנה, שבה מסתיים הרומן, אם כי איני בטוח עד כמה היא מסייעת לפענח אותו. לכל אורכו מנהל שלמה "רומן" (אם אפשר לקרוא לזה כך) עם סנגיטה, המטפלת מנפאל. כתוצאה ממנו היא נכנסת להריון. שלמה אינו מוכן לשאת בתוצאות ומקווה שסנגיטה תעשה הפלה. היא מסרבת ולמזל בעקבות רעידת אדמה בקטמנדו היא עוזבת וחוזרת לכפר הולדתה. באותה עת מבקרת בהודו בתו של שלמה, ענת. לאחר חיבוטי נפש הוא מגלה לכתו את הסוד ובמעין מחווה של פיוס הם קובעים להיפגש בנאווקט, כפרה של סנגיטה. וכך נחתם הספר במטוס הממריא מנתב"ג להודו ובו טס ד"ר שלמה מועלם לדרכו.

חרף מחוות הפיוס בסופו של הספר, תחושתו היא ששלמה אינו נחלץ מגורל החיים הקודר של אמו. הסיפור שלו עם סנגיטה דומה במידה רבה לסיפוריה של האם עם סלים. ספק אהבה ספק גזרת גורל טרגית. אף שזכה להשכלה ולתואר והוא אב לשתי בנות, מלווה גם את סיפורו תחושה של

מה שנותר מימי הזוהר ברמאדי ובעיראק בכלל עד סוף ימיה בישראל היא הערבית היפה והעשירה שבפיה. כל אימת שרצתה לומר משהו עמוק ובעל טעם השתמשה באיזו אמירה, פתגם או שיר בערבית. כבר בפגישה הראשונה עם בנה שבא לביקור היא מקבלת את פניו בחרוזים: "מי אלה על דלתי מקישים, / הנה באו האהובים? מילות שיר בשפה הערבית." למעשה רוב השיח וסיג ביניהם מתנהל בערבית. כאשר שואל אותה שלמה היכן סנגיטה, המטפלת הנפאלית שלה, היא משיבה כי בלעדיה היא אבודה. כדברי השיר:

נוֹכַח אֲנִשְׁבֵּחַ וְנוֹכַח אֶסְיַח / מִה דָּל פִּיָּה עֲזוּם סְחִיח = פעם מועדת ופעם זועקת / עצם לרפואה בי לא נשאת.

הספר רווי פתגמים כאלה ושלמה חוקר את אמו כיצד למדה כל זאת כיוון שגם בעיראק לא הלכה לבית ספר. לדבריה, היתה שומעת את הערבים שרים. שומעת "הִלְהֵל", "צהלולים" והולכת לשם. אולי נולד ילד... אולי יש חינה... אולי חתונה. לדבריה לא פחדה. "פעם לא היתה שנאה כזאת בין ערבים ויהודים והיא היתה הולכת לכל מקום לגדה, לקטאנה, לטוובאצ'ה." כפי שאמרה עליה פאוויזה דורתה: "זאת תופרת בחוט ומחט מה ששומעת. זוכרת הכל."

לא אוכל לספר כאן אפילו מקצת מן העלילות הרבות המאכלסות ספר זה. מי שאוהב סיפורי עלילה כאלה ימצא כאן חומר למכביר. מה שאני מבקש להדגיש הוא כי ההווה של הסיפור מתרחש כחמישים שנה אחרי שסועאד וששון עזבו את רמאדי בשנות השלושים לחייהם ועלו לישראל עם הקמת המדינה. הם עברו תקופת חיים קשה במעברת קריית אתא, כולל מות התינוק שלמה שנספה בדלקה בצריף שבמעברה, וכן ספק אונס של סועאד מירי אהובה לשעבר, סלים, שממנו נולדה כנראה האחות אילנה. בכל אופן מה שמאפיין את חייה של האם וגם של האב בזמן הווה, הוא בעיקר קובלנה ותלונה שכל שמחת חיים נעדרת מהם. סועאד מתלוננת על בריאותה, על ילדיה שאינם באים די לבקרה, ועל כל חייה בעצם. כשמציב שלמה בפעם ראשונה את מצלמת הוידאו שלו בפניה ומזמין אותה לומר כל מה שעולה על דעתה, היא אומרת:

"איפה הרגליים שלקחו אותי רחוק כשהייתי ילדה. הייתי רצה לכל מקום יחפה. אמא שלי היתה אומרת עלי 'זאת ג'יני', שְׂדָה. ועכשיו אני במקום אחד. לא יוצאת מהבית. כל היום יושבת במיטה או יושנת. 'קסרתו וקעדתי, קרסתי והתיישבתי'. הבית שלי זה הקבר שלי. גם אבא שלך לא מה שהיה. עבד קשה כל החיים שלו בבית זיקוק בשביל להביא לכם אוכל. ועכשיו גם הוא לא יכול ללכת הרבה" (עמ' 47).

זאת אולי הפעם היחידה ברומן שאנו שומעים מה עשה האב, ששון, כל ימיו בישראל, עבד בבתי הזיקוק במפרץ חיפה. אבל מאומה חוץ מזה לא מסופר על כך. היא מטיחה בכנותיה כי המטפלת הנפאלית שלה טובה מהן. "אולי שכחתם שאני אמא שלכם. סנגיטה יותר טובה מכן. היא קוראת לי אמא ואני

נגזרים מהאפשרות הזו שאלוהים מת, שמעולם לא היה, שייכתן עולם בלי אלוהים. ואילו עבור נורית מההצגה (כמו עבור הוגה הדעות היהודי-מרוקאי שהוא מזכיר, מכלוף אביטן וספרו אוטופיה מקובלנקה), האפשרות הזו פשוט לא קיימת.

אסולין שב ומדגיש שלא היה ברחש שעבר בקהל משום זלזול, אלא מבוכה: "זה נבע הרבה יותר מבריחה מסוימת, הסתת עיניים ממבוכה במובן העמוק שלה. כזו שלא יודעת איך להכיל את נקודת המבט של מי שעמדה על הבמה."

אסולין כותב כי כוחה של ההצגה - שנוצרה במעברת המשחק של תיאטרון דימונה - הוא בדיוק במפגש הזה ב'הבימה' עם הקהל של תל-אביב. מפגש שהוא פער של תודעות, "בין איך שהדמויות על הבמה תפסו את עצמן ואת מסען בעולם, לבין התודעה של הקהל ואיך הוא שופט דברים." זה ההבדל שבין "נשים אמיתיות" מדימונה, לבין "צופה ממוצע", תל-אביבי, ששואל בקופה "אם אין הערב משהו מצחיק" לפני שהוא קונה כרטיס. כשיצא מההצגה עוד שמע את אחד הצופים אומר לאשתו "משהו לא נראה לי אמין", ואשתו משיבה כי דווקא נהנתה "כמו מזגורי אימפריה". וזה כל הפער, לדעתו. אסולין משער שאותו "צופה ליברלי ממוצע", בטח יודע הכל על כלכלה חופשית, ועל שוויון ועל מוסר ואפילו מוכן לעשות משהו, אבל איננו חש בפער שבין "זגורי אימפריה" לבין "ההצגה הזו שמבקשת לתפוס את החיים בקרניים" התובעת מן הקהל שלה "לתת להם מקום, לתת להם דין וחשבון."

אני חושב שאסולין טועה לגבי "הצופה הממוצע" התל-אביבי. הוא לא כזה מנותק. הוא נאבק לא פחות מנשות דימונה "לתפוס את החיים בקרניים", אבל זו, כאמור, הגומה מטפורית לצורך הטיעון. לכן אני מסכים עם אסולין לגבי מגמת דבריו, המצויה בפתח ספרו, להפסיק לתייג, להפסיק להשתמש בקטגוריות מוכנות מראש (מגדר, זהות, פריפריה וכדומה). הנקודה החשובה ביותר בהצגה, כותב אסולין, שכל עולם הערכים של הצופה מקבל "סיכוב", או אמור לקבל, אם אכן עבר את המסע שההצגה מבקשת להעביר. ההצגה המבוססת על ספרה של האנתרופולוגית פנינה מוצפיי-הלר על נשים מזרחיות בירוחם, מבקשת לשנות את ראינתנו ביחס לאותן נשים. "המנקות הללו של המשרדים" נתפסות בדרך כלל בתודעה של החברה הישראלית ושל ערוצי החדשות, מתוך כוונות טובות אולי, בתור "חלשות, כנועות, מסכנות, שצריך לרחם עליהן." לא ראייתי ההצגה ולא קראתי מחקרה של מוצפיי-הלר, אך נאמנים עלי דברי אסולין הכותב:

"ההצגה והמחקר של מוצפיי-הלר מציעים לנו לתפוס אותן נשים כנשים חזקות, ככאלה שלמרות כל מה שהחיים העבירו אותן, הן עדיין מצליחות לעמוד על הרגליים, לגדל משפחה, לפרנס גם אם בדוחק, להתוות דרך,

חיי משפחה מוחמצים ובית שלא הוקם. הוא מתעד את חיי משפחתו וחיי אמו, ומה שעולה בסופו של דבר מן התייעוד אלה דברי האם "החיים שחייתי לא כמו שרציתי".

2.

בפתח רשימותיו בספרו במקום ייאוש כותב יאיר אסולין כך: "הטקסט הזה לא ישפוט. הטקסט הזה כופר בחלוקה הזו. הטקסט הזה, כמו הספר כולו, מבקש להסתכל על המציאות האנושית בכלים של סיפור, הקשבה, שקיעה פנימה, הדהוד. כלים של סימני שאלה". אסולין לא בא לתייג, אלא לתאר מה שראות עיניו. כשרון ההתבוננות המעמיק שלו גובר על יצר ויכוח שטחי, וזו מעלה גדולה. ברשימותיו, שהן לכאורה רשימות עיתונאיות, ולמעשה הן סקיצות למעין סיפורים ציכויים קצרים, הוא מספר על אירועים שונים: הלווייתו של מוטי קירשנבאום ("הלווייתו של ילד"), מפגש בפרשת ילדי תימן ("כשהמדינה הופכת לאלוהים"), נסיעה ברכבת הקלה בירושלים ("משל על אשליה"), צהריים עם המתנחל החדש ("כולם מדברים על נדל"ן") ועוד. ברצוני להתמקד כאן, לצורך ענייננו, ברשימה אחת בלבד "לרוץ עם הראש באדמה" (עמ' 51).

הרשימה מספרת על הצגה של תיאטרון דימונה, "קופסאות בטון", באולם הקטן של 'הבימה' בתל-אביב. גיבורת ההצגה היא נורית, אם יחידנית העובדת כמנקה וחלומה היא לעשות לבנה בר-מצווה "יפה", באולם, "כמו שצריך". באחד מרגעי השיא, כשנורית מדברת על כך בסלון ביתה, מבחין אסולין "בכמה חיוכים בקהל". אולי היו אפילו "צחוקים", הוא לא בטוח, כנראה משהו מצחיק שהיא אמרה. אבל, הוא כותב: "אותי זה לא הצחיק. באמצע המונולוג הזה, כשהלב שלי דופק בעוצמה לנוכח התשוקה שלה לעשות 'בר-מצווה יפה', ראיתי אנשים בקהל מחייכים". אסולין מבהיר כי לא היו אלה חיוכים של זלזול או התנשאות, לו היו כאלה, לא היה כותב על כך כלל. הוא התרשם כי הקהל בכללו דווקא הזדהה עם ההצגה, אבל, לדעתו, סצנת המפגש עם נורית המנקה ועם חלומה לעשות הכל למען אותו בר-מצווה לבנה היתה "קשה לעיכול לחלק מהאנשים שישבו סביבי". שכן, כמונחים "תל-אביביים", אנשים אלה סבורים שנורית "לא יודעת להתנהל". לו יכלו היו אומרים לה: "מה כל כך חשוב בר-מצווה מפוארת באולם? תחיי לפי היכולת שלך". מה שמקומם אותו במיוחד, בפרשנות זו של חיוכם, היא השקפתם "שאינן לה פריבילגיה לחלום, שהיא צריכה להמשיך לרוץ עם הראש באדמה, שרק לנו מותר."

מתוך ניסיון הכללה מרחיקת לכת, טוען אסולין כי מה שעורר את "החיוכים" הוא הפער בין מי שחיים בעולם שבו "אלוהים מת", כמאמרו של ניטשה, לבין מי "שאלוהים הוא נקודת מוצא קריטית עבורו". לדבריו, הרבה מהערכים המערביים



ולפעמים גם לצחוק. ההצעה הזו היא מהפכה מחשבתית של ממש" (עמ' 56).

חווה פנחס כהן

משא אישה

1.

לא יכלתי יותר לדבר אז הכיתי בראש הדג המפרפר
 לא יכלתי יותר לדבר אז קצצתי קצותיו של פלפל
 לא יכלתי יותר לדבר אז פתשתי במכתש שני שום
 לא יכלתי יותר לדבר אז הפעלתי מערבל
 לא יכלתי לדבר אז הכיתי פעמים על קלפת ביצה, במזלג
 ושפכתי את החלמון (שהוא ביצה שלא נולדה)
 לשמן חם שקפץ בעבע והתיז בפני בדרך לחביתה.
 לא יכלתי לדבר ולומר שאת החמרים לארוחה המשפתת
 ארו בתיק מסע של איש עסקים ולקח לאשה שם.

לא יכלתי יותר לשחק אז נהגתי מהר יותר לשדה
 לא יכלתי יותר לשחק אז מרטתי את קשקשי הארטישוק
 לא יכלתי יותר לשחק אז אמרתי לו
 אמרתי לו את האמת פי הגוף כבר מדבר
 הוא אמר שזה לא נכון
 אמרתי לו את האמת
 אז הוא אמר שהעבדות לא נכונות
 אמרתי לו את האמת
 אז הוא אמר שנדבר
 על מה נדבר, שאלתי
 אז הוא אמר שהוא הולך לאשה
 וזה זו שאת האמת
 היא לעולם לא תדע.

חשובים לה, דמות חזקה המתעמתת עם סביבתה ואינה נכנעת ובכך היא דווקא דמות "מעצימה". בדמותה של נורית גיבורת המחזה אין הרבה מן המזרחיות. לא שפה ערבית ולא מסורות עבר ואיננו יודעים דבר על מוצאה, מלבד עניין הבר-מצווה. אבל למרות זאת קל לנו יותר להזדהות עמה ועם מאבקה מאשר עם סועאד המעוררת בלבנו לכל היותר חמלה בלבד.

אני גם שותף לדעתו של אסולין הרואה במציאות "ישראליות מתהווה כל הזמן". במקום נסות לקבוע, כמו פדיה, מסמרות בדבר "מזרחיות", "אשכנזיות", "פריפריות", "מרכזיות" וכדומה, נכון באמת לראות את הדברים החיים בהתהוותם, ואיש אינו יכול להתנבא איזה כיוון יבחרו.

אכן, מהפכה בחשיבה הרווחת. אין כאן דיבור על נשים "מודרות, מוחלשות, מוסללות", כנהוג בז'רגון המגדר. נהפוך הוא. אסולין שואל מתי שמעתן את הנשים הללו מדברות בנחרצות על משהו? האם הטלוויזיה של היום נותנת לכם הזדמנות למפגש כזה? (הטלוויזיה היא סמל לכיכר העיר של ימינו). ולא, אין הוא מתכוון למפגש של קיפוח, או של רחמים, אלא למפגש אמיתי עם מי שלוקחות את גורלן בידיהן. וכך הוא מנסח את שאלת-יתוכחתו:

"האם הן באמת פחות מאושרות מהאישה המצליחה, מהמנכ"לית ממרכז הארץ? האם הן פחות מגשימות את עצמן בהכרח? האם הן פחות מבינות את העולם, את מערכות הכוח שלו, את האינטרסים שמניעים אותו? האם הן בכלל רואות ערך בשאיפה הזו להבין את העולם באופן מערבי כל כך? האם זו הדרך היחידה? האם אין איזה כוח אחר, לא פחות מרשים, לא פחות מהפכני, המיוצג ביכולת שלהן לחיות את החיים שלהן ממש? לא להסתכל כל הזמן החוצה, לא להתמסר לכיבוש, לא להתמסר לרעיונות גדולים יותר מהן? ומי אמר שהחלומות שלהן, כמו חלום הבר-מצווה, פחות שווים להילחם עליהם? כשאתה צופה בהצגה אתה מבין עד כמה הזכות לחלום היא זכות משמעותית בחברה" (עמ' 57).

אכן, "כוח אחר". אזכור "הכיבוש" אולי אינו רלוונטי ממש, מלבד הרצון לומר שהעיסוק בו הוא לעתים זכות יתר של מי ששאר בעיותיו כבר נפתרו. בהרהורים בעקבות ההצגה, סבור אסולין שכור ההיתוך של התרבות הישראלית אין בו ממש, כשם שגם הדיבורים על שבטים ישראלים נפרדים, אין לו שחר. "אין ישראלים מתל-אביב וישראלים מקריית שמונה. מה שיש זה ישראליות שמתהווה כל הזמן". לדבריו זה תפקיד התיאטרון, לעמת אותנו עם הפערים הללו, עם התודעות האחרות שעמן אנו נפגשים. חולשת התרבות בכלל נמנעת מלעשות זאת, והתוצאה היא רפיון וניוון הפושה בחברה.

ג

במבט השוואתי על שני הטקסטים הללו נראה שאין מקום לסווגם לפי האבחנה של פדיה - בין ספרות "מעצימה" לספרות של "מחיקה". לכאורה תאנים טובות מאוד הוא ספרות "מעצימה", כי הוא מעלה לפנינו בפירוט רב את מסורת העבר המפוארת של יהודי בכל מימי קדם ועד היום, כפי שדורשת פדיה במאמריה. לעומת זאת הסיפור "לרוץ עם הראש באדמה" הוא כביכול ספרות של "מחיקה", כי אין בו כלום מאיזה מסורת מפוארת, אלא כולו הווה של נשים קשות יום בדימונה.

אבל האמת היא הפוכה. תאנים טובות מאוד, כפי שכבר ציינתי, הוא סיפור של החמצה וסיפור של אכזבה. סיפור של גיבורים פסיכיים הנכנעים לגורלם. לעומת זאת גיבורת "לרוץ עם הראש באדמה" היא דמות אקטיבית הנלחמת על ערכים

2.

שְׁתַּלְתִּי עֵץ לַיְמוֹן לַיִם הַתִּיכוֹן וַיְהוּדֵי נוֹדֵד שִׁית־פֶּשֶׁט מֵהָר
אָמַרְתִּי לוֹ בּוֹא נִדְבֵר עַל מָה יְהִיָּה אָמַר שְׁלֵא יְהִיָּה. אָמַרְתִּי מָה לֹא יְהִיָּה
כָּבֵר יֵשׁ. הִנֵּה הַשְּׁלֵחַן עָרוּךְ, עַל הַמִּטָּה מַצְעִים בְּכַחַל אֶהְבֶּה
הַחֲתוּלָה הַמְּלִיטָה וּבָאָה לְבַקֵּשׁ עוֹד אֶכַל וְעוֹד חֶבֶה
עַל הַמִּדְּף הַסְּפָרִים מְסֻדְרִים בְּשׁוֹרָה מִתְרַבֶּה,
אֶפְשֶׁר לְקַרֵּא אֶפְשֶׁר לְדַבֵּר אֶפְשֶׁר לְנַגֵּן
אֶפְשֶׁר לְכַתֵּב אֶפְשֶׁר לְשַׁתֵּל
אֶפְשֶׁר לְלַכֵּת עִם כָּלֵב עַל הַחוּף.
הוּא שְׁתָּה הוּא אֶכַל הוּא נִכְנָס לְגוֹפִי וַיֵּצֵא
פַּעַם מְלֻמְעָלָה וּפַעַם מְלֻמְטָה הוֹיִלוֹן הֵיטָּן עַד
לְכָל הַיָּמִים וּלְכָל הַלֵּילוֹת לְמוֹסִיקָה לְנֵרוֹת
לְצִלְלִים וּלְאוֹרוֹת. אֲבָל הוּא קִם הַתְּרַחֵץ
מְזוּג כּוֹס יַיִן עֵשׂוֹן סִיגָר עֵבֶה וְאָמַר: לֹא יְהִיָּה
קָחִי אֶת הַשְּׂמֶלֶה, קָחִי אֶת הַמְּעִיל, קָחִי חֲזִיָּה
וּתְחַתּוּנִים שְׁנַתְּלוּ וְהִתִּיבְשׁוּ קָחִי
כָּל מָה שֶׁהוּא אֶת
וּלְכִי.

על המאמץ להיפטר מהיתמות

אֵיךְ תִּבְיֵן שְׁכָל הַחַיִּים הֵם מְאָמֵץ
לְהַפְטֵר מֵהֵיתְמוֹת לְזִכֹּר אֶת יוֹם הַמּוֹת וּלְמַצֵּא אֶת יוֹם הַהֲלָדָת
שֶׁל הַמֵּתִים. הֵרִי הֵם הַשְּׂאִירוּ אֵי בְּהִירוֹת גְּמוּרָה לְגַבֵּי הַיּוֹם בּוֹ נוֹלְדוּ וְהִיכָן
יוֹם מוֹתָם שֶׁבְּכָל הַמְּקָרִים הִיָּה פְתָאוּמִי.

אֵיךְ תִּבְיֵן שֶׁעַל כָּל מְלַפְפוֹן שֶׁקָּלַף וְכָל קֶשׁוֹר שֶׁרִסַּק
כְּתַבְתִּי קֹדֶם כִּמָּה מְלִים שֶׁמִּישָׁהוּ יֵאָכַל
וְאוּלַי יִבֵּין אוֹתִי סוּף סוּף.

הוּא שֶׁכֶּכֶר אֵינְנו כָּאֵן הַזְּהִיר אוֹתִי
שְׂאֵנִי טוֹעָה וּמְפֹזֶרֶת עַל הַתְּבַשִּׁיל אוֹתִיוֹת וְלֹא תִבְלִינִים
וַיֵּשׁ חֲשֵׁשׁ שֶׁלֹּא הִטְעַם לֹא יְהִיוּ לְיִלְדִים גְּעִגּוּעִים.

אֲנִי אוֹמְרֶת לְךָ שְׁכָל חַיִּי הֵם מְאָמֵץ
שְׂאֵינֹו בָּא לְיַדִּי תִקּוֹן לְהַפְטֵר מֵהֵיתְמוֹת
שֶׁהוֹלְכֶת אַחֲרַי לְכָל מְקוֹם וּבְכָל שָׁעָה כְּאֵלוֹ
לֹא עָבְרוּ בֵּינֵנוּ עֲשָׂרוֹת שָׁנִים.

חמוטל בנו

שמים סגורים



האיור: אתר פיקסביי

שחר נרצצת מבטים באישה עם הזקן שיושבת על הספסל ואוכלת שאריות של פיצה שמישהו זרק. חשבתי שילדה שגדלה בתל-אביב תהיה כבר אדישה למראות כאלה. אבל היא לא. היא רק מתחילה להבין. מאז תחילת המגפה היא לא רוצה לרדת לבד להסתובב בגינה הגדולה שבין הבתים, כי יש שם יותר מדי אנשים.

"זה בסדר", אני אומרת לה. "את בת שבע. את לא יכולה להידבק בקורונה." אבל אני יודעת שאני משקרת. אני יודעת שאין לי מושג.

לפני שבוע נסענו. לא ידענו לאן, רק שחייבים כבר לצאת מהבית. נסענו עם המסכות, ועלינו על איילון שותקים. שחר ישבה מאחור ושיחקה עם הפליימוביל. היו לי ולדניאל שלושה תירוצים שהתלבטנו ביניהם: תרופות ליעל שגרה בכיוון שאליו נסענו, טיפול זוגי לשנינו, כי היינו בעיקרון צריכים, והעבודה של דניאל. העבודה היתה בעדיפות אחרונה כי האישור של דניאל ממשרד ראש הממשלה היה מלפני ארבע שנים, ובכלל, אין עכשיו נסיעות לחו"ל, אז מה זה קשור.

אנחנו גרים בדירה של הצייר אברהם סמולנסקי. אותו לא הכרנו, אבל האלמנה שלו, שהיא גם הגרושה שלו, יעל אגמון, מתקשרת אלינו כל שבת לשאול מה שלומנו ואם הגיעו כבר מהעירייה לטפל בעץ בחצר של הבניין, כי כשהיתה אצלנו ראתה שיש לו מחלה של פיקוסים. היו לו כתמים גדולים לבנים על חלק גדול מהענפים. הוא לא היה ירוק מספיק לדעתה. היא היתה בת שמונים והיא לא פחדה מכלום, בטח שלא מקורונה.

בפעם האחרונה שהתקשרה סיפרתי לה על האיש המתנדנד עם הרתמה האדומה שהיתה קשורה לו לג'נס. הוא התנדנד מענף לענף וברק את העץ. הענף המרכזי של הפיקוס ניצב מול החלון של הדירה שלנו בצורה לא טבעית, כאילו הוא לא קשור לחוקי הכבידה, כאילו אין לו כלום מתחת. זה היה ענף כל כך עבה שהוא נראה כמו גזע, ויכולתי לדמיין שהתמונה זזה בתשעים מעלות ואולי בעצם אני זאת ששוכבת, והעץ עומד. היו לו שיער ארוך ופנים של עץ. בלי הבעה. או יותר נכון, היתה לו הבעה עצית. הוא נגע בחלב הלבן של העץ, ומרח עליו כל מיני דברים.

יעל רצתה לדעת אם הוא גזם. היא אמרה שבעצים צריך לפעמים להוריד חלקים חולים.

"ורק אצלנו, בגלל שמפחדים להסתבך עם החרדים, סוגרים אותנו", היא אומרת, "אז שאני לא אצא מהבית? אני עושה הכל כרגיל. הולכת לסופר. קונה מה שצריך. הנה, אני בדיוק מכינה ארוחה לחברות. אני מערכבת פה את החסה."

אבל את בת שמונים, אני לוחשת. כאילו כדי לא לגלות לה.

אני אף פעם לא עושה ארוחה לחברות. אני מאשימה בזה את דניאל. הוא לא אוהב את החברות שלי. הוא חושב שהן מרוכזות בעצמן. שחר סגורה בגלל זה, כי כמעט אף אחד לא מגיע אלינו הביתה.

אני פותחת את המחשב ושולחת הודעה לאנדריי. הוא לא כתב לי כבר שלושה חודשים. אם לא מת, אני מדמינת את הגרוע מכל. אני רואה איך העור שלו נהייה שחור כי הגוף דחה את השתלת מח העצם שעשה. אני רואה אותו מעוות.

כשהכרנו היתה לו חצר קטנה מאחורי הדירה בלוואר איסט סייד במנהטן והיה לו מצב רוח טוב.

הוא ישב לידי בלי חולצה וצמצם עיניים בשמש. הוא היה נורא יפה בעיני ואני הסתכלתי עליו. הפנים שלי כשהייתי בת עשרים היו הרבה יותר מלאות. כאילו כל עשור אחורה נוספה לי שכבה נוספת של עור. בדיוק הפוך ממה שקורה לפיקוס שרואים מהחלון בסלון שלנו, שרק נהייה עבה יותר ויותר עם הזמן. אבל אולי בצמרת שלו הוא מידלדל. גם אני מתעבה בכטן. הופכת לגזע.

דניאל עוד לא סגר את ברז המים ויכולתי לתפוס עוד דקה מהעיניים שלי בתמונה על הקיר של אנדריי, כשעוד לא היו בהן קמטים. את הפנים שלי שהיו אז יותר עגולות. ראיתי שאני שטוחת בטן, כי עוד לא ילדתי, ושיש בי איזה תמימות כזאת, תמימות של שנות העשרים.

"בישראל אתם עשויים מסוכה" אמר לי אנדריי, בגינה מחוץ לדירה בלוואר איסט סייד. התחיל לרדת גשם ונכנסתי חזרה, "בברזיל רגילים שחם ויורד גשם. זה מזג אוויר טרופי. ככה צריך".

אף פעם לא סיפרתי לדניאל עליו. זה היה בשנה היחידה שנפרדנו. שניסינו להיפרד.

הטלפון מצלצל. מי כבר מכיר את המספר של הקווי. זאת סאלי, הפיליפינית של יעל. אני חושבת שזה לא השם האמיתי שלה. שלא יכול להיות שככה קוראים לה. היא אומרת לי שחזרה והיא לא מוצאת את יעל. היא נשמעת מודאגת. "היא בטח בפארק", אני אומרת לה. היא מתקשרת אחרי חמש-עשרה דקות טוב.

דניאל שכנע אותי להפסיק לגזור את האף שלי בתמונות. הוא אמר לי שלא מפריע לו שהבנים בכיתה קוראים לי תוכי. הוא בא לראות אותי רוקדת בשיעור מחול מודרני. המורה שלי לריקוד אהבה לכבות את האור ולהדליק נרות ולתת לנו לרקוד כמו שאנחנו מרגישות. הייתי שמה בד גדול על הראש ורוקדת כאילו אני מרתה גראהם. דניאל אמר שאני רוקדת כמו שהוא מרגיש בפנים ולא מעז להראות.

אם הוא לא היה חושב ככה, הייתי לכר. והייתי משנה כל כך הרבה בעצמי שלא הייתי זוכרת איך אני נראית. הייתי מנתחת את הפנים שלי. מזריקה לעצמי שכבות של עור, ושומן.

אני כבר לא רוקדת. אני רוב היום יושבת מול המחשב. קראתי שיש כזה סגנון חיים. יושבני. וזה סגנון חיים שיש בו סיכון לחלות במחלות קשות.

גם היום דניאל אוהב מחול. אני רואה פתקיות במכנסיים, כשאני מוציאה לכביסה. זה הכל במסגרת התפקיד, אני יודעת. אני כבר לא שואלת, כי גם ככה אין טעם. זה סודות מדינה.

מאז המגפה השמים סגורים. דניאל לא נוסע כי אין מבצעים. כאילו הכל היה תרמית. לא הייתי חייבת לחכות כל כך הרבה שנים עם טיפולי הפוריות, כדי שהוא יוכל להמשיך להתחפש בחו"ל. עוד פעם ועוד פעם. ואחר כך למצוא עבודה חלקית כדי להצליח להכניס ולהוציא את שחר מהגן. להפוך בית לעבודה, ועבודה לבית.

דניאל עומד עם טריקו ומכנסיים קצרים ומכין חביתה לשחר. הוא מבקש ממני לענות לטלפון שלא מפסיק לצלצל.

הוא מנסה לבקש ממני מעט דברים בזמן האחרון. גם כביסה אני כבר לא עושה לו. לא רוצה להיתקל בקבלות שממשיכות להיות לו במכנסיים. כבר לא אכפת לו שאראה שהן שם גם בלי המבצעים.

סאלי מצאה את יעל יושבת על הספסל. היא סיפרה שנגעה בה והיא היתה כמו עץ. בלוויה עמדתי שני מטרים אחריה, ולא יכולתי לשים יד על הכתף שלה כמו שרציתי. סאלי בכתה כאילו יעל היתה אמא שלה. את הבת של יעל לא ראיתי. היא לא הצליחה להגיע מגרמניה.

אחרי הלוויה ישבנו על ספסל לא רחוק מהחלקה של יעל. סאלי סיפרה לי שליד הכפר שהיא גרה יש פיקוס עתיק. בן מאות שנים, אולי הכי זקן בעולם. היא אמרה שכל הילדים בכפר משחקים בתוך השורשים שלו. שגם הילדה שלה משחקת שם. היא הראתה לי תמונה שלה.



מבחן בד

”יד אלהים בעולם כיד אמי במעי התרנגול השחוט בערב שבת.”

(יהודה עמיחי)

כמו זוג מיומך חיו הגויים והיהודים בטרגו פרומוס. היו תקלות, אבל כמו כלה וחמות הכל נשאר במשפחה. נכון, שמעו על המלחמה. נכון, שמעו על הזוועות. נכון, היהודים סומנו בטלאי צהוב. אבל מה להם ולשאר העולם. פה בפרומוס, 'היפה', כפי שקראו לה המקומיים, מקצרים את שמה בחיבה, השמים כחולים, המסחר (טפו טפו) לא רע בכלל, ובחנות הברדים של איזאק זאת העונה הבערת - זמן טקסי הקונפירמציה שנערכו בכנסיית פאראסקבה האדוקה. כל הבוקר גדשו נשים עמלניות את החנות, מיששו בפשתן, פשפשו בטאפט המבריק, גלגלו וקימטו במשי לבדוק את איכותו ואמדו את איכות התחרה. מדרו, גזרו והתווכחו על כמה לאי פחות ועל עוד חתיכת בד למטפחת תואמת. את זה בעל הבית חייב לספוג. אין שאלה. איזאק, יהודי ירא שמים, היה גם סוחר ממולח ועשה הפרדה ברורה בין חוקי 'טרגו פרומוס' ובין חוקי בית הכנסת 'ישועה טובה'. לא היה צריך להיות חכם גדול כדי להבין, שישועה טובה מגיעה מכספי הקונים ופחות מתפילות לאלוהים.

הוא הגיע בבוקר לחנות המשותפת לו ולמשה אחיו. כמה אהב אותו וכמה בטח בו. שני האחים, ששנה הפרידה ביניהם, דמו זה לזה עד כי נראו כתאומים - עיניהם הכחולות, פדחת מקריחה מגיל 28 ושיער בלונדיני חלק מכוסה במגבעת חסידית. תמיד לבשו חליפה אפורה שעטפה את גופם הגוף ביום חול, וגם כשהשימו וכבר לא היה אפשר לרכוס את החליפה, עשו זאת בקצב אחיד. משנישאו, רבקה ופפי, הנשים, השתלבו בהוויה כמו תקע לשקע. הם גרו בשכירות לא הרחק מהעסק, עד שמשה ופפי הצליחו לחסוך ולקנות את הדירה שהתפתה מעל החנות. סדקים קלים נפרצו בין שתי הנשים, ורבקה סנטה באיזאק בעלה על שלא צלח לרכוש את הדירה בעצמו, אבל בין האחים לא נפרץ דבר.

את אותו בוקר שישי פתח איזאק בביתו של הרבינייצר, הרב הצדיק. הוא היה מקורב מאוד, ישב לידו בטיש, אכל משאריותיו. כמו בכל בוקר העדיף את התפילה בחצר החסידית המוערכת. שם גם שמע את כל הרכילות על טרגו פרומוס, על השמחות ועל החולי, רחמנא ליצלן. כך ידע אם להיערך לבדי קטיפה שחורים או לטאפט ארגמניים ולהקדים את החנות של הרשל המתחרה. אבל השמועה והבקשה של הרבינייצר ששמע לפני שבוע, לא ליטפה אותו בקטיפה ומשי.

”מכינים רשימות”, לחש הרב. ”הגיעו עד אלינו. אין זמן להפסיד. עכשיו צריך לפעול”. איזאק לא היה צריך יותר מזה. את הכסף שחסך ושמר מעיניה הבוהנות של רבקה תכנן לקחת בבוא היום לארץ ישראל, זכר לפעילות ציונית והכשרה שעבר לפני נישואיו. החלום נראה הולך ומתרחק כשנולדה הבת, והם ציפו לבן בכור שעמד להיוולד, אבל את הכסף המשיך לחסוך באדיקות.

תוואי הפעולה הוכן מראש. קשרים הדוקים נקשרו בין הרבינייצר לכומר וראש העיר. הכסף ישמן לב ערל ויחליף שמות ברשימה המוכנה.

כמו בכל שישי, כשהתרוקנה החנות וריחות תבשילי השבת על הפתילות מילאו את רחובות פרומוס, נהגה פאני הקטנה וחמקה מעיניה של רבקה. בחודשים האחרונים זה הלך ונעשה קל



מאוריצי מינקובסקי, "משפחה יהודית", 1927

יותר כי דעתה של אמה היתה מוסחת. כדרכה של אישה הרה, נדרו מחשבותיה, ופאני פרוחה לה כמו פרפר אל האור, אל איזאק. בחנות היא היתה הנסיכה והוא היה המלך. שם היה אפשר להימלט מהרטינות ומהאנחות של רבקה והשכנות ולהתבשם בריחם הטוב של גלילי הבדים ובקרירות שלהם. ביום טוב אבא נתן לה לשחק בקופה ואף לגזור חתיכת בד בשביל בגד מאולתר לבובת הסמרטוטים שלה.

אבל ביום שישי זה היו פניו של אבא אפלוליות יותר מאחורי הדלפק בחנות ועיניו הבריקו כמו פייטים על בד שהיה זרוק ברישול לא רגיל. כמעט היה אפשר לדרוך על הבה, ולאבא לא היה אכפת. תנועותיו היו מכניות כמו התאמן על כך שנים רבות ונשימותיו קצרות, מנסה לגרוף לריאותיו חמצן שיקל עליו את רגע הזינוק.

עיניו לא הישירו מבט בחיוך התכול כמו תמיד כשפגש בה. הוא עטף את מותניה בבדים עם כיסים כבדים. "רבייניצר יחכה לך. תני לרבינית מה שתבקש ותחזרי." לא עברה רבע שעה והיא היתה בדרך שעשתה פעמים רבות יחד עם אבא והפעם לבדה. המילים שפלט נחתכו באוויר, מתחרות במספריים החדים שחתכו יריעות בד לחגיגות הגויים שעה קלה קודם לכן. רוצי, רוצי, לויף שנעל, עוד שמעה בדמיונה. המשקל הרב שעטף אותה לא עצר את התנועה. הזינוק היה כל כך מהיר אחרי שליפת הטלאי הצהוב מהחולצה, כאילו הוסרה משקולת 50 ק"ג ממשקל הגוף ונתרו רק הרוח והדהוד מילות אביה: "תחזרי מהר, קום צוריק שנעל, יש לנו עוד דבר לעשות."

בתוך חצי שעה הושלמה המשימה, והיא חזרה לחנות הקרירה, מנסה להסדיר את הנשימה תוך שאיפת אוויר רחוס בריחות החמין שהתבשל על פתילייה בקומה השנייה מעל החנות.

מאחורי הדלפק, ידעה, אפשר להסתתר מאמא, שתבוא עוד רגע לחפש אותה. שם אפשר להתעטף בבד המשי הקריר שהחליק מהגליל, ראשון בערימות גלילי הבד שעמדו לתצוגה ולהתחפש תוך כדי שליפת סוכריות דביקות מהכיסים של אבא. היא טרם הספיקה להכין לה כתר מאולתר מסרט המדידה שהשתלשל על מסמר חלוד ואבא זירו. בהפתעה ראתה שהוא עוזב את החנות באור יום, דבר שלא קרה אף פעם, בטח לא כשמשה לא נמצא. החנות נסגרה רק בראש השנה, פסח וכיפור. אפילו בצאת השבת היתה נפתחת, כדי לא לתת פתחון פה לקליינטים הכבדים, הגויים. אך הטלאי

הצהוב שהוסר קודם לכן לא הוחזר. עכשיו נשרכה אחריו, ממש נגררה. עזבו יחד את השכונה הכפרית וצעדו לעבר הכנסייה. שם, ברחבה שבין הכנסייה למגדל הפעמונים של העירייה, ראתה אותם. הורים, ילדים... הרבה ילדים... ז'נדרמים במדים, מניפים הייל היטלה, דוחפים את השכנים, החברים, הדודים, ואלו אווזים ירדים, משפחה, משפחה, חוליה חוליה בשרשרת המובלים. הפחד חלחל, והיא ניסתה לעכב אותו. "אבא, ייללה, "בוא הביתה." אבל אבא לא עצר. לא יודע את נפשו, ורגליו מובילות אותו. בראשו ראה את הרשימה המשתנה. משה תמורת איזאק, פפי תמורת רבקה, איקה וכרמלה יחליפו את פאני. הכסף, גילה מפתק ששלח הרבייניצה, לא הספיק לכולם. רצה לנסות להזהיר. אולי תהיה הזדמנות, או לפחות, להיפרד... כשהגיעו לרחבת העירייה נשמעו הפעמונים כקונצרט במופע זיקוקים. אף פעם לא היתה מחוץ לבית בשעה כזו. אבא מצא לה פינת מסתור מאחורי גדר והלך. ממקומה ראתה רק את העיניים – את אלו של אסתר ושפרה, ו... משה, איקה וכרמלה, שהביטו בה בתחינה כחיה שקפאה באור פנסי רכבת מתקרבת. והיה שקט. כמו הרגע הזה לפני תקיעת השופר ביום כיפור בסוף ה"נעילה", כשכולם עוצרים נשימתם ומתפללים לחתימה טובה.

*

כמה רחובות משם סיימה אמא למלא את גרון העוף בשמאלץ וקמח, קשרה היטב בחוט שפגט שלא יתפוצץ כל הטוב הזה במרק הרוחת. כרסה בין שיניה ואגלי זיעה איימו להצטרף לריקוד המשתולל בסיר. "איפה הקטנה", רטנה לעצמה, "שוב ברחו לאיזאק בחנות הבדים." בלית ברירה עזבה הכל, ריווחה צעדים כדי להקדים את תנופת היד שתנחת על הקטנטנות הסוררת.

ככל שהתקרבה לחנות, כך גדלה התרעומת, והצווחה שיצאה מפיה כשהגיעה לדלת איימה להתפרץ קודם. לתדהמתה דלת החנות היתה מוגפת, והיא הלכה מאחור, מנצלת ידיעת בעלת סוד ברזי החנות והדירה מלמעלה, זו שאך נרכשה על ידי פפי ומשה. קשה היה להסתגל לחשכה שבין הבדים, אבל את ידה של פפי מפשפשת בקופה אי-אפשר היה שלא לראות. קול גניחת הדלת הקפיץ את פפי כשהשטרות בידה, ובדרך בלתי נראית, שמחברת בין צעקה שלא יוצאת מהלוע לוושט ומשם לרחם, הוקפץ עובר משלוותו. כמה דם רע יכול לזרום בין שתי משפחות אוהבות? כמה דם יכול לזרום מרחם מכווץ?

*

אבא טרם חזר, והאימה השתלטה עליה. פתאום הושטה יד ואחזה בידה הקטנה. הרבייניצר. הוא לא היה צריך לומר דבר. עיניו הטובות שידרו שתיקה, והוא הוביל אותה בין הסמטאות לשכונה הכפרית, לגגות הרעפים האדומים ולשקט של לפני השבת.

בבית התרנגולת היתה בסיר, הגרון הממולא עוד רגע התפוצץ ואמא היתה על השחיטה. נהרות דם פרצו ממנה. ירדים דחפו אותה לחדר השני, כשאת רוח הרפאים שנדמה שהיתה פעם אמא השכיבו על קרש המטבח ששימש לביתור העופות. ירדים נכנסו בה כמו רצו לשלוף מעיים מבטן התרנגולת על הקרש האדמוני במרכז המטבח. חיטטו והוציאו, ודם. יותר מזה לא ראתה אבל את הצרחות היא תיארה לי 75 שנים מאוחר יותר כאילו קרו היום.

"מה רואה אלהים מעבר לחלון בעת ידיו נתונות בעולם? מה רואה אמי?" (עמיחי)

כמה שבועות מאוחר יותר היא גילתה שהכרס נעלמה, יחד עם צחוקה של אמא, ואיתו נעלמו מחייה פפי, משה, כרמלה ואיקה. אורחת חדשה הגיעה לדור בביתם. הו, מלנכוליה.

*

כשחזר אבא כבר היתה חשכה. לכן היה קשה לראות את כדורי עיניו האדומות. הדם על הרצפה נקרש והשחיר, מעלה ריח חמצמצץ ומתחרה בכגדים ספוגי הזיעה של אבא. הזעקה שנמלטה מפיו התחרתה בקול קריעת החולצה. בלי לומר מילה עטף עצמו בטלית, וכך כשכל ראשו מכוסה, שמעה

תפילה שתשמע שנים אחר כך בכל יום כיפור בבית הכנסת, כשרק היא והרבינייצר עדים לה. "יתגדל ויתקדש..." וייתפח, "שמי רבא" ויצעק, "שמי מלכותי" ויפעה וידמע ויילל.

*

"השנה אתפלל בבית", אמרה, מצניעה אנחה. לא התנדבתי לקחת אותה, שכן גם אילו היתה מגיעה בכיסא הגלגלים ששכרה מ'יד שרה' אי-אפשר היה לטפס את כל 52 המדרגות עד לעזרת הנשים, שם נהגה להתעטף בשל הגדול כאילו היה הטלית של סבא.

בעיקר נהגה לעשות זאת בהפסקה, כשכולם הלכו הביתה בין מוסף למנחה להניח קצת את הראש לפני ה"נעילה". כשהיינו קטנים וסבא היה גבאי בית הכנסת הגדול, מעבר לגאווה ולתחושת הייחוס ידענו, שסבא מארח את החזן בכיפור ובראש השנה בדירת שני החדרים בשינקין בגבעתיים. חדר אחד הוקצה ל'זמיר' שינמנם וישמור כוחותיו למען יערבו תפילותיו ומנגינותיו בעיני האל וייתן לנו יתרון בכל טובו בארץ הזאת. בחדר השני התאספנו אחיינים, דודים, דודות וסבתא. אמא וסבא נשאו בבית הכנסת. אמא היתה מביטה בסבא מעזרת הנשים, בודקת שעמידתו יציבה כשמדי פעם צנח ראשה על המחזור המהודר, כשהיא מריירת על כתר מוזהב בראש לוחות הברית שהיו מרוקעים בנחושת.

אבל סבא... סבא היה מתנדנד ימינה ושמאלה, קדימה ואחורה כמו ברוש באמצע סערת הוריקן, הטלית מכסה את כולו ורק קולות היבכה נשמעו מבעד לבד הכותנה הלבן שפתילים שחורים התנדנדו בשוליו. בכי קורע לב היה מהדהד בכל בית הכנסת ומתעצם ככל שהבית היה ריק יותר, וההד היה חוזר ובוכה יחד עם סבא.

רבינייצר היה רוכן ומסתודר עם סבא, מנסה להשקיט את רוחו הסוערת, מקדים תרופה ללב הסורר שעבר כבר כמה וכמה איטומים ולא אוהה לשמוע. אנו הנכדים חשבנו שכך לסבא קל יותר לצום, שהרי בבית הכנסת אין פיתויים, וסבא הרי צדיק. אפילו הרבי שנפשו חודרת כל נפש מכיר את סגולותיו.

*

ביום הכיפורים האחרון בחיי סבא כבר לא היה בבית הכנסת. נפשו איימה לצאת למחוזות אחרים. קיבלתי על עצמי לשמור עליו במעון לתשושי נפש, שלא יברח, כמו שעשה כבר כמה פעמים. את הטלית החליפה פיג'מה רפויה של המוסד. פרפרים בכחול דהוי איימו לפרוח מהבד המתפורר. יחד איתם פרחו זיכרונות משאריות מוחו האפור כמו ממכונה שחוטי החשמל החשופים נוגעים זה בזה ועוד רגע תגיע השרפה הגדולה.

שעה לפני "נעילה" הוא הצמיד את שפתיו לאוזני וביקש שאקרא לאיקה וכרמלה, לפפי ומשה. "אני חייב להזהיר אותם. לא מצאתי אותם ליד העירייה. שם ליד הכנסייה..." "קחי פאני", הוא שלף מכיסו נייר מקומט. "שמרתי את הכסף הזה בשבילם. רוצי לרבינייצר ותני לו את הכסף. הוא ידע מה לעשות. ניסיתי, באמת שניסיתי אבל הכסף ששילמתי הספיק לדלג ברשימה רק על שלושתנו. משה והמשפחה היו הבאים בתור."

*

את הטלית של סבא קיבלתי בירושה, היא שוכנת בארון יחד עם הפמוטות שאמא הבריחה לרבינייצר והובאו במכולה אחרי המלחמה ההיא. מדי פעם גולשת הטלית מבעד לתיק הקטיפה הכחול, מציצה לבדוק אם אפשר כבר לצאת, אבל משום מה, בכל פעם שהיא יוצאת להתאווורות בין כותלי בית הכנסת מתברר, שדווקא בתפילה זו אין בה צורך.

◆

תרבות

כל החמרים נצרכו.
בצורתם הסופית, כבר לא נתן היה לעצבם.
כך לפחות היה תרוץ לנוח:
העֶשֶׂר נמצא הרבה מעבר לאקרופוליס הבלתי משג.

חווה

כך, לא כפי שספר:
כשנגסה בתפוח היא הכתה מדמיון גופה
לגופו של אדם: רגלים, ידים, אצבעות בקצותם...
וכשנסתה לחנק את החוש הקהה המתהוה
בפהוק מחריש אזנים,
לחצה את הנחש לעדן מפשט יותר.
רק במעמקים, היצורים האימתניים נשארו.

אפלו אז
השכמה מקדמת
כדי לסתם את התנועה. אך כל דבר שמצטבר
מתגלם באחת לאלו:
אהילים מנפחי אור לשגררתה,
לטוש אחרון בצבע וצורת השרף לצוארה,
קפסת לכה זהבת אירוס סגל,
בשוקים עמוסים מאוד.

כעת רוחצת בזרם פורצלן,
המשלש הפרוע של רגליה מצביע על
השריד האחרון למגון הקדום ההוא.
סימן סתום המצביע על עצמו.
כך שרק במעמקים, היצורים האימתניים נשארו.

מפיון שבעלות היא נטל כבר מדי
למי שאין בבעלותו דבר,
מאחר שמאמצים הם חסרי תוחלת -
העצלות היא מפלט: גבעול חמוץ בין השפתים
עם רגלים פרושות בשדה, מצמרה,
הוא מחשיב עצמו כלי-יכול על פי הנסבות
של תנוחתו, והדברים שהוא עתיד להשיג.

במרחק נפר מהגן
המלוז, המנגו והבננה
הם כלם "פרות הגן".
שם מקדימה - הנחש,
שאבד את קצותיו כדי להשתלב
לכל הכללה בעולם החדש.

ורק במעמקים נשארו יצורים אימתניים.

אנחנו שיקוף של העולם והעולם שיקוף שלנו

שיחה עם הרשם יואב אפרתי



יואב אפרתי, צילום: עמית לוינגר

יואב, מי לדעתך יותר משוגע, האדם או העולם?
 "גם וגם. אנחנו שיקוף של העולם והעולם שיקוף שלנו. לכן שנינו משוגעים. העולם יותר קדמון מאיתנו, אז הוא יותר משוגע."

אתה חושב ששיגעון זה מצב טבעי?
 "כן. זה מצב של הטייפ. אנשים נולדים לתוך טייפים מסוימים. יש טייפ של משוגע, ואם נפלת על טייפ של משוגע אתה משוגע."

מה זה להיות משוגע? מה זה שיגעון בכלל?
 "זה חופש."

בחופש יש כל כך הרבה כאב?
 "אתה לא מרגיש כלום. אתה לא מרגיש כלום כשאתה משוגע, אין לך מושג מה קורה, איך זה משפיע. השיגעון יכול להיות עצוב, אבל כשאתה משוגע, אתה שמח בזה. זה אושר."

אז מה עם משוגעים שמאושפים בבתי חולים?
 "הם מאושרים."

הם מאושרים?
 "הם מבוהלים והכל, אבל מאושרים. מזריקים להם כל מיני זריקות שמנוונות אותם. זו הבעיה. צריכים לשנות את השיטה."

איך לדעתך השיטה צריכה להשתנות?
 "צריך לתת להם להיות משוגעים וזהו. עם תרופות שמרגיעות אותם מן האושר, אבל שיישאר מאושרים, בתכל'ס הם מאושרים. הם עומדים בקצה האושר. אנחנו סובלים והם מאושרים."

מה זה סבל? מי סובל לדעתך?
 "אנחנו שמודעים כל כך."

המודעות גורמת לסבל?

"בטח, אחריות זה סבל. השמאל סובל והימין מאושר, זה מין דונלד טראמפ כזה - מאושר כשכולם מסביבו סובלים. כי לנו יש מודעות, לדונלד טראמפ אין מודעות, וכולם סובלים בגללו."

אז כמה שאתה יותר מודע אתה סובל יותר?

"לא, אתה מודע וסובל, יכול להיות שכשאתה יותר מודע אתה סובל יותר, אני לא יודע. אתה יותר ערני אתה יותר סובל."

למה אתה רושם?
 "מה?"

למה אתה מצייר?
 "כי זה הטייפ שלי."

אתה טייפ של רישום?

"כן, זה הכיוון שלי, זה החץ שלי, חץ שהוא ציור ורישום וכל הדברים האלה."

אתה גם מלמד.
 "אני מלמד."

יש לך חץ של מלמד?
 "אצלי זה בא ביחד."

מה בא ביחד?
 "הרישום וההוראה."

היית יכול לוותר על הוראה?
 "יכול להיות שכן, אבל על רישום לא."

מתי גילית שזה החץ שלך?

"כשהייתי מאוד צעיר. בגיל שלוש-ארבע או חמש. אבא שלי

יכולים לגזור את זה מהחיים שלנו, להעיקף את זה, היינו פי אלף יותר שמחים.

"ההההה, לא, כי הקושי זה גם שמחה. אתה מצליח להתגבר על עצמך, לעשות משהו מדהים, אתה מאושר, טוב לך, הצלחת."

מתי בפעם האחרונה הרגשת הצלחה?

"בכל פעם שאני רושם רישום, אני מרגיש יותר טוב."

הרישום עושה לך טוב?

"כן."

זאת הצלחה?

"כן."

ואם היית רק רושם ולא יוצא עם זה החוצה היית מאושר?

"גם כן. הצגתי המון אבל היתה לי תקופה של שלוש שנים שלא הצגתי בכלל. זו התקופה הכי קשה שלי בחיים."

הכי קשה?

"כי בשנים 2004 עד 2007 הייתי מבוהל לחלוטין."

למה אתה רושם ולא מצייר צבעים?

"כי אין לי מושג מה עושים עם צבעים. אבל לאחרונה אני כן יודע מה עושים עם צבעים. ציירתי ציורים צבעוניים."

איך זה קרה לך?

"מהניסיון, לא יודע, אבל ככה אין לי מושג מה עושים עם צבעים. זה גם נראה לי מיותר ואם יש משהו שנקרא החץ שלי, זה מין משהו שברור שהוא לחלוטין שחור לבן או צבעים, קצת רישום, בצבע חום, אבל זה רישום."

באיזה צבעים השתמשת לאחרונה?

"צבעי שמן."

איזה צבעים?

"צהוב, ירוק."

ורשמית איתם מתוך השפופרת?

"לא, לא רשמתי, ציירתי."

מה ציירת?

"כתמים."

קולוריום.

"כן."

איזה ציירים השפיעו עליך?

"הרבה ציירים וגם אף אחד מהם. זה לא שאני עוקב אחרי מישהו, אני עוקב אחרי מה שקרה לי ומה שקורה לי. אני מנסח את עצמי בכל פעם. אבל בשנים האחרונות אני רושם אותו רישום בעצם; רשמתי כבר אלפי רישומים." ♦

היה לוקח אותי אליו לעבודה והייתי מצייר שם שעות. ואז הוא היה לוקח את כל הדפים והיה תולה אותם על הארון במשרד, היה עושה לי תערוכות כאלה."

התערוכות האלה השפיעו עליך? אם הוא היה זורק את הציורים, מה היה קורה?

"לא יודע, מי יודע?"

זה היה שובר לך את החץ?

"לא כל אחד נולד עם חץ כזה."

יש לי חברה, שאימא שלה תמיד מסגרה את הציורים שלה, אז חשבתי שאולי מסגרות לציורים זו הוכחה לאהבה?

"יכול להיות. זה מין סוג של הכרה. אבל אבא שלי ניסה להילחם בי, כי נרשמתי לבצלאל; הוא אמר לי שאין בזה עתיד. שהחיים יהיו קשים מאוד."

הוא צדק?

"הוא צדק."

אבל קיבלת הכרה ותערוכות ומוזיאונים, למה אתה חושב שהחיים שלך קשים?

"גם קשים. לא רק קשים. אני גם מאושר, משוגע."

אבל למה הם קשים?

"הם גם קשים כי זו מלחמה אינסופית על האמנות, מלחמה אינסופית."

למה זו מלחמה?

"כדי לעשות יותר טוב, יותר מוצלח, יותר ראוי, יותר מדהים."

הצורך להיות יותר טוב ממה שאתה תמיד?

"כן, הצורך לצאת מעצמך ולהיות עוד יותר. עוד יותר. בטח."

מבחינה של יצירה או מבחינה אחרת?

"מכל הבחינות."

אילו בחינות?

"להיות בן אדם יותר טוב, להיות אמן יותר טוב, להיות מצליח יותר, שיכירו בי יותר."

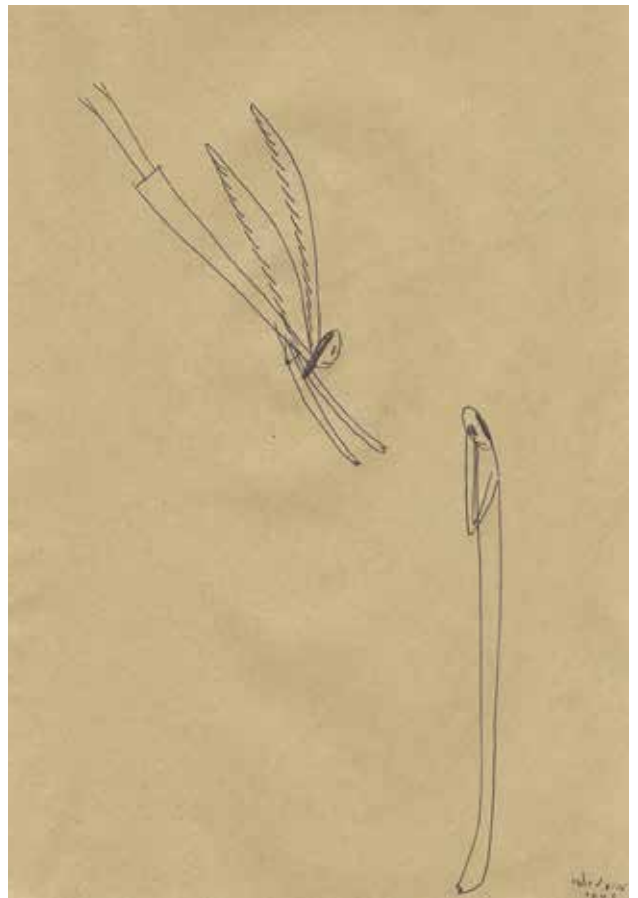
אני חושבת שזה לא רק ציירים, אלא רוב האנשים בעולם.

"בטח."

זו בעצם אחת הסיבות לדיכאון, הרצון הזה להיות מפורסם ועשיר ומצליח, כל השאיפות האלה על חשבון האמת של הלב והגוף.

"מה האמת של הגוף?"

שיהיה לו נעים, לא לחוץ, הגוף לא אוהב לחץ כזה. אם היינו

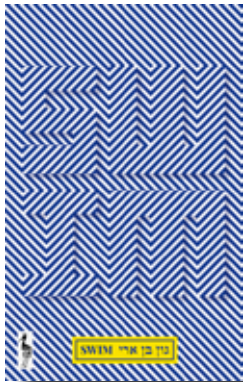


המלצות

עיתון דקה

ג'ון לה קארה: איש שטח, מאנגלית: אמיר צוקרמן, כנרת זמורה ביתן 2020, 287 עמ' נט, איש שירות המודיעין החשאי הבריטי, משוכנע שהקריירה שלו כמפעיל סוכנים כבר מאחוריו. בגלל איום מצד מוסקבה מוטלת עליו עוד עבודה אחת - ניהול של תחנת משנה בלתי פעילה של "כללית לונדון", על מרגליה הכושלים.

גון בן ארי: SWIM, כתר 2020, 408 עמ' SWIM - "ראשי תיבות אינטרנטיים של 'מישהו שהוא לא אני. מישהו שהוא לא אני קיבל כנבואה את פשר האלף-בית העברי, הבין את סוד המשיחיות, שקע בחובות עצומים, בדיכאון אוברדני [...]. שקע בהזיות גדולה ודיבר עם אלוהים או שאלוהים דיבר דרכו"; מסע רגשי ונפשי של הצעיר גיא נברון אל מעמקי התודעה והיצייה.



טניה מודלסקי: הנשים שידעו יותר מדי, היצ'קוק ותאוריה פמיניסטית, מאנגלית: מריאנה בר, עם עובד 2021, 271 עמ' מודלסקי יוצאת נגד שתי הגישות הרווחות - האחת כי סרטיו של היצ'קוק רוויים שנאת נשים, והשנייה, המנוגדת לה: שהוא הזדהה עמן וחשף את מצבן העגום בחברה גברית. מודלסקי מראה את השניות כלפי נשים המאפיינת את יצירתו של הבמאי על בסיס ניתוח של הספרים: סחיטה, רצח! רקקה, נדעת, חלון אחורי, ורטיגו ופרנזי.



סמיה אל-קאסם: פני החירות, מערבית: ששון סומך ועידן בריה, קשב 2020, 98 עמ' "מַפְלֵ הַאֲשְׁכּוֹלוֹת בְּפָרֶם בְּחַרְתִּי בָךְ, מַפְלֵ הַאֲשְׁכּוֹלוֹת שֶׁלֶךְ נוֹתֵר לִי הַבְּסָר, מַפְלֵ הַבְּסָר צוֹמֵחַ אֶךְ מוֹתֵי" (ענבי בוסר, עמ' 34).

חבצלת שפירא: שפתיים סדוקות מלח, פרס 2020, 68 עמ' "קוֹרְאִים לִי חֲבַצְלֵת, או שְׁלֵא קוֹרְאִים, וְאֲנִי בָאָה / כְּדַרְכֵן שֶׁל פְּרָחִים צִיִּתְנִיּוֹת / שְׁאִינֵן מַחְבְּרוֹת לְאֲדָמָה" (מתוך "לקוראי", עמ' 8).

נורית גרץ: מה שאבד בזמן, כנרת זמורה דביה, 2020, 224 עמ'

שיחה מתמשכת שהיא בעצם ביוגרפיה של חברות רבת שנים בין גרץ ועוז. מה שאבד בזמן הוא "החיים עצמם, משפחה, אהבה, מקום, נאמנות, בגידה. ולא מעט גם על האמנות ועל המוות".



נעמה צאל: שימי ראש, אפיק 2020, 201 עמ' המחברת "מבקשת להתבונן סביבה בדמויות מנושלות: בנשים השרויות במרחבים דוממים ממעש ומהתרחשות, גם כשהן לכאורה הגיבורות הראשיות; בגברים המתחככים באזורי אסון [...]"

עמנואל קאר: המלכות, מצרפתית: ניר רצ'קובסקי, כבל 2020, 480 עמ' בתחילת שנות התשעים נקלע נקלע קאר למשבר קיומי ונפשי, שהביא אותו אל חיק האמונה הנוצרית. שנים רבות לאחר חלוף המשבר הוא שב ליומניו מאז וביקש לפענח את סוד הקסם שהדת הילכה עליו דרך סיפוריה של הדת עצמה.

ראויה בורכארה: על חופי נרודים, מערבית: ברוריה הורוביץ, פרס 2021, 201 עמ' סיפור אהבה בין צעירה יהודייה לגבר ערבי בישראל של שנות התשעים.

מורן שוב רובשוב: משרי פהמי נורין, תרסט הוצאה לאור, 2020, 27 עמ' שירים ופרווה לירית; הווה מתערבב בזיכרונות, רכות ילדית שמחביאה וגם מגלה אימה ואסון. אלה מסופרים מפיה של ילדה פליטה, פהמי נורין. קונטרס ראשון בהוצאת תרסט בעריכת עודד מנרה לוי. "... והלכנו/ שלוששתנו, יום ויללה יום/ את כל הדרך חזרה./ 'לטאות' הוא אמר מבלי להרים את קולו, / לא שורדות לעולם הבא'.

אורלי עסיס: מה עכשיו, אמא, הקיבוץ המאוחד 2021, 81 עמ' היא מתגלגלת לאטה/ הם אומרים/ כרסה בין שניה, הם לא אומרים, בין כרסה לשניה/ נהרפת צעקה" (חודש תשיעי, עמ' 32).

סמדר שרת: זאת עיר, הוצאה עצמית 2021, 65 עמ'

שירים של שרת בשיתוף עם הצייר האשדודי רפי פריץ. "מה אעשה בכל הגדש הזה, בערב יום שלישי/ ואני יושבת בחדר תל-אביבי/ מאורר היטב/ והעולם פלו על פך ידי/ ובכל זאת אני לבדי".



יעל סטטמן: בעניין הבערה, הקיבוץ המאוחד 2021, 93 עמ'

"בנוגע לאהבה, בואו נעשה/ לעצמנו טובה ונשתק/ קצת, ונרעיש/ בענין העצב הארץ/ בענין הבערה הפנימית החורקת, שאין דבר בינם ובין אהבה" (בנוגע לאהבה, עמ' 86).

רות גולן: תיקונים והשלמות, כרמל 2020, 90 עמ'

"אכתב שיר, אקטף שיר/ אטרף שיר/ ינבט/ יגלה לפנינו מנעד/ צליל צלול שלא היה כמוהו" (השתקפות, עמ' 27).

רותי זורני: גירת הגמל, עמדה 2020, 120 עמ' "השמש קופחת/ האדם מקפח/ ואני מי אני/ אם אני מקפחת/ שמפפחת ששום דבר/ לא ישתנה/ במשנה הזה" (עמ' 26).

יעקב תורג'מן: קליפות הבצל שלי, עמדה 2020, 86 עמ'

"לחיה הלומה דמיתי/ ורק צפורי השחר/ הרדימוני בשריקתן" (רעב, עמ' 44).