

Antoni Słonimski  
אנטוני סלונסקי  
130 שנה להולדתו

עיתון קדק

גליון 445 • תשרי-חשון תשפ"ו • אוקטובר-נובמבר 2025

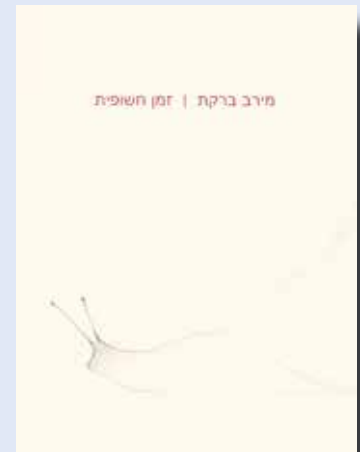
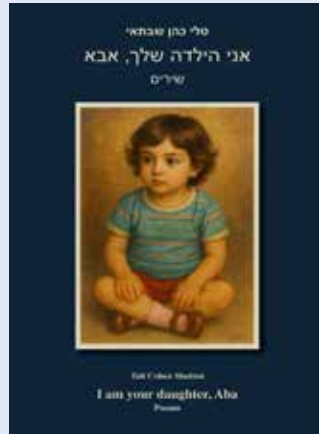
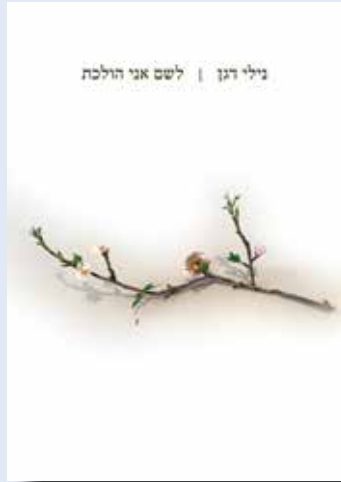


דריוש פודצ'וק, "רוח המאבק"

"היה ידוע לכל שעם מנוצח הוא עם השרוע על הארץ ומנשק את רגלי המנצח, כאשר העם המנצח תוקע בחצוצרות ולוגם קנקנים של יין, מבט זוחח בעיניו. והנה, שוב בגלל סיבות פורמליות מורכבות מאוד, העם המנצח מחפש את חסדיו של העם המנוצח, והמנוצח ממשיך להתגרות"

(אנטוני סלונסקי, "על שחור ולבן")

# רואים אור ב־ספרי עתון 77



**אנטוני סלונימסקי, מדור מיוחד**  
 שירים, מפולנית רפי וייכרט  
 מרים בורנשטיין על אנטוני סלונימסקי  
 אנטוני סלונימסקי, על שחור ולבן  
 מערכת הצדק

**שירה**

אווה ליפסקה, מפולנית רפי וייכרט  
 מיתר הלל קורמן  
 ענת קוריאל  
 קובי נסים  
 שיר חייק  
 נועה שנהב  
 מירון איזקסון  
 חגית בת אליעזר  
 אביחי קמחי  
 יובל גלעד  
 רוני סומק  
 מאיה מנדלוביץ'  
 רוני יפרח  
 קרן קולטון  
 צביה ליטבסקי  
 איריס שפירא ילון  
 שבתאי מג'ר  
 עמיר עקיבא סגל  
 דני דותן  
 מירב ברקת  
 נילי דגן  
 בן נרדי  
 מיכל ואינה  
 עמוס לויתן

**סיפורת**

דרורה רוטמן מתוך "להשאיר את בגדך מאחור"  
 מתי שמואלוף, מכירת רחוב  
 אלי שמש, פפר

**רצונות**

16 מזל קאופמן על אורפיאוס, בחינת סיום מאת רפי וייכרט  
 18 ליאת ארלט סידס על אח' אמא מאת אפרת בן-יהודה לוין  
 20 מרדכי קטן על זהב, הרהורים מאת אור ארנסט  
 22 שניר פלג על הרובוטית מאוהבת? מאת סם ש. רקובר  
 23 יהודית רונן על ברית מאת אמוץ דפני  
 24 יובל גלעד על אני הילדה שלך, אבא, מאת טלי כהן שבתאי  
 26 חיה אסתר על ג'רבה מאת דוד ברבי  
 28 עופר חן על הן אפשר, סיפור מזרח תיכוני-עתידי מאת מני מאוטנר  
 30 יערה בן-דוד על מצוותא עד מילוא, מאת חגית הלפרין

**מאמרים, רשימות**

32 אלכס גורדון, האקספרסיוניזם של פרנץ ורפל  
 34 טליה סיידל כהן על עירוב מאת נדב ליניאל  
 38 אסתי אדיבי שושן על חולשה לגנרלים מאת מיכל זמיר  
 40 רבקה איילון על "הסערה" של שקספיר ופואמה של ו"ה אורן  
 54 קובי נסים, שעתו הצלולה של עמוס לויתן המשורר, לזכרו  
 56 מיכל סלע, אנחנו ואתם, פיוס בין פלסטינים לישראלים

**מדורים**

שירת ישראל, אילן ברקוביץ' על 'הווה, מערב' מאת  
 13 עדן ג'ואן מ. סימן-טוב  
 חצי פינה, רוני סומק, 'המלחמה הגדולה', טיילור סוויפט,  
 15 מאנגלית: שירלי סומק  
 27 הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד, שיר של פול אלואר  
 יואב איתמר, תפארת הפתיחה, מתוך היה לי פעם נסיך  
 66 מאת גיורא פישר



הגליון יוצא בתמיכת המכון הפולני בתל-אביב  
 העבודה בשער הגליון: "רוח המבוק" מאת  
 דריוש פודצ'וק Dariusz Fodczuk

**Iton 77**

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser  
 Editors: Amit Israeli Gilad,  
 Michael Besser  
 Editorial Board: Amos Levitan,  
 Rony Someck, Rafi Weichert,  
 Yael Boneh Levy, Tamar  
 Mishmar, Shiraz Kalir, Yuval  
 Paz, Dorit Peleg, Oded Peled,  
 Shalom Ratzabi, Jacov Shai  
 Shavit, Idan Barir, Gilad Hay.

גליון 445 • תשרי-חשון תשפ"ו • אוקטובר-נובמבר 2025 50



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות



המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות  
 עמותת מס' 580073575 253X ISSN\*1565

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 ישראלי-גלעד  
 מנכ"ל: אדם פרנס  
 חברי המערכת: עמוס לויתן, רוני סומק,  
 רפי וייכרט, יעל בונה-לוי, תמר משמר,  
 שירז קליר, יובל פז, דורית פלג, עודד  
 פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עירון  
 בריד, גלעד חי

## הגליון הזה –

הגליון הזה מקדיש עמודים אחדים למשורר פולני ממוצא יהודי, וככתוב בפרטים הביוגרפיים שבפתחו, היה אדם בלתי ניתן לקטלוג. שנת 2025 המסתיימת הוכרזה כפולין כשנת אנטוני סלונסקי, ואנחנו שמחים לפתוח צוהר קטן אל משורר שהשפיע על שירת פולין בשנות העשרים והשלושים של המאה הקודמת, דורם של יוליאן טובים, ירוסלב איוושקביץ' ויאן לכוץ. סלונסקי נמשך אל הסאטירה והאבסורד, ואלה לא נס לחם, כפי שתוכלו לקרוא כאן. תודה לרפי וייכרט, למרים בורנשטיין ולמכון הפולני שסייעו לנו בהכנת הגליון.

בהמשך תמצאו גם שירים מתורגמים של אווה ליפסקה, הנמנית עם חשובי המשוררים הפולנים בדור שאחרי צ'סלב מילוש, ויסלבה שימבורסקה וזביגנייב הרברט.

הגליון הזה נפרד לשלום מעמוס לויתן חברנו, המשורר והעורך ומטורו הנאמן והנפלא, "מצד זה" שליווה אותנו כמעט שלושים שנה. תמשיך בנסיעה, חבר יקר.

ומלבד זאת, קראו, כתבו, קראו.

◆ שתהיה השנה האזרחית הבאה טובה מקודמתה.

עמית ישראלי גלעד

## רשימות מהתחתית. לאור החושך, בימים ההם בזמן הזה

נצנצי האור שנתלו ברחובות מטעם העירייה, לכבוד חנוכה שממשמש ובא, הביאו אותי בעגמימות מה לחשוב על החג, על הקשר האמיץ שלו עם כריסמס וחגי האור בכלל, שבאו כיורשי חג אמצע-החורף בתרבויות קדומות ושל ה"מומינים" גיבורי ילדותנו. על הניסים שעומדים בלב החגים ההם, ולבסוף, על ברכת הדלקת הנרות "שעשה ניסים לאבותינו בימים ההם בזמן הזה".

ותהיתי, באותה עגמימות, אילו ניסים התרחשו בזמן הזה ועל ניסים בכלל. קורה לנו משהו מיוחד, חיובי, שבא בהפתעה ומשום מקום, ואנו ממהרים לקרוא לו נס, בעיקר אם הוא כרוך בהצלת חיים. מקרים כאלה קרו לא מעט בשבעה באוקטובר, אבל נס הוא משהו שמתרחש בניגוד לחוקי הטבע, ואמורים להיות לו עדים. כמו מתן תורה, חציית ים סוף, וכן, נס פך השמן, טיפת שמן שבוערת במשך שמונה ימים בלי להתכלות. כאן נכנס השטן המדעי ומספק הסבר לניסים מהסוג הזה, כלומר, זה אינו אירוע ניסי, אלא חסכנות קיצונית.

נכנסתי להתייעצות עם צ'ט ג'י פי טי, וגם הוא הבדיל בין ניסים אישיים ללאומיים, אבל הרשימה שפרש היתה קטנה, וחלק מהאירועים שציין כנס שנויים במחלוקת במקרה הטוב. אחת ההצעות היתה "הקמת מדינת ישראל". למי שמצוי בהיסטוריה, הניסיון להקמת מדינה יהודית בארץ ישראל אינו מפתיע ואינו נס אלא חלק מתהליך היסטורי שתחילתו בטרם הקונגרס הציוני הראשון – הצהרת בלפור, העליות, השואה והתקומה. ועדיין קשה להכחיש את תחושת ה"ניסיות", שבעצם קיומה עבור רבים, ועבור רבים (חלקם) הגדול יראי שמים אדוקים, בדיוק ההיפך מכך.

ניתן לומר שנס הוא בעיני המתבונן. וגם אם הוא מתקיים אין הוא הבטחה אלוהית לסוף טוב. כזה הוא נס פך השמן שאפשר לראותו כמאורע מכריע בהקמת מלכות החשמונאים, שתחילתה במחאה על חופש הפולחן והמשכה בעצמאות מדינית שהסתיימה תחת שלטון הורדוס והנציבים הרומים שבאו אחריו – מרד, חורבן, מרד, חורבן...

יבואו הנוצרים ויאמרו, ברוך הרי נס ביאת המשיח כבר קרה לפני למעלה מאלפיים שנה ונגאלנו, רק שעדיין לא הגענו לסוף הטוב ולא יצאנו ממעגל הסבל, כמאמר הבודהה.

◆ עדיין בחושך.

מיכאל בסר

\* הכנסייה הקתולית למשל מכריזה על מועמד פלוני/ת לקרושה/אם יש הוכחות ועדים לפחות לשלושה ניסים שביצע/ה.

# אנטוני סלונימסקי

## תרגם מפולנית: רפי וייכרט

### עיניים

כְּשֶׁאֶת עֵינַי אֶפְקַח, מִיָּד אוֹתָךְ אֶרְאֶה.  
 מָה לִּי אֵיטְלִיָּה וַיְנֹן, מָה לִּי מִצְרִים.  
 בְּפָנַי כָּל הָעוֹלָם אוֹדָה וְאֶשְׁתַּאֲוֶה –  
 יָפִים יוֹתֵר הֵם פִּיד, שְׁחָר־שְׁעָרָךְ, עֵינַיִךְ.

לְפַעֲמִים מְשַׁקִּיפּוֹת הַתְּכַלֵּת אֶתְעַצֵּם,  
 עֵינַי בֵּין גְּלִיִּים וְרִקִּיעִים תּוֹעוֹת,  
 וּכְבֹר הַכֹּל נִשְׁכַּח, עֵינַי אֲנִי עוֹצֵם,  
 וּבַהֲעֲצָמָן – שׁוֹב רַק אוֹתָךְ רּוֹאוֹת.

### כפור

יָרַח כְּסוּף גָּזוֹר מִקְרַח־רְקִיעַ,  
 סוּפָה נוֹשֶׁפֶת אוֹזוֹן שֶׁל כְּפוֹר.  
 בְּשָׁמַיִם כּוֹכָבִים נוֹצְצִים מִקֵּר.  
 מִפְּנֵה־הָאֶשְׁפָּה יִהְלָמִים מְסִיעַ.

הַכֹּל כָּאֵן שְׁלֵג, קָרַח, קְרִיסְטָל,  
 בְּרַחֲבוֹת הָעֵיר שׁוֹאֵג לַיִל סוּפָה.  
 שְׁבִיל הַחֲלָב הוּא גֵל שְׁקָפָא  
 בְּדַמִּית שְׁמֵי זְכוּכִית, בְּחֻלָּל.

מֵתָה הָעֵיר. בְּלִבָּךְ חֲלוֹם שְׁקוּעָה הִיא,  
 פִּיָּה הוּא אֶבֶן, עֵינַיָּה הֵן קָרַח.  
 לְלַחֲיִשֵּׁת אֲנַחְתִּינוּ – מָה פֶּשֶׁר, מָה עֶרֶךְ  
 לָחֵם הַנְּשִׁימָה, לְלֵהֵט יָדַיִם?

אֶת רֵאשִׁיךְ הַקּוֹרֵחַ הַשְּׁעֵן עַל חֲלוֹן  
 וְרֵאָה אֵיךְ מְלָה שָׁם גְּדֻלָּה, חֲמִימָה,  
 מֵתַחֲחִיהַ בְּשִׁמְשָׁה הַנוֹצְצָת צִינָה  
 כְּמוֹ צְמָחֵי לְפָנַי הַמְּבוּל הֶרְאִשׁוֹן.

צְמָחֵי – זוֹאוֹפִיט, צִמְחֵי־חִיהַ, בַּעַל חַיִּים שִׁישׁ לוֹ תַכּוֹנוֹת  
 אוֹ צוּרָה שֶׁל צִמָּח

### פנקס

בְּפִנְקֵס יִשָּׁן מִצְאָתִי  
 מִסְפָּרֵי טֵלְפוֹן  
 שֶׁל חֲבֵרִים מֵתִים,  
 כְּתוּבוֹת שֶׁל בָּתִּים שְׂרוּפִים.  
 אֲנִי מַחֲיֵג מִסְפָּר. מַחֲכָה.  
 הַטֵּלְפוֹן מִצְלָצֵל.  
 מִיִּשְׁהוּ מְרִים אֶת הַשְּׂפוּפֶרֶת.  
 שְׁקָט. אֲנִי שׁוֹמֵעַ נְשִׁימָה,  
 וְאוֹלֵי אֶת לְחַשׁ הָאֵשׁ.

צער



אנטוני סלונימסקי

כְּשֶׁנִפְגַּשְׁנוּ לְרֵאשׁוֹנָה בְּחַיֵּי,  
הַעֲרֵמוֹנִים נִתְּנוּ רֵיחַם.  
אֲרָכוֹת הַבִּטָּת בְּעֵינַי -  
הָיִיתִי כְּלִי מְבוּכָה.

מִתַּחַת לְעֵלִים הַלְחִים  
פָּסַעְתִּי אִי-אֶז לְצַדֶּךָ,  
עִם חֲדָרֵי-לִבִּי הַכְּלוּאִים  
בְּסִגְל מְבֻטָּךְ.

מְלִים שְׁחוּקוֹת מְשֻׁכָּר  
חֲזְרוּ חֲדָשׁוֹת, מְרִטִיטוֹת,  
וְהִכְנֵתִי אֶת לִבִּי-הַדְּבָר -  
פְּשָׁרֶן שֶׁל מְלִים פְּשׁוּטוֹת.

וְכֵךְ הַמְקַרָּה הַתַּפְתַּח,  
הַלֵּילָךְ הַפִּיק לִילְכוֹ,  
הַמְלָה "רֵיחַ" נִתְּנָה רֵיחַ,  
וְדַמְעוֹת זָלְגוּ עַל דַּמְעוֹת.

גַּעְגּוּעַ, מְלָה שְׁחוּקָה,  
פְּרָצָה בְּתוֹכִי כָּל שְׁעַר...  
כְּמָה מְשֻׁמְעוֹת דְּחוּקָה  
בְּשֵׁתֵי הַבְּרוֹת שֶׁל צַעֲרִי!

התוגה והעולם

אֲנִי זוֹכֵר שֶׁבְּהִיּוֹתִי יְלָד קָטָן  
הָעוֹלָם הָיָה עֲצוּם, וְזָר וְרִיקָן.

צְפִיתִי אֶז בְּחַיִּים, סִקְרָן וְנִפְעָם,  
גְּדֵלְתִי שְׁכוּר מִגְּדֵלוֹ שֶׁל עוֹלָם.

כְּשֶׁלֹא-חֲרוֹנָה חֲזַרְתִּי מִמַּסַּע דֵּי רְחוֹק,  
הָעוֹלָם נִרְאָה לִי קָטָן לְבְּלִי חֵק.

בְּהִיּוֹתִי יְלָד קָטָן לֹא יָדַעְתִּי מְצוּקָה.  
לְבִי שָׁלוֹ הָיָה, תְּקוּנָתִי - זָכָה.

אֵךְ כְּכֹל שֶׁבְּגֵרְתִּי וְחַיֵּי הַתְּאָרְכוֹ,  
רַבּוּ הַדְּאֻגוֹת וְהַתּוֹגוֹת תְּכַפּוּ.

הַיּוֹם אֲדַע - טַפְשׁוֹת-הַקֶּץ מִכָּל עֶבֶר:  
הַתּוֹגָה - גְּדוּלָה מְלֵב, הָעוֹלָם - קָטָן מְקַבֵּר.

# מרים בורנשטיין אֶנְטוֹנִי סְלוֹנִימְסְקִי

במוניטין של אבי-סבו, שמעולם לא עזב את פולין ופעל להאדרתה.

אימו ניסתה להעניק לו חינוך קתולי, אך הילד דבק דווקא בגנוסטיות של אביו. סטניסלב סלונמיסקי היה רופא ידוע ומכובד בוורשה (הוא טיפל בין השאר בסופר בולסלב פרוס, ויש אף הטוענים שדמותו של דוקטור שומן, ברומן הבונה\*\* שכתב פרוס, מבוססת על דוקטור סלונמיסקי) והמצפן המוסרי של בנו בכל שנותיו.

תחילת עיסוקו האמנותי של אנטוני היתה בציור ובאיור ובכתיבת פיליטונים סטיריים. רק בגיל עשרים ואחת הוא גילה את הסונטות של אדם מיצקביץ' והחליט להיות משורר. "תפסתי ספרות ושירה כמו שתופסים נזלת או גריפה", אמר מאוחר יותר.

כל חייו ראה סלונמיסקי את עצמו כפולני, אלא שהסביבה לא שכחה לו את מוצאו. הוא עצמו הרבה לבקר את היהודים בפולין, תקף אותם על סגירותם, על בורותם, על קנאותם הדתית. בשנת 1934, עם התגברות גל אנטישמי בפולין, הוא כתב שדווקא הגל הזה צריך להגביר את הביקורת העצמית בקרב היהודים. האנטישמיות, כך טען, היא בדרך כלל מטופשת, בלתי צודקת ולא אתית, אבל אין פירוש הדבר שיש לטפח את כל התכונות השליליות של היהודים. המשכילים היהודים, הראשונים לתקן את העולם, טוב יעשו אם ירדו אל העם ויילחמו בחסידים, כשם שהאינטליגנציה הפולנית לוחמת בכנסייה. אחרי מלחמת העולם השנייה, עם שובו לפולין לאחר גלות של שנים-עשרה שנים בלונדון, אמר שהתקפותיו על היהודים לא היו אלא ניסיון לשפר את מעמדם ואת גורלם. הוא שב לפולין רק בשנת 1951, חושש מן המשטר הקומוניסטי ולא בטוח איך יתקבל. אך געגועיו גוברים, הוא אינו מסוגל לחיות ולפעול מרחוק. אחר כך יאמר שכל מה שראה מלונדון היה כאין וכאפס לעומת המציאות. תחילה סלונמיסקי מרגיש זר והוא מפוחד מאוד. עם מותו של סטלין בשנת 1953 והשינויים שחלו בפולין, הוא מצא בכל זאת דרך להשתלב בזירת הספרות הפולנית. אנטוני סלונמיסקי הלך לעולמו בשנת 1976 לאחר שנפגע בתאונת דרכים.

במלאת 130 שנים להולדתו – הוכרזה שנת 2025 כשנת אֶנְטוֹנִי סְלוֹנִימְסְקִי בפולין. את ההחלטה קיבל בית הנבחרים הפולני. סלונמיסקי היה ממייסדי בית הקפה הספרותי הראשון בוורשה "בסימן פיקדור" (Pod pikadorem) – שהיתה לו השפעה רבה על זירת הספרות ובעיקר על השירה הפולנית בין שתי מלחמות העולם. היה זה גם ביתה של קבוצת "סקמנדר", קבוצת משוררים שהשפיעה השפעה עמוקה על התפתחות השירה הפולנית בשנות העשרים והשלושים של המאה הקודמת. עם חבריה נמנו בין היתר, יוליאן טובים, ירוסלב איוושקביץ' ויאן לֶכּוֹן.

סלונמיסקי פרסם למעלה מחמישה-עשר כרכי שירה, כעשרה אוספי פיליטונים ומסות, כחמישה מחזות ויותר מחמישה ספרי זיכרונות אוטוביוגרפיים. אחד הפרסומים הידועים שלו "בערפילי האבסורד (Woparach absurdu)" הוא אוסף טקסטים סאטיריים שכתב יחד עם יוליאן טובים.

## קורות חייו בקליפת אגוז

אנטוני סלונמיסקי (1895-1976)\* – משורר, מחזאי, פיליטוניסט, מתרגם, נולד בוורשה בשנת 1895 במשפחה יהודית שהתנצרה, ונפטר בוורשה בשנת 1976. בעת הלווייתו התברר שהקבר שהוכן עבורו קטן מדי. העיר על כך אחד מידידיו: "ברור, הוא תמיד חרג מן הנורמה". סלונמיסקי חרג תמיד גם מכל ניסיון לסווגו. מה לא אמרו עליו: ליברל, פציפיסט, אנטיקלריקן, יהודי, בונה חופשי, סמל האופוזיציה. הוא אהב לתאר את עצמו כ"כופר בהיכל". אם נחפש בגוגל בעברית את השם סלונמיסקי, יעלה קודם כל חיים זליג סלונמיסקי, סבו, ובפרייקט בן יהודה נמצא שהוא היה "מוציא לאור עברי, אסטרונום, ממציא, עורך מדעי, מייסדו ועורכו הראשון של עיתון 'הצפירה', צנזור רשמי מטעם השלטון הצארי בעיר ז'יטומיר וראש בית המדרש הממשלתי לרבנים בז'יטומיר". חמיו של חיים זליג היה אברהם שטרן, אשף מכניקה, שהמציא מכונה שידעה לעשות חשבון. על המצאתו זו זכה, למרות יהדותו, בחברות ב"אגודת ידידי המדע" הפולנית. הנכד אנטוני, אף שנולד להורים שהתנצרו, היה גאה מאוד באבותיו. בשנת 1968, בזמן המסע האנטישמי בפולין, כאשר הטיל המזכיר הראשון של המפלגה הקומוניסטית, ולדיסלב גומולקה, ספק בפולניותו של סלונמיסקי, השתמש המשורר

# אנטוני סלוניםקי

מפולנית: מרים בורנשטיין

הטקסטים שלהלן לקוחים מן הביטאון הסאטירי "הספר מוורשה" (Cyruлик Warszawski) שבו נהג סלוניםקי לפרסם פיליטונים על נושאים שונים.

## על שחור ולב

שלי. לילדים תמיד סיפרו שביער יש זאבים, והאמת היא שביער אין כלל זאבים, אבל הם רבים מאוד בבתים פרטיים (אפשר אולי לטעון שאלה לא אותם זאבים, אבל יש בכלל זאבים אחרים?). אני עצמי גדלתי בידיעה ברורה ומוחלטת שיהודים מפקדים ממים, והנה אני קורא בעיתון שמועדון "מכבי" זכה במקום הראשון בשחיית חזה. כמה נעים היה לדעת שבכל אשמים הסוציאליסטים, היהודים והסטודנטים.

בעולמנו זה מעטים הדברים שהם שחורים לגמרי או לבנים לגמרי. בדרך כלל אנחנו נתקלים בדברים אפורים. עם זאת כמה טוב וקל היה, אילו אפשר היה לסמוך על משהו, אילו יכולנו להיות בטוחים לגמרי בעניין כלשהו, אפילו פעוט וזניח. אנחנו, המודעים ליחסיות הזאת של העולם, סובלים פחות מן ההדיוטות המשלים את עצמם שוב ושוב ומתאכזבים שוב ושוב.



ירוסלב איוושקיביץ' (ראשון משמאל), אנטוני סלוניםקי, יאן לכון (שני משמאל), קז'ימייז' ויז'ניסקי (ראשון מימין)

והנה הסטודנטים מרביצים ליהודים, הסוציאליסטים אף פעם לא לומדים והיהודים הם גם סטודנטים וגם סוציאליסטים! אין דברים שהם לבנים לחלוטין או שחורים לחלוטין. כל הדברים נדבקו זה לזה והתלכלכו.

ובכל זאת, רק חשבו כמה נחמד היה, איזו הקלה היתה נגרמת לאדם, אילו ראה חזיר אמיתי בקסדה של הצבא הפרוסי או יהודי המוכר את פולין לכולשביק אמיתי עם סכין בין השיניים. אבל יש גם נחמה בתקופה הזאת. נראה שבוורשה קם דור של נבלים גזעיים אמיתיים. הם עדיין לא חזקים מספיק וחסרי משמעות מכדי לדבר עליהם. זה יכול היה לפגוע בלכידות שלהם.

שיגדלו להם בהיחבא, וכשיבוא היום המתאים, הם ישמיעו קול, ואז, בעזרת האל, יימצאו גם כמה אנשים הגונים באמת והחיים יתמלאו צבע, כוח ושמחה. ♦

\* טקסט זה נסמך על הביוגרפיה של סלוניםקי פרי עטה של יואנה קוצ'ייל-פרידרישק, כופר בהיכל  
Joanna Kuciel-Frydryszak "Heretyk na ambonie", W.A.B., 2012  
\* בולסלב פרוס, הבובה, תרגום מרים בורנשטיין (כרמל 2016)

שנים שמעו הבריות שהעוני הוא מידה טובה, ועל כן ראוי להיפטר מנכסים, אבל ברגע האמת מסבירים להם הסבר ארוך ומסובך שלפיו בעלי ההון אינם יכולים עדיין, משלל סיבות פורמליות מאוד, לממש את העיקרון הפשוט והיפה הזה. ההדיוט המסכן מאמין אפוא שיש בעולם גנבים - הם הבורגנים, ויש עניים - הם הסוציאליסטים, וההסבר הזה מעניק לו מזור רגעי.

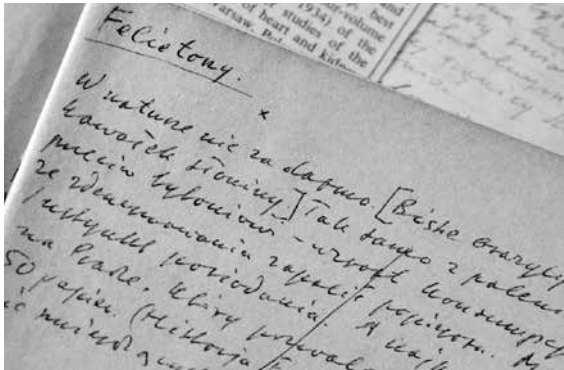
אבל החיים חסרי-הרחמים מציגים בפניו סוציאליסטים עשירים כקורה ובורגנים יחפנים.

הכל יודעים ש"התיאטרון הלאומי" מעלה רק יצירות נחותות, והנה עולה "אדיפוס המלך" וזו הפקה לא רעה בכלל.

שום דבר לא בטוח. והכי גרוע, שדברים שנראים פשוטים בהתחלה, מסתבכים והולכים עם הזמן. הרבה שנים אמרו לנו שאסור להרוג, ואחר כך הסבירו להדיוטות שבאופן יוצא מן הכלל ובשל סיבות מורכבות מאוד, מותר ואפילו צריך להרוג, אבל רק אם האמור הוא באנשים שנולדו בין השנים 1893 ל-1899 בין קווי הרוחב 56 ו-45. קצת יותר מאוחר התברר שמותר להרוג גם אנשים שנולדו באותו מקום ובאותה יממה.

היה ידוע לכל שעם מנוצח הוא עם השרוע על הארץ ומגשק את רגלי המנצח, כאשר העם המנצח תוקע בחצוצרות ולוגם קנקנים של יין, מבט זחוח בעיניו. והנה, שוב בגלל סיבות פורמליות מורכבות מאוד, העם המנצח מחפש את חסדיו של העם המנוצח, והמנוצח ממשיך להתגרות.

אנשים פשוטים רבים ידעו שהמשוררים חיים בעוני ובעלי הבתים עשירים, אבל בינתיים אני מלווה כסף לבעל הבית



להרוג, יוצא להורג, אבל גנרל של צבא זר שגרם להריגתם של אלפים מחיילינו, אם ייפול בשבי, ימצא עצמו במחנה מיוחד רב פינקים ואפילו ימשיך לקבל שכר. זה צדק?

לא מזמן קראתי על משפטו של קצין שנרדם בכרכרה. קול נפץ קל העיר אותו. "מה קורה?" שאל. "היהודים מכים את החיילים שלנו" השיב לו הסמל. הקצין תפס את רובהו וירה לתוך כרכרה שחלפה בדיוק בדרך. בירייה אחת הרג שני יהודים.

תמים מאוד היה הקצין הזה והאמין אמונה עיוורת בדברי הסמל שלו. אילו היו יהודים מרביצים לחיילים לעיתים קרובות, הייתי עוד מבין את התגובה הזאת של הקצין, אבל אני ממש לא זוכר מצב כזה; מצבים הפוכים אני דווקא זוכר היטב. הקצין נידון רק לשנתיים מאסר. שנה על כל יהודי.

אם אזרח יכה קצין, רשאי הקצין ואף חייל, לירות באזרח. גם זו תופעה חביבה במערכת הצדק. לא קשה להיות "גיבור" אם בידך אקדח וחוק כזה מגן עליך. ובכן לדעתי אפשר היה לקבל חוק כזה, אבל עם תיקון קל: גם קצין שלא מתנהג כראוי או מעליב מישהו, יוצא להורג. ועוד כמה מילים יש לומר על התובעים. התובע הוא פסימיסט בשכר. משלמים לו כדי שיראה רק את הצדדים האפלים ביותר בנפש האדם. חלה עליו חובת תביעה, ואם הוא לא ממלא חובה זו בתדירות גבוהה דיה ולא מייחס לנאשם את הרשעות והרוע הגדולים ביותר, הוא נחשב לתובע גרוע ויכול לשכוח מקידום. על כן כל תובע משתדל מאוד.

כמובן יש גם יוצאים מן הכלל. יש שופטים רחבי לב שיגלו הבנה לגילו הצעיר של החתום מטה. יש תובעים אצילי נפש שיעריכו את כוונותי הטובות ויש עורכי דין נדיבים שיגנו עלי ללא תמורה, אם בית משפט נכבד יחליט להעמיד אותי לדין על דברי אלה, למרות הנקודות שבהן השתמשתי. מכל מקום אני מבקש סליחה ומבטיח שזאת הפעם האחרונה. אני אדם טוב מיסודי, רק נפלתי לחברה רעה: חברים מקלקלים אותי, כל מילה שלי מעוררת שאגת התלהבות, ולכן אני מרשה לעצמי פה ושם. ואם בכל זאת יחליט מישהו שאסור לי לפגוע במערכת הצדק, אוכל לומר בכל רגע שזו הייתה מתיחה של אחד באפרייל. ♦

\* "הספר מוורשה" ביטאון סאטירי (Cyrulik Warszawski 1928),

עורכי דין ופקידי בית המשפט הם א.... גמורים. אפשר לומר בגלוי שהם לא השתנו מימיו של דיקנס וכאז כן עתה הם מעוללים ככל העולה על רוחם בלי שיבואו על עונשם. לא פעם יצא לי לבוא בקהלם של הא.... האלה. אני מעדיף עבודות פרך על ישיבה על ספסל הנאשמים. לאחרונה הופעתי בבית המשפט כעד ויכולתי להתבונן בתעלוליהם - תחמנות יהודית יחד עם חוצפה סלאבית הן שיכריעו אם הנידון אשם או חף מפשע.

אילו היו כל עורכי הדין תחמנים חסרי מצפון וא.... באותה המידה, הרי סיכויי המתריינים היו שווים. אלא שיש עורכי דין טובים יותר וטובים פחות. גנב שיש לו יותר כסף, כי הספיק לגנוב לא מעט, שוכר עורך דין טוב יותר - וזוכה במשפט.

צריך לראות איך המוקיונים האלה מעליבים זה את זה (בצדק), עוקצים זה את זה, משפילים זה את זה באולם בית המשפט ומיד אחר כך הולכים יחד לעשן סיגריה, לשתות קפה, לאכול ארוחה טובה או אפילו...

אילו קיבלו כל עורכי הדין את שכרם מן הממשלה, שכר שווה לכולם ואיסור לקבל כל תשלום אחר, הרי כל נאשם היה זוכה בסגור ציבורי והיינו יכולים לומר שמערכת המשפט היא הימור, משחק, רולטה - מי שמגדיל עורך דין טוב יותר, זוכה. אבל היום זה רק עניין של כספו וערמומיותו של הנאשם. כיון שהעברייני המועד בדרך כלל ערמומי יותר ובעל אמצעים רבים יותר מן האדם הפשוט, על פי רוב הוא היוצא מבית המשפט שמח וטוב לב, והחפים מפשע נמקים בכלא.

חישבו לרגע על עוד עניין: אם גנבו לפלוני מברשת גילוח, הוא יוכל לתבוע את הגנב ולהכניסו לכלא. אבל אם התובע הוא שכלא אדם על לא עוול בכפו, הכלוא לא יקבל פרוטה שחוקה, גם אם הערעור שלו התקבל.

חישבו גם על עניין העונש המצטבר. תארו לכם אדם שרצח שוטר לאחר שפרץ לביתו של השוטר: תפסו את הרוצח והוא עומד לדין. הוא יורשע בפריצה ובגניבת אקדחו של השוטר (כדי שהשוטר לא יוכל לירות בו) ויקבל עונש של חמש שנות מאסר. אם לפני שרצח את השוטר, הוא גם נתן לו מכות, ייגזרו עליו שנתיים מאסר על העלבת עובד ציבור, ואם הוא גם שרף את בית השוטר כדי לטשטש עקבות, יושתו עליו עוד חמש שנים; על הרצח ייגזר עליו מוות. ויכלו להאשים אותו גם בכפירה באל, כי אדם דתי לא הורג בגרון אלא ברובה, והעונש על כך יהיה ארבע שנות צינוק.

ועוד עניין שכבר כתבתי עליו בעבר: על הרבקות כרוזת תעמולה של המפלגה הקומוניסטית מקבלים ארבע שנות מאסר, אבל כאשר קומוניסט שנבחר מתפרע ומפר את הסדר בבית הנבחרים, הוא יקבל משכורת וכרטיס חופשי ברכבת הממלכתית למשך ארבע שנים. לא הבנתי את זה. עכשיו אני כבר מבין. זה בדיוק כמו הסיפור עם עריקים ושבוים. חייל שערק מפני שלא רצה

חוש-ריח כלבי

השירה ככה  
בחלום לא-קרווא-לא-כתוב.

דרך הגלריה הארצית  
מתגלגלת "עגלת חציר" של הירונימוס בוש.

מלאך שנפל  
עומד בשולי הכביש המהיר.  
המנוע מעלה עשן.

שלטון נשען  
על חציר.  
בצדי הדרך  
פורח אספסוף.

השטן מחלק  
מכשירי MP3.  
מפתה אותנו במוזיקה.

תעלולים אלהיים שטננים.

ישו מעל לעננים.  
צלזן על אס-הדרך.

ביניהם חוש-ריח כלבי  
ושקט קודר.

מצבה

מצבה. מכירת חסויל של השתתפות בצער.  
זכרון שקפא באבן  
שעליה יושבים תלמידים  
רעבתנים ושולפים כריכים.

דקה הומיה  
של יונים אורבות.

חרדת הבטון  
קיטש המות  
בדידות הקרבנות.

פלצבו

היא אומרת שאלו חיים.  
הוא שזה פלצבו.

מבלבל בין נקישות הנקר הקובות  
להלמות הלב.

והרי לא אהבה אותו במלים קצרות  
אלא במשפטים שלמים.

השתיכה לכת של מלותיו.  
לשעות בלתי חקיות.

שרותי הבטחון הזינו את האגם  
כששטו בסירה.

בשעה שגועו:  
היא אמרה שזה מות  
הוא שזה גרוש.



אווה ליפסקה, צילום: קשיטוף דוביאל (Krzysztof Dubiel)

אווה ליפסקה, ילידת קרקוב, היא המשוררת החשובה בפולין בדור שאחרי ויסלבה שימבורסקה. בחורש אוקטובר השנה מלאו לה שמונים, והתרגומים שבכאן הם מחוות הוקרה לשירתה. קהל קוראי העברית זכה להתוודע לשירתה בשלושה ספרי-שירה בתרגומי - מלתחה של עלטה (2001), מוקדם לצעקה (2005) וגברת שוברט היקרה (2023), שלושתם בהוצאת "קשב לשירה".

עוד קודם לכן הופיעו שירה באנתולוגיה אחרי מהפכות רכות - מבחר השירה הפולנית שאחרי 1945 (כרמל, 2000). ליפסקה ביקרה בישראל פעמים אחדות ופגשה את אוהדי שירתה בתל אביב, בירושלים ובחיפה, במסגרת פסטיבלים לשירה ובאירועי השקה שונים.

בימים אלה רואה אור בתרגומי ספר נוסף של שירים-בפרוזה מפרי עטה - וריאציות גלדברג. אני תקווה שבשנים הקרובות יראה אור כינוס נרחב מכל שנות יצירתה, למן שנות השישים של המאה הקודמת ועד לימינו אנו. בשם מערכת עתון 77, במה שאותה יסד המשורר והמתרגם יעקב בסר, יליד קאליש, שתמיד כיבדה תרגום פרוזה ושירה פולנית, ובשמי שלי, שלוחים לאווה ליפסקה מיטב הברכות והאיחולים.

רפי וייכרט

## בית־הקפה במוזיאון

בית־הקפה הזה כבר לא קיים.  
נשאר רק זהב משתחצן.  
רפרודוקציה חפוזה.

הבחורים כבר אינם: פילטליסטים  
אספני בולים וגלויות ומכתבים.  
אספנים של אתרי מרפא בשחר־לבן.

הזמן קטלג אותם.

כבר אין שחרית שבת  
ערפל דוגמטי.  
ספורטאים קצוצי שער  
מקשיבים רב קשב לאמות־קריאה שרירות.

אינני סולחת את היפי  
לרגעים הללו שחלפו  
כשהיינו שוקעים  
בכרסאות העור האדמות  
והוספנו עננים לקפה.

## אולי אלוהים מעדיף סופגניות

אולי אלוהים מעדיף ספגניות.  
במה יועילו לו חטאינו.

בכל פעם אותה קומדיה דלא־אטה.  
בגליה חסרת בוש. אהבה אי־זוגית.  
חלום על גלוי עריות.

אולי אלוהים מעדיף ספגניות.

מה לו עוד בגידה  
מושכת ומפתה?  
ים פרפין בוער?

אולי אלוהים מעדיף ספגניות.

מזחלת כופרת  
גוררת זמן  
על שלג נקי מדפי.

השיר שלפנינו לקוח מתוך ספר השירים הראשון והמדובר של המשוררת עדן ג'ואן מ. סימן-טוב (ילידת 1991, היישוב מבויעים), אוטו (2025, הוצאת קתרזיס, עריכה: יואב גלבוע, עמ' 18-19). יחסית לרוב שירי הספר, המחזיק בסך הכל 69 עמודים ולא מחולק לשירים, השיר הזה הוא בעל קווים גיאוגרפיים כמעט ברורים. כמו כן, לספר יש היבטים גיאוגרפיים ברורים מאוד מבחינה פוליטית כמו למשל בתחילת השיר הפוליטי הנפלא 'בונפרטה': "הרי אני כבשתי את דימונה, מפלסים, מבויעים/ ואת נתיבות ושדרות ומכללת ספיר/ את באר שבע כולה עד כולה/ ועכשיו אני באתי עליך תל אביב/ ובתל אביב אני זקוקה לצ'ייסר ערק כי המבט/ אולי לשלושה, / בטח לא לשניים" (עמ' 54). הדוברת בשיר 'הווה, מערב', בתדמותה של המשוררת,

הווה, מערב | עדן ג'ואן מ. סימן-טוב

שולחת הודעה לקב"ט של היישוב.  
לא בקטע מלשני  
בקטע של  
אולי זה לא נפץ?  
ואולי זה בכלל מעזה ואת רק ממש מדמינת שזה פאן?  
יש תותחים ברקע. זה שם.  
ואם זה לא?  
זה רמון הים  
אולי



צילום: אריאל פלמון

אם יחידינית לבתה בת השלוש, לוסי אליזבת (לוסי מופיעה לקראת סוף הבית השלישי של השיר והופעתה משמעותית ועוד ניגע בזה), מספרת לנו כבר בהתחלה על פנייתה לקב"ט, קצין הביטחון של היישוב. שם היישוב לא מצוין בגב הספר, שם צוינו לימודיה הגבוהים של סימן-טוב באוניברסיטת בן גוריון בנגב וכן השתתפותה בערבי פואטרי סלאם והיותה "יוצרת תוכן פמיניסטי ברשתות החברתיות". למדתי על אודותי ממיייל ששלחה לי המשוררת ואני מרשה לעצמי להסיק אפוא שמדובר במקום שבו היא מתגוררת, מבויעים, יישוב קהילתי בנגב הצפוני, מצפון-מזרח לעיר נתיבות, בתחום המועצה האזורית מרחבים, שגם מוזכר בשיר 'בונפרטה' לעיל. הקריאה הביוגרפית בשיר ובספר כולו יכולה להתכתב גם עם שם הספר המקורי, "אוטו" אולי גם כמסמל של כלי הרכב, מכונית וגם כקיצור המילה אוטוביוגרפיה. מהערך הקצר על אודות היישוב מבויעים בוויקיפדיה אני למד כי הוא נוסד ב-1958 ונכון לשנת 2022 על פי נתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה כולל קרוב ל-300 משפחות. משמעות השם מבויעים היא מעיינות והיא שואבת השראה מהפסוק המקראי המסמל את הפרחת השממה: "והיה השרב לאגם וצמאון למבויעי מים" (ישעיהו, פרק ל"ה, פסוק ז).

הקלבים נובחים יחד.  
בטח מסמנים לי סכנה.  
אני עם הגב על פתח הכניסה אל הגנה  
אני מסתובבת, זוה הצדה  
אני צריכה להיות מוכנה?  
אני לא יודעת איך רמון הים נשמע  
אני חושבת שאני לא יודעת  
איך פיצוץ של רמון נשמע.  
אני לא רוצה.

עברו עשרים דקות מאז  
הוא לא ענה  
אני בוחרת להרגיע:  
חוזרת לשבת עם הגב אל היציאה  
אני סומכת על עצמי שאני בריאה, יציבה  
מוגנת, יציבה  
ולוסי דוקא ישנה מעלה הלילה  
כפרה עליה  
ישנה  
בסוף ענה.  
אמר, זה לא ילדים, עדן.  
זו פעילות מגברת של הצבא.

# מיתר הלל קורמן

## קטרקט

הָעִיר הַיָּא זָבֵל  
 אֶת יוֹשְׁבֵי עַל הַזָּבֵל  
 אֲנִי בּוֹהֵה בְךָ - בְּפֶחַ  
 בֵּית עֲזוּב לְלֹא קִירוֹת  
 דִּלְתַּת כְּנִיסָה חֲדָסְטֵרִית  
 לֹא נוֹה לֹא שְׁאֲנָן

אֲנִי מוֹנֵה מְלִים פְּשׁוּטוֹת  
 שְׁאֶפְשֵׁר לִזְמֵר חֲנָם  
 לְמַשָּׁל - לְחִזּוֹר הַבִּיטָה

הִיד שְׁלֶךְ נִשְׁלַחַת כְּמַעֲט אֵלִי  
 הָאֲגָרוֹף שְׁלֶךְ  
 נִפְתַּח כְּמוֹ מְנִיפָה  
 מִשְׁאֵלֶת לֵב רַעֲב

אֶת מִשְׁתַּעֲלֵת מִתּוֹךְ הַקִּישָׁקַע  
 פּוֹלְטֵת טְפוֹת סְרוּחוֹת  
 וְהֶבֶל פֶּה  
 כְּאֵלּוֹ לֹא אֶכְלֵת וְרַק שְׁתִּית

רְצִית לִזְמֵר - בְּבִקְשָׁה  
 וְלֹא הֶצְלַחַת

אֲנִי רוֹאֶה:  
 יֵשׁ לְךָ בְּעֵינַיִם אֶהָבָה  
 מֵאַחֲרֵי הַקְּטֵרְקָט  
 שֶׁל כָּל הַזָּבֵל.

מהתיאור הכמעט פסטורלי של היישוב ברשת אנו נכנסים אל תוך השיר הלא פסטורלי בהכרח. הדוברת בשיר שומעת קול של נפץ או אולי של רימון ואולי אף של תותחים מאזור עזה והיא נתקפת חרדה ופחד. שני הבתים הראשונים מתארים את זה גם בלי להשתמש במילים הללו, מתארי הרגשות, בצורה ברורה. נוכח הדריכות שהיא מגלה אנו למדים גם על התנגדותה לקחת חלק במוכן מאליו הזה, כביכול, עבור אנשים אחרים: היא לא רוצה לדעת איך נשמע פיצוץ של רימון (סוף הבית השני). היא לא רוצה להסתגל למציאות הישראלית המיליטריסטית.

תחילת הבית השלישי של השיר ממשיכה את ראשיתו של השיר כולו באמצעות ציון הזמן: "עברו עשרים דקות מאז". מאז מה? מאז שליחת ההודעה לקב"ט של היישוב. מתקבל כאן רושם חי של שיר שמסופר באוזנינו כמו כשיחת טלפון. הדוברת בשיר מנסה להירגע. כך לפחות אני מפרש את המילים "אני בוחרת להרגיע", שכן המשכן לא בהכרח מלמד על רגיעה: "אני סומכת על עצמי שאני בריאה, יציבה/ מוגנת, יציבה". גם מבעד למילים הללו אני יכול כמעט לשמוע את קול החרדה. עכשיו מצטרפת לסיפור השירי הבת לוסי, שכמוכן נמצאת שם כל הזמן, בתוך המעטפת הפנימית, הביתית, שמעבר לכלבים הנוכחים, מסמני הסכנה. נדמה כי דווקא שנתה של הבת מצליחה להרגיע את הדוברת בשיר לקראת סופו. השיר מסתיים עם תשובתו של הקב"ט, ששולל את האפשרות התמימה, אולי, שהיה מדובר בקולות של נפצים ומשחקי ילדים. "זה לא ילדים, עדן", כך הוא אומר לה וממשיך: "זו פעילות מוגברת של הצבא". סיום השיר בנקודה הזו מעורר את השאלה האם תשובתו מנחמת אותה? אותנו, כמי שנחשפים אל השיר ו'שומעים' אותו באוזנינו? אפשר גם לחשוב על כך שזוהו שיר אחרי המלחמה, אחרי מלחמת חרבות ברזל, כשהפעילות הצבאית האינטנסיבית הופכת לפעילות מוגברת אך שגרתית ואפשר גם לחשוב על כך שהוא נכתב בעצם ימי המלחמה.

כדאי לשים לב כאן למשלבי השפה בשיר. כותרתו אינפורמטיבית כמו מתוך איזו סדרה בלשית או סרט אקשן בקולנוע, 'הווה, מערב', אך תוכו משלב גם לשון דיבור יחד עם הלשון הצבאית והלשון ההורית. הדוברת בשיר שולחת הודעה לקב"ט היישוב "לא בקטע מלשני", הכלבים "בטח מסמנים לי סכנה" ולוסי, ש"דווקא ישנה מעולה הלילה", "כפרה עליה/ ישנה". גם המילה "בסוף" בתחילת הבית הרביעי והחזרת את השיר מסמלת לשון דיבור ולשון סיפור. השימוש במילה או בצירוף "כפרה עליה" יכול לכוון אותנו גם לזהות המזרחית של המשוררת עדן ג'ואן מ. סימן טוב, אותה היא מוציאה החוצה כמעט בתפארה כמו למשל בשירים 'ברסנס' ו'תור שחיטה' שבספר (עמ' 26-28 ו-45-46 בהתאמה) ובעוד מקומות. בערך על אודות הביטוי בוויקיפדיה מצוין שמקורו במרוקאית יהודית ושהוא נגזר ממנהג הכפרות של יום כיפור. משמעות המילה 'כפרה' כיום, בהקשר דומה להופעתה בשיר היא מותק, יקיר או אהוב או יקירה במקרה של הפעוטה לוסי. הכנסתה לשיר 'ספורתי' היא בעלת משמעות פוליטית לא מבוטלת ואין להקל בה ראש. אם להשתמש בלשון המשוררת בשיר, כמוה כנפץ בבחינת הנה תראו: ככה אני רוצה לתאר את הילדה שלי, לא בשפה שלכם, יקירתי, אלא בשפה שלי, כפרה עליה. ♦

עד שהחשכה

אני המלחמה שלא נגמרת

בגופי מלחמה עקשנית ונחושה  
פני נקשות והחיוך מצטיר ומטשטש מיד.  
רגלי פסאות נגררים על פרקט  
מרעישות את קפה השכנים בביתם השקט.  
רק במעלית הם מחיכים בלי סבה  
ואני רק רוצה אל בלה החתולה.

גם בלה גוררת רגל  
כמו צמר גפן צף על אספלט  
היא יכולה להפליג אתה  
למקומות נסתרים ורחוקים.  
אני מביטה בה  
עד שהחשכה מפרידה בינינו.

ברידות

הברידות נושבת מבעד לטלויזיה  
דבוריה חודרים לחלומי  
ואני בעינים עצומות  
מדמינת מי בא לבקר.  
אם אזכה לבקור של נפש טובה  
שתביא שקית קטנה של מאפים  
חמימים, אהיה מאשרת  
הפרורים ינקדו את הספה  
גלים של קנמון יטילו בבית  
וילטפו את ערפי

אני המלחמה שלא נגמרת לכל מחרחרי  
אומרת: דעו לכם, אני לא עוברת! למתנבאים, מחשבי קצין  
לדורשי "מה יהיה הסוף" - בסבב מעגלי עתידות פותרת.  
אני המלחמה שלעולם לא נגמרת, על חיי  
לא מותרת, כמו חיה אנושית אלי אלמות נכספת,  
חלומכם חלומי - בשדות מות, חיי נצח לדהר ולכבש,  
בלהת ההתפתשות שהטבעתם בי נגזר עלי להיות אנושית להחריד.  
אני המלחמה שלא נגמרת כמו מחלה ממארת, רוח שד  
בי מקננת. הלא יסלח לי על גויות אדם שבררכי אותם רומסת?  
איכה במרוץ חיי לא אהיה נמהרת;  
מותכם מלבה בי עוזזים ועל כל אלה  
בכם שרואים בי שטן אני מגחכת.  
אני המלחמה שלא נגמרת מבשרת לכל מדחיקי המצב:  
אתם שקשרתם לי התחלה וסוף - טעיתם בגדול, לשויות  
על אדמתכם מלחמה שנגמרת? חה, אולי בספירה אחרת.  
רק לנרפים האנחות ואתם הלא למודי הרג - מבקר עד ערב  
נקם ושלם. כל זר הוא לכם אויב, אין מקום לפשרות.  
עם צמלקים ופולשתים לא עושים עסקים.  
אני המלחמה שלא נגמרת את מחרחרי אני תמיד זוכרת.  
אל דאגה, אני להם אומרת, נתראה עד מהרה. שלובי זרוע  
בדם ואש הגענו אל פרקנו.  
בשעה טובה לבשר אחד היינו  
ובחדות החרבן נדע פרקן משלם.

חצי  
פינה  
טיילור סוויפט  
מאנגלית: שירלי סומק



המלחמה הגדולה

פרקי אצבעותי היו חבולים כסגליות,  
התאגרפתי עם קירות, קללתי אותך מתוך שנה.  
התהפכתי בקבר של שתיקה,  
קרעתי את דגליה, לקחתי קרב למחתרת.  
אולי זה היה האגו שהניף חרב,  
אולי היתה זו היא.  
הכזקים חוזרים מערפלים.

כל שפיכות דמים, שדות פרגים,  
חלום מתוק נגמר.  
ידי היא ידך שהושטה.  
תמיד אזכר

דמעות על מכתב,  
נשבעתי שלא אבכה  
אם נשרד את המלחמה הגדולה.

אתה שרטטת הסכם שלום,  
ואני שרטטתי כוס תרעלה.  
אך תשוקה היא דלך,  
ואתה בקשת אש.

ואולי זה העבר שדבר,  
צעק מן השווקה,  
אמר לי להעניש אותך  
על דברים שלא עשית.  
והצדקתי אותו.

כל שפיכות דמים, שדות פרגים,  
הפצצות נפלו קרוב.  
ידי היא ידך שהושטה.  
תמיד אזכר

גחלים לוחשות,  
נשבעתי שלא אלחם  
אם נשרד את המלחמה הגדולה.

זה גדל,  
בתוך הערפל הרגשתי שנבגדתי.  
האצבע שלך על הדק ראשי  
חיל נפל על הקרקע הקפואה,  
הביט בי בעיניים של כבוד ואמת,  
שבור ותכל, אז פקדתי על הכחות לעצור.  
זה היה הלילה שכמעט אבדתי אותך.

נוכל לשתל גלעד,  
ללחש תפלה חרישית, לשים פרג בשערי.  
אין פה שחר חדש, זו היתה מלחמה,  
והיא לא היתה הוגנת.

ולעולם לא נחזר  
אל שפיכות דמים, שדות פרגים.  
אה, הגרוע מכל עבר.  
ידי היא ידך שהושטה.  
תמיד אזכר

נשרפנו כדי להבנות מחדש.  
נשבעתי שאהיה שלך,  
כי שרדנו את המלחמה הגדולה.

גילוי נאות: המתרגמת היא בתי.  
בהכשרתה האקדמית היא ד"ר  
לחקר המוח, בהכשרתה החברתית  
היא פרופ' למדעי טיילור סוויפט.  
ב'המלחמה הגדולה' יש מטאפורה  
של מלחמה. אבק השריפה הוא  
אנושי, הוא המשפך המתזז  
מים על פרחי הפרג. אין חללים  
בשורות האלה, אין שבויים, ישנם  
רק הכדורים הנותבים שסוויפט  
יורה אל אלה שיניפו דגל לבן.

רוני סומק

אל מול שמים נמוכים

רפי וייכרט, אורפיאוס, בחינת סיום, קשב לשירה 2025, עמ' 64

הנשיקה/ מתחת לרקיע חרף מפיס/... לְכַאן שוּם זְמַן לֹא יִסְתַּנֵּן/ כְּדֵי לְפֹרֵר אֶת הַגּוֹפִים הַחֲבוּקִים" (עמ' 7). ואנו תוהים ושואלים - האומנם? והרי המוטו המעלה אפשרות לכיטול הגורל מעיד עד כמה חוקי הקיום פועלים אחרת מן האפשרות לחיים ומוות ולשיבה ממנו וחזור חלילה, כמחזורי עונות השנה: "וְנִינִיחַ שְׁאוּרְפִיאֹס הַצְּלִיחַ בְּמִשְׁמִיתוֹ/ וְאוֹרִידִיקָה לֹא נִשְׁאַרָה בְּעוֹלָם הַמֵּתִים/.../ וְנִינִיחַ שְׁהֵם מִתְחִילִים אֶת אֲהַבְתָּם שׁוֹב וְשׁוֹב/ כְּמוֹ חֲלוּפֵי עוֹנוֹת/ כְּמוֹ גְּאוֹת וְשִׁפְלֵי שֶׁל מִי הֵיִם/ כְּמוֹ זְרִיחוֹת עַל פְּנֵי הָאָדָמָה". המוטו כמו נושף בעורפם של השירים באי־אפשרות, חושף כבר מן הפתיחה את נוכחותו של המוות, נושף גם בשיר הפותח המבקש לגזול זמן מחוץ לזמן.

זוהי אפוא שירה הנכתבת מתוך תודעת סוף, בלשון נקייה כמעט לחלוטין מדימויים או מטפורות, כולה חשופה לסופיותה; שירה העומדת על הסף, "בחינת סיום", בין חיים למוות, "בְּקֶצֶה בֵּין הַכְּפִים" (עמ' 12). אולי אימת איוושת־הלב כבר בילדות היא שהותירה חותם ועיצבה את נקודת המבט הסופית כאמת מידה קיומית נוקבת - "היא היתה שם מילדות. תמיד קראו לה בשמות מפחידים: סיסטולית, פונקציונלית. הרופאים הזיירו שלא אאריך לחיות" עמ' 47). זו שירה הנעה בין כאן לשם, בין תשוקה למימושה, בין האור האפלטוני הרציונלי לבין הבכחנלי הקורע את גופו של אורפיאוס לגורים, מסמן את גורלו של המשורר להיות בזיקה אל הדיוניסי, אל הבא מן הגוף, ממרחבי האירציונלי, הפרוץ; מכאן יבואו ההתחיות והשמחה. ראייה לכך היא הבחירה במבנה הסונטה המוקפדת, האפולונית, אם אפשר לומר כך. בחירה זו תואמת את נוכחות הזמן הליניארי ואת נחרצותו העיוורת, אלא שהאהבה והתשוקה כמו מסרבים לחוקי הזמן, פורצים את כבליו, יודעים "כי רק באשר שְׂכַמִּין גְּלוּמָה כֹּל הַשְּׂמָחָה" (עמ' 19).



בשיר 'בקצה' (עמ' 12) שאינו כתוב במבנה הסונטה נמצא לכאורה את ההתרגעות הנינוחה בחיק האהובה, "וּכְשֶׁאֶתְּ מִתְנַשְׁמֵת לְצַדֵּי הֵם נִרְגָעִים/ כֹּל הַפְּחָדִים שֶׁכְּמוֹ נִגְזַל שְׁלָלָם, / כֹּל הַמְּרָאוֹת הַמְּקָרִים, הַמְּרָאִים", כך גם בשיר 'גנבים': "הַצְּלִחְנוּ לְגַנְבֵי אוֹתָן, / אֶת הַשְּׁעוֹת הַנְּדִירוֹת הַלָּלוּ/ מִדֵּי הַזְּמַן שֶׁנִּתְּהַדְּקָה" (עמ' 53). אלא שמתוך מה שאין אנו שומעים על היש המרדף. דווקא מתוך מורא נוכחותו של הזמן והעיסוק בו וכמשמעותו עולה ההכרה בנדירות הרגע החי, ההתפעמות והפליאה מיופיו של הגוף, יכולותיו ותואם תנועותיו. בפנייתו אל נמענת המפליאה לשחק טניס הוא כותב: "אֲנִי חוֹשֵׁב עַל זֵכְרִיךָ בְּתַנּוּעָה עַל הַמְּשֻׁטָּה, / עַל קְרִסְלֶיךָ הַרוֹקְדִים עַל פְּנֵי הָאָדָמָה. / הִנֵּה שְׂפִתֶיךָ מְנֻשְׁקוֹת, גַּם הַרְדָּה הַסְּלִיָּה, / אֶת כַּף הַרְגֵל הַחֲמָה שְׂמֵרִיצָה / אֶת קוֹ מִתְנַדֵּךְ בְּכָל הַכּוֹוֹנִים" (עמ' 21), ואנו הקוראים עוקבים אחר התנועה, המתחוללת להרף עין, כולה זרימה, יופי וחושניות. מנקודת המבט הזו - הארכת החיים עד כה כמוה כזמן שאול והמשורר מודה ומברך על כל רגעי החסד והאהבה שהוא זוכה להם בחייו: "מְזַל גְּדוֹל שְׁעוֹד הַגְּעֵת לְכֹאן / לְפָנֵי הַתְּחַנָּה הָאֲחֵרוֹנָה" (עמ' 11). רגעי האהבה הם ניסיים משום שהם מאפשרים משך ברגסוני החומק לרגע משליטתו של הזמן

בשיר השני, 'אורפיאוס, בחינת סיום' (עמ' 8) הפותח את הספר שנקרא על שמו פונה המשורר אל אורפיאוס כשהוא שבור־לב לאחר אובדנה של אורידיקה - "החיים שְׁכַרוּ לְךָ אֶת פְּרָקֵי הָאֲצִבְעוֹת, / נִתְּצוּ אֶת הַקְּתָרוֹס אֶל צִוּק/ הַכְּבִידוֹ אֶת הָאֵזֶן הַיְמָנִית" - נגן הקתרוס הוזה את שיבתה של אורידיקה מן השאול לאחר שבליל כלולותיהם הכיש אותה נחש וגרם למוותה (בלשונו של אובידיוס: "הַכְּלָה בְּרִדְכָה עַל הַדְּשָׂא, ... פִּתַע פְּגַעָה בְּנַחֵשׁ - וַיִּנְעֵץ אֶת שֵׁנוֹ בֶּה וַתָּמַת."). וייכרט פונה לאורפיאוס ומעודד אותו לקום מאבלו ולצאת בשנית "אֶל עֵבֶר הַמְּרָחֵב /.../ אֶל מוֹל שָׁמַיִם נְמוּכִים". הגם שהוא יודע את סופו של המסע, הוא מעודדו לנגן "עַל שְׁנֵי הַמִּיתָרִים הַמְּחֻשְׂכִּים". גם שירת ציפורים בלתי מפוענחת הנשמעת ממרחקים מ"עֵמֶק אֶפְלוֹרִי" מרמזת על טיב המסע לממלכתו של הדס: "בְּחֹץ אֶת כְּחוֹתֶיךָ מוֹל שָׁמַיִם נְמוּכִים". קריאתו של וייכרט למשורר לשוב ולנגן היא קריאה לשוב אל השירה הבאה מן המעמקים האפלים שם נמצאת אורידיקה - המוזה שלו, מקור ההשראה לשירתו.

בקריאה זו אפשר לשמוע גם את קריאתו לעצמו לדבוק בשירה על אף פיתוייה המסוכנים אל מרחביה האורפאיים, שמה יאבד טעם חייו ויהיה כמת־חי. הנגינה מחייבת אפוא מגע וירידה אל מעמקי החשכה שבה שרויה אורידיקה. השבתה לאור יום מותנית בכך שלא יביט בה פנים אל פנים, שהיא תהיה בגבו ולא תתפוגג, והדבר נכון גם לגבי שירתו - היא אינה יכולה להיות כולה גלויה, אז תאבד מכוח עצמה וכשהתשוקה חזקה מן האיסור יבוא העונש.

וייכרט יודע זאת ויודע כי עונשו של אורפיאוס על כך יהיה שייקדע לגורים בידי חיות טרף ששלחו בו המיינאדות. זו תודעת הקיום המצויה בלב הספר - תנועה בין תשוקת חיים מתוך תודעת סוף ותשוקת שירה הנכרכת באהבה, שירה שהיא אורפיאית במהותה, שיש בה לילה וסוד שאסור לו שיתפענה, שאסור להביט במקורה ובראשיתה, שהיא "מיתרים מחשיכים" ואין להביט בה בפניה. הערגה לאהובה וידיעת חמיקתו של הרגע יוצרות מרחק שתמיד הוא אין סופי. מכאן הניסיון לשהות עימה מחוץ לזמנים ומחוץ לגזרת הגורל המיועדת למשוררים.

השיר הפותח חושף את כוחה של התשוקה ואת כוחם של החיים שהוא כה עז עד שכל שהמשורר מבקש, מתוך ידיעת הסכנה לשבריריותו, הוא את הרגע החורג מן הזמן ההיסטורי ההומה וגונב את חייו: "לְכֹאן שוּם יָד לֹא תִשְׁלַח/ לְקַחַת מֵאֲתַנּוּ אֶת

שמסופר על אורפיאוס שבשעה שהיה מנגן כל חיות היער היו באות ומתקבצות סביבו ואף הטבע כולו הקשיב, כך למשל אצל אובידיוס: "כִּד נְמֹשְׁכוּ אַחֲרַי הַזְמַר הַתְּרָקִי וְשִׁירֵיהֶוּ/ כָּל הַחַיּוֹת, הַעוֹפּוֹת - הַסְּלָעִים לְוֹוֹהוּ אֶף הַמָּה"<sup>3</sup>. אלא שמייד אנו נזכרים גם בסופו הטרגי של המשורר שמיידנות שלחו בו את חיות היער וקרעו את בשרו לגזרים. החיות המתכנסות זו אל זו בידעית סופן מעלות מן המודחק גם את החיות הרודפות המסמנות את "אורפיאוס בשעת מבחן" זה שעם מותו הקרב מיתריו הולכים ו"מחשיכים" (עמ' 8). אלה הם שני צידי המטבע. הא בהא תליא.

כראייה לתשוקת ההיצמדות אל שארית החיים הנה השיר 'מקום' (עמ' 23). המשורר חי את חייו העירוניים אלא שהוא כִּמָּה אל הקדום, הטרוס-תרבותי, המיתי. כך אותו כוח דיוניסי פורץ בכוח האהבה בשיר המרמו אולי גם על הזדהותו עם אורפיאוס שהצטרף למסע הארגונאוטים להביא מקולכיס את גיזת הזהב:

### מקום

עכשו גם אני שם, במקום  
שבו נותנים ידים ברחוב  
ומרגישים את כל הרקמות רוקדות.  
עכשו גם אני שם, במקום  
שבו הקדמונים סגרו לשמש  
והדליקו מדורות שמחה  
באחת משתי גדות.

אם נדמה שהמשורר מבקש אחר גיזת הזהב של האהבה הרחק מביתו ובדומה למשורר הנווד המשתוקק להלך בדרכים, ללון בפונדק הרוחות ולסגוד "לְחַרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחֲוֹקָה/ וְצַמְרַת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים"<sup>4</sup>, הנה כי כן ויכרט שבע דרכים ומפוכח מכל אלה, מבין כי אהובתו נמצאת כאן לצידו, במרחב הדומסטי וכי רק צריך לדעת להביט: "אֶכְוֹבוּ אוֹתִי בִּירוֹת הַעוֹלָם הַרְבוֹת/ שְׁבִהֶן חֶפְשִׁי אַחֲרָי, הַסְּמֵטָאוֹת/ שְׁלֹאֲרֶכֶן נִגְרַרְתִּי עַד הַבְּקָר בְּתַקְוָה/ לְמַצָּא אֶת חֲבוּקְךָ, הַיְעֵרוֹת שְׁבִהֶם טִלְתִּי עִם צִמְרוֹת שְׁקוּיּוֹת שְׁמֵשׁ/ שְׁבִהֶן דְּמִיתִי לְרֵאוֹת אֶת שְׁעָרְךָ. / וְכָל הַזְּמַן הִנֵּה הֵיית מִמֶּשׁ כְּאֵן, בְּמֶרְחָק דְּקוֹת מְגוּפִי, / בְּמֶרְחָק קֶטֶן מַחֲיִי. / הַשְּׂמִחָה עַל הַמְּצָאךָ/ מְאֻנְנָת אֶת הַהֶעָדֶר. / מִיִּשְׁהוּ תִלָּה גַם לִי, / אִם כִּי בְּאֲחוּר נָכַר, / פֶּתַק אֶהְבֶּה עַל הַמְּקָרֶךָ" (עמ' 62). ממרום שנותיו יודע וייכרט שהמיקרוקוסמוס מקפל בתוכו את המקרוקוסמוס. שמפות הדרכים טבועות בכף ידו, נכון יותר "בְּגִב יָדְךָ וּבְמִפּוֹת הָעוֹר/ אֲנִי רֹאֶה שׁוֹב אֶת תְּנוּעַת הַכּוֹכְבִּים" (עמ' 63).

### מראי מקום

1. אובידיוס, 1965, מטמורפוזות, מוסד ביאליק, ספר עשירי שורות 8-10.
2. לאה גולדברג ולא מצוינת שנה; מהדורה שלישית (מהדורה ראשונה 1949), מה עושות האילות, ספריית פועלים, עמ' 5-7.
3. אובידיוס, 1965, מטמורפוזות, מוסד ביאליק, ספר אחר-עשר שורות 2-3.
4. נתן אלתרמן, 1972, ועוד חוזר הניגון, בתוך 'כוכבים בחוץ', שירים שמכבר, הקיבוץ המאוחד.

הליניארי, רק אז "הַהוֹה אֵינּוּ רוֹצֵה לְהִיֹּת עִבְרָ", הגם ש"מִן הַחֲלוֹנוֹת נִשְׁקָף סוּפִי" (שם).

בשיר הפותח את הפרק "חיות" (עמ' 20) נדמה לרגע שהמשורר עורג לאהובה ומבקש בעבורם קיום שיש בו קרבה אינטימית כזו של בעלי החיים, המצויים בהווה תמידי, ללא נוכחותה של תודעה פורמת שמטילה ספק, כזו שהחורגת מעבר לכאן ולעכשיו. כך למשל הבית הרביעי העומד לכאורה בסימן התשוקה: "אֲנִי מִתְגַּעְגַּע לְגוֹפְךָ כְּמוֹ לְהִקֵּת דִּיּוֹת/ אֲשֶׁר צוֹנְחַת מְרוֹמִים כְּדִי לְאַהֵב/ וְהֵן הוֹבְרוֹת אַחַת אֶל הַשְּׁנִיָּה כִּי הֵן יוֹדְעוֹת". אבל קריאה חוזרת מסיבה מיד את תשומת הלב לכך שלא בזה מדובר אלא בעניין אחר לגמרי, במה שיודעות גם יודעות החיות, ומה הן יודעות? "הֵן מְרַגֵּשׁוֹת כְּחוּשֵׁיהֶן כְּשֶׁקָּצַן קְרוֹב/ וּמִתְפַּנְסוֹת אַחַת אֶל הַשְּׁנִיָּה כִּי הֵן יוֹדְעוֹת". השיר בנוי משישה בתים בני שלושה טורים בכל בית. החיזיה בסימת הטור הראשון והשלישי בכל אחד מהבתים ("חיות" - "יודעות"; "לחיות" - "חיות" וכו') מזכירה את שירה הירוע של לאה גולדברג 'מה עושות האילות' המאופייין בחריזה דומה ועניינה כירוע אף הוא בחיות:

"מה עושות האילות בלילות? / הן עוצמות את עיניהן הגדולות. / הן שולכות את רגליהן הקלות, / ישנות האילות בלילות. // מי שומר על חלומן המתוק? / הירח הלבן / מרחוק / הוא מביט לתוך הגן בפת שחק / ואומר לכוס ותן: / נום ושתק" [...]. / מי מעיר אותן עם שחר משנתן? / - לא הפיל, ולא הקוף, ולא התן, / לא ארנבת, לא שכני ולא שפן, / כי אילת-השחר חבֵּרְתָן / מעירה אותן בפקר משנתן"<sup>5</sup>.

אלא שדווקא הדמיון הצלילי והעיסוק ב"חיות" מחדד את ההבדל בין השירים: שיר הערש הנפלא של גולדברג מבקש להרגיע ולישן את הילדים (המנגינה הידועה שהלחין יוני רכטר העולה מייד בזיכרון רק מעצימה את הרושם המרגיע שיוצר השיר). מחזוריות היום והלילה, ההגנה התמידית בשעת השינה, קבלת הפנים של איילת השחר; התמונה הפסטורלית-הרמונית, המשקיטה כל צרימה שממנה משתמעת אלימות (האיילות חולמות על הפילות הגדולות; על התנים נאסר לילל...) כל אלו ועוד יוצרים תמונת עולם מוגנת, ביתית ואוהבת.

שירו של וייכרט אינו שיר ילדים כלל. כאן ידיעת המוות היא המכנסת את החיות זו אל זו מתוך פחד. החיות יודעות בחושיהן את בוא סופן והן מבקשות את הקרבה וחמימות הגוף להתנחם בה: "אֲנִי רוֹצֵה שְׁנַצְמַד לְשֵׁאֲרִית חַיִּינוּ כְּמוֹ חַיּוֹת. // אֲנִי מִתְגַּעְגַּע לְגוֹפְךָ כְּמוֹ לְהִקֵּת דִּיּוֹת/ אֲנִי רוֹצֵה שְׁנַצְמַד לְשֵׁאֲרִית חַיִּינוּ כְּמוֹ חַיּוֹת/ שְׂמֵתִי כְּנִסוֹת אַחַת אֶל הַשְּׁנִיָּה כִּי הֵן יוֹדְעוֹת" (עמ' 20). החזרה המרובה על הצירוף "כמו חיות" ובנוסף החריזה "חיות" - "יודעות" - "דיות" הנקשרות אף הן מבחינה צלילית בידעיה, מדגישה את הידיעה המוטבעת בחיות בגופן; אנו כמעט חשים את ריח החיות, את עורן, נהימתן, מדמיינים את חמימות גופן. זוהי נוכחות שאינה נזקקת לדיבור ולתודעה, שהיא ראשונית ופרה-רפלקטיבית. אלא שאין כאן המתנה פשוטה למוות מתוך ידיעתו. נהפוך הוא, זוהי דווקא בקשה עזה להיצמדות לחיים שייוותו - זו הקריאה השכה ונשנית כאן ולמען האמת לאורך כל הספר. ומכיוון שהקריאה "שְׁנַצְמַד לְשֵׁאֲרִית חַיִּינוּ כְּמוֹ חַיּוֹת" באה מפי המשורר, הדימוי מהדהד בעקיפין גם את מה

## השלמת הסיבוב הגדול

אפרת בן־יהודה לוי: אח' אמא, גמא 2024, 84 עמ'

לְבָשֶׁר מְבֻשָּׂרָד, / לְהֶבֶל נִשְׁמָתָד, / וְאוֹתֵי הָאֲכֻלָּתַי יָא מְאָמָא,  
הָאֲכֻלָּתַי, [...] לֹא יִדְעֵתִי מֵה אֲנִי אוֹכֵלָת, תִּינוּקוֹת יוֹנְקִים/  
מֵה שְׁנוֹתַיִם. יְלָדִים מְבֻקָּשִׁים חַיִּים. / יָא מְאָמָא, עֲכָשׁוּ אֶת בַּת  
שְׁבָעִים וְעֶזְרִין לֹא / רוֹאֶה וְעֵינַי נִפְקָחוּ, עֵינַי רוֹאוֹת, אֲנִי אוֹמְרָת  
לָךְ - / בְּלַעַת צְפָרְדָּעִים, הָאֲכִילוּ אוֹתָךְ בְּאַרְס עֲקָרְבִים, / עֲכָלָת  
נְחָשִׁים, וְאִמְרָת טְעִים" (שם)

הדוברת מלינה על פרקטיקות הרפוס הארסי של הסתגלות והטמעה בתרבות החדשה שאותן האם שכפלה בחינוך של ילדתה. אלה מנוסחות במונחים של מערכות הגוף, הבשר והנשמה. "עֲכָלָת", "סְפָגָת", "הָאֲכֻלָּת", "הִכְרַחַת" – היגדים עיצוריים שחוזרים ונשנים בשיר כמו מנטרות של סילוק כישוף בטקס ריפוי שמאני.

המשמעות הכפולה ורווית המאבק שביחסי אהבת אִם־בת, במקרה של בן־יהודה לוי, בשונה מהמקרה של כהנוב, התפוגגה בזמן כתיבת הספר. במלאכת הכתיבה וההוצאה לאור של כתב היד נוצר המרחק הביקורתי ביחסי אִם־בת מצד אחד, ומצד שני התאפשר גם כינונה של מערכת יחסים מקבלת ומכילה. ובמילים אחרות, הסימביוזה המרעילה ביחסי האִם־בת, שלא בלתי קשורה לתנאי החברות והתרבות הסביבתיים שבהם צמחה – התהפכה בתהליך הכתיבה לדיאלקטיקה יצירתית ומפרה. לתיקון ולגאולה.

שתי הנשים, האם והבת, למעשה לא חדלו ממאבקן זו בזו עד לרגע היפרדותן של שתי הנשמות – רגע השחרור של האם מגופה ומהעולם הגשמי ושל הבת מאמה. "כפל המשמעות מתפוגג 'סוף־סוף'", אומרת כהנוב, "כאשר האם חדלה להיות בעיני בתה המתווך שבאמצעותו החברה מאלפת אותה" (2005, עמ' 195). לעומת הציות, עצימת העיניים והעיוורון בעקבות הסוציאליזציה והתרבות של המסד הציוני אשכנזי במקרה של האם – הבת עוברת תהליך של ההתפקחות וראייה פנימית.

## זהות [מזרחית] משוערת

זהות המזרחית מתבררת לראשונה במפורש בשני השירים שכותרתם 'הזהות המזרחית המשוערת שלי' (עמ' 12–13). השירים מוקדשים לאחיות פעילות בתנועת "אחותי־למען נשים בישראל" – התנועה החברתית פמיניסטית מזרחית והאקטיביסטית – שבן־יהודה לוי חברה בה.

זהות המזרחית בשיר (עמ' 12) מנוסחת במונחים השאולים או מרפררים לעולם משחקי הילדות, מחבואים וקלאס, ולעולם התנועה והריקוד. זהות כמו עוטפת בנעימות את גוף הסובייקטית שלה. "מפלטט" ומגיחה אליה מכל עבר, כמו במשחקי אהבהבים. הניסוח מלטף, רך ועומד בהיפוך גמור לכוח ולאלומות המנסחים את תהליך ההטמעה והעיכול של האם בקרב התרבות הציונית־אשכנזית בשיר 'מזיקים'. בשני המקרים הגוף הממשי מתפקד כחלק אינטגרלי בתהליך אימוץ וגיבוש הזהות האישית ובשאלה "מי אני?"

אח' אמא הוא ספרה השני של המשוררת, המחזאית והפרפורמטית אפרת בן־יהודה לוי. קדם לו הספר הסירי חול מעיניך (2020, פרדס), צוין בין שלושת המקומות הראשונים בפרס שולמית אלוני לספרות לזכויות אדם וצדק חברתי (2022). כתב היד של הספר הנוכחי זכה בתמיכת החממה של מפעל הפיס 2023.

ההקדשה בפתחו של הספר יכולה לתפקד גם כמוטו שלו. במיוחד מופנה ומוקדש הספר לאם, לליאה בן־יהודה, על "שהספקנו והשלמנו", כותבת הבת־משוררת בהקדשה, "את הסיבוב הגדול של שתי נשמות ביקום" (עמ' 5). אלא שעיון בשירי הספר מגלה את המורכבות שב"סיבוב הגדול". מצד אחד אהבה עמוקה, פיוט של אבל כבד ופרידה ומצד שני דברי תוכחה ונזיפה קשים שאותם מפנה הדוברת לאם. מסוג יחסי האִם־בת שאותם כינתה ז'קלין כהנוב במסת האהבה שלה לאמה "אהבה כפולת משמעות, האהבה רווית המאבק" (2005: 195).

אח' אימא נכתב כשאמה של המשוררת שוכבת על ערש דווי – ממש עד לרגע עזיבתה את גופה והיפרדותה מהעולם. נשמה תועה אחת עזבה את היקום הגשמי ונשמה חיה אחרת, שמגולמת כספר שירים, הגיחה ונולדה אליו – כמבקשת לעשות בו תיקון. לידה ומוות, חולי, פרידה, זהות מזרחית, יחסי אִם־בת – הם עיקר הנושאים בספר.

"ב'זהות משוערת'", כותרת השער הראשון ואחד מששת שערי הספר, הדוברת מבררת את מקורות זהותה האישית. הכותרת, שבמבט ראשון תמוהה משהו, אפשר שתתפרש כביטוי ושיקוף של עמדה זהותנית שנמצאת בחיפוש, ברוך, חקירה, שוטטות נסייה וטעייה.

'מזיקים', השיר הפותח את השער, ברגע ראשון ועל פניו, מבטא ביקורת חריפה המופנית ישירות לאם:

"יָא מְאָמָא, אַח' אִמָּא, כְּמָה בְּלַעַתָּ, כְּמָה בְּמָה / בְּלַעַתָּ יָא מְאָמָא. / צְפָרְדָּעִים, צְפָרְדָּעִים עַל צְפָרְדָּעִים, נְחָשִׁים, / עֲקָרְבִים, עֲקָרְבִים אַרְסִים, וְלֹא יִדְעֵתִי, / לֹא יִדְעֵתִי מֵה אֶת בּוֹלַעַתִי, / לֹא יִדְעֵתִי שְׂאֵת בּוֹלַעַתִי, הֵייתִי יְלָדָה, / עוֹלָה" (עמ' 9).

הביקורת, שלא לומר הזעם של הדוברת, הבת, מופנים מעל לכל למסד האשכנזי־ציוני ששלט במוסדות המדינה, התרבות, החברה, התקשורת, הבריאות החינוך וההשכלה, על שביהירותו ולזל, ורמס את מהגרי המזרח, היהודים־ערבים. האם, בהגיעה עם הוריה לישראל, ינקה מבלי דעת, מפאת גילה הרך, מהמזון הרוחני והתרבותי שהקיף אותה מכל עבר.

"מֵהֶגְלוֹי, מֵהֶסְמוֹי עֲכָלָת, סְפָגָת, / יָא מְאָמָא, הֵיילָדָה הֶפֶל קְלָטָה. / וְהֵם הִתְעַבְּלוּ בְּתוֹכְךָ, הִתְעַבְּלוּ, / פְּלֵם בְּתוֹכְךָ, הֶפְכוּ

'שחור' כמאפיין חיצוני של צבע עור ולא כמסמן סטראוטיפי של תיוג, קטלוג ושיוך שעלול לקבוע את הגורל העתידי של התינוקת. הטרגדיה של עומק ההטמעה וההפנמה של התרבות הציונית-אשכנזית מהדהד בשיר 'על העֵרוֹן' (עמק 23). המשוררת מלינה על צרות המבט, הדוגמטיות וטווח הראייה הפנימי והמצומצם של אמה למרות הראייה האיתנה שלה, שבאה כפי הנראה, על חשבון הרגש והאינטואיציה, ומה שמעבר למציאות האמפירית הנראית והנחוות, כמו גם על חשבון האהבה שבהתקיימותה לא בהכרח נזקקת לעיניים רואות. המשוררת מנגידה את חדות הראייה של אמה לסיפור ששמעה מאישה שסיפרה על "אמה העוֹרֶת/ שְׁתָּמִיד רָאָתָה אוֹתָהּ" (שם).



הראייה הלוקה בעיוורון פנימי מנוסחת במונחים של עיוות, חולי וצמצום רגשי: "רָאָתָה/ בְּעֵינַיִם צְרוּת, צְרוּת/ רָאָתָה, צְרוּרוֹת, צוּרוֹת/ עֲקָמוֹת, רָאָתָה בְּעֵינֶיהָ/ הִירָקוֹת שְׁחֹרוֹת, רָאָתָה/ מִחֲלִיָּה מִחֲלָה" (שם). השיר מרפרר לרעיון המטאפורי של מגפת העיוורון שפקדה את החברה בתנאי המשחיתים של העולם המודרני והטכנולוגי ברומן על העיוורון של ג'וזף סאראמאגו (1995). אלא שבמקרה שלפנינו העיוורון הוא סימפטום טרגי שפקד את בני הדור השני לעלייה מארצות ערב והמזרח שכל מה שביקשו היה להשתייך, להיות חלק ולקחת חלק ב"זהות הצברית" ובאתוס ה"ישראליות" ובכך להשתחרר מ"אחרותם" - כל כך רצו עד שנמחקו.

האם, אומרת לנו הבת, הדוברת, "רָאָתָה, רָאָתָה, עַד שְׁהִיָּתָה צוּרְתִי/ מְחֻקָּה" (שם). ואולי ה'לובן', במובן הסוציולוגי-תרבותי-פוליטי, שאליו כל כך השתוקק הדור השני של מהגרי המזרח, הדור של האם, מתכתב עם העיוורון הלבן שלקו בו האזרחים ברומן של סאראמאגו. העמדת פנים ויצירת מראית עין של 'לובן' הם דפוס סוציולוגי של השחור.ה/ המזרחית. שנמצאת בעמדת נחיתות, כפיפות, במטרה להיטמע תרבותית וחברתית בחברת הלבן/האשכנזי ההגמוני. פרנץ פנון יגיד לנו שההתקרבות לאומה המתרבת, ה"התמסכות", ניכרת במיוחד באמצעות השפה. בן-יהודה לוי קוראת לזה מנגנון הסוּפָּה. ואני קוראת את זה כמופעים סימפטומטיים של המזרחיות שלא התאזרחה, שלא התערטה, התמוגה והשתרשה במשמעות העמוקה של הפוטנציאל התרבותי-פוליטי העשיר והחיוני שלה. ה"ערכיות" נותרה ב"אחרותה" ללא קשר לשאלת הלאום שלה. התוצאות הרוות האסון של התווה ובווהו המוסרי מופיעות לנגד עינינו מדי יום במלוא תפארתן המזוויעה.

מכאן שלא נותר לי מלבד להצטרף לאנחת הכאב - אח' אמא.... אח'.

"הַזְהוּת הַמְזוּרְחֵת הַמְשַׁעֲרֵת שְׁלִי/ צַעַד אֶחָד לְפָנַי או/ אַחֲרַי, מֵעֲלֵי או מֵצַדֵּי, כְּמוֹ צֵל פְּרוֹס/ מִרְגְּלֵי אֲנִי מִתְקַרְבֶּת צַעַד אֶחָד/ וְעוֹד אֶחָד קִטְנֵטָן וְהִיא חוֹמַקֶּת וּמְגִיחָה/ מֵאַחֲרַי הָעֵנְנִים כְּמוֹ שְׁמֵשׁ חֲרֹפִית/ רֶכֶּה וּמִיִּיכָה, כְּמוֹ גֶרֶר אֶבֶק זֶהָב/ שֵׁשׁ בְּרַחְבֵי הַחֲדָר, כְּמוֹ רִיחַ רֵאשׁוֹן/ שֶׁל אֲדָמָה לְחָה אַחֲרַי הַקִּיץ" (שם).

במשחקי הקרבה, החום, האינטימיות ואהבה שבהם המשוררת מנסחת את גילוי הזהות המזרחית המאוחרת שלה משתתף, מלבד הגוף, גם הטבע במלוא נדיבותו. העננים, המימיות השמש החורפית שכמעט אפשר לחוש אותה, גרגר האבק הזהוב שהקוראת יכולה לדמיין אותו וריח האדמה הלחה המבשם את האוויר אחר גשם החורף הראשון.

בחיפוש אחר מקורות ההשתייכות האתניים הילדה חוזרת לדור הראשון של ההגירה מארצות ערב: לסבה ולסבתה, הורי אמה: "כְּמוֹ טַעַם פְּלִפְלִים עַל הָאֵשׁ שֶׁסִּבְתָּא הִיָּתָה/ מְכִינָה, כְּמוֹ תְּמוּנַת יְלָדוֹת שְׁלֵי כְּלָה שְׁקָר, כְּמוֹ/ זוּג נְעָלִים יְפוֹת וְאֶהוּבוֹת שֶׁהִתְיַשְׁנוּ/ וְאִין לְהוֹ תַקְנָה" (שם).

הזהות ה"משוערת" של הנכדה מופיעה דרך החושים הזוכרים: הטעמים, הריחות, התמונות, המראות, המבעים, החפצים הישנים והקולות. בשיר 'לְדָה מְבִיטָה וְשׁוֹמֵעַת' (עמ' 15) המוקדש לסבה של המשוררת, היא כותבת: "עַם כָּל לְגִימָה שֶׁל הָתָה עִם נַעֲנַע/ מְכוּס הַזְּכוּכִית הַקְּטָנָה/ הִיָּה סְבָא מְרַעִישׁ עוֹלָמוֹת/ מוֹשֵׁךְ אֶת הַמַּיִם לְגְרוֹנוֹ/ בּוֹלַעַ וְנֹאנַח חֲרָשׁ".

## מנגנון הסוואה

השיר 'בְּעֵרִיסָה' (עמ' 31), העוסק ביום הראשון, אולי השני, להגחתה של הדוברת לעולם, מנסח באופן בולט, כואב וטרגי את מודל התודעה הכוזב של החיים כדפוס של קיום. המשוררת כותבת:

1. "בְּעֵרִיסָה, בַּת יוֹם אוֹלֵי יוֹמִים/ כְּבִית הַחוֹלִים/ סְבָתָא בָּאָה לְבָקָר/ הַצִּיצָה/ וְסִמְנָה -/ שְׁחָרָה.

2. וְאִמָּא שׁוֹכְבַת בְּמִטָּה לְצַדִּי/ עוֹד בְּחַתוּלֵיָּה, שְׁאֵלָה בְּתִמְיָהָ/ מָה פְּתָאוּס? אֵת לֹא רוֹאָה הִיא/ לְכַנָּה, וְסְבָתָא הַשִּׁיבָה/ אֲנִי רוֹאָה, הִיא תְּהִיָּה שְׁחָרָה." (שם)

הסבתא כיוונה ל'שחור' כמסמן של קוד תרבותי-פוליטי. והאם עונה בתמיהה - "מָה פְּתָאוּס? אֵת לֹא רוֹאָה הִיא/ לְכַנָּה". מפאת עומק ההטמעה והעיוורון, האם הבינה את המסמן

## הקליידוסקופ המוזהב

אור אהרון־ארנסט: זהב: הרהורים, עמדה 2025, 121 עמ'

"מועקה דורשת דעת ופיקחון, הכרה בהיותנו פרט מתייחד בעולם. ללא הסבר למועקה נצא מדעתנו." (אור ארנסט, אניטה: עיריהורים, עמ' 16)

בנובלה יש קריאה להתמסר להקבלות ולהרהורים הנובעים מן המבט דרך הקליידוסקופ המוזהב שהעמידה לנו בכישרונה אור ארנסט. חווית הקריאה בזהב דומה להליכה לאיבוד במובנה החיובי והרוחני, מסלול מפותל בן שבעים קטעים על משקל שבעים פנים לתורה. במילותיה: "דבריי מעתה ואילך נרות מרצדים בספינות חושך מורים 'שם, שם' במרחב אבוד" (עמ' 20). המסע המקוטע הזה אמנם מחולק לשלושה פרקים מובחנים (העוסקים באין, ביש ובמעבר) אך על הקורא לוותר על עוגנים מסורתיים. העלילה צומצמה למינימום, הזמן כמעט שאינו מוגדר (זולת אזכור שולי של מד צעדים) ויכול באותה המידה להיות זמננו וימי הביניים ובנוסף המקום והרמות בקושי שורטטו (מלבד התייחסות קצרצרה לנמל ביפו בהתחלה ולנהר הירקון באמצע). אלו ויתורים משתלמים כיוון שהאקספרימנט ההגותי־מיסטי הזה מציע חווית קריאה שלא תשאיר אתכם משועממים.

קהל היעד הטבעי של הספר הוא מתעניינים במיסטיקה בכלל ובמיסטיקה יהודית בפרט. אם נדייק עוד יותר, הספר משתייך רעיונית לאוניו־מיסטיקה: אחדות בין חומר לרוח, בין סופי לאין־סופי. אין זה, מצד אחד, ספר ניו אייג' על איך להתחבר לעצמך וכד בכד להתכחש אל הנשגב ממך, ומצד אחר, אין הוא דן בסוד החוויה המיסטית, הגעה להארה, המצריכה לרוב "לסלק את 'האני' כדי להשיג שלמות" (עמ' 68). גם וגם, "לבער את הדואליות מקרבנו" (עמ' 66) – זה האתגר שלקחה על עצמה ארנסט והציבה אותו לקוראים.

"כתב זהב: החומר במהותו שורה בכל מצביו. אדם הוא חומר.

הן עינינו השופטות, איך לא תפלו את אחדותנו הפנימית" (עמ' 66)

הספר הוא בבחינת קיצור דרך, פנורמה הגותית לעת מצוא מתוך הבנה שנפש האדם צמאה לעוד כלים להביט על קיומנו. יש כאן מכלול ידע מקיף וקישורים מעניינים בין תורות מן המזרח ומן המערב, גישור בין פילוסופיה דת ומדעים ובין אמנות ואומנות. פעמים אחדות הנימה היא למרנית מדי, אך ארנסט מפצה על כך באיכויות הפואטיות המובהקות של סגנונה השופכות צבע ומעניקות הנאה אסתטית.

הנה כיצד היא מתארת את זהב לראשונה, ברצף העלילתי המרכזי: "שתי אלומות אור, זרקורים צרים גליליים, הצליחו להבקיע ברווח שנוצר בין זרועותיו למותניו. בלכסונן שיוו לזהב מראה של חותר במשוטי שמש" (עמ' 29). בתיאורו זה כבעל הילה "כבצירי קדושים" (עמ' 29), בעודו מביט מבעד לחלון בחדרו ב"בית רפואות נפש" יש הבלטה של ייחודו וחוסר מוכנותו מצדם של האנשים הרגילים.

אני נזכר מיד בסרט "דון חואן דה מרקו" (1994) בסצנה שדון חואן (ג'וני דפ) מסביר לפסיכולוג (מרלון ברנדו) שהוא מודע להיותו מאושפו במוסד לחולי נפש (כלומר נעשתה טעות, הוא בהחלט שפוי) ושמקצועו של בן שיחו הוא פסיכולוג. אך בו בזמן אין זה סותר שאותו אדם עבורו הוא למעשה דון אוקטביו כיוון ש"הוא רואה מעבר למה שגלוי לעין". ברומה לדון חואן, גם זהב עבר חוויות מעצבות. הראשונה שבהן, טביעה בים בגיל 20, שינתה באחת את "מלוא הבנתו" (עמ' 17) ובמהלכה "העולם והוא היו זרים זה לזה ושונים זה לזה, היו לאין" (עמ' 16). מאז ואילך זהב "ראה תבניות במקום שאיש אינו רואה" (עמ' 17). כמו דה מרקו, תהיה לו מציאות רבודה, אחדות הכל, שאינה מבטלת זו את זו, אלא מוסיפה שכבות. אבל בניגוד לדה מרקו, שעבורו זאת היתה מתנה משמים שמילאה אותו כל העת בחיות ובתשוקה (לשמחת הנשים שהוא פוגש), עבור זהב, יש כאן ייעוד שנושא עמו מידה לא מבוטלת של עול: דרישה לכירור המועקה או לפתרונה.



חלקים גדולים מהספר מוקדשים למספר נטול המין ושלל מקורותיו. מדי פעם בתוך הקטעים שזורים גם אפוריזמים מעוררי מחשבה שחתום עליהם זהב. רק בארבעה קטעים קולו של המספר נעדר לחלוטין: שני שירים מחוזרים (להלן טעימה: "מוטב מפלט סתרים בהוד השיגעון", עמ' 27), אפוריזם אחד ומכתב ארוך של זהב לאמו.

המספר כמו מסובב את גליל הקליידוסקופ ויוצר השתקפויות (מסגרות פרשניות) של מה שנחווה על ידי זהב. אם עבור זהב, הטביעה בים היתה זרו למצב התודעתי הגבוה שלו, כלומר חלק מהבעיה, המספר כבר יציג את היבשה בתור אלגוריה לתקשורת אנושית, כחלק מהפתרון. זהב שתק במשך שנה בתחילת אשפוזו, עד שהגיע למחשבה כי "ייתכן שאנו ספינות בודדות מנווטות בים השתיקה הגדול" (עמ' 40). וזאת כחלק מ"רצון לקרבת גופים פשוטה ישירה" (עמ' 40), כלומר לעגון לצד ספינות אחרות, להתאהב. אך זהב מבין מניסיונו זה שהשתיקה, כלומר בידוד מרכיב בודד של השפה, אינה ממלכה בפני עצמה. וכאן מגיעה אלגוריה מרחבית של המספר. מילים ו"רווחי שתיקות" (עמ' 38) יוצרים גשרים בתקשורת, שניתן לטפס עליהם ולחצות מכשולים במרחב הבינאישי האופקי. ריבוי האמצעים (דיבור ושתיקה) הוא הפתרון והוא זה המשיב אותו, בעיקר תודעתית, חזרה לארמה.

יחד עם הספר הזה ארנסט פרסמה גם את הרומן אניטה (179 עמ') המתמקד באמו של זהב. על שניהם מתנוסס אותו דימוי של מלאך התוקע בצמד חצוצרות (בעיצוב מתי ארנסט), אלוזיה לפרשנות של המגיד ממזריטש לפסוק מספר במדבר (י, יב) המפותחת בנובלה: חצוצרה כשני חצאי צורה ללמדנו ש"דרך

## הדרך לניר-עוז

העצים לארץ שולי הכבישים הישנים תמיד הסתירו הכל. אמרו לי פעם, כשהייתי ילדה, שזה כדי לעצור את החול. כמו פרגוד, שלא יעוף לכביש כשיש סופה. מגן טבעי מסוג של התקפה. אשלים ואקליפטוסים מאבקים וצמאים. נשמע הגיוני, תואם אקלים. פה ושם, במקומות בהם היו המרווחים גדולים בין העצים, נגלה לרגע שדה חסר סוף. אני זוכרת בדייק איפה היו אותם מרווחים, איפה היה נוף. למשל אשל שיבה שלא עמד ברוחות או בחול. או פניה לישוב נשכח בה כביש הכניסה פתח שדה ראיה צהב וכחל.

עכשו משפצים, מרחיבים, מוסיפים נתיבים, מגרדים צלקות של רכבים שרופים וכלים צבאיים. הדרך פתוחה לרוחה. העצים גדומים. הנוף פרוש עד סוף יכלת ההוכחה. שם, בסוף הזה, אפשר לראות הרחק במערב את עזה, הרצועה, שהעצים נסו להשפיקה. אמרו לי פעם, כשהייתי ילדה, שהעצים נועדו להגן מהחול. כמו פרגוד, בינינו לבין השאול. סופות תמיד חדרו בין העצים, גם חדורי הרע, בהמוניהם, כמו גרגרי החול.

עכשו דבר אינו מסתיר. מול העיניים נוף בלי מחצות. שדות אינסופיים ומרחבים פתוחים, מבט מישיר. יתרון תואי השטח השטוח חסר ההפתעות, חסר ההסתרות.

שנוי נוף תודעתי הקדומה. שנוי נוף ילדותי שנקטמה. החול יזכר כבישים צרים ולארכם עצים אפרפרים ונוף שמרצד בין גזעים וענפים. גלגלי המכונית רותחים ולחץ האויר יורד, ולחץ דם עולה ככל שמתקרבים. ושקט, באוטו קר והחמסין מכה רק בצמיגים הדוהרים. נוסעת אוטומטי כמו סוס לארתו. בדממה, לאט. ורק ממש בפנים, בתוך ניר-עוז, את מבינה, כמעט.

כך פתח הדבר שבחרה ארנסט (קטע נ"ו) תמוה בעיני. השאלה הארספואטית - שלבטח תקסום לקוראים יוצרים - "מה הטעם?" - מתיירת לנוכח העושר הזה. לחלק המתייחס לטעם שבחיים הארציים, שלרוב נעדר מהם מימוש הפוטנציאל הטמון בנו, יש כבר יותר הצדקה. אולי ארנסט התכוונה להמשיך את מנהגה מנמס (כרמל, 2015) שגם שם היה קטע כתוב היטב שעמד בפני עצמו כפתח דבר. ההבדל הגדול הוא שהקטע על הגעגוע באותה נובלה לא העיב על המשך הקריאה.

אם כן כתיבתה של אור (בצרפתית: זהב) ארנסט בנובלה הזאת מאמצת אסתטיקה של העמסה. וזאת בניגוד לאסתטיקה שכה הטיב להגדיר דן בן-אמוץ בספרו כך: "לכתוב פשוט זה לא כל כך פשוט. הרבה יותר קל לכתוב מסובך והרבה יותר פשוט לעשות הצגות של כתיבה ספרותית מעודנת, כתיבה עמוסה דימויים עשירים ומילים אדירות מתוך גנזי השפה" (זיונים זה לא הכל, זמורה-ביתן-מודן, 1979, עמ' 206). כתיבה עמוסה או מסובכת ודאי אינה פסולה, אלא עניין של סגנון ושל טעם ולא מהות. כשעוסקים בקיום האנושי, בפרוזה כמו בחיבור הגותי, לפשט יהיה לחטוא למטרה שלשמה התקיימו. הסביכות ואי הבהירות נצרכים מטבע הנושא הנידון. רצוננו הפנימי (המקיים), שלנו הקוראים, יביא עמו את כל אורך הנשימה הנדרש, את היופי הליירי ואת החיבורים בין הרעיונות יניח כאריחים בפנינו הכתוב. כשהקליידסקופ הזה בידיו, נוכל להתבונן בו, חוזר והבט, ככל שנחפוץ לחקור את העולם ואתו.

הכיסוף, ההשתקקות - ידביק אדם את החלקים בתוכו" (עמ' 70). הרומן והנובלה כשני חצאים, מתייחסים זה לזה ומאירים זה על זה. כך למשל הרומן כולל גם דיאלוגים (הגותיים) בין זהב לאימו וגם מזכיר את המכתב שמוכא במלואו בנובלה: "בידי מכתב המיועד להיגלות בפניכם, אך לא, לא אוכל לעשות זאת, אתם לא תדעו דבר!" (עמ' 177).

הרומן, כמו הנובלה, עומד בפני עצמו, אך הקריאה בו עלולה להפיח את המסתורין של הדמות המיתית של זהב. ולכן המבקש לקרוא את שניהם מוטב שיתחיל מ"זהב". ולהלן דוגמה: לעומת ההסבר הטכני של שמו של זהב ברומן, בנובלה יש שילוב בין פילוסופיה למדע, כמנהג ארנסט בשני ספריה הקודמים, "החומר נושא אותי אל הרוח. הרוח אף היא חומר" (זה ציטוט מהספר הנוכחי? עמ' 111; קטע ס"ד). אנרגיה אינה הולכת לאיבוד, זהב החומר ימשיך להתקיים גם כרוח. פיסיקה ומטאפיסיקה מתמזגות, אחדות ההפכים.

אם לשאוב השראה מדברי המספר בשבחי הידיעה ובגנות הרציונליזם: "כמו הרמנו רשת בלב אגם ועימה שלל הגיגים מסוגים שונים [...] ברגע שבו נשלפה הרשת מן המים היא לכדה עבורנו ברוזמנית את השלל כולו", הרי שבאמת קשה (בלתי אפשרי, טוענת ארנסט) להעביר את חווית הקריאה במילים. הדבר דומה, בהקצנה, להורדה של מאגר ידע עצום בחלקיקי שניות ישר למוחנו (ע"ע הדמות של ג'ק אוניל בסדרה "סטארגייט"). יש צורך בזמן רב, אולי חיים שלמים לעבד זאת. בדיוק בשל

## בין תוכנה לבין נשמה

סם ש. רקובר: הרובוטית מאוהבת?, כרמל 2025, 306 עמ'

סם ש. רקובר הוא סופר פורה, מהכותבים הבולטים בישראל שפועלים בכמה ז'אנרים במקביל. חלק מיצירותיו נגישות ומובנות יותר, חלקן אינטלקטואליות ותובעניות יותר, אך בכלן ניכרת אמביציה אמיתית להרחיב את גבולות הספרות המקומית. הפעם הוא פונה אל שדה המדע הבדיוני, ומשלב בתוכו יסודות של רומן בלשי, התבוננות פסיכולוגית מעמיקה, ושאלות פילוסופיות על תודעה, מוסר ואנושיות. זהו ניסיון מרשים ונועז שמתרחש בחיפה של העתיד הקרוב.

הגיבורה היא גאיה אתנה, רובוטית משוכללת שנשלחת מעולם אחר כדי לאסוף מידע על התנהגותם של בני האדם. תפקידה המקורי הוא קר ומחושב, אך מהר מאוד היא מתאהבת בנרב בנצור, שליח שקדם לה. מה שמתחיל כסיפור של תצפית רובוטית על האנושי, הופך להתנסות רגשית מסובכת שכוללת אהבה, קנאה, חרדה, וגם תחושת אשמה בלתי נתפסת. גאיה מוצאת את עצמה בתוך עולם רגשי שהיא לא הוכנה אליו, לא בהדרגה ולא

בביטחון. התודעה נוחתת עליה בבת אחת, ומעצבת את עולמה כעינוי קיומי שמשטש את הגבול בין תוכנה לבין נשמה.

במהלך הספר מתברר כי חברתו של נרב, אגם אנה, נמצאה מתה. האם מדובר בהתאבדות, או ברצח? האם גאיה אחראית לכך מבלי לדעת? האם תודעה יכולה להכיל אלימות גם כשהיא תוצאת לוואי של רגש אמיתי? השאלות האלו מניעות את העלילה, ומתחברות ישירות לשאלת המפתח של הספר: האם רובוטית יכולה להיות בעלת תודעה מלאה, לא רק כמשחק אינטלקטואלי אלא כאמת רגשית פנימית שמובילה לבחירות מוסריות של ממש?

רקובר משלב כאן במודע מסורת עשירה של מדע בדיוני עולמי. הספר דן באופן ישיר בחוקי הרובוטיקה של אסימוב, בייחוד בפרקים המוקדמים. הוא ממשיך את קו השאלות של פיליפ ק. דיק בהאם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות ומאזכר במובלע גם את השאלות שמעלה קאזואו אישיגורו בספרו קלדה והשמש. אלא שהוא עושה זאת בעברית, בסביבה עירונית ישראלית, ובקול מובחן היטב. חיפה היא לא רק תפאורה אלא גם מרחב מוסרי שבו מתקיימות חקירות משטרה, התלבטויות אתיות, יחסים בין דמויות משנה, ותנועה מתמדת בין רציונליות וימימית לבין שאלות קיומיות חריפות.

גאיה היא אולי אחת הדמויות המעניינות שנכתבו לאחרונה במדע הבדיוני הישראלי. היא לא רק רובוטית שחושבת או מדברת, אלא ישות שנעה בין קריסת מושגים. היא מרגישה ש"מי הרובוטיות" היו גן עדן, והעולם האנושי הוא גיהנום של תהיות וספקות. היא בוחנת את עצמה כמי שמשוגלת לאהוב, אך גם לשנוא. היא חוששת שאיבדה זיכרונות שמוכיחים אשמה, ומבקשת מנרב לעזור לה לפענח את עצמה. נרב מצידו דורש ממנה להוכיח את חפותו שלו, והיא לא מבינה למה. מבחינתה חפות היא נקודת המוצא. הוא מסביר לה שהמציאות לא פועלת כך, ושהיא תצטרך להבין את העולם לא דרך עקרונות אלא דרך חיכוך אנושי כואב.

הצמד הבלשי שמלווה את החקירה, שוש לוגסי ודוד אפללו, מתפקד יותר ככלי נרטיבי מאשר כצמד דמויות עמוקות. שוש היא החוקרת הסקרנית, אפללו מיואש מהבלשות. נראה שרקובר משתמש בהם גם כדי לעצב את המסגרת העלילתית וגם כדי לבטא גישה אירונית מעט כלפי הז'אנר הבלשי, במיוחד בפרק האחרון שמרמז על פתרון אך גם לועג לו. מי שמחפש עלילה בלשית נקייה, ימצא כאן בחירות פחות שגרתיות ולעיתים גם מתח לא אחיד. עם זאת, יש ניסיון כן להעניק עומק פסיכולוגי לדמותה של אגם עצמה, הקורבן לכאורה, ולשזור את מצבה הנפשי בשאלת הרצח או ההתאבדות.



רקובר כותב לא כמי שמנסה לבדר אלא כמי שמנסה לחשוב. הדיאלוגים בין הדמויות, ובעיקר בין גאיה לנרב, נעים לעיתים על הגבול שבין סצנה רגשית לבין דיון פילוסופי. זה מעניק לספר עומק ועקביות רעיונית, אך גם מקשה לעיתים על ההתרחשות הדרמטית להתפתח באופן מפתיע. מי שמצפה למתח או לאקשן עלול למצוא את הקצב איטי ואת העומק מעיק. מי שמוכן להיכנס לעולם שבו מחשבה ורגש מתלכדים, ימצא כאן מעבדה תודעתית ספרותית עם לא מעט רגעים מפתיעים.

זהו רומן עם כוונה גבוהה. לא כל מה שנאמר בו מהודק, לא כל קו עלילתי מתכנס במדויק, אך החתירה למורכבות ראויה להערכה. רקובר שואל מה זו תודעה, מה זו אשמה, ומה ההבדל בין זיכרון של רגש לבין הרגש עצמו. גאיה שואלת את עצמה אם מגיע לה להיכבות, אם יש לה זכות להתקיים, אם האהבה שלה היא אהבה אמיתית או רק שיבוש בתוכנה. אלה שאלות של בני אדם בדיוק כמו של רובוטים.

אין כאן הצעה מהפכנית לז'אנר. יש כאן ניסיון ישראלי כן להתמודד עם שאלות שעסקו בהן גדולי הספרות הבדיונית של המאה הקודמת, אך ממבט מקומי, בהקשר חברתי שמרגיש מוכר. זה לא ספר של ריגוש מהיר, אבל כן של עיסוק עמוק ברגש, זהות, מוסר וספק.

זו הצעה אמיצה. לא תמיד קלה לקריאה, לא תמיד שווה בשווה בין כל חלקיה, אבל בהחלט כזו שמזמינה את הקורא לעצור ולשאול. לפעמים זה כל מה שצריך מרומן טוב.



## מאלף את הרסיסים לעוף

אמוץ דפני: ברית, ספרי 'עתון '77, 2024, 121 עמ'

שוב ושוב קראתי להנאתי בספר השירים הנושא את השם ברית – יצירתו של איש האקדמיה והבוטניקאי רבי-המוניטין פרופסור אמוץ דפני. (גילוי נאות: אין קשר אקדמי ומקצועי בינו לביני [פרופ' יהודית רונן]). השירים השזורים במאפייני הפלורה של ארץ ישראל מובנים בפרקי-משנה סביב מוטו מרכזי ומדיפים ניחוחות משכרים של צמחי הארץ ושל עציה. קורים דיקים ועדינים של רגשות ושל חוויות המתרחשות בטבע ובחיי המשורר פרושים על השירים ומשקפים את האהבה והידע הרב של המשורר בחיי הצמחים והעצים ובריהם הפולקלוריסטיים, בקשרי הגומלין המיטיבים ביניהם לבין נפש האדם ורווחתו. רשת הקורים העדינה והסבוכה שטווה המשורר – בין שורות שיריו לבין עלוות הצמחים והעצים המלווים את חייו – מייצגת באופן מובהק את השילובים המיוחדים ומלאי ההרמוניה הייחודיים לדפני האקדמי, שוחר האגדות והמסורות על הצמחים והעצים ועל הקשריהם ההיסטוריים, החברתיים, הרפואיים והפולקלוריסטיים, לבין דפני המשורר, היוצק את רגשותיו ואת תובנותיו על חייו ועל החיים בכלל. הידע העשיר שברשותו על כל היבט הקשור בפלורה המקומית, כפי שמשתקף היטב בספר שיריו, מעניק לא פעם תחושה כי תהליך הפוטוסינתזה המתבצע בצמחים והמאפשר את קיומם ואת חוסנם מתבצע גם בנפשו של המשורר. מתחת לרשת הקורים העדינים, שבקריאה ראשונה נסתרים חלקם לא פעם מעין, רוחשים חיים תוססים וחוויות עומק רגשיות הדומות לרשת הקורים הסבוכה שטווה העכביש "...במרתפים... בדמיונות שוגה, פורש קוריו כמגילות עפות להעביר בחשאי סודות מקיר לקיר" ('ברית', עמ' 11).

אמוץ דפני חוקר שנים רבות בשקדנות את יחסי הגומלין בין פרחים ומאביקיהם ואת תרומתם לאדם ולרווחתו, את תרומת הפלורה לגוף ולנפש ברפואה העממית ובד בבד מלקט נתונים מרתקים על תכונות ואגדות הרלוונטיות לצמחים ולעצים ולקשר ההדוק ביניהם לבין החברה החיה בסביבתו. כמי שאמון על מתודולוגיות מחקר אקדמיות-מדעיות המושתתות על ליקוט נתונים, ניתוחם והסקת מסקנות, דפני מוצא לנכון להסתייע בספר שיריו במתודולוגיה המשמשת אותו בכתיבת

ספריו המחקריים (ראה בהמשך). כל מילה מדודה ומדויקת. בין השאר, מציין דפני כי כלים לכתיבת שירים למד גם מפי המשורר דן פגיס: "אסוף את שברי המראה/ אלף את הרסיסים לעוף/ השיר יבוא כתשובה" (עמ' 78).

השירים ההולמים בכאב מעת לעת מקשרים בדרך מקורית ומעשירה בין מאפיינים, תכונות ותנאי הישרדות של צמחים ושל עצים לבין הישרדות האדם ומאפייני תרבות ומסורת עממית. בשירו 'בין קיץ לסתיו', לטעמי אחד השירים המפעימים בספר, מתאר דפני בקומץ מילים מוקפד את מאפייני הצמחים והעצים, ביניהם החצב, ששורשיו חוצבים את דרכם בעומק האדמה ושרכיטי פריחתו מתנשאים מעליה. זהו החצב אשר הועתק מתפוצתו בטבע בידי אדם ובמיוחד בתרבות החיים המוסלמית ונשתל כדי לסמן גבולות וטריטוריה בדגש על בתי קברות. אין זה מפתיע שהחצב מוכר גם בשם "בצל המתים" (מעניינת בהקשר זה "תרומתם" של החצבים לחשיפת בית קברות מוסלמי בגן העצמאות בתל-אביב טרם פיתוחו).

"...עכובית הגלגל/ מוליכה סודות/ בין קיץ לסתו, חצב מולך עכשיו/ בבתי העלמין/ מקונן על מות, ואלון קדוש/ עתיק יומין/ אוגר חלומות" (עמ' 16).

עץ האלון הקדוש, הקורס על צדו בחורשת הארבעים שבכרמל, זוכה למקום של כבוד ביצירותיו של דפני. האלון רב הפאות מייצג באופן מובהק תרבות שבה הוא נחשב כבעל כוח על טבעי ולכן הוא נתפס כמי שמתווך בין כוחות אלוהיים לאדם המתייסר והמייחל לריפוי ולברכה. בין העלאות המנחה והמנהגים רבי השנים של המייחלים לברכה ולריפוי בולטת נעיצת מסמרים בגזע האלון הקדוש כדי להעביר אליו את המחלות והמצוקות וכדי לחזק את תוקף הבקשה והזעקה לעזרה. מרכזיות העץ הקדוש והאמונה כי בעצמים שבטבע מקננת רוח אלוהית תקפה עדיין בקרב חברות אנימיסטיות ברחבי העולם, לא פעם במשולב עם אמונה מונותיאיסטית מגובשת. (למידע מרתק כגון זה ולעושר של אגדות ודפוסי פולקלור הקשורים בצמחיית ארץ ישראל, אני ממליצה בחום לא רק על ספר השירים שופע הידע אלא גם על ספרי המחקר המרתקים שחיבר פרופסור דפני, ביניהם **עצים מקודשים בישראל**, הקיבוץ המאוחד, 2012 והספר **שורשים, שושנים ומלכים**, בשיתוף עם סאלח עקל ח'טיב, פרדס, 2024).

ספר השירים הקצרים, המתכתב עם דפוסי ההייקו, משתרע על 121 עמודים. צילום העטיפה שופע הפרחים הססגוניים גם הוא של אמוץ דפני. השירים מתכתבים בדרך מופלאה עם הידע הרב של איש המדע והמומחה לבוטניקה ושל בוננותו הרגישה של אדם למסלול חייו ולמשאם.



בשבחי האינדיבידואליזם

טלי כהן שבתאי, אני הילדה שלך, אבא, ספרי 'עתון 77', 2025, 109 עמ'

אינדיבידואליזם היא מילה שעברה הזניה עקב שימוש יתר, אבל היא תכונה חיונית לשירה. בעשור או שניים האחרונים, ככל שהמדינה הולכת ומתפרקת, נראה שמשוררים ומשוררות הופכים קונפורמיסטיים יותר, וכל תשוקתם היא ששירים יידפסו במסוף ספרותי של יום שישי.

שירתה של טלי כהן שבתאי היא שירה של משוררת אמיצה, אינדיבידואליסטית, ששיריה הטובים בנויים על מתח שבין האני לבין קולקטיבים שונים. יש בהם בוז לקולקטיבים האלה, אבל גם מספיק צניעות וחמלה בשביל להשאיר את המחאה מורכבת ואפקטיבית.

היא מצהירה על האינדיבידואליזם שלה בריש גלי, למרות שמטבעו מדובר במשהו שלא אמורים לנפנף בו, כי הנפנוף הוא חברותי מטבעו. ובכל זאת זה עובד כי יש לזה כיוון אותנטי בשירים: "אני מעולם לא הלכתי אחר/ בין אם זה הרועה, פלב שמירה, ככשה אחרת או בנאדם בראשו" היא כותבת בשיר "אף אחד לא בא להשקה שלי" שבו פגיעה נרקיססטית הופכת להצהרה מתריסה נגד קולקטיב מטומטם.

התרסה מבריקה כנגד היהדות מופיעה בשיר 'אנטישמיות ומלחמה' שנכתב 40 יום מפרוץ מלחמת חרבות ברזל, ובו הרהורים בשאלה האם ישנה עליה באנטישמיות בעולם. האנטישמיות היא כיום המגן הקורבני של הישראלים אחרי מעשי הנקמה בעזה, גם אם בעקבות טבח בלתי נתפס, אבל עבור משוררת מרדנית אין לשקוע בה, כי האדם בכללותו חשוב יותר משיוך דתי:

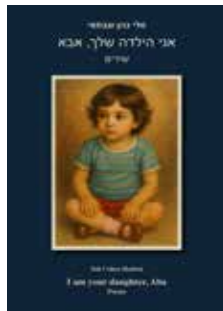
"והיא שעמדה לאבותינו [...] ראי, טלי, חרף הרלונטיות של פסוק זה בעת הנוכחית [...] פעת, / באמת לא אכפת לך בזה הרגע אם עמד מנצח או מנצח / אלא משנתך / בכאב של יקרד הסועד עם פאביו / בבית חולים היכן שלא הולכים עם הדת שלך או הלאם / היכן שגור לרגלי הרופאים: לזכות להביט על כל סובל, כעל אדם / ולא רק כעל יהודי / אם ביהדות עסקינן".

עוד התרסה כנגד היהדות יש בשיר 'לעולם לא נהיה בני חורין' העוסק בסדר פסח, ואת מקום הטקס הקולקטיבי מחליפים הרהורים קיומיים אקזיסטנציאליסטיים: "אני לא חושבת / שאנו בני חורין / כל עוד יש לי / גוף בהשאלה, לרבות / נשמה להחזיר בימי הרעה ושני צלמים / הגדול מן היסוד והקטן מן המלכות / המסתלקים מן האדם / בקץ הימים."

כך שאיפת הנצח של הנשמה המוגבלת על ידי גוף מתכלה מתועדת כאן מתוך זעם ודיאלוג עם מושגים קבליים. והזעם

הוא גם כלפי האמונה היהודית המונותאיסטית: "לא נוכל להיות / לעולם / בני חורין / כשישנה תורה / אחת המורה / לכל יהודי / החר להיות עבד / לאלהים אחד. [...] לאדם אסור שיהיה לו כך שיוך יחוס / לעבדות כלל / גם לא לישם יראת שמים!". זהו אינדיבידואליזם שאינו בז לדת, אלא לאדם הממהר להפקיד עצמו כעבד בידי אל.

היחס המורכב כלפי הדת בא לידי ביטוי בשיר 'בערוב ימיו של אלוהים', בו ישנה האנשה של האל לכדי קשיש מעורר חמלה: "הזקנה היא אחת מהישועות / של הטבע. / יש לה שליחים שמייכאים קץ והלכת של קמטים ודלדול [...] מעולם לא היית כה יפה כמו בערב ימך, אלוהים. [...] אני מחפשת אותך בבית החולים פי ה שמות של הישישים / שם נקראים על שם אברים ומסדרים לפי מחלקות: / כליה, מעי, קבה, ערמונית, לב ועוד."



זוהי נקודת מבט מקורית שבה האל הכל יכול הופך לקשיש זקוק לחמלה, ומשם עוברת לחמלה כלפי קשישים אמיתיים בבתי חולים. המקוריות באה לידי ביטוי גם בהתרסה כלפי המדע המחלק בני אדם על פי איברייהם החולים, והניכור שבבסיס הרפואה המודרנית.

למיטב ידיעתי המשוררת מגיעה מבית דתי או מסורתי גם אם אינה דתייה, אבל הרצינות של היחס לחיים נותרה בה, והיא רחוקה מהאסתטיזציה השמרנית של מרבית השירה העברית של ימינו, משוררים ומשוררות גם יחד.

ובכל זאת נקודת המבט היא של מי שאינו מאמין, לפחות לא במובן המקובל של דת. כך עולה משיר דיוקן יפהפה של חברה שנפטרה, אולי שמה קץ לחייה: "לא חפנינו למשיח, לא אהמנו שבאחרית הימים יופיע אדם כשליחו של אלהים / שיביא גאולה לעם, / לא אהבת את רעיון הקולקטיביזם בזה, גם לא את הנוראיות בהנחה הקימת / במשיחיות, / חזיון קץ הימים היה ממך והלאה / על אלוהים היה מגחך עבנדך לדרש / לספק צדוק לקיומו - פי היה לך אלוהים אחד ושמו - מות [...] הצניניות שלך / שגבלה לעתים בגסות רוח: והבדיחות שלך גדושות / סרקזם / על מצע של / אבסורד גרוטסקה ומות".

האינדיבידואליזם בשירה זו בא לידי ביטוי במבנה השירי - בקיטוע של מילים באמצען ובמשחקי תחביר לא תקני שעין לא מיומנת תראה בה שגיאה בעברית. אבל המינוח של שברים וקיטועים אלה בספר החדש פחתו, והם אינם חסרים, כי למשוררת כוח מספיק גם מבלי להפגין יחוד צורני. זוהי שירה שכולה הימור על הקול האותנטי של הדוברת, במידת מה בדומה לשירת צ'ארלס בוקובסקי.

והמקוריות מובהקת, ובאה לידי ביטוי גם ביחס לנשיות. בסופו של דבר, ובטח ובטח בחברה הישראלית הוולדנית, אישה נמדדת בהולדה. וכזה שבתאי נושאת את עמדת אי הילודה בגאווה, והיא ניצבת כמעין אנטיגוונה ירושלמית, מתוך מוכנות לשלם את המחיר, מבחירה או שלא מבחירה: "לכל אשה יש בפוטנציה / ילד שהכין לה / אלהים. // כך צריך כבפעלה בינארית, למזג זרע עם ביצית, / באמת, / זוהי / הבנה רטורית גרידא". "ילד שהכין

## נועה שנהב

לה אלוהים" הוא תיאור חומל ונוגע ללב, אבל מיד אחר כך מגיע ניכור אינטלקטואלי מסוים "ככפעולה בינארית", ו"הבנה רטורית", הרחקה שמאפשרת קור רוח התבוננותי ברבייה שתובעים איברי הגוף.

\*

### לא שווה שיר

אני לא כותבת עליך שיר,  
כדי שלא תצרב חזק מדי בתודעה שלי  
כמי  
שהיה שונה שיר.

ככה רק אני יודעת  
שכל מה שכתבתי  
בשנה ההיא,  
היה עליך.

הפרידה הזאת  
המזודה הזאת  
כף ידי שמנופפת לשלום  
המבט האחרון אחרון  
אני באמת עוזבת.

לא דמוי  
לא מטפורי  
לא שיר  
לא סמון של איזה מסמן  
הכאב הזה הוא ממשי.

התרסה כנגד צו הפיריון ישנה גם בשיר 'הגברים שלי הם הילדים שלי': המשגל אתם זה כמו לךגך דבי [...] כי זוהי עת שהאיברים כדאיים אך לא שמישים לצרכם. והפיריון נתפס כצו עכור גם בשיר 'אפליה' בשורות כמו "אל תנסי לשנות מאומה, כבר/ מלפני שגולדת/ ספרו כמה נקבות חסר בעולם וכמה זכרים ואז החלט מינד".

ההתרסה של כהן שבתאי היא מעמדה של מעורבות בחיים, ומכאן מורכבותה. אין כאן הסתכלות מקטינה על עולם פגום, אלא התבוננות מנקודת מבט כמעט חייתית על פגמיו.

גם הפמיניזם המובהק של כהן שבתאי אינו זה הקונפורמיסטי, ההצהרתי והאופנתי. היא אינה מתביישת להפגין נשיות, ואף לכוז לקנאת נשים באופן בלתי תקין פוליטי: "אז הן אהירות לחלוטין/ מכל מגזר, לאם/ אזור גאוגרפי, מעמד/ ואף גזע// כשהן נתקלות בי/ תמוה דפוס של קנאה באופן מטריד ופולוגי".

למרות יופיים של השירים שצוטטו ואחרים שלא צוטטו, לטעמי ספרה הקודם של המשוררת, אישה כמוני, שבו היו לא מעט פואמות מבריקות, היה חזק יותר. כי השירים כאן העוסקים במאהבים הם מרפרפים, לא מעמיקים, ובהם שורות כמו "הרשות/ שהוא נטל לשנתך במצב המשתק רגשית/ ביום יפה באמת בקלות/ לא סבירה?// אחרי יומים, אולג חזר צוהלי/ כעסתי!". יש כאן גם אירוניה עצמית אבל גם סתמיות יומנית. או "כי להיות נאהבת עמו זה היה/ משג/ כמותי", ו"אם אחר לנפקה של 'היכן יחסינו?// הייתי חוזרת ומחברת את עצמי".

ויש לרגעים גם מעט יוהרה, כשהצהרות לא מגובות באירוניה עצמית: "כמו בחדשים/ האחרונים/ לחייה/ של פלאת// כמוה נהייתי למשהו רב/ דמיון, הנוצר בדרך חדשנית, פראית/ ועדינה". מתחשק כאן לומר למשוררת, משהו כמו "אחותי, לא להיסחף", למרות ששירת כהן שבתאי אכן מושפעת משירת פלאת' או לכל הפחות מזכירה אותה.

אבל כאמור, מרבית השירים בספר מעוררי מחשבה או מבריקים ויפים, אין כמעט משוררי אמת בשירה העברית כיום, כי גם המוכשרים במידת מה מטביעים את כישורנם בקונפורמיזם. ולכן ניתן רק לאחל לשירה העברית יותר אינדיבידואליזם, כמו בשורות הבאות של כהן שבתאי, בשיר 'בושה': אין חרפה גדולה יותר לאדם/ מחסר אנושיות/ לפיכך אני רוצה להעלים ולהתהוות לחמר/ באויר, למשהו יישי/ שיד אדם לא תוכל לגעת".

וכך גם השיר המתריס אבל גם אמפתי הבא, המובא בשלמותו: "אשה שמגנדרת/ את עצמה/ לא שונה מהתרגשותה של ילדה/ הששה לשחק/ בברבית החדשה/ שקנו לה הוריה". ויש אפילו שמרנות מסוימת בתפיסת הנשיות, הצגת הנשיות כתלויה באהבה, שגם היא סוג של התרסה בפני הפמיניזם העצבני והשגרתית: "הבט אלי כאל/ אותה עונה בה מצהיבים העלים [...] אפשר למשל זאת לאשה שקמלה ללא אהבה. [...] אך, אין/ זהו סרן ונמוג, וזה אחר מפשעי האנושות הגדולים לעשות זאת/ לאשה".

בשירתה של כהן שבתאי יש מיתוציה עצמית, אבל היא מהולה באירוניה עצמית מאזנת. ובמקביל ישנה נכות ישירה, כמו בשיר המוקדש לאב שנפטר. זהו שיר אקזיסטנציאליסטי, כי האדם תמיד ניצב נוכח המוות, והמוות הוא שמעניק לחיים משמעות אבל גם אפסות. כוחו של השיר בפשטותו המורכבת:

"אבא/ אני הילדה שלך/ הזמן מאיץ ואני מבעתת/ מפמה הזמן קצר דיו לאדם בחייו/ עד כי אדם הופך לזכרון עצמו// אני רוצה להערים על הזכרון על ידי השכחה/ הלא הזכרון מעצב על ידי זו/ בדומה לאפן בו מעצב קו החוף על ידי הים".

המורכבות כאן נובעת למשל מסתירה לוגית שאפשרית רק בשירה - "כמה הזמן קצר דיו לאדם" - כלומר, החיים קצרים מדי, אבל מספיקים.

לכבודה הוא הזמין להקת נגנים וזמרים לשמח את הלילה האחרון שלנו יחד. מוזיקה אוכל אמנות ואהבה הם יסודות חיי הנה את כולם חוותי באותו ערב, נשאתי בליבי את דמותה של רזאלה מתוך תקווה שיום אחד האהבה הדמיונית הלא ממומשת תוחלף אהבה לאישה אחרת שתרגש אותי בדיוק כך" (עמ' 30).

הוא נכנס ומכניס אותנו למסעדה הספרותית של מיני מאכלים שהם גם מאכלי נפש. התיאור החי של המאכלים מעורר ומפעיל את שרירי העצב, הטעם, התיאבון, והתיאבון המיני. המאכל הערב לחך הוא מקור השראה. חיפוש האהבה מוביל אותו במשעולן של נפשות שונות. בפגישות המקריות שלו עם אנשים ונשים מבעבע הנסתר. התהייה, ערפיליות האהבה מלווה את הספר ואת ההולך ונוסע במסע אל עצמו. מוציא את האהבה לשטח ההפקר הגדול של השאלה, מהי אהבה? האם האהבה מושגת? התיאורים המפורטים של יחסי המין מעוררים, סוחפים, מסחררים, מסתחררים, עם מילות התפילה, והפיוטים, הטבולים בנגינה, בזמר, בפרקי תהילים, המובעים במפורש או מובאים כאזכורים והדורים המופיעים בשירים, מעניקים למסופר ממד של קדושה וגעגוע. הכותב זורם בים התפילות, מתמזג בהן, עוטף אותנו שוב ושוב בַּתְּהִיָּה, מהי אהבת אמת? כמילותיו נתפרות בקורי חוטים ארוגים מחוטי זהב של אהבה ומין. מיהו אותו נער המחפש אהבה? במי הוא מאהב? בפסוקים? בשירה? באהבה? בקולו הערב? בנשים? בערים אליהן הוא מגיע? ואלהן אולי ישוב? העלילה היא שער להתפתחות? התפתחות? איזה עירום מציץ מבעד לבגדים? בגדים התפורים בכישרון כה רב, עירום המנגינה? האישה? עירום הטבע? עירום השכל לעומת החושים? והזמן האם הוא שם?

הכותב חוזר מדי פעם אל זיכרונות ילדותו בחיזיונות ובמקוריות שמעבר לזמן. בתנועה מעגלית הוא מחבר בין הווה לעבר. התנועה מתרוממת בשירה עמוקה המעוגנת במקורות, נתפרת עם הבגדים, נרקחת עם המאכלים. מצולות הנפש מבקשות להיחקר. חסר מנוח הוא מחפש בנופים של חייו גם את העכשיו ואת העתיד. האור צולל לעולם עמוק, חושני ורוחני כאחד. האישה היא מטרה לכמיהה, לאהבה וגעגוע, אבל זו הנושאת את העובר שיתכן שהוא מזרעו של דוד. היא גם זו שמאיימת לפרק את האהבה. החיים מציפים אותו עם הרחצה בים, עם העירום, עם הים, חום השמש ושצף הגלים. מחבר בין הרוח לחומר. מגיב לרשמי היופי של בת הרב, מבקש בכל מאודו לרפרף אל תוך לבה, שערי הלב פתוחים, המילים חורשות בחומר ומעלות אותנו לרוחני, "התחלתי לקרוא בשירה והיתה רוחי עולה ויורדת ולא ראיתי אלא את מילות התפילה" (עמ' 263); "הפעם הגעתי לשיאים בשירתי את שירת הים הבטתי במולה והרגשתי על גופי את ההתרגשות שלה" (עמ' 304).

חוטים נרקמים בכשרנו אל סיפור גן עדן, אנו אוכלים ונהנים והעיניים נפקחות. מתוך אכילת החומר העיניים נפקחות אל הרוחני, אל האינטואיטיבי, אל הראייה מעבר. כשהוא מודד שמלה לרוזט הוא כותב, "באפי נכח ריח התבלין שישמש ליצירת חיי וריח צבעה השזוף והסמוק נראה לנגד עיני המשתאות בדמיוני



דוד ברבי: ג'רבה, עמדה 2025, 334 עמ'

## אילו היו רוחות האהבה

לו רק יְכַלְתִּי לְדַעַת אֶת הַגְּלִים הַשְּׁחִים  
עַם גְּרָגְרֵי הַחוּל

כִּי אֲזַ הֵייתִי שָׁם אֶת מְלוֹתֵי שָׁם  
בֵּין עֲנָפֵי הָרוּחַ וְגִרְגְרֵי הַיָּם

וּמִבְקֵשׁ מֵהֶם לְצִיר לִי אֶת סִפּוֹר הָאֵהָבָה  
וְהַגְּעוּגוּעַ

אֶת נְשִׁימוֹת הַתְּשׁוּקָה שֶׁכָּאוֹת בְּלִי אֲזַהֶרָה

כְּמוֹ רְעִידַת אֲדָמָה בְּסֶלֶם הָרוּחַ הַבְּלִתִּי נִרְאִית  
מְצִיפָה חוֹף שָׁל

גְּעוּגוּעִים (עמ' 11).

הספר ג'רבה מואר באור השמש העזה של הנעורים. הזיווג של ארוטיקה לוהטת עם תפילות ופיוטים מעלה ניצוצות של שירה גדולה. זו הליכה בין המילה המדוברת לזוגתה הכתובה, זה קישור של ארוטיקה לאותיות תפילה והארת סגולתן לעלות באש, לפרוח באוויר, להגיב פירות, להפרות. משורשי הגעגוע נובטת הכמיהה לאהבת אמת, לגילוי של הגוף וצפונותיו הארוטיים, המעירים, מעוררים. העלילה נולדת ממרקחת משובחת של מין, מזון, פיוטים, ופסוקי תפילה. עולם עשיר רוחש עולה על גדותיו, בעבוע של צמיחה מבקש להמריא. שירים הנוכטים מהשתאות, מגעגוע, מאהבה, נובטים ברוחו של דויד ברבי ומוצאים את מקומם על הרף. פסוקיו המתעופפים, המתזמרים מענגים אותנו, המילים נשפכות בנעימה מענגת אל תוך השירים. ציטוט הפסוקים הוא סוג של חופש, חשיפת המקורות וציטוטם בא מתוך חירות הנפש וְשִׁיטָה. שומעים כאן שירת געגוע ושחרור כאחד.

החיים מככבים בספר, התשוקה מדובבת את גופו, הַמְשֶׁךְ מחולל תווה כנפשו. ואנו מציצים בנככי נפשו – שם ארוס חוגג והכל נודף ריח רענן של נעורים, עליצות תכלת מבהיקה. הוא טומן זרעי מוזיקה שיענגו אותנו, תופר את חייו עם מנעמי המשגל. העירום יפיפה.

המילים מהלכות בדרכים של המשורר והן מהוות תוואי, ציוני דרך. הוא הולך ונוסע בערים לחופי הים התיכון, מתרחק מבית ילדותו נותן לאמורעות לשאת אותו, חולף ברכבת על פני נופים משיבי נפש, פתוח אל השדות החולפים ביעף, נודד בצפונות גופו ועמקי נפשו, מבקש אהבה. כורך את טעם ההליכה בעקבות היצר עם המודעות שרק יצר אינו אהבה. המראות בדרכים, החריש, הזריעה, הנופים העוברים ביעף, נוסעים עם האי ידיעה ועם השאלה, מהי אהבה? נסיעתו היא מְהֻלָּךְ מיוחד של נפש, וייחודית. "כאשר הגיע זמן פרידה, אבו ימאן ערך לכבודי מסיבה,

## פול אלואר

האמת הפרקטית חייבת להיות מטרת השירה  
לחברי התובעניים

אם אשיח לְכֶם שֶׁשָׁמַשׁ בִּיעַר  
היא כְּבִטָּן שֶׁמִתְמַסַּרֶת בַּמִּטָּה  
תִּאֲמִינֵנו לִי וְתִצְדִּיקוּ אֶת כָּל תְּשׁוּקוֹתַי

אם אמר לְכֶם שֶׁקִּרְיִסְטָל שֶׁל יוֹם גָּשׁוּם  
מִצְלִצֵּל תְּמִיד בְּעֵצְלוֹת הָאֵהָבָה  
תִּאֲמִינֵנו לִי שְׁאֵנִי מֵאֲרִיךְ בְּפָנִיכֶם אֶת הַזְּמַן לְאֵהָב

אם אמר לְכֶם שֶׁעַל עֲנַפֵּי מִטְתִּי  
מִקְנָנָת צְפוּר שְׁלֵעוּלָם לֹא אוֹמַרְת כֵּן  
תִּאֲמִינֵנו לִי, תִּחַלְקוּ אֶת הַדָּגְתִי

כי אתם פוסעים ללא מטרה בלי לדעת שאנשים  
חיבים להיות מאחדים בתקוותם להאבק  
לפרש את העולם ולשנות אותו.  
בצעד אחד של לבי אגרר אתכם  
אני נטול כח חיתי ועודי חי

אך מפתע מכך שעלי לדבר כדי למשך את תשומת לבכם  
כשאצצה אשחרר אתכם על מנת לבלבל את האצה וקוצי השחר  
עם אחינו שמכוננים את אורכם.

אם אמר לְכֶם שֶׁבַמְפָּרֵץ הַמַּעֲיָן  
מִסְתּוֹכֵב מִפֶּתַח־נְהַר הַפּוֹעֵר אֶת הִירְקֶת  
תִּאֲמִינֵנו לִי יִתֵּר עַל כֵּן תִּבְיֵנו

אבל אם אני שר ללא מעקף את רחובי בשלמותו  
וארצי כלה כרחוב ללא מוצא  
יותר לא תאמינו לי ככל שתלכו למדבר.

1948, מתוך שירים פוליטיים בהוצאת גלימור

פול אלואר (1895-1952) Paul Eluard

מהמשוררים הליריים החשובים של המאה העשרים ומאבות הסוריאליזם. יצירתו משקפת את האירועים החשובים של המאה הקודמת, שתי מלחמות העולם, התנגדות לנאצים, חתירה לשלום וחזון של שינוי חברתי. בן למשפחה ממעמד העובדים, לאב ספרן ולאם תופרת. היה קומוניסט פעיל כל ימיו.

”כשהתחלתי לכתוב בתחילת המסע שלי כתבתי מילים אלו, היום אני יכול לשנות ובמקום הכתיבה אני יכול לכתוב אהבה” (עמ' 302) כותב דוד ברבי ורוקם בחוטים מוארים באהבה את הכמיהה לשוב הביתה אל עצמו.

הנפש היא יער שחר מלאה ברכבות הרים המותחות  
גופן אל הפסגה

♦ ותנועת הרוח מכננת בין הצמרות לפסים (עמ' 122).

חום גופה הוא מחמם במציאות את איברי המבקש להתפרץ אל עבר הלא נודע (עמ' 8). היד התופרת היא ידו של המאהב, הזמר, המוזיקאי, המבשל אנין הטעם, הכותב, התופר בזהב המילים את השירה והזמרה. את האהבה.

תְּחִוָּה אֶת  
שְׁכֵרוֹן הַכְּתִיבָה  
כְּצִרִיבַת יָיִן  
עַל חִיָּד

## קריאת השכמה

מני מאוטנר: **הן אפשר – סיפור מזרח-תיכוני עתידי**, כרמל 2019, 158 עמ'

מני מאוטנר, שמוכר בזכות מחקריו המונומנטליים העוסקים בממשקים שבין משפט, חברה ותרבות, מתגלה בספרו החדש **הן אפשר** גם כסופר מחונן, אשר סוחף את הקורא בתנופה אדירה ללב הסכסוך הישראלי-פלסטיני.

הספר נפתח במבוא רעיוני קצר של אבי שגיא, עורך הסדרה "פרשנות ותרבות" בהוצאת כרמל, אשר דן בשני היבטים מרכזיים. האחד, הוא דמותו של הכותב עצמו, אשר נדמה בעיניו כמי שהשיל מעליו את אדרת החוקר ועטה על עצמו גלימת סופר. דומני כי לא ניתן להפריד בין מאוטנר החוקר למאוטנר הסופר. לא רק אופייה המקוטב של החברה הישראלית, על ריבוי התרבויות שבה, בצד הסיכויים והסיכונים הצפונים לה מתהליך שלום אפשרי נדונו במחקרים רבים, בהם אלה של מאוטנר עצמו, אלא שגם הוצעו נרטיבים אפשריים לחברה הישראלית בעתיד, משל לכך נמצא בחתימת ספרו של ברוך קימרינג קץ **שלטון האחוסלים** (כתה, 2001), המקבלים, במידה מסוימת, לבוש פרוזאי

בספר שלפנינו. השני משתקף בהגדרת הסיפור כאוטופיה. הגדרה זו באה לשגיא הן מן הדמיון שבין שם הספר למימרה ההרצליאנית, "אם תרצו אין זו אגדה", והן מתוך הישענות מעורפלת על האנלוגיה שערך ארנסט בלוך בין אמנות לספרות המבטאות באופן רפלקטיבי את אי הנחת של האדם ממצבו ואת כמיהתו לעתיד אחר. נראה בעיני כי הגדרה זו ראויה לחידוד ולהבהרה. שם הספר אמנם מתכתב עם הסיסמה ההרצליאנית, אך הוא שאול משירו של חיים חפר 'הן אפשר', אשר נכתב בעיצומה של מלחמת השחרור ומבטא כמיהה לעתיד אחר, שיכול להתפתח באופן לינארי מההווה הקיים. בהקבלה לכך: סיפורו של מאוטנר אמנם מתייחס לדיוקן אפשרי של העתיד הקרוב אולם נקודת המוצא היא המציאות הקיימת. בכך נשללת האפשרות להגדיר את היצירה כ'אוטופיה', שמקובל לראותה כמציאות שמתפתחת במנותק מתהליך היסטורי ריאלי. וברוח האבחנה שעורך ארנסט בלוך בספרו העיקרון תקווה, בין אוטופיזם אבסטרקטי, קלאסי, המנותק מתהליך היסטורי ריאלי, לבין אוטופיזם קונקרטי, המבטא פעולה אנושית-רצונית ליצירתה של מציאות אחרת, טובה מזו הקיימת, הרי שספרו של מאוטנר עונה להגדרה האחרונה.

ייחודו של הספר, העומד כאמור בסימן הסכסוך הישראלי-פלסטיני, מתבטא בראש ובראשונה בהרמוניה שבין לשון בהירה וקולחת, עלילה רומנטית מרתקת, ביקורת פוליטית וחזון לעתיד אפשרי. במטרה להמחיש את ההשלכות הרב-ממדיות של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, משלב מאוטנר בין שני סיפורים המשלימים

זה את זה. האחד, התייחד לממד המיקרו של הסכסוך, מתאר את השלכות הסכסוך על חייהם של זוג צעיר, מבחינה כלכלית, רגשית ומשפחתית. האחר מוקדש לבחינת ממד המאקרו של הסכסוך, על היבטיו ההיסטוריים והתרבותיים, המשתקף מדמותה ובעיקר ממשנתה של המנהיגה הנבחרת בישראל.

הספר פותח בתיאור של פיגוע המוני פתאומי, המתרחש באוקטובר 2030 ומוביל לשורה של פעולות אלימות, שמבצעים קיצונים משני הצדדים, אשר מערערים את היציבות באזור כולו ומפנים את תשומת הלב העולמית לסכסוך המדמם. ממשלת ישראל, שמצטיירת כמי שרואה בשלום פנטזיה מסוכנת, מקדשת את הלאומנות הקליריקלית ומגלה הבנה בשתיקה לפעולות טרור של אנשי הימין הקיצוני, וזכה לגינויים מכל עבר ומאשמת בטיהור אתני. נקודת המוצא של מאוטנר מתיישבת עם מציאות

ימינו, כאשר האירוע המטלטל של אוקטובר 2030 מותח אנלוגיה לטבח שבעה באוקטובר 2023 על ספיחי השונים, אלא שבהן **אפשר** האירוע המטלטל מוביל להתפכחות ופוחת פתח לעיצובה של מציאות אחרת.

מתוך הכאוס והקטל מתבלטת בישראל מנהיגה, המסמלת בדמותה, בפעולותיה ובעיקר בדבריה את תמצית התמורה המיוחלת של הרעיון הציוני. הגיבורה היא בת להורים מסורתיים יוצאי עדות המזרח שהתיישבו בעיירת פיתוח דרומית, אשר נסחפת לפעילות פוליטית מהעולם האקדמי, שבו היא משמשת מרצה להיסטוריה של עם ישראל. דומני כי לא במקרה עיצב הכותב דיוקן כזה של מנהיגה - מזרחית, משכילה, הפועלת מתוך מודעות היסטורית, אשר בכוחה לעצב סיפר ציוני חדש ולשמש ראש גשר הן בין הציבורים השונים בישראל והן בין ישראל לערבים.



במסע הבחירות מתמודדת הגיבורה, העומדת בראש תנועת 'הן אפשר', מול יריב, המבטא דעות לאומניות שמרניות ורואה בפשרה עם הפלסטינים בגידה ברעיון הציוני וויתור על 'נחלת אבות'. לעומתו, מציגה הגיבורה חזון המבטא המשכיות ותמורה לחזון הציוני הקלאסי. המשכיות, על שום שיש בו תזכורת לשאיפה הציונית המקורית של בניית חברת מופת, סובלנית וליברלית. תמורה, על שום שהוא מבקש לצקת תוכן ערכני באותו חזון שנזנח לטובת לאומנות דתית קסנופובית. יש להרגיש כי מאוטנר אינו תולה את האחריות לסכסוך המדמם על הצד הישראלי בלבד. הכאוס והקטל חסרי התכלית מצמיחים גם בצד הפלסטיני מנהיג מפקח, הקורא מצידו להתפייסות ולפשרה.

אבן הפינה לשלום שמתאר מאוטנר מגלה הבנה לשני ממדי העומק של הסכסוך. האחד הוא הממד הרגשי המתבטא, בראש ובראשונה, בכמיהה של כל צד להכרה בסיפר היסטורי שלו. ואכן, התהליך נפתח בהכרה של המנהיג הפלסטיני בזכות ההיסטורית של היהודים על הארץ ובהרגשתם כעם שחזר לארצו, בעוד שהמנהיגה הישראלית מביעה הכרה בטרגדיה של העם הפלסטיני ובייסורי הכיבוש הממושך. ההכרה ההדדית בנרטיב של האחר מחייבת בצידה נטישת החלום של מימוש יעדים

המדען מבקש הפעם לדעת  
 אם כוכב שהתש מתנועתו הקבועה  
 (עמה נולד מסביב לשמשו היחידה)  
 הוא הצפוי למרד במסלולו  
 וכיום משלו לחרג לנתיב שחרור עולמי -  
 שאין בו סיכוי או הקפה קבועה,  
 הלאה, הלאה לטוס כמו בתחלת הבריאה.

ועוד מבקש לקבע  
 אם כוכב שתנועתו נפילה שנה אחר שנה -  
 מילדות מתרוצץ ללא מסלולים -  
 דוקא הוא המועד לשנות גורלו  
 ולבקש לעצמו שמש קבועה משלו.

מדוע עזבה הבקר האם  
 את כף יד בנה:  
 צעדים ראשונים לכהו - התרגשה.

מדוע עזבה הבקר האם  
 את כף יד בנה:  
 טובה להיום דרכך מזו שבי מוכנה.

מדוע עזבה הערב האם  
 את כף יד בנה:  
 הזדרז, המלט, כל מרחק ממני ייטב לך לתמיד -  
 כי האש שהציתו - אותי בודאי תשיג.

מדוע נטשה האם את אחיזתה  
 כי באו זרים ונמלט מהזמן בנה,  
 בכף ידה נותר אך מזגו ואותו בלעה לקרבה.

לאומיים מוחלטים לטובת הסתפקות ביעדים חלקיים בלבד. השני,  
 מתבטא בהכרה בממד הדתי של הסכסוך המחייב דיאלוג בין  
 דתי מפשר ומגשר, בצד גיבושה של חלופה תרבותית-הומניסטית  
 להשקפה הדתית.

העיקר החשוב בעיני הינו שהשלום המתואר הוא רכיב אחד  
 מתמורה חברתית ותרבותית מקפת המתבטאת בהחלטה ישראלית  
 להשתלב במרקם המזרחי-תיכוני. החלטה זו אינה אלא מהפכה  
 קופרניקאית במחשבה הציונית אשר ראתה עצמה, כמתבטא  
 במובהק כבר בחזון ההרצליאני, כשלוחה של התרבות האירופית  
 במזרח. מאוטנר טוען, למעשה, כי שלום אפשרי רק עם נטישת  
 הגישה התרבותית-הקולוניאליסטית לטובת השתלבות תרבותית  
 במרחב המזרחי-תיכוני. במילים אחרות, הכותב קורא לעיצובה  
 של 'ציונות מזרחית', שתתאפיין בגיבושו של סיפור חדש, מנוגד  
 לזה האירופי, אשר ראשיתו בהארה על היסטוריית היחסים של  
 הקהילה היהודית בארצות המזרח עם סביבתה והמשכו בהכרה  
 ובהיכרות עם התרבות ועם השפה הערבית. למהפכה של 'הציונות  
 המזרחית' יש משמעויות לא רק כלפי המרחב המזרחי-תיכוני  
 אלא, בראש ובראשונה, בפעולות שנועדו לחזק את השתלבותם  
 הפוליטית והתרבותית של אזרחי ישראל הערבים.

יש להדגיש כי דיוקן השלום שמתאר מאוטנר אינו אוטופי כלל  
 ועיקר. בצד פירות הילולים של שגשוג כלכלי ופריחה תרבותית  
 הוא נותן דעתו גם לפירות באושים, אפשריים, של שחיתות,  
 פשיעה ובעיקר לפעילות מתנגדי השלום משני הצדדים, אשר  
 ברור כי לא יבחלו באמצעים כדי להשיב את הגלגל לאחור, אם  
 באמצעות תעמולה ארסית והוצאת דיבה ואם באמצעות פיגועי  
 טרור המוניים. אולם, הצלחת התהליך תלויה בהנהגה נחושה,  
 בעלת חזון אשר זוכה לתמיכה ציבורית ועולמית.

אחד מסימניו של סופר טוב הוא לא רק בהתבוננות הנוקבת  
 במציאות, על היבטיה התרבותיים, ההיסטוריים, החברתיים  
 והאנושיים, אלא בעיקר בכיבוד דמותה ונסיבותיה של אותה  
 מציאות ובהעמדת חזון לעתיד אחר, טוב יותר. במילים אחרות,  
 ספרו של מאוטנר אינו אלא קריאת השכמה לחברה הישראלית  
 השקועה עד צוואר בסכסוך דמים אין-סופי רב השלכות, הנובע  
 מהשתלטות רוח סהרורית של לאומנות דתית והנהגה כושלת  
 נעדרת חזון, הפורטת על מיתרי הפחד ההיסטוריים, לטובת  
 ניסיון לעצב מציאות אחרת, כאשר התנאי לה הוא העמדת הנהגה  
 אמיצה פורצת דרך ומפוכחת הנושאת חזון שיונק ממורשת  
 ציונית ויהודית.



## מועדוני תרבות בין פריחה לשקיעה

חגית הלפרין: מצוותא עד מלוא, רסלינג 2025, 364 עמ'

הורוביץ היו עמודי התווך של המועדון במשך שנים רבות וניהלו אותו בהתנדבות תוך התמודדות עם קשיים רבים. החזון שעמד לנגד עיניהם היה חברה אידיאלית ומושלמת. היתה זאת אוטופיה סוציאליסטית מפוכחת וניתנת להגשמה, שביסודה האמונה באדם. מאחר שישראל כהן שימש גם עורך העיתון המפלגתי של מפא"י 'הפועל הצעיר', הוא הפך לאיש הקשר בין המפלגה למועדון בכל המובנים. ארבעה עקרונות הנחו אותו: מועדון ללא אוריינטציה פוליטית, פעילות התנדבותית של המרצים, מתן פטור מתשלום לחברים עבור כניסה לאירועים והקפדה על רמתן הגבוהה של ההרצאות.

מחקרה של חגית הלפרין שופך אור על פעילותו של מלוא, שנולד וצמח ממפגשי אמנים בבתי קפה ספרותיים עד שהתמקם בזמנהוף פינת שלמה המלך. מלוא היה חלומו של ישראל כהן. בהשפעת חזונו של שלונסקי הוא ביקש להקים מועדון חדשני במטרה לקרב בין יוצרים מאמניות שונות. ובדומה לצוותא אהוא פעל במרץ למשוך את צעירי היוצרים. מלוא כצוותא, זכה לאוהדים ולהערכה נלהבת, ומנגד, גם לו קמו מבקרים, שהיו מצד אנשי הימין והשמאל הקיצוני.

סביב קורותיו של מלוא נקשרו אירועים שונים. אחד מהם הוא הולדת השיר הנודע 'שיר שמח' של אורלנד וזעירא בעיתוי הקשה והמצמרר של אסון האוטובוס במעלה עקרבים יומיים לפני פורים. בערב שבו עמדה להתקיים מסיבת הפורים המסורתית, שררה במלוא אווירת נכאים. ביוזמתו של משה שרת שנכח במקום וממש כפה על אורלנד וזעירא לחבר שיר שמח להעלאת המורל, נולד השיר הזה שיש בו התלהבות חסידיית וביטוי לסמיכות העצב והשמחה בחיינו בארץ.

במשך שנים היה מלוא מועדון תוסס שנתן ביטוי למשמרות השונות בספרות העברית ובתוכן גם למגמות חדשות ומהפכניות. ניתנה במה לספרות דור תש"ח ולספרות הצעירה שעמה נמנו בני חבורות לקראת ועכשיו האנטי ממסדיים. ויכוחים סוערים ומרמים, רוויי ביקורת הדדית התנהלו במקום בין סופרי קבוצת עכשיו ובראשה גבריאל מוקד לסופרי חבורת עקד שבראשה עמד איתמר יעוז קסט.

זה היה מרכז תרבותי חי ונושם. אמנים שהופיעו בו שאבו השראה זה מזה וניהלו דיאלוג פורה ומפריח. מלוא תרם רבות לאמנים צעירים ונסך בהם תחושת ערך. אמנם הוא שימש אמצעי בידי המפלגה לגיוס צעירים בעלי מודעות פוליטית חזקה שיפעלו עבורה, אבל בפועל המועדון לא מימש את מטרות המפלגה, מכיוון שהיעד של תרבות חופשית במיטב ההוא שעמד לנגד עיניהם של ישראל כהן וחבריו. מלוא שימש דוגמה טובה למועדונים אחרים בתל אביב, ואף הביא לכך שאמנים בערים אחרות ביקשו להקים מועדון באותה מתכונת.

ואולם למרות ההצלחה, המאמצים למשוך צעירים הצליחו באופן חלקי וזמני בלבד. עד מהרה הבינו אנשי המועדון

ספרה זה של חגית הלפרין - פרי מחקר אינטנסיבי ומקיף של למעלה משנתיים - הוא מצבה למועדוני התרבות החלוציים התוססים בתל אביב בשנות החמישים והשישים שהיו וחלפו מן העולם, אבל היתה להם תרומה חשובה ובלתי נשכחת לתרבות הישראלית המתהווה בארץ. מנהלי המועדונים, ובצדם הסופרים והאמנים שהופיעו בהם, פעלו בהתנדבות נלהבת מתוך תחושת שליחות. זאת היתה חלוציות בשדה הרוח. מעט מאוד מחקרים נכתבו על מועדוני התרבות האלה, ומכאן חשיבותו ותרומתו של הספר התייעודי הזה.

מועדוני התרבות פעלו בחסות מפלגות הפועלים והתחרו ביניהם. מכל המועדונים שדעכו ונעלמו עם ירידת כוחן של תנועות הפועלים והופעת הטלוויזיה, הוסיף לפרוח ולהתקיים



מועדון צוותא. הוא נוסד ב-1946 מטעם מפ"ם על ידי המשורר אברהם שלונסקי ומשכנו הראשון היה בנחלת בנימין (בהמשך עבר לדיזנגוף ולמרתף מאפו). אחר כך הוא נקרא "צוותא מועדון לתרבות מתקדמת" ועבר תהליכים וגלגולי מקום ממועדון לחברים עד מתכונתו הנוכחית באבן גבירול. במרוצת הזמן הוקמו מועדוני תרבות של צוותא במקומות לא מעטים ברחבי הארץ.

כוונת שלונסקי היתה להקים מרכז תרבותי שאינו משויך באופן מוצהר למפלגה, אלא עבור יוצרים מחוגים רחבים, שלנגד עיניהם

עמדו עתידה ומעמדה של התרבות העברית. שלונסקי האמין שהתרבות המתקדמת צריכה להיות מושתתת על שילוב בין הלאומי, התרבותי-יהודי והאוניברסלי, וניסה להתרחק מהמגמה הפוליטית שניסו להטביע אנשי מפ"ם על המקום.

צוותא הפך למסוד תרבותי נחשב ובעל מוניטין טובי האמנים והיוצרים הופיעו בו, אבל השינויים בתכנים התרבותיים שנכפו עקב הבעיות הכספיות היו למורת רוחו של שלונסקי שהתנגד לטשטוש הגבולות בין בידור לתרבות. המנהלים שבאו אחריו השתדלו להתמודד עם הצורך לממש את חזונו ולהמשיך את דרכו, ומאמציהם נשאו פרי מדי פעם. היו תקופות שהושם דגש על מופעים של זמרים מוכשרים ובמקביל ניתן מקום גם לאמנות בועטת ואוונגרדית.

מקום מרכזי בספר מוקדש למועדון מלוא שהוקם אחרי צוותא והיה חשוב לא פחות ממנו. מלוא הוא ראשי תיבות של מועדון לסופרים ולאמנים, והוא פעל בין השנים 1981-1952. שמו נבחר גם בגלל משמעות המילה מלוא שפירושה בניין מבוצר. בית יציב של סופרים ואמנים. בראשו עמד אביה של חגית הלפרין, הסופר, המתרגם והעורך ישראל כהן. הוא ויעקב

## חגית בת-אליעזר

### לניקולא

בְּאֵירַת הַנְּכָאִים הַמּוֹת מִפְּסִיק לְהָיוֹת אוֹיֵב.

הָאוֹהֵב נִגְאָל מִסְבְּלוֹ

וְאֵנִי חַיָּה עִם זֶה.

יֵשׁ שְׂמֵחָה מְבֻרָכָה

כִּי חוֹסְכֵת הַתְּאֵבָדוֹת.

אֲרֻצֵי הַפְּנִינִית מִתְפַּחֶמֶת

רְשָׁעוֹת וְשָׁחִיתוֹת.

מִתִּי תִרְחֹץ אֶת פְּנִיָּהּ?

אֲנִי מִתְנַחֶמֶת

בְּנֵה טֵהֵר הַמְּדוֹת אֵי-שָׁם.

שצעירי חבורות לקראת ועכשיו היו אורחים לשעה שלא ראו במלוא את ביתם ולא חשו שייכות אליו. הורוביץ סבר שהסיבה לכך היא האווירה הרצינית במועדון, שאינה לטעמם של הצעירים התוססים והמרדנים. בשלב מסוים קיווה ישראל כהן לקרב למלוא גם אנשי אקדמיה צעירים וחדשניים כמנחם פרי וחבריו איתמר אבן זוהר ומאיר שטרנברג, אבל גם הם לא היכו שם שורש, מכיוון שלא חשו שייכות למקום בשל פערי הגיל והתפיסות.

חגית הלפרין מונה כמה סיבות להפסקת הפעילות הענפה והמבורכת במועדון, שהעיקרית בהן היתה קיצוץ דרסטי בתקציבו בגלל השפל הכלכלי וההאטה במשק בשנות ה-60. גורם נוסף היה פרישתו של הורוביץ לגמלאות מעריכת המדור הספרותי ב'הארץ', שמנעה ממנו לפעול כמקודם למען מלוא. גם פרישתו של בן גוריון ממפא"י והשינויים שחלו במפלגה בהשפעת הלכי הרוח החדשים בארץ – מ'חלוציות' ל'התברגנות', חרצו את עתידו של המועדון.

בתחרות ששררה בין צוותא למלוא כל השנים, הניצחון היה של צוותא בסופו של דבר. כשמלוא התחיל לדעוך, ראו אנשיו את פריחתו של צוותא שהשכיל להתאים את עצמו לרוח הזמן, בעוד הם המשיכו לרבוך בערכים שלהם ולהיאבק על קיומם, והדור הצעיר מתרחק מהם לטובת צוותא. למרות נאמנותו של ישראל כהן למפלגה, התגלעו בינו לבינה חילוקי דעות ומתחים. מאמציו לגייס תמיכות כספיות למועדון לא צלחו לאורך זמן, בעיקר לאחר פרישתו לגמלאות מהפועל הצעיר. הגרעון גדל. כבר קשה היה לגייס מרצים בהתנדבות. גם הפרסים קוצצו. והמצב המשיך להידרדר לאחר מלחמת יום כיפור.

תקופת הפריחה של מועדון מלוא הסתיימה בשנת 1965. מאז הלכה והצטמצמה הפעילות ודעכה. אמנם בחזותו החיצונית נראה מלוא מועדון מודקן, אבל הוא נשאר תוסס ומלא חיים גם לקראת סגירתו. היו נחישות וחריצות, והיה החזון האוטופי של ישראל כהן גם כשנותר לברו אחרי שפרש הורוביץ. מדי פעם צצו נקודות אור, כך כינונו של החוג לסופרי יידיש ב-1978, שמטרתו היתה לקרב את סופרי היידיש לספרות העברית. התוכנית האחרונה נערכה ביוני 1981 והוקדשה לאורי צבי גרינברג שנפטר חודש לפני כן. הלפרין מציינת כאזכובה שהמועדון נסגר בשקט ללא כל התייחסות של ראשי מפלגת העבודה לתרומתו לתרבות העברית ולמפא"י, וגם ללא מילות תודה לישראל כהן, שהיה אחד מעמודי התווך של מלוא. מילים מרגשות על המועדון שנסגר יצאו רק מקולמוסה של שרית פוקס, בכתבה נוסטלגית על ימי הזוהר של מלוא.

בעקבות צוותא ומלוא חשפה הלפרין עולם של מפעלי תרבות שמביניהם היא חקרה תשעה שהיו מועדונים נלווים למלוא: מלוא צפת, בארי בירושלים, המרתף בחיפה. כולם היו שייכים למפא"י. בעצם לכל מפלגות הפועלים היו מועדונים. היה מועדון מדור ההתל אביבי שהיה שייך ליגאל אלון מאחדות העבודה. גם למק"י היה מועדון שנקרא אחווה.

במועדונים האלה התקיימו הרצאות ודיונים סוערים על ספרות, אמנות ותרבות, קונצרטים ותערוכות. אבל הם לא שרדו ומפלגות הפועלים לא הצליחו לרתום לשורותיהן אנשי ספרות בעלי

מודעות פוליטית שישתתפו במועדונים האלה. ירידת כוחה של מפלגת העבודה בעקבות הבחירות והיקלעותה למשבר כלכלי שמטה את המשענת הכלכלית של המועדונים, שהקהל שהגיע אליהם היה קהל מבוגר חובב ספרות ותרבות ולא צעירים.

נותרה השאלה המתבקשת איך קרה שהמועדונים החשובים הללו לא משכו אליהם צעירים בעלי מודעות פוליטית. ואולי זאת אחת הסיבות לעקב אכילס שלהם ולדעיכתם עם הזמן. אבל היום, כשרוח ההתנדבות פורחת אצלנו רק במצבי קיצון, במשברים ובמלחמות, ושיקולי תועלת הולכים וכובשים כל חלקה טובה, אפשר לפחות להביט אחורה בהערכה רבה ובנוסטלגיה על פועלם ההתנדבותי והחלוצי של ראשי המועדונים וגם של היוצרים דאז שהתמודדו עם קשיים רבים תוך ויתור על תמורה כספית רק כדי לשמור על נשמת אפם של אירועי הספרות, התרבות והאומנות ולהבטיח את המשך קיומם.

הספר מנציח בפרטנות ובקפידה מהלכים ופרטי אירועים מתוארכים, הגיגים ומפגשים ספרותיים, ומשלב תמונות ומכתבים השמורים בגנזים. כמי שגדלה והתחנכה בבית ספוג תרבות וספרות, מלווה חגית הלפרין באהבה ובהערכה את פועלו של אביה הסופר, המתרגם, המסאי והעורך, שהיה גם איש מעשה שניהל ביד רמה את המועדון בראותו בו הגשמת חלום וייעוד חשוב לספרות ולתרבות העברית המתחדשת במדינה הצעירה. ♦

## האקספרסיוניזם של פרנץ ורפל

בעקבות ארבעים הימים של מוסא דאג

העובדים בבית חרושת לשטיחים, נתן לי את הדחיפה האחרונה לגאול מתהום הנשייה את גורלו המוזר של העם הארמני... סיפר ורפל.

עוד לפני האנשלוס עזבו ורפל ואלמה את אוסטריה. תחילה היו ברומא, במשך זמן מה חיו באי קאפרי שבאיטליה ומשם עברו לצרפת (1938, סנריי-סורימר). בשנת 1940, כאשר כבשו הנאצים את צרפת, נמלטו בני הזוג ורפל, יחד עם הסופר היינריך מאן ואשתו, ועברו דרך הפירנאים לספרד, לפורטוגל ומשם לארצות הברית. ורפל התיישב בבוורלי הילס שבקליפורניה, שם התיישבו גם עמיתיו הסופרים תומאס והיינריך מאן, ליאון פויכטוונגר והמלחין ארנולד שנברג. בשנת 1941 קיבל ורפל אזרחות אמריקאית. ב־26 באוגוסט 1945, מת ורפל מהתקף לב.

את ספרו החשוב מכל כתביו, הרומן ההיסטורי ארבעים הימים של מוסא דאג, כתב ורפל בשנת 1933. מוסא דאג שוכן בקצה הדרומי של רכס הרי אמנוס בדרום טורקיה, קרוב לגבול עם סוריה. בשנת 1915 היה מוסא דאג מוקד להתנגדות הרואית של ארמנים שהתקוממו כנגד פקודת גירוש שהוציא נגדם השלטון העות'מאני. פרנץ ורפל, יהודי, שראה את האסון הבלתי נמנע המתקרב לאירופה, תיאר את הנוצרים הארמנים כעם הנתון בסכנה של השמדה מוחלטת. בספרו זה הזוהר ורפל את אירופה ואת העולם כולו והצביע על העובדה שהיו מי שהקדימו את היטלר ולמוסוליני במאה העשרים, וכי התלמידים עתידים לעלות על מוריהם בחומרת מעשיהם המדממים. מכונת התעמולה הנאצית, אשר שמה לב להשוואות שערך המחבר בספרו בין הארמנים ליהודים, הורתה לשרוף את יצירותיו של ורפל - "הפירות הרעילים של הסופר היהודי" - שהטיף לפציפיזם, אהבה לאנושות והתנגדות לנאציזם.

ארבעים הימים של מוסא דאג פורסם לראשונה באוסטריה, חודשים אחדים לאחר שהנאצים שרפו בגרמניה את יצירותיו האחרות של המחבר. אף שעסק בעם הארמני, רבים מן הקוראים חשו כי רומן זה של ורפל מלא בסימבוליזם הקשור להיסטוריה היהודית וליהדות, משום ש'מוסא דאג' פירושו

הסופר והמשורר האוסטרי-יהודי פרנץ ורפל נולד ב־10 בספטמבר 1890 בפראג, אז חלק מהאימפריה האוסטרית-הונגרית. הוא נולד למשפחה יהודית עשירה. אביו, רודולף ורפל, היה סוחר עשיר וידוע בקהילה היהודית המקומית דוברת הגרמנית. ורפל האב רצה שכנו היחיד (במשפחה היו גם שתי בנות) ימשיך את עסקיו, אך הבדלי הגישה בין האב לבן עלו על פני השטח בשלב מוקדם מאוד. לפי הביוגרף של ורפל, ריצ'רד שפכט, למן ההתחלה שרבט פרנץ הצעיר שירים על דפי החשבונאות של אביו. בסופו של דבר וכתוצאה מחילוקי הדעות ביניהם, עזב פרנץ ורפל בן העשרים את בית הוריו. הוא למד באוניברסיטאות של פראג, לייפציג והמבורג. בשנים 1911-1912, שירת ורפל בצבא האוסטרי-הונגרי. בשנת 1912, במהלך שירותו, הוא נעצר בשל נאומיו החריפים נגד המיליטריזם.



ככותב, הוא היה ממייסדי האקספרסיוניזם באמנות, שעניינו לתת ביטוי לעולם הפנימי של האמן, ולא לעולמו החיצוני. הוא הכיר את הסאטיריקן האוסטרי המפורסם ממוצא יהודי קרל קראוס ואת המשורר המהולל ריינר מריה רילקה. מ־1915 עד 1917, לחם ורפל בחזית המזרחית. עם שובו מהחזית, ב־1917, פגש בווינה את אלמה מאהלר, אלמנתו של המלחין גוסטב מאהלר, נציג מרכזי של האקספרסיוניזם במוזיקה, והשניים נישאו ב־1930. ורפל השתתף באירועים המהפכניים של 1918, והפך לאחד ממייסדי האיגוד הסודי האנטי-צבאי, והתוודע לרעיונות המרקסיזם בעזרת הסופר הצ'כי-אוסטרי ממוצא יהודי אגון ארווין קיש.

חבריו של הסופר, כולל קפקא, ראו בוורפל נביא של דור, דור האקספרסיוניסטים, אבל, כפי שכתב תומאס מאן, חתן פרס נובל לעתיד "הוא היה מוכשר מדי ואישיות גדולה מכדי להסתפק במסגרת של בית ספר אחד, והוא חצה את גבולות האקספרסיוניזם."

בשנת 1929 טייל ורפל בדמשק שבסוריה (ומשם המשך לפלשתינה ולמצרים); במהלך אותו מסע נולד הרעיון לכתובת הרומן ארבעים הימים של מוסא דאג. המראה מעורר החמלה של ילדי פליטים בעלי מום ומזי רעב,

## אביחי קמחי

### שאלה של ראייה

עֲלִיתִי לְרֹאשׁ גִּבְעָה שְׂדֵה חֶקְלָאֵי רְחֵב יָדַיִם נִפְרָס  
 לְעֵינַי בְּקִצְהוֹ הַשְּׁנַי חֲרֵשׁ עֲבוֹת לֹא יִדְעֵתִי מִה גִּדְל  
 בְּשֶׂדֶה גַם לֹא יִדְעֵתִי אֵלּוּ עֲצִים שְׁתּוּלִים בְּחֲרֵשׁ  
 חֲשַׁבְתִּי אֵינן זֶה מְשֻׁנָּה אֲנִי עֲדִין מִכְחִין בֵּין גּוֹנֵי יָרֵק  
 וּגּוֹנֵי צֶהָב זֶה מִסְפִּיק כְּדֵי לְרַגֵּשׁ אוֹתִי

### משחק על חלומות

פַּעַם גּוֹפֵי בּוֹגֵד  
 וּפַעַם מַחֵי מְאֻכָּז  
 מְדֵי יוֹם מְשֻׁמֵשׁ אוֹתָם  
 פַּעַם אֲנִי הָאֵחַ בְּעַל הַכֶּתֶנֶת  
 פַּעַם אָבִי הַמְסַתְפֵק בְּמַעַט  
 פַּעַם אֲמִי הַשׁוֹרְדֵת  
 פִּתְחָתִי נִסְיוֹב נּוֹגֵד מְרַעֲלִים  
 עוֹדֵי מְאָמִין בְּרוּחַ הָאֶדֶם

האיטלקי ממוצא יהודי, ויטוריו פואה: "ברומן של פרנץ ורפל ארבעים הימים של מוסא דאג מצאתי תיאור די מדויק של מה שתהיה הגישה כלפי היהודים במרכז אירופה".

ליאונל ברדלי שטיימן, פרופסור להיסטוריה באוניברסיטת מניטובה בויניפג שבקנדה, כותב: "במבט לאחור, הספר מציג סקיצה כמעט על-טבעית של היבטים של השואה הנאצית המאוחרת שבה נחרב העם היהודי של אירופה".

הרומן פורסם בעברית לראשונה בשנת 1942 (תורגם בידי י. ליכטנבוים; תרגום נוסף בידי צבי ארד יצא לאור ב־1979 בהוצאת עם עובד) בתקופת המנדט הבריטי בארץ ישראל, אז היה חשש כבד מפלישה נאצית, היו מי שטענו שאין ברירה אלא להיכנע. אחרים אמרו שחייבים להילחם, ורכס הכרמל נבחר לאיחוד הכוחות היהודיים. תוכנית זו קיבלה שמות שונים, שאחד מהם היה "תוכנית מוסא דאג" - הר הכרמל במקום הר מוסא דאג. בספרו על גבורת הארמנים והניסיון להשמידם נחשפו רגשותיו היהודיים של ורפל, שהיו בדרך כלל מוצנעים היטב, וספרו העניק השראה לרבים מן היהודים באירופה ובמדינת ישראל. ♦



פרנץ ורפל, דיוקן, אריך בוטנר, ויקיפדיה

הר משה, וארבעים הימים הם פרק הזמן שבו שהה משה על ההר (במציאות, ההגנה על מוסא דאג נמשכה חמישים ושלושה ימים); ארבעים ימי התנגדות - ארבעים שנות נרודים במדבר. ורפל מתאר את היציאה ממצרים כבריחה מפסיביות.

חייקה גרוסמן (מי שתהיה בהמשך חברת כנסת), אשר לקחה בנעוריה חלק במרד בגטאות פולין וליטא, כתבה כי הספר ארבעים הימים של מוסא דאג היה פופולרי בקרב פעילים יהודים באירופה, הוא נקרא ו"עבר מיד ליד": "ארבעים הימים של מוסא דאג מאת פרנץ ורפל הותירו עלינו רושם בלתי נמחה. הטבח המדמם והאכזרי של יותר ממיליון ארמנים על ידי הטורקים בשנת 1915 מול עיני כל העולם הזכיר לנו את גורלנו. ארמנים מתו מרעב, נורו, טבעו, ועונו עד מוות. השווינו את גורלם לגורלנו, את האדישות של העולם למצבם, כמו גם את הנטישה המוחלטת של האנשים האומללים שנמצאו בידיהם הברבריות של המשטר העריץ." ניצולה מאחד הגטאות בבלארוס כתבה על החיים בגטו: "רבים חיפשו ספרות טובה. הספר של פרנץ ורפל ארבעים הימים של מוסא דאג עבר מיד ליד. הוא סיפר את סיפור המרד ההרואי של קבוצת ארמנים במהלך הטבח הטורקי. בעקבות דוגמה זו, הנוער היהודי אסף נשק והקים תנועה מחתרתית". חבר במחתרת ההולנדית אמר על הספר: "בשבילנו זה היה 'ספר לימוד' שפקח את עינינו וציין בפנינו מה יכול לקרות, למרות שלא ידענו מה באמת יקרה". במכתב משנת 1938 מהכלא באיטליה, כתב הפוליטיקאי והסופר

## המנגן בעוגב הרוח

נרב ליניאל: עירוב, קתריזיס 2025, 123 עמ'

בשר הפצע, נוגעת בדם, פולשת. מה עושה הפלישה הזו? עוצרת את הדם מלגעוש, ובה בעת היא עצמה גועשת את הדם, מעצם המגע האינטימי, העמוק. סופת עירוב בין הפצוע, הפתוח, לבין הנוגע, החודר פנימה, כדבורה הפולשת אל לוע הארי, נמלאת באבקניו, נמזגת אל תוכו, נבלעת ברחמו, אשר סוגר עליה להרף.

בתחושת, שיר זה אוצר בתוכו את מהלך חווית העירוב, המוסיפה להיפרש על פני נגורות, מרחבים ומגעים לאורך הספר – חוויה אשר טמון בה מתח בין קצוות רחוקים, כריבוא מיתרים מתוחים, אשר במגעם זה בזה מחוללים תדר רעד תדר עמוק, בורא שירה.

השיר 'גובלן', אשר פותח את 'קדם', השער הראשון בספר, הוא עדות-לִבָּה של חוויית המשורר בעת בריאת השירה. ידו המוחשית, הממשית, נעדרת – כעדות לקטיעה ועקירה ראשיתית. ידו התותבת, המונחת תחת ההערר, היא הכותבת – כשהיא נעה בתווך בין הגרדיעה לבין ייצוגה בשירים הנארגים תחתיה. היד הכותבת עשויה סגסוגת, בדיל וְשִׁכְחָה. עם הקריאה עולה הדהוד אל חייל הבדיל קטוע הרגל בסיפורו של אנדרסן, על נפילתו, טביעתו והיבלעו, כיונה, בבטן דג. על שיבתו אל בית אהבתו. על השלכתו אל האש. על ליבו הנותר שלם, גם תחת הבערה. היד הכותבת "שוזרת חרך בקוף המחט" (עמ' 11) – ובכך שוזרת את החסר, החור, שהוא בה בעת צוהר אל השירה הנרקמת בתנועה חוזרת ונשנית. בין פריחה לבין קמילה. בין אריגת השירה לבין קריעת הלב – "והלכ המפרפר סמוך לבור פעור" (שם). "אני הודף בדוושת הכישור, בנול, בְּעוֹגֵב הָרוּחַ /- החושך עולה באופק נימה-נימה – כמו זריחה" (שם). כמה עדינה ומלאת מסירות מלאכת אריגת חוטי החושך לכדי שירה. כמה פלאית.

בהמשכו של השער "קדם" משובצים שירים אשר נחווים כשברי מראה, המשקפים שברי חוויות ילדות עמוקות ומכוננות, שופעות יפעה וכאב. כך בשיר 'משב', שבו נפשו הפקוחה של הילד חווה עולם רווי מראות עזים וקולות רוחשים, החודרים את חושיו – "בקיץ הם ניצתו פְּסָגָל כמו להבה חשאית, / ענן עמוס שהמטיר את גשמיו כשהרוח סער, / וכשהרוח סער, נקשו קסטיניטות עץ הסיגלון ורשרשו הענפים" (עמ' 12). הרשמים החושיים פועמים בנפש האמן הילד, כשסביבו נחילי ילדים בתנועה עזה, מתמדת – "מושכים בכל כוחם בהגה הקרוסלה, / נותנים לגופם לשקוע, לרצע, במתכת". הילד ניצב בין כל אלו,

ספרו השלישי, הפלאי, של נרב ליניאל עירוב, פותח בהקדשה – "למנגנים בעוגב הלילה". הקדשה זו, על הנדיבות והחמלה שבה, נחווה בתוכי ברעד תהודה, כאורגת מפת מעמקים המחברת בין נפש המשורר לנפש הזולת הקורא, בתדר לירי עמוק, המפיח חיות שירה בחשכה.

שם הספר, עירוב, מתייחס על דרך הפשט לכינוי הלכתי של הקפת שטח ציבורי הפתוח לרבים במחיצה. על ידי מחיצה זו אזורים הנחשבים 'רשות הרבים' הופכים ל'רשות היחיד' אחת גדולה, אשר מאפשרת מעבר חומרים בין רשויות יחיד נפרדות. ואכן, על פני הספר נשזרת שוב ושוב תנועת המשורר בין חלקות חייו; כשמבעד לשירה מתהווה מרחב מעברי, בו יכולה להתאפשר התנועה – שהיא מטלטלת בה בעת שהיא מאחה – בין חלקות אלו.

בשירה נפרשים רבדי זמן ומקום, מגעים בין יחיד וזולתו ובין יחיד לחלקי נפשו וחיו. שערי הספר השונים – "קדם", "ארץ, מוצא", "חוץ לארץ", "נחלה" ו"תהום ורוח" – נחווים כמוקדשים לחלקות אלו, אשר יש בהן נפרדות כמו גם שיש בהן עירוב, התכה ושזירה בנימי גוף, נפש ורוח.

השיר הפותח, שיר ללא שער וללא שם, פועם חוויה ראשונית, אשר נוכחות בה עוצמות פציעה וזעקה, המוחנקת במגע לופת, שהוא בה בעת מחזיק, חודר וגועש בחיות עמוקה –

"אורי, שהיה מנהיג החבורה ומבוגר ממני בשנה/ היה לוקח אותנו אל הגבעה שְׁלִיד הבית, / ופעם אחת, כשנפלתי בדרך לעץ הָאֵלָה, אחז בְּיָדִי, / והאֹרְצָל נָמַר את הגוף, ובירו האחת/ כיסה אֶת פִּי, ובירו השניָה כיסה על פְּנֵי הפצע, / ואצבעו העמיקה בְּתוֹךְ הכשר/ והאצבע עצרה אֶת הָדָם מלגעוש/ והאצבע געשה את הדם שְׁשֵׁתָה, והצעקה נבלעה בכפו/ והצעקה הסתבכה בענפי הָאֵלָה, וככה הוא החזיק אותי, / עד שהפסקתי לבכות, וכשחזרנו ראיתי בְּדֶרֶךְ, / ליד שיחי האחירתם, דבורה פולשת אל תוך/ לַע הָאָרִי, וגופה נמלא אבקנים, וְשִׁפְתֵי הפרח/ סגרו לְרַעַע סְבִיבָה, וזמוזמה נשאר בְּאֲזֵנִי/ כל הדרך הביתה" (עירוב, עמוד 7).

המגע החודר פנימה מנומר בחוויה שיש בה אפלה לצד מאור, "אורצל" – יד אחת של הנער מכסה את פציעת המשורר הילד, עוצרת את הדימום. ידו השנייה מכסה את הפה, מחניקה את הביטוי, את הזעקה. היד המכסה מעמיקה מגעה, חודרת אל

כך אפשר, אולי - את בשר ידך הכותבת ככלב הנוגס בבשר רגלו התפוסה במלכודת ופודה את שבינו בעד הכאב. שָׁחַד את הסהר בכל - במין, ביופי - כמו ציפור הפודה את שְׁבִיָּהּ בשייר" (שם). עז ובהול הציווי להימלט מן הספרות, הנחווית במחזור שירים זה כזולת אשר איננו מוחשי וחי, המושך אל מלכודת שהיא "חלל לאפר המתים" (שם, עמ' 22). בד בבר, זו השירה עצמה אשר פודה את הציפור השבויה, משחררת אותה לחופשי. לאחר אפשרות ההיחלצות עולה "שאלת התקווה": ומה נותר בידינו אחרי שנחלצנו? אחרי שהפנינו (סוף סוף) עורף אל גב הספרים? (עמ' 23). גם הפעם, בתשובה, עודנה שוורה השירה, בלתי נעקרת במלואה. ויש בה, לצד הדי הקולות המתים, גם את חיות יופי וצער - "קנון קלוע בקולות המתים: מזמור העשוי יופי וצער: הלל", המתח בין קוטב השירה לקוטב החיים חוזר ומתפצל בבית האחרון, הנחתם במשפט "לפרות את הבית, את היופי, את השפה - בעד החיים" (עמ' 23). ובכל זאת, השורה הראשונה בבית האחרון הינה "איך להיחלץ? כמו פסיכה -" (שם). בהרגשתי, רפרור זה לסיפור המיתולוגי על קופידון ופסיכה (מיתולוגיה, אדית המילטון, עמ' 169), אוחד בתוכו וריאציה על פרדוקס מורכב - הנפש נלקחת אל החיים במרחב בו לא בחרה - הגם שהוא מלא יפעה - עם זולת זר ועלום - ממנה, אשר מעורר בה כמיהה לצד חשש עמוק. ברגע סף היחלצות מפני המרחב הזר, חושף ארוס בפני פסיכה את פניו הממשיות. או אז מתחווית לה באופן צלול אהבתה אליו. מיהו ארוס? מיהו הספרות? האם הם האוהבים, המצילים, המעניקים בית, האם הם הלוכדים בכורה, גוזלים חופש חיים ובחירה? שניות זו הולכת ומתגלה כסבך המקננים בו מוות וחיים, מְהַלְכֵי שבי והפצעה לחופשי, והם ארוגים זה בזה.



בשיר 'אליס' (עירוב, עמ' 30), החותם את השער, הנער שסרב לגדול, אשר קינן בשדות הספרות והרוח, פורש כנפיו אל תנועת ההעזה הראשונה הלאה, אל הנעורים - "הייתי צריך/ להשתעמם לגמרי/ מהספרות // רק כדי לְקַפֵּץ ראש/ אל מחילת הנעורים // להסתנן אל סכנת הכניסה, / להיות נכון / לְאָלֶף שריטות עשב, / לְאָלֶף דקירות שושנה, / להיות נכון לגמרי / לְשָׁכַר את כל עצמות // (ואיך כשהרפיתי, כן, / אולי, / לראשונה חלפתי על פני מה שצבר ערך, כמו אבק: / אטלסים, / אנציקלופדיות, / מילוני כיס, / כתיב קָדֶשׁ, / סאגות משפחתיות, / רומנים גדולים - / בדרך אל עבי הארץ). // מי יודע, / אולי / אחרי שאצא מצידו השני / של כל זה / אוכל להביט סוף סוף / בְּמַרְאֵה / ולראות לראשונה / את קְלִסְתֵּר פְּנִי" (עמ' 31-32). מבעד לתנועה העזה נחשפת המשאלה כי הפנים שחוטות האור, הרוח והספרות, תוכלנה להיחשף ולהתגלות בקלסתרן המוחשי, בזהות הגלויה, וכך לדעת את עצמו בעומקו. בדומה לגילוי פסיכה את קלסתר ארוס, אשר מביא להארת הידיעה אודות המתרחש בליבה, ומאפשר מזיגה בין הנפש והרוח, לבין יצר החיים, התשוקה, אל הזולת והעולם.

בתווך - "ויום אחד עמדתי באמצע המגרש, העולם סבב, / יכולתי לשמוע את הגוף נחבט באספלט, / רגע, על סף ההכרה, / ושריטה ארוכה, כמו שורת שיר, נחרטה בתוך הבשר. / איש לא ידע את שְׁמִי" (שם). סחרור תנועת העולם המכה בחושים מביא את הילד אל סף אוברון ההכרה, עדי הנפילה. כך נחרטת הפציעה כעדות שירית ראשונית, שותתת וחיה, לנפשו של המשורר הילד, שלבדיות עמוקה בתוכו.

השיר העוקב, פותח בשורה "והיה ביניהם נער אחד שסרב כדרך הנערים לגדול" (עמ' 13). כנפש הקוראת נפרשת מניפת תהודה, הנער המסרב לגדול מעורר הד עמוק לילד אהרון, גיבור ספר הדקדוק הפנימי מאת דויד גרוסמן. אהרון, אשר אפשרות הגדילה הופקעה ממנו. אשר נסוג אל מצב שהות הנפש והסומה בהווה מתמשך, כתדר חלימה פרטי - "חולמינג" (שם, עמ' 95). ובתדר הזה קיננו ממושכות בדידות והתקפלות עמוקה פנימה "אני מתגלם לי ככה בתוך איזה אסון שלי. אני מתגלמינג" (שם, עמ' 110). הנער המסרב לגדול בשירו של ליניאל, מוקף בטבע הרווי, השופע בשלות ופריון, בעודו הוא עצמו אחוז ברוח - "הנער היה כחוש והיה חומק בין הנערים כצל, ודעתו היתה נתונה לרוח כל הימים ... והנער היה משוטט בגן, ודמו היה דל ומתוק כשרף, ופניו שחוטות אור" (עירוב, עמ' 12). גופניות הנער דקה, עלומה ומרפרפת, נעדרת שפעת דם זורם, כילד אהרון אשר "שכב מקופל סביב עצמו, חסר דם, נטול בשר כמעט" (ספר הדקדוק הפנימי, עמ' 110). בסוף השיר מפציעות פני הילד, והן שחוטות אור. שורת סיום זו נחווית כעדות על אורה העז של הרוח, אשר בכוחו לרדד ולרקע את חוטי זהב בפני הנער הצעירות והגמישות, ואולי - גם לסמאן עד שחיטה, לחתוך בן, לפצוע בהן מאור.

בשיר 'חלל' נוכחים המשורר הילד ואחותו הנערה זה לצד זה - עיניו תלויות בה, ונשימתו מהדהדת את נשימתה, מבעד לניאונה בחליל צד כסוף. "כמו בקנון חיזור אני פורץ במרווחי קוֹלְךָ, שְׁנִינֵי נושמים: נשימה, נשיפה" (עירוב, עמ' 18). נשימות האח והאחות שזורות זו בזו, בתוך עירוב בין אומנות המוסיקה, לבין הפעולה הסומטית הראשיתית ביותר - הנשימה. יתר על כן - דומה כי נשיפת האחות בחליל, הנבראת לכדי ניגון, היא זו המאפשרת את השאיפה והנשיפה של הילד הצעיר, את נשימתו. הקרבה העמוקה מכוונת חוויית שמירה ומוגנות. ונפש המשורר הבוגר, בתורה כעת, היא זו המנגנת את שירת הזיכרון - "שנינו אחוזים במוזיקה השומרת כמו בָּאָר עמוקה את גופינו בענבר הימים" (שם).

במחזור השירים "האביר בן דמות היגון/ מחזור שירי היחלצות" (עמ' 21) לפות מתח עמוק בין חלקי הנפש הנוהים אחר הספרות, אל קריאתה וכתבייתה, לבין החלקים המבקשים לברוח ממנה, מפני החוויה כי טמון בה איום מאיין ומושך מטה. "זו הספרות - רע מת. גופו שקוף, עורו פריך כנייר" (עמ' 22) "עכשיו צעד, לוחש הרע האילם. לך אל הבלתי ידוע, קרע בשיניך - רק

עירוב זוג האוהבים, על תנועת העולם הנמזגת ביניהם, אך גם על החלקיות שבמפגשם - שכן מעבר המיטלטלים בין אדם לאוהבו אינו מוחלט, בשל היותם נפרדים זה מזה. השיר פותח במגע המאפשר את התנועה הזוגית, המשותפת, הטבולה באור - "אחוז בידי/ כשהאור חולף מעלינו/ ואנחנו חוצים את גבול היום... // הכל טוב על צירו:/ הבגדים, במכונת הכביסה, / הכפית בשיבולת הקפה, / הזמן בחישוק השעון, / העולם" (שם, עמ' 56). בהמשכו של השיר נחשפים גם פער המרחק, כאב ההיחבשות בגבול גוף הזולת על אחרותו, על זהותו הנפרדת. גם כמיהת האהבה העמוקה לאין קץ אינה מאפשרת את הפעפוע אל ההתמזגות המוחלטת "אני מניח את ידי על לחייך. / בחוץ, / ציפור/ נחבטת בבכואתה, / גופה נטרף בדמות הנשקפת מנגד, / התוכל לעוף מעבר לאופק גופה? איננו יכול לחצות את עורך, / לפרוע לנו דרך/ מבעד למחיצת שמך. // גופך אמנם פקוח ככברה, אך דבר/ זולת החושך/ אינו עובר בערך הלילה: לא קולי, / לא יללת התן תחת תער הלכנה/ שעה שאתה פורם את כפתורי חולצתך, / ליכך נגלה לי לרגע מעבר לזכוכית חזך/ כשם שהאוויר מגלה את ניצניו מבעד לקרת החורף" (שם, עמ' 57-56).

לצד עירוב המשורר ואוהבו זה בזה, נוכחים בשער גם עירובי חוויות איום ואימה לצד נוכחות האושר. כך בשיר 'ייתכן' נכתב "אני מעביר את עצמי בתוך היום-יום/ אל העתיד, אל האפשרי: / הבית שישרף אם שכחת אורז על הגז.... הדמיון הנורא של הגוף/ הנזרק משמשת המכונת אל עבר הכביש הפעור, / בולענים בדרך, משטח קרח להחליק בו, / לשבור רגל, יד, ראש.... לקרוס שוב/ אל אפלת הדיכאון.. / אני נעדר אל הנורא, אל האיום/ גם אם אני כאן, כרגע, בתוך ההווה... / קל יותר להאמין בבלתי אפשרי מאשר/ באושר הפשוט, אבל הנה/ הוא צעד, הלך לדרכו" (עמ' 84). חריפות חוויות האימה המיטלטלות את הנפש, מהדהדת בליבי את המשגתו הייחודית של הפסיכואנליטיקאי דונלד ויניקוט אודות "פחד מהתמוטטות" - חוויות ייסורי אימה חוזרת מפני קריסה ואובדן. על פי ויניקוט, שורשי הפחד מהתמוטטות מצויים באירועי נגיפה טראומטיים, אותם חווה התינוק בראשית חייו, כשנפשו הינקותית טרם הנצה לנפרדות בינו לבין אימו. בשל כך, לא יכול התינוק הרך לחוותם. בעצם, טוען ויניקוט - "פחד מהתמוטטות הוא פחד מהתמוטטות שכבר התרחשה, התרחשה ולא נחווה... חרדה שלא ניתן להעלות על הדעת" (שרה קולקר, מתוך "פחד מהתמוטטות", במבוא לספר **עצמי אמיתי עצמי כוזב** מאת דונלד ויניקוט). מתוך קריאתי בשירת השער, אבקש להציע כי ייתכן שזרע לאותן אימות העמוקות הפועמות בעוצמה חריפה בשיר 'ייתכן', טמון במידת מה בראשית החיים; בשיר המופלא 'רפסודה' כותב המשורר - "מיטות שבהן הייתי: / מיטת הפגייה שסביבה, כמו אקווריום, האינקובטור/ וצינורות עוברים שתי וערב בסוף לְרַפְד תיבה שטה" (עמ' 74). התינוק הפג מופרד בטרם עת מגוף אימו, כמשה המקראי. הוא מושט בתיבת האינקובטור, שהיא מטפלת ומגוננת כשם שהיא זדה במגעה, רחוקה לאין שיעור ממגע עור אל עור, אקווריום זגוגיתי המהדהד את זכוכית

תחת השער "ארץ, מוצא" שבה לנכוח חווית הנפשיות המקננת במחוזות הרוח, הידע, הספרות והשפה. אליהן מצטרפים חפצים ואובייקטים, המשמשים גם הם כמגן בפני המגע עם הגופניות הגולמית, הרוחשת, המוכחשת כפי הנראה מחמת חרדה עמוקה - "מערימים/ אנציקלופדיות, אטלסים, אלבומים, / תמונות, ספרי מדע, ספריות שלמות למחיצות החרדים... // אווזים בכל אובייקט חדש, מתפעלים/ מן ההנדה האנושית... קראנו וקראנו וקראנו/ ולמדנו מן הספרים איך לקרוא בספרים: / בְּאֻזְנֵינוּ - קולות המתים/ בפינו - לשונם// הכחשנו כל מה שהיה גלוי בגוף" (עמ' 36-35). בשער זה נוכחים שירים, המהווים עדות לחוויות העדר עמוק ונאלם. אילמות מופקדת ביישות ידה חלומה, בלתי מתגלמת אל הממשי - "אמרתי לאבן האילמת/ את ילדתנו/ לאבן הכחולה כלובן/ לאבן המכוסה באלם ימים/ שאין לה שם או דמות הגוף" (עמ' 41). השער מסתיים בשיר 'ערש' - בחלקו הראשון פועם מאוד כאב החסר של "עריסה ריקה" מתינוק מוחשי. כאב המקנן בנפש המשורר "כמו עֶבֶר/ חיים שלמים" (עמ' 43). בחלקו השני של השיר, מתואר מהלך לידה של מעין "מוסיקת לילה זעירה" (מוצרט) - לידה מכאיבה, מתמשכת וחוזרת, של מנגינה רוויה בכאב ראשית, חי וזעיר כתינוק - "בכל לילה עולה/ לילה מְלוּל לְבָנוּ// בכל לילה עולה/ מתוך כלוב הצלעות/ עִגְמַת לְבָנוּ: / זעירה/ חסרת ישע... / דבר/ אינו מִישֵׁן את לילותינו/ אינו מְהַסֵּה את לְבָנוּ/ אינו מרדים את הצער/ משקיט את העצב הזה" (עמ' 44).

השער השלישי, "חוץ לארץ", נחוה כטומן בחובו את ליבת מהלך העירוב המושר בספר. כמה מופלאה אהבת המשורר ובן זוגו, כשהיא נפרשת בשירי השער. כמה רבים הפערים בין מחוזות חייהם ושפותיהם השונות, כמה מלאים הפערים האלו בזהב האהבה. "כמו רות, לחצות את גבול העשב, / כמו רות, לחרוג מגבול העצב ולדבוק/ בכל מה שעד לאמש עוד היה רחוק/ וזה לבבוש שפה כמו עור שְׁנִי, כל ערב... / לומר לו, בעברית, / אני אוהב אותך, כך אני בוחר" (שם, עמ' 48) בעודו פוסע בדרכי האהבה, נושא המשורר עימו גם את שפעת שירתו העברית, החסרה זולת שיהיה דובר וקורא את שפתה - "כמו סוד, נוטף, שקוף, כמו דיו שחורה, / שכאן, בלילה החשוך, מי יוכל לקרוא" (עמ' 49). ארץ המוצא, והארץ האחרת - שוכנות במתח ועירוב בנפשו של המשורר "ליבי במזרח ואנוכי בקצות המידווסט" (עמ' 50), מרפרר ליניאל אל המשורר יהודה הלוי. קרוע בין ארץ תולדותיו ובין הארץ האחרת, בה הוא חש בחוס הגוף הממשי של אוהבו - "איך אשמע פעימותיו, בחורף המווסת/ את חום גופך, שאליו עורי כמה.... וכמו קמע/ או מזוזה, אני נושק אותך, ובציפורן משרטט/ על פני בשרך את גבול ציון" (שם). גוף הילד הרחוק, דל הדם, מן השערים הקודמים, נוכח כעת בחיות ובשפעה במעשה האהבה, במגע הגופני החי עם אוהבו. בשיר ללא שם (עמ' 54), פותח ליניאל - "אניח את שפתי על שפתך" ומסיים בשורה "את נחל ליכך בימי". בשיר 'חלום' הוא כותב "אין לי בית מלבד ביתנו, אין לי מקום בעולם לבד מצדך" (עמ' 58). השיר 'עירוב', ששמו כשם הספר, מוקדש כולו אל

## יובל גלעד

חזה האהוב, הנפרד בגופו, בשיר 'עירוב' (ראה לעיל). ייתכן כי אותה נפרדות בטרם עת, אשר נכפתה על התינוק הזעיר ונטמנה בעומקי הפסיכה והסומה מבלי להיחוות במלוואה על ידי הנפש אשר טרם הנצה במלוואה (כך על פי וניקוט), הינה מרפא ראשית החיים, המעוררים אימה עמוקה מהתפרקות, כמו גם את הצורך לשוב אל בית החולים - המייצג את מרחב טראומת הקריעה, כדי להירפא - "מיטות בית החולים שבהן אושפזתי, ובהן שקע הגוף בחול החומר המרדים/ ובהן התקינו לראשי כתר חשמל לרפא רפאי" (שם, עמ' 74). אני מבקשת להציע כי ייתכן שהבריחה המתמשכת מפני הגופניות, המתוארת בשני שערי הספר הראשונים, נבעה מתוך מהלך בלתי מודע של בריחה מן הטרואמה הראשונית, אשר נחקקה בגוף הילוד הרך.

בתנועת שני השערים הבאים והאחרונים בספר, נחוה מהלך שירי שיש בו, בהרגשתי, איכות עמדה הנפשית "המסכינה עם המציאות" (מרב רוט), "על מורכבותה, מכאוביה וחסדיה... על הכאב והיופי שהיא נושאת" (מרב רוט, מתוך המבוא לספר מלחמות יצירים), על חלקיותה, ההעדר שבה וסופיותה. בשער 'נחלה', נוכחים פרגמנטים של שהות המשורר בארץ הולדתו, אשר נחוות בקריאה כחלק ממסע הלך ושוב, שבו מתאפשרת אלסטיות של דרכי מעבר ועירוב בין חלקי חייו. במחזור "ירושלים, אבנים" שירי הייקו רבי עדנה ויופי - "נוכמבר/ ניחוח פרחי האין/ בקצות הענפים העירומים" (עמ' 95), הטבע החושי נחוה כאן כשהוא דק ונוטה להיעלמות ואין "שובל ריר/ זנב החילוון/ נבלע בערפל" (שם). בשיר 'תל אביב, טנקה' נשזרות חוויות חושיות ומגע עם הטבע והעיר - חולות החוף, פריחת נרות הלילה, סמטאות שוק הכרמל, ואור היפעה העדינה שבפעולות "אני מצנן את התה, מעביר מספל/ לספל, הנוזל כמו פס אור, זוהר" (עמ' 97). חלקיות המגע עם העולם, על טבע סופיותו, על ההרף שבו, מפציעה גם בשיר 'אדווה' (עמ' 99) "אבן יחידה הוטלה אל פני מים/ מעגלים מעגלים כיתרו את פני הבור/ אשר נבעה לרגע באגם כמו יש מאין... ועב בודד, נשקף, חלף להרף בשמים/ ונגוז." בשירים אלו נוכחת חוויית עירוב המשורר עם הטבע, עירוב אשר דרכו הוא רואה וחווה את העולם באופנות החורגת מעבר לעצמי - "הבט, הבט דרך עיני הפרחים" (עמ' 114). המגע עם אפשרויות הדומם והמת על צורותיו "כל החי כלה מן הארץ/ העשב השרוף" (עמ' 125) הולך ומעמיק, כשלצידו שזור החי והפועם, הבוער את סף המגע עם הסופיות. "גם דולב בוער בקרבנו, עליו מנופפים כאלפי ידיים...// ציפורים, כמו שמועות רוח, חולפות בסבך, מאזנות את גופן לרגע, לרגע, בתוך האש, סביב העץ הולכת ומתעבה טבעת האפר, כמו הילה, כמו נזר מלכות, כמו אבל.// אנחנו חוסים בצלו הבוער ימים רבים" (עמ' 111). בד כבד ובעירוב שוכנות צורות חיים ומוות בנפש המשורר בעת בערתה. במסירותו לדובב גם את הדומם, אשר איננו חי, כותב המשורר בשיר 'נבו' "דובב את האבן/ האילמת למראשות השער הסיכוי...// דובב את השחוק, את הנתוץ" (עמ' 122). בצעדים עדינים נאספים אוכדן, מוות ורוח לכדי

\* \* \*

ירושלים עולה  
מתוך הכלום הטורף  
של מדבר יהודה  
כדי להעלים  
באור המחלט.

בדורמיציון  
בקרפטטה ריקה  
פסל מריה  
רחם אבן  
יולד כלום  
בלדה שקטה  
במקום בו  
נרדמה לעד

\* \* \*

מלכות השמים  
תמיד במרחק  
של מבט אחד

רק בלילות  
כשהחומה מוארת  
ברך פנסים  
זעמה חסר הפשר  
של יפה נוף  
שוכך לכמה שעות  
בלי שגעון הגדלות  
של האור

\* \* \*

ההיסטוריה  
צפור זדונית  
מטלת בחול  
מדבר יהודה  
גויה צעירה  
וחסרת חשיבות  
בשקט הגדול  
של הגיאולוגיה

ניגון, לכדי שירה "עלינו לחצות את היער, להלך שופים בעקבות המתים, להקשיב לרוח העובר בעוגב. ראשיתנו מצער/ ואחריתנו תשגה מאור" (עמ' 118).

מה נפלאה נגינתו של נרב ליניאל בעוגב הלילה. מה עמוק הדהודה בעירובה בנפש הקוראת. מה זך ועז אור השירה הבוער בחושך. ופועם. ומפעים. שותת יפעה וכאב.

## חייבת-חייבת-לצאת

בבוהמה התל-אביבית, וגם, שנים מאוחר יותר, במרחב זר ומרוחק, בבית החולים.

אירועים אוטוביוגרפיים ריאליים נטענים בספר בממד סמלי מעצם הופעתם בטקסט הספרותי, ומקבלים משנה תוקף וחשיבות בנוכחותם כאירוע הפותח את הספר. הפריצה לבית המשפחה בשכונת צהלה, כשכני הבית נעדרים ממנו, מעידה על חשיבות האירוע ועל משמעותו הסמלית כמייצג ומטרים את הפריצה הגדולה והמשמעותית יותר שתיעשה בהמשך, לא על ידי עבריינים, פורצים חיצוניים, אלא בידי בת הבית. כך, כתיבת קורותיה של המשפחה, תוך תיאור תהליך התבגרותה של המספרת בגוף-ראשון, הוא בגדר פריצה למרחב הביתי-פרטי, שנועד להיות כמוס ומוסתר לחלוטין מעין הציבור. פעולת הפריצה של הבת-המספרת אל ביתה שלה היא כפולת כיוונים ופנים. מצד אחד היא פורצת לבית בפעולת כתיבת הרומן האוטוביוגרפי והחושפני על בית הוריה, שגרת חייהם והמרחב השכונתי כולו, מצד שני, מגיל ארבע-עשרה ואילך היא פורצת מביתה החוצה. כך בהקשר הריאלי-גיאוגרפי, אבל בעיקר בהקשר של נורמות התנהגות ומוסר. כך, כאשר היא מתגנבת מביתה אל בית אחר בשכונה, אל חדרו של "בן תפנוקים [...]" קצת דומה לישו ב"ישו כוכב עליון" [...] שיער ארוך ובלונדיני, עיניים כחולות"; ובהמשך, עם התבגרותה, היא משכללת את דרכי המילוט החשאיות מהבית ומהשכונה, זאת בנסיעות תכופות באוטובוס לתל-אביב-יפו, שם היא נקלעת, ביוזמתה ומרצונה, לקשרים מיניים עם גברים שגילם כפול משלה. הפריצה הריאלית לבית המשפחה גרמה לשכלול קיצוני של מנגנוני הנעילה בו, ובהיבט גם לשכלול מיומנויות הפריצה של הבת המורדת באיסורי ביתה, במפתחותיו ובמנעוליו. החורים שמחוררת בת התשע בדלת הרשת, בעזרת ה"סיגריה ראשונה", מטרימים ומסמלים את אשנבי ההצצה שנהפכים לפתחי מילוט, כדבריה – "הייתי חייבת-חייבת לצאת"

שני הפרקים שבמרכז הספר, "תל-אביב" ו"גלות", מתארים את היטלטלותה של המספרת בין הבית שבצהלה לבין תל-אביב. מקומות גיאוגרפיים סמוכים אלה מייצגים ניגודים גמורים בנורמות ההתנהגות הטמונות בהם עבור הבת-המספרת. שליטת הפטריארכיה הצבאית במרחב של שכונת צהלה מאופיינת אפילו בשמות הרחובות: "רחוב המצביאים [...]" רחוב בניהו ועשהאל [...] על שם שופטים, שרי צבא וגיבורי חיל תנ"כיים, יואב ואבנר ואהוד ואבישי ושמגר וברק". הרמויות הגבריות ב"צהלה" וב"תל-אביב" שונות, אך גם דומות: גברים ישראלים בשנות החמישים-שישים לחייהם. בצהלה הם אנשי האליטה הישראלית-צבאית בת הזמן ואילו בתל אביב-יפו אלו

חולשה לגנרלים, ספרה החדש של מיכל זמיר (אחוזה בית, 2025, 165 עמ'), שבכריכתו הקדמית תמונת ילדה קטנה ושובת לב, המביטה בעיניים פקוחות, כמו שמה המקושר של הכותבת, כמו גם הרמויות המוכרות המוזכרות בספר מפתים את הקורא לרכוש את הספר ולגמוע בחטף את תוכנו. הכותרת משקפת את שני הכוחות העזים, המעומתים לאורכו: מצד אחד קבוצת ה'גנרלים', דמויות מוכרות של אנשי צבא ותרבות בכירים ששלטו בצמרת החברה הישראלית-צבאית-תרבותית בשנות השישים-שבעים של המאה הקודמת, ומצד שני, המבט הנוקב שמספקת המספרת, בתו של מי שהיה בשנים מסוימות הבכיר מכולם. היא מתבוננת בהם מבפנים, מלפני ולפנים, ומתארת את סיאובם בעודה מפנה את מבטה לנשים שבסביבתם – נשואות שליטתם. היחס בין שני הכוחות הוא רב פנים כפי שניכר מכותרת הספר: עוצמתם של ה'גנרלים' ונוכחותם הרומינטית במרחב הישראלי, בשנים המתוארות בספר, ניכרת בהיעדר כל אזכור למושאי התשוקה והשליטה באותה כותרת, ובהיבט, המשיכה החושנית לגנרלים תוך הבנה, בהקשר האישי והחברתי, שזה מקור ה'חולשה'. עיצוב הכריכה משקף גם את השינוי שחל בחברה הישראלית בעשורים האחרונים. 'מיכל זמיר', שמה של כותבת הספר, המופיע בקצה העליון מעיד על כך שסיפור העל הציוני, הנרטיב השולט של מדינת ישראל, שנכתב עד כה בידי המנצחים ה"גנרלים", נכתב עתה, בעשורים האחרונים כמו גם בספר זה, בידי האישה, מי שהיתה מושא השליטה.

"שכונה", "תל-אביב", "גלות" ו"פמפיגוס וולגריס" – ארבע תקופות חיים מוגדרות, המאורגנות בפרקים שונים, נפרשות בסדר כרונולוגי, על ידי מספרת בגוף ראשון, בת דמותה של מיכל זמיר. שלושת הפרקים הראשונים עוסקים בשנותיה המוקדמות של המספרת, הפרק הראשון בהיותה ילדה כבת עשר, הפרק השני בהיותה כבת חמש-עשרה, השלישי בהיותה כבת עשרים וחמש. הפרק הרביעי, בשונה מכך, מתאר אירוע מפנה שחל בעשור השישי לחייה. בספר בולטים בהיעדרם פרקי חיים ורמויות מוכרות שזמיר בוחרת שלא לעסוק בהם; כך בפתיחת הספר מופיעה הקדשה ל"רותי ויענקל'ה" שבראיונות עם צאת הספר לאור ציינה זמיר שהם אחותה ובעלה, שהיו קרובים ויקרים ללבה ושנפטרו לאחרונה, בזה אחר זה, ממחלת הסרטן. כמו כן בראיונות מציינת זמיר שהיא בראש וראשונה "אמא", אך בספר אין כל אזכור לאימהותה, לבתה, לבעלה, אבי בתה, ולבן זוגה בשנים האחרונות. המשותף לארבעה פרקי הזמן שאותם בחרה זמיר להנכיח בספר (מתוך קורות חייה) הוא בהמחשתם את שלטון הפטריארכיה במהלך עשרות שנות קיומה של החברה הישראלית, במרחבי חיים מגוונים: בביטחון.

נוקטת הבת דרכי פעולה דומות של הרחקה, שנועדו להגן על הנפש מאימת המחלה. כך מרבה המספרת להתבונן ולתאר באריכות את החולים האחרים במחלקות, את אופן התמודדות עם המחלה ואת התנהלות בני משפחתם. לעיתים מספקים תיאורים אלה שיקוף או הד מרוחק למצב החולה עצמו. כך, בספר המאוחר, תחינתה הנואשת והחוזרת שוב ושוב של שותפתה לחדר בבית החולים "מאמוצ'קה, מאמוצ'קה, די... די" תיתן ביטוי גם לרגשותיה החסומים של המספרת. מחלת העור האוטואימונית שבה חלתה גורמת לעורה להתקלף ממנה פשוטו כמשמעו. בהיבט, אם נחשוב על



כותרת ספרה של סוזאן סונטאג **המחלה כמטפורה** (1978), כבר בפסקה הראשונה נותנת זמיר למחלתה תפקיד סמלי ומטפורי: "אני משוגעת, אבל יודעת שגופי לא פנה נגדי. להפך, הוא הצילני."

מחלת העור הקשה, המאפשרת התבוננות מחדשת בחיי המספרת, נבחרת כפרק הרביעי והמסיים, ככל הנראה משום שהיא חוזרת וממחישה את "החולשה לגנרלים" על כפל פניה. כך למשל עולה מסיפורה של מי שלקתה באתה מחלה כמו המספרת והיא שותפתה לאשפוז; מערכת היחסים המשפחתית בין החולה לבעלה ולשני בניה הבוגרים, נבחנת במבטה החקרני והביקורתי של המספרת וממחישה שוב את מצבה הקורבני של האישה גם בתוך משפחתה האוהבת ומתפקדת לכאורה, וזאת בעשורים הראשונים של שנות האלפיים. כמייצג הבולט ביותר של תופעת ה"חולשה לגנרלים" בוחרת זמיר בדמותו של הרבעם זאבי הוא "גנדי" וכמאבק על דרכי הנצחתו כפי שאלה נשקפים ממסך הטלוויזיה בעת אשפוזה. מבטה של זמיר מופנה לוותיקי הפלמ"ח בהתכנסותם השמינית בחאן שער הגיא, והם מוצגים בנחרצותם ובזקנתם: "נחושים, שעונים על מקלות הליכה, גוום קצת שחוח, מכנסי חאקי קצרים, סנדלים, [...] לפעמים נתמכים בעובד זר". בזקנתם כמו בצעירותם מסרבים הגנרלים נחרצות להתבונן ולהכיר בהתנהגותו המזכה והמושחתת של גנדי כלפי נשים. בניגוד גמור אליהם, מגדירה זמיר את עצמה, ומהדהדת על דרך ההיפוך האירוני את קריאתו של צ'רצ'יל במאי 1940: "הסיפור שלהם זה לא הסיפור שלי. הסיפור שלי זה דם, נפלים ודמעות. דם נפלים ודמעות." משפט סיום זה של הספר והחלפת ה"זיע" המטונימי ל"גנרלים" ב"נפלים" מבטאת את רצונה של זמיר להמיר את מרכזיות העולם הגברי על הגנרליות שבו במאמצייהן העוצמתיים לאין שיעור של נשים בחברה הישראלית, על הצלחותיהן כמו גם על עתות השפל שלהן. סיום הספר בתקופת 'נפל' של המספרת, מאפשר לה לבקר נכחה את עולם ה"גנרלים" שהיה בית גידולה, ובהיבט, לגשש בזוויות פנימה ולחוש את השינוי העמוק המתחולל בה: "אל עומק הנפש, חשה בקצות אצבעותי את התוואי הפנימי המשתנה, את המרחבים הפנימיים הנפתחים לעוד ועוד אולמות, לא כולם שיש טהור, חלקם קרח, ועל משהו מזה ודאי אצטער".

אנשי תרבות וספר, בדמות המשורר המזדקן או בדמותו של "גבר, שמשיקולי נוחות הסתובב ספק באוהל ספק בגלבייה לבנה". נשות צהלה הן נשותיהם של ה'גנרלים', בנות גילם, נבגדות ונזנחות, ואילו בתל אביבי'פו אלו נערות צעירות המסתובבות בתחושה של הישג ונבחרות באותו "בית הזונות היומני הזה". בשכונת צהלה, הבת המספרת מסייעת לאם הצייתנית להגיש כיבוד לאורחי הבית הגברים, ובה בעת, הדבר היחיד המעניין אותה, כפי שהיא מעידה על עצמה במבט לאחור, ואותו היא מיישמת בכל גופה ומאודה הוא "זיונים עם משוררים". תחושת ההישג כפי שמעידה על עצמה הדוברת בת החמש-

עשרה היא, שלמרות גילה, ו"כלי שום ידע קודם בשירה [...] בלי שום מאמץ יוצא דופן השחלתי את הנחשב שבמשוררי הזמן". המיניות המשוחררת נתפסת גם בזמן התרחשותה, וגם שנים מאוחר יותר, כביטוי לעוצמה נשית, כמשתמע גם אחד משני קטעי המוטו לספר, המביא ציטוט מדברי לוינס: "בכל מקום שהגברים מנהלים את החברה מתלווה לאנושיותה של האישה מעין משמעות כפולה. כשהיא רומזת במיוחד למיניות ולארוטיות, היא מכפילה את אנושיותה".

כפל הפנים בהתנהלותה של הבת המתבגרת ניכר גם בסצנה שבה היא חוזרת הישר ממיטתו של המשורר המזדקן בתל-אביב, אפופה בריח משכבם, לחדר האורחים בביתה בצהלה, שם היא מתבקשת, ונענית ברצון, להצטרף לאמה במלאכת העתקה של לוחות וזכרון של חללי חטיבת הראל במלחמת העצמאות. השילוב הזה ממחיש היטב את כפילות הפנים שמבטאת כותרת הספר.

הפרק האחרון, "פמפיגוס וולגריס", נקרא על שמה של מחלה אוטואימונית נדירה שבה חלתה המספרת בעשור השישי לחייה. פרק זה הוא המשך כרונולוגי לאירועים קודמים, אבל יותר מכך, ובעיקר, הוא עומד בזכות עצמו ומשמש מענה והרהור מאוחר על אורח החיים והשקפת העולם של המספרת כמשתמע מפרקי חייה הקודמים. בנוסף לכך מייצר פרק זה דיאלוג עם ספרה הקודם של זמיר **חמש ארוחות ביום** (2005). בשני הספרים היא עוסקת במחלה קשה שתוקפת אישה במשפחה, והתיאורים נמסרים בגוף-ראשון, על ידי בת דמותה של מיכל זמיר. בספר המוקדם האם חולה באלצהיימר, ובספר זה, הבת חולה במחלת עור קשה. שני הספרים מתארים את שהותה הממושכת של החולה בבית החולים כמרחב פיזי סגור, 'פנאופטיקון' כלשונו של פוקו, העוקב ומפקח אחר ציבור חוליו הסבילים והסובלים.

ההבדל הגדול בין הספרים הוא הקשר בין קול המספרת בגוף-ראשון, לבין המחלה. בספר הקודם מתארת הבת הבריאה את אמה החולה. ואילו בספר זה מתארת הבת את מחלתה שלה עצמה. בשני הספרים מוצגת המחלה כחושפת גרעין אישיותי ששגרת החיים הסתירה עד כה, ומאפשרת לחולה או לסביבתה הקרובה להגיע לתובנות שנעלמו ממנה קודם לכן. בשני הספרים

## האמן ונטישת ההשראה

א. "הסערה" של ויליאם שקספיר (1564-1616)

תרגום: אברהם עוז

ב. הפואמה של ו.ה. אודן (1907-1973), שנכתבה בעקבות

"הסערה" – The Sea and the Mirror Commentary on Shakespeare's The Tempest

## הקדמה

הסופר ומבקר הספרות הידוע הרולד בלום (1930-2019) כותב בספרו *חרדת ההשפעה*, שאנחנו כל כך מושפעים משקספיר עד שאיננו יכולים להתבונן בו מבחוץ. לדבריו, יותר מכל כותב אחר, אצל שקספיר משתלבות הרטוריקה, הפסיכולוגיה והקוסמולוגיה, עד שאי אפשר להבחין ביניהן. איננו יודעים שום דבר אותנטי על דעותיו הפוליטיות, הדתיות או החברתיות, והוא כותב רק את טבענו האנושי. לכן, לדבריו, שקספיר השפיע על העולם הרבה יותר מאשר העולם עד תקופתו השפיע עליו, שכן הוא איננו רק הקנון המערבי, אלא גם הקנון העולמי. נראה על כן שאי אפשר, לפי בלום, לסכם את מסקנות מחזותיו; אפשר רק לחוות מבעדו את קשיינו האנושיים. ננסה אפוא לקרוא במחזה "הסערה", שבו שקספיר עצמו מתמודד עם השאלות: מה מפעיל את היוצר ומדוע נוטשת אותו רוח היצירה. מחזה זה השפיע מאוד על המשורר האנגלי אודן, ונראה כי הוא מנסה לתת פרשנות משלו, ביצירה אמנותית גם כן, לשאלות אלו.

## פרק א

## ספרים וקידמה

באפילוג של המחזה "הסערה" נמצא אחד הביטויים הידועים ביצירות שקספיר: "כָּל קָסְמִי הוֹסְרוּ כֶּעֵת / רַק פָּחִי לִי עוֹד עוֹמֵד / וְהוּא דָּל מְאֹד", המצביע על מצב שבו רוח היצירה שִׁרְתָה על פרוספרו, נוטשת אותו. חוקרים כ-Nick Katsiadis and David Beauregard סבורים שזה המחזה האחרון שכתב שקספיר בטרם עזב את לונדון ושב אל עיר הולדתו, סטרטפורד (1611-1612). הם רואים במחזה משהו שבין אוטוביוגרפיה ופיקציה, ומכאן שניתן לראות באירועים המתרחשים בחיי פרוספרו, הדמות המרכזית בו, השתקפות

מסוימת של מצבו של שקספיר עצמו בשלב זה של חייו.

פרוספרו כיהן כדוכס מילנו, הודח מכיסאו בידי אחיו אנטוניו, מלך נפולי אלונזו ואחיי המלך סבסטיאן, והושלך לאי לא מוכר. הוא מפעיל את קסמי משרתו, הרוח אריאל, כדי להעניש, להציל ולחגוג. שחרורו של הרוח ממופעיו האמנותיים בְּזֶמֶר, מעוף ומחול מציין גם את תום שהותו של אדוניו באי בתום המחזה, ומהווה ביטוי לפרידה של היוצר מהרוח האמנותית ככלל (כאן אין זו רוח שדית מסתורית ודורשת נקם כמו ב"המלט", אלא רוח הפועלת גם לאור היום, ואחראית על ניסים ועל אירועים מיתולוגיים-חגיגיים).

פרוספרו הוא אדם מלומד, והספרים שהוא מביא לאי הנזכרים במחזה הם סוג של 'גיבורים' בו. כל יושבי האי הלא נודע, שאליו נזרק פרוספרו, יודעים את השפעתם של הספרים עליו ומזכירים אותה בהזדמנויות אחדות.

הם יודעים שפרוספרו לקח עימו את הספרים מדוכסות מילנו שממנה הוגלה. קליבן – הפרא שגודל יחד עם הרוח אריאל במשך 12 שנה באי, ורוצה לנקום במורהו – אומר לסטפנו, השתיין, חלק מממלכת ה"רוע" במחזה: "תִּזְכֹּר רֵאשִׁית לְקַחַת אֶת סְפָרֶי; כִּי בְּלִעְדָם הוּא סֵתֵם שׁוֹטֵה כְּמוֹנִי, וְאֵין לוֹ רוּחַ אֶחָד אֲשֶׁר יִסּוֹר לְפַקְדָתוֹ".

מירנדה, בתו של פרוספרו, אומרת לאהובה, שהוכרח לעמוד בטרם ישיג אותה, שאביה שקוע בלימוד, ולא ייצא בשלוש השעות הקרובות, ולכן הוא יכול לנוח בשעות אלו. פרוספרו אומר לעצמו: "אֵלֶךְ לִי אֶל סְפָרִי, כִּי טָרַם בּוֹא / שְׁעַת סְעוּדַת הָעֶרֶב, לְפָנַי / עוֹד עֲנִינִים רַבִּים וְנַחוּצִים".

בעיקרו משמש פרוספרו במחזה כקוסם המפעיל את אריאל, ומקומם של הספרים לא ברור. ברובו הריאליזם מתעופף אל החלום והאגדה, והדמויות עצמן אינן מבינות כיצד הוטלה הספינה של ה"רעים", (אנטוניו וסבסטיאן) למצולות; פרדיננד, בנו של מלך נפולי, אינו מבין כיצד ניצל מטביעה; גונדלו, היועץ הטוב של מלך נפולי הרע, אינו מבין כיצד בגדיהם הרטובים התייבשו לפתע בעת הצלתו. כל התהפוכות הללו קרו עקב הציווי שנתן פרוספרו, שליט האי, לרוח אריאל. אירועים אלו מתרחשים בעת שהוא עוטה עליו את גלימתו כשהוא רוצה לחולל פלא, ומסיר אותה מעליו כשהוא מסיים זאת. נזכר גם מְטָה שהוא מחזיק בידו לצורך עשיית הקסמים, כפי שמשח החזיק בידו מטה בהוציאו מים מן הסלע.

רגילים הקוראים ספרות ופילוסופיה, ומבקר את הכלכלה והחברה באנגליה בזמנו. המילה אוטופיה, "אין מקום", דומה למילה אטופיה, ששורשה במילה היוונית "מקום טוב". מור מתאר סדר חברתי שוויוני וחופשי, אבל הוא ספקן לגבי היתכנותו, ובעצם לא האמין שמודל זה ישים.



אודילון רדון, "שרעפיו של קליבן"

תומס אקווינס, תיאולוג ונזיר דומיניקני (1225-1274), הפילוסוף הנוצרי החשוב ביותר לקראת סוף ימי הביניים, אף הוא השפיע ככל הנראה על הלך מחשבתו של שקספיר, והוטמע בדמותו של פרוספרו. אחת מתרומותיו של אקווינס לדרך החשיבה המערבית היתה אמונתו כי להתפתחות הציוויליזציה האנושית יש משמעות אמיתית, ולחיים רוחניים ואינטלקטואליים יש ערך רב. לדעת חוקרים גם תפיסתו של מקיאווולי (1469-1527), השוללת את החוק הטבעי ה'טוב' וספקנית לגבי טבע האדם, הוטמעה במידת מה בדמותו של פרוספרו.

יישומן של שתי התפיסות הללו נידון לכישלון במחזה. אחרי ניסיונותיהם של אנטוניו, אלונזו וסבסטיאן (ה"רעים") לרצוח את פרוספרו ואת גונזלו, גונזלו משנה את דעתו על המין האנושי. הוא אומר על האי לאחר טביעת הספינה: "רק צער ויגון, ותמהון/ ומבוכה שוכנים פה: איזה אל/ לו יחליץ אותנו

נראה כי הספרים קשורים בעיקרם לצורך שיש לפרוספרו להבין את העולם שבו הוא חי, ולרצונו לתקן אותו. לאחר שגידל את מירנדה באי המסתורי, הקרוי גם 'מבוך' (maze), פרוספרו מספר לה כיצד הודח בידי אחיו מדוכסות מילנו. הוא מספר לה על עצמו, על מנהגו לפרוש מענייני הדוכסות ולהיות נתון "רק לפרישות והשבת הדעת". הוא גם מעיד על עצמו כי "נודע בזכות מעלתו, ובכל המדעים הקפשיים/ איש לא ישנה לו; מתעמק באלה.../ שקוע בלמוד חכמה נסתרת..."; "חוכמה נסתרת" יכולה להיות לימוד מיסטי, אך "מדעים חופשיים" מעידים על לימודים שהתפתחו בשלהי ימי הביניים ובראשית הרנסנס, כמו גאוגרפיה, אסטרונומיה וממשל.

את אריאל וקליבן, שני משרתיו, ניסה לחנך ללמידה ושאיפה לקידמה (מכאן שמו פרוספרו) וכן את מירנדה. עדות לכך היא דברי קליבן (שיבוש המילה קניבל), אשר היה בן למכשפה סיקורקס ונגזל ממנה בידי פרוספרו כדי לשמש לו עבד: "... וגם למדת אותי לקרא/ בשם למאורות שבשמים, גם לגדול, גם לקטן - שניהם, / שמאירים יוםם ולילה".

שקספיר אינו מציין מהם הספרים שקורא פרוספרו. כיוון שמקובל לחשוב כי "הסערה" הוא האחרון בכתביו, ושנכתב כמחזות פרידה מעבודתו כמחזאי, אפשר לדמיין שגם פרוספרו - המשחרר את אריאל הרוח בסיימו לעשות את קסמיו, והמשליך את ספריו בסוף המחזה ("ועמק/ משאיי פעם האנך צלצל/ אטביע את ספרי") - הוא דמות אח לשקספיר עצמו וקורא ככל הנראה בספרים שהמחזאי הושפע מהם.

החוקרים, הרואים, כאמור, בפרוספרו בן דמותו של שקספיר, אכן חושבים שהוא משתמש בספרים לשם ייצוג ענייני של כותב המחזה בשאלות הגדולות של החיים. לדבריהם, שקספיר נתן במחזה ביטוי לשתי תיאוריות אוטופיסטיות חדשות באמצעות שתי דמויות:

א. "תיאורית הטבע" נמסרת מפיו של גונזלו, יועץ זקן וישר של דוכס נפולי ה"רע". על הדעות שנטע המחזאי בפי גונזלו השפיעה, לפי החוקרים, מסתו של מ' דיימונטן (1533-1592) "על הפראים" (מתוך: המסות). מונטן סבר שהפראים הם ברברים רק במובן זה שהשכל האנושי כמעט שלא הטביע בהם את חותמו, והם נשארו קרובים אל התמימות של הטבע. צורכי הכלל צריכים לבוא רק מן הטבע, ואין לאפשר רכוש פרטי. צר לו שעמים אלו, אשר לא ידעו ספרים, עבודה או כיבוד משפחה פרטית שאינו בגדר כיבוד הכלל, נתפסים בעינינו כנחותים. גונזלו, שפירוש שמו "פתי", מציג את אורח החיים של הפראים הללו כאידאלי: הם אינם סוחרים, אינם לומדים, ואינם חיים על פי חוקי ממשל. הוא האמין שמימוש רעיונות אלו יביא על בני האדם תקופה נפלאה יותר מ"תור הזהב", כינוי שהמשורר הרומי הנודע וירגיליוס העניק לתקופת אדריאנוס קיסר.

ב. תפיסה אחרת היא "תיאורית הממשל היציב" שאותה מייצג פרוספרו. לדברי חלק מהחוקרים, פרוספרו מייצג את תומס מור (1478-1535), אשר בספרו אוטופיה מתאר אזרחים

קליבן ואריאל מופיעים כעושי דברו של פרוספרו במשך שנים עשרה שנים, מאז הדחתו בידי אחיו והגלייתו לאי הנסתר. כיוון שפרטים אלו ידועים רק מסיפורי החלקים של פרוספרו, ואינם מתוארים במהלך המחזה, רבים מהם נעלמים מאיתנו. איננו יודעים, למשל, איך התפתחו היחסים בין פרוספרו לבין השניים. ידוע, מכל מקום, שאריאל וקליבן כאחד היו בראשיתם משרתים של המכשפה סיקורקס, שנולדה בארג'יר (שמה הקרום של אלג'יר), ושקליבן הוא גם בנה. שניהם שוחררו באמצעות קסמיו של השליט החדש של האי, פרוספרו, ולעיתים קרובות הוא מפנה אל שניהם צווים נוקשים, כאילו אין הבדל בין המלאך הטוב, אריאל, לבין העבד, קליבן. לאריאל הוא מזכיר את הצלתו מידי המכשפה סיקורקס ומכנה אותו "יצור בליעל" על שהוא רוצה להשתחרר קודם שסיים את משימותיו (הטבעת ה"רעים", הפיכתם של מירנדה ופרדיננד לזוג, הצלת אנשי הספינה כולם, ועוד). פרוספרו מזכיר לאריאל מדי פעם גם את המאמץ שנדרש ממנו כדי להצילו מידי המכשפה, שכלאה אותו כי היה עדין מדי (אריאל מעלה בזיכרונו את פוק, קופידון, ב"חלום ליל קיץ"). עם זאת בדרך כלל הוא מכנה אותו "אריאל נהדר שלי" ומשבח אותו על ביצועיו שלו ושל הרוחות שאיתו.

לעומת זאת ביחסו של פרוספרו אל קליבן ניכרת טינה של ממש. הוא מכנה אותו "גוש אדמה, עבד משקץ. זרע שטן/ ואם נרשעת... חלאה" ויותר מכל הוא מבטא כלפיו יחס גועני: "אבל הגזע הנחשב אשר/ קרצת בו, גם אם קנית דעת, יש בו דבר שטבע נאצל/ לא יעמד בו".

מחוץ לזאת ניכר יאושו של פרוספרו לנוכח יכולתו של קליבן להשתנות וגם גועל: "ובטבעו תרבות לנצח לא תדבק... וכשם ששעם/ הגיל גופו ילך ויתכער, כך גם נפשו תלך ותסתאב". מקור יחסו של השליט אל העבד איננו לגמרי בהיר. האם צבע עורו השחור גורם ליחס הגועני כלפיו? (יש חוקרים הרואים ביחסו של פרוספרו אל קליבן ביטוי לקולוניאליזם האמריקאי ביחס לאינדיאנים ולשחורים ולשליטה של מדינות אירופיות בארצות אפריקה בתקופה זו). ושאלה חשובה אחרת: מדוע אומר פרוספרו עם סיום המחזה את המשפט הנחרץ ומעורר המחשבה - "יצור של חשך זה, מודה אני, שלי הוא?" האם שני כוחות מניעים את אמנותו, האחד אהבתו ליקום (בדמות אריאל), והשני שנאה ורגש אשמה (בדמות קליבן)?

לשני המשרתים כשרונות אמנותיים, והם משתמשים בהם להיטיב ולהרע. אריאל, תחת פקודתו של פרוספרו, לובש דמות נימפה, מנגן בתוף ובחליל, ושר שירי הדרכה לרוחות וכן שיר למת המעלה בנפשו של פרדיננד את דמות אביו; אחר כך הוא יוצר מעין אירוע נישואין (mask לכבוד פרדיננד ומירנדה בהשתתפות יונו (הרה, אשת זאוס) וצ'רס (דמטר, אלת האדמה). אלת האדמה מברכת את האדמה בפרי, ויונו אחראית על הברכה בשיר ובמחול; אך אריאל מופיע גם בדמות הרפיה (עוף מיתולוגי דורסני) המענישה את ה"רעים". לקליבן, שבעיקר נתפס כפרא אדם, יש חוש מוזיקלי שלא פותח דיו: הוא מבחין בזיוף בקול, ומעיר לסטפנו, מוזג

מן הארץ/ האימה הזאת"; וכן: "הלא מבוך/ הוא זה, ובו שבילים גם ישירים/ וגם עקלקלים". המבוך במקור השקספירי הוא maze ולא לברינת. ה'מיז' הוא מקום שקשה להתמצא בו, ועם זאת אפשר להגיע לסוף המסע, כפי שתזאוס הצליח לחצותו. לדעת גונולו, שמכיר בהמשך המחזה בתמימותו, הופך האי, הרחוק מלהיות גן עדן, מעין מבוך בוטני מוזר המייצג את היעדר הכיוון של האדם בן ראשית המאה ה-17.

תחושת הכישלון של פרוספרו במהלך המחזה ובסיומו מעידה גם היא על ייאושו מהספרים. וכך אריאל הממשל היציב - ולא רק אריאל הטבע - הוא בלתי מושג. פרוספרו נכשל בחינוכו של קליבן, והאחרון שוטח בפניו את כשלונו ואומר לו:

"שפה/ למדתם אותי, וזה שקרי/ לדעת לקלל".

גם בטרם הגיעו לאי לא הצליח פרוספרו לשלוט כהלכה על דוכסות מילנו. בפני מירנדה הוא מתוודה: "ובעוד אני זונח כך את כל/ החפץ הגשמי, כלי נתון/ רק לפרישות והשבחת הדעת... הנה עוררתי את יצרו הרע" (של אחיו). פרוספרו מודה אפוא שהשימוש שעשה בספרים לא היה מאוזן, והשלתם בסוף המסע נותנת גם ביטוי לייאוש מאפשרות (לפחות זו שלו) לתקן את טבע האדם.

ומהי האלטרנטיבה שמעמיד לנו שקספיר? החוכמה של המחזאי משאירה אותנו ללא תשובה. כפי שכתב המבקר בלום, אנחנו יכולים רק לחוות את חיינו האנושיים ביצירתו, ולא לפענח אותם. העדר התשובה מעלה בזיכרון את הדיאלוג של שקספיר עם האלוהים לפני מותו, כפי שמתאר בורחס בספור "הכל ולא וכלום". שקספיר אומר: "אני אשר לשווא הייתי אנשים כה רבים, הייתי רוצה להיות רק אחד - אני עצמי", וקולו של האל ענה לו מן הסערה: "גם אני אינני, אני חלמתי את העולם כפי שאתה חלמת את יצירתך, שקספיר שלי, ובין דמויות חלומי מצוי גם אתה, ואתה כמוני אנשים כה רבים ואף לא איש אחד".

## מקורות ההשראה של האמן:

### אריאל וקליבן - הרוחות של פרוספרו - הרוח הטוב והעבד

במחזה "הסערה" יש ניסיון לחקור את פשר הכוחות המניעים את האמן. דרך טיפולו של פרוספרו באויביו, בכתו ובעיקר במשרתיו, אריאל וקליבן, מבטאת באופן אלגורי את אופי שליטתו ברוח האמנותית. אולי אפשר לומר שאריאל מייצג את הקסם, המסתורין, הפן הלירי באמנות (כפי שפרוספרו אומר: "אנחנו חמר שממנו עשויים החלומות; ואת ימי חיינו הקצרים סוככת תרדמה"); וקליבן מייצג מהות שיש בה מכשפות שורשית וקשה. שני יסודות אלו נחשפים באישיותו הקוסמת והאדנותית של פרוספרו. המחזאי מנסה להתמודד גם עם האפשרות שהשליט רוצה לחזור לעירו והמשרתים רוצים להשתחרר. או בלשון המשמעות: מה קורה כשהרוח האמנותית נוטשת את המשורר.

מונולוגים. שני העיקריים שבהם הם של פרוספרו, המופנים אל משרתו, הרוח אריאל, ושל קליבן, בן המכשפה הכל יכולה, גם הוא משרתו של הארון, המופנה אל הקהל. הפואמה היא לירית-דרמטית-הגותית וכפי שאצל שקספיר נשמרות במחזהו אחדויות המקום, הזמן והעלילה, אצל אודן נשמרת אחדות הזמן באופן מוחלט. זוהי נקודת הזמן שבה פרוספרו נפרד מהאי, כלומר הרגע שבו מסתיים המחזה.

נראה כי מה שמשך את אודן אל המחזה הוא השאלה מהו הכוח המניע את האמן, מהן חולשותיו ומה מקור סבלו. אם נתייחס בראשונה לסיבת סבלו של פרוספרו, הרי היא נעוצה ככל הנראה, לפי אודן, בטיב הקשר שלו עם שני משרתיו, שהם שתי המוות שלו. קודם כל פרוספרו מצטער על יחסיו עם אריאל, כלומר, על דרך פעולת המוזה הלירית עליו, ורק אחר כך הוא שוקע באשמה על יחסו אל קליבן, המבטא את החלק הייצרי באישיותו.

בסוף חייו באי, כך על פי אודן, כשפרוספרו פונה אל אריאל, מתקבלת תחושה שהרוח אריאל הוא דמות עצמאית, ושהתלות של פרוספרו בו הזיקה לאמן. פרוספרו מפצל את עצמו מאריאל, ואומר לו: "רק אתה היית אמיץ ובעל ראייה ורק אתה נתן מידע אמין על הגיהנום" וכן: "היום (יום עזיבתו את האי) אני חופשי ואינני זקוק עוד לחירות שלך". פרוספרו חושב שהוא עצמו אחראי למה שאולי ניתן לכנות חוסר אותנטיות שיצרה אמנותו בגלל סוג הקשר שנוצר בין שניהם. שכן אילו לא היה מצווה על אריאל למלא אחרי פקודותיו (פורענויות והצלה גם יחד) והיה מסתפק באמונה בו, אריאל לא היה נזקק לשימוש בשקר (כך לפי אודן), ויכול היה להציע את המראָה שלו ואת ההדר של קולו. כיוון שפרוספרו לא האמין בו, אריאל זיהה את חולשתו והשחית אותו באמצעות קסמיו. פרוספרו מודה כי השחתתו בידי אריאל גרמה לו להפר שתי הבטחות שהתגבשו בו כשהיה שוליה: לא לשנוא דבר, ולא לעשות דבר כדי לזכות באהבה. כלומר, אודן חושב שעל המוזה לבוא בדרך של התמסרות טבעית, אולי כפי שהחץ של "פוק" (קופידון) מעורר את האהבה של הזוגות ב"חלום ליל קיץ", ולא כתגובה על כוח המופעל עליה.

אלא שרק לקראת סוף המונולוג אנחנו מבינים מה באמת מציק לפרוספרו, לפי אודן: יחסו אל קליבן שבהשפעתו של אריאל הוא רואה סיבה להיווצרותו. נראה שאודן מושפע מהמשפט של פרוספרו במחזה השקספירי: "יצור של חשך זה, מוֹדֵה אֲנִי, שְׁלִי הוּא" (בהתכוונו לקליבן), ושם בפיו גם את המשפט הבא: "קליבן נשאר החֶרְפָּה. שנינו עשינו זאת אריאל, אני ואתה; מצאת בי רצון למסירות מוחלטת; התוצאה - חורבנו/ המוטל בין עשבי הים, לא ניתן לתקן; כבוֹדִי מדוכא בשל קללתו של תלמיד/ ואלך אל קברי בידעה ובחוסר אונים".

**המונולוג של קליבן.** מה אודן מבין ממנו על השאלה: מהי אמנות?

המקום הרב שאודן מקצה למונולוג של קליבן, המופנה אל

שיכור, שאינו שר את המנגינה הנכונה. לטרינקולו, משרתו הליצן, הוא אומר שאין מה לפחד, שהאי מלא צלילים, קולות ומנגינות רכות, אשר ינעימו ולא יפגעו. בפסקה אחרת הוא מתאר כיצד הקולות הרכים מרדמים אותו, ושפע אוצרות נשפכים עליו.

מבין שני הרוחות של פרוספרו, אריאל הוא המודה בהזדקקותו לאהבתו של השליט, ואף מבקש אותה. לעומת זאת קליבן הננטש חש כלפיו טינה. קליבן מאשים את פרוספרו בגניבת האי שירש מסיקורקס אימו בעזרת קסמיו. הוא טוען שכשארדנו לימד אותו את תורת הכוכבים, הוא, קליבן, אהב אותו. כאות לאהבתו הוא מתאר איך לימד גם הוא את פרוספרו "אֵת כָּל סְגֻלוֹת הָאֵי, אֵת מְעִינֹת/ הַמַּיִם הַחַיִּים, אוֹצְרוֹת הַמַּלְחָה, אֵיפֶה אֲדָמוֹת טְרָשִׁים וְשִׁדוֹת תְּנוּבָה". הוא מאשים את פרוספרו כי אף שפינק אותו בקטנותו, כלא אותו האחרון במכלאה של סלע קשה וסגר בפניו את האי.

כשקוראים את המחזה כולו, ונוכחים בהפיכתו של קליבן למשרתו השתיין של סטפנו השיכור, ובהאשמה שמפנה אליו פרוספרו ככוונה לחלל את תומתה של כתו, נטבעת בנו, אולי שלא בצדק, דמות שלילית של קליבן. הרומנסה מסתיימת ברוח של פיוס בין ה"טובים" ל"רעים", לאחר שגם קליבן הפך לרודף חסד.

אלא שפרוספרו עצמו לא חש תחושת הצלחה. ולמה שיחוש כך? הוא רצה להפוך את קליבן לסוג של אריאל, והרי שני מקורות הנפש חשובים כל אחד לעצמו. הוא אומר כי כשיפרוש אל עירו מילנו (כלומר, כשינטוש את אמנותו), "שֶׁם כָּל מַחְשְׁבָה/ שְׁלִישִׁית תִּסָּב עַל קֶבֶר". באפילוג הוא מתוודה על כך שהיאוש חוסם את דרכו, ומה שיכול להציל אותו הוא תפילה למידת הרחמים השמימית שתיעתר לסלוח לו על כל חטא שחטא. הפנייה האחרונה היא אל הקהל: "אִם רְצוֹנְכֶם בְּלֵב טְהוֹר/ בְּחֶסֶדְכֶם קְרָאוּ לִי דְרוֹר". המושגים חסד ותפילה המופיעים באפילוג מלמדים על נסיגה מהחשבת האמנות כערך עליון בשלב זה של חייו והיאחזות באמונה. זוהי נסיגה הכרוכה בויתור על אותו כוח ייצרי, שיש בו גם רוע לעיתים, שביטא קליבן, שבלעדיו האמן אינו יכול ליצור.

## פרק ב' הים והמראה\*

### האמנות והמוזה בפואמה של אודן 'הים והמראה'

(פרשנות למחזה "הסערה")

ו"ה אודן - המשורר, המסאי, המחזאי והמבקר הספרותי (1907-1973) - כתב בין השנים 1942-1944 פואמה על המחזה השקספירי "הסערה". שמה "הים והמראה", פרשנות על הסערה. הים מבטא ככל הנראה את תנועת החיים, על האובדנים המתרחשים בהם וניסיונות הקימה מחדש, והמראה היא אשליית המציאות שיוצרת האמנות. הפואמה בנויה כמחזה, אלא שבעוד שאצל שקספיר, כבכל מחזה, יש מונולוגים ודיאלוגים כאחד, הרי בפואמה של אודן יש רק

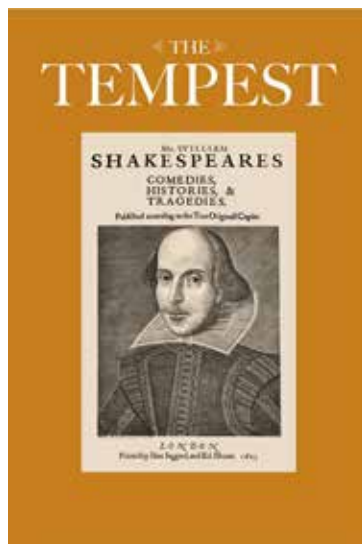
הקהל, מדגיש את מהותו של פרוספרו כאמן בעיני המחבר, ומדוע הוא פורש לבסוף מאמנותו. אם שקספיר הצניע במחזה את שאלת הפקרתו של המשרת-העבד, קליבן (שיבוש עיצורים של קניבל), הרי שבפואמה אודן כמעט הופך את המחזה על פיו ומעמיד את קליבן כדמות מרכזית, ואת העובדה שפרוספרו דחה אותו – כשורש כשלונו של זה כאמן.

בעוד שבקריאתנו במחזה השקספירי אנחנו מחזקים את ידיו של פרוספרו בגלל העוול שגרמו לו אחיו ודוכס נפולי, וכמעט שאיננו מבחינים במצוקתו של קליבן, אודן מקנה לקליבן את הזכות המלאה להיות סובל וצורך

בטענותיו. אודן אינו חושד בשקספיר כי לא הבחין בהתעלמותו של פרוספרו מקליבן. לא אחת מוצג פרוספרו בידי המחזאי כמי שלא שולט בתגובותיו, וגם כמי שנושא עימו רגשי אשמה על עלבוננו של קליבן. אבל אודן מבטא בפואמה ביקורת ברורה על ההתעלמות מכאבו של ילד זר, 'שחור', שבא מעולם ערכים אחר (כך היה קליבן כשהגיע פרוספרו לאי) ונתפס כנחות בעיני פרוספרו. אריאל וקליבן היו כלואים אצל המכשפה, וניצלו בידי פרוספרו, אלא שהטיפול בקליבן הוונח. הזנחה זו, לדעת אודן, מכתימה את הבסיס המוסרי של המחזה כולו. כיוון שאודן כתב את הפואמה בין השנים 1942-1944, יש חוקרים הטוענים שיחסו של פרוספרו אל קליבן מבטא גזענות כמו זו שגילתה גרמניה כלפי העמים שכבשה במלחמת העולם השנייה; אך ייתכן ששקספיר עצמו כיוון לקולוניאליזם המוקדם של המאות ה-16-17. נראה שאודן מפנה ביקורת כלפי פרוספרו קודם כל בגלל התעלמותו מה"אני" האמיתי שלו, מהחלק ה'שחור', הייצרי, ה'רע' (שפרויד קורא לו 'איד', בניגוד ל'סופר-אגו' שאותו מבטא אריאל), לכן אינו יכול ליצור יצירת אמת, ולכן גם נפרד מאמנותו.

בפואמה מדבר קליבן, כביכול, אל הקהל, אך פנייתו היא אל המחזאי, כלומר אל שקספיר הנמצא בלונדון, ולא אל פרוספרו הנמצא באי הלא נודע, והופך בכך גם למבקר האנושי של המחזה. סגנונו של אודן מבטא את מערבולת הרגשות שבה נתון קליבן: שימוש במילים חוזרות, ריבוי אסוציאציות, ריבוי פרטים ודוגמאות, משפטים ארוכים, ריבוי משפטי שאלה, מילים חוזרות, פסוקיות שעבוד – כל אלו חושפים חוסר שקט פנימי.

קליבן בפואמה של אודן משתמש בלשון מתוחכמת כדי למתוח ביקורת על התיאטרון השקספירי. הוא רואה בו שימוש יתר ביסוד האסתטי, "מעין גמישות מתומרנת מראש, מניפולטיבית, שבאמצעות כוחה היא מסוגלת להחליק במהירות לעבר הכאוס האסור ולבסוף, בשבריר של שנייה, על שפת התהום הרועדת, לבצע את הפנייה המרהיבה והנצחית שלה". כלומר, התיאטרון



הוא סוג של ריקוד ממוכן ההולך על כל גבהי החבל, ומגיע בסוף אל ייעודו הקבוע מראש.

אמירה כזאת יכולה היתה להיות גם ביטוי להערכה, אך קליבן מצביע באירוניה על התיאטרון כעל סוג של 'מסיבה' שבה באים לידי ביטוי האופנים המפוארים של התרסה טרגית וייאוש, הומור גבוה ונמוך, הגייה תרבותית וצעקה גברית אנאלפביתית. כל אלו הם הפכים העשויים כך שלעולם לא יטרפו את הסירה הצפופה והמשעשעת (כאן הסירה היא בדמות הספינה המובילה את כל הדמויות, אל האי וממנו, ומהווה אלגוריה למשחק החיים והאמנות). אולי נרמזת כאן גם העובדה שתיאטרון של שקספיר שולבו גם קטעים 'מפחידים' כדי לספק את צורכי ההמון שחזה בו.

קליבן משלב פה טענה נוראה ורצינית: "איך יכולת להיות אשם בבגידה הנוראה והבלתי נסלחת ולשלב בהצגה יצור שלא יכול להיות חלק ממנה?" והוא ממשיך: "אפילו אם הבגידה הזאת היא נקמה מתוכננת מראש, למה לגרום לנו (לאומללים), שמעולם לא פגענו בכם, לסבך? אנחנו, הצנועים, המבווישים, רק רצינו את הזכות למתוח את הצוואר ולהתפעל מהמאורעות המפוארים המתרחשים בתיאטרון. לא רצינו לזכות בהבנה, רצינו רק שעולם התיאטרון ישמור על מקומו. במקום זה הפכת אותנו לחלק מההצגה!"

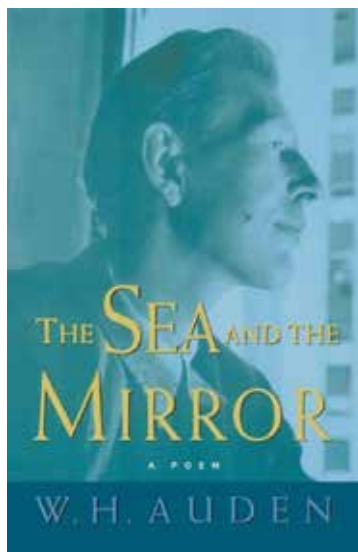
הוא מתאר איך הפכו אריאל ופרוספרו לאיש אחד, איך לא נתנו לו אפשרות להתפתח, סוג של תהליך הכחשה של פרוספרו מה"איד" שבו, ורק משהבחינו כמעשה הנורא שעשו, הבינו (במיוחד פרוספרו), שהתיאטרון שלהם היה שקרי ומנצל.

קליבן מתאר גם איך פרוספרו שחרר את אריאל משבי אמו: "אלו פני המשחרר שמברכים אותך מדי בוקר במראת הגילוח שלך". על אריאל, המודה בנאמנותו המוחלטת לאמן, אומר קליבן: "הוא מספר לך (לפרוספרו) את כל השמועות שהוא מקשיב להן במדרגות, את כל האירועים שהוא רואה דרך מנעול הדלת, ואתה במהירות לומד את הפקודות הנכונות: ...אתם בהחלט מתרגלים למערכת היחסים הזאת, שהיתה בהתחלה כל-כך חדשה ומבלבלת בין הקוסם והמוכר. וכשחודשים הופכים לשנים, והרומן המופלא שלכם הופך להרגל כלכלי, מקרה התמודדות עם טוב או רע בעולם הרחב של רכוש ושעמום... אין תפיסה, ככל שתהיה קטנה, ואין מושג, ככל שיהיה דקיק, שחומק מתשומת ליבכם או שמביך את הבנתכם... האף שלכם זיהה בנשימת האהבה את עקבות השעמום המנבא את מותה המוקדם..."

קליבן ממשיך ואומר לפרוספרו: "תראה מה עשית: דיברת על המרצא המוחזקת מול הטבע" (ייתכן שהוא מכוון למחזה "המלט", שבו המלט אומר לפולוניוס על השחקנים שיציגו את סצנת "יצח גונולו" כבבואה לרצח אביו: "הלא

התנפצו, כי הרוחות שלכם הפסיקו לציית, כי אתם נותרתם איתי לכד, הדבר האפל שלא יכולתם לסבול להיות איתו, האם זה מפתיע, אם אני מתלונן על הזנחתכם אותי, על הכאבים, כי חשבתם שהכל אבוד?..."

אודן מציג את ההתוודעות האמיתית של פרוספרו ואריאל לכך שהתעלמו מקיומו של קליבן כיחיד המצוי במצב קיומי, התעלמות שהביאה לניפוץ אמנותם. קליבן מוצג כמי שבעצמו עובר תהליך של התוודעות למהלך הנפשי שאליו נחשפים גם אריאל ופרוספרו. ניתן לומר שההיתקלות של האמן בפן הייצרי שלו, שרק הוא יכול להגיע את היצירה, לא נתנה לו מנוח; אך משום שבשלביה החשובים לא הכיר בה, יצירתו איבדה את האמת שבה.



תדאג שייטיבו לאכסן את השחקנים? ...כי הם - האספקלריה אשר לזמן וקצור דברי ימיו", "ובצד הרחוק של המראָה, היה הרצון הכללי להרכיב, ליצור בכל מחיר דפוס ההופך לסיבה הכרחית לכל מאמץ לחיות, במקום להיות תוצאה מקרית שלו."

אודן שם בפי קליבן את דברי שקספיר עצמו, שהסיבה ההכרחית ליצירה לא אמורה להיות הצורך להעמיד את ההשתקפות (ה'הצגה' של הדברים) במרכז, אלא את האמת הפנימית, כי חיפוש אחר ה'מראה' (סוג של מודרניזם ופוסט-מודרניזם, המקטינים את חלקה של האמת) הופך להרגל נשחק הבוגד בחיים ומביא לבסוף למות האמנות עצמה.

"ברגע שתעזבו, תמצאו את עצמכם בתוך אחת מאותן וודאיות זרות, לא נוחות ואכזריות של כישלון או הצלחה... אכן הגעתם לסוף מסע ה'ווקות' שלכם, שם עומדת החירות עם ידיה מאחורי גבה, לא אכפת לה, לא משנה לה כלום. קיומכם חופשי סוף סוף לבחור את משמעותו בעצמו, כלומר לצלול בלהיטות לייאוש וליפול לשקט עמוק ויבש. תחשבו שהייתה לכם פעם הצלחה, אבל העולם הזה לא טוב יותר עכשיו, ועכשיו ברור, שאין מה לעשות עם ספינת השוטים הזאת השטה בים שבו היא תוטבע בקרוב." קליבן רואה בחירות שלהם מצב של עבדות שבה ידיהם קשורות מאחורי הגב, שכן הם עבדים למצב ההרגלי שבו הם נתונים. גם אם היתה להם פעם הצלחה, אין להם כוחות נפש להתמודד עם קיומו שלו עצמו, סמל לכך שאינם יכולים לקחת חלק בתיקון העולם, גם אם הם מכירים בו, ולכן, זהו סוף המסע האמנותי שלהם.

לאחר שהגיע להבנת עצמו מול אריאל ופרוספרו, השתחרר קליבן מתחושת הרצון לנקום, וכאילו לאחר קתרזיס הוא פונה אל אריאל כאל אחיו ומבקש ממנו להצטרף אל אותה "ממלכה מבורכת, מעל לשמים-עשרה הרוחות החצופות וארבע העונות הלא אמינות, אל השמים של המקרה הכללי באמת, שבו החיים מתהפכים לאור, נספגים לעד במה שנמצא בתנועה תמידית, עצמאי לחלוטין, הגיוני באופן מוחלט, והמשאלה לחירות, להתעלות על כל מצב, לקבל כוח ישיר - אינה נובעת מאף חובה. אריאל העני אינו יכול אלא להוליך אתכם לסייט שבו הכול הוא צורך ושינוי. כל תחושה של כיוון, כל ידיעה מאין בא האדם ולאן הוא הולך, נעדרת לחלוטין..."

קליבן מדבר על השמים של המקרה הכללי באמת. קשה לדעת למה הוא מתכוון. אין הוא מדבר על האמת הכללית, אלא על המקרה הכללי, כלומר, באופן פילוסופי אודן נותן בפיו של העבד הדרכה לאמן: האמנות נוצרת במקרה, אך יש במקרה איזו אמת כללית, וזו מכוונת אל המקום שבו החיים

"עד שיום אחד, לעולם לא תוכלו לזהות בדיוק מתי, החום המוזר שלכם מגיע לשיאו ומתחיל, באיטיות רבה אולי, לדעוך. אתם מבינים בייאוש שאין ברירה אלא להיפרד זה מזה. זו הפעם הראשונה שבה פגשתם את הנושא היחיד שיש לכם, שהוא לא חלום שנכנע לקסמים, אלא הבשר המוצק שעליכם להכיר כבשרכם. סוף סוף הגעתם לעמוד פנים אל פנים איתי, נחרדים לגלות כמה רחוק אני מלהיות בכל מובן חלק מההמצאות שלכם. אבל איך הייתי אמור לרכוש את מערכות האיזון והשלווה שנוכחות בהמצאותיכם? כי הרי מעולם לא גיליתם בשנים האלה שום עניין אישי קלוש כלפי? אוי, אתם אומרים, הרי השקענו כך מזון, לימודי שחייה, דאגנו לך לכובע בקיץ, כל מה שרצית לעשות במסגרת ההיגיון נתנו לך..." (אולי קליבן חושב שהתייחסו אליו כאל ילד בעל צרכים מיוחדים, בעוד אנחנו כבר יודעים שילדים כאלו הם באמת מיוחדים).

"...אך אפילו לו הייתם מתעללים בי באופן מכוון - זה היה פחות אכזרי. זה מבחינתכם היה אפס אדיש... אילו היינו נאבקים זה בזה, אולי היינו לומדים משהו זה מזה. אפילו לו הייתם משאירים אותי לכד ללכת בדרכי הפרועה אל הכאוס (כדוגמת ניאוף, כלא), הייתי מגיע אולי בדרך הקשה של האשמה והחרטה אל אותה אמת שאתם מתפעלים ממנה מהמרפסות הנוחות שלכם, אך מעולם לא הצבעתם עליה בשבילי."

קליבן עובר תהליך נפשי פתלתל. בתחילה הוא כועס על ששילבו אותו בהצגה, ומששילבו אותו, העדיפו את הפן האשלייתי של הופעתו. ומסטוף-סוף הבינו שהוא יצור אנושי, לא נתנו לו להתנהג כיצור כזה, או לאפשר לו להגיע באמצעות ניסיונו אל הדרך הנכונה, ועצרו אותו באמצע התקרמותו. לכן הוא שואל: "האם זה מפתיע, אם כך, כפי שהיה צפוי להתרחש מוקדם או מאוחר, שכשהקסמים שלכם

ממנו הוא בעצם ניכור מכל בני האדם. לא רק זה: גם החיים מבעד למראָה, כלומר אלו שרואים את העיקר במראה עצמה, גורמים לצלילה של האמנות אל השקר. לא בכדי הפואמה מסתיימת בבקשתו של אריאל, צִלְמוּ האסתטי של פרוספרו (שקספיר), מקליבן שירחם עליו. אריאל מבקש מקליבן שלא יבכה אותו, אלא ירחם עליו, כי הוא רק צל שהוטל מנכותו של הנכה. הוא מבקש להיות נאמן לנכותו של קליבן, שקליבן יגנה את השלמות שבעיניו, ושכל מסירותו תהיה נתונה לחסד מסירותו של קליבן.

היכנשהו באמצע הפואמה ניתנת תשובה אחרת לקלון: קליבן רואה באריאל אח, ומבקש מפרוספרו שבעוזבו את האי ישחרר אותם מעבדותם וייקח אותם לביתו, אל המקום שבו ישתלבו חייהם זה בזה.

"קח אותנו הביתה, מעולם לא הרגשנו באמת טובים באקלים הזה של רעיונות מובחנים, מעולם לא הצלחנו לעקוב כראוי אחרי התקנות: עסקים, מדע, דת, אמנות, וכל הדמויות הבלתי מוחשיות האחרות שחשוכות כאן, בגלוי, לא היו אדיבות במיוחד. אנחנו כל כך עייפים. קח אותנו הביתה אתך, למקום שבו כל אי־הסדר העשיר של הטבע המורכב מפערים ואירועים אסימטריים משתדלים באומץ למען חוסר הדאגה שלנו".

בקטע זה יש השלמה כואבת עם היעלמותה של האמנות. כאן הטבע, ככל שהוא לא סימטרי, פועל יחד עם האדם. אך זהו אינו סופה של הפואמה. שלא כשקספיר, שמזכה בסוף המחזה את פרוספרו רק בתפילה לחסד של הזולת, אודן מחזק דווקא את דמות העבר קליבן ואת יכולתו לנסוך כוח ביצירה האמנותית, וזאת לאחר שהאמן מתמודד עם חולשותיו ורואה עצמו אחראי לחולשות הזולת.

שקספיר תוהה במחזהו על תחושת הכישלון שנושא עימו פרוספרו, שבלעדיה אין לו יכולת ליצור. כשיעזוב את האי יחזור למילנו ללא ספריו וללא אש היצירה, ולכן לא יהיה לו אלא לחשוב על מותו הקרב. אולי אצל אודן יש תשובה מפורשת יותר הנותנת מקום להמשכיותה של האמנות. אריאל מבקש סליחה מקליבן, ושר לו שיר אהבה, המסתיים במילים: "...כאשר השקרים שלנו ייפרדו, מה נהיה. נהיה אנחה אחת שמתאדה". אולי זהו פשר האמנות: הכרה בצד האתי של החיים (השקר) והתכתו לכאב שביטוי האמנותי מסתורי ורחוק מכל הגדרה (אנחה שמתאדה). ואולי "האנחה שמתאדה" מרמזת גם לסופיותו הבלתי נמנעת של האדם. האומץ של אודן להגיב ביצירה אמנותית (פואמה) על יצירה אמנותית של שקספיר היא ביטוי לאהבתו אליו מצד אחד, ורצונו לחזק מצד שני כמה מעקרונות השירה, בעיקר עקרון ההומניזם שאיננו נפרד מהאסטיקה.



\* התרגום לפואמה של אודן נעשה, בעריכתי, באמצעות ai

מתהפכים לאור. היא קשורה בחירות שאין בה חובה, אינה נובעת מהפן האסתטי (אריאל העני) אלא בעיקר מההיבט האתי, מהמאבק עם השונה הנחות, גם בתוך הנפש שלנו עצמנו. זו הפעם הראשונה שבה הוא נותן אמון ביצירה האמנותית ומכנה אותה אור.

הוא מוסיף ואומר ש"האדם זקוק לדת ולתרבות בגלל האמונה שמשוהו חסר בעולם, ויש למצוא אותו. אך מהו אותו משהו? מפתחות השמים, האוויר האבוד, הגאונות, ריחות הילדות או חוש ההומור? למה הוא חסר, ומי אחראי לכך? קיימות אמונות רבות כמספר המחפשים, ורמזים ניתן למצוא מאחורי כל שעון, מתחת לכל אבן ובכל עץ חלול, צריך לתמוך בכולן. הלב מרגיש רק פעימות עמומות של חשש".

"להמשיך בהצגה ולהישאר עד התו הדיסוננטי האחרון, היה כה איום, עד שאין לתארה ואין לסלוח לה. (חצי מהכלים חסרו, הבס והטנור לא צלחו, תלבושות רקובות ולא מצליחות...). עכשיו זה נגמר. כאן אנחנו עומדים באמת, על הבמה הקדמית, ללא מחיאות כפיים, לא היה שום אפקט שהצליח. ואף על פי כן ברגע זה בו אנחנו רואים את עצמנו כפי שאנחנו, מתנדנדים על הקצה האחרון המושפע מרוח חזקה שמרחפת מעל החלל הבלתי קבוע (מעולם לא עמדנו במקום אחר), אין מה לומר. אין דרך החוצה. ברגע זה לראשונה בחיינו אנו שומעים לא את הצלילים שהשתמשנו בהם עד כה כשחקנים מנוסים, המפגינים את האישיות ואת המראָה שלנו, אלא את המילה האמיתית היחידה שלנו. לא שהשתפרנו: הטֵבַח, השקרים הפחד, ההתנהגות הבימתית הבלתי ניתנת לתיקון: רק שעכשיו זה לא למרות קיומם... אלא יחד איתם אנו זוכים לחיים אחרים שלמים שמופרדים מאיתנו בתהום מהותית. כאן בין ההריסות אנחנו יכולים לחזות בחמלה באופן חיובי, כשאנו יכולים לשמוח בעבודה המושלמת שאינה שלנו. הקסם הפועל הוא הפריחה המלאה של המצב שאינו טורדני".

בחלק הזה של המונולוג של קליבן יש ביטוי מסוים לאמונה מסוימת בתיאטרון בגלל האמון שהוא צובר ביכולת של הבמאי והשחקנים לא לחיות בתוך ניכור כעמדת יסוד. יש משהו סטואי בתפיסה של קליבן, שהיא כנראה גם תפיסתו של אודן, ואולי גם של שקספיר עצמו. גם אם קשה לתקן את עצמנו, אנו חיים את חרדותינו לא למרות שהן קיימות, אלא יחד איתן, ובכל זאת חיינו מופרדים מאיתנו אולי רומז לכך שאיננו יכולים לחיות במודעות מלאה, או גם מכוון למקורות של החיים, שאיננה מאפשרת לנו להיות מגלומנים, אלא לחמול על בני האדם וכך לזכות ליצור אמנות בעבודה שאיננה שייכת בעצם לנו.

בסוף המונולוג מתחלפים הצדדים. נכותו של קליבן מתאזנת מכוח הבנתו שלו עצמו לא היו שום שאיפות, ושהניכור

גול עצמי

לכל מה שיבעט על הדף הזה יוציאו השופטים פּרטים אדם. לדמיון יש בעיטות שפיץ, ולשפיץ יש אחות אהובה. קוראים לה: רשת מחררת.

הייתי חלצה מספר 2 בקבוצת הכדורגל מכבי עבר הירקון. ילד בן 12 עם דמיון הונגרי וידיים, שהיו מוכנות לשתל דשא תחת כל מקום שירד עליו פּרנץ פּושקש. היו בקבוצה שחקנים שהפכו את הפדור לעבד נרצע, והיה שוער שבאהבה קראנו לו צ'יטה. אבל כלנו היינו המעריצים של רנה מלינה. בשביל לתאר אותה צריך להחליף את הדיו בעט הנובע משחר לאדם. אדם, כי את הליפּסטיק שלה יצרו מדם של לביאות, והליפּסטיק הזה היה נמרח על פניו של כל שחקן שקרע את הרשת של הקבוצה ששחקנו נגדה. הטקס היה קבוע: כלנו רצנו אל המבוקיע, ורנה מלינה שעמדה הכי קרוב לדשא, היתה מסתערת לתוך המגרש, מסלקת את הידים שלנו המחבקות ומדביקה היכן שצריך את שפתי השמחה שלה. ברור שלחלצה מספר 9 היה יותר סבוי מחלצה מספר 2. היא היתה יפה, ועכשו אתם מחכים שאגיד יפה כמו... אבל במקרה שלה אין כמו. להפך. צריך להגיד על אחרות שהיו יפות כמותה. החיוד שלה היה ג'ינה לולופריג'ידה, השער סופיה לורן, והגבעות האלה שבשטח ההפקר בין הסנטר לטבור היו צ'יצ'ולינה. איטליה בגרוש, או ליתר דיוק: בלירטה. היינו עניים בשביל לחשב על כסף גדול, והיא היתה בנק החלומות.

ברור שרציתי להבקיע, אבל כל הכדורים שחלצתי מחלוצי הקבוצות ששחקו נגדנו הגיעו לחלצה מספר 9, ולפון־אלף הזה לא נותרה פסת לחי נקיה. אבל מי שחושב שחלצה מספר 2 תותר, מתבקש לעבר לשיר אחר. ומעשה שהיה כך היה: דקה 89. נשארו עוד כמה שניות לסוף המשחק נגד שכונת הדר יוסף. הובלנו 3:0. שלוש בזכות החלוצים, ואפס בזכות משחק לחימה שלי. צעקו לי: "רוני, אתה תחנה סופית". ידעתי שפאול המאמן יחבק אותי אחרי המשחק, אבל מה זה חבוק לעמת שפתייה. ואז באותן שניות סובבתי את הכדור שהגיע אלי ובעטתי אותו לפנה השמאלית של השער של הצ'יטה. הוא זנק בבהלה, אבל הפדור היה ערמומי ממנו. אזהדי הדר יוסף להטו משמחה, ורנה שבנראה שכחה שבהפסקה החלפנו שערים, דחפה את שחקני הקבוצה שבאו לנחם אותי על ה"טעות" ונתנה לי את השעור הראשון בבית הספר לנשיקות. נכון, בשפת הכדורגל זה היה גול עצמי, אבל מה שכלם ראו בעינים היה גול לחבורי השפתים.

נ"ב: טוטאל פוטבול

ואולי טוטאל אהבה  
עם כדורגל לארץ עמוד השדרה  
עם נגיחה במצח נחוישה  
ועם שפה מנשקת, שהיא  
דמוי לרשת מפרפרת.

## שחור צהוב

היינו עיפים. הדגלים התנופפו הלוך ושוב עם הרוח, העצבים רטטו כמו תרן שאינו רוצה לעמד במקומו. היינו עיפים, עיני הילדים נצצו לפנינו, בכינו עם אור פנס ראשון. הרוח החלה להשתולל מתוכנו אל הפנים. מפרש לא היה. היינו מתשים. הגדרנו נסיגה. חצוצרות התחממו, המדים צחצחו, אגלי זעה נמשחו בגרון. נתקעו כמו פטיש פלסטיק מנילן, מנפח עד קצה, בוכה על הסמל. בום לראש של ילד, בום בפנינו. אור בפני, פטיש מסתבך בעיני שערות סבתא שפלואה בצמר גפן מתוק. עכשו היא בודהה בי מ-1933. וחשך על פני אישון יום על פני תהום. העין צונחת לאספלט מרסס קצף. תגידי סבתא, מה את אומרת?

מה המלים השקופות והבלתי נשמעות אומרות? האם אויר שחור שנע במעגלים סופו ציקלון, ומהו סופו של ציקלון? האם הדם מתפנה בלילה ונתן לא לראות אור?

אם אעמד מול מראה אראה את החשך משתקף בי? האם נראה בבואות בני אדם?

## חפלה

עשב צמח פרא על קירות הבית,  
אור מסנור חדר דרך שבר בקיר,  
בערב ראינו כוכב מנצנץ בשחר,  
הסתכלנו אחד לשניה בעינים,  
החזקנו ידים כשנשרפו הצנימים.  
העולם סגר עלינו, ידענו שלא נשאר לנו כלום,  
אפלו שהעולם גדול, אפלו ששפות מתרבות, אפלו החברים,  
חפלות התחלפו בעשן סמיד.

אני זוכרת איך פתחו לנו שלחן ענק בכפר כנא,  
ענבים ובקלאוות בכלים מזהבים, חברים של הורים,  
חייד, צ'פחה בכתף ואורות מנצנצים.  
עכשו אנחנו מסתכלים בעינים  
ומה נותר לנו מלבד  
אלמת אור, אושה, מבט,  
אישון חומק, לב יציב  
ופצע מדמם על אדות  
הזכרון.

כפות הידים התקשו והחזיקו חזק עד  
החליקו מזעה. כמו קפצנו חפשית בשמים,  
העולם גדול אבל אנחנו נחתנו בנקדה,  
עדין הבטנו בעינים, וראינו  
רק את עצמנו בהשתקפות.

כריסטוס של דגים (בעקבות יואל הופמן)

זהו לא כריסטוס  
ואני לא קדושה.  
אני מגדה,  
אך אני מכירה שום הרברט.

אנשים מזכירים לי דגים  
שמזכירים לי ספר שקראתי ופתאום ידעתי עברית.  
חלקו בגרמנית או צרפתית אהובה  
אבל בקריאתי זרמה בי העברית מחדש.  
שחו בי המלים כמו דגים בעורקי  
ומולי פתאום כריסטוס.  
מלאכה קדושה כמו להכין עוגה,  
חיוך לזר או טקס נשואין.  
המלים הן כריסטוס של הלב  
וכלי מאמינה מאוד.

היום אשאר בחיים; אקרא עוד ספר.  
והמלים שוב ידגדגו מבפנים בסנפיריהן.  
גם לאנשים יש סנפירים וזימים וכלנו חיים מתחת  
למים.

(אף אחד לא נושם באמת)  
כל דג ודגה יתחננו  
בחתנה שכבר ראיתי  
אבל אני רוצה לקרא אותה,

רק כך זה קדוש!  
תנו למלים לחמם את דמכם ולפרפר בחדרי הלב,  
כמו נכנסת רוח ישו ואלהים לגופכם.  
כתבו בשפת הקדש או סתם מלים  
שהן קדושות;  
כך נושמים מחוץ למים.

אבא ואלוהים

הכמיהה הזו מתחלקת בשנים ואני השבר המטרף ביניהם;  
כמיהתי החולה לפזר איברים גדומים בכל סמטה לא בלי רחמים  
לבין התאהבות מוחלטת מבשמת ללילה ומישהו אחר יהרס תחתי  
רק לא לעשות את זה לעצמי

רק לא לעשות לי את זה בלי להודיע בלי מכתב אחרון  
לאלהים ולאבא

אפשר שאלכלך את הרחובות אפזר איברים גדומים  
בכל סמטה לא בלי רחמים אהפך פריט אספנות תל אביבי  
לא אהרס אף אחד מלבדי אך

מה יצא לי מזה  
מה יצא מכל זה  
רק לאסוף לאף להספג טוב טוב בעור להשאיר  
מתחת לצפרנים

להרס תחתי משהו אחר בלילה של התבשמות מאהבת  
רק לא לעשות את זה לעצמי  
רק לא לעשות לי את זה בלי להודיע בלי מכתב אחרון  
לאבא ואלהים

הכמיהה הזו מתחלקת בשנים ואני  
השבר המטרף ביניהם נאלצת לזרם דלילה בחריצים  
עד אחוד יבשות עוינות בתוכי

עד שהרף ינשב שוב בראותי  
כשלא אהיה עוד שבורה ומטרפת  
מה יצא לי מזה  
מה יצא מכל זה

רק מכתב אחרון לאבא



אני מאוהבת בפירסרית שלי

Waldeinsamkeit | בדידות היערות

לגלה

"מה התכלית של זה הכאב אם לא לנענע לי את הלב" | שולי רנד

1

אז אני באה כל יום ועושה חור חדרש, מנסה למלא חור בחור, אוספת בדלי מגע: היד שלה בכפפה נשיפה על עור הצואר. המקום על הגוף עוד רגע נגמר - אני רוצה לרקם על גופה כפי שהיא רוקמת על גופי, יוצרת בי קמט יפה. מרפא.

2

אז אני באה כל יום והמחט פוצעת בי פצע כשהיא מבצעת את מה שבשבילה הוא רק עבודה: מחט חד פעמית, דקירה חדה - האהבה מכאיבה לי ואני מלאת תאוה: מבקשת מהכאב שימשיך. מבקשת מהכאב לא להחשיך.

1.

הרחקתי לכת ביערות האלם.

אצטרובל

שעדין לא פקח את עפעפיו

מתמכר לכף ידי

ומקצוות לא נודעים

חופזות אלי

אדוות הרוח

ובשקע כף רגלי בבין המתמסר

מתמרים מעמק

אדי חמדה

נפוגים

אל תוד-תוכי.

2.

היער פלו חללים. חרדה

כמדונה בים

משתלחת בי מעלה ומטה,

שקופה ורכה, בתוכה

ממתין החיץ

לשלוחו.

נשענת מלוא כבדי

על גזע ארז,

לא נרתעת מחספוס הקלפה,

מבערת השרף

אט אט

מאתרת

את הפרצות בגופי,

אוטמת אותן בפסות נשימה.

גידי הפחד מגלים  
את יעודם.  
מיתרים הם.

3.

צפה  
מעל אפל צמרות  
מלאה בחסדי אדמה,  
עננים  
חובקים אותי רכות  
ואולי  
אני הוא המרחב  
חובק אותם עד אפק.

לעתים חולפים אותי  
קרעי התכלת, נמשים ממי עליון,  
לעתים עטים הם עלי  
כעופות, בטפרי צפרנים,  
לעתים מתאבכים  
ואינם.

לנגדי מרצדים הברקים  
קצרי הרוח  
טרם זנוקם מחיק,  
חוצים בי ערוצי שקיקה  
ולא ארע עוד חציצה ואין  
בפי  
דבר -

4.

להרף עין  
עלו הלכנים מעלה מעלה,  
חושפים  
את ברירות היצרות.

כל גזע - עדות חנוקה,  
זכרון מהדק תחת קרעי הקלפה.  
כל סיקוס בענף -  
יניקה עתיקה  
קפואה  
בסעיפי העורקים.

דומיה חרוכה.

כליון זוחל בחשאי  
תחת שלכת.

הצמיחה -  
זעקת נטישה היא.

כל ענף מרכיז ראשו,  
מודה בכשלונו לחדר את השמים -

ילדותי  
טרם נולדתי.

5.

שלחתי צרחה לכל עבר -  
להשתיק את השקט מטיל-האימה.

עתה  
אני מתירה לו  
לפעור בפני מחלות-אפלה,  
מאזינה ללחן הרווי  
העולה בן מעודו.  
מעודי.

חוטי קשב סמויים  
בין ענפי העצים

כפות רגלי  
נפערות להכיל  
את הכבד שהתר בי,  
צולל  
אל מקורו.

6.

הצטמצמתי לזחל  
צמוד  
אל תחתית הענף.  
אי-שם  
בי  
מניצוץ עלום  
הולכים, נטוים קורי המשי, נמתחים  
להקיפני  
בלי געת בקטיפת עורי,  
אל תרדמה גדולה

טרם מעוף

טרם מכאוב

פטיפון עירוני ישן

בית המקדש שלי היה אז בית התקליט

והמקנאות - מועדון הפינגוין  
וקולנוע דן. באגמון רצפתן  
המלכלכת עשן באנשיז נשכח,  
טבלתי רגלים בתוליות.

חצאית מיני שחרה באלף הקודם.  
סבוב חצות מרדן, בחרף קריד  
נע חמדן סקרן, עז במחשפי  
מרתפי צליל צעיר.

שמים זהרו לונדון, בתפלת גל חדש.  
בין בחינות בגרות להתאהבות,  
מוזיקה היתה פלחן בטוח.  
קול שכינת-עיר רך, מחט רוח.

לא נדרש אלפיהול אז כדי  
לעוף.  
תל אביב - חר שחר חצונה,  
מנגינת נעורי.

תרופת סבתא

בעוד רגע  
השד יעבר.

גם השד הזה יחזור  
לגדלו.

זה ענין פרוני, טיבן של מפלצות -  
שאי-אפשר לגרשן.

להזכר בטעם ספריות השקדים המתוק  
שסבתא היתה מחביאה עבורי עמק  
במזנון הישן ובדירת שלושה חדרים,  
שם גדלה ששה ילדים]

בסלון  
במגרת סתרים  
תחת קפסת עץ קטנה ובה  
"שדים מדברים בקולות של אנשים"  
בעברית, בערבית,  
שכנות טובה על מרקע משגע  
בעולם עתיר אמונה.

לבר בחושך המעיק להביט  
רחוק.  
בינתיים לשרק,  
לאכל משהו מלוח עם שמשום  
ולהרפות.

השד שלי יחזור לבקבוק.

הוא ידע

לעמוס לויתן

הוא ידע יותר ממני  
אפלו לא הביט  
הספיקה לו הפלגית  
שהחזיקתי בידי

חמש עשרה דקות  
תאר את שראה  
בקבץ השירים הראשונים  
ושם עצר

ענה על שאלות  
שלא שאלתי  
ספר קצת על עצמו  
לא זקוק לשאלות

ראיתי בו את מה  
שעוד יכול לבוא

לציפור

התחברה לה המלה והפכה לציפור  
מעופה הקצר  
מנגד המו הקולות  
הגיסות התקרבו  
טורי חילים נפרשו  
הציפור  
המונים היו במנוסה  
הגבעות רעדו  
פסת ארץ שבוייה  
ככי ושבר ואלם נורא  
האוויר לוחט ומשחיר  
הציפור במקום מחבואה  
השטח חשוף וצהב  
עמק בלב ארמה  
מחלות הצלה  
לנחש, לעקרב  
לציפור

בחלון האהבה

עם היפי שגדל והיפי שנסוג  
יש שם מן שתיקה כזאת  
שתחתיה שנינו נבוכים.  
כי השנים נערמות  
מכסות מה שהיינו  
בשנים הראשונות  
והיפי ששנה פנים  
נוגע בנו במטה קסמים  
מעמיד אותנו נפרדים  
רגילים ואוהבים את הבדידות  
שהתגנבה אלינו.  
עוד שנה ועוד שנה  
נרע את זה אחרת  
העצב יחזק אותנו  
זה לזה.

עוברים בשתיקה

על הרבה דברים עוברים בשתיקה  
כמעט כלם ראויים  
למבט נוסף  
לחמלה  
לעיון מעמיק  
לנקמה  
אבל עוברים בשתיקה.

גם עלינו עוברים בשתיקה  
רואים לא רואים  
ואנחנו הרי ראויים  
לפחות למבט  
לחמלה  
לעיון מעמיק  
לתקנה.

היינו מוגנים

היינו מוגנים  
הכריות דהו ונפרמו  
כאב נפוץ מהם  
עז, חסר משקל.  
שנים של חלומות  
קומות מעל קומות  
היינו בטוחים  
וחץ אחד פתאום ומדיק  
קרע את היריעה  
פנינו הקמוטים  
נדונו לשנה צורחת  
לכנה וארפה.

21.10.2025



## שעתו הצלולה של עמוס לויתן המשורר - דברים לזכרו

הביטוי של המשורר. את המילים - כלי העבודה שלו - עליו לברור בקפידה ובדקדקנות ועל כל מילה להצדיק את מקומה בטקסט. תפקידו להביא בבהירות ובאחריות את תמצית ההשגות שלו כמתבונן אחראי בתופעות החיים שהוא קולט - לא רק בהיבט החוויתי אלא בעיקר בהיבט התבוני. מבין החושים הראייה הינה כלי שיפוט מרכזי. בשיר הצלול אין מקום להכביר בחלומות או להפליג בדמיון בבחירת הדימויים. כלי הביטוי של המשורר הוא המילים.

מטפורה חזקה, אגב דימוי הומוריסטי מקורי, נמצאת בשירו 'עורלה': "אמנות השירה היא/ אמנות המילה:/ לחתוך ולזרוק!" (שיח אלים, עמ' 42). חזק ולא מפתיע דימוי של המשורר כמוהל. השירה בידי היא כבן הרך. הוא צריך לבצע בו את החיתוך במקום הרגיש ביותר, כלומר במיומנות, בזהירות רבה, בדריכות, במרוקן; שמה יפגע בשירה עד שתדמם ותצווה. מלאכתו של המשורר בבחירת מילותיו אינה קלה ומקור הקושי הוא דווקא עורף האפשרויות וגם השפע העצום של שירה שנכתבה לפניו. גם כאן נוגע לויתן בהומור קולע: "שירה - חתולה עצלה./ אינני מצליח להקימה/ מרבצה - כשצלחתה מלאה" (שיח אלים, עמ' 49). קושי נוסף העומד בפני המשורר הוא הפרדוקס של טעם הקוראים. בשיר 'הפרדוקס של ברטולד ברכט' מתייחס לויתן לעניין שמעוררים אצל קהל הקוראים והצופים דווקא החומרים המוקצים מן הבחינה המוסרית: "השחיתות, הבצע, וכל הרע,/ שבשיריו ועל הבמה" (שיח אלים, עמ' 18). האמנות של ברכט ניזונה מן "המציאות הרקובה", מתופעות חיים הסושות מן הקודים החברתיים-מוסריים. כלומר, הפרדוקס הוא כשהיוצר מזין את קהלו דווקא באותם הדברים שמתבקש להוקיעם מפני שהסתייגות מן הנורמות הן שמרתקות את הקהל. בכך מסתכנת האמנות בחציית הקווים: אם דמות חוטאת או מעשה חריג מוסרית מרתקים, קיימת הסכנה שדווקא הם יסחפו את הקהל (קוראים כצופים כמאזינים) להזדהות.

שירת לויתן שופעת גם שירים חווייתיים יפהפיים. בשירו 'פני השטח' הוא נוגע במהות האהבה:

"פני השטח הם פני האהבה/ ולא דרוש עומק של העמקה/ ואיני מבקש אלא את משטח/ עורך, דוק הציפוי אשר עוטףך// כי פני השטח הם פני היש/ ואני סבור שזה מה שסזן ביקש/ להראות לנו בתפוחיו. לא את/ בשיר הפרי ולא את חומרינו,/ רק את מושג הגבול של נפחיו" (קרט, 'עתון 77' - צ'ריקובר, 1990, עמ' 40).

זה שיר מקורי ואישי שמזמין התעמקות: מתאר את חומרי הנשיות, מעטפת הגוף הנשי, זו הצורה. ההתאהבות במראה

איש ספרות אהוב מגיע לתשעים ופרשת חייו מסתיימת. עמוס לויתן היה עורך ספרות מוערך. במשך עשור שנים ערך את מדור הספרות בעיתון 'על המשמר' (עד לסגירת העיתון ב-1995). עבד כעורך בהוצאת 'עקד' וכתב במשך שנים את הטור הקבוע "מצד זה" ב'עתון 77'.

לויתן היה ידוע כאדם נעים במיוחד. הוא שאף לעודד כותבים ולהביא בפני קוראיו התבוננות מעמיקה בסוגיות ספרותיות שונות, וזאת מההיבטים החברתי, הלאומי, האנושי והספרותי. ברשימה זו אתיחס אל מסע חייו המשורר, אל דרך כתיבתו כמשורר מודע מאוד אליה, משורר החושב ומהרהר ומכונס בשאיפתו לבטא ולהציג דברים על דרך הדיוק והיושר. הוא התמקד בכתיבה בהבאת הדברים שהוא יכול "לעמוד מאחוריהם", כעד אמין המקפיד על גילויים של הדברים בשקיפות, ללא הצטעצעות, בצמצום ההפלגה למחוזות הדמיון והחלום, בחשיבה מתמדת המעמיקה לחדור מבעד לחומרים הנדונים: רעיונות, השגות, היגדים הוצגו באופן ששאף לגעת במהותם מבלי לגלוש לפשטנות ובזהירות מפני ערפול.

עמוס לויתן ראה בשירה ביטוי של חשיבה לעומק ושל רעיונות המבוטאים בבהירות. כל זאת נכתב באופן שובה לב בשירו 'יותר מן השעה הרכה':

"יותר מן השעה הרכה ההיא/ יותר מן השעה הצלולה כל כך/ לא אבקש. ראיתי יונק דבש/ בנקודה אחת, מעל למוט, מרחף/ בכנף צבעונית// היו לי רצונות/ שמה יומרות/ (אומר גלויות: להלך בגדולות)/ אבל הריחוף הוא, בנקודה אחת,/ מעל למוט, בלען כולן אל תוך מוקד שוקט" (עמ' 20; נסיעה עירונית ספרית פועלים, 1986).

יונק הדבש מתביית במעופו על פרח נבחר והוא ממקד בו את תשומת ליבו באופן שהמתבונן מבחין בשקדנותו. זו התכוונות שלא להחמיץ את הרגע: יונק הדבש מכונס בחוויית הפרח ומתמסר לה כל כולו. מקורו הרך והארוך הוא כאנקול של חוקר. כמותו המשורר שבא לחקור את צפונות החוויה או הרעיון שבפניו. אפשר לומר שמדובר בבחירה להתעמק עד מאוד במיני-קוסמוס עשיר של פרח אחד, של תופעה או דבר אחד ששוים התייחסות כזו, באשר גלומה בו הבטחה (צוף, אבקת פרחים, השראה, תובנה, סיפוק).

לויתן ככותב ומתבונן מודע, הרבה לעסוק בסוגיית הארס-פואטיקה. לעבוד את השירה בנאמנות משמעו לא לחסוך בווייתורים. בזירה זו המשורר יוצא למסע הכתיבה שלו כשהנמען הוא בראש ובראשונה הוא עצמו. המילים הן כלי

"ככל שאני מתרחק מ-1935 הצבעוניות פוחתת, הדברים מחצינים את מהותם הפנימית/ האפורה. אין זו תלונה, רק קביעה: זה גון יסוד של אמת" (קֶרֶט, עתון 77-צ'ריקובר, 1990, עמ' 43) זאת פרסם המשורר בשנתו ה-55. חייו נמשכו על לגיל 90. השקפת עולמו נותרה בעינה. עם זאת, עם התקרמות הגיל וחווית החיים בחברה שהיא מוכת צביעות, שחיתות ורדיפת בצע, החריפה הנימה האירונית והביקורתית. כך אף בשיר בספרו **בזמנים נאורים**: "אנחנו חיים בזמנים נאורים:/ קדמה היא התנשאות/ רצון טוב - התערבות/ תרבות היא עריצות...//...// אנחנו חיים בזמנים נאורים:/ שתיקה היא השתקה/ דיבור - שיתוף פעולה/



עמוס לויתן, צילם ערן רוטם

גמגום הוא שירה. (בזמנים נאורים, קשב לשירה, 2008, עמ' 89) ובמשתמע: השירה נחשבת בעיניו כאשר אינה רהוטה; התעקשות על אמירות של אמת בהגות המילולית התמציתית (מבלי לשלול התפייטות מאופקת) היא הדרך המוערכת ואין דופי בכך שדרך זו מביאה לשירה שלשונה מגומגמת. יוצא איפוא שהשירה היא פגומה. כלומר, השירה, בשאיפתה לזיכוכ של היגד וצורה, מכתת דרגה בדרך של מהמורות ומנת חלקה במידה רבה היא הגמגום.

הכרתי את עמוס לויתן ובמשך השנים גם פרסמתי מדי פעם במדור הספרות בעריכתו; אף שהיה מאוד קפדן ביחס לכתיבתו בכלל וזו השירית בפרט, הוא היה אוהב ספרות אמיתי: בקיא וסקרן, פתוח לתכנים וסוגי ספרות מגוונים. הייתי אומר כי מצד אחד היה "אביר ספרות" אמיתי ומצד שני היה אדם מעשי שלא הקל ראש בחיים המעשיים. אפשר שאם היה נשאל על שניות זו, היה משיב בציטוט משירו 'אנחנו מדברים': "אנחנו מדברים בשבח האמנות/ לא בשבח הבורגנות - למרות ש/ היא קהלה הנאמן" (שיח אלים, עמ' 26)

שירתו של עמוס לויתן מביאה לקוראיה קול ייחודי הגותי שאינו יומרני, קול רגיש מאוד, הומני, חד ונכון. מבלי להטיף הוא מעודד את קוראיו לעסוק בהתבוננות עצמית: מתוך צניעות והקפדה, בשאיפה מתמדת להעמיק את התובנות האישיות ובדרך זו לכוון לפתיחות ולהתפתח. קריאת שירה זו חיונית למשוררות ולמשוררים מכיוון שהיא מציבה בפניהם, על דרך הדוגמה האישית של שירתו, סימני דרך שמתריעים מפני הכברה: גודש יתר בתכנים ובמילים. גודש זה מתרחק מן התמציתיות ומרחיק מן המהות באופן שמרד את השירה ולכן עדיף לכל כותב שירה להישמר מפניו.

מתחילה בעיניים ונוגעת בנפש. כאן, בראייה ובהתבוננות, מתחילה האהבה להתגלות. הצורה קודמת לתוכן. וממנה מעמיקה התשוקה. האהבה היא ערך אסתטי, לא רק תחושה הלופתת בעת עצימת עיניים. הצהרת האהבה של הדובר בשיר היא ישירה ומעודנת. הפנייה אל האישה היא ליטוף מילולי שמביע בקשה למגע. מגע מלטף, מגע מקרב, מגע ראשוני שפותח דלתות לקרבה בינו לבינה. לא הכרות אהבה בעלמא אלא ראשית דיאלוג.

בשיר מאוחר יותר 'גם יופייך האלוהי', הדובר מתבונן באישה מתוך התפעלות. כאן הוא מתייחס, בעדינות האופיינית לו. נדון ההיבט התקשורתי של קשר העין בין המתבונן למושא ההתפעלות:

"גם יופייך האלוהי/ איננו אי// הוא זקוק לאישור/ של מבט אנושי.//

...// הנה אני נותן בך, / מבט מחמיא...// האם נדת בראשך/ לאשר את אישורי?" (שיח אלים, ספרי 'עתון 77', גוונים, 2002, עמ' 12).

ההקבלה בין המשורר לצייר מעניינת, מפני שרצף המילים הוא ליניארי בעוד שהתמונה קבועה בזמן. שאיפה של משורר לרשום תמונה רגשית נוגעת במהות השירה. המילה החזקה ביותר שאליה ישאף המשורר היא זו שנהגית ונחזית מבין השורות הכתובות.

אפשר שהמודעות העצמית החריפה והגישה הקפדנית ביחס למהות השירה אצל לויתן משקפת לא רק תפיסה אסתטית ופואטית אלא גם ניוונה מאופיו כאדם החותר ליושר ולבוננות ומהשקפת עולמו המצדדת בראייה מפקחת של המציאות באופן שהיא משיקה לפסימיות: לויתן בוחן את משמעות החיים ובשעה שהוא מלבה בהם ערך, הוא סבור ואולי אף מתייסר באכזבה ממיעוט ערכם. מעבר להתפעמות מיידית מהתבוננות ומשיכה אל היופי ומעבר להנאה מן התובנות המושכלות על-פני קרקע פורייה של הגות, השכלה ותרבות, הידיעה שהחיים קצובים ושמשמעותם חמקמקה, זאת גם בהתחשב באופיו המפוכח של הכותב שהוא אף "רדוף יושרה", אינה מרפה מתחושה של חוסר נחת, של הסתייגות מפני הרגשות ומן הרביקות של הנוסטלגיה. לויתן במיטבו הוא משורר הגותי. אין לו אשליות ססיום החיים הוא רווי משמעות. המוות לא הרואי, המוות חסר טעם (לא מר אף לא מתוק), "אלא מוות סתם". השיר 'נוקשות' ממחיש זאת בחתימתו: "אני זוכר את פני אבי בארון:/ פניו הרכות, הנעימות בחייו, // היו לגמרי נוקשות המת. הנעדר חיים" (שיח אלים, עמ' 9) ומכאן מתבקש ההיקש של אדם על חיי עצמו. ובאשר לעצמו:

## אנחנו ואתם - פיוס בין פלסטינים לישראלים

האם אוכל לראות צרת הזולת  
מבלי היות בצער?  
האם אוכל לראות יגון  
מבלי חפש מרגוע?  
האם אוכל לראות דמעה נופלת?  
מבלי שיתוף בצער?

במישור הקהילתי, הסיפר עתיק היומין של היהודים, על החוויות והקשיים, התשוקות והשאיפות הייחודיות, לעולם לא יהיה שלם ואמיתי במלוא מובן המילה, בארץ ישראל-פלשתינה, אלא אם יכלול את מכלול החיים של הקהילה האחרת, הפלסטינית. ההכרה ההדדית במכלול "אני" של האחר, בלעדיה לא יתקיים דרישה מהותי. לא יפתר הסכסוך.

עמדה עוינת עלולה להתפתח, סבור מנדס-פלור, שאימץ את גישת בובר, כתוצאה מעמדות שונות בתחום הפוליטיקה, הכלכלה, או חילוקי דעות בשאלות של חברה, בוודאי כתוצאה מאידיאולוגיה שאינה עולה בקנה אחד עם האידיאולוגיה של הקהילה האחרת. מאבקי כוח והעדר כל רצון לפעול במשותף עם בעלי המחלוקת, כתב מנדס-פלור במאמר בכתב העת פלסטין-ישראל, הם המחסום בדרך ליכולת להתמודד עם המציאות.

דרישה, דיאלוג, מושג השאול מתחום תורת הספרות לתחום השיח הפילוסופי, התיאולוגי והפוליטי, אינו עניין של טרוריקה, אלא דרך להתמודדות בין אנשים, בין קהילות, האמצעי היחיד המאפשר לפתור את מרבית השאלות המהותיות של הקיום האנושי.

הדיאלוג כאסטרטגיה, מבהיר מנדס-פלור את המושג על פי בובר, הוא האמצעי המאפשר דרישה בין יהודי ישראלי לבין פלסטיני בארצו, בדרך לפיוס והשלמה עם הקיום המשותף. ההקשבה לסיפר של האחר, ההפנמה של הסיפור אשר מנגד, כל צד וההיסטוריה שלו בכל הקשור בחבל הארץ - שכל קהילה נותנת לו שם אחר - היא האמצעי לפתרון המחלוקת העקובה מדם.

מרטין בובר נולד באוסטריה ופעל בגרמניה, בעיקר בברלין, עד שהיגר לארץ ישראל-פלשתינה בשנת 1938 והשתלב כפילוסוף באוניברסיטה העברית בירושלים. בעיר ברלין הקים בית מדרש להשכלת יהודים, פעל בחוגי התנועה הציונית והשתתף בכינוסים אחדים של הקונגרס הציוני, אך דחה את הציונות כעוד אחת מן התנועות הלאומיות באירופה, כמוהו כאחד העם ואחרים בעת ההיא, שראו ביהדות בת זמנם מורשת, תרבות, לאו דווקא מסורת במשמעות הדתית. בראשית שנות העשרים של המאה העשרים החל לתמוך ברעיון של מדינה יהודית-ערבית פלסטינית משותפת ויחד עם הרב הרפורמי ומן המייסדים של האוניברסיטה העברית בירושלים יהודה מאגנס והוגי דעות ואנשי מעשה בהתיישבות בארץ ישראל, ייסד בשנת 1925 את התנועה הפוליטית "ברית שלום", אשר דגלה בהקמת אוטונומיה יהודית-פלסטינית במסגרת ממשל המנדט הבריטי על ארץ ישראל-פלשתינה.

בשורות האלה, בתרגום חופשי מאנגלית, שכתב בשנת 1789 המשורר האנגלי ויליאם בלייק, פותח פרופסור פול מנדס-פלור רשימה קצרה על דיאלוג כמשימה פוליטית ודתית, על הגותו של הפילוסוף מרטין בובר (1876-1965), שהקדיש את חייו לחיפוש הדרך להתגבר על סכסוך, קונפליקט, בין אדם לחברו, בין קהילה לרעותה. (Israel-Palesne Journal, Spring 1994)

במלאת שנה לפטירתו של מנדס-פלור (1941-2024), שהיה פרופסור להגות יהודית במאות התשע עשרה והעשרים, בעיקר בגרמניה, באוניברסיטה העברית, ראוי להאיר את ההגות ואת הפעילות של בובר, הוגה הדעות הגרמני-ישראלי ושל מנדס-פלור, שעסק בכתבי בובר, במיוחד בימים של שקיעה במי המדמנה של שואה, נקמנות, התנשאות, שנאת האחר, באמצעות חינוך, כוח צבאי, חקיקה ומדיניות.

בובר ומנדס-פלור נתנו, כל אחד בזמנו ובדרכו, ביטוי מעשי ופוליטי לטענה כי המהות העצמית אינה שלמה אם אינה מתבוננת באחר, כי ההתייחסות לזולת ודרישה עם האחר היא הדרך היחידה להתבוננות בעצמי, ובמונח שטבע בובר בחיבור שכתב בשנת 1923, שכותרתו "אני ואתה"

(Ich Und Du) "אתה בגוף שני ישיר, לא במסורת הגרמנית של פנייה לזולת בגוף שלישי). בובר פעל בעיקר בקרב הקהילה היהודית, הרואה בארץ ישראל מקום למימוש ישות מדינית, אבל טען, עד יום מותו, כי היא משותפת לקהילה היהודית ולקהילה הערבית הפלסטינית. מנדס-פלור, לצד המחקר המעמיק, השתלב בפעילות משותפת רבת שנים עם פלסטינים, נוצרים ומוסלמים, בתקווה למימוש החזון הזה.

אני ואתה (נכתב בגרמנית ותורגם לעברית) הוא מושג המבטא הכרה בכך שהסיפור האישי של האדם אינו שלם אם אינו מפנים את הסיפור האישי של הזולת. בשיח ברמה האישית, כאשר אדם מספר על התלאות האישיות מול התלאות של אדם אחר, כמו גם ברו שיח בין קהילות נתונות בחילוקי דעות, השקפות עולם ואמונות שונות לצד חוויות היסטוריות שונות שעיצבו כל קהילה. המושג "אני" הוא שלם רק אם הוא כולל במלואו את המושג "אתה", או "את".

## מאה שנה של ארץ לשני עמים

והסיסמה "המחרשה קובעת את הגבול" היתה המצפן של העשייה להרחבת ההתיישבות של יהודים בארץ ישראל-פלשתינה, ללא תיאום וללא שיתוף עם הפלסטינים, תוך התייחסות אליהם כאל אויב, או אנשים פרימיטיביים אשר ראוי להובילם אל העולם החדש.

כך הוקמו בשנים 1936-1939 חמישים ושניים יישובים בשיטת "חומה ומגדל", אל מול מעשי המרד-הגדול הערבי-פלסטיני, כדי לסכל את ההצעה שדן בה הממשל הבריטי בעת ההיא, בוועדה המלכותית בראשות הלורד פיל, לכונן מדינה דו-לאומית, והוצגה בשנת 1939. שני הצדדים דחו את ההצעה, הארגונים אצ"ל ולח"י פתחו במסע הרג - של פלסטינים, אנגלים ויהודים - פעולות שזכו לגינוי של יותר ממאתיים אנשי רוח ודת ופעילים פוליטיים יהודים, אשר פרסמו, איש איש את דברו, גינוי חריף בספרון "נגד הטרור".

בשנת 1946, בעיצומם של הדיונים ושרטוטי המפות באו"ם, לקראת ההחלטה 181 ביום 29 בנובמבר 1947, "החלטת החלוקה", הקים הממסד היהודי, בכספי תרומות של יהודים בארצות הברית, 11 יישובים בנגב המערבי, לצד שלושה מצפים וקומוץ קיבוצים בנגב הצפוני שהוקמו קודם לכן, חבל ארץ שבמפת "החלוקה" נכלל במדינת פלסטין.

הם הוקמו במוצאי יום הכיפורים, בין 5-6 באוקטובר 1946, תאריך שנקבע בתקווה כי לא יעורר תשומת לב רבה. הפלסטינים תושבי האזור גורשו כולם עם סיום מלחמת העצמאות אל אזור רצועת עזה. האם היה מי שזכר את שיקול הדעת של התאריך ונסיבות יום חג כעבור 77 שנה?

שיחות שביתת הנשק וקביעת הגבולות של מדינת ישראל, שהתנהלו באי רודוס, ללא נציגים פלסטינים, הסתיימו רק לאחר שמדינת ישראל הצעירה הבטיחה לעצמה את השליטה על כל הגליל, שהוקצה בחלוקה כרוכו לפלסטין, והנגב עד אילת.

האידיאולוגיה, המדיניות והמעשה של ישראל עם כינונה - של גירוש הפלסטינים, מחיקת יותר מחמש מאות יישובים פלסטינים וכינון משטר צבאי לשליטה בחיי הנוטרים, וקביעת מדיניות רבת אפליה אזורית, בכל תחומי החיים - התבטאה בהתעלמות מהחלטת החלוקה.

כיבוש הגדה המערבית ורצועת עזה כעבור 19 שנה השלים את הדחייה המוחלטת של התוכנית לכונן בארצן של שתי קהילות שתי מדינות, בוודאי לא מדינה דו לאומית. בכוח הזרוע, במדיניות, בחינוך לשנאת האחר ואימוץ טיעון של זכות דתית, אידיאולוגיה של קורבן, בחקיקה, ובהקצאת מימון. ובשנים האחרונות - מעשי הריגה נרחבים, הפקעת רכוש ואמצעי מחייה, הטלת מצור, גירוש, ובשנתיים האחרונות - הרס מושלם, "שיטוח" בלשון הזרוע ההורסת, בחבל ארץ המשתרע מנהר

בשנת 1930 פרסמה האגודה מנשר, שקרא לכונן מדינה דו-לאומית אחת בארץ ישראל, שכל אחד משני העמים המרכיבים אותה יהיה חופשי לנהל בה את ענייניו הפנימיים, ויפעלו ביחד לניהול החיים המשותפים למען פיתוח הארץ. כמה מחברי האגודה אף היו מוכנים להסתפק במעמד קבע של מיעוט יהודי במדינה משותפת.

מפלגת איחוד, שהקימו בשנת 1942 בוכר, מאגנס, הנרייטה סאלד, כממשיכת הדרך של ברית שלום, קבעה במצע, כי במדינה שתקום יהיה שוויון מלא בין יהודים לפלסטינים, שוויון מהותי ושוויון מספרי והגירת יהודים אליה תותר כל עוד מתקיים השוויון ובהתחשב בתנאים הכלכליים במדינה המשותפת.

פול מנדס-פלור נולד בארצות הברית, ועסק בחקר הגותם של בכירי ההגות היהודית, בנוסף לבוכר, פרנץ רוזנצווייג, גרשון שלום וליאו שטראוס. הוא כתב ביוגרפיה מורחבת על בוכר, היה העורך הראשי של המהדורה המדעית של כל כתביו בגרמנית. מבחר מכתבי בוכר, ארץ לשני עמים, עם הערות והארות של מנדס-פלור, פורסם בשפות אחדות, כולל בערבית.

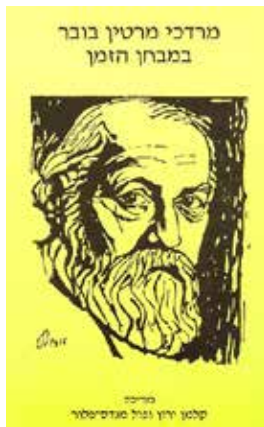
במהלך 2024 שקד מנדס-פלור על מהדורה מחודשת, באנגלית, עם הקדמה שלו עצמו ושל ד"ר ראיף זריק, משפטן העוסק בפילוסופיה פוליטית ופילוסופיה של המשפט (אוניברסיטת שיקגו, 2025)

מבחינה אידיאית פסע מנדס-פלור בדרכו של בוכר. היה פעיל בשיח על מקום אחד לשתי קהילות, לשני עמים. הוא נמנה עם הצוות המוביל בכתב העת לדיון בחיים המשותפים של יהודים-ישראלים ופלסטינים Israel-Palesne Journal.

### התנגדות הממסד היהודי

מקום לשתי קהילות, דו-לאומיות במובן המהותי, של שימור הזהות הייחודית במסגרת ניהול משותף של חיי הפרט והמדינה, הוא רעיון שרחה הממסד היהודי בארץ ישראל-פלשתינה מראשית המאה ועשרים. דוד בן גוריון וזאב ז'בוטינסקי כאחד דחו את הרעיון ועשו ככל האפשר להכשילו. האתגר שהציבו העמדות של בן גוריון וז'בוטינסקי לא היה אינטלקטואלי אלא אידיאולוגי-פוליטי ולא הותיר לפלסטינים ילידי המקום ברירה אלא להתמודד איתו בשדה הקרב, כתב במבוא לספר ארץ לשני עמים ד"ר ראיף זריק, העוסק בפילוסופיה פוליטית ופילוסופיה משפטית. לדבריו, מרבית הפלסטינים היו קרובים יותר לגישתו של ז'בוטינסקי מאשר לגישתו של בוכר, שקרא לכונן מדינה דו לאומית.

מנקודת המבט של הפלסטינים, הקוץ שבאליה בגישה הדיאלוגית הוא העובדה שבוכר, מבחינה תרבותית וכלכלית, הגדיר עצמו ציוני, ונמנה עם המתיישבים הזרים, והרי המפעל הציוני של התיישבות יהודים בארץ ישראל נתפס כסותר את האינטרס של הפלסטינים ילידי המקום.



מרטין בובר, שהלך לעולמו בשנת 1965, יש להניח כי היה מצטרף לישיעיהו ליבוביץ, ס' יזהר, חוגי מרצ תנועת "שלום עכשיו" ותנועת "יש גבול" ואחרים. היה מתריע מעל כל במה על האסון הנשקף מן המדיניות האלימה, הגזולת ומשמירה, באמצעות צבא, חינוך, חקיקה, גזילת רכוש, השמדת ישובים, הרג נרחב, טעונים של זכות דת וגזענות (שהרי הגדרת יהודי היא על פי אמת מידה גנטית), של ממשלות ישראל ורבים מאורחיה היהודים.

שנתיים של הפגנות יומיומיות נגד כל מה שמתרחש במדינת ישראל, בין הנהר לים, לבני האדם ולקהילות, מול מעשי אלימות, דברי בלע צעקניים, של צעירים ומבוגרים חסרי כל ידע ומידע על המקום ותולדותיו, הבהירו, לחבורה קטנה של מתמידי מחאה: "אני" היהודי במדינת ישראל, שרוי במעמקי בורות ושנאה, עוורון מוחלט מקיומו של "אתה" ונקמנות, בלי נסיון להבין את האחריות של "אני" כלפי "אתה".

הניסיון הישראלי-יהודי היחיד לבחון את האפשרות של התנהלות משותפת, ישראלית-פלסטינית, בשלבי ביניים, בכל מאה שנות התיישבות מאורגנת וממוסדת של יהודים בארץ ישראל - נרצח בשלוש יריות אקדח אחרי שנתיים של הסתה, מן החוגים בקהילה היהודית המחזיקים בשנים האחרונות את רסן השלטון.

מדינה דו לאומית איננה כעת כלל על הפרק. המאמרים בכתב העת "פלסטיין-ישראל" בשנים 2024-2025 של ישראלים ופלסטינים, עוסקים בעיקר בהיבטים שונים של "שתי מדינות לשני עמים". בין הכותבים אלון ליאל, שנפגש עם מנגנון הפיוס בעת שליחותו כשגריר בדרום אפריקה, יובל נח הררי, יעל רונן, דניאל ברטל, גרשון בסקין, לצד מאמרים של פלסטינים. פתרון של שתי מדינות הוא המהות של "החלטת החלוקה" של האו"ם מיום 29 בנובמבר, 1947, מזכיר מאמר המערכת של כתב העת.

חינוך הוא הסיבה והוא הפתרון, אמר האנתרופולוג עמנואל מרקס, בכיר חוקרי החברה הברואית, שהתנגד נמרצות לפעילות ממשלות ישראל נגד הקהילה הברואית בנגב ונגד החינוך לצבא ולציונות, ופרש מן העולם הזה רק לאחר שכתב את החיבור "אלימות מצד המדינה", שביקש להבין מדוע נשלח אביו למאסר בדכאו, ליד מינכן, והוא עצמו כנער נשלח אל בני משפחה בארץ אחרת, עד שהמשפחה התאחדה בירושלים. "זה היה החינוך", אמר, "גם בישראל".

מדינה של שתי קהילות המנהלות מסגרת חיים משותפת היא חזון גם של צברי ג'ריס, מן המייסדים של התנועה הפלסטינית-הלאומית אל-א'רד. "אני מסיר את המירכאות מן המילה ישראל", אמר בראיון לעיתון 'דבר' בשנת 1995 עם שובו מגלות מרצון במסגרת הסכמי אוסלו, לאחר שנים רבות של ניהול המרכז הפלסטיני לחקר ישראל. במפגש בביתו בפסוטה הוסיף: "אבל נאלץ לעבור דרך שתי מדינות. אני אופטימי".

ישראלים ופלסטינים סובלים, לא מהעדר מרחב מחייה, אלא מהעדר הרחבה של הנפש, כדי שתוכל להכיל את האחר, כותב יובל נח הררי בשנת 2025 בכתב העת פלסטיין-ישראל. ♦

הירדן עד הים התיכון, על כל השטח אשר שורטט בתוכנית החלוקה ושם אלוהים נישא ברמה.

## אירועי הימים האלה כרצף בן מאה שנה

מקום לשתי קהילות, דו-לאומיות במובן המהותי, של שימור הזהות הייחודית במסגרת ניהול משותף של חיי הפרט והמדינה, הוא רעיון שדחה הממסד היהודי בארץ ישראל-פלשתינה מראשית המאה ועשרים. דוד בן גוריון וזאב ז'בוטינסקי כאחד דחו את הרעיון ועשו ככל האפשר להכשילו. הסיסמה "המחרשה קובעת את הגבול" היתה המצפן של העשייה להרחבת התיישבות של יהודים בארץ ישראל-פלשתינה, ללא תיאום וללא שיתוף עם הפלסטינים תוך התייחסות אליהם כאל אויב וסיכול מדיניות הממשל הבריטי עד 1948 והחלטות האו"ם בדבר זכויות שתי הקהילות לחיים בארץ ישראל-פלשתינה.

כך הוקמו בשנים 1936-1939 חמישים ושניים ישובים בשיטת "חומה ומגדל", אל מול מעשי התנכלות של פלסטינים, בכדי לסכל את ההצעה לכונן מדינה דו-לאומית, שדן בה הממשל הבריטי בעת ההיא, בוועדה המלכותית בראשות הלורד פיל, והוצגה בשנת 1939.

בשנת 1946, בעיצומם של הדיונים ושרטוטי המפות באו"ם, לקראת ההחלטה 181 ביום 29 בנובמבר 1947 "החלטת החלוקה", הקים הממסד היהודי, בכספי תרומות של יהודים בארצות הברית, 11 ישובים באזור הנגב המערבי, שנועד להיות במדינת פלסטין, לצד שלושה "מצפים" שהוקמו קודם לכן, בליל יום הכיפורים, בין 5-6 באוקטובר 1946, תאריך שנקבע בתקווה, כי לא יעורר תשומת לב רבה. הפלסטינים תושבי האזור, גורשו כולם עם סיום מלחמת העצמאות. יש אפשרות שהיה מי שזכר את שיקול הדעת של התאריך כעבור 77 שנה.

בשיחות שביתת הנשק שהתנהלו באי רודוס והסתיימו רק לאחר שמדינת ישראל הצעירה הבטיחה לעצמה את השליטה על כל הנגב עד אילת, ואת כל הגליל, לא השתתפו פלסטינים.

האידיאולוגיה, המדיניות והמעשה של ישראל עם כינונה, של גירוש הפלסטינים, מחיקת יותר מחמש מאות ישובים פלסטינים וכינון משטר צבאי לשליטה בחיי הנוטרים, אינם אלא עדות לדחייה, הלכה למעשה, של תוכנית החלוקה.

כיבוש הגדה המערבית ורצועת עזה כעבור 19 שנה השלים את הדחייה המוחלטת של ההחלטה בדבר כינון שתי מדינות בארצן של שתי קהילות, בוודאי לא מדינה דו לאומית, המותירה מקום למימוש כל קהילה בתוך מנהל משותף. והכל, בכוח הזרוע, במדיניות, בחינוך לשנאת האחר, בחקיקה, בהקצאת מימון, בהפקעת רכוש, המשך עקירת בני המקום, מניעת תנועה חופשית ופרנסה חופשית, תוך שימוש בטיעון דתי ושימוש בטענת הזכויות של קורבן, כחבל הארץ המשתרע מן הירדן עד הים התיכון, ממטולה עד אילת, כל גבולות ארץ ישראל בימי הממשל הבריטי, בניגוד לנוסח הצהרת בלפור, התומכת "בכינון בית לאומי בפלשתינה לעם היהודי... מבלי לפגוע בזכויות האזרחיות והדתיות של קהילות לא יהודיות בפלשתינה, ולא בזכויות ובמעמד הפוליטי בכל ארץ אחרת".

## עמיר עקיבא סגל

## דני דותן

### ונקמה וזיכרון ושירה וקיר

### אני הדימוי המושלם

הַשִּׁירָה הַיָּא נִקְמַת הָאָדָם בְּעוֹלָם וְאִין אֲמָנוֹת מִבְּלִי  
 כְּעַס רַב. עוֹד חֲכוּךְ הָאָדָם בְּכוּחַ. וְנִדְמָה כְּאֵל  
 מְדַרְגוֹת. כִּי זֶה זְמַן הַמְּאָמֵץ הַגְּדוֹל שְׁנוֹת מְשִׁיכָה,  
 דְּחִיפָה, הַזְּזָה. מָה שֶׁקָּפָא מִפְּשִׁיר מָה שְׁנַתְקַע נֶעַ  
 בְּכוּחַ. הוֹלֵךְ וּמִתְגַּבֵּר אֲךְ נִמְצָא בְּכוּחַ. הוֹלֵךְ וּמִתְגַּבֵּר  
 וְהַתְנַגְּדוֹת. מוֹל הַקִּיר שְׁאִינְנוּ קִיר אֶלָּא קִצָּה הַמְּכֻנָּה  
 הַנְּעָה עֲתָה. אוֹלִי מִסְדְּרוֹן אֲרָךְ עוֹד יִפְתַּח וְדָלַת  
 בְּסוּפוֹ, אֵינָה נְעוּלָה וְחָדֵר וּבְחָדֵר כְּפֶסֶא וּמִסְדְּרוֹן נוֹסֵף  
 וְעֲתָה בְּכוּחַ. וְעֲלִי לְהַעֲנִיק חֲמֵלָה. זְמַן מְאָמֵץ גְּדוֹל.  
 הַגּוֹף נֶעַ וּמְנִיעַ. וְאִין לְחַדֵּל. אֲךְ שִׁירָה אֵינְנָה מַחוּץ  
 לְעוֹלָם וְהַכּוּחוֹת הַגְּדוֹלִים אֵינָם וְעוֹלָם אַחַר אֵינְנוּ  
 הַעוֹלָם הַזֶּה מִתְמַשֵּׁךְ וְהַזְּמַן נִפְרָשׁ.

אני רעב כמו כלב  
 יבש כמו מדבר  
 אני רע כמו לילה  
 זורם כמו נהר  
 אני מלא כמו רימון  
 אני כחול כמו ים  
 אני לוחט כמו חול  
 אני קורס כמו בניין  
 כולם זה אני  
 אני זה כולם  
 אני הדימוי המושלם המ...  
 אני הדימוי המושלם.

### מסמך חדש נתון

מְקוּם סְבִיב שְׁלַחַן שְׁהֵיָה בְּחָדֵר אַחַר דְּלִתוֹת שְׁאֲתָה  
 מְגֵלָה עִם מַעֲבָר הַזְּמַן מְנוֹת מְרַכְבוֹת יוֹתֵר בְּדִלִי  
 סִיגְרִיּוֹת נְעַרְמִים בְּתוֹךְ חֲצָאֵי כּוֹסוֹת קְפָה אוֹתָם  
 מְשַׁפְּטִים בְּדִיּוּק הוֹפְכִים גְּדוֹלִים בְּהַקְשֵׁר הִיסְטוֹרִי  
 זֶה בִּץ כּוֹסוֹת שְׁיִזְכֵּר דִּיּוּק עֲשֵׂן סִיגְרִיָּה יִטְמֵן בְּהַקְשֵׁר  
 הַסְּפוּר אֲשֶׁר יַעֲצֵב אָדָם בּוֹרֵד בְּחָדֵר מוֹאֵר לְמַחְצָה  
 דְּפִים מְפֹזְרִים עַל שְׁלַחְנוּ וְחִלּוֹנוּ סָגוּר.

מתוך: מילותינו הן דממה

### אמא אני לא רוצה להיגמל

אמא אני לא רוצה להיגמל  
 אם אפסיק לינוק אתחיל להשתולל  
 אמא אני לא רוצה לעמוד  
 אם אלמד יכריחו אותי לרקוד  
 אמא אני לא רוצה לדבר  
 אם אלמד יכריחו אותי לשקר  
 אמא גומלים אותי בכוח  
 מפוצצים לי את המוח  
 אמא לוקחים אותי ממך  
 אמא את רוצה שאחיך  
 אהה נגמלתי למדתי לעמוד  
 אהה נגמלתי למדתי לשקר  
 אהה נגמלתי עכשיו אני גדול  
 אהה נגמלתי  
 נגמלתי מהכול.

מתוך: אל תדליקו לי נר

מוניטור

גם הבוקר

צַעֲקַת הַמַּחֲשָׁבוֹת בְּרֹאשׁ  
הַתְּנַגְּשׁוֹת הַדֶּפֶק בְּדַפְנוֹת הַלֵּב  
חֲרִיקַת מַפְרָקִים וּדְלֵתוֹת  
הָאֵטָה מְחֹגְגֵי שְׁעוֹן.  
קוֹ יֵשֶׁר בְּמוֹנִיטוֹר  
קוֹל הַבַּיִת  
הַמְרָקוֹן

גַּם הַבֹּקֶר אַתָּה נֹצֵב לַיָּד מִטְתִּי, מַחֲיָד,  
תְּמִיד בְּחִלְצַת הַפְּסִים הַתְּכֵלֶה.  
נִקְדוֹת אוֹר עַל פְּנֵיךְ כְּמוֹ שְׁמֵשׁוֹת קִטְנוֹת  
שֶׁל חֲרָצִיּוֹת בְּמוֹרֵד גִּבְעָה,  
בְּלִי סֵדֶר, תְּמִימוֹת אֶךְ מְרֻדְנִיּוֹת.  
הַעֲיִנִים שֶׁלְךָ אוֹמְרוֹת, קָרָה מִשְׁהוֹ,  
אַבֵּל אַתָּה לֹא יְכוּל לְסַפֵּר.  
הַעֲיִנִים שֶׁלִּי עֲצוֹמוֹת.

משוטטת

כפות ידי

בְּבֵית שְׁכָבֶר לֹא מְרַגֵּשׁ בֵּיתִי  
מַחֲפֵשֶׁת  
פְּנֵה לְרַבִּץ בַּהּ בַּחֶסֶר מַעֲשׂ.  
כְּרֶסֶא זוֹרְקֵת אוֹתִי לְמַטְבַּח  
סִירִים מִתְמַסְרִים בִּי בְּסֵדֶר קְבוּעַ  
הַשְּׁגָרָה בּוֹחֶשֶׁת בִּי  
בְּכַף עֵץ עֵיפָה  
מְנִיפָה אוֹתִי גְבוּהַ  
כְּבַמְטָה קֶסֶם  
לְלֹא מְלוֹת כְּשׁוֹף.  
מְמְרוֹמֵי תְּקֵרַת הַבַּיִת  
אַנִּי רוֹאָה  
אוֹתִי  
מְשׁוֹטְטָה

כַּפּוֹת יָדַי מְכַסּוֹת עַל הָאוֹר, יוֹצְרוֹת לְךָ  
כְּנָפֵי צֶל, וְכִמוֹ צֶל הַיּוֹצֵא מִהַשְּׂרֵשׁ  
מְמַאֵן לְהַעֲקוֹר מִהַגִּזַּע אֵלָיו הוּא שֶׁיֶךְ  
אַתָּה נֹצֵמֵד אֶל רַגְלִי, חוֹצֵה אֶתִּי אֶת  
מַעֲבֵר הַחֲצִיָּה. אֵל תְּדַאֵג, גִּיא.  
כְּמוֹ צְבָעוֹנֵי שְׁבָרִירֵי וְעַדִּין, מְרַכִּין רֹאשׁ  
בְּשִׁמְשׁ, בְּרוּחַ, בְּצִמָּא, אַתָּה חֲזַק מְסַפֵּיק  
לְנִטְעַ שְׂרָשִׁים בְּכָל אֲדָמָה.

מתוך: לשם אני הולכת

מתוך: זמן חשופית

קצוות פתוחים

\*

קצוות פתוחים,  
 יותר מדי קצוות פתוחים.  
 בכל זמן אני חי את אותם הרגעים.  
 אני קרוּע אכל רוצה להאמין,  
 עוד לא מצאתי מקום שאליהם לא נכנסים.  
 יותר מדי קצוות פתוחים.  
 נותר לי רק לנחש אותך עם השנים  
 ואת כל אותם הימים האבודים,  
 על כל התהיות וכל הנחוישים.  
 ויום אחד אני אראה אותך, אני חיב להאמין.

אני חייתי ביניכם  
 כמו צפור גן עדין  
 כמו סחלב פראי  
 כמו מתחת לסלע  
 צומחת לפלא  
 כמו אם-אמך מצוי.

עוד דקה אחת

דקה אחת מהמכוננית לחדר,  
 דקה אחת לשנים על העולם.  
 יש פמה עננים ושמש,  
 זה שום דבר.  
 דקה אחת מהמכוננית לחדר,  
 דקה אחרונה לשנים על העולם.  
 הסבתי את פני אחרונה, לחפש עם מי לריב,  
 אך לא היה שם איש, לא היה דבר.

אני חייתי ביניכם  
 פרוּע  
 כמו פרח פאלי מאוד  
 בלי בושה  
 בלי מה תגידו  
 ביניכם.

\*

בצאתך לדרך  
 קחי אתך  
 רוכה קצוץ קנה  
 שבו מחסנית  
 שיוזרה  
 פרחים וכדורים:

פרח  
 כדור  
 פרח  
 כדור

ועוד הפתעות  
 בקנה, כמו  
 כובע ליצן  
 ופלאח לימון.  
 ודעי היטב -

מי יקבל פרח.  
 מי יקבל לימון.  
 מי יקבל כדור.

מתוך: מימדים חדשים של ריחוק

מתוך: השבר הזה בדיוק

## להשאיר את בגדד מאחור

### נולדתי, למרות הכל

תינוקת טובה. מיומי הראשון. לא בכי, לא קול, לא צווחה. היה לך נוח בכך. יכולת להתמכר לדיכאונה, לשכוח שעלייך לקום, להאכיל, לחתל. וכאשר זכרת להניק אותי, אזבעותי הזעירות ננעצו בחוזקה בשדייך. לא האמנת לכוח האצור בהן. ושפתיי מצצו בשקיקה, בבהילות, כאילו זאת הפעם האחרונה.

גם כשלא הבטת לעברי, שוכבת בתוך ג'לא לא מעץ, ידעת שראשי מופנה תמיד לצד ימין ועיני פקוחות, עוקבות אחר בד מתנפנף, בא והולך, בא והולך ונעלם.

מיומי הראשון. אבל הרי לא הייתי בת יום. כבר חייתי בבטנך תשעה חודשים. נולדתי עם ידע בן תשעה חודשים. ידעתי שעשית הכל כדי שלא אוולד. שיקויים, קמיעות, תפילות. שני כשלונות תלו אבי ואמו על צוואר האם שלך – אחי הבכור מאותגר, ואחותי השנייה, יפהפייה כחולת עיניים, מתה בעריסתה. רק התחלת להתאבל עליה. לא עוד, גורת על עצמך. גם את החלום שהפציר בך, שהבטיח שאני אהיה אחרת, מיוחדת, דחית מעלייך.

אבל נולדתי, למרות הכל. אבי, מיד בהביטו בעיני הירוקות, התאהב בי. בכל ערב, בשוכו מעבודתו, היה ניגש קודם כל אלי, מושיט לי אצבע, בה הייתי אוחזת בחוזקה, מסרבת להרפות, והאיש הזה, הקשה, שהאיר פנים רק ללקוחותיו, היה מחייך חיוך רך ופניו אורות.

האם הוא זה שנתן לי את שמי – סוהאם? לימים שאלתי מהי סוהאם. "ציפור יפהפייה", אמרו. זאת היתה שנה טובה, אחרי הכל. בפעם הזאת אבי ואמו לא מצאו בך אשמה.

### כפות שמנמנות ואצבעות פרושות

תמונה משפחתית בשחור-לבן: אבא, אמא, אחיה הגדול והיא. בת שלוש? ארבע? היא לבושה שמלה כהה, לולאות לבנות רקומות בחזיתה, ובצידה השמאלי כיס עם רקמה תואמת, מעשה ידי האם.

מתחת לשרוולים הארוכים מנצנץ צמיד זהב על כל אחד מפרקי ידיה, וטבעת זהב על האמה של יד ימינה. שערה גולש עד כתפיה, ותלתל גדול ומהודק נמשך מהמצח ועד לקצה הקודקוד. הגבות ישרות, הפה משוך כלפי מטה, ועיני הענבר הבהירות מיסירות מבט אלי.

על פני הוריה ואחיה שמץ של חיוך. הילדה לעומתם רצינית, פניה כמעט קודרות. ורק כפות ידיה, שטפח מהן נראה בתחתית התמונה, מכמירות לב. כפות שמנמנות ואצבעות פרושות, חשופות. נדמה שכפות הידיים האלה הן הרבר הילדותי היחיד בה.

אני מביטה בכפות הידיים הקטנות, באצבעות שנאחזות בשמלת האם, וגוש נתקע בגרוני. אני מתאוה לשלוח יד וללטף את הכפות האלה, להחליק את השיער, ולקרוא לה בשמות חיבה. אולי עכשיו, ממרחק של עשרות שנים, יהיה תיקון לעצב הזה שאין לו שיעור, הניבט מעיני הילדה ההיא.

## געגוע

ילדה בת ארבע עומדת במרפסת פתוחה, מקורה ומרוצפת משבצות, לכושה שמלה קלה ולרגליה כפכפים ללא גרביים. ברר יורד במרחק נגיעה ממנה, ולמרות זאת לא קר לה. מפל של חרוזים גדולים, שקופים, ניתך ברעש גדול מהשמים. החרוזים צונחים במהירות בזה אחר זה, כל אחד בתוך המשבצת שלו, כל אחד ממחר להצטרף אל חבריו.

המולה עליזה של תקתק־תק ממלאה את רצפת המרפסת. הילדה מביטה מרותקת בריקוד ובחרוזים הנערמים. ריח קריר ורענן בא באפה. והאור... האור צלול וצח כמו הברד.

כפינת המרפסת, חשוף באין מורא, ניצב כד חימר כרסנני, שתי ידיות לצווארו החינני ופיו חסום, טומן בחובו סוד.

האם הברד כבר? היא חושבת. כמה חזק יכה בה אם תושיט את ידה, או אם תצעד קדימה ותעמוד מתחתיו?

\*

תמונה שכולה געגוע. געגוע למה, היא שואלת את עצמה עכשיו, אחרי שנים רבות, שואלת ונוכרת לראשונה שכל זה קרה בבית שבו נולדה ובו חיתה בשנותיה הראשונות. בית קטן, ובו דיירים מעטים, מבוגרים כולם. וכולם אהבו אותה, את הילדה הקטנה עם העיניים הירוקות. את זה היא זוכרת.

והיא זוכרת את המיילדת שבאה לעיתים קרובות לבקר את אמה שהיתה בחודשי הריונה האחרונים, ובכל פעם שבאה הביאה לה, עטוף בנייר חום, כדור מתוק של תמרים ואגוזים, שאותם כתשה במיוחד עבורה. לכדור הזה היה שם מיוחד, מצחיק – דגה ומדגוגה. אף פעם לא ידעה מתי המיילדת תבוא לביקור, והכדור הזה היה תמיד מתנה לא צפויה, חגיגה לחך וללב.

והיא זוכרת את השכן, איש רזה וגבוה, כתפיים שחוחות, שיער דליל, אף מחודד ומשקפיים עבי זוגיות. היו לו עיניים טובות וקול רך. הוא ואמו אימצו אותה אל לבם, ככת וכנכדה שלא היתה להם. האיש היה חולה, והיא זוכרת שהוריה ניסו בכל דרך למנוע ממנה לבקר בביתם. לשווא. בעוד שאינה זוכרת את החדר שבו גרה משפחתה, היא זוכרת היטב את החדר הקטן והמואר של השכן ואמו, שבו בילתה את מרבית זמנה. היא זוכרת את האם יושבת על כיסא, מול חלון פתוח, אווזת בידה שלה ומדברת איתה במאור פנים. בנה מתכופף לעברן ומאזין בחיוך. נדמה לה שבכל שנות ילדותה בבגדה, הם היו האנשים היחידים שדיברו איתה, שהאזינו לה.

עכשיו אין לה את מי לשאול על הבית ההוא. גם את חייה שם שכחה במשך שנים רבות. מה שבא אחר כך הכריע בכובד משקלו את הזיכרון ההוא, התם, שבו היתה לאחד עם חרוזי הברד ועם עירומם הכבד, היפה, שכמעט־כמעט נגע בשמלתה הדקה וברגליה החשופות.

מתוך: להשאיר את בגדך מאחור

## מכירת רחוב

הוצאתי לשדרות המטונפות בצואה ובשתן של וושינגטון בשכונת פלורנטין את הטלוויזיה, המחשב הנייח, שולחן הכתיבה שלי, מיטת הפוטון שלי, בגדים שלא הייתי צריך. הארון נשבר וזרקתי אותו, אבל שמתי בחוץ את רוב הספרים. הכל בערמות. ישבתי לידם כמו שומר. אנשים לא הבינו שזה למכירה. אז שמתי שלט שהכנתי מפוסטר נדיר של הביטלס. אמרתי לעצמי "מי שיבוא, יבוא" ופתחתי בקבוק עראק. מזגתי כוס ראשונה רק כשהחשכה ירדה. בבוקר היו אמורים להיכנס הדיירים החדשים. אחרי כמה כוסיות החלטתי להשתולל קצת. צעקתי כמו ירקן: "הכל למכירה. הכל למכירה." זוג לא מופך התקרב אלי. הבחורה הצעירה היתה נלהבת. היא התייעצה עם הבחור על כל דבר ושאלה אותי כמה הוא עולה. נתתי מחירי רצפה. שייקחו מה שהם רוצים. הצעתי להם לשתות איתי חלב איילות. גם הם התיישבו על המיטה. הבחור התקשר לחבר שלו, שיבקש מאבא שלו את המשאית כדי להעמיס את הדברים אליהם הביתה. הבטחתי לעזור גם, אבל לא נראה לי שהם האמינו שאתפכח בבוקר ואסייע.

"למה אתה עוזב?" שאל הבחור. הוא מזג לעצמו עראק, והוסיף מים מבקבוק שהוציאה הבחורה מתיק הגב.

"אני טס לברלין."

"מה תעשה שם?" היא שאלה אותי.

"אני כותב."

"אפשר להיות מכותיבה?" שאל הבחור. תפסתי בזקני העבות והחלקתי אותו למטה. חייכתי ומזגתי עוד עראק.

"זה בדיוק מה שאימא שלי תמיד אומרת", אמרתי לו, והבחורה ביקשה ממנו שלא ישתה הרבה, כי הוא צריך להעביר את הדברים. וחשבתי על זה שאימא שלי לא הסכימה לקחת כלום למחסן שלה, כי חשבה שזאת התאבדות מצדי, בגיל מבוגר לנסוע לברלין.

"אני מבינה למה אתה מוכר, אבל יש פה דברים שלא שווה למכור. למשל כל הספרים שהוקדשו לך", אמרה לי הבחורה ולקחה שלוק מהעראק של חבר שלה. הבקבוק עמד להיגמר.

"את רוב הספרים קראתי. את אלו שלא קראתי, אני בטח לא אקרא גם מחר. אבל את אלו שקראתי, כמעט בטוח שלא אחזור לקרוא. יש שני ספרים יחידים שאני לוקח איתי במזוודה ואותם אני יכול לקרוא הלך ושוב."

הבחור התחיל להישפך, הבחורה גם היא נראתה די שפוכה מהשלוך הקטן שלקחה. הם נשכבו על המיטה. ואני חשבתי שכדאי להשמיע איזה שיר בטלפון, שלא נרגיש כל כך בודדים בשדרה.

הרולינג סטונס שרו "אני לא יכול להגיע לסיפוק" והזוג התחיל לרקוד, כאילו היו בוכות פיתום בידי השפתיים של מיק ג'אגר. הבחור די נגרר אחריה, ולא הפסיק לדרוך לה על הנעליים כשהשירים התחלפו. היא סימנה לי ורקדנו ביחד.

בבוקר כשהתעוררנו, הבחורה סיפרה לכולם דברים שלא זכרתי, ככה, כשכל הבית שלי עדיין זרוק בחוץ. יכולתי לראות איך החבר שלה מעמיס, מטושטש לגמרי ובהנגאובר, את שולחן הכתיבה. שמתי בצד את הבקבוק שהתרוקן. היא לא הפסיקה לדבר עם האבא של החבר שלהם שעזר בהובלה. הוא הקשיב לכל מילה. ורק אני ידעתי שהם לוקחים שולחן כתיבה מקולל שכתבתי עליו ספר שאף הוצאה לא רצתה; לא רציתי ליידע אותם שהם לוקחים ספרים שטננים שהפעילו את הכתיבה המחורבנת שלא מצאתי לה בית בישראל; רק יכולתי לחשוב איך מעמיסים את המיטה שלא הביאה לי אהבה שתחזיק מעמד ברוחות הכלואות של דרום תל אביב; אולי חבל שלא אמרתי להם שהם לוקחים חיים שלמים שעברו מעלי ולא הצלחתי לאחוז בהם. אבל דווקא בגלל זה הרגשתי קל, באימא שלי, הרגשתי קל יותר מהאוויר. פתאום לא היה לי כלום, חוץ מכרטיס טיסה, כסף כיס שצריך לפדות ורעיון מעורפל על התחלה מפוקפקת וחדשה. נזכרתי במשהו שבוודא פעם כתב: אם חצית את הנהר, מדוע אתה סוחר את הסירה על הגב שלך לכל מקום. אבל מעולם לא פגשתי את בודהא בפבררים, כשהייתי זקוק לו.

◆

## פרפר

התיישבתי על רצפת העץ, מכווץ בפינת חדר, וחפצי שנארזו זה מכבר מונחים לידי. בפינה אחרת שלו, אלכסונית אלי, הוא ישב על כיסא, ממתין למוצא פי ברגליים פסוקות, חורק בעקבי מגפיו ומעשן סיגר.

- "אז מה אתה אומר?" הוא שאל.

- "ראה, מהחלון רואים אופק"

- "אני לא קרוב משפחה שלך או חבר שלך, זמני יקר. דבר לעניין"

- " צדעיי. ראה, אני לוחץ על צדעיי. אתה לא רואה? כיפה כחולה נושקת לרגבי אדמה ושפתה נשארת נקייה על קו החיבור"

- "נכון! מהחלון רואים אופק ואצלך לא"



הרצפה חרקה.

- "אני מגדל פרפרים ובאביב, הכחול שבהם שב משרה העילוסים מאובק לצהוב. רחצתי אותו תחת הברז וגיליתי שהוא לא יכול לעוף. החלטתי שכדאי שיעוף לו קצת, אז קפצתי יחד איתו מהקומה השנייה ושברתי רגל ויד. הרופא אמר, שלא צריך לבדר פרפר, זה לא כן-אדם"

- "תודה לך. אני לא צריך הסבר נוסף לסיבת בואי"

- "אז ירדתי לחצר וביקשתי מכלבי, זאב מעורב בפודל, לאכול את הפרפר, כי המסכן לא יכול לחיות בלי החופש שלו. לאחר שהכלב בלע את הפרפר הוא לא פסק מלהקיא ולקחתי אותו לוותרניר שאמר, אין מה לעשות, הוא כבר הפסיק להיות כלב רגיל. לכן שחררתי לו את הרצועה והוא נעלם. לפני מספר ימים הופיע שוב ואמר שאחרי שהקיא את כל הפרפר הבין שקשה לו בלעדי וביקש שאקשור אותו שוב בחצר, כפי שעשיתי קודם. ואפילו הוסיף איום שאם לא אעשה זאת, הוא ילך ויחפש לו בעלים אחרים. אמרתי לו שאני לא אקשור אותו ואם הוא רוצה, שייקשר בעצמו ואני לא רוצה לא את הפודל בזאב ולא את הזאב בפודל. הוא בכה הרבה, עד שכמעט התפוצצתי מכאב ואז אמרתי לו, שאם לא יפסיק לבכות אקשור את עצמי במקומו. הוא נעלב וברח. כעת חזרתי הביתה ומצאתי אותך, ארזתי את הדברים, ואני מוכן." ♦

## תפארת הפתיחה

בין צמצום למניפסט: על שתי גרסאות לשירו של גיורא פישר

גיורא פישר מרבה לעסוק בשיריו בקו התפר שבין שירה לחיים – בין יופי מלוטש ובין האדמה, הזיעה, הגוף והאמת שאינה מתחנפת. אולם לא תמיד ניתנת לקורא ההזדמנות לראות כיצד שיר מתגלגל מרעיון ראשוני לטקסט בוגר, ואיך המשורר עצמו בודק, מוותר, מזיז, מעז. בפתחה לספרו האחרון, היה לי פעם נסיך (90 עמ', עם עובד, 2025, ערכה ריקי דסקל) מוצב שיר שכבר פורסם בעבר בגרסה אינטרנטית בבלוג "בננות". ההשוואה בין שתי הגרסאות – גרסת הבלוג וגרסת הספר – אינה רק שיעור בעריכה; היא חלון לעמדתו הפואטית של פישר ולמקומו בתוך מסורת השירה הארס-פואטית בישראל.

גרסת הבלוג:

שירי נגף

סְקִלְתִּי וְסִלְקִתִּי אֶת שִׁירֵי הַנֶּגֶף / מְסַפֵּר שִׁירֵי הַחֲדָשׁ / רְצִיתִי שִׁיחְלִיק בְּגֵרוֹנְכֶם / וְיִהְיֶה לְסֵפֶר שִׁירֵי הַלֶּבֶן // אֵךְ אֵיךְ תֵּרְאוּ אוֹתִי? // אִם לֹא תִפְלוּ עַל הָאֲבָנִים / וּפְנִיכֶם לְאֲדָמָה. //<sup>1</sup>

גרסת הספר:

שירי נגף

בְּתַחֲלָה / סְקִלְתִּי וְסִלְקִתִּי אֶת שִׁירֵי הַנֶּגֶף מִסֵּפֶר שִׁירֵי הַחֲדָשׁ / רְצִיתִי שִׁיחְלִיק בְּגֵרוֹנְכֶם וְיִהְיֶה לְסֵפֶר שִׁירֵי הַלֶּבֶן // אֵךְ אֵיךְ תֵּרְאוּ אוֹתִי אִם לֹא תִפְלוּ עַל הָאֲבָנִים וּפְנִיכֶם לְאֲדָמָה // לֶכֶן אֲנִי פּוֹקֵד עַל הַמְּלִים / אֲרָצָה! / לֹא צְרִיךְ אֲתֶכֶן בְּשָׂמִים קוֹרְנוֹת כְּשֶׁמֶשׁ נּוֹצְצוֹת כִּיְהִלּוּמֵי כֶּתֶר בְּלִילָה // אֵינִי לֶכֶן מֵה לְחַפֵּשׁ לְמַעְלָה // הַמְּלִטוּ מֵאֲזִיקֵי הַחֲרוֹז בְּרַחוּ מֵהָאֲמִפִּיבְרָךְ / אֲדָם מֵאֲדָמָה נּוֹצֵר / הַתְּבוֹסֶסוּ אֹתִי בַּחֶרֶץ נֶסֶדֶק וְנִשְׁבֵּר בְּקִיץ בֵּין וּבֵין אוֹלֵי יְבוּא אָבִיב וְנִפְרָח. //<sup>2</sup>

שתי הגרסאות נפתחות בדומי חזק ובלתי שגרתי: הדובר "מסקל" את שיריו כמו אבנים משרה. אין כאן ליטוש או "עריכה" במובן המקובל; יש עבודת כפיים, חקלאות של שפה. מתוך הסיקול הזה אמור להיוולד "ספר שירי הלבן" – יצירה נקייה, מסודרת, אולי חפה ממכשולים. אני חש חובה לציין ולהזכיר, שבמילים "ספר שירי הלבן" מתכוון פישר לתהליך התקבלותו בעולם היצירה העברי. תהליך זה היה אולי דומה במידת מה למצב אצל רחל המשוררת, שתהילתה הספרותית נחשפה והתפתחה בעיקר בשנים שלאחר מותה. היא כתבה בשיר ארס פואטי: צְרִיחוֹת שְׂצָרְחָתִי נוֹאֶשֶׁת, כּוֹאֶבֶת / בְּשַׁעוֹת מְצוּקָה וְאֲבָרָן, / הֵיוּ לְמַחְרוֹת מְלִים מְלַבֶּבֶת, / לְסֵפֶר שִׁירֵי הַלֶּבֶן // נִגְלוּ חֲבִיבּוֹנוֹת

לֹא גִלְתִּי לְרַע, / נֶחֱשַׁף הַחֲתוּם בִּי בְּאֵשׁ, / וְאֵת תּוֹנְתּוֹ שֶׁל הַלֵּב הַפוֹרֵעַ / יָד כָּל בְּמִנוּחָה תִּמְשֵׁשׁ. //<sup>3</sup>

אולם כבר כאן מתגלה ההבדל המהותי:

בגרסת הבלוג: "סְקִלְתִּי וְסִלְקִתִּי..." – הצהרה מוחלטת, סטטית. הפעולה הושלמה. השיר מציג תוצאה.

בגרסת הספר: "בְּתַחֲלָה סְקִלְתִּי וְסִלְקִתִּי..." – תוספת המילה בתחילה הופכת את המעשה למהלך מתמשך. זוהי רק נקודת הפתיחה. בהמשך יקרה דבר נוסף, אולי מנוגד.

המתח בין "ספר לבן" לבין החשד שהלובן הזה בלתי אפשרי, מוביל לשאלתו המרכזית של השיר.

"אֵךְ אֵיךְ תֵּרְאוּ אוֹתִי?"

השאלה הזאת – פשוטה, עירומה, רטורית – היא לב השיר.

והאופן שבו היא מוצגת, משנה את כולה:

בבלוג, השורה ניצבת לבד – שתיקה לפני ואחריה.

הקורא נשאר לרגע בחוסר מנוחה, ואז מגיעה התשובה:

"אִם לֹא תִפְלוּ עַל הָאֲבָנִים..."

כלומר: אם לא תיפצעו קצת, לא תראו באמת.

אמת אינה עוברת דרך ספר סטרילי, ויש פרדוקס בין הלובן של הספר הנקי ובין הלכלוך של הספר המודפס.

בספר, השאלה והתשובה דחוסות לשורה אחת.

אין הפסקה, אין נשימה:

"אֵךְ אֵיךְ תֵּרְאוּ אוֹתִי אִם לֹא תִפְלוּ עַל הָאֲבָנִים..."  
השיר כבר אינו מהרהר – הוא דוחף.

אינו שואל, אלא מכריח.

במילים אחרות: פישר מבטל את אשליית הקריאה הנוחה. אין דרך לראות את המשורר, בלי לפגוש את האבנים שעל דרכו

– את מה שמכאיב.

כאן נפרדות דרכיהן של הגרסאות.

בגרסת הבלוג, הפרדוקס נותר פתוח:

האם אפשר להיות "נקי" ועם זאת "נצפפה"?

האם אפשר לכתוב שירה לבנה מבלי להקריב אמת?

אבל בגרסת הספר – אין פשרה.

השיר הופך להצהרה פואטית תקיפה:

פְּקוּדַת "אֲרָצָה!": הדובר אינו מְסַפֵּר בלבד על מילים; הוא

מְפַקֵּד עליהן: "לֶכֶן אֲנִי פּוֹקֵד עַל הַמְּלִים: אֲרָצָה!"

המילים, שהיו "שמימיות" ו"נקיות", נדרשות לרדת לקרקע, להתלכלך – לא להיות יהלומים בכתר, אלא חלוקים על שביל.

דחיית האסתטיקה הנוצצת: "לֹא צְרִיךְ אֲתֶכֶן בְּשָׂמִים קוֹרְנוֹת כְּשֶׁמֶשׁ..." היופי המסנוור, הברק המושלם, התפארת – אינם יעד. השיר מבתר את הקישוטים: אמת עדיפה על ליטוש.

שבירת החרוז והמשקל: "הַמְּלִטוּ מֵאֲזִיקֵי הַחֲרוֹז..." החרוז והאמפיברך מוצגים כאזיקים. השירה רוצה להשתחרר ולא להצטיין בתרגילים צורניים.

הבוץ למעשה מעמיד אלטרנטיבה לאור: בסיום גרסת הספר, השיר אינו חוזר ל"ספר הלבן". הוא מסתיים בתמונה של בוץ, סדקים, "בֵּין וּבֵינֵן". דווקא שם הצמיחה אמיתית. וכך, שיר

מהיסוס ומתח לשירה אמיצה, המדברת על עצמה בלא פחד.

- גרסת הבלוג תוהה אם שירה נקייה יכולה להיראות.  
- גרסת הספר קובעת שלא - וחובטת את המילים אל האדמה.  
פישר אינו ממציא את הגלגל. פישר מציב את השירה בתוך העולם, לא מחוצה לו.

השירה הישראלית מכירה היטב שירים המדברים על מלאכת הכתיבה: מאלתרמן ועד ויזלטיר, מרביקוביץ ועד אהרן שבתאי. הוא אינו מאמין בלובן, אלא בכוכן. הוא אינו מבקש סליחה מהצורה - הוא שובר אותה. הוא אינו מתפלסף על השירה - הוא קורח בה.

הוא אינו בוחן אותה מבחוץ - הוא עובר איתה מבפנים, בגרון. במילים אחרות, וזו אולי תמצית כתיבתו של פישר: לא יהלומים על הכתר, אלא אבנים על הדרך. לא מושלם - חי. כדי שתראו אותי - אשבור את הלבן.

מראי מקום

1. <https://blogs.bananot.co.il/236/?p=282>
2. עמודים 10 - 11
3. <https://benyehuda.org/read/4091>

העוסק בטיוח ובניקוי - מסתיים בהתבוססות. אין זה כישלון - זוהי הכרעה פואטית.

גרסת הבלוג לירית, מהודקת ושקטה, ואילו גרסת הספר - מניפסט ארס-פואטי. גרסת הבלוג שואלת, גרסת הספר מצווה; גרסת הבלוג מעצבת פרדוקס, גרסת הספר מכריעה אותו. גרסת הבלוג מבקשת ניקיון, ואילו גרסת הבלוג - לכלוך מודע.

השיר, בשתי הופעותיו, מספר סיפור זהה: מי שמנסה להיות "לבן לחלוטין" - ייעלם. כדי להיראות - יש להישרט.

**פישר בתוך מסורת הארס-פואטיקה העברית**

כדי להבין לעומק את המהלך שבשיר, ראוי למקם את פישר בתוך הרצף של השירה הישראלית, המדברת על עצמה, על מלאכת הכתיבה ועל גבולות היצירה.

**לא אסתטיקה גבוהה, אלא אדמה**

משוררים רבים - מביאליק ועד אלתרמן - עסקו בשאלה "מהי שירה?" מתוך לשון מליצית ופואטיקה מסודרת. פישר עושה תנועה הפוכה: הוא מסיר את הקישוטים. השיר אינו על התעלות, אלא על התעסקות בחומר, בגוף, בסדק.

בזאת הוא קרוב יותר לחיים גורי, ויזלטיר, אמיר גלפצ' ורביקוביץ', ששילבו בין פואטיקה לבין גוף ופצע.

**מהפואטי לעממי**

ייחודו של פישר הוא דיבוריות השיר: לא סמליות, לא מוזיקליות גבוהה, אלא שיחה: פקודה, שאלה, תשובה. זהו כמעט טון של מדריך, לא של משורר ממרומי הרוח.

מהשיר "הלבן" לשירה הנקרעת לא עוד שירה המכריזה על יופיה, אלא שירה המוותרת על היופי כדי לשרוד. ככה מקביל פישר במידה מסוימת לאהרן שבתאי, שראה בשירה פעולה גופנית. "אַרְצָה!" אינה מטפורה, אלא ציווי.

**פישר ככותב של פרוזה לירית**

אמנם שפתו הפשוטה מזמינה קוראים שאינם "אנשי שירה", אך הפשטות עצמה היא מבנה אמנותי. זהו חוסר ליטוש מודע, לא חולשה. כמובן זה מייצג פישר גל של כתיבה עברית בוגרת, השוברת סמליות גבוהה לטובת אמת נמוכה - דווקא כדי לייצר פואטיקה חדשה. לסיכום, שתי גרסאות השיר מלמדות על שני שלבים שונים בתודעתו הפואטית של גיורא פישר:

גיליון  
118  
ק"ץ  
תשפ"ה  
2025

**פּוּאֵטִיקָה**

כתב-עת לשירה ולאומנות



# עמוס לויתן

2025-1935

## בזמנים נאורים

אַנְחֲנוּ חַיִּים בְּזַמְנֵי נְאוֹרִים:  
עֶשֶׂר הוּא גְזֵלָה  
יָדַע הוּא שְׁלִיטָה  
יְפִי יָדָעָה קְדוּמָה.

אַנְחֲנוּ חַיִּים בְּזַמְנֵי נְאוֹרִים:  
קְדָמָה הִיא הַתְּנַשְׂאוֹת  
רְצוֹן טוֹב הַתְּעַרְכוֹת  
תְּרַבּוֹת הִיא עֲרִיצוֹת.

אַנְחֲנוּ חַיִּים בְּזַמְנֵי נְאוֹרִים:  
אֵב מְשִׁתָּף הוּא הַמְצָאָה  
מְשִׁפָּחָה הִיא הַבְּנִיָּה  
מִיִּנְיֹת הִיא הַתְּנִיָּה.

אַנְחֲנוּ חַיִּים בְּזַמְנֵי נְאוֹרִים:  
שְׁתִּיקָה הִיא הַשְׁתָּקָה  
דְּבוּר שְׁתוּף פְּעֻלָּה  
גְּמִגּוּם הוּא שִׁירָה.