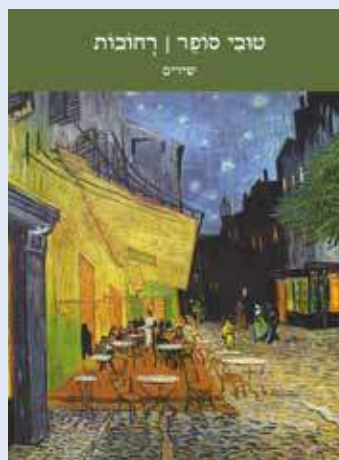




באנ'יה נטסואישי, "ארנב שחור", הייגה (ציור מלווה הייקו, ראה עמ' 50)

רואים אור ב־ספרי עתון 77



ביקורת ספרים

8	אפרת מישורי על רקוויאם מאת אהרן שבתאי
10	רן יגיל על מלחמה מאת מאיה ז'רנו
12	עופר חן על אחרי חצות מאת אירמגרד קוין
	גילי חיימוביץ' על חמישה מקורות, חמישה גשרים מאת
14	לואיסה פוטורנסקי
16	טלי כהן שבתאי על מי מפחד מעקרב מאת חנה קרמר
18	מרדכי קטן על בעיר הלידה מאת אלקס ריף
21	ציפי הראל על לפלח את החושך מאת ורדה אליעזר
22	אמיר הורוביץ על שני ספרי שירה מאת איה סומך
23	עדי טננבאום על אמריקה: ספר עם גלים מאת אוריאל קון
24	קובי נסים על שני ספרי שירה מאת צביקה שטרנפלד
28	צדוק עלון על רחובות מאת טובי סופר
30	רחל מדר על סוד גידול הפרפרים מאת לאה צבי דובז'ינסקי
	יוסי ברנע על המסע הסודי של ראובן זסלני מאת נעם
32	נחמן טפר
34	יואב איתמר על מילותינו הן דממה מאת עמיר עקיבא סגל
36	לאה ענבל דור על תהום אל תהום קורא מאת רחל אליאור

מאמרים, רשימות

	רבקה איילון, רינה בשן, בים העתיק שלנו מאת
38	ישראל פנקס, קריאה חוזרת
40	שלמה הרציג על שלושה מצבי יסוד בשירתו של אמיר גלבע
44	אלכס גורדון, מאשימים את הדם, על המשורר דוד הופשטיין
	שיחה, דיוקנו של מהפכן, רפי וייכרט עם מיכאל קרן בעקבות
52	ספרו על דן עומר
67	יהודה רחנייב, על פרסים ועל תרבות

מדורים

6	קצה מערב - עידן בריד, מורילו מנדס
17	נתקלתי בשיר רב יופי - אפרת מישורי על שיר של אורי פרץ
18	מאות - רפי וייכרט, שיחה
25	חצי פינה - רוברט פרוסט, מאנגלית: אלי יונה
26	שירת ישראל - אילן ברקוביץ', ניו יורק בקיצור, שמעון כשר
33	הפינה הצרפתית - צביקה שטרנפלד, אהבת הזולת, מקס ז'קוב

שירים

5	רחל בן צבי
7	שלום רצבי
13	גד קינר קסינגר
20	גיא גוטמן
27	מנחם הכהן
31	צחי משעל
33	שני כץ
35	מילכה שמולביץ
37	אריאל גל
39	דורית הלר
43	לאה זהבי
45	דוד הופשטיין, מיידשי: ק"א ברתיני
46	יורם בק
47	זמיר בן-דוד
48	לארי וייסמן
49	וולט וויטמן, מאנגלית: ערן צלגוב
50	באנ'ה נטסואישי, מיפנית: באנ'ה נטסואישי עם אמיר אור
54	יובל פז
55	מרי אוליבר, מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי
55	ענת שיימן,
56	אפרת חרמוני
56	שירי ברוק-שגיא
57	שולמית טאקו חוצן
57	איתמר גריילסאמר
58	שרית לנדאו
58	מרדכי שרי
59	הדס לאור אשור
59	גרעון אלעזר

סיפורת

60	סם ש' רקובר, מאלף הטיגריסים
64	ענבל עמית, נפל טיל, שכנים
66	יעל שיח, בטון מזוין

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 446 • כסלו-טבת תשפ"ו • דצמבר 2025 - ינואר 2026 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 סומך,
 רפי וייכרט, יעל בונה-לוי, תמר משמר,
 שירז קליד, יובל פז, דורית פלג, עורך
 פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עידן
 בריד, גלעד חי

הגליון הזה -

הגהות אחרונות על הגליון. ואני שמה לב שהוא פותח בשלושה קטעים שהמוות עומד בראשם. ובהמשך, על "רקוויאם - מיסה עבור המתים הקמים לתחייה", ו"מלחמה" של מאיה בז'רנו, ועל החיים במדינה טוטליטרית בספרה של אירמגרד קויץ. כעשרים עמודים בלי נשימה. הם סודרו כך אינטואיטיבית.

רק בהמשך נמצא מקום לגוונים נוספים, למרווחים שבין "מילותנו הן דממה" של עמיר סגל לבין אמיר גלבע עם כחולים ואדומים או שירת עצמי של וולט ויטמן. ואז שוב, ההיקו המטרידים יפהפיים של באניה נטסואישי בתרגום משותף עם אמיר אור וסיפוריהן הקצרצרים של ענבל עמית ויעל שיה, טילים, מקלט. לא היה יכול להיות אחרת. אלה הימים. ומתוך הגליון הזה אביא כאן את הצעתה של מרי אוליבר: "אני מסרבת לחיות/ כלואה בבית המושבת על סיבות והוכחות./ העולם בו אני חיה ובו מאמינה/ הוא רחב מזה" (מתוך תהילות העומד לראות אור בתרגום הנאמן של יואב ורדי ומכבית מלכין).

ומילים אחרונות על המשוררת יהודית כפרי שהלכה לעולמה. יהודית ליוותה אותנו שנים - ותמיד ביושרה ובאומץ, עטופה בטבע הארצישראלי והישראלי. שירה מדברים בעד עצמם. ראו בעמוד החותם.



עמית ישראלי גלעד



יהודית כפרי, 1935-2026

רשימות מהתחתית. לאור המצב החשוך 2

למה חשוך?!

יש כל כך הרבה נקודות אור: דני אבדיה באולסטר, מכבי חיפה מנצחת את ברצלונה! (אליפות קבוצות הנוער) מכבי ת"א והפועל ת"א מתחרות ביורוליג! ישראל השתתפה בטקס הפתיחה באולימפיאדת החורף, כלומר מבחינת השעשועים אנחנו מסודרים.

מבחינת הלחם - כלומר המצב הביטחוני, כלכלי, יחסי חוץ, חברה, תחבורה, תרבות, ושאר מה שמאפשר חיים במדינה הזו - לא משהו...



כך שחשוך, חשוך מאוד.

מיכאל בסר

מסע

הוראות הפעלה

זה רק ענין של זמן
עד שתסביר לילדתך שהיא הכי יפה,
תחזק במשפטים מזיעים נסח
”זה בסוף ענינו של המתבונן.”
עם תבונת השקרים שארגת נתן לכסות
קצת מעל פני האדמה.

לפעמים תוסיף,
”לפעמים יפי רק מפריע,
מששטש תכונות חיוניות אחרות.”
לפי מבטת תזוהה אם נדרשת
פנטומימה של ידים ופה,
כשהם נעים יחד בחלל אין מקום לתהיות.
אז נפש צעירה תבחר לשתק
בחסר הסכמה או הסכמה מלאה.

זה רק ענין של זמן,
היא תבטיח את אותה הבטחה לדור הבא.
כלנו מכורים לשגרת האשליה העצמית,
בראש ובראשונה לבשר מבשרנו.
מצידים בכזבים זוהרים -
מחשלי נפש, מחלישי גוף.

אני אף פעם לא שואלת ”למה אוהבים”
רק אומרת ”אהבה זה מינימלי”
לאחרונה עונים לי -
”את מגזמת להחריד”.

פעם הייתי מתבוננת במות מרחוק,
מתגרה בו עד שהיה נתלש ממני.

פעם הייתי לובשת בתיק ותק
שמלה הדוקה עד כאב,
עד שהיה נלחץ ממני.

פעם קרוב היה לי רחוק,
לרחוק - התקרבותי.
בתרגום חפשי, גופי לבש מסע
ונע לשפה נעלמה ממני.

אמן גובר,
אמן שועט קדימה.
מיטיל מטבע מגדר-מטרה.
לנצח נשר יגיח
לתפס פגר חי.

אנשי היום יום

אנחנו אנשי היום יום
לא מחטטים במצוקות של כאלה שיש
בריאים מהחלי, מתחסנים מהעצב.
צוחקים בנהמות אבודות בחשכה.

אנחנו תני הצל שלכם,
משמרים סודות קפואים בפורמלין עירוני.
פחות פגיעים לתוגה הויראלית
שפזרתם כאן סביב.

בלילה, בסופו של יום
נלחשים רצונות לתוך כרית -
הלואי והיינו מהנן הפשוט-פשוט הזה
שלא מסתבך עם השנים.
נטול דאגות רק עקם מקנאה.



מונילו מנדס Murilo Mendes



מונילו מונטיירו מנדס (1904-1975), יליד זואיזו דה פורה שבמדינת מינאס ז'ראיס, ברח בנעוריו מבית הספר והוריו שלחו אותו ואת אחיו לבית ספר בעיר ניטרוי הסמוכה לריו דה ז'ניירו כדי להשלים את לימודיהם.

בשנות ה-20 פרסם שירים ראשונים בכמה מכתבי העת המודרניסטיים החשובים, וב-1930 יצא לאור ספרו הראשון, שירים, שעליו זכה בפרס גראסה ארניה. בשנות ה-50 שהה מנדס עם אשתו באיטליה בשליחות דיפלומטית ולימד ספרות ברזילאית באוניברסיטת רומא. בהמשך עברו בני הזוג לליסבון, שם חיו עד מותו של מנדס. כאחד החלוצים של הגל הראשון של המודרניזם הברזילאי, מנדס עסק בשירתו בהיסטוריה, זהות לאומית, פרודיה והומור, ובשילוב בין לשון ספרותית למדוברת. עם השנים נתתה שירתו לכיוון סוריאליסטי, אך תמיד נשאר בה חיפוש רוחני מתמשך אחר אמונה, גורל ונצח. פרסם 17 קובצי שירה והיה מקור השראה לדורות של משוררים ברזילאים.

שני הצדדים

בצד הזה יש את גופי
יש את החלום
יש את החברה שלי בחלון
יש את הרחובות הצורחים מאורות ותנועות
יש את אהבתי האטית כל-כך
יש את העולם הפועם בזכרוני
יש את הדרך לעבודה.

בצד השני יש חיים אחרים שגזונים מהחיים שלי
יש מחשבות רציניות שמחכות לי בחדר האורחים
יש את ארוסתני הממשית המחכה לי וכידיה פרחים
יש את המנות, את עמודי הסדר ואי הסדר.

מוות

המחשבה על המות מתוקה
כשהגוף מתש מהנאה או מכאב,
מתענה במגבלותיו.
המחשבה על המות מתוקה
כשהנפש יגעה ממרידות,
ולא מוצאת מנוח גם בפני ישוע.
מות, נגינתו העננה של המות,
משיכה אותי אל השנה הראשונה, זו שטרם החטא.
איני רוצה שירת מלאכים או כפות דקלים של כבוד.
אולי אני רק רוצה את האין המחלט:
(עצם המחשבה על המות עודנה אות חיים).

כולנו משוררים

בתוכי אני רואה מישורים נפרשים.
הידיים רואות, העיניים שומעות, המח נע,
האור יורד מן המקורות לארך הזמנים
וצועד כבר עתה
לפני ממשיכי הרפי.
שתפי למסע:
אני אתה, אני אבר בגופך, דשן לנשמתך.
אני כלם ואני אחד,
אני אחראי לצרעת של מצרע ולארכת עינו הריקה של עור,
לצעקות הפזורות שלא נשמעו בשירת המקלה.
אני אחראי לזריחות שלא נזרחו
וליסורים הגדלים מיום ליום.

* שירת המלאכים וכפות הדקלים לקוחים ממראות אחרית הימים כפי שמופיעים בחזון יוחנן, הספר החותם את הברית החדשה.

אל ארץ לא דמי לה

1

איך הגוף ואיך אני
 בהגיעי במפתיע אל תהום פנים
 אוצר בתוכו אלף עינים, לב
 ואלף ידים
 פרושות כמו כנפים שאין בהן
 לא כוח
 ולא רצון לעוף; אבל
 את כפורה אותה נפשי
 במעברים הצרים
 של הזכרון מאין זמן
 ואין מקום
 כמו מכות אש ואהבה כמו
 רגלי מבשר ואין שלום
 מבלי משים פורקת מהגוף הכודר במועדיו
 את משא השקט
 את משא האהבה בלכתו
 אל ארץ רפאים
 לא דמי בה; גם לא לילה
 ולא יום

2

מישהו. לא מלאך
 בעל אלף עינים מתרפק בדמדומים
 הולך שפי בין תכלת ללבן
 וכבר בין לבין
 משתנים הזמנים; אוספים אל חיקם
 יורדי חשך
 הולכי מדבריות
 ואתם אני; נושא
 את קברות התאוה, את שלא
 ידע החי בעודו, עד
 בוא חליפתו, עד
 בוא תמורתו; מלאת קשב
 מלאת דממה
 כפרי שבא עתו; כי מה
 האדם? ובשכר הימים הבאים
 הכל נשכח; כי באה עת
 בה יצאו במחול גם החי גם
 שבכל נפש ומאד, עד פלות
 אהבה נפשו

3

את קולך לא
 שמעתי בגן וכמו ממכות אש
 נשאתי נפשי חתומה באיגך
 אל תפתה ערוך מאתמול כדי לשמע
 את צעדיך לרוח היום
 בגן. משיב את העינים
 לארבותיהן; חותם אותן בקלוני
 והולך; מחריש את האזנים
 בקריאת ילד נחרד אל אמו; מרפין
 את גופי לקול העולה משרשי המחשבה
 האזוקה, גם היא, אל איגך
 כי באה עת
 להפקיד את הנשמה האחת
 בידי קונה, להתעטף בכלמה
 ובין תכלת ללבן לבקש בכל נפש ומאד
 את קולך הולך ואוכר
 לרוח היום בגן



כי אהרן כי אהרן כי אהרן הוא רק במולדת - מיסה עבור המתים הקמים לתחייה

אהרון שבתאי, רקוויאם, הבה לאור 2024, 140 עמ'

1.

איזה משוררים את אוהבת? מתעניינת חברת ילדות שפוגשת אותי אחרי שנים ומתלהבת מזה שאני משוררת. היא לא תכיר - את בני דורו היותר פופולריים דווקא כן - ותבקש ממני לתת לה דוגמה של שיר אחד הכי טוב שלו. אתקל בקושי מסוים: אהרן שבתאי יצר בשירה העברית מהפכה והציע לה נוסח שירי חדש, שאי אפשר לתלוש ממנו שירים בודדים. במקום יחידת השיר הבודדת הוא העמיד לפנינו דגם אחר: רצף של בתי-שיר צרים, ממוספרים, בעלי מספר זעום של מילים; יחידות-מובן, בעלות מעמד כפול של טקסט ודימוי, שמתומנות על העמוד הלבן בחיתוכים ורווחים מדוקדקים ויוצרות מסכת: סדרה של אלמנטים קשורים, המרכיבים יחד עולם, שלם שהוא יותר מסכום חלקיו.

רקוויאם, ספר אמין, שלא לומר צעיר, רענן ואנגטי - חוזר לנוסח הזה. על רקע הנוף השירי, כל נוף שירי, הוא ספר בולט באחרותו. על רקע מי שכתב אותו הוא דומה להפליא ומובהק לשפתו של אחד המשוררים הגדולים, הנדירים, המקוריים ורבי ההשפעה, שקמו במחוזותינו. באפריל האחרון מלאו למשורר הזה 85, הוא חגג יום הולדתו. "בחודש מאי הנפלא היפה", עת הושק ספרו ה-23 בבית ביאליק, הגיע הזמן לומר "פי אהרן פי אהרן פי אהרן הוא רק במוקדת".

2.

כמחווה מתבקשת לאופי הספר אני רוצה לפתוח בהקראה רצופה של השמות, המופיעים בפואמה. הרשימה מכסה רק 2/3 מן השמות המופיעים במקור:

בְּרָקָה, הָאֵלֹהִים אֲבִירָה, הַקְּבֵלֶן אֲבִירָה, גְּדֵעוֹן הַסֵּם, הָאֲדוֹן יִרְצָקִי, אֶלְמֵנְתוֹ וַיְטָה, הַיְתוּמִים אֲבָרָם וּשְׁלוֹימָה, הַחֲצָרָן אִירָה אִירָאֵל, לוֹטָה קְרִסְטָלָר, אֲבִי וּשְׁטֵרְנִישׁוֹס, לוֹסִיָּה שְׁלוֹנְסְקִי, כְּלָבִיָּה בִילִי וּמִימִי, צַחוּבֵל, יַעֲקֹב, בְּרָקָה, הַקִּיסְקֵל שֶׁל שִׁיפְלִינְגֵר, אֲמָא, אֶהְרֹן, הַתְּאוּמִים עִמִּירָם וְגִיורָא, הַגְּבֵרֶת מְרָקְבִיץ, אֲבָא, אֲדוֹן רוֹזֶנְטַל, חֲנוּךְ קוֹנְסֶקְבּוֹלְסְקִי, בְּרוּכָלָה, אֶהְרֹן, סִבְתָּא, אֲדוֹן בֵּיגֵל, חֲמִילְבֶּסְקִי,

פְּרָאוּ פּוֹמֵרַנְץ', אֶהְרָלָה, יִבְרַכֵּיהוּ, דוֹרָה חוּהָ, הִירֶשׁ לֵיב, סוֹלֶגְנִיק, חֲנָה, צִיטְרוֹן, אֲמָא, אֲבָא, אֲדוֹן לֵייבֶרְג, בְּרוֹנְצ'ָה, חֲנָה רֶסְקִין, בַּעֲלָה (שֶׁטְבַע בֵּימִם), תַּנְחוּם כֶּהֵן מִינֵץ, אֵילְנָה לוֹסְטֶגֶרְטֵן, שׁוֹשֶׁנָה פּוֹקֶס, שָׂרָה אֶלוֹנִי, תְּמִי אֶשְׁכוּל, אֶהְרֹן, גְּבֵרֶת מְנַדְלֶפֶלְט, סִבְתָּא, גְּבֵרֶת צ'רְנֹמֹרְסְקִי, דֵב שְׁטוֹק, אֲדוֹן סְפִיר, אֲדוֹן יֶבְלוֹנְסְקִי, דוֹקְטוֹר לֶבְכָה, דוֹקְטוֹר פֶּרְשֶׁנֶר, הָאֲחוֹת קְרִסְנוֹבָה, ד"ר גוֹטְלֵיט, מוֹיִשֶׁה זֶלְמָן, יוֹרֶם רֶסְקִין, אֲדוֹן שְׁמוּאֵלִי, יוֹאֵל, יַעֲקֹב, אֲבָא, אֲמָא, לַחֲוֹבֵר הַסְפָּרֵן, מוֹזִיקֵנְטֵי עֵזִי וַיִּנְבֶּרְג, תֵּאִירָה, סוֹלֶגְנִיק, חֲזָן בְּרֶסְקִי, גִב' מְרָקוֹבִיץ, חֲסוֹן, נַחְמָלָה, יַעֲקֹב, אֲבָא, יוֹסוֹלוֹב, הָאֲדִירְכֵל פְּרָמִי, טִיב, יַצְחָק אִיזֶנְשְׁטֵט, וַיִּסְמֵן וַצִּוְקֶרְמָן, יוֹלִישׁ (הָאֲרָה, הַשׁוֹתָק), צִיטְרוֹן, שְׁמוּאֵל לִיטֶר, יַעֲקֹב שִׁיפְלִינְגֵר, דְּוִד צְדוּק, דוֹרָה רַחֵל, הַכֶּלֶב רֶקֶס, שָׂרָה וַצֵּלָה, דוֹרָה מֶלְפָּה, דְּוִד נַחְמָן, אֲבִיבִית, אֲדוֹוִין, דוֹרָה כְּרִמְלָה, אֲפָרַיִם, יַעֲקֹב, סִבְתָּא גִילָה, אִיזִיקוֹב, רַבִּי וְגוֹצ'ָה, יוֹאֵל קוֹנְסֶקְבּוֹלְסְקִי, אֲמָא, יְהוּדִית, אִיטָה פּוֹזְנֶסְקִי, אִיצִיק, שְׁמוּלִיק, צְבִי נוֹרְדֶנְבֶּרְג, מֶתַק פּוֹרְמָן, רוֹזֵן גֶּרְטֵן, כַּחוּלִי, יַעֲקֹב שִׁיפְלִינְגֵר, אֲבִרָשָׁה, יוֹאֵל פֶּסֶנְתֶר, חַיִּים הַמוֹכִיל, אֶהְרֹן, אִרְיָה פּוֹזְנֶר, כְּרוֹבִי, הַגְּבֵרֶת קְלוֹפְמָן, הַגַּבְאִי נַחוּמִי, חִיָּה פּוֹזְנֶר, דְּבוֹרָה וְכָר [...]

3.

לבידודו של שם או חפץ ממשי יש תמיד אפקט פולחני. בביטחון וירטואוזי, כמעט בוטה, מסתפק אהרן שבתאי בציון קטלוגי של שמות אנשים, מקומות ורחובות (שאף הם שמות של אנשים!) על מנת להקים לתחייה את זיכרון העבר של ילדותו, במקום לתאר אותו. די לקרוא לאדם/לחפץ/למקום בשם, מספיק לשכפל אותם לתוך השיר כדי להפוך אותם לתוכן המרכזי שלו. האומנם?

אהרן שבתאי הוא משורר של לקסיקון, שיוצר עולם שלם מקטלוג מינימליסטי של פרטים. אך הוא עושה זאת בדרך מאוד מיוחדת, עם תוספות קטנות, מאוד משמעותיות, שעושות את כל ההבדל:

עַל הָאֲרוֹן
מְנַצֵּץ
מִכְסָּה מְזַהֵב
שֶׁל בְּקִבּוֹק מְשָׁחָה (הפואמה הביתית, פרגמנט 29)

העצמים "ארון", "מכסה מוזהב" ו"בקבוק משחה" הם הנפשות הפועלות המככבות בפרגמנט הזה. אלא שבד בבד ובנוסף מופיע הפועל "מנצנץ" כמין רמזיה על משהו מטאפיזי שמעבר ל"ארון" הדומם, היומיומי. ואז, במרווח מדויק של חלל ריק

האטומים של רְקוּוּיָאם הם לרוב שמות פרטיים של אנשים, האטומים של הפואמה הביתית הם שמות של עצמים. עולם התוכן מתרומם מן הקונקרטי ועוגן בו לחלוטין. יש להציגו באמצעות שמות שמפעילים על סביבתם כורח חומרי, והפרקטיקה הזו עלולה להגיע למה שכינה בזמנו המשורר המנוח אורי ברנשטיין "רהב של מניית עצמים".

5.

רְקוּוּיָאם, כותב יהודה ויזן, "הוא ספר שכולו שוטטות בזיכרון (של תל אביב הקטנה, אך לא רק), חיפוש בעבר קרוב למדי שנדמה רחוק כל כך; עבר שנמחק, באורח טבעי, כחלק ממהלך החיים והמוות, ושעתה, מתוך אהבה גדולה, מבקש המשורר להפיח בו חיים חדשים, או למצער להקים לו גלעד, באמצעות פרקטיקה שיש בה גם מן המיסטי [...]. פרקטיקה של נקיבה בשמות המפורשים של מקומות ואנשים, שגם אם אנו, הקוראים, לא זכינו להכירם, הרי ששבתאי מעלה אותם ואת סביבתם הטבעית באוב, ומאפשר לנו לגעת בהם ולטעום מממשותם."



זו התנועה הכפולה שנוצרת בטופוס השירי המיוחד, האופייני והמסוים הזה של שבתאי: אנחנו מקבלים מְקַט שכולו הבטחה, אך איזו מן הבטחה זו? הבטחה להפחת העבר? זה כמו לראות במה עוד לפני שעלתה ההצגה, אלא שההצגה כן עלתה וההבטחה כן התממשה, במציאות עצמה, כעובדה אמפירית, היסטורית, וכעת היא מתווה מינימליסטי של זיכרון מזוקק: מציאות מילולית, גנרית, של העבר; תרגום פואטי, שעולה על המקור, שמיטיב להעניק תמונה מהותית של המקור יותר מן המקור עצמו.

אם הטבע מחקה את האמנות, כמאמרו של אוסקר וויילד, הרי שתל־אביב הקטנה של שנות הארבעים מחקה את המונומנט הפיזי, שהקים שבתאי לזכרה ברְקוּוּיָאם. מדובר במתווה, בתרשים, במצב דברים או בְמֶקַט: בקומץ מצומצם וסלקטיבי, של תווים כתובים, שמייצרים באמצעות רצף של יחידות־מלל, אלכום תמונות נעות של עבר שלם; חי ותוסס כפי שהוא אצור בארכיונו הפואטי של המשורר שחווה אותו כילד. זה הדי־אנ־איי של היצירה השבתאית. המשורר מציב את הזירה, מקפל בתוכה את הוראות ההפעלה, ומאפשר לנו להקים אותה, מחדש ולראשונה, לנגד עינינו.

"הצעירים חיים במרחב, הזקנים חיים בזמן" כותב הפילוסוף ז'אן אמרי בספרו על ההזדקנות. הייתי אומרת שמה שאהרן שבתאי עושה בספר הזה הוא לְמַרְחֵב את הזמן: להציב אותו במרחב השירי ולהעניק לו חיים במערכת סימון חדשה, אתית או אסטרטגית.

כדי שיהיה לנו ממה להיפרד יש להציב את העצמים בעולם ואת אורחותיהם של האנשים הנעים בתוכו. מתן הפשר מתבצע באמצעות ההצבה הקטלוגית הזאת, שמקעקעת את הארעי והקונקרטי והופכת אותו לנצחי ולמופתי. ♦

במידתה של שורה, מתגלה פתאום הניצוץ האלוהי בתוך "בקבוק המשחה" - ממש כפי שבשירי ההייקו מתגלה בורהה בזנב הסוס. בדומה לקיבוץ ולפואמה הביתית ממנו לקוח הפרגמנט הזה יוצר המשורר ברְקוּוּיָאם סביבת מחיה. באמצעות שמות פרטיים שנעים בתוך טופוגרפיה עירונית, ריאלית, הוא מבודד ומקים לתחייה רגע עגול ומלא קימורים, מעולם ילדותו:

הַבֵּט,

הַנְּה אֶהְרֵן

יוֹצֵא

מִבֵּית הַסֵּפֶר

הַיִּלְקוּט

עַל הַגֵּב

וּמִתְחִיל לְכַרֵּךְ

בְּתַחֲלַת פְּרִישָׁמֵן

וּבְמוֹרֵד פְּרוּג

מְשַׁנֵּי הַתְּאוּמִים

עֲמִירָם וְגִיּוֹרָא

(רְקוּוּיָאם, פרגמנט 12, עמ' 16)

4.

בניגוד למחזה מוסר ימי ביניים, נטול מקום וזמן, שבו הדמויות הן רק אלגוריות חסרות שם - מוות, תשוקה, אהבה קנאה - ברְקוּוּיָאם הדמויות זוכות להופיע בשמן הפרטי. השם הוא "זה" שאין בלתו, "זה" ולא "אחר", והוא מתכנס לתיבת צליל מסוימת שאינה ניתנת להמרה. בדיוק כפי שהשיר הוא "מיטיב המילים במיטב סדרן" ואינו ניתן לתרגום, כך השם - על מניין הברותיו והצליל המופק מהן - הוא "תו קשיח" שמצביע על עצמו ואינו ניתן להחלפה.

אחת מן העבודות המכריקות של אמן הפופ האמריקאי קלאס אולדנבורג, שהגדיל אובייקטים מוכרים מחיי היומיום לפסלי חוצות ענקיים - (Tube supported by its contents 1983) - מיטיבה אולי יותר מכל להדגים את התואם המוחלט, שמתקיים בין השם לבין תוכנו. העבודה מדגימה שפופרת אדומה, לחוצה, שכל תוכנה הרך מושפרץ החוצה, ויוצר צינור אופייני, משחתי. המעמד של השפופרת, הרגל הקשיחה שעליה היא נשענת, עשוי דווקא מתוכנה הרך, שמפסל את ראשי התיבות של שם האמן CO !!! בזמנו, כשהעבודה הוצגה במוזיאון תל אביב, תורגם שמה ל"שפופרת נשענת על תכולתה". לדעתי, התרגום המדויק ביותר של שם העבודה הוא: "שפופרת נשענת על תוכנה". התוכן והצורה הם גוף אחד. יותר מזה: הם אותו הגוף עצמו. השם הפרטי הוא תו סינגולרי, שמצביע על עצמו, בינו לבין הרפרנט מתקיימת זהות מוחלטת: השם הפרטי הוא התוכן והתוכן הוא השם הפרטי.

הבכי הוא הנקודה בסוף המשפט

מאיה בז'רנו, מלחמה, עמדה 2023, 76 עמ'

"דיודורוס, פנה המלך ינאי לפילוסוף האהוב (שליו) / שכבול היה בשלשלות ברזל למרגלותיו, / ענש על בגידתו (זמנית) / אתה מבטיח לי נצחון - / אתה יודע להסביר את אחיזת התענוע שעושה לי / לתירוס הבן זונה של קלאופטרה: / איך יכול צבא עצום ורב להצטמק להראות קטן - / אני לא בטוח בנצחון, השאר לידי עוד מעט".

אולי כדאי בשני החלקים השיריים של הספר הזה לרדת אל רזולוציות פואטיות סמנטיות קטנות יותר כדי להראות עד כמה בז'רנו היא משוררת מקורית וטובה, שלא לחינם הצביע עליה פרופ' גבריאל מוקד בשעתו, גלאי המשוררים האולטימטיבי, כי יש לה יכולות סמנטיות נדירות לפרוץ את מבנה השיר הבודד המסורתי, המחזור, הפואמה, באמצעות מרקם השפה אל עבר רצפים מילוליים מצלוליים חופשיים יותר, סנסוראליים ומחושבים כאחד, ברצף הידוע והכוללי שלה עיבוד נתונים ואף לאחר מכן גם ברצפי ילדות ליריים יותר. כאן היא עושה למצב המלחמה היהודי-ישראלי את אותו הדבר שעשתה ברצפים ההם, רק היא יכולה לכתוב באופן איכותי כך. הנה כמה דוגמאות:

חלק א' של הספר, הרצף הקרוי "מלחמה" שעל שמו גם נקרא הספר, מתחיל מנקודת מוצא תקשורתית - אישה ואזרחית צופה ושומעת תוך כדי ועל זוועות שבעה באוקטובר, אבל במהירות רבה נכנס אל תוך הרצף המבע הסמנטי המקורי המטפורי של המשוררת כאשר היא שואלת דמויות מיתיות כמו הקיקלופים, מפלצות בנות עין אחת, מן המיתולוגיה היוונית בכלל והאודיסיאה בפרט, לתיאור דחוס של הזוועה, או דרקון יורק אש מסיפורי פנטסיה. צירופים חזקים כמו "פרפרי דם קטלניים". כמו כל הומניסטית היא יורדת לפרטים.

מי היה שם? והיא קובעת בצדק, לא צה"ל ולא העולם. הרצף מזכיר תגובות פואטיות עבריות קאנוניות מוכרות לזוועות שנערכו ביהודים, למשל תגובתו של חיים נחמן ביאליק לפוגרום בקישינב אחרי שביקר שם שהתבטאה בפואמה הנודעת 'בעיר ההרגה', או שירו האלמותי הנלמד ומצוטט גם היום 'על השחיטה'. קצת אירוני לומר, אבל הזעזוע הנורא במציאות מביא את המשורר של אז ואת המשוררת של היום לשיאים פואטיים.

בז'רנו ממשיכה בהרחקת עדות הזוועה באמצעים מטאפוריים ודימויים תוך תהייה "אולי אסטרואידי פגע בנו..." כשהיא רואה את מטח הטילים הנורא. בז'רנו מחוברת כמשוררת לעולם המדע והדמיון המדעי, דהיינו המדע הבדיוני, היא ועורכה הראשון שגילה אותה כמשוררת פרופ' גבריאל מוקד. היא אמונה על מידוע, הכנסת מושגים מתחומי המדע אל תוך השירה, יחד עם רחל חלפי בשנות השבעים ואצלה הדבר בולט ביותר שאת. קדם להן דוד אבידן, אבל אצל אבידן השימוש ההיפרבולי, לשון גוזמה, במדע, הוא טריק פואטי שעשועי בלבד כמי שרואה עצמו על פי דרישת המשורר עזרא פאונד, לא משורר בלבד אלא "מפעל של מילים". אפשר לגרור זאת גם באשר לבז'רנו. היא "מפעל של מילים".



"והאנשים ספרו - / הם יצאו אפופי מות, / עטויים חשך נחנקים באלם. / המלים הוכאו אליהם לדבר בהן - / מרחב מוגן דירתי ורחפן וידית של ממ"ד / ומחבלים וקיקלופים קיקלופים / וצה"ל נעדר, ואימה... / והזמן נפרש והתכווץ התעברל כמו בץ. / שעות הם רקדו שעות בשמש הלילה, / הניפו ידיהם לשמים / באויר הפתוח של השדה העצום / ושרו ורקדו רחפו. / בהלמות המוסיקה ופניהם בָּהֶקו וְרָחו / התנשקו התחבקו וצחקו ועיניהם נצצו / והיו נבערים ומאשרים / עד שרעים נהפך וקם נגדם / והמוסיקה נדמה לפתע / ושדה המחולות התכסה גופות ודם / ושריקות אזעקות הקיפו אותם אדם / פרפרי דם קטלניים..."

הספר מלחמה של המשוררת האהובה והמעולה מאיה בז'רנו הוא סוג של פואמה רחבה בת שני חלקים: החלק הראשון הוא תגובה סמנטית רגשית עכשווית מחזורית ופואטית לאסון שבעה באוקטובר ולמלחמה שבאה בעקבותיו. הזעזוע מן המצב האלים של אישה יוצרת הומניסטית ניכר כאן בלשון השירית האחרת של בז'רנו. כפי שהיא עצמה כותבת בתחילת

הרצף: "המלחמה שעליה כתבתי כאן פרצה ב-7 באוקטובר. לא הייתי באזור האסון בעוטף עזה ובפארק רעים, שם נערכה המסיבה הגדולה של 'נובה', וכל העדויות ששמעתי הן מתוך ראינות בטלוויזיה הישראלית, צילומים של אנשים שהיו שם וניצלו ומהעיתונות". זאת תגובת מחשבה ותגובת בטן מקורית של משוררת מנוסה.

החלק השני יש בו ממד של פרספקטיבה היסטורית ומיתית. זהו מחזור של שירים בפרוזה שפורסם גם בעיתון 'הארץ' ובז'רנו נותנת לו כותרת משנה הסברית בזה הלשון: "ימי מלכות בית חשמונאי בארץ ישראל, בעקבות ספרו של משה שמיר 'מלך כשר ודם'". לא לחינם מחברת המשוררת את השניים כי היא רוצה לרמוז לנו שמא גורלנו ומצבנו החברתיים הפוליטיים וכמובן גם האישיים יהיו לבסוף כמו של מלכות בית חשמונאי שאנו יודעים על פי ההיסטוריה שלא החזיקה מעמד בתוך המרחב העיוני שלנו, כי לא השפילה להשתלב בו. ההתכתבות בין שני יוצרי מילה גדולים, משוררת כמו בז'רנו וסופר יוצא מן הכלל כמו משה שמיר, בפרט ברומן הזה, מניבה ומוציאה מן המשוררת בהווה שורות ארגמן מופלאות.

הנה השיר הפותח את המחזור בחלק השני של הספר, המשוררת אגב מכנה את השירים, שירים בפרוזה, והם אכן כאלה:

כשהשפה מתכווצת

אירמגרד קוין: אחרי חצות, מגרמנית: מרים קראוס, כרמל 2025, 149 עמ'

פרוזאיים, המעידים על עומק חדירתה של הטוטליטריות לחיי השגרה הפשוטים.

נהיר כי לדירה של קוין השפעת השיטה הטוטליטרית משתקפת, בראש ובראשונה, במרחב הסמנטי; כאשר השלטון נוטע את האידיאולוגיה בלשון עצמה מתפוגגת באחת הודאות המוכרת. למשל, כאשר המילה 'רצח', על כל משמעויותיה המקובלות מתבטלת לטובת המונח הקליני - 'אקסיטוס' (Exitus), מתחולל למעשה נתק בין המילה לבין המטען המוסרי שלה. וכפועל יוצא מכך אדם המאמץ את 'השפה הטוטליטרית' מכבה, הלכה למעשה, את גחלת המוסר הטבעי שנותרה בו. ואכן, לאורך הרומן מראה קוין כיצד מתכווצת השפה ובעקבותיה מצטמצמת המחשבה האנושית והמצפן המוסרי מאבד את כילו. דהיינו, האדם המאמץ את השפה הטוטליטרית ממילא מאבד את היכולת לראות את הדברים כשלעצמם. אולם, לא רק על השפה המדוברת משפיעה הטוטליטריות, עקבותיה ניכרים גם בשפה הבלתי מדוברת; הגוף מתכווץ למשמע אמירה בלתי זהירה או מצטמרר משאלותיו התמימות כביכול של בעל הבית הנשמעות כאיום. אולם, אט אט מסתגלות הדמויות למציאות הקיימת ולומדות להתנהל כמצופה מהן: מה לומר, למי לומר ומתי. עצם ההסתגלות למצב החדש מעידה על משמעות הטוטליטריות - אין מדובר בשליטה כוחנית בלבד אלא, ראשית לכל, ביצירת סובייקט זהיר, מהוסס ומפוצל.

ביטוי מעשי למושג 'הטוטליטריות' משתקף בשינוי דפוסי השיח החברתי. הפיקוח לא נעשה בצורה ממוסדת אלא בהפיכת המרחב הציבורי, שאמור להיות מקום מפגש ושיח חופשי, למרחב של 'בילוש הרדי'. לעיתים די במבט חטוף כדי לזהות עין בוחנת ואוזן שומעת. קוין מתארת בווירטואוזיות את הדרך שבה הפיקוח השלטוני חודר אפילו לאוויר המצחין של בתי השימוש הציבוריים; אפילו המקום האינטימי ביותר נתון לפיקוח המשטר.

החדירה למרחב האינטימי משתקפת גם בהפקעת ריבונותו של האדם על רגשותיו. אפילו זכותו של האדם לבחור את מושא אהבתו מופקעת ממנו. מערכת היחסים בין גרטי, חברתה של סוזנה, לדיטר אהרון ('מישלינגה'), נמנעת מחשש 'פגיעה ברגש הלאומי'. ולמרות שהוא 'אדיב ומנומס ויש לו עיני קטיפה חומות, עגולות ורכות', הוא 'אסור במגע'. קוין מוכיחה כיצד האידיאולוגיה הנאצית הופכת למעשה ל'גור דין גופני' המונע מהאדם את זכותו הטבעית לממש את אהבתו. במילים אחרות, אפילו הספונטניות של התשוקה מתבטלת בחברה הטוטליטרית. מתוך כך משתנה גם 'שיח האוהבים', שבורים מילים ומסייגים מבטים. התמורה שהתחוללה בחיזור הטבעי והספונטני, הרגיל להתקיים בין אנשים, ממחיש את כוחה של הטוטליטריות לא רק בהרס האינטימיות, אלא בהפקעת ריבונותו של האדם על רגשותיו האינטימיים ביותר.

כדרכה של קוין ביצירותיה הקודמות הרי שגם ברומן הנוכחי היא מתייחסת בהרחבה להיבט המגדרי, או ליתר דיוק למעמדה של האישה ברייך הנאצי; השימוש בילדה ברטכן, בת התשע, ככלי תעמולה מדגים היטב את התפיסה הנאצית שראתה באישה

הסופרת אירמגרד קוין נודעה בקהילת הקוראים בגרמניה בתקופה רפובליקת ויימאר, בעיקר בזכות רומנים שנונים וביקורתיים על חייהן של נשים צעירות (Gilgi, eine von [1932]; Das kunstseidene Mädchen [1931]). עליית הנאצים גרעה באחת את הקריירה הספרותית שלה: יצירותיה הוגדרו כ'ספרות בזויה ואנטי-גרמנית', שמה הודר מהמרחב הציבורי והיא נאלצה לצאת למסע נדודים, שבמהלכו כתבה את הרומן אחרי חצות (1937). אולם למרות התנתקותה הפיזית מגרמניה, משקף הרומן קרבה רגשית עמוקה; כתיבתה של קוין איננה מצטיירת כהבטה לאחור או כתיאור אירוועי עבר. נהפוך הוא - הרומן כולו נקרא כהווה חי.

שם הרומן 'אחרי חצות' מתאר נקודת זמן ברורה ובלתי נראית של מעבר ושינוי ומשמשת מטפורה לחברה שהפכה מדמוקרטית לטוטליטרית. בעיקרו של דבר הרומן איננו נושא אופי של ביקורת חברתית או של כתב אשמה פוליטי אלא מהווה עדות אישית, כמעט אגבית, למציאות החיים במדינה טוטליטרית.

מהרומן, שכאמור נכתב בשנותיו הראשונות של השלטון הנאצי, משתמע כי ראשית האימה אינה במחנות הריכוז וההשמדה או בסבלות המלחמה אלא דווקא בחרדה מניהול שיחה אינטימית -

פשוטה בין חברים, מהחלפת מבטים בבית הקפה או מהתאהבות מקרית. קוין מפנה את הזרקור מהתמונה ההיסטורית הרחבה למרחב האישי-הפרטי. אין מדובר, אפוא, בספר המתאר את הנאצים אלא בספר החי אותו. במילים אחרות, אחרי חצות הוא רומן המתאר את חיי היום יום בריקטטורה, המשתקפים מבעד לעיניה של אישה צעירה, סוזנה (סאנה) מודר, החווה את המשטר הנאצי לא דרך צווים ופקודות אלא דרך 'הפיזיולוגיה של הפחד'.

אחד ההישגים הסגנוניים הבולטים של הרומן מתבטא בשילוב בין קלילות כמעט תמימה לבין עומק קיומי מטריד. הגיבורה מדברת בפשטות, לעיתים בהומור דק, ולעיתים באירוניה שאינה מודעת לעצמה לגמרי. דווקא הפער הזה - בין הקול המספר לבין הזוועה המתוארת - מחדר יותר מכל את משמעות החיים בחברה טוטליטרית. קוין אינה 'מגייסת' את הקורא לעמדה מוסרית באמצעות הטפה, אלא מאפשרת לו להבין בעצמו את משמעות החיים ברייך השלישי. במילים אחרות, הרומן איננו מתאר את הנאצים ככוח פוליטי חיצוני אלא כווירוס אונטולוגי החודר לנימיו הדקים ביותר של האדם. באמצעות שגרת חייה ומפגשיה החברתיים הפרוזאיים של הגיבורה נחשפת פגיעתה של השיטה הטוטליטרית בלשון, בשפת הגוף ובאינטימיות הבסיסית של האדם. לאורך הרומן נמצא מבעים שונים, לכאורה



בהר זמני המתמעט: ארבעה שירי אהבה

*

בהר זמני המתמעט
אני חוצב לי כוך זעיר
נסתר ואפוללי
שבו אני כולא את ורד
שקיעתי להאיר
את שיר אהבתי
אליך.

*

משגיח על שנתך כמו קרברוס
החושף ניבים משננים למנע
חלומות זועה עלי מפלש אל
מטתך בה את מכנסת ככילי
רובץ על זהובי יפוך מרביצה עררי
מורד ולבונד אל מכלאת מתיקותך
תולה את ערגוני ליצירך
על חוט נשימתך הרפה הנמשכת
בדרך המשוי השקופה מפיד
אל ירח ירכיך ומחזיקה את עולמי
שלא ימוט

*

רגלך הפולשת ממטתך
למטתי
וכמעט דוחקת אותי ממנה
היא הכרזת המלחמה
הידידותית ביותר
בהיסטוריה

*

את
צרוכה בחיי
כמו קעקוע שאי
אפשר להסיר אלא עם
הבשר
החי

ב'תרגילי התגוננות אווירית' כדי להתעמר בשכן זקן, לא מתוך אידאולוגיה צרופה אלא מתוך שיכרון הכוח שהוענק לה ('אלף מטוסי אויב לא יפחידו אותי כמו הדודה אדלהיד כשנותנים בידה נשק וסמכות של פיקוד'). או לחילופין, דמויות כמו שאובקר שמשתמש באנטישמיות כדי לנקום במבקרו. דהיינו, מאחורי החזות של 'עם אחד' מצטיירת החברה הגרמנית כאוסף של פרטים מפוררים, העסוקים בעיקר בכילוש והלשנה איש על רעהו.

כאמור, חשיבות הרומן חורגת מההקשר ההיסטורי המיידי של כתיבתו. זהו אחד הטקסטים הספרותיים הראשונים שמתארים את משמעות הנאציזם. במובן זה, הרומן מצטרף לשורה מצומצמת של יצירות - לצד קלאוס מאן, אריקה מאן ואחרים. ייחודו בקולו הנשי, היומיומי והבלתי-הרואי בעליל. קוין אינה מתארת התנגדות או אפילו ביקורת אלא את המחיר שמשלם הפרט על חיים במדינה טוטליטרית. בסיכומו של דבר אחרי חצות הוא רומן של ערנות מוסרית שקטה. הוא אינו מציע פתרון, תקווה או גאולה. חשיבותו נעוצה דווקא בכך שהוא מתעקש לתאר את דמותה של חברה שעברה את שעת חצות.

הגרמנייה 'רחם לאומי'. בלחצה של אמה מתאמנת ברכטן הקטנה ברקלום סיסמאות שיושמעו באוזני הפיהרר: "אני ילדונה גרמנייה/ ובעתיד גם אם גרמנייה/ מביאה לך, פיהרר שלי, / פרחים ממחוזות..."; מותה הסתמי של ברטכן, בשלולית בירה, כשפרחי הלילך זרוקים לצד גופתה, משמש מטאפורה לא רק לעתיד הצפוי לגרמניה אלא להליכתה הדוממת של החברה לעבר אובדנה. הקהל השותק, 'יער שחור של אנשים', המביט בילדה המתה וממשיך בשגרת השתייה שלו, מסמל את הקהות המוסרית שהשתלטה על החברה שנרמלה את המוות ואיבדה את המצפן המוסרי. בנקודה זו מקדימה קוין את חנה ארנדט בתיאור 'הבנליות של הרוע', המצטיירת כחלק מחיי השגרה במדינה הנאצית.

העמקה למושג נמצא בהבנה שמגלה קוין לכך כי האפקטיביות של השיטה הטוטליטרית איננה בנוכחות השלטון בכל קרן רחוב אלא דווקא בכונותו 'להפריט את הכוח'. במילים אחרות, הנאציזם מצטייר כמנוע שפועל באמצעות הלשנות הדדיות, טינות אישיות או סתם ניצול סמכות. למשל, הדודה אדלהיד מצטיירת כארכיטיפ של 'הרוע הבנלי': היא משתמשת

גשרים, הקשרים, גיאולוגיות

לואיסה פוטורנסקי: חמישה מקורות, חמישה גשרים, מספרדית: רמי סערי, רימונים 2024, 120 עמ'

עם פרוס שנת 2026 חוגגת המשוררת לואיסה פוטורנסקי 87 שנים. עם זאת, לא רק ששירתה הנדירה נשאת רלוונטיות אלא גם ממקמת אותה בדור נפילים הולך ונעלם, שירה שהיא ברזומנית רחבת אופקים ועם זאת ספוגה במיומנות ובתשוקה של מי שנוולדה עם מלחמת העולם השנייה וצברה בתוכה שכבות על שכבות עומק גיאולוגיות. אין הזדמנות טובה מזו, למשות לרגע מתהום הנשייה את הספר הזה, הראשון שלה בעברית, שכמו מלכתחילה הגיע לשם. בתרגום המסור של רמי סערי ובאופן עשיית הספר יש משהו שכל כך מבקש שימצאו אותו, שיקראו, שהופכת את ההתעלמות הבוטה ממנו, ועם זאת ידועה מאליה, למאזכרת במיוחד. זהו ספר שירה של מין גדולת אומה שכוו, שעל אף הקשר היהודי הברור שביצירתה לא הצליח לעבור את משוכת ההתעלמות הצוננת שקיבל, כמו כמעט כל ספר שירה מתורגמת. ההתעלמות מכמירת הלב כמו משמשת סיפור מסגרת לשירי היהודיה העקורה והנודדת הזאת, לואיסה פוטורנסקי.

לואיסה פוטורנסקי אם כך היא משוררת וסופרת ארגנטינאית יהודייה ילידת 1939 המתגוררת כיום בפריז. חייה מקיפים תקופות ממושכות באיטליה, ספרד, סין, יפן ואף תקופה קצרה בישראל. לזכותה נזקפים שבעה עשורי כתיבה, שהניבו למעלה מעשרים ספרים, הכרה ופרסים חשובים רבים בארצות הברית, ספרד, צרפת וארגנטינה.

אכן, שירתה אינה קלה לקריאה בהכרח. זו שירה יוצאת דופן, סמיכה, מרובדת ומרושתת הקשרים תרבותיים עשירים. ניכרים בה הרקע והאופקים הרחבים של פוטורנסקי, כמי שחיה ותרה במקומות שונים בעולם, רכשה את השכלתה הראשונית בשירה אנגלוסקסית, מוסיקה, ואף עריכת דין, ובהמשך עסקה גם בתרגום, עריכה ועיתונות. מהלכי השירה שלה לא בהכרח פועלים כדי לסחוט את דושת הרגש שלנו עד לקצה, אלא יותר כדי לעשות "ריי-פריימינג" כמו שקורים לזה בפסיכולוגיה בלעז, הבנייה מחדש. היא מצופפת דימויים, אזכורים ומראי מקום יחד באופן שמתחבר למין קולאז' לא צפוי שגורם לנו ליצור הקשרים שונים למה שאנחנו מזהים כמוכר בשירה. כמו בחזיון אורות מתעתע היא מטילה גוונים שונים גם על מקומות שגורים לנו כישראלים, כמו ירושלים והגליל, ומאפשרת לנו לחוות אותם מחדש באופן שונה ומעמיק. זה לא שפוטורנסקי מוותרת על האפשרות להדהים בכתיבתה, אולם עומק דימוייה ועולמה התרבותי מחלחלים באופן

עקלקל ויוצרים חוויה מצטברת שמפגיעה בכל שורה. כמו למשל, אפילו בשיר הקצר הזה, הראשון מתוך סדרת שלושה שירים הנקראים 'שלושה דיוקנאות עצמיים' (עמ' 87):

1. דיוקן עצמי

לב
עדין
כוכבי
סנה בוער
פרח חממה מאחר
לפעמים צבר
עם אותו חמר של יהודה
אספסוף זפת
נסדק
מתחת לרגלים

פוטורנסקי לא מהססת להשתמש במילים מהצד הקיצון של החוויה, לפעמים תיאולוגי והרבה פעמים, מהקצה השני, גופני. מילים כמו "מוגלה", "קניבליזם", "תאוות בשרים" וכדומה, וכולן בשיר אחד, במקרה הזה על העיר ריו דה ז'נרו, יוצרות מעין תוכנה חושנית ואינטואיטיבית על הסודות הטמונים בגיאוגרפיות סביבנו, על יחסי הגומלין בין האקזוטי למגעיל, שמצד אחד נחשפים בעירומם, ומצד השני מתכסים בדימויים חדשים, יחד הם ממחישים תחושות מורכבות של זרות וקרבה, כמו שצעידה בכרך גדול יכולה לחשוף למי שהשפה, על האסוציאטיביות שלה, הולכת לצידה, תרתי משמע.

ריו עיר המתפוצצת כמו פצעון מגלתי
הפותחת לנו את הקרבים
המסירה מאתנו מסכות ותחבולות
כדי להדהים אותנו באלימות צבעיך
בריח המשקאות שלך שתוסס
במלמול המהיר של אנשיך
בתאות הבשרים של צמחיך
ובקין הנצחי הזה
שבו נולד הזעם.

(Coração de Gunanadara עמ' 49)

חיתוך השורות והקצב, שסערי המיומן מצליח לתת להם תוקף גם בעברית, מוסיף לממד החווייתי של השיר, אשר מתחיל בשורות מצומצמות והולך ומשתלח בין הקצר לארוך וזאת כמעט בלי סימני פיסוק:

ריו, עיר המטלטלת את הרצון לנמנם
שאפלו הלב טובל בה בעדינות חולות החופים ההירים ביותר בעולם
והעלמים החורים של הצפון יורדים אליך כדי לשבע אהבים
במחצת שחורות ומולטיטות
ריו עיר מגדלור

מופיעה במרשמים כמזור לכל המחלות
 גן עֵדֶן לְחֶסְרֵי מוֹסֵר, לְאֲנָשֵׁי עֶסְקִים
 לְפִקִּידִים וּלְכֹאֵלָה שְׁזָה עֵתָה הַתְּחַתְּנוּ

עֵדֶן נֶבְצָר מִמְּנֵי לְרֹאֲתָהּ, / תְּכַנְנִיךָ הֵם חוֹל הַמַּחְלִיק וְנִשְׁמַט
 מִבֵּין אֲצִבְעוֹתַי... בְּסֵדֶר אֲדֹנִי, שְׂכַנְעֵת אוֹתִי; / נִתְכַנֵּן, אִם כֹּה עוֹ
 רְצוֹנָה, אֶת הַמּוֹת שֶׁל נִינּוּה, / סֵן פְּרִנְסִיסקו, קוֹלְקָטָה אוּ בּוֹאֲנוֹס
 אִירֶס. / הַצֶּדֶק אֲתָהּ: הֵם מִתְעַבִּים אוֹתָהּ, אִינֵם מוֹדְעִים אֵלַיךָ, /
 לְבָם אֲכֹר, הֵם בְּנוּ אֶת הָעִיר הַזֹּאת כְּדִי / לְשַׂכַּח אוֹתָהּ" (עמ' 45).

השכבות הגיאולוגיות כמו פרוצות, שבורות ומבעד לשברים האני של המשוררת מהדהד, מוצא עצמו ומאבר, בכל פעם בגיאוגרפיה אחרת, תקופה היסטורית אחרת. בכך הוא מגלה דרכים למצוא את עצמו וכן לדבר על חוויה של שבר, לא בהכרח שבר אישי אלא שבר זהות ארכיטיפי של יהודייה נודדת שההיסטוריה כמו הולכת מלפניה, ולא מאחוריה, וידעויה הרחבות מאפשרות לה להנכיח אותה בהווה של השיר, וזאת מבלי להישאר בתחום האינטלקט אלא להיות צינור למבע חוויית, תחושת.

כל אלו ניכרים במיוחד בשירים היותר מאוחרים הכלולים בספר, ובהם האופקים נפרשים רחבים ומעורבבים יותר אלו באלו, החל מ"בכל בכל", שיצא כבר בשנת 1968, ועד לשער האחרון, "המשך יבוא", שבו כינס סערי שירים מ־30 השנים האחרונות. משהו מכל אלו ניתן למצוא גם בשירים המוקדמים יותר, המתחוללים יותר בינה לכינה או בינה לבין דמותו של האוב, המתאפיינים גם הם, לכל הפחות, בדימויים מקוריים ועוזי מבע. נראה שבכל שלב אפשר לסמוך על שירתה של פוטורנסקי שתהיה מקורית.



עם זאת, נראה שלספר חסרה מעט יד חיצונית של עורך לעבודתו של סערי עצמו. יתכן שטעימה יותר משמעותית של שירים בין שנת 1972, שבה מסתיים השער הלפני האחרון של הספר, ועד ל־1996 ואילך בשער האחרון, היתה תורמת להתרשמות יותר עקבית ושיטתית מיצירתה של פוטורנסקי. למרות היכולת של סערי להוציא ספר קצר למדי ולא מייגע מעוררת הערכה כשלעצמה. המבוא של הספר, עם זאת, מעט ארכני ומזר, קופץ בין מתן רקע, ניתוח השירים ומבנה הספר, להקשרים אישיים של סערי עצמו. הוא אף חוזר על עצמו בהערות לשירים, שלוקות מעט בפרטנות יתר. אלו נותנים תחושה שסערי כמו לא סמך מספיק על השירים שידברו בעד עצמם. למרות שהבחירה להתמקד בארבעה ספרים בלבד, לכל אחד שער, ובשער נוסף לקבץ את השאר עדיין מאפשרת לעקוב אחר ההתפתחות בשירתה של פוטורנסקי, תוך הבחנה בסגנון ובתמות חוזרות, ומתן מקום לשירים בנושאים היהודיים וכדומה, שמן הסתם אמורים לדבר לקוראי העברית. ניכר שסערי יצר במסירות רבה את הספר יקר הערך והנחבא הזה. בנוסף לבחירת השירים, וכמו שמפורט על הכריכה, הוא לא רק תרגם אלא צירף מבוא, הערות, ואפילו ניקד בעצמו. כמתרגמת שירה בעצמי, מי כמוני יודעת כמה עבודה, ואהבה שאינה תלויה בדבר, כרוכות במפעל שכזה שאינו מתוגמל כלכלית או בהכרה ציבורית. אני שמחה לכוון אל הספר הזה, אם לא זרקור או לפחות פנס, ולתת לו עוד סיכוי להימצא בידי מעטי מעטים שיתעשרו מגילוי.

ההתייחסויות המפתיעות כאן חוצות את הקווים, את אלו הגיאוגרפיים וכן את קווי המתאר של הגוף, וזאת ביצירתיות בלתי צפויה מראש, כך שאנחנו מובלים, או אפילו מיטלטלים, משורה לשורה אל תוך חוויה תחושתית, מיומנת, למרות מראיתה האינטואיטיבית, כזו שרק כור המצרף של השירה יכול ליצור וליצוק בה היגיון משלה.

גם העריכה של הספר תומכת בטלטלות ובמעברים עתירי המבע, כמו למשל בשיר הזה, שלפניו מופיע דווקא שיר על אושוויץ, ברגן בלזן ומחנות הריכוז בכללותם, כמו שמציעה כותרת השיר, ובה אפשר לראות שהמקוריות של פוטורנסקי לא פוסחת על הכותרות שהיא מעניקה לשיריה: 'ככלות עשרים שנה מאושוויץ, מברזן בלזן ומאחרים' (עמ' 48). גם השיר המפעים הזה תוקף את הקורא במקוריות ובעזות המבע שלו, גם כשנראה כאילו הוא פותח בשולי, בעצמים ולא בכני האדם, ועם זאת ניגש ישירות ללב היסטוריים, אם לעשות פרפרזה על אחד מדימויי השיר: "איפה ישמרו את הנשמה עצי החרוב / הארנים או הברושים הפטגוניים? / איפה ישאו בסבלם את אלוהים? / באיזה מקום בעל לב מִיֶּסֶר / יתור אחר התאבדות?"

מי עוד יכתוב ככה על אמות הסיפים של קיומנו, על גיאוגרפיות, היסטוריות ודת? ועל מקומו של הפרט בתוכם וחיפושו אחר זהות? אפילו דמותו של ישו, למשל, מופיעה בספר. נראה שהמשוררת כתבה עליה כשהיתה במחוזותינו. גם פה הדמות מופיעה במלבושים הבלתי שגרתיים ועם זאת כל כך הולמים שהמשוררת מעניקה לה: "שוב הִלַּכְתָּ כְּמוֹנִי / לְבִית שְׁבוּ נִמְהָרְתָּ אֶבְשָׁלוֹם - אֲחִי הָאֶסּוֹן - ..." היא פונה אליו, למשל, בשירה 'מזל גדי' - ויה דולורוזה 1969' (עמ' 73), תוך שהיא פוסחת על גיאולוגיות שונות, עבר והווה, התקופה הרומית, הביזנטית, כפרים ערביים בגליל, בית לחם, כפר נחום, גולגלתא, חברון ועוד.

אזכורים רבים לדת, ליהדות ולישראל מופיעים, ועדיין הם תמיד מפתיעים מהיותם טוועים ברוחב הידע וראיית העולם של פוטורנסקי אבל גם בחוויות בלתי אמצעיות שלה כמי שהיתה במקומות ההיסטוריים המוזכרים. פעמים רבות הם כתובים מתוך הזדהות גדולה ודווקא בגללה, מתוך הקרבה לנושאה, הם לא נטולי ביקורת; כמו למשל בשיר 'שאגל יותר משגאל' (עמ' 65): "אֵינְן כְּמוֹ מֵאָה שְׁעָרִים כְּדִי לְשַׁקֵּעַ בְּעֵבֶר / בְּאֲמֻצָּעוֹת רִיחוֹת מְעַפְשִׁים / וְחָרִים שְׂכוּחֵי אֶל בְּמֶרְכֵּז אִירוּפָּה", היא מתארת בפתיחתו של השיר החרף הזה. או כמו ב'יונה יונה' שבו היא מגדילה לעשות וכותבת על יונה בגוף ראשון: "בְּהִיוֹתְךָ שְׂקוּעַ בְּשַׁעֲמוֹמָה, אֲתָה נְהִיר לִי, אֲדֹנִי; / אֲדוֹן הַצְּלִילִים, אֲדוֹן הַבְּלָבּוֹל."

קוראת לדבר בשמו

חנה קרמר, מי מפחד מעקרב, הוצאה עצמית, 174 עמ'

הסרטן שפקדה את גופה וכל כולה, תרתי משמע. וזה מאוד מורגש בכל שיר ושיר שלה בספר, מהגילוי ועד התקומה. על הגילוי של מחלת הסרטן כתבה בשירה העוצמתי והחזק שאינני יכולה לפסוח עליו, 'האחות' עמ' 5:

"אחות קופת חולים אחות קטנה/ רוצה שאחתום על ויתור על מכונה/ מה את מבינה/ לחתום על ויתור שחרור מהחיים/ רק עתה חליתי אני אומרת לה/ אני לא מתכוונת למות אני אומרת לה/ והיא: תחתמי על ויתור. ויתור לחיבור מכונת הנשמה/ על מה על מה? על מה זה ולמה?/ וקחי את החוברת שהכינו יש כאן שאלות - מהן חמש המשאלות האחרונות שלך מה תרצי להגיד לאהובים/ איך שיזכרו אותך הימים הטובים/ אני אומרת לך אני עוד לא מתכוונת למות כל כך/ ואת בשלך/ תחתמי תכתבי את לי אומרת/ בזמן שבמסדרון את עוברת ממרת".

מאוד מצא חן בעיני האופן שבו במהלך היכרותה של המשוררת עם הגוף "החדש" שלה, ברוחה של המחלה, היא טווה לאט-לאט שיח פנימי עם איבריה המתכלים, למשל בשירה 'ירידה', עמ' 34:

"אני יורדת אל הגידולים ומתקשרת - אל גדל אל גדל, לכל אחד אני קוראת בשם כמו משפחה: האב האם והזעיר/ את האב אני אוציא בזחילה בין הנרתיק לרגליים/ את האם ממחלת השחלה, את רוח הקודש שהתמקמה בקישורית הזעירה".



חנה קרמר פותחת צוהר שלם אל גוף אדם, ומשלבת באופן מבריק וחדשני אנטומיה עם שירה בשפה אחת. היא פותחת צוהר אל גוף של אישה, שהזרות הניכור והשייכות כמו נגזלו ממנה מפאת המחלה והטיפולים, וגם בשל נסיבתיות החיים מעצם קיומה, כאישה בגוף של אישה, בלי קשר למחלה.

לעיתים היא מפרידה לחלוטין את הגוף מיישותה, כמו הגוף הוא יישות נפרדת חד ונחרץ, כך בשירה 'מבקש על נפשו', עמ' 112: "ונפשי ביקשה מהגוף למות ואני לא שמעתי/ ואולי זמן רב היא מבקשת למות ואני קמה בבוקר...".

או בשירה המצמרר, המתאר את הגוף בשני אופנים, הראשון: כגוף שאינו עוד "קניינה" הפרטי האוטונומי שלה, והשני, המהלך האבולוציוני-כרונולוגי של גופה של אישה בלי קשר למחלת הסרטן כמתואר בשיר 'תגעו בי', עמ' 116: "גופי של אישה נמכר במכירה פומבית/ קודם היה גרוש באימהות/ אחר בגופו של גבר - חזה בטן חלציים ירכיים שיניים לשון שפתיים זעירות חלב שדיים/ אחר כך החיים המרושלים העשן השיגעון הגזרה/ עכשיו אני מרחרכת כחיה סומאה מחפשת ביער את הזקנה הטובה/ אני רוצה שתגיעו בי תתקרבו תתקרבו/ אני מכריזה לכולכם אני פתוחה ומפותחת בפני כל איש/ איני מוטרדת מן המגע אדרבא/ אחזו בי באבל אדרבא/ שאו את גופי כפי שנשאתם את הארון יומם וليلיה".

תוך כדי קריאת הספר הולך ומתפתח שיח (שלה) עם מיתוס מחלת הסרטן (שלה), כמו בשירה 'מי מפחד מעקרב?' (עמ' 68) שממנו לקוחה גולת כותרת הספר, שמו.

בחרתי בספר זה על פי עקרון מנחה באופן שבו אני מביטה בעולם - על פי שירו של יובל גליק "הטבע מניח פסלו במקומות בלתי צפויים/ כאילו במקרה/ אם ניתנת בלב רואה, תעמוד מולם-משתאה ליופיים/ בשעה שרבים חולפים על פניו.../ ועינם לא תבחין", או לחילופין לפי אותו עיקרון בשירה של לאה גולדברג "אם נשמתך חסרת פניות כצוף העמקים תגיע אל לב הדברים". מפה הספר הזה שעליו אני ממליצה משול לדברים יפים ועמוקים, דברים שקיימים ומתקיימים ואין איש או אישה שיכחינו בו, ספר זה לא מצוין באף אחת מהמלצות, הוא אלוס, הוא נמוג, הוא חסר כל ביסוס של ציון תאריך הוצאה או המביא בפועל להוצאתו. הוא נרכש בחנות ישנה של ספרים משומשים - ופה אוסיף קרייט לעצמי - אני אוהבת מראות נידחים. הם נותנים מענה ומציעים מבט על חייהם של בני אדם בשולי החברה. כל כך הרבה שקיפות יש בהם, עד כי אני רואה את חיי שלי בתוכם.

ריקים ופוחזים, זבים ומצורעים, הומוסקסואלים וטרנסקסואלים, זונות וקדשות, מחוסרי בית, נרקומנים אחוזי טירוף, חסרי כל, וחולים חשוכי מרפא. מפה הסירו תהייה מדוע מובן לי מאליו לכתוב ולהמליץ בשבחים על ספר "נידח" ואני תוהה מי עוד "השתאה ליופיו" מי עוד מלכדי "נחן בלב רואה" והאדירו בהאדרה הראויה לו, הראויה למחברת, ליוצרת הספר הנפלא הזה! שם הספר "מי מפחד מעקרב?" מאת חנה קרמר: בגב הספר כתוב שזהו ספרה הרביעי. יש תחושה של שיתוף הכותבת, של אקט מצידה ליכות אותנו בתובנות מבריקות, בהכרה מלאה והתגרות נטולת רגשנות ורחמים על נשיאתה במחלת הסרטן. זה לא ספר התמודדות טיפוס.

עליך להיות קשוב לטאבו למרי ולתיגר של חנה קרמר עם מחלת הסרטן שתקפה אותה, כשם שכתבה בשירה: 'אלולא' עמ' 126: "...ואמר אילולא לא קראת תיגר! אשרי האדם שנגעו בו יסורין ולא קרא תיגר..."

ישנן תריסרי דוגמאות, אך מפאת קוצר היריעה עלי להצטמצם בדברים (בספר 145 שירים), מה שיכול אולי להיטיב ולהשאיר "טעם של עוד", אז אשתדל לקצר.

חנה קרמר מובילה אותנו, בודדה וטריטוריאלי פלכר שלה המתואר כמו בשיר 'העץ בעציץ חולה מאוד' שבעמ' 109: "אתה בורד אל עצמך מדבר/ ויודע/ מה שהאדמה מכסה נשכח מהר".

כיאה לכבידותה היא מובילה אותנו לא תוך אחיזה ידה ביד רעותה כמוה כאחיזה סלחנית וזולתנית, אלא באחיזה רק בין ידה לידה השנייה אל נככי הנפש שלה תוך שימוש בשירה שהיא הכורח שלה לקבל ולחיות או לשאת ולהתעמת עם מחלת

אפרת מישורי

נתקלתי בשיר רב יופי | אורי פרץ

יום ב'

דְּאִיתִי נֹחָה עַל זֶרֶם הַרְחֵק
נִבְלַעְתִּי בְּמַנוּעַ מָטוֹס
הֵייתִי בְּטוּחָה שֶׁנִּגְמַר זֶה הַסּוּף (וְסוּף סוּף)
יִצְאָתִי עִם כְּמָה שְׂרִיטוֹת

ספר שיריו החדש של אורי פרץ אלה שרה איתי (פרדס, 2024) מתחיל במחזור "שירים קטנים לציפור קטנה במנוסה" שממנו לקוח הקטע למעלה.

הפרגמנטים השיריים של כל המחזור היפה הזה נמסרים מטעמה של ציפור (אנפה, מסתבר) וכל אחד מהם הוא יום במסעה של אותה ציפור, שנמשך שבוע וחצי: מיום א' עד יום ז' ומיום א' - יום ג'.

לוקח זמן להתמקם בזרות השירית האטרקטיבית, הרעננה כל כך, של פרץ. זרות "סותמת ואינה מפרשת, ואולם בכך כאילו מפרשת" (דליה הרץ). משהו בשיריו של פרץ מהדהד את שירתו פורצת הדרך של חזי לסקלי. הפשטות היומיומית של המילים מחד ומאידך: התחושה שהגענו למחוז השירה, ל'ארץ אחרת' שבה שולטים מקצבים חזרתיים-דרמטיים, המבקשים לומר לנו משהו על החיים והקיום. ההתנגנות החזרתית הקצבית, של השורות, הדיווח הדרמטי (בגוף ראשון נקבה!) שבוחר להתנסח מתוך תודעתה של ציפור - כל אלה מצליחים לאחוז הרבה במעט. "הייתי בטוחה שנגמר", אומרת הציפור ביום ב' "זה הסוף (וסוף סוף) / יצאתי עם כמה שריטות". וכך, בעודנו עוקבים אחרי ציפור שכמעט נלכדת במנוע של מטוס ובטוחים שזה הסוף, סוף-סוף, מסתיימת ההתנסות המדאיגה הזו ב"יצאתי עם כמה שריטות" ואנו נושמים לרווחה.

הביטו ב' / אני אני אני המשיח... / ולא עוד אצעק רפא נא אקרא / אדוניי אדוניי אמת."

הערה אישית: אני חושבת שהמלצה על ספר של אחר, יפה, היא בגדר התחדשות. חנה קרמר פרצה דרך לשירה שלא קיימת בכתובת אלו שקדמו לה ושכאו אחריה. אף על פי שזמינות הספר מצריכה חיפוש. על פי כן, עשיתי מלאכתי נאמנה. ♦

"מי מפחד מסרטן? המון. בתי פוחדת כשאני אומרת את המילה / זה מפחיד אותה כמו קללה. אז, בואי נרגיע נגיד עקרב, לא גדול, כזה קטן / השם יהיה עקרב, זו המילה מעכשיו שתאהב".

ההתקרבות אל המקומות האסורים, "הנגועים" כמו שם המחלה, מיתוס המחלה. הסרטן - השם עצמו והקונוטציות מופיעים לא מעט בספר, כמו למשל בשיר 'הם מפחדים', עמ' 66:

"את אומרת לי / מפחדים מהמחלה מפחדים מהמילה ולכן לא מתקשרים / למה המחלה עוברת דרך הטלפון? המחלה מעשנת ויוצאת מהחורים / המחלה מדביקה אחרים? / עד שלא ינסו בעצמם לא ידעו. הם לא יודעים / ולכן אני מאחלת להם בריאות טובה / אבל תנסו קצת את המחלה ואז נראה את התגובה שלכם".

או בשירה 'בכל מקום', עמ' 26: "בכל מקום מדברים על סרטן / בכל מקום את שומעת סרטן. לאן שאת רק פונה את שומעת את הקול מדבר אלייך, עלייך. כל העולם שטן כאן / כל מקום בסרטים בתוכניות ברשת / מדברים על סיכויים אחוזים על המחלה ההיא / על החולי מתמודדים מתמודדים / כאילו כך היא דרכה של מחלה כך הוא דרכו של עולם / להיות בסרט אימה שאת לא צופה בו / את חיה בסרט אימה".

לסיום, אני ממליצה בחום על הספר מי מפחד מעקרב מאת חנה קרמר. כמשוררת החכמתני לא מעט בסגולת כתיבתה הייחודית והתבטאותה החריפה לעיתים כלפי מה ש"מכונה" מה "שורוח" ולא רק. כלפי סוג מסוים של שליטה בהבעת רגשות, לא בהבעת רגש, ובזה היא מתווספת לסופרת הפריזאית סירוני גבריאל קולט וגם למשוררת ויטלבה שימבורסקה.

חנה קרמר מסתכלת לדבר בשמו, קוראת לדבר בשמו, בלי "לעגל פינות" ובלי כפפות משי. כמו כן אני מרגישה סולידריות עימה בכך שבקריאת ספרה זה, אני חשה ביטחון בכך שהמילים היו לצוהר הישרדותי עבורה במשך המחלה, מהגילוי עד תומה. כאשר אני אומרת 'הישרדותי' כוונתי לא במובן תראפויטי - אלא כורח והכרח למילים!

קרמר בעיני היא משוררת מבריקה, מהחזקות בסוגת השירה בישראל. וזהו לדעתי ספר שירה חובה לנשים, ולא להמתמודדות בגופן. לכל מי שיש בה כעס על גורל שהשתטה בפניה והביא נגיף או מחלה או משהו "זר" אל תוך הפרט שלה, והן ההיכרות החדשה לקבל את עצמך לא כמו שהיית תמול שלשום.

אחרי הכל זהו ספר לא רק על חולי, על בדיקות וטיפולים כימותרפיים או השהות בכיבוד וכגון אלה. קרמר אינה ממחישה לקורא זאת כחולי וחולשה, וזאת היא עושה במיומנות יוצאת דופן. לאורכו של הספר נראה כי יש לה הרבה מן הדיבור אל אלוהים בשירים (לו יכולתי להביא דוגמאות לכך).

תמציתו של דבר, זהו ספר שירה על ניצחון ותקומה, ניצחון המתחרד - כפי שכתבה המשוררת בשירה בסוף הספר - "יש ניסים אני אומרת / תביטו עלי נדמיתי כסלע נעקר ושב להיות נטוע / במקום אחר בגלגול אחר אבל כאן / יש ניסים ידרוש / הדרשן. // תביטו עלי נדמיתי כשרה שנכבש ושב להפריח /

שיחה

את שואלת אם נרדמתי בבוקר והתשובה שלילית. לא הסתכלתי במשך שעה בטלפון הנייד כדי לא לחכות להודעה ממך. עסקתי, כמו שאומרים, בענייני דיומא. את משהו אחר. השיחה איתך היא שירה גם אם המילים אינן חורגות אל עבר הספרות. היא כמו חופשת ספא ממושכת בלי שנסעתי למקום מרוחק. שדה תעופה שבו יש רק המראות ושום מטוס לא נוחת, לא מתרוקן מנוסעיו, לא פולט מטענים אל המסוע. או כמו שלפעמים יש ליד המסלולים התראה והטייסים מצוים להמשיך ולחוג באוויר עד להודעה חדשה. ואין הודעת שחרור ועובדי המשמרת במגדל הפיקוח רוקדים בתנועות עליזות. עד לכאן רואים איך הם מניפים ידיים בשמחה לא כבושה.

מרדכי קטן

"דבר לא ישוב למנהגו" או חרבה של המטדורית

אלקס ריף: בעיר הלידה, פרדס 2024, עמ' 73

ישורה אינטלקטואלי המאפיין יותר עורכי ויקיפדיה ואינו מכבד עורכים של כתב עת ספרותי.

השיר מורכב משמונה בתים ומתפרס על שלושה עמודים (עמ' 7-9). בשלושת הבתים הראשונים הקול המצווה מורה ליולדת לבוא ללדת ב"עיר החולים", כל השיר כתוב בריחוק אסתטי זה. לשם הפישוט אתיחס למושא הקול, ליולדת, בתור הדוברת. היא פוגשת שם בזוועות המתומצות בטור הפואטי ביותר במונולוג כך: "אֵת הַדָּם הַטָּרִי וְאֵת הַלֵּב הַנֶּקֶרֶשׁ שֶׁל הַיּוֹלְדוֹת" (השוו לביאליק: "אֵת הַדָּם הַקָּרוֹשׁ וְאֵת הַמוֹחַ הַנֶּקֶשָׁה שֶׁל הַחֲלָלִים"). היולדות מתוארות כ"מוֹבְסוֹת וּמְשַׁפְּלוֹת", חסרות אונים, "חיות פְּצוּעוֹת" ואלו אינם סימנים מבשרי טובות לגבי לידתה של הדוברת. העיר אם כן אינה מעניקה ודאות לגבי מי יצא בחיים: "וְלֹא תִדְעֵי מָה יִקְרָה מֵעַתָּה / כִּי קָרָא אֲדֹנָי לְלֶדָה וְלָמוֹת גַּם יַחַד". אזכור ראשון ולא אחרון של הדוברת לאלוהי ישראל (מידת הרחמים), בהשראת ביאליק. ריף יכולה היתה לוותר על מבנה הטור הלקוח מביאליק ולבחור למשל בפרפרזה רחוקה יותר (כי הלידה והמוות בחבל אחד נקשרו), אך היא בחרה לשמור על האזכור לאל ובכך להרגיש שתוצאות הלידה אינן תלויות בדוקטורים וניסח זאת היטב המשורר מאיר ויזלטיר: "אֵין רְפוּאָה בְּרֹפְאִים" (אי יוני, הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 37).

בית החולים מושווה לבית מטבחים, השאגות הבוקעות הן כמו "פְּרָה בְּשִׁחִיטָתָה". האם מישוה מתעניין בטובת היולדת? לא בטוח בכלל שרואים אותה. היא כמו נעלמת, נוכחת-נעדרת "וְכִלְסָם עֲמָלִים יַחֲדָיו, לְמַעַנּוֹ, אֵינֶךָ חֲשׂוּבָה עֲכָשׁוֹ". בבית החמישי היולדת מנסה להיאבק במר גורלה, תחילה בלחש ואחר בתלישת מחטים וצינורות ולבסוף בנהמה "עַד בּוֹא הַגַּל הַבָּא":

וְעֵינַיִךְ יִתְרוֹצְצוּ אַחַר הָאֲשָׁמִים, שְׁהוֹלִיכוּ שׁוֹלָל,
שִׁשְׁקָרוּ בְּמִתְקַ שְׁפָתֵיךְ עַל נְשִׁמוֹת מְדַרְכּוֹת
וְהַרְפִּיּוֹת עֲמָקוֹת בְּתוֹךְ פְּרָחִים מְדַמְּנִים
וּבֵין שְׁנֵי גְלֵי הַקָּרֶדֶם תִּבְחָרִי
בְּמָקוֹם לְנֶשֶׁם, לְלֶחֶשׁ, "בְּבִקְשָׁה, מְסַפֵּיק,
וְיַחֲכֹוּ אֵלַיךְ, "אֵל תּוֹזִין - אֵת יְכוּלָהּ, אֵת חֲזָקָה",
וְיִמְלְמוּ הַבְּטָחוֹת סְתוּמוֹת עַל זְרִיקָה,
וְתַתְּלִשִׁי אֵת הַמַּחֲטָה וְאֵת כָּל הַצְּנֹרוֹת

עם כל הדיבור המופרז על הספקן וורד (ז'אנר מינורי לכל דבר ועניין), כמעט נשכחה מאיתנו צורה הרבה יותר ותיקה, הרבה יותר נעלית, שכונתה בעבר הלא רחוק שירה דרמטית וכיום נהוג לקרוא לה פשוט: מחזה. כזה הוא הטקסט בפתח ספר שיריה השני של המשוררת והפעילה החברתית אלקס ריף בעיר הלידה (פרדס, 2024). היות שאין מדובר בשירה, אמירתו המוצדקת של רן יגיל ב'הארץ' (6.3.2019) לפיה "שירה טובה היא אנטידיבור ולא ריטון מתמשך על ההווה" אינה תקפה כאן. לפנינו מונולוג דרמטי (או טיראדה) בחרוזים והוא מעניין לא רק בגלל הצורניות המורכבת שלו והיומרות (שאגע בהן מיד) אלא גם בזכות הדרך שבה הוא מתמיר את הכעס והביקורת לסיום אלגנטי כמו חרב מטדור מוסווית מאחורי בר אדום.

בעיר הלידה הוא מונולוג רב יומרות בעיקר בשל ההתכתבויות שלו דרך שיבוצים ופרפרזות עם "בעיר ההרגה" של ביאליק. הרי לכם מהלך נועז של ריף (יש שיאמרו מדי), אך מובן שלא ייחודי בעולם השירה בישראל (נזכיר כדוגמה, רק מהשנים האחרונות, התכתבות של יותם ראובני עם ביאליק דרך כותרת ספרו בעיר ההגירה, עם עובד, 2019).

אפרופו גם יצירתו של ביאליק אינה פואמה או שיר לירי אלא הוגדרה על ידו כמשא, דברי נבואה, ואף הוגשה תחת הכותרת הזאת בפרסומה הראשון. כידוע היה זה העורך בן-ציון כץ שהחליט להוסיף "נמירוב" בעצה אחת עם הצנזור. הואיל והיו כבר מי שבתנו ונימקו מדוע מדובר בסוגה נפרדת (למשל: שמואל פרלמן, פישל לחובר), מפתיע מאוד לגלות שמתעלמים מכך. רק לאחרונה מתח ביקורת יהודה ויזן ב'דחק' י"ז על המשא תוך שהוא התייחס אליה כפואמה ככל הפואמות (כמנוף לטיעון שלו נגד שירה תיאורית או תיעודית). בכך הוא הפגין חוסר

הריבוי של ו"ו החיבור, אולי מבלי דעת, אגב חיקוי של ביאליק, מעניק תחושה שבכל גל, הדוברת נמצאת בהיסחפות, בחוסר יכולת לעצור. גם ההתנגדות, בין הגלים, היא גל בפני עצמה, ונדמה שאינה נובעת מכוח רצונה של הדוברת אלא מאיזה דחף חייתי שהשתלט עליה.

בבית השישי כיוון התנועה הוא מטה "אֶל הַמְּרַתְפִּים הָאֶפְלִים / אֶל מְקוֹם אֵין מְלִים, / מְקוֹם זְכָרוֹנוֹת טְמָאִים, מְגֹאֲלִים, / אולי שֶׁלֶךְ, אולי שֶׁל אַחֲרָת". השורה הארוכה ביותר בבית זה ובשיר כולו מושכת תשומת לב מיוחדת והיא מכילה גם לשון המעטה כאפקט מזעזע: "אֵת לֹא יְכוּלָה לְהַתְנַגֵּד כְּשֶׁהֵם עוֹשִׂים כִּךָ מֵה שֶׁהֵם עוֹשִׂים". במילים אחרות האפלה הזאת אינה אלא חוויה (מחדש?) של אונס, הדוברת נאלמת מתוך הטראומה הנשנית וגם המעשים הם כה נוראים שאין לה אפילו מילים לתאר אותם.

סוג אחר של שתיקה, בבית השביעי והלפני האחרון, נולד מאפיסת כוחות וייאוש: "תִּרְצִי לְבָכוֹת, וְקוֹל לֹא יִבְקַע. / תִּרְצִי לְכַעַס וְנִעְטַפְתְּ שְׂתִיקָה. / וּמִי עוֹד פְּאֵלֵהִים בְּאַרְץ אֲשֶׁר יֵשָׂא זֹאת הַדְּמָמָה?" השיבוץ של הטור האחרון מביאליק משובח מאוד (ועוד אחזור אליו). במקום נשמות של עשרות קדושים שעלו בקרדום, יש אישה אחת (משל לנשים נוספות) שהדממה שלה צועקת יותר מכל נהמה ושאהגה שלה עד כה. אישה העומדת בניגוד גמור לרגע הלידה המיוחל, בבית האחרון, לגאולה השמה קץ לייסורים הפיסיים לפחות: "וְתִשְׁמְעֵי אֶז פְּתָאוֹם / אֵת בְּכִיו הָרָאשׁוֹן".

הבתים מעוצבים כגלים ואורכם מקביל לקצב הלידה. הבית הרביעי, בן 10 שורות, מסמן את ההתחלה וְיִחְלֹ גְלִים-גְלִים עוֹלִים עֲלֶיךָ לְהַכְנִיעֶךָ" ואילו הבית החמישי, הכפול באורכו, את המלחמה וההצפה שלה ברגשות: הדוברת מתוסכלת, סובלת, כועסת, מרגישה מרומית וכל זה בניגוד לסובכים אותה "וְכֹלֶם פְּמִנְהָם / מְחִיכִים וּמְחַזְקִים כִּמּוֹ פְּלוֹם לֹא הָיָה". אחר הבתים הולכים מתקצרים כצירים (14, 5 ו-2 בהתאמה) עד לרגע הלידה. הדוברת הולכת ונאבדת, הכעס והסבל עדיין שם, אך הייאוש נהיה יותר ויותר דומיננטי ועובר לקדמת הבמה. יש גם שמץ שיגעון או תחילתו כפי שרומזת האמידה על בן זוגה: "וְאֵת עֵינָיו לֹא נִקְרַ, וּמִדַּעְתּוֹ לֹא יֵצֵא" אשר מגלה יותר עליה מאשר עליו. בבית השישי, בפעם היחידה בשיר, הדוברת פונה לֹא-להים, באחד משלושת האזכורים שלו, ומבקשת: "אֱלֹהִים, עֲשֵׂה לִי נֶס - וְהַפְּעֵם תְּסוֹר הָרָעָה" ומוסיפה מיד את אחד המסרים העיקריים של השיר שילוו את הספר כולו: "וְתִדְעֵי שֶׁדָּבָר לֹא יֵשׁוּב לְמִנְהַגּוֹ, וְלֹא יִהְיֶה כְּשֶׁהָיָה" (הפוך מביאליק: "הִפְלֵל יֵשׁוּב לְמִנְהַגּוֹ").

מעניין להנגיד בין המונולוג של ריף לאחד מהשירים היותר בולטים בנושא הזה: "מחלקת יילודים" מאת הדס גלעד (מעל אופק השכמות, לוקוס, 2021). אצל ריף אין התרפקות בנוסטלגיה על "קְרִיעָה נִפְלְאָה / וְכוּאֲבָת" (עמ' 130) או דיבור בשבח "כּוֹחֵנו הַנְּשִׂי הָאֲדִיר" (שם) וודאי לא תיאור הלידה בצורה מלאת תעוזה: "לְדַתִּי אוֹתָהּ כִּמּוֹ נְמֵרָה. קִפְצָתִי רֹאשׁ דֶּרֶךְ חֲשׂוֹק

הָאֵשׁ" (עמ' 129). להיפך ריף מגנה את נרטיב הגיבורה, כפי שהיא רומזת דרך ציטוט בן זוגה "אֵת אֶלּוֹפָה, אֵת גְּבוּרָה, אֵין עֲלֶיךָ בְּחִיִּים". התיאור בזמן הווה אצלה "קוֹמִי לְכִי אֶל עֵיר הַחוֹלִים" משרת את הדרמטיזציה, בדומה לביאליק (וקודם לכן בספר יונה), של כל חוויית הלידה בבית החולים. אולם אין זה נשאר בגדר אמצעי אמנותי, טכני. ריף מצליחה להעביר בו ביטוי אותנטי של חווייתה. זוהי שירת מחאה קודם כל אישית, אך בניסיון לעכל את הכאב והכעס מהעוולה שנעשתה לה, היא מציפה את מה שממשיך להיעשות לנשים אחרות.

ללא ספק מדובר בטקסט הטוב בקובץ ומיקומו בפתיחה נכון ומדויק ומיטיב עם השירים שלאחריו - שירים חושפניים ומקוריים בתוכנם, ומכאן חוזקם - אם כי נטולי יומרה לכתוב שירה גבוהה. לפרקים הם מדי דיבוריים והפעם לא מתייצבת להגנתם הסוגה השונה. אגב בנקל ניתן לזהות את חותם הכותבת ויש שיאמרו שיש בכך יתרון לא קטן למשוררת, אבל בעיני אין זה מספיק כשלעצמו. באשר להחלטה להשתמש בכותרת הטקסט עבור הספר, זו בחירה מוצדקת וחכמה ביחס לתוכן השירים ולחשיבותו בפני עצמו. בריאיון 'למגזין נשים' (יולי, 2025) מגלה ריף שהשיר נכתב, כשהיתה מאושפזת שבוע בבית החולים (ב-2022 לערך): "ישבתי בבית החולים עם צירים, עברתי וכתבתי את השיר הזה", "זה שיר שיצא ממני בדם וביזע".



המאמץ השתלם - התוצאה משוכחת, אך חייבים לומר שיש בה מספר פגמים גם אם שופטים אותה כמונולוג דרמטי ולא כשיר. אמנם המבנה המורכב מרחיק אותו שנות אור מאותו ז'אנר מינורני נחות, אבל יש גם טורים חריגים המחבלים בשלמותו. "הֵלֵב הַנֶּקֶרֶשׁ שֶׁל הַיּוֹלְדוֹת" פואטי מדי ולא מספיק קונקרטי אך טוב עשתה ריף שמיקמה אותו בסוף הבית הראשון כדי שלפחות לא יפגע ברצף. לעומת זאת השיבוץ הזה מביאליק "וְהַשְּׂמֶשׁ פְּתוּמֹל שֶׁלְשׁוֹם תְּשַׁחַת הָהָרָה פְּחִלּוֹן תְּדַרְךָ" שגם הוא ממוקם באינטליגנטיות בסוף בית (הרביעי) מתאים יותר לשיר שהתרחשותו באוויר הפתוח ואילו כאן החלון עם השמש, כנטע זו, רק שוברים את תחושת הקירות הסוגרים על היולדת. אצל ביאליק בכלל יש מגמה לכרוך את הטבע עם הטבח ("כִּי קָרָא אֲדָנָי לְאֵבִיב וְלִטְבַּח גַּם יַחַד" במטרה להדגיש את הפער המורגש לפיו "וְהֵנָּה הָאֲרֶץ כְּמִנְהַגָּה". כל זה אינו רלוונטי למונולוג של ריף ולכן השיבוץ חורק גם אם הטור יפה כשלעצמו (התעקשות מיותרת על הומאז). נקודה חלשה נוספת היא כשריף מתעכבת יתר על המידה על השקרים של כל מיני מדריכים ליולדות על לידה נעימה עם פרחים ואפידורל. בכך נוסף לכאן, אולי בלי משים, ותלוי בקורא, הומור שחור, אלמנט המאפיין יותר ספוקן משירה דרמטית ואשר פוגם בחווייה הכללית.

בשיר 19 טורים (מתוך 74) הכוללים שיבוצים או פרפרזות (מבלי לכלול לקסיקון משותף של מילים בודדות בטור, כמו: קרדום או מְקוֹם או מילים נרדפות) אך רק באחד מהם מצוטט לטור מביאליק אחד לאחד, מנהג בזוי שחוטאים בו משוררים לא פעם (למשל רות פוירשטיין בציטוטיה מהמקורות). אולם כאן בשונה מאותו מעשה פלגיאתי משהו, הטור אינו

יום אחד ראיתי את השמש שוקעת ארבעים וארבע פעמים! נובר בחגווי כף ידי

כלום השמש ראתה אותי זורח ארבעים וארבע פעמים
 באותו היום? אינך צודק
 שוקעת - השמש - ושוקעת
 והיום -
 אימתי יכלה הוא? אינך צודק

א.
 נובר בחגני כף ידי.
 פרח שוייתי תמיד לנגדי;
 קו חיים קשה מצח, אב השפך, פורץ
 מסכר טלף חיים קטן.

כלום השמש ראתה אותי זורח ארבעים וארבע פעמים
 באותו היום?
 שוקעת - השמש - ושוקעת
 והיום -
 אימתי יכלה הוא?

ב.
 נובר בחגני כף ידי.
 שואף לפער את נפלאות השם.
 אולי בינות לזהותי יצוצו פרושים ויחמורות
 יובילוני במבט, בניחות מהותם?

העתידי/ נשבע שלא לחזור/ על כל הטעויות קלן, עמ' 22).
 בהקשר של נשיאת עובר, ביקור בעיר הלידה והבאת צאצא
 לעולם, כל החקירה הפנימית, החושפנית והבין-דורית הזאת
 מקבלת צידוק מוחלט, כך הוא טבעו של עולם, של כל אם ואם.
 שירתה של אלקס ריף מאופיינת בפואטיקה של כעס. עוד קו
 מחבר עם ביאליק שפרסם מחדש, וללא צנזורה, את הטקסט שלו
 תחת הכותרת "בעיר ההרגה (משא)" בקובץ משירי הזעם (1906).
 בריאיון על ספרה הראשון טיפשונית משטרים: פורטרט הגירה
 (פרדס, 2018) ל-7 לילות' אמרה ריף, מעט בהפרזה, ש"הספר
 הזה הוא כעס אחד גדול". גם בספר זה ובמונולוג זה היא תרתום
 אותו. ולכן בכי התינוק בבית הסוגר אינו בא ומכפר על כל
 העינויים שקדמו לו, לא ניתן לקבל קיטש שכזה כפשוטו. יש
 אולי מי שיטענו שהבכי מסמל לכל היותר את סיומו של העינוי,
 מעין גאולה פרטית. זו אכן פרשנות אפשרית אך חסרה. שלמות
 הטקסט - במיוחד לאור הטור האחרון של הבית השישי, "דבר לא
 ישוב למנהגו" - מכוונת אותנו לפרשנות הרבה יותר מעניינת:
 אפילו בכי של תום, אפילו בכי טהור וחף מאינטרסים, שנחמתו
 בכבודה מונחת (כמו גם פלא הבריאה), לא ימחה את שנעשה
 לה. הרי לכם סיום פסודו-נאיבי מובהק וכועס במיוחד. שום
 מדים ירוקים לא יסתירו את עירומו של מיון היולדות, שהאנשים
 המאכלסים אותו אינם אלא, לפי השיר, דמויות אנוש חלולות
 חסרות צלם. ולידה מוצלחת (שאוילי יש לזקוף אותה לחסדי האל
 בלבד) אינה פוטרת אותם מאחריות כלל ועיקר. עתה משהבד
 הארום הונף, נגלית לכם חרב המטדורית של ריף במלוא יופייה.

נבלע ברצף אלא זוכה למעמד מקורש ופרשנות מחודשת:
 "ומי עוד פאלהים בארץ אשר ישא זאת ההקמה?" מיקום
 הטור מושלם, לא רק בסיום בית (השביעי), אלא השאלה
 בו נענית, במובן הדרמטי, בככי התינוק בבית המסכם.
 מכניסתה לעיר החולים ועד ליציאת הצאצא, הדוברת חווה
 חוויה מכוונת, שתעצב מחדש את יחסיה מול התא המשפחתי
 הקטן שלה. עיקר השיר מכוון לרמה הציבורית דרך האישי,
 תמיד דרך האישי: יש כאן כתב האשמה חריף מול מערכת
 הבריאות, שיצרה ערי הרגה (במובן הסמלי, בעיקר הרגשי, אם
 כי לא רק) מרובות זוויות (אולי ברמיזה לזירוים הנוראיים) עם
 אווירה טראומטית, מטרגטת ונעדרת ולו טיפה של אמפטיה.
 מקום שנפשך מעונה ומצולקת בו תוך כדי שאת מוקפת
 באמירות שקריות כה רבות עד שאולי אנשי הצוות הרפואי
 בעצמם כבר מאמינים בהן...
 מעצם הבאת ילד לעולם ריף עוברת בהמשך הספר לעיסוק
 בעברה המשפחתי ובעברה האישי המלווה אותה יום-יום.
 ומתוכם אנו מסיקים מדוע למשל היא מרגישה "עדין סחורה
 פגומה" (עמ' 63). גם הפער בין הלידה השמחה שהיתה ("אבל
 את שמחה", עמ' 49) לבין מי שהיא היום מובן יותר לנוכח
 הצלקות שהובילו לפיקחון נגומק: מה שהיה, כנראה לא יכול
 להיות "ולא הבטחת/ שפבית שלי/ תהיה אמה שמחה" (עמ'
 24). הספר, אם כן, מורכב מהסתכלויות קדימה ואחורה בין
 מי שהיתה למי שתהיה ("אהיה חברת פנט", עמ' 67) מתוך
 ציפייה שילדיה יבקשו לתקן את טעויותיה ("אני רואה את נכדי

ורדה אליעזר, לפלח את החושך, הוצאת ג'וקר 2025,
114 עמ'

אני קוראת בספר השירים החדש של ורדה אליעזר לפלח את החושך וחשה את הקושי, קושי רגשי שהופך לממשי - סוגר ואופף אותנו מכל עבר. מאבק יומיומי בין שחור לאור, בין החיים לבין המוות, בין התבוננות אמיצה בעיניים פקוחות לעצימת העיניים. והחושך הוא כה עז ומקיף עד כי לא נותר אלא לפלחו באבחת-אור, ממש כשם שמפלחים קליפה עבה וקשה מנשוא. רק כך אולי נגלה מחדש ערך ותוכן לחיים.

דרך שירי הספר ניתן לנו להתבונן באדם פנימה ובחברה הסובבת, על יחסיהם - מניכור וריחוק חברתי, דרך מאבקי קיום והישרדות, ועד לרוע ולעוצמות הבלתי נתפסות של הטירוף, כפי שכולנו חוונו בעת הנוכחית.

בשינוי של אות אחת, הכותבת מעבירה, כביכול כבררך אגב, לא רק את הכאב הנורא אלא גם את הביקורת והזעם על ההתייחסות, על השקרים, על הטיות, על ההפקר וההפקרה, גם אם ביקורת זו מנוסחת בשירה בעידון לירי ובאפיון מה. הערה, לא הארה. כמו היה האובדן רק עניין של מה בכך. כמה עצוב.

הערה

"הַעֵינַיִם שֶׁהִבִּיטוּ אֵלַי הָיוּ רִיקוֹת" // נִכּוֹן הָיוּ שֵׁם כָּל הַמַּרְכִּיבִים / הַקְּרָנִית, הָאִישׁוֹן, הַקְּשִׁית / גַּם הַעֲרָשָׁה וְהַגּוּגִית וְהַרְשָׁתִית // וְהֵם הָיוּ חֹסְרֵי אֹנִיָּם / מוֹל הַמִּבְטָה הַרִיק וְקִפְאוֹן הַפְּנִים / מוֹל הַמְּרָאוֹת הַמִּבְעִיתִים / מוֹל הַלְּבָבוֹת הַמְּרַחֲקִים // לֹא מִצְאֵתִי אֶף לֹא פְרוּר תִּקְנָה שְׂאִיר."

העיניים הן מוטיב חוזר בכמה משירי הספר. בנוסף לתפקידן כאיבר חוש הראייה, העיניים משקפות בתפיסה הרווחת את הדעת ואת התבונה. הן הרואות, הן היודעות, הן הבוחנות והן המבחינות - בין חושך לאור, בין השקרים לאמת, המציאות ועיוות המציאות. ועבור המשוררת, הן גם אלו ששואלות והן גם המקבלות את התשובות:

בשביל מה

"כְּשֶׁאָדָם פּוֹקֵחַ עֵינָיו עִם שַׁחַר / וְלֹא קָרָן אֹרֶךְ מִצִּיפָה אֶת בְּקָרוֹ / אֵלָּא הַשְּׂתִים הַשּׁוֹאֲלוֹת / בְּשִׁבִיל מָה? // כְּשֶׁאָדָם יוֹצֵא אֶל מְטָלוֹת יוֹמוֹ / וְלֹא פָנִים מוֹאֲרוֹת מַחְבוֹת שֵׁם / אֵלָּא הַשְּׂתִים הַשּׁוֹאֲלוֹת / בְּשִׁבִיל מָה? // כְּשֶׁאָדָם שָׁב אֶל חֲשֻׁכַת הַיּוֹם / וְרַק יָרַח, קָרָן אֹרֶךְ מְדָמָה, מִבֵּיט / נַעֲנוֹת הַשְּׂתִים בְּתֻשׁוֹבָה // - בְּשִׁבִיל הַיּוֹם הַבָּא"

בחרתי להעמיד זוג זה של שירי עיניים - אלו מול אלו; כנגד 'הערה' (עמ' 35) חסרת הארה שאינה משאירה "אף לא פרוּר תִּקְנָה", עומדת שאלת ריק 'בשביל מה' (עמ' 103) שבאופן לא צפוי מעוררת דווקא תכלית - אין כאן גלישה לקלישאות בנוסח 'מחר תזרח השמש', אבל כן נמצאת באור הירח איוו קרן תקווה - ולו רק: "בְּשִׁבִיל הַיּוֹם הַבָּא". אמנם אור מדומה, אבל כזה שמאיר חזון ליום המחר ומפיה חיים בעצמותינו היבשות.

הכותבת אכן חפצה באור, אך את השמש כבר אינה מבקשת: "וְכַל-כֵּךְ אֶהְבֵּתִי אֶת הַשֶּׁמֶשׁ / בְּטָרֶם גְּלִיתִי שְׂקָרְנֶיהָ שֶׁרָפוּ אֶת חַיִּיו" ('איקרוס', עמ' 49); כי "אֵין עוֹד מָה לַעֲשׂוֹת כְּאֵן בְּשִׁדְהָ / הַחַיִּים הַחֲרוּכִים עַד דָּם" ('לחישות', עמ' 69). במקביל היא מגלה גם את פניו האחרות של הגשם. אותו גשם מרענן שמשרה באפינו ריחות של ניקיון וטריות, יהיה מעתה גשם שברדתו יזכיר גם את האסון הנורא על כל מחדליו: "כְּמוֹ בָּא לְנִקּוֹת אֶת הַחֲרָפָה / כְּמוֹ בָּא לְכֹחוֹת עַל אֲזֵלַת יַד הָאָדָם / כְּמוֹ בָּא לְהַכּוֹת עַל חֲטָא הַיְהִירָה... // כֵּךְ יִהְיֶה הַגֶּשֶׁם שְׂיִרַד מֵעַתָּה / כֵּךְ גַּם תִּהְיֶה הַשְּׁעָה 06:29 / שְׁמַדִּי בְּקָר / בְּקָרוֹ / תִּצְיֵן אֶת בּוֹאוֹ / שֶׁל הַחֲשֶׁךְ" ('הגשם האחר', עמ' 43).



היקום, המאורות הגדולים והקטנים, הטבע, הצמחייה, בעלי חיים קטנים כגדולים - כל אלו מופיעים בספר, אך השירים אינם שירי טבע. ממטאפורה שירית הם הופכים כולם שותפים למאבקי החיים: עֵנְפֵיהֶם הַמְּשֻׁרְטִים שֶׁל הַיְעֲרוֹת הַעֲבֹתִים, גְּלִים מִטְבִּיעִים שֶׁל פְּחַד, אֶמֶת מִתְנַפֶּצֶת עַל סִלְעֵי שְׂתִיקָה ('מוצלת', עמ' 60); גְּרִיזֵי חוֹל דְּקִיקִים עַל עֲלֵי הַצְּמָחִים לְהִגֵּן שֶׁלֹּא יִצְהִיב גּוֹנֵם ('הצלה', עמ' 13); תְּלוּלִית גְּרִיזֵי אֲדָמָה שֶׁחֲרָצוּ נְמָלִים (קן איזן, עמ' 61); עֵץ הַמְּנַגֵּוּ נֶאֱחָז בְּשֻׁרְשֵׁי עֵתִידוֹ ('המתנה', עמ' 94).

את הספר חותמים שירי תקווה, שדרכם חוזר האור. תקווה זו נטועה בקרקע, באדמה: "שֵׁם / בְּקִצָּה הַתִּקְוָה / עוֹדֵנִי / נְטוּעָה" ('נטיעות', עמ' 107). וכמו קיבל שיר קצרצר זה את שמו כדי להזכירנו את ימי ראשית המדינה, ימים של ייבוש ביצות והפרחת השממה. והמשוררת מוסיפה ומפריחה מחדש את אותה חלקת ארץ קטנה, את הגנים ופארקים, ובמילים של זמן עבר - כמו מתוך חלום שנחלם או בנוסח של נבואה מקראית - מתארת את עתיד הדורות הבאים: "וְהָיוּ שֵׁם יְלָדִים שֶׁדָּבְרוּ / כְּלֶהֱטֵה הַתְּרַגְּשׁוֹתֶם לְמֶרְאֵה הַדְּגִים / שֶׁבָּאוּ לְאֶסֶף אֶת פְּרוּרֵי תְשׁוּרָתְכֶם... // וְהָיוּ הַיְלָדִים... ("בפארק', עמ' 106). וממשיכה לשוור אותנו, המבוגרים, שהטעם המר יותר בנו גם בעתיד: "וְהָיִינוּ אֲנַחְנוֹ / וְהָיוּ סִפְלֵי הַקֶּפֶה בְּמִתְקֵי מְרִירוֹתוֹ" (שם). השיר היפה הזה מגיע לסימונו בחותמת של התרבות והשירה, כי מה אם לא הן המציינות פריחתה של חברה, ימי שקט ושלוש, וקשר עמוק לאדמה ולרוח האדם - וְהָיָה סֵפֶר הַשִּׁירִים שֶׁהָאִיר אֶת הַלֵּב" (שם).

הערה על דטרמיניזם ואונס בשירת איה סומך

וְהוּא חָשַׁב עָלֶיהָ בְּכָל פַּעַם שֶׁשָּׁכַב עִם אִשְׁתּוֹ.
[...]
והדפוס כופה עצמו גם על החוליה החסרה:
וְאִזּוּ הַתְּחַתְּנָה הָאֲחוּת הָאֲמֻצָּעִית עִם גָּבֶר שְׁלֵא אֶהֱב אֹתָהּ.
[...]

והנה כי כן, זוהי אכזריותו של הגורל המשותף של שלוש האחיות:
מָה הַהֶבְדֵּל בֵּין אֲנִס
לְמִין
לְמִין חָסֵר אֶהְבָּה?
[...]

ראוי לשים לב למהלך המושגי שטמון כאן. הרחבת חלוחותו של מושג האונס ממושג של מין בכפייה (פיזית) בלבד למין מנוכר חסר אהבה היא מוכרת ומובנת כשמדובר במין עם מי שאינך אוהבת. אבל ההרחבה העומדת כאן על הפרק צועדת בכיוון אחר ומשקפת נדבך פסיכולוגי נוסף של חווית אונס, כאשר במקרה זה האונס הכרוך במין ללא אהבה הוא האונס הכרוך במין מנוכר של אי היותך נאהבת.

מאפיין נשנה נוסף בשיריה של איה סומך שבא כאן לידי ביטוי הוא היחשפותם של אירועים בנאליים (או בנאליים לכאורה) יחסית כפסטיים וכטומנים בחובם זרעי פורענות.

כך קורה גם בשיר המצמרר 'היער איננו מקום לילדות', שהדטרמיניזם הפסיכולוגי שבו חזק וגלוי:

בְּשָׂתִים לְפָנוֹת בְּקֶר הַתְּקַשְׁרֵתִי לְאִמָּא וּבְקִשְׁתִּי מִמֶּנָּה שֶׁתְּשַׁלֵּם
לְמַלּוֹן הַזֹּל שֶׁהֶסְכִּים לְהֵלִין אֹתִי.
היא לא הצליחה לפקסס את תעודת הזהות שלה
והחליטה ללכת לישון.
נְשָׂאֲרֵתִי בַּחוּץ.
[...]

בְּאַרְבַּע לְפָנוֹת בְּקֶר הַגְּעֵתִי שׁוֹב לְאוֹתוֹ הַמְּלוֹן
וְנִתְתִּי לוֹ לְגַעַת בְּשָׂרִים שְׁלֵי.
[...]

אֲנִי אוֹמֶרֶת לְךָ לוֹרִי, שְׂאֵלוֹ אִמָּא הֵיְתָה מְשַׁלֶּמֶת
לְמַלּוֹן הַזֹּל, בְּלִילָה הָרֵאשׁוֹן שְׁלֵי מַחוּץ לְבֵית,
אוֹלִי לא הֵייתִי מְגִיעָה אֶל הַיַּעַר בְּגִיל שְׁלוֹשׁ עֶשְׂרֵה.
אֲנִי אוֹמֶרֶת לְךָ שְׂאֵלוֹ אִמָּא הֵיְתָה נְשָׂאֲרֵת עֵרָה
וּמְשַׁלֶּמֶת לְמַלּוֹן הַזֹּל הַיְחִיד שֶׁהֶסְכִּים לְהֵלִין אֹתִי בְּלִילָה הַהוּא,
אוֹלִי לא הֵייתִי מְגִיעָה אֶל הַיַּעַר.
בַּיַּעַר אֵין סְדִינִים נְקִיִּים
הַיַּעַר הוּא לא מְקוֹם לְיִלְדִים.
[...]

לו הֵייתִי אֶת, לוֹרִי, לא הֵיוּ מְפַקְדִים אֶת הַשָּׁנָה שְׁלֵי
לַיַּעַר, בְּקֶר וּבְרוּחוֹת,
או לְכַרְכֵי הַזֶּקֶן שֶׁגֵּר מַעַבְר לְכַבִּישׁ.
[...]

ביוני השנה יצאו לאור בהוצאת סנג'יר שני ספרי שירה מיוחדים של איה סומך - יומנה של זונה או מקרים סוציאליים ו-על התרבות או: רמזים משטרתיים לפתרון תעלומה בלשית. שירתה של סומך נוקבת וביקורתית; למעט חריגים בודדים, היא כל דבר למעט מלטפת. היא חוזרת שוב ושוב לסוגיות של צדק, זועקת את זעקת העוול. בדברים הבאים אצביע על מאפיין נשנה אחר בשיריה של איה סומך בהקשר זה.



הצדק בשירתה של איה סומך הוא עיתים מעמד, עיתים מגרדי, עיתים כלכלי, עיתים אישי, עיתים משפטי, ועיתים - גם בשל היות חלק מהמישורים הללו כרוכים זה בזה - אחדים מאלה יחדיו. בין מעשי העוול בולטות הסללות למיניהן - לאו דווקא מוסדיות - כאלה הקובעות גורלות באורח דטרמיניסטי. קביעת הגורל הזו עשויה להיות ישירה - באמצעות השפעות קונקרטיות - ועשויה להיות עקיפה - באמצעות הדימויים העצמיים המוטבעים בנפשותינו, שבתורם קובעים את כיוון חיננו. אבל - ולא בהכרח במנותק מהסללות וממעשי העוול הקבוצתיים - בשירתה של איה סומך בולטים מעשי עוול אישיים

שחרצו גורלות - לעיתים בדטרמיניזם פסיכולוגי, לעיתים בדטרמיניזם מעשי, ולעיתים גם וגם - מעשים שאילו רק לא נעשו, מה שונים היו חיי הגיבורה (ולעיתים חיי אחרים). אלמנט הכפייה הפסיכולוגית בא לידי ביטוי בשירתה של סומך גם באופנים אחרים - כסוג של חזרה כפייתית וכינון דפוס מזיק, הרסני לפרקים, שראשיתו אינה דווקא של הסובייקט עצמו אלא שהוא עד לה אצל אחרים.

אתחיל מדוגמה לאופן אחרון זה של כפייה פסיכולוגית - בשיר 'חורים בפה' - כשההרס הנזוע הוא בסופו של דבר חוויית אונס.

הָאֲחוּת הַגְּדוּלָה הַתְּחַתְּנָה עִם גָּבֶר שְׁלֵא אֶהֱב אֹתָהּ.
בְּכָל יְמוֹת הַשְּׁבוּעַ נְאֻלְצָה לְהִקְשִׁיב לְגָבֶר שְׁלֵא אֶהֱב אֹתָהּ
[...]

והדפוס מתרחש בנישואין הבאים בתור:
הָאֲחוּת הַקְּטָנָה הַתְּחַתְּנָה עִם גָּבֶר שְׁלֵא אֶהֱב אֹתָהּ.
הַגָּבֶר הַזֶּה הֵיָה אוֹבְסִיבִי לְאִשָּׁה אַחֶרֶת.

עדי טנבוים

על יופי אורבני ומציאות קיומית

אוריאל קון: אמריקה: ספר עם גלים, תשע נשמות 2025, עמ' 236



לספרו החדש של אוריאל קון אמריקה: ספר עם גלים חיכיתי בקוצר רוח. אני אוהבת את כתיבתו, שהיא מישרה מבט, לא מאכילה את הקורא בכפית, מתכתבת עם המציאות ושמה את הכותב במקום צדדי אך ישיר לסיטואציות הפוקדות אותו.

קון מספר לנו על המבט האמריקאי ה"הפוך" (כלומר, פסל החירות במראהו זה כאשר מגיעים בספינה למנהטן), המתבונן על המהגרים ועל המתיריים במבט בוחן ולא שייך. קון

מציג את הניסיון לאמץ "אמריקאיות" מצד אחד, ומן הצד השני לשמר את הזהות השורשית, שיש בה מעין התנגשות עם החלום האמריקאי, עם הקפיטליזם המבחיל, עם המיליטריזם (המוצג בספר באופנים רבים אך בפנים חד משמעיות) ועם העצמי, גם של הכותב.

קון מתאר לנו את מסעו הלוך ושוב. עם מחברת ועט, במטרה לשחרר מחסום כתיבה ותוך הפוגה המתנגשת עם כתיבת התזה ועם התכתבות תמידית עם הסביבה של מנהטן ובוסטון. הוא מביא לנו את עצמו בשלושה שבועות המתפרקים לתשע-עשרה שנים של חיכוכים מול הכרוניקה הכתובה, שמעירה ומאירה על ירושלים, פרווריות, ישראליות, ארכיטקטורה ואת האידיליה האמריקאית שהיא כזו רק בכאילו.

קון הוא כותב אורבני ופנימי מאוד. הוא השולט בטקסט אך בד בכד נמנע ממנו. וכאמור, הוא מביא את עצמו כצופה מהצד, שמתעכב על התזה ונפגש גם עם מלחמת לבנון השנייה ותוצאותיה. הטקסט מאגד הרבה הערות פנימיות, שאינן בולטות, והן מעידות על הארכיטקט שבו, המחפש את המבנה בכל דבר, אך אינו מוצא אותו.

קון שם מול הקורא את הכאן ועכשיו שלו. את תהיותיו כמבקר אקראי, כמתחבט במעשה הכתיבה ובכך מגלה לנו את החשבון הפנימי שמתרחש בו כל העת. הטקסט הוא מרחב ויוואלי המתגלגל בגלים, כפסקאות והפוגות, כהערות עריכה ובאות מפנים לחוץ.

זוהי התגלמות מעשה הכתיבה שאינו מתייפף, ומציג את הדברים כפי שהם. הכותב עצמו נפגש עם חומרה הגולמי של מחברתו ומתעד את עצמו ככרוניקה אפורה, עצמאית ובוועט המציגה את המציאות כמרחב המתפרש על פני יופי אורבני ומציאות קיומית.

אירועים כה בנאליים - אמא לא מצליחה לפקסס, אמא הולכת לישון - חורצים בטרמיניזם אכזרי גורל וכיוון חיים שלם - חיי "היער", כפי שמבטאים משפטי התנאי נוגדי המציאות, משפטי ה"אילו" החוזרים ונשנים. ואז, "נתתי לו לגעת בשדיים שלי" - יהא זה סמל גרידא, יהא זה תחילתו של תהליך שאין ממנו חזרה - הפור נפל. וכמובן, גם במקרה זה המחשבה על חווית אונס היא בלתי-נמנעת.

הכל היה שונה - אילו רק... אילו לא היה מתרחש האירוע המכונן. כך גם ב'השיטה' לשפץ ולאנוס נשים, שבו האונס אינו רק גורל אכזר אלא גם האירוע המכונן:

אלו היו פוטרים אותי מרעשי האונס
בגיל ארבעים ושבע, אחרי עשור,
הייתי חוזרת בגיל הזה, ריקה לגמרי,
אל החיים.

[...]

וב'סיבות' מודגש קשר גורלי בלתי נמנע:

אז, כשהם היו נוגעים בי, יכלתי לנבא
כל אגרוף מרמם שהייתי חוטפת,
כל חזרה שלהם לחררי לעת בקר או ערב.

האם ספרת להם, ניק, שאני לא הרוצחת?

למה לא ספרת להם, ניק, שאני לא הרוצחת?

[...]

הייתי בת של פדופיל, זאת הסבה.

ועל זה ניק, לא אמרת אף מלה.

שוב, אם כן, האונס הוא "האירוע המכונן" של שרשרת סיבתית שאחריה פטלית.

הדוגמאות שהבאתי לקוחות מהספר יומנה של זונה, שאפשר לשייך את שיריו לממד אישי יותר, בעוד הממד החברתי-פוליטי בא לידי ביטוי מפורש בעיקר בספר על התרבות. הממדים הללו, כמובן, אינם מנותקים זה מזה, וההסדרה החברתית-פוליטית חודרת לתחום הפרטי. אסיים בציטוט - מעין מרקסיסטי - משיר המקשר בין שני הממדים, 'חיי המין של נשים הומוסקסואליות', בספר השני:

מאבק האימים בין הרבנים לפסיכיאטרים הוא כמו

המלחמה הפיקטיבית בין הימין והשמאל.

שהרי בעלי ההון לקחו על עצמם להסדיר את ההבדלים הפלפליים (השכר)

ואלו הרבנים והפסיכיאטרים -

את ערכי המשפחה באשר לנשים לסביות.

[...]

בעוד הרבנים קוראים לנשים הלסביות סוטות

מנסים הפסיכיאטרים להקל על הסימפטומים של המחלה:

מחלה שהיא תוצאה של אלימות חברתית.

התבוננות חדה ב"מקום" ומבט מפוּיֵס ב"זמן"

צביקה שטרנפלד, **ברווזים בכפר** (ספרי עתון 77, 2025, עמ' 82)

עינו השנייה של הקיקלופ (ספרי עתון 77, 2023, עמ' 67)

בחרתי להתייחס הפעם לשני ספרי השירה האחרונים (ה'16 וה'17) של המשורר צביקה שטרנפלד, משום ההתייחסות המקורית והמעניינת למושגי המקום והזמן שהם מבטאים.

ההתייחסות שהיא קיומית וארס-פואטית בכפיפה אחת. בספר **ברווזים בכפר** אעיין בשירים בדגש על מושג המקום ואילו בעינו השנייה של הקיקלופ אתמקד באופן שהם מתייחסים למושג הזמן.

שירי **ברווזים בכפר** מכונסים בשערים על פי המקומות שהם עוסקים בהם: השער הפותח, "כפר נוקד", הוא בבחינת מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית ולכן משתמע שמקומו בגבולותינו ולאחריו שורה של שערים המוקדשים למדינות שבהן ביקר הכותב: אלבניה, אתיופיה (בהקשר של המפגש האגדתי/ היסטורי בין המלך שלמה ומלכת שבא), אוקראינה, נורווגיה ופולין.

על כל אחד מהמקומות הכותב מדווח על רשמיו ובעיקר על חוויותיו האישיות-אסוציאטיביות. המכלול משקף תפיסה ארס-פואטית על פיה השיר הוא מקום הוויה רגשית בו מתהווה מפגש בין הזמן שהיה לזמן שיהיה.

"כי מהו שיר/ אם לא רגש/ שמתעקש לגשר/ בין זמנים" (ברווזים בכפר, עמ' 59)

המקום הרגשי משמש כנעיצת סיכה לציון נקודה על ציר הזמן. צירוף המקומות השונים בשירי הקובץ מביא לשורת נקודות על ציר הזמן. ושורה זו משיגה קירוב בין הזמנים, כך שניתן לומר שהמקום (המוחשי והרגשי) מרתק אליו ומטמיע בתוכו זמנים שונים. נוכל איפה לומר שתודעתו של האדם היא המקום שאליה מתכנסות חוויות חייו כאשר המיקוד הרגשי גובר על הכרונולוגי. כמה הדברים אמורים בהתייחסותנו לכותב ולעצם השירים בספר זה? דוגמה בהירה מתקיימת בשיר 'לדורית החוששת לפוש בלב שומקום' (שם, עמ' 63). דורית היא רעייתו של המחבר זה עשרות שנים. הכותב מציע לגשר על שנות הנישואין הארוכות, שטמבע הדברים ידעו עליות ומורדות, באמצעות הסתכלות על מקום מדומה שלתוכו הם יטילו "פתק אהבה". זאת בדומה להטמנת

פתק משאלה וייחולים בין אבני הכותל או להטמנת פתק בבקבוק והשלכתו לים כעדות לאהבה שהיתה ותקווה לעתיד, שבו ימצא הבקבוק ויתגלה הפתק שבתוכו. אך הדובר בשירו של שטרנפלד מפתיע. הוא מציע להטיל את פתק האהבה אל הרוח: "אל תאמרי נואש /- שם הרוח צלול כל כך, שאולי אם נטיל פתק אהבה אל תוכו, הפתק ימצא את דרכו אל מי שהיינו" (שם, עמ' 63) הרוח יכולה להכיל ואת הזמן שהיה ואת הזמן שיהיה, המקום המיידר החמקמק שבו נוסטלגיה (רישומי העבר) מתכרבלת עם תקוות (רישומי העתיד).

שירים נוגעים ל"מקום" מתייחסים ברובם למקומות שבהם ביקר הכותב. עם זאת, המקום שמכיל את חטיבת השירים הפותחת את **ברווזים**, 'כפר נוקד', הוא מקום כפרי ישראלי והשירים בו מתגבשים לכדי תמונה אלגורית סאטירית משעשעת. הכפר "תופח" "על ברווזיו, נשותיו המעכסות וגברים עזי ברוז" (שם, עמ' 11). ועוד, "בכפר הגלובלי נוקד" "ברווזים חובשי כיפה/ זכאים לברכה מסובסדת" "סנהדרין הבתולות תחכה רק ל: שתילי קנבים ידגדגו בכפות רגליהן/ אצמיח ריאות ענק ואשאף פְּרִי צחוק" ועוד כהנה וכהנה השתלחויות, חלקן בוטות, בכפר הגלובלי כביכול שמאזכר בהקצנתו את הביצה המקומית. השירים שנוגעים במקומות שבהם ביקר הכותב הם, לטעמי, הנוגעים והמעמיקים מבין שירי הקובץ. ההרהור העולה בראשו של הדובר בסיטואציה שבה הוא נמצא במקום הזר הוא בבחינת קפיצה נוסטלגית, הגותית או אסוציאטיבית בזמן, המתוארת במקוריות ובקסם. דיברו אלי במיוחד השירים על רשמים ממסע דיג בנורווגיה כדיג חובב עם חברים מארץ הולדתו פולין. "צעדי הראשונים בדיג/ כצעדי התינוק שהייתי /- בפולנית/ תדיאוש, סטשק ולשק/ מריעים כשהחכה רוטטת", או תוכנת המחבר בעקבות אמירה של סטשק: "הפיתיון אינו אמיתי/ ובכל זאת הדגים מתפתים/ עוברת". בשיר 'שחפים' המחבר מסכם את חווית הדיג בדימוי מקורי שמשקף חשבון נפש אישי: "צבועים מעופפים/ עטים על דגים/ שהוטלו חזרה למים/ מה הוטל מתוכי/ ועל מה ניזונתי?" הדגים שהוטלו בחזרה למים כאין חפץ בהם, הם בבחינת תשליך מרכיבי האישיות שאיבד המחבר כילד עם ההגירה, עם שליפתו מ"מימי" פולין ו"השלכתו" לישראל. עתה הוא שואל את עצמו על השלכות המהלך הנוגעות לאישיותו ולחיי.

נבחן את תפיסת ממד הזמן שמשקפת עינו השנייה של הקיקלופ. ברוח ההומור האופייני לו, שטרנפלד מאניש את הזמן לכוח מחליף פנים העומד מנגד לו, מאתגר ומקשה. בניסיון לעכבו או לגבור עליו יש להערים עליו. השתלטות הזמן על החיים שכנגדו נעשית באמצעות דחיקת מקומם ואילו ההתמודדות של החיים על הישרדותם היא בבחינת תפיסת מקום, מקום במיקום, מקום בדירוג, מקום כנקודת ציון בלתי נשכחת בזמן, שהזמן במרוצתו לא יצליח להעלים אותה. המרוץ לחיים מתחיל בתפיסת מקום: "איך בכלל/ הִרְעוּן החולמני שהייתי/ עקף את חברי?" הדובר בשיר 'הזירעון' מייחס את הצלחתו הקיומית להתחבר עם הביצית ולהיוולד לתחבולות שנקט כנגד המתחרים על הבכורה. הלוא מבחינה הסתברותית סיכויי הזכייה של זירעון מסוים אחד



שום זהב לא נשאר

ירק-בראשית של הטבע הנו זהב,
הגון הכי קשה לשמר עליו.
נצנו המקדם היה לפרח,
רק למשך זמן זניח.
ואז עלה אחר עלה נשאר
ועדן שקע בעצב מר.
לכן שחר כל יום משחר,
שום זהב לא נשאר.

"יקרת לי ירוק, יקרת..." כתב פדריקו גרסייה לורקה (בתרגום רפאל אליעז) ורוברט פרוסט הופך אותו לזהב. ובקשר לזהב, זוכרים את מידאס המיתולוגי? אז הנה הוא גם כאן נוגע בדמיונה של כל מילה ומזהיב את השורות הכל כך נהדרות.

רוני סומק



במקומו החדש ובעברית המאומצת על בוריה. דואליות נוספת היא בהתבוננות בעולם כמפולש לשתי ישויות, הנשית והגברית.

אסיים באזכור של שירים אחדים מתוך עינו השנייה של הקיקלופ הנוגעים בעניין הזמן ובהקשר האישי והמשוררי (הארס-פואטי) של הזמן לשירתו של שטרנפלה. בשיר 'בקניון' נשמעים שלושה קולות. 'גוף ראשון' נשכבתי על הארץ / צורח שלא רוצה להיות זקן / נערות מסתובבות / על המובייל / וכבר איני מגיע. " ואז 'גוף שני' מטיף לקודמו - "... הנה שקט פאגם באירופה. / למד לא לייבב. " ב'גוף שלישי' מוצע למודקן הנרגן לסכור את פיו ברחמי העצמיים והתרבותיות המוטבעת בו; אלא ש"דק הרגל השמאלית, / זאת עם הורידים, / מתעקשת / ורוקעת". ואילו בשיר אירוני מקסים 'אשתי סבורה', מתייחס המחבר לטענת אשתו כלפיו שהוא "איטי יותר מפעם". לטענתו, הוא מפצח גרעינים באותה המהירות שהוא בולע את התרופות בחופזה; ואחרי שהוא מציין שחלומותיו "כבדו והשאפתנות נרפית", והוא מודה בכך שהוא אפילו "נפגע יותר מהר". השיר החותם את הספר העצוב והעולץ הזה נקרא 'נחישות' ומבטא השלמה: "אשיב את נגזל: / טעם יין לחלב אם, / שקט לנחירה, / להט למבט מרוט תשוקה". ניתן לומר כי ב"השלמה" זו מובלעת גימה אירונית, שהרי הדובר ככל הנראה לא יוכל לקיים את הכרתו ולהשיב את הגלגל לאחור.

אני סבור שבקריאת שני קובצי השירה הללו כשלם אחד, הקוראים יצאו נשכרים. ה"ברווזים" ו"הקיקלופ" משלימים ומעשירים זה את זה והם בבחינת הישג מרענן הן רעיונית והן פואטית.

לכבוש את היעד נופלים אפילו מסיכויי הזכייה בפרס הגדול של מפעל הפיס.

האדם, כמי שזוכה במרדף להיתכנות קיומו, ממשיך לרדוף אחר הזמן. הרדיפה היא בבחינת רצון למצות את החיים או להבין את משמעותם. המשורר משול לנוסע ברכבת שכלל שהוא מתקדם במסעו הוא הולך ונעשה "דלוח", בין אם מהזיהום במגע היומיומי עם החוויה הקיומית ובין אם בגלל היותו יותר ויותר משמים ועצוב, מאחר שאינו יורד לשורש משמעות חייו. "מיום ליום אני דלוח, / לוכד את הזמן / כמו שלוכדים אלוהים, / בסבך תפילות ושאלות" ('ברכבת', עמ' 36). יוצא אפוא שגם אם אינך מבין את הזמן, אתה מוזמן להאמין בו, לסגוד לו. האמונה בזמן כרוכה בפחד מפני המוות. אתה בן חלוף, ומשמעות היותך בן חלוף היא שמקומך אינו קבוע כאותו עלה המתעופף ברוח.

ההשלמה של הכותב עם המצב הקיומי השברירי והחמקמק מביאה אותו, על דרך האירוניה העצמית, לצלול בשדה רחב של הומויה. ההומור אצלו אינו רק בבחינת דרך לחוש הקלה, אלא מתגבש לכדי תפיסת עולם; אין זו תחושת אבסורד מול עולם לא מובן, חוסר ודאות והיעדר משמעות. השליטה שלך בחיך מלווה בהומור אינסופי. אתה אינך צמית למקומך ואינך עבד לזמן. אתה משוטט בעולמך, מפריח בועות לצון לכל עבר, וצובע את העולם בצבעיך שלך. תוך התנהלותו בעולם (הליכה, נסיעה, שיט, טיס, התנהלות בכבודות, עמידה ותצפית) הוא צובע את הנקרא בדרכו.

בשני הספרים שבפנינו בולטת הדואליות של עקירתו של המחבר ממקום הולדתו כפולין, ומשפת האם שלו והתערותו



שמעון כשר

ניו יורק בקיצור | שמעון כשר

כָּרֶס
 וְשִׁבְעָה טְבוּרִים לָהּ
 קוֹמוֹת גְּבוּהוֹת
 פּוֹרְחוֹת בְּאֵוִיר
 וְעַל אֲדָנַי חֲלוֹנוֹת
 מְשַׁכְּכִים
 מְטַבֵּעַ בְּרִיקָעַ עֵזוֹ
 וְזוֹרֵחַ
 עַל קֶן שֶׁל
 נְמָלִים נוֹשְׂאֵי בְּרָגִים
 וּמְקַצֵּה אֶל קֶצֶה
 קֶשֶׁת בְּלֹא עֵנָן
 וּמְסַכֵּב סָבִיב חֲצוּצְרוֹת

וּבְקוֹמָה 77 בְּרָחוֹב 52
 אִם עַל בְּהוֹנוֹת רְגֵלֶיהָ
 אֶל תִּינוּק בְּעֵרִיסָה נִגְשֶׁת
 לְרֹאוֹת אֵיךְ הוּא יִשָּׁן
 וְגִדְל

לפני שבועות אחדים הגעתי לביתו של פרופ' אסא כשר, איתו אני עובד ביחד על המהדורה השנייה והמקוננת של האנציקלופדיה העברית (כשר כעורך הראשי ואני כמנהל המערכת). בפגישתנו העניק לי כשר במתנה שלושה ספרים חדשים, שראו אור לאחרונה מבית היוצר שלו: ספר הנוכחות – על המקום האמיתי של המתים בתוך חיינו (2024), הוצאת כתר, 338 עמ'; יהורז – ספר המספרים על אודות בנו, רס"ן יהורז כשר (1966–1991); 2025, הוצאת עמותת יהורז, 184 עמ') והספר הכל צפוי – שירים מאת אביו, שמעון כשר (2025), הוצאת כרמל מקבוצת ידיעות ספרים, 181 עמ'). זו מהדורה שנייה של ספר השירים, שראה אור לראשונה ב-1964 בהוצאת קרית ספר וקדמו לו הספרים: סְלָמוֹת לְרוֹם (1938), הוצאת קרית ספר; לְבוֹקֵר רִינָה (1941), הוצאת הספרים הארץ-ישראלית (וּפְרָמְלִית (1949), הוצאת גיליונות). המהדורה הנוכחית כוללת את השירים עצמם החל מעמ' 83 ועד סוף הספר, מחולקים לחמישה שערים כמו רבים מספרי השירה בימינו. קודמים לה כמה מתאבנים מרתקים לקריאה, בהם פרקי ביוגרפיה על אודות המשורר, שנולד ב-1914 בעיירה דווארט שבפולין, עלה ארצה עם משפחתו ב-1923

ונפטר ב-1968 לאחר ש"לקה לפתע בלבו" (עמ' 12). כשר המשורר היה בנם של הרב מנחם מנדל כשר מהעיר ורשה והרבנית אסתר דבורה כשר לבית פיירמן מהעיירה דווארט לעיל. תחילה התגוררה המשפחה בירושלים והוא למד בישיבת "עץ חיים" ובהמשך גם באוניברסיטה העברית (מדעי היהדות). במלחמת השחרור שירת כלוחם וקצין-תרכות בחטיבת "עודד" והשתתף בכיבוש העיר צפת. במהלך המלחמה נפצע ולאחריה עבר לשרת כקצין בחיל המודיעין, ביחידת הצנזורה הצבאית, שלימים היה סגן מפקד בסיס תל-אביב שלה (עמ' 11–12). אז פגש כנראה במשורר אמיר גלבע, שגם הוא שירת באותה היחידה (השניים נולדו באותה שנה) ועל כך כתבתי מעט בעבודת הדוקטורט שלי.

המבואות לשירים כוללים גם מבוא אישי מאת אסא כשר, שנקרא בפשטות נוגעת ללב, "אבא שלי" (עמ' 15–18) וכן תיאור מרתק של כשר המשורר בסביבות הספרותיות שבהן פעל, מאת הפרופ' אבידב ליפסקר (עמ' 19–66). באופן עקרוני מתואר המשורר כשר כאוטסידר לחבורות הספרותיות בנות-הזמן, "כותב ממושבת גבול ספרותית", בלשונו של ליפסקר, שאמנם היה מקורב שנים אחדות לחבורת "גיליונות" של המשורר והעורך יצחק למדן, אך במהותו היה ליריקן עצמאי או כפי שמכנה זאת כשר הבן "האינדיוורואליזם שלו", בדבריו על אביו: "הוא לא היה שייך לשום חבורה ספרותית, הגם שהכיר רבים מן הסופרים והמשוררים של תקופתו" (עמ' 17). היחידאיות הזו של שמעון כשר באה לידי ביטוי גם ברשימות הביקורת שכונסו אל הספר מאת ישורון קשת ושי פנואלי (עמ' 67–78). את המבוא האישי שלו מסיים אסא כשר במשאלה: "שירתו של שמעון כשר טובה ויפה ויקרה בעיני. אני מקווה שכך תהיה גם בעיני הקוראים החדשים שלה" (עמ')

מנחם הכהן

*

בְּבֵית הָאָבוֹת שֶׁל אָמִי
פָּגַשְׁתִּי בְּנֵהמָה
הַגִּנָּת שֶׁלִּי מִלְפָּנַי שְׁנַיִם רַבּוֹת
זֶה עָשָׂה לִּי טוֹב
אֲנִי מְקַנֶּה שֶׁהֵן מִמְּשִׁיכוֹת וְדָנוֹת
בְּקִשְׁיִים שֶׁלִּי
בְּחֻרְדוֹת שֶׁלִּי
וּמִטְכָּסוֹת עֲצָה

אולי המפורסמת ביותר בעיר, במערב רובע מנהטן, כלומר אולי למקום שבע ואף מפלצתי, שהקומות הגבוהות של בנייני גורמות לו להיות מקום של "קשת בלא ענן". במילים אחרות, לצד הזוהר והחצוצרות שמסביב, כשר המשורר מזהה בו ניכור עירוני כלפי בני האדם עצמם ואפילו קן של נמלים מתואר בו באופן גמלוני ("נושאי ברגים", הנמלים יכולים לסמל כאן את האדם העמל). או אז מהזום-אאוט האדריכלי עובר המשורר לזום-אין הומניסטי ומתאר בבית השני אם בקומה ה-77 ברחוב 52, הניגשת בזהירות, על בהונות רגליה, אל העריסה כדי לראות איך תינוקה ישן וגדל. התמונה הזו קטנה, לכאורה, אינטימית, אנושית, לעומת הריכוז והרהב של העיר כולה על מגדליה הגבוהים, הנה תמונה קטנה של אם ובנה התינוק. ההבדלים הגרפיים בין הבתים יכולים גם הם לקחת חלק בפרשנות כאן: חוסר היציבות של הבית הראשון לעומת היציבות האינטימית של הבית השני נראית גם בצורה. ואולי האינטימיות המשפחתית הזו הזכירה לכשר המשורר גם את ביתו שבארץ. תמונת הניכור העירוני של הבית הראשון על קומותיה הגבוהות של העיר, הפורחות באוויר אולי שלא כמו האותיות המסמלות רוחניות בסיפור החזו"לי על רבי חנינא בן תרדיון, מעלה במחשבה ממרחק השנים גם את מגדלי ארצנו, שהולכים ונעשים בון-טון בערים הגדולות אך גם חושפים את תושביהם לאותו ניכור עירוני שמפניו התריע שמעון כשר בשירו זה. דבריו אלו חוזרים בוריאציה שונה בשיר 'קומה גבוהה' שבו הוא מייחל "להיות שוב נְקוּדָה מְהֻלָּכֶת / מְכָאן לְשֵׁם וּמִשֵּׁם לְכָאן / בְּלִי קוּמָה בְּלִי דַעַת בְּלִי תְכֻלִּית" (עמ' 102-103), ואולי גם מתכתבים עם השיר החותם את הספר, 'אולי לא תאמינו', בבחינת אני מאמין שְלוּ, ונראה כי הוא קורא להעדיף את העמקת הדעת על פני הגבהת הרהב: "אולי לא תאמינו, / אני מאמין: / עמק עמק פי נחפר / באדמה / - שְבִיל נִמְצָא / לְשִׁמְיָם" (עמ' 181).

18). זו משאלה שטומנת בחובה גם שאלה: עד כמה יכולה להיות רלוונטית שירתו של משורר נשכח, ששירתו לא זורמת ומזרמת אל מחזור הדם של השירה הישראלית כמו למשל זו של המשוררים הידועים ממנו, נניח זו של נתן אלתרמן ולאה גולדברג, שתקופת חייהם חפפה לשלו? הרשימה הנוכחית לא מתיימרת להשיב על השאלה הזו באופן גורף אבל היא לפחות תנסה, גם באמצעות השיר שבחרתי לפרסם במסגרתה, 'ניו יורק בקיצור' (עמ' 99) וגם באמצעות התייחסות כללית ראשונית למשמעות שיכולה להיות לספר השירים הכל צפוי בימינו.

אתחיל דווקא מהסוף. שם הספר, המתכתב כמו גם השירים עצמם עם ספר קוהלת ותפיסתו הטרמיניסטית, אולי ידבר פחות למשוררינו הצעירים אבל דווקא העמקת הקריאה בו תפתיע אותם וזאת משום ששום דבר לא צפוי בספר השירים הכל צפוי. לפנינו משורר ספקן במהותו, שלמרות בית גידולו הדתי, לא היסס להטיל ספק גם בשאלות של אמונה בשיריו ומתח את גבולות הדיון בה. יש בשירי הספר הזה גם משום לימוד עבור כל אותם משוררים, ששירתם פחות התקבלה כממסדים הספרותיים הקיימים. אצטט כאן שיר מקסים מתוך הספר, שיכול לשמש אורים ותומים מאלפים בהקשר הזה, 'חליל' שמו: "חֲלִיל / וְרוּחוֹת בְּעוֹלָם בּוֹ נוֹשְׁבוֹת. / וּמְחַלְלֵן הַחֲלִיל. // אִם לֹא תְבִינּוּ לְשִׁיחִי, רְעִי, / חֲלַל לּוֹ הַחֲלִיל לְעִצְמוֹ, / לְעִצְמוֹ בְּלִבּוֹ. // נִרְתַּמִּיד, / וְאוֹרוֹת בְּעוֹלָם אוֹתוֹ מְדַלְקִים. / וְדוֹלֵק הַנֵּר תְּמִיד. // אִם לֹא תִרְאוּ לְאוֹרִי, רְעִי, / יְדַלֵּק לּוֹ הַנֵּר לְעִצְמוֹ, / לְעִצְמוֹ בְּלִבּוֹ" (עמ' 169).

ומה באשר לשיר 'ניו יורק בקיצור'? ראשית, מעניינים הקשריו הביוגרפיים: ליפסקר מספר על אביו של כשר, הרב מנחם מנדל כשר כיצד ייסד ב-1924 את ישיבת 'שפת אמת' ברחוב יוסף שוורץ שבשכונת מחנה יהודה בירושלים, וזו נעשתה לאחת הישיבות החסידיות הראשונות בארץ ישראל (עמ' 21) אך גם כיצד לבו לא נטה להנהגה אלא למפעל התורני הלמדני שאליו חתר, כתיבת חיבור פרשני 'תורה שלמה' ולכן עקר את מקום עבודתו לניו יורק, ארה"ב בשנת 1929 (עמ' 21-22). ליפסקר מתעכב, בצדק, על כך שבפרקי הזמן שבהם נעדר האב מן הארץ נמסר חינוכם של הילדים לידי האם (אחיו של אסא כשר הוא הפרופ' למקרא רימון כשר, עמ' 24). לצורך הקריאה בשיר שלפנינו, שאלתי את אסא כשר אם ביקר אביו את סבו בניו יורק (המידע הזה לא מובא בספר אך הוא משתמע, כמובן, מהקריאה בשיר ובשירים נוספים בספר כגון 'חוצות בהארלם', שבעמ' 100-101) והוא השיבני דבר: "אכן, אבא שלי ביקר את סבא שלי בניו יורק ושהה שם שנה, ככל הזכור לי. הוא חזר במהלך 1954". תשובה זו מאפשרת לנו למקם את השיר לא רק על ציר המקום אלא גם על ציר הזמן והשיר כולו על התפיסה המוצגת בו, מאפשר לנו למתוח חוט ארוך בשנים מהימים שבהם נכתב ועד ימינו אנו.

בבית הראשון של השיר העיר מתוארת באופן כמעט אדריכלי אך גם מתוך נקודת מבט ביקורתית מובהקת: ניו יורק מתדמה לכרס בעלת שבעה טבורים (רמוז לשדרה השביעית, שהיא

מסע מן הרחובות אל הרוח

טובי סופר: רחובות, ספרי 'עתון 77' 2026, 85 עמ'

"אנשים נוטשים זה את זה / בשיחת טלפון, בהודעת אס-אס-אס, / לפעמים מבלי להגיד מלה. / הם קמים והולכים / מפגישה בבית קפה, / משיחה במטבח. / עוזבים בטריקת דלת [...]. אנשים נוטשים וננטשים / בקר וערב ולילה / וגם / לפני עלות השחר" (עמ' 19).

נראה שהנטישה מאפיינת את הקיום האנושי. אבל סופר משלב שורה חשובה, שמוליכה אותנו צעד נוסף במסעו הפואטי - "לפעמים הם [האנשים] צודקים"; זו שורה מנחמת, שכן יש תכלית להחלטתם לנטוש. ומכאן נפתח צוהר להמשך המסע.

סופר כאמור מגלה ברחובות מצב קיומי שברירי מאוד, אך אט-אט מתגלית המצוקה הקשה מכל: החלופיות - הפרידה הגדולה. הנה השיר 'פרידות קטנות':

"פרידות קטנות שוכרות את לבי / במסדרון, ביציאה מן המעלית / אנשים אומרים / לי / לא נתראה שוב בקרוב, / אז, בוא, תן חבוק, / כי / אני עוקר ולא חוזר / אני מעדיפה לעבור מהבית [...]. כאלו אין ד' / בפרידה ההיא / הגדולה, הנכונה / לכולנו בפנה" (עמ' 18).

סופר מביא לפתחנו את ארעיות ההווה.

בדרך כלל נוטים להתעלם מעובדת החלופיות ולהדחיקה מן התודעה, ואולי זו הכחשה הנובעת מפחד. כולנו רוצים שמחר יהיה כמו היום במובן זה שלא יחול אובדן, ומתנהגים כאילו אכן כך יקרה.

סופר, בדרכו המיוחדת, מחזיר את הספק האולטימטיבי, המעיד עד כמה מצבנו שברירי: לא רק שקיומנו מחר אינו מובטח, אלא גם הידיעה שמחר ינהג העולם כמו היום אינה מובטחת.

וגם כאן סופר מגלה הבנה לחולשה האנושית הנוטה להתעלם ולהדחיק את תודעת החלופיות, "לספר לעצמנו סיפורים, כי אולי הדבר נחוץ להמשך הישות. ולדעתי הוא מבקש לומר עוד דבר מהותי: חשוב שנהיה מודעים לכך, ואל לנו לרמות את עצמנו. ומכאן אנו עוברים לשלב הבא במסעו של סופר.

השיר 'מחבואים' מתאר את כאב החלופיות, אך בשורה האחרונה עולה נימה של התפכחות וקבלת הדין. השיר מתאר אם ובנה המשחקים במחבואים, וכשהבן אינו מוצא את האם ונבהל, היא מסבירה:

"[...] נחמה אותו אמו / והסבירה לו שוב / את כללי המשחק. // כשפנו לביתם, ידעתי / כי יבוא יום / שבו אמו תסתתר שוב / רחוק ועמק / והיא יפנה הנה והנה / ויבקשנה ולא ימצאנה / לעולם / כי אלה כללי המשחק" (עמ' 37).

בנוסף להזדהות עם תחושת הצער בלב הילד, הוא יגלה לימים כי מציאות הוריו היא זמנית. ועם זאת אנו חשים בהשלמה עם החלוקה - אלה כללי המשחק.

זו, בעיני, אגב, הסיבה לבחירת כמוטו בשורות של שלמה ארצי - "זה הכל / כי הכל - / הוא זמני".

ויש כאן עוד נקודה שעליה אעמוד בהמשך: התדרמה הפוקדת אותנו מיום שאנו מתוודעים לכך שהורינו אינם נצחיים היא כה עזה עד כי מציאותם מתחילה להיתפס בנפשנו כמונחים של קדושה (בין דתית בין מטפיזית).

בקריאה ראשונה בשיירי רחובות, ספרו החדש של טובי סופר, חשתי בקשר ההדוק בין שם הספר לתובנות הנפשיות העדינות המופיעות בשיירים, במהלך מסעו של סופר מן המראות אל ההתגלויות: דומה שסופר עובר לתומו ברחובות הפרושים בעולמנו ורואה מראות המשפיעים על נפשו, וממראות אלו של המצוקה המאפיינת את המציאות החומרית והנפשית שלנו, כפי שהיא משתקפת מנוכחותנו היום-יומית והשגרתית ברחובות, נולדת תחושה אחת מובהקת: אהדה לנפש האנושית על מגבלותיה ומעלותיה. אהדה לנפש המתמודדת עם מצבו האקזיסטנציאליסטי של האדם בטבע. והכותב מבקש ללכוד מראות אלו ולהציבם מול עינינו, כך שגם אנו הקוראים נחשף לקיומה של האנושיות, בבחינת - אם גם הקורא יראה את הצד האנושי של העולם, הוא יסיק כי הטוב האנושי קיים, וכך ממילא ייעשה עולמנו טוב יותר.

קריאה שנייה הובילה אותי אל נדבך מהותי נוסף: סופר רוצה שנחשו כי חוויותיו ברחובות הן גם מעין התגלות של מציאות אחרת. מבקש לומר כי בעולמנו נוכח גם סוג אחר של קיום - הוויה. זו אינה רק המציאות הנראית ברחובות, אלא זו המציאות המתגלית וחושפת בפנינו, פה ושם, אולי, פיסות מ"גלימתה של השכינה". למציאות יש גם צד מטפיזי ויש "ללכוד" אותו. ובחשיפת שולי גלימת השכינה תועצם מידת הטוב בעולם.

בשיירים לא מעטים עולה תמונת מצבו הקיומי של האדם. בשייר 'ספור פשוט' למשל מובעת תחושתו של סופר בדבר אהבתם של בני האדם להתכחש לעצמם ולספר לעצמם סיפורים:

"בני אדם אוהבים לספר סיפורים / לעצמם / על עצמם. / וככל ש'יפליגו מן האמת, / תנוח דעתם / ותשוט / על מי מנוחות" (עמ' 13).

כמשורר מפוכח מודע סופר לעוברת ש"אנשים מספרים סיפורים לעצמם", אך הוא מגלה הבנה; אנשים נוהגים כך כסוג של נחמה, ולא דווקא כסוג של הכחשה.

בשיר 'אנשים מעבירים את חיייהם' נגלית עוד פיסה ממצב האדם:

"אנשים מעבירים את חיייהם / בחברת בני אדם / שמשבשים את ימיהם. / הם נאחזים במי שפעם אהבו אותם / ועם השנים גבהו / והנמיכו אותם. / הם מוסיפים לנשם / את האבק שהיהם / הותירו מחייהם / אבל הם לא עוזבים אותם..." (עמ' 15).

אנשים נוטים להניח לעצמם, מתוך עייפות קיומית ובתהליך של הונאה עצמית, להתקיים מבלי שינצלו את יכולתם לחיות. הנוחות גורמת להם לנטוש את הרצון המטפיזי לחפש את האמת. ושוב, מבין השורות, ניכרת הבנתו של סופר לחולשה האנושית. ושוב, התיאור הפואטי אינו תוכחתי אלא מגלה הבנה והזדהות.

השיר 'דכוש נטוש' נוגע במצב קיומי המעורר חמלה:

ההתפכחות מובילה להתפייסות, כך בשיר 'בונסאי':

"הַתְּפִיּסָתִי עִם עֵץ בּוֹנְסָאִי / שְׁנַיִם זְכָרָתִי אֶת נִסְבּוֹת הַגְּעוּתוֹ אֵלַי / כְּמִתְנֶה מְנַחֵמֶת בְּיָמִים קָשִׁים / וְנִתְּתִי לוֹ רַק מֶה שֶׁהִיָּה בְכוּחִי // הוּא צִמַח כְּפִי יְכַלְתּוּ // עֲכָשׁוּ, לְאַחַר שֶׁהַתְּפִיּוּתִי עִם חַיִּי, / הַתְּפִיּוּתִי גַם אִתּוֹ / וְהוּא יוֹשֵׁב עִמִּי בַחֲלוֹן / כְּכֹר חֲזָקְנִי אֶת הַגֹּזַע וְצִמְחָנוּ עֲנָפִים / בְּקָרוֹב תִּגְעַנְהָ צְפוּרִים" (עמ' 34).

ההתפייסות היא בשני מישורים: במישור האחד – הבונסאי מסמל את הטבע, וההתפייסות היא עם מציאותנו בטבע. ההבנה כי כך דרכו של הטבע לממש את עצמו. זרע הופך לעץ, ובסוף ממתינה הפרידה הגדולה, אבל יש לזכור, שעם ההתממשות "מגיעות הציפורים".

במישור השני – ההתפייסות היא עם עצמנו. הווידוי של סופר "נִתְּתִי לוֹ רַק מֶה שֶׁהִיָּה בְכוּחִי", ממחיש את התובנה כי לא נוכל לעשות מעבר ליכולתנו, והנחמה טמונה בכך ש"נעשה ככל שנוכל".

ואולם מעת שחלה התפכחות, מתחיל מהלך המסמל את המפנה: החוויות שברחובות אינן רק בגדר מראות, אלא הן בגדר הוויה המתגלית מעבר למציאות הרגילה, מעבר למציאות הפיזית מתגלית הוויה מטפיזית.

השיר 'רחובות' מסמל את המפנה, את התעוררות הראייה הנוספת, וזו מובילה אותנו לנחמה:

"אֲנִי מְנַסֶּה לְהִיּוֹת מְמַקֵּד / וְלִדְבֹר עַל שִׁירָה בְּלִבִּי, / לְכֹן אֵל תִּנְסוּ לְהִסָּב אֶת תְּשׁוּמַת לְבִי /

לְמֶה שֶׁקּוֹרָה כַּעַת בְּרַחֲבוֹת / עֲשׂוּ לִי טוֹבָה, בְּלִי רַחֲבוֹת / הֵיוּ יָמִים שְׁחִיִּי, אִם לִנְקֹט לְשׁוֹן פִּיּוּסִית, / הֵיוּ רַחֲבוֹת לֹא מוֹצֵא / וְאִז לֹא הֵיוּ כֹל הַדְּגָלִים הָאֵלֶּה / וְכֹל הָאֲנָשִׁים בְּכַפְרוֹת / הֵייתִי הַדְּגָל וְהֵייתִי הַהֶפְגָּנָה, / וְאִם אֲתֵם מִתְעַקְשִׁים לְדַעַת, אִז כֵּן: / בְּשָׁנוֹת הַשְּׂמוּנִים רַחֲבוֹת תֵּל אֲבִיב / רַעְדִי מִתְשׁוּקָה, / וְכֹל הַעִיר הֵייתָ / אֶהְבֶּה בְּתוֹךְ אֶהְבֶּה, / וְלִי, רַק לִי, לֹא נִמְצָאָה // וְהֵייתִי לְבָר כְּמוֹ רַחֲוִי" (עמ' 25).

השיר, כמצוין בספר, נכתב בתל אביב ביולי 2023; רחובות העיר השתנו ונהפכו כביכול מתכלית לאמצעי. ובלי קשר לשאלה אם השינוי מוצדק, חל מפנה. עכשיו סופר עוזב את הרחובות ומתחיל לעבר את חוויותיו ולהתבונן פנימה אל הנפש. ומכאן מראה הופך להתגלות, מציאות הופכת להוויה. ולב ליבו של המפנה הוא הפואטיקה: "אֲנִי מְנַסֶּה לְהִיּוֹת מְמַקֵּד / וְלִדְבֹר עַל שִׁירָה בְּלִבִּי, / לְכֹן אֵל תִּנְסוּ לְהִסָּב אֶת תְּשׁוּמַת לְבִי / לְמֶה שֶׁקּוֹרָה כַּעַת בְּרַחֲבוֹת", כותב סופר. כרגע יש להניח להליכה ברחובות ויש להתבונן בנפש פנימה, בעולם הפנימי. והמבט פנימה המוביל לשירה המבורכת המובעת מכך.

לא בכדי שמו של הספר הוא "רחובות", שכן כאן חל המפנה ומתחיל הרובד השני: ההתגלויות.

יש שירים בספר שניתן להגדירם כ"התגלויות". אלו הם שירים על מראות הכומסים רובד מטפיזי, כלומר – יש עוד משהו מעבר לאותם מראות אנושיים המתגלים לנו ברחובות, וההצבעה על

הנחמה שבהם. קשיש קורא ספרי ילדים ובורא לעצמו ילדות, ביקור בבית גתה ותחושה של נשגבות הרוח, דמויות מהילדות כמו בשיר 'דודה דיזיי חוצה את רחוב ביאליק':

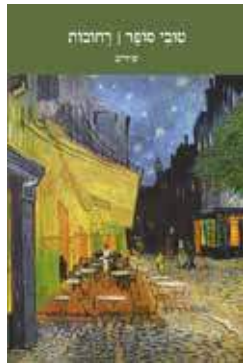
שיאה של שרשרת ההתגלויות מצויה, לטעמי, בתפיסתנו את הורינו, כמו בשיר 'במעלית' שבו אם ובתה אוזנות ידיים אוהבות, או בשיר 'את כולם נישקתי' שאביא כאן במלואו:

"אֶת הַכְּסָאוֹת, אֶת הַשֵּׁלֶחָן, אֶת הַסִּפֶּה, / אֶת הַיֵּלֶוֹן, אֶת אֶדְן הַחֲלוֹן, אֶת הַמְּקָרֵר, / אֶת שֶׁקַע הַחֲשֵׁמֶל, אֶת הַתְּמוֹנוֹת, / אֶת קִירוֹת הַדִּירָתָה / נִשְׁקָתִי / וְאַחַר כֵּךְ אֶת דֹּלֶת בֵּיתָה / נִעְלַמְתִּי, / וּבְמִדְרָגוּתִיהָ יִרְדָּתִי / וּבְכַרְחוּבָהּ הִלְכָתִי / וְהִתְהַלַּכְתִּי / וּלְבִסּוֹף הִרְחַק נִסְעָתִי / וְחִלְפוּ שְׁנַיִם / וְלֹא שָׁבְתִי // כֵּךְ נִפְרַדְתִּי / מִבֵּית אִמִּי" (עמ' 42).

וגם ההכרה שבהוויה ההורית טמונה קדושה, רוצה סופר לומר לנו, היא הכרה מנחמת.

מכאן אני חושב שנוכל להבין מדוע סופר בוחר לפתוח את הספר בשיר (ללא שם): "הִיָּה בְּקָר אַחַד / פֶּעַם, / הִרְחַק מִכָּאן, / שָׁבוּ רֵאִיתִי אֶת הָאוֹר מִנְגַל / וְאֶת זְמַרְתּוֹ שְׁמַעְתִּי" (עמ' 9).

הזמן והמקום נוטעים תחושה מיסטית: "בוקר אחר", "הרחק מכאן" – אלו לא מוגדרים; "האור המנגן" מעצים גם ראייה וגם שמיעה. לא מדובר ברחוב מסוים (במעלית מסוימת, בספרייה מסוימת וכדומה), אלא בעולם אחר הנגלה בעולם היום-יומי, והכותב המתבונן חווה מעין התגלות שמיימית, נגיעה באושיות ההוויה: יש הוויה



האחוזה במציאות.

אני חושב שזו דרכו של סופר לומר לנו שהנחמה קיימת; האנושיות קיימת; הטוב קיים; ההתגלויות קיימות; המצב הקיומי איננו רק מה ש"אנשים מספרים לעצמם" כדי שלא להתייבב אל מול השבריריות והארעיות.

ביסוד ספרו של סופר עומדות חוויותיו ברחובות. מראות אנושיים והזדהות עם מצבו הקיומי של האדם בטבע, הכלת השבריריות והארעיות, חשיפת הטוב האנושי, שישפיע מטובו על העולם. בנוסף, מתגלה ההוויה המטפיזית, כאמור. ההתגלויות נחוות מבעד למראות, והן התגלויות פואטיות. הנחמה מצויה אפוא ביצירה האישית, בפואטיקה. והפואטיקה היא תכלית לעצמה; היא איננה אמצעי. וסופר מביע זאת בדרכו המיוחדת:

"תִּלְמִיד בְּתִיכּוֹן שָׁאַל אוֹתִי / מֶה 'יוֹצֵא' לִי מִכְּתִיבַת שִׁירִים? / נִסִּיתִי לְכַנֵּן לְדַעְתּוֹ וְהִשְׁבַּתִּי / כִּי לֹא עַל כָּל מַעֲשֵׂינִי בְּעוֹלָם / 'גִּזּוֹר קוֹפֵן' / הַזְּכָרָתִי לוֹ אֶת סִפּוֹר נַח / וְאִמְרָתִי שְׁכִיבַת שִׁיר / הִיא סוּג שֶׁל הַפְּרָחַת יוֹנָה: / לְעוֹלָם אֵין לְדַעַת / עַל אֵיזֶה אֲרִרט הִיא תְּנַחַת / הַתִּלְמִיד סָפֵם בְּשֵׁאֵלָה: / 'אִז זֶה כְּמוֹ לְשַׁלַּח מִכְּתָב / בְּבִקּוּק חֲתוּם בָּיָם סוּעֵר / כְּשֶׁהִסְפִּינָה שֶׁלָּךְ טוֹבְעָה?' // עֲנִיתִי: 'פְּחוֹת אוֹ יוֹתֵר'" (עמ' 27).

אנחנו שטים ברפסודת חינו, ועד שנטבע אנו ממתנינים לעוד התגלויות מגלימתה של השכינה שייפכו לשירים, ואותם נשלח מתוך כמיהה שיגיעו למחוז חפצם.

ובכל זאת היא תכתוב אותו

לאה צבי דובז'ינסקי: סוד גידול הפרפרים, ספרי 'עתון 77', 2025, 70 עמ'

המרכיב הווידויי - שהוא אלמנט בולט בשירתה של לאה צבי דובז'ינסקי - אכן בולט גם בספרה החדש, סוד גידול הפרפרים. במקטעים שבתוך פרקי השירה ניתן ביטוי לחשיפת הנסתר והמביש עם התייחסות מעט סרקסטית. נוצר שילוב של פגיעות עם מין תעוזה כזו שהקורא נחשף בה לשורות ישירות של "מה שעומד על הלשון", ופסוקי השירה נדמים למעשה של יריקת המילים על הדף.



השירים העוסקים בפוסט טראומה של בן זוגה של הכותבת, פוסט טראומה שטופלה באמצעים איומים וקשים אחרי מלחמת יום הכיפורים, מגיעים לחשיפה אישית ממש. זו הופיעה כבר בספר הילדים לאן נעלם הצחוק של אבא? ובספרי השירה קודמים של לאה צבי, אך בספר זה נחשפת מסכת ייסורים שיש בה מראה לעולם שלא הבין מהי פוסט טראומה. השירים מתארים מצבים של כמעט קריסה ללא כחל וסרק כשהמשוררת מתארת היבטים אפלים שברוך כלל מוסתרים.

"חפֵּשְׁתִּי אוֹתְךָ / מְדֵי פַעַם הֵייתְּ מְצִמֵּחַ כְּנַפִּים / עָף וְנַעֲלָם / וְאֵי מַחְפֵּשֶׁת / עוֹלָה יוֹרֶדְתְּ, בְּמַדְרָגוֹת... / עֲמַדְתְּ, בְּדִיּוֹק הַצְּמַדְתְּ / אֶת הַכְּנַפִּים / הַבְּטָתְּ אֶל הַשָּׁמַיִם / וְאֵז הַבְּנִתְּ / אֶת סוּד גִּדּוּל הַפְּרָפְרִים" (עמ' 34)

הקוראים אולי יבינו כאן משהו על החיים עם מי שהשקט ניטל מחייו; בדרך עדינה, כרפרוף כנפי פרפר, מלמדת אותנו הכותבת כיצד נראים החיים עם מי שרוחו נשברה בחולות סיני. הקושי הינו משהו אובייקטיבי, אך התיאור כאן כולו חמלה ועדינות.

בשיר 'לאסוף את הרזים' המשוררת מבקשת לנעול בעליית הגג את הסודות ולהשכיח את מכות מצרים, אך הסודות הם מטרידים כמו תנשמת שמופיעה בלילה ואיננה מרפה, ונשימותיה הן המחשבות והזיכרונות הקשים וסודקי לב.

בשיר 'את עצמך' (עמ' 46) כלולות רבות מהתמות הארסופואטיות בשירתה של הכותבת. הוא פותח בשורות:

"אֶת שִׁיר הַשִּׁירִים אֶת כְּבֹר לֹא תִכְתְּבִי
לֹא אֶת רַחֵל לֹא דִלְגִיהַ וְגַם לֹא אֶת זִלְדֵיהַ"

המשוררת מפעילה סריקת מערכות לגוף השירים ועורכת מעין ניהול חשבונות של חיה. היא כותבת על החמצות שהחמיצה ואולי אף תחמיץ בעתיד, ומשתפת גם בדיבור פנימי ארסופואטי - על מה בעצם לכתוב, ומה ראוי ומה אולי לא, ובכל זאת היא תכתוב אותו:

"אֶת לֹא תִכְתְּבִי אֶהְבֶּה, אֶת נוֹשֶׁמֶת אוֹתָהּ / לְמִרוֹת שְׁלֵעֵתִים קִיַם
חֲשֵׁשׁ לְזָהוּם אֵייר / וְצִרִיךְ לְהִתְאַרְגֵּן עִם מַסַּכַת מְגֹן."

המשפט "את לא תכתבי אהבה, את נושמת אותה..." רומז למגבלות של כל כותב מאז ומעולם לתאר את האהבה, שאין לה גבולות והיא כעין כתם וורשאך על פניו של דף. כך חומקת האהבה מהגדרה. בשיר השירים נכתב התיאור המסעיר של האהבה - "שִׁימְנֵי כַחוֹתֶם עַל לִבְךָ כַחוֹתֶם עַל זְרוּעֶךָ כִּי עֲזָה כַמוֹת אֶהְבֶּה קֶשֶׁה כִּשְׂאוֹל קִנְאָה רְשָׁפִיהָ רְשָׁפֵי אֵשׁ שְׁלֵהֲכַתְיָהּ" וכך גם הכותבת מעזה פניה אל מול הדימוי המושלם או הדימוי הרומנטי וטוענת כי האהבה הזו שהיא נושמת אינה תמיד מיטיבה ולפעמים היא אף רעילה כאוויר מזוהם. וישנו מעשה האהבה, וכאן מפציעה שורה כזו:

"גַּם אֶהְבֶּה נַעֲשִׂית בְּאִשִּׁית / אֵינְךָ צֶרֶךְ לְסִים מְהֵר כְּשֵׂאֶתְּ
אֵינְךָ יוֹדַעַת מִתִּי תִגְיַע הַפַּעַם הַבָּאָה..."

זו שורה כל כך אופיינית ללאה צבי, שיש בה אמת וחיוך, ובהחלט אפשר לקנא בישירות היפה, הכנה.

עם הכתיבה יש לכותבת יחסי אהבה-שנאה או יחסי תלות ושחרור. זה לא שהיא בוחרת לכתוב, היא חייבת לכתוב: "אֶת תִּכְתְּבִי עַד דָּם יִטְפֹּטֶף מִבִּינֵי אֶצְבְּעוֹתַיךָ / גַּם אִם תוֹתִירֵי דָף לְבֵן מַחוּץ לְמַסְגֶּרֶת."

הדף, שהוא היום אולי וירטואלי על מסך המחשב, הוא מצד אחד התהום הרובצת לפתח, או הבור, החור השחור ששואב ממנה כוחות והיא יודעת שאף פעם לא תיפסק בה הצרחה שצריכה לצאת; ומצד שני עומד האלם הזה, הבלתי מוסבר. לבסוף מתרחשת הכתיבה, כי האין אונים בפני הדף הריק לא רוחק את התקווה שהדף יתמלא בטקסט שיהפוך לעוד שיר:

"כֵּל עוֹד נַעוֹת אֶצְבְּעוֹתַיךָ וְרֵאשֶׁךְ צְלוּל, בְּסוּפוֹ שֶׁל יוֹם / תִּמְיֵד וְתִשְׁאַרִי חִילֶת שֶׁל מְלִים."

בספרים קודמים של הכותבת כבר הופיעו שירים שבהם הצהירה שלא תכתוב ושאי אפשר לה יותר בעסק הזה, ומלבד התיאור "חיללת של מילים" היא כבר כינתה את עצמה "זונה של שירים" ('בונותך', בספרה סדקים דקים): "...שֶׁשׁ שְׁתִּגִּישִׁי חֲנֵם אֵינְךָ כְּסֹף / זוֹנָה שֶׁל שִׁירִים, / שׁוֹכֶרֶת שׁוֹרוֹת, / גּוֹמְרֶת עַל שְׁלָחַן / בְּגוֹף דוֹאֵב, /..."
ובכל זאת, היופי:

"יְמֵי שְׁבִירִים / כְּמוֹ זְכוּכִית חֲלוֹן בְּלִתִּי מְחַסְמֶת שְׁכָרִיהָ מְטֹלִים / הִלְקִיקִים שׁוֹתְקִים וְחֲדִים / אֵינִי יוֹדַעַת מִי מְדַמֵּם יוֹתֵר, גּוֹפִי אוֹ רוּחִי, / אֵינִי מְהַסֶּה הַגּוֹת לְבִי, / בְּיַדִּי צְרוּר סִגְלִיּוֹת / וְאֵינִי תוֹהָה מִה לַעֲשׂוֹת עִם הַיּוֹפִי הַזֶּה"

(היופי הזה, סוד גידול הפרפרים)

השיר הקצר הזה אומר הרבה במעט. כאשר גובה המפלס של כוחות הנפש יורד והמשוררת אינה יודעת מי מדמם יותר - גופה או רוחה, מתרחש הרגע שבו היא אוזחת זר סיגליות וזהו רגע של יופי שלם. אלא שהיא אינה יודעת מה לעשות איתו.

ומכאן ברור שהיא עדיין רואה יופי ומבחינה בו, אין בה אדישות ליופי, אין בה תחושת קץ העולם. כשיישוב אליה כוחות הגוף והנפש היא תדע לתאר ולומר את שבחו של היופי הזה. ♦

מבוקשת מספר אחת

אמא שלי

הציתתה זרדים

הברחה נחשים

מרשרשים

בדרך מבית הספר

אל הקטיף.

צבעם של התפוזים

היה כתם

ועתה שמוטים

על אדמה מפחמת.

כל אנשי הכפר חפשו אז

את הילדה

שעדר היום לא נמצא האדם

שהצליח לכבותה.

חזית שמינית

(ואחרונה להיום)

בברכה.

בכל־זאת, חג.

שתי אזעקות

ביניהן דקות.

מחפש מחסה.

חדרים נפרדים

בטן מתהפכת

סירנה משתלטת.

שגור לשמים

סוחב הגיון.

שואל אותי

"אמא מתה?"

חבוק ונשיקה.

שנתיים ועדין.

פלפלים וחלומות

ארץ גנובת נחשת.

זו את

רק לשאב ממך כמה טפות מים מלוחים

ממעבר לשכבות החרס והפחד

למדת אותי שלצד צמחי הפלפל האדם

את מנביטה חלומות.

שיחה עם בדואי

מה אתה עושה באוטו שלי? / שלך? אני יושב בו, זה של חבר שלי / אני לא חבר שלך / אין לך מה לדאג אח שלי / אני לא אח שלך, מה עשית באוטו שלי? / אמרתי לך, חשבתי שהוא של חבר שלי, אח שלי / איך נכנסת לאוטו? / תתניע אח שלי, תראה שהכל בסדר / הכל נראה בסדר, אני לא אתניע / תתניע, לא נגעתי בכלום / אני לא אתניע, תחכה בחוץ / תתניע, אני רוצה לראות / אני לא אתניע, אין לך מה לראות / תתניע, אתה לא מכיר את הבדואים / אני מכיר אותם / אתה לא מכיר אותנו, אני ממשפחת עבד א־שרקאוי / אני מהעיר, תל אביב, מה אתה מחזיק מאחורי הגב? / תתניע, אתה מסתבך / אני לא אתניע, פשוט לך / אתה לא מכיר אותי / נכון, לך אחורה אני לא אסתכל / אני בן אדם / גם אני / תהיה בן אדם אתי / אני אהיה בן אדם אתך, שנינו בני אדם



היה או לא היה - כיצד הוכרעה ההצבעה על חלוקת הארץ

נעם נחמן טפר: **המסע הסודי של ראובן זסלני ראש המוסד הראשון, אחיאסף 2024, 180 עמ'**

תמצית הספר כתובה על גבי כריכתו האחורית לאמור: "בנובמבר 1947, ימים אחדים לפני ההצבעה על חלוקת הארץ לשתי מדינות וסיום המנדט הבריטי, מביא איש המודיעין וראש המוסד הראשון, ראובן (זסלני) שילוח, לידיעתו של דוד בן גוריון כי אפסו הסיכויים לנצח בהצבעה הגורלית באו"ם, וכי חזונו על מדינה יהודית בארץ עלול לעלות בתוהו."

בנקודת שפל זו יוום זסלני תוכנית רדיקלית שתביא לניצחון בהצבעה ויוצא למסע חייו הכרוך במאבק מוחות מול יריבים בקהיר, בלונדון ובניו יורק ושם שם את נפשו בכפו, חדור מטרה אחת, חרף כל הקשיים: לפגוש את האיש עתיר האמצעים שבכוחו לשנות את כל המהלך. בתום מסע מייגע ותובעני ניצב זסלני במשרדו של אחד מאילי ההון החזקים בדורו, ובפניו דילמה מוסרית וערכית שדרשה הכרעה מיידית.

האיש המדובר הוא נלסון רוקפלר ואיש הקשר אליו הוא הסנטור יעקב יעבץ. רוקפלר סייע לאיטליה ולגרמניה בתקופת מלחמת העולם השנייה ונשאר בקשרים עם גרמנים בעלי עבר אפל, חשש שרדיפת גרמנים כדי להביאם לדין תחשוף את קשריו עמם. משום כך התנה רוקפלר את הענותו לבקשתו של זסלני - "יש באו"ם חמישים ושבע מדינות בעלות זכות הצבעה... יותר

משליש מהן מאמריקה הלטינית. צריך שתדאג שכולן יתמכו בנו בהצבעה על הצעת החלוקה שתיערך בעצרת האו"ם, אחרת לא תהיה לנו מדינה" - בכך שישאל הרשמית תתחייב שלא לרדוף נאצים ולהביאם לדין. "תצטרך להחליט מה אתה רוצה מדינה או נקמה", אמר לזסלני, וכך הוחלט שישאל לא לרדוף נאצים.

המחבר מסתמך על חומר היסטורי של המוסד ומציין אכן שלא נמצאה בכתובים "קביעה פורמלית, שישאל ראתה לעצמה חובה מוסרית לרדוף אחר הפושעים הנאצים, לתפסם ולהענישם" (עמ' 157). אך כידוע נחטף אייכמן והועמד למשפט. את זאת תולה המחבר בנמרצותו של התובע של ממשלת גרמניה פריץ באוואר, שהיה בידיו מידע על אייכמן, ואף טרח להגיע בעצמו לישראל למסור את המידע, מאחר שאיש בישראל לא נקט הליך בסוגיה. בהקשר זה מעניין לציין את העזרה של הוותיקן לבריחתם של נאצים ממקום המסתור באיטליה בעזרת תעודות מסע מזויפות שהונפקו בוותיקן (עמ' 22). חשוב לא פחות מכך שהאפיפיור נפגש עם נציגים מפרו בניסיון לשכנעם להצביע נגד הצעת החלוקה (עמ' 23).

אם נפרוס את היריעה יתברר כי הבריטים היו מעורבים בכך בשל האינטרס שלהם להישאר בארץ. למעשה היו שתי אסכולות: הראשונה של שר החוץ בוויין ונציגו במזרח התיכון קלייטון, שטענו שיש להיאחז בארץ ישראל ולהחזיק במנדט בכל מחיר. מכאן גם הפייסנות כלפי הערבים ובכלל זה ההסכמה "לסלול את הדרך להקמת צבא המתנדבים של פאווי קאוקגי" ... שאמור היה לפלוש לצפון ארץ ישראל אם וכאשר הציונים ינסו להקים מדינה משל עצמם" (עמ' 50). לעומת זאת ראש ממשלת בריטניה קלמנט אטלי, שר המושבות קרייג ג'ונס ורוב מוחלט של חברי הקבינט הכירו בכך שהמנדט הבריטי נכשל וקידמו יציאה מהירה מהארץ (עמ' 52). למותר לציין שזהו הקו שננקט בפועל.

ראוי לחזור לליבת הספר הגורסת כי "ראובן (זסלני) שילוח, איש הסתרים של בן גוריון, הצליח לתרום תרומה מכרעת בפעילות חשאית שנועדה להבטיח את תמיכתן של מספר מדינות אמריקה הלטינית בהצבעה (בכ"ט בנובמבר)". טבלה מאירת עיניים משווה את הצבעת המדינות ב-29.11 לבין עמדתן ב-26.11 ומעליה נכתב הסבר: "בפועל שמונה מדינות מאמריקה הלטינית שינו את אופן הצבעתן במהלך חג ההודיה.

קובה התנגדה לפני ואחרי. מבין חמש המדינות האחרות שהתנגדו ביום רביעי השחור, שתיים תמכו ושלוש האחרות נמנעו בהצבעה הגורלית שהתקיימה במוצאי שבת של הכ"ט בנובמבר 1947" (עמ' 176).



הספר אינו רק מחקר היסטורי אלא משלב בין מציאות לדמיון, הגם שהראיות המובאות בו כדי לתמוך בפעולת ההשפעה של שילוח משכנעות למדי (עמ' 15). הצבע לספר ניתן בהמצאת דיאלוגים בין הדמויות, כמו גם המצאת תקיפות אלימות כנגד זסלני או המצאת מרגלת ציונית במצרים. כך גם השיחות של זסלני עם רוקפלר, כמו גם עם בן גוריון.

הפרק החשוב בספר מובא בסופו ונקרא "היה או לא היה" (עמ' 145-158) ובו סוגיות אחדות. הראשונה - חילוקי הדעות בממשל האמריקאי: מזכיר המדינה ושר ההגנה שחתרו תחת החלטת הנשיא כאשר מולם ניצב הלובי היהודי בחיתוליו. הסוגיה השנייה היא שליחותו של זסלני, ובהקשר זה מציין המחבר שלא מצא עדות אחת של אדם הקושר בין פנייתו למדינה כלשהי באמריקה הלטינית לבין אופן הצבעתה (עמ' 154). בהקשר זה יש מידע חשוב בחלק הנקרא "קונטרס - תמונות וכתובי תמונות", ועל סם זמוריי נכתב שהיה איש עסקים יהודי אמריקאי ומי "שביצע בפועל את המהפך" וסייע לרוקפלר להביא לכך שמדינות אמריקה הלטינית יצביעו כגוש אחד בעד החלטת החלוקה (עמ' 172). כל מי שירצה לדעת מהן העובדות ההיסטוריות, יכול להסתפק בפרק האפילוג ובמיוחד בפרק "היה או לא היה", ומי שרוצה לקרוא היסטוריה עם צבע יקרא את הספר מתחילתו. ♦

*

חיים

תראה חיים, עוגה!

תראה, עוגה.

חיים!

איפה העוגה, חיים?

חיים, איפה העוגה?

איפה?

תעשה פו.

פו.

תעשה פו, חיים.

אתה צריך שאני אעזור לך לעשות

פו?

פו.

פו.

מה?

אתה רוצה עוגה, חיים?

חיים, לחתך לך עוגה?

מה?

מה אתה צריך?

עכשו אתה צריך?

עכשו?

לעזור לך חיים, לקום?

שניה חיים שלי, שלא תפל

לקרא

למריה?

לקרא למריה שתקח

אותך?

מה?

מה? אתה לא צריך בסוף?

בסוף אתה לא צריך?

אה

חיים.

בסדר, חיים.

אז קדם תאכל, חיים.

חיים

תאכל.

תאכל

חיים.

מקס ז'קוב

צביקה שטרנפלד

אהבת הזולת

לז'אן רוסלו

מי ראה את הקרפד חוצה רחוב?

זהו אדם ממש קטן. בבה אינה זעירה יותר.

הוא נגרר על הכרפס: הוא מתביש, אפשר לומר... לא?

יש לו שגרזן,

רגל אחת נותרת מאחור, הוא אוסף אותה!

לאן הוא הולך כך? הוא יוצא מהביוב, מוקיון מסכן.

איש לא הבחין בקרפד הזה ברחוב.

בעבר איש לא הבחין בי ברחוב.

כעת הילדים לועגים לפוכב הצהב שלי.

קרפד מאשר! לך אין פוכב צהב.

מקס ז'קוב (1876-1944) - Max Jacob משורר, צייר, סופר, מחזאי ומבקר צרפתי - נולד כיהודי והתנצר. היה לו חלק חשוב בעיצוב אופיה של התנועה הקוביסטית בשנותיה הראשונות ובהתפתחותם של כיוונים חדשים בשירה המודרנית בתחילת המאה העשרים. ז'קוב מת במחנה דרנסי, ובני משפחתו נרצחו באשוויץ.

*

האם יש כאן לקח ללמד? אם כן מהו? אולי למדתי וכבר נשכח? נדמה לי

שכבר נפלת על ברכי באמצע יער בעבר, נכון? ומה עם מולי אוז הבית? האם

הצלתי כבר את מולי? האם צעקתי מתוך גרוני, אל תהרגו את מולי?

אל תהרגו את מולי.

התחננתי? בטוח שכבר התחננתי. האם קולי אמת או כמו מתוך חלום קפצתי

ממקומי ואיש לא ראה? הכל מרגיש כל כך מפר. האם זכרתי בדמעות לרוץ

אל האסם? לדפק באגרופי על דלת? היכן הדלת? האם דפקתי? האם דרשתי

שפתחו אותה? האם היו אלו הידים שלי? של מי הידים האלו?

קריעה בקליפת העולם

עמיר עקיבא סגל, מילותינו הן דממה, ספרי 'עתון 77', 2025, 58 עמ'



קובץ קטעי הפרוזה השירית של עמיר עקיבא סגל בספרו מילותינו הן דממה (ערך יובל גלעד) איננו אסופת רשמים או תגובות ספונטניות למציאות

הישראלית גרידא, אלא עדות טקסטואלית רבת עוצמה: דיאגנוזה של תודעה אישית וקולקטיבית ברגע של משבר עמוק. זוהי יצירה המסרבת להציע נחמה או פתרון, ובמקום זאת מתעקשת להתבונן ישירות בתהליכים הנפשיים והחברתיים שהובילו לקריסה. טענתו המרכזית של מאמר זה היא כי הטראומה הלאומית המתוארת ביצירה אינה אירוע חיצוני הפוגע במערכת יציבה, אלא התפרצות אלימה של חרדות, אשמות ופתולוגיות שהודחקו לאורך שנים תחת קליפה דקיקה של שגרה. דרך דימויים חוזרים של גוף פגיע, זיכרון מודחק ומרחב עירוני חונק, בוחן סגל את השפעת הקונפליקט הפוליטי על חיי הפרט - מן השחיקה השקטה של שגרה מדומיינת ועד לקריעה האלימה של 'קליפת העולם' ('קליפת העולם איננה', עמ' 27).

עוד בטרם השבר הגדול, הטקסטים מאבחנו מצב קיומי שניתן לכנותו 'קדם-טראומטי' כרוני. זוהי חברה החיה במתח מתמיד, תחת מעטה של שגרה שברירית, המדחיקה את האלימות והניכור הטבועים בה. הביקורת החברתית של סגל אינה מנוסחת כהצהרה ישירה או כתב אישום מפורש; היא מתגבשת מתוך תמונות יומיום, דימויי מרחב דחוס ותיאורי חוסר אונים פרטיים, המצטברים בהדרגה לכדי אבחנה של תשתית קיומית רעועה, שקריסתה נדמית כמעט בלתי נמנעת.

המרחב העירוני ביצירה אינו משמש רק כרקע להתרחשות, אלא כגורם אקטיבי ביצירת ניכור וחרדה. בקטע 'הארץ תהיה ריבועים' (עמ' 8) מתואר עתיד כמעט דיסטופי, שבו החיים נדחסים לסד של גיאומטריה כפויה:

"וְהָאָרֶץ תְּהִיָּה רִבּוּעִים מְלֻבְּנִים... הַסֶּבֶל שֶׁהוּא חַיִּים שֶׁיִּדְחַס אֶל הַמְּלֻבְּנִים, אֶל הַרְבּוּעִים."

הריבועים אינם רק דירות, אלא מצב תודעתי של כליאה. האלימות אינה נעלמת, אלא מודחקת "מְאַחֲזֵי וְיִלְוֹנוֹת וְחִלּוֹנוֹת". האמירה "משום שְׂבָנִים גְּבוּהִים חִבְּיִים לְהַסְתִּיר אֶת הָאֶפֶק" מופיעה גם בקטע 'עלי לחיות בעיר' (עמ' 12), וחזרתה יוצרת דיאגנוזה כוללת של המצב האורבני הישראלי: ארכיטקטורה של הרחקה קולקטיבית. הרעע המבוקש - "הביאו עוד וברעש" - אינו ביטוי של חיות, אלא מנגנון הגנה מפני "השקט הנמתח בין חצרות", אותו שקט שבו עלולות לצוץ המחשבות שהעיר נועדה להסתיר.

משל 'הבורג הרופף' (עמ' 10) מעמיק את הביקורת החברתית. החברה מתוארת כמכונה הרושטת יישור קו מוחלט בשם יעילות, שדרוג והתאמה. הפרט שאינו משתלב באופן חלק - "הברג הרופף" - עובר תהליך: הוא מסומן כבעיה שיש לבודד ולתקן, "מְקַצֵּה, מְאֹס, מוּבָרַךְ וּבְלִתֵּי יַעֲלֵ". האיום שבהדרה זו יוצר לחץ

חברתי מתמיד, שבו האושר אינו תוצאה של מימוש עצמי, אלא של היטמעות מלאה בדרישות המערכת.

החרדה המתוארת ביצירה אינה כללית בלבד, אלא מושרשת בעומק ההיסטוריה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני. בקטע 'מסובך מאוד' (עמ' 14) נפרש המתח בין עבר "מסובך", המסומן בסלע נשכה, לבין הווה "פשוט" לכאורה, צרכני ואסתטי, המיוצג על ידי "שְׂבִילֵי אֹפְנִים, מְכַנְסִים צְמוּדִים וְצְבָעִים בּוֹהֲקִים". השאיפה למחוק את "הסְבוּךְ הַכּוֹאֵב" מגיעה לשיאה באמירה: "מְגִיעַ לָנוּ, אֶת כָּל זֶה עֲבָרְנוּ". זוהי ביקורת חריפה על הפיכת הזיכרון ההיסטורי למטבע זכאות, המצדיק הווה נוח ומקנה רגישות מוסרית. בקטע 'לחיות עם הניצחון' (עמ' 15) מתורגם נטל זה לחוויה גופנית: "נְמָלִים פָּתַח הָעוֹר, רְעִידוֹת שֶׁל גּוּף שְׁלֵם", עדות לכך שהמחיר המוסרי של הניצחון נרשם בבשר עצמו.

הצטברותם של ניכור אורבני, לחץ קונפורמיסטי והרחקה היסטורית מובילה לשיתוק פוליטי. בקטע 'מילותינו הן דממה' (עמ' 18) מתוארת תחושת חוסר אונים תחת הנהגה מסוימת - "הַתְּקוּפָה הַיָּא יְמֵי נְתִינָהוּ, וְאָנוּ יְלָדֵי תְּקוּפָה אַחֲרָת" - שבה מאבד הפרט לא רק את יכולתו להשפיע, אלא גם את זהותו, תוך התכתבות עם השיר הידוע של שימבורסקה, 'אסור לנו להיות מי שאנחנו'. המילים מתרוקנות ממשמעות, והחיים עצמם מצטמצמים להליכה "על קצות הבהונות על פני החיים".

מבנה רעוע זה, הבנוי מבטון, צרכנות ושכחה מרצון, אינו יכול לעמוד בפני זעזוע סיסמי. ואכן, היצירה נעה מתיאור הלחץ הכרוני אל תיעוד האירוע האקוטי של הטראומה. אירועי ה-7 באוקטובר מתוארים לא רק כמשבר פוליטי או צבאי, אלא כקריסה קיומית הממוטטת את תפיסת המציאות עצמה.

בקטע 'גם חרבות ברזל לא' (עמ' 20) מתועד בוקר ה-7 באוקטובר מתוך חוויה אישית של ניתוק, ההופכת בהדרגה להכרת ממדי האסון. במרכז ההלם ניצבת היעדרות ההנהגה: "וְהֵיכָן רֹאשׁ מְמַשְׁלָתְנוּ? אֵינְנוּ, לֹא אוֹמְרֵי מְלָה שְׁעוֹת". זאת לא רק ביקורת פוליטית, אלא ביטוי לתחושת יתמות והפקרה מוחלטת, במדינה שתיאורה "מְעַצְמָה נְפוּצָה מְעַצְמָה".

המטפורה המכוננת של 'קליפת עולם איננה' מנסחת את עומק הקריסה. כל מה שנתפס כיצבי - "בְּחַיִּים וְעֵצִים וְדְרָכִים וּמְצָרִים" - מתגלה כקליפה דקיקה מעל תהום רותחת. בקטע 'ואוויר ומים' (עמ' 29) מתורגמת הקריעה לחוויה גופנית קיצונית: "הִנֵּה אָנִי נִתָּן לְלֹא עוֹר". עם זאת, סגל מרמז כי הקליפה לא היתה שלמה מעולם; היא היתה רקמה מצולקת מראש: "הָאֵם הָיָה לִי עוֹר בְּכָל־... או שֶׁהַכָּל הָיָה צִלְקָת עַל צִלְקָת". טראומת ה-7 באוקטובר היא אפוא הקריעה הסופית של פצע ישן.

היצירה נחתמת בניסיון זהיר לחשוב אפשרות של תנועה קדימה. בקטע 'המוסד האחר' (עמ' 58) מוצעת המרה של אשמה משתקת ב'משא': "וְגַם אֲנַחְנוּ עוֹד נִשְׂא, לֹא אֲשַׁמָּה, אֶלָּא מִשְׂא. מִשְׂא שֶׁל אֲפֻשְׁרוֹת, שֶׁל עֲתִיד, שֶׁל נְחָמָה." אין זו תקווה נאיבית של שכחה, אלא הצעה לאחריות שאינה משתקת, לאחיה שברירית במשמעות בעולם שבו "דָּבָר לֹא הִבְטַח". עצם פעולת העדות - כתיבה, תיעוד וחשבון נפש - מתגלה כאן כמעשה אנושי בסיסי, אולי האחרון, בעולם שקליפתו נקרעה.

חלום

נע סביב ציר של אפוסטרוף
תלוי בין ההרים
ממתין להתגשם

חלום טפשי, פשוט, אדיש לסערה
נשטף מהגשם, חלום
שאינו שלום ואינו תקנה
אינו אהבה, אפלו לא צדק חברתי.
חלום לא קשור להגנת הטבע
לא למאבק בעד
האנושות, חלום
שאינו פועל לחידוש התא
המשפחתי או למען העולם
השלישי, חלום
ללא מלאך ללא סלם
חלום שלא קוראים לו
כבוד או מוסר או גבורה, שלא קוראים לו

חלום

סימן פסוק, שקט
בין מלחמות

שניים באקווריום עגול

אני רוצה שיהיה לך שיר
על נהר זורם עד
הזכויות
נשחה ביחד
והקטר:
שורה של מים מתוקים

בלט

כתבי כמו צועניה מתופפת
כמו להקת ידים
מעל אגם
החלונות פתוחים, האולם לא מספיק חולם
החלום לא מספיק גדול

המראה מתמלאת פליה רלוה,
הכל שקוף, כתבי
קטע מוזיקלי מתקרב
עשרות מלים משפשות את הרצפה,
ברגע זה הכל מחול
אין לך תקרה - אין לך קירות.
השורה
ערבסק באויר

על רכס

אהב אותך יותר
כשתעלה לאנאפורנה
לא יכולה לכתב על זה עכשו אתה
בשווי משקל על גשר תלוי
נושם על פני תהום

אהב אותך כשתגיע לגבה העינים
רוח נושבת על פני בגדיך
מנפחת את מהותם
כמו הגלי תפלה

תבין,
אני שם כל הזמן



נהירה של אינסוף רשמים

רחל אליאור: תהום אל תהום קורא, עמדה 2025, 176 עמ'

תהום אל תהום קורא הוא אסופה של מאמרים – ממבחר פירות כתיבתה המסאית והביקורתית של פרופסור רחל אליאור. אליאור ידועה בעבודתה המחקרית על תולדות היצירה המיסטית היהודית לדורותיה. אך מסתבר כי כבר שלושים שנה, היא חורגת מתחומה המחקרי, ומתמכרת לאהבה לזהות נוספת שלה, וכלל לא "צדדית" – כתיבה על סופרות וסופרים עבריים וסופרים יהודים בני הדורות האחרונים, בהם: ש"י עגנון, ברונז שולץ, עמליה כהנא כרמון, דליה רביקוביץ, מאיר שלו, חיים באר, חיים גורי, עמוס עוז, אסף ענברי וזאב רז.

דבר זה, כמדומה, לא עולה לה במאמץ גדול. שכן, אליאור, מן הבולטות שבחוקרות המחשבה היהודית בדורנו, פרופסור אמריטה בחוג למחשבת ישראל באוניברסיטה העברית בירושלים, היא בעצמה בתייפוחיה של התרבות הישראלית, ומחוברת במחשבותיה, ברגשותיה, בהרגליה לתרבות זאת. לא בכדי, אם כן, היא כה מטיבה להתחקות אחרי קצב החיים, אורחות מחשבה, תבניות הלשון, הרגלי היחסים, הזיכרונות הפרטיים והמשפחתיים והשבטיים והלאומיים הקולקטיביים הפועלים בשורש נשמתם של יוצרים גדולים אלה.

אמנם הסופרים ויצירות המופת שנבחרו לאסופה חיים בעולמות שונים. הם שונים כל כך זה מזה, בעלי תכונות שונות, בני תקופות שונות – דוחקים זה את זה על המדף עם מאות רשמים מנוגדים. ודבר זה יכול היה ליצור אצל הקורא תחושה של כאוס רבגוני, של מצבור מגובב ומעורפל, בבחינת תפסת מרובה לא תפסת. אך אליאור לא באה אל יצירות אלה בנפש "מפולגת" אלא להיפך – על ידי פתיחת נפשה ככל האפשר, בכנות גדולה ובהתלהבות, עם חושי הראייה, השמע והמגע. וכך יוצא שהיא גם מפרידה ביניהם ולוקחת מכל אחד מהם את שהוא אמור לתת לקורא – בבחינת כל אחד עומד כשלעצמו, עם עומקו ומגוון התפיסות שלו, המורכבות שלו, העצמי שלו – ובה בשעה גם מעבירה קו של עידון סמוי מהעין ותחושת אותו דבר חורג מהתפעלות המחבר ביניהם. אליאור אם כן, משכילה גם לבטא את השונות המפרידה בין היוצרים וגם לבטא את הרמיון הקושר אותם, על צלליו ודקויותיו.

פלא זה מתאפשר היות שלא חוקים, מוסכמות ו"אנליזות" הם אלה המושלים בכתיבתה. להיפך, אליאור דווקא חשה חירות גדולה לכתוב אך ורק בדרכה – לפי הרגש, האינסטינקט, ההיגיון והאהבה, בתוספת חוקי פרספקטיבה מיוחדים. לא זו בלבד שכל אלה מוליכים אותה למסקנות עצמאיות שהן שלה בלבד – הם

גם נספגים ברכות בתוך המאמרים, מפכים ביניהם – ויוצרים כאמור, תחושה של מקשה אחת, של מכנה משותף, של אחדות ואף תחושה חריפה של עוצמה. אך בעיקר, הם מעבירים לקורא תחושה של הוויה וחוויה אנושית; מכאן יוצא שהקורא לא מסתחרר מריבוי היצירות, לא נשבר או נעקר, אלא חש שהוא צועד "בררך ראשית" גלויה, רגישה ומוארת – כזו המאפשרת לו להעריך כראוי את אמנותם ואיכותם של הסופרים ויצירותיהם. בתוך כך, הקורא גם לומד להעריך את העובדה שהם משתבצים כמו בדרך פלא, יחדיו, במקומם, ומשליטים תחושת יציבות ושמחה.

אליאור ניגשת אל מלאכת הביקורת, אם כן, לא מעמדת שיפוט והשוואה, תוכנה ולמידה, "מסקנות בנוגע לדורנו" ויומרה לאובייקטיביות. ככלל, היא מתעלמת ממבקרים ומדעות מקובלות בספרות, כאלה הרוויית בביקורת, קנאה, תחרות ותככים. היא כותבת בפשטות מהולה באיזון ראייה בתולית ותמימה, אך מבלי לוותר על עומק מחשבתי ורוחב יריעה. עולה ממאמרים אלה כי הידע שלה בספרות עברית וכללית הוא גדול ורבי-ממדים, כזה המתיר לה להעריך את הספרים בעיניה שלה ולא דרך עיני מבקרים. היא עושה כן כאמור גם בעזרת הרגשות, עם פתיחת הנפש והרמיון לנהירה של אינסוף רשמים, ועם נדיבות ועידוד פשוטים עד שלקורא נדמה שהיא משתמשת בכתיבה אישית, בשפה פרטית, בדמיון רב, לשם הנאה גרידא. גישה מיוחדת זו, יש להעיר, מלמדת רבות על עולמה ההומני של אליאור, על העולם סביבה, על מעורבותה וככלל, על יחסיה עם בני אדם מרוממי הנפש. שכן, המציאות מחלחלת לתוך כתיבתה וזו חוזרת ומשתקפת בנפשה ומתגלה בתוכה – ולכך נדרשת העזה גדולה והרחבת גבולות.

איכויות רבות מכל אלה שציינתי באות לידי ביטוי במאמר של אליאור על הספר האדום של אסף ענברי. ענברי, בן קיבוץ אפיקים בעמק הירדן. ענברי מספר בספרו זה על גיבורים-מפהכנים, דמויות היסטוריות אמיתיות, מרכזיות וידועות, שחיו בקיבוצי העמק, עין חרוד, מרחביה ומשמר העמק; יצחק טבנקין, מאיר יערי ומשה סנה. אנשים אלה פעלו בהנהגת היישוב בשנות העשרים, השלושים והארבעים, והיו למעשה בין מקימי המדינה והתנועה הקיבוצית, לצד בן גוריון וברל כצנלסון. יותר משמנהיגים אלה נגלו בגדולתם, בין דפי הספר האדום, "בעלי חזון" אלו נחשפים בו בחרפתם, בקטנוניותם ובקלונם, בין השאר, כי ענברי הפליג בדמיונו החופשי, והיה רחוק מלעשות להם "הנחות". מערערים רבים ובעלי מוניטין קמו על העדר הדיוק ההיסטורי, על העדר הערות שוליים ותאריכים ועל עודף רכילות 'צהובה'. היסטוריונים מהמעלה הראשונה טענו שענברי העתיק מהם עובדות רבות מבלי לציין



*

*

בְּעֶצֶם מִלְחָמָה בְּקִוְרַת־שֵׁבֶת
(אֲזֵלְתִּי יָדְנִי סֶף־יָגוֹן תְּהוּם)
קִטְרָנוּ דָּשָׁן זָבַח לְעֵנֶת
חֲלִינוּ פֶּר הַבְּרוֹנְזָה הַצָּנוּם

טְבוּר הַחֲשׂוּרִים סוֹבֵב, סוֹבֵב
אֲחֹז אֶת מוֹט הַהֶגְהָ, בֶּן אָדָם!
עֲקַב רוֹדֵף עֲקַב רוֹדֵף עֲקַב
וְהַמְדְרוּן צְלוּק וּמְעָקָם

בְּדֶרֶךְ, קֶצֶת "דְּבָרִים שְׁנֵקְבְּרוּ"
נִגִּיד: "מְצָרִי", "סִפְק עֹז" או "מְטֻמוֹן"
שְׁבָרֵי מַהוּת שְׁטָרֵם הַבְּרָרוּ
גִּדְשׁוּ אֶת רַחֲבַת הַמוֹזָאוֹן

בְּעֵקוּלִים מֵעַל לְאַשְׁתָּאוֹל
מְלֵאָה סָאת נִפְשֵׁי חֶלֶב בּוֹעֵר
בְּשָׂרֵי שִׁכַח אֶת תְּמַתּוֹ לְשֵׂאל
אֵךְ הַשְׂוֹאֵל עוֹד תָּם, וְהוּא זוֹכֵר

בְּאוֹר הַדֶּךְ שֶׁל הַיְכָלוֹת קְרִיָּים
דְּלִקְתֵי בְּעֵקְבוֹת עֵתִידוֹתֵי
קְדִימָה! לְמִזְנוֹן! לְשֵׁרוֹתֵים!

וְהוּא דוֹחֵף בְּכַח שְׂרַעֲפֵי
טוֹפֵף כְּפָרָא עַל קְלִידֵי הַבְּקָר
עוֹמֵד עַל יְסוּרָיו וּמִתּוֹדָה, אֵךְ

יְדֵי יְבֻשָׁה וְאִישׁוּנֵי בּוֹרַח
בֵּין הַבְּמוֹת זוֹנֵב בּוֹ קוֹל שְׂדֵי
כְּסֻמֵּל לְזוֹעַת כְּדוֹר־פּוֹרַח

תְּמִיד תּוֹאֵר דְּרִכּוֹ, כְּמֵאָהֶב
מִבְּעַד לְשִׁתְּקוֹת שְׁחָקֵן הַפּוֹקֵר
הַכֵּל הוּא חֲמֵר לְהַרְהוֹר קוֹרַח

מדעית ומוחלטת, אלא יש רק אוסף של פרשנויות מצטברות מהעבר וההווה של אנשים הנוגעים בדבר, ומבטים מתחלפים על הנגלה והנסתר. מלכתחילה זה לא התיימר להיות ספר היסטורי כי אם ספרות המשלבת בדיון, דמיון ומציאות והמציגה אמת אנושית מורכבת ללא משוא-פנים על החלום ושברו."

אליאור משבחת את כישורו של ענברי להפיח רוח חיים בפרקים היסטוריים שנויים במחלוקת, בעשורים דרמטיים, נואשים וסוערים; עשורים רוויי חזון, אידיאלוגיות, פולמוסים והכרעות, שעמוק בתוכם התפתלו חשבונות, מכאובים אישיים וחולשות אנושיות. "היכולת לעורר עניין מחדש ולהפיח חיים חדשים, מסעירים ומלהיבים, מעוררי התפעמות והזדהות, בדמויות מהעבר, הקשורות בעובדות היסטוריות ישנות ונשכחות, ראויה לכל שבח" כתבה במסה על הספר האדום; וזוהי, לטעמי, נקודת מבט ייחודית המעוררת רגשה ואמון. רחל אליאור, אם כן, היא מסאית או מבקרת ספרות שבאמצעותה ספרים נעשים עוצמתיים יותר, עשירים יותר ומגוונים יותר – וזו מטרה שראוי כל כך להשיגה. ♦

מקורות, וכי הספר רווי שגיאות היסטוריות המטילות צל כבד על האפשרות להבין את רוח התקופה. אמנם הקוראים דווקא כן אהבו את הספר אבל הממסד הספרותי תיעב אותו, לעג לו וכעס על ענברי בשל הסיבות שנזכרו לעיל.

אליאור כמבקרת או כמסאית נוקטת בהקשר זה קו מקורי ורענן: היא מייחסת לענברי סגולה של סופר יצירתי הניחן בראייה בלתי מכלילה וברגשות חזויים. כזה היודע כיצד לספר סיפור "אנושי מורכב, רב-ממדי, עמוק, מתריס, בלתי צפוי ומנפץ מוסכמות". אליאור, בניגוד ל"ברי סמכא" המקצועיים, רואה בענברי סופר מחונן ומבריק שמקים את סיפורו משאריות החומרים שמהם קרוצים המעשים עצמם, כשהוא נובר בשרידים ובנשכחות: "ענברי מיטיב להפיח חיים ססגוניים, מוחשיים, בדיוניים והיסטוריים, מתועדים, מרומזים, לועגים ורועשים. חיים שנמצאו בדפים ישנים ובזיכרונות עתיקים שאבר עליהם הכלח", היא כותבת ומנמקת את אהדתה הגדולה לספר בדרך מקורית, רעננה, וחכמה: "כידוע, בכל הנוגע לנפש האדם, מחשבותיו ורגשותיו, רעיונותיו ואמונותיו אין בנמצא אף פעם רק אמת אחת

רבקה איילון ורינה בשן

”לעולם לא יביע כל שהוא מרגיש”

קריאה חוזרת בכרך **ביום העתיק שלנו** מאת ישראל פנקס

ישראל פנקס הוא משורר עברי, זוכה פרס ישראל לשירה בשנת 2005. הוא נולד בכולגריה בשנת 1935 ועלה עם אמו לארץ ישראל במהלך מלחמת העולם השנייה, כשהיה בן תשע. פנקס נע בחייו בין ארץ ישראל, אירופה וארצות הברית (בהן שימש יועץ מומחה לאמנות המאה העשרים). נראה כי התנועה בין ישראל לארצות השונות, במיוחד האירופיות,



ישראל פנקס, תצלום ויקיפדיה

כשיר הראשון בספר, 'שיר ים תיכוני', הוא מעיד על היותו חלק מהים תיכוניות, ובכך רואה את עצמו כמי שחי ב'ים העתיק שלנו' בזמן הישן והחדש גם יחד. "הערב/ כמו לפני אלה/ שנה... בים העתיק שלנו/ אין חדש... פעם בא/ סוחר פלורנטיני והציע// זכוכית אדמה/ בשנת אלה/ ארבע מאות ואחת זה היה// לא היה/ לי מה לתת/ בעבורה. והוא שב. אקנה אותה עכשו. כמו לפני אלה/ שנה, גם הערב."

המשורר מצוי בבטן ספינה בים התיכון. המילה "בטן" מעידה על תחושה שאינה משולבת בראייה. הזכוכית האדומה המוצעת, רמז לחיי מסחר ענפים בין ארצות הים התיכון, היא כאן גם הניצוץ האסתטי שאפיין את תרבות יוון ורומי ואת החיים במהלך המאות, המתעורר גם אצלו.

לכאורה דבר לא השתנה במשך התקופות, והוא חש כאילו הוא גם האדם שחי לפני חמש מאות שנה. ובכל זאת לפני חמש מאות שנה לא היה לו מה לתת בעבור הזכוכית, והסוחר לא מכר לו אותה. אולי עכשיו, בשנות האלפיים שלנו, יוכל לקנות אותה, אבל גם ה'עסקה' הזאת היא בכחינת ציפייה בלבד. ומה פשר הדברים? מצד אחד לא השתנה דבר, ומצד שני, משהו בכל זאת השתנה ("בים העתיק שלנו/ אין חדש/ רק הרוח משתנה"). כלומר, בתרבות הים תיכונית היום אין למצוא את היופי האמנותי של פעם. ובכל זאת אומר המשורר, "המים מרחמים", כלומר, אם יש משהו שיכול לפצותו, אלו המים הים תיכוניים שבהם הוא שט עכשיו.

ואכן המים וההתרחשויות המשתנות בהם הם מרכזי שירי הספר הזה. ומיהו המשורר השט באותו ים? כדי להגיע להבנה טובה יותר של החיים בים התיכון, פנקס מדמה עצמו למכלית ולאונייה. כשהמשורר מדמה עצמו למכלית הוא אף כותב כאילו הוא המכלית עצמה: "תמיד בודקים/ ומתקנים אצלי, לבל/ אמצעל/ תמיד שבים וממלאים אותי/ בדלק המסכן/ תמיד אומרים לי: לך עכשיו, אתה מתקן". המכלית נעה בין נמלים חשובים, וכל ייעודה הוא להביא אליהם דלק. אבל התפקיד אינו

תרמה ליצירת שירה המכונה "ים תיכונית" בגלל קשריה עם תרבויות של ארצות כגון יוון, איטליה וצרפת. הקשרים עמהן באים לידי ביטוי בשירים הנוגעים להיסטוריה שלהן (השיר 'מחשבה על האיליאדה' מתוך ארוחת ערב בפרארה ושירים אחרים), אך גם בשירים משפחתיים שבהם הוא מתאר באופן קרקסיטי-איטלקי ומלא שמחת חיים דמויות מעולם העבר האירופי שלו ('הארמון' מתוך ארבעה-עשר שירים; 'הנוף מחביא ילדים' מתוך אל קו המשנה).

מקצת משיריו של פנקס נקשרים גם בארמת ארץ ישראל. כך בשיר 'קינה על מות אחי' מתוך ארוחת ערב בפרארה ושירים אחרים (1965), הוא כותב: "פתאם יש לי צער על פל/ הנחשלים, ואני רוצה לבכות היום מרה על מות אחי/ הגדולים שמעון וראובן/ ולוי, שהלכו לביתם האפל מתחת/ לאדמה, החומה, הפריכה, בה ממשיך שערם בצמיחה/ משגעה, ועמו, בעקשנות, הצפרנים, למטרות נעלמות מעיני// אני מתבונן בפני פלנו עתה והם מחזיקים בידם כנורות, כך גופיהם הקטנים נראים יותר כנשמות, ועיניהם בראי משתאות/ ופעורות לרוחה ואנחנו אז ילדים שגדלו בשנים לארות/ את דבש העונות הקשות, הבאות/ לעטף את הגוף המעט במוך מתהנה של נצות" (אחיו הגדול של המשורר נהרג במלחמת השחרור).

שירתו של פנקס היא מעין שיט חושני ופילוסופי בין עולמות, המחפש עוגן לאחוז בו. בכרך בים העתיק שלנו (1999), על ששת הספרים המקובצים בו, המעבר בין מקומות השוכנים לחוף הים מבטא גם את התנועה הפנימית המתרחשת במשורר עצמו.

דורית הלר

שחפים

אֲנַחְנוּ כְּמוֹ עֵמָס שֶׁל שְׁחָפִים
שֶׁמְצַחֲצָחִים בְּלֶכֶן הַמְּלִים שֶׁבָּהֶם
אֶת תְּכוּל הַשָּׁמַיִם שֶׁבְּקֶרְבָּנוּ
בְּרָגְעִים כֹּל כֶּךָ סְפוּרִים שֶׁל קֶרְבָּה

עלווה

וְעַד שֶׁנִּפְתָּחוּ כְּדוּרֵי הַעֲלוּוָה שֶׁבָּךְ
לֹא יִדְעָתִי שֶׁבְּקֶרְבָּךְ
עֲלִים כֹּל כֶּךָ יָפִים וּפְתוּחִים שֶׁל נֶפֶשׁ
הַמְּעֻטְרִים
בִּיפְעָה שֶׁל חֲצָאֵי כְּדוּרֵי מְלִים אֲדָמוֹת
כֹּל כֶּךָ מִפְעֵימוֹת

מתואר מהלך חייו של האדם, כשהמרכז הוא שאלת התפתחות התודעה שלו: "זה לוקח הרבה זמן עד שאדם מתחיל להבין/ מניין באים המים ולאן הולכים/ ואת עצמו בתוך המים זה לוקח/ הרבה זמן להבין/ ועד ששואל שאלות ועד שמכין/ את חייו המקמטים לצוף/ בלי אחריות, מתחת/ לשמש החסנה, ועד/ שדמו מתרגל להרים/ את חול ההיבד הפבר, מבפנים, יורדים עליו עוד מים/ רבים מן השמים והוא מתחיל/ לשקע ולהאמין ולשקע/ ולהשלים, וכשמרתפיו מתקוממים/ גואים עליו שוב מים וחותרים".

השיר כתוב בנימה אבסורדית: שאלת טעם החיים, גם כשנראה לפרקים שיש עליה תשובה, אינה ניתנת לפתרון. ובכל זאת טמון כאן רמז לתשובה שיש לפנקס כאינדיווידואל: יש בו "חול זהב", והוא צריך להתרגל להרים אותו מבפנים כי הוא כבד (בשיר 'לעולם לא יביע כל' הוא מתאר את תיבת החול שלו, "הדק והרגיש"). החול הזהוב הטמון בקופסה הוא יציב יותר ממים, ומסמן את יכולתו של המשורר לבטא בשירה את השינויים החלים בחייו.

הים-תיכוניות לובשת ופושטת צורה. האינדיווידואליזם של פנקס והתחושה ש"לעולם לא יביע כל שהוא מרגיש", מובילים אותו אל הביטוי הנאמן יותר לעצמו, והוא השירה, חרף היותו מודע למגבלותיה.

זה שהוא בחר בו. כמו דמויות ביצירות קפקא, הוא נע כאוטומט ללא רצון חופשי, מרגיש דאגה ואחריות. פנקס אינו מסביר מהו התפקיד המוטל עליו. אנחנו יכולים לשער שהוא חש אחריות לקיום המדינה, או גם לקיום המשפחה וייתכן שנענה לחוש משמעת הקיים בו עצמו, ואין הוא יכול שלא ללכת בעקבותיהם. רק סיום השיר מעיד על הצורך החזק 'להיפטר' מהתפקיד: "פעם אפרק אותו/ כמו בועה/ על-יד פמגוסטה/ על-יד פמגוסטה". האם יצליח לפרוק אותו? מהשורות האלו נראה שאם הדבר יקרה, זה יהיה אירוע קטן למדי (כמו בועה) באחד המקומות שהוא מכיר להם טובה (פמגוסטה בקפריסין).

האם היות דמוי מכלית, שכל קיומה אינו אלא בתפקידה, הוא קיום אותנטי? קרוב לוודאי שלא, שהרי עיקר האותנטיות הוא התלכדות בין הפנים והחוץ; אך קיומו כאונייה, המתואר בשיר נוסף, אפילו פחות אותנטי מקיומו כמכלית (האונייה כמכלית משמשת אלגוריה למשורר).

בשיר על המכלית הוזכרו אוניות סוחר עליונות שהיה רוצה להחליף איתן דגלים, אבל אינו יכול (כפי שלא היה יכול לקנות את הזכויות הצבועניות בזמנים מסוימים). קרוב לוודאי שבשיר 'מה עושה אונייה כשהיא', יש דמיון בינה לבין אוניית הסוחר, אלא שכאן היא ריקה כל הזמן. שבע פעמים מוזכר בשיר המושג "צפה". זוהי אונייה ללא תפקיד, "את בטן הים היא סורגת/ במחשבה, לא// גברית כמו קדם". הסיטואציה שבה האונייה שורטת את הים במחשבה, היא סיוזיפית, שכן אלו מחשבות הפוצעות אותו. מצב הציפה מאופיין כתנועה ללא מטרה; האונייה שטה כביכול אל מחוז חפצה, אבל אינה מגיעה אליו גם כשהיא מוכנה לקראתו. היא בעצם אינה יודעת מי מילא אותה ומי הריק אותה, ויש בה רצון לעשות את דרכה חזרה, אולי מתוך פחד להתקדם. יותר מזה: היא היתה רוצה לעוף, אבל לא עפה, וגם לשקוע אינה יכולה. המשפטים המצמררים ביותר בשיר הם: "היא חולה את המים וחולה/ את החול. ולמנע אינה יכולה" וכן: "הנזרון אוכל את מזה". אין למשורר תשובה לשאלה איך ימשיך לנוע בעולם כשהוא בורד וריק בעוד השאיפה לתשובה הופכת אותו לחולה, והזיכרון של דבר מה מהותי לו 'אוכל' אותו.

יוצא אפוא שבכל מצב של שיט קיומו אינו אותנטי. כמכלית הוא עבר לתפקיד, וכאוניית סוחר הוא ריק מתחושה שלחיים יש טעם.

השאלה שבביל מה לחיות נשאלת גם באופן מפורש בקובץ, ולא רק באמצעות האלגוריות. היא לובשת נוסח קוהלתי במשפט כמו "אבל חיינו כאן לא יביעו דבר/ יום רודף יום, לילה/ הודף לילה, אין/ מתנה דעה". בשורות אלו 'הנזכוכית/ הצבוענית סופגת דם/ צפור', והאפשרות של האדם להיות חלק מחיים מאוזנים, אינה קיימת ("אני מבקש את העולם המתון, המבריק, בערי השיש הקלנות.../ ואני מגיע לשוליו").

ובכל זאת פנקס רומז על אפשרות הצלה כלשהי. גם בשיר 'את עצמו בתוך המים זה לוקח' המים הם הדימוי שבאמצעותו

החלום, ההזיה וזיכרון הילדות -

על שלושה מצבי יסוד בשירתו של אמיר גלבע

אלא שבכית שלאחריו מתחולל מהפך דרמטי בסצנה המתכתבת, כאמור, עם סיפור העקדה. המועמד לשחיטה אינו הבן יצחק, אלא האב, שעונה בקול חנוק, ובפנים חסרי דם: "זֶה אֲנִי הַנֶּשֶׁחַט, בְּנִי, / וְכָבֵד דָּמִי עַל הָעֲלִים. / וְאָבָא נִסְתָּם קוֹלוֹ. / וּפְנֵי חוֹרִים".

בהמשך, שב הדובר ומשמיע את קולו בהתרחשות, שהיא על הגבול שבין שינה לערות: "וְרָצִיתִי לְצַעֵק, מִפְּרֶפֶד לֹא לְהֶאֱמִין / וְקוֹרֵעַ הָעֵינַיִם. / וְנִתְעוֹרְרִתִי". מסתבר שהאירוע, שראשיתו אידיאלית וסופו מזוויע, התרחש בחלומו של המשורר בלבד, אך ביקיצה ממנו אין שמץ של נחמה. נהפוך הוא, השיר מסתיים בהתעוררות למציאות קשה: "וְאֶזְלַת־דָּם הֵיטָה יָדִי מִיָּן". סיום השיר נותן אפוא את הגושפנקא הסופית לא רק לעובדת הרצחו של האב, אלא גם להבנה, שעלילת החלום כשיר נשענת על עירוב מקאברי בין זיכרון ילדות תמים, לבין מציאות ממשית איומה ונוראה, שכנגדה המשורר זועק.

בסיום השיר נוצר גם חיבור חזק של זהות והזדהות, בין דמו השפוך של האב, לבין היעדר הדם מידו הימנית של הבן; זו אותה היד שאחזה בשמאלו של האב ביער. התחושה העולה מן השיר היא של חוסר אוניס עמוק (אֶזְלַת־דָּם) של הבן יצחק המייצג את הדור הצעיר בארץ לנוכח אימי השואה. הטור החותם את השיר מגלם בתוכו גם ארמז מקראי סוגסטיבי: "אִם אֲשַׁכַּח יְרוּשָׁלַם, תִּשְׁכַּח יְמִינִי" (תהילים, קל"ז, 5) - המבטיח לשמר את זיכרון השואה:

השיר בן ארבעת הבתים 'מִשֶּׁה' (כו"א, עמ' 214) נפתח (בית א) בסיטואציה מוזרה שבה מהווה הדובר, שהוא ספק־ילד־ספק־מבוגר, חלק מקהלם של בני ישראל במדבר לאחר יציאת מצרים. דומה כי העם עומד בפני אחת משעותיו הקשות, אך המצב של ערב מלחמה אינו מפחיד את הדובר, שכן בביטחון רב הוא פונה ישירות אל מנהיג העם:

נִגְשָׁתִי אֶל מֹשֶׁה וְאָמַרְתִּי לוֹ:
עֲרֵךְ אֶת הַמַּחְנֹת כִּךְ וְכֵךְ,
הוּא הַסֵּתֶפֶל בִּי
וְעֲרֵךְ לִפְנֵי שְׂאֲמַרְתִּי.

הדובר כשיר מעמיד עצמו כמעט בדרגתו של אלוהים. הוא מנחה את משה כיצד להתכונן לקרב הצפוי, ואמנם משה מציית

החלום, ההזיה וזיכרון הילדות מהווים שלושה מצבי יסוד פסיכו־פואטיים מרכזיים במכלול יצירתו של חתן פרס ישראל לשירה לשנת 1982, אמיר גלבע. באמצעות כל אחד מהם, או באמצעות צירופם יחד, מקים המשורר לתחייה דמויות, אירועים ומקומות שחלפו מן העולם לפני שנים הרבה, ודרכם הוא חודר אל עולמות עכשוויים, מופלאים ונוראים כאחד.

נוכחותם של מצבי יסוד אלה בשירתו של גלבע כרוכה, לעיתים קרובות, בהעלאה באוב של דמויות מקראיות ידועות, כמו גם בשבירת החיץ שבין החוץ לפנים, בין האישי ללאומי, ובין עבר מיתולוגי להווה אקטואלי. בנוסף, רבה תרומתם של מצבים אלה לשילוב הייחודי, בשירת גלבע, בין נקודת מבטו של המשורר המבוגר לזו של הילד. כל אלה יודגמו באמצעות קריאה בארבעה שירים רציפים, מתוך האנתולוגיה: פְּחֵלִים וְאֶדְמִים (עם עובד 1963, עמ' 213-216), שכל אחד מהם נושא את שמה של דמות מקראית ידועה. במקורם הופיעו השירים בתוך רצף רחב יותר של שירים השואבים את השראתם מן התנ"ך בקובץ שיריו הבשל של גלבע: שִׁירִים פְּבִקָּר פְּבִקָּר (הקיבוץ המאוחד 1953).

שיר הקינה והמהאה העצמתי 'יִצְחָק' (כו"א, עמ' 213), שבמרכזו תמונה קשה של עקדת־אב, מעמיד יד ושם למשפחתו של המשורר שנרצחה בשואה. מניה וביה, מהווה השיר מעין אתר זיכרון מילולי לכלל הקורבנות היהודיים במלחמת העולם השנייה.

'יצחק' נפתח (בית א) דווקא בתמונה אידיאלית המתארת, בלשונו ומנקודת מבטו של ילד שאינו מבחין בין עיקר לטפל, טיול תמים של אב ובנו ביער: "לְפָנֹת בְּקָר טִילָה שְׁמֶשׁ בְּתוֹךְ הַיַּעַר / יָחַד עֲמִי וְעַם אָבָא / וְיְמִינִי בְּשִׂמְאָלוֹ." אלא שכבר בבית השני מתנפצת האידיליה, כשלנגד עיניו של הילד מתגלית תמונת אימים סוריאליסטית: "פְּבִקָּר לְהִבָּה מְאֻכָּלֶת בֵּין הָעֵצִים. / וְאֲנִי יָרָא כְּלִי־כֶךְ אֶת פַּחַד עֵינַי מוֹל דָּם עַל הָעֲלִים". המאכלת שבין העצים מהדהדת כמובן את סיפור עקדת יצחק המקראי: "וַיִּשְׁלַח אַבְרָהָם אֶת־יְדוֹ, וַיִּקַּח אֶת־הַמְּאֻכָּלֶת לְשַׁחַט אֶת־בְּנוֹ" (בראשית, כ"ב, 10). בבית השלישי כשיר קורא הילד המבועת, בלשון מכמירת לב, לעזרת אביו, בניסיון נואש לשחזר את סיפור ההצלה המקראי: 'אָבָא אָבָא מֵהָר וְהַצִּילָה אֶת יִצְחָק / וְלֹא יִחָסֵר אִישׁ בְּסַעֲדַת הַצִּהָרִים'.



אמיר גלבע, צילם בוריס כרמי, אוסף מיתר, הספרייה הלאומית.

וירמיהו (ירמיהו, פרק א), שבכל אחת מהן שזורה כמה וכמה פעמים המילה 'נער' כביטוי לעמדתו של מי שחש שהוא רך בשנים, ואין בכוחו לשאת במעמסה שהוטלה עליו. ובאחת, בשיר 'מ'שה', וגם בשירים הבאים שילובנו כאן, עיצב אמיר גלבע את מראות השתיה של ילדותו, כמי שגדל והתחנך על סיפורי המקרא ב'חדר' ובבתי הספר של רשת החינוך "תרבות" בפולין, שבין שתי מלחמות העולם.

החיבור המפתיע והלא קוהרנטי, לכאורה, בין זמנים, מקומות ואירועים שונים המתבצע מתוך דיאלוג עם סיפורי התנ"ך נחשף גם בשיר בן בית אחד: 'ר'חב' (כו"א, עמ' 215).

הבט, הבט! הנה יוסי מתגנב אל השופר שכתבה.
מה לזקן, איככה זה ירהה ליר תבתו ולא יראה את יוסי?
יוסי, יוסי, תקע, תקע בשופר!
יעקב קלפיו נופלים לו מידיו
וחומות יריחו רועמות אלי-ארץ.
מיוזם במערבל שחובק את דקת הגזרה
והיא הלא רחב!
רחב!
על אונה מי לוחש?
והיכן ידי?
הרי ידעתי את ידי!
הנה הן!
הנה הן עלי רחב.
רחב!
מכרה יצאתי לבקש
וארץ.
והנה הנך שלי, רחב, רחבתי שלי, רחב!
איככה זה הפך שטפו של הירקון פלו
זהב!

לפקודותיו. דא עקא, שהמוטיבציה ליוזמתו נחשפת במהרה, בבית השני: באמצעות 'תפיסת פיקוד' המשורר מנסה להרשים נערות ונשים, שתפסו מקום משמעותי בתחנות חייו השונות:

ומי לא ראה אז בכבודי!
היתה שם שרה מן הילדות
שעל שמה תפנתי לבנות עיר.
היתה שם ארפת הרגלים מחות הפועלות.
היתה מלוינה מרבט אשר במלטה.
דינה מהגבול האיטלקי-היוגוסלבי.
וריה מהשפלה שבצפון.

טעם הגאווה הילדותית-נרקסיסטית פג במהרה, כאשר מסתבר למשורר, שלמרות נוכחותן של הנשים הרבות, החוזות בהתגדלותו, הרי שהאחת והיחידה, זו שבאמת מיועדת לו, והיא מקור כוחו והשראתו, חסרה ו"איננה".

וגאה מאד מהרתי אל משה
להורותו הרך הנכונה
והחור לי לפתאום
כי זו אשר בתוך שמי
חרוטה ונכונה -
איננה.

או אז מאבד הדובר את ביטחונו העצמי, ובכת אחת הוא מוותר על כל ימרותיו הצבאיות, ומחזיר את רסן השלטון לידיו של משה:

משה משה הנחה את העם.
ראה, אני פל-כך עיף ורועה לישן עוד
אני עודי נער.

הבית החותם את השיר שופך אור חדש על עובדת הימצאם יחד של הדובר, משה ונשים שונות בחייו של המשורר. מסתבר שהאירוע התרחש בחלום בלבד, ובו התמזגו יחד משאלות לבו וזיכרונותיו של המשורר כילד עם מאוויי הארוטיים של המשורר המבוגר. חלומות הגדולה של הילד, שלמד את סיפורי המקרא ב'חדר' התערבבו עם שאיפות הכיבוש הדון-זואניות של המשורר המבוגר, שככובש נשים טיפוסי מאמין באחת והיחידה, שכביכול נועדה רק לו, ושאחריה הוא תר בחיזוריו.

בתוך החלום מתנהלים הדברים, לכאורה, בפשטות ובבהירות, ואין למשורר כל קושי בעירוב שבין הזמנים. אך בסיום השיר, בשלבים הלא-מוגדרים של ניס-לא-נים, שבין שינה לערות, מתרחשת רגרסיה לתקופת נערותו הלא-בשלה. אמנם, הדובר עדיין פונה למשה, אך נימוקו לוותר על מנהיגותו כרוך במודעות חלקית לפחות לעובדת היותו ישן. לשון אחר, בבית האחרון בשיר נבנה מחדש החיץ שהוסר בין החלום לבין הסיטואציה האפית שהולידה אותו.

זאת ועוד, המילה 'נער' בטור האחרון בשיר שולחת אותנו אל תמונת ההקרשה לנבואה של שמואל (שמואל א, פרקים א-ג)

מידי המשורר, לבין העולם הסוראליסטי הנבנה בשיר, היא מוחלטת.

נטייתו של גלבע אל הכתיבה החווייתית-הזייתית הישירה פורצת הצורות ושוברת המסגרות של זמנים, מקומות והתרחשויות, מוצאת את ביטויה גם בשיר נוסף בעל שם מקראי: "שָׂאוּל" (כו"א, עמ' 216).

שָׂאוּל! שָׂאוּל!

אֵינְנִי יוֹדֵעַ אִם בּוֹשָׁה זֹאת הַיְתָה
אִם פָּחַד מִפְּנֵי רֹאשׁ נְטוּל גּוֹף –
אֲךָ בְּעֵבְרִי עַל פְּנֵי חוֹמַת בֵּית־שָׂאוּן
הַסְּבוּתִי אֶת רֹאשִׁי.

אֲזוּ, בְּמֵאֵן נַעֲרָה לְהַגִּישׁ לָךְ הַחֶרֶב לְפִי שְׂצוּיָה
עֲמַדְתִּי אֲלֶם, נְטוּל הַדְּבָר
וְדָמִי זָב מְלֵב.
אֲנִי בְּאֵמַת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לְאֹמֵר מָה אֲנִי בְּמִקְוִמוֹ
אִם נַעֲרָה הֵייתִי.
וְאַתָּה הַמֶּלֶךְ.

וְאַתָּה כְּבוֹד הַמֶּלֶךְ בְּמִצְוֹתָךְ.
וְאֲנִי בְּאֵמַת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לְאֹמֵר מָה אֲנִי בְּמִקְוִמוֹ.

שָׂאוּל שָׂאוּל בּוֹא!
בְּבֵית שָׂאוּן בְּנֵי־יִשְׂרָאֵל יוֹשְׁבִים.

בראיון שקיים חיים גורי עם אמיר גלבע בחורף 1982 ("חותם", על המשמר, 01.01.1982) הצהיר זה האחרון על אהבתו הרבה לשאול המלך כבר מילדותו. אפילו את שם משפחתו החדש (שם הלידה של אמיר גלבע היה ברל פלדמן), כך אמר, הוא שאל מסצנת נפילתו של המלך שאול בגלבע בקרב עם הפלישתים (שמואל א' פרק ל"א). את קרבתו האינטימית של המשורר לשאול המלך ניתן לחוש בשיר 'שָׂאוּל' לכל אורכו, אך הוא בולט במיוחד בפנייה הישירה אליו בגוף שני. השיר נפתח בקריאה כפולה של הדובר: "שָׂאוּל! שָׂאוּל!" – שלאחריה מגיע וידוי רגשי המשלב בין חוויית פחד לבושה, שחש המשורר בעברו על פני חומת בית שאן: "מִפְּנֵי רֹאשׁ נְטוּל גּוֹף". כבר בבית הראשון, מסתבר, מחולל המשורר היפוך בגרסה המקובלת בעניין גופתו של המלך שאול שתקעו הפלישתים בחומת בית שאן, לאחר שכתרו את ראשו מעליו (שם, 10). ייתכן שגלבע נשען כאן על גרסת דברי הימים א', פרק י, לפיה תקעו הפלישתים את גולגולת שאול בבית דגון, שעשויה להיות, על פי סברה מקובלת, בית ג'אן הגלילית, ששמה מהדהד את השם בית שאן.

כמו בשירים הקודמים, גם בשיר זה מטשטש המשורר את פערי הזמן והמקום בינו לבין האירוע המקראי, תוך שהוא חושף את הזדהותו המלאה עם סצנת מותו של המלך שאול הטבולה בדם לבו: "וְדָמִי זָב מְלֵב" (בית ב). הוא גם מעמיד עצמו בתוך הדילמה המדומינת בפניה ניצב נערו של שאול לנוכח בקשת

אמנם החלום איננו נזכר במפורש בשיר, אך המעברים הלא צפויים בתוך הרצף האימאזיסטי בשיר מהדהדים היטב את הדינמיקה האופיינית לחלום ולהזיה. הקריאה הראשונית בשיר תתקשה להבין את ההיגיון הסמנטי הקושר את מעשה הקונדס מתקופת הילדות לאיזה יעקב, שקלפיו נשמטים מידי, והלה מתקשר בדרך לא ברורה לחומות יריחו הרועמות ונופלות. לפתע מופיעה רחב הזונה כסיטואציה עמומה ומטושטשת, כאשר מישוהו חובק את גורתה הדקה, והדובר תוהה מי האיש הלוחש על אוזנה. עוד רגע והוא אינו מוצא את ידיו ו"הנה הן עָלֵי רֶחֶב" וכהרף עין, כבר מתחלפת התמונה, ואנו נמצאים בארץ הרחבה על גדות הירקון ביחד עם המשורר הנלהב.

רק תפיסת השיר כמעין מונולוג פנימי, תמוני בעיקרו, שמרכיביו מתקשרים זה לזה על דרך האסוציאציות החופשיות, תהפוך את אוסף התמונות הזה ליצירה אחדותית. לשון אחר, רק התבוננות בשיר, כניסיון לחקות את הדינמיקה הפרומה של החלום המשלב בתוכו זיכרונות ילדות יחד עם תמונות אקראיות-לכאורה מתקופות אחרות, תעניק לשיר את הקישוריות הנכספת בין חלקיו.

ורוק, תעלול התקיעה בשופר בילדות מעלה, על דרך האסוציאציה, את סיפור נפילתם של חומות יריחו לאחר תקיעה בשופרות (יהושע, ו, 20). נפילת החומות מתקשרת בזיכרון אישי של המשורר, מתקופת היישוב, אודות חבר לחדר שאהב לשחק בקלפים: "...בחדר הסמוך, קצת גדול משלנו, גר עגלון עם אשתו ועם בנו, יעקב. אני מזכיר את שמו, כי שמו נכנס אחר־כך לאחר שנים לשיר 'רחב'... (אמיר גלבע בראיון לעלי מוהר, 'דבר השבוע', 24 בדצמבר, 1971).

העיר יריחו מעלה על הדעת את גיבורת הכיבוש, רחב, המופיעה בחלום כדמות הזויה, שבאורח אירוני מכונה כאן "דַקְת־הַגְּזֵרָה". תחושת ההתפעמות של המשורר המגולמת בריבוי סימני השאלה והקריאה מעניקה לשיר ממד נוסף של אותנטיות. ומן התמונה המערפלת של מישוהו "בְּמַעֲרָבֵל" (אולי מתקופת עבודתו של גלבע בעבודות דחק), שלוחש לחישות אהבה על אוזן רחב, עובר החולם לתחושות מודעות למחצה לחלימתו. לרגע הוא מבקש אחר ידיו, אך מיד חוזר ושוקע בחלום שנעשה ארוטי יותר, ומוצא את ידיו מונחות על רחב. המשורר נסער כולו, ועל דרך החוויה החושית והחושנית מתמזגות זו בזו רחב האישה עם הארץ הרחבה, שאותה יצא לבקש: "וְהִנֵּה הִנָּךְ שְׂלִי, רֶחֶב, רֶחֶבְתִּי שְׂלִי, רֶחֶב!" השיר מסתיים בקריאות התפעלות של מי שזכה להגשים את אהבתו האישית והלאומית גם יחד. שטפו של הירקון, כסמל הארץ האהובה, מצטייר בדמיונו כשטף של זהב!

הרטוריקה החלומית של השיר מתחזקת גם מתוקף העובדה שהוא כתוב במשפטים אליפטיים המצביעים על כך שהדובר איננו מודע, כביכול, לפעולת ההבעה, והוא 'מסתפק' בדיווח אסוציאטיבי ישיר על רשמיו ורגשותיו (מעין זרם תודעה). ובאחת, השיר 'רֶחֶב' כנתינתו יוצר מראית עין של שיקוף ישיר של חלום, ועל כן נעדרת ממנו הסיטואציה האפית, שבמסגרתה נחלם החלום. החפיפה בין סיטואציה המסירה

חושך בצהרי יום

למרות שהשמש אותה
 כבר מזמן מבעד
 לחרכים
 אני מתחפרת באפלוּלית
 מתחת לסדין
 שוקעת
 באין סוף כסופי לאהבה
 אהבה - מלת המלים מתגלגלת על כל לשון
 כשלא מנסים להבינה מבינים
 או נדמה ש
 ובחורן מלחמות ללא סוף איך להבין
 שכני אדם הורגים זה את זה
 במקום לחיות עד כלות
 את הכסופים

מראה בחלון

השמש צובעת בזהב את מניפת הדקל
 זה לא תמיד עוזר לגרש את הקולות השודדים
 המשחירים את פני החיים
 הביטי לשמים
 את הרי יודעת
 להשתמש בהם
 כמקפצה
 אל
 קיום
 מסוג אחר
 את כבר יודעת
 להתבונן מבעד לעדשת היקום
 ולא דרך חרף צר ומר
 שבודק בלי הרף
 לאיזו מדרגה
 הגעת בסלם
 הספוקים
 אם תאמצי את עדשת הקוסמוס
 כקלידוסקופ קסמים
 מניפת הדקל
 לא תקמל
 ירקת עד
 תהיה
 כמשל

ניתן לסכם ולומר, שהכתיבה החושית-חוייתית החשופה וה'פרועה', של אמיר גלבע המערבת, ללא הפרד, בין עבר מקראי להווה אקטואלי, מהווה חלק מן הפואטיקה המודרניסטית המאפיינת את כתיבתו הבשלה של המשורר. זו נשענת במידה רבה על חוסר הקוהרנטיות האופייני לכל אחד משלושת מצבי היסוד בשירתו: החלום, ההזיה וזיכרון הילדות. אלא שבכל אחד משיריו עשוי המשורר לבטא מרחב שונה של חויות אישיות: מקינה חסרת אונים על יקירים שנרצחו בשואה, דרך ליריקה רוויית לבטים אישיים וספוגת ארוטיקה חושנית, ועד לגילויים נרגשים-אקסטטיים של הזדהות עם התקומה הלאומית בארץ.

המלך להמיתו: "אני באמת אינני יודע לאמר מה אני במקומי/ אם נערך הייתי" (שם) הלשון האליפטית של הדובר המשמיטה את התיבה "עושה" מן השאלה מחזקת את תחושת המבוכה וחוסר האונים של המשורר שממש נכנס, כל כולו, לתוך האירוע הקשה. תוקפה הרגשי של הדילמה ותחושת ההזדהות של המשורר מתחזקות גם מתוקף החזרה על חלק מהדברים גם בבית הרביעי בשיר, שהוא בן טור אחד בלבד. סיום השיר משיב לדובר את ביטחונו תוך שהוא משלב בין הממד האישי של הזמנה ממיליארית של המלך, לבין רעיון התחייה הלאומית העכשווית: "שאוּל שאוּל בוא! בבית שאן בני-ישראל יושבים."

”מאשימים את הדם” - על המשורר דוד הופשטיין

עדיין, אך גם עם מורשת סבו, עם מקל עתיק. מי עוד עקב אחרי זרימת הדם היהודי עד בבל, ושמר על כל כך הרבה חום ושמחה? אצלו, אפילו היום מת, נשאר צל בהיר.”

בשנת 1924, חתם הופשטיין על כתב מחאה נגד רדיפת השפה העברית בכרית המועצות. בעקבות כך הושעה מעריכת ה'שטרם', שנסגר זמן קצר לאחר מכן. באותה שנה נסע עם אשתו השנייה פייגה לברלין, שם התחבר עם חיים נחמן ביאליק. באפריל 1925 הגיע הופשטיין לארץ ישראל, כתב שירים בעברית ופרסם אותם בעיתונים הארץ ו'דבר'. ישראל קיבלה אותו בחום והוא היה תחת חסותו של המשורר אורי צבי גרינברג. הופשטיין נזכר בחייו בארץ ישראל בהתלהבות. בשנת 1940, בשיחה עם החוקר הספרותי אליעזר פודריאדצ'יק הוא אמר: "הייתי בארץ ישראל במשך שנה אחת בלבד, מפסח 1925 עד פסח 1926, אבל תמיד אזכור את טעם השנה ההיא. רוחנית, מעולם לא עזבתי את הארץ. חלק מהשירים שלי מעידים על כך. אתה יכול למצוא בהם חושים שנמתחים ישירות משם." שנה לאחר מכן, עקב דאגה לגורלם של שני בניו הצעירים, שאמם, אשתו הראשונה של המשורר, מתה, שב הופשטיין לקייב. פייגה הצטרפה אליו מאוחר יותר, עם הבת שנולדה בישראל בשנת 1929. המשורר נתן לילדיו שמות עבריים, הבנים נקראו הלל ושמאי על שם המחוקקים היהודים המפורסמים, ושם בתו היה לווייה.

בשנת 1927 נבחר הופשטיין לסניף היהודי של האיגוד האוקראיני של סופרי הפרולטריון, ובשנת 1928 הפך לחבר במערכת העיתון 'פרולט'. בסוף שנת 1929, הואשם הופשטיין ב"דעות זעיר-בורגניות" בשל התנגדותו למסע רדיפות נגד לב קויטקו, משורר יהודי סובייטי שכתב ביידיש ופוטר מאיגוד הסופרים. מאוחר יותר, שב הופשטיין למעמדו בהנהגת הספרות היהודית; במהלך מלחמת העולם השנייה היה חבר בוועד היהודי האנטי-פשיסטי ופעיל בסניף היהודי של איגוד הסופרים הסובייטים.

אבי, שעבד כראש מחלקת הספרות במגזין האוקראיני המרכזי 'ויטצ'זנה', נפגש עימו לעיתים קרובות ברחוב שבו התגוררו שניהם לאחר חזרתם לקייב בתום הכיבוש הנאצי. הופשטיין נהג לטייל ברחוב הזה, הלך מביתו לתיאטרון האופרה ולבלט, ואף הגיע למקום מגוריו של אבי. אבי סיפר לי שהופשטיין קיבל בהתלהבות את הקמת מדינת ישראל, ותיאר כיצד הראה לו המשורר כתב יד של שירו החדש, שבו הדמויות הראשיות

מאשימים את הדם, ספרו של הסופר הסובייטי היהודי, אלכסנדר בורשצ'גובסקי, הוא ספר מחקר על תולדות הוועד היהודי האנטי-פשיסטי, ארגון חברתי סובייטי ש-13 מחבריו הורשעו ב"פשע חתרני נגד המדינה, בריגול ובהפצת תעמולה רחבת היקף של לאומנות בורגנית בקרב האוכלוסייה היהודית של ברית המועצות". הם הוצאו להורג ב-12 באוגוסט 1952. הפעולה בוצעה בשם האנטישמיות הממלכתית בכרית המועצות ואחד המורשעים היה המשורר היהודי דוד הופשטיין. בורשצ'גובסקי, מחבר הספר, היה חבר קרוב של אבי. אבי היה אז פרופסור לספרות באוניברסיטת קייב וערך את כתב העת לספרות המרכזי באוקראינה הסובייטית, ויטצ'זנה ('מולדת'). בשנת 1949 הואשמו הוא ואבי בהיותם "קוסמופוליטים חסרי שורשים"; דובר בקמפיין שבו גוננו אינטלקטואלים ממוצא יהודי - "הלא-פטריוטים". גם קמפיין זה היה מעשה ידיה של אנטישמיות ממלכתית. בורשצ'גובסקי ואבי ניצלו, הופשטיין נורה למוות.

דוד הופשטיין נולד בשנת 1889 בעיירה קורוסטישב שבמחוז קייב. הוא למד בחדר ואצל מורים פרטיים. בזמן שירותו בצבא הרוסי (1913-1912), עבר בהצלחה את הבחינות לגימנסיה כתלמיד חוץ, אך בשל הנומרוס קלאוסוס (מספר מוגבל, כלומר מספר היהודים שיכולים להתקבל למוסד להשכלה גבוהה), הוא לא התקבל לאוניברסיטה ולמד במכון למסחר בקייב.

הופשטיין כתב שירים בעברית מגיל תשע, ומאוחר יותר כתב שירים גם ברוסית ובאוקראינית. בשנת 1909 התחיל לכתוב ביידיש. שיריו ומאמריו הראשונים פורסמו ב-1917 ביידיש בעיתון היהודי בקייב. את המהפכה הבולשביקית קיבל דוד הופשטיין כהגשמת אידיאל הצדק המקראי, וכמהלך שיציל את היהודים מדיכוי. בשנת 1920 עבר למוסקבה והיה לאחד מעורכי הירחון הספרותי היידי 'שטרם' (זרם). בשנת 1923 פורסם האוסף הראשון של יצירותיו, שבזכותו היה לאחד המשוררים הסובייטים הבולטים. המשורר היהודי שלמה רויטמן כתב עליו: "הופשטיין הוא המשורר ההרמוני ביותר מבין המשוררים הגדולים שלנו. הוא תופעה מפתיעה, אפילו בפליאדה הגדולה של בני דור המשוררים במאה העשרים. בעיצומם של מלחמות, מהפכות, הפיכות, פרעות ומשברים, הוא נשאר שלם וגאה, לעולם לא בגד בתרבות היהודית העתיקה. הוא ילך בצעד חדש, רחב, אישי, שלא צעדו בו

דוד הופשטיין

מיידיש: ק"א ברתיני



דוד הופשטיין

כחוד החרב

כַּחַד הַחֶרֶב
זוֹרְקֵת קְרִיאָתָהּ,
אֲדָמָה אֶלְמָת,
וְעַנְיֵי עוֹפְרֵת
הִיא מְגַרְדָּה בְּאוֹר זֶרְחָן.
גֶּשֶׁם חֵם שׁוֹטֵף עַל אֲרָצוֹת,
מִתִּיךְ גְּפָרִית וְאֵשׁ,
וּמְרֻזְבִּים מִמְּלֹא עוֹלָם
יִזְרְקוּ מִתּוֹךְ גְּרוֹנוֹת
מְרָה עִם יַיִן וְעִם דָּם;
וְאֲבָנִים וְגוֹרֵי־עֵץ
כֶּבֶד מְרַחֲפִים בְּקֶצֶף הַמְטָרָף...
וְמָה עֲתָה לִי כְּיוֹעֵץ
הַרְמוֹז שֶׁל הַזְּמַן,
הַמְהִירוֹת שֶׁל הַחֶלֶל
וְיָרֵי הַכּוֹכָבִים בְּקִרְוֵת הַשׁוֹמְמוֹת?...
גֶּשֶׁם חַי שׁוֹטֵף עַל אֲרָצוֹת,
עַל עוֹלָמוֹתַי, עַל כָּל הָעוֹלָמוֹת!

(פרויקט בן יהודה)

היו סטלין והשגרירה דאז של ישראל בברית המועצות, גולדה מאיר. אשתו של המשורר נזכרה: "דוד היה מאוד נלהב מהקמת מדינת ישראל. בעת שהותו באתר הנופש בקיסלובודסק, הוא מיד שלח מברק לנשיא האקדמיה האוקראינית למדעים עם הצעה לפתוח סמינר ללימוד עברית. הוא לא יכול היה להישאר בקיסלובודסק, הפסיק את הטיפול שלו וחזר הביתה." בספר מאשימים את הדם, נכתב על שירתו של הופשטיין: "[זו] היתה שירה ברמה גבוהה של מחשבה ורגש. הוא ראה את העולם, טייל ברחבי אירופה, לא רדף אחרי האופנות ולא בלע את החידושים הספרותיים האופנתיים, אלא [היה שקוע] במאות הכרכים שמרכיבים את אוצר המין האנושי, החל מהתנ"ך [...] הוא לא מצא בהם ציטוטים, אלא ידע וחוכמה. לא היה בקיב ידען של העתיקות היהודיות ושל עושר השפה העברית שישווה לו."

הופשטיין היה משורר לירי, אך עבודתו בשנים הראשונות שלאחר מהפכת אוקטובר ב-1917, כללה יצירות קודרות שעניינן הפוגרומים ביהודים במהלך מלחמת האזרחים ברוסיה. 'טריסטיה' (צער) היא אחת מיצירותיו המרשימות ביותר של הופשטיין, שבה המשורר חשף לעומק את נושא האובדן הטרגי של קורבנות הפרעות החפים מפשע. הוא לא דמיין שהוא עצמו יהפוך לקורבן של פוגרום אנטי־יהודי מטעם המדינה שאת המשטר שלה כל כך אהב.

הודות למשורר האוקראיני מקסים רילסקי, פורסמה ב-1958 במוסקבה הגרסה הראשונה של שירי הופשטיין ברוסית. במבוא לספר כתב רילסקי: "הוא [הופשטיין] היה אהוב על ידי כל מי שמעריך אדם, [הוא היה] טהור נפש, אצילי ורגשי, בהיר ורחב חשיבה. הוא היה אהוב על חיותו הבלתי נלאית של האופי, על הפשטות הקלה של הדיבור ועל הכנות המוחלטת [...] הוא אהב אנשים, אבל שנה צביעות, חוסר יושר וגסות רוח." כל מה ששנה הופשטיין, הוא מצא אצל משרתי מערכת הענישה הסובייטית, שהביאה עליו את קיצו.

מתוך: אינטלקטואלים יהודים, יוצרים והורסים, בפני השאלה היהודית שיראה אור בהוצאת כרמל.

בין השמשות הארגמן הוא מלך

בין השמשות הארגמן הוא מלך,
הוא מגרש את האפור והשחר
ולשעה קלה הוא בית הכלא
של כל זכרונותינו שהשארו מאחור,

רודה בעריצות, נוגש בפלא,
נוגס בנפש עיפה ורצועה
ללא רחם, אינו מותר אף חלק
אשר אינו בשליטתו העריצה.

אבל מתוך החנק המלא
יכול לקום היפי באקראי,
ואז לא מאתנו יפלא

לומר בלחשה: היה כראי
לחוות את הטהור ברגעים,
ולא את המקום שבו כלואים.

הזמן והשירה

מי ינצח בסוף, הזמן או השירה?
הזמן יכול לשחק הכל כמו מים את הסלע,
טפה אחר טפה פועלת בתורה
והתוצאה בסוף נראית כפלא,

אך השירה אחרת. היא נצבת
בחיוכה, אולימפית, מאירה
את כל השנויים אשר בטבע,
את העונות ואת הסערה,

וכך היא מתקימת במסלול קבוע
מעל למגדלים, לארמונות,
ללא שנוי, ללא התחנות

שיש לזמן. וככה היא בנחת
יודעת את כחה, ואז שולחת
את קריצתה לנצח אשר בה טבוע.

ראיתי פעם אחר פעם

ראיתי פעם אחר פעם שמש בהרים
בהעריכה, מראה לזהט
שבכחו אותי הפנט
ואני - מכה בסגורים.

השמש אדמה, וגם הלב אדם
ומתחוללת בו תשוקה רוחשת,
הוא מטלטל בין הרגוש חסר הפשור
והבינה שהיא רבת חידות.

תנועה קשתית נאמנה לקצב
של כל הכוכבים אשר בעצב
נעים במסלולם.

אין לי מלים, וכל איש כמוני
מול המראה הזה חש את העני
שלו מול העולם.

למנצח

בדרך כלל
 הוא רוכב
 על גלי
 האקסטזה שלו
 כאילו
 משום מקום.
 מתפתל
 התפתלויות כשל
 בת יענה.
 זה כשל
 או כסל?
 אין לדעת.
 הוא לא יודע במפכח
 איזו דמות
 יערוך לעצמו -
 שאחר כך יעריך
 או יעלה את חייו
 על מערוך החיים?
 חייו מתרוקנים
 מכלי-מבט.
 לרב חושב
 שהוא אשם למהותו.
 בינתיים
 חרותו מתבזבזת:
 תמיד עולה
 על מזבחות אישיים
 ומנצח.

סיוור כתובות

אני כבר
 לא יכול לערוך
 אצריך
 סיוור כתובות.
 הרגלים כבר
 לא מוכילות אליך.
 הבית העתק
 למקום
 רחוק כל כך
 וגם את.
 מאז
 אני
 מסיר
 אך
 הכתבת
 איננה עוד.

תלוי שחר

מעל ראשי היה תלוי שחר
 תוך כדי שתיקה עמקה.
 פתאום ראיתי
 או נוכחתי לדעת
 שאני רק
 טרמפיסט לחיים,
 תוהה תמיד
 על כללי מוסר
 והשחר תלוי ועומד
 ואף פעם
 מבטיו לא אומרים לי
 שום סוד.
 עוד מעט -
 התגלות.



מלון מורשת

לעולם לא עוד

"...ואת שאר אחיו הוא אסר באזיקים. אף את אמו שם באזיקים...
אכזריותו הגיעה עד כדי כך שהניח לה למות ברעב..."
- קדמוניות היהודים, יוסף בן מתתיהו

מלון היקרה בנוי על חרבה חשמונאית.
הרע עוד נודף מקירות האבן הזקורים.

האזרחים מציצים זה בזה, וקובעים מעמד.
הסכום מנצנץ כמכשירי בגידה.

למלצרים חיוך הבוז התמיד
של אדוני ארץ מדחים.

קרעי תפלות ובשם נרות כבויים
מתערבלים באויר הממחזר.

במטות עמקות, כריות ושמיכות
מזדרזות כמו סם להמיס את הכאב.

תחנות הגבירה שטות הלוך ושוב בפרוזהורים
"אריסטובולוס, אנטיגונוס, אלכסנדר, אבשלום..."

בחלומי, אנוסה היסטוריה,
אני הבן החמישי, ששמו מעולם לא הזכר.

הזדרזנו מעט עם המסר.
כן, היינו פזיזים, לא עצרנו לעשות את חשבון
הסכויים והסכונים, לא הערכנו בזהירות המתבקשת
את האפשרויות הסבירה שנתבזה, שאליהם
שוב לא יתיצב לצדנו, שנעלה מבין החרבות
כשכל אחד אחוז בידיו גופה או שתיים,
שקני החרום יסתתמו בצרחות, שזק"א
תכרע תחת העמס, שעובדיה יצאו מדעתם
ויתאבדו. לא הקצו מספיק משאבים לגרוע מכל,
לא השאר די מקום באנדרטות ובפסלי הזכרון
להרחבה משמעותית, ואפלו יום השואה הטוב והאהוב,
הארוז היטב בין מהדקי השנים, התברר
כנעול וכמתק מדי, כזה שדורש בדחיפות
רפורמת השלמה. הפקת הלקחים הייתה נגועה
באינטרסים, צופה פני עבר ועורת לעתיד,
שמרצחים כבר מחזיקים בו מצבים ושטחי התכנסות -
ומי אנחנו ומיהם זקנינו וילדינו
שנגלגל על לשוננו ומעל האתר משגים כמו "לנצח"
ו"הנני נשבע". כן, דברנו מהר ובפאתוס מגום,
ולעולם לא נזכה שוב להכריז "לעולם לא"
מבלי להסיט את המבט הצדה, להביט זה בפני זה,
ולבלע רק ולהאנח בשקט.

יזהר

המלים הרימו אותי למעלה, אבל גם גררו למטה, קברו בלי יכלת לזוז, הר מלים שהמשיכו לבוא
אבל לא להכתב, להכתב אבל לא להקרא - ערך המכסה על העני, מלים שמנועות מלגעת בקדוש,
באסור להגוי. גן ערן וגיהנום הם מקום אחד, שבו נשרפים ולעולם לא מגיעים. שם התבשלת,י,
בתשיקה לאחוז בחולף כך שלא יעלים. אוי הגוף, הגוף עצמו, הכאן, העכשוי, האמתי - עוד ישועה
ומלכדת, כי לא יכלתי לשאת את רפיון הנצחון, השפע המתפזר, זלעפות לא מלמעלה אלא
מלמטה, בוקעות מסתר הארץ ועולות ומזריעות עננים ... למה לא למדתי מוסיקה, האם גם שם
הייתי מתפתל, משתנק ומתענה?

וולט וויטמן

מאנגלית: ערן צלגוב

מתוך שירת עצמי 1

אני חוגג עצמי, וְשֵׁר עֲצָמִי
וְמָה שְׁאֵקַח עַל עֲצָמִי קַח אֶתָּה לָּךְ,
כִּי כָּל חֲלָקִיק שְׁלִי שְׁלָךְ הוּא בְּמִדָּה שְׁוָה.

אני מתבטל ומזמן את נשמתִי,
אני רובץ ננוח מתבטל בוחן גבעול של עֵשֶׂב קִיץ.

לְשׁוֹן שְׁלִי, כָּל חֲלָקִיק דְּמִי, נֹצֵר מֵאֲדָמָה זֹה, אֲוִיר זֶה,
נוֹלֵד כְּאֵן לְהוֹרִים שְׁנוּלְדוּ כְּאֵן לְהוֹרִים כְּמוֹהֶם, וְהוֹרִיהֶם כְּמוֹהֶם,
אֲנִי, בֶּן שְׁלוֹשִׁים וְשִׁבְעַת בְּרַגְעַת זֶה, מִתְחִיל בְּבְרִיאוֹת מְשֻׁלְּמֹת,
מִיֵּחַל שְׁלֵא לְחַדֵּל עַד מָוֵת.

אֲמוֹנוֹת וְאִסְכּוּלוֹת בְּהִשְׁהִיָּה,
מִצְטַנְעוֹת קִמְעָא, דִּי לְהֵן בְּמָה שְׁהֵן, אֲךְ לֹא
מְשִׁתְּכַחוֹת לְעוֹלָם,
אֲנִי אֲכַסְנִיָּה לְטוֹב וְלָרַע, אֲנִי מִתִּיר לְלֵא חֶשֶׁשׁ דְּבוּר
לְטַבַּע, לְלֵא מְעַצוּרִים וּבְכַח רֵאשׁוּנִי.

מתוך שירת עצמי 51

הַעֲבֵר וְהַהוּוּה קָמְלוּ - אֲנִי מְלֵאֲתִי אוֹתָם, רוֹקְנֵתִי גַם.
וְאֲמַשִּׁיךְ וְאֲמַלֵּא אֶת קִפְּל הַעֲתִיד הַבָּא שְׁלִי.

מֵאֲזִין אִי־שֵׁם לְמַעֲלָה! מָה יֵשׁ לָךְ לְחַלֵּק עִמִּי?
הַבֵּט בְּפָנַי שְׁעָה שְׁשׂוּאָף אֲנִי אֶת הַזְּדַחְלוֹת הָעֶרֶב.
(דְּבַר אֲמַת, אִישׁ מְלַבְּדִי אוֹתָךְ אֵינוֹ שׁוֹמֵעַ, וְאֲנִי נִשְׁאָר רַק עוֹד רַגַע.)

הֵאֵם אַתְּ עֲצָמִי אֲנִי סוֹתֵר?
יִפְּה אֵם כֵּן אַתְּ עֲצָמִי אֲנִי סוֹתֵר.
(אֲנִי עֲצוּם, אֲנִי מְכִיל הַמוֹנִים.)

אֲנִי נִפְנָה אֶל הַקְּרוּבִים, אֲנִי מִמְתִּין עַל סֵף הַדֶּלֶת.

מִי הַשְּׁלִים עִמְל יוֹמוֹ? מִי רֵאשׁוֹן לְסִים סְעֵדְתוֹ?
מִי מִבְּקֵשׁ עִמִּי לְלַכֵּת?

הֵאֵם תְּדַבֵּר בְּטָרֵם וְאֵלָיךְ? הֵאֵם יִבְהֵר שְׁמֵאָחֵר מִדִּי?



באנ'יה נטסוא'ישי

מיפנית: באנ'יה נטסוא'ישי, אמיר אור

7	1
אָדָם שְׁמַעְזוּ לְהַצִּיעַ שְׁמוֹשׁ בְּנִשְׁקֵי גְרַעֲיִנִי אֲבֹן קָיִם כְּכֹלֹת הַכֵּל	אִשָּׁה בְּשָׁחַר יּוֹלֶדֶת עַד אֵין קוֹץ אֶת הַגְּלִקְסִיָּה
8	2
הַשְּׁמֵשׁ בְּתַחֲתִית בְּאֵר עֲנָקִית לֵיד הַיָּם	כְּשֶׁמְגִיעַ סוּף הָעוֹלָם אִישׁ עוֹמֵד שָׁם וּפְיוֹ פְּעוֹר
9	3
אוֹתוֹ זַעַם הוֹפֵךְ עַד מְהֵרָה לְעַד־יִחְפּוּשִׁית וּמִתְחִיל לְנַצֵּץ	מְעַצֵּב מִחֻדָּשׁ הֵתָא הַבוֹדֵד הַזֶּה הוּא גּוֹשׁ שֶׁל רְשָׁע
10	4
מְלֶאֶךָ הוּא כּוֹכְבֵיית שֶׁטֶן - לֵאל סָמָן	אֲנָשִׁים שֶׁפְּשׁוּט רָמוּ פְּשׁוּט מוֹצְאִים אֶת סוּפָם
11	5
יְרַח־עַל כָּחַל וְטַפְשׁוּתָנוּ שְׂאִין לָהּ תַחֲתִית	אֶת הַרְכָּבַת הַמְרַפֶּשֶׁת בְּתַחֲנָה הַמְרַפֶּשֶׁת אֲנִי לוֹקַח כָּל בְּקָר
12	6
בֵּין עֲלִים יְרָקִים עֲרֶסֶל שֶׁל שְׁמִינִיּוֹת תּוֹיִם	אֶהְבֶּה עוֹלָה עַל גְּדוּתָהּ כְּמוֹ קֵשׁ מְסַפֵּר מְשֻׁמֵּשׁ

19
 כָּל חוֹטֵי הַבְּבָה
 נִקְרְעוּ
 אֶבֶק לִבְךָ רוֹקֵד בְּאֹוִיר

20
 לֵעֵת עֲתָה
 אָנוּ תְלוּיִים
 כָּאוֹ



באנִיָּה נְטִסוֹאִיִּשִׁי, מִשׁוֹרֵר הַיִּיקוּ, מִבְּקָר וּמִתְרַגֵּם בְּעַל שֵׁם עוֹלָמִי, נוֹלָד ב־1955 בְּעִיר הַקְּטָנָה אִיוֹאִי, וּמִתְגוֹרֵר כִּיּוֹם בְּפּוֹגֵי־מִי. לִמַּד סְפָרוֹת וְתַרְבוֹת הַשׁוּוֹאֲתִית בְּאוּנִיבֶרְסִיטֵת טוֹקִיו, וְלִימַד בְּאוּנִיבֶרְסִיטֵת מִיֵּיגִי, עַד לְפָרִישְׁתּוֹ ב־2025. כִּמְנַהֵל אֲגוּדַת הַהִיִּיקוּ הָעוֹלָמִית וְנִשְׂאֵי הוֹצָאָה גִּינְיֵוֹ תֵּרֵם תְּרוּמָה מִרְכּוּזִית לְעִיצוּב וּלְפִיתוּחַ הַהִיִּיקוּ בְּרַחֲבֵי הָעוֹלָם כִּיּוֹם. יִצִּירוֹתָיו, שִׁזְכוּ לְהִכְרָה בִּינְלָאוּמִית, פּוֹרְסָמוֹ בְּשִׁפּוֹת רְבוֹת. בִּינֵיהֶן 'הַאֲפִיפּוֹר הַמְעוֹפֵף' וְ'מִפְּלֵ הָעֵתִיד'.

נְטִסוֹאִיִּשִׁי לָקַח חֵלֶק בְּאִירוּעֵי הַיִּיקוּ מִרְכּוּזִיִּים בְּחִמְשׁ יִבְשׁוֹת, עִרְךָ אֶת הָאֲנִתוֹלוֹגְיָה הָעוֹלָמִית World Haiku, וְהִתְפָּרַסְם גַּם כְּצִיִּיר הַיִּיגָה. עַל תְּרוּמָתוֹ זָכָה לְפָרְסִים לְאוּמִיִּים וּבִינְלָאוּמִיִּים, בִּינֵיהֶם פָּרַס אֲגוּדַת הַהִיִּיקוּ הַחֲדָשׁ (1991), וְהִפְרַס הַגְּבוּהָ שֶׁל אֲגוּדַת הַסּוֹפְרִים שֶׁל מוֹנְגוּלְיָה (2015).

13
 בְּמִבְט מִן הַשְּׂאוֹל
 הָאִי
 כְּדוֹר שֶׁל לְפִיִּים לְזוּלֵי

14
 כִּד צוֹחֵק
 נִשְׂאֵר לְבָד
 בְּמִקְלֵט חֲסִין פְּצוֹת

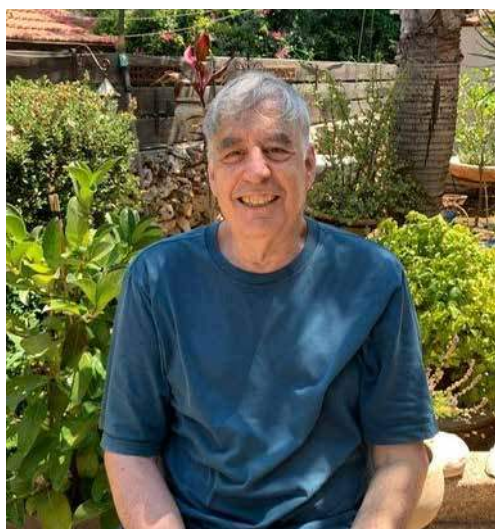
15
 חֵם גְּאוֹתְרָמִי
 עוֹלָה מִבְּד הַצִּיּוֹר
 שֶׁל צִיֵּר חֲלָשׁ רְאִיָּה

16
 קָרְקַס אֲנְדְרוֹאִיִּדִי
 גַּם קֵהְלוֹ
 אֲנְדְרוֹאִיִּדִים

17
 אֲרָנָב שְׁחֹר
 לְאַחַר שְׁהָאֵלִים כְּבוֹ
 מְדוֹרָה עֲנָקִית

18
 נוֹשֵׂא
 זֶרַע שֶׁלֹּא פוֹרֵחַ לְעוֹלָם
 עַל גְּבִי

רפי וייכרט בשיחה עם פרופ' מיכאל קרן



מיכאל קרן

למרכזיות כאשר כל היתר נותרים בשוליותם. תשובה קצרה המוכרת לך היטב מצויה בשירה של ויסלבה שימבורסקה בתרגומך 'כתיבת קורות חיים': "כתב כְּאֵלוּ מְעוֹלָם לֹא דִבְרַתְ עִם עֲצָמָךְ / וּכְאֵלוּ עֲקָפֶת עֲצָמָךְ מֵרְחוֹק". טמונה כאן תובנה שהצלחה בעיני אחרים, בין אם מדובר בניסיון לקבל תהילה במרחב הציבורי, להתקבל לעבודה בהייתק, או לעלות בדרגה באוניברסיטה, דורשת ויתור על הדיכור העצמי, האוטנטי. דן עומר סירב בעקשנות לעשות זאת ובכך התקרב יותר ממרבית האינטלקטואלים הישראלים לדגם האדם המורד של אלבר קאמי. הוא נלחם כל ימיו בדרך של אי שיתוף פעולה עם הממסדים שסבבו אותו, לא חסך ביקורתו משום מוסד, לא הוזמן על ידי פוליטיקאים לסייעור מוחות, לא השתייך לשום ברנז'ה ספרותית ולא מחה נגד תאגידים כלכליים כדי להצטרף אליהם בתום המחאה. כפי שנאמר באחד מן הניסיונות לפענח את דמותו אחרי מותו, עומר היה כנראה הדבר הקרוב ביותר לנביא זעם שפעל בספרות העברית. לכן אם להתייחס למשל לשירת "הביט" שצינת, מעניין להיווכח עד כמה התרגום הנשכח של דן עומר לכותרת שירו של אלן גינזברג Howl כ"נהמה" ביטא את רוח המרד של התקופה אל מול התרגום המקובל כיום "יללה" (ראו בתרגום עורך פלד יללה ושירים אחרים, קשב לשירה, 2016, ר.1), שהרי גינזברג לא ילל את יללת התן אלא, כדן עומר בעקבותיו, נהם את נהמת הנמר המתנפל על כל המקובל והקדוש בתרבות ובפוליטיקה.

פרופסור מיכאל קרן, יליד 1944, ידוע כחוקר וכמרצה בתחום מדע המדינה וכמי שעמד לפני שלושים שנים בראש המחלקה למדע המדינה באוניברסיטת תל אביב. עם זאת, במשך השנים פרסם מאמרים וספרים מרתקים בתחום הספרות ובהם **ספרות פוליטית במאה העשרים** (סדרת האוניברסיטה המשודרת / הוצאת משרד הביטחון, 1999). קראתי בשקיקה בספרו החדש **התפסן בקפה טעמו: דן עומר ומלחמת התרבות בישראל** (הוצאת פרדס, 2025) שבו העלה מן האוב (ומשוּלֵי הספרות) דמות מרתקת. ביד אמן, בעמקות וברחבות של מחקר היסטורי וסוציו-תרבותי פרש בו את מסכת חייו הקצרים והדרמטיים של איש הבוהמה, הסופר, המשורר והמתרגם דן עומר. ראיתי בכך הזדמנות לשאול אותו כמה שאלות על דמות שהיתה משמעותית עבורי בראשית חיי כמשורר.

ש: בשביל בני דורי דן עומר היה בעיקר מתרגם שירת "דור הביט" האמריקנית שהופיעה בספר נהמה: שירה ביטניקית אמריקנית (י. מרכוס 1967). חלקנו קראנו גם את האנתולוגיה משירת גרמניה תלויים על צלב הברזל (פרוזה, 1979). מה משך אותך בדמות המשורר-סופר-מתרגם שהיה במשך חייו הקצרים דמות שולית ואחרי מותו נשכח כליל? אתה מזכיר בספר כמה וכמה דמויות מרכזיות יותר – פנחס שדה, דוד אבירן ואחרים – שאפשר לחשוב עליהן כמושא ראוי למחקר כה מעמיק כמו זה שהעמדת כאן.

ת: אתה צודק לחלוטין. דן עומר נחשב במשך חייו הקצרים דמות שולית ואחרי מותו נשכח כליל. אם תפנה למראי המקום המופיעים בסופם של חיבורים בחקר הספרות העברית החדשה כמעט אף פעם לא תמצא בין "עוז, עמוס" ל"עמיחי, יהודה" את שמו של דן עומר. אפילו באתר "בוקספר" הוא מתואר רק כחלק ממיתולוגיה בוהמית, שמאלנית, של ירושלים, שסופרי ישראל הממוסדים נהגו להעלות על המוקד פעם בשבוע סביב שולחנות בבית קפה ספרותי ברחוב דיזנגוף. אך זו בדיוק הסיבה שבחרתי לחקור לעומקם את כתביו ומעשיו. בספרים קודמים שלי על יחסי בן גוריון והאינטלקטואלים בשנות החמישים, תגובתם של סופרים וסופרות למלחמת ששת הימים, תפקידם של מקצוענים בממשלת פרס בשנות השמונים ועוד, עסקתי בדמויות מרכזיות בוהויה הישראלית, אבל עם השנים התחלתי לשאול את עצמי לפרש הסוד ההופך דמויות אחדות

שמרדו במוסכמות ובקודים המקובלים על החברה הבורגנית. דן עומר הזדהה לחלוטין עם הדמות שהמקוללים, ומשוררי "הביט" שהביאו את בשורתם לארה"ב, ייצגו, זו של האמן החי בשולי החברה, צורך סמים ואלכוהול, כותב מתוך התנגחות במסד, חי חיים קיצוניים ומיסורים ולעיתים אף מת מוות מוקדם. מאחר שנמנעתי מאבחנות פסיכולוגיות חיפשתי את הסיבות למרדנותו של דן עומר ברקע הביוגרפי שלו ואמנם בין קרובי משפחתו, שהשפעתם עליו היתה ניכרת, אפשר לזהות יסוד מובהק של מרד. היו אלה הדוד קדמי כהן, סופר יהודי-צרפתי שהקים במחנה הריכוז קומפין שבו נכלא ב-1941 תנועה בשם



ש: לצד ניתוח נרחב ומרתק של טקסטים ספרותיים - ועם יד על הלב אני מוכרח לומר שלעיתים הניתוח מעמיק ומקורי יותר מהטקסט שבו אתה עוסק - אתה פורש יריעה גדולה של הקשרים היסטוריים. ספר קצת על עבודת איסוף החומרים. מהתוצאה ניכר שהשקעת בזה שנים וזה ממש מעורר התפעלות.

ת: המחקר ההיסטורי הנוגע לקפה "טעמון" ברחוב המלך ג'ורג' 27 בירושלים נסתייע בכך שהבית שבו גדלתי היה מולו, ברחוב המלך ג'ורג' 30, וכך הכרתי את בית הקפה

"מסדה" לחיזוק היהדות והקמת מדינה יהודית בארץ ישראל, בן הדוד ז'אן פרנסואה שטיינר, מחברו של הספר מעורר המחלוקת **טרבלינקה** שבו טען שהתגובה ההולמת לשואה נגלתה במרד טרבלינקה, שבו היה ניסיון להיחלץ מן המוות אל החיים, ולא במרד גטו ורשה, שם המורדים פעלו מתוך ידיעה שהמרד יוביל למוותם, והרודה המשוררת והמוזיקאית אילזה הרלינגר-וובר, שעבדה בטרזיינשטט במרפאת הילדים שם היא עודדה את הקטנטנים באמצעות שירי הערש שחיברה, ואשר סיפור חייה הוא סיפורו של מרד אסירי מחנות המוות שדבקו בכוחותיהם האחרונים בחיים באמצעות היצירה האמנותית. גם אני מרגיש שהפרקים העוסקים בדמויות מופלאות אלה הם מהיפים בספר.

עם המלצרית הנצחית כרמלה עוד לפני שדן עומר בילה על הברזלים שלפניו וניהל ויכוחים סוערים עם הח"כים האומללים שאיתרע מזלם להיתקל בו בדרכס ל"בית פרומיין" שבו שכנה אז הכנסת. גם סיפורים כגון זה על אנשי משמר הכנסת שנמסר להם על בחור מזוקן המטריד את הח"כים מן הברזלים של "טעמון" וקטפו משם בטעות את אריה בוכר המזוקן כדי להפליא בו את מכותיהם לא היו זרים לי. כיליד ירושלים הבנתי היטב את אמירתו של פנחס שדה שאינו מכיר בספרות העברית יצירה המבטאת את ההווה של איש צעיר בחוצות ירושלים לפנות בוקר כפי שמבטאת זאת הפואמה "ירושלים" של דן עומר. בפואמה זו המשורר מקשיב לפעמוני הכנסיות הנתנים קולם על הרי יהודה וחולם על השר האשורי רבשקה הנושא נאום מול חומת העיר בימי המלך חזקיהו אבל גם יודע שהעיר כולה עצורה ועזובה, מהמרקקות שבקופות החולים ועד למשתנות המצהיבות שבכיכר ציון. מרבית פרקי הספר דרשו כמובן מחקר מעמיק יותר. בייליתי למשל קיץ שלם בחקר קורותיו של אהרון שמואל ליברמן, מחשובי היהודים המשכילים ברוסיה במאה התשע-עשרה, הנחשב לאבי הסוציאליזם העברי. המחקר נדרש כדי לעקוב אחר ספרו הנשכח של דן עומר דניאל איש חמדות (אחד משמות העט של ליברמן) המתאר בגוף ראשון ובעברית של המאה התשע-עשרה את קורותיו של המשכיל שנכשל בהפצת בשורתו להמונים. הספר שנכתב סמוך למותו של דן עומר מבקש לשחזר באמצעות הבדיון את גשותיו ותסכוליו של ליברמן בעת שהוא יושב בקרון הרכבת לסירקוז שם איבד עצמו לדעת.

ש: מצד אחד אתה איש אקדמיה ותיק ועתיר הישגים ופרסומים שלימד עשרות שנים במוסדות אקדמיים בארץ ובחור"ל. מצד שני יש בכך מזג סוער ומרדני, אולי אפילו חתרני ואנטי-ממסדי, קצת כמו מושא ספרך. איך החלטת לכתוב דווקא ספר שפונה לקהל לא אקדמי?

ת: קיימת סתירה מובנית בין הישגים אקדמיים למזג סוער, ואמנם כמרצה למדע המדינה סבלתי לא אחת מכך שלא הבנתי את סוד טווייט הקשרים באקדמיה, שבשיחות חולין לא ידעתי לדבר בקול מדוד ולבטא חשיבות עצמית, ולמרות שנחשבתי לחוקר ומרצה טוב לא הקפדתי להישאר בתחום מוגדר והפלגתי למחוזות אינטלקטואליים שונים. עמיתי גם לא ראו תמיד בעין יפה את ניסיוני להרגיש את קיומה של מציאות החורגת ממודלים התנהגותיים מקובלים במדעי החברה - רק לאחרונה הזכיר לי תלמיד לשעבר כיצד הפסקתי פעם שיעור כדי להשמיע לתלמידים את Go West ולחוש יחדיו את הקצב הבוקע מלהיט זה של להקת הפט שופ בויו. אך האמת היא שאף פעם לא העזתי לחרוג ממסגרת החיים של מי שמבלה עיתותיו בכתביה מלומדת לצורך הקידום הנכסף לדרגת פרופסור. הדרך לשלב את אורח החיים האקדמי עם מה שאתה מכנה רוח מרדנית נמצאה לי באמצעות הפנייה שלי אל הספרות היפה שאפשרה לי מדי פעם להעלות תובנות מקוריות ביחס למציאות החברתית והפוליטית שסביבנו. כך גם נולד הספר הזה הפונה, ככל ספרי, לקהל אקדמי ולא אקדמי כאחד.

ש: אחד הדברים היפים ביותר בספרך הוא הדיון בדמויות במשפחתו של דן עומר שלהן נודעה השפעה מהותית על עיצוב עולמו וכתביו. איך החלטת שאתה מקדיש להן את פרקי הפתיחה עוד לפני שאתה מגיע אל האיש עצמו? מנין השגת את החומרים האלה?

ת: חלק זה של הספר אכן דרש מחקר ארכיוני רחב. ראשיתו בשאלה כיצד צעיר ישראלי בן למשפחה בורגנית פיתח זיקה כה מובהקת אל ה"מקוללים", משוררי המאה התשע-עשרה בצרפת כשארל בודלה, פול ורלן, ארתור רמבו ואחרים,

יובל פז

חיים

נולדתי

כמו כדור שנוצה מרוכה
רוצה ואינו נראה, מפלח את האויר
וזרע אבק.

היום אני מנח על שלחן
מכסה פרוורים מלחם ישן.
מדפדף בעצמי כמו בספר
שאין בו דבר חדש.

אולי במותי אפגע בחלון צלול
ואפלו יהיה עכור –
מבעד לזגוגית המנפצת אפשר יהיה
לראות גוזל ממריא בפעם הראשונה.

רכבת הרים

אם אעלה עליה, אמות מפחד
ואם אפחד לעלות, אמות מאכזבה.
ללא ספק, שתי אפשרויות גרועות.

אבל אני בחרתי בגרועה יותר –
לא עליתי
ומאז אני תלוי הפוך –

הרגלים בשמים והראש באדמה
מקף מסלות למקומות יפים
שאליהם פבר לא אגיע.

מתוך: מסע באור אחרון

ש: כשאני חושב כמה אנשים ייקחו את הספר הזה ליד, כלומר מי קהל הקוראים הפוטנציאלי שלו, לבי נחמץ. אני עצמי קניתי כמה עותקים להעניק במתנה לאנשים שבוודאי ישמחו עליו. ניכר מהכתיבה שהתענגת עליה ושהיא באה מאהבה אבל מתבקש לשאול האם זה לא, כשם ספרו של אורי ברנשטיין, עיסוק בין חברים?

ת: בעיסוק בין חברים דימה אורי ברנשטיין את האמנות ל"הליכה על חבל דק מעל למתרחש" וזהו תיאור מדויק של התפסן בקפה טעמון. התהליכים האיומים המתרחשים כיום סביבנו – מלחמת שולל, הפיכה משטרית, שחיתות שלטונית, סיאוב מוסדי ופגיעה אנושה בתרבות העברית וערכיה – מביאים לייאוש עמוק המתבטא אצל חלקנו בניסיון לחיות בתוך בועה, תוך ידיעה שזו צפויה להתנפץ, ואצל אחרים ביציאה לפעולות מחאה שהאפקטיביות שלהן מוטלת בספק. דווקא במצב זה חשוב שרכים, בעיקר צעירים וצעירות הפעילים במחאה, יגלו את דגם המורד העולה מן הספר, הכולל עמידה נחושה מול ממסדים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים תוך לקיחת סיכונים עד כדי אובדן עצמי.

ש: לו נדרשת לבחור קטע שירה או פרוזה שהוא תמצית הווייתו של דן עומר ושמדבר אל לבך מה היית בוחר?

ת: הייתי בוחר בפואמה 'אודה לשאול' הפורשת באריכות את פרשת חיי של שאול טשרניחובסקי שבדיוק מלאו מאה וחמישים שנה להולדתו. גם על פואמה זו כתב פנחס שדה ש"מכל הידוע לי על מה שנכתב בשירה העברית החדשה על יוצר עברי כלשהו אין זכור לי דבר שישווה לפואמה בפרוזה שכתב עומר על שאול טשרניחובסקי באהבתו אותו". לא קשה להבין את אהבתו של דן עומר למשורר שמרד במי שאסרו את אלוהי כובשי כנען בסופה ברצועות של תפילין, והוא רואה בו בשל כך גיבור הנוקם בכל שעבוד ובכל עריצות. מספיק קטע מהפואמה הארוכה כדי להבין את משמעותה: "שאול, מעם כפוף גו ומושפל באת לספר לנו בקומתך הגבוהה לנוכח פסל אפולו, לספר לנו על ריב-העולמים שלנו. באת לספר על השתחויות לשכיות-חמדה, לו ידעת שם למעלה שאול, לנוכח איזה פסל אפולו ענקי אנו נזקקים כיום ולאילו ביבי-שופכין משתחוים אצלנו." ♦

ענת שיימן

מרי אוליבר

מאנגלית: מכבית מלכין ויואב ורדי

*

בלילה
היו קרב עם עצמי
בבקר קמה מפתעת
פצועה

השנה באה לשעה קלה. אחר כך אני מתעוררת
בגיא החצות או בשלוש לפנות בקר
אל הניחוחות הראשונים של האביב

שכא, לגמרי מעצמו, לא משנה מה.
לבי אומר, מה שחשבת שיש לך אין לך.
גופי אומר, האם ההלמות הזאת אי פעם תפסק?

*

תמיד השאלה
איפה לשבת

לבי אומר: בסדר, בסדר, הני תלמידה טובה.
גופי אומר: תני לי לקום ולצאת, אני רוצה ללטרף
את הפרחים הרבים הלכנים ההם, שנפתחים בלילה.

על שפת אגם, לראות מעט, לטבל יד במים
על הקהר, לראות את כל היפי, לחלם לגעת

העולם בו אני חיה

*

לשחות בים יוני
בסוף אוגוסט
לרגע הייתי חלק מהאינסוף
של מים כחלים ללא אפק
קרירות ברורה עוטפת
הנשמה מצטללת

אני מסרבת לחיות
כלואה בבית המשתת על
סבות והוכחות.
העולם בו אני חיה ובו מאמינה
הוא רחב מזה. ובכל מקרה,
מה לא בסדר עם אולי?

לא היית מאמין מה פעם
או פעמים ראיתי. אומר
לך פשוט את זה:
רק אם ישנם מלאכים בראשה, יתכן
ואי פעם, תראה אחד מהם.

מתוך: איש אחד, אהוב

מתוך: תהילות

איילת השחר

בשלהי כל לילה
 עיני פקוחות לרוחה
 כמו ערת ראיה
 אני מחכה לה דרוכה
 לקול זעקותיה, חכלי לדתה
 שחור הלילה יסוג
 תעלה קרן אור נחשונית
 תביס את החשכה.

מה לרצות בשעה של כמעט
 שמאחר מדי
 והכמעט אין בו מרוח להטות כף
 וכשאנינו, לעקם כפית בכפית
 להחליף כאב קטן באחר -
 צבתות של סבל חדש עשויות בסבל ישן
 הכל זריזות ידים
 דברים נעלמים בלהג
 כשהאינסוף מדבר עם עצמו בלי הכרה
 מלאכת מכשפת לאחז עינים בלי עינים
 כמו לשאל אדם שנעלם מן הרחוב:
 היית פאן כשלא היית?

סוכה בקצה מדבר

ממתינה
 שהסופה תחלף
 לה, שתבוא.
 נבנה סכה בחול
 נאחז בקני הסוף
 משענת קנה רצוץ

*
 בקצה העיר שחררנו את החיה מכלא השפה
 ביני ובינה עמד כל הפרא
 צמא דם לטעם את המלה לילה
 וכשכלב הרוח שרק יללת תנים אחרונה
 מחדיר במתק הדרים את רעיון היער
 נעץ הברוש ניב קדום
 עמק בעור הלכנה.

לא נרפה
 בחכלים, בעבותות, בקשרים, בכפיות
 נהדק.

*
 עצם את העינים קין
 תראה איד
 ארבות הפעס מעשנות בה חרונים
 זה לא סתם הכל
 פיד שקורא
 איפה
 עונת הציד קוראת
 כראשונה
 לאחרונים.

מתוך: קירות כחולים

מתוך: נבואות לאחור

כלא היתה

וְשׁוֹלֵיָהּ אֹר
 מְמַלְאִים אֶת הַמָּקוֹם
 וְדַמוּתָהּ מְרַחֶפֶת
 רְחוּצָת אֹר כְּעֵין עֶרְפֶּל לְבָן
 הַבֵּיטָה בִּי וְקוֹלָהּ קוֹל אִמִּי
 וְיַדְעָתִי בַחֲלוּמֵי כִּי הִיא אֶתִּי
 וְיַדְעָת לִבִּי.
 וְנִמְוָגָה.
 כִּלְא הִיְתָה.
 וְנִפְרָצוּ עֲשָׂתוֹנוֹתַי.

חשכה רובצת לפתח

אוֹמְרִים
 נַר אֶחָד
 מְגַרֵּשׁ אֶת הַחֹשֶׁךְ.
 הַנֵּר יִמְיוֹ קִצְרִים
 נִחוּץ קוֹ אֶסְפָּקָה סְדִיר.

מתוך: תמונה עם קרן שמש אחרונה

שתיקה

לִיא'
 אֶת רַעְבוֹנֵי הַשְּׂבִיעֹת וְהַלְכָת
 לְלֹא מְלִים
 אֶת מַחְזִירָה חֲצִי חֲיוּךְ נֹזֵר
 מַחֲכָה שֶׁכָּבֵר אֲגָמֵד
 שְׁלֹא אִמֵּר יוֹתֵר מִלָּה
 וְאֵז כִּנְפִידֵךְ הַקְּצוּצוֹת
 שׁוֹב יִפְרָשׁוּ
 וְאֵת תְּלֻכֵי אֵל בֵּית הוֹרִידֵךְ
 כִּי לֹא נוֹתֵר לָךְ דְּבַר לוֹמֵר
 רַק הַבְּטָת בְּעֵינַי
 וְהַלְכָת בַּחֲזָרָה לְאֵן שְׂבָאת

אחרי ההתכה

אֲנַחְנוּ נְסוּגִים לְעֵבֶר עֲצָמָנוּ
 בְּשׁוֹר מוּל בְּשׁוֹר כָּאֵב בְּכָאֵב
 נִשְׁזָרִים מִתְעַרְבְּלִים מִתְחַרְרִים עַל טַפַּת
 הָאֵמֶץ הָאֲחֻרוֹנָה שֶׁנִּגְלָה אוֹ לֹא
 מוֹצֵצִים זֶה אֶת לְשֹׁדוֹ שֶׁל זֶה
 אֶת מוֹצֵא פִינּוֹ הַעֲקוּשׁוֹן אֲנַחְנוּ מִתִּיכִים
 אֶל הַחַרְרִים הַכְּמוּסִים בְּיוֹתֵר אֶל הַעוֹלוֹת
 שֶׁעֲבָרְנוּ, שֶׁבְּרָצוֹנוֹנוּ לְעֵבֶר שׁוֹב וְשׁוֹב יָחַד וּלְחֹדֵד.
 אֵינָנוּ יוֹדְעִים בְּרָגַע נִתּוֹן אִם שָׁנִים אֲנַחְנוּ אוֹ אֶחָד
 אֶלֹא רַק כִּלְאֲחֵר מַעֲשֵׂה מְבִינִים
 שֶׁהֵינּוּ שָׁם בְּרָגַע אֶחָד שָׁלֵם
 כְּלִבְנָה הַנִּשְׁבָּרָת
 כְּאֲבָרָהֶם הַשׁוֹלָה אֶת יָדוֹ
 מִן הַשָּׂה.

מתוך: צפור אי-השלמות

הולדינג

דב קואֵלָה
מתעטף על מתני
לוֹחֵשׁ
במבט עינים
'אל תעזביני'
לפעמים אני תוהה
האם זו רק אני
שמחזיקה

גולה

איפה שארית היום
פטיש היום-יום היכן הוא
רעש הרקע הרגיל התת-רגיל
הנעלם אל תוך עצמו אותו
אני מבקש את מה שנגזל ממני
שלא ירשם
בזכרון

Bonding

אף אחד לא גלה לי
שבתוך כמה שבועות
אכיר ומזים קטנים
של תוי פנים
ואיך לבי יקפץ
מחיוך רפלקסיבי
מירים שתופסות את
אצבעותי
שמושכות בשערי
מלמדות אותי ללכת

הביתה

החדרים הנקיים מכל חפץ
קירות מסידים מכל ריח
תריס שבור שתקן
בית חף מפגעי החיים
כגופה שעברה טהרה

גם אם יהיה זה השיר האחרון שתכתב
גם אם תהיה זאת המלה האחרונה
לך הביתה ילד לך הביתה

הילד הבוכה

ראיתי אותך בשוק
מזיל דמעה
על קרטון דחוס, עם מעיל מרפט
נגזר עליך להיות
רפרודוקציה בשקל
כאב בנלי
מי יאמין לדמעות על הלחי
מי יאמין למבט
העיף ממספר שנותיך
אלפים כמוך

*

הגעגע
אינו אלא עץ עירם
מביט בגמה

מתוך: לשבור את נעל הזכוכית

מתוך: כל התשובות נכונות

הדס לאור אשור

גדעון אלעזר

צהוב בכף ידי

יג

דְּבִיקוֹת יִתְּרָה בְּכַף יְדֵי הַיְמָנִית
מִסְחִיטַת הַלִּימֹנִים.

אֲנִי מוֹבִילָה אֶת הַקְּלָפוֹת אֶל הַקּוֹמְפוֹסִטֵר
וּבִדְרֹךְ נִדְבָקֶת בְּאַבְקַת אֲבָקָנִים
מִלְטוֹף חֲרָצִיּוֹת.

הֵן מוֹשִׁיטוֹת אֵלַי אֶת רֹאשׁוֹן מִבְּעַד
לְרִבּוּעֵי הַבְּרֹזֶל בְּגֵדֵי שֵׁל הַשְּׂכָנִים,
אִיךְ אֶפְשָׁר שְׁלֹא לְחַכֵּךְ בְּהֵן כַּף יָד.

פְּעַם הִתְחַבְּאֵנוּ כְּאֵן,
בְּמַעֲבַה הָאֲדָמָה.

וְכָל שְׂרִירֵי הַמְּקוֹאוֹת וְרִצְפוֹת הַפְּסִיפּוֹס הַמְּעַטְרִים
לֹא יִשְׁכִּיחוּ מֵאֲתָנוּ אֶת הַמְּנוּסָה הַזֹּאת
אִיךְ הִתְגַּדְּדוּנוּ בְּמַחְלוֹת הָאֶבֶן.

הִיא נִלְקָחָה מֵאֲתָנוּ – יוֹם אֶחָד,

הִיא נִשְׁלָפָה תַּחְתִּינוּ כְּמוֹ מַחְצֶלֶת קֶשׁ

(אֲרִז, בְּשׂוֹרֵיז נִפְשָׁךְ הָאֲכֹזֵרִי, אֶת מַגְלָה אֶת הָעֵקֶבּוֹת כְּלָם)

יז

תלוי

אֲנִי מֵאֲטָה. וְכֹאז,

תוֹלָה בְּנוֹף הַזְּמַנִּי מִבְּטִי בְּהִיָּה –

קוֹרֵי עֶכְבִּישׁ תְּלוּיִים בֵּין עֶשֶׂב לְשֹׁבֵר בְּקִבּוּק

מִזְכִּירִים לִי, אֵינִי דֹבֵר שֶׁהוּא

בְּלִתֵּי תְּלוּי.

מִשֶּׁהוּ מִכָּל אֵלֶּה וְדֹאֵי תְּלוּי בִּי.

רַק אֲנִי זְכִיתִּי

לְרֹאוֹת אֶת הַגְּבְּעוֹת הָאֵלֶּה

לְהִנִּיחַ אֶת עֲצָמֵי עַל הַדְּרֹךְ הָעוֹלָה חֲבֵרוֹנָה

מִשׁוֹם מָה, אֲנִי,

יְחִיד מִכָּל הַכּוֹסְפִים

חֲלַפְתִּי עַל פְּנֵי שְׁבַע הַמְּדַרְגּוֹת וְעֲלִיתִי

לְנִשְׁקֵךְ אֶת קִבְרֵי אֲבוֹתֵי.

דוֹקָא אֲנִי

הָאֵהָבָה הַזֶּה, מַעֲבִירָה אוֹתָנוּ עַל דְּעַתָּנוּ.

כאן בונים

ברחוב הבנים בהוד השרון, 2022

עֲשָׂרִים וְשֵׁשׁ בְּרוּשִׁים בּוֹגְרִים

שֶׁנִּצְבּוּ כְּשׁוֹמְרִים

מִסָּבִיב לְגֵדֵר שֶׁל הַחֲלָקָה

שֶׁל חֲנוּת הַבֶּשֶׂר הַיְּהוּדִיתָה

בְּרַחוּב הַבָּנִים הַצְּעִירִים

נִפְלוּ בְּבִקָּר אֶחָד

וְהָעֵלּוּ אֶבֶךְ רַב.

כ

דְּרוֹמָה, בְּמוֹרֵד הָהָר,

יָרוּ כְּאֵן בְּמִישֵׁהוּ, בְּשָׁבוּעַ שְׁעֵבֵר.

מִישֵׁהוּ נִרְצַח כְּאֵן.

דְּרוֹמָה אֲנִי נוֹסֵעַ, הַמְּדַבְּרָה, כְּאֵלּוּ לֹא קָרָה דְּבָר

בֵּין הַגְּבְּעוֹת הָאֲחֵרוֹנוֹת הַתְּקֵהלוֹת קֶטְנָה

כְּמָה רְכָבִים בְּצַדֵּי הַדְּרֹךְ מִמִּין

רְכָב מִשְׁטָרָה מִשְׁמָאל.

עֲרָמָה שֶׁל כְּבָשִׁים דְּרוֹסוֹת

מַעֲטָרוֹת אֶת הַכְּבִישׁ בְּלִבָּן וְאָדָם.

מתוך: טריסטן דה קונה | דם ענבים

מתוך: אקליפטוסים

מאלף הטיגריסים

קוראים לי אהוביָה ומדי פעם הצבעים סביבי מאפירים בבת אחת. נופלת עלי אפלולית אדישה, עצבות חד-גונית אפרפרה ונטולת חיות. בתקופות אלו של נשימה כבדה ואפרורית אני ממחר לנסוע ברחבי העולם.

ברגע שֶנֶחְתִּי בהודו הסתערו עלי הצבעים הבוהקים והרועשים, הריחות העזים וההמולה הצפופה של בני אדם הגועשת כמפלי מים. הכל כאן תוסס, מלא חיים וחיוניות תזזיתית.

כבאר של בית המלון "כלכותה" סיפר לי הברמן, ששמו סידאהרטה, על איש הטיגריסים הגר בעיירה גדולה בשם מנדאוה, שנמצאת בצפון מזרח הודו, על הגבול עם בנגלדש. איש זה, שאת שמו סידאהרטה לא ידע, פיתח שיטה מדעית מיוחדת במינה לאילוף טיגריסי פרא שמצייתים בהכנעה למבטו ונעים בכיוון שמצביע אגודלו כמו כלכלבים שאולפו מקטנותם. די במבט חד מעיניו והם משתחחים ביללה חתלתולית רפה של כניעות וכשהוא זוקף את אגודלו הם נעמדים זקופים שלובי רגליים קדמיות.

"לא להאמין, עם טיגריסים? הרי אלה חיות ענקיות ופראיות, כל אחת כמעט רבע טון?" אמרתי בפליאה ובהתלהבות, "איך הוא עושה זאת?"

"אין לי מושג", אמר סידאהרטה, "מה שסיפרתי לך זה כל מה שאני יודע. אם זה מעניין אותך, למה שלא תיסע למנדאוה ותיווכח במו עיניך, מה דעתך? יפה מאוד. בוודאי שאני יכול להסביר לך איך להגיע למנדאוה, זה לא מסובך."

בערב, לאחר שישנתי כל הבוקר ואחר הצהריים מרוב עייפות מהמסע הארוך, ירדתי לבאר של מלון מנדאוה ושאלתי את הברמן על איש הטיגריסים. גם שמו היה סידאהרטה ואני כיניתי אותו בליבי בשם סידאהרטה השני. בטח יש בהודו עוד מיליונים אנשים ששמו סידאהרטה, כמו שהשם דייוויד נפוץ באמריקה. סידאהרטה השני לא היה פחות סימפתי מהראשון ועבור שטר של עשרים דולר סיפר לי את כל מה שהוא יודע על איש הטיגריסים, ששמו דרך אגב הוא ג'וג'ו, ג'וג'ו מאלף הטיגריסים הפראיים של הודו. אוקיי, נחמד.

"אז מה השיטה של ג'וג'ו?" שאלתי בעודי לוגם מבקבוק הבירה.

"אתה תוכל לראות אותו בפעולה כבר מחר אם תרצה", אמר סידאהרטה השני. "הוא גר באחוזה קטנה לא רחוק מכאן, שם הוא מאלף את הטיגריסים שצדים עבורו. אני יכול לקחת אותך אליו, זו לא בעיה, נקבע מתישהו בבוקר, זה לא רחוק..." הוא הפסיק לדבר ונעץ בי מבט בעל משמעות פיננסית ברורה.

לגמתי לגימת בירה עמוקה, שיהקתי, הוצאתי שני שטרות של חמישים דולר שאחזתי אותם היטב באגרופי ואמרתי, "עשינו עסק. מחר באחת-עשרה בבוקר. חמישים דולר כשאתה מביא אותי לג'וג'ו וחמישים דולר כשאתה מחזיר אותי לכאן, אבל בתנאי שאתה מספר לי עכשיו את כל מה שאתה יודע על ג'וג'ו."

"אוקיי", אמר סידאהרטה השני באנגלית רהוטה בניב בנגאלי, "אבל הסיפור האמיתי השלם יעלה לך עוד קצת."

"אוקיי", השבתי באנגלית בניב של בירה בנגאלית ושלפתי מהארנק עוד שטר של עשרים דולר, מחזיר במבט רב משמעות את שני שטרות החמישים לארנקי.

"מה שאני מספר לך, ידידי הטוב", אמר סידאהרטה השני, "הוא מה שאני ראיתי במו עיני. אני מכר ותיק של ג'וג'ו ומביא אליו תיירים סקרנים וגם מתווך בינו לבין הקרקסים הכי גדולים בעולם. הם קונים ממנו

טיגריסים מאולפים בסכומי עתק. דרך אגב ידידי הטוב, הביקור אצל ג'וג'ו יעלה לך קצת, כן? לא, לא יודע בדיוק כמה, את זה תצטרך כבר לסכם עם ג'וג'ו עצמו, בהמלצתי, כמובן, אוקיי? טוב מאוד, אז נמשיך. הוא הכניס לכיסו את עשרים הדולר החדשים שהצטרפו אל העשרים הקודמים והמשיך.

"ובכן", אמר סידאהרטה השני וחיכך את כפות ידיו השמנמנות בתנועה סיבובית פיננסית ברורה שהתעלמתי ממנה, "את הטיגריסים המורדמים הכניסו לתוך כלוב פלדה גדול, שם הם התעוררו והתחילו לפסוע ימינה ושמאלה, חושפים ניבים מחודדים, נוהמים ולעיתים קרובות שואגים ומסתערים ללא תוחלת על מוטות הפלדה של הכלוב. לצד הכלוב, במרחק ביטחון, רחוק מטופרי רגליו הקדמיות של הטיגריס שנתקף בטירוף זעם ופחד, ישב ג'וג'ו בשיבה מזרחית עם רגליים מקופלות ושלובות, כמו בודהה, בגו זקוף, נועץ נכחו מבט חד ויציב מבלי נוע שעות על גבי שעות."

הוא לגם מעט מהתה ואני הנפתי ראשי ביניקת בירה ארוכה, "זהו?" אמרתי, "זה כל מה שהוא עושה? יושב שם מול הכלוב כמו איזה..."

"חכה", שיסע אותי סידאהרטה השני, "חכה, קצת סבלנות. כן, הוא יושב שם ללא נוע, תוקע מבט חד בטיגריס שיוצא מדעתו. החיה היתה מתעוררת משנתה ומוצאת עצמה בכלוב ומולה יושב יצור שלא נע, לא מפחד, אדיש לה ולמעשיה, ומבטו מחריר ומצמית. השאגות והנהמות וההסתערויות הנוראות והאזכריות על מוטות הפלדה של הכלוב מול פניו הקפואים של ג'וג'ו לא גרמו לו להניד עפעף, גם כשהטפרים שרטו את האוויר סנטימטרים מפניו, בסופו של דבר ההתקפות הפראיות הלכו ושכחו ונדמו. ואז קרה הדבר המופלא מכל", אמר סידאהרטה השני בהרגשה ושתק.

"ואז מה קרה?" שאלתי בקוצר רוח, פותח בקבוק בירה שלישי.

"אוקיי, אוקיי", אמרתי בהשלמה, "אבל דע לך שזו כבר ממש סחיטה, לא יותר מעשרה דולר!"

"ואז קרה הדבר המופלא מכל", חזר ואמר סידאהרטה השני, "הטיגריס הגדול התיישב על אחוריו מול ג'וג'ו ושניהם נעצו מבטים חדים אחד בעיני השני, שעות על גבי שעות, בקרב העיניים של הכחול מול הצהוב, עיניו הצהובות מלאות תאוות הרצח של הטיגריס מול עיני ג'וג'ו, כחולות שאישוניהן שחורים, עקשניות ללא צל של פחד. טוב", אמר סידאהרטה השני במין גיחוך שחלף על שפתיו, "אומרים שג'וג'ו הוא תוצר של הכיבוש הבריטי", ומשום שבאותו הרגע אחז בי שיהוק גדול בגלל הבירה הבנגאלית, הוא אמר באכזבה מנומסת, "זה בגלל העיניים הכחולות, הבריטיות. טוב, לא חשוב. אבל לטיגריס זה היה חשוב. החיה המפחידה נתקלה לפתע בעיניים כחולות חדות מבט ונעדרות פחד לחלוטין." ושוב הוא נדם.

"נו", אמרתי ככעס מתודלק בבירה, "זה כבר יותר מדי, הסחיטה הזו, באמת, אתה לא מתבייש?" הושטתי לו שטר של חמישה דולר והוא המשיך, "וכך הם ישבו נועצים מבט אחד בשני, בקרב העיניים הכחול פלדי מול צהוב רצחני, מבלי לזוז ומבלי להשמיע קול, עד שלפתע, כעבור זמן ארוך מאוד שנמשך ימים, הוציא הטיגריס מלועו מין יללת כניעה כזו שלא שמעת מימך אפילו מחלתול קטן ונפחד, הוא הרכין את ראשו בתנוחת כניעה מוחלטת ונע בכיוון אגודלו של ג'וג'ו לאשר יפנה..."

"אבל למה?" התפרצתי, "למה שטיגריס נורא כזה יתנהג כמו שפן קטן?"

"למה? נו, באמת, איך אדם אינטליגנטי כמוך אינו מביין?" אמר סידאהרטה השני באיפוק, "למה? כי הטיגריס קלט בכל מהותו החייתית שלפניו ניצב יצור נטול פחד וחכם הרבה יותר ממנו. חכם ממנו לאין שיעור. יצור שבגלל חוכמתו הגדולה אין בו צל של מורא והינו השליט האולטימטיבי, שאין שום דרך אלא להיכנע לו, בגלל עליונותו השכלית, בגלל תבונתו העצומה."

"וואו", אמרתי. הנחתי את בקבוק הבירה הריק ולא פתחתי חדש. "זה באמת משהו."

"אבל ג'וג'ו לא הסתפק בזה", המשיך סידאהרטה השני ואמר, "למרות שמבחינה פיננסית הוא הלך ופרח וגם אני ביחד איתו, הוסיף בכנות לב מפתיעה, "הוא לא הסתפק בזה, הוא שאף להכניע את התגלמות הטבע עצמו, את הטיגריס הכי נורא והכי פראי, ששטח מלכותו השתרע על כל היער העבות והסבוך בעצים אדירים ועתיקים ושרכים שטיפסו אל על, זה הג'ונגל שחצה את גבול הודו ובנגלדש. הוא שאף להכניע את הטיגריס הכי עצום שנברא, את שיא מימושו של הטבע, של מהות הטבע עצמו, את הטיגריס שכינו אותו בשם מפיל האימה, שיריקאן. אומרים שזה טיגריס גדול כמעט פי שניים מהטיגריס הרגיל, אולי חצי טון, בעל ניבים כמוטות פלדה מחודדים, שלמרות גופו הכביר והכבד הוא נע במהירות קקליע

של רובה. איש טרם ראה אותו, אבל ראו את עקבות כפות רגליו הענקיות, את השריטות העמוקות שפצעו את גזעי העצים שכנגדם הוא שייף את טפריו, ומדי פעם שומעים את הדי שאגתו המחרידה מרחוק, אי שם." ושוב הפסיק סידאהרטה השני לדבר ולגם לגימה ארוכה מהתה הבנגאלי. קפצתי את אגרופי בסימן שהוא הבין מיד ולכן המשיך לדבר כאילו קרב העיניים הקצרצר לא אירע בינו לביני.

"טוב," אמר באכזבה, "ג'וג'ו מימן משלחות ציד גדולות לצוד את שיר־קאן ולהביאו לכלוב האילוף, לכלוב שבו האדם מחדיר בנפש החיה את עליונותו התבונית. לומר לך את האמת, ידידי הטוב, זה נראה לי קצת מטורף, איבוד דרך, יהירות גסה של ג'וג'ו. הרי בכלל לא ברור אם שיר־קאן קיים אי־שם. איש לא ראה אותו ממש. והמשלחות האלו שלא הצליחו לצוד את שיר־קאן רק עלו לג'וג'ו הון תועפות. הכסף זרם מכיסו החוצה במקום ההפך. וחוף מזה, אז מה, מה הוא רוצה להוכיח בזה, כלום. זה כמו לכבוש את האוורסט. נו בסדר, אז סר הילרי וטאנסיג ההודי הגיעו בשנת 1953 לפסגת ההר הכי גבוה בעולם, הם טיפסו לגובה של 8850 מטר, אז מה, אני שואל אותך, והתשובה, לדעתי, אם אתה שואל אותי, היא יהירות, יהירותו של האדם. אני ואפסי עוד.

"טוב, אז בקיצור: ג'וג'ו מימן משלחות רבות לצוד את שיר־קאן. ולכסוף, לא מזמן, הם הצליחו לצוד אותו. תוכל לראות אותו מחר. אתה רואה ידידי הטוב, המזל שיחק לך, כי עדיין ג'וג'ו שקוע בתהליך האילוף של שיר־קאן. הם כבר מחליפים מבטים נוקבים מעל לשבועיים. מעל לשבועיים רצופים! התהליך כבר חייב להגיע לסימונו. אם יתמזל לך המזל אולי תוכל לראות מחר איך שיר־קאן הנוראי הופך לחתלתול קטן וכנוע. נו, אתה לא סבור שזה שווה משהו?"

"יפה," אמרתי, "באמת זה סיפור יפה ששווה משהו," והוצאתי מארנקי עוד שטר של עשרים דולר. "אני רק רוצה לומר לך, סידאהרטה ידידי הטוב, שזה שהילרי וטאנסיג כבשו ראשונים את האוורסט, השתלם להם מאוד מכל הבחינות. ואני גם בטוח שאילוף שיר־קאן ישתלם לג'וג'ו ולך כפל כפליים. אין לי ספק בכך ידידי הטוב."

כשיצאנו מעיקול השביל המרוצף והתקרבו אל כלוב הפלדה הגדול, אמרתי לסידאהרטה השני, "אני רואה עכשיו את הגב הזקוף של ג'וג'ו מול כלוב הפלדה, אבל רגע, איפה שיר־קאן הנוראי?"

"זה לא ג'וג'ו," אמר סידאהרטה בדאגה, "זו בובה בדמותו, בובה שנראית ומריחה בדיוק כמוהו. הרי אינך מאמין שאדם מסוגל לשבת ככה ימים רבים בלי לזוז, לאכול, לישון, ולשירותים."

התחלתי לצחוק, "בחיי שלא חשבתי על זה. אז ברגע שהטיגריס נרדם, ג'וג'ו חמק ושמו את הבובה במקומו, מה? מה אגיד לך, סידאהרטה ידידי, בני האדם מתחמנים אפילו את הטבע בכבודו ובעצמו."

סידאהרטה לא ענה. הוא עקף בזהירות את כלוב הפלדה ובדק את מנעול השער הפתוח.

"מישהו פרץ את המנעול וגנב את שיר־קאן?" שאלתי בניב שרלוק־הולמסי.

סידאהרטה זרק בי מבט מבטל ואמר, "לא גנבו אותו. איש לא היה מעז לגנוב אותו. שיר־קאן פרץ לכדו את השער. למה אתה ממעיט מיכולתו של שיר־קאן, למה? מרוב יהירות? שיר־קאן הרבה יותר חכם ממה שאתה חושב. הוא ראה איך פותחים וסוגרים את השער וטראה מה שהוא עשה, הוא משך והעביר את השרשרת עם המנעול לצד שלו בטופר כף רגלו, ניסה לפצח את המנעול בשיניו, תראה פה את השריטות העמוקות, ולכסוף קרע את השרשרת, די בקלות, אם אתה שואל לדעת. זה כלום בשבילי, אתה יודע איזה כוח איתנים יש לו בלסתות, ברגליים, בגוף האדיר שלו? ואז הוא דחף בכוחו העצום את השער המשוחרר מהשרשרת הקרועה, והופה היי, שיר־קאן ברח, נעלם ביער העד."

"אתה צודק," אמרתי בעודי בוחן את השרשרת, "הם השתמשו בשרשרת ומנעול סטנדרטיים, זלזלו בתבונה וכוחו של שיר־קאן ולא העלו בדעתם שזה מה שהוא עלול לעשות. טיפשי מצידם אם לומר את האמת."

סידאהרטה נראה מודאג ואמר, "עכשיו צריך לחפש את ג'וג'ו. אני מקווה שהוא ישן שנת ישרים."

הבית של ג'וג'ו היה ריק. איש לא קידם את פנינו. וכשסידאהרטה קרא בקול, "הלו, הלו, יש כאן מישהו?" ענה הבית בדממה. "מוזר מאוד," פלט סידאהרטה בחרדה. במסדרון המוביל לחדר של ג'וג'ו, חלפנו על פני דלתו הסגורה של רב המשרתים ויקראם הזקן, כשלפתע נפתחה הדלת כדי סדק ועינו הנפתחת של ויקראם הציצה בנו.

"שתה קצת יין," אמר סידאהרטה לויקראם שהתיישב לשולחן ולא הצליח להתגבר על הרעד שאחז בגופו. "הוא מצוי בהתקף חרדה חמור," אמרת, "צריך לתת לו מיד כדור הרגעה. יין עכשיו זה לא בדיוק מה שמתאים." לאחר שויקראם בלע כדור וחצי שהביא סידאהרטה, הוא אסף את שארית כוחו וניסה, בפרצי דיבור מגומגמים, להסביר לנו מה קרה. מה שהבנו הוא זה. כשהעירו את ג'וג'ו משנתו העמוקה והודיעו לו ששיריקאן פרץ את השער וברח, הוא נתקף באימת מוות והתחיל לצרוח בשיגעון שעיני הטיגריס

הצהובות רודפות אותו מכל עבר, עיניו האכזריות של שיריקאן, עיניים צהובות עם סדקים צרים של רצח שחור, עיניים שהולכות וסוגרות עליו. עיניים צהובות, עיניים צהובות, צרח ללא הפוגה, מגן על פניו בזרועותיו, כשלפתע הוציא בחטף מממגירת השולחן אקדח והחל לירות לכל עבר. עובדי הבית ברחו כולם, ורק ויקראם הזקן והמסכן שהתחבא מאחורי הכורסה נשאר. ג'וג'ו נסוג לחדרו בעודו יורה באקדחו בעיניים הצהובות שסוגרות עליו, נעל את הדלת וכנראה שם הוא מתחבא, רדוף במבט עיניו המחרידות של שיריקאן.



איור, pixabay

ויקראם נתן לנו את המפתח הרב-תכליתי שלו וסידאהרטה ואני נכנסו לחדרו של ג'וג'ו. החדר היה חשוך. נשמעה יבבה כבושה, וסידאהרטה לחש, "להדליק את האור?" "לא," לחשתי בשפתיים חשוקות, "צריך לוודא שהאקדח לא בידו." הראייה שלנו הסתגלה לחשכה ובפינת החדר ראינו גוש אדם. כשהתקרבנו אליו בזהירות גדולה הבחנו שג'וג'ו יושב על

השטיח נשען בגבו אל הקיר, ראשו מוסט לאחור ועיניו בוהות אל על במבט אטום, ידיו שמוטות לצידי גופו ומפיו עולה מדי פעם יללת אימה בלתי נשלטת. האקדח נח על השטיח לצידו. סידאהרטה סילק את האקדח ואני הוצאתי מכיס חולצתי פנס עיפרון קטן והארתי את עיניו. האימונים המורחבים התכווצו מיד. פרט לתגובה זו וליבבה המחרידה שבקעה מגרונו מדי פעם, לא הבחנתי בשום דבר נוסף. ג'וג'ו היה משותק כאבן.

"הדלק את האור, סידאהרטה," אמרתי ביובש, "והזמן בדחיפות אמבולנס. ארון ג'וג'ו נמצא בהתקף פסיכוטי קשה וזקוק לטיפול מיידי. אם ישאלו מי קבע את הדיאגנוזה, אמור להם שקבע אותה ד"ר אהובי, פסיכיאטר מומחה." כבר ראיתי בקליניקה שלי ובבית החולים עשרות מקרים כאלה של מבטים ריקים, מנותקי מציאות.

לאחר שהאמבולנס אסף את ג'וג'ו מאלף הטיגריסים, יצאנו סידאהרטה ואני אל מכוניתנו. הצבעים של הודו האפירו בבת אחת, ריחות התבלינים נעלמו וגם השמש ההודית הלוהטת באדום השחירה על רקע לבן אפרפר של השמים. עצבות אפלה אחזה בי וכאשר סידאהרטה שאל, "נוסעים אלי או למלון?" ענית, "למלון." ידעתי שהמסע שלי הסתיים ואני חוזר הביתה. אם האפלולית האדישה של הטבע, של האל, קיימת בכל מקום, למה עלי לחפש בעולם צבעים אפורים בנשמתם במאמצים כל כך גדולים?

נפל טיל

בלילה אחד בין שבת לראשון נפל טיל מאחורי הבניין שלי. אני אומרת את זה בכל כך פשוט, בנאלית אפילו, שכחתי כבר שטילים לא נופלים בכל מקום. ישבנו בממד, נועה על המיטה המתקפלת, אבא על הכיסא של המחשב, ואני ביניהם, כמו תמיד, כמו מאז שהיא נולדה. והיה בום כל כך חזק, וזה היה חריג, כי קפצתי וחיבקתי את אבא, ואני אף פעם לא מחבקת. לא עושים את זה אצלי בבית. זה מצביע על חיבה, אנחנו לא יודעים כל כך לדבר או לעשות חיבה. אנחנו רק יודעים את זה בלב.

ופחדנו לצאת מהדלת. הרגשנו שמהו קרה. כמו שמרגישים שמישהו עומד להגיד לך שלום. או שיש באוויר תחושה של יום שישי. ופתחנו את הדלת, וכל הבית היה רק זכוכיות. כל כך הרבה זכוכיות. יותר מבמפעל הזה בונציה, שמראים לך איך מנפחים זכוכית באש. לא נבהלתי. לא בכיתי. רק יצאתי החוצה, לכניסה של הבניין, עם פיג'מה קרועה ושיער מבולגן, ישבתי על המדרגות, ובהיתי. כי מה כבר יכולתי לעשות? והיו מסביב המוני אנשים, משטרה, פראמדיקים, סתם כאלה סקרנים מהשכונה ליד. ואני ישבתי שם, עם ראש על הידיים, ובהיתי. כי מה כבר יכולתי לעשות?

ואז אמרו ללכת לבית ספר שלי, לספר שנפל עלינו טיל. לא רציתי לספר. חשבתי שאם אשאיר את זה בלב, זה יטל את כל מה שקרה. והחלק שנפל יחזור שוב לתקרה. אבל הלכנו וסיפרנו על הטיל, והיו שם עוד הרבה אנשים שעמדו בתור לספר על טיל כזה שנפל להם בבית. כרגיל, אתם יודעים.

ואז פרצתי בבכי נוראי, וניגש אלי חובש, וניסה להרגיע. ואמר שהכל יהיה בסדר. וכל מה שיצא לי מהפה זה "אני גם בגמילה". לא יודעת למה אמרתי לו, זה כל כך אישי ומביך ואני תמיד משאירה את זה במשפחה. ויותר משאני נבהלתי מהטיל, הוא נבהל ממני, כי גם טראומה וגם גמילה, מי הכשיר אותנו לזה? אז ניגבתי את הדמעות, חייכתי, ואמרתי "אל תדאג, אני אהיה בסדר", כי בינינו, מה כבר יכולתי לעשות?"

◆

שכנים

יש איזה בחור אחד בקומה שמעלי, עבר לפה לפני - אם אני זוכרת נכון - זה היה ממש קצת אחרי שסבתא נפטרה, אבל קצת לפני שהתחיל הסמסטר הראשון, אז נראה לי לפני שנה. כן, הוא עבר לפה לפני שנה. בקיצור, הוא עבר והיה בלאגן לא נורמלי, כי מאז ששיפצו את הבניין והקטינו את כל החלל של חדר המדרגות, אז חייבים להביא מנוף שיכניס את כל הרהיטים שלך ממש לתוך החלון, או שתקנה הכל מפורק ותרכיב לבד, אבל עם ההוראות הלא ברורות האלו של איקאה והטיפ שצריך לתת למוכילים ואז לחבר'ה שבאים לבנות אחרי שהתייאשת, זה יותר משתלם ככה. אז בא מנוף, וכל החנייה היתה חסומה כל אחר הצהריים, וגברת לב טוב רתחה מזעם כי היא בדיוק קבעה ללכת למספרה באותו הבוקר, והיא הסבירה (בקול רם מאוד) ששאול, שהוא הספר שלה כבר 15 שנים (והיא נאמנה רק לו) ממש יעלב, ולך תדע אם הוא יסכים לקבל אותה פעם אחרת. והיא המשיכה ואמרה "אתה מבין, שאול הוא מאוד גרמני. נכון, קוראים לו שאול ולא וולפגנג, והוא די שחום, אבל הוא בהחלט גרמני. ואם לא אבוא בדיוק בשעה שנקבעה, הוא לא יקבל אותי שוב, לעולם. ומי יטפל בשיער שלי? אתה?? עם כל הלכלוך הזה על הידיים שלך?" ועמדתי שם ורציתי להגיד לה שיש הרבה ספרים אחרים וששאול הזה די גנב ושאת הצבע שהוא עושה לה בשיער גם אני יכולה לעשות תמורת שליש מחיר, ואפילו אשמח אם היא רוצה (לא כי אני נחמדה, פשוט כי אין לי שקל וגם אין לי כרגע עבודה), אבל השכן המבוהל כבר פנה אליה ואמר לה שאין בעיה, הרכב שלו חונה ממש מחוץ לחנייה והוא יקח אותה לאן שהיא תרצה. היא לא רצתה. היא מלמלה

"לא תודה", רטנה עוד כמה דברים באיזו שפה מוזרה (אולי זו עברית, אבל עברית רעה), ועלתה בחזרה.

אז הבחור הזה עבר לגור בקומה שמעלי, וריחמתי עליו קצת באותו בוקר עם המנוף וגברת לב טוב, והוא היה כל כך נחמד והבהיל אותי שהוא נחמד, כבר שכחתי שאפשר להיות נחמד לגברת לב טוב, או בכלל. הוא גר שם די בשקט, אז תסלחו לי שאני לא יודעת איך קוראים לו, או אפילו את שם המשפחה, כי אפילו פעם אחת כשעליתי לקומה שמעלי, וגם לזאת שמעליה (כי עמליה - החתולה שלי, ברחו וחיפשתי אותה בכל הבניין) ראיתי שאפילו שלט אין לו על הדלת, ואני לא חברותית יותר מדי כשזה מגיע לשכנים, כי על מה כבר אני אדבר איתם, ואף פעם לא ירדנו יחד במעלית, ואין לו איזה כלב שמדי פעם אני ניגשת ללטף, ואפילו שאני חושבת שמתאים לו מאוד איזה שם תנכ"י כזה (ראובן או יחזקאל, ואל תשאלו אותי למה), אני אמשיך לקרוא לו הבחור הזה שגר בקומה שמעלי. ואף פעם לא הקדשתי לו יותר מדי מחשבה, לפחות לא יותר מכל שכן אחר בבניין.

אבל אתמול שמעתי זעקות נוראיות מלמעלה, ורצתי מהר להניח את האוזן שלי על כל אחת מהדלתות כדי לבדוק שלא רוצחים שם אף אחד (ואולי גם כי היה לי קצת משעמם ולא היה לי ממש משהו טוב יותר לעשות). וכבר כשהגעתי לקומה שמעלי לא היה בכלל ספק מאיפה הרעש מגיע, והחלטתי לרפוק לו על הדלת כי הנחתי שהוא חי לבד ופחדתי שאולי הוא צריך איזה עזרה ולא הייתי יכולה לחיות עם עצמי אם היה קורה לו משהו שיכולתי למנוע. אז דפקתי ותוך שנייה הצעקות נפסקו ושמעתי צעדים וכמעט ברחתי משם כי לא ידעתי מה אני הולכת להגיד אבל הדלת כבר נפתחה והעיניים שלו היו כל כך אדומות והיה ברור שהוא בכה כל כך חזק והוא חיך אלי, חיוך שבור כזה ואמר "הכל בסדר, אין לך מה לדאוג. אני מצטער על הרעש. הלב שלי קצת כואב, אין סיבה נראית לעין, כולם גם בכלל אמרו לי שהכל בראש, והרופא בכלל אמר שזה איזה חוסר איוון כימי כזה במוח, והחברים אומרים שאני רק צריך לחשוב חיובי והכאב יעבור, כי מה בעצם חסר לי בחיים? אל תדאג, זה רק הלב שכואב לי, כמו שאומרים, ובשלב הזה ראיתי רק את הקצה של הראש שלו, והבנתי שהוא ממש רוצה לסגור כבר את הדלת, אז שתקתי והלכתי חזרה לדירה.

וכשחזרתי לחדר ונשכבתי על המיטה, ונזכרתי בכל הפעמים שכאב לי קצת הרבה הלב ובכל זאת הייתי צריכה לחייך ולשחק אותה שמחה, לשדר עסקים כרגיל, למלמל "אני קצת מצוברחת אבל שום דבר לא נורא", וכמה הייתי רוצה שזה יהיה בסדר להגיד שהלב שלי כואב, שהחרדה קצת משתלטת או שאני פשוט קצת עצובה. שלא ארגיש אשמה, כאילו יכולתי לעשות משהו אחרת. שכולם יבינו שכמו שיש כאב בטן, לפעמים גם הנפש פשוט כואבת.

אבל מאז, בקבוצת ווטסאפ הזאת של השכונה, ואחרי שבגברת לב טוב הביעה בריש גלי את דעתה, אף אחד כבר לא קורא לו השכן מלמעלה או השכן הנחמד שתמיד מציע עזרה. מאז קוראים לו חולה נפש, או חתיכת משוגע. כי גברת לב טוב, שמפיצה כל כך הרבה רוע ושנאה, היא כבר לא חריגה בנוף שלנו, היא כבר רגילה. והוא, השכן החדש מהקומה העליונה, הוא הלא שפוי, כי בתכל'ס, זה די אידיוטי להיפתח ולתת לאחרים בימינו, לחייך לזרים או להציע עזרה, וכל זה סתם ככה, סתם ככה בלי סיבה.

◆

ענבל עמית, עורכת דין, כותבת את הלב. זה הפרסום הראשון שלה.

בטון מזויץ

האזעקה תפסה אותה באמצע המקלחת החמישית ברציפות, מאז שהתחיל הלילה השני הכי ארוך בשנה. המים החמים זרמו בכוח, עד שנרף מגופה ניחוח של קיץ טרופי מארץ אחרת. היא הירקה מהר את כל מה שניסה לברוח החוצה מהמגבת, ואפילו הספיקה להעביר דיאודורנט. לאחר שהצליחה לאתר את המשקפיים ואת הכפכף השני, היא שמעה את המנועול של הדלת מולה נפתח. הרגליים שלה ירדו לפניו במדרגות, כמו חיה שבורחת מעשן. הוא קיווה שהמגבת שלה תמערך בדרך למטה, אבל במקום המגבת, כפכף אחד מעד מכף רגלה על המדרגה השלישית מהסוף. במלחמה כמו במלחמה, לא משאירים שבויים מאחור, והוא אסף את הכפכף הפצוע של השכנה המטפטפת צמוד לחזה שלו. למרות התעוקה בחזה שלה, היא מיהרה עוד יותר למקלט, כדי לשמור את מקומם הקבוע בספות. ספות ירוקות שעד לפני שבוע שימשו למסיבת כיתה, ואספת דיירים, אירחו שתיקות מתוחות מאזעקה לאעזקה. הגוף מדירה שבע, רק רצה שוב להיצמד לגוף מדירה שמונה, אך שניהם נאלצו להצטופף כמו שני זרים מהרחוב שנקלעו למלחמה, במקלט של בורוכוב שבעים ושבע. בכל יירוט מנורת המקלט התנערה מאבק של הזנחה, וכתפי השכנים עלו לאוזניים בכיוון מתוזמן עם השמים שנסגרו מרוב אלימות. המקלט התמלא בשכמות שלא רצו לגעת אחת בשנייה, בילדים שהשאירו את הדובי שלהם לישון לבד במיטה, ובכלבים שאיבדו כל רצועה. השכנה הרטובה הושיטה באוויר את רגלה השמאלית לכיוון ברכיו של השכן. הוא הניח את הכפכף על הרצפה, ואת ידו השנייה הניח על הבטן המתקתקת של אשתו שכבר חיכתה לו למטה מהסיכוב הראשון. לפני המלחמה שתי השכנות החליפו מדי יום 'בוקר טוב', אבל מאז הטיילים, הן לא מבקשות חלב, ולא מחזיקות אחת לשנייה את דלת הכניסה בימים של מצרכים כבדים. דווקא אתמול, השכנה מדירה שבע, החליטה שזה אולי רעיון טוב להתחיל לראות חדשות. כמובן שהיא הזדקקה לשתי ידיים חזקות מדירה מספר שמונה, שירימו את הטלוויזיה וגם אותה. זה רק היה תירוץ לבקש סוכר מדלת פרוצה. אחרי שחזר מזיע הביתה, הוא לא סיפר, אבל היא ידעה. המתח בין הדיירת מדירה שבע, לזוג מדירה שמונה, הסריח כמו מים עומדים בחדר בלי אוויר. היא רצתה רומן קיץ, אבל קיבלה רומן מקלט. הסוד האטומי פגע בתקרה הנמוכה של הבטון המזויץ, חדר לתוך בטנה העגולה, וחזר בבעיטה קטנה. שדרן הרדיו הכריז בלקוניות שעד להודעה חדשה חובה להישאר במרחב מוגן. היא רצתה לצאת. גם במחיר. היא ניסתה לסובב את הידית הכבדה של המקלט, אבל עפה לאחור מההדף. הטיח התקלף מהקירות, רעש של תחנת רדיו המחפש נמל לעגון בו התפזר בחלל. השקט שנתר על רצפת המקלט ברח החוצה דרך חריץ מפלדה.

יעל שיה, כותבת ומאיירת. זה הפרסום הראשון שלה.

החקבל במערכת



ביטול הפרסים כמראה

ביטול הפרסים חושף את תלות שדה האמנות בהכרה רשמית, את היעדר העניין הציבורי, ואת הניכור הזהותי. הפרסים אינם התרבות – הם מודרן למצבה. כשהם נעלמים, מתגלה הפער בין המערכת המוסדית לבין הציבור הרחב.

השבת התרבות אל החיים

כדי ליצור אמנות משמעותית, יש להשיב את התרבות אל חיי היום-יום. יש לבנות קשר ישיר בין אמן לקהל, וליצור תרבות ישראלית שמגיבה למציאות המקומית – לא כחוקיות של שיח בינלאומי, אלא כביטוי אותנטי של מקום, שפה וחוויה. אמנות כזו עוסקת בנוף הארץ, בחוויות קולקטיביות ובהווי המקומי – ומאפשרת לציבור להזדהות ולהשתתף.

אהבת הארץ כאקט תרבותי

אהבת הארץ אינה נאמנות לשלטון, אלא היכרות עמוקה עם הארץ עצמה: הרי הגליל וירושלים, עמק יזרעאל, מדבר יהודה, חופי הים, המושבים והכפרים. אמנים ישראלים ביטאו זאת לאורך השנים: שמשון הולצמן בציורי נוף ודמויות יומיומיות; מרדכי לבנון באור של ירושלים וצפת; שירתו של נתן אלתרמן; שירים שהפכו לזיכרון קולקטיבי; ויצירתו של מנשה קדישמן, שחיברה נוף, זיכרון וסיפור לאומי. זוהי תרבות שנולדת מחיים משותפים – לא מהכרה ממסדית.

כאן ועכשיו

במציאות של קיטוב וזהות מתערערת, נדרשת תרבות שמדברת אל האנשים עצמם. תרבות שמספרת על חיבור וניכור, על כאב ותקווה, ומציעה שפה משותפת שבה הציבור הוא שותף – לא רק צופה.

מדד לתרבות

התרבות אינה פרסים, והאמנות אינה נמדדת רק בכסף או בהכרה רשמית. כאשר הקשר עם הציבור נחלש, היצירה מאבדת חיוניות.

תרבות עם גאווה לאומית גם כשהיא מותחת ביקורת

ראשית, יש לבנות תרבות ישראלית שמצליחה להביע אהבה וחיבור למקום ולשפה, ובו בזמן ליצור מרחב לקולות מגוונים: יהודים חילוניים ודתיים, ערבים מוסלמים ונוצרים, דרוזים, צ'רקסים, ארמנים, יוצרים מהמרחב הרוסי – וכל מה שקבור עמוק מתחת לפני השטח של השיח הרשמי. ורק לאחר מכן אפשר לצאת למאבק על חלוקת הפרסים בתחום התרבות. יש להחזיר לתרבות את ערכה, כדי שגם הפרס יהווה תחושת גאווה לאומית עבור קול ייחודי של יוצר שיכול, במידת הצורך, לבקר את החברה והשלטון.

יהודה רחנייב הוא אוצר אמנות, יזם תרבות ואיש תקשורת הפועל במרחב שבין אמנות, זהות וחברה.

כל תרבות שתלויה בפרסים – בטל את הפרס, ובטלה התרבות? ביטול עשרות פרסי התרבות בשנים האחרונות אינו אירוע נקודתי אלא סימפטום. הוא חושף מערכת יצירה חלשה, מנותקת מהחברה, ותלויה במנגנוני הכרה רשמיים – כאילו ללא אישור חיצוני אין ליצירה זכות קיום. אין זה רק חוסר במשאבים; מדובר במחלה מבנית: היעדר עניין ציבורי, ניכור בין הקהל לשדה האמנות, ושבר בזהות התרבותית.

פרסים כתחליף לגיטימציה

עולם האמנות הישראלי, ובייחוד האמנות הפלסטית, הפך לשדה שאינו מסוגל לתפקד ללא תמיכה חיצונית בדמות פרסים ממלכתיים. פרסים אלו אינם רק מענק כספי – הם מעניקים לגיטימציה: אישור חברתי וממסדי לכך שליצירה יש ערך כלשהו. כאשר ההכרה הזו נשללת, נחשפת מערכת חסרת עמוד שדרה עצמאי. התרבות הופכת תלויה באישור חיצוני במקום בכוח פנימי שמניע יצירה, וכוח וחשיבה. ביטול הפרסים אינו רק קיצוץ תקציבי – הוא חשיפה של תלות הרסנית במנגנוני הכרה רשמיים.

תרבות ללא ציבור

האמנות בישראל מתקיימת ברובה בתוך עצמה. לא לחינם קיבלה התרבות המקומית את הכינוי "הביצה": הציבור הרחב אינו שותף לה, אינו מזהה יוצרים, והדיון הציבורי עוסק בעיקר במוסדות, תקציבים ויחסי כוח – לא ביצירה עצמה.

זהו תהליך דו-צדדי:

שדה האמנות ננעל בשפה פנימית ומקצועית, לעיתים בלתי נגישה; הקהל, מנגד, אינו חש קרבה לתכנים. התרבות אינה מדברת אליו, נתפסת כאליטה מרוחקת או כמוצר חסר משמעות. התוצאה היא יצירה שמנותקת מהחברה ומהייעוד שלה – כוח מעורר שהיה אמור להצית דמיון ושייכות, והפך למראה פנימית לעצמו.

ז'בוטינסקי מול ההווה

ז'בוטינסקי ראה בתרבות יסוד לבניית האום. בעיניו, תרבות היא נשמת האומה – לא פרס, ולא מנגנון הכרה. ספרות, מוזיקה ואמנות היו בעיניו מנועי חיים, לא כלים להענקת מעמה. היום, מי שמתיימרים לדבר בשמו מגלים לא פעם סלידה מיצירה שמעוררת חשיבה, ביקורת או מורכבות. התרבות המסחרית, הנשלטת בידי רייטינג ומדרים, החליפה את היצירה החיה – זו שהניעה אנשים ליצור, לבנות קהילה ולהתיישב.

תרבות מסחרית – נשימתה קצובה

התרבות המודרנית מונעת על ידי שוק, פרסום ותועלת כלכלית. היא אינה מחפשת אמת או חיבור פנימי, אלא חשיפה ושיווק. לעומתה, התרבות שקדמה לה נשענה על משמעות חברתית ורוחנית, יצרה דיאלוג עם הציבור וחיזקה זהות.

תרבות מסחרית אינה בונה שייכות ואינה מחזקת זהות; היא ממלאת מדרים. הערך העמוק של היצירה – לעורר השראה, מחשבה ומשמעות – הולך ונשחק.

יהודית כפרי

כרם

מבנה הטראומה

בְּקֶן שֶׁל כְּהֵיָה
נְחוּת פְּנִינִים חֲמוּת.
הִיא סוּגֶרֶת אוֹתָן
בְּקַפְסֵת פְּלֶסְטִיק חוּמָה
חוֹשֶׁבֶת
שְׁמָה שְׁהֵיה
לֹא יֵהִיה עוֹד
רוֹאֶה
אֲשֶׁה בְּחִלְצָה לִילְכִית
נִכְנָסֶת לְחֶדֶר
כָּל הַזְמַן
נִכְנָסֶת לְחֶדֶר
בְּלֵי שׁוּם שְׁנוּי
אֲשֶׁה בְּחִלְצָה לִילְכִית
נִכְנָסֶת לְחֶדֶר
וְכֹל מָה שְׁהֵיה
נִהְפֵךְ עַל פִּיהוּ
וְאֵי אֲפֹשֶׁר לְתַקֵּן.

כָּרֶם הֵיה לִידֵידֵי
בְּבַעַל הַמּוֹן.
אֵין מְקוֹם כְּזֶה
בְּאֵין-מְקוֹם הֵיה לוֹ
כָּרֶם.
עֲנֵבֵי חֶבְרוֹן בְּשָׁלִים
מְאֹרְכִים, נוֹטְפֵי שְׁמֶשׁ
וְטַל.
הֵיה לוֹ כָּרֶם.
צֶל נוֹפֵל פֶּתְאוּם
צְנוּחַת צְפוּר טָרֶף.
אֵין גֶּדֶר שִׁיכוּלָה לְשִׁמֹר
וְגַם הַקִּיץ וְהַסֵּתוֹ לֹא יֵהִיו לְעוֹלָם,
רַק הַרְגַע הַזֶּה שְׁעוֹבֵר
מוֹר עוֹבֵר
כַּפּוֹת הַמְנַעוּל נִפְתָּחוֹת חֶרֶשׁ.
כָּרֶם הֵיה לִידֵידֵי
בְּבַעַל הַמּוֹן
הַמּוֹן כָּרֶם.