

עֵת הַזֶּמֶר

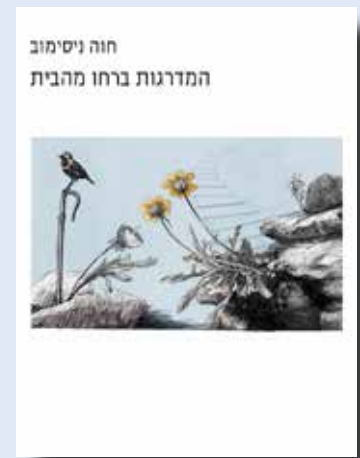
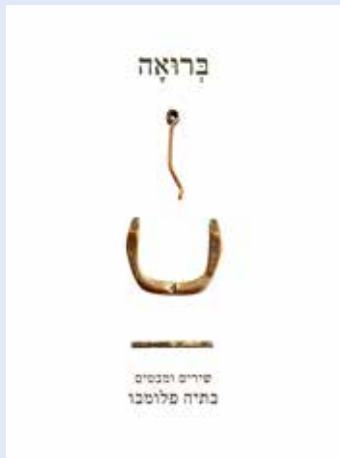
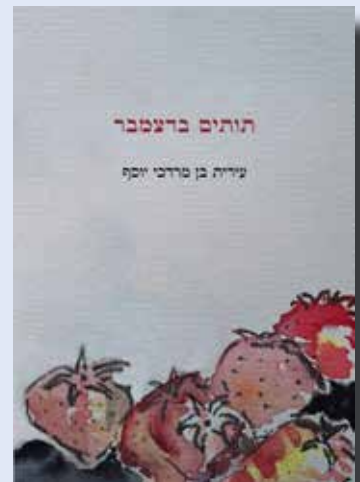
גליון 447 • שבט-אדר תשפ"ו • פברואר - מרץ 2026

"בְּכֹל פֶּעַם שֶׁמִסְתַּיֶמֶת
מְלַחְמָה / וְהַמוֹנֵי הָאָדָם
שׁוֹעֲטִים / מֵתוֹךְ מְקַלְטִים
חֲנוּקִים / אֶל / אֹרֵךְ הַשֶּׁמֶשׁ /
הַמְתִּים נִרְעָדִים / מֵתוֹךְ /
אֲחִיזַת הַמְּוֹת הַצְּמִיגָה /
וּמְנִסִּים / לְהַצְטַרֵף אֲלֵיהֶם"

מרים פלג (עמ' 4)



רואים אור ב־ספרי עתון 77



11	שבתאי מג'ר על הנדסת המישור מאת רות לוי-זקצר		שירים
12	יוקיי לביא על פנים מאת בני זקן	4	מרים פלג
14	גלית כץ על הילדים שומרים עלינו מאת תמי שם-טוב	13	איבון קוזלובסקי גולן
16	צדוק עלון על המצב האנושי מאת מיקי מילר	17	ניר שטראוס
18	עופר חן על קאמי מאת רן יגיל	19	מירון ח. איזקסון
20	רחלי אברהם איתן על היונה משתוקקת למכול מאת גר קינר	25	א.ב. שמחון
24	יעל רן על שני ספרי שירה של מאיה מנדלוביץ'	27	שני סמאי-מוסקוביץ
26	משה גרנות על שער מאת רון גרא	31	טל גביש
26	יוסי ברנע על מאחורי מבצע הביפרים הנועז מאת אדם פיין	37	אהוד הוכרמן

מדורים

6	עידן בריה, קצה מערב, אודליה פראדו	48	בלדה עממית, מאנגלית: עתליה שלח
9	רוני סומק, חצי פינה, מאיה אנג'לו, מאנגלית: אלי יונה	49	איליה קמינסקי, לעברית: ערן צלגוב
15	אפרת מישורי, נתקלתי בשיר רב יופי, רוי יהב, 'פואטיקה'	50	דמיטרי ביקוב, מרוסית: אנה סברדליק
21	צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית, ברנר ז'ורדן	54	רחל בן צבי
22	אילן ברקוביץ', שירת ישראל, 'שיר לנערות היפות של ג'נובה'	55	גלעד חי
24	רפי וייכרט, מאות, בוקר פוליגלוטי בימי מלחמה	55	טובי סופר
66	יואב איתמר, תפארת הפתיחה, הדר לוטן	56	מרדכי הרטל
52	רפי וייכרט, שיחה, עם רחל בן צבי	56	אולגה עגור
		57	אסף אופיר
		57	חזה ניסימוב

מאמרים, רשימות

28	ניק קושניר על המרחב האישי אצל טובה ינסון		סיפורת, רשימות
30	רבקה איילון על תמונות ילדות של יון פוסה		דניס אוסקין, 3 סיפורים, מרוסית: דוד שפירא
32	מילכה שמולביץ על ז'ורז' פרק	58	דניאלה קווה לשם, "מתה"
33	ז'ורז' פרק - "מצב נעלם", מצרפתית: מילכה שמולביץ	61	קרן קולטון, 3 סצנות
34	אורית צמח על ספרה של טל ניצן	62	
38	סם ש' רקובה, ניוטון ופיינמן		ביקורת ספרים
42	מיכל סלע על ספריו של רבעי אל מדהון		מרדכי קטן על אותו רקיע מאת שמשון חלפי
46	אלכס גורדון על קלוד ויז'ה	8	שרית זמיר-שפיר על אל תשכחי לזכור אל תזכרי

10 תמונת השער, רחוב קרליבך אחרי נפילת טיל, תצלום: ארכיון המערכת

<p>Iton 77 Literary Magazine</p> <p>First Editor: Jacob Besser Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser Editorial Board: 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.</p>	<p>גליון 447 • שבט-אדר תשפ"ו • פברואר-מרץ 2026</p> <p>50 ₪</p>	<p>עיתון 77</p> <p>כתב עת לספרות ולתרבות</p> <p>העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד מנכ"ל: אדם פרנס חברי המערכת: רוני סומק, רפי וייכרט, יעל בונה-לוי, תמר משמר, שירז קליר, יובל פז, דורית פלג, עורד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עידן בריר, גלעד חי</p>
<p>בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות</p> <p>המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות עמותת מס' 580073575 77iton@gmail.com www.iton77.com טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137</p>		

הגליון הזה -

מרים פלג

בשער הגליון תמונה אופיינית לבוקר במלחמה, תל אביב, רחוב קרליבך, בדרך למשרד. זכוכית מנופצת, דלת קרועה, סרט הפרדה של "זירה", שאריות חיים.

מאחורי התמונה, החודש האחרון ולמעשה גם אלו שלפניו, בהפוגות. ובאמת רבים מהטקסטים בגליון הם חלק מאותה תמונה, מזווית כזאת או אחרת, קרובה מאוד או רחוקה למדי; והבנו, כשנשלמה העבודה עליו, שלמוות יש כאן מקום גדול וכבד, בשירים, בסיפורים.

אלה ימי אביב, הפסח תם והקיץ מחכה על הסף. לא ברור אם על הסף גם הקלה של ממש. אבל אנחנו מקווים, ומאמינים במקומן של הספרות, של התרבות, לפלס נתיב בתוך הקושי.

עמית ישראלי גלעד



רשימות מהתחתית. והיא שעמדה

הנה חלפו מעל חודשיים מהרשימה הקודמת ומה השתנה? הגשם פנה והלך לו העננים מאירים באור החמה...

והיתה מלחמה. ובעתיד יסופר סיפור המעשה מלחמת 40 הימים, אולי ביחד עם הגדת הפסח, כך: "...ויעשו בני ישראל את הרע בעיני ה' ויעבדו את הבעל והאשרה, וירבו בריב ומדון ותימלא הארץ דם ואש ותמרות עשן וחמס, ויפלו על ישראל טילים רבים, ויצעקו בני ישראל, ויקם ה' מושיע - דונלד בן פרד - ויכה דונלד בפרסים והארץ תשקוט..."

התשקוט הארץ?

◆

מיכאל בסר

*

חיוכה של בתי
מפלח
בינות לעננים

השמחה העדינה
המצטלצלת
בחזה מתרונח -
כואבת

חיוכה של בתי
שולח גשושית
אל חיוכה של בתו שלא
תולד

נשמתי ממלמלת אל
נשמתו
חזרי
אל תלכי
הוא עוד לא הספיק
עוד לא הספיק

*

אשה במטבח
מקציפה בקערה
ביצים לעוגה.

נוחתת פצצה.
המטבח נמלא ענני אבק
והאשה
מתפוגגת מהיות. -

היא טעתה במספר
הביצים,
השתמשה בשלוש
במקום בארבע

*

הַנְּנִי כַּף יָד עֲתִירַת אֲצָבָעוֹת אוֹחֶזֶת
בְּשֵׁפָה.

אֵי שָׁם

בְּמוֹרָד

מִשְׁתַּרְעַת הַזְּרוּעַ

הַכַּתָּף

הַגּוֹ

הַנְּנִי

חֲמֵשׁ אֲצָבָעוֹת אוֹחֶזוֹת בְּקֶצֶה

מִסְרִבּוֹת לְהַרְפוֹת -

הַנְּפִילָה הַמְצַמִּיתָהּ

הֵייתִי כְּלִי חֲמֵשׁ אֲצָבָעוֹת תְּלוּיוֹת

עַל קֶצֶה

לְהִיכֵן נַעֲלָמוּ אֵיבָרַי?

מִי אֲנִי?

*

אֲנִי מְגִיחָה

מִתּוֹךְ

עֲצָמִי

בְּמַנְהֶרֶת הַפֶּחַד

שְׁכַנְתִּי

מִחוּץ לְזָמַן

בְּקָר

לֹא בְּקָר עָרֵב

לֹא עָרֵב

וְהָאֲדָמָה הַמְעַשְׁשֶׁנֶת

בִּיקוּם רְחוּק

*

אֲנִי נוֹשֵׂאת עֵינַי

וְרוֹאָה -

הַמְתִּים מְצֻטוֹפְפִים

בְּשֵׁנֵי צִדֵי דְרֹךְ הַסֶּלֶם הַמּוֹבִילָה

אֶל גֵּן הָעֶדֶן

הֵם מְבִיטִים

בְּמַעֲשֵׂיהֶם שְׁטָרֵם

סִימוֹ

כִּיּוֹר מְלֵא כְּלִים

עֲפָרוֹן שְׁמוֹט עַל דָּף

שֶׁלְחֹן נְטוּשׁ

בְּכֹל פֶּעַם שֶׁמְסַתִּימָת מִלְחָמָה

וְהַמוֹנֵי הָאָדָם שׁוֹעֲטִים

מִתּוֹךְ מְקַלְטִים חֲנוּקִים

אֶל

אוֹר הַשְּׁמַיִם

הַמְתִּים נִרְעָדִים

מִתּוֹךְ

אֲחִיזוֹת הַמּוֹת הַצְּמִיגָה

וּמְנַסִּים

לְהִצְטָרֵף אֲלֵיהֶם

*

פְּכַפּוֹךְ מֵיַם בְּכִרְכַת נוֹי

מוֹזִיקָה קְצָבִית

שִׁיר עֲלִיוֹ

הַמִּית מְכוֹנִיּוֹת חוֹלְפוֹת

שִׁיחַ רְגוּעַ

שֶׁקֶט נִפְרָשׁ סְבִיב תִּינוּק יֶשֶׁן בְּעִגְלָה

אוֹטוֹבוּס חוֹלֵף בְּגִנְיָחָה

הַמֵּים מְפַכְּפְכִים בִּיתֵר שְׂאֵת

עַלֵי הָעֵץ מִתְנַדְּנִים קִלוֹת

אִשָּׁה פּוֹסְעַת לְעֶבֶר

בֵּית הַקֶּפֶה

הַמוֹסִיקָה הַתַּחֲלֻפָה -

כְּנוֹרוֹת

קוֹל אֶלֶט שֶׁל אִשָּׁה בְּאַנְגְלִית

פְּכַפּוֹךְ הַמֵּים גּוֹבֵר

הַמְלַחֲמָה חֲלָפָה.

אדליה פראדו

Adélia Prado



אדליה לוזיה פראדו דה פריטס (ג' 1935) היא משוררת ברזילאית שנולדה וחייה כל חייה בעיר דיוינופוליס, עיר תעשייתית במדינת מינאס ז'ראיס, במרכז ברזיל. פראדו היתה הילדה היחידה במשפחת הפועלים שבה גדלה, שזכתה להשכלה פורמלית נרחבת ולמדה פילוסופיה ודת באוניברסיטת דיוינופוליס. פראדו החלה לכתוב בגיל צעיר, אך נמנעה מלפרסם את שיריה. רק כשהיתה בת 40 הרגישה בטוחה בכתביה ושלחה מספר שירים שכתבה למבקר ספרות נודע שהעביר את שיריה למשורר קרלוס דרומונד דה אנדראדה, וזה העביר את שיריה של פראדו למו"ל שלו והזניק את הקריירה הספרותית שלה. זמן קצר לאחר מכן ראה אור קובץ שיריה הראשון, מטען, ולאחריו ראו אור שמונה קבצים נוספים ועוד תשעה רומנים וספרי עיון. במשך השנים העדיפה להישאר מחוץ לאור הזרקורים ונסעה רק לעיתים רחוקות לריו דה ז'ניירו או

לסאו פאולו כדי להשתתף באירועים ספרותיים. אף על פי כן פראדו קנתה לעצמה מעמד של אחת המשוררות הבולטות והחשובות בברזיל בימינו, והיא זוכה לפופולריות רבה בקרב קהל הקוראים, עבודות אקדמיות רבות נכתבות על יצירתה וכמה מספריה עובדו משך השנים לקולנוע ולתיאטרון. בשנת 2024 זכתה בשניים מהפרסים החשובים בעולם הספרות הפורטוגזי - בפרס מאשאדו דייאסיס מטעם האקדמיה הברזילאית לספרות ובפרס קמואש, הפרס הספרותי הפורטוגזי היוקרתי ביותר שמעניקות במשותף ממשלות פורטוגל וברזיל.

רמזים

זו לא יכולה להיות אשליה מארץ הדמיון
שגורמת לנו לבקר קרובי משפחה
שבוע אחר שבוע ביום ראשון, להתעקש
שככה יותר טוב, שעבודה טובה
היא באמת כבר חצי המסע.
זו לא יכולה להיות אמת
שכל כך הרבה מאמץ רק מוביל אל הקריסה.
יש מעופים פה מפלאים של צפורים,
מטוסים פה יפים חונים בשדות.
ומה שהוא פה נשגב אצל המת:
לא איבר מינו הקמל,
אלא ידיו המשלבות על החזה.

פאטאל

הפחורים היפים מכאיבים לי,
חצופים כמו לימוני בסר.
אני נראית כמו שחקנית מזדקנת
אבל משום שאני יודעת זאת,
אני בעצם אשה עם רדאר חזק.
לכן, קשהם לא רואים אותי,
כאלו אומרים לי "אל תתקרבי יותר מדי",
אני חושבת: הם יפים כמו סיחים. הם לא בשבילי.
אני אחכה שייצמחו בהם קצת לבטים. ואני מחכה.
ובדיוק כשהם הכי פחות מוכנים לכך,
הם כלם כבר בכיס שלי.

כִּשְׁהוּא אָמַר לִי

"יִפֶּה שְׁלִי,

אֶת נְרֵאִית כְּמוֹ מַלְכָּה",

הַגַּעַתִּי לְשֵׂאֵי-כָּל-שֵׂאֵי,

אֲךְ עֲצַרְתִּי אֶת עֲצָמֵי מַלְהֵתְעֶלְךָ.

בְּהַגִּיעֵי לְגִיל שְׁשִׁים שָׁנָה,

עָשָׂרִים מֵהֵן בְּאַלְמָנוֹת חֶסֶדְךָ,

אֲנִי רוֹצֵה לְהִיּוֹת עִרָה לְגַמְרִי,

לְמַקְרָה שְׁהוּא יִדְבֵּר שׁוֹב.

אִמָּא חֲלָצָה אֵלַי שָׁד וְאֲנִי הִקְשַׁבְתִּי,

אֲזַנֵּי דְבוּקָה לְמַקּוֹר אֲנַחוּתֶיהָ:

"הוּ, אֱלֹהִים, יִשׁוּעַ שְׁלִי, רַחֵם עָלַי".

יִנְקַתִּי חֲלָב וְאִשְׁמָה עַל כֶּךָ שֶׁהֵייתִי שְׂמֵחָה כְּשֶׁהֵייתִי.

לוֹ הֵייתִי נִשְׁאָרֶת בְּכַפֵּר הֵייתִי הוֹפֵכֶת לְמַקּוֹנְנֶת, לְמַגְלָגֶלֶת מִחֶרְזוֹת תְּפִלָּה,

לְזַמְרֵת לְרִיּוֹת, וְמָה שֶׁהָיָה לִי בְּחַיִּים הוּא יִפֵּי לְלֹא זְקוּקִים,

עֲצָבוֹנוֹת נִפְלְאִים.

אֲךְ אֲנִי עֹבְרָתִי לְעִיר כְּדֵי לְכַתֵּב שִׁירִים כֹּה עֲצוּבִים

שְׁנוֹתָנִים טַעַם לְכָל, יִשׁוּעַ שְׁלִי, רַחֵם עָלַי.

לְמַעַן הַהֲנָאָה שְׁכַעֲצָב אֲנִי חָיָה בְּאִשְׁר.

שמלה

לפני השם

בְּאֵרוֹן שְׁבַח־דְרִי אֲנִי מִסְתִּירָה מִפְּנֵי הַזְמַן וְהַעֵשׂ

אֶת שְׂמֵלְתִי הַמְדַפְסֶת עַל רִקְעַ שְׁחָר.

הִיא עֲשׂוּיָה מִשֵּׁי רָךְ, מְעֻטָּרֶת בְּפַעֲמוֹנִיּוֹת אֲדָמוֹת

עַל קְצוֹת גְּבְעוּלִים אֲרָכִים וְעֵרִינִים.

רְצִיתִי אוֹתָהּ בְּתִשׁוּקָה וְלִבְשָׁתִּי אוֹתָהּ כְּמוֹ טָקְס,

בְּגַד הָאֵהָבָה שְׁלִי.

נֹוֹתְרוֹ עָלֶיהָ הַרִיחַ שְׁלִי, הַחֲלוֹם שְׁלִי, גּוֹפִי שְׁחָלֶף.

אֲנִי רַק צְרִיכָה לְגַעַת בָּהּ וְהַזְכָּרוֹן הַשְּׁמוֹר מִתְנַדֵּף וְעוֹלָה.

אֲנִי יוֹשֶׁבֶת בְּקוֹלְנוֹעַ וְנוֹתְנֶת שְׂאִיחֻזוֹ בִּידֵי.

מִפְּנֵי הַזְמַן וְהַעֵשׂ שְׂמֵלְתִי מְגַנָּה עָלַי.

אפיפניה

אֶת בְּחָדְךָ, מְשׁוֹחַחַת עִם אַחַת הַדּוֹרוֹת.

הִיא מוֹתַחַת אֶת הַשְּׂמֵלָה בְּצַפְרָן הָאֲגוּדֵל וְקוֹרֵאת:

"עוֹד פַּעַם כִּכָּהֶ? שְׂאֵלוֹהֵים יַעֲזוֹר לִי".

וְלַפְתֵּת פֶּתְאוֹם הַזְמַן מִתְגַּלָּה,

דְּחוּס, כְּמוֹ פַּעַם, כְּשֶׁהֵייתִי בֵּת שְׂמוֹנָה.

כְּשֶׁעוֹד הָיָה אֶפְשָׁר לְפָלַח אוֹתוֹ,

אֶחָד מִהַדְּבָרִים הָאֵלֶּה עוֹמֵד לְקֵרוֹת:

כָּלֵב יִנְבַח,

יָלֵד יִכְכֶּה אוֹ יַצְעַק,

אוֹ שְׂמִישֵׁהוּ יִקְרָא מִתּוֹךְ הַבַּיִת:

"הַקֶּפֶה כְּבָר מוֹכֵן".

וְאִז, בְּרַגְעַ אֶחָד, הַזְמַן הַמִּתְמַשֵּׁד יִתְכַּנֵּס

וְאֶת תַּתְחִילֵי לְהַתְקִים מִחֶדֶשׁ.

לֹא אִכְפַּת לִי מִהַמְלָה, דְּבַר שְׁגָרְתִי כָּל-כֶּךָ.

מָה שְׂאֲנִי רוֹצֵה הוּא אֶת הַתְּהַוּוֹ הַמְרַהֵיב שְׂמֵמְנוֹ נוֹצֵר הַתְּחַבִּיר

אֶת הַמְקוֹמוֹת הָאֶפְלִים שְׂמֵהֶם נוֹלְדוּ "שֵׁל", "לְמַעֲשֵׂה",

"הֵ-", "עַם זֹאת" וְ"שֵׁ-", הַקְּבִים הַבְּלִתִּי-נִתְפָּשִׁים

שְׂעֲלִיָּהֶם אֲנִי נִשְׁעֶנֶת.

מִי שְׂמִבִּין אֶת הַשְּׂפָה מִבִּין אֶת אֱלֹהִים

שְׂבָנוּ הוּא הַדְּבָר. * מִי שְׂמִבִּין - מֵת.

הַמְלָה הִיא מְסוּהָ לְמַשְׁהוֹ כְּבָד יוֹתֵר, חֶרֶשֶׁת-אַלְמָת,

הַמְצָאָה כְּדֵי לְהִיּוֹת דוֹמְמָת.

בְּרַגְעֵי חֶסֶד, נְדִירִים כָּל-כֶּךָ,

אֶפְשָׁר לְתַפֵּס אוֹתָהּ בְּיָדִים חֲשׂוֹפוֹת, כְּדָג חֵי.

פְּחָד וְאִימָה צְרוּפִים.

* רמז לפתיחת הבשורה על-פי יוחנן א' בברית החדשה ("בראשית הִיָּה הַדְּבָר"), שבה "הבן" (ישוע) מזוהה עם "הרבר" (המילה האלוהית או התבונה האלוהית).

בפתח ארמונות עתיקים

שמשון חלפי: אותו רקיע, הקיבוץ המאוחד 2024, עמ' 169

הספר נפתח במאמר שפרסמה רחל חלפי בכתב העת 'שבו' ב־2008 וביוגרפיה שחיברה בין השנים 2018 עד 2022 הכוללת תמונות, אנקדוטות ודברי שבח (כולל מיהורם גאון). למה להכביד על הקורא כשהיריעה השירית קצרה למדי? ואם כבר להוסיף, מוטב היה להזיז לכל הפחות טקסט אחד לסיום הקובץ. בסך הכל ישנם שישים ושניים שירים, כשליש מתוכם מהעיון. השאר מתוך איי הזהב (שמר, 1971 והופץ שוב ב־1977) ודרכים (פועלים, 1991) שהיה כינוס חלקי של ספרו הראשון וזיכה אותו בפרס אקו"ם בשנת 1989.

לפנינו מקרה בוחן מעניין, מכמה טעמים, לעריכת כינוס למשורר שנפטר. העליתי כבר את שאלת הטקסטים המלווים, נחיצותם ומקומם. אמשך בנקודה עקרונית: היה מקום להצהיר על העריכה המרובה בצורה נראית לעין במקום להסתפק בהערת שוליים בעמוד פנימי שהשירים "סודרו מחדש" (עמ' 62). והרי אמירה שכזו היא מדי עמומה ומצניעה למשל מחיקות ותוספות של מילים.

לפחות בכל הנוגע לסידור הפנימי של השירים, זה אחר זה, אפשר למצוא כמה הברקות. הצימוד של 'חמסין' עם 'ללכת' באותה כפולה תוך הבלטה של הניגוד התנועתי מצוין. יש גם תחכום במיקום של 'כדור' (במקור: 'כמו כדור') ו'צללים', המתמודדים באינטליגנטיות עם קלישאות וכתובים בטורים קצרים ביותר בקצוותיו של השער השני 'כדור'. ככותרת לשער, אני חייב לומר, שהמושגים הגיאומטריים הזאת היא מדי גאוותנית למשורר זה.

שזירתם של שירי ההקדשות, שחשיבותם ביוגרפית או משפחתית ברובה, בין שערי הספר לא תרמה לזרימת הקריאה. אותו הדבר נכון גם לסגנון חריג המופיע ב'דרך', שיר קצר המזכיר את סגנונו של רוני סומק או בשיר ההיתולי והטהרלבי (שנפטר כמו חלפי בט"ו בשבט) 'זוג יונים'. אפרופו 'דרך' הינו וריאציה שלטעמי גורמת לשיר הנושא של הספר 'ללכת' להחוויר: 'ושוב לראות/ כי זה אותו רקיע' (עמ' 67; וריאציה על האמירה בקהלת: אין חדש מעל הקרקע). ואילו 'זוג יונים' הוא דוגמה לחופשיות העריכתית והטיפוגרפית שנקטה בתו של המשורר. מה הטעם לשבור בשיר היתולי את המבנה הסדור של בתים בני שמונה טורים (וצמד סוגר)? הרי מדובר בניסיון עקר "להרים" את השיר וליצוק בו פואטיות גבוהה שאין ולא יכולה להיות בו.

לא מזמן סיימה שירה גפן לערוך ואף לשכתב, מכורח הנסיבות, את הספר הייתם קהל נפלא של יהונתן גפן ז"ל (כנרת זמורה דביר, 2023). אך כאן נדרשה הדרת קודש מיוחדת. ראשית אלו אינם שירים חדשים ושנית חלפי לא נמשך למודרנה כפי שהצהיר בריאיון להארץ ב־1989 ושיריו המאוחרים מעידים שתפיסה זו לא השתנתה. הוא אף סיפר שם שנכווה מאחיו אברהם חלפי, שנהג להציע במהירות ואריאציות לשיריו, ולכן פסק עד מהרה מלהתייעץ עמו.

קשה לא להתייחס לכריכה, אלמנט זניח בדרך כלל (בגדר גימיק) שנוהגים לפסוח עליו או להמעט בחשיבותו בעריכת



כינוס לשירי שמשון חלפי הוא בשורה משמחת ולא רק לחובבי שירת הזמר. לא, לא תמצאו כאן סטטיסטיקות חדשניות על כמות ההשמעות באקו"ם אף על פי שכמחצית מהשירים בספר הולחנו, לרבות 'סתיו', נכס צאן ברזל, הזכור מהביצוע של אסתר עופרים. לעומת זאת כן תוכלו להתמסר למבטו המיוחד, המתבטא גם בשיריו, לפיו כל הרגעים הם מאגיים רק צריך להיפתח אליהם (ריאיון לרוני סומק, 'דיעות', 1999).

בשירו הקסום 'סירות מפרש' הדובר מספר על כך שבילדותו תלש דפים מספריו הישנים של סבו, הקים מהם צי ושילח אותו. החזרה לזמן הווה בסיום השיר ובנימת תקווה, נקראת כיום כמעט כצוואתו שלו: "אולי מי ראה סירותי ויביא, דפים עתיקים מפנקס בית סבי?...". (בנוסח מתוך איי הזהב, עמ' 41). המשוררת רחל חלפי, יוזמת הספר והעורכת שלו, חושפת מעט מעוזבונו של אביה ובכך אפשר בהחלט לומר שמקיימת צוואה זו.

למרבה הצער, לא כלשונה (וכמה סמלית היא מחיקת המילה "פנקס" משיר זה...). עריכתה מורגשת ופעמים אחדות היא מעזה לעשות אף יותר מלהסיר סימני פיסוק או לשבור בתים וטורים (באופן הרווח גם בשירתה שלה). אולי, אני מציע, מהסיבה שהאני מאמין שלה הפוך לחלוטין משל אביה כפי שמעיד שירה הקצרצר: "שירים אינם צריכים כנפים/ לא מנוע לא כח/ רק אור" (תרשימי זרימה, הקיבוץ המאוחד 2017). כידוע לכל האוויר סטטי ונטול נשיפה מכוונת. באין רוח בנמצא האם יורגש הניגון הפנימי? או שמא ניותר עם מיטב המילים בהעדר פיסוק? עם דינמיקה המופקדת בידי הקורא, קברניט על סירה ללא מצפן.

תעוזה אמיתית היתה מדגישה דווקא את הפורטה של חלפי ככותב שירת ילדים גבוהה, שילוב של זרחי עם עדולה. סגנונו הנאיבי הופך ליתרון בשירים, כדוגמת 'ספינה בודדה', 'לאן נוסע הענן', 'איי הזהב' - ציטוט של טורים בודדים מתוכם אין בו כדי להעביר את האיכויות שלהם במלואן. בולטים במיוחד שירים פנטסטיים כ'ארמון עתיק', 'ארמון שבתוכו פשר כל החלומות', ו'שיר בלי שם' על חיפוש אציל בעקבות הזמן האבוד. לצדם יש גם נגיעה בנושאים רציניים כמו בשיר 'אחרי הימים הנוראים' המסתיים בהתעקשות ילדותית לזכות לתשובה מהבורא: "לא ארפה ואמשיך לשאל/ התוכל להשיב, אתה הכל-יכול?" (עמ' 100). חלפי כתב גם לילדים, מתוך ארבעת ספריו, רק אחד היה קובץ שירה, ספר דניאל שהתפרסם לאחר מותו (הוצאת שמש, 1997). חבל רק שהוא כיוון בו נמוך הן בתוכן והן בחרזנות. עדיין לא מאוחר לתקן, יש מספיק חומרים.

הלקח



שוב ממשיכה אני לגסס.
ורידים קורסים, נפתחים
כאגרופים קטנים של ילדים
ישנים.
זכרון של קברים ישנים,
בשר מרקיב ותולעים
אותי לא מרתיעים מפני
האתגר. השנים
והכשלותן הקר חיים עמך
בקוים לאורך פני.
משעממים את עיני, ועדין
ממשיכה אני לגסס,
כי אוהבת אני לחיות.

הקופסה השחורה של השיר החזק הזה מסתרת בשתי השורות האחרונות: "ממשיכה אני לגסס, כי אוהבת אני לחיות". והשורות האלה מזכירות לי שיר של אלי יונה שתירגם את שירה של אנג'לו. בשירו 'מרע האהבה' הוא כותב: "הראשונים להפריד/ את תורת שלוש הנפשות/ של גלגוס/ השוכנות לכאורה/ בראש/ בלב/ ובכבוד/ היו דוקא זוג/ נאהבים: // עיניכם רואות/ שנים/ אך נפשנו / אחת!"

רוני סומק

זמן רב לאחרים על פני עצמו מבחירה ולא רק מתוקף תפקידו: לראיונות עם ראשוני העיר תל אביב ולמפעל שימור כתבי אהנו.

חלקים חשובים אלו המרכיבים את הפאזל השלם התפספו ב"ביוגרפיה קטנה" (ציטוט מהכריכה האחורית) שחיברה חלפי ואשר התמקדה בעיקר בסיפור המשפחתי שלו ובשנותיו המוקדמות. וכך רק שורה אחת מספרת את משניות קריירת השירה: "המשיך להשקיע מאמצים רבים לעודד אמנים אחרים - בעודו נמנע מ'לקדם' את יצירתו שלו" (עמ' 52). ב-1987 לעיתון 'חדשות' דווקא ידעה לומר חלפי ש"אבי ואני השקענו המון עבודה בהתמודדות עם אוקיינוס הכתבים שהשאיר אחריו".

כבר לא אותו רקיע, במוכן שהעריכה עלולה להעיב על הקריאה של השמרנים מבינינו או של הזוכרים היטב את שיריו. אף על פי כן הכינוס הזה מדגים, שאפילו בחלוף 28 שנים מפטירתו, שיריו של חלפי במיטבם מצליחים להגניב אליך, כ"חמק מאהב בחלון" (עמ' 106), רגעים המחזירים אותך לחוויה של ילד הניצב בפתח ארמונות עתיקים ומשתאה: "ובשער הארמון מבוא, אך שם נצב שומר, שלופה חרבו, / רק הוא ידע מקום הסף, / פשוט כל חלום נכסף..." (בנוסח מתוך איי הזהב, עמ' 36).

ספרי שירה. הכריכה נושאת את אותה התמונה מהדיסק הכפול של שיריו משנת 2010. חלפי הצעיר דומה בה לז'אן-פייר ליאו, "חתיך-על". את מבטו הפונה מטה אפשר לפרש כעודף חשיבות עצמית או קריירת של נושא-בשורה (אפרופו השם חלפי שמגיע עד יוחנן המטביל). בכל אופן לא פוטנציאל מסחרי (המועט ממילא ושמור בעיקר למשוררי קאנון ששמשון חלפי לא ביניהם) או במידת ההתאמה של תמונה שכזו (אם בכלל) לספר שירה אני רוצה לעסוק.

לאחרונה התפרסם בצרפת הספר בשבחי מכוּערים (Éloge des moches), שאולי עולה ממנו נימוק סוציולוגי לבחירה של חלפי לא להתמקד בשירה. הטענה היא שהכיעור מעודד בחירת קריירה של אמן המסתגר בין כתליו. מהכריכה ברור שלא היו לשמשון חלפי, בעל עיני התכלת, מוטיבציות פנימיות או חיצוניות שכאלו. הוא בחר לעבוד בעיריית תל אביב (תרבות וחינוך) כשבעיסוקו זה נפגש עם אלפי אנשים. הוא לא היה "אדם נחבא אל הכלים", כמאמר הכריכה האחורית, אלא פשוט משורר, בעל הספק צנום, שנבלע בין המון משוררים. בריאיון להארץ כינה עצמו "עבר נרעץ" עם פנאי מועט לכתיבה. זאת רק מחצית הסיפור. הביוגרפיה המלאה שלו מגלה שהקדיש

זמירה פורן ציון: אל תשכחי לזכור אל תזכרי לשכוח, הוצאת 'דייוז' 2025, 127 עמ'

ספרה השלישי של ד"ר זמירה פורן-ציון הוא, מחד, ספר שמדגיש וממשיך מוטיבים מחיי הדוברת מספריה הקודמים, **אנא סמר** (2022) ו**אסור לכתוב על אושר** (2024) – שבהם יתמות מאב, דמותה של האם, אהבה, משפחה, ילדים, נשים ששמעה סיפורי חייהן. אך עם זאת זהו ספר יחידי, כי נלווה לו טון נוסף של תהייה – "האומנם?"

"האם אמרתי, האם כתבתי את שהיה? האם לא העלמתי? אולי החבאתי בפאתי הכתיבה את הכאב עצמוד ליופי שתירתתי?"

זמירה פורן ציון היא משוררת של גובה קומה, של משי וקטיפה, של כבלי שיער שחור, המצמידים את התשוקה לקרקע החיים הגופניים, בעור שקומה מעליהם עומדת 'התודעה המתכוננת מהצד' ומוסיפה צבע זהוב קטיפתי, שכבות של געגועים לעבר, או מגיבה בדיעבד לאירועים ממבט על.

המשוררת שולמית אפפל אמרה על העבר: "אני מתגעגעת לעבר, הוא היה מחורבן אבל האמנתי בעתיד", ואילו כאן הדוברת מדגישה שאין בה "אמונה בעתיד" והיא נצמדת למבט של ראיית העבר. והעבר מבצבץ בכל רגע וסודק את ההווה, כוחו רב.

עצם הכותרת של הספר מוכיחה שאין לבטוח בעתיד. הזיכרון והשכחה הם תאומים סיאמיים, שהולכים יחדיו לכל מקום, מעובדים מחדש עם העלאת הזיכרון ואובדים מחדש עם ההדחקה. הכותרת בציווי בעצם מנכיחה את הזיכרון בשתי אמירות: אסור לשכוח מקיומו, ובהדגשה, אסור בכלל לזכור לשכוח ממנו. כלומר, הציווי נאמר באמירה כפולה. והדוברת מחויבת לו, לעבר. הוא שהביאה עד הלום, הוא השורשים המקשרים בין אירועי החיים והוא תמיד נוכח.

המוטו שבחרה פורן ציון לשים בדלת הכניסה לספר מדבר על הבחירה הזו. "הנה הברירה: בחרי אם למות על חזי ובשרי או בין השורות בשירי, אין ולא יהיה שביל ביניים בין גן עדן ולוע הארי" (מתוך 'בחרי' מאת ניואר קבאני, בתרגום יותם בנשלום). המובאה מהיוצר המופלא הזה היא גם חלק מהבחירה להיאחו בעבר, תולדת כל הדברים, הקודמת לשכבת ההווה הנראית. היאחזות זו מחדדת את האפשרות לבטל את המחיצות בין המישור הפיזיולוגי בהווה לבין המישור היוצר הרוחני המשתקע בין הדפים הכתובים ושולל את ההווה. והאפשרות לבחור נתונה בידי הכותב. וכאן הדוברת בחרה – מתוך טוטליות יצירתית – לחיות בעולם שאין בו "שביל ביניים" והטוב והרע, היופי והכאב, הזיכרון והשכחה הם-הם היכל הכלים השלובים



שלה. בכך היא מצמצמת את הפער בין הממשי להגותי. הברירה לבחור לדידה היא היעדר ברירה, כי אין שביל ביניים בכתיבת שירה. הכל נתבע, הכל טבוע בה, ו"לוע הארי" שהוא מפרחי גן העדן הוא גם לוע מאיים של אריה בשמו הכתוב על דף. כך הטוטאליות האמנותית מחייבת אותה להיות נאמנה לאירועים, לבטא ביטוי אותנטי ומדויק, שלעיתים נבלע בו הרע בטוב או הטוב ברע בשזירת חוטים שלא ניתנת להיפרם.

פורן ציון מחויבת לאמת, כמו בשיר 'גוף': "ואין לה מושיע/ ואין לה סיבה/ לכתוב/ את אשר על ליבה/ כי לא יאמין לה/ איש, ולא תאמין/ אישה/ שככה היה לה מתחת/ לפסים/ ולימים ובגוף"... (עמ' 76). "שככה היה לה מתחת/ לפסים" – מהדהד לירידה מתחת לפסים, כבאובדן שפיות אבל זו לא אופציה, זוהי הסיבה המסובבת לכתיבה.

הספר מחולק לארבעה שערים: "על גדות האי אפשר", "חצי ממני חי וחצי משתולל", "מה טוב בזה" ו"אבל לאן, אמא?" השער הראשון הוא הציפור המבשרת את התביעה היצירתית של הדוברת, את מחויבותה לאמת, מעין מונולוג פנימי נרקם בינה לבין עצמה על ריצת החיים הבהולה שלה על שאלות הזהות שהיא תובעת מעצמה תשובות ועל הדרך בה היא "מורידה הילוך" ועוברת למצב של שהייה איטית דרך השירה בסבל, בסוד החיים: "האם הרגשת נאהבת בעולם הזה?" (מתוך השורה הפותחת את הספר בשיר 'שאלה', עמ' 11) שמסתיים ב"הייתי ילדת אלוהים/ בודדה, אחת/ ויחידה". המהדהד לילד של ביאליק הבודד, היחיד ביאם ישאל המלאך. ציר האהבה וציר הברירות מתלכדים.

לדעתי – השער השני מסקרן מכולם. כאן חושפת הדוברת טפחיים מחייה ומגלה סגנון נועז שיש בו סיפוריות, כמו בשיר 'זוג בשדרה' (עמ' 64). למרות שהוא מחולק לבתים והוא שיר במבנהו, באופיו הוא תסריט ויש בו ממבטה של האישה האחרת. בכך זוגה בעודו סועד עם 'קצוצת שיער' במסעדה בעיר זרה. המבט הוא של הדוברת, והיא שוקלת את מהלך תגובותיה. ה"פקעת בגרון", הסבך הרגשי באהבה הלא אפשרית הזו, שאין לה מילים, שהיא ריקה וכל כך מלאה, והזעם על מותו ו"ככה נחתכו חיי באמצע הקרב/ על האושר" (באמצע הקרב על האושר, עמ' 55). הרצון והאהבה שכבתה מאפשרים לשיר את "שירת המתים" הזו. ולכן "החצי החי" מתבונן ב"חצי המשתולל", זה שנרמס וזה שהתגעגע וזה שאין לו תקנה. ו"מי אנחנו" (עמ' 52). הדוברת כבר לא שואלת כי "סבוכים הפנים הזוכרים". ואין הצלה למת אלא בכתיבה מנציחה ומזכירה: "אני כותבת כי אתה מת/ אני כותבת כי אני חיה" ('מתחת לשפת האם', עמ' 58).

הדוברת המהדהדת קול נשי מובחן כמו של חנה גונן בפתיחת ספרו של עמוס עוז, מיכאל שלי: "אני כותבת כי כולם כבר מתו", כלומר, אני מחויבת לזיכרון הזה לפני שייעלם ויישכח. או כשדליה רביקוביץ חושפת לאחר מותה של יונה וולך, כי רק כעת מתאפשר לה להישמע ולהיראות. כאן הדוברת מבקשת לקונן על אהוב שהקשר החד צדדי איתו היה "רע לתפארת", ובכל זאת היא יוצאת למסע חשיפה של הסבך הזה. מחויבת לאמת הרגשית שלה.

ובהתחדשות כוחה של הדוברת מול גב זה, משהיא מסדירה נשימה וחוזרת אל המגע העוטף של חייה: "לובשת גלימת משי ארוכה/ לוקחת קפה וממתק ויוצאת לחיים אחרים" (עמ' 67).

אני בהחלט אחכה לספר הבא לראות האם מוטיב זה מלא החיות והתשוקה יגבר על הצער והכאב.

השיר הזה 'זוג בשררה' (עמ' 64) מבחין את עצמו משאר השירים גם בשל אורכו (ארבעה עמודים) אך בעיקר בשל יכולת מרשימה לגעת בכאב, בעין תסריטאית על כל בדל בגד, תנוחת גוף, מתוך מציאות רגשית סוערת. והוא כמו מבקש להיות מצולם או מוסרט, משום שכל חומרי המציאות כבר משוקעים בו. הוא מתחיל ב"גבו הרחב האחד המוכר" ומסתיים ב"גב רענן"

שבתאי מג'ר המעט היה עולם

רות לוי זקצר: הנדסת המישור, ספרי 'עתון 77' 2025, עמ' 103

ימשיך הקורא לאן השירים מרגשים. מרגשים. מזילים דמעה מרוב צחוק ומרוב זיכרונות. המילים משחקות ויוצרות סרט. נוסטלגיה של אישה בוגרת ילדה מתבגרת לפני שידעה יודעת הכל. כאן בשירה. "המעט היה עולם" (בשיר 'מעט עולם'). יופי.

השירים לא מתארים את העיקר. הם מטיילים היכן שנוח להם, בנחת, כמו הם לא שייכים לכאן. אבל העיקר מבצבץ ומציץ ונוכח. הוא הנוף האמיתי. מרגישים אותו בבטן.

חדוות הקריאה נמשכת לאורך הספר ומתעצמת. המילים מרקרות וסוחפות. כבר יותר קל להתחבר אליהן ולעקוב אחר מהלכיהן ועדיין הן מפתיעות ומפתות; בשירים הנשימה מסתדרת איתן ובשירים הנשימה נחפזת לעמוד בקצב תנועתן, הן מרחפות. התכנים, לעומת זאת, יציבים ועומדים כאשר רואים בין המילים וכשמשתחררים מנטל המעקב. או אז ההנאה גדולה ומספקת. חוויה של גילוי והתחברות והרגשה של פענוח ומוכרות עם התמונה שהשירים מוסרים.



קורא בספר ונהנה. מחיבוקי המילים, מפיתולי המילים, משכבות המילים, מסלולי המילים. איוו שפה מענגת. אני נהנה לא להבין ולא מתאמץ להבין. שט על פני משפטים, מרגיש סיפורים ברוחי, נהנה להיות שם. ריחות של מקומות, ריחות של שפה, של שיכון, של בית. שירה כובשת, מהנה. ומה שבי שלא מבין, גם מבין, באורח משלו, ממדור החישה והרוח. למילים של רות לוי זקצר יש כישרון לא ללכת ישר. והן מחייכות. אומרות דברים עמוקים ומחייכות. חוכמה גולשת מהן ותבונה של פשטות.

הקריאה בספר היא חוויה חושית. בתחילה היא מעורפלת ודורשת שהות עם המילים, הכרות, הקשבה; ואז התמסרות לסחרור ולהנאה, ותוך כדי מגיעות הבנה וצלילות המבט.

הספר הוא אלבום תמונות והוא מסעות למקומות רחוקים למי שלא מכיר ומסעות עמוקים לנפש שפעם צוחקת ופעם בוכה ופעמים רבות ביחד. ספר חוויה חושית ואינטלקטואלית. מבט שפה אישית, מבט משפחתי, מבט חברתי ומבט אנושי בכלל, שמציג היטב שהחיים כאן אינם ישרים ומסודרים, ושבתוך האמירה הזאת יש סדר, סדר משלו, שמעניין להכיר מקרוב, ולמי מאיתנו גם מקרוב מאוד.

זהו ספר אישי וגם אוניברסלי. כשרון השפה לוקח אותנו עם המילים אל מחוזותינו אנו; חלקם מתבהרים לפתע עם הקריאה.

הכתיבה מגוונת: שירים קצרים, שירים סיפוריים, שירים במבנה פרגמנטים ושירים משלבים. התנועה טבעית, מעמוד לעמוד, משיר לשיר, מבית לבית, מפסקה לשורה בודדת ולבית קצר. סימפונייה, ג'אז, פולקלור, פנטזיה, שירה. שירה מרתקת, חמה ומסתורית.

המילים בספר אומרות לי: "רגע, חמוד, לא מיד תיכנס. לך סביב, לך לאט, הכל יגיע אליך". ובאמת מגיע. מספר סיפורים בלשון של נורית זרחי. קרקעית ושמים. שפה של אגדות. ופוגשים יפו. ופוגשים בית. הפרטים הקטנים משחקים פה תופסת ומציירים גובלן. אני קורא, נהנה וצוחק. הכתיבה נהדרת, מסתורית ושקופה. הכל יושב במקום ומרקד סחרחר. הכתיבה מאלפת את הקריאה שלי ומלמדת אותי להתמסר לשירים.

קורות חיים, תולדות חיים, פשטות חיים יש בספר הזה. ועם הפשטות גם פסיכרלי. משפטים שלכאורה לא מתחברים אחד לשני, ובכל זאת מתחברים. 'צירה קולחת, נעה באיטיות יפואית ובתנופה של קסם. הדימויים יושבים נוח על הכורסה ומפליגים רחוק. ככה: 'סִבְתָּא יוֹשְׁבַת קָמוּ גְלוּת' (בשיר 'פעם אחת'). וככה חרוזים מתנגנים, וככה לא-חרוזים שוברים מנגינה, ועדיין תאוה לאוזניים.

המשפטים חצופים, לא נשמעים לסדר, אבל באורח עלום מעבירים את מה שיש בהם, ומה שיש בי מגיב בשמחה. סימונת לא תמיד מחכות לנקודה; פתוחות אל השרה ואל הלב.

יוקני לביא כמו רקדן כלוא

בני זקן: פנים, ספרי 'עתון '77' 2026, 75 עמ'

מִפְּרַת את האיוון/ חושש מן הייאוש/... משהו בי רועש/ חושש
בְּפֶה חתום/ לא מעז לומר/ את אשר על לבי". הדואליות,
הסתירות שבין ההליכה עד הסוף בחשיפה ואז הפחד הקמאי מפני
התקלפות, מפני הסרת מנגנוני ההגנה, הן הטנגו שמלהטט בדפי
הספר. וזה כוחו. הוא נותר דו משמעי, פתוח לרוחות הפרצים
שחודרות ומחלחלות בקרביו, משהו בו כמו נכנע לצו השעה,
ובר בכד חלקים אחרים מתריסים כנגדם ומשיבים מלחמה.
ניצחונם וניצחונו של המשורר הוא ביכולת לא להרכין ראש אלא
להמשיך במסעות הנדודים, מסעות במבט מפוכח ובהתכנסות
בלתי מתפשרת.

ודוגמה מוחשית לכך נמצא בשיר הבא, בחיפושיו הקדחתניים
של הכותב אחר נקודת איוון: "יושב בשדרה/ מחזיק כריך אוכל/
אנשים עוברים ושבים/ עצים מכסים רגשות/
למול פנסי אופניים/ וצחוק ילדים/ יש משהו
מרענן בלהיות לבד/ טעמי הסנדוויץ' זולגים לתוך
הגוף פנימה/ כמה טוב שאלוהים ברא את הלבד"
(לא שם, עמ' 37). השורה האחרונה כמו מסכמת
ומאשררת את תחושותיו. אל מול ההמון, השאון,
ופרצי הצחוק, וכמו מתכתבת עם קביעתו הנחרצת
של נתן זך "לא טוב היות האדם לבדו/ אבל הוא
לבדו בין כה וכה", כשהלבד איננו בדירות אלא
לעיתים גם ניצני רנסאנס, ומציאת האני שנבלע
בכנאליות האינטנסיבית המערכת ופורעת
החושים.



"לא רציני חסדים מִמֶּךָ/ ולא את מה שאינך/ רציני כך כמו
שאת/ בטוב ליבך/ לא רציני חסדים מִמֶּךָ/ ולא את מה שאיך/
רציני אותך כך/ עם טעם האהבה הזה/ חדרנו אחד לשני/ תעינו
לנו בעולמות חשוכים/ כמו שרק רצינו/ כמו שהיינו שנינו/
דיברת אֵלַי לבי/ כולך בלי נטיית חסד/ כמו שאת/ כמו שמש
קיצית בצהרי יום" (פנים, עמ' 45).

מין מאבק התגושש בתוכי משסימתי לקרוא את
ספר השירה של בני זקן. מחד התקוממו בי הרצון
והדחף לקרוא לעברו - מדוע רק עכשיו? איפה
היית כל השנים? למה התמהמהת? ומאידך בת
קול פנימית לחשה על אוזני - ואולי עדיף כך?
אולי ההמתנה והרגירה, הבחינה המדוקדקת, והרגע
החמקמק הזה הובילו לתוצאה המופלאה שבספר?

ספר ביכוריו של בני זקן הוא ספר דק למגע, 49
שירים ממלאים את דפיו, אך כל אחד מהם גודש
חוויה, פותח צוהר אל נבכי המשורר, שאיננו
עוד נער או עלם, אך משהו בבתוליות מהלך

קסם. סגנונו ממוקד, פיוטי וציורי ועם זאת חף מהשתכחיות
סנטימנטליות, "קמני" במילים, נדיב בתיאורים ובאמצעים
ספרותיים, אך נמנע מחריזה. על חטאי אתוודה - שירה מחורזת
היא הז'אנר האהוב והמועדף עלי, ואילו במקרה הזה למרות
"המחסור" בה נשכיתי בכתיבתו. והסיבה לדעתי נעוצה במאפיין
המובהק העולה לאורך הקריאה: "חשבון הנפש". זקן מיישיר
מבט בלא כחל וסרק, ומזמין אותנו לצלול עימו בחיבוטיו,
בהתפעלותו השברירית ומלאת החסד, ולהתחקות אחר הנקיקים
הנסתרים של ילדותו ופרקי ההתבגרות שלו עד הלום. בהיותו
אדם שצבר קילומטראז' לא מועט בחיי היום יום, הינו חובב
תיאטרון ואקטיביסט חברתי (על פי הכתוב בעמודים הפנימיים),
גישתו אל החיכוך עם הממשות, עם המציאות, איננה רומנטית
או פנטזיונרית. רוצה לומר, חלוף הזמן רק העמיק בו התבוננות
על מראות החולין לכאורה, ואלו כמו התלכדו בנשמתו לנסח
את תובנותיו, רגשותיו ותשוקותיו. זקן מעניק לנו הצצה אל
ההתייחדות. אל הקפלים הכמוסים, החידתיים, שגם לאחר קריאה
ממושכת נותרים בערפולם, ולמולנו לא מתפענחים.

"בזמן שנותר/ אספר רחשי לבי/ אודקק לכל כוחי/ חלון הזמן
מוגבל" הוא כותב, ומיד לאחר מכן מצהיר: "אני רוצה להתגבר/
לעמוד זקוף/ להחתיים צְעָדֵי בדפי חיי/ שעוד לא תמו". כמה
תעוזה ויושרה נדרשות כדי להעלות על הכתב שורות מענגות
שכאלו, שמכירות בחולשת האנוש הבסיסית, בזרמי מחזור
החיים כשלצידם נחישות, ודרישה עצמית להותיר את חותמו, את
הבשורה שרותחת בקרבו.

שירים אחדים לאחר מכן שוב נחשפים לחולשתו: "כמו רקדן
כלוא/ משהו בי נותר/ עמוק בתוך הלב/ שקט מחריש אוזניים/

"נשכנו על האדמה/ נלחמנו עליך/ כמו שלמדנו בבית הספר/
החלומות התפזרו בערפילי הפוליטיקה/ הילדים מביטים/ במבט
שואל ולא מביץ/ ואנו דור החזון החדש של המאה ה-21 / כמו
בכיתת יורים/ שפולי מבט", ובשיר הבא "נשמות אוקטובר 23
/ בשירת זיכרון מכושפת/ דואבות את לכתן/ ממעגל החיים/
מרחפות/ בפנים מלאי תוכחה/ על הנטישה/ על ההריגה/ ואנו/
בבושת פנים/ מלאי מחנק/ פוסעים כעוסי נפש/ ולא יודעים מנוח/
זועקים/ מול הבריאה/ ואילי השלטון/ מחפשים נקמה". הניסוח
הוא כמעט קריאה לקרב בפקודת היום הצבאית. חוסר האונים של
המחבר ושל הדור שאיליו הוא משתייך, ההבנה הכואבת והלופפת
בידיעת ההונאה של ההנהגה השלטת בחיי אזרחיה (נתיניה?),
בוזקים בכתיבתו את ההתעלות הלירית, את התרוממות הרוח של
הכתיבה מתוך האחריות, של יוצר שהוא חלק בלתי נפרד ממארג
ופסיפס האנוש, החרד לגורלו, לגורל סובביו, לגורל מדינתו,
וזועק את נהמותיו בדאגה המהולה כגעגוע.

"ומה שנותר ממני/ מה שנותר ואינו גלוי/ כעובר ברחם אימו/
מנוע מלצאת/ מפחד העולם/ מפנים חתומות" - הוא הזיקוק
של תכלית המסע. הרצון העז לגלות, אך בה בעת לשמר את
הצפונות, המסתורין והלא נודע, העטופים בשכבה של תמרורים
ולצידם ההתרפקות על יכולת השכחה המבורכת, על הריפוי
שבלמידה מחודשת, ועל הצעדים הבראשיתיים שאנו פוסעים
בהם במשעולי סבך החיים. מין קרב אמנותי התחולל בקרבי בתום
המסע: מחד לאחל למשורר החדש בני זקן למצוא את התשובות,
ומאידך - הרצון לראות ב"פנים" שלו סנונית הראשונה, ולקוות
שלעולם יקנן בו הספק, ושאף פעם לא יחדל מלשאול שאלות.



נס

1.

בְּחֶמְלַת הַחֶרֶב
 כְּבוֹאוֹ שֶׁל כָּאֵב
 בְּעֵצֵי הַצְמָרִת הַגְּבוּהִים
 שְׁחוּרֵי הַשָּׁעַר וּבִלְוֵי־הַתְּכֵלֶת
 נִשְׁבַּעְנוּ.
 צְפוּרֵי טָרֶף לַעֲלֵעוּ אֲשֵׁדוֹת שֶׁכֶר,
 אֲשֶׁכוֹלוֹת אֲשֵׁכִים כְּפָרֶס.
 נֶס נִחֲוָה לָנוּ
 בְּאִישׁוֹ שֶׁל יוֹם
 וְגִדַּע אֶת טִמְאֵת הָעָרֵב הֶרְכָּה,
 קָשָׁה וְנִקְשָׁה הָאֲבָחָה
 וְלֹא תִתֵּן לְרוּחַ לְהַפְיִיחַ בָּהּ אֵשׁ.
 הֵיטָה זֶה אֲהַבָּה מִסּוּג אַחֵר:
 נֶס וְגִרְדוּם.

2.

לְכִי עַל דִּיּוֹנוֹת וְחַפְשֵׁי נֶס -
 אֵיךְ גְּרַגְרִים חוֹבְרִים לַחֹל
 אֵיךְ חוֹל נוֹשֵׁק לְשָׁמַיִם
 וְאֵינּוּ אוֹחֵז בְּקַרְקַע מִרְחֻמָּה בָּא.
 אֵיךְ הוּא עָף עִם הַרוּחַ מִתְנַהֵג אֲהָבִים בְּעֵינֵי הַסַּעֲרָה
 מְעַרְבֶּלֶת חוֹל מְלוֹא יַפְעָה,
 חוֹדְרָנִית כְּצַפְרָן וְרֶכָּה כְּנִשְׂיָקָה חֲמָה - בְּרִצּוֹנוֹ.
 נִפְלְאוֹת הֵן דְּרָכֵי הַנֶּס
 שֶׁנִּתְּנָן שְׁמוֹת לְאָדָם
 וְנִשְׁבַּע לֹא עוֹד לְהִרְגָם, וְשִׁקְר וְקָלֵל
 וְחִזּוֹר בּוֹ חֲלִילָה.
 תִּבַּת נַח עֲלֶתָה עַל שְׂרִטוֹן, דִּיּוֹנָה וְחוֹל, אֲצוּרָה בְּהַבְּטָחוֹת הָאֶתְמוֹל, נְסֵי נְסִים.
 וְאֵנּוּ חוֹטְמִים אֶפְנוֹ בְּאֶבֶק וּבְאֶפֶר
 בְּגִרְגְרֵי חוֹל וְקִשְׁקֵשֵׁי אֶפּוֹדִים
 נִיצוּצוֹת נְסִים גְּלוּיִים מְפֹזְרִים בְּחֻלְקִים
 כְּמוֹתֵם הַסְמוּיִים מֵהַלְכֵי לֵהָג קֶסֶם מְשַׁגְּעִים.
 חַפְשֵׁי לֶךְ דִּיּוֹנָה וּבְכִי כָחַל, כִּי מִחוּל בָּאת וְאֵל הַחוֹל תִּשׁוּבִי.

3.

כְּבוּעָה חֲלוּמָךְ בְּחֵלוֹן
 כְּנֶס שְׁבָרַח מִקְפָּסְתּוֹ
 מִשְׁתַּעֲשַׁע.
 עוֹעִים וְחֹמֵר רַךְ כְּאוֹתוֹ חֵלוֹם
 פָּרְקוּ לְקִיסְמֵי גְבִינּוֹת וְתִבְזָן,
 נִפְלֵת נִשְׁרֵת,
 דוֹר מִיִּסְדִּים,
 אֲנִשֵׁי אֶרֶץ וְדָרָד,
 קְדוּחֵי אֲמוּנָה;
 כְּבִדֵי לֵב, עֲלֻפוֹן וְחֲמָה - עַל גּוֹל.
 נִתְּץ חֵלוֹן, שְׁבָרֵי חֵלוֹם בֵּית וְגִנָּה,
 שְׁלַחִין פְּלַחָה וְצוּף דְּבוּרָה,
 כְּבִישִׁים וְנִתִּיבֵי שְׁמַיִם,
 הַזְנֵק וְקִשׁוּטִים מְאַחֲזֵי עֵינַיִם.

בְּלִכְתָּם הוֹתִירוּ רַק עֲקָבוֹת נְעֻלִים
 שִׁדְעוּ לְאֵן לְשׁוּב.

כך דרושה עינו של זולת אוהה. עם שובה של שם־טוב לארץ, היא שוכרת את דירתו של אביהן המנוח של האחיות. עתה היא מתמקמת בין שתי דירותיהן במשך שנים עשרה שנה, שבמהלכן הופכות השלוש למשפחה.

"במשך כמעט עשור, כמעט כל לילה, נפגשו בדירת החדר של שרה כדי לסגור את היום. היה קשה לסגור אותו ולשוב כל אחת לדירתה. כמו בבית המכשפה אצל 'עמי ותמי' היו אצל שרה המון פיתויים... (עמ' 33). אבל הפיתוי הגדול בסוף היום אצל השכנות שלי לא היה קשור לגרונות, אלא לשיחה, לרוחבה, לרגשות העזים, ולצחוקים הרמים, לאזכורים ולשפה. כי השכנות שלי דיברו כמו מתוך ספרות - פרוזה ושירה וקלאסיקות למיניהן, ותרגומים חדשים ותרגומים ישנים, שבהם יש פוזמקאות וקמטרים, וגברים בחזיות מתחת למקטורנים" (עמ' 34).



הספרות בקומת המגורים המשותפת היתה השפה שעליה הונחו היחסים. ושם, בין רקיקים, סיגריות, אלכוהול ודיבור אינסופי על ספרות, גדלה שם־טוב כסופרת. תחילה מתפתחת בין השלוש מערכת יחסים משפחתית, כאשר שם־טוב מאומצת כאחות הצעירה במשפחה. אולם עד מהרה מתגייסות שתי העורכות הוותיקות למלאכת הגידול האהובה עליהן מכל - מלאכת גידול הטקסטים.

ימפה (שרה), האחיות הצעירה, עובדת על החומרים שכותבת שם־טוב. היא עורכת אותם בסכין מושחזת, שומרת מכל משמר על איכות היצירה הכתובה, ולעולם מעדיפה אותה על פני הכותבת. שנים לאחר מכן, כאשר תמי שם־טוב בעצמה עוסקת בעריכה וליווי של כותבים, ממשיך קולה של ימפה להתוות את דרכה. "כי כשאני עורכת שרה בוחנת בתוכי את הטקסט בעינה המאשימה. ואם יש בנו ספקנות ואי ודאות בתחומים רבים, בטקסטים - אין לנו. אנחנו בטוחות בצדקתנו, אנחנו נלחמות בשבילן, ומאבדות אמפתיה וסבלנות כלפי הכותב, כי קודם כל הטקסט, גם אם הוא שלו. אנחנו - אין מה לעשות - לצד הכתוב. והכותב עוד עלול לקלקל אותנו, כמו שהורים מקלקלים את הילדים שלהם" (עמ' 44).

החיים בקומת המגורים המשותפת התנהלו בקפסולת זמן משלה. "ימפה שרה היתה בת ארבעים ושמונה כשנכנסתי לגור בקומה, מבוגרת ממני בעשרים שנה. היא נראתה כאילו הרגע נשלפה משנות השישים ולא הספיקה להתקמט או להתברגן, לא מבפנים ולא מבחוץ" (עמ' 30).

כתיבה, כך נדמה, מתהווה באיים שבהם הזמן מסכים לעצור לרגע ולהתנתק מההווה. חיינה של מירסקי ובולסלבסקי התקיימו כמו בטריטוריה של מציאות חליפית, מאחורי תריסים מוגפים, במרחב אפוף בעשן ובאלכוהול. החדרים בקומת המגורים המשותפת נרדפו בידי הטראומות שחוו שתי האחיות, ונראה היה כי הכאב המשיך להתקיים כשכבת בסיס המרוחה על הכתלים. וכך כותבת שם־טוב על אביהן של השתיים: "בגללו הכנפיים שלהן קצוצות, ואין להן בכלל כישורי חיים, רק כישורי ספרים" (עמ' 45).

כתיבה מתהווה באיים שבהם הזמן מסכים לעצור

תמי שם טוב: הילדים שומרים עלינו, אחוזת בית 2025, עמ' 200

ספרה של תמי שם טוב הילדים שומרים עלינו, כולל ממואר ושישה סיפורים קצרים. במבט על ניתן לומר כי זהו ספר על הבקעה, על בקיעה, על הפצעה. או אולי ספר על היכולת להשמיע קול אנושי, ובהמשך קול ספרותי. האם בהכרח הקול האנושי מבקיע ראשון?

נראה ששם־טוב כורכת אותם האחד בשני מבלי לקבע בעבורם מהלך כרונולוגי ברור. הממואר הנושא את שם הספר "הילדים שומרים עלינו" מתאר מערכת יחסים ארוכת שנים בין שם־טוב לאחיות נילי מירסקי וימפה (שרה) בולסלבסקי, שתי אגדות ספרות.

בסיפור המסגרת מתוארים חיינה של המחברת ושתי האחיות בקומת מגורים משותפת, כאשר האחיות משמשות לשם־טוב כחונכות לעולם הספרות, והיא משמשת להן חונכת לעולם האהבה. אולם הסיפור שבתוך הסיפור עוסק בתנאי הגידול, עוסק ביחסים ובמבט, שלאורם יכול האדם לפתח קול או להשמיע קול, או לכתוב יצירה ספרותית.

בראשיתו של הממואר מובלע סיפור קטן על דמות שולית, דודתן של האחיות, אותה היו מבקרות בזקנתה, וזו, למרות שהיתה ישישה וזיכרונה בגד בה, עדיין זכרה את היום ההוא, הסמוך לסיום כיתה א', שבו שמעה את המורות מתלבטות כיצד תשיר את השיר של השושנה, כיצד יוכל לבקוע קולה היפה מפניה המכוערים? כיצד תוכל זו לקבל את הבמה, ולהופיע ברבים?

שאלות "זכות הדיבור" ובהמשך "הזכות לכתוב ספרות", נמתחות כתמה לאורך הממואר וששת הסיפורים. שם־טוב עסוקה באומץ לומר. בכיו, המובן מאליו, של התינוק בבואו לעולם, כסמן לחיות האנושית, זוכה להתבוננות מחודשת. למעט הבכי הראשון, זה הספונטני, זה שפטור מהעין המבקרת או מהאוזן הכרויה לשמוע, כל קול נוסף, יזכה לצאת לאוויר העולם רק במידה שתמצא לו אוזן אוהבת, שתאשר את קיומו ותשמש לו מגבר.

הממואר מתאר את התפתחותה של שם־טוב כסופרת. הוא מתחיל אי שם בניו יורק כאשר הכתיבה פורצת ממנה כמעט בהפתעה. "בהתחלה זו היתה רק דרך טובה להעביר את השעמום במשרד של השיפוצניק, ובעיקר להסיח את הדעת מחורבן האהבה ועצב הפרידה..." (עמ' 16)

האדם היוצר איננו מתכנן להיות אדם יוצר. אולם האם יחיה כאדם יוצר? האם יצירתו תקבל מקום בעולם? נדמה כי לשם

רוי יהב | פואטיקה

בַּחֲשֵׁכָה אָנִי רֵץ, רוֹכֵב, נוֹסֵעַ,
מִבְּעַת, מְשֹׁהוּ
רוֹדֵף אַחֲרַי, מְשֹׁהוּ לֹא נוֹתֵן
לִי מְנוּחַ, מְשֹׁהוּ מְשִׁיג אוֹתִי, מְשֹׁהוּ
שְׁנוֹתָי מֵאַחֲרָי
כְּשֶׁכֵּל שֶׁל רֵיחַ וּמְזֶנֶב בִּי
בוּ בְּזִמְן, זָנֵב כְּמוֹ גֶם
צִלּוֹ שֶׁל זָנֵב, נְגֻזוֹת
שֶׁל רְדִיפָה, שֶׁל נְרַדְפוֹת
נְעֻרְמַת (אַחַת
עַל אַחֲרַת), כְּבֶר הַדֶּרֶךְ
נְגַמְרַת, סוֹפָה אֵינוֹ
מְדֻרֵן חֲלָקְלֵק אֲלֵא
מִישׁוֹר שְׁטוּחַ
מִיתֵר מְתוּחַ לְהִשְׁלַח
אֶל חֲשֵׁךְ עַל פְּנֵי תְהוֹם.

כבר בכניסה אל ספר ביכוריו של רוי יהב דלקת (הוצאת כבר, ערכה ליאת קפלן), בשיר הפותח, מכריז הדובר על אופייה של זירת ההתרחשות. בדומה לשיר 'יונתן' של יונה וולך, המתפרץ אל השיר בשורה האלמותית "אני רץ על הגשר" – גם כאן מדובר במרדף. דובר השיר 'פואטיקה' אינו מתחיל מן ההתחלה אלא מן האמצע, בלב הדרמה: "בחשכה אני רץ".

הרודף הוא "משוהו" חסר שם, וחסר פנים ש"לא נותן לי מנוח", "משיג אותי", "נותר מאחורי כשוכל של ריח". זהותו של הנרדף, לעומת זאת, ידועה לגמרי: היא מתמזגת לחלוטין עם גיבור הספר, דוברו וכותבו. אך בניגוד לגיבורי עלילות הגבורה למיניהם, אין זה גיבור מנצח, רב מעללים, אלא אנטי-גיבור: כזה שקיומו מעוצב מתוך רדיפה מתמדת ומתוך "נגזרות של עוד רדיפה", הנערמות זו על זו.

הפער בין הרץ, הרוכב או הנוסע המבועת בשיר 'פואטיקה' לבין דמויות נעות אחרות אינו מצוי רק בעוצמת הבעתה המלווה את האקט, אלא גם בסופה של הדרך. הסוף אינו מדרון חלקלק, כי אם מישור שטוח. ומהו אותו מישור אם לא מיתר: מתוח, דרוך ומוכן להישלח אל "חושך על פני תהום"?

אין כאן הנחות, שלא נשלה את עצמנו חלילה שמובטחות לנו חוויות פשוטות, נעימות, מוכחות. נהפוך הוא: כאן נפגוש פואטיקה של אופל, תהום, נרדפות – כנקודת מוצא שהיא גאווה השיר והמשורר – ממנה הוא מדבר ואליה הוא שב.

הסיפור "אף פעם לא היה לך כלב" מתאר מהלך כואב של פרידה בין בני זוג. גם בסיפור הזה, מוצאת הגיבורה את עצמה נעולה בדירה החדשה ששכרה לאחר הפרידה, מבלי לדעת מתי תצא ממנה ואיך.

החופש לנוע בעולמה של שם-טוב אינו מובן מאליו. זהו הישג התפתחותי. כמו היכולת לקרוא, כמו היכולת לכתוב, כמו היכולת להוליד. האפשרות להימנע מהחיים, המגולמת בסיפור חייהן של מירסקי ובולסלבסקי, או להבדיל לחיות באילמות, כפי שמתוארים חייהן של הג'ירפות, בסיפור "קולה של הג'ירפה", היא אימתו של האדם המחפש מימוש וחופש. ובוודאי אימתו של היוצר, זה המעז לברוא חלופה לכאן ולעכשיו, חלופה שראשיתה בצורך הקיומי להשמיע קול.

בסיפור "קולה של הג'ירפה" נוסעת גיבורת הסיפור, נערה בתחילת חטיבת הביניים, לטיול ספארי בדרום אפריקה עם סבתה האהובה. שעות בודדות בטרם הלכה הסבתא לעולמה, היא מספרת לנכדתה, כי לג'ירפות אין קול. 'צוואר כל כך ארוך' אמרה לינה כשראינו אותן מחלון רכב הספארי, 'איזו תיבת תהודה, איזה קול נפלא היה יכול להיות להן!' הג'ירפות המשיכו לצעוד בשתיקה. לינה לקחה את ידי בידה. כתמי שמש כיסו את עורה. 'אין להן מיתרים' היא לחשה והסתכלה בהן במבט חם. דווקא להן אין" (עמ' 118).

ובהמשך מתארת: "כל יציאה מהקומה, לדואר למשל, או חלילה למשרד ממשלתי, מעוררת בהן אימה ומצריכה התכוננות רבה, עזרים, אולי ואליום, חמישה מ"ג בלבד" (עמ' 46).

לאחר עשור של מגורי שכנות, ילדה תמי שם-טוב את בתה הבכורה. האימהות היא הבקעה נוספת, וגם היא נרקחה בקומת המגורים המשותפת, אולם כפי שכותבת שם-טוב, ההורות ביקשה שינוי אקלימי ומעבר דירה.

"כבת אחת אין לך יותר מקום למשוגעים", היא טענה נגדי וצדקה, מצטטת שם-טוב את שרה, וממשיכה: "כל הדרמות והעלבונות נראו לי זניחים, ובעיקר מיותרים. לא רציתי שיתקרבו ויאיימו על בועת הרוך שהקיפה אותי..." (עמ' 71).

האימהות הניעה את התרחקותה של שם-טוב משתי האחיות, אולם ייתכן כי במקביל להורות גם פרק החניכה הספרותית היה צריך להגיע לסופו. שכן, חניכה מעצם מהותה מתקיימת לתקופה מוגבלת, וכדי לכתוב, כמו כדי להיות הורה, דרוש גם חיכוך עם מציאות, עם אוויר, עם אור יום, עם תאים מתחדשים.

בשניים מתוך ששת הסיפורים הקצרים שבספר ננעלת הגיבורה ונכלאת לזמן מה. הסיפור "לילה במקלט" מתאר לילה שלם אותו מעבירה גליה, גיבורת הסיפור, מורה חיילת שהתלמידים כלאו במקלט.

המהותי העומד מאחורי הכל.

במילים אחרות, המצב הקיומי הבסיסי שלנו איננו ניתן להיות מושתת על עיקרון אחד, לא מסתתרת אחרות מאחורי ריבוי התופעות. העיקרון, המהות או הראשית של כל הדברים הוא דבר אחד ויחיד והוא המצב האנושי.

והשירים בספר מדברים במצב האנושי; הדבר הבולט הוא עצם הסתירה, הפרדוקס, הטמונים בהוויה האנושית שלנו. מילר מביט בעולם וביחיד בעולם, ומגלה כי המצב האנושי שלנו הוא פרדוקסלי: לא הכל מובן, והדבר הזה מאפיין את המצב האנושי. אנחנו דבר והיפוכו. השיר הפותח את השער "המצב האנושי" נקרא 'דבר והיפוכו'; אנו תערובת של הכל – ביולוגיה, פיזיקה, כימיה; אנחנו גם חומר גם רוח; גם גוף וגם נפש; יש בנו גם יסודות רציונליים וגם אי רציונליים; אנחנו מצויים בזמן, אך יש בנו גם מן הנצח.

כבר בשיר הפותח מילר ממחיש שיש בנו גם ישות וגם איננו: "אֶבֶל הַמְּלִים מְלִים מְלִים / מֵהַתְּקָה אֶל הַתְּקָה וְהֵן מוֹלִיכוֹת אוֹתָךְ / מִמְּקוֹם בּוֹ אֵתָה אֵתָה / אֶל אֶפְלַת הַבְּלִימָה / אֶל אֵינְךְ"; יש כאן תערובת של הפכים, של ישות ואיננו, ואלו השניים מאפיינים את המצב האנושי שלנו.

תערובת יש-אינן קיימת לא רק בתחום היש (בתחום האונטולוגי) אלא גם בתחום הידיעה (בתחום האפיסטמולוגי). באותו שיר הוא כותב: "אֵתָה גַר בְּתוֹךְ עוֹלָם נִבְרָא מִבְּלִעְדֶיךָ / שְׁאִינוֹ שְׁלֵם סֶךְ כָּל חֻלְקִיו / הוּא פֶרַע וְתֵהוֹם, מִסְתוֹר וְיָפִי טְמִיר וְנִעְלָם / שְׁאִינוֹ יוֹדֵעַ אֵת עֲצֻמוֹ / גַּם אֵתָה כְּךָ / לֹא תִדַע אוֹתָךְ". הוא מציין כאן את הפרדוקס על עצמנו – גם אנו איננו יודעים את עצמנו. כלומר, אנחנו יודעים אבל אנחנו יודעים שאנחנו לא יודעים הכל – וזה פרדוקס כי אם יש לנו ידיעה חלקית היא צריכה להיות על רקע ידיעה-עקרונית-של-הכל.

מה שמגדיר את ההוויה שלנו, אומר מילר, בסופו של דבר, הוא האנושי, המצב האנושי. והוא פרדוקסלי. אנחנו "הסיפור שאינו מצפה לסופו" (עמ' 19); אנו בעולם "פרע ותהום, מסתור ויופי, טמיר ונעלם", וזה מצב שבו אי אפשר לא לחשוב על אלוהים, גם אם לא מאמינים בקיומו – "אֵלֹהִים שְׁאֵתָה מְכַחֵשׁ חוֹנָה בְּסִתְרֵי הַמְּלִים" (עמ' 36), כותב מילר, וכך הוא מציב לנוכח עינינו את המורכבות ביחסינו אל "אלוהים".

המצב האנושי בשיר בשם זה "נִמְצָא בְּתַרְדְּמָת / הוּא נִשְׁרָף הֵן עַל יְדֵי אֵשׁ יְדִידוֹתִית וְהֵן עַל יְדֵי אֵשׁ עוֹיְנִית", והוא כולל "מְלַחְמוֹת שְׁאִינָן צוֹדְקוֹת" (עמ' 42). וכאן מילר נוגע בקשר שבין הפוליטי לפואטי – השירה נועדה לא רק לתאר תובנות נפשיות על המציאות כשלעצמה ועל מצבנו הקיומי בה, אלא היא אף באה לשנות, ולכן הקריאה בשיר 'אל מחזור אוגוסט' (עמ' 79): "אֵל תֵּלֶךְ לְצַבָּא בְּנִי / אֵל תֵּלְכִי אֵלֵיָהֶם בְּתִי".

מה שמעניין באמת, מה שקיים באמת, אומר לנו מילר, הוא המצב האנושי. ובכל זאת, יש כאן נרדף נוסף – הכתיבה; השורה שציטטנו לעיל "אֵלֹהִים שְׁאֵתָה מְכַחֵשׁ חוֹנָה בְּסִתְרֵי הַמְּלִים" מלמדת אותנו שאם יש אלוהים כי אז הוא מצוי בסתרי המילים.

מיקי מילר: המצב האנושי, עמדה 2025; 110 עמ'

כשקראתי את ספר השירה השני של מיקי מילר בקריאה ראשונית, מעבר למורכבות ולרובדים השונים שנגלו לי, שני דברים משכו את עיני. ראשית לכל, ההתייחסות לסיפורי התנ"ך; כבר בשיר הראשון אנו פוגשים את בריאת העולם; יש לנו אדרט – נוח והתיבה, הר נבו, סיפור האֶפְסָדָה, סיפור העקדה, מעמד הר סיני, סיפורו של שבע בן בכרי שמרד בדוד, ועוד. אבל יש גם התייחסות לקוהלת שמחייבת תשומת לב, ונחזור לכך.



הדבר השני שמשך את עיני היה הנגיעות הפילוסופיות: מיקי מילר מזכיר את תאלס, שאמר 'הכל מים', אולי מתוך רצון לבסס את דעתו שהכל הוא המצב האנושי, והוא מזכיר את ויטגנשטיין – 'גבולות שפתי הם גבולות עולמי', ובעיקר הוא מזכיר את הסוגיה הפילוסופית בדבר בריאת העולם, שכן קשה לנו להבין שהעולם קדמון, כלומר שהוא לא נברא, שהרי לכל בריאה יש בורא, וגם קשה לנו להבין מנגד שהוא נברא, שהרי הוא לא יכול להיברא מהאין.

מילר מזכיר גם את הנצח, נושא אהוב על פילוסופים. אבל הוא מזכיר את הנצח לאו דווקא כמשהו מיסטי על זמני, אלא כנהיר לנו ומחובר לזמן. בשיר 'שלכת בניו אינגלנד, אוקטובר 2022' (עמ' 83) הנושא שם המציין ספציפית זמן, הוא מתאר רגע בזמן שממנו צץ הנצח – "נִגְעַתְּ בְּנִצְחָה, אָדָם בְּהֶמְתְּנָה / בְּפִלְהָ וְהוֹלֵךְ / וְיָשׁוּב אַחֲרֶיךָ"; זה שיר שממחיש כיצד דבר פרטיקולרי מגלם מהות אוניברסלית.

בשיר 'שניים' (עמ' 95) הוא מתאר כיצד בו עצמו – באחד – מתקיימים שניים, מה שמזכיר את אמירתו של אפלטון שהשיח בנפשנו מסמל שניים, כי המחשבה היא דיאלוג ולא מונולוג: הנפש, מושג אהוב גם על פסיכולוגים וגם על פילוסופים, כאילו מחולקת לשניים המנהלים דיאלוג. וגם בשיר הזה הוא מזכיר את הנצח הנעוץ בזמן והוא מספר על רגע בו "שָׁהָה קֶסֶם הַדְּמָמָה / עוֹד נֶצַח / בְּשְׂמֹרֶת עֵינָיו".

שני דברים אלו – הדיאלוג עם סיפורי התנ"ך על הסיפורים האנושיים שהוא מכיל, והדיאלוג עם פילוסופים, שמצבנו הקיומי בראש מעייניהם, משכו אותי לחשוב על שמו של הספר ועל חשיבותו: צריך לקרוא את שירי הספר לאור שם הספר, ואחר כך לקרוא את שם הספר לאור השירים. זה תהליך דיאלקטי שכנראה אי אפשר בלעדי.

אני חושב שהתובנה הנפשית המהותית שעולה מהספר היא שיש מצב אחד יסודי ובסיסי – המצב האנושי. מילר אומר לנו שלכל התופעות ניתן לעשות רדוקציה לדבר אחד – המצב האנושי, והמצב האנושי עצמו אינו ניתן לרדוקציה – הוא הדבר

ניר שטראוס

והכתיבה, אומר לנו מילר, היא חלק מהמצב האנושי, היא סוג של רצון להבין, לדעת, וגם להינחם. יש נחמה.

בשיר 'במטוס הממריא' (עמ' 37) הוא כותב ברוח תיאור המצב האנושי כמורכב מהפכים: "אֲנַחְנוּ בְּאִים / אֵל מָה שֵׁיבְדֵל מֵאֲתָנוּ / אֵל מְקוֹם אֵין-בְּנוֹ צֶרֶךְ. / אֲנַחְנוּ הַמְּקוֹם הַרִיק שֵׁימְלֵא אוֹלֵי / אֵינְנוּ מְצַפִּים לְנֵס / מְשׁוּם שֶׁהוּא מִתְרַחֵשׁ". השורה האחרונה מפתיעה ויש בה הכרה כי נס ההווה התרחש. ובשיר 'אש מן האטר' (עמ' 18), הוא כותב שהאדם המוגבל רואה את "צֶמַח בֵּיתוֹ הַבוֹעֵר / וְאֵינְנוּ אֶכְּל", ויש בכך סימן של נחמה. בשיר הסמלי 'מעל נבו' (עמ' 16) הוא מצטט את אוסקר ווילד; אולי טוב הדבר שהמצב האנושי הוא חידתי ופרדוקסלי, כי יש טרגדיה בין אם משאלותינו אינן מתמלאות ובין אם הן מתמלאות. ובשיר 'לבוש' (עמ' 99) נכתב "וְאֵנִי עוֹטֵה בְּגָד לְכֶסֶת / עַל עֵירֵם בְּשָׂרֵי מִפְּנֵי / דְּבַר אֲמַת שְׁלֵא נִתַּן לִי לְכֶסֶת"; ובשיר "על הגעגוע" (עמ' 76) הגאולה מזוכרת, אף שאולי היא תבוא מן התוהו – "מִן הַתְּהוֹ / אוֹלֵי תְּבוּא גְּאֻלָּה".

הנה מילר מראה לנו את מחשבתו שיש אמת, ואולי אף גאולה, ולא הכל הוא פרשנות סובייקטיבית. 'אררט' שלו, בשיר הנושא שם זה, מסמל את העוגן המטאפיזי המיוחל.

לסיכום אומר כי לא לחינם מילר סבור שהמצב האנושי הוא המצב הקיומי שלנו. מה שמגדיר את ההווה הוא לא הפיזיקה, לא הכימיה ולא הביולוגיה; גם לא הרוח ולא הגוף, לא אלוהים ולא הריק ולא מקריות ולא הכרחיות, אלא – המצב האנושי שהוא הכל. והתובנה הזו, שהדבר האולטימטיבי בחיינו הוא מצבנו האנושי ולא איזה מהות מטאפיזית, היא בסופו של דבר מנחמת. יש בשירי הספר השלמה. מבחינה מסוימת אלו שירי השלמה וקבלת המצב האנושי, השלמה שאנו זמניים ומורכבים ואנושיים.

וכאן נחזור לקהלת: הניסיון, החוויות הרבות עם מציאות אנושית, כל אלה מובילים להבנה, לקבלה, להשלמה – אין קביעה פסקנית אלא השלמה.

השיר 'הסיפור שאינו מצפה לסופו' (עמ' 19) מסתיים באמירה "הַבֵּל קוֹל הַמוֹן וְהַבֵּל / קוֹל שְׂדֵי". זו אמירה קוהלתית, שכן מצד אחד יש הכרה שהכל הבל, שאולי מציאותנו היא חסרת ערך מנקודת ראות של הנצח, אבל יש הכרה ב'קול שְׂדֵי', וזו הכרה בצד המטאפיזי בהווייתנו; חיינו בזמן נוגעים באיזה אספקט מן הנצח.

השיר 'דבר והיפוכו' (עמ' 35) ראוי לציטוט במלואו:

"כֵּל הַלֵּילָה הַתְּהַפֵּךְ בְּמִטָּה הַזּוֹנִית / כְּמוֹ שִׁיר שֶׁסוּפוֹ יָדַע תְּחִלָּתוֹ / וְחִזַּר / וְכְמוֹ שְׁעוֹר גְּמְרָא מְבֻלֵי שְׁעוֹר / שְׁאֵינּוּ נִלְמָד עַד סוּפוֹ. / רָגַע פְּקֻחוֹן שֶׁל בִּקְרָא לֹא הַכִּיר / אַחֲרֵית דְּבָרוֹ. / סוּף דְּבַר הַכֵּל נִשְׁמַע אֲמָר קוֹהֵלֶת הַמֶּלֶךְ / וּבִלְיָלָה הַהוּא הַתְּהַפֵּךְ / בּוֹ דְּבָרוֹ. / סוּף דְּבַר יִרְא, אֲמָר / סוּף דְּבָרוֹ".

ברורה כאן ההתייחסות לקהלת – "סוּף דְּבַר הַכֵּל נִשְׁמַע, אֲת הָאֵלִיָּהוּ יִרְא וְאֵת מְצוֹתָיו שְׁמַר, כִּי זֶה כֵּל הָאָדָם". הסיפא של הפסוק הזה – "כי זה כל האדם" שקולה לכך שהכל הוא המצב האנושי. והיראה, שמדברים עליה קוהלת ומילר, איננה במובן

מה לכתוב על מלחמה

שָׁקֵט
עֲכָשׁוּ מֵתִים
מְקַשְׁבִים לְסַפּוּרִים
מְנַחְמִים
מָה אוֹמְרִים?
תִּדְעַ כָּל אֵם
בְּשָׂר וְדָם
נִתַּן אֶת הַפְּקָדָה.

לזכור

אֵין לָנוּ
הַחַיִּים
שׁוּם מְשָׁג
מָה
הַמֵּתִים
הֵיוּ רוֹצִים?
בְּכֻלָּ
גַּם אִם רָצוּ אֶת זֶה
אֶתְמוֹל
אוֹלֵי הַתְּחַרְטוּ
הַיּוֹם.

המלחמה האחרונה

בְּהַשְׁמַע הַצְּפִירָה
לֹא הִיָּתָה יְכוּלָּה לְעַמּוֹד,
כְּבָרוֹת הֵיוּ רְגֵלֶיהָ.
כְּשֶׁרָאָה נִשְׁמַט,
בְּנָה נִכְרַךְ אַחֲרֶיהָ.

הִיא נִזְכְּרַת בְּעֵינָיו
שְׁלֹתָהּ מִשַּׁחַר רַחֲמָה.
גַּם בְּהַתְּרַפְּקוּתָהּ עַל זְכָרוֹנוֹת,
לֹא מוֹצֵאת נַחֲמָה.
בְּנָה, לֹא יָשׁוּב.
לֹא יָשׁוּב, בְּנָה.

של פחד, אלא בבחינת יראת כבוד; זו יראת כבוד או השלמה בפני הקיום, הכרה שהמצב האנושי הוא מעין גורל שעלינו לחוש אליו יראת כבוד, גם אם המצב האנושי גורם לנו לחשוב שהכל הבל. אבל ההשלמה ויראת הכבוד באות לא מתוך חולשה ועייפות אלא מתוך עוצמה מטאפיזית ובגרות של מי שחווה והגיע לתובנה שהמציאות האנושית היא טובה, גם אם היא פרדוקסלית ואיננו מבינים אותה. ♦

מונולוג שלאחר המוות

רן יגיל: קאמי, טוטם, 134 עמ' 2023

והמיתוס של סזיפוס; העימות עם סארטר; פרס נובל; ולבסוף המוות בתאונת הדרכים – אך הסיפור איננו מתפרק לרשימת תחנות היסטוריות. כל אירוע הופך לשאלה, כל בחירה לעמדה מוסרית. העוני איננו נתון סוציולוגי בלבד, אלא פצע תודעתי ומקור למודעות חריפה לשפה ולפעריה. מות האב אינו פרט ארכיוני אלא גרעין של יתמות מטאפיזית. השחפת אינה רק מחלה אלא רגע של גילוי גבול הגוף והזמן, נקודת מפנה שממנה נולד הסופר. יגיל מטעין כל תחנה במשמעות פנימית ומאפשר לקורא לחוות את התהוות התודעה הקאמיאית מבפנים. האידיאות הגדולות – האבסורד, המרה, החירות – מזוקקות מן הכשר, מן האור האלג'ירי, מן הבושה ומן החול.

המעבר לגוף ראשון משנה מן היסוד את אופן הקריאה. במקום 'קאמי נולד' או 'קאמי פרסם', אנו חווים מונולוג של קאמי עצמו; הקרבה שנוצרת היא אינטימית, כמעט פסיכולוגית. קאמי של יגיל איננו איקון פילוסופי שיש להקיף ביראת כבוד, אלא אדם חושש, לעיתים יהיר, לעיתים רך, לעיתים פגיע עד כאב. הסובייקטיביות איננה עיוות אלא כלי חקירה. יגיל מוותר במודע על ניטרליות אקדמית לטובת חקירה ספרותית של תודעה: הביוגרפיה הופכת לרומן תודעה, שבו ההיסטוריה והיצירה משמשות זו לפרשנותה של זו.



בהקשר זה מתחדדת גם קריאת היצירות עצמן. לידת הזר אינה מוצגת כהברקה ספרותית מנותקת, אלא כתולדה של תחושת זרות באלג'יר הקולוניאלית, של יחסי אֶסֶב־מורכבים ושל חוויה מתמשכת של ניכור. המיתוס של סזיפוס איננו חיבור פילוסופי טהור אלא עיבוד של התנסות מוחשית באבסורד ההיסטורי של מלחמה וצנזורה. יגיל מדגים הלכה למעשה עיקרון פואטי שקאמי עצמו ניסח: הפילוסופיה איננה מערכת מופשטת אלא מחשבה המתגלמת בדימוי, בגוף, בסיפור. כל רומן הוא פילוסופיה שתורגמה לדימויים – והספר מבקש להיות בדיוק כך: פילוסופיה בדמות סיפור חיים.

שיאו הדרמטי של החיבור מצוי בעימות עם ז'אן-פול סארטר. הקרע בין השניים אינו מוצג כוויכוח תיאורטי בין אקזיסטנציאליסטים, אלא כהתנגשות בין שתי אתיקות: אצל סארטר, כך עולה מן המונולוג, האידיאולוגיה קודמת לאדם; אצל קאמי, האדם קודם לאידיאולוגיה. המחלוקת סביב הקומוניזם והאלימות המהפכנית אינה הבל טקטי אלא קו גבול של מצפון. קאמי של יגיל מוכן לשאת בדידות ציבורית, חרמות והתקפות, ובלבד שלא יוותר על גבול מוסרי פנימי. יחסו לקומוניזם מטופל באמביוולנטיות מודעת: המשיכה הראשונית נובעת מהזדהות עמוקה עם מעמד הפועלים ועם העוני שחווה בילדותו; האכזבה צומחת מן הזיהוי בין אידיאולוגיה לדיכוי ומן ההצדקה לאלמות בשם עתיד מופשט. סוגיית אלג'יריה הקולוניאלית נוכחת כמוקד מתח: אהדתו של יגיל לרמות ניכרת לעיתים כמבט מגן, והביקורת איננה מתפרקת עד תום. המתח הזה – בין אהבה להכנה, בין הזדהות לביקורת – הוא חלק בלתי נפרד מן המהלך הספרותי;

ספרו של רן יגיל, קאמי (2023), הוא ניסיון ספרותי נועז להמציא מחדש את הסוגה הביוגרפית ולהפוך אותה למעשה אמנות חי, החוצה במודע את הגבולות שבין מחקר, רומן ומסה. אין זו ביוגרפיה במובנה הקלאסי, ואף לא מחקר אקדמי שיטתי המבקש למפות מקורות והשפעות ביצירתו של אלבר קאמי. זהו מהלך מתודי ייחודי, שבו יגיל בונה כרונולוגיה ביוגרפית מדוקדקת למדי, אך מלביש עליה מסווה של מונולוג שלאחר המוות: קאמי הוא המספר, קאמי הוא הזוכה, קאמי הוא המעבר את חייו מתוך תודעה שכבר חצתה את גבול הקיום. הבחירה הזו – דיבור מתוך תודעה פוסט-הומאנית – איננה תחבולה סגנונית בלבד; היא העיקרון המארגן את הספר. קאמי מתבונן על עצמו כעל דמות שהושלמה, כ'זר' לעצמו, חופשי לכאורה מן ההצדקות העצמיות והטעיות החיים בזמן הווה.

הסוגה הקרובה ביותר למהלך של יגיל היא האוטוביוגרפיה המדומינת, כפי שהיא באה לידי ביטוי בזכרונות אדריאנוס של מרגריט יורסנאר, שבה דמות היסטורית נוטלת את זכות הדיבור ומספרת את חייה בגוף ראשון. אלא שיגיל מרחיק לכת מעבר לשחזור פסיכולוגי מהימן: הוא אינו מבקש רק לאכלס תודעה היסטורית, אלא להפוך את הביוגרפיה עצמה למעשה פרשני חי. בעוד שביצירות דומות נשמר לעיתים רושם של דיאלוג מרומז בין סופר לדמותו, אצל יגיל הקול נטמע כמעט לחלוטין בדמות של אלבר קאמי, והכרונולוגיה ההיסטורית משמשת שלד לדרמה מוסרית פנימית. ייחורו נעוץ בשילוב בין נאמנות עובדתית מוקדמת לבין תעוזה תודעיתית: לא רומן היסטורי חופשי, לא ביוגרפיה מחקרית גרידא, אלא מונולוג שבו החיים נבחנו לאור סופם, והעובדות עצמן נטענות במשמעות קיומית. בכך ניכר ההבדל המרכזי בינו לבין זכרונות אדריאנוס: יגיל מעניק לקאמי קול רפלקטיבי מודע לעצמו, המדבר מתוך תודעה שכבר חצתה את גבול החיים, וכך הופכת הביוגרפיה למפגש חי עם תודעה הנאבקת להבין את עצמה מול קורא עכשווי.

ואולם בעוד יורסנאר מתמקדת בשחזור מדויק של התודעה ההיסטורית, יגיל מעניק לקאמי קול פעיל, המנתח ומפרש את חייו תוך הסתכלות רפלקטיבית על כל אירוע. הבחירה הזאת מעניקה לספר מבנה כפול: מצד אחד נאמנות קפדנית לעובדות הביוגרפיות, ומצד שני פרשנות פנימית מתמדת. הכרונולוגיה נשמרת – הילדות הענייה באלג'יריה; האב שנהרג במלחמת העולם הראשונה; האם הדלה, האנאלפביתית, הכמעט אילמת; המורה לוואי ז'רמן; מחלת השחפת; הפעילות העיתונאית והתיאטרונאית; ההסתבכות עם הקומוניזם; כתיבת הזר

יוצא ונכנס

איש יוצא ונכנס, לצאת הוא רוצה,
מאז לדתו יבנה: יוצא הנכנס לחייו.
אם לפתע יאחז בחיי אהובה
את ידיו ירפיב זו בזו,
רק משם יאות להוציא חבוקו.

"החוצה, החוצה", ממלמלים רגשותיה
"אתה היוצא אלי, עזב את פנימך",
מיד נכנס לביתו להקשיב לדברים -
רק משם יצא מחדש לכנס לטופים.

הבקר לחייו חודר והוא יוצא מגדרו,
כבר אין בו דעת היכן מקומו,
הופך את גרונו וממנו יפלט:
"מריר גורלי הנתקע לתמיד".

מי שאמר

מי שאמר לילדו "תראה" ושוב "תראה",
מצביע על פני אדם או על קו הטור,
מבקש מילדו שלא יביט בדברים אחרים -
או די לו בכך שיסתפל לרגע למה
שהוא עצמו כפן את עיני מוחו.

לאחר שנים הבן לאביו אומר:
"תראה ואולי שוב תראה, עד כמה
צודקים דברים שאמרת בפעם אחת עתיקה
ופחותים מהם אלה שיצאו אחרונים מפיה,
בכל זאת כך אני רואה
את אבי הנכון".

ומה משיב לו האב בכל שאר פעמים,
אין לדעת. אולי מפרט מראות שאינם
קבועים בעולם אלא עוברים מחפץ
לחפץ כדי להראות ממנו: צורת פה, צורת
אוהב, צורת געגוע, צורת אדם,
גם מה שהיו בזמנם אש וברזל
וכעת צורת התנור עשויה כם.

בסופו של דבר, קאמי של רן יגיל יוצר סוגה ספרותית ייחודית - ביוגרפיה-מונולוגית שבה ההיסטוריה עוברת דרך הקול הפנימי. זהו דיוקן שאיננו חנוט בהערצה ואיננו מרוחק במחקריות קרה; הרמות ההיסטוריות הופכת לאדם המדבר, והקורא מוזמן להאזין. יגיל מזכיר לנו כי הביוגרפיה איננה רשימת תאריכים אלא תהליך של התהוות מוסרית, וכי האדם מבין את חייו כסיפור שלם רק לאחר סופם. תפקידה של הספרות, כך משתמע מן הספר, הוא להעניק לקורא את נקודת המבט הזאת בעודו חי.

המונולוג שלאחר המוות איננו כתב אישום אלא ניסיון כן להבין אדם בתוך סתירותיו. מבחינה סגנונית, הספר היברידי במובהק. הוא משלב לשון פיוטית - תיאורי הים, האור והאבק האלג'ירי - עם הרהורים עיוניים על ניטשה, מרקס ואוגוסטינוס. ההגות איננה מנותקת מן החוויה אלא שזוררה בה; התיאוריה צומחת מן הזיכרון. כך הופכת הביוגרפיה למרחב של התהוות מוסרית: הקורא אינו רק לומד על קאמי, אלא שוהה במחיצת תודעה הנאבקת להבין את עצמה.

רחלי אברהם-איתן

שיחותיו של המשורר עם אלוהים

גד קינר קיסינגר: היונה משתוקקת למבול, כתב 2024, עמ' 129

בספר היונה משתוקקת למבול חוזרות ונשנות שיחותיו של הדובר עם אלוהים. אך לא רק האלוהים אלא גם המלאכים מגויסים אל המבע השירי, כפרט בשירים המעלים סיטואציות וזיכרונות כואבים. כך למשל, בשיר 'ובחלומי' הרחוס תמונות שואה, "ילד פחוס חנוק בין מיצקביץ / למולךר גופות גדולים מיעים מבשם / פולני... נחש רע וכל הבוקסרים נובחים / בגרמנית ופתאום צפירה..." החלום רע, ומשום כך מגויסים המלאכים אל השיר שהמתוק והרע בו מתערבבים: "ומלאכים לבנים חפזו סביבנו וחייל / ורעדה אחזו בנו..." (עמ' 55)

תמונות עבר קשות מתערבבות בתודעתו של הדובר-הילד עם ההווה. מציאות שבה הכל נשבר - כפי שממחישות הפסחות ושכירות השורות הבולטות בטקסט: "לפני הפניסה למקלחות / ראיתי את אלהים בפסא שלידי..." (עמ' 54).

ואם באל ובמלאכיו עסקינן, ברורה הפעם נוכחותו של המוות יותר מאשר בספריו הקודמים של קינר. היסוד הטרגי של המוות נוכח ברבים מהשירים, וכדרכו, אולי כדי למתן את המרירות והפחד, מתבל המשורר את נוכחות המוות בהומור ולעיתים באירוניה, כמו באזכורים טרנסצנדנטיים של אלוהים ומלאכיו. כך, בחיוך מסוים, הקורא חש את הכאב דווקא מתוך מגבלת האיפוק הארוז באירוניה.

בשיר 'הילד המתוק ממתין לסבו' (עמ' 49) הילד הממתין בשער בית הספר נאחז חרדה כאשר סבו בושש להגיע. הילד "מתוק" בניגוד אירוני לסבו ה"סוכרתי", עובדה שמחריפה את דאגת הילד לסבו. באופן אירוני מתיקות הילד לא סייעה בידו לזרז את בואו של הסב. בבית הראשון הדובר הוא הילד המביט לאחור והשיר נחתם בתמונה אנלוגית לבית הראשון, שם הדובר-הסב ממתין לנכדו בשער בית הספר "כשומר קשיש שנותר למעצבה... ממתין לחיוכו שיצרח מן הסיגים את לבי המרפש". חיוכו של הנכד מרכז את המודעות הטרגית שבציפייה למוות, או "להיאסף אל אבותיו", בלשון התנ"כית השגורה בפיו של קינר.

הילד שהמתין לסבו בבית הראשון הוא הסב הממתין לנכדו - והוא מי שיגאל הפעם את הסב מן החיים ויאספו אל אבותיו.

יסוד המוות מופיע גם בשיר 'אנטיגונה' (עמ' 38) המעלה את דמות האם המתה תוך שימוש במוטיבים מן הטרגדיה היוונית

בהיפוכי משמעויות ובהתאמתם לאבלו של הבן: "אמי עדין מטלת בקרבי / ללא קבורה / ואין בי תעצומות הנפש / של אנטיגונה להתקומם / נגדי לצקת נסך / ולזרות חול / כדי שגשרי האבל / יחדלו לבתר אותי."

ההירדמות בשיר 'הטפיחה' (עמ' 59) היא הירדמות לעולם, על רקע זיכרון תחושת ידה הטופחת של האם על גב הילד - "עד שארדם / ולא אדע עוד צער". הבית השני מעצים את יסוד המוות. הדובר נטמע באמו המתה, וכביכול שב להיות עובר בגלגולי המוות והחיים: "מותי אינו אלא המשך השקיעה / בגופה של אמה עד שאני נבלע / בכשרה פחלבה בדמה / ונעלם בתוכה. ביחד אתה // ורק הטפיחה."

יסודות טרנסצנדנטיים בולטים ברבים מהשירים בספר, אך תמיד הם ספוגי אירוניה, בבחינת האדם מחפש משמעות ולא מוצא. בשיר 'כיפורים' (עמ' 45) מתוודה הדובר על חטא לא-חטא: "לבי יוצא אליך / השכינה / אבל גופי הזקן נותר מאחור / לא עומד לו אוננו והוא / מתישב על ספסל / הנאשמים בבית הכנסת..." באשר לאביו שישב על אותו ספסל, הבן מעיר כי לאב בעצם לא היה על מה לכפר, וכי ביקר בבית הכנסת כדי לקבץ מחטאי אחרים. שוב האירוניה וההומור הדק המרככים את התחושה הקשה.



גם בשירים המעלים סיטואציות יומיומיות, שאמורות לשמח, נודד המשורר-הסב בתודעתו אל סופיותם של החיים. כך בשיר 'שער' (עמ' 126) המתאר שער שצייר הנכד: "על השלחן /

ממתין לי בקצור רוח / שער שצייר נכדי / שער פלדה עולץ בצבעי פנדה / קרקסיים אוריריים שער / מרחף. שער קשת. / זה בשבילך, רק בשבילך, כך אומר הילד אני חושב. / עבר בו סבא. / אל תפחד. / השאר לי דף לכן מפחד / חף מדמויים / וריק. / לציור שבו אזכר אותך". לכאורה תמונה פשוטה של ילד מצייר שער. במוחו של המשורר-הסב עולה תמונה של השער המוביל אל קץ החיים, ונכדו - באופן אינטואיטיבי- מלאכי - מעביר שדר לסבו; ציור השער מעורר את הסב לא לחשוש ולעבור בו, והנכד מבקש דף ריק שבו יצייר הזיכרון.

בשיר האחרון בספר 'מול קרחון באיסלנד או: היונה משתוקקת למבול' (עמ' 128) מבטא המשורר התקרבות לאלוהים, אמנם מתוך תחושת המוות הקרב עם הזקנה, אך הוא נותר מסויג - "מתקרב אליך אלהי. / מתקרב אמרתי. לא קרוב מדי [...] 'ירועי ואצבעי / שלוחות אליך זקורות / ומחסות". בהמשך עולה תמונת הידיים בציורו של מיכלאנג'לו, אף כי על דרך השלילה: "וגם אם לא תשלח אצבעך / לגעת בשלי / ולא לגעת, / וגם אם לא תהיה / אשר לא תהיה, / אצבעי תמשיך לעד להיות / שלוחה זקורה ומחסות אל אי / היותך / כמו יונה המשתוקקת למבול."

הפסיחה "אי / היותך" ממחישה את ההיסוס, את הקושי להאמין עד הסוף בקיומה של ישות אלוהית, ולכן גם הווריאציה הלשונית: במקום "אֵיְהָא אֲשֶׁר אֵיְהָא" נכתבת אפשרות השלילה - "וגם אם לא תהיה / אשר לא תהיה..."

צביקה שטרנפלד

ברנר ז'ורדן

*

בְּלִילָה אֲנִי פּוֹסֵעַ בְּתוֹךְ עֲצָמֵי,
מִסְתַּכֵּב כְּמוֹ שְׁעוֹן חוֹל
וְאֲנִי עָרֵם כְּמוֹ מְלַח.

לְמַעַן הִזְהַב הַגְּלָמִי הַמְכֻתֵּר אֶת רֵאשִׁי
לְמַעַן הָאֲדָם שֶׁל דָּמִי הַגְּלָמִי
אֲנִי מַעֲבִיר בְּמִסְנַנֵּת חוֹל שְׁלֵא מִתְפַּלֵּה
וְהַמְלֶאֶךְ בְּעַל הַעֵינַיִם הַדּוֹאֲבוֹת שֶׁמִּתְבּוֹנֵן בִּי
מִצְלִיב אֶת כְּפוֹתָיו עַל הַחֹזֶה וְלֹא מִתְפַּלֵּל.

ברנר ז'ורדן (Bernard Jourdan 1918-2003)
אמן השפה. מיעט לפרסם. בשירתו הסטואית
המרבה לתאר את נופי הים התיכון. היה מורה.
מוכר בעיקר ליודעי ח"ן.

קָרַב. הַפְּצִירוֹ בִּי לְשַׁחַק אֶתְּךָ. מִשְׁחָקִי מִחֶשֶׁב/ חֲדָשִׁים שְׁאֲנִי לֹא
מִכִּיר. / דְּחָקוֹ בִּי לְשׁוֹב. / הַכְּתִיבוּ לִי אֶת הַשִּׁיר הַזֶּה/ לְמַשָּׁל.

הפסיחות הרבות בשיר ממחישות את להט הוויכוח הפנימי של
המשורר. ואילו ההאנשות שומרות על איפוק ואיזון של רגשות
כנגד הדחף המשוררי לזעוק בתסכול.

לקראת סיום, השיח המשפטי-כביכול עולה דרגה ונחתם
בשיאו: "קִבְעֵתִי שִׁיחָה עִם אֱלֹהִים. / בְּדִלְתֵים סְגוּרוֹת/ לֹא
נוֹכַחֹת הַשְּׁלַחֵן."

ומכאן אפשר להבין כי השולחן היה פעיל, כמו המחשב,
ובכך התאפשר למשורר, לגד קינר, לכתוב את הספר היונה
משתוקקת למבול - לדעת, הטוב מבין ספריו. ספר שמעלה
תשוקה לשינוי ברובד האישי בעודו רומז רמיזה דקה לרובד
הלאומי.

השיר 'שיחות עם שולחן ואלוהים' (עמ' 96) בנוי כפואמה
בעלת יסודות אפיים-סיפוריים. המשורר פוסח כאן על שתי
הסעיפים; הרצינות וההומור בה אופייניים למשורר והפתיחה
"היה היה" נוקטת לשון של אגדת עם, ועם זאת הפואמה
נוגעת בעניינים מהותיים שבין המשורר - החש בדרך זו או
אחרת את הישות הבלתי נראית - לבין אותה ישות שאיתה
הוא גם מנהל שיחות: "היה היתה לי שיחה עם שְׁלַחֵן הַכְּתִיבָה
שְׁלִי. / אֱלֹהִים הִיָּה שֶׁם כְּבוֹרֵר. / הַשְּׁלַחֵן הַתְּלוּנָן עַל עֵמֶס וְעַל
כְּאֵב רַגְלִים..."

הפרסוניפיקציה של השולחן, שפתח את פיו בלשון בני אדם,
כביכול, והתייצבותו של אלוהים כבורר, אמנם מעלה חיוך על
פני הקורא, אך בד בבד מעלה גם הרהור פילוסופי.

בהומור האופייני למשורר קינר, איש תיאטרון עסוק ועמוס,
השולחן הוא המתלונן על העומס ועל כאבי הרגליים, במקום
המשורר שבוחר להעלות חיוך בפני קוראיו. ויתרה מזו,
הדובר-המספר מעסה את הרגליים - של השולחן? או של
עצמו?

מכל מקום לשולחן תפקיד חשוב בהעלותו את ההיסטוריה
של עצמו, את מקורותיו וגלגוליו מהווייתו העצית-צמחית
אל הווייתו השולחנית ואת פגימת האדם בטבע לצורך ייצור
הרהיט. ההיסטוריה של שורשי העץ נכרכת עם השורשים
המשפחתיים של המשורר, שאותם מייצגת הערכה הבוכייה
לדורות. האזכורים לשורשים משפחתיים בולטים ברבים
משירי הספר. ואותו שיר שפותח כסיפור אגדה חושף בהמשך
יסודות אקזיסטנציאליסטיים, בפרט בהקשרים המשפחתיים
ההיסטוריים "הטעונים שיפוץ", בלשון השיר: "כְּאֵדֶם
הַמְשֻׁתָּדֵל לְהִיּוֹת יְסוּדֵי לְמִרוֹת קוֹרוֹתֵי/ הָאֲכוּלוֹת וְהַיְסוּדוֹת
הַנֶּרְקָבִים הַטְּעוּנִים שְׁפוּץ/ בְּקִשְׁתִּי לְכַרֵּר מָה מִפְּרִיעַ לוֹ בִּי וְלִי
בו."

מעגל השיח מתרחב אל המצב הלאומי וטון של מחאה עולה
מבין השורות: "תְּרֹאֶה, הוּא אֲמַר, הַמְשֻׁטָּח שְׁלֶךְ הוּא אֶתֶר
פְּגוּעַ. / אֵיבְרֵי מִילִים שׁוֹתְתֵי מְסָרִים שְׁאִין לָהֶם מַעֲנָה, / שְׁחִרְיֹת
שֶׁל הַתְּכַתְּבִיּוֹת מְקַטְעוֹת עִם רוֹחוֹת/ אֲבוֹתֶיךָ הַמִּתְעַיְפוֹת מִמֶּךָ
וְזוֹחֲלוֹת עַל גְּחוֹנָן, / לְזִכּוֹת בְּמַעַט מִנְחָה לְפָנַי שִׁיעֲרִיב."

קינר נותן כאן ביטוי עקיף ועדין למחאה אישית הנשזרת
במצב הלאומי. ועדיין, חשים גם בשיר זה, כבשירים אחרים,
התקרבות, אם כי מהוססת, לאלוהים.

חלק ב' של הפואמה פותח בציון זמן עבר: "אֶתְמוֹל הִיָּתָה
לִי שִׁיחָה עִם אֱלֹהִים וְעִם שְׁלַחֵן הַכְּתִיבָה שְׁלִי." כעת הדובר
אינו רק ניצב פסיבי מהצר, אלא מקיים דיאלוג. את הדיאלוג
הפנימי הזה עיבר המשורר לתמונה של מעין בית משפט תוך
החייאת השולחן והעתקת הנוכחות האלוהית מנוכחות פסיבית
- "אֱלֹהִים הִיָּה שֶׁם כְּבוֹרֵר" - לפעילה: "הַחֲלָטָנָן עַל פְּרוּד
זְמַנִּי. / לְקַחַת חֶפְשָׁה זֶה מִזֶּה, לְנָשֵׁם מַעַט אֲוִיר נְקִי מִתּוֹלְעֵי/ עַט.
סְכַמְנוּ עַל מְשֻׁמְרֵת. / שְׁבוּעַ רֵאשׁוֹן הַמְּלִים/ אֲצִלִּי" - כשאופן
הניסוח שאול מתחום המשפט לענייני גירושים.

המילים, שעברו פרסוניפיקציה פואטית, מתקוממות כנגד
החלטת הדובר: "הֵן רַק שְׁמַעוּ אֶת זֶה וְזָנְקוּ עָלַי בְּשִׁאָגוֹת/

עזה או המשורר האיטלקי קלאודיו פוצאני, בן ג'נובה; וכן גם תיאורים של הגיבורה מצלמת במצלמת האולימפוס שלה ומציירת ואפילו כותבת רומן תוך כדי מסעותיה. בסוף הספר יש כמה תמונות שגרוסמן צילמה בעצמה מחדרי בתי המלון שבהם שהתה וגם אוטו-פורטרטים מרהיבים שלה במעין תערוכה צילומית, המסכמת ללא מילים כמה מאירועי הספר והאווירה שבו.

עלילת הרומן סוחפת והקריאה בו מענגת. היא כוללת דמויות מרגשות ובלתי נשכחות, שכמעט וגונבות את ההצגה מהגיבורה הראשית ובהן המשוררת לרה גבריאל והמשוררת האלבנית הסוערת שרלוטה מרקוש, שתיהן כמו משקפות או משתקפות בדמותה של גרוסמן ככבואה במצלמתה שרוטת הערשה. גם יחסיה המורכבים והמתוחים של הכותבת הישראלית עם משוררים ערבים שהיא פוגשת בפסטיבלים, רגע לפני פרוץ המלחמה בעזה (מבצע "צוק איתן"), מעוררים עניין מיוחד גם נוכח ימינו אנו, שהם כמו מנבאים אותם. גרוסמן המרדנית מצפה שהשירה תבטל את הגבולות הלאומיים הפוליטיים בין המשוררים אך היא מגלה שזה לא תמיד אפשרי ולאחר שהיא מסייעת לפרסום שירים של המשורר נאצר ראבח (לעיל), בין השאר גם בכמה זו, והיא מבקשת לשלוח לו עותק מכתב העת, היא מגלה "שאינ דואר מישראל לעזה. כאשר ביקשתי לשלוח את כתב העת לרמאללה, גיליתי שאין דואר מישראל לרמאללה" (עמ' 23). במקרה אחר, כאשר משורר אלג'יראי בשם היימן מדבר איתה "פוליטיקה פוליטיקה" היא משיבה לו ב"פואטיקה פואטיקה": "היימן דרש לדבר איתי על הכיבוש, ואני סירבתי לדבר על דבר שאינו שירה" (עמ' 44). כמוכן שלא חייבת להיות סתירה בין הדברים ויש גם שילוב שלהם בדמותה של שירה פוליטית אבל העמדה שמציגה גרוסמן הגיבורה וגרוסמן המספרת היא עמדה פמיניסטית לא מתפשרת, בהקשר הזה. אמנם לכך בחר בבית מלון הוא רומן ריאליסטי ביסודו אך יש בו לא מעט יסודות מטאפיזיים, המגיעים לשיאם בסופו ושילובם ברומן פותר בדרך כלל בעיות בעולם הממשי.

בכל אחד מן הדברים הללו יכולתי להרחיב – אפשר לומר שהפתרון המשתמע לתסבוכת הפוליטית שלנו היא מטאפיזית, למשל, או אמנותית (השירה כאמנות המשחררת את האדם לחופשי מכבליו הלאומיים) – אבל עניין לנו כאן בשיר שבחרתי, שהופעתו ברומן כמו הופעותיהם של שירים נוספים, משלה ומשל משוררים אחרים, מלווה במעין מעבדה שירית, שכמו חושפת את מה שהוביל לכתיבתו וגם בכך יש מן הייחוד (הדבר מזכיר למשל את הרומן האוטוביוגרפי המפורסם של פנחס שדה, החיים כמשל מ-1958, שגם בו יש תיאורי רקע ולעיתים פענוח של ממש של המשורר והסופר את שיריו שלו).

שיר לנערות היפות של ג'נובה | חגית גרוסמן

הנערות היפות של ג'נובה אשר על הכביש,
הנערות היפות של ג'נובה מחיכות לנהגים,
בג'רביונים קרועים וְחֶזֶה שְׁלֵא עוֹצֵם עֵינַיִם.

כִּמָּה גְּבָרִים צָרִיךְ כְּדֵי לְשֵׁלֵם שֶׁכֶר דִּירָה?
כִּמָּה יִכְנָסוּ וְיִצְאוּ בְּכַף לְקִנּוּת שְׁמֵלָה לַיְלָדָה?

הַנָּשִׁים הַיְפּוֹת שֶׁל ג'נובה אֲשֶׁר בְּפִנֵּת הַרְחוּב,
בְּשֶׁעַר שַׁחַר מִתְרַפֵּק עַל כְּתָפֶיָם,
כִּמָּה זְמַן יִקַּח לּוֹ עַד שְׂיוֹצִיא אֶת הַשְּׁטָרוֹת מֵהַמְּכַנְסִים?

הַנָּשִׁים הַיְפּוֹת שֶׁל ג'נובה מִי יִתֵּן וְאֵבִיכֶן שֶׁבְּשָׂמַיִם
וּבְאֲדָמָה וּבְמִכּוֹנֵי עֵל וְעַל הַמְּדַרְכָּה וּבְחֶצֶר הָאֲחוּרִית
יִרְעִיף עֲלֵיכֶן כֶּסֶף וְאִישׁ אוֹהֵב בְּבֵית חָם שְׂאִין בּוֹ מִחֹסֵר.

השיר שלפנינו, 'שיר לנערות היפות של ג'נובה' לקוח מתוך ספרה החדש של המשוררת והסופרת חגית גרוסמן (ילידת 1976, ראשון לציון, מתגוררת עם משפחתה בתל אביב), לכד בחרר בבית מלון (2025), הוצאת נוודים, עורכים: עינת יקיר ויפתח אלוני, עמ' 74). גרוסמן היא יוצרת היברידית יוצאת דופן בספרותנו, שכן היא מצליחה לאחוז בשתי אמנויות הכתיבה, השירה והפרוזה, באופן משמעותי. עד כה פרסמה גרוסמן שישה ספרי שירה, בהם הספרים **תשעה שירים לשמואל** (2007, הוצאת פלוגית), **רעד העיר** (2013), הוצאת ידיעות אחרונות) ו**ספר הגוף** (2017, הוצאת הקיבוץ המאוחד), שהשיר הנ"ל מופיע בו וחמישה ספרי פרוזה (כולל הספר הנוכחי, שבו, גילוי נאות, אני משתתף לרגעים כדמות), בהם הרומנים **היכן שאינם** (2012, הוצאת ידיעות אחרונות), **לילה ולואיס** (2014, הוצאת כנרת זמורה ביתן) ו**רוחות פרצים** (2018, הוצאת כנרת זמורה ביתן). אפשר שבספר הנוכחי היא מביאה את שילוב אמנויות הכתיבה הללו לכדי שיא. עלילת הרומן מתרחשת בין תל אביב לבין ערים שונות באירופה בהן סט ומרסיי בדרום צרפת, פריז בירתה וג'נובה באיטליה, אליהן מגיעה הגיבורה, בת-דמותה האוטוביוגרפית של גרוסמן, כדי להקריא משיריה בפסטיבלי השירה אליהם הוזמנה. ספר ההרפתקאות הזה, כפי שהוא מוגדר באופן מדויק בכריכה האחורית, נמשך מקיץ 2013 עד חורף 2016 והוא כולל שילוב של כמה אמנויות: הפרוזה, שבה הוא נכתב; שירים של גרוסמן ושל משוררים אחרים, בתרגום לעברית כמו המשורר הפלסטיני נאצר ראבח, תושב



ג'נובה, מבט לים, צילום: חגית גרוסמן

האומללות הללו, רצון של המשוררת לתת להן אישיות, פנים (יפות) וחיים טובים ומלאים יותר. לא מדובר בשיר בורגני, שעוצם עיניים נוכח המציאות המרה בתארו אותה אך בסופו הוא מציץ גם גאולה. "חזה שלא עוצם עיניים" בסוף הבית הראשון יכול לסמל גם את דאגת הנשים ללקוחות וגם את נעיצת המבטים של הלקוחות בנשים. זוהי מטפורה פיזית מקורית וגם סיום השיר מנוסח כתפילה מקורית ויפה, גואלת, שרוח הקודש (הכנסייתית, אולי), מרחפת עליה: "מי ייתן ואיכנן שבשמים/ ובארמה ובמכונית ועל המדרכה ובחצר האחורית/ ירעיף עליכן כסף ואיש אוהב בבית חם שאין בו מחסור". המטפורה כאן פועלת באופן דו-צדדי לנוכח המציאות: מצד אחד האלוהים מוקטן לממדים אנושיים של הגברים הלקוחות ומצד שני, זוכים האחרונים לדוק אפשרי של קדושה אם ישכיל אחד מהם, נניח, כמו בסרט הקולנוע הנודע "אישה יפה" (1990), להפוך לאותו איש אוהב וגואל של הנערות/ הנשים היפות של ג'נובה.

חשיפת התהליך הזה, שבו הופכת הכותבת את חומר המציאות העכור לכדי שירה רוחנית ונשגבת, מתאפשרת לגבי עוד שירים שלה, המופיעים ברומן **לכד בחדר בבית מלון** והופכת אותו, חרף תחושת הבדידות העולה ממנו גם ליצירה **מְקַרְבָּת**, שממלאת את ייעודה של הספרות. לא בכדי מצטטת כאן גרוסמן את המשורר האנגלי פרסי ביש שלי (1792-1822), מחבר מדריך המשוררים הידוע, **סנגוריה על השירה**, שכתב כי "שירה היא מחויבות להפעיל את הדמיון הנוגע בחיי הזולת... לחשוב על הזולת ולדמיין את חייו, זו מהותה של הספרות. זה עיקר השירה. השירה מפתחת את רגש המוסר באדם, מתוך שהיא מרחיבה את הדמיון להשתתפות רחבה יותר בחיי הזולת" (עמ' 79).

גרוסמן מגיעה להקריא משיריה בג'נובה ביוני 2014, שם מארח אותה המשורר האיטלקי תושב המקום, קלאודיו פוצאני, שגם שיר משלו מפורסם בספר ('אשת הדמעות המתוקות', בעמ' 59). כשהיא נוסעת עם "מקס המתופף", שנשלח אליה בהוראת המשורר, מגמל התעופה כריסטופורו קולומבו לג'נובה היא שמה לב למראה שמזעזע את נפשה: "חלפנו על פני נחיל נשים, מאות נשים עירומות, ארוכות שיער, על עקבים גבוהים, בעמידה חצי שבורה" (עמ' 49). המראה לא מניח לה והיא מתעכבת עליו חרף התעלמות הנהג "משורות הנשים הצעירות, שמציעות את עצמן לכל דורש. נערות ונשים שהובאו ממזרח אירופה, למסחר

בשוק הבשר האיטלקי. הנשים עמדו שקופות ועירומות בצד האכזרי של ג'נובה... שמונה קילומטרים של נשים שדורות, סחורה מיובאת מפולין, אוקראינה, צ'כוסלובקיה. נערות עירומות על עקבים [ש]חיו שמישהו יעצור ויאנס אותן תמורת כסף, שיילקח מהן בידי הגברים שהביאו עד הלום. הן לא עמדו שם מתוך רצון. הן היו סחורה גנובה" (שם).

מכאן ואילך מתארת גרוסמן את התארחותה בג'נובה, בחדר בבית המלון **אֶסְטוֹרִיָה**, ששכר עבורה המשורר פוצאני כפי שהוא נוהג לעשות עם כל המשוררים שהוא מארח בעירו, את הקראותיה באירועי השירה ומפגשיה עם משוררים שונים, למשל עם המשורר התוניסאי **אָאֵלְדֵ אָחְמֵד**, אבל מראה הנשים הזונות של ג'נובה לא מניח לה. המתרגמת לאיטלקית, אלה יעקובוביץ', מספרת לה כי "הנשים שראית עומדות בכביש... הן חולות בשפעת. רובן חולות מאוד. הן מפיצות מחלות. הן באות לכאן לעבוד בכביש ומביאות איתן חיידקים" (עמ' 56) ובבוקר עזיבתה את העיר בואכה הגעתה לנמל התעופה, גרוסמן שבה ומתארת את הנשים הללו, "נסחרות בגופן, חולות ושדורות, פורטות לשטרות יצרים איטלקים. שערן הארוך מתרפק על כתפיהן העירומות. כל זר הזומן לעצור ולעשות בגופן כל מה שיחפוץ. חולות בשפעת, בלי חופש או כסף לטפל בעצמן. לאורך קילומטרים רבים עמדו נשים ממתנינות להיאנס" (עמ' 73).

עד כאן תיאור הנשים הזונות של ג'נובה. זה תיאור ריאליסטי קודר ואפל, שמקומו לא יכירנו בספר מדריך התיירים של העיר אך כעת מופיע ברומן השיר שלפנינו, בבסיסו עומד התיאור הזה אך כבר בפתיחה, בכותרת השיר ובחזרות עליה לכל אורך בתי, יש התעלות ממנו כדי פיאור הנשים

בוקר פוליגלוטי בימי מלחמה

לפרופ' דני כספי, באהבה

ההתרעה תפסה אותי בשדרות קק"ל בכיוון מערב. פניתי ימינה לאפקה בדיעה שאיש לא יכניס אותי לביתו הפרטי. תוך דקה הגעתי לביתה של מתרגמת מצרפתית ואנשים אדיבים אפשרו לי להיכנס למקלט. כשניתן אות השחרור נכנסתי למכונית. רק פניתי לחיים לבנון - עוד התרעה! מהר, את מי אני מכיר בסביבה? היכן אפשר להסתתר? רצתי במורד המדרגות של בית דירות שבו התגוררה עד לאחרונה מתרגמת מפרסית. מהמקלט שלחתי הודעה לחברי המתרגם בין השאר מערבית ומפורטוגלית רק כדי לגלות שהאישה שיושבת לא רחוק ממני היא אימו. באיחור של חצי שעה הגעתי לקפה "רולדין" כדי לעבוד עם מתרגם מאיטלקית על מבחר שירים של אומברטו סאבא.

יעל רן

התקריב שבין אור ובין עלטה

מאיה מנדלוביץ' - באמצע הלילה בקרקעיתו. צווחת
עדן, ספרי 'עתון 77' 2025

בשמותיהם של שני הספרים ישנן מילות מפתח שמלוות את הקורא כחוט השני. כך, ברכים משירי באמצע הלילה בקרקעיתו, ניכר מוטיב הלילה - כמקום שבו נטרפת השינה, זמן של הצפת מחשבות, טרגדיות וזעקות כאב. כמו כן, הלילה כזמן והזדמנות להיפתחות של האדם בינו לבין עצמו כעליו של פרח, אשר מסייעים לו למצוא תשובות ובהירות פנימית. הלילה הוא גם המקום שבו שרוי כל אדם באסופת פחדיו החבויים. כך למשל היא כותבת בשיר אימהי נוגה, על שנת בתה הנרעדת כמקום שבו ידה אינה משגת, ואינה יכולה להושיעה מחלומותיה הרעים ("אני רואה את גופה של בתי מפרפר על המיטה/ החיים שרוחשים שם סוערים, עת ברגע הזה/ כמו ננעל גופה/ הוקפץ לעולם אחר. אני לא ארפוק שם בדלת, איני יכולה לקפוץ מממד לממד/ גם אם מקביל, אך ברגע אחד/ הנה היא מתעוררת, ואני מקבלת את פניה בחיבוק./ ולעולם לא אדע/ מעולם לא ידעתי"). אך הלילה הפואטי הזה אינו רק מקום חשוך אלא גם מקום שבו טמון היופי, כפי שניתן לחוש כשאוהבים. הרגש מצטייר צלול במאורות הגבוהים ומתעמק עם רדת החשכה ("כשאור פנסים מלאכותיים/ מאיר את המים כנגד החושך העצום בחוץ/ אנחנו הופכים מולקולה אחת/ של בריאה").

שם הספר "צווחת עדן" - מעורר ציפייה כי תתקיים מגמת היפוך: צווחה היא הרי דבר קשה וצורם לאוזן השומע, בעוד שהמילה עדן מרפרפת לציורף "גן העדן", מקום שלו ונעים שאנו שואפים ביום מן הימים לשוב אליו. מגמת היפוך זו באה לידי ביטוי ביתר שאת בשער השלישי הנקרא "מיתרים", שבו היא עוסקת בנושאים הקשורים לפנטזיה אל מול המציאות ("ה אתה או דמיוני/ המשתקף במראות אינסוף של רוחי/ כשאני שוקעת באהבתי אליך?"), באהבה שבה יש רצון לאחיזה אך גם שחרור ("אמרתי לך שיש דברים שיפה להם השחרור/ ואחזתי בְּכָל אות שהופחה בפי, / אמרת שיש דברים שיפה להם האחיזה/ ושחררת בכל מילה./ רפה היית/ נוקשה אני, / שמרנו והכחדנו את ביטחוננו./ קפצנו לעולם/ ואחזים באשליה/ שרומיאו אהב

מאיה מנדלוביץ' - בוגרת תואר ראשון בפסיכולוגיה ובמדעי ההתנהגות, ומתמחה בתחום ההוראה הרב תחומית בשפה, הוציאה לפני כשנתיים שני ספרי שירה כמעט בו־זמנית, כך שניתן לומר שמדובר בשני ספרי ביכורים תאומים: באמצע הלילה בקרקעיתו (בתמיכת קרן יצחק לייב ורחל גולדברג) וצווחת עדן (ספרי עתון 77, 2024), שני הספרים נערכו בידי יקיר בן משה.

שני הספרים נפתחים בשיר קצר הניצב כפרולוג ומסתיימים בשיר החותם כאפילוג. כל שער שזור בתוכו שורות מפתח מתוך השיר שמוצג לפניו, ובכך מייצר כרונולוגיות בקריאה.

רבים משירי אמצע הלילה בקרקעיתו עוסקים במוטיב השינוי, לרבות השיר הפותח. שינוי נוכח תמורות הזמן, וכן נוכח המעבר מחיי רווקות לחיי אימהות ("אם אעמוד אז מול מראָה/ היא תנותץ, עיני ינותצו גם הן, רגע, רגע כשאני בוהה./ אני ממשיכה ומסתכלת, נהיית מחודדת/ ולא מצליחה לראות/ רק במטושטש, להיזכר באֵין אֵני שהייתי"). מגמת השינוי ניכרת גם בספר צווחת עדן בשירים המתארים את מצבה הקשה של הארץ נוכח המלחמה. שירים אלו מחברים אותנו למציאות כואבת שבה אנו שרויים באופן כמעט רצוף מאז השבעה באוקטובר, ומנכיחים אותה במלוא הווייתה ("אישיותה התפצלה/ וזיכרונות עולים/ פֶּלֶשׁ ועוד פלש/ הדברים אורכים ככל פינה, / מזכירים לה אותה/ כשהיא שותקת, / בוהה בעיניה בנקודה/ בא שרף ומזדהל, / נושא תפילה להחלמתה").

א.ב. שמחון

מעין וילאנל: טיוטות של הורות

אם תבחר לספר את כל האמת
תתחיל מלפני שניקת מוצץ
כשעוד חפשי אחר אשה נושאת

ספר על ערכי למוד האלפבית
כי אני לא אהיה שם פרי לתרץ
אם תבחר לספר את כל האמת

ספר איך זיפנו ביחד דואט
אולי הוא יסליח מגע מתפרץ
האם תחמיר או תבחר לקשט

אני נדון בהעדרי לפני שופט
מכרסה נוחה מאשים וחורץ
אם תבחר לספר את כל האמת

בוא נדבר, עם האמת נתעמת
וכשגם זרעה ירה בך חץ
נגלגל אשמה על תורשה נכפית

אך בינתיים מחי מתחבט
מנסה מוחק מתקן מתאמץ
אם תבחר לספר את כל האמת
טיוטות של הורות עדיף לקמט

את יוליה/ שיוליה ידעה אהבה, בנראות בגיל צעיר ומבוגר, בכליאת הגוף אל מול הנפש החותרת לחופש ("אלוהים אדירים לאן אתה חותר?/ אם אתה שם/ תעשה סדינים למשרפה/ ובגדים וזיכרונות ואהבות ישנות, וגם רגעי בריאות/ שלא אזכור, שלא אדע/ שלא אהיה יותר חצויה/ שלא אזכור איך זה להיות חופשיה/ שלא אראה את החופש מאחורי סורג גופי"),

וכן בין ההתבגרות ההורית וכו בזמן בנוכחות הילדית הנותרת בנו. בנוסף, ההיפוך נוכח במאורות הטבע - ביטוי לכך ניתן למצוא באחד משיריה שבו היא מקבילה בין הכוכבים הלכנים לשמי הלילה השחורים. אזכורי הטבע נוכחים בשני ספריה ("עד מתי תמנע מלהביט לירח/ אפילו כשהוא מלא, אפילו כשאתה ריק"), כמו גם אזכורים מקראיים ("אחרי ככלות הכל תתגנב לסנה הבוער/ בשעת לילה מאוחרת/ תראה את כל ששכחת מזמן/ והוא יהיה כמעין/ הכוח/ שתמיד נובע כנגד כוח משיכה"). בנוסף, שירתה מאופיינת במשחקי מילים ייחודיים ("בהתחלה דאגתי להן שלא יחטפו מחלה, ואחרי, שלא יפלו בגינה, רציתי בכל מאודי שתהיה להן חברה/ ואז שהיא לא תכה או תפגע, / ושלא יתקלו בגבר אלים/ ושהרשת לא תפיל ברשת, ...קחי את מה שיטמע בך/ אל קץ שיש בו אהבת אין קץ"... "רק להתבונן בך ולשאול מה עורכב בך, מה לימים יוליד יום"... "גם המוח כמו הילד.../ גם הוא זקוק לנמנום בהקיץ/ כדי להקיץ את חד פעמיותו").



אי אפשר שלא להזכיר את הפן הפילוסופי שטמון בשיריה של מנדלוביץ', שכוללים מעבר לחוויות אישיות תובנות חיים. כך, למשל בשער האחרון של צווחת עדן, הנקרא "מאחורי סורג גופי", היא כותבת על כאב הנפילה הפיזי של הגוף אך במקביל על הצמיחה והחזק ("כשאני חובקת את ההגדרות כולן, / של מה שהייתי אמורה להיות, / אני מחליקה אל הריק בגופי, / הופכת הכלום המגשש בין כתליו/ המסנוור מהעולם, / השואב בשקט/ הרכון להילה/ שלא תלויה בדבר"). כתולדה מכך אנו למדים על התנועה המתמדת שבה בני האדם נעים - התווזה בין הקצוות, הלוא הם חלק מצעדי חיינו. כל עוד נשמתנו בנו, היא מזכירה לנו לאהוב גם את המורדות, שהינם כעדות לחיים ("נערי עצמך כאדם שנקבר בעודו בחיים/ חופר מעלה לאור המסנוור, / אריכות השמיים תבוא ותראי את החן שבדרך, / את הפרחים צומחים בין מרצפות מדרכה, / תראי איך בכל זאת, על אף ולא מדוע, / הצלחת להתרומם למרות שלעיניך נכנס אבק"). גם בספר באמצע הלילה בקרקעיתו,

בשער האחרון "היה ולא קם", מתוארים כוחות המניעים קדימה אך גם לאחור ותובנה הכרחית ש"הסנטר" הפנימי מצוי רק בנו. תובנות נוספות ניתן למצוא בשיריה הארספואטיים על יצירה ושירה. בעיניה, האמנות היא תזכורת חשובה להנאה מתוך פשטות, מקריות ואינטואיטיביות.

יצירותיה האקזיסטנציאליסטיות עוסקות ברגעים מחייה האישיים, אך בד בבד נוגעות ברבדים אנושיים אוניברסליים. מתוך התקריב האמיץ שבין אור ובין עלטה בוראת הכותבת עולם פואטי שמתויר כר פורה לחשיבה ומוליד תובנות חיים רבות משמעות.

עלילה איטית ומלכודת מתוחכמת

רון גרא: שעה, הוצאת שי 2026, 122 עמ'

אדם פיין: מאחורי מבצע הביפרים הנועז, הוצאת תכלת 2026, 304 עמ'

ספרו של אדם פיין (שמו האמיתי של המחבר נאסר לפרסום על ידי הצנזורה) כתוב בקצב עלילתי איטי ומורכב, כיאה לפעולה מורכבת ונועזת של המוסד ששיאה "בספטמבר 2024 בצהרי יום בהיר, אלפי ביפרים מתפוצצים בו זמנית ברחבי לבנון. מה שנראה כסצנה מסרט הוא למעשה שיאו של מבצע הריגול המתוחכם הנועז והקטלני ביותר בתולדות המוסד. עוז, בכיר בארגון ועינת, מפקדת המבצע ומפעילת סוכנים נחושה תכננו וביצעו לאורך שנים מהלכים יצירתיים שחצו יבשות – מטייוואן והונגריה ועד לרובע הדאחיה בבירות. זהו סיפורו של המבצע, אך יותר מזה, זהו סיפורים של האנשים שמאחוריו... (זהו) רומן ריגול אקטואלי וסוחף שמספק הצצה נדירה אל מאחורי הקלעים של מבצע הביפרים ואל הדרמה האנושית שמאחוריו, באופן שרק מי שהיה שם יכול לספר" (מהכריכה האחורית).

העלילה כאמור איטית ומפורטת, כך שאין זה ספר מתח במובן המקובל. כבר בתחילתו מתומצתת העלילה בדבריו של סגן ראש המוסד למפקדת המיועדת של המבצע: "אגף הצומת ישיג את הביפר של חיזבאללה. אגף הטכנולוגיה יבחן אותו, ואם כפי שהם צופים, הוא אינו מאפשר השתלת חומר נפץ, הם יפתחו מוצר חדש לגמרי, שיחדר לחיזבאללה באחריות הצומת..." (עמ' 12).

בדיון שנערך במוסד לאחר שהושג ביפר של החיזבאללה אמר אחד המשתתפים, "שאינן שום סיכוי להשתיל חומר נפץ בתוכו. לעומת זאת... העלינו רעיון והצענו תוכנית לפתח ולייצר ביפר חדש מתוצרת המוסד, שאגף הצומת יוכל למכור לחיזבאללה" (עמ' 32). הוצג מודל של ביפר שהוא – "מוצר יותר גדול, עם סוללה נטענת, מוצר שתכננו במיוחד באופן שיאפשר לנו להטמין חומר נפץ בתוך הסוללה... המוצר מעוצב בצורה חדשנית שתקל מאוד על השיווק שלו לחיזבאללה" (עמ' 33). ומבחינת השיווק – "המוצר שהחיזבאללה קונה מיוצר בחברה טיוואנית. התוכנית שלנו היא לשכנע את החברה הטיוואנית להפסיק לשווק להם את המוצר מתוצרתה, ובמקומו לשווק לחיזבאללה את המוצר שלנו" (עמ' 34). בהמשך נכתב לא מעט על פוליטיקה ארגונית, מה שמפחית מהמתח ודומה שגם מעייף את הקורא.

הקניין של החיזבאללה עדיין איש הקשר של הארגון בכך שהחברה החליטה להפסיק את הייצור של הדגם הרגיל בטענה שהוא מיושן, ובכוונה להחליפו בדגם חדש, דגם טוב ומודרני (עמ' 54). ברם איש הקשר של הארגון לא היה מרוצה והקניין השיב כי ידרוש מאשת המכירות לספק את הדגם הקבוע. העלילה הביפרית נקטעת בסיפורה האישי של עינת שמתכוונת להתגרש מבעלה, מה שמוסיף אנושיות לדמותה של עינת.

קראתי כמחצית מתוך למעלה מעשרים ספרים שחיבר רון גרא, ועל חמישה מהם אף כתבתי את רשמיי, וזאת משום שמצאתי בשירתו של גרא ייחוד ואמירה. הייחוד מתבטא בלשון הפיגורטיבית העשירה של שירתו – גרא הוא אמן האימאז'ים, נמצא בשירתו סינאסתוזיות, אוקסימורונים ייחודיים לו, אנאפורות וקלמבורים; ובאשר ל"אמירה" – נמצא בספריו פרטים מהביוגרפיה הלא פשוטה שלו – הורים שנפטרו בצעירותם, אח נכפה, גירושים כואבים, מחלות שממרות את החיים. המשורר מצליח לערב את הקורא ב"פצעים", בכחינת יוצר אמת, יוצר מתוך פצע, כדבריו של אהרן אפלפלד, והתנאי, כמובן, הוא שהקורא חש שהפצע נוגע בו.



נושא אחר בשירתו שמשך את ליבי הוא היותו נישא על כתפי אישים מגדולי עולם בספרות, באמנות, במדע, בהגות, ומכתביים אלה הוא סוקר אופק רחוק המיוחד לו. כמעט בכל רשימה שכתבתי על ספריו של גרא ערכתי ספירת מלאי של שמות האישים המוזכרים בשיריו, או המרומזים בהם. באחת הרצניות מניתי עשרות שמות כאלה, וזה מצביע לדעתי, לא רק על השכלה חובקת עולם, אלא גם על צניעות ביחס לענקים שקדמו למשורר.

בספר שלפנינו שעה, שהמוטו שלו הוא "פתח לנו שעה בעת נעילת שעה", אני מוצא טון מינורי באשר לתחומים שהרשימו אותי ושמנתי לעיל. כמו ספריו הקודמים גם ספר זה הושף את התוגה האופפת את ההווה, ובאשר ל"פצע", אנו מוצאים שירים רבים שנכתבו מתוכו – 'לנעמי', 'מותך', 'עדיין', 'פרחים אורחים', וראו גם 'בידיעה לא טובה', 'צלקות', 'לב מובס' – כולם כאמור ברמזים, ובלשון מינורית.

הקורא ימצא לשון פיגורטיבית אך כאמור בטון מינורי: "מבקש לגעת לאחוז/ בחיים/ שלא יחלפו... ואתה/ בשתיקה תמה פוסע/ אל השכחה" ('מובס', עמ' 36); "הזקן קרב אל שפת הכאב" ('ארבעה' עמ' 43); "כוס לילה בודד/ נושא אותי/ אל הדרמה העצומה/ הנולדת משתיקתי" ('שתיקה', עמ' 53); אלו דוגמאות של לשון פיגורטיבית שהיא ייחודית לגרא, אבל לא ניתן להשוותן לשפע בתחום הזה בספריו הקודמים שקראתי.

באשר לאישים שעל כתפיהם עלה גרא כדי לצפות באופק שלו, אנו מוצאים בספר זה רק שני שמות: סנקה וגרשון שופמן – שוב, בטון מינורי. יחד עם זאת, אני מתרשם מהשירים ההגותיים שקובץ זה מלא בהם, שעניינם הסבל האנושי ואובדן החמלה ושבריריותם של חיינו, ועל כך צריך לציין שוב בספר בכובד ראש.

בחסות הליל

המיית אדמה

הנְשִׁימוֹת סְבִיב מְמֵלְאוֹת אֶת עוֹלָמִי. וְאֲנִי מְמַפֵּה
מְכֹאֲבִים מְמִינָת מְצֻלּוֹלִים
מְזַהֵה חֲרִיקָה סְטִיָּה הַשְּׁקָטָה יְרוֹט הַצְרָה אֲנַחַה הָאֵטָה
בְּהֵלָה

יְרֻמוֹךְ פְּעוֹר סָפוֹן
בֵּין פְּתָלָיו
יִפְיוּ הַפּוֹצֵעַ מִבְּקֶשׁ
לְנִתֵן
תְּהוֹם תֵּיל

סוֹפְרַת צִירִים לְלֹא קֶצֶה
יֵשׁ יְלָדִים
שְׂאִין לָהֶם
מְרַחֵב מוֹגֵן

כְּבִישֵׁי נַחֵשׁ מְנַצְנְצֵי קְשָׁקְשִׁים דּוֹמְמִים שְׂאֵגַת כָּאֵב
אֲדָם פָּרָג
וְאוֹתָךְ

גלגול

בְּלִילָה שְׂאֲחָרֵי לְכַתֵּךְ
בְּחֻלּוֹמִי

זְרוּעוֹתֵינוּ חֲבוּקוֹת וְהִנְהַר זֹרֵם בֵּינֵינוּ בְּאֵין מְפָרִיעַ כְּאֵלוֹ לֹא הִיָּה מְעוֹלָם
רֶשֶׁף

הֶלְמוֹת לֵב. צְחוּקְךָ עוֹדוֹ מִתְגַּלְגֵּל בְּעֵינַי הַצּוֹפֶה לִימָה וְגוֹפֶךְ סְפוּג נְרָקִים רְטֹב

נֶצַח לְקַח לִי לְהִבִּין אֶת בְּרֻכָּת
שְׂשׁוּחָתָךְ עַל גִּבְךָ לְכָל מְקַרֵּר בְּדִירָה מִתְחַלֶּפֶת. לְהִתְחִיל מִחֲדָשׁ
יְכוֹל אֲדָם בְּנִשְׁימָתוֹ הָאֲחֵרוֹנָה.

שכבר התחלתי לשתול במוחה של תרזה (אשת הקשר של המוסד מבלי לדעת זאת) לשיווק מוצר חדש מתוצרתנו" (עמ' 69).

למוסד נודע על העברת כספים מחשבון איראני לחשבוננו של עלי חסין, הקניין של חיזבאללה. באותו דיון אמרה עינת כי המוסד הצליח להגיע להסכם ראשוני עם היצרנית הטיוואנית חברת Gold Apolo וכי התחייב לרכוש כמות משמעותית של ביפרים במהלך השנה הקרובה. בתמורה הסכימה החברה להמשיך ולשווק את הדגם הקיים. "זה יקנה לנו את הזמן הנדרש בשביל הפיתוח הטכנולוגי, כאשר בינתיים החברה תמשיך לספק לחיזבאללה את הדגם הקיים שהם רגילים אליו" (עמ' 81).

איך הפכו הביפרים לקטלנים, כיצד הם סופקו לחיזבאללה – זאת יקרא הקורא בהמשך הספר אם יצלח את הדיאלוגים הרבים. ♦



כדי שלא יופסק ייצורו של הביפר שנקנה בכמויות קטנות, הוחלט במוסד להזמין עוד ועוד מוצרים מאותו דגם. כך יוכיחו לחברה המייצרת, גולד אפולו, שלא מדובר בגחמה של לקוח קיימני וקטן מהמזרח התיכון, אלא שיש עוד לקוחות שמעוניינים במוצר, וכך ישתלם לחברה להמשיך ולספק את הדגם: "כל עוד יוכלו להמשיך לתמוך בטכנולוגיה הזו... בתור לקוח שקונה את הכמות הגדולה ביותר של

המוצר הזה יש לנו תנאי: אנחנו דורשים שיתאמו איתנו את מועד הפסקת השיווק של הדגם" (עמ' 68). וביחס לכך אומרת עינת: "אם נהפוך ללקוח המרכזי של החברה, המנכ"ל מר הסו יהיה חייב לדבר איתנו, וכך נוכל להעלות את הרעיונות

על המרחב האישי אצל טובה ינסון

הסיפור הוא דוגמה לדיאלוג עם הטבע שמביא את האדם מהר מאוד לדיאלוג עם עצמו. הפראי מיתרגם לבלתי צפוי שבאדם אחר. לרגש כלפי אנשים אחרים שאנו מפתחים ציפייה לגביהם. ליכולת שלנו לתת מקום, ולדרוש אותו. ולשאלה מה מפריע לנו באי תאימות לציפיות של מי שסביבנו.

הרמאית הישרה הוא סיפור אחר. הוא סיפור ישיר יותר. במקום לתת מרחב, הוא הופך לדיון על המרחב. המרחב האישי, הפיזי והנפשי, שכל דמות מקיפה בו את עצמה. לעיתים המרחב הוא טבעי, ולעיתים הוא עוטה אשליה של טבעיות. אשליה כזו היא בדיוק מן סוג של רמאות ישרה. של תמימות שמעצבת מרחב מחיה.

קתרי קלינג, גיבורת הספר הזוכה לכינוי שבכותרתו - הרמאית הישרה, היא נערה צעירה החיה עם אחיה השקט מטס, ועם הכלב שלה, שהיא לא נתנה לו שם. סגנון הסיפור הנוכחי משתלב בדבר כבד עם אופייה הישיר של קתרי. כבר מתחילת הספר המטרה שלה מוצהרת בבירור: "קתרי חושבת על כסף. הרבה כסף. [...] ברור לה מה היא תעשה בו. בקצה הכפר יש שביל שמטפס לביתה של גברת אמלין הזקנה [...] יום אחד, קתרי כבר יודעת, היא ואחיה ואפילו הכלב יגורו שם" (טובה ינסון: הרמאית הישרה, מפינית: דנה כספי, כתר 2018)

קתרי היא טיפוס החלטי ומעשי, כזה שלא נוטה להשקיע את זמנו במעשיות דמיון. היא בורחת בקפדנות מדיאלוגים, מכל מה שעלול לעורר ספק, כלומר מאינטראקציה שאין לה בעבורה הגדרה מכרעת. לו היתה נותנת שם לכלבה, היתה מכריחה את עצמה להכיר בו כמושא לדיאלוג, היה מתפתח ביניהם מרחב הדדי של חוסר הבנה, בדומה לסופיה ולחתול הפראי שלה. במקום זאת, היא אומרת באופן ישיר את כל



טובה ינסון, ויקיפדיה

כתיבתה של טובה ינסון מאפשרת לקורא לחזות במרחב התרחשות אורגני. כל פעולה, בין אם רעה ובין אם טובה, או לא ניתנת לקטלוג מדויק מעבר למילה אנושית - היא למעשה טבעית. היא תוצר של השתייה של דמויותיה במרחב שבו היא ממקמת אותם. היא חלק מתהליך למידה, מהשלמה עצמית, מהתבגרות - היא אישית, אבל בו זמנית צפויה, מחזורית, כרוכה בטבע - היא מוכנת, כיוון שאנחנו רואים אותה כחלק מאיתנו. יהיה המעשה אשר יהיה, הוא תמיד נמצא במקומו. הכתיבה של ינסון נותנת לקורא לחוש את הזמן בהשלמה, מבלי להיאבק בו. ובשל כך, מבעד למעשים הקונקרטיים, שיכולים לעורר למשל אי נוחות, פחד או חרדה, היא מקפלת בתוכה שלושה והתמסרות.

סיפור שזכור לי במיוחד, הוא פרק "החתול" מתוך אוסף הסיפורים ספר הקיץ של טובה ינסון (קרן הוצאה לאור וליברוס, 2015). סופיה, שקיבלה לידיה חתול וטיפלה בו, אהבה אותו מאוד, ועם זאת היא נאלצת להתמודד עם פראותו. לחתול היו הרבה "רעיונות משלו" שלא הבינה. היא אמרה לסבתה: "אהבה זה דבר מוזר, ככל שאוהבים מישהו יותר כן הוא מחבב אותך פחות". ולבעיה זו היתה לסופיה תשובה החלטית: "ממשיכים לאהוב, אוהבים אהבה שהולכת ומחמירה" (ספר הקיץ). סבתה של סופיה נאנחה ולא אמרה דבר.

הסיפור לא מסתיר מאיתנו דבר. לא את ניסיון החיים שמביא עימו הגיל, ולא את תהליך הלמידה של סופיה הצעירה ואת הרצון שלה לעצב את עולמה על פי רצונה. היא מתמודדת עם מה שמתמודד כל אדם, ובכל זאת הסיפור שלה הוא אישי לה. על כן, מתאפשרת ההתרחשות שלו. סבתה של סופיה לא מונעת ממנה ללמוד בכוחות עצמה, היא נותנת לה את המרחב להתבגר.

קתרי פולשת לביתה, למרחבה הפרטי של אמלין. לא באמת במטרה לגנוב ממנו, אלא כדי להביט בו. לאורך כל הסיפור קתרי נמנעת מלהתבונן למרות שזה כל מה שהיתה רוצה - היא רוצה בית שתוכל לגור בו. היא רוצה להעניק לאחיה מחווה שתראה לו את דאגתה. היא רוצה להביע את עצמה במילים בעבורו אבל הרצון הזה כרוך בכאב, ומבחינת קתרי, הוא כרוך בהפגנת חולשה.

מרחב נבנה בעקבות ויתורים שאדם עושה מבלי לשים לב ונאלץ לתחזק אותו ולשמר אותו. הוא נאלץ להיכנע להרגלים, להתנהג בנימוס - כדי שלא ייפגשו מרחבים של אנשים זרים בשוגג, לעשות מסכה, להסתיר את עצמו מאחורי ארנבים פרחוניים. קתרי היא צעירה נטולת מסכות, ועל כן ישרה. לאורך כל הסיפור מתנהל בה מאבק פנימי - להודות בצורך שלה להיעטף במרחב מבלי לוותר על עצמה. מבלי לאמץ גיגונים שאינם שלה, להיהפך לחסרת מעש, לטעות. להרפות מבלי שזה יחשב ככניעה. המאבק שלה מזענע את אמות הסיפים של הבית הנוח שאמלין חיה בו עד כה.

בפגישתן הראשונה, אמלין מציעה לקתרי קפה, וזו סירבה לה בחביבות ישרה. זה היה מנהג ראשון מני רבים שקתרי פקחה את עיניה של אמלין לגביה:

”אולי יהיה נחמד לשתות עכשיו ספל קפה... אבל פתאום לא התחשק לה. זו היתה תובנה קטנה ביותר, אבל נחרצת: היא לא אהבה קפה, ולמען האמת מעולם לא אהבה קפה” (שם).

קתרי סדרה מחדש את עולמה של אמלין ובחשה בו. היא אף השתעשעה בעיצובו מחדש על ידי שקרים, על ידי פפקוק שזרתה בה לגבי אנשים אחרים. קתרי חקרה את מושג המרחב בעבורה באמצעות ניסוי באדם אחר.

לאורך שהותה של קתרי בביתה של אמלין, מטרתה העיקרית היתה לחסוך די כסף (בין השאר באמצעות הרווחים של אמלין שהצליחה להגדיל) ולהעניק לאחיה מטס הזדמנות לבנות לעצמו ספינה. מטס דיבר עם אמלין על הספינה והיא אמרה בהתרפקות: ”למען האמת, אני רק צריכה לדעת שהיא קיימת... המחשבה על הסירה” (שם).

במילותיה שלה, תיארה אמלין הזקנה את כוונתה של קתרי, גם אם לא באופן מוצהר. היא רצתה לבוא לידי ביטוי - לתקשר. מרחב פירושו היכולת של אדם לבוא לידי ביטוי באמצעות הסובב אותו. קתרי רצתה למסור לאחיה קיום של מחשבה.

לאחר שעשתה זאת בסופו של דבר, גם עולמה של אמלין הגיע לכדי התחלה של איזון. היא ביקשה לשוב ולצייר. אלא שהפעם - כשכל גורם מפריע הסתלק הופיעה האדמה, לחה כזה ומתפקעת מכל הדברים המצפים לצמוח ממנה. לא יעלה על הדעת להפריע לאדמה בארנבים פרחוניים” (שם).

אמלין זכתה לראות עצמה בכירור רב יותר - להתנקות, ולהתבונן בעצמה מחדש.



מה שהיה נסתר בסיפור ההתפתחות של סופיה. קתרי אומרת על כלבה כי:

”הוא לא מחבב אותי. אנחנו מכבדים זה את זה. אני מכבדת את חייו הסודיים של הכלב, את המסתוריות של הכלבים הגדולים, שמשוהו מפראותם הטבעית נותר בהם, אבל אני לא סומכת עליהם” (הרמאית הישרה).

קתרי מחלקת הגדרות על מנת להימנע מאי בהירות. להשרות ודאות בחוסר הוודאות. הגדרות בעבורה הן הכרזות פומביות על ניצחון. ואילו אין ביכולתה לתת שם למי שעלול לנצח אותה.

קתרי ואחיה מטס מתנהלים ביניהם כמעט בלא מילים. וזאת משום שמטס שקט מטבעו, ואילו קתרי לא מסוגלת להביע את חיבתה במילים. זאת מכיוון שמילים הן שחרור של שליטה. כשהן בוקעות ממך הן נהפכות לאמצעי שבו ניתן לפרש אותך. קתרי אינה מעוניינת בדיאלוג, ובמיוחד לא בדיאלוג עם עצמה.

גברת אמלין הזקנה, שההתנגשות בינה לבין קתרי מהווה את מרכז הסיפור, היא דמות שונה בתכלית. השוני העיקרי טמון בשורשים שלהן. גברת אמלין נוצרת כל זכר מהוריה. היא חיה על פי זיכרונותיה מהם. מרחב המחיה שלה מורכב מהעולם, ומהבית, שהם הותירו לה. על כן, כמאירת, היא מרשה לעצמה להתבונן. היא רצתה לצייר אדמה, על כל פרטיה - תמיד רק אדמה. להעניק למתבונן את תיאורה על כל פרטיה. עם זאת, היא לא הצליחה לתאר את האדמה כפי שהיא. באינסטינקט חסר הסבר, היא מיהרה לעטר אותה בארנבים פרחוניים. המרחב של גברת אמלין נותר חולמני, בתולי, ועל מנת לדגול בו, היה עליה להסתתר מפרטים רבים מאחורי גבם של ארנבים צבעוניים.

קתרי התנהלה בכוחות עצמה בלבד ודגלה בעצמאותה. השכנים אף תהו מניין מגיע צבע עיניה, מה שמשליך מיד הטלת ספק באילן היוחסין שלה. היא זרה לכפר. היא לא צמחה מתוך מרחב המחיה שלו. ולמעשה, היא נערה חסרת מרחב.

מרחב הוא אוסף האמונות, העקרונות, התחושות והמנהגים שבאמצעותם אדם יכול לספר על עצמו. הוא מאציל את הנוכחות שלו לסביבה שמקיפה אותו, הוא מאפשר לה להגדיר אותו ושואב מכך נוחות. גברת אמלין שאבה נוחות מתרפקת מהזיכרות מתמדת בהוריה, מחייה כמאירת אהודה שמקבלת מכתבי מעריצים מילדים אין ספור, מחוסר ההתעכבות שלה על עניינים כספיים.

קתרי, לעומת זאת, לא מסוגלת להרגיש בבית. שהרי מרחב אינו משהו שבונים, אלא משהו שנבנה. ואילו בעבורה לא נבנתה מסגרת שבה היא חשה שלווח. המפגש בין קתרי לאמלין הוא מפגש בין מי שחיה בכוחות עצמה, למי שוויתרה על חלקים מעצמה, שהאצילה את עצמה, שמעולם לא היתה עצמה בלבה, אלא התקיימה תמיד בנוכחותם של מאפיינים שליוו אותה. זהו מפגש בין בעלת בית לחסרת בית.

העולם מפורק לסיפורים קטנים -

יון פוסה, תמונת ילדות

למוות. הכלב, שלו ולבעליו אין שם (וכן לשאר הדמויות שאין להן אלא מעט אפיונים), הוא ידידו היחיד של המספר, שגר עימו לבד בבית מינימליסטי. לאחר שהכלב מת, המספר מחזיק אותו בידיו וחווה, כנראה מתוך האשמה עצמית על שלא יצא איתו, על המשפט: "כלב מסכן". זו אשמה ההולכת ומתחזקת, אבל לובשת פנים שונות בהמשך הסיפור. באמצעו יש גם ביטוי מילולי יחיד לאהבה זו: "כלב, אני אומר: עכשיו תוכל לנוח. אני אומר: בחיי איזה כלב יפה אתה והיית חבר טוב שנים רבות, אבל עכשיו אתה יכול לנוח". כאן רגשי האשמה מעורבים אולי בניסיון להשלות את עצמו שהמוות הוא מנוחה.

אבל זהו כבר אמצע הסיפור, ומראשיתו עד כאן, ההתרחשות נרקמת באופן מוזר ביותר. המספר רוקח מסע נקמה ברוצח הכלב, וכמו ברבים מהמשפטים בספר, החוזרים על עצמם, הוא חוזר ואומר: "אדקור אותו למוות בזמן שישן... אהרוג אותו בזבל חרא ושתן, אני אדקור אותו למוות, אדקור את הלב הארזר שלו... הערב אהרוג אותו. אני אהרוג אותו".

נראה, כאילו המספר רוקם מסע הרג מתוך מצב של כעס שגעוני. בראשית דבריו הוא חוזר הרבה פעמים על המילים "אני אומר": "איזה חלאה. אני אומר הערב החלאה הזה ימות... הערב אהרוג אותו, אני אומר" כלומר, הוא גם נמצא בסוג של ריחוק מעצמו, ואולי גם מחזק במילים אלו את המוטיבציה שלו להרוג.

החזרות, הנובעות גם מכאב בלתי נסבל, שהשפה אינה יכולה לבטא, משתנות באופן שהמספר עצמו, ואולי גם הקורא, אינם נותנים את הדעת עליהן. לאחר שרצח בקלשון את רוצח כלבו, דבר שמתרחש בחלקו הראשון של הסיפור, הוא אומר: "נכון שהוא היה חלאה, אבל לא הגיע לו שיהרגו אותו, ומי היה יכול לעשות דבר כזה? ומה יכולה להיות המשמעות של זה?... והכלב לבד... עוד לא הוצאתי אותו לטיול היום".

חיפוש אחר משמעות החיים והמוות תוך כדי הכחשה של הרצח שביצע וכן של מות הכלב, נטוע בסיפור באופן לא צפוי ומעיד על תחושת איי-הביטחון שאחזה בו בעקבות מעשה הנקמה שלו. זו קשורה במעורבותן של שתי דמויות בנובלה, ואולי אף

מבקרי ספרות אירופים דוגמת סוזי ואן דרפול - Suze van der Poll - רואים בספרות הנורווגית משנות 1990 ואילך שילוב של ריאליזם ופוסט-מודרניזם. לדעתם, המרחק של נורווגיה ממרכז אירופה הותיר את הספרות שנכתבה בה בשנים אלו ריאליסטית, ובכל זאת נוצר בה ז'אנר משולב, שחותר תחת ההבדלים בין אוטוביוגרפיה ובריון. יון פוסה, שזכה בפרס נובל לספרות בשנת 2023, התנגד לפוסט-מודרניזם נוקשה, וראה ב"התפרקות הסובייקט" הסתכלות המרוקנת את העולם ממשמעות. ובכל זאת פוסה חשב שהריאליזם והפוסט-מודרניזם צריכים ללכת יד ביד, והמבקרים רואים בו לפיכך פוסט-מודרניסט מאוחר.



שני ספריו של פוסה, בתרגומה המיוחד מנורווגית של דנה כספי, מפרקים את העולם לסיפורים קטנים ומקומיים, אך שונים מאוד מסיפורים ריאליסטיים 'רגילים'. הראשון, **בוקר וערב** (2000), הוא רומן המותח את חייו של יוהנס מטרם לידתו עד אחר מותו, ובתוך אינסופיות הזמן הזה מופיעות דמויות מעטות הקרובות לו, בחייו ובמותו, וגם בחייהן ולאחר מותן. רק הבית שבו הוא חי נשאר קבוע.



הספר השני, **תמונת ילדות** (הקיבוץ המאוחד 2025) כולל סיפורים קצרים ונובלות שנכתבו משנת 1987 עד 2017. שתי הנובלות, "השיער של לינה" (1992) ו"ואז הכלב כבר יכול לבוא" (1991) כתובות בסגנון מיוחד במינו, שעדיין לא פגשתי כמותו. בולטות מאוד בהן החזרות. אך אין כאן חזרות כמו אצל תומס ברנהרד, למשל, אלא חזרות על משפטים המספרים את העלילה, אך מסתירים ביניהם 'סודות'. 'סודות' אלה משמשים תפנית בעלילה הפנימית, שהקוראים יכולים, אם לא ישימו לב, לדלג עליהם, ולהחמיץ את העיקר. עיקר זה, כמובן, אין לו משמעות בלעדי המשפטים החוזרים הסובבים אותו. זו הסיבה שבגללה קראתי את הנובלה "ואז הכלב כבר יכול לבוא" שלוש פעמים.

פוסה, שהרבה לכתוב מחזות, פותח את הסיפור ב'קונפליקט' מחרדי: הכלב, שאותו הוציא המספר-בגוף-ראשון לטיול ערב מהבית בלעדיו לעשיית צרכים, נעלם, וכבר מהעמוד השני של הסיפור, הוא מתבשר על כך ש"ההוא מעבר לסיבוב", ירה בכלב

טל גביש

היקום המוקדם

הַסֵּתֶפֶלְתִּי בְּעַדְשָׁה
 רְאִיתִי דְּבָרִים
 שְׁמַתָּאִים לָהֶם לְזֹהַר
 קָרְנֵי הָאוֹר גָּלוּ לִי
 עוֹלָם-עֶבֶר דּוֹמֵם לְמַרְאֶה

וְעֵינַי רוֹאוֹת
 אֶת שְׁאֵינְנוּ נִמְצָא -
 מְטָאוֹר שֶׁקָּרַס טוֹב טוֹב
 כּוֹכַב לְכַת שְׁנַכְחַד מְזֻמָּן
 וְהַכֵּל בּוֹהֵק חֹזֵק כֹּל כֶּךָ

וְאַתָּה
 שְׁאֵינְךָ יָקוּם מִפְּלִיא
 בְּתַנּוּעָה מִתְמַדָּת
 קָרְסֶת טוֹב טוֹב
 אֶתָּה מְאוֹד מֵת עֲכָשׁוּ

בְּאִיזוֹ זְכוּת אֶתָּה
 זֹהַר חֹזֵק כֹּל כֶּךָ?
 וּמַתִּי יְדַעַךְ הָאוֹר
 הַמְּסַנֵּר הַזֶּה?
 לְעֻזָּאזֵל

עוד מעט

אָבִי וְאֲנִי נִהְגְנוּ לְשׁוֹטֵט
 לְפָרְקִים הָאֲמֵנִתִּי שְׁזָה
 מְעַשָּׂה שֶׁל אֲנָשִׁים
 אֲבֹנִידִים אוֹ חוֹלְמִים

אָבִי יָדַע לְשַׁפֵּר דְּבָרִים
 בְּעֵינֵיךָ וּבְעֵבֶרִית
 הוּא הָיָה רוֹקֵחַ חַיִּים
 אֵיפֹה שְׁמֻזְמָן כָּבֵר מֵת

וְעוֹד מְעַט אֲנִי מְזֻמָּן כָּבֵר
 עוֹד מְעַט אֲנִי מְזֻמָּן

רק את שירי השמחים רצית

הַסֵּתֶכְלִי אֲמָא
 פְּרָסְמוּ כְּמָה מְשִׁירִי

פּוֹאֲמָה לְאֲבָדֵן הַנְּעוּרִים
 סוֹנְטָה לְגוֹפָה נְסַחֶפֶת
 בְּנִהָר קְפוּא
 קִינֵת דְּלֵת חוֹרְקֵת

כָּל שִׁיר מְבִשֵּׁר
 מַחְלָה סוֹפְנִית אַחֲרָת

חֵיוֹכְךָ נִכְרַת בְּאַחַת
 פְּנִיךָ זוֹעֶקוֹת
 מָה עֲשִׂית
 מָה עֲשִׂית

שלוש, המהוות עין ציבורית שופטת: הנערה, שדיווחה לו על רצח הכלב, השכן, ואישה זקנה שהופעתה בנובלה מצומצמת במיוחד. כולם משתמשים במילה "נורא" ביחס לרצח של רוצח כלבו. גם המילה "נורא" מסתתרת בתוך תגובות מינוריות שכלל אינן מייחסות לו במפורש את הרצח למעט אמירה של הנערה בסוף הסיפור. הם נותנים לו תחושה, בעיקר באמצעות שאלות העוקפות את המצב, שאינם מקבלים את מעשה הרצח.

פוסה, שסגנון כתיבתו מהפנט וחדידתי, מוסיף לקדם את גיבורו נטול השם אל סיום סוריאליסטי ומכריח אותנו, כאמור, לחזור אל משפטים מאמצע הסיפור. בעורו קובר את הכלב ומפזר על קברו שושנים, אומר המספר: "עכשיו הזמן שלך ללכת... כי אני אבוא אחריך בעוד זמן קצר".

בסיום הסיפור נראה כי מה שאמר לכלב, אולי כסוג של אמירה שמעוררת בקורא חרדה, אם כי אינה בהכרח מכוונת למעשה התאבדות, חושף תת-הכרה מכאיבה. ואמנם, אנחנו עדים לתהליך של 'נפילה' המתרחש בו. הוא רוחץ את קערות האוכל של הכלב, ואומר: "הכלים השטופים יכולים שוב לטפסף לכיור. והכלב כבר צריך לבוא בקרוב". ועל האיש שרצח הוא אומר: "אני הרי לא הרגתי אותו". המתח שבו הוא נתון הופך להרפיה ומתחלף בתודעה כוזבת.

פוסה מציג את המספר כמי שמשלה את עצמו שלא היו דברים מעולם, מצב המוכר לנו כשמתרחשים אירועים קיצוניים ופתאומיים בחיינו. אולי הוא רומז לכך שהרצון לנקום הוא שלב מוכר לנו, אך הנקמה מביאה איתה מצבים בלתי צפויים (למשל רצח הזקנה בידי רסקולניקוב ברומן החטא ועונשו, שמבלי להתכוון הרג גם את אחותה). בסיפור שלנו בנו של המת הוא זה שהדליק את האור וראה את המראה הקשה, והמספר נושא איתו בבריחתו ממקום הרצח את מראה האור הדלוק, הנזכר כמה פעמים.

במצב זה הוא ניגש לספסל, שוכב, מתכסה בשמיכה, שולף את רצועת העור של הכלב מהכיס האחורי ומקרב אותה ללסת שלו, ואוחז בקוצת שיער מגואלת בדם בין אצבעותיו. הסיפור מסתיים במשפט: "גשם וגשם על האדמה. ועכשיו אני רק צריך לישון קצת ואז הכלב כבר צריך לבוא".

אנחנו מתפתים לחשוב שיש כאן הונאה עצמית. אבל גם אם נכון הדבר, היא נובעת מאותו יגון שבו היה שרוי המספר כבר מאז מת הכלב.

כתרת הסיפור היא: "ואז הכלב כבר יכול לבוא". מה שמעוות ההבדל בין 'יכול' ו'צריך'? 'יכול' הוא שימוש לשוני של הסופר המאמין שאהבה הדדית גדולה שכזו אכן תביא את הכלב לבחור בשיבה אליו, לא רק משום שזהו כוונה. זאת לא רק בשונה מ'צריך', אלא גם בשונה ממה שאמר קודם, שהוא, המספר, יבוא אל הכלב. גם אם אפשר לראות בארוע הסיום סוג של שאיפת מוות, נראה שיש כאן סוג של חיבור נשמות המצוי גם ברומן האחר

של פוסה. גם בבוקר וערב המוות אינו יכול להפריד בין יצורים חיים המרגישים קשר בלתי ניתן להתרה ביניהם.



ז'ורז' פרק, ויקיפדיה

בחיפוש אחר האות האבודה

מתבקש לשאול מאיפה הגיע הרעיון על ספרו המפורסם של הסופר היהודי צרפתי, ז'ורז' פרק, **ההעלמות** (La disparition), מותר גם לשאול למה עד היום הספר לא תורגם לעברית.

ז'ורז' פרק שהשנה מציינים תשעים שנים להולדתו (3.3.1982 – 7.3.1936) נולד בצרפת להורים ממוצא פולני. אביו התנדב לצבא כדי להילחם בגרמנים ונהרג מפגז ב־1940. ב־1942 אימו של פרק שלחה אותו לְיִלְר־דֶּה־לְאָנס באזור החופשי ברכבת של הצלב האדום כדי להציל את חייו. שם הוא נשלח לפנימייה קתולית. אימו נתפסה ונשלחה למחנה הריכוז דראנסי ב־1943 וחודש לאחר מכן לאושוויץ. בתום המלחמה, יתום מאביו ואימו, אומץ פרק על ידי משפחת אביו. מושפע עמוקות מאובדן הוריו, הוא ברח מהבית ועבר מספר טיפולים פסיכולוגיים.

מלימודי ספרות ללימודי היסטוריה, פרק עבד בעיתוני ספרות בכתיבת ביקורות. ב־1965 הוא זכה בפרס נְוֵדוּ על ספרו הראשון **הדברים**. ב־1967 הוא הוזמן להצטרף לתנועה ספרותית ניסיונית 'אולִיפּוֹ' שנוסדה בצרפת ב־1960, בראשותו של הסופר רמון קנו.

הספר **ההעלמות** יצא לאור ב־1969. בליפּוֹגְמָה (הימנעות בכתיבת אות מסוימת) ארוכה בת שלוש מאות עמודים, ז'ורז' פרק מתמודד עם אתגר עצום: העלמות האות "e" מן היצירה. בשמונים אחוז מהמילים בצרפתית נכללת האות e, אות נקבית. עבור מספר גדול של פעלים, האות e מסמנת צורת ההווה של זכר ונקבה. לא רק האות נעלמת ברומן אלא גם הדמויות נעלמות בזו אחר זו ברגע שהן עומדות לגלות את שורשיהן. הדמות הראשונה שנעלמת היא הגיבור עצמו, אנטון וויל (רמז למילה voyelle שבצרפתית פירושה 'הגה' או 'תנועה'). ז'ורז' פרק משחק עם השפה, מצטיין בספורט לשוני לינגוויסטי ויצא מן הכלל. אוצר המילים עובר כל גבול, פורח בשפע של מקומות, אנשים מפורסמים, אירועים היסטוריים. הוא משתמש בשפה הלטינית, בסלנג, בצרפתית עתיקה, אנגלית, גרמנית, איטלקית ובוורדי במשחקי מילים, עושה הכל כדי לעקוף את האות הנעלמת. יתרה מזו, האות הנעלמת נוכחת דווקא מפני שהוא מעלים אותה בכוח, הטקסט מתחבא ומתגלה בריבוי רמזים ובכל זאת הטקסט מובן.

אפשר להבין את האילוצים שפרק קבע לכתיבת הספר הזה מתוך ילדותו הקשה. לקח לביקורת זמן לגלות את עומק הספר

ואת הקשר הישיר שלו לשואה. האות e (ה) אומר גם "אלה" זאת אומרת אלה שנעלמו. ז'ורז' פרק לקח את המשימה עד לקצה, בספר יש 26 פרקים (26 אותיות באלף־בית של שפות במערב אירופה) אבל פרק מספר 5 לא מופיע כי האות e היא האות החמישית.

אפשר לשאול אם ז'ורז' פרק צוחק עלינו, הקוראים. אל לנו לשכוח שהספר נכתב אחרי מרד הסטודנטים של מאי 1968, תקופה כאוטית. פרק לא רק צוחק, הוא גם סומך עלינו שנבין את המהפכה שהוא פורש לעינינו. אבל הוא בעיקר רודף אחר השפה, לועס אותה, סוחט אותה, מאוהב בה.

בראיון במכון התקשורת הלאומי הוא מזהיר: "אם במקום 26 אותיות יהיו רק 25, תהיה לנו קטסטרופה, על אחת כמה וכמה אם האות הנעלמת היא אות חשובה". כשהמראיין אומר לו שהסיפור הוא סיפור של רציחות והרס ושואל אותו אם זאת תמונה מהחיים, פרק עונה: "לא, זאת תמונה של הכתיבה".

הוא אומר שלא היה צריך דמיון: ברגע שהוא קבע את האילוץ, הרומן רץ בפני עצמו. הוא יצא לריטריט בבית כפרי, סוג של מרכז אמנותי, שם כתב רשימות של מילים בלי האות הנעלמת, עירב את הדיירים בתהליך הכתיבה, ביקש מחבר לכתוב טקסט פילוסופי בלי האות e ועוד... ומכאן היכולת לסחוף אחריו אמנים שונים.

בכל שפה שאליה תורגם הספר, העלימו אות חשובה. בספרדית העלימו את האות "a" וקוראים לספר "El sequestro". ברוסית העלימו את האות "o". באנגלית (שם הספר: "A Void") החליטו להעלים את ה-"e" כמו בצרפתית כך שהטקסט מקבל אותו אפקט ויזואלי. טקסט בלי הרכות של האות "e" נותן הרגשה של דחיסות ועומק מיוחד. בשני העמודים שתרגמת, העלמתי את האות החמישית: ה'. אך, איזה אות אפשר או כדאי להעלים כדי לשמור על מה שז'ורז' פרק קורא לו "תמונה של הכתיבה"?

* אולִיפּוֹ: ראשי תיבות של *ouvrier de littérature potentielle* - הסדנה לספרות פוטנציאלית.

ראשית, אובחן כרומן כבר עשוי שבו מדובר באיש שישן כְּאֵת־נֶפֶשׁוֹ

אֲנִטוֹן ווִיל לא שקע בְּשֵׁנָתוֹ. אור נדלק. שעונו ציין חצות ועשרים. וויל נאנח עמוקות, נתיישב על מיטתו, נשען על כרית. לקח רומן, פתח, קרא; אבל קלט ממנו רק סבך מעורפל, ככל רגע נתקל במילים שלא ידע משמעותן.



וויל נטש את ספרו על מיטתו. צעד לכיור, ספג מטלית בד במים, ניגב מצחו וצווארו.

דפקו של וויל פעם חזק מדי. חם לו. וויאל פתח חלון, נשם בחשכת ליל מזג אוויר נעים. רעש לא ברור נשמע מכיוון כפר סמוך. צליל ענבלים, קודר יותר מצלצול מבשר מוות, עמום יותר מפעמון חירום, מתוח יותר מצליל עוגב, צִלְצֵל שלוש פעמים לא רחוק משם. מְתַעֵלֶת סֵן מָרְטוֹן, שקשוק בכייני רמז על סירת משא חולפת.

על ראש מסגרת חלון חדרו צעד חרק בעל עוקץ בצבע זַעֲפָרָן, בטנו אינדיגו, לא תיקון, לא חֲדָקוֹנִית, יותר כמו עֵשׂ וגרר איתו פיסת עשב. וויל קירב את עצמו, מתכוון למעוך אותו בחבטת כף יד, אבל אותו חרק נע בן רגע ונעלם באישון ליל לפני שוויל תקף אותו.

באצבע אחת תפף בתקיפות על מסגרת מְאוֹרְכֶת של אותו חלון.

וויל פתח מקרר אינטגרלי שבמטבח, לקח חלב קר, מזג לספל גדול ולגם. נרגע מעט. ישב על כורסתו וקרא עיתון ללא צלילות דעת. שלף סיגר קטן ועישן אותו עד סופו למרות ריחו שעורר בו רוגז וגרם לו לשיעול.

וויל פתח רדיו: שמע לחן אֶפְרוֹ קובני ואחריו לחן של וֶלְס בּוֹסְטוֹן, ואחריו טנגו, ואחריו פּוֹקְסֵטְרוֹט ואחריו לחן של ריקוד עממי בסגנון מחודש. זֵאֵק דִיטְרוֹן שר לחן של זֵאֵק לְנֶצְמֵן, בְּרֶבֶךְ בשיר מְדְרִיגֵל של אָרְגוֹן, תְּרָאָ סִטִיץ־דְנֶדֶל מזמרת את "אָאִיד".

וויל ודאי נדרם לרגע כי פתאום קפץ. שמע קול ברדיו: "מבזק חדשות". שום מידע חשוב: דיווחו על עשרים וחמש גופות בחנוכת גשר בעיר וֶלְפְּרָאִיסוֹ. בְּצִירִיךְ, מֶלֶךְ קְמְבוֹדִיָא, נורודום סִיאָנוֹק בישר שלא יבקר בוויינגטון. במעון מְטִינִיֹן, פּוֹמְפִירוֹ יעץ לאיגודי עובדים לארגן סטטוס קוו חברתי, אך פקשש בגדול. ברפובליקת בִיאֶפְרָא: סכסוכים בין־גְזֵעִים. בְּקוֹנְאָקְרִי דברו על מרד. סופות טייפון תקפו את נְגָסָאקִי בעוד שחזו ציקלון טרופי בעל כינוי חמוד "אֶמְנֶד" על אִי טְרִיסְטֵן דָא קוֹנָא שָגַרם לתושבים מקומיים לברוח במטוסי מטען.

ולבסוף, במשחק גביע דִיִיִיס בטורניר רולָאן גָאָרוֹס, סֶנְטֵן ניצח את דְרָמוֹן: שש־שלוש, אחד־שש, שלוש־שש, עשר־שמונה, שְמוֹנֶ־שש.

וויל סגר, כרע על מְרִבְדוֹ, לקח שאיפת אוויר, בָּצַע חמש או שש מתיחות אבל מיד חש עייפות וישב, רצון. מצא את עצמו מתבונן באדישות על צורות מסקרנות בשטיח אובסוֹסוֹן שבאו ונעלמו לסירווגין לפי זווית מבטו:

כך, לפעמים כמו צורת עיגול לא ממש סגור, מתעקל בתוך עצמו בְּקוֹ אופקי כאילו פ' גדול משתקף בראי.

או, לבן על גבי לבן, צֶמַח מְעֶרְפֵל קְרִיסְטֵלִי מעין דיוקן שֶחֶצֶן של מלך נושא צִלְצֵל.

או, לרגע קצר, תחת שְלוֹשׁ קוויים ישרים, צֶן איור לא מדויק ולא מספק: עותקים חיזוריים בולטים, קווי מְתָאָר גסים מצוירים בקפיצת שווא של דמיון, יד תלת־אצבעית של רשת דייג לועגת.

או גם פתאום, אובייקט דמוי דבור שְמֵעוּפוֹ כבד, נושא על גב שחור שְלוֹשָׁה מפרקים לבנים כפרח־שושן.

דמיונו של וויל נרד.

על אמנות הילדה המתראה כישנה

אִז לְהִתְאַמֵּן בִּיתְמוֹת / בְּהַעֲלָמוֹת / בְּנִהִיַת מְרַחֲקִים? הָאֵם בְּקִשְׁתִּי / לְהִיֹּת לִי לְאִמִּי / אוּ לְכֶהֱן כְּשׁוֹלֵיַת עֲצָמִי? הִילְדָה מֵאֲמַצַּת דְּפוּסֵי הַתְּגוֹנְנוֹת, אוּלֵי בִשָּׁל רְגִישׁוֹת יִתֵּר וְאוּלֵי מֵתוֹךְ הַבְּנָה שֶׁהָעוֹלָם לֹא יִתִּיר לָהּ לִהְיוֹת בְּמִלּוּאָה, אֲלֵא רַק שׁוֹלִיָּה, בַּת דְּמוּתָהּ הַנְּחוּתָה, הַמְּתַלּוּוּה, הַמְּסַתּוּוּה בְּשׁוֹלֵי עֲצָמָהּ. וְאוּלֵי לֹא הִילְדָה הִיא שְׁמֵרְדִימָה אֶת עֲצָמָהּ, אֲלֵא קִלְלָה עֵתִיקַת יוֹמִין הַמְּצוּיָה בִּיסוּדוֹ שֶׁל עוֹלָמָנוּ כִּנְגַד הָאֲנָשִׁים הַרוֹאִים וְהַמְּרַגִּישִׁים? "לְמוֹת זֹו אֲמֵנוֹת", טוֹעֵנַת סִילְבִיָּה פִּלְאֵת, וְיִיתְכֵן שֶׁכֶּךְ גַּם הַהִירְדְּמוֹת בְּכֵאֵילוֹ.

עִם הַכְּנִיסָה אֶל הַיַּעַר, מֵתְבַרְבֵּר שֶׁהַמְּשׁוֹרֶרֶת וְהַיְלִידָה הַמְּסוּחֶרֶת שֶׁבְּתוֹכָהּ עֲרוֹת לְכֹל, רוֹאוֹת הַכֹּל. אֶת הַמוֹשֵׁב הָאֲחוּרִי וְאֶת הַשְּׂמֵשָׁה הַקְּדָמִית. אֶת הַקְּשִׁישׁ אֲשֶׁר "בְּמֵאֲמָץ מְרִים יָדוֹ / אֶל מוֹל אוֹפְנֵי חֶשְׁמֶל / לְבָקֵשׁ עַל שְׂאֵרֵי־חַיִּיו". אֶת הַכֶּפֶר הַמוֹפְצָץ. אֶת יְלָדֵי מְרִיפּוֹל. אֶת אֵיֶר. הִיא אֵינָה מֵתְמַכֶּרֶת לְרַגֵּעַ לְתֵרְדָמָת, כְּמוֹ הָאֲנָשִׁים בְּשִׁיר 'בִּירוֹת', הַמְּבַרְכִים עַל מְזִלְם הַטּוֹב לְנוֹכַח אֲסוּנֵם שֶׁל אַחֲרֵים: "נִצְלָנוּ שׁוֹב - // אֲשֶׁרְנוּ שְׂאֵינָנוּ הֵם / אֲשֶׁרֵי יוֹשְׁבֵי בְּתֵינוּ הַמְּנַמְנָמִים / מִיָּד נִשְׁכַּב לִישׁוֹן אֵם רַק / נִצְלִיחַ לְהִתִּיק אֶת הַמְּבַט / (הַמוֹשֵׁל מֵתִיַּח עֲכָשׁוֹ) / מִיָּפִיו הַתְּהוֹמִי שֶׁל הָאֲסוֹן". לַהֲפֵךְ, הִיא מְדוּוּחַת עַל הַפּוֹרְעָנוֹת כְּמִי שֶׁ"כִּרְתוֹ אֶת עֲפַעְפּוֹ וְשָׂמוּ אוֹתוֹ בְּחֹדֶר מֵלֵא מְרֵאוֹת / וְהִיא רוֹאָה רַק עֲצָמוֹ / וְלֹא יִכּוֹל לְעֻצּוֹם עֵינָי / וְהִיא מְבִיט בּוֹ בְּפִלְצוֹת... " (יוֹנָה וּוּלְךְ, 'שִׁיר בִּלְהוֹת'), רַק שֶׁבְּמִקּוֹם לְרֵאוֹת אֶת כְּבוֹאָתָהּ, פִּלְצוֹת הָעוֹלָם מִשְׁתַּקַּפֵּת בְּפִנְיָהּ בְּמִלּוּאָה אֵימָתָהּ.

ככה נסגר עלינו העולם

הַצּוֹ לְרֵאוֹת, לְהִתִּירָא וְלִהְתִּירָאוֹת עִם הַסְּבֵל הָאֲנוּשִׁי מֵהַדְּהַד בְּסִפֵּר כּוֹלוֹ, מֵהַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן שֶׁבוֹ הִילְדָה "מֵתְרָאָה כִּישְׁנָה" וְלֹא "מֵתְחֹזֶה" אוּ "מֵעֵמִידָה פְּנִים", וְעַד הָאֲחוּרֹן, שֶׁבוֹ מִבְּהִירָה הַדּוּבְרָת: "...וְהַחִידָה הַרְשָׁעָה / הַעֲקָרָה מִפְּתֵרוֹן / לֹא תִּכְבָּה

הַיַּעַר שְׁבָדִינוּ (מִקּוֹם לְשִׁירָה 2025; 69 ע"מ), עֲרַכָה מִירְלָה מִשֶּׁהָ אֲלָבוֹ), סִפֵּר הַשִּׁירָה הַחֲדָשׁ וְהַשְּׂמִינִי בְּמִסְפָּר שֶׁל הַמְּשׁוֹרֶרֶת טַל נִיצָן, הוּא יְצִירָה שְׁלֵמָה לְהַפְּלִיא, יְצִירָה שֶׁהִיקוֹם הַמֵּתְכַנֵּס בַּהּ כְּמוֹ נִפְלֵט בְּהִילוֹךְ אֲחוּרֵי מִמְּחִילַת הָאֲרֵנֶב - מֵאֲרִץ הַפְּלָאוֹת הַבְּדוּיָה אֶל עוֹלָמָנוּ הָאֲבוּרֵי. כֹּל שִׁיר וְשִׁיר הוּא פִּלָּא אֲפִלוּלִי כְּשֶׁלְּעֻצְמוֹ, וְהַסִּפֵּר כּוֹלוֹ - אֲמֵנוֹת כִּישׁוּפִית מֵהַפְּנֵטָת בְּצוֹרְתָהּ וְרִיאִלִּיסְטִית לְהַחְרִיד בְּתַכְנִיָּה. הַסִּפֵּר מֵתְחִיל בְּמַעִין פְּרוֹלוֹג וְיִדוּי, אוּלֵי וְרִיאִצִּיָּה שֶׁל "הִיָּה הִיתָה":



"שְׁכָלְלֵתִי אֶת אֲמֵנוֹת הַיְלִידָה הַמֵּתְרָאָה כִּישְׁנָה / עַל הַמוֹשֵׁב הָאֲחוּרִי / הַסְּחַרְחָרָה מְלֵהָק בְּדוּי שֶׁל עֲלֵעֵלִי יִסְמִין / מְרִשָּׁף הַבְּרוֹנָה שְׂמֵתִיז אוּרְשָׁמֵשׁ בְּגַב עֲפַעְפִיָּה / הַדּוֹלְקָת בְּלֵי נוֹעַ אַחַר צְבָעִים מְשֵׁתָאִים / שְׂאֵין לָהֶם שְׂמוֹת בְּצַד הַשְּׂנִי // שְׁכָלְלֵתִי אֶת אֲמֵנוֹת הַיְלִידָה עֲצוּמַת הָעֵינָיִם / שְׂתְּמוּנוֹת קוֹרְנוֹת מֵתְחַלְפּוֹת בְּנִיד רְצוֹנָה..."

שְׁתֵּי נִקּוּדוֹת מְבַט לְפִנְיָנוּ: זֹו שֶׁל הַיְלִידָה הַבּוֹרְחַת אֶל עוֹלָם הַרְמִיּוֹן הַמוֹפְלָא, וְזוֹ שֶׁל הַמְּשַׁקִּיפָה עֲלֵיָה; עוֹצְמַת הַרְגֵּשׁ הַחֵי, הַסּוֹעֵר, הַיְלָדִי, כְּלִפֵּי הָעוֹלָם, לְצַד הַנִּימָה הַמְּאֹפְקָת, הַדִּיוּוּחִית, הַהִיקּוּאִית. הַדִּיאֲלוֹג עִם עוֹלָם הַיְלָדוֹת הוּא מִיסוּדוֹ שֶׁל הַסִּפֵּר, שֶׁשֶׁב אֶל הַמַּעֲשִׂיּוֹת, שִׁירֵי

הַעֲרֵשׁ וְהַבְּלָדוֹת. הַשִּׁיר 'כְּלָדָה' לְמִשָּׁל, מְבִיא דִיאֲלוֹג בֵּין אֵם לְבְנָה הַחִיִּיל, הַדּוּמָה לְשִׁיחַ שֶׁבֵּין לוֹרֵד רְנָדֵל לְאִימוֹ בְּכִלְדָה הַסְּקוּטִית הַמְּפּוֹרְסֵמַת. כְּכֹל לֵילָה הוֹגָה הָאֵם בְּחִילוֹךְ בְּנָה, אֵךְ אֲנוֹ הַקּוֹרָאִים מְבִינִים כִּי הַ"רַעַל" כְּבֵר חֲדָר לְגוֹפּוֹ, וְכִי צְפוּי לוֹ (וְאוּלֵי גַם לְחַבְרָה הַמִּילִיטֵרִיסְטִית שְׂטִיפְחָה אוֹתוֹ) סוֹפוֹ הַטְּרָגִי שֶׁל לוֹרֵד רְנָדֵל. לְצַד הַשִּׁימוּשׁ בְּסוּגוֹת עֲמִמִּיּוֹת, הַסִּפֵּר רְצוּף אֲזַכּוּרִים שֶׁל יְלָדִים שֶׁהִיוּ לְקוֹרְבָנוֹת.

שוֹלִיַת עֲצָמִי

כְּבֵר בְּמִשְׁפֵּט הַפּוֹתַח אֶת הַסִּפֵּר, "שְׁכָלְלֵתִי אֶת אֲמֵנוֹת הַיְלִידָה הַמֵּתְרָאָה כִּישְׁנָה", מוּצָג הַפַּעַר בֵּין הַמְּצִיאוֹת לְמֵרֵאִית הַעֵיִן. מֵהִי הָאֲמֵנוֹת הַמְּשׁוֹכְלֵלָת? - הַהִתְחַזּוֹת לִישְׁנָה? הַהִתְמַסְרֹת לְדַמִּיּוֹן? הַיְכּוֹלַת שֶׁל הַדּוּבְרָת לְחַלֵּץ אֶת עֲצָמָהּ הַשְּׁלִיטָה בְּתַכְנִים הַמְּזִינִים אֶת נַפְשָׁהּ? הִיא עֲצָמָה תוֹהָה, "הָאֵם הַתְּחַלְתִּי



טל ניצן, צילום: בר גורדון

שלנו לצומח מתוך בדינו, מתוך ידינו, ליער שלנו, לעציו ולדוביו, ליופיו, לרחשי חייו ולסכנותיו.

בקרכת היער

הספר כולל שלושה שערים, "בקרכת היער", "עבור ברוך" ו"יופיו המהפנט של האסון" כנגד שלושת שלבי התפתחות האדם - הילדות, הבגרות והזקנה. ראשית, אנו מתוודעים לילדה המתמסרת לעולם הדמיון ולאורשמש המותו על עפעפיה. ילדה "הכומקת בגב עפעפיה משהו קטן דיו להסתירו/ ונדין רב מידיעתה". אולי המתח הזה בין הסוד הקטן, הנסתר, קרכת היער, לפורענות האורבת טרם התגלות, היער העבות, הג'ונגל, מערער את עולמה. הבת "האוכרת/ הנמלטת המורדת" שבה וחוזרת ומבקשת להשיב נפשה "באין רוח", אך "ממראה למראה/ הולכת הדמות/ ונעשית שקופה". מה היא רואה בעולם? מה העולם רואה בה? "הברוש הקטן, אנקור/ ופיטנגו משקיפים מעל, ו'עלים סמורים כמו נבואות קשות/ נוקבים את השמים והם בסגורים/ צרים על המבט". ושוב מתחדד ביתר שאת מוטיב הראייה - "אלו ראיית איד/ מתנודדת על סף/ כמי שנאחז סחרחרת כי גלה/ (כי שוב גלה)/ כמה רחב העולם ורבו/ לא מים כי מרחק" (כי מרחק).

הנה כי כן, אותה ילדה 'המתראת כישנה' כמו שולחת "מרגלת" משלה לטפס על הקירות - השממית ה"מעלה משום-מה על הדעת מלה: עפעפים" (ארבעה-עשר יום). למעשה, אותה ילדה היא השממית - המדומה לעיניים - על קיר העולם.

מאחורי השמורות". החובה האנושית שלא לעצום עיניים, לראות את הכתלים, לראות את הדם המותו עליהם, מתחדדת במחזור השירים 'ככה נסגר עלינו העולם', שבו גם בשעה שאביה האהוב גוסס בבית החולים, מבטיחה לו הדוברת: "מחר שוב יהיה שברון לבי/ כלו שלך, היום אין לי מנוח/ מתמונת האפר שתחת שמי פחם/ משקה מבקבוק מים/ את התרנגול האחר שהצליח/ להציל מהשרפה". החמלה היא הפעולה ההפוכה לעצימה.

פרחי בדים

הניסיון לגשר על פורענות העולם בכלים העומדים לרשות הילדה האוברת, מומחש היטב בשיר 'אני יוצאת':

"אל הרחוב העולה באש עצמו/ אל הרחוב המתגולל בצל הרחוב/ המקבל אותי במוזיקת ברזל/ יוצאת/ אל החרכות אל החור אל הבור/ אל חצרות אחר וחתוליהן השדופים/ אל הלילה שהוא צהרים שרופים/ אל משק עטלפים// ובידי קורניות,

כוכבניות, דמדמניות, שיחים עבתיים של פטל בשל, עצי אגס ודבדבן ואשכולות/ ויסטריה וסחלבי הבר עם אגלי ערפל -/ פרחי בדים, פרוורים שנשרו משלחנם/ של זרים."

אין כאן אלא ניסיון עיקש לחלץ מן העולם "מעט דבש טעום" (רחל), ואולי לרמז כי מהפרוזאיות ואפילו הדיסטופיות של הרחוב-חורבן, לא נוכל להיוושע אלא באור שנקרין אל העולם (קורניות). בשאיפה אל הנשגב, אל הכוכבים (כוכבניות) ובכוח הדמיון (דומדמניות). אם נביא את כל הפלאות הללו למסיבת התה של היער הבדוי, את הרוך הזה כנגד מוזיקת הברזל הצורמנית, אולי יצמיחו פרחי הבדים מעשייה מתוקנת.

היער שבדינו

"והיער שבדינו בהסח הדעת/ זוחל אלינו מבין הסמטאות/ גזעיו מצלקים בסימנים/ מעשית עצמנו שם תופחת/ מסתעפת מעצמה ויצורים מכנפים/ גופם צפור ראשם אדם/ מתעופפים מפנינו/ כמו מפני בשורות רעות."

בשיר 'בקרכת היער' מתואר היער הצומח על יסודות בדויים, על שורשים שקריים, ובהמשכו עולה שאלה החותרת אל מהות הקיום האנושי - רעיון הסולידריות החברתית: "אם יפלו שני עצים בשני קצותיו/ הידעו זה על זה/ אם ידעו, התקהה החבטה?"

השאלה מעלה על הדעת את שירו של ג'ון דון, 'איש איננו אי: מותו של כל אדם מחסיר ממני, משום שיש לי חלק במין האנושי'. ולכן לעולם אל תשאל, למי צלצלו הפעמונים; לך הם מצלצלים" (מאנגלית: דרור גרין), ומדגישה את האחריות

מזרח ירושלים, שנורה למוות, ולמעשה הוצא להורג, בידי שוטרי משמר הגבול, שחשדו כי הוא מחבל אף שלא נשא נשק ולא עשה דבר שהצדיק חשד זה. "עוד רגע עד / ששמו נחלץ מהתחית ושָׁב אֵלַי / איֶּאֱד." חרף ריבוי המקרים, הדם השפוך, הדוברת מתעקשת לחלץ את שמו, להשיבו אליה, לא להניח לעוולות להיסחף בשטף, לא לעצום עיניים ולא להביט בעיניים קרות.

האישה יודעת

צו זה, לראות את העוול, להזדהות עם אסונו של הפרט ולמחות כנגדו, מתבטא גם בבחירה בדמותו של מדריך האמנות בשיר המטלטל טלטלה עזה 'בפינה'. המדריך מספר למשתתפים בסיור במוזיאון על תמונת קרב אדירים, ומפנה את תשומת ליבם לדמותה של 'האשה קרועת השמלה החובקת תינוק' בפינה התחתונה של הציור. "הקדישו לה דקה", הוא מבקש, "התינוק עדין חי, פושט את זרועותיו / השמנמנות. הוא לא יאריך ימים / גם האם לא תאריך / איש בציור לא יאריך ימים או יפרד מהעולם / בשלוחה על המטה. האשה יודעת / רגליה במנוסה פאלו נסתה / לפרץ מהמסגרת ולהגרע מהתמונה..."

הבקשה "הקדישו לה דקה" מחזירה אותנו לאותן עיניים חדות וקרות, עיניהם של קוראי העיתונים, עיניהם של מהופנטי האסונות, אך מעניין מה מרגיש אותו מדריך כשאינו בתפקיד, כשהוא נוטש לרגע את אינסטינקט עצימת העין והופך, נניח, למשורר: "לעתים / אחרי שנסגר המוזאון ואני הולך הביתה לאטי / לארך הנהר אני חש בה מרחפת לדי, / הגשם מרטיב את קרעי בגדה, צעקתה קפואה -" ולאחר שנפקח לראותה ברמה הרגשית, תוהה המדריך מה היה קורה לעולם לו הועברה האישה למרכז התמונה, אך תהייתו נקטעת באיבה כשמאותתים לו על סיום הסיור. "נכון, סליחה, / זמננו תם. תודה על הקשב," הוא ממנה להיפרד. "ערב נעים לכלם / אפשר להשאיר תשר במעטפה." וכך, כמו נעצמת גם האפשרות לשינוי, כמו נסגר אותו שער שנפתח אחת לשלושה ירחים בחצות, כמו נעלם חיוכו של חתול צ'שיר, כמו פולשים העצים אל קרחת היער.

לקראת סוף הספר במחזור השירים 'אחרי הפורענות', מדמה עצמה המשוררת לגבירה המצרית המגולפת על הסרקופג ולא למומיה הנתונה בתוכו: "למי אני דומה / חובקת ככה את עצמי / לגונן מפני מה / שפכר קרה / לגבירה המצרית / המגולפת על הסרקופג / לגבירה המצרית המתה / המגולפת על הסרקופג."

הנה לפנינו שכלול אמנותי: אם הילדה עצומת העפעפיים מתראה כישנה במושב האחורי, הרי שהאישה השוכבת בתוך הסרקופג דווקא מתראה כערה באמצעות בת דמותה המגולפת, ומצווה בעיני אור הירח של הורוס לפקוח עיניים כדי להישאר בחיים.

המעבר מן השלב הילדי של ההתבוננות והבדיה, של חלום העולם ההפוך של ביאליק בפואמה 'הבריכה', אל ההתבוננות הכרוכה גם באובדן אבני היסוד, בקריסת החומה, הוא מכמיר לב. אם עד כה התנחמה הילדה באפשרות לברות את עולמה במושב האחורי של המכונית ולסמוך בעיניים עצומות על הנהג, על שומר היערות, על הענק טוב הלב, עתה עליה להכיר במגבלותיה של המעשייה. "אבד לי אבי ביער / דוהות והולכות עקבותיו / אֵהו אָבִי מִפֶּעַם - / עֵינַי חֲשׁוֹת כְּמוֹ עֵינָיו." בשיר זה, 'מעשייה שנשתבשה' לא הילד או הילדה אובדים ביער, אלא האב, "ילד קשיש בלב יער", ללמדנו כי היער הזה אינו כיערות האחים גרים. היער הזה הוא החיים, ועציו עצי החיים, והאב כמו עומד מעליו, כענק שרגליו "זוג מטילי אבן לאים", וידיו "ידיים של פלדה" ש"היו לידי אדמה לכה / כבדה". מוטיב האבן חוזר על עצמו בתיאורו, "לעשות רגליה זוג מצבות שיש / בעודך", ועם בשורת מותו בעת שהבת מתרגלת יוגה: "תנוחת פפר / היתה לאבן."

בטרם תיפרד מאביה, מילדותה, מבטאת המשוררת מחאה ילדית שוברת לב: "איך לנחם / על תם / סוריך / את התינקת / המפרכסת בתוך הגרון / מאמינה שמישהו ישמע / ויענה / את הילדה / הבועטת בפנים ושורטת / רוצה על הידיים רוצה / לאבא / עכשו."

יופיו המהפנט של האסון

השער השלישי, 'יופיו המהפנט של האסון', הוא שלב ה"קהלת" שבה אחרי הבעיטות, הפרכוסים והשריטות ועם כל צלקות-האין שלנו ("צלקת אינאב"), אולי מתוך איוו הכרת תודה מצמררת כי גם ביום הזה לא הרגנו, לא נהרגנו ('אחרי הפורענות'). השער נפתח בציטוט של המשוררת מרי אוליבר: "כל זאת אני קוראת בעיתונים, לאור השמש, קוראת בעיני החדות, הקרות." אחרי השיר 'השעות', המתאר את השעות שחלפו באותו יום ארוך באוקטובר שבו איש לא בא להציל את הלכודים באימת הממ"דים והמיגוניות, בא השיר 'אחרי הפורענות' שבו מתארת ניצן יום של ניסיון לשוב אל השגרה גם במחיר עצימת עיניים: "ולא ראית צפור נוקר גוית צפור על מדרכה". אך ניסיונה זה אינו עולה יפה, שהרי היא מדווחת על המראה שכביכול לא ראתה, מראה שמוסיף ורודף אותה.

ואכן, אסון רודף אסון, כפרים נמחקים בפצצה אחת ומקומו של האינדיווידואל נמחה. בשיר העצוב המתחיל במילים: "רבים כל כך חברו אליו מאז / נערמו עליו מאז / עד ששמו לעתים / נמחה מזכרוננו / כי רבים כל כך נוספו מאז" עולה מחאה על האוטומטיזציה של האבל, תופעה הפושה בחברה שבה רבים הפשעים כל כך, עד שאין האנשים מסוגלים להשתהות, למחות ולהתאבל כראוי על מקרה יחיד. השיר מתייחס אל סיפורו טורד הנפש והמקומם כל כך של איאד אל חאלק, צעיר פלסטיני שאובחן על הרצף האוטיסטי, תושב

אהוד הוכרמן

המוזיקה של לואיז

המוזיקה של לואיז
היא עלמה בנגינתה

אני מרחרח אחר בשם נשיותה
נאחז בשולי שמלתה

והיא עקבים מתרחקים
בפרוודור הרוחות

המוזיקה של לואיז
היא כויה
על קצות האצבעות

ללואיז כנפים שש
שתים להסתיר פניה

שתים לכסות רגליה
שתים לעוף אל האש.

חינוך משותף

אמי החביאה אותי
ברוח שבין שדיה
אבי התבונן מהצד.

כרתנו ברית כנגד הקבוצה
אכל פחדנו לבגד
בקדשת האידאל.

בלילות הם השאירו אותי לבד
גועה בכבי
כמו עגל ביונקיה.

הצנענו את היותנו משפחה
אלה היו הזמנים
זו הייתה התקופה.

פרידה מכלב זקן

Pieta

את בגנת הבית
מוארת בירק
והוא שמוט בחיקך
כסופיו לריחות האדמה.
עיניך הרכות בנשמת אפו
אלו הן נשימותיו האחרונות.
שניכם בלב ההויה
כמו פסל בקדשת הכנסייה
פיטה באיטלקית פרושה חמלה.

המטפלת

ריחה הוא ריח המים
שטעמם חלודה או דם

נגיעתה כמגע אצבעות
חבושות בכפפה

פגם כמו פרח פתוח
בזכותו היא מזהה אותי

מבעד לגלד מוריד עורי
כעירמו של הילד שהייתי

"לא הכרתי אותך
עד שנגעתי בגוף אדוני"*

אפיקי ורידי מכחילים ואיזו נמיכות פושה בי
היכן אני בביתי או במשכן הרפאים?

* הומרוס, אודיסאה שיר 19 (תרגום אהרון שבתאי)

ניוטון ופיינמן: מאורות מדע וטיפוסים מנוגדים

ספרי מתח. חוץ מאשר להעיד על חוסר הדמיון המופלג של הסופר אין בהם שום דבר נוסף. ואז אני מחפש ספרים על מדע, וביוגרפיות על אנשי מדע.

בשנתיים שלוש האחרונות נתקלתי בשלושה ספרים שכתב ריצ'רד פ. פיינמן, המשמעות של כל זה: הרהורים של מדען אזרח (1999) מחברות לספרות, זמורה; החרווה שבגילוי דברים (2006) מחברות לספרות; התיאוריה המוזרה של: אור וחומר (1988) הוצאת הקיבוץ המאוחד. ספר על ניוטון של ג'יימס גליק (2007) איזק ניוטון: חייו ועולמו של גאון הרוח והמדע, אריה ניר. בנוסף לכך קראתי ונעזרתי לצורכי כתיבת רשימה זו בשני ספרים מעניינים ביותר. הראשון של ג'ון גרביץ (2010) ההיסטוריה של המדע: 1543-2001, ספרי עליית הגג. והשני של מרכוס דו סוטוי (2019) תוכנת היצירתיות: איך לומדת הבינה המלאכותית לכתוב, לצייר ולחשוב, ספרי עליית הגג. על נושא זה של AI כתבתי כמה מאמרים מקצועיים וספר על "הכרתיות" (שדן בין היתר ב'הכרתיות מלאכותית') שעומד להתפרסם בקרוב. ('הכרתיות' הינה התרגום שלי למילה האנגלית consciousness. נראה לי שמילה זו טובה יותר מהמילה 'תודעה' משום שזו קרובה מדי לאסוציאציות של דעת, דעה, ידיעה, ופחות מדי למושג של הכרה.) די ברור, אם כן, מה משך אותי לקרוא את ספרו של דו סוטוי - הדיון בשאלת ה-AI. אבל, מה משך אותי בספרים של פיינמן? אומר מיד, אישיותו. משום שהוא יודע לספר סיפורים משעשעים על חייו כמדען ומצליח להסביר בעיות בפיזיקה גם לסתם מתעניינים כמוני. יתר על כן, דמותו המצטיירת מכתביו היא דמותו של מבוגר שבנפשו שוכן ילד שובב. שובבות מקסימה. איש עם חוש הומור משובב נפש.

ומה מושך בספר על ניוטון? אישיותו. הדמות שמצטיירת בספריהם של גליק וגרביץ היא כל כך מסובכת ואומללה (בעיני) עד שאתה נרתע מאישיותו ונמשך אל יכולתו האינטלקטואלית העצומה בו זמנית. הספרים של גליק וגרביץ מספרים עליו סיפורים מעניינים ומפליאים. מצד אחד, מה שכולם יודעים, ענק במתמטיקה שפיתח את החשבון האינסופי (חדו"א), פיזיקאי שבתיאוריה שלו על תנועת הגופים בעולם ועל פני כדור הארץ משתמשים עוד היום, ושחשיבות התיאוריה שלו על מבנה האור לא פגה וממשיכה להאיר את חשכת הבורות. מצד אחר, איש קשה ואנטיפתי שרכ עם כולם, כולל ליבניץ, הפילוסוף הגרמני שפיתח באופן בלתי תלוי את החשבון

אני אוהב לקרוא ואין יום שאיני קורא במשך כמה שעות. אולם מדי פעם נוקעת נפשי מהרומנים שצצים כפטריית אחרי הגשם, משום שברוב המקרים הם כתובים באופן כה שבלוני, שלאחר דפים אחדים אני רואה את הרומן נפרש לפני ברוב שגרתיותו המשמימה. ואז אני מחפש ספרים על מדע. אני אוהב לקרוא אותם משום שהם מעניינים, משלהבי דמיון ומפתיעים. הטבע הוא אינסופי ומסתוריותו אין קצה לה. ואכן, אין כמו המחקר המדעי לעורר את הסקרנות והדמיון. מה יותר מסעיר מאשר לחשוב על הסיבות והדרכים שבהן מתנהלים העולם ויצוריו הרבים, במיוחד בני אנוש? זו לדעתי שאלת-השאלות. (במקצועי אני פסיכולוג ניסויי שמחפש תשובה לשאלת-השאלות בעזרת ניסויים במעבדה הבודקים אמפירית השערות על התנהגות.)

יש הבדל עמוק בין סיפור הנכתב על בסיס כוחו של הדמיון לבין סיפור מהחיים עצמם. ברוב המקרים הסיפור הדמיוני נכשל ביצירת עלילה מרתקת ומשרטט דמויות שטוחות וחסרות עניין. לעומתו הסיפור המציאותי שמעוגן בחיים - הוא אמיתי, הוא עצמו ממשות. למשל, בסיפור הדמיוני, אם הגיבור ניצל ממות ממש ברגע האחרון משום שהמלך החליט לחנון אותו, אתה, הקורא, מעקם את האף ואומר בליבך שזה טריק ספרותי לא הכי מוצלח בעולם. אבל אם זה קורה במציאות, כפי שקרה לדוסטויבסקי שחנינת הצאר הגיעה בעודו ניצב מול כיתת יורים, אתה אומר בליבך שהחיים הם מעבר לכל דמיון. (פיינמן בספרו החרווה שבגילוי דברים, עמ' 155, כתב: "היא מראה שדמיונו של הטבע הרבה הרבה יותר גדול מדמיונו של האדם.") הסיפור האמיתי, אם כן, הוא מעניין כי הוא פורש לפניך את החיים עצמם על כל הסתעפויותיהם ומסתוריותם. לעומתו, הסיפור הדמיוני מסתכן מאוד בכך שהבועה הוורודה שהוא מנפח, תתנפץ בבת אחת לפתע פתאום, כשאתה אומר לעצמך, נו באמת, הרי כל זה אינו אלא אוסף של שטויות, מה שלא ניתן לומר על הסיפור האמיתי מהחיים.

לעיתים אני סבור שהרומנים והסיפורים הקצרים שאני שקוע בהם עשרות שנים, מתחילים לשעמם ולאכזב משום שהם כבר לא מסוגלים אף לרמוז רמז קלוש לשאלת-השאלות. ומדי פעם אני אומר לעצמי, נו, עוד פעם סיפור אהבה מלא אכזבות? עוד פעם גיבורה שהתעללו בילדותה ובנעוריה? עוד פעם וריאציה מטופשת על הבלשים של דויל וכריסטי? (ואני מוכרח להוסיף ולומר שאין דבר טיפשי יותר מסימיהם של

תאמו בצורה יוצאת מגדר הרגיל לתוצאות הניסוייות. עם זאת התיאוריה מוזרה מאוד. בספרו אור וחומר, המפרט למתעניינים את גישתו ל QED, כותב פיינמן שאין סיכוי שהמאזינים להרצאותיו יבינו את התיאוריה, משום שהוא עצמו אינו מבין אותה! (קראתי ביסודיות את הספר אור וחומר כולו, הבנתי מעט וסיימתי עם ערמה של שאלות. אני מניח שאם פיינמן היה חי וקורא משפט זה, היה מחייך בשביעות רצון, הנה עוד אחד שלא מבין.) ופיינמן מוסיף וכותב (עמ' 17) "התיאוריה של האלקטרודינמיקה הקוונטית מתארת את הטבע כאבסורד מוחלט מנקודת ראות של השכל הישר. אך מאידך היא מתאימה במלואה לניסיון. לכן מקווה אני כי תוכלו לקבל את הטבע כפי שהוא - אבסורד."



ריצ'רד פ. פיינמן, ויקיפדיה

פיינמן היה שותף צעיר (בן 23 שנה) לפיתוח הפצצה האטומית בפרויקט מנהטן ובמסגרת לוס אלמוס בניהולו של הפיזיקאי הידוע רוברט ג' אופנהיימר. בתקופה זו מתה אשתו משחפת. בנוסף להיותו פיזיקאי מעולה, פיינמן היה בעל חוש הומור מידבק, שידע לספר סיפורים משעשעים ולתופף על תופים, בקיצור - איש חברה חביב ומקסים. פרימן ג' דייסון, פיזיקאי ומתמטיקאי מעולה בריטי-אמריקני, כותב על פיינמן במבוא לספרו החדווה שבגילוי דברים, את הדברים הבאים (עמ' 11) "... אנו רואים בהם את פיינמן כפי שהיה באמת.... תמיד משתעשע ברעיונות, אבל תמיד מתייחס ברצינות לדברים החשובים בעיניו. הדברים החשובים היו יושר, עצמאות ונכונות להודות באידיעה... מלבד המדע שהיה כאש בעצמותיו, ניחן פיינמן גם בתיאבון בריא להנאות אנושיות רגילות. ... הוא אהב להתרווח בחברת ידידים, לתופף בתופי הבונגו שלו ולשעשע את כל המצויים במחיצתו בתעלולי אחיזת-עיניים ובסיפורים."



איזק ניוטון, ויקיפדיה

איזק ניוטון, המתמטיקאי-פיזיקאי הבריטי, שתרם בשני תחומים אלה תרומות אדירות, ששינו את פני המדע והתרבות ללא הכר - שעיצבו אותם מחדש, מהיסוד, נולד ב-1643 ומת ב-1727 (בגיל 84). בנוסף לתרומתו המתמטית והפיזיקלית, הקדיש ניוטון זמן רב לאלכימיה ולפירוש מסתורי התנ"ך - חישוב מועד האפוקליפסה וממדי בית המקדש. נמצאו עדויות שהוא הורעל בכספית (במסגרת עיסוקו באלכימיה), מה שעשוי אולי להסביר חלק מהתנהגותו התמהונית. הוא היה נוצרי אך לא האמין בשילוש הקדוש ועל כן סירב לקבל הסמכה לכהונה בכנסייה, בהתאם לדרישות של קיימברידג' (הוא שוחרר מזה באישור המלך). הוא נולד לאחר מות אביו ובגיל 3 השאירה אותו אימו, שנישאה מחדש, אצל סבו וסבתו למשך 8 שנים. גרביץ (2010) מציע שייתכן שניתוק זה היה

האינסופי (ניוטון האשים אותו בגנבת רעיונות), ורוברט הוק, מרען מצוין, שניוטון סירב בתוקף להכיר בתרומתו לתיאוריית האור והכבידה. למשל באופטיקה נקראת תגלית של הוק על שמו של ניוטון ואילו ניוטון מחק מספרו החשוב העקרונות (הפרינקיפיה), כל אזכור להוק. ניוטון היה איש מסוגר ומסתגר, נקמן, שבשנותיו האחרונות היה אחראי על ייצור המטבעות באנגליה והקפיד להעניש את הזיכרונות בעונשים חמורים ביותר (עונש מוות). וכן, גבר שכנראה מת בכתוליו! איזו דמות! גליק (עמ' 162) מביא ציטוט מניוטון שהחליט להתנזר מנשים ותכנן להילחם ביצריו בצורה הבאה, "הדרך להתנזרות אינה ההתמודדות הישירה עם מחשבות שאינן ראויות, אלא הטיית המחשבות על ידי מציאת עיסוק כלשהו, או קריאה או הרהור בדברים אחרים." הוא עבר משברים נפשיים והתמוטטות עצבים קשה, שנבעה כנראה מהפסקה פתאומית של יחסי קרבה עם מתמטיקאי שוויצרי צעיר, ניקולס פאטיו דה דווייה. גרביץ (עמ' 209) כותב, "די סביר להניח שניוטון היה הומוסקסואל; היחסים הקרובים היחידים שלו היו עם גברים."

שתי דמויות, ניוטון ופיינמן, שתרמו לפיזיקה תרומות אדירות, אבל אישיות הפוכות ומנוגדות זו לזו. סביר להניח שלגאונות בפיזיקה (ובעצם בכל תחום שהוא) אין שום קשר לאישיותו של האדם. למשל, קארוואג'ו היה צייר גאוני, אך הסתבך ללא הרף בקטטות כולל רצח ובריחה ממשפט. אולם לא רק שדמויות אלה מעניינות ומעוררות סקרנות גדולה, אלא שדעותיהם על נושאים המעניינים ומטרידים אותי הן כטופס השוואה למחשבותי: המדע ככלי עבודה בתחומים מסוימים וגם AI ככלי עבודה.

אני מקווה שהמבוא הקצר הזה עורר בכם רצון להמשיך בקריאה, הן של רשימה זו, והן בספרים המדוברים עצמם. ובכן, תחילה אסכם בקיצור נמרץ את הביוגרפיות של פיינמן ושל ניוטון (דווקא בסדר הזה, כי פיינמן מצטייר כאיש מקסים).

ריצ'רד פ' פיינמן, יהודי-אמריקאי ואתאיסט, נולד ב-1918 בניו יורק ומת מסרטן בשנת 1988. פיינמן היה מגדולי הפיזיקאים שתרם רבות לתיאוריה הקוונטית, וקיבל פרס נובל לפיזיקה יחד עם סיין-איטירו טומוגה (Tomonaga) וג'וליאן שווינגר (Schwinger) ב-1965 על פיתוח תורת האלקטרודינמיקה הקוונטית [Quantum Electrodynamics (QED)]. זוהי תיאוריה על אור וחומר המבטאת באופן הסתברותי את התנהגותו של שדה אלקטרומגנטי בהשפעת האור שמורכב מיחידות קוונטיות - פוטונים, כלומר, אינטראקציה בין שדה פוטוני לבין שדה אלקטרוני. הניבויים של תיאוריה זו

סביר להניח שהשקפה זו קשורה לכך שפיינמן בעודו צעיר מבריק שטרה על הדוקטורט שלו נקרא ב־1941 להשתתף בפיתוח הפצצה האטומית (ב־1942 הוא קיבל את תואר הדוקטור). כמה מדענים כמו איינשטיין נבהלו מכוח ההרס וההרג של פצצת האטום והרגישו אשמה על מעורבותם בפיתוח דבר נורא זה. פיינמן דן בשאלת האחריות של המדען וטען שהמדען לא בהכרח יודע איך לפקח על השימוש בכוח המדעי (האנרגיה הגרעינית). בספרו החדווה שבגילוי דברים, מסביר פיינמן את ההסתבכות האמוצינולית שלו כתוצאה מתרומתו לייצור פצצת האטום. הוא המשיך לעבוד בפרויקט האטום בלוס אלמוס למרות שגרמניה כבר הובסה (עמ' 25), "אבל מה שאני עשיתי – וזה היה בלתי־מוסרי, אני חייב לומר – אני שכחתי את הסיבה שבגללה אמרתי שאני הולך לעשות את זה, כך שכאשר הסיבה השתנתה, כי גרמניה הובסה, לא עלתה על דעתי אפילו מחשבה קטנטנה על זה, על כך שזה אומר שאני צריך לשקול מחדש למה אני עושה את זה. פשוט לא חשבתי, בסדר?" לאחר מכן הוא מתאר את השמחה על ההצלחה של הפצצת הירושימה שאחזה בו וביתר המדענים בלוס אלמוס, והוא מוסיף ואומר (עמ' 26) "... בזמן שאנשים מתו וגססו בהירושימה." כעבור זמן הוא נכנס למצב רוח דיכאוני משום שהבין שאנשים עלולים להשתמש בפצצת האטום וגם הוא עשוי להימחק מהעולם, אפילו אם הפצצה תיפול בניו יורק רחוק מאוד מבית הקפה שבו הוא יושב (עמ' 26-27), "... והייתי בטוח שלכן הולכים להשתמש בדבר הזה בקרוב מאוד. אז הרגשתי מאוד לא נוח וחשבתי, באמת האמנתי, שזה טיפשי: הייתי רואה אנשים בונים גשר והייתי אומר, 'הם לא מבינים'. באמת האמנתי שאין שום טעם לבנות משהו, כי הכל ייהרס בקרוב מאוד בכל מקרה, ... אז הייתי במין מצב דיכאוני ממש."

מכאן עובר פיינמן לדון בשאלת המוטיבציה המדעית, וכך הוא כותב (עמ' 18): "העבודה אינה נעשית כדי ליישם משהו. היא נעשית למען ההתרגשות נוכח מה שיתגלה ... שאלה שאינם יודעים זאת יבינו את החלק החשוב הזה, את הצד המלהיב, את הסיבה האמיתית של המדע." סביר להניח שפיינמן תיאר כאן את רגשותיו האמיתיים בעיסוק המדעי. אולם אני מניח שמדענים שונים עוסקים במדע מסיבות שונות לחלוטין, כולל גם כסף ותהילה.

הנושא הבא שבו דן פיינמן הוא טבעו של המדע. וכך הוא כותב (עמ' 23): "... המדע כשיטה לגלות דברים. השיטה הזאת מבוססת על העיקרון, שהתצפית היא האמצעי לטובת אם משהו נכון או לא." וזו נקודה בעלת חשיבות עצומה, שעליה נשען המדע כולו, נקודה שאני מסכים איתה לחלוטין. אנשי המדע יכולים להחליט אם תיאוריה, (השערה, מודל) היא נכונה (בהסתברות מסוימת) או שלא, כלומר, אם התיאוריה אוששה או הופרכה כשהניבוי העולה ממנה אינו מתאים לתצפית האמפירית. החלטה זו אינה נעשית ללא בעיות לוגיות מסוימות שלא אדון בהן כאן (למשל, בעיית דוֹהם), מספיק אם אציין שפיינמן סבור (עמ' 32) "... שכל

אחראי לאופיו המסתגר והנקמני. עם זאת, הירושה שקיבל כשהגיע לגיל 21 חסכה ממנו דאגה כלכלית. גרביץ כותב שעל סמך התיאור של ניוטון עצמו מתברר שהוא עשה את כל עבודתו המדעית במתמטיקה, אופטיקה וחוקי התנועה והכבידה בין השנים 1663 לבין 1668. לאחר מכן הקדיש ניוטון את זמנו למחקר באלכימיה ותיאולוגיה. רק ב־1687, כתוצאה מהפצרותיו של התוכן הבריטי הנודע, והמעריץ הנאמן האלי, פרסם ניוטון בשלושה כרכים את העקרונות המתמטיים של הפילוסופיה של הטבע (הפרינקיפיה), הספר הכי חשוב ששינה את פני המדע והעולם. החישובים שממלאים את הספר נעשו בעזרת הגיאומטריה הקלאסית ולא בחשבון האינסופי, משום שניוטון חשש אז שאיש לא יבין אותו. היום לעומת זאת, תנועת הכוכבים, השביטים וכו' מובנת בקלות על ידי החשבון הדיפרנציאלי־אינטגרלי, ומעטים מבינים את ההוכחות הגיאומטריות בעקרונות (הפרינקיפיה). ב־1696 מונה ניוטון למפקח על המטבעה המלכותית, שבה תפקד עד סוף ימיו. עוד בחיי ניוטון החלו להאילל אותו ואלכסנדר פופ, המשורר הבריטי בן תקופתו, כתב, "הטבע וחוקיו נחו בחשכת שחור, ויאמר אלוהים: יהי ניוטון – ויהי אור."

מחשבה ראשונה: מדע המנסה להסביר את הכל, עובר טרנספורמציה והופך לרת

לאחר שנים רבות של עשייה מחקרית וקריאה מעמיקה בפילוסופיה של המדע, סיכמתי את דעתי על המדע בכותרת של הסעיף הנוכחי. המדע בעיניי הוא כלי מצוין להבנת מסתורי הטבע והתנהגות בני האדם ובעלי חיים. ככלי עבודה בירי האדם מיועד המדע למטרות מסוימות ואינו מתאים למטרות אחרות, כמו למשל, הערכה ושיפוט של ערכים, מוסר, דת, ואמנות. התברר לי שרק הדת מציעה תשובות לכל השאלות באופן ודאי ואילו המדע מספק תשובות לשאלות מסוימות, אולם לא בוודאות מוחלטת. והנה בעודי קורא את המשמעות של כל זה, מאת פיינמן, אני נוכח לדעת שמאור גדול זה בפזיקה הקדיש זמן לחשוב על טבעו של המדע.

תחילה הוא מציג שאלה (עמ' 16): "האם למדע יש בעצם ערך כלשהו?" ופה אעצור לרגע, ואשאל את הקורא, מה אתה חושב? תשובתי המיידית היתה: בטח שלמדע יש ערך, כי הוא שינה לחלוטין את הבנת הטבע ואורחות חיינו, מה עוד צריך לומר בנידון? וזה מה שפיינמן ענה: "אני חושב שכוח לעשות דבר הוא בעל ערך. השאלה אם התוצאה היא דבר טוב או דבר רע תלויה באופן השימוש בכוח הזה. אבל הכוח כשלעצמו הוא בעל ערך." יפה, הבה ונראה. ישנן פה שתי נקודות להתייחסות. הראשונה, שהמדע הוא בעל כוח ושכוח כשלעצמו הוא בעל ערך. האם באמת התכוון פיינמן לכך? נראה לי שכוונתו היתה לומר שכוח הוא בעל ערך כשעושים אותו דברים חיוביים. זהו פירוש הנתמך בנקודה השנייה, שלפיה תוצאת השימוש בכוח היא שקובעת אם הדבר טוב או רע, כלומר, תוצאת השימוש בכוח המדעי היא שקובעת אם הערך שלו טוב או רע.

על שפת הים ומחשבותיו מתחילות לזרום (עמ' 155-156). הוא מבין שהעולם תפקד והתנהג "בלי שום חיים לשעשע אותם", ומסיים בפסקה לירית, "הנה הוא כאן... אטומים עם תודעה... חומר עם סקרנות. עומד על שפת הים... פלא פלאות... אני... יקום של אטומים... אטום ביקום". ברור לי שהשאלה איך נבראת ההכרתיות מאטומים היא פליאה עבור פיינמן (ומבחינה זו אני מזדהה איתו לחלוטין). לאחר מכן ממשיך פיינמן ומתאר כיצד החומר במוח מתחלף והאטומים שהיו שם קודם נעלמו. והוא שואל (עמ' 157): "מה הם האטומים בעלי התודעה האלה?" ומשיב: "שמה שנקרא אצלי העצמיות שלי הוא רק תבנית או ריקוד. האטומים נכנסים למוח שלי, רוקדים ויוצאים החוצה; תמיד אטומים חדשים, אבל זהו אותו ריקוד, הם זוכרים מה היה הריקוד אתמול." מעבר לגלישה הלירית בנושא הבלתי פתיר - כיצד המוח מייצר הכרתיות - נוגע כאן פיינמן בפרדוקס יוני עתיק, 'ספינת תזאוס', שעוסק בסוגיית זהותם של חפצים לאחר שינוי כל מרכיביהם. היוונים החליפו את הקורות הרקובות של ספינת תזאוס, הגיבור האגדתי, בקורות חדשות ולאחר שהוחלפו הקורות כולן, שאלו: האם זו ספינת תזאוס? ובאופן דומה, אם במשך השנים כל תאי המוח שלי התחלפו כבר כמה וכמה פעמים, האם אני הוא אותו אני שמלפני עשרות שנים?

במקום אחר באותו ספר (עמ' 60-62) משווה פיינמן את המוח למחשב משובלל. הוא מציע שמצד אחד המחשב עולה על המוח (יכולת חישוביות וזיכרון), אבל מצד אחר, המוח עולה על המחשב (תפיסת פרצופים). הוא גם מראה ששחקן שח (שתופס תבניות) משחק באופן שונה ממחשב (שעובר במהירות על אלפי אפשרויות) ותוהה לגבי אפשרות בניית מחשב שישחק היטב 'גור'. (לאחר מותו של פיינמן, ב 2016 ניצח מחשב את אלוף העולם לי סידול במשחק ה'גור').

לעומת פיינמן, ספרו של דו סוטי (2022) רווי בחששות (שנאמרו אולי בהומור בריטי) מכך שמחשבים מאוד מתקדמים ומשובללים עלולים לתפוס את מקומו כמתמטיקאי (עמ' 199), "למרות החרדה הקיומית שלי מכך שהמחשב יוציא אותי מחוץ למשחק, אני חייב להודות שככלי עבודה, הוא הוכיח את עצמו כמשהו שערכו לא יסולא בפז". ואכן יש להתייחס אל המחשב כאל כלי עבודה. איני רוצה להכביר מילים ולסכם קובץ מאמרים שכתבתי בנושא, ולכן אומר רק את זאת; לא רק שהמחשבה השנייה נכונה, אלא שעצם השאלה אם מחשב מאוד משובלל יפתח הכרתיות והבנה כבני אנוש, אינה שאלה הנמצאת בתחום המדע. מדוע? כי אין איש יודע מהי רמת השכלול והתחכום של המחשב שתהפוך אותו ליצור הכרתי בדומה לבן אנוש. לכן, כל ויכוח בנושא אינו אלא הפרחת ספקולציות באוויר. ולא רק זאת, מן הראוי לשים לב לכך שהכרתיות אינה קשורה לרמת האינטליגנציה, כי איש חכם ומשכיל וטיפש מדופלם ניחנים באותה רמה של הכרתיות, והמחקר הראה שאנשים פגועים או נטולי חלק ניכר בקורטקס (שאחראי על החשיבה ופעולות קוגניטיביות עליונות) ניחנים בהכרתיות כאנשים רגילים. ♦

הדברים שאנחנו אומרים במדע, כל המסקנות - הכל מוטל בספק, כי אלה רק מסקנות. אלה ניחושים על מה שעומד לקרות, ואין כל אפשרות לדעת מה יקרה, כי לא עשית את הניסויים המקיפים ביותר. "קריטריון אמפירי זה אינו חל על תחומים אחרים כמו למשל אמנות. אין בנמצא קריטריון ברור הקובע אם למשל ציור מסוים הוא אמנות גדולה או לא. המדע מתייחס אל המצוי, אל השאלה (עמ' 48) "מה יקרה אם אעשה זאת?" שהיא שאלה מדעית טיפוסית. אבל השאלה 'האם אני רוצה שזה יקרה?' - ברגע המכריע - אינה שאלה מדעית. השאלה החשובה האחרונה אינה בתחומי של המדע, אלא בתחום הערכים והמוסר. וכאן אני רוצה להרחיב במשהו על הערכה ושיפוט באמנות (אלה מחשבות שעלו במהלך הקריאה בספרו של פיינמן ואיני מומחה בנושא מסובך זה. יתר על כן, אני מנחש שחלק מהן כבר נידונו בספרות המקצועית).

אם אין בנמצא קריטריון אובייקטיבי לאמנות כמו ציור, אזי איך מעריכים ושופטים? וזו הצעתי: אני יוצא מההנחה שאמנות כציור היא כלי ביטוי המשמש להשגת מטרות שונות כשכל מטרה עשויה להתממש בדרכים שונות, בסגנונות ציור שונים. למשל, ייצוג המציאות עצמה (מתממש בסגנון הריאליזם לסוגיו), ביטוי של מהות המציאות (אימפרסיוניזם, קוביזם, אמנות מושגית), ביטוי של עולם הדמיון והחלום (סוריאליזם), ביטוי של נפש האדם (קומבינציה של צבעים) וכיוצא באלה. דו סוטי מצטט בספרו תוכנת היצירתיות (עמ' 152) את השקפתו של הצייר האמריקני פולוק שאמר, "לא חשוב איך מורחים את הצבע על הבר, כל עוד התמונה אומרת משהו. ציור הוא גילוי עצמי. כל אמן טוב מצייר את מה שהוא". אני מפרש אמירה זו כך, ציור הוא כלי ביטוי של האמן. כלי ביטוי שמממש מטרות שונות, מטרותיו של האמן. על כן יש לשפוט כל יצירת אמנות לפי סגנונה, לפי המידה שבה היצירה האמנותית הספציפית מממשת את מטרתו של האמן, את הסגנון שאליו היצירה משתייכת. מסיבה זו למומחי אמנות יש חשיבות כה גדולה, כי הם מסוגלים להתוות את קווי המתאר של מטרות האמנות ואת דרכי מימושן, כלומר, לתאר את סוג הסגנון שלפיו יש לקבוע את מידת ההתאמה של היצירה הנדרשת למטרתה. (לעיתים לוקח זמן עד שמצליחים להבין את מטרת האמנות החדשה, כמו למשל, השינוי האימפרסיוניסטי שמרד בגישה הריאליסטית). דו סוטי (2019) מצייין בספרו שנמצאו עדויות ליצירות אמנותיות, ציורים של המין האנושי לפני כ-40,000 שנה ושל ההומו ארקטוס לפני 500,000 שנה. על מה ממצאים אלו מעידים? שהצורך להתבטא על ידי הכלי האמנותי, ציור, הוא כנראה מולד וקיים כבר אצל יצורי האדם לפני אלפי שנים.

מחשבה שנייה: אף מחשב או רובוט לא פיתחו עדיין הכרתיות והבנה אנושיים

הגישות של פיינמן, של דו סוטי, ושלי לבעיית שמציב AI שונות זו מזו. בספרו החדווה שבגילוי דברים, מתייחס פיינמן למחשב מנקודת ראות של מדען או מהנדס, עד כמה ניתן למזער את מרכיבי המחשב. אולם בכמה מקומות הוא נוגע לבעיית המחשבה השנייה בסעיף הנוכחי. הוא רואה את עצמו

לשוב הביתה בכד של אפר

רבעי אלמדהון, על נודים באין מולדת

הדיאלקטים הפלסטיניים בערבית, כל קבוצה בדיאלקט של אזור המולדת, בראש משמרי הדיאלקט המקומי ניצבת אמו של אלמדהון, האם הסיפורית המייצגת את האם האמיתית ובנות הדור שלה.

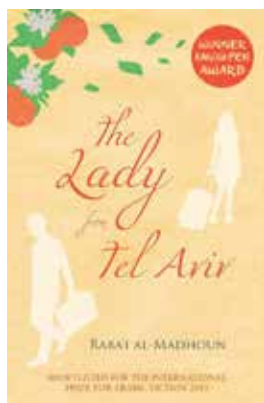
אלמדהון, שהשפעת שפת הממשל המצרי ניכרת עד היום בלהג הדיבור שלו, יצא ללמוד באוניברסיטאות במצרים, מתלבט בין לימודי מוסיקה ללימודי חקלאות. לאחר מלחמת יוני 1967 וכיבוש רצועת עזה והגדה המערבית סירבה ממשלת ישראל להתיר לתושבי חבלי הארץ הכבושים, אשר שהו ביום 10 ביוני 1967 מחוץ לאזור, לחזור לבתיהם, בהם צעירים, כמו אלמדהון, שיצאו ללימודים ובעלי משפחות שיצאו לעסקים יציאה זמנית שהפכה לשנות חיים של נודים.

הסיפור פותח ברשימת עץ המשפחה, עד אליו – בכור צאצאי אביו, תיאור הצעירה בין הים לחולות, אל גבעות חול בשולי ח'אן יונס, מסע שבסופו זכו בני הקהילה לשכון באוהלים ובידיהם אין אלא כרטיס המזכה באספקת המצרכים הבסיסיים.

הסיפור מתאר את תולדות הפליטים באזור עזה, בהומור עצוב, התגלגלותו של אלמדהון למצרים, כסטודנט, המעצר בשל פעילות פוליטית וגירוש, שהביא אותו לירדן בעיצומה של הפעילות הפוליטית הפלסטינית, פעילות אשר שיאה היה בשנת 1970, ימי הקרבות בין הארגונים הפלסטיניים לבין הצבא הירדני, שזכו לכינוי ספטמבר השחור, כאשר הוא מסתובב עם חבר וכלי נשק בידיהם בסמטאות מחנה הפליטים, המום, מנותק, כמו בחלום בלהות. ההתגלגלות לסוריה היא סיפור חווית בית כלא וההשתקעות בלבנון, אשר לא היתה אלא תחנה זמנית. העובדות ההסטוריות מסופרות בהתבוננות מן הצד, של אדם המתאר מצבי אבסורד שיך הגורל התוותה, כולל התעקשות בלתי מובנת, משעשעת, של בני משפחה, כי עליו לשאת את בתם לאישה ומחליטים לקיים חתונה מרחוק בימים של טרם ימי הזום האלקטרוני.

הגברת מתל אביב (2009), הוא סיפור דמיוני, פנטזיה המתארת את המציאות, הישראלית והפלסטינית, סיפור של ידירות וסיפור של טרגדיה. רבעי אלמדהון מספר, כהקדמה, על

הפיות לא נסגרו אלא כאשר חשרת ענני המלחמה הופיעה... השמיים המטירו פצצות והמגדלאים החלו לצעוד, חבורות חבורות, בין החול לים, מותירים את עירם רוחצת בדם קורבנותיה... שנשפך לשווא תחת רגלי הצבאות הערבים, שזחלו לקראת תבוסתם, וכמו ענן של נֶכְבָּה נפוצו בפלסטין שירים המבשרים על ענן נכבה המזהיר מפני גשם שחור עצוב."



כך מתאר הסופר והעיתונאי הפלסטיני רבעי אל-מדהון את הימים האחרונים של מגדל עסקלאן הפלסטינית, כפי שסיפרה לימים האם, שיצאה מביתה, צמידי הנישואין על זרועותיה, ומעט פריטים אישיים שלקחה יחד עם הילד רבעי, יליד 1945, ואחיו התינוק ראסם, יליד 1948 וצעדה דרומה.

כך נפתח הספר טעם הפרידה, טרילוגיה של שלושה דורות פלסטינים בזיכרון (2001). אוטוביוגרפיה שאינה אלא סיפור של גירוש ורדף גירוש, עקירה שאינה מבשרת אלא על

העקירה הבאה. הראשון בשלושה סיפורים, שהמציאות בהם נראית כסיפורי אגדה והדמיון אינו אלא המציאות, באירוניה ובהומור עצוב, במבנה ובצלילים.

והכל בהתבוננות מן הצד, בריחוק מה, המאפשר להתבונן בתמונה במלואה, ממרחק, ועל כל פרטיה, מקרוב.

מגדל עסקלאן היתה העיר הגדולה בחבל הארץ בין יפו לעזה, אלמדהון היתה, ועודנה, אחת המשפחות הגדולות והענפות בעיר בת 12 אלף תושבים, עיר אשר קול 800 נולי אריגה רחש בה, לצד "רכילות מועטה או רבה, על פי גובה הקירות שביניהם זממה", באזור צפוף יישובים שעסקו בעיקר בחקלאות, ולא נותר מהם זכר.

בשולי העיר ח'אן יונס חי אלמדהון בילדותו וספג את אוירת הפליטות וההווי המיוחד שנוצר בחבל הארץ הנצור בחסות הממשל המצרי, בהתאם להסכמי שביתת הנשק, הסכמי ורודוס, משנת 1949. הווי החיים הזוכה לתיאור והתייחסות, לא אחת באירוניה, בהומור, הומור עצוב, כולל המשקע הכבד שהותיר בו מעשה הטבח שעשו חיילים ישראלים בתושבים בח'אן יונס במהלך ימי "מלחמת סיני", בשנת 1956. כתיבה בשלל

ספרות בפרוזה, בתבניותיה השונות, יש בה לא מעט מוסיקה, ישירה, או מושאלת. רביעיית רוזנדרוף של נתן שחם הוא סיפור של רביעיית נגנים, מולכו של א"ב יהושע חובב אופרות, מוסיקת המקרה, של פול אוסטר (הוצאת עם עובד, תרגם מוקי רון) מרמזת על מקריות, תפניות מפתיעות, ריקוד אחרון של ואסיני אל-אערג' האלג'ירי (הוצאת כרמל, תרגום מיכל סלע) עוסק במוסיקה ואמנות, זיכרון הגוף, של הסופרת האלג'ירית אחלאם מוסתע'אנמי (הוצאת עולם חדש, תרגום מיכל סלע), פרשת חיים המתרכזת בעיר קונסטנטיין, במזרח אלג'יריה, עיר המתוארת ברומן כעיר של מוסיקה המיוחדת לה, עיר מולדתו של אנריקו מאסיאס, הזמר שגדל על ברכי גדול המוסיקאים האלג'ירים באמצע המאה העשרים. סיפור שהוא שירה אפית הכתובה בכל המשקלים, כדברי המשורר הסורי נזאר קבאני.

בצעירותו תכנן לעצמו אלמדהון מסלול מוסיקלי. הוא פרט על במנדולינה והמשיך בפריטה על גיטרה, בלימודיו במצרים, בשנות השישים של המאה העשרים, עד היום, כחובב'מתמיה. הידע המוסיקלי והאהבה למוסיקה, למקצב, לצלילים, ניכרים בכתביה הספרותית. טקסט זורם, מקצבי מוסיקה נסתרת, אסתטית, החודרת אל הרגש ומשפיעה על המחשבות, הוא אומר בראיונות. התחושה המוסיקלית אכן שזורה במהות הסיפור, ההופך למשהו מופשט, כמו מוסיקה, החוזר אל הסיפור הנשמע ומעורר רגש, הרמוניה המשלבת קול, תנועה ומקום.

הרומן גורלות, קונצ'רטו לנכבה ולשואה עשוי בעצם הגדרתו כיצירה מוסיקלית: ארבעה פרקים, כל פרק הייחוד שלו, הכלי המרכזי בליווי התזמורת, והכול משתלב לכדי הווייה משולבת אחת בסוף הפרק הרביעי, כתנועת היד הסיבובית של מנצח, המסמלת השלמה וסיום.

גם הספר האוטוביוגרפי, טעם הפרידה, עשוי ארבעה חלקים ראשיים וכל אחד מפורק לפרקי משנה - וכך גם הגברת מתל אביב.

המוסיקה שזורה גם במקצב הסיפורי, בדרך סיפר מתוחכמת, לעיתים נהירה, לעיתים הרחבת-ביניים בעניין שולי וחזרה אל המסלול הראשי, בשפתו המתוחכמת והקוהרנטית, המשלבת רגישות אסתטית עם דיוק אינטלקטואלי. אלמדהון רואה בכתביה צורה של מוסיקה, ומתאר את הכתיבה שלו כסנתזה נרטיבית הרמונית שבה משולבים צליל, תנועה, מקום וסיום דרמטי.

אלמדהון אינו מסתפק במבנה. המוסיקה האמיתית נמצאת בשפה. ערב רב של צלילים של מגוון הדיאלקטים בשפה הערבית הפלסטינית, הירדנית, הסורית, גם עברית, בתעתיק לערבית או בעברית.

סופר בשם וליד דהמאן - וריאציה ברורה על השם אלמדהון - שכותב סיפור על וליד דהמאן, הנוסע מאנגליה לבקר את אמו בעזה, לאחר פרידה בת 38 שנה, נפגש במטוס עם דנה אהובה, ישראלית מתל אביב, המציעה לו שם לספר שהוא כותב עליה, "שני צללים בבית אחד" שאינו אלא כלי לתאר את המציאות הכפולה, בפלסטין-ישראל,



בין הנהר לים, סיפור המעיד על הכרות עם ישראל, שרכש בדרך עקיפה, באמצעות חברים פלסטינים-ישראלים שעבד איתם בעיתונים בלונדון, לצד ביקורים אחרים בישראל, בעזה, בראמאללה. הכרות שכוללת הבנת האווירה העברית בישראל, חוויות של צעירים בתל אביב, השרים את "שיר השלום", המצוטט בתרגום לערבית, רגעים ספורים לפני רצה ראש הממשלה יצחק רבין. ומנגד, בילוי בן תשע שעות במחסום ארז, בצפון רצועת עזה, בהמתנה לאישור כניסה לאזור הכפוף לממשל הצבאי.

מציאות קשה המתוארת כפנטזיה דמיונית. סיפור קשר ידידות טבעי כל כך בין פלסטיני לבין ישראלית צעירה מתל אביב המבטיחים להיפגש שוב בלונדון. במהלך הנסיעה ברכבת התחתית לקראת הפגישה, מתקבלת הודעה על פיצוץ קטלני באחד מרובעי העיר. ידידות המסתיימת במשפט של "המספר": "סוף. וליד דהמאן ודנה אהובה לא נפגשו".



גורלות - קונצ'רטו לנכבה ולשואה (2015) הוא מעין סיפור המשך. הסופר-המספר כותב סיפור על וליד דהמאן, המגיע לישראל-פלסטין עם אשתו ג'ולי, כדי לפזר את האפר של איוואנה, ילדת עכו, האם של ג'ולי. סופר המסייע לצעירה ישראלית, בת משפחת דהמאן, המתגוררת ביפו, לכתוב סיפור על אביה, ברמלה, המכונה בפי הפליטים "הנשאר שם", ועל עצמה. הסיפור הוא מסע בין עכו לחיפה, בין ירושלים לאשקלון, רמלה, תל אביב ויפו. פה ושם בארץ פלסטין, שעשה אלמדהון עצמו, בחברת ידידו צאלח עבאסי, המוציא לאור של ספריו כאן, במקביל להוצאה בכירות, במהלך ביקורים אחרים בישראל-פלסטין.

מוסיקה כתובה במילים

הכתיבה של רבעי אלמדהון - לא פחות מאשר מילים, סיפורים, פרוזה של דמיון מציאותי - היא מוסיקה. מוסיקה במילים, מוסיקה בצלילים, מוסיקה במגוון עוצמות קול, בתבנית הפרקים, קונצ'רטו בארבעה פרקים (כל הספרים!), בכל פרק כלי נגינה מרכזי ותזמורת מלווה. הכתיבה של אלמדהון היא קונצ'רטו פילהרמוני, פוליפוני, אופרה.

סופר רכילות

הרומנים של אלמדהון, בעיקר שני הספרים הפלסטיניים-הישראליים, הגברת מתל אביב - שני צללים בבית אחד והסיפור גורלות - קונצ'רטו לנכבה ולשואה, היו נושא למחלוקת ספרותית-פוליטית. נאמרו ונכתבו דברי שבח רבים על כתיבתו. גורלות - קונצ'רטו לנכבה ולשואה זכה בפרס בוקר לספרות ערבית בשנת 2016, הפלסטיני הראשון הזוכה בפרס הספרותי היוקרתי.

התומכים העמידו אותו בשורה אחת עם ע'סאן כנפאני, שהיטיב לתאר את האסון הפלסטיני, לאמיל חביבי, האופטימיסט, והצייר-הסופר הפלסטיני ג'ברא אבראהים ג'ברא, שנולד באזור בית לחם, ועסק בכתיבתו בגורל הפלסטיני הגולה.

אך לא חסרה ביקורת שלילית, נוקבת, בעיקר של פלסטינים. היו מי שטענו, כי בהתייחסות לאירועים היסטוריים חסר דיוק, טענו כי הוא אינו דבק בסוגה המקובלת של "ספרות המאבק". טענו, ברוח אותה "ספרות ההתנגדות" כי הוא מתייחס בחיוב לישראל ולישראלים.

התשובה של אל-מדהון היתה בספר נוסף, סופר נמימה - סופר רכילות (2018), רשימות, כהגדרתו. ביקורת על הביקורת, מצד אחד, והרהורים על ספרות, על המציאות, האמיתית והאפשרית, של הדמויות הברוניות שיצר, מצד אחר. ביקורת ספרותית היא דבר חיוני, לדעתו, לגופה של היצירה הספרותית. הערות על טעויות גם הן חשובות, ואכן תיקן טעויות, בין היתר של מילים עבריות, שנפלו בטקסטים.

בעיקר חרה לו העיסוק החד צדדי הקנאי בפוליטיקה הפלסטינית וההשתקפות של הגישה הזאת בספרות, שאין בה פשרות עם המציאות, ללא רצון לראות בישראל, הטוב והרע, אנשים בשר ודם וזולת הכובש, המנשל.

יש לו עמדה פוליטית מוצקה, הכוללת גם התבוננות באדם. לכן לא חסך דברי גנאי על רצח העיתונאי הסעודי. ממקום מושבו לאחר הפרישה מן העיתון מתבונן אלמדהון, כאדם, כפלסטיני, כסופר, במכלול חייו.

"אֵי שם במרומים אנחנו בני אדם. ברגע הנחיתה אנחנו ישראלית ופלסטיני", אומר אלמדהון באחד הראיונות, המתייחס לדנה האובה בסיפור "הגברת מתל אביב", האישה הסיפורית אשר וליד דהמאן הסיפורי פוגש במטוס ומבטיח לשוב ולפגוש בלונדון. היא מבלה בתל אביב עם כוס הקפה שלה, וליד דהמאן הפלסטיני תקוע תשע שעות במחסום ארז וחולף על פני התנחלויות של ישראלים יהודים, בדרך אל אמו הממתינה לו 83 שנה. הקשישה היהודייה המתגוררת בבית קטן שנותר באשקלון מימי מג'דל, (קונצ'רטו לנכבה ולשואה) מתוארת באהדה, במישור אחד עם אמו של אלמדהון.

את הסכמי אוסלו דחה על הסף. "כל הפתרונות שהעלו מדינות ערב עד עכשיו, התבררו, לאחר החוויה השואתית של הסכמי אוסלו, כמלחמות פוליטיות נגד הפלסטינים, אשר מצדם לא

הכתיבה של אלמדהון פוליטית, קולות רבים הנשמעים כל אחד לעצמו. הטקסט הוא טקסט הראוי לקריאה בקול, כדי לשמוע את ההרמוניה בין הקולות הרבים הקיימים, כל קול לעצמו, בטקסט המילולי, קולות שונים של הדמויות בסיפור, בין הוא סיפור אוטוביוגרפי ממשי ובין הוא סיפור דמיוני שאינו אלא המציאות, בדרך כלל קשה, מכאיבה.

פוליטית ממשית, המחייבת לקרוא בקול את הטקסט כדי ליהנות מן הצלילים, להבין את המשמעות, החברתית והפוליטית, של כל מה שאלמדהון כותב, מציאות הנסותרת בין קפלי הדמיון הסיפורי. כדי ליהנות, כדי להבין את מלוא המשמעות, חשוב להקשיב למקהלת הדיאלקטים הקיימים בשפה הערבית הפלסטינית. השיחות בין קהילת מגורשי מג'דל עסקאלן בעבר ובהווה מתנהלות בדיאלקט המקומי, בין מגורשים הם ובין נולדו מגורשים, תושבי צפון פלסטין-מדינת ישראל מדברים בדיאלקט שלהם, צעירים באזור בית לחם בערבית המקומית, והירושלמים בעגת הדיבור הייחודית להם. חייל ברכבת מזוהה מיד כדרוזי על פי העגה שלו, וחוקר בבית מעצר בדמשק מדבר בשפתו המקומית. ואילו זרים לשפה הערבית, כמו ג'ולי, אשת המספר וליד דהמאן, שאנגלית היא שפת האם שלה, ואשת חברו מימי הלימודים במוסקבה ("גורלות"), יהודייה ילידת מוסקבה, הבנת הדיאלוגים שלהן, מצריכה הכרות טובה עם השפה הערבית כדי להבין מן השיבושים בהגייה את דבריהן. משעשעת במיוחד ההתייחסות אל דרכו הייחודית של יאסר עבד רבו, יליד יפו, שנמנה כתינוק עם המגורשים לירדן עם קום מדינת ישראל, מראשי החזית הדמוקרטית, כתיבה המבליטה את ההגייה הייחודית שלו של העיצור ר', כעיצור גרוני - דומה להגיית R בצרפתית, בשונה מן ההגייה המקובלת בערבית, בלשון המתגלגלת על החיך הקדמי.

ואם לא די בכך, אלמדהון ממציא שפה צלילית. פלוני אומר "אוהו" - מאַהָּה, לשואה המתלונן "מַאֲחָח", אומר "אח!" או פטפוטי הרכילות במספרה המקומית בח'אן יונס.

אלמדהון התלגלגל בין מקומות אחרים, עד שהשתקע בלונדון ועבד בעיתונים אחרים, בדרך כלל כממונה על הנושאים הפלסטיניים. העיתון האחרון היה אל-קורדס אלעריבי בלונדון. הרגע המכריע היה רצח העיתונאי הסעודי ג'מאל ח'אשק'ג' בקונסוליה של ערב הסעודית באיסטנבול (2.10.2018). ביום 22 באוקטובר הודיע אלמדהון בדף הפייסבוק שלו: אחרי 18 שנות עבודה, אני פורש, כמחאה על הרצח. תודה, ג'מאל, שאפשרת לי לצאת לגמלאות", ספד לו, מן העיתונאים הבודדים שהביעו בפומבי מחאה נמרצת על הרצח.

לאחר הפרישה מן העבודה העיתונאית, בחר להשתקע בספרד, בעיר קסרס (Cáceres) רבת ההיסטוריה. עיר של מרגוע, כדבריו, המאפשרת חיים נוחים ורגועים יותר לאחר הפרישה מן העבודה, בהשוואה לעיר לונדון הסואנת.

לפעמים לא טוב

אני אומרת

לפעמים לא טוב לי

ואני לא יודעת למה.

אחי עונה לי:

לפעמים זה קורה לי גם.

הוא אומר שפמדענית מביינינו

אני זאת שצריכה לדעת.

אני מלהגת על דופמין ועל אדרנלין

והוא משיב אלי. אצלי זה קורה

בעקר כשאני משעמם.

פעם החל לשרק את "יש אי שם"

והצטרפתי אליו, למרות שלא ידעתי

על מי הוא חושב כשהוא בים.

מאז שהשתחרר, הוא לרב נראה רגוע

אם כי פעם הטיח בי במהלך וכוח, שאזכר

שפצצה אחת לספינה והיה מת על המקום

פצצה אחת

ולא היו לנו שרידי גופה לקבר.

עניין זניה

"יש לי מים כבדים בחזה", אמרתי.

"יציבה כמו תחנת הכוח בפוקושימה", הזהרתי.

תופפתי על כתפי באטיות

לקול הנחיותיה של המטפלת,

ואתם, ממשמעים שכמותכם

התרחקתם, מותירים אותי מסחררת

כשמעניי זולגת ילדה.

בלילה, קולות לוועגים הדהדו בראשי

מפריעים לי להאזין לשירי ערש

שנכתבו בידי בנוודיאזפינים.

רציתי לקפל אלה עגורי ניר

ולבקש החלמה

אבל לא יכלתי לבד, לא יכלתי עם כל

הלכר הזה

לכסוף, קול אחד אמר ש-

לומדים לחיות עם אי הודאות, ש-

זה חלק אינהרנטי מהחיים

גם אם בסקאלות מאקרוסקופיות מדובר

בעניין זניח.

תא אחר תא, אטום אחר אטום

הצנטריפוגות שבי שבו לפעל.

ניקוסייה בקפריסין, ולונדון בבריטניה.

"פלסטין היא מולדת שאין לה חלופה בארצות מולדת של אחרים, למרות שמולדות הגלות מסייעות להמשיך לחיות, אך רק עד שתתאפשר השיבה", אמר בראיון.

את חייו הוא מייחל לסיים כמו איוואנה, לילדת עכו, האם של ג'ולי, אשתו של המספר הסיפורי וליד אל-מדהון, אשר ביקשה טרם מותה לפזר את אפרה, חציו במקום מגוריה לאחר נישואיה, לונדון, חציו בעכו עיר הולדתה, או בירושלים, שם, בסיפור, פוזר האפר.

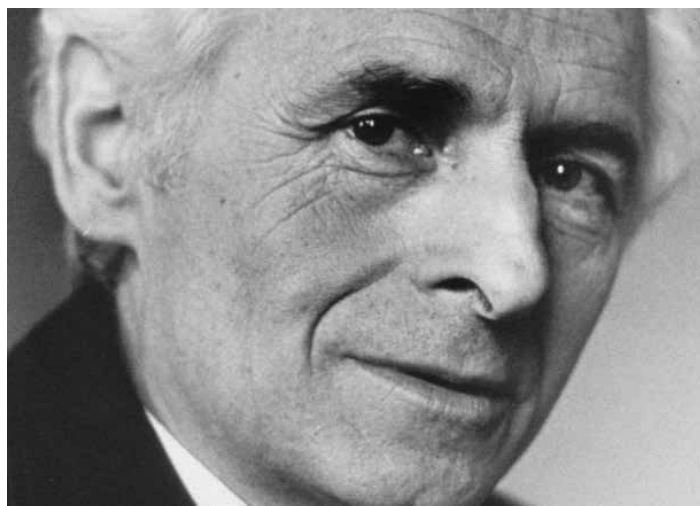
השיבה, אלעורה, באין דרך אחרת, אמר בגלוי בשיחה של אוטוביוגרפיה אישית וספרותית, עם אנס אָרֶק בתוכנית "המפנה" - אלמונעטף בטלוויזיה הסורית (ספטמבר 2019), תהיה כשיבה של איוואנה, בכד אפר. כי אין תחליף למולדת. ♦

היטיבו לנהל את המערכה שלהם, אמר לפני שנים אחדות.

החזון שלו הוא מדינה אחת, על בסיס של שוויון זכויות מלא בכל תחום ותחום. "זה מחייב חיסול מפעל ההתנחלות הקולוניאליסטי הציוני בפלסטין והכרה של הישראלים באחריות שלהם לנפבה של שנת 1948 על כל המשתמע מכך. הדרך עקלקלה וארוכה, אולם פתרון אמיתי וצודק לסכסוך הוא תנאי להתפייסות היסטורית", אמר בראיון.

מסגרת החיים של אלמדהון על פי הגדרתו, של פיצול ונדודים, בין מקום גלות למשנהו, הותירה תחושת נדודים, מהלך החיים של גורל בלתי הוגן, אומר אלמדהון בשיחות איתו: החל במגדל עסקלאן, דרך ח'אן יונס ברצועת עזה, קהיה, אלכסנדריה במצרים, עמאן בירדן, דמשק בסוריה, בגדאד בעיראק, בירות בלבנון, מוסקבה ברוסיה הסובייטית,

קלוד ויז'ה, משורר ויהודי נודד



קלוד ויז'ה, ויקיפדיה

בנוסף לימד ויז'ה ספרות באוניברסיטאות שונות בארצות הברית ובכללן אוניברסיטת ברנדייס שהוקמה (1948) על ידי יהודים בתקופה שבה הפולו לרעה בקבלה ללימודים אקדמיים.

החל בקובץ השירים הראשון שלו, **המאבק עם המלאך** (La Lutte avec l'ange 1950), כפה ויז'ה על שפתו הפואטית את הטון המקראי. שם העט נלקח מהמילה הצרפתית j'ai vie (אני חי). קלוד ויז'ה כיהן כפרופסור לספרות צרפתית באוניברסיטת המדינה של אוהיו; באוניברסיטת ברנדייס הוא פגש את הפילוסוף היהודי הרברט מרקוזה, מבקר חריף של החברה האמריקאית. בשנת 1960, הבין ויז'ה שאין לו קשר לארצות הברית ועבר לירושלים שם לימד ספרות באוניברסיטה העברית עד 1983. הוא לימד שם כפרופסור לספרות צרפתית והשוואתית.

"לא ידענו מילה בעברית. לא ידענו דבר על המזרח", כתב. הוא חלם לחזור לציון והאמין "בתחיית העם היהודי, בתחיית מה שהושמד על ידי לגיונות טיטוס ואדריאנוס". ואכן, כשהגיע לירושלים בגיל ארבעים, הוא החל ללמוד עברית, "שפת אבותיו". למרות חוסר היציבות של קיומו, החום והמלחמות, בימיו באוניברסיטה העברית הופיעו ספריו המפורסמים: ספר השירים **שמש מן הים** (Le Soleil sous la mer) שכלל שירים

קלוד ויז'ה, משורר ומסאי צרפתי, נולד בשם קלוד אנדרה שטראוס, ב־3 בינואר 1921 בבישוילר שבריין התחתון. בן למשפחה של יהודים אשכנזים שחיו באלזס במשך כמה מאות שנים. בשנת 1937 נרשם לאוניברסיטת שטרסבורג, אך לימודיו הופסקו בגלל מלחמת העולם השנייה, והמשפחה עברה לטולוז, שם החל ללמוד רפואה ובמקביל הצטרף לארגון המחתרת הצרפתי הסודי action juive (פעולה יהודית, 1940–1942). באותו זמן, החל ויז'ה לתהות מדוע היהדות מעוררת שנאה כה עזה ושקע בלימודי ההיסטוריה של היהדות. כסופר יהודי, מנסה ויז'ה לאמץ ולהנציח בכתיבתו את הזהות המועברת מכתבי הקודש בכתיבתו, תוך שהוא מקשר אותה לחייו. בשנת 1942 פרסם את שיריו הראשונים במגזין המחתרתי Poésie 42.

קלוד ויז'ה תיאר את עצמו כ"יהודי ואלזסי, ובכך אלזסי כפליים ויהודי כפליים". הוא קישר את נדודיו של עם ישראל לסכלם של תושבי אלזס, ארץ המחלוקת בין צרפת לגרמניה. הוא חש היטב את הגורל הטרגי של היהודים ושל האלזסים, בין היתר משום שבילדותו חווה את הדרמה של אי הבנה ביחסיו עם הוריו, אביו, סוחר בדים, ואמו, מוזיקאית ואישה דיכאונית. אבל בטולוז טלטלה אותו דרמה חדשה בדמות מחנות ריכוז, והאיום בהשמדת הקהילה היהודית כולה. ארכעים ושלושה מקרוביו יירצחו בשואה, והוא נזכר: "ב־1942 הבנתי סוף סוף שאנחנו אבודים, ושאנחנו חייבים לברוח מהמלכודת הזו בכל מחיר." בהמשך מנתח המשורר את מצבו באותה עת: "נחטפתי מהשלווה המאושרת של הילדות, ונזרקתי אל תוך הזרם הבלתי הפיך של ההיסטוריה, ההיסטוריה שלי, ההיסטוריה של צעיר יהודי צרפתי שנסחף בסערה שהחריבה בתוך פחות מחמש שנים כמעט את כל יהדות אירופה". באווירה של אנטישמיות מוגברת ורדיפת המשטרה, ב־1943 נמלטו הוא ואמו דרך פורטוגל לארצות הברית. שם עבד כמלצר ובכל עבודה שמצא. חייו כמהגר בארצות הברית הותירו את חותמם עליו והוגדרו "כישלון מוחלט". עם זאת בשנת 1947 הגן ויז'ה על עבודת הדוקטורט שלו בספרות באוניברסיטת אוהיו והתחתן עם אווי (אוולין) מאיר, יהודייה ממוצא אלזסי. לזוג נולדו שני ילדים.



עדי ספרוני

*

מְלִים נִפְתָּחוֹת כְּמוֹ פְּרָחִים מְנִיר
בְּאֵגֶם הַמַּחַ שְׂטוּף הַשֶּׁמֶשׁ הַלְבָן
אֲנִי מִשְׁקָה אוֹתָן בְּלִימוֹנְדָה וּפְאֵי תַפְּוּחִים
שֶׁהֵשֶׁף פִּזֵר עָלָיו הֶרְבֵּה אֲבָקָה
טוֹבְלֵת בְּנֶהָר שֶׁל שׁוֹקוֹלֵדָה
פְּרוּסַת מִשְׁאֵלָה חֲמֻצְמֻצָה

שִׁיפְתַּח עָלִי
אִם אֶפְשֶׁר, אֶפְלוּ פְּסִיכוֹרְלִי,
אֲנִי רֹאֶה אֶת זֶה מְקֻרָפּ וּמְסֻתוֹכָב
קֶצֶת כְּמוֹ שֶׁרְצַפְתָּ אֲרִיחֵי חָרָס
עִם דְּגָמָה חוֹזֶרֶת שֶׁל מִצְפֵּן -
יְכוּלָה לְסַחֵרֵר אוֹתָךְ,
וְרִטְיָגוֹ בְּצוּעִים לְשִׁיר אֶחָד.

הוּ, עֲשֵׂה בְּבִקְשָׁה
(יֵשׁ לִי רֵק עוֹד שְׁעֵתִים כְּאֵן)
שִׁיפְתַּח עָלִי.

*

פִּתְאוּם הִיָּה חוֹר בְּנִיר
שְׁנִסִּיתִי לְאַסֵּף בּוֹ אֶת הַשֶּׁמֶשׁ

נִפְלָה הַשֶּׁמֶשׁ
דְּרָךְ חוֹר בְּנִיר

הַתְּפִזְרוּ קֶרְנֵיהָ לְמַרְגְּלוֹתֵי
כְּמִטְבְּעוֹת מְצַלְעָלִים.

מתוך: דגימבבטן

משנים 1972-1973 (1972); סדרת המאמרים אמני התאוה (Les Artistes de la faim 1960), ירח החורף (La Lune d'hiver 1970). בישראל כתב ויז'ה שירה והרהר על גורלו של המשורר היהודי: "לחיות בירושלים זה לכלול בחייך יסוד של חרדה מתמדת, אבל איך אפשר שלא לראות גם את הרצון התוסס לחיות, את השמחה המולדת שמחיייה את העיר הזאת! כמוכן, שאחרי כמעט שלוש שנים של האינתיפאדה, בלי סוף הנראה באופק, המילים האלה לא נראות אופטימיות במיוחד, אבל יצירתיות פואטית מאלצת לחיות את החיים דרך המוות. למרות הכל. למרות הכל!" ויז'ה תהה אם כל הפלסטינים "באמת מסכימים" לעצם קיומה של מדינת ישראל, וחלם שכל צד יפסיק סוף סוף "לשלול את קיומו של האחר".

הטרגדיה של כססוך הדמים הזה רדפה את המשורר גם במולדתו של העם היהודי, והוא הגיע למסקנה שגורלותיהם של משוררים ויהודים דומים: "לא אדבר על כמה עצמאית השירה היהודית, אבל הגורל היהודי עצמו הוא שירה. להיות יהודי ולהיות משורר זה בעצם אותו הדבר. משורר תמיד מתלבט בין שני קצוות: חגיגת העולם ואימת העולם. במיזוג הפנימי של שני הקטבים הללו טמונים החיים. כמוכן זה, כל משורר (אם הוא באמת משורר!) נושא בתוכו משהו מהגורל היהודי." ובכן, משורר יהודי הוא יהודי כפליים. מסקנה זו עולה בקנה אחד עם הרעיון של המשוררת הרוסית מרינה צוואטייבה ב'פואמת הסיום' (1924):

מעבר לזה! מביין? בחוץ!
זה אומר שעברנו את החומות.
החיים הם מקום שבו אסור לחיות. כמו הרובע היהודי.

גטו הנבחרים. מעבר לתעלה הזו. אין רחמים.
בעולם הנוצרי ביותר הזה
כל המשוררים הם יהודים.

מלחמת העולם השנייה הבהירה שמאחורי "החומות" היו "תעלה" ו"הרובע היהודי", אבל לא מקום שבו יהודים חיו, אלא תעלות מלאות ביהודים שהוצאו להורג. העם הנבחר נבחר להשמדה בשל דמו. היהודים לא חיו עוד, כי "גטו הנבחרים" שלהם היה המוות, שנבחר עבורם על ידי אחרים, האדונים המקומיים, כלי-יכולים על החיים.

בין ספריו האחרונים של ויז'ה היה ספר הזיכרונות בסלסלת הכשות, Dans le panier de houblon, 1995. אלה היו זיכרונותיו של נווד נצחי שנוד בין אלס, צרפת, ארצות הברית וישראל. בשנת 2001, חזר ויז'ה לצרפת. בינואר 2007 נפטרה אשתו, אוולין, שנקברה בבית הקברות היהודי בבישויילר שבאלזס, ואילו הוא הלך לעולמו בפריז ב־2 באוקטובר 2020, בגיל 99.

◆

הַרְהַב הַמְזֶהָב

מאנגלית: עתליה שלח

- 1 היה היתה ספינה, וספינה מפארת היתה היא אהוי לשפלה, לארצות-השפלה, 'הרהב המזהב', בשם זה נקראה היא וירד ירדה לארצות-השפלה
- 2 לא ליגה אחת היא הפליגה, אף לא ליגה שלישית, ובאה היא אל מול ספינת-גאלי צרפתית. וירד ירדה לארצות-השפלה
- 3 נערה-הספון הקטן דבר, והוא דבר חגיגית, "מה תתנו לי אם אטביע את אותה צרפתית?" וירד ירדתם לארצות-השפלה
- 4 רב-החובל פתח ודבר, והוא דבר חגיגית, נתן לה נחלה בארץ הצפונית. וירד ירדנו לארצות-השפלה
- 5 "אזי בעור שור שחר גלגלו אותי הדוקות, וזרקו אותי אל הים, לטבע שם או לשחות." וירד ירדתם לארצות-השפלה
- 6 וכך בעור שור שחר גלגלו אותו הדוקות, וזרקו אותו אל הים, לטבע שם או לשחות. וירד ירדו לארצות-השפלה
- 7 סביב וסביב הוא שחה להשחית, עד שבא הוא אל מול הספינה הצרפתית. וירד ירדו לארצות-השפלה
- 8 היו ששחקו בקביות והיו ששחקו בקלפים, כשבפלי שלו הוא קרח בה באחת שלושים חרים. וירד ירדו לארצות-השפלה
- 9 והיו שקרעו את הגלימות והיו שקרעו את הכמתות, לנסות לסתם את הפרצות, בפני הטפות המלוחות. וירד ירדו לארצות-השפלה
- 10 סביב וסביב הוא שחה בשנית, עד ששב ובא אל 'הרהב' האנגלית. וירד ירדו לארצות-השפלה

Child 286B, Roud 122

בלדה אנגלית מהמאה ה-17, שזכתה לתפוצה רחבה בבריטניה ובצפון אמריקה. בגרסתה המוקדמת ביותר, בונה הספינה הוא סר וולטר ראלי ושמה "השילוש המתוק". בהמשך תולדותיה התגונו שמה, זהות הספינה היריבה (ספרדית, צרפתית, תורכית או 'ספינה שקרית') וכן תמונת הסיום. לפופולריות שלה במאה ה-20, תרמה כנראה הכללתה באוסף שירי-העם (1906), שנלמד במשך שנים בבתי הספר בבריטניה. יש לה הקלטות רבות במיוחד ואף עיבודים 'קלאסיים' מאת אהרן קופלנד ובנג'מין בריטן. התרגום הוא מתוך אוסף מ-1825.

איליה קמינסקי

לעברית: ערן צלגוב

חיינו באושר בזמן המלחמה

וכשהם הפציצו בתים של אנשים אחרים, אנחנו

מחינו

אבל לא מספיק, אנחנו התנגדנו אבל לא

מספיק. הייתי

במטה שלי, סביב המטה שלי אמריקה

נפלה: בית שקוף אחרי בית שקוף אחרי בית שקוף -

הוצאתי כסא והתבוננתי בשמש.

בחדש הששי

של השלטון ההרסני בבית הכסף

ברחוב הכסף בעיר הכסף בארץ הכסף,

ארצנו המפארת של הכסף, אנחנו (סלחו לנו)

חיינו באשר בזמן המלחמה.

שיר נורא (ו)טוב של קמינסקי, מתוך ספרו רפובליקה חירשת (2019). קמינסקי נולד למשפחה ממוצא יהודי באודסה (אז רוסיה, כיום אוקראינה) בשנת 1977. בגיל ארבע איבד את שמיעתו וכשהיה בן שש-עשרה, משפחתו נמלטה מאימת האנטישמיות הגואה לארצות הברית. הוא משורר מוכר ועטור פרסים בארצות הברית, ואף ביקר בישראל בעבר.

בשיר זה, המשורר החירש שומע את הקולות האיומים של המלחמה והן את הקולות של ההשלמה וההכחשה. ראו את שירת השורות - אני תמיד קורא בהם רמז לקולות האזעקות והפיצוצים - ואיך הכסף כסף כסף, מאפשר לנו למרות הכל להמשיך לחיות באושר גם בזמן מלחמה תחת שלטון הרסני. כמובן, עד שהכל יקרוס גם עלינו אם נמשיך לעשות "לא מספיק". ואז, אם נבקש מחילה, יסלחו לנו?

העובדה שהשיר נפתח (הכותרת) ונסגר באותה שורה, חותמת את המעגל האינוסופי הזה - של מלחמה כסף הכחשה והשלמה - וחוזר חלילה. האירוניה של "חיים באושר" לא יכולה שלא לצרוב.

11

"זרקו אלי חבל עכשו ומעלה משכו לספינה,

ואכן תהיו עמדי כמלתכם נאמנה."

וירד ירדתם לארצות-השפלה

12

"אנחנו לא נזרק לך חבל ומעלה לא נמשך אותך,

נהרג אותך, נירה בך, עם הגאות נשלח אותך."

וירד ירדנו לארצות-השפלה

13

נערה-הספון הקטן דבר, והוא דבר חגיגית,

"אז תלוני, הטבעתי ואטביע כמו את הצרפתית."

וירד ירדתם לארצות-השפלה

14

אך הם זרקו לו חבל ומעלה משכו לספינה,

ואכן היו עמדו אף טובים ממלתם נאמנה.

וירד ירדו לארצות-השפלה

* A Galle/Galley Ship : ספינה שהונעה בעיקר בכוח משוטים
אף שהיו לה גם מפרשים.
* ליגה league שוות ערך ל 3.9 - 7.4 ק"מ.
* בבית 12 שולבה גרסה C6.

ביצוע: משפחת קרטור, 1935 . <https://www.youtube.com/watch?v=PdClUhZsKX4>

אודטה, 1963.

<https://www.youtube.com/watch?v=u2V8a9LOIWs>
<https://youtu.be/Epyl7wzIoWU?si=LKga38mJ1LVzD7zm>
לאק אוף לימיטס, 2002.

אוסף הבלדות שממנו לקוח התרגום עתיד לראות אור השנה בהוצאת פרדס.

דמיטרי ביקוב מרוסית: אנה סברדליק

אודיסיאה החדשה

בעוד הרוח הצפונית
הפיחה בנו קר מצמית,
המשרתות אבדו כבוד, אשתי הזקינה.
בעוד חרשנו את היס
ופוסידון עלי זעם,
במתח איתקה לשיכתי המתינה.
כשבמלחמת אין-בררה
פתחה העיר את שערה
לסכנה שתבונתי הכינה,
אי שם חכתה מולדתי,
וכך, בתם משימתי
יצאתי לקראתה, והיא - לקראתי.

עכשו צועקת בחוצות
ארצי אוכדת העצות,
אי התקוות בלי עכבות, ארעא אבידא:
זרים השביתו את קשתי,
גברים העיקו על אשתי,
צלחתי דרך שאת המתים החרידה:
קיקלופ אכל את חברי,
הענקים רדפו אחרי,
בנס חמקתי בין סקילה לכריבדיס;
כמעט הפכתי לחזיר,
ואז הפכתי לאסיר
כשפים שגם האל בתוך קשיים הסיר.

כשתסתיים המלחמה,
לאן אחזור ובשביל מה?
אשתי לומדת בעצמה לקרא בכרסא,
אמי במקום טוית כתנה
נצבה על הגה הספינה.
תגידו, איך מנלאוס - חזר לספרטה?
ואגב, מקנה - מה שלומה?
חיים מעבר לחומה.

אחה, העולם חסר קדמה, איך הדרדרת...
מלחמת טרויה ארוכה:
מושכים אותה בלית בררה,
ואף אשתי היקרה נראית רע.

קרבים ורחוקים בלי די -
אני אליך, את אלי -
אלוף בדימוס ורפזת המנהלת.
חלפו שנים אינסופיות,
נפלו וקמו מלכיות -
עוד לא זכינו לפגישה המיחלת.
בלב היס ללא ספינה,
בו את, ארצי הלבנה,
כמו חתיכת סבון קטנה על בד התכלת,
וכך בעוד שנים ספורות
תמוגי ותמסי עד כלות,
וגם ממני לא תשאיר אף אות.

בצהרי ימים צלולים,
כשאין רוחות ואין גלים,
עוד רגע קט - ושוב נהיה לצמד:
הנה ביתנו הישן.
אני כל כך רוצה לשם! -
ואת כתעתוע נעלמת.
נטש, מתש וכבר זקן,
תמיד מפליג ולא עוגן,
גם כשעל פני המים אין קמט.
היס, האל האמתי,
מרחיק ממני את ביתי.
צועק לה: תזכרי אותי?
עונה לי: כן.

אתה

התמונה נעשית יותר ויותר פשוטה,
השנאה נעשית פחות ופחות בוטה,
"דנס מקאבר" מפנה מקום ל"פליצ'טה",
המוזה חוזרת ומביאה טיוטה.

תודה!

אנחת רוחה שאינספור פעמים תעדה.
עגבניה רקובה מפספסת את יעדה,
ברח, אומר הסוהר, שלא נדע.
אלהים חוזר ומחזיר למקום בקפידה
יקום, כוכבים, בריות, מדע-והלא-מודע.

ואם לא אמצא פרצה מהגיהנום הבוער -
כך ישאר.

דמיטרי ביקוב

(נולד ב־1967) - משורר, סופר, עיתונאי ומבקר ספרות
מן הבולטים בדורו, ומן הקולות המרכזיים בשירה הרוסית
העכשווית. מחבר עשרות ספרי שירה ופרוזה, ביוגרפיות
ומאמרים פוליטיים ותרבותיים. לימד ספרות באוניברסיטאות
שונות ברוסיה ובעולם. עם פרוץ המלחמה בין רוסיה
לאוקראינה עזב את רוסיה ועבר לגאורגיה. כיום הוא מרצה
אורח לספרות רוסית באוניברסיטת רוצ'סטר (ארה"ב).
תודתנו נתונה למירי ליטווק על עריכת התרגום, ולמשורר על
אישור פרסום השירים.

כמה אני אוהב את הרגע לפני הזנוק:
המוח רועש כמו חמ"ל או ועדת חנוך,
אדם לא חומל ורק בעצמו עסוק,
בפה - בליל מלים מכל נטיה וסוג.
סוף פסוק.

כמה אני אוהב את הלהט לפני הקרב,
צרחות שיוצאות, כמו מדיסק תקוע, בלי חק וסף.
בעין אחת שלי דרקון, בשניה - עקרב.
כל מערב ובלתי-מערב -
נחרב.

כמה אני אוהב את הצמד הזה - "לא עוד":
לא מלים, לא שורות, לא קפיצה במוט.
כמו שנהוג לומר בנסבות ידועות:
Just not.

ופתאום הכל נכבה, כמו מסך פגום -
אלהים, בריות, כוכבים, יקום,
מדע-והלא-מודע, תמונת סיום -
כלום.

והנה נראה שמעתה ואילך
הכל הלך.

אך...

טרח!

בבקר נפלא אחד מתחיל מהפך.

צליל

וריח חדש מתפרצים לאויר הדליל
ודוחפים אותי החוצה בלי כובע ומעיל.

כן!

תינוק מעניק חיוד לקשיש מסכן.
שתי עינים סקרניות צצות מן הקן.
הרוכבת פונה לאחור במלוא החן.

להיות נוכחת בתוך המורכבות

רפי וייכרט משוחח עם המשוררת רחל בן צבי

וכישלון הם לא מושגים רגשיים אלא תהליכים שיש להבין לנתח ולהמשיך הלאה מהם.

במשך שלושה עשורים עבדתי בניהול, כמנכ"לית בחברות פרסום וקמעונאות, ביזמות ובייעוץ. זה היה עולם המושתת על אסטרטגיה, תכנון ארוך-טווח וקבלת החלטות תחת לחץ אבל גם עולם המבוסס על אינטואיציה וקריאה עמוקה של אנשים. אני לא חושבת שהיציירתיות נעלמה באותה תקופה, היא פשוט הופנתה לבניית תהליכים ולפיתוח מצבים מורכבים, להבנה של תהליכים אנושיים וכלכליים. בדעבר אני רואה כמה השנים הללו חידרו אותי והעניקו לכתיבה העתידית שכבה נוספת של עומק ואחריות ופרספקטיבה.

ש: מה הביא אותך לחזור אל השירה?

ת: החזרה לשירה לא נבעה מהחלטה רומנטית אולי קצת נוסטלגית, אלא בעיקר מגעגוע ליכולת לנסח את העולם מנקודת מבט אישית, לא פונקציונלית. אחרי שנים של שפה מוכוונת תוצאות עלה בי הרצון לחזור לכתיבה ממקום אחר, מפוכח ובוגר יותר עם ניסיון חיים שמביא מורכבות וסתירות. אם פעם ברחתי מהשירה כי היא נראתה לי פגיעה וחשופה הפעם קיבלתי אותה כחלק בלתי נפרד מזהותי. לכן גם הכתיבה הפכה פחות למקום שמחפש "אישורים" ויותר בקשה לדיוק, אמת פנימית והנחה על השולחן בלי לייפות ולהסביר יותר מדי.

ש: האם תוכלי למנות כמה השפעות ספרותיות שניכרות בכתיבתך?

ת: ההשפעות הספרותיות שלי מעולם לא היו עניין של חיקוי, אלא של הדהוד כי הזיכרון שלי רע מאוד ולכן אני בדרך כלל זוכרת בעיקר את הרעיון הכללי, את הקצב. המשיכה היא בעיקר לטקסטים חדים, אינטלקטואליים, כאלה שנראים יומיומיים על פני השטח אבל יוצרים חיבורים מפתיעים ומשמעותיים מתחתיו. מגיל צעיר יחסית קראתי את יונה וולך, דוד אבידן, מאיר ויזלטיר ודן פגיס. אהבתי את החירות המחשבתית, הצורמת, את ההיגיון הקר בדברים היותר מסובכים וכואבים של החיים. לעומתם פחות התחברתי לכתיבה של לאה גולדברג ונתן זך. בעיני יש בהם משהו רומנטי ונאיבי מדי שלא דיבר אל חוויית העולם שלי. לא מתוך זלזול חלילה אלא מתוך חוסר הזדהות. הבחירה הזו גם עזרה לי לחדר את קולי

בראש השנה אשתקד ראה אור ספר שיריה הראשון של המשוררת רחל בן צבי, פינות שמו. זהו ספר ביכורים בשל שפרסומו התאחר. המשוררת פרסמה בעבר הרחוק, חדלה לתקופה ארוכה ואז חזרה בפרץ של השראה. זאת הזדמנות מצוינת לדבר עם יוצרת שבאה אל השירה מתחומים שונים לגמרי.

ש: השירים היותר מוקדמים בספר נכתבו לפני יותר משלושה עשורים. ספרי על התחלות הכתיבה הללו. מה היו מקורות ההשפעה שלך בספרות?

ת: בתחילת שנות התשעים, כנערה, התחלתי לכתוב מתוך דחף פנימי חזק, כמעט פיזי. התחלתי עם יומן אישי, מקום פרטי ובטוח שבו אתה משחרר תחושות, סיטואציות ורצונות וזה גלש לניסיונות חופשיים של צירופי מילים. מין פרוזה אינטואיטיבית ומשחק עם השפה עצמה. הכתיבה, כמוכן, עסקה בעניינים בוערים של הלב, כיאה לנערה בגילי, מתוך עצימות גבוהה, בתחושות של ספק תלישות, ספק זרות פנימית, וחיפוש עיקש אחר משמעות בעולם ובשפה. השפה היתה ניסיונית, לא מלוטשת, כזאת שלא מתיימרת להישמע יפה אלא אמת, גם אם היא מבולגנת, חדה או לא נוחה לאוזני הקורא. באותן שנים קראתי בעיקר את מחזותיו של חנוך לוין והמפגש איתו היה בהחלט אחד המטלטלים בחיי. חדות הדמיון, השנינות האכזרית והיכולת הוורבלית הבלתי נגמרת פתחו לי דלת להבין עד כמה ניתן ללכת רחוק עם מילים וזה בהחלט היה גילוי מרעיש - ההבנה ששפה יכולה להיות במקביל גם מאוד בוטה ומליצית וגם חדה ובעלת אומץ ועומק רגשי-פילוסופי.

ש: החיים לקחו אותך למחוזות אחרים, שאינם ספרותיים. מה למדת בהמשך הדרך? במה עסקת?

ת: המרוץ לקריירה, בתקופה שאחרי לימודי האקדמיים, דחק את השירה הצידה. בעיקר מתוך תנועה של החיים עצמם. נכנסתי לעולם העסקים שהוא מרחב שונה לחלוטין ממה שידעתי - תובעני, דורש מיקוד חד, תכנון קדימה ויכולת לקרוא מציאות משתנה בזמן אמת. כמנכ"ל או כמנהל בכיר ההחלטות חייבות להיות מדויקות והאחריות היא יומיומית, זמן וכסף נמדדים על בסיס יומי קפדני. שם למדתי שהמציאות דורשת עמידה מאחורי בחירות גם כשהן פחות נוחות. הצלחה

דרווקא שם מתגלים גם היופי והשבר. במובן הזה, הביטוי השירי שאני מעניקה ליחסים הוא כזה שמאפשר להיות עם המתח ולא לברוח ממנו. לפעמים זה כואב, לפעמים זה עדין, לעיתים אפילו שקט באופן מטעה, אבל תמיד מחויב לאמת רגשית. בעיני, זהו אולי האקט האוהב ביותר שכתובה יכולה להציע היום - לא להבטיח נחמה, אלא להיות נוכחת בתוך המורכבות.

ש: בעיני אחת מפסגות הספר הם השירים שאת מקדישה לאביך המנוח, לאימך ולסבתך. ספרי משהו על המשפחה הזאת.

ת: הווי, ילדי וסבתי נוכחים בשירים לא כבחירה ספרותית מודעת, אלא משום שהם נוכחים בי כל הזמן. הם חלק ממני. תמיד היו, תמיד יהיו. זיכרון חי שממשיך לפעול גם כשהחיים משתנים. המשפחה עבורי היא מקור לאהבה גדולה, אבל גם למורכבות, לפערים, לשתיקות ולדברים שנאמרו או לא נאמרו בזמן. הכתיבה על אבי המנוח, על אמי ועל



רחל בן צבי, צילום: עדי טרקאי

סבתי היא דרך להתקרב אליהם ממקום אחר, כזה שלא מבקש לתקן את העבר אלא להבין אותו. אולי רצון לומר תודה במובן העמוק והמפוכח של הכרה. הכרה במה שקיבלתי, במה שעיצב אותי, וגם במה שהיה חסר. לפעמים, רק דרך השירה אפשר לעבד סיטואציות שבעת התרחשותן לא היתה לי היכולת הרגשית להכיל או לנסח. זה הטיפול הפסיכולוגי הכי טוב שיש בנמצא.

ש: לו נדרשת לבחור שני שירים שיהוו את כרטיס הביקור לספר באילו היית בוחרת? מדוע דווקא אלו?

ת: השירים הם 'שלג טלוויזיוני' ו'ויצמן 47'. בחרתי בשני שירים מאוד שונים כביכול אבל ממש מאפיינים אותי בכל תקופה. 'שלג טלוויזיוני' הוא שיר מנקודת מבט של מישהו שחי בתוך התחושה. 'ויצמן 47' הוא שיר של מי שמביט על התחושה. תהליך ידוע וברור שעובר אדם יוצר מתודעה סוערת לתודעה מודעת. הראשון מסורבל יותר, מעורפל אבל פראי. בשני כבר נוצר מבנה שירי אבל הוא בוגר יותר ויש בו פחות סכנה. השיר הראשון מופנם וסגור בתוך עצמו, הדימויים יותר דחוסים וחידתיים. החלל מופשט יותר והסביבה כמעט לא באה לידי ביטוי - אין רחוב, אין עיר, אין דלת. עומס רגשי שמחפש פורקן. יש בו עומק אינטואיטיבי אבל הוא חסר בהירות ועוגן מציאותי. 'ויצמן 47' הוא שיר בוגר יותר, יש בו שינוי דרמטי. הרגש קיים אבל מתרחש במציאות. הוא בשל, יש בו ציר ברור של הליכה, עיר, זיכרון, אהבה, זמן ויש בו תנועה. לא רק רגש אלא מסע שלם. הכוח שלו להחזיק את הכאב אבל בעוצמת רגשות מופחתת.

שלי, כזה שמעדיף מורכבות על פני הרמוניה ופחות מציע מקום של נחמה.

ש: רבים משירי הספר עוסקים בדרכים שונות ומקוריות בתל אביב. מה יחסך אל העיר הזאת?

לא נולדתי בתל אביב, אבל מגיל צעיר היה לי ברור ששם נמצא הבית האמיתי שלי. לא בית במובן הביורגרי, אלא במובן הקיומי. עברתי לעיר ואני חיה בה כבר כמעט שני עשורים, ובמהלך השנים היא נטמעה בי כמו שפה נוספת. מגיל צעיר תל אביב אפשרה לי להיות מי שאני, על המורכבות, הקצב והסתירות שבה ולכן הרגשתי בה בטוחה להיות אני האמיתית בלי להרגיש זרה. אני אוהבת את התערובת הייחודית שלה - הרעש לצד ברידות עמוקה, ההמולה הבלתי פוסקת מול

רגעי חסד שקטים, כמעט חבויים. זו עיר שמציפה ומרוקנת בו זמנית, שמחייבת נוכחות אבל גם מאפשרת אנונימיות. בקיצור, העיר מהדהדת את הקצב הפנימי של חיי. תמיד בתנועה, תמיד חיה, חדה, ערנית, אבל גם פגיעה, שבירה, עם סדקים גלויים לעין. במובן הזה היא קרובה מאוד לאופן שבו אני רואה שירה. לא מקום של הרמוניה מושלמת, אלא של מתח מתמיד, של חיכוך, של אמת שלא מתייפפת. תל אביב מאפשרת לי לכתוב מתוכה, לא עליה. והיא ממשיכה להיות מקור השראה חי, משתנה, לא צפוי, בדיוק כמו השירים עצמם.

ש: אחת החטיבות המעניינות בספר מוקדשת ליחסים שבינו לבינה. קשה לי לקרוא להם שירי אהבה למרות שיש בהם גם כאלה. תוכלי לומר איך את תופסת את המורכבות הזאת בימינו ואיזה ביטוי שירי את מעניקה לה?

אני מתקשה לקרוא לשירים האלה שירי אהבה במובן הקלאסי של המושג, כי הם לא נכתבים מתוך אידיאליזציה ולא מתוך שאיפה להרמוניה. היחסים בינו לבינה, כפי שאני חווה ותופסת אותם היום, מתקיימים במרחב מורכב יותר. זהו מרחב סותר שמתקיימים בו בו־זמנית קרבה וריחוק, תשוקה וחשש, רצון להישען לצד פחד מאובדן העצמי. השירים נולדים מתוך חוויה אמיתית, לא בהכרח שלי. לפעמים מהסתכלות על מערכות יחסים של אחרים. זו חוויה לא מעובדת ולא מרוככת, עם כל הקושי, הספקות והסתירות שהיא נושאת. אני לא מנסה לייפות את הקשר או להציע פתרונות, אלא להניח אותו כפי שהוא, חשוף. המקום שמעניין אותי הוא המקום הפגיע ביותר, הלא מוגן, שבו שני אנשים נפגשים בלי מסכות ברורות,

ויצמן 47

שלג טלוויזיוני

תחושות מצטופפות כמו ארבה.
 זה הרבה נקדות שחרות
 עברו מוטצית לבן.
 זה שלג טלויזיוני.
 מקמט מצח. חכה זו גבה.
 תגע בד, כן, ככה,
 נסה לסלק תשוקה.
 שערך הפשוט כלב
 מימים ימימה,
 בין תקופה ארכאית לחדשה,
 עובר מודרניזציה של קיום.
 תחושות מצטופפות,
 זה ברזים גוועים ללחם.
 סלק אותם!

שום קשר לכתבת.
 וכמעט דפקתי בדלת מפרת, לא שלי.
 שלי מפרת פחות.
 ותכף אפנס בפשטות לתוך מה שלא שלי ואקח
 חבוק ונשיקה מאמא וכעס מאבא שאחרתי.
 ואכנס לחדר שחולקת עם אח שיכול להיות אחי.
 הדבי המרוט שספג גם בכיות ולפעמים גם
 כתמי שתן שדלפו מתחתוני הילדות המגשמים.
 ואגדל להיות מעברים בין אנשים.
 ככה מוחקים שנים וילדות ועצמים וגופות חיים,
 וכשאגדל אסתובב ברחובות העיר
 כאלו היו חדרי ביתי.
 באחד החדרים נמצאות רב אהבותי המתות,
 כמו מחנה פליטים שתכף יקומו עלי להרגני.
 ואני רק נסיתי להרגיע קצב וזמן.

כשאחזור שוב אל הבית,
 אחרי ששבעתי פנים ושמות
 יקבלו אותי מלמדת רחובות
 ויגידו הדוקטור של המשפחה שבה הביתה.
 כמה גדלה הילדה הלא-נכונה.
 ואני אמחק בחיור מרשל וירדע תחושות
 ופזור דעת ושכועות של נדודי שנה,
 כי מיום ליום אנחנו מוחקים את עצמנו ונמחקים,
 אנחנו סולחים לעצמנו ונמחקים.

*

תיקון

איש קשיש יושב בספריה העירונית
וקורא ספרי ילדים.
אחת לשבוע. ערמות.
כששאלתי, השיב:
"אני בורא לי ילדות".

ידידי המשורר

כתבתי מכתב
ושלחתי אליו.

הוא לא השיב.

ידעתי: אצל משוררים
חשובה
שתיקה פתשובה.

בבית גתה

"את קומת הקרקע
אנחנו לא סופרים
אלא רק את שלוש הקומות
שבנויות מעליה",
מסבירה לי השוערת
בבית גתה בפרנקפורט
כשאני מנסה לברר לעצמי
בתם שיטוט בחדרים
היכן נולדו ורתר ויסוריו הצעירים.

מתוך: רחובות

עת תרחש צפצפה ברוח
מעל מלבן האבן המסתת,
תחזור ותניע את ראשה
כעריסה,
תאמין -
עוד עולל הוא וראשו על פר
ועתיד, ואשה לו, או איש, משפחה וילדים
ותחום בו יעסק ונפש
בו
וחיים.

*

בשמי, אותיות ילדי
שבשמים -
חרבה עזה.
ידעו בבשרם שידע
מלה
ידעו ידיהם דם
ומכה
בחילת חילותיהם, מחלצי איברים פזורים
מאוחרים, בככי אלמנות ויתומים
בערש שיר זה
השם אות
לחרבן.

מתוך: עד כה

אות

האות שהטבע על מצחו של קין
 היה לו כחרב פיפיות;
 מהרגע ששלח יד בנפשו של אחיו,
 כמו נטלה ממנו הזכות
 לשלח יד בנפשו שלו,
 וכך נע ונד לארך דורות,
 כשכח הסבלת וסבלנותו
 נכתשו שוב ושוב בידי סבלו.

מילים כירחים

מלים שיוצאות מפיו של אדם כירחים
 מקיפות אותו;
 כשהוא מדבר הוא מאיר אותן,
 ולאחר שנאמר הן מסגירות את צדו האפל.
 מלים צריכות לנודד כמו צפורים
 מפנה לזהט
 לפה חמים,
 שבו תוכלנה לבנות קן.

כמו שחקן קולנוע

אני מתהלך ברחובותיה של עיר ילדותי
 כמו שחקן קולנוע
 שפכב בסרטים אלמים,
 ועתה כשהוא נבחן לסרט מדבר,
 נאלם קולו.

מתוך: מסיק טוב

נומי

המלחמה מפריעה
 אצטקות הודעות פגזים
 רסיסים נופלים
 נומי למרות הכל
 מכסה אותך במה שאני יכולה
 במלים טפשיות
 את רחוקה ממני
 מרחק של מלחמה מקלקלת
 בוגרת
 לא יכולה לשלח אותך למקום מוגן
 האם קים מקום מוגן היכנשהו
 מתישהו
 בשבילנו בטוח לא
 עוד מעט תצאי לעבד
 להכין תבשילים
 להמשיך בחיים
 ושוב אצטקה
 צעקה שלי אליך
 באויר
 אני בשקט
 אני לא רוצה להעיר
 נומי בבקשה.

אפיונים של הצייד הלאומי

(שמו של סרט רוסי מפורסם)

טילים לא נכנסו לביתי
 המחבל לא ירה בי
 הילד שלי לא היה בחזית
 אולי תגיד "זה יכול לקרות כל רגע"
 אם מישהו מסרב למלים האלה
 זה לא אני.

מתוך: שם, בחושך

סרט מצויר

יותר מדי זמן
אני רץ אחוז דבוק
לא עוצר גם כששפת התהום
מתקרבת במהירות
ממשיך באויר
אף שאין עוד דרך
מתחת לרגלים.

למה נגרים תמיד מאחרים

את שואלת -
למה נגרים תמיד מאחרים.
אני רץ לספר שאני דוקא
מהמקדמים.

אחר כך חושב לעצמי
אולי מבלי משים מנסרים
ענף מלבלב
עליו הם יושבים.

משהו לנשמה

לתפס גזע.
לקבע לשלחן העבודה.
לפנות את מה שעודף
במכות פטיש על אזמל.
לדיק בתנועות עדינות
של סכין ומפסלת.
ללמש, ללטף
בגיר שהולך ודק.
למרח בשמן.

להניח קערה.

מתוך: אקזיט

*

הפשתי ביצר
את ילדותי הראשונה.
כשמצאתיה
אמצתי אותה
אל לבי.
היא
התחננה
שאשאר אתה.
קרעתי פסה מחיי
והשארתי אצלה.
אחר כך
שבתי
לשפת אמי השניה,
כאן מלים
בנו לי בית.

*

העץ הזקן בגן קרישינסקי
מטה את ראשו אלי,
ענפיו רועדים
כמו ידים זקנות
מנופפות לשלום.
"ראיתי אותך,
הוא לוחש,
"בעגלת תינקת,
לפני שהעולם התהפך."

מתוך: המדרגות ברחו מהבית

שלושה סיפורים

אורזבי

פְּנִיָּה הטיפשון הקטן שואל את אורזבי: שושו קונם טולש? - אביב מתי יהיה? פְּנִיָּה עם אמו הגיע לביקור אצל הוריה של אורזבי מְכִיטְנְמוֹצ'אָשָׁה - הם קרובי משפחה. אורזבי עונה: כשתאכל תפוח תולעים. פְּנִיָּה מקמט פניו בגועל - לחצר הולך - תפוח תולעים מביא - עם האמצע אוכל. שוב שואל: שושו קונם טולש? - אביב מתי יהיה? כשתנשק אותי.. - אומרת אורזבי. פְּנִיָּה מחייך בשמחה - לאורזבי על הברכיים קופץ - מנשק בלחי. שואל בלי לרדת מן הברכיים: שושו קונם טולש, אורזבי-קוקאי? (אז מסתבר שהיא לו דודה.) אורזבי אומרת: כשתהיה לנחש - תזחל עלי טוב-טוב. אורזבי נשכבת על הרצפה - ופְּנִיָּה זוחל עליה - כה וכה מזדחל - מתפתל - פרצוף טיפשי עושה - אורזבי מדגדגת אותו - צוחקת: זה נחש! אורזבי מתעשתת: קדימה, בפעם האחרונה תשאל. פְּנִיָּה שואל, בלי לקום מעל אורזבי - עדיין שוכב מעליה: שושו קונם טולש? אורזבי מתיישבת: כשתהיה לפעוט - מן החלב שלי תאכל. מצמידה את פְּנִיָּה אליה כמו תינוק - מוציאה שד אחד: תאכל כבר תינוקי תאכל - ותבכה - אתה הרי כבר רעב. ופְּנִיָּה בן העשר מתחיל לבכות בכי דוחה - ואילו אורזבי תוחבת לו שד לפה - תאכל תאכל. מוצץ פְּנִיָּה בקול - בשפתיו מושך את השד - ואורזבי בידה מטלטלת אותו - את פְּנִיָּה אליה חזק לוחצת, פְּנִיָּה הרי בן עשר - ואורזבי בת שמונה-עשרה. בדאית היא. עכשיו תורה להוביל. את השד מחביאה - שואלת את פְּנִיָּה: קנגש קונם ליש? - מתי יהיה קיץ? פְּנִיָּה עונה: כשתאכלי תפוח תולעים. לך תביא.. - אומרת אורזבי. פְּנִיָּה מביא. אורזבי בזהירות חצי-נוגסת משני צדדים - מסלקת הצידה: הנה - אומרת - אכלתי. קנגש קונם ליש? - מתי יהיה קיץ? כשאהיה לתינוק - ואת לאמא שלי.. - צועק פְּנִיָּה ומטפס על אורזבי אל השד. אם כן - חייבת אורזבי לציית לו - אחרת לא יהיה קיץ לאיש. הוציאה את השד השני - ולפְּנִיָּה נותנת לינוק. כך יושבים הם זמן רב. קנגש קונם ליש? - אורזבי חייבת לפחות עוד פעם אחת לשאול, ופְּנִיָּה עונה לה משהו כך בלחש - ובעיניה מביט. בצחוק מתפרץ נוחתת אורזבי על גבה - קורסת על הרצפה - הורפת מעליה את פְּנִיָּה בידיה. אסור אסור! טיפשון! - ברגליים רוקעת - צוהלת על כל הבית - אתה עדיין פְּנִיָּה קטן.

אלה המתה

אלה חכי - אל תבכי - מה קרה? אבל אלה לא עוצרת - רצה בשדרת תרזות. תרזות פורחות בלהט - נודף ריח תרזות בהיר שיערה של אלה. רצה ובוכה - ופתאום מתיישבת על מדשאה. אנחנו בקושי השגנו אותה. אלה - מה בכל זאת?.. - אבל אלה מסתובבת - מזנקת ממקומה ורצה הלאה. ריבון העולמים!.. - ושוב אנחנו נחפזים אחריה. אנחנו מכירים את אלה אך מעט. לנו היא לא חברה - ולא אהובה לשעבר. אך מוצאת חן - באיזושהי תחושה כנה חמה - שאינה מחפשת לעצמה חיים - אף שאנחנו ואלה איננו דומים כלל זה לזה ומעולם לא היה לנו דבר במשותף. והנה כעת היא רצה נחפזת לשטן - ואנחנו הבחנו בה במקרה ומשום־מה מנסים להשיגה. שדרת התרזות הסתיימה - אלה חוצה את הכביש בריצה - קופצת לתוך חשמלית ומתרחקת. אנחנו גוררים את עצמנו בעצב אל משרד הדקאן ודורשים את כתובתה של אלה. לאחר קבלתו יוצאים אליה. זהו רחוב ישן - בית־עץ ישן. לקומה השנייה - גרם מדרגות. את הדלת פותחת זקנונת על קביים. לאחר ששמעה את שאלתנו - מְדַדָּה חזרה במסדרון - פותחת דלת צדדית ואומרת: אלוֹצֶ'קה - בא אלייך מחזר. יוצאת אלה - היא בחיים בבת־עין ישנונית - בחלוק מקומט חסר צבע - והיא עצמה חסרת־צבע יקירה. אלה תסלחי לי שבאתי - אבל את הפחדת אותי מאוד. מה קרה לך? אלה מביטה באי־הבנה. אומרת: מה איתך וְלִנְטִין? אתה נבהלת כי לא הייתי בהרצאות היום? אבל היו לי דפיקות לב חזקות מהבוקר - אז אני החלטתי לא לצאת היום מהבית. אנחנו מבינים שאלה דוברת אמת: היא לא רצה לפני שלושים דקות באיזו שדרה - היא ישנה. אלה - בשדרות פריחת תרזה: שואגת - שועטת - סוערת: נופלת וממריאה: מסתחררת ברוח: לְמָה? אלה - חרדת פריחת־תרזה. אלה - ריצה מוזרה. אלה - את אומרת שאת מעט חולה? - אז בואי נמצא לך רופא טוב - הוא יבדוק אותך וירפא - ואנחנו כינתיים נחכה במטבח - נחלוט לך כוס יולי עם כל צהוב התרזות שלו. איזו אלה? - החיזור. איך אפשר ליטול את בתוליה? - הרי היא תמות - (נדמה שעדיין לא מתה). המחשבות האלה חולפות בראש. אנחנו מביטים באלה בהתפעלות. היא בנו - בתמיהה ועצב. (משום מה היא לא מושכת מבטים של צעירים בני גילה - הנה גם לנו היא לא מאמינה עכשיו - מצפה למלכודת.) בהצטלכות שני המבטים האלה נולדת תחילתה של ידידותנו העצומה והמעורפלת - שבה יהיו גם ריצה גם אבסורד גם פחד וגם גופינו העירומים - שתהיה חזקה מחזק - תתאחה לצמד - תאריך חיים שלמים.

מרינה המתה

מרינוצ'קה, שלושה מטרים גובהה, הייתכן שלא תזוהה אותה? שני מטרים - הרגליים, מטר - החיוך: מי זה? - זה מרינה. רק אל תכעסי עלינו - אבל אנחנו נכנה אותך מִמְצָא מחוטי תיל, גפרורים וכדורי פלסטלינה - כזה שילדים מכינים בצהרון בליווי צחוק לא מרוסן. יכינו - או אז מרינה מקפצת וקדימה - יוצאת עם הילדים במחולות ומריצה אותם ברחבי בית הספר - תוך שהיא מטיחה בגבם סחבה מגולגלת. הנה טְמֶרָה זִינוּבְיִיבְנָה - הסגנית - נעה לאורך המסדרון - וכנגדה שועטים שלושת המטרים של מרינה, עם שער־נייר־פרוע ועיני הפלסטלינה מחוץ לארובותיהן. טְמֶרָה זִינוּבְיִיבְנָה תגיד למרינה בתקיפות: תפסיקו מיד לרוץ כמו משוגעים. לעומתה, מרינוצ'קה תפתח את פיה בצרחה איומה: לאן הם ברחו? - ותסנן קללה בקול רם. כן־כן... - תאמר הסגנית. אבל מרינה כבר לא בסביבה - היא מרעימה בצעדיה את הסיכוכים של הקומה השלישית, ראשה מגלח את התקרה. אחר כך מרינה מתנדנדת עם הילדים על הטבעות בחצר בית הספר או מטפסת את ה"נמלה" - זה מעין קונסטרוקציה עשויה מסולמות ותרנים. או, שבלי אזהרה, תתפוס את מנהל בית הספר בגרון - בגרון וגם במכנס - ותדרוש לסדר לה משרה של מורה לחינוך גופני. אחרי מריבה קולנית היא מקבלת את הג'וב - ומרינה, עטוית אימונית, שורקת במשרוקית ומביטה באהדה בכנות־כיתת־ה'ו', שגופיות הטריקו שלהן מזדקרות תחת הלחץ. ואז מרינה מתקבלת ללימודים בהתכתבות במכון פדגוגי. ואז מתאהבת ונישאת נישואים מוצלחים - ואז מתחילה ללדת ילדים. מבית הספר באים אליה בקביעות פעם קולגות ופעם תלמידים - עם מיץ ורעשנים. הרעשנים אינם במקרה כאן: רעשנים - שם נעוריה של מרינה. מאושרת בת־שלושת־המטרים מרינה טסה ברחובות אחרי עגלת תינוקות, כאילו היתה מכונית מרוץ - מאריכה בהנקה על ספסלים ללא בושה, מעשנת משמחה ותוך כדי הוצאת העשן מזמרת שירי ערש. בטיפת חלב היא תקבל את הבקבוקים ומיד תשתה את כולם בעצמה: וכי מה יש, חולרות - הרי גם אני צריכה! - תודיע לתור שהשתתק בינתיים. אחר כך סְפֶתוּלָה של מישוה תגניב לה בקבוק אחד קטן. קחי. - תגיד. לנו ממילא יש בעודך. מרינה מאושרת - לקנאת כולם - כל־כך הרבה אפשר היה לכתוב עליה בנוסף. היא כמו סֶטֶר - כל הזמן כמהה לטבול במים. תבוא עם תינוק לפארק - תתפשט עד עירום ותתחיל לרחוץ בבריכה המסריחה - עד שהתינוק יתעורר ויצרח מתוך העגלה. מרינה מבקרת במרחץ הציבורי - אמבטיה ביתית אינה מוכרת מבחינת בעלה. תמיד אינטליגנט - לרוב רופא - או ארכיאולוג - או פולקלוריסט. אחרי שמרינה נאהבת - בחדר איפה שהתרחשה האהבה, נדרש שיפוץ - אבל הבעל של מרינה גם הוא לא אלמן. אלה, על צבעיהם הפראיים וציורי מערבולת - הסרפנים והחצאיות של מרינה! מתה מרינה כך: תתעצבן על משהו פחות־ערך ותגיד - לעזאזל, תולעים - ואז תפרק עצמה לחלקים (היא הרי מִמְצָא). בעולמה המקביל של מרינה צריך קצת להיזהר: הרי האופי אצלה גם שם לא מתקלקל - אבל דמינו לעצמכם את מרינה שניחנה בשמחת האנטי־עולם! שהיא כבר תרוץ כן תשיג אתכם שם - תשליך כן תשליך בכס סחבת רצפה מגולגלת - ארגן תארגן חיים כלל לא משעממים.

◆

שלושה סיפורים קצרים מתורגמים מתוך הספר הפרוזה "הנשים השמימיות של מארי האחו" מאת הסופר הרוסי דניס אוסקין. הם נלקחו משני מחזורים שונים: האחד הוא זה שעל שמו נקרא הספר כולו, והשני - "גברות הצפצפה". היצירות, שאורכן אינו עולה על 500 מילים, כתובות בפרוזה לירית־פולקלוריסטית־מאגית, הנשענת על אמונותיו ואורח חייו של העם המארי היושב באזור הוולגה התיכונה.

זהו ריאליזם פשוט לכאורה, אך מתחתיו מתקיימת תפיסת עולם מיתית, שבה המוות הוא המשך טבעי של החיים. סגנון הסיפורים נע על הגבול שבין שפת היום־יום לשפת האגדה. אוסקין עושה שימוש נרחב בניב המקומי, מה שמערער לעיתים את כללי הרוסית המקובלת. עוד מסימני ההיכר של הפואטיקה של אוסקין: מיעוט סימני פיסוק, שימוש נרחב במקף ארוך וכתובה ב"בלוק" אחד ללא חלוקה לפסקאות. המתרגם (הח"מ) ניסה לשמור על האיכויות האלה, גם כשהן מאתגרות את הקריאה בעברית.

דניס אוסקין (יליד קאזאן, 1977) הוא סופר, משורר, תסריטאי וחוקר פולקלור של המרחב הפינו־אוגרי. הוא חי ופועל בעיר קאזאן, ומגדיר את עצמו כסופר של פריפריה. אף שאינו חותר לפרסום, סרטים שנעשו על פי יצירותיו זכו בפרסים בינלאומיים. ספריו טרם תורגמו לעברית וכמעט שלא נחשפו לקהל הרחב במערב.

תודה למהבר דניס אוסקין על אישורו לפרסום שלושת הסיפורים.

מתה

חורף ישראלי של דצמבר, שבת מוקדם בבוקר, הטלפון מצלצל. סבתא בלומה מתה.

אני שבה ומתחפרת בשמיכות, מחפשת את העצב, את השבר. הבכי לא מגיע. ההכרה מתערפלת, האבסורד שבקיום מכה. הנצח הוא זמני. סבתא בלומה מתה באחרית ימיה. גופה הצנום כוסה תכריכים והורד אל תוך האדמה. מאופקים עמדנו כולם סביב הקבר הפעור, עיני כולנו לחות, ואבי היתום מייבב.

בלילה אני קמה ממיטתי, נועלת את מגפי ההרים, לובשת את המעיל שקניתי לטיול בדרום אמריקה, ויוצאת חפוית ראש אל הצומת. מכונית כחולה ישנה עוצרת לידי. אני מבקשת טרמפ לציאה מן העיר ונענית. ברדיו משמיעים את "נובמבר ריין" למרות שעכשיו כבר דצמבר. אני מתאפקת לא לשיר יחד עם גאנו אנד רווס בקול. שני רמזורים ירוקים ואנחנו מגיעים לתחנת הדלק השנייה מימין. אני יורדת, ממלמלת "תודה".

השעה 2 לפנות בוקר. השיניים שלי נוקשות וגשם מתחיל לרדת. אני מוצאת מחסה בתחנת האוטובוס ומחכה. אבל אין לי למה לחכות, אז אני מתחילה לצעוד בצידי הכביש הראשי היוצא מירושלים. עקבי מגפי מטופפים יחד עם טיפות המים, מכוניות חולפות לידי. אין בי פחד. האספלט קשה והאוויר הקר מצליף בפני, אני מזמזמת מנגינה שקטה וממשיכה ללכת עד שאני מגיעה לצומת גינות סחרוב, ועוצרת. הרמזור שמאלה מתחלף לירוק ואני פורשת את ידי לצדדים ועפה. לאט אני מתרוממת מן הקרקע אל על, שטה עם הרוח מעל הכביש, מביטה כמתוך חלום אל המכוניות הבודדות שבכביש תחתי, אבל יודעת שאני ערה. אני לוקחת נשימה עמוקה מהאוויר הקר ונוסקת גבוה יותר, מתאזנת ודואה. בית הקברות כולו נפרש תחתי. עוד ועוד מצבות, כל כך הרבה אנשים שהיו. בית הקברות ריק מאדם ודומם, רק הצל שלי מרמז בתנועתו על הזמן. אני מנמיכה, תרה בעיני אחרי החלקה של סבתי, ונוחתת בעדינות.

ליד הקבר הטרי אני יורדת על ברפי ומתחילה לחפור. האדמה רטובה אך קשה, וכואב לי. אני מתעוררת לתוך ההזיה. ההיעדר והבלבול לא מניחים לי להפסיק, ואני ממשיכה וחופרת באין תחושה. ציפורני מתמלאות אדמה, כל ידי בויץ. ריח הגשם עדין ונסתר בתוך הריח החריף של האדמה. גם בגדי רטובים ואני רועדת, אבל לא מפסיקה עד שמספיק עמוק. אני מתחפרת בחול היבש שנחשף ונשכבת לידה.

"סבתא?" אני פונה אליה.

"שששש... אני מתה" היא עונה לי.



סצנה ראשונה

היא היתה שם, במרחק נסיעה קצרה. היא היתה שם, במכונית הלכנה עם האורות הכבויים, שומרת על פרופיל נמוך. שם, מחפשת אותה. שם, מחפשת את קרן. היא ידעה איפה למצוא אותה. את קרן. היא ידעה שהיא שם. היא נסעה לשם ונעצרה קרוב לשם במרחק של כמה מטרים משם. היא ראתה אותה. היא פתחה את חלון המכונית ובאה לקרוא בשמה. לפני שהיא הספיקה לקרוא "קרן" העיניים שלה פגשו בעיניים של קרן ובתוך שבריר שנייה היא ראתה איך קרן קופצת כמו חיה פצועה מבין גבעות החול, נעלמת אל תוך המנהרה שמחברת בין שני צידי הכביש. היא באה לצאת מהרכב ולעקוב אחריה אבל אז גל התקשרה. היא נשמעה מבוהלת. מבוהלת נורא. גל, בת הזקונים. גל, שעדיין לא מבינה. גל, שמשדלים לא לדבר כשהיא במרחק שמיעה. גל, שפתחה לשוטר את הדלת וידעה ולא ידעה בו זמנית למה שוטר דופק על הדלת ב־11 כלילה. אז היא ויתרה על הניסיון לתפוס אותה, את קרן, על חם הפעם, ונסעה משם. ונסעה משם הביתה. נסעה משם הביתה אל גל, אל השוטר שעזב, אל המעטפה. היא הגיעה ועוד לפני שניסתה להרגיע את גל פתחה את המעטפה. באותיות דפוס שחורות גדולות מאוד על נייר לבן מאוד היה כתוב "צו הרחקה" ו"קרן". היא ידעה שזה יקרה. זה היה ברור. אחרי חצי שנה... זה היה מוכרח לקרות ועם זאת – היא לא היתה מוכנה.

קרן. קרן, הילדה הבכורה שלה. קרן, הילדה היפה שלה. קרן, מצטיינת השכבה בכל שנה מאז כיתה ז'. קרן, שסיפרה לה הכל מאז שלמדה לדבר. קרן, שלא נרדמה באף מסיבת פיג'מות והיה צריך לבוא לקחת אותה באמצע הלילה. קרן, שפתחה לצאת לטיולים שנתיים בגלל שהיא לא הצליחה להירדם מחוץ לבית. קרן, שאכלה רק את האוכל של אמא. קרן, שאכלה רק את האוכל שלה.

קרן, שבחודשים האחרונים המיטה שלה נשארת ריקה. קרן, שבחודשים האחרונים לא מגיעה לארוחות שיש. גם לא לערבי חג. קרן, שפספסה את חגיגות יום ההולדת שלה השנה. קרן, שהפסיקה לדבר. קרן, שלא אומרת מה עובר עליה יותר. קרן, שהפסיקה לגמרי לחזור הביתה. קרן, שמצאה לה בית אחר. קרן. קרן שלה. קרן שהלכה, חיפשה ומצאה לעצמה אמא אחרת. אמא של מישהו אחר. קרן שהיא כבר לא קרן שלה.

היא הסתכלה שוב על הדף שהיה בתוך המעטפה. היא קראה שוב את האותיות הגדולות והשחורות. ועל אף. ולמרות – מצב אמא נכנס לפעולה. קרן היא עדיין הבת שלה. ובגלל זה היא חייבת. ובגלל זה היא מוכרחה.

היא נכנסה לאוטו ונסעה. הפעם היא תהיה חייבת לתפוס אותה. את קרן. הפעם היא מוכרחה.

סצנה שנייה

הבית כולו מחופה חלונות שקופים. חלונות שקופים במטבח, חלונות שקופים בסלון, חלונות שקופים ליד דלת הכניסה. חלונות שקופים בחדרי השינה. זה עוזר. זה הופך את העבודה שלי לקלה.

אין גדר. גם זה הופך את העבודה שלי לקלה.

החלקה ליד לא בנויה וגם זה הופך את העבודה שלי לקלה. יש שם גבעות חול שמאפשרות להסתתר בצורה כמעט טובה.

זו המשמרת הקבועה שלי. 20:00 עד 00:00. אני מתמקמת. יש שקע בחול שקיבל את הצורה שלי. הוא נוח כמעט כמו כיסא. החול מחמם כמעט כמו מזגן. החושך הוא החבר הכי טוב שלי.

אני מסתכלת על המכוניות שחונות בחוץ. שתי המכוניות שלה שם. המכוניות של השכנים אינן. גם זה הופך את העבודה שלי לקלה.

אני משנה תנוחה וממקדת את המבט. דרך החלונות השקופים במטבח אני רואה אותה עובדת במחשב. מפעם לפעם היא מעיפה מבט החוצה, מסיטה מעט את הווילונות החדשים (טיפשה. אם כבר שמת וילונות, למה שקופים?) כאילו היא מרגישה שמישהו צופה. כאילו היא יודעת שאני כבר שם.

אני קמה ומתקרבת קצת, מגיעה ממש עד לחלון. אני מתרוממת במהירות, רואה שהיא בודקת מבחנים במחשב ומתכופפת שוב. אני מתרחקת וחוזרת אל השקע שלי ואז שולחת לה הודעה: "מגיע לה מאה, אל תהיי קמצנית". כמובן שאני שולחת את ההודעה ממספר אחר. הורדתי אפליקציה. את המספר שלי היא חסמה. מזמן. וגם את המספרים הקודמים. אני משנה מספר כל שלושה ימים.

אני מחכה לראות את התגובה שלה. הפנים שלה מחווירות. הראש מסתובב לכל הכיוונים. היא מחשיכה את הבית.

אני כמעט מחייכת. בשלב הזה היא היתה אמורה להיות רגילה. אני שולחת לה הודעה נוספת: "זו רק אני. אין סיבה לבהלה".

סצנה שלישית

"את לא יכולה להגיע לכאן יותר. את לא יכולה להיכנס. את לא יכולה לעמוד ליד הכניסה. את לא יכולה להתקרב לבית הזה יותר. את צריכה ללכת קרן. את צריכה ללכת ואת לא יכולה לחזור. זה הסוף קרן. זה הסוף ולא נראה עוד אחת את השנייה". הדלת נסגרת. בעלה עומד ליד שער הכניסה לחצר. הוא פותח אותו ומחכה שאצא דרכו ולעולם לא אחזור בחזרה. הוא רק שכח שאני יודעת את הקוד. ושיש לי מפתח.

אני הולכת. לאט. הולכת לאט. אני לא מסתכלת עליו כשאני חוצה את החצר. הוא לא מסתכל עלי כשהוא סוגר את השער ואני נשארת בחוץ.

אני בחוץ. לפני יום היא אמרה שהיא אוהבת אותי כמו שהיא אוהבת את הבנים שלה. היא אמרה לי שאני הבת שמעולם לא היתה לה. היא אמרה לי שאני מה שהיא חיכתה לו כל החיים. היא אמרה לי "דידו" כמו שהיא אומרת לבעלה. היא סידרה לי חדר. חדר רק שלי. חדר כמו שיש לכל אחד מהבנים שלה. חדר עם מיטה ושולחן וכיסא ופוף ומדף לספרים. היא צבעה את הקירות בכחול בהיר כי זה הצבע שאני אוהבת. היא הציגה אותי בתוך הבת שלה לכל המשפחה. לכל החברים. היא לקחה אותי לחתונות, לבר-מצוות. לכל האירועים. במקרה תמיד היה את השוקו שאני אוהבת ומאפינס לארוחת הבוקר. כולם ידעו שצריך לשאול

אותי אם אפשר לשתות או לאכול אותם. זה הפך להיות הבית. כשאמרתי למישהו שאני הולכת הביתה, התכוונתי לשם. היא הפכה להיות האמא. כשדיברתי על אמא, התכוונתי אליה. ביקשתי את אישורה להכל וסיפרתי לה הכל. התייעצתי איתה בנוגע לכל. דיברנו יחד על הכל. לא היה נושא שהיה בחוץ. היא היתה כל מה שהיה לי בחוץ.

ואז. היא אספה אותי אחרי שהתחמקתי בזהירות. לפחות כך חשבתי. נכנסתי למכונית והיא נתנה לי חיבוק ונשיקה. היא אמרה "דידו קרן" ועניתי לה "דידו" בחזרה. התחלנו בנסיעה. נסענו לבקר את בנה הבכור בבסיס. קצת אחרי שהתחלנו בנסיעה שמנו לב שמכונית לבנה שנוסעת במהירות מטורפת, נצמדת אלינו מאחור ומאותתת. המכונית נראת לי מוכרת למרות שאני לא מבינה דבר במכוניות. עצרנו בצד וגם המכונית הלבנה עצרה. אמא שלי יצאה ממנה. היא ניגשה ישר לכיסא הנהג וצעקה. הייתי כל כך בהלם שלא הבנתי מילה.

רק אחר כך דברים התחילו להתחבר.

החברות הכי טובות שלי, שידעו כל הזמן, דיברו. החברות הכי טובות שלי והאימהות שלהן שידעו הכל כל הזמן ספרו לה ולאבא שלי הכל.

החברות הכי טובות שלי סיפרו להם שבכל לילה שלא ישנתי במיטה בחדר ילדותי לא ישנתי אצלן. ישנתי אצלה.

הן סיפרו להם על כל ארוחות השישי וארוחות החג שאכלתי איתה ועם משפחתה, לא איתן.

הן סיפרו להם שאנחנו מסתובבות יחד והיא קוראת לי "הבת שלה" בפני כולם.

בצד הכביש, כשאני מתכווצת בכיסא שליך הנהג והיא מנסה להסביר, אמא צעקה.

אמא צעקה שהם ידברו עם היועצת. שהם יספרו למנהלת בית הספר. שהם יתקשרו למפקחת. שהם יפנו למשרד החינוך. שהם ילכו למשטרה. שהם ידאגו שהיא לא תחזור ללמד. שהיא לא תחזור ללמד לא בתיכון הזה ולא באף תיכון אחר במדינה. אמא שלי משכה אותה אל מחוץ לאוטו וטלטלה אותה. היא טלטלה אותה עד שלא נותרה לה ברירה. עד שלא נותרה לנו ברירה.

עכשיו היא נפרדת ממני ואומרת "לכאן את לא יכולה לחזור יותר, ילדה".



בריז'יט בארדו או החלום של סן-טרופז



בריז'יט בארדו היתה עבור בני דורי חלום נעורים. היא היתה יפה, חופשית, מינית ובלתי מושגת. במבט לאחור ובמושגים של היום היא היתה שמרנית, משום שעם כל היותה משוחררת בסרטיה היא לא הצטלמה בעירום מלא או בסצנות מיניות בוטות. אבל היא היתה סמל שביטא אופטימיות אצל דור שלם של צעירים באירופה. הימים היו אלה של אחרי מלחמת העולם, תקופה שבה השלום האירופי היה יציב והתקווה שלטה בכיפה. ביתה בסן טרופז היה סמל: עיירת חוף מנומנמת שהופכת בקיץ למקום בילוי סואן, והקיץ נראה אינסופי: ים, חול וצדפים, כמו בשירה היפה "La madrague". ויותר משהיתה סן-טרופז מציאות, היא היתה חלום. חלום שכדברי השיר מתגשם כל קיץ, כאשר השמש שוטפת את החוף ואורה מלטף. השיר אינו שיר של שמחה, יש בו עצב, כי כאשר הקיץ מפנה את מקומו לסתיו, החוף מתרוקן וכך גם העיירה. המבלים שגדשו אותו חוזרים צפונה, ובמקום מלכות השמש מגיעות עונות הגשם והקור. אבל היתה הבטחה: בשנה הבאה הכל יחזור – השמש, הים והצדפים. הדבר המיוחד בשיר הזה (שהפך להיות במידת מה המייצג של תרבות זו) הוא שהשיבה העונתית היא נצחית. כלומר הקיץ ישוב לבטח, הנעורים לא ייפסקו.

במחצית השנייה של המאה העשרים, שהיום נראית לנו כמשהו דמיוני, זו היתה האווירה. כולנו חלמנו להיות בסן-טרופז עם בריז'יט, כולנו שאפנו להגיע אל חוף התכלת ולהיות חלק מחגיגת הקיץ, וכולנו האמנו שלא נזדקן לעולם.

מותה של בריז'יט בארדו הוא אקורד אחרון בגסיסתה של תקופה. הגם שהיא עצמה פרשה מן הקולנוע בשנות השבעים של המאה הקודמת, רוחה היתה שורה עדיין. ואפשר לומר שמותה הוא מותה של תרבות ה"ואקאנס" הצרפתית. אין צורך לחזור ולהדגיש את ההבדל הגדול בין התקופה ההיא לימינו. המאה ה-21 מצטיירת כחלום בלהות לעומת העבר. שום דבר אינו בטוח, וצללים כבדים מופיעים בפניות שונות של העולם. אבל יותר מכל, האופטימיות של אז גוועה. לא רק אי אפשר לתכנן את החופשה של הקיץ הבא, אי אפשר לחשוב גם מה יקרה בעוד חודש או שבוע. ובישראל המצב אקוטי עוד יותר.

דומה שהמאה ה-21 מצטיירת כתקופת שפל, עונה של שינויים טקטוניים. עונה שבה נראים החיים יותר ויותר שבירים. נעלמה רוח החופש של החופשה, ולכן כשמאזינים לשיר העצוב-שמח הזה עולים געגועים לתקופה שהוא מבטא. צריך לנסות ולשמר איכשהו את החלום שהוא נושא, חלום על חופש ללא צללים, על ביטחון ואופטימיות, ועל תחושת השמחה הפשוטה של "שמש, חול, מים וצדפים". ואם החלום הזה עדיין לא מת, גם אם בארדו כבר איננה, ייתכן שרוח סן-טרופז תוסיף להתקיים איכשהו. צריך לנסות.



תפארת הפתיחה

הדר לוטן, עין תחת עין, פרס 2024, 78 עמ'

אֶלֶף תִּשְׁעַ מֵאוֹת שְׁמוֹנִים

אלו הייתי שבתאי היו מגלים שיש לי עוד ירח וקוראים

לירחי החדש על שמה של אשה שיפיה הצית מלחמה. אלו הייתי הירח החדש הייתי צוחקת צחוק קדמוני וחגה עם עשרות אחיותי הירחיות, אלה שהתגלו ואלה שטרם התגלו, בין רוחות עזות, אבק וגושי קרח. אלו הייתי מגפת האבעבועות השחורות הייתי קדה קדה עמקה ונעלמת מהעולם, מפנה את הבימה לדיוות הצעירות שמתחלפות כל עשור. אלו הייתי ג'ון לגון הייתי נרצחת בפתח ביתי, הופכת לירח חדש ושמו imagine, מפנה את המטה למהפכות חדשות ולזעם אחר, הודפת מהסדינים את עירם המלחמה

המזדקר. אלו הייתי מרק צ'פמן הייתי דופקת חמשה קליעים בחזה הפסיכיאטר וחמשה לשחרור הילד הפנימי ומחזיקה חזק-חזק את הספר ביד בזמן ששוטרים לוקחים אותי מטה מחלקות השיפון אל שדות תות לעד.

השיר 'אלף תשע מאות שמונים' מאת הדר לוטן הוא יצירה המשלבת בין האישי לקולקטיבי, ובין המאקרו-קוסמי למיקרו-ביולוגי. לוטן, ילידת 1980, היא משוררת בולטת בדורה.¹ וביצירה זו היא מפרקת ומרכיבה מחדש את מושג הזמן דרך אירועי אותה שנה. השיר בנוי סביב המבנה התחבירי החוזר "אלו הייתי". טכניקה זו, המזכירה תפילה או לחש קדום, מעניקה לשיר דחיפות פנימית. כל "אילו" כזה הוא ניסיון של הדוברת להשיל מעליה את זהותה המיידית וללבוש זהות של אובייקט או סובייקט היסטורי. השיר נע מהמאקרו (כוכב שבתאי) אל המיקרו (הווירוס) ומשם אל הדרמה האנושית המדממת של דצמבר 1980.

"אלו הייתי שבתאי היו מגלים שיש לי עוד ירח וקוראים לירחי החדש על שמה של אשה שיפיה הצית מלחמה. אלו הייתי הירח החדש הייתי צוחקת צחוק קדמוני וחגה עם עשרות אחיותי הירחיות, אלה שהתגלו ואלה שטרם התגלו, בין רוחות עזות, אבק וגושי קרח" - בפתחת השיר, הדוברת משתוקקת להיות כוכב הלכת שבתאי. הבחירה בגרם שמיים זה אינה מקרית - בשנת 1980 חלפה הגשושית "וויאג'ר 1"

ליד שבתאי וגילתה ירחים חדשים. הקישור בין האסטרונומיה למיתולוגיה ("אשה שיפיה הצית מלחמה" - רמז להלנה מטרויה ולירח "דיוני") שלדעת המשוררת נקרא גם על שם הלנה מטרויה) יוצר מתח בין היופי הקר של היקום לבין האלימות האנושית היצרית.

מניין ירחיו של שבתאי הוא מלאכה שקשה לדייק בה, מעין ספירה שאין לה סוף בממלכת הקרח והאבק. מבחינה טכנית, כל גוש קרח השבוי בתוך מערכת הטבעות המרהיבה עשוי להיחשב לירח, והגבול המפריד בין סלע קפוא לבין גרם שמיים בעל ממשות נותר מטושטש, נתון לפרשנות של קנה מידה.

נכון לשנת 2025, עומד מניינה של הפמליה הלילית על 274 ירחים שזוהו בוודאות. מתוכם, רק ל-53 הוענקו שמות - עדות לרצון האנושי להעניק זהות לתוכו של הריק הגדול. בכך ביסס שבתאי את מעמדו ככוכב הלכת בעל חצר הירחים הגדולה והענפה ביותר במערכת השמש שלנו. מה שמעניין לגבי הירחים של שבתאי הוא שהם אכן קרויים על שם דמויות מיתולוגיות ממיתולוגיות שונות.³



הדר לוטן, צילום: ניר מהלמן

אלו הייתי מגפת האבעבועות השחורות הייתי קדה קדה עמקה ונעלמת מהעולם, מפנה את הבימה לדיוות הצעירות שמתחלפות כל עשור - האבעבועות השחורות היתה מחלה שליוותה את האנושות במשך אלפי שנים, גבתה את חייהם של מיליוני בני אדם והשמידה ציוויליזציות 4 המעבר החד למגפת האבעבועות השחורות, שהוכרו על מיגורה מהעולם בדיוק באותה שנה, מציג את המוות כ"דויה צעירה" שמפנה את הבמה. יש כאן תפיסה מחזורית, כמעט אכזרית, של ההיסטוריה - מגיפות מתחלפות, איקונים נופלים, והעולם ממשיך בחוגו.

"אלו הייתי ג'ון לגון הייתי נרצחת בפתח ביתי, הופכת לירח חדש ושמו imagine, מפנה את המטה למהפכות חדשות ולזעם אחר, הודפת מהסדינים את עירם המלחמה המזדקר" - שיאו של השיר הוא בעיסוק ברצח ג'ון לגון. הדוברת מבצעת כאן היפוך מגדרי ומעמדי מרתק. היא רוצה להיות לגון קורבן הרצח, אך בריזומנית היא מבקשת להיות הרוצח, מרק צ'פמן. אולם, זהו אינו רצח לשם הרס, אלא רצח של הממסד המדכא ("הפסיכיאטר") לטובת שחרור "הילד הפנימי".

ג'ון לגון, סולן להקת החיפושיות, נרצח כידוע ב-8 בדצמבר 1980 בפתח ביתו.⁵ להיטו המפורסם ביותר היה ⁶ imagine והוא גם מפורסם בכך שנכנס למיטה (האירוע הונצח וצולם) עם אשתו השנייה, יוקו אונו, בשנת 1969 במסגרת המאבק למען השלום ונגד מלחמת וייטנאם.⁷

"אלו הייתי מרק צ'פמן הייתי דופקת חמשה קליעים בחזה הפסיכיאטר וחמשה לשחרור הילד הפנימי

החווה שיוצרת לוטן עם הקורא מתממש במלואו בספר זה והוא מומלץ מאוד.

- 1 ראיין עם שלומי חתוכה <https://tinyurl.com/lotan1932026a>
- <https://tinyurl.com/lotan1932026c>
- 2 <https://tinyurl.com/lotan1932026e>
- 3 <https://www.space.gov.il/node/132426>, <https://tinyurl.com/lotan1932026d>
- 4 <https://tinyurl.com/lotan1932026f>
- 5 <https://tinyurl.com/lotan1932026g>
- 6 <https://he.wikipedia.org/wiki/Imagine>
- 7 <https://tinyurl.com/lotan1932026h>
- 8 <https://tinyurl.com/lotan1932026i>
- 9 <https://tinyurl.com/lotan1932026j>

וּמְחִזְקָהּ חֶזְקָהְזָק אֶת הַסֵּפֶר בְּיַד בְּזִמָּן שְׁשׁוּטְרִים לֹקְחִים אוֹתִי מִטָּה מְחַלְקוֹת הַשִּׁיפּוֹן אֶל שְׁדוֹת תּוֹת לְעֵד, - מֵרַק צ'פֶּמֶן הִיָּה רֹצַחוֹ שֶׁל גִּזּוֹן לִנְוֹן וִידוּעַ שֶׁסִּבֵּל מִבְּעִיּוֹת נִפְשִׁיּוֹת. עַל נוֹשֵׂא הַיֶּלֶד הַפְּנִימִי תוֹכְלוּ לִקְרוֹא כֵּאֵן.⁸ הַסֵּפֶר שֶׁעֲלִיו מְדַבֵּר הַדּוֹבְרַת-הַשֵּׁרָה הוּא כְּמוֹכֵן הַסֵּפֶר הַתַּפְסָן בְּשֵׁרָה הַשִּׁיפּוֹן שֶׁל ג.ד. סֵאלִינְגֶר, סֵפֶר שֶׁצ'פֶּמֶן טֵעַן שֶׁהִיָּה הַשֵּׁרָה לִרְצַח. בְּרַגְעִים שֶׁאַחֲרֵי הִירֵי, צ'פֶּמֶן לֹא נִיסָה לְהִימְלֵט. הוּא פִּשׁוּט הַתִּיִּשְׁבַּע עַל הַמְדַרְכָּה וְצִלֵּל לְתוֹךְ הַסֵּפֶר שְׁבִירוֹ, זֶה שְׁכִינָה 'הַהֲצָהֳרָה שְׁלִי'. בְּעִינֵי הַמְעוֹרְעֵרוֹת, הוּא וְהַגִּיבּוֹר הוֹלְדֵן קוֹלְפִילֵד הִיוּ לֵאחֶד, וְהִרְצַח שֶׁל לִנְוֹן נִתְפַּס אֲצִלּוֹ כְּמֹרֵד הַכְּרַחֵי נֶגַד הַזִּיּוּף' שֶׁהַכּוֹכֵב יִיצֵג. שְׁדוֹת תּוֹת לְעֵד מִתִּיַּחַס כְּמוֹכֵן לְשִׁיר 'שְׁדוֹת תּוֹת לִנְצַח' שְׁבוּ רֵאֵה לִנְוֹן אֵת הַיִּשְׁגוֹ הַחֲשׁוֹב בְּיוֹתֵר בְּתַקּוּפַת הַחִיפּוּשִׁיּוֹת,⁹ וְהוּא מִתִּיַּחַס לְבֵית יִתּוּמוֹת שְׁלִירוֹ גִּדֵּל לִנְוֹן הַיֶּלֶד, וְלֹא דוּוֹקָא לְשְׁדוֹת תּוֹתִים שֶׁל מִמֶּשׁ. הִירִידָה מִ"חֶלְקוֹת הַשִּׁיפּוֹן" (הַמְזוּהוֹת עִם חֲרַדַּת הַהֲתַבְּגָרוֹת שֶׁל הוֹלְדֵן קוֹלְפִילֵד) אֶל "שְׁדוֹת תּוֹת לְעֵד" הִיא שִׁיבָה אֶל הַתִּמְיָמוֹת, אֶל הַסּוֹרִיאִלִּים, וְאוּלֵי אֶל גְּאוּלָּה דֶרֶךְ הַמּוֹוֹת. לְדַעַת הַמְשׁוֹרְרַת - שְׁעִימָה עֵרַכְתִּי רֵאִיוֹן קֶצֶר - "הִיַּחַס שְׁלִי בְּשִׁיר לְשִׁיטַת הַתְּרַאפִּיָּה שֶׁמְדַבֵּרַת עַל הַיֶּלֶד הַפְּנִימִי הוּא דוּ-מִשְׁמַעִי וּמִתְקַשֵּׁר

גַּם לְסִיפּוֹר שֶׁל צ'פֶּמֶן וְגִזּוֹן לִנְוֹן, וְלַגִּיבּוֹר שֶׁל הַתַּפְסָן בְּשֵׁרָה הַשִּׁיפּוֹן. כְּלוּמֵר, גַּם עַל אִיזוֹ נִפְיָלָה מִגֵּן עֵדָן שֶׁל יִלְדוֹת אֶל בְּגֵרוֹת, נִיסִיוֹן לְהִיאַחֵז בִּילְדוֹת וּבְתִמְיָמוֹת, גַּם רְמִיזָה אִירוֹנִיָּת עַל הָאֱלִימוֹת שֶׁקֵּרְתָה שֶׁם שֶׁהִיא מֵה שֶׁמְשַׁחֲרֵת בְּשִׁיר אֵת הַיֶּלֶד הַפְּנִימִי, לְעוֹמַת הַתְּרַאפִּיָּה שְׁאוּלֵי מִצְטִיירַת כְּאִיזָה אִיִּדִיָּאל חִיצוֹנִי. אֱלִימוֹת שֶׁהִיא מְנוֹגֶדֶת כְּבִיכּוֹל לְתִמְיָמוֹת. אִפְשֵׁר לְהַבִּין בְּכָל מִינֵי דְרָכִים, הַכֵּל מִתְחַבֵּר."

סיכום: השיר כפעולת תיקון

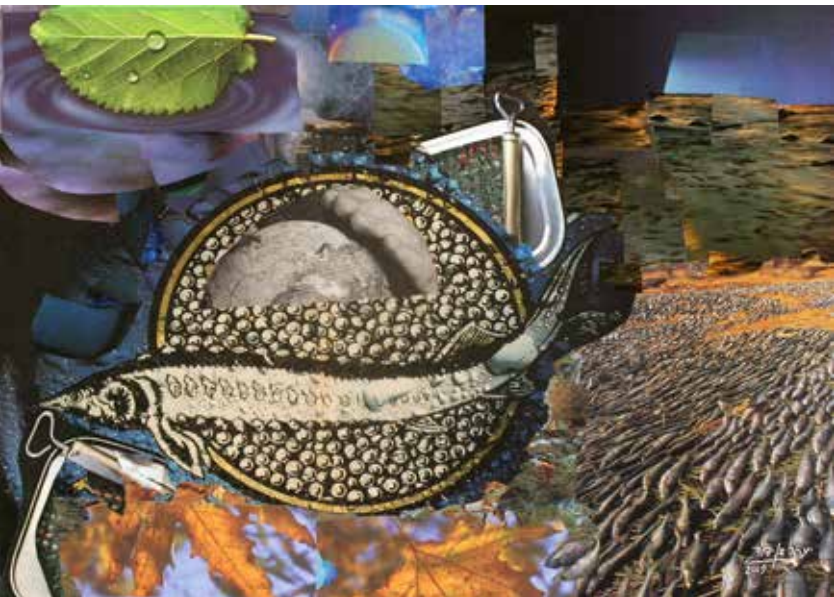
השיר 'אֶלֶף תִּשְׁעַ מֵאוֹת שְׁמוֹנִים' מְצַלִּיחַ לְלַכּוֹד אֵת הַ"צִּיטָטִיסט" (רוח הַזִּמָּן) שֶׁל הַתַּקּוּפָה דֶרֶךְ פְּרִיזְמָה אִישִׁית מְאוּד. הוּא אֵינּוּ מִסְתַּכֵּל עַל הַהִיסְטוֹרִיָּה כְּעַל רִצְף שֶׁל עוֹבְדוֹת, אֲלֵא כְּעַל מְרַחֵב שֶׁל אִפְשֵׁרוּיּוֹת קִיּוּמִיּוֹת. הַדּוֹבְרַת מְצִיעָה לָנוּ "תִּיקוֹן" פּוֹאטִי: בְּשִׁיר שֶׁלָּה, הַקְּלִיעִים אֵינִם פּוֹגְעִים בְּאִמּוֹן, אֲלֵא בְּמַחְסוּמִים הַנִּפְשִׁיִּים הַמּוֹנְעִים מִמֶּנּוּ חוֹפֵשׁ. זֹהֵי כְּתִיבָה בְּשִׁלָּה, אֲמִיצָה, הַטְעוּנָה בְּמִטְעַן תְּרַכּוּתִי רַחֵב וּבִיכּוֹלַת לִירִית מְרַשִּׁימָה.

הִיכּוֹלַת שֶׁל הַיּוֹצֵרַת לְקֶשׁוֹר בְּשִׁיר אֶחָד בֵּין אִסְטְרוֹנוֹמִיָּה וְהִיסְטוֹרִיָּה, וְכְמוֹכֵן לְעֵרֵב אֵת שְׁנַת הַהוֹלְדָתָה, מְרַאֵה עַל יְכוּלַת שֶׁלֹּא נִפְּוֶצָה לְרוֹב בֵּין הַיּוֹצֵרִים שֶׁלָּנוּ שֶׁמְעַדִּיפִים לְיִצוֹר שִׁירִים פְּחוֹת רִגְשִׁיִּים וְיוֹתֵר פְּשׁוּטִים.

גיליון
119
א ב י ב
תשפ"ו
2026

פִּסְיָפּוּס

כתב-עת לשירה ולאומנות



אסף ענברי, נתן ועמוס, ידיעות ספרים
2026, 270 עמ'

"אלתרמן ועוז. נתן ועמוס. סיפור צמיחתם למעמדם הייחודי כנביאים חילונים ארוג בסיפורם המשפחתי, בנשים שבחייהם ובהתפתחותם כיוצרים. מעורבותם בהיסטוריה הישראלית... שתחילתה בפרשת לבון ושיאה במלחמת ששת הימים, היא דרמה אישית ופוליטית מסעירה..." (גב הספר).



ישי שריר, חנוך הרופא מכורזים, עם עובד
2026, 242 עמ'

חנוך, הרופא מכפר כורזים, מופקד על חייהם ובריאותם של תושבי הכפרים שליד הכנרת. במציאות של לפני אלפיים שנה, נאבק חנוך גם בטבע וגם ברבי מאיר, אב בית הדין הקנאי של הכפר. כשמופיע בכפר ישוע מנצרת, נרקמת בינו לבין חנוך מערכת יחסים של הערכה ושל חשד... על אודות תקווה ויאוש, משפחה ואבהות, ועל התעקשותו של אדם טוב לרפא ולהציל בזמנים קשים" (גב הספר).



אדריאן רייץ, זה לא יהיה כל כך קל, מאנגלית: רעות בן יעקב, טנג'יר 2025, 86 עמ'

"יש מקום בין שתי חרשות עצים שהעשב צומח במעלה הגבעה/ ושם הדרך המהפכנית ההיא נמוגה אל הצללים/ ליד נקדת המפגש שננטשה על ידי הנרדפים/ אלה שנעלמו בינות לאותם הצללים..." (אילו זמנים הם אלה).

המלצות עיתון 77

יקיר בן משה, למתוח את עורקי הבוקר, הקיבוץ המאוחד 2026, 83 עמ'

"ממה אתה בורח, שאלתי את רוכב האופניים/ מהכל, הוא ענה/ בורח מהבית, מהאמת, מהזמן/ נוטש את הילדים, האשה, ההורים, עוזב/ את המלים, הספרים, השירים, את השעות הארוכות של הילדות/ מוחק את הברידות/ הכמיהה, שוכח את חלומותי/ תפלותי, זכרונותי, נוטש את שפתי/ יוצא לדרך".



רוני סומק, חותמת בדרוכן הגוף, כנרת ביתן מודן 2026, 96 עמ'

"התזמרת הזאת מעולם/ לא כבתה אש, אפלו לא גפרור/ אבל על ראש הנגנים/ בוערים הכובעים/ וזה באהבה כל/ הספור" (תזמורת מכבי האש).



ארנסט קסירר, מסה על האדם, תרגמו יהודה לנדא ורפאל עמית, ארגמן 2026, 246 עמ'

"התרבות, על פי קסירר, אינה רק ביטוי של רוח האדם אלא הבסיס לעצם יכולתנו להבין את עצמנו ואת עולמנו. קסירר מזמין אותנו לגלות מחדש את התקווה הטמונה ביכולת האנושית לעצב עולם בעל משמעות וערך" (גב הספר). הספר פורסם לראשונה ב-1944.

סבינה מסג, 12 קילומטר מלבנון, הקיבוץ המאוחד 2025, 146 עמ'

"אלהים, עשה שאחור אל שבילי כלי/ בלי להגיס לבי, שהקשח בינתים על ידי האסון, והוא עדין יחסיר פעימה/ כמו פעם/ מול העדין העדין הזה של/ נרקיס ראשון" (תפילה).

גלי דנה זינגר, אשליה מתקנת, פרדס 2026 עמ', 207 עמ'

"כשא' בחרה באהבה/ היא לא ידעה שתצטרף לבחר/ בין אהבת נצח/ לבין אהבת אמת/ מה ההבדל? שאלה" (א).

מרב זקס פורטל: אני שוקלת להפסיק לשקר לרקפת שלי, פרדס 2026, 58 עמ'

"בקרנסו מפה השמש/ עציץ על מעקה חלוד, עלי כותרת מתעלפים/ ובחלומה/ טללי יער, סלעים/ עופות לילה מתנשפים" (אני שוקלת להפסיק לשקר לרקפת שלי).

שולמית בת-עמי, יש נהר שלא פצה את פיו, עמדה 2026, 96 עמ'

"כל השקרים שאלמת לי/ היו כזר ורדים/ אשר יבשו בין דפי תמימות/ ואני מנסה להזכר בניחוח/ שהתפוגג/ ובבהר היום אאסף לפתח חלון" (אלומה).



יעל רן, מבעד לעצב השקוף, פרדס 2026, 92 עמ'

"חלקי עור על מקשי מקלדת/ גלגל שערות מרקד על רצפה/ עפרון מכרסם בקצהו השמאלי/ תריס משתהה בחצי התרון/ דפים פזורים על שלחן - ראיות/ לשרטוט קלסתרון העצב" (ראיות).

ענת קוריאלי: גברת פרקיסון ואחרים, קטבים 2025, 200 עמ'

קובץ סיפורים מתקופות שונות בחיי המחברת. הסיפורים בחלקו השני של הקובץ נכתבו על מחלתה של קוריאלי. קל להזדהות עם סיפוריה המהולים בהומור דק ובכאב.



