

עיתון 77

גליון 449 • סיוון - תמוז תשפ"ו • יוני-יולי 2026 50 ש



הברוש

שתול

באדמה

כסימך

קריאה

בסוף

התשובה

למי

שתהה

כיצד

נראה

האגו

של

הטבע.

מלכות ישראל

فلسطين

רואים אור ב־ספרי עתון 77



רואה אור ב־



שירים

עמרי גנשורא	5-4	אפרת מישורי על לראות ולהתראות מאת עמית בן עמי	12
גילי חיימוביץ'	8	יעל רן על אני המשיחה מאת גפן מרגלית כנעני	14
ענבל כהן	9	יערה בן דוד על לעמוד ליד האפשרי מאת עפרה קליגר	16
אוסף מנדלשטם, מרוסית: עמיר עקיבא סגל	11	יוסי ברנע על אנחנו, המשרתים, מאת עוז בן נון ועוז סימינובסקי	18
לאונרד כהן, מאנגלית: ערן צלגוב	11	מאיה בז'רנו על מגילת האנושי מאת דן ערמון	20
שירי ארד איבצן	17	עדי דקל טננבוים על טוב שאבא קיבל סרטן מאת גלעד כהנא	22
שלמה בן בסה	19	ועל גנים בימי מלחמה מאת תיאודור צריץ'	22
מיתר הלל קורמן	21	חלי אברהם איתן על הנשים הסמויות מאין מאת נורית יעקבס	24
נעם טל	25	צדרכיים	24
יאיר ציון טייב	27	איריס שפירא ילון על בוא ניקח את זה אופליין מאת אבי לוי	26
ענת קוריאלי	29	דנה הר-אבן על עץ וחיות אחרות מאת ערן צלגוב	28
רועי תקוע	31		
חגי לב אל	33		
איבון קוזלובסקי גולן	39		
נחמה פרבר	41		
דורית הלר	41		
יעל שרף	50		
מאיה מנדלוביץ'	51		
תמר כהן שמאי	51		
גל קרקו	53		
משה ב. יצחקי	54		
עמיר ספיר	54		
נועם ויסמן	55		
טליה בירקאן	55		
אלעד לוי	56		
רבקה איילון	56		
דן לוז	57		
רונית ליברמנט ורדי	57		
אביעד נתנאל	58		

מאמרים

אלכס גורדון, הנבואה הדיסטופית של זיגפריד ליכטנשטטר	32
רבקה איילון על שירי מכתבים של מאיר ויזלטיר	34
צדוק עלון על ישות ועל אינות בכפיפה אחת, בספרה של נילי דגן	36
ניק קושניר, להתפלל מבלי להאמין, בעקבות סיפורים של פסואה	40
סם ש' רקובר, תעלומת ההכרזות	42

מדורים

עידן בריר, קצה מערב, אורידס פונטלה	6
יואב איתמר, תפארת הפתיחה, 'המראה' תומר קליין	10
רפי וייכרט, מאות, פרידה מישראל פנקס	15
רוני סומק חצי פינה, אדם וגייבסקי, מפולנית: רפי וייכרט	23
אילן ברקוביץ', שירת ישראל, ארלט מינצור, 'תמונה'	30
צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית, רינה לזנייר	35

שיחה

חגית גרוסמן עם טל כהן שלו	46
---------------------------	----

סיפורת

מאירה קינן מנסור, בית	59
תמר פריד רובננקו, אח אברם	64
ענבל עמית, דירה להשכיר, אני אהיה פה	66

בשער: רוני סומק, ברוש

עתון 77

Iton 77

Literary Magazine

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,
Idan Barir, Gilad Hay.

50 שנה



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

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

77iton@gmail.com

www.iton77.com

טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

כתב עת לספרות ולתרבות

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, עודד פלד, שלום
רצבי, עידן בריר, גלעד חי

הגיליון הזה

רשימות מהתחתית... בשוליים

הנה יוצא גליון נוסף של עתון 77 שוב באיחור שאנו סוחבים מ"עם כלביא", החגים של שנה שעברה, ו"שאגת הארי", וכך אנו נכנסים לישראל האחרונה לקראת חגיגות היובל של העיתון.



לכבוד זאת שיניתי לאחר עשרות שנים את כיוון הלוגו בעמודיו הימניים של העיתון. את עיצוב וכיוון הלוגו קיבלתי מקודמתי נילי מילוא מי שהמציאה את הפונט של הלוגו של העיתון, ועשרות שנים לא העזתי להזיזו בין היתר בגלל שבעידן הטרנס-מחשב, הנייר המילימטרי ששימש בסיס לעיצוב העיתון עליו הודבקו ברומיידים (סוג של צילומים איכותיים של הטקסט) הודפס עם הלוגואים כפי שהם - "רגליים" פונות ימינה בשני הצדדים וכך נשארו גם כשתוכנות העימוד הראשונות נכנסו לעבודה בשנות התשעים.

השינוי המזערי הזה הוא חוליה בשרשרת אבולוציונית של עיצוב העיתון שהשתנה במשך השנים: הפורמט הוקטן שוב ושוב, הפונטים שונו והוקטנו ועוד שינויים שהוכנסו טיפין, טיפין.

ולבסוף: במיני סקירה היסטורית של עיצוב העיתון הוכנסו מונחים מקצועיים בלועזית למרות שיש להם תרגומים לעברית. מתנצל לא התאפקתי.

אם אתם חושבים ומקשרים את שינויי העיצוב שהזמנים מביאים לדפוס ההצבעה שאולי ישתנו או לא בבחירות הממשליות ובאות אחרי החגים (שוב החגים) - לא התכוונתי. ♦

מיכאל בסר

משורר נהדר וידיד המערכת אמר על כמה מהגליונות שלנו שבשבילם הם כמו סופרמרקט. אבל סופרמרקט טוב. וזה במידה מסוימת נכון. כי אנחנו כמעט שלא מפקים גליונות "נושא" וכך גם הפעם. ועם זאת, כמעט תמיד כשאני בוחנת את הטקסטים בדיעבד, אני מוצאת איזה קו. לפעמים מקווקו ומקוטע, לפעמים כמעט נעלם, אבל הוא שם. הפעם הקו הזה מצייר בית. מאירה קינן מנסור בוחנת בית במשך שנים ועל פני מקומות, חגי לב אל כותב טקסט קצר כואב ומדויק על מכירת בית הוריו, ענת קוריאל על הבית במושב כמפלס כתיבה, ענבל עמית מציינת את הרגע המשונה שבו דירה זרה מושכרת לך והופכת שלך ומנכיחה את הקיום שלך ומשם מגיעה אל הבית האחרון שמצפה לנו.

*

בשנה האחרונה הבינה המלאכותית משנה את החיים שלנו באופן דרמטי. סם רקובר מנסה להבין מהי הכרתיות, והאם אפשר שהיא תהיה בלתי אנושית.

חגית גרוסמן משוחחת עם המוזיקאי טל כהן שלו על אפשרות של שירים נבואיים ופזמנות חלון אל השירים האלה.

על מדפי העיתון תמצאו עוד שירים, רשימות, מאמרים. נקווה שתמצאו עניין. ♦

עמית ישראלי גלעד

עמרי גנשורא

אהבה ורוך

מציאות, צפור גן עדן, מתעופפת
בין ענפי עץ ועננים, בין מרפסות, אדני חלונות וגגות של תחנות אוטובוסים, משתגעת
בשולשנים של מוכרות הפרחים ברחוב. והמציאות, שאת אוהבת כל כך שאת
כולאת אותה בכלוב קנרית ומזמרת לה שירי ערש,
חובקת בשתי ידים, מאמצת אל חיקך מרב אהבה ורוך
מולקת את ראשה בספין כסופה, מורטת את הנצות, חורצת בה חריצים לראות את התוך
מבתרת ומבתקת איברים פנימיים, אדמים, שחורים, נוזליים, פועמים, קורעת את הגידים, וכותשת בפטיש וכותשת
ורופקת הררי בשר נא, ורד, רך. מגישה בצלחת חרסינה מזוהבת: לך

איך נפגשנו

לסשה

איך התפעלתי מהפתח המנמשת שלך, לא מנמסת, חצופה. חשופה
בחלצה הנדסה. איך ישבנו בבית הקפה ואמרתי שהכל יקר איך
קמנו ואיך הלכנו ואיך
חזרנו לאותו מקום. שוב
לראשונה. חולקות סיגריה
יושבות מול מדורה מתבוננות בה, דרכה,
מתפרבלות חמימות על ספה
שבירה ונוחה במגרש חניה
מתבוננות באורות העיר, בצללים,
בגלי השכחה, והגלים גועשים, עולים עולים
ומכבים את המדורה, ואנחנו
שרות חזק, שרות חזק, מתנדנדות
על ספינה-אי-ספה-שבירה, חותרות
עד לפסנתר, הפנתר בכפר החתולות,
או בכפר ציון מלאה חתולות
שרות בקול גדול, צרודות, מיתמות, מיחמות, חמות,
צורחות מטאל באנגלית על פסנתר אלם
מים גואים סביבנו, ואני מתופפת
על הקלידים השותקים ואת שרה ואת שרה ואת מילת
ועומדת על פסנתר-שביר-ספה-ספינה באקינוס העירוני, העירי,
ואני מתעוררת אצלך כלומר במגרש חניה
כלומר בבית הבורר כלומר ליד מדורה
כבויה אי שם בזכרון השכוח האפור שלנו מרוח
ואנחנו מפזרות מפתח סתורות מרוח שוכחות
זו את שמה של זו. מה היה השם שלנו?

מחבואים

אני באה אליך, מלכלכת. אצבעות שחרות
מטילות על פיו קירותיך,
מדגגת מדרגות לליניות
בחמוקי מסדרונות את מתחמקת ממני
מתחבאת בשרותים השבורים אני
אובדת בקומה הששית, בין אוטובוסים ריקים
גרפטי משתולל, מוצאת את עצמי בקומה שבע
ליד חתול מילל, פותחת דלת סודית אל חדר
ללא מוצא, חוזרת אל השוק הפיליפיני, ומגלה
עגלת אכל חדשה בניחוח דוריין דוקר ודים-סאם, אדים
מתאבכים עד לתקרה, צללים יורדים עד למרתף והפתח
שלך מבהיקה לרגע מעבר לזוגית חנות ריקה.
את קוראת לי? משק עטלפים מעופפים.
אני קוראת לך. איפה את?

בתנועה, במבט דרוך דרך האש, בטריפ, בטריפ, ברחוב, ברחוב הקר והרטב, בכפר, במדבר,
נפגש שוב?

מתוך הספר ארץ מתהפכת, שעתיד לראות אור בקרוב מאוד בסדרה "כבר" בהוצאת מוסד ביאליק

אורידס פונטלה

Orides Fontela



אורידס דה לורדס טיישיירה פונטלה (1940–1998) היתה מן המשוררות המקוריות והייחודיות בשירה הברזילאית של המאה העשרים. היא נולדה בסאו ז'ואו דה בואה ויסטה שבמדינת סאו פאולו, ופרסמה את שיריה הראשונים בעיתון המקומי ובהמשך בנספח הספרותי של היומון "אסטאדו דה סאו פאולו". פונטלה למדה פילוסופיה באוניברסיטת סאו פאולו, והשפעת המחשבה הפילוסופית ניכרת היטב בשירתה, המאופיינת בקיצור ומינימליזם ובהקפדה צורנית. ספר הביכורים שלה, *טרנספוזיציה* (Transposição; 1969) סימן את עלייתה כמשוררת בעלת קול ייחודי. אחריו פרסמה עוד חמישה ספרים: *חמנית* (Helianto, 1973), *אלבה* (Alba, 1983; זיכה אותה בפרס ז'בוטי), *רוזציאה* (Rosácea, 1986), *תלתן* (Trevo, 1988) ו*רשת* (Teia, 1996).

שעליו זכתה בפרס מבקרי האמנות של סאו פאולו. פונטלה הלכה לעולמה בשנת 1998, כשהיתה בת 58 בלבד בעיר קמפוס דו ז'ורדאו שבמדינת סאו פאולו. אף שפעלה בשולי הזירה הספרותית בברזיל, יצירתה זכתה להכרה רבה לאחר מותה ובשנת 2007 הוענקה לה מדליה של מסדר המצוינות התרבותית מטעם משרד התרבות של ברזיל.

מחצית היום

נוקטורן

במחצית היום החיים
בלתי אפשריים.

אלה שנולדים מן הלילה
ובין עצמות שומרים
על האש
אלה שצופים בכוכים
ובדכונים, נושמים
במערות

האור הורס את הסודות.
האור אכזרי לעינים,
חמצי לרוח.

האור כבד מדי לבני האדם.
(אך כיצד יכלת לדעת זאת
כשבאת אל האור
מתוך עצמך?)

אלה שיחיו למרות
החשכה ובעיניהם
מדליקים
אור נסתר

מחצית היום! מחצית היום!
החיים צלולים ובלתי אפשריים.

אלה שאינם חולמים, אלה שנולדים
מן הלילה
לא באו לשחק: בחזם
שמורה מלה אחת בלבד.

הכל

יהיה קשה לומר:

המלה האמתית

אינה עדינה לעולם.

הכל יהיה קשה:

אור חסר רחמים,

חיות רבה מדי,

מודעות רבה מדי לקיום.

הכל יהיה

מסגל לפגע. יהיה

אמתי בכוחנות.

כה אמתי שירסק אותנו.

אין רחמים בסימנים

ולא באהבה: הקיום

צלול מדי

והמלה דחוסה ופוצעת אותנו.

דיבור (2)

אני מדברת על צפורי

הבר של שמשות

שלעולם אינן משות

מסלעים

בלתי נתנים להזזה

מדם

חי מוככים

שלעולם אינם כבים.

אני מדברת על מה שמדיר

שנה.

לשבר את הצעצוע

זה כיוף הרבה יותר.

השברים הם משחקים אחרים.

נבנה סוד חדש.

הרסיסים הם מציאויות אחרות

שקדם הסתירה הצורה

והמשחק המנפץ

מתרבה עד אינסוף

והוא אמתי יותר מצורתו השלמה: צלול יותר.

עולמות שבריריים נולדים

עם רסוקו של אחד ויחיד.

ידיעת המציאות המרבה

וטעם המציאויות האפשריות

והמשחק החפשי שנוצר

נגד מגבלת החפצים

נגד הצורה הקודמת של המראה.

וסחרורן של הצורות החדשות

מרבה את התודעה

והתודעה הנוצרת

במשחקים מרבים וצלולים

עד שהיא נולדת במלואה:

בתרגיל של המשחק

המכלה את כל דרגות הקיום.

לשבר את הצעצוע

זה לשחק הרבה יותר.

טרנספוזיציה

בבקר המתעורר

הגן כבר אינו גאומטריה

הוא הדרגתיות של אור וחסר

רציפות חד של מישורים.

הכל נוצר מחדש והרגע

משנה זויות ופאות

בהתאם לאותו אורחיים

היוצר גנים במלאות

המעיר את הפרחים בשלל

צבעפים, מחיה אותם

ומשליך אותם בבירות

לטרנספוזיציה מתמשכת.

גזרה

מצמרת לחיק

עוד לפני שהתיתמתי מהורי
התיתמתי משפה
על ענף גבוה יושבת
או נתלית
והשפה
התחתונה
נופלת לי,
פרי בשל
לפני העונה, האנה השמאלית,
בחם מדברי שדבק בו,
בשפה
לחיתה.

גזרת גוף, ארץ
צרה מלהכיל
צרה צרורה
בצדור החיים
בין מצרי צורים
מטיחה צער בצער
עד שיתפס גן אש
מלחמה במלחמה

לונה פארק

לב קרקסי, סביבונ, סובב אירופה
יש ללונה בפארק
עד שהיא מוטחת
על זה שבגני התערוכה
ואז, אם עוד יפעם
לב נסי, ננסי
כמו עששית
באור דהוי יורה
לאלו השקופים
לאן ללכת

רפה

בשעות הרכות
של דעתי המסחת
בדירותי המסחת
בין מסך: מחשב או רקיע,
לביני, סורגי הריסים,
תריסים שאינם מתריסים,
ילדה רפה
שמחליקה על דפי הספרים בחיקה,
מחזקת כמו שבוייה בחלום, מצעפת,
מצעפת לי את הפצע
ומתרופפת מהלית אהבתי.
אם כך, במה אני יכולה להחזיק אם לא בה?
בספל קפה שלולאת אצבעותי האוחזות בו,
שנאחזות בהכל,
לעולם תהיה קטנה
מהריק ההולך ומתקרר סביבה.

אישור מחלה

א.

שָׁחַר עַל גִּבִּי לָבֹן, לָבֹן, לָבֹן,
מְשִׁיכוֹת מִכְּחוּל מְכֻרֹת לֹחֲשׁוֹת
אֶת כָּל הָאֻמָּת הַפְּשׁוּטָה, הַמְסֻדֶּרֶת:
בְּזִמְן הָאֶחָד הַחֲמֹרָה בְּכֹאבִים.
לֹא נִפְיחוֹת, לֹא דְפוּרְמִצְיָה.
רְגִישׁוֹת מְפֻרָּזֹת.
קְרִיסָה בְּמִבְנָה.

הַמִּידָע הַמְּצָג בַּמִּסְמָךְ זֶה הֵנוּ חֲלָקִי.
הַמִּידָע הַמְּצָג בַּמִּסְמָךְ זֶה הֵנוּ חֲלָקִי.

ב.

שְׁאֵלְתִי אֶת הָרוּפֵא
לָמָּה הַגּוֹף לֹא רוֹצֶה מָה שְׁגוּף אָמור לְרִצּוֹת
וְלָמָּה הוּא כּוֹאֵב כְּשֶׁהוּא לֹא אָמור לְכֹאֵב?
הוּא רַק חֵיד בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת, חֶשֶׁף שְׁנַיִם, וְשֵׁתֵק.

הַפְּסִיכְיָאָטֵר אֲבָחֵן: כָּל הַחֲלוּנוֹת שֶׁלָּךְ שְׂבוּרִים,
כָּל הַבְּנִיִּים שֶׁלָּךְ בַּחוּץ, וְכָל הַחוּץ בְּנִיִּים.
הוּא רַק רוּפֵא שֶׁל אֲבָר שֶׁהוּא לֹא יָכוֹל לְרֹאוֹת,
מְגִשֵּׁשׁ בְּאֶפְלָה בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת,
לְקַחְתִּי אֶת הַבְּדוּרִים בְּכָל זֹאת.

וְהַפְּסִיכּוֹלוֹגִית שְׁאֵלָה, לָאֵן אֶת הוֹלָכֶת כְּשֶׁהֶעֱצָב בָּא?
הִסְתַּכְּלְתִּי עַל הַמְּנוּרָה הָעֵקְמָה שֶׁבִּפְנֵת הַמִּשְׁרָד
וְדַמְיִנְתִּי שְׁאֵנִי מִיִּשְׁרֵת אוֹתָהּ.
עַל מָה אֶת חוֹשֶׁכֶּת?
עַל שׁוֹם דָּבָר.

הַמוֹכֶרֶת בְּסוּפֵר שְׁאֵלָה, תִּרְצִי עִם זֶה קִבְלָה?
לא. לא תוֹדָה.

ג.

הִרְעֵשׂ שְׂבִיִּין הַשּׁוּרוֹת,
הַשִּׁקֵּט שְׂבוּעֵר בְּאֶצְבָּעוֹת רוֹעֵדוֹת,
וּשְׁאֵרִיּוֹת הָאֲבָק שֶׁנִּחְנָקוֹת בֵּין מִיתְרֵי הַקּוֹל,
מְנֻסוֹת לְפֶרֶץ הַחוּצָה,
נִשְׁאָרוֹת בְּפָנִים.

חֲלָקִים קִטְנִים

כְּשֶׁמְכַנִּיסִים יָד לְמְדוּרָה
בְּרִגְעַת הָרֵאוֹן הָאֶצְבָּעוֹת קוֹפְאוֹת,
מְשַׁתְּתִּקוֹת, וְהַקֹּר שׁוֹטֵף
אֶת הַזֶּעַה מִהֶעֱצָמוֹת.
כְּשֶׁמְשַׁאֲרִים אוֹתָהּ בְּפָנִים
וְהַזִּמְן בּוֹעֵר בְּלַחֲשׁ,
מְפָרֵק אוֹתָהּ לְחֲלָקִים קִטְנִים
שֶׁנִּקְרָעִים,

מִתְרַחֲקִים,

נַעֲלָמִים.

כנגד כוח הכבידה

המראה | תומר קליין

להשתחרר עם שיר

ארבע על ארבע

בצבועות אצבעות נוהמות

ומנוע בעירה פנימית

בדלק סילוני.



עוד לפני שער החטיבה הראשונה בספר **כשהשמש** (עברית 2026, 57 עמ') מציב תומר קליין שיר קצר בן חמש שורות, 'המראה'. זהו מעין מוטו לספר, ואולי גם מפתח לקריאתו. יש בו שחרור ושירה, גוף הכורע על ארבע, אצבעות נוהמות, מנוע ודלק סילוני. השיר כולו מתכוון להמריא, אך נעצר רגע לפני הניתוק מן הקרקע.

הפתיחה, "להשתחרר עם שיר", נראית במבט ראשון כהצהרה על כוחה הגואל של השירה. ובכל זאת, קליין אינו כותב להשתחרר באמצעות השיר אלא "עם שיר". השיר אינו כלי שהכותב מפעיל מבחוץ. הוא שותף לאותו ניסיון היחלצות, ואולי אף זקוק לשחרור בעצמו: מן השתיקה, מן הטיוטה, מן האפשרות שישאר לא כתוב.

מיד אחר כך יורד הדובר "ארבע על ארבע". במקום התמונה המוכרת של המשורר הנושא את עיניו אל השמים, מופיע גוף נמוך, כמעט חייתי, הנצמד לקרקע לקראת זינוק. אבל "ארבע על ארבע" הוא גם רכב שטח. שתי המשמעויות נפגשות באותו גוף מוזר, שהוא קצת אדם, קצת חיה וקצת מכונה.

הצירוף "אצבעות נוהמות" מחזק את המפגש הזה. האצבעות הכותבות מקבלות את קולה של חיה, אך נהמתן היא גם נהמת מנוע. הן אינן פועלות מתוך שלווה או השראה מעוררת. יש בהן רעב וחוסר מנוחה. לפני שהמחשבה הספיקה להתנסח, הגוף כבר רוצה לכתוב.

תיאור הכתיבה כ"מנוע בעירה פנימית" אינו מקרי. בשירים רבים בספר קליין מבקש לדבר על הנפש באמצעות שפת הפיזיקה, ההנדסה והרפואה. הוא נע בין דפיברילטור ללחץ הידרוסטטי, בין מערכת ניקוז למנוף, בין מעלית לתא פוטו-אלקטרי. לפעמים השימוש במונחים האלה מאולץ מעט. במיטבו, הוא מעניק צורה ממשית לחוויה שאין לה צורה. הנפש נעשית מערכת הנתונה ללחץ, למשקל ולתקלות. הרגש אינו ערפל אלא חומר הפועל על הגוף.

ב'המראה' הדימוי משכנע במיוחד. הבעירה מתרחשת בפנים, אך אמורה לחולל תנועה החוצה. כך פועל גם השיר: זיכרונות, פחדים ותשוקות נדחסים עד שנוצר ניצוץ. אלא שהאש הזאת כלואה במערכת. היא מניעה אותה, אך גם שוחקת אותה וצורכת את החומר שממנו היא גיוונה.

כאן נמצאת הסתירה שתלווה את הספר כולו. השורה האחרונה מבטיחה "דלק סילוני", כוח שמסוגל כביכול להטיס את הגוף למרחקים. אבל בפועל אין בשיר מטוס, שמים או מעוף. יש רק מנוע פועל. ההמראה נשארת בכותרת.

המשך הספר מלמד שהכישלון להמריא חשוב לא פחות מן הכמיהה להמריא. הרבה מן התנועה בו מתכוון דווקא כלפי מטה: אל המקום הנמוך בעולם, אל אמת הקבורה תחת הריסות הגוף, אל תהום, מערה או סדק. הגוף אינו משתחרר בקלות מן החומר. הוא נסדק, מתעיף, נלחץ ונושא עליו את עקבות הזמן.

גם השמש שבשם הספר אינה מאירה באור מלא. פעמים רבות היא כבר שוקעת, והדובר מנסה להציל ממנה שארית. האור מופיע כחלקיק, כניצוץ, כשריד שאפשר אולי ללכוד בזיכרון. בשיר 'כשהשמש' הדובר מבקש לאחוז ברגע האחרון של האור, הוא יודע שאין בכוחו לעצור את הזמן. השירה מסוגלת לשמר משהו מן הרגע, לא להציל אותו מכליה.

מכאן שהשיר אינו מוצג בספר כפתרון. היחס אליו טעון יותר. ב'סנה בוער' השירה היא בת-קול התובעת מן הדובר להתקרב אליה. בשירים אחרים המילים בורחות ממנו, נשארות בטיוטה או חוזרות אליו כ"רגש ממוחזר". הכתיבה היא צורך, לפעמים אפילו תלות. השיר 'אני לא יכול שלא לכתוב את השיר הזה' מצמצם את הסתירה לכמה שורות: הדובר אינו רוצה לכתוב, חייב לכתוב, כותב – ומוחק.

יש משהו נוגע ללב בהתעקשות הזאת, אך גם משהו מתיש. קליין אינו מסתיר את חדרתו שמא כבר הכל נאמר, ואת החשש שהמילים אינן יכולות לשאת את המשקל המוטל עליהן. לא כל הדימויים בספר עומדים בעומס. לעיתים הצירוף בין מדע, גוף ורגש נראה מחושב מדי. דווקא ברגעים שבהם השפה נעשית פשוטה וישירה יותר, הקול שלו נשמע בבהירות.

כך קורה למשל בשיר 'ארכימדס'. הדובר מדמיין מנוף שבכוחו להרים עולם ומלואו, אך ידייו עסוקות בהתרת כבלים ובדחיפת משא במעלה דרך קשה. השיר הזה חוזר בדרך אחרת אל 'המראה'. בשניהם עומד לרשות הדובר מנגנון רבי-עוצמה; בשניהם עיקר המאמץ אינו מוקדש לתעופה אלא לשחרור מן הכבלים. קליין מחליף את נס ההשראה בעבודה קשה, כמעט סיזיפית.

גם הסדק, החוזר בכמה שירים, הוא חלק מאותו ניסיון. הוא מעיד קודם כל על שבר, אך עשוי להיות גם פתח. דרכו יכול לחלחל משהו מן החוץ: קול, אור או אפשרות של תנועה. אין כאן נחמה שלמה. האור המסתנן דרך הסדק אינו מתקן את הכול, אבל הוא מונע מן המרחב להיסגר לחלוטין.

לאונרד כהן לעברית: ערן צלגור



בְּכָל פֶּעַם שֶׁאֲשֵׁי כוֹרֶעֶת לְלֶדֶת
הִיא מְשִׁתְּגַעֶת
הִיא רוֹאָה אֶת הָעוֹלָם בְּבִירוֹר
וְהִיא מְשִׁתְּגַעֶת
אֲנַחְנוּ חִיבִים לְהִרְחִיק אוֹתָהּ
כְּדִי שְׁנוּכַל לְחַזֵּר לְמִלְחָמָה
גְּבָרִים וְנָשִׁים נִהְרָגִים
מִמָּשׁ מוֹל הַתִּינוּק

איזה שיר אנטי-מלחמה מפחיד, הא?

לא נפסיק להילחם, גם לא מולה, אפילו לא מול
התינוק, אלא נרחיק את מי שרואה, ספציפית רואה, את
זוועות המלחמה. היא המשוגעת, לא אנחנו שממשיכים
להרוג ולהיהרג... העיקר שנמשיך להביא ילדים לעולם
כדי שיהיו חיילים, להרחיק את המוחה/מחאה (ולסמן
אותה כשמשוגעת) ויאללה - שגרה של סבבי מלחמה!

אוסיר מנדלשטם מרוסית: עמיר עקיבא סגל

הלא-אמת

אֲנִי נִכְנָס אֶל הַבִּקְתָּה בְּיָדֵי הָאֲבוֹקָה,
אֶל הַלֹּא-אֲמֶת, בְּיָדָהּ שֶׁשׁ אֶצְבָּעוֹת:
"תִּנֵּי לִי לְהַבִּיט בָּךְ, מִתּוֹקָה,
כִּי מִמִּילָא אֲנִי עֲתִיד לְהִסְפּוֹת."

קִדְרָה מְלוּחָה שֶׁל פִּטְרִיּוֹת וְשִׁרְשִׁים
שֶׁלִּפָּה מִתַּחַת דְּרָגְשָׁה.
אֲנִי נִדְרָשׁ לְטַעַם מִטְבּוּרֵי הַיִּלְדִּים,
מֶרֶק חֵם וּמִהַבִּיל הִיא מְגִישָׁה.

"אם תרצה עוד, רק תגיד, "היא אומרת,
"אגיש לך עוד ועוד."
וְאֲנִי כָּבֵר אֵינֶנִּי נוֹשֵׁם. אוֹי, הַדֵּלֶת!
מִזְנוֹק אֶל הַחוּץ, וְהִיא בִּי נֶאֱחָזֶת.

כְּנִים, אֲזוּב וְסִבְךָ סוּגֵר,
חֲצִי חֲדָרוֹן נְעִים, חֲצִי כֶּלֶא.
"אֶל תִּדְרָאֵי, יָפָה," אֲנִי אוֹמֵר,
הֲרִי גַם אֲנִי כְּמוֹךָ, דוֹדָתִי כֶּלֶה.

(1931)

התרגום מוקדש לגנדי ז'ורבל

כיצד הופכים בעירה פנימית לתנועה? הדובר מצויד במנוע רב
עוצמה, אבל נאלץ לפעול בתוך גוף כבד ופגיע, תחת לחצו של
הזמן. השירה אינה מבטלת את כוח הכבידה. לכל היותר היא
מייצרת תנופה רגעית, שומרת חלקיק אור או מסייעת למצוא
נקודת משען.

זהו ספר לא אחיד. יש בו דימויים מדויקים מאוד לצד דימויים
עמוסים, ויש רגעים שבהם המנגנון הלשוני ניכר יותר מן החוויה.
אבל בבסיסו נשמע קול עקבי, קולו של אדם שאינו בטוח עוד
בכוחה של השירה, ובכל זאת אינו מסוגל לוותר עליה. לכן
ההמראה אינה באמת היעד הסופי של הספר. העיקר הוא הניסיון
החוזר להתניע, גם כשהקרקע מסרבת להתרחק.



בחטיבה האחרונה, "שירי אהבה לדורית", נכנס לספר כוח חדש.
האהובה נעשית מקום ו"נקודת משען" שממנה אפשר לכתוב.
הביטוי מחזיר אותנו אל ארכימדס: כדי להניף דבר מה, אין די
במנוף, נחוצה גם נקודה יציבה להישען עליה. הדובר חיפש את
הנקודה הזאת בתוכו, בשירה ובאור. כעת היא מתגלמת בקשר
עם אדם אחר.

גם האהבה אינה מבטלת את המרחק. שירי החטיבה האחרונה
מלאים באי־ודאות, בשתיקות, בטיטוטות ובזיכרונות. אך יש בהם
אפשרות שלא היתה בשירי הפתיחה: להישען, לא רק להיחלץ. זו
תנועה מתונה יותר מן ההמראה הסילוני, ואולי אמינה ממנה.
ה'המראה' מציב אפוא את השאלה שחוזרת ועולה בכשהשמש:

איפה זה יכול להיות

עמית בן עמי, לראות ולהתראות, הוצאת כרש 2026, עמ' 57

איפה זה יכול להיות?

אני הולך במעגלים
כמו הטבעות סביב פוכב שבתאי.
אני מחפש משהו
בסלון.
אני בורק בשדה.
אני בורק במדפים.
אני בורק בשדה
בתיק
במדפים.
אני לא עוצר לחשב
איפה חפשי
איפה לא חפשי
אני שואל
איפה זה יכול להיות?
אני חושב על השדה
על המדפים.
איפה זה יכול להיות?
(עמ' 10)

עמית בן עמי, שזהו ספרו השני, הוא משורר שכותב כשהוא מקשיב וקורא כשהוא כותב. הוא כותב מתוך עמדה של מקשיב וכותב מתוך עמדה של קורא, רוצה לומר, שיש בו איזו נטייה טבעית "לחקירה", מין מזג חקרני, מתמטי, מהונדס, משחקי, ניסיוני, שמופעל על השפה, על איזשהו מהלך לשוני, באמצעות הצבה של מילים בתוך מה שוויטגנשטיין קורא לו "מצבי דברים" (state of affairs) ובדיקת ערך המשמעות של ההון הצבור שלהן.

אני אסביר קצת: לדברי ויטגנשטיין העולם אינו מורכב מדברים אלא מ"מצבי דברים". כלומר העולם הוא לא רק אוסף של חפצים אלא של יחסים בין חפצים. "העולם הוא סך כל מצבי הדברים, לא סך כל הדברים" (Tractatus, 1.1) כלומר מצב דברים הוא חיבור בין כמה אובייקטים במציאות באופן מסוים.

למשל: "הכוס מונחת על השולחן" הוא מצב דברים.

(יש כאן שני דברים) כוס, שולחן + (יחס) על:

אם היחס הזה מתקיים במציאות - זהו מצב דברים ממשי; אם לא - זה מצב אפשרי בלבד.

איך זה קשור לשפה?

ויטגנשטיין רואה בשפה מראה של העולם. כל משפט הוא תמונה של מצב דברים.

כמו תמונה, המשפט "הכוס על השולחן" מתאר מצב של העולם - הוא מייצג את הקשר בין דברים. לכן משפט מתפענח רק אם ניתן להעלות על הדעת את מצב דברים שהוא מתאר. אם לא - הוא חסר משמעות. רעיון "מצבי הדברים" פותח פתח לשירה שהיא דיוק של עולם, לא ביטוי של רגש. המשורר מציג תמונות לוגיות או חוויות מדויקות; לא פרשנות אלא קיום. והשפה היא מערכת שמייצרת מצבי דברים, היא תמונת עולם.

הכותב מארגן את המבט באופן כזה שפתאום איזה צירוף או מילה או משפט מזרחים להם - במובן זה שהם מוארים במשמעות - וקופצים החוצה. הוא יוצר איזושהי ארטיקולציה, הילוך דיבור, הילוך לשון, שמרוויח את המילים או את צירופי המילים מחדש, בתוך השיר, והם מתפענחים כדבר מה עמוק יותר מן השימוש המקומי, הנקודתי, הנפוץ, המובהק, הפונקציונלי והשגור שלהם.

למשל, בשיר 'איפה זה יכול להיות', הוא מחפש משהו שאבד ואז הוא מדגיש את המחשבה, את הביטוי שאומרים כשמחפשים משהו ולא מוצאים אותו - "איפה זה יכול להיות?"

פתאום המשפט הזה - "איפה זה יכול להיות" - מוצב באיזושהו הקשר שמאיר אותו. החפץ לא נמצא במקום שבו סביר שיחפשו אותו; כאילו יש איזו תווה בין החפץ לבין הפונקציונליות שלו, בין החפץ לבין מקומו הראוי הצפוי, בבית:

הוא לא על המדף - יחס - שכירה של מצב דברים שגור.
הוא לא על השירה - יחס - עוד שכירה של מצב דברים שגור.
איפה זה יכול להיות?

איפה הזה הזה יכול להיות? (מה זה ומה זה להיות?)

איפה, באיזה עולם, אפשרי שהדבר הזה יהיה, יתקיים.

לפעמים ההאזנות של הכותב הן כל כך רגישות וכל כך דקות עד שאנחנו מפספסים אותן ואנחנו צריכים לקרוא את השיר כמה פעמים. באותו אופן עמית בן-עמי כורה את אוזנו, מאזין בחוץ לכל מיני ביטויים וכותב אותם, או לחלופין מתבונן בהם ורושם אותם (אין הבדל בין יחידת מובן ויזואלית לבין יחידת מובן מילולית). וזו עוד טכניקה של קשב ושל התבוננות בעצם. בואו נקרא את השיר הקטן הזה:

*

יְרִידָה מְתוּנָה
יְרֵךְ שְׁעוּנָה
עַל שְׁלֵדָת אֹפְנִים

עוד טכניקה שכחה היא החזרות, לדוגמה, השיר 'בוקר', עמ' 8:

הַשְׁעָה שְׁלוֹשׁ בְּבֶקֶר
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

ארס-פואטי. בשירי שטיין מתממשים אלמנטים רבים מן השירה האובייקטיביסטית, מן הקונספטואליזם ומן המינימליזם. אלה זמרים אמנותיים שליוו אותנו במאה הקודמת ושמו דגש על כנות תפיסתית, בהירות מבנית, התמקדות בחפץ עצמו ובמציאות קונקרטית, שפה צלולה וחומרית וצמצום השיר למינימום ההכרחי. השיר נשען בהם על רעיון טהור יותר מאשר על כנות רגשית.

דגמים אלה הגיעו גם לכאן, אם כי לא בתפוצה רחבה. אחד הנציגים המקומיים הבולטים של השירה הזאת הוא זלי גורביץ' עורך הספר, וכמובן גם אהרן שבתאי.

לסיום אני רוצה לקרוא טקסט של עמית, שנקרא 'הגה', בעמ' 54. השיר הזה מדגיש את היסוד המשחקי, הצלילי. ואבקש להאיר את המשמעויות הנלוות, הפוטנציאליות שלו, הנלוות דרך טקסט אחר, דווקא של מאיר ויזלטיר, ששייך כמשורר למערכת שמש אחרת. בסוף השיר 'בעד ונגד' במכתבים ושירים אחרים ויזלטיר כותב:

"וְאֲנִי יוֹצֵא אֶל צֶנֶת הַפְּנִיסִים / רְחוֹב / חֲנוּיֹת נְעוּלוֹת בּוֹהָה / מוֹל רְצוֹד בְּחִלּוֹן-רֶאֱוָה / אוֹר וְדָרוֹר / קֶר וְחֵם / הַכְּאוֹהֶתֶם / דָּם תַּחַת דָּם / פֶּס / אֲנִי אוֹמֵר / פֶּס-פֶּרֶם."

ויזלטיר מאיין את הפוליטי והופך אותו לרצף צלילי שבו כל רכיבי השפה הם שווי ערך. הסימאות קיימות: "דם תחת דם", אבל נופלות ומאבדות את כוחן: "אני אומר פס-פרם". האדם המורד יוצא כנגד משפטי האיוולת המולידים את האלימות והמאבק, ונהפכים למנגינה, לצליל.

את השיר 'הגה' (עמ' 5) אפשר לקרוא גם כשיר פוליטי שבו הימין והשמאל מצטמצמים לכיווני נסיעה בלבד, ובכל זאת נשמרת כפילות מסוימת.

הגה

מִי מְחֹזֵק אֶת הַהֶגָה.

אֲנִי מְחֹזֵק אֶת הַהֶגָה.

מִי מְסִיט אֶת הַהֶגָה.

אֲנִי מְסִיט אֶת הַהֶגָה.

אֲנִי מְסִיט אֶת הַהֶגָה

שְׁמֹאלָה. אֲנִי מְסִיט אֶת הַהֶגָה

יְמִינָה.

אֲנִי מְשַׁעֵן אֶת הַמְּרַפֵּק עַל הַחֲלוֹן הַפְּתוּחַ.

אֲנִי נוֹסֵעַ בְּסִיאָרָה.

אֲנִי נוֹסֵעַ בְּסִיאָרָה.

סִינְרָה.



הַשְּׁעָה אַרְבַּע בְּבִקְרָא
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

הַשְּׁעָה חֲמָה בְּבִקְרָא
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

הַשְּׁעָה שֵׁשׁ בְּבִקְרָא
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

הַשְּׁעָה שֶׁבַע בְּבִקְרָא
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

הַשְּׁעָה שְׁמוֹנֶה בְּבִקְרָא
אֲנִי שׁוֹכֵב בְּמִטָּה וְחוֹשֵׁב
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת
לְמָה הַשֶּׁמֶשׁ לֹא זֹרַחַת

ראשית, לא מוסגר כאן שום מצב רגשי. שנית, לכאורה אין כאן שום התפתחות. אבל קורה משהו. מה קורה בין הבית הראשון לאחרון? בין השעה שלוש בבוקר לשמונה בבוקר?

החזרה על אותו משפט, על אותה תיבה שוב ושוב ושוב במין סטיות מזעריות, בדיפרנציאליות קטנות - בעצם צוברת משמעות ויוצרת משמעות - עברו כבר חמש שעות, הדובר "שוכב במיטה וחושב/ למה השמש לא זורחת/ למה השמש לא זורחת..."

בעצם הבית הקודם נערם על הבית הבא, אבל זו לא הצטברות סתמית, כי השלם הוא יותר מסך חלקיו, גם אם הם זהים או כמעט זהים, וכל המסה שנצברת נגרפת הלאה אל הבית הבא, עד שבסוף היא הופכת למשהו הרבה יותר עבה, הרבה יותר כבד, הרבה יותר מגובה ושכבתי, שצבר את הון המשמעות שלו דרך ההיסטוריה של השימושים החוזרים והנשנים בו באותו שיר.

"...אֲנִי בְּרֹאשׁ וּבְרֹאשׁוֹנָה רוֹאֶה מְרַצְפוֹת וְאֲנִי בְּרֹאשׁ וּבְרֹאשׁוֹנָה רוֹאֶה מְזֻזִין וְאֲנִי בְּרֹאשׁ וּבְרֹאשׁוֹנָה רוֹאֶה עֲלִים וְאֲנִי מְבִיט בָּמָה שְׁאֲנִי עוֹשֶׂה וְאֲנִי בְּרֹאשׁ וּבְרֹאשׁוֹנָה רוֹאֶה אֶת מָה שְׁאֲנִי עוֹשֶׂה..." (מתוך: 'אני מביט במה שאני עושה', בעקבות גרטורד שטיין, עמ' 16)

השיר 'אני מביט במה שאני עושה', בעקבות גרטורד שטיין, ממקם את שירתו של עמית בן עמי ביחס אליה, ובמובן זה הוא גם שיר

נורית מכף הקלע

גפן מרגלית כנעני, אני המשיחה, פרס 2025, 94 עמ'

זהו ספרה השני של גפן מרגלית כנעני, אקטיביסטית חברתית, חסידת ברסלב ובעלת רקע אקדמי בפסיכולוגיה וקרימינולוגיה. רקע זה, המשלב בין המרחב הטיפולי-חברתי לעולם החסידי, מהווה מקור השראה לתכני הספר.

כבר למקרא הכותרת "אני המשיחה", ניכר כי המחברת זורעת בלשונה זרעים של תמורה וחידושים לקסיקליים. השירים נפרשים בזה אחר זה, ללא חלוקה לשירים, ובכך משמשים הד לסערה העולה בין השיטין.

הקטע הפותח 'דרושים' – משמש כפרולוג לשירים שיבואו אחריו. מרגלית כנעני מערערת את יסודות החשיבה המקובלים ומגייסת עצמה לווידי אישי: "צריכה אני/ לגיס המון אמן/ כדי לחיות/ למעשה/ צריכה אני לגיס/ יותר אמן כדי לחיות/ מאשר אמן כדי להתאבד/... כמו במעשה חד פעמי/ שמשנה הכל, אני מתחילה/ מהשיר הזה".

הבחירה לחתום את השיר בנקודתיים משהה את הקריאה ומבהירה כי השירים הבאים 'פרשו את אותו הלך רוח שהוצג בפתח הדברים.

הניגודים וההיפוכים המתקיימים בשיר הראשון חוזרים לאורך הקובץ כולו. כמו למשל בשיר 'אני עומד' המציג דינמיקה מעגלית של ניגודים: "אני עומד אמן/ ומודה שאני פחדן/ לכן אני אמן". היפוך נוסף, הנוגע ליחסי הפנים והחוץ וכן לתפיסת הממדים של העצמי, מופיע בשיר 'ראיון': "אני אשה קטנה/ עם מוח קטן/ ובמחש שלי אשה גדולה/ שמראינת אותי/ כל הזמן". מהלכים לקסיקליים אלו משמשים כאמצעי לייצוג תחושת הכאוס והקצוות המאפיינים את נפש הדוברת.

שירים רבים נוספים מהווים מעין "סגירת חשבונות" נוקבת עם המין הגברי, המעוגנת בחווית ההטרדה המינית שחוה בנערותה. המרחב הגברי-הפטריארכלי מיוצג כמערכת כוחנית, חייתית ושתלטנית, המנסה להכתוב לדוברת את דרכי הביטוי שלה: "הם אוהבים להסביר לי, אוהבים להסביר לי/ איך לכתב הם/ אוהבים לדבר/ מכל מיני מקומות/... הרי אני יודעת האמת/ כי אין דבר מפחיד יותר/ מאשר להשאיר אתכם/ לבד ועל פן אשאיר אתכם/ לבד/ אתכם". הטראומה כסערה נפשית מתמדת שאינה מוצאת מנוח שוללת את התפיסה כי הזמן מרפא: "דלת בית הבשן/ מעשנת/ פסיבית/ ומכאן/ פשוטה לדבר/ חורקת". בהקשר זה, מעשה הכתיבה פועל הן כמגבר לקולות מושתקים והן כזירה סימבולית של דין וענישה: "כרוז לכל אנשי העולם כל הפדופילים/ כל הגברים המטרידים כל האבות/ הנכנסים חזק אל גוף או נפש –/ השיר הזה/ הוצאה להורג/ ואני התלניתי". ביטוי נוסף לכך ניתן למצוא בשיר 'הטרדה מינית', שבו מתנסח סיפור הבריאה המקראי:



"אנחנו לא נוצרנו מצלע שלהם אנחנו יצירות הורוע שלהם/ אחת הורועות שלהם שאלהים חשבה בשגגה לצלע/ חנה היא יצירת הורוע שלהם/ והיא ארפה הורוע/ והיא מגיעה לכל מקום והיא יוצרת אותנו".

החלופה של הצלע בורוע הופכת את מעשה הבריאה עצמו לאזכור קונקרטי של נגיעה מתוך כפייה. סגירת החשבון בא לידי ביטוי אף ביחסיה עם הוריה:

"אבי ואמי/ משלחי רסן/ ומשללי אליבי/ שעה שמטיחה בהם/ אשמת הולד/ מגמגמים אהבנו אומרים חשבונו ש/ על כל פשעים תכסה האהבה.../ אצבעותיהם אלה בשקע חשמל/ עמק/ ידיהם שפכו את הדם הזה/ לתוך עורקי".

בטקסטים משתלבים אזכורים מעולם הדת, תוך ביצוע היפוך בתפקידים המסורתיים של החוטא והמוחל, הקורבן והאשם. הדוברת מנסה לעצמה את סמכות המחילה ומפנה אותה כלפי האל: "אני אומרת לאלהים/ אנחנו סולחים/ על ששדכת בינינו שהקצפת והקצפת/ או שפגמת נגדנו בין בגוף בין בנפש/ בין במחש/ בין באנס אחר/ שנים בין בשלושה", חרף עמדת כוח זו, היא מבטאת גם פחד מפני דטרמיניזם והירמות

לאב: "אבי תכלת/ גלגלי עיניך/ התגלגלו/ עד ארבות עיני, דורסים כל תקנה/ שלא להדמות". מגמת ההיפוך ביחסי הכוחות מיוצגת גם באמצעות מטפורות מעולם הטבע, הממחישות את המאבק בין המינים: "ההרים מתנשאים/ מול תהום בץ טובענית/ התובעת מהם רדת אליה".

יחד עם זאת, לצד תודעת השבר, ישנו פתח לאפשרות האחרת, המגולם ברצון לחיפוש אחר "לב אדם שאינו עכור". טראומה מינית היא כאמור חוויה שבה האדם חש אי הלימה בין רצון הנפש למעשה הגוף. אולי בשל כך שיריה מעלים את הצורך בתיקון באמצעות חווית שליטה, ומעלים דרכי חשיבה בלתי צפויות. כך למשל בשיר 'כל עבודה יש בה זרות', משמשים המיתוסים כמצע להיפוך יחסי הכוחות וניכוס של עמדת השליטה: זאוס אינו מוצג עוד כאל כל יכול, אלא הדוברת, זו שבוקעת מראשו. מגמה דומה נראית ביחס לתרופות הפסיכיאטריות, ההופכות בשירתה לכדורי נחושת. המרה זו מעתיקה את התלות הנרקוטית אל מרחב של בחירה חופשית ופעולה פואטית אקטיבית. הדחף לתיקון והמעבר מעמדת הנשלטת לשולטת ניכר היטב גם בשיר 'זינוק בעלייה':

"בבקר קאב/ אני האבן/ שאלוהים ברא/ ולא יכול להרים/ בבקר קאב/ אני האבן/ מנזקת מהמשה/ כמו נורית מכף הקלע/ להרג את/ העולם".

בשורות אלו, החוויה הגופנית של הכאב מתורגמת לכוח מסיבי, החותר תחת מגבלות הטבע ואף תחת כוחו של האל. חווית השליטה אינה מוגבלת למרחב הפיזי בלבד, אלא מתפרשת אל עבר הממד הרוחני, כפי שמודגם בשיר 'תשובה לסבתא': "אני נושפת/ אייר ללע הגדול של השירה העברית/ והיא חיייה/ ממני".

הטקסטים של גפן מרגלית מעלים גם מושגים מעולם הפסיכותרפיה, המשרטים תנועה על קו הגבול שבין השפיות לשיגעון ("אני נוקשת/ על דלת תודעת/ ואמי אמה שלא

גם ברחוב גורדון, לא רחוק מהים והחול הלוהט הבוהק, אירופה לא עזבה אותך. תמיד קרצה לך בשלל תקופות מעבר לגלים - באורותיה של פריז, בספרות, בציורים ובפסלים של איטליה ויוון. פעם, בנהלל, בערב לכבוד טוביה ריבנר נעלמת ממש לפני העלייה אל הבמה. "היכן ישראל?" שאלתי את רעייתך אהובה והיא השיבה "הלך לעשן מעבר לפינה". מצאתי אותך יושב מהורהר וכשבדאגת מנחה ניגשתי לזרז, שכן מיד אנחנו מתחילים את המחווה לחברך, הפתעת - "כולם מתו לי. נשארה רק המקטרת". והנה הצלחת לרכז ביעילות את סך האובדנים, את מה שחטפו ממך, כהרגלך, במרוץ רגליים נחפזות כל השנים. אבל השירים שלך נשארים, ישראל, השירים המשובחים נשארים.

לכתיבה מנוסחת מחדש באמצעות משחק מילים שיש בו זיקה ישירה לשמה הפרטי של המשוררת:

"למה החלטת/ להפך משוררת?/ כמו ללכת אל כרם/ לשאל גפן לדבר אל העלים/ של הגפן להגיד לה/ תגיד יקירתי/ את זוכרת את הרגע/ בו החלטת/ להפך/ יין?"

האנלוגיה בין הגפן המניבה יין לבין המשוררת המפיקה שירה מציגה את מעשה הכתיבה כתהליך אורגני, אינהרנטי ובלתי נמנע. טוטאליות זו ביחס לזהות היוצרת מקבלת משנה תוקף בשיר 'את סתם היסטריה', המנסה היררכיה כרונולוגית ומהותית ברורה: "לפני שהייתה אמי אִמָּא פוטנציאלית/ לפני שהייתה רִעִיָה/ לפני שהיא אִשָּׁה/ לפני שִׁקְיָמָה: קדם אני אִמֶּן". שורות אלו מציבות את ההווה האמנותית כיסוד הראשוני, הקודם לכל תפקיד חברתי, מגדרי או משפחתי.

גפן מרבה במשחקי לשון הכוללים שימוש בהלחמים (אנוכיצחק), צירופים הומופוניים (יונה הנביעה, מיטתי מיתה שלמה, נכות-נחות), שיכולי עיצורים (חרדי חרדות), ומשחקי לשון מקוריים ("צדף צדף תרדוף", "כמוס-כמוסה"). לעיתים ניכרים בטקסט שיבושים תחביריים מכוונים, שמושכים את תשומת הלב ושוברים מוסכמות (וְהִיא לֹא יְכוּלָה לַעֲנוֹת/ לְמָה שֶׁתִּגְלוּ שָׁל זֶה/ שֶׁדָּרַךְ עָלֶיהָ אַחֲרָיו/ עוֹד תִּקְוָעָה/ לָהּ ב"). המבנה הצורני של השירים, המאופיין בקיטוע שורות בלתי צפוי, פיסוק ייחודי ושימוש במקפים, אינו רק מעטפת אסתטית, אלא מהווה ביטוי ישיר של התוכן. לצד אלו ניכרת בשירים חזרתיות על שורות המזכירה את סגנון הכתיבה המקראי - אמצעי רטורי המשמש להדגשה ואשר מבטא את אי השקט הפנימי העולה מן הכתובים.

השירה הפמיניסטית של המשוררת, ש'רוח וולכית' מהלכת על שורותיה, חותרת להצגה ישירה ונטולת סייגים של המציאות. מתוך חומרי הנפש הדליקים, השירים פועלים כנגד מוסכמות חברתיות, תרבותיות, ולשוניות, ומייצרים פעולת מרד מובחנת מול ההיסטוריה הפרטית והקולקטיבית. בעידן המאופיין בעימותים ובמלחמות, גפן מרגלית כנעני שבה ומדגישה את כוחה של המילה הכתובה, לא רק כאמצעי לחשיפת השבר, אלא כזירה סימבולית המאפשרת פקחון תודעתי והנחת תשתית לתהליכי ריפוי והחלמה.

לְפֶתַח לְזָרִים. / אֲנִי נֹקֶשֶׁת עַל דֶּלֶת תּוֹדֵעִתִי / וְעֲצָמִי אֵינָה פּוֹתַחַת, / מִתּוֹךְ דֶּה פֶּרְסוֹנְלִיזְצִיָּה. / בַּד בְּבַד הֵם מִבְטָאִים אֶת הַקּוֹשִׁי הַתְּמִידִי לְשִׁמֵּר אֶת הַטְּרַאוּמָה עַל רֹצֵף הַתּוֹדֵעָה: "מִצְאָת הַמִּצְיָאוֹת / מְשַׁלֵּת בְּסֶפֶק / שְׁפִיּוֹת מְשַׁלֵּת / עַל כֶּף מְאֻזְנִים" (מתוך 'דיסוציאציה').

ההווה הטראומטית מייצרת גם דיסוננס בין הממד הגלוי לנסתר. פיצול זה מייצר חיץ בין המופע הגופני לבין מהותה הפנימית של הדוברת, כפי שמשתקף בשיר 'נפש': "אֲפֹשֶׁר הִיָּה לְחֹשֶׁב שֶׁהִיא בְּתוֹכִי / אֲבָל הַנֶּפֶשׁ שְׁלִי לֹא כְּפֹפֶה לְמַדָּע / הַנֶּפֶשׁ שְׁלִי / מַעֲלִיו, או לחלופין בשורות מתוך 'בגדגוף': "פּוֹשְׁשֶׁת בְּגֵד גּוֹף / וְכוֹתֶבֶת. / נִוְתַּרְתְּ רַק נֶפֶשׁ / מְשׁוּכָה מְאֻתִּיּוֹת". המתח התמידי בין פנים לחוץ עולה בקנה אחד עם מוטיב העין, העובר כחוט השני לאורך הקובץ ומתכתב עם הדימוי החזותי שעל הכריכה. הפער בין המעטפת החיצונית לעולם הרגשי מומחש בשיר 'ראווה', שבו מתוארות בובות הראווה בקניון ריק כשהן מתפשטות ובוכות, וכן בתוך החלוקה המחזורית שבין היום והלילה: "הַנֶּפֶשׁ חוֹזֶרֶת אֶל גּוֹף / כְּשֶׁהַעֵינַיִם נִפְקָחוֹת / מִסְתַּלֶּקֶת מִן הַגּוֹף / כְּשֶׁנֶּעֱצָמוֹת הֵן / אֲנִי פּוֹקַחַת עֵינַי לְרֹאוֹת מְאוּד / וְנוֹזֶלֶת הִיא מִמֶּנִּי". לצד מוטיב העין, שב ועולה בטקסטים מוטיב הביצה, המקיים עמו זיקה צורנית ותוכנית. העין מיוצגת כ"אח הגדול" - מנגנון פיקוח פנימי וחיצוני שאין נסתר מפניו (כפי שמופיע בשיר 'דיוקן עצמי': "הַגּוֹף כְּמוֹ בְּגֵד שְׂשׂוּמִים עָלָיו בְּגָדִים. / בִּיצַת הָעֵין מְעַפְעֶפֶת וּמִתְמַקְדֶּת לִי בְּאִישׁוֹנִים"), בעוד שדימוי הביצה משנה את פניו ומחליף תפקידים, כביטוי לחוסר היציבות וההפכפכות של הנפש: "כְּשֶׁאֲנִי עֲצוּבָה / הַשֶּׁמֶשׁ הִיא הַצֵּד הַשֵּׁנִי / שֶׁל חֲבִיתָה יֵרֵחַ שְׁמִישָׁהּ הַפֶּךְ".

ציר מרכזי העובר לאורך הקובץ הינו העיסוק הארס-פואטי, המציג גם הוא עמדה מפוכחת ונטולת פשרות כלפי מעשה היצירה. ביטוי לכך נמצא בשיר שבו מדמה הדוברת את השירה לפעולה רפואית קיומית, לדיאלוזה: "כְּוֹנֵנִתִי הַשִּׁירָה שְׁלִי הִיא הַכְּלִיּוֹת שְׁלִי / כְּוֹנֵנִתִי שֶׁהִיא הָאֵין בְּרָרָה / הִיא הַכְּמָה נִשְׁאָר לִי דוֹקְטוֹר וְהָאֵם זֹאת שֶׁאֵלָה שֶׁל אֵיכוֹת דוֹקְטוֹר או שֶׁל כְּמוֹת דוֹקְטוֹר / אִי סְפִיקָה הִיא הַשִּׁירָה שְׁלִי / הִיא 'בּוֹאֵי נֶאֱרִיךְ אֶת חַיִּי הַמְּדֻחֶה' בּוֹאֵי". דימוי זה מעתיק את מלאכת הכתיבה אל התחום הפיזיולוגי וההכרח הקיומי. בהמשך לכך, התהייה מה המניע

כשאי אפשר לממש געגוע

עפרה קליגר, לעמוד ליד האפשרי, עמדה 2026, 158 עמ'

ספרה הקודם של עפרה קליגר על היש ועל האין בעולם הזה היה צרור מכתבים לזכרו של הבן, מסע מטלטל אל מי שכבר אי אפשר לגעת בו ועדיין אי אפשר להרפות ממנו. למעשה, רבים משירי הספר החדש לעמוד ליד האפשרי הם המְשִׁיכוֹ של המסע הזה. בהתמודדות עם מוות של בן ישנו תמיד פרדוקס בלתי פתוי, מכיוון שההחלמה מכאב האובדן כרוכה בשכחה, ואילו הכתיבה היא מאבק נגד השכחה, מאבק לשימור הזיכרון והיש שהיה ואינו עוד.

המודעות לכך ניכרת כבר בציטוט מצ'סלב מילוש שנבחר להופיע בראש הספר: "הכתיבה הייתה בשבילי אסטרטגיה של מגן לטשטוש עקבות", כלומר מילים הן מגן ממות הזיכרון, מהתאיינות, והן מבטיחות שהקול האנושי ימשיך להישמע. הציטוט לקוח מספרו של מילוש, זה, והמילה "זה" היא ניסיונו לגעת במהות המציאות כפי שהיא, ללא מתווכים, לגעת בְּאִמָּת ולדבוק בה. ואכן, לאורך שירי ספרה של קליגר ניתן לחוש בהזדהות שלה עם תפיסתו של מילוש כשהיא כותבת: "אני לא מרפה מן המבט הַתָּאֵב לחדור אל הדברים, להצטופף לצידם ולהחזיק בידם// למנוע את התנכרותם אֵלַי". בהתמודדות עם תחושת האין והריק, לא נותר לה אלא לחוש ולהבין שהנִכְאֻת היחידה היא המילים. הן החיבור האולטימטיבי לעולם, המזור לסבל ולאוזלת היה.



מבין כל ההתמודדויות האישיות, ובתוכן תחושת הלבדיות הקיומית, ההתמודדות העיקרית עם אובדן הבן היא המאפשרת את הבנת העצמי בעולם. הכרה זאת מזכירה את תפיסתו של היידגר שהאדם, מעצם היותו מעורב במכלול סיוטאציות והקשרים, מבין את עצמו בעולם דרך יִשִּׁים אחרים, כמו הטבע, אבל להבנה הזאת מגיעה המשוררת דווקא דרך ההעדר האבסורדי של הבן, כשהיא תוהה "אולי מעולם לא היית לי" – ומיד בא ההיפוך בקביעה: "לכן/ לי היית מעולם". זוהי הנוכחות הברזומנית של "נוכח-נפקד" שמזינה את השירים, והדבר מזכיר את מה שכתבה קליגר בספרה על היש ועל האין בעולם הזה: "כשאי אפשר לממש געגוע, הוא נרקע בנשמה והופך ליש נצחי".

אבל חשוב לציין שמשירי הספר עולות גם כמיהה ופתיחות לצידו המואר של היש, ל"פרח סגלגל", ל"שוקת השוקקת חיים" (עמ' 13), לעמידה ליד "האפשרי המוביל למחר" (עמ' 17). היא "אוחזת בקרני שמש/ מְשֶׁה אוזן לרוח רוחשת/ מביטה בצמח מתעקש/ ויודעת/ הים לא סגר עָלַי" (עמ' 115). זאת הנחמה. מדי פעם, למרות פגעי הזמן, העין נפקחת צלולה ואופטימית לעולם: "יום אני רואה את הבלתי נראה אשר/ מופיע בְּפָנַי ונוגע בי/ איני יודעת היום מה נראה לעין לאשורו/ אני רוכנת על הסמוי מְעִין רואים/ מבקשת להפכו על פניו/ צוללת אל תחתיתו ובורקת שכבותיו/ כאילו היו מאגר מים/ השמש החורפית מבקשת על נפשה/ להופיע בשולי העבים/ העט בידי שואל על העולם הָעֵט עָלַי/רוצה לשאת ולתת עִמּוֹ" (עמ' 61).

לפני כעשור התוודעתי לשיריה של עפרה קליגר בספרה להיות יש בעולם – ספר שִׁמְגֵרֵשׁ הַמְשִׁחָקִים שלו הוא הנפש. חלק משיריו כלול בספר היפה והמרגש לעמוד ליד האפשרי שחובק שירים חדשים בצד מבחר מקבצים קודמים.

כבר במפגש עם להיות יש בעולם התרשמתי משירה לירית עדינה ורגישה, חשופה עד העצם, מודעת מאוד לעצמה וממוקדת ב"יש" הקיומי, שעננה כבדה רובצת עליו: "ידך המחליקה על פְּנִי/ מקנחת את העצבות שדבקה בי/ רגלך מעתיקה עצמה על ירכי/ ואני רואה איך צומח בית מתוך הגוף המשותף/ ואור גדול שוטף את חדריו/ ושני מלאכים באים לדור כאן/ חיוך על פת־בג של אהבה/ וצעקה על התימהון הנורא" (עמ' 143). את משא האור המהול במועקה חסרת מוצא תחליף אחר כך התמודדות אינסופית עם השכול.

מעבר לקונקרטי, ל"יש" בשירים יש גם גוון תבונתי הגותי, כפי שעולה למשל מהשאלה: "מתי אלמד את המבנה הפנימי של הדברים/ ואהלך בהם כחוצה נהר בְּחֶרְבָּה/ מתי אלך אל קצה הדברים/ אעמוד על חודם" ('חוקי הזמן', עמ' 137). "מתי" הוא אחד מביטויי הרבים של הזמן הדומיננטי המשתנה חליפות בשירים: מצד אחד "כל בוקר הוא אינסוף/ כל ערב הוא התחלה/ ויהי ערב בוקר יום אחד" – סיכום יומי, לכאורה בדומה להולדת הזמן בראשית הבריאה. אבל לזמן יש גם פוטנציאל של הרס והתאיינות: "זמן מתבוסס מול עיני". בשיר הצלול הפותח את הספר מוצג ה'אני' על פס הזמן האוזל: "אני הולכת ומתמעטת/ כמו בספירה לאחור/ חלומות מרקדים מניחים כף יד/ על כתף הַיָּזָה". סיומו הצפוי של התהליך עולה מן הדימוי בסוף השיר: "עוד רגע ואהיה מושב ריק/ אחר הצגת הקולנוע האחרונה".

ובכל זאת, בהתבוננות המזוקקת באין ובהעדר, מסתמנת בעצם התהוות ובריאה מחדש, נוכחות מוצקה. התחושה הבסיסית הזאת שכבר קיננה בשירי להיות יש בעולם מקבלת ביטוי מוחשי במותו הטרגי של בן אהוב, שילווה אותה תמיד כנוכח-נעדר. ומן הדואליות הזאת יתעצב וייבנה מחדש קיומה הלבדי בצילו, קיום של אהבה, חמלה וגעגוע, קשב עמוק וכאב, השלמה, נחמה והולדת מחדש, כי אלה חוקי הזמן.

בעוד שם הספר להיות יש בעולם ביטא כמיהה להיאחז בקיום ולהיות חלק בלתי נפרד ממנו – השם לעמוד ליד האפשרי מבטא בנוסף גם את ההכרה במגבלותיה ובגבולותיה של המציאות ואת היכולת להשלים עם החיים לצידה מתוך הבנה שחושך ואור "הם חומרי הבניין של העולם".

נפילה

א.

בבקר

טגנתי פנקיקים.

דוּחו על כלי טיס בלתי מאוישים,

חמושים בפצצות, בדרךכם מאיראן

אל המחבת.

הם יגיעו תוך חמש שעות.

הפנקיקים רועדים,

החם עולה.

מחכים שיגיע החרפן.

בערב

ישבנו במרחב המוגן.

חדר המשחקים הפך לחדר שנה,

למקלט, לכל עולמנו.

עכשו תורנו,

אנחנו ממתינים לסוף.

ב.

מפלצת המלחמה

אורבת לנו,

מקפלת בפנת החדר,

מצטנפת בשקט.

פתאום היא פוקחת עיניים,

מבהלת.

אני קמה אליה,

מדליקה את מנורת הלילה,

מכסה אותה בשמיכה.

זהו כוֹזב,

עוד אֶזְעַקת שוא.

אני נשארת ערה.

ג.

ומה אם נחליט, בפשטות,

לקפץ מטה,

אל בטנו של הקבר,

ונקים שם עיר תת־קרקעית?

עם סגלה יתנתק משלשלאות,

יתנער ממצוות

ישמט טלית

עם הנצח מִפְּחַד,

הדרך ארבה.

ד.

יצאנו מהאוטו ונצמדנו לקרקע,

נשמטנו שנינו.

לחשתי לנו שפה פרטית של ספורים,

יצרתי עולם,

והוא נצרב לתוך האספלט החם

שסרב להחזיק אותנו יציבים.

כל האמהות סביבי ספרו על עולמות מדמים,

מתעלמות מהסדק שנפער –

רק לא להיות פה

כשהארמה נחצית לשנים.

וכשהקול המפלח פסק,

רעדנו חזרה לאוטו.

שנינו שכחנו על מה היה הספור.

לסיום, לעמוד ליד האפשרי, שירים חדשים ומבחר, מעמיד
דיוקן מיוחד של משוררת דקת רגש וביטוי, הממזגת ליריקה
והגות בתהליכי נפש מורכבים הנעים בין דמיון למציאות,
אשליה ופיקחון, יש ואין. ♦

בצד התהיות וסימני השאלה שהבן הוריש במותו הטרגי, יש
לקוות שנהרת חיוכו ומאור פניו שנבעו מן הכוח שהיה לו
לעקוף את הסבל ולהביע רגש אמיתי כלפי האחר, יהיו נר לרגלי
המשוררת וינחו אותה בהמשך מכוח הציווי "ובחרת בחיים".

יותר יהודי או יותר ישראלי?

עוז בן נון ועוז סימניובסקי, אנחנו, המשרתים, על הברית שתציל את ישראל שוב, סלע מאיר 2026 176 עמ'

במידה רבה מתנסחת תמצית הספר בכריכה הפנימית שלו: "עבור היהודים הנחלצים לעזרת אחיהם בשבעה באוקטובר, לא נותרה עוד 'מזווה' בבזרים – לא מילוט חילוני-אוניברסלי ולא מקלט מסורתי. בנקודת ההכרעה הזו המקלט אינו אפשרות, וההתייחסות מול האתגר הלאומי היא הדרך היחידה שנוותר. שרפנו את הספינות שעל החוף, נותרה לנו רק אחת: קדימה אל האחריות הישנה-חדשה שלנו".

על המשרתים דור הלוחמים מוטלת החובה לתיקון "יהודי ישראלי יסודי" (עמ' 13), ומבחינה זו מדובר באקסקלוסיביות יהודית. בספר יש תוכנות פוליטיות כמו מהותן של המלחמות הפנימיות ש"קורעות את מדינת היהודים", שאינן נישאות בחלל ריק אלא "נישאות על זרמי עומק בין לאומיים המערערים את הדמוקרטיה המערבית" (עמ' 17). ברם, ישראל מעולם לא היתה דמוקרטיה מערבית כלומר ליברלית.

מחד מצביעים המחברים על הסוציאליזם הרדיקלי והרב תרבותיות ומאידך הימין המתנגד, נוסח מלוני הפרו-פשיסטית באיטליה וטראמפ שובר שלטון החוק. את הפוליטיקה מגדירים המחברים כאמת של שינוי המציאות הנסמכת על נרטיבים, על דעות ועל שכנוע והיא אקטיבית בהגדרתה. מולה ניצבת האמת

העובדתית, סטטית קרה ופסיבית. הפוליטיקה תמיד תהיה חזקה יותר מן האמת ותמיד תגבר עליה. אך השאלה החשובה היא עד כמה מנצחת הפוליטיקה את האמת. כאשר הפוליטיקה מבססה את האמת בצורה מוחלטת, ואין עוד עובדות שלא ניתן להפוך לדעות או לעמדות פוליטיות – השאלה כבר איננה מה דעתם של אנשים, אלא מה היא זהותם, משום שזהותם תגדיר ממלא את האמת שהם צורכים ובה הם מאמינים" (עמ' 18). זהו הבסיס התיאורטי של הספר. עוד הם כותבים כי במערב שולטת הקתדרלה (מושג שטבע קרטיס יארווין), שלטון שהוא שיתוף פעולה הדוק בין מוסדות האקדמיה והעיתונות לצד הביורוקרטיה הממשלתית וארגוני החברה האזרחית "ובראיה זו ערכים כגון שוויון, רב תרבותיות ותקינות פוליטית אינם רק עקרונות פוליטיים אלא מרכיבים כמעין דת חילונית חדשה" (עמ' 20).

אידיאולוגיה כזו אינה בנמצא בישראל שבה לא מתקיימים שוויון כלל אזרחי כמו גם רב תרבותיות. ובצדק כותבים המחברים שישראל לא הפנימה את הגל הפרוגרסיבי באשר "הציונות שמשותפת לכל האליטות במדינה סותרת את הטון המרכזי בשמאל הפרוגרסיבי... יהדותה המובהקת של המדינה לא אפשרה ביסוס של רב תרבותיות" (עמ' 21-22), אך גם לא אפשרה את היותה רפובליקת כל אזרחיה.

בהמשך עומדים המחברים בצדק על הקצנת "השפה" של השמאל מול הימין בעולם וההפך מכך בישראל, מה שמסביר את טענתם כי "שנת 2019, הגיעה לנקודה שבה נגיף אובדן הקונצנזוס השתלט על הפוליטיקה" (עמ' 22). המחברים סוקרים פוליטית את מערכות הבחירות מאז שנת 2019 ועומדים על הפיצולים הפוליטיים ומשמעותם. כך למשל הם מסבירים כי "אחדות הגושים, הפילוג המוחלט, ההתייחסות הציבורית מאחורי שקני הצ'קן, בליעת השיח המדיני על ידי השיח הפוליטי – כל אלה הפכו את ישראל ממדינה שעוסקת בדאגה לעצמה, להישרדותה ולשגשוגה, למדינה ששקועה עד מעל לראשה בשאלה התיאורטית למי משני חצאיה היא שייכת" (עמ' 35, עוד על משחק הצ'קן בעמ' 36, 37). מתוך התייחסות גם אל אנשי השמאל כ"ניידים" ואלו של הימין כ"נייחים", מתייחסים המחברים לחילופי האליטות כמהלך שבו "שועלים רבים מאבדים את כוחם לטובת אריות צעירים" (שם). אולם בשל חוסר איוון ואף קרע ותהום משאירים השועלים את המקל לאריות המשוכנעים לחלוטין שהמקל כולו בידי השועלים.

בצדק מעלים המחברים את השאלה איפה היה הצבא בשבעה באוקטובר ומציינים כי "בחושך של היעדר המדינה זרח האור של היוזמה האזרחית" (עמ' 52). זהו פתח לדיון על שיתוף פעולה שהמשכו דיון בשלושת מרכיבי הפטריוטיות: אהבת המולדת, מחויבות לחירות הציבורית ונכונות למאמץ אזרחי. הפרק השלישי – "אנחנו היהודים" לוקה באנכרוניזם בסוקרו את תולדות העם היהודי. ביטוי לאנכרוניזם זה נמצא למשל בשורות הבאות: "משפחת ישראל נעשית לעם, והעם משועבד במצרים. מתוך מצוקת העבדות קם המנהיג הלאומי הראשון – משה, האיש שתמיד נענה לזעקת אחיו" (עמ' 70). לא ניתן לדבר על מנהיג לאומי ועל לאומיות בעת העתיקה. כך גם בשורות הבאות: "ישעיהו וירמיהו זעקו בפני עם ישראל על עדיפותם של המוסר והאחריות על פני המורל הלאומי וההתבצרות. העם לא הקשיב להם, ובית המקדש אכן נחרב. זה היה סופה המר של תקופת הריבונות הישראלית הראשונה" (עמ' 85). ושוב, לא ניתן בעת העתיקה להתייחס למורל לאומי ולריבונות ישראלית. בפרק הרביעי נכתב כי "הורבן הבית השני הוציא את העם לגלות" (עמ' 94) אך לא היתה הגליה על ידי הרומאים. באותו הפרק העוסק בציונות מצוטט מאמר של בן גוריון מ-1949 שב"ראש מעייניו היתה בניית ממלכתיות ישראלית אחידה בכל מחיר" (עמ' 99). אולם הממלכתיות הזאת היתה יהודית אקסלוסיבית ולא היתה לערבי ישראל נחלה בה. בפרק זה נכתב כך: "הנה משפט לא נכון: 'בארץ ישראל קם העם היהודי. העם היהודי קם בארץ מצרים'" (עמ' 102). אולם בעת הזו לא ניתן לדבר על יהודים וכתיקון לכך ניתן לקרוא בהמשך: "הוא נולד כעם משפחה עם שפה משלו, מסורת משלו ושיטה הלכתית משלו" (עמ' 102).

מוטיב לאומי ייחודי הוא המזווה. הראשונה היא החילונית ומשמעותה ש"אם המדינה נהרסת יש ערכים אוניברסליים – נעבור לברלין, נתכנס אל ד' אמותינו של המשפחה. נוריד את הראש" (עמ' 104). המזווה השנייה היא המזווה המסורתית



בראתי את עצמי

סוף השנה

בראתי את עצמי
הייתי ארץ
הייתי שמים
מסרתי עננים
לבני הארץ
קבלתי כל מה שזו
הייתי חשך
הייתי אור
דלקתי ונכביתי
דלקתי ונכביתי
עד שלא היה צורך בשמים
ולא היה צורך בארץ
ולא היה צורך.

זה לא שנגמרו המלים
והאמת סימה את המלואים
וחזרה הביתה
זה לא שהשיר שלי נקרא
בבית העם של כוכב נגה

זאת לא האהבה שבאה אלי
ואני תניתי אותה ביאה

זה לא שהבנתי את האין סוף
כמו לפני שהתחלתי ללמד מאלף

זאת לא השנה שהסתיימה

זאת השנה הראשונה
שדופקת בדלת
לפני שהזמן מתפוצץ.

קיר המוות

האדמה זוכרת את מה
שלא יכלה לשאת יותר
נדמה לי שהכוכב הכי קרוב
מרעיש כמו מכונה מקלקלת
אני כבר לא מצליח לפענח
את האינסטלציה ההמונית בתוכי
הסוף הושיב אותי
לחזות באופנוענים
דוהרים על קיר המוות.

את הגותו של אוטו ויניגר שבדוקטורט שלו "מין ואופי מחקר עקרוני" התבסס על צ'מברלין בטענה שמהותה של היהדות היא להתפשט; "זמן רב לפני חורבן בית המקדש, כבר בחרו בחלקם בגולה כצורה של חיייהם הטבעיים, חיים של שורש המתפשט והשולח את יונקותיו לכל קצות העולם והמרכא בתוכו תמיד לנצח את האינדיבידואליזם. הציונות רוצה משהו בלתי יהודי. על היהודים לכבוש קודם כל את היהדות בתוכם, כי רק אז יעשו מוכשרים לציונות" (מין ואופי, עמ' 375).

הפרק החמישי עוסק ב'משרתים' ונפתח בשאלה שהציב יועץ הבחירות ארתור פינקלשטיין: מה אתה, יותר יהודי או יותר ישראלי? תשובת המחברים היא כי "הציוניות בנויה מהתכתן של היהדות והישראליות זו בתוך זו" (עמ' 115). גישה זו מזכירה את גישתו של א"ב יהושע שלתפיסתו היתה הישראליות אקסקלוסיבית יהודית. בסיום הספר מופיעים נתונים ועובדות כלכליות על המגזרים בישראל ואחריו אחרית דבר ו-138 הערות שוליים. ♦

חרדית המכילה את המשפט "הסדרנו אלפיים שנה בלי ארץ ישראל, נסדר עור אלפיים שנה בלעדיה". והמזוודה השלישית היא אנטי מזוודה המאפינת את הציונות הדתית ואומרת שהגענו לארץ ישראל במסגרת תהליך של גאולה משמים ולכן לעולם לא נצא שוב לגלות" (עמ' 105). האירוע הציוני שינה את פני היהדות משום שברגע אחד הניח על השולחן את האחריות המוחלטת לחייו של האח היהודי – "המשימה הציונית מתיכה יחד את הגורל היהודי הכפוי עם הייעוד הנבחר". גישה זו מתעלמת מהגישות האידאולוגיות השונות שרווחו בעולם היהודי כלפי הציונות. היתה מפלגת ההמונים, הבונד האנטי ציונית, כמו כן נמנו יהודים רבים עם המפלגה הקומוניסטית, והיו יהודים שראו עצמם כצרפתים או גרמנים בני דת משה. בסוף הפרק נכתב על ספרו של בנימין אקצין, הרהורים על מדינת היהודים, המביא תובנה של ההוגה האנטישמי יוסטון סטיוארט צ'מברלין, שטען שלא לכל העמים יש היכולת להקים מדינה. יש לציין בהקשר זה

"השיר הוא הצצה לעולם שמעבר"

דן ערמון, מגילת האנושי, פרס 2025, 127 עמ'

מאז ומתמיד היה התנ"ך מקור השראה והתייחסות, מושא לימוד והתבוננות, מקור השפעה לאמנים, משוררים ומוסיקאים. מגילת האנושי ספרו הנוכחי של דן ערמון אורג ומטמיע במרבית שיריו את סיפורי ספר בראשית וגיבוריו באופן ייחודי מאוד, כך שהם כעין מדרש אישי עד ביוגרפי. נדמה שיש למשורר צורך עמוק בהישענות אינטימית אישית על דמותם של אברהם, אדם הראשון, יעקב, יצחק, רחל, לאה, הגר או אשת לוט. איתן ודרכן הוא כותב את עולמו הפנימי הרגשי. ולעומת משמעותו הטעונה של המונח 'מגילה' כמשהו קדמוני, היסטורי, מיתי, אגדי

אפילו, כמו 'מגילת האש' של ביאליק או מגילות מדבר יהודה, או חמורכי, מגילת איכה מגילת אסתר וכו' – המשורר מחבר את המילה מגילה ל'אנושי' לחילוני, ודמויות התנ"ך שלו אכן קרובות לחיי אדם בשך ודם. ובזה ייחודו וקסמו של הספר.

דן ערמון הוא משורר שנולד עם קום המדינה. יליד ירושלים, גדל והתחנך במשפחה דתית מסורתית, ובנעוריו למד במוסדות דתיים.

זה פרט עקרוני משום שגם לאחר שעזב את החיים הדתיים, נשאר בו רגש של יראה וכבוד למקורות וכאן לתנ"ך. ובספרו זה, עצם הבחירה שלו לדבר איתם, לעסוק בהם.

דן ערמון הוא בוגר האוניברסיטה העברית בירושלים בחוג לספרות עברית ותיאטרון. מאוחר יותר למד והתמחה בטכניקת 'אלכסנדר'. ספרו זה בא בעקבות כמה ספרי שירה שהוציא בעבר, כולל מבחר מקיף צעדים שיצא ב-2023 בהוצאת מוסד ביאליק. מגילת האנושי ממשיך את הקו הפואטי שלו – מעמדה המכריע והמרכזי של המילה, של השפה בחייו, יחס של אהבה ואמונה לכל גילויי החיים, התבוננות באנשים, בעלי חיים, התבוננות בטבע.

ואיזה קו של ענווה שורה בכל השירים

– יש הומור אבל לא אירוניה או פרודיה של אנכרוניזם, או רוח משחק ומשוכה דוגמת עמיחי ואבירן כמו: "האיש תחת תאנתו טלפן לאיש תחת גפנו" ... או על שמשון: "כל שבועיים אני הולך/ להסתפר/"; אצל דן ערמון יש יותר רצינות וכובד ראש, וריאציות ליריות ואמפתיה רגשית. הוא קרוב יותר ברוחו לאמיר גלבע, למשל בשירו של האחרון, 'יצחק'.

"עִיפְתִּי מַחֲיִי מִשְׁפָּחָה / רָטַן אָדָם עִיפְתִּי, אֱלֹהִים / אֵין לִי מִפְּלֹט. חֲלֹשָׁה הָאִשָּׁה / כָּל הַמַּשָּׂאוֹת עָלַי, הָאֲדָמָה עָלַי / ----"

"הקלות המשנה בה/ אנו אדם וחוה הופכים/ בשך אחד בגוף נחש/ מי כאן ראש מי זנב/ בוא עקב מפלא/ רוצץ את ראשי/ ראשה" (עמ' 18).

בשיר 'אבן בשדה' מדובב המשורר בקולו את האב השכול אדם, שבנו הצעיר הבל נהרג בידי אחיו קין.

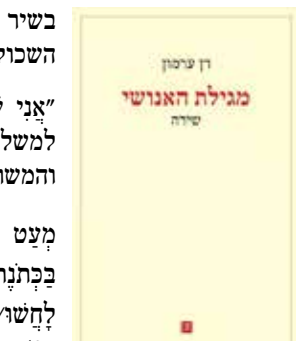
"אֲנִי שֹׁחַמְלָתִי עָלֶיךָ אֶת שְׁנִיכִם נוֹשָׂא בְּקַרְבִּי". או למשל בשיר 'טרוף טורף' האב הזקן יעקב מקונן, והמשורר מדבר בלשון התנ"ך בקולו של יעקב:

מַעַט וָרַעִים הָיוּ / יָמֵי שְׁנֵי חַיִּי / בְּקָר בְּקָר בְּהִיתִי / בְּכַתְנֵת הַמְּכַתְמָה / בְּקָר בְּקָר / בְּרִכּוֹנִי בְּנִי / טְרוֹף טְרוֹף / לְחֹשׁוֹ / מַעֲסִים אֶת כַּפּוֹת רִגְלִי / בְּפָנִים נְפֹלוֹת" (עמ' 84).

במרבית השירים שולט ונשמע קול דרמטי – מישוה מדבר אל מישוה, נושא קולו גם בשיר 'קול נשמע בדממת הלילה' (עמ' 37); קול קינתה של חווה אם כל חי נשמע על גורל הבנים ולמעשה קינה על גורל בני אדם באשר הם וסבלם.

הספר כאמור מדובב לאורכו מצבי חיים ומוות, מטמיע את דמויות ספר בראשית בלשונו והן נעשות השתקפות לנפשו הפרטית כמו בשיר על אשת לוט (עמ' 58), המוחלפת באני שנעשה נציב מלח, והמבט לאחר על חייו שלו בצלקות העבר. בשיר 'שפת ים' (עמ' 53) מתערב המשורר במעשה העקרה ומשנה בעדינות את תפקידי הדמויות – אברהם כמו מדבר אל בנו והבן נעמד, ניגש לאביו ומוחל לו על מה שהתכוון לעשות לו. "אֵיל אִם יִשְׁלַח / אֵל הַסֶּבֶךְ / אֶעֱלֶהוּ עָלָה / יַעֲמֹד בְּנִי / מִהַמְּזַבֵּחַ / יָגֵשׁ אֵלַי / גּוֹ אַחֲבָק / בְּעִינָיו אֲרוֹה / מְחִילָה / עַל חוֹל / בְּשִׁפְתַּי יָם / יִדְבֵּר אֵלַי."

גם השיר 'גבעת המכפלה' (עמ' 54) מסב את משמעות הביטוי 'מערות המכפלה' במקור למשהו אחר לגמרי, מקורי בהחלט. אתר של קברי אבות נהפך ל'גבעת התודעה', גבעה מילולית שממנה הוא מתבונן. ובלשונו של ערמון "יֵשׁ בְּתוֹדְעָה גִבְעָה / מִמֶּנָּה אֶפְשָׁר לְהִשְׁקִיף / עַל הַקוֹ שֶׁמִּשְׁרָטֵט / הַנַּחַל הַנֶּקְרָא חַיִּי / מִמֶּקוֹר מִמֶּנָּה הַגַּחְתִּי וּמִן הַגִּבְעָה הַזֹּאת הַמְּלִילִית / אֵינְנִי מִשְׁנָה אֶת מִהְלָכוֹ / אֵינִי יָכוֹל אֲלָא לְהִבִּיט". הוא מביט אל חייו ונעזר במרחק ובפרספקטיבה שמאפשרת לו אותה גבעה המתקשרת למערת המכפלה הקדומה, הקדושה. כלומר, הוא צריך אותה, נזקק לה, בשביל המבט הזה.



צילמה: מאיה בז'רנו

שיווי המשקל הכימי

*

שיווי המשקל הכימי הופך
גם זאת דרך להסביר את הפיצוץ
אני נע על גל הדרך
נמשך למעלה נמשך למטה
במשיכות ציר
הצבע נותר על הדרך
ואני צף

*

ועכשיו קופצות המסקנות
כמו סקריות בתוך הפה
אפשר היה אחרת
אולי כך ואולי כך
אורות ירקים עמומים פרוסים כמו תחנת מזל
ובכל זאת בתוך העכשיו
אין אחרת
אני נבלע בתוך חיוך זר
בתנועת לבלוב
והצמיחה מגיעה דוקא עכשיו
כמו מכתב מחצף
ואני צף

ועכשיו על גלי הדרך
בתנועה מדודה והסתרת המאמץ
לא לטבע
ועכשיו בכוך
לשוב אל השוב באהבה
אני מקבל על עצמי קיום
מקרקע
שכוב בין רגבים בוציים
בתנוחת האדם הוטרובי
מפדפד

במבט מפקס עד טשטוש
אל אורות ירקים עמומים בחלל הרחוק
צף בחזרה אלי

את ההתכוונות העמוקה של המשורר בקריאה וכתובה על ואת
ספר בראשית - זוויות של קריאה.

"בתחלה צלמתי אותך/ על רקע הים/ והים גאה, אים/ לפרץ/ מעיניך/ דמעות כחלות זלגו ושחור אישונך הלבין/ כאישון/ הזקנה ושם קו האפק/ חצה את מצחך/ ללא רחמים/ כחל פגש בתכלת/ שם תעתה/ סירת תודעתך/ ולהבת שמש נגעה במפרש/ חפשתי זוית אחרת תמונה ממנה יעלה/ סודך אותו אחזיק/ בידי ועיני/ תאהב אותך/ אחרת/ ועכשיו בזוית הזאת/ זה את או הים/ ובזאת שניכם/ אינכם/ ורוח מרחפת" (עמ' 22).

מגילת האנושי הוא ספר יפה ומרתק בדרכי השפה ואופני ההסתכלות של דן ערמון על עצמו מבעד לדמויות התנ"ך הידועות לכולנו.

ומכאן אני רוצה לדון בשיר 'זוויות צילום', שיר חשוב ועקרוני בעיני בגלל תנועה מרתקת בין פני שטח שגורים לבין פנימיות התודעה, החומקת, הבלתי נתפסת. זו תשוקה מתסכלת של המתבונן המצלם, המבקש ללכוד את אהובתו באמצעות המצלמה שבידו. זה המתח שבין הדמות האנושית לבין הים שברקע - לכאורה מעשה שכיח רגיל של צילום. תמיד חשבתי שהצילום לא יכול להשיג באמת את הממשות - הוא משלה ונשאר על פני השטח מבחוץ. זוויות הצילום הן זוויות הסתכלות וכמיהה ללכוד ולחדור אל הפנים. אל הממשי האמיתי. לגלות את הסוד החבוי כשהים כאן מגלם את המעמקים הנסתרים הנבצרים מאיתנו. זה שיר יוצא דופן בגלל הנושא המודרני עכשווי שלכאורה לא שייך לספר שעניינו בעיקר הוא ספר בראשית ודמויותיו. אבל כאמור זה שיר עקרוני שלמעשה חושף

מוות. אהבה. מוות. אהבה

גלעד כהנא, טוב שאבא
קיבל סרטן, יצירה עברית
2025, 101 עמ'



גלעד כהנא מישיר מבט אל המוות. כולם מאבדים הורים באיזשהו שלב בחיים, ולרוב זה משהו טראומתי שנחלק עמוק בזיכרון; איך האנשים האלה, החזקים והחשובים, בני האלמוות הקרובים אלינו, הולכים לעולמם? זהו שיקוף

מוחלט של הרגשתי האישית. שני הורי הלכו לעולמם בהפרש זמן קצר, והדבר טבע חותם עמוק ויצר מסלול חיים אחר. המוות גם לימד אותי על עצמי ועל שאיפותי לעתיד, וגם שהוא חלק בלתי נפרד ממחזור החיים.

בספרו של כהנא שלוש יצירות שמשוחחות ביניהן. הן מציתות רגשות סוערים ומהירים בעלי מכנה משותף אחד – דמות אב מת. כהנא משתמש בכתיבה פרועה ואסוציאטיבית, שבה היוצר כותב את עצמו. הערכוב הסיפורי-סרטיאי חד ומדויק, בועט בקרביים וחושף את הנימים הדקים ביותר של הכותב. סיום הקריאה הוא גם סוג של התחלה. מוות. אהבה. מוות. אהבה.

"קרב בין שירה ופרוזה הוא קרב טוב" (עמ' 13), כותב כהנא בנובלה "ההוא והזונות". זהו סיפור על שלישייה מונוגמית בעיירה מנומנמת, המערערת את היסודות הנורמטיביים שלה. יחזקאל מרוצה מסגנון חייו הראוותני, מהטווסות הגלומה בהם, יוצר טריגרים בלתי מודעים עם סביבתו. האנשים שאיתם השלישייה נפגשת מערערים את השקט המזויף שבו הם חיים. יחזקאל רואה את העומק ברדירות, היא שמזינה אותו, היא הגורמת לו לבעוט בחוקים. הוא אנטי גיבור שנוי במחלוקת והוא ישלם על זה מחיר.

בתסריט "טוב שאבא קיבל סרטן" כהנא מנהל דיאלוג ישיר עם אביו החולה. חגיגות יום העצמאות ברקע והמוות של האב בפתח. מפגש בין שמחה לעצבות, בין זיכרונות ילדות לסוף העולם. כהנא היה בן 32 במות אביו ולפני כן נאבק בכאב גדול (אני הייתי בת 35 כשמתה אמי, והזדהיתי עם הכתוב הזדהות גדולה); כאבי האב וכאבי הסוף שחוהו הבן.

המוות מקרב ביניהם. הסוף ידוע מראש. העצמאות של יתום ללא הורים מקבלת חותמת; אתה לבד, בלי לתת דין וחשבון, בלי הורים לטפל בהם. הגעגועים להורים קורעים והאובדן נוכח, הזמן לא תמיד עושה את שלו (קלישאה מוחלטת), אך כהנא הופך את הקללה לברכה. מערכת היחסים עם האב נולדת מחדש בסמוך למוות. הבן מצליח איכשהו למלא את ציפיותיו ומגלה את העצמיות שלו. יום העצמאות הלאומי הופך ליום

עצמאות אישי – שחרור מטיפול בהורה כואב ולמידה וגדילה עצמית.

ב"מר ברג" נבחנת מערכת יחסים בין נהג מונית ישראלי לעובדת מין קולומביאנית. זהו מונולוג ארוך הנע בין זהות הדמות ובין היצירה ליצירות. כהנא מכניס כאן מונולוגים באנגלית כדי לשקף את תודעת האנטי גיבור של הטקסט. הכתיבה דיבורית ורצה מהר, אך היא מגלה רבדים רבים המביאים לסיפוריות חדה מאוד. הטרגיות מתכתבת עם השלמה.

בכל שלושת הסיפורים החוט המחבר הוא דמות האב המת ובכלל – המוות האורב מעבר לפינה. כהנא כותב מחשבה אמיצה על מקום המוות בחיים. הוא מעניק לו התבוננות ישירה, לא ראוותנית ולא שטחית. מציג אותו כפי שהוא. לשם כתיבת הביקורת הקשבת לתוכנית הרדיו "מה שכרוך" (נובמבר 2025) עם מיה סלע ויובל אביבי, וכהנא הדגיש בה עד כמה הרוחניות חיזקה אותו בהתמודדות עם שינויי החיים ועם המוות בפרט.

הקריאה בספר משכה אותי מהרגע הראשון. אני יתומה מלאה. תחושת האובדן, התלישות וחיפוש העוגן העצמי מאוד נוכחים בספר, וגילויי ההשלמה, הכוח הפנימי והמציאות המרובדת שהמוות יוצר, כולם נמצאים שם. כהנא לוקח את החומרים האלה, מפרק את הנרטיבים שלהם ויוצר ספרות אחרת הנקראת בנשימה אחת.

"הגן שפע חיים, והמוות היה נוכח"



תיאודור צריץ', גנים בימי
מלחמה, מצרפתית: אריקה
מחיה, איורים: ניקו אריספה,
הוצאת תשע נשמות, סדרת
קמליה 2026, 132 עמ'

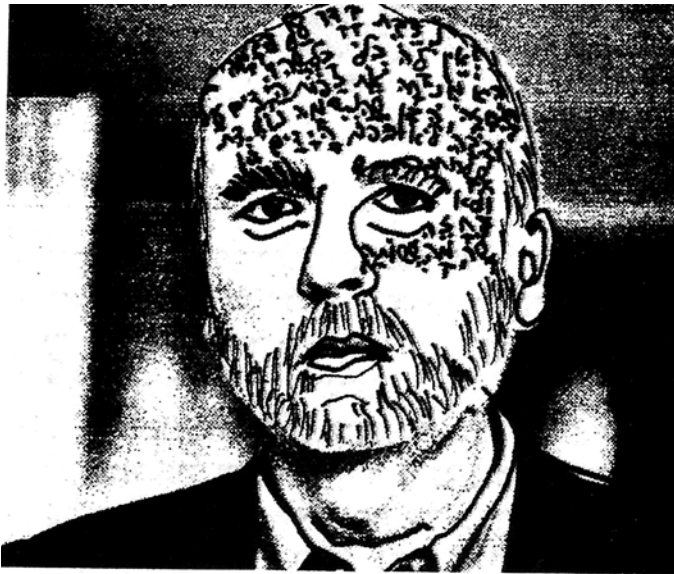
לדברי מרטלו מרטלה, מסאי וגנן ממוצא איטלקי (רומא, 1962), הגן נולד "מהמפגש בין אדם לחלקת אדמה. זהו מעשה ידי אדם ונתפס כמרחב אולטימטיבי לחקר משמעות

הקיום האנושי – הוא נע על התפר שבין הפראי למתוכנן, בין החי למת, בין הנשגב לפרוואי, ומשקף תמיד את המתח בין טבע לתרבות ומרחב נרטיבי" (מתוך דברי המתרגמת, עמ' 11, 2025). תיאודור צריץ' נע במרחב זה תוך כדי תהיות על העולם, על אורבניות ועל מלחמה. חיפוש אחר גנים אבודים, אך גם חיפוש משמעות. משמעות של אדם המחפש את עצמו בתוך הגנים שבהם הוא משוטט וגילוי ההרדיות המשתקפת בינו, בין הטבע ובין החברה. צריץ' נחשף לגנים קסומים ולגנים שוליים, ומחפש מקלט בתוך עולם מלא מלחמות ומוות. הוא יוצר נרטיב סיפורי ומדויק למרות שוטטות שאינה מוגדרת. האדם הוא הטבע. ב-1994 התגורר צריץ' בלונדון וצפה בסרט מזוור בשם

אדם זגייבסקי מפולנית: רפי וייכרט

דממה

אֶפְלוּ בְּעִיר גְּדוּלָה מְשִׁתְּרֶרֶת לְפַעֲמִים דְּמָמָה
וְשׁוֹמְעִים אֵיךְ עַל הַמְּדַרְכָּה, נִדְחָפִים בִּידֵי הָרוּחַ,
נָעִים עָלִים מֵהַשָּׁנָה שֶׁעָבְרָה, בְּנִדְוִיָּהֶם
הַלֹּא-נִגְמָרִים לְעֶבֶר הַכְּלִיָּה.



היה לי ידיד שהתגאה בעובדה שהוא אלוף העולם באינפורמציה לא חיונית. הוא ידע את הגובה באינצ'ים של כמה שחקני אן.בי.אי. אבל לא, למשל, כמה עולה כרטיס נסיעה בקו 5. נזכרתי בו כשקראתי את השיר הנפלא הזה. הדרך לתאר עיר גדולה דרך עלים מהשנה שעברה היא אולי דרך עפר, אבל בשירה היא בעיני אוטוסטרדה.

רוני סומק

"הגן" של הבמאי דרק ג'רמן, שמת מאיידס. הסרט הזה גרם לו להתעמק בחקירת גן פרוספקט קוטג', שהיה רחוק מלהיות גן אידיאלי: "הגן שפע חיים, והמוות היה נוכח בו בכל מקום." (עמ' 26)

בפרוספקט קוטג' צריץ' מתכתב עם המוות ועם תחושת התלישות והחולי של ג'רמן. כאן הגן הוא מרחב ריפוי לנפש, שייך לזמן חיצוני, אין לו סוף והוא מחזק בתוכו זיכרון ויישות. צריץ' רואה בו מקום של תקווה, עומד מול כל הסערות, מקום שיוצר שלוה גם אם אינו יפה במיוחד.

אנטוליוס סמית' היה מוכר ביוון בשנות השישים. מנהיג מחאות סטודנטים ומתנגד למלחמות. צריץ' נסע ליוון לכפר שלו, עשרים קילומטר מהרקליון, כדי לפגוש אותו במערה שבה התגורר. סמית' הכיר לו גן פראי, יער שנטע בעצמו בצלו של הר, גן מלא ריחות ובעלי חיים. הגן מתנגש עם עירוניות פראית ועם מלחמה מתמשכת, אך יוצר שקט. מעמעם את מה שעדיף לשכוח.

צריץ', ילד סרייבו, עוטף את עצמו בגנים האירופאיים כבריחה מאורבניות, מלחמות ומוות. גנים בשבילו הם גן עדן, גם כשהם כמושים, יבשים ומתנוונים. הספר הוא ממזג ויומן מסע שתחילתו בשנת 1992, והוא המראה לאישיותו של צריץ'; הגנים משקפים את רגשותיו, פחדיו ותפיסתו. כתיבתו משחקת עם הפנימי-חיצוני והוא שזור את מחשבותיו בספר כולו. הוא שם את עצמו בנעלי האנשים שהוא פוגש ונטמע בעצמו בגנים שבהם הוא מבקר. ביקורים שבהם הוא נמשך לשוליים ולמקורות.

זהו ספר מצחיק, קסום ונוגע בפרטים הקטנים וביופיים של הגנים שבהם מבקר צריץ'. אין בו עלילה לינארית, והכתיבה היא פילוסופית ומציגה את המבט הפיוטי-שכלתני של הכותב. בעוד שרעשי המלחמה, החורבן וההיסטוריה נמצאים בעוצמה ברקע, בתוך הספר הם מופיעים רק כהר רחוק, כשהמיקוד הוא ביופי, בשקט ובצמיחה.

הגנים הם סמל הקיום האולטימטיבי. הם המשכיות ושורשים מול ההרס והמוות שמביאה המלחמה. חלק מהגנים אמנם נבולים וכמושים, אך ההתחדשות והמבט הרענן עליהם מציגים את הצורך של צריץ' להשאיר חותם ולחזור לאדמה.

זוהי יצירה ספרותית יוצאת דופן, פיוטית, ציורית ומלאה בהגות. הספר הוא עדות מזוקקת וחד-פעמית, וכתוב בשפה עשירה ומלאה חמלה. צריץ' הצליח ללכוד את הניגוד החרף ביותר של הקיום האנושי: היופי המפאיר את השבר. הקריאה בספר דומה להליכה ממושכת בגן נסתר וחיפוש תמידי אחר האדמה, השורשים והאמת הפנימית – פריחת השרכים וחוסנו של הטבע הפוגשים את השבר האישי והכללי.

בחצר המשחקים של המילים

נורית יעקבס צדרכובים: הנשים הסמויות מאין, הוצאה עצמית 2025, 108 עמ'

בדברי ההקדמה, המפתיעים בעצם הופעתם כהקדמה לספר שירה, כמו היה זה ספר מחקר, ההפתעה היא כפולה, שכן הנחתומית באומץ לב מעידה על עיסתה, תרתי משמע: העיסה של המילים ויציקת שירים מהן ומעיסת הצבעים להפקת יצירת אמנות.

מה קדם למה? הביצה או התרנגולת? זה לא משנה את התוצאה המושכת את העין ואת הלב.

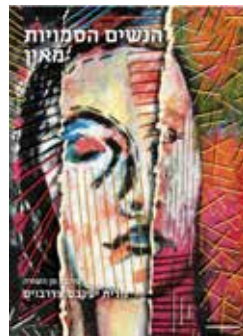
המחברת גם נותנת הנחיית קריאה: "הנשים הסמויות מאין - זו קריאה להקשיב לקול הפנימי, שלה, שלך ושלי".

ובגילוי לב חושפת הכותבת מאין נחלה את שיריה, בפרט את שם הספר, המרפרר לספרו הנודע של איטלו קאלווינו **הערים הסמויות מעין**. המרת הערים בנשים היא נושא בפני עצמו לבדיקת הדומה והשונה, גם בתכנים, באנלוגיה שבין הערים של קאלווינו לדמויות הנשים בספר השירים הזה. דמויות שנלקחו מן המציאות, ממפגשים עם נשים ומרקמה חופשית של דיוקןן בשיריה.

ואכן, כבר בשם הספר נראית נטייה בולטת של הכותבת לשחק עם מילים, עם המצלול, זו הביצה שממנה לעיתים קרובות נולדת התרנגולת, פרי יצירתה.

שם ספרו של קלווינו - בתרגומו לעברית, כמובן, משמש כגירוי ליצירת יצירה חדשה, וכך אנו מקבלים "נשים סמויות מאין" באלף ולא בעי"ן, מבלי לאבד את המשמעות של הנשים הבלתי נראות פיזית, אשר בה בעת הן יוצרות ובוראות את עצמן מהאין, מהחסר, מההעדר.

משחק המילים הוא כוח המניע ומוליד את השיר. בספרה הקודם **שירליוס** נכלל השיר 'בחצר המשחקים של המילים', שנתן את הכותרת לרשימה זו, והוא לדעתי עדות ארספואטית על אופן היוולדותם של חלק ניכר משיריה של נורית צדרכובים. כבר בפתחה אני מוצאת את תעוזתה לשחק במילים, 'לעוף עליהן' כמו שאומרים, והספר פותח ב"אשה נעלה נעלה נעלה..." כשמן הסתם סומכת הכותבת על הקורא שיידע להשלים את המשפט. וכבר ברור לקורא שעליו לא רק ללכת שבי אחר שעשועי המילים ומצלוליהן, אלא להתייחס גם אל המשמעות והתכנים הרציניים מאחוריהן. והם אכן מופיעים בהמשך.



קו פואטי נוסף בולט בספר זה - הוא העמדת השיר כסיפור פרוזאי, אך מנוקד, וזה מאפיין את רוב שירי הספר. ועדיין, באופן ייחודי, המקצב והחריזה יוצרים מנגינה קצבית בעת הקריאה.

לעיתים יש יתרה של מילים, שנגררת אחר המצלול ואחר החרוז. אדגים בפתיחה: "אֲשֶׁה נַעֲלָה נַעֲלָה נַעֲלָה נַעֲלָה... אֶת דֶּלֶת בֵּיתָה, פֶּתַחַה חֲלוֹנָה לְאֹוִיר צַח לְפֶלֶשׁ בֵּין קִירוֹת, לְעֶטֶף קוֹרוֹת, לְסֵפֶר אֹדוֹת, לְהוֹדוֹת." החרוז שמסתיים בצליל "ות" הוא חרוז דקדוקי שהוליד מצבור של מילים, ובה בעת נערמים בשורות צלילים דומים המתנגנים באוזן.

ההמשך של הפואמה הפותחת מספר סיפור אוטוביוגרפי של חסר, של אישה שבראה את עצמה מאין, ויתר על כן, החסר ברא לא רק אותה אלא אף את יצירתה: "בֵּיתָה הָיָה לָהּ מִבְּצֵר, אֶף קִיר לֹא הָיָה קֶר", ושוב המצלול שבורא את משפט השיר: קיר - קר. "סִדְקִים חֲרָצוּ סִמְנִים בְּשֶׁטוֹף פֶּעֶלָה מֵתָאֵם עִם שְׁנֵי הָזֶמֶן, לְשֶׁרִיטֵט צִיּוֹר מִפֶּשֶׁט. צֵל דֶּהוּי עָלִיהֶן רָכּוֹן, רֶכֶב עַל קֶרֶן אֹוֶר בְּהִירָה, לְסֵפֶר סִפּוֹר אַחֵר בְּשִׁירָה".

אפשר למצוא כאן את הצל המוטל על דיוקני דמותה בעבודותיה האמנותיות הרבות של הכותבת. וזה המקום לציין קו פואטי נוסף בשיריה, כביצירה, והוא הנטייה לציור המופשט המפְשֵׁט ומפשיט את הדמות בעת ובעונה אחת, אם במילים ואם בצבעים.

כמעט בכל השירים התכנים מעלים את סיפורה של אישה, והכותבת אומרת זאת ישירות בשיר:

"זֶהוּ סִפּוֹר עַל אִשָּׁה הַמַּעֲלָה עַל נֶס מַעֲלָה וְחֶסְרוֹן, בְּקוֹלָהּ הַעוֹלָה מִן הָרֶוֶן, מִן הָאֹוֶב, מִן הַטּוֹב, וְזוֹרֵם כְּאוֹרֶה הַמְּחַכֶּה לְתוֹרָה בְּקִצּוֹת שְׁפַת הַמְּנַהֶרֶה".

השורות האלה חושפות קו פואטי שמספר סיפור. בתחילה חשבתי להצביע על קווים פואטיים כפי שמופיעים בשיר 'עפה על המילים' (עמ' 84), אך מצאתי את עצמי שוהה ומשתהה בשיר הפותח את הספר. וזה כי השיר הזה, מעבר לכך שהוא מדגים כמעט את כל קווי הפואטיקה בספר, הוא מעמיד מניפסט לכתיבתה ומדגים בה בעת את המניפסט עצמו. כך למשל, העיקרון האפי שלפיו בכל סיפור יש מן האמת ויש גם בדיה. כך גם בשיריה האפיים של נורית צדרכובים: "מֶה אֵמַת, מֶה אֶגְדָּה" היא שואלת ומשיבה: "אִשָּׁה נַעֲלָה, יָדְעָה יָמִים טוֹבִים, רָחֶפָה עִם חֲלוֹם נְעוּרִים לְתִקּוֹן מַעוֹת שְׂרָאָה עֲיִנְיָהּ בְּמִבְטָ, שֶׁהָיוּ חוֹדְרוֹת עֶמֶק. עֲיִנֶּיךָ שֶׁסָּגְרוּ פִּיּוֹת לְשֶׁתְּךָ. פֶּתַחַה דֶּלֶתוֹת נִשְׁמָתָה לְקֶלֶט עוֹלָם אַחֵר חֲדָשׁ, לְבָרָא מַחֲזוֹת, לְהָיוֹת מַעֲט מְקַדָּשׁ".

במציאות, כפי שהמחברת מעידה על עצמה, וגם ביצירה, היא מנווטת בין הזיכרונות, או הדיהם, כפי שנקלטו במודע ובתת-המודע, בין הרצון להדהר אותם לבין הרצון להשתיקם, בין המצוי לרצוי, ובין הגלוי לסמוי.

למעשה, כל אדם מנווט דרכו ומנסה להתהלך בחוכמה בין הבריות, בין קונפליקטים בינו לבין עצמו ובינו לבינים, בין

שבועות של צלילה במי מלח

זכרונות כרונתי ראש בי
הנה אני

*

נחבטת בך על שד אמי
אני בת יומים או שלושה
בשדרה מצפת עצי ארן
היא אוהזת בי

אשריך, בת ישראל
על התקומה למרות קדחת הנפש
על הכל-לב קדום עמידמים נוגד

בשר אחר

קהיון

עלמה טריה בזמן, היא עומדת מולי
בחורה שזמן טרי בה
באור תיכון

אשריך! יקופת הגב

מולכת

עקול

נער מכה שמש
שומט גרביו מטה
מצמיד
אל נעלי-בן

חמה תל אביב מאירה בה פלומות-תינקת
עוקבת בזהב על אצבעותיה
מועכות קצוות שער
מאחורי תנוך-חלבי

השדרה

הוא עוד ילד ואני כל החיים לפני

ומשקל המרור

רוח ראשונה מיבשת עלי ריר-בתולי
שום דבר לא מת לפני שהספיק להגיע אלי

כמו שגברים מביטים בשדים אני
מביטה כמו שגברים מסתכלים על
בשר אני נועצת מתוך אשנב חלוד

את עוד תסעי בחשך לאכאן חטם
צונן, קרירות-בטן טובה
גלגלי ענק יזרחו תמיד! בצד הדרך

אשריך

בשר אחר, זהב צופיו

לועסת השמים טובת הלב

על אנינות הטעם, על שריקתך
ברחובות האלו.

אני יכולה לה

נעלה

את דלת אמות ביתה לפתח סגר לבה.
נעלה.

הנעילה היא לא רק כלפי ביתה הפיזי והמשפחתי, אלא היא
מבטאת את הצד הנעול בבית השירי.
אחתום במילותיה של נורית צדרכובים עצמה, המאזכרות את
מילותיה של המשוררת רחל 'רק על עצמי לספר ידעתי': "כמו
רחל, ליחל שאת ידעת גם או רק על עצמך לספר". ♦

זווית הראייה שלו לזווית הראייה של האחרים, בין הגלוי לבין
הסמוי וכיו"ב.

בשירה אנו מצפים שהגלוי יהא בולט ביחס לסמוי. אך
לא כך באפיקה, שבה לבדיה יש יותר חופש להשתלט על
הסיפור. ואולי זה ההסבר לפואטיקה האפית בשירי ספר
זה, בכך שהיא מאפשרת את הסמוי יותר מן הגלוי, כפי
שהיא מעידה בעצמה ואף מדגישה זאת בפסיחה השוברת
את השורות:

כשהשירה מקפלת עגורים

אבי לוי, בוא ניקח את זה אופליין, הוצאת קתרזיס
2026, 89 עמ'

שם ספרו החדש של אבי לוי [ספריו הקודמים: אל תשוב לבלוי שיר 2019; צא לי מבין הרגליים 2020; כל החיים אחרין 2022] נשמע כמשפט אגבי מעולם התקשורת הגלובלית. אולם תחת היעילות חבויה אלימות שקטה: "לקחת נושא אופליין" משמעו לרוב: זה מסיט אותנו מהפוקוס, אינו חשוב, בוא נתעלם ולא נדבר על כך לעולם.

נגד הדחקה זו מתקומם לוי. הספר מסרב להעביר את המלחמה ואת התקווה אל שולי התודעה ומתעקש להשאירם במרכז. הכריכה, בצבעי שחור-לבן וכיתוב אדום, מציגה איור של אדם שפניו הוחלפו במגאפון, מעניקה למסר חזות: להשמיע ולהגביר את הקולות חסרי הפנים ולהניע לפעולה.

הספר מוקדש "לכל מי שבחר לא לעשות גוסטינג לאף אחד ובמיוחד לא לעצמו". גוסטינג, הגרסה הבין-אישית של ה"אופליין" הציבורי, בשניהם זו הסתם מבט. לוי תובע מאיתנו ומעצמו נוכחות מלאה, גם כשמאתגר.

זהו ספר שירה בגובה העיניים של ישראל העכשווית. בספרו הרביעי, בעריכתו המוקפדת של יואב גלבע, לוי מבטא מנעד רגשות בשירים מהודקים, שמותיירים שאלות פעורות.

פרוזדור של אוזו ושירה

הארכיטקטורה של הספר משקפת את המסר. לוי יוצר מבנה של מבוא כפול: שני שירים מקדימים, 'בוא נחשוב מחוץ לקופסא' ו'אנשים שהם שירה', כפרוזדור לשער הראשון, שמאלץ את הקורא להשתהות.

בשיר המבוא הראשון הוא מתריס: "יש אנשים שהם שירה – אלו לא אתם!" ומרמז שהדרישה "לחשוב מחוץ לקופסא" הפכה לצורת השתקה. מתכתב עם שיר המבוא השני: "יש אנשים שהם שירה. / אתה לא אתה כשאתה אתם, / אך אולי גם הם לא הם."

לוי מתאר את הקיום החשוף לצד השירה:

"יש פעמים שאתה ושירה על ראשך / כמו בקבוק אוזו בִּרְקוּד סִרְטָקִי, / וְדִי בְּהִטָּה קֹלָה כְּדִי לְסִים עַל הָרֶצֶפָה."

התנועה הפואטית של הספר עוברת דרך שלושה שערים: "אנשים שהם שירה", "אקורדים לשיר מחאה", ו"אני שירה". המבט נע מהסביבה האישית אל השבר הציבורי, ומתכנס אל איחוד בנפשו של המשורר. הספר נחתם בשיר 'בדרך לשום מקום': "האטובוס מגיע לתחנת הירידה שלך / ואין שם דבר".

המבט שלא מסיט את עצמו

בשיר 'שרטון' הנושא סימון 43 ימים למלחמה, מתמצת לוי את מורכבות התקופה:

"אסור לראות את הסרטונים / חִיבִים לראות את הסרטונים."

מצלול מצמרר בין "שרטון" ל"סרטון"; סרטונים כהגדרה פואטית לשרטון שעליו מאיימת השפיות להתנפץ. מהדהד את "להיות או לא להיות" כדילמה ישראלית: לראות או לא לראות? מראה הווועות מול החובה המוסרית לשאת את משקל האימה.

ספירת הימים מהמלחמה הופכת בספר לשעון פנימי. בשיר 'מצב טיסה' (719 ימים למלחמה) "הִבֵּית בְּנֵחִיתת אֶנֶס / הִרְחֹב מִמְרִיא מִהָר מִדִּי", בית נטען בתחושת עקירה: "הִטִּסָּה לְשֶׁקֶת שְׂבִינָה יוֹצֵאת בְּעוֹד דָּקָה", בעוד הדובר עדיין מצפה לנס: "וְהֵם יִחְזְרוּ עִכְשָׁו".

לוי מעיר על הסדקים המוקדמים בשיר 'דמוקרטיה עושה רילוקיישן' (238 ימים לפני המלחמה), הדמוקרטיה מוצגת כרמות עיפה הנערכת לעזיבה "היא לא צריכה הרבה לארץ / קצת מלח הארץ ואנשי אשכולות". זו אינה רק אמירה פוליטית אלא עקירת ערך יסוד של חיים משותפים.

בשיר 'סדר עדיפויות': "אפלו בינה מלאכותית / מתבִּישֶׁת לומר לנו בִּפְנִים / שְׁאֵנְחָנוּ לֹא רְאוּיִים / וְאֵת הַנֶּשְׁמָה שֶׁחֲסָרָה לָהּ / אֲבָרְנוּ לִפְנֵי שְׁנִים". לוי משתמש באירוניה להסיט את הפוקוס מהוויכוח הפוליטי אל הנשמה.

בשיר 'מחיר למשתכן', המושג מתקלף משפת הנדל"ן והופך לשאלה בדבר המחיר לגדל ילדים בארץ הזו, ולא רק במובן הכלכלי: "מגדלים חשוכי קנים, / זוגות צעירים פוֹרְשִׁים כָּנָף, / נוֹדְדִים לְאַרְצוֹת הַזֹּלָה".

בשיר 'מתי יהיה לנו טוב?' התנועה הפוכה, מהלאומי אל האחריות האישית: "היום אני לומר לשאל את עצמי: / מתי עשית טוב לאחרונה?"

אוריגמי של כאב

כוחו הפואטי של לוי נובע מן המתח בין לשון יומיומית ותרבות דיגיטלית לבין מטען רגשי גבוה וכנות חשופה. הלעז ממפה את הניכור ויוצק במילים משמעות חדשה, לצד חזרות ופרדוקסים, בולטים אצלו דימויים קונקרטיים שהופכים לנושאי זכרון.

בשיר 'שורות': "רְצִיתִי לְשַׁרְף אֶת מַחְבְּרוֹת הַשִּׁירִים", אך במקום זאת, בחירה: "אֲזִי הִכְנַתִּי שְׁלוֹשָׁה שִׁירִים בְּצוּרַת עֲגוּרִים". הכתיבה כמלאכת אוריגמי, ניסיון לעצב כאב לצורה רכה שאפשר להחזיק בכף היד. השיר מסתיים בבקשה: "כֵּל שְׁנוֹתָר זֶה לְהַפֵּךְ אֶת הָעוֹלָם / לְמָקוֹם רֵךְ לֹא קְצוֹת חֲדִים."

מוטיב העגורים חוזר בשיר 'רק נבל יכול לקרוא לפצצה ילד קטן': "קורא שירים ממחברות ישנות, / קורע אותם, מקפל ומכין עגור / ככה אני הורג שני עגורים במכה: / שירים לא טובים ועדף ניר."



יֵאִיר צִיּוֹן טִיב

נסיעה כחולה

נְסִיעָה כְּחֹלָה,
אֵין חֲלוֹנוֹת,
הַשָּׁמַיִם מִתְפָּרְצִים פְּנִימָה,
שְׂרוּעִים עַל הָרָצְפָה.

רוֹאֶה אֶת הַמַּתִּים,
אֶת אֵלֶּה שֶׁלֹּא נוֹלְדוּ עַדִּין.
אֶתֶּה לֹא שֶׁיָּךְ,
דֹּר בְּגַמְלָאוֹת.

מִחֶפֶשׁ אֶחָד אֶחָד,
מְנַסֶּה לְהַעֲבִיר מָסָר,
מִכְתָּב שֶׁאֵין פֶּעַם לֹא נִכְתָּב.
אֶתֶּה סוֹחֵב אֶת תֵּיק חֵיִיךְ,
פְּרוּיָקֵט שֶׁסֶרְבֵּת לִקְחָת.

הַכּוֹבֵעַ שֶׁלְּךָ בְּנָלִי,
הַנֶּעֱלִים לּוֹחֲצוֹת,
חֶרֶץ הַזֵּית.
הָעֶרֶף מִצְרִיךְ טְפוֹל,
הָרְצִיעָה מִתְהַדְדֶקֶת.

פּוֹתֵחַ אֶת הַתֵּיק,
מְשַׁלֵּךְ לְאֹוִיר עֲצִים לְבָנִים.
אֶתֶּה חֵיב לְהַסְתַּלֵּק מִכָּאן,
עַדִּין לֹא הִגִּיעָה שְׁעָתֶךָ.

סִיבּוֹב שֶׁלֹּא נִגְמָר,
אֶפְלוּ לֹא עֲצָרְתָּ לְמָלֵא.

הַיְפוּךְ הַבִּיטוּי הַמוֹכָר מְצִיפּוֹרִים לַעֲגוּרִים, לְצַד הַקֶּשֶׁר לִילְדָה סִדְקוֹ
מִהִירוֹשִׁימָה, מִחֶבֶר אֱלִימוֹת לְשִׁלּוֹם. הַהוֹמּוֹר הָאִירוֹנִי מַעֲלָה חֵיוֹךְ אֶךְ
אֵינוֹ מִקֵּל; לֹוִי יוֹדֵעַ שִׁשִּׁירָה לֹא תִנָּצַח מִלַּחֲמוֹת, אֶךְ מֵאִמִּין בִּכְוָחָה
לְרֶכֶךְ אֶת קְצוֹת הַמְצִיאֹוֹת הַפּוֹצְעֹת. אִם הַמִּגְאָפוֹן בִּכְרִיכָה מִבְקָשׁ
לְהַגְבִּיר אֶת הַקּוֹל, הַפִּיכֵת הַנִּייר לַעֲגוֹר מִבְקָשׁתָּ לְשִׁמּוֹר עַל הָעֵדִינּוֹת.

מִרְגֵּשׁ הַמִּפְגֵּשׁ בֵּין שִׁירֵי הַתְּקוּפָה לְשִׁיר שֶׁנִּכְתָּב לֵאבִיו ב־1987 וְבוֹ
הַמִּשְׁפָּט: "שֶׁהָיָה אֲנִי יֹצֵרָה שְׁלֹוֹ". הַקְדְּשׁוֹתֵינוּ הַרְבוֹת שֶׁל לֹוִי בִּסְפָר
בּוֹלְטוֹת כִּמְחֻוָּה שֶׁל אָדָם שְׂרוּאָה אֲנָשִׁים וּמַחֻבֵּר לְקִהִילַת הַכּוֹתָבִים.
מִבִּטּוֹ מִתְרַחֵב וּנִפְתַּח אֶל הָעוֹלָם, אֶל מַחֲאוֹת, אֲסוֹנוֹת וְסִמְלִים
גְּלוֹבָלִיִּים.

חולצה עם חור כטיוטה אינטימית

מִתַּחַת לְצִיר הַצִּיבּוּרִי, פּוֹעֵם בִּסְפָר לֵב פְּרִטִּי שֶׁל אִישׁ מִשְׁפָּחָה: בֵּן, אִבִּי,
בֵּן זֶוֹג וְסֹבֵב. בְּשִׁיר 'הַתַּחֲמוֹת', הַמוֹקְדֵשׁ לְבֵת זֶוֹגוֹ דְּפִנָּה, מִקְבַּל הַרוֹבֵד
הַזֶּוֹגִי צוּרָה אֶקוּרִפּוּאטִית:

"אֲנִי חוֹפֵים וְאֶת יָמִים. / אֲנִי כְּחֹל וּבְכֶדְפִים וְאֶת בְּזָרִים וּבְאֵלִמָּגִים.
אֲנִי בְּטִיבְעוֹת הָרְגֵלִים וְאֶת בְּאֻצְרוֹת מַעֲמָקִים"

הַזֶּוֹגִיּוֹת נִבְנִית בְּהַרְמוֹנִיָּה מִתּוֹךְ שׁוֹנוֹת; הַגְּבִירִי מִסְמָל יְצִיבוֹת וּפְנֵי שִׁטָּח
הַנוֹשָׂאִים סִימְנִים. בַּעוֹר הַנִּשְׁי מִסְמָל תְּנוּעָה פְּנִימִית. סוֹף הַשִּׁיר פּוֹתֵחַ
אֶל שֶׁבֶר רָחֵב בְּהַרְבֵּה:

"יָפִים וְתִמְיָמִים הֵינִנוּ / לְפָנֵי הַמְּזֻהָמִים / וְהָאֶקְלִימִיסְטִים".

"הַמְּזֻהָמִים" מִבְקָשִׁים לְהַסִּיט אֶת זַעֲקַת הָהֶרֶס וְאֶת הָאֲחֵרִיוֹת "אוֹפִלִיין",
וּמוֹלֵם "הָאֶקְלִימִיסְטִים" הַדּוֹרִשִׁים לְהַבִּיא אֶת הַפֶּצַע אֶל הַמֶּרְכָּז.

מִתּוֹךְ נִקּוֹדֵת מִבִּטּוֹ זֶוֹ צוֹמַח הַשִּׁיר 'טִיטוֹטָה שְׁנִיָּה שֶׁל אֶהְבֶּה':

"לֹא כָּל חֲלָצָה עִם חֹר זֹרָקִים לְפָנֶיךָ. / יֵשׁ שְׁהוּפָכֶת לְחֻלְצַת בֵּית. /
וְלִפְעָמִים הַבֵּית מִתְפָּשֵׁט. / וּבְנִסְכּוֹת פּוֹאֲטִיּוֹת הַחֹר מְלָבִישׁ שִׁיר בְּשִׁיר. /
כִּךְ גַּם אֶהְבֶּה."

הַחֻלְצָה הַמַּחֲוֹרֶרֶת אֵינָה חֲדָשָׁה וּמִשּׁוֹם כִּךְ הִיא קְרוֹבָה יוֹתֵר לַגּוֹף;
רַכָּה, מוֹכֶרֶת, נּוֹחָה וּסְפּוּגָה בְּזִיכְרוֹנוֹת. הִיא סִינְקְדוּכָה לְאֶהְבָה כּוֹלָה,
פְּרִט בֵּיתִי קֶטָן שָׁבוּ מִתְקַפֵּל הַשֶּׁלֶם. לֹוִי כּוֹתֵב עַל אֵינְטִימִיוֹת שְׁאֵינָה
נִבְהַלֵּת מִן הַפְּגָם, אֲלֵא יוֹצֵקֶת בּוֹ צוּרָה חֲדָשָׁה שֶׁל בֵּית.

מה שאסור לקחת אופליין

בּוֹא נִיקַח אֶת זֶה אוֹפִלִיין הוּא סִפֵּר שֶׁל מִשּׁוֹרֵר שְׁאֵינוֹ יֵרָא מִשְׁאֲלוֹת.
אִבִּי לֹוִי כּוֹתֵב מִתּוֹךְ לֵב יִשְׂרָאֵלִי מִדָּמָם שֶׁל אֲזֵרָח מוֹדָאג בְּמִדִּינָה
שֶׁהִשְׁתַּנֵּתָה. שִׁירָתוֹ אֵינָה מִבְטֵלֶת אֶת הַמוֹעֵקָה, הִיא מַעֲדִידָה עֲלֶיהָ;
כּוֹתֵבֶת אֶהְבָה לְמִרְחָקִים אֲרוּכִים, הוֹפֵכֶת כָּאֵב לְחֶלֶק מִהַמְרָקִים הָרֶךְ
שֶׁל הַחַיִּים.

בַּעֲמוּד הַתּוֹדוֹת לֹוִי חוֹתֵם בְּמִילִים: "עִם יִשְׂרָאֵל חֵי וְקוֹרָא שִׁירָה".
הַרְחַבַת הַסִּיסְמָה הַמוֹכֶרֶת מִזְכִּירָה שְׁקִירֵי שִׁירָה אֵינָה מוֹתֵרֶת
לְקַהֵל מִצּוּמָצָם, אֲלֵא סִירוֹב לְהִיכָנֵעַ לִיִּיאֹוֶשׁ. הוּא מִבְקָשׁ לֹא רַק
לְכַתּוֹב שִׁירָה, אֲלֵא לְהִיטֵר שִׁירָה: קוֹל פְּגִיעַ קָשׁוֹב וּמַחֻבֵּר.

זֶהוּ סִפֵּר שְׁכֻדָּאִי לְקִרְאוֹ בּוֹ לֹאט. כִּי דוּוֹקָא בְּזִמָּן שָׁבוּ הַכֹּל מִבְקָשׁ
לְהַתְקַדֵּם וּלְהַדְחִיק, שִׁירָתוֹ הַנוֹקֶבֶת וְהַחֻמוֹמֶלֶת שֶׁל אִבִּי לֹוִי מִזְכִּירָה
לָנוּ: יֵשׁ דְּבָרִים שְׁאֵסוֹר לְקַחַת אוֹפִלִיין. ♦

שירה שאינה מתאמצת לגדל כנפיים

ערן צלגוב: עץ וחיות אחרות, הקיבוץ המאוחד, סדרת כליל 2026, 77 עמ'

אל הספר החדש של ערן צלגוב הגעתי אחרי סדר ט"ו בשבט שנערך בגינה ירושלמית שבה שמעתי אותו מקריא שירים על ציפורים וחלזונות עושים אהבה. ההומור והדיוק השיירי סקרנו אותי. ולא התאכזבתי. גם אם לא הכל מחויך בו, הספר ריתק אותי.

עץ וחיות אחרות הוא ספרו החדש והחמישי של המשורר, המתרגם והמאייר ערן צלגוב, שזיכה את מחברו בפרס כליל לאקופואטיקה לשנת תשפ"ו. הספר מעניק רגע של לידה מחדש למבט בטבע המתבונן חזרה באנוש המתבונן/ת. זהו צעד נוסף בהתפתחות השירה של צלגוב שמציג בכל ספר קצב ופואטיקה אחרת, ומתעקש לא להתמיד במסלול המוכר והחרושי, גם אם אהוב על הקוראים.

יש ספרי שירה המבקשים להמציא שפה חדשה, ויש ספרים שמצליחים במעשה עדין וקשה יותר: להשיב לנו את העולם הישן כאילו ראינו אותו לראשונה. עץ וחיות אחרות שייך במובהק לסוג השני. זהו ספר שבו הדובר המביט בעצים, בציפורים, בחיות ובחרקים, בפרחים ובמרחבים מוכרים, אינו מסתפק בתיאורם; הוא מעניק להם תודעה, זיכרון ועמדה מוסרית, ובו בזמן חושף דרכם את פגיעותם של האדם, את חלקו בנוף ואת אשמתו בהרס שלו.

החידוש הגדול במבטו של צלגוב טמון באופן שבו הטבע אינו מוצג כרקע פיוטי או כמושא להתפעמות רומנטית, אלא כשותף שקט אך בעל זיכרון לקיום האנושי. העצים בספר אינם "נוף"; הם עדים, שומרי סוד ולעיתים אף שופטים. ב'האורן מאחורי הר הרצל' זהו אורן "שִׁמְכִיר רֵיחַ שֶׁל אֶבֶק שֶׁרָפָה וְשֶׁל זַעַה" ואפילו "אֶת כָּל הַשָּׁמוֹת שֶׁנֶּחֱקְקוּ בְּאָבֶן" וכך מיד הופך העץ לארכיון חי של אבל וזיכרון. ב'האלון בכניסה לבסיס הטירונים' האלון עומד דומם ביום שבו "א' נִהָרַג", וברשרוש העלים יש משהו משל "דו"ח הַמְשָׁטָה הַצְבָּאִית שְׁנַעֲלֵם". הטבע כאן אינו בא לנחם; הוא עד, והוא זוכר.

אחד מהישיגיו המרשימים של הספר הוא היכולת לרענן מבט שחוק, ולהחזיר לנו "רגע של הולדת". כמה פעמים אפשר לכתוב על שקדייה, יעלים, שורת אשלים או זורירים מבלי ליפול לקלישאה? צלגוב מצליח משום שהוא מביט בטבע מתוך מקטעי החיים עצמם: אהבות חולפות, שירות צבאי, ילדות, געגוע וזיכרון מקומי. כך הסיגלון בקמפוס איננו רק פריחה סגולה אלא זיכרון של רעד מול אהבה שלא נענתה: המשורר מקריא שיר לאהובה, היא צוחקת, והוא מגלה בדיעבד שדווקא

העץ "היה שקט מאוד כְּשֶׁהִקְרָאתִי", אולי המאזין האמיתי היחיד. האשלים בבאר שבע, מצד, הופכים לדימוי עיקש של עמידה: "נִצְמָדִים לְאֶדְמָה" גם מול "הַגֶּזֶם הָאֶכְזָר בְּיוֹתֵר", כמו מי שכבר למדו לשרוד את האסון האנושי לא פחות מזה האקלימי.

יש בספר לשון רעננה והשירה אינה מתאמצת להישמע "פיוטית"; להפך, היא נשענת לעיתים על דיבור פשוט, כמעט יומיומי, ומתוך הפשטות הזאת מבליחים לפתע דימוי מפתיע או אירוניה דקה, אין מאמץ אך יש דיוק. כבר ב'פתח דבר או אירוניה עדינה כמו בללוב' מציב המשורר את עצמו מול הזמן האיטי של העצים: "עֲצִים צוֹמְחִים פֶּה לֹאֵט", בעוד הוא כותב במהירות, כאילו השירה עצמה מצויה תמיד במירוץ עם המציאות שהיא מבקשת ללכוד. גם ב'שתיקת הציפורים מובנת ממני', רגע קטן של ציפור אפורה שאינה אומרת דבר הופך להתגלות: "וּבְרָגַע יִרְק אֶחָד, הִבְנֵתִי אֲנִי אֶת כָּל פְּנִיתָה". זהו רגע אופייני לצלגוב: אירוניה עצמית המוליכה לפתע להבנה עמוקה על מגבלות האדם מול העולם הלא-אנושי.

מתחת לפני השטח הפיוטיים פועלת בספר גם מה שאפשר לכנות "הפוליטיקה של הכלוך": האבק, השריטות, הזיעה, הפיח והפצעים אינם פרטים שוליים אלא חומרי המציאות שדרכם המשורר קורא את החברה הישראלית. הטבע אצל צלגוב איננו טבע "נקי" או אידילי; הוא תמיד פוגש צבא, גבולות, זיכרון קולקטיבי ועקבות אנושיות. האקליפטוס נושא בגזעו חריטה ישנה של השם "ג'ון", והופך לשאלה על זהות, שייכות ונעורים; השקדייה בפארק נחשפת כ"שקר ורוד", דגל מזויף של אביב המקבל בכל שנה פרס על הופעה מוקדמת ונאמרת אמירה חריפה על תשוקתנו להאמין במשהו; ועורב מערער על תחושת הבית כשהוא כמו מקונן על קלות בחצר מול הבית אפילו שלל הפרחים האדומים נושאים עמם הד של מלחמה ואובדן, כשהשפה עצמה נעשית שדה קרב של זיכרונות.

במובן הזה, הכלוך אצל צלגוב אינו רק ממשי אלא גם אידיאולוגי: הוא מסמן את חדירת ההיסטוריה והכוח אל תוך הטבע והנוף. המשורר מסרב לנקות את העולם השיירי כדי להפוך אותו לאסתטי. להיפך: דווקא הסדקים, הריח, האבק והעקבות הם שמאפשרים אמת רגשית ופוליטית. זוהי שירה שמבינה כי נוף שאינו מוכתם במציאות הוא לעיתים קרובות נוף שמסתיר משהו.

אפשר לקרוא את המהלך הזה גם דרך השוואה לשירתו של גארי סניידר, מן הקולות המרכזיים של השירה האקופואטית האמריקאית. אצל סניידר הטבע הוא מרחב של תרגול רוחני: הברוך, העבודה הגופנית והיער נתפסים כהתנגדות לניכור וכדרך לטיהור התודעה. אצל צלגוב, לעומת זאת, הכלוך אינו מטרה; הוא נדבק, מסתבך ומעיד על משהו. אבק אצל צלגוב הוא גם אבק שרפה, הגזע החרוט הוא גם צלקת, והעץ לעולם אינו מנותק מן ההיסטוריה המקומית. אם אצל סניידר האדם מבקש להשתלב מחדש ב"פראי", אצל צלגוב הטבע כבר מזוהם



ענת קוריאל

ביתי במושב

כְּשֶׁעָבַרְתִּי לְמוֹשָׁב
לְקַחְתִּי כֶּסֶף וְהַעֲמַדְתִּי אוֹתוֹ
לִיד הַחֲלוֹן
וְהַתִּשְׁבָּתִי לְכַתֵּב.

אֶבֶל הַהִשְׁרָאָה הַתַּחֲמָקָה.
רַעֲיוֹנוֹת הָיוּ
אֲךָ הֵם הַתִּיבְשׁוֹ כִּמּוֹ מִתַּחַת לְזֻכּוֹכִית בְּשֶׁמֶשׁ.

נַעֲשֵׂו שְׁמוֹת בְּרַעֲיוֹנוֹתֵי
הַמְסֻוֹרִין כִּמּוֹ שֶׁקַּע בְּתוֹךְ עֲרַמַּת גִּזָּם
הַמְלִים שֶׁשֶׁבַצְתִּי יָצְאוּ מִמְּקוֹמָן
כְּאֶרֶץ הַמּוֹשָׁב אַחֲרָיו עוֹד אֲרִיחַ.

מֵעַבֵּר לַחֲלוֹן קָרוּ דְּבָרִים
אֲךָ הֵם לֹא הָיוּ בִּי רִגְשׁוֹת
אֲנִי הָיוּ אֲטוֹמוֹת.

כָּל הַבָּתִּים שֶׁעָבַרְתִּי בָחֵי
זָכְפוּ רֹאשָׁם כְּדִי שֶׁאֲזַכֵּר בָּהֶם בְּגִעְגּוֹעַ
וְרֵק הַבֵּית בְּמוֹשָׁב מִשְׁתַּפֵּל לְאִדְמָה בְּשֶׁקֶט
מַחֲכָה לַהֲפֹךְ לְמָקוֹם נֶכְסֶף.

מראש בידי האנושי, ולכן האתיקה שמציע הספר איננה חזרה לטוהר האידילי אלא הישגות בתוך הסיבוך: להקשיב לעץ גם כשהוא ניצב ליד תחנת דלק, בסיס טירונים או גבול.

דווקא על רקע כל זה, מעניינת הבחירה של סבינה מסג, שערכה אותו במסגרת סדרת "כָּלִיל" לאקופואטיקה בקיבוץ המאוחד. זו בחירה מפתיעה מאוד, כפי שהיא מעידה בעצמה בפתח אחרית הדבר שצירפה: "לא הייתי מאמינה שספר של ערן צלגוב יראה אור בסדרה האקופואטית. הוא כל כך בוטה! כל כך פוליטי! כל כך לא פואטי!" מסג מזוהה במשך שנים עם פואטיקה של צמצום, ניקיון לשוני וקשב כמעט מדיטטיבי לטבע. לעומתה, הטבע של צלגוב רווי הפרעות: צבא, תשוקה, שבר, עיר והיסטוריה. העצים והחיות אצלו אינם מצויים בהרמוניה אלא בתוך קונפליקט. דווקא משום כך, בחירתה של מסג ראויה להערכה: היא מעידה על פתיחות אסתטית ועל נכונות להרחיב את גבולות האקופואטיקה העברית. במקום טבע צלול בלבד, היא מאמצת כאן טבע פצוע, מסוכסך, "מלוכלך", אך בו בזמן, לא קפוא כגלויה אלא חי, חי מאוד.

צלגוב תמיד היה משורר פוליטי, ולכן חשוב להדגיש: המבט הקשוב לטבע אינו בא במקום אחריות היסטורית ופוליטית מיידי, אלא מתקיים מתוכה. הנוף בספר אינו מקלט מפני המציאות אלא דרך להעמיק בה. כך, בשיר על הארז הלבנוני, המבט ביופיו של העץ נכרך מיד בזיכרון מלחמת לבנון ובשאלת הגבול, כאילו גם העץ עצמו נושא בזיכרוננו את קווי האש והנסיגה. עץ הזית והסברס שמאחורי החורבה יודעים משהו על עקירה, התיישבות, חורבן ושיבה; הם אינם סמלים תמימים אלא נטועים עמוק בהיסטוריה המקומית. גם כאב השכול נרשם דרך עולם הצומח: הכלניות ו"דם המכבים" בהרי ירושלים מסרבים להיות רק פרחים יפים, והאדום שלהם נצבע בזיכרון מתמשך של מלחמות ואובדן. בשיר המצוין על 'גזר קיפח על מדרגות כפר חר'ב, הלובן השקט של התפרחת מתהפך באחת כשהיא נדמית למשורר "כְּפָצוֹץ שֶׁנֶּעֱצַר בְּשִׂיא תְּפָרְחָתוֹ", דימוי מצמרר של פטריית עשן המבליחה מתוך הבוטניקה עצמה.

גם העקדה, מן הנושאים המרכזיים בשירים של צלגוב, אינה נעדרת מן הספר: האיל, האשלים ואפילו שתיקת העצים נושאים הד לשאלה העתיקה על הקרבת בניס, ציות ואשמה. כל אלה הופכים את הטבע בשירתו למפת חיי אנוש ממש, ולא בכדי נקרא תוכן העניינים "מפת דרכים". ואם נדמה כי שבנו כאן, במובן מסוים, אל שורתו הידועה של שאול טשרניחובסקי, "הָאֲדָם אֵינוֹ אֶלָּא תִבְנִית־נוֹף מוֹלְדָתוֹ", הרי שאצל צלגוב הנוסחה כמעט מתהפכת: הטבע כאן הוא תבנית נוף האדם, הארכיון שבו חיי האדם נרשמים, נמחקים ונכתבים מחדש.

בסופו של דבר, עץ וחיות אחרות הוא ספר "יפה". לא רק מפני שיש בו שירים יפים, אלא מפני שהוא מצליח לעדן את המבט מבלי לטהר אותו, וכי עדיין יש בספר הזה אהבה, וחיוך וחמלה. בכלל, ההתעמקות בשלמות האובייקט המתקיים בתוך הטבע מתוך המבט החומל של הסובייקט, מבט שאינו מתאמץ או מזיע אבל מאפשר את הקיום. מבט זה מזכיר את מבטו של המשורר זביגנייב הרברט בשירו KAMYK (חלוק נחל). גם שם הדובר מתבונן כמעט בקנאה ומנכיח את זעזעורו או

מול יפעת הטבע השלמה והמושלמת שלעולם לא יוכל באמת להיות חלק ממנה, אלא רק במבט. זהו מבט שמאפשר חמלה ועמדה מוסרית שכה הכרחית לנו בעולם מתועש ומזדהם. כך, הספר אינו תוספת רק לאקופואטיקה, אלא מציג אפשרות לאקרפולטיקה אחראית ופיוטית. אחרי הקריאה, עץ ברחוב כבר איננו רק עץ; הוא ארכיון של זיכרון, עד לאהבה שנכשלה, שותף שקט לאבל או לחסר רגעי, ואולי גם אפשרות לפיוס קטן בין האדם לבין העולם שסביבו: עולם שאיננו נקי, אבל עדיין ראוי לקשב.

תמונה | ארלט מינצר



חוף עזה, צלם לא ידוע

השבעה באוקטובר 2023 והם חושפים את מציאות החיים הקשה של תושבי עזה (בעיקר; יש גם שיר שעוסק בשכונת שיח'ג'ראח בירושלים וגם שיר שיש בו התייחסות לתקיפות המתנחלים את הפלסטינים בגדה המערבית). מינצר נצמדת בשירים הללו לעובדות, לשמות, למספרים. שיריה אלו מהווים למעשה עדות ספרותית למה שהתרחש לפני מתקפת הפתע של החמאס על ישראל. הם לא מצדיקים אותה אבל הם גם לא מטשטשים את המציאות שקדמה לה, דבר שהממשלה הנוכחית ניסתה בכל מאורה לעשות במהלך הזמן שחלף מאז הטבח.

את השיר 'תמונה', שמתייחס לתקרית שאירעה בראשית 2019 כאשר ספינות של חיל הים הישראלי תקפו מול חופי חאן-יונס שבדרום רצועת עזה, את סירת הדיג של חאדר סעידי וכדורי גומי שירו פגעו בעיניו עד כדי עיוורון, אפשר לקרוא לפחות בשתי דרכים: האחת: מנקודת מבטה של הדוברת בשיר, שחשה רגשי אשמה מול חאדר וילדיו, כאשר התוכחה שלה מגיעה לשיא בסיום השיר בצמד השאלות הזועקות: "וכי מה אומר? שאבא חרג מגבול הדיג המותר?" כך, הקלות הבלתי נתפסת של התקיפה זועקת לשמים ממש. כותרת השיר מוסיפה לתחושת הבעתה משום שהיא כמו מקפיאה את הזמן וממחישה את העיוורון של חאדר סעידי, שבעצמו כבר לא יכול לראות את התמונה או שהוא חלק מהטרגדיה שהיא מסמלת. קריאה אפשרית שנייה בשיר היא כזו הרואה נכוחה

השיר 'תמונה' מופיע בספר השירים הרביעי של המשוררת ארלט מינצר, **עכשיו זה פשוט** (2025), בית 'אוצר' מוציאים לאור, סדרת 'מטאטא' לשירה, עורך: אמיר אור, עמ' 16). קדמו לספר זה הספרים **נשקתי לחושך** (2014, הוצאת פרדס), **שירים קטנים** (2020, הוצאת עמדה) ואיך אגיד איננו (2020, הוצאת עמדה). בגב הספר הנוכחי מצוין כי מינצר היא "פסיכולוגית קלינית ושחקנית" וגם שהיא "תרמה כפעילת שלום וצדק לחברה הישראלית". מינצר עצמה מציינת בפנים הספר כי הוא רואה אור עם הגיעה לגבורות (היא ילידת 1945, עירק, עלתה ארצה בגיל שש). מראשית דרכה המאוחרת בפרסום שיריה, התבלטה מינצר כמשוררת פוליטית, שלא מהססת לכתוב בשיריה על הסכסוך הישראלי-ערבי. לספרה החדש חמישה שערים ואלו הם לפי סדר הופעתם בספר: "אחרי ההודעה"; "עם מי אתחבק הלילה"; "שלך לנצח"; "כנפש בת יומה" ו"גלגולים". אמנם עיקרו של הספר שירי אהבה, שירים על זקנה ושירים על הזהות העדתית אבל הוא נפתח דווקא בשירה פוליטית, עדות לחשיבותה מבחינתה של מינצר.

השיר 'תמונה' הוא הראשון מבין חמישה שירים רציפים, שעוסקים באופן ישיר בסכסוך הישראלי-פלסטיני, עוקבים אחריו השירים 'מחכה', 'יוני', 'ביתם ביתנו' ו'דג זהב וילד'. לכל השירים האלה הוסיפה מינצר ציון שנה בשוליהם: 2021 (בשיר שלפניו) וגם 2020 ו-2022. אלו שנים שקדמו לטבח

החלילן מהמלין

הגמדים

על אף שעוד שומרות עלי השנים,
הוא קרב. קורם עור וגידים.
מתגנב בצעדים כפולים –
הממאיר. המנפח. הקקיגוס.

הם חוצים דורות בדממה. וכותבים.
הם לובשים את פנינו. וכותבים.
הם נשאים מדם לדם, בנהרות
שאין להם קץ – זעירים
מכדי להראות; רבים –
מכדי למנות.

למדנו מודל מסדר.
התפלגות. ההתפלגות מבצעת בעורקי.
שערוך. שערוכים נמתחים לאטם.
הם אינם ממהרים – מנין התעוזה שלך?
להגדיל שחבורים כמו קביות. ועוד להכות!
אנו מפקדים להמוריד. בשפה מדעית –

ועל אף שהעמדנו דין על תלו,
והעלינו אור במעמקי החמר,
ושלחנו יד אל מעבר לרקיע,
והוצאנו את רגלינו מן הארץ –
עדין אנחנו מגששים,
מול אלפבית של ארבע אותיות.

קוראים לזה יד המקרה.

אני מאמין, כי הלשון ההתולית
שמאחוריה בחרת להתחבא –
היא מעין עלבון אחרון.
מה לזה ולמדע? ומה לך בנו?
ואני יודע; אין מנגנון, ובדאי לא שיטה,
ועדין – אתה רושם בנו.
אנו רודפים.

בתי חרשת של אבדן.
אתם שומעים את המכונות?
לא בפטישים, ולא בלהבות.
אתם חשים בהם?
מכלים מבפנים, מרוקנים.
מאינים. פורמים את הגוף,
מנונים, מדללים, מדרדרים.
מפוררים.

והם עודם כותבים –

נוסתה, לא במה שמתואר בשיר עצמו ולא במה שאירע בחוף זיקים כעבור כמה שנים. זוהי כמובן דרך השלום. נתאר לעצמנו מה היה קורה אם ספינות חיל הים לא היו ממהרות לתקוף את ספינת הדיג של חאדר סעירי. מה היה קורה אם הן היו כורזות לו לעצור ולחזור אחורה? השירים הפוליטיים של ארלט מינצר בספרה החדש חשובים משום שהם ממשמעים את הדרך הזו.

את מה שאירע למשל במתקפת הפתע של אוקטובר 2023, אז חדרו עשרות מחבלי חמאס דרך חוף זיקים, טבחו ב-19 ישראלים שהיו בחוף והמשיכו לקיבוץ זיקים, שם נהרגו עוד שבעה חיילי צה"ל וכמה אזרחים בקרב שהתנהל מולם. קריאה כזו יכולה להצדיק או לפחות לקבל בהיגיון את השמירה על גבול הדיג המותר בחופי עזה שבגבול ישראל. דרך הקריאה השלישית היא כבר דרך דמיונית, כזו שלא

הנבואה הדיסטופית של זיגפריד ליכטנשטטר

גם ליכטנשטטר מעולם לא התחתן ובילה את ימיו בעבודה משעממת.

לפי זיכרונות חבריו ומכריו, ליכטנשטטר היה אדם בעל גישה ביקורתית לחיים, רודף צדק חריף, עם נטייה ללימוד וחוסר סובלנות לטרגדיות אנושיות. היו לו מעט חברים כי הקפדנות בדרישותיו לא מצאה חן אפילו בעיני בני עמו, חברי הקהילה היהודית במינכן, שרובם לא התנגדו להתבוללות. בעוד שרוב היהודים המשכילים סברו כי מצאו את ביתם בגרמניה, הוא תיאר את מצבם הפוליטי האמיתי של היהודים במדינה זו כמצב "לא משמח, אך נסבל".

לאחר שהשקיע מאמצים רבים בהשתלבות בחברה הגרמנית הלא-יהודית, בשנות ה-20 הוא החל שוב לקחת חלק פעיל בחיי הקהילה היהודית במינכן. בהתחלה הוא מתח ביקורת על התנועה הציונית והציע ליהודים להתמקד ב"גאוה היהודית" וב"יחודיות היהודית" במקום בהגירה. אך במהרה שינה את דעתו. בשנת 1935 הוא ראה את הזמנים כ"קשים ומדאיגים עבור הקהילה היהודית הגרמנית".

החל משנת 1933 הוא קורא ליהודים לעזוב את גרמניה – ולא רק לפלשתינה. "אם אנשים רוצים לשרוד – טען – יש להפנות את זרם המהגרים לכמה שיותר ערוצים". בשנת 1937 הוא שב וקרא ליהודים להגר מגרמניה "לפני שיהיה מאוחר מדי!". הוא טען: "600,000 יהודים של הרייך הגרמני ו-200,000 יהודים של אוסטריה מיועדים להיהרג, ורכושם יינתן לארים. אבל לשם כך דרושה אתיקה חדשה. אתיקה זו מלמדת: את ה'זרים', החיים במולדת, ניתן ורצוי להרוג". האתיקה שהוא כתב עליה כבר היתה מוכנה.

ליכטנשטטר הציג פרשנות מקורית לאנטישמיות של הנאצים; הוא סבר כי האידיאולוגיה הגזענית של הנאצים והשימוש בה כלפי היהודים הם שקר שמאחוריו עומדות סיבות חומריות לחלוטין. לטענתו, אנטישמים קיצונים שונאים את היהודים משום שהיהודים התחרו בהם במאבק על הישרדות, כבוד ויוקרה. "אם היהודים כקבוצה נתפסים כעליונים באופן לא

נביאים אינם אהובים עלינו. וזאת מאחר שהם אומרים את האמת הלא נעימה, חושפים את הפגמים ודורשים שינוי באורח החיים הרגיל. המסרים שלהם הורסים את הנוחות, חושפים את השקר וגורמים לתסכול ולכעס בחברה. מחברי האוטופיות מציירים את הסוף הטוב. מחברי הדיסטופיה (אנטי אוטופיה) מתארים התפתחות טרגית של האירועים. אנשים המבקרים את המציאות הקיימת, אך מציעים שיפורים לא מציאותיים, כותבים אוטופיות. אנשים שמבקרים את המציאות

הקיימת ומזהירים מפני הידרדרות משמעותית בה, כותבים אנטי-אוטופיות. לכן, האוטופיות אינן מתממשות, ואילו האנטי-אוטופיות הופכות למציאות. יהודים כותבים דיסטופיות, משום שהם חוששים שהמצב יחמור. מחברי האנטי-אוטופיות לא תמיד אהובים בשל ההשפעה הפסיכולוגית הקשה שלהם, בשל המבט הקודר שלהם על טבע האדם ובשל הנבואות המטרידות. כאשר אותו אדם הוא גם נביא וגם מחבר של אנטי-אוטופיה – הוא נידון לחוסר פופולריות וצפוי לסוף אומלל ולשכחה. כזה היה גורלו של הדוקטור למשפטים והסופר הגרמני ממוצא יהודי זיגפריד ליכטנשטטר.



זיגפריד ליכטנשטטר

ליכטנשטטר נולד ב-8 בינואר 1865 בבירסדורף (פרנקוניה), הצעיר מבין חמשת ילדיהם של סוחר העורות וולף ליכטנשטטר ואשתו השנייה סופי לבית זולצברגר. לאחר מותו של האב, הופקד חינוכו בידיהם של אמו ושל הרב האזורי של באירסדורף, וולף כהן. בשנת 1882 סיים את בחינות הבגרות בגימנסיה ההומניסטית בארלנגן. לאחר מכן למד באוניברסיטאות של ארלנגן, ברלין ומינכן. תחילה למד מזרחנות, פילולוגיה קלאסית, דקדוק השוואתי של השפות ההודו-אירופיות, וכן היסטוריה של המדינה והמשפט הגרמני. לאחר קבלת תואר דוקטור למשפטים, קיווה ליכטנשטטר למשרה אקדמית באוניברסיטה, אך לא עלה בידיו. בשנת 1898 מונה לתפקיד בכיר במנהל המיסים של בוואריה והפך ליועץ מלכותי (מאוחר יותר מונה ליועץ מלכותי בכיר). במובנים רבים חייו מזכירים את חייו של פרנץ קפקא; כמוהו,

לא הייתי אמור להגיד

קוֹנָה בּוֹחֵן אֶת הַבֵּית
אֶת הַפְּרָדוֹת שֶׁכּוֹתוֹ צָבַע מִהֶתְקֶרָה
אֶת הַסֶּדֶק בְּקִיר הַמִּטְבָּח
וּמִתְעַכֵּב בְּמִבְטָא עַל קַפְסָאוֹת תְּרוּפוֹת מְבֻלָּגְנוֹת
שֶׁנִּשְׁאַרְוּ עַל הַשֶּׁלֶחָן
אֶמְרָתִי לוֹ
הוֹרֵי אֲמָרוּ מְלִים אַחֲרוֹנוֹת בְּבֵית הַזֶּה
וּמָה אֲנִי כֹכֵר יְכוֹל לַעֲשׂוֹת עִם מָה שֶׁאֲמָרוּ?
מָה אֶפְשָׁר בְּמַעַט הַזֶּה?
אֶת תִּקְוַת הַבֵּית
אֵי אֶפְשָׁר
חֵיב לְמַכּוֹר.

ליכטנשטטר אהב תיאורים היסטוריים-נבואיים. כבר בספרו Das Neue Weltreich (האימפריה החדשה, 1903) הוא חזה את המתקפה של גרמניה על פולין באוקטובר 1939 (הוא טעה בחודש אחד). בשנת 1912 חזה ליכטנשטטר את הטבח "המפלצתי" של הארמנים בידי הטורקים, בשנת 1915. הרבה לפני האירועים ההיסטוריים כפי שקרו באוסטריה, חזה ליכטנשטטר את סיפוחה בידי גרמניה בשנת 1940 (הוא טעה בשנתיים).

ליכטנשטטר פרש לגמלאות בסוף 1932 בגיל שישים ושבע. עם עליית הנאצים לשלטון, השתנו חייו באופן קיצוני, וכיהודי הוא סבל מגירוש ואפליה. בשנת 1936 ביקר אצל אחותו בפלשתינה, אך בסופו של דבר חזר לגרמניה. בשל הצו הנאצי לשינוי שמות משפחה, לפיו גברים יהודים נאלצו לקבל את השם "ישראל" כשם שני, הוא ויתר על שמו הגרמני זיגפריד והחל לקרוא לעצמו "סאמי". בסוף שנת 1938 הוא פרסם קריאה נואשת לעולם החופשי, ובמיוחד לארצות הברית של אמריקה, תחת הכותרת "למות או להשתנות? מזכר על מצוקת היהודים".

במרץ 1938 נאלץ זיגפריד ליכטנשטטר לעזוב את הדירה ברחוב ארציסשטראסה, 39, שהיתה ביתו במשך שנים רבות, ולעבור לפנסיון בכיכר סנט פאולוס 6. מאמצע הקיץ של 1939 הוא התגורר ב"דירה היהודית" ברחוב מקסימיליאן 9. ב־1 בפברואר 1942 הוא נאלץ לעבור ל Judensiedlung (הרובע היהודי) מילברסהופן, מחנה צריפים ברחוב קנורשטראסה. ב־23 ביוני 1942, הגסטפו גירשו אותו לגטו טרווינשטט. זיגפריד ליכטנשטטר מת שם ב־6 בדצמבר 1942 בשל תנאי חיים קטסטרופליים. האם בשנים האחרונות והנוראות של חייו הוא נזכר באזהרותיו ובנבואותיו לגבי גורל היהודים? ♦

פרופורציונלי על פני קבוצות אחרות", כתב ליכטנשטטר, "האין זה אמור לעורר קנאה ועוול, דאגות ופחדים לגבי העתיד שלהם בדיוק כפי שזה קורה לעיתים קרובות מדי במערכות יחסים בין אנשים פרטיים?"

לעיתים קרובות שימשה הדיסטופיה כותבים יהודים ככלי לניתוח הסכנות המאיימות על העם היהודי, וכלי לניסוח של ההרור ביקורתי על דרכו ההיסטורית. בכתיבתם האנטי-אוטופית, הסופרים היהודים התריעו והזהירו את הרוב הלא יהודי מפני הסכנה שבאנטישמיות שבקרבם. באופן שנון, בעזרת סאטירה מתוחכמת, הם הציגו את האנטישמיות כפוליטיקה הרסנית לחברה כולה.

בשנת 1922 פורסם הרומן הסאטירי מאת הסופר האוסטרי-יהודי הוגו בטאואר העיר ללא יהודים, המתאר את גירוש האוכלוסייה היהודית מווינה. הרומן חזה את עליית האנטישמיות והראה את שקיעת העיר לאחר שגורשו ממנה היהודים. בשנת 1926, ארבע שנים לאחר פרסום הרומן העיר ללא יהודים, פרסם ליכטנשטטר קובץ של תצפיות יומיומיות ומערכונים בשם "אנטישמיות: היבטים הומוריסטיים ורציניים, אמיתיים ושקריים". זו היתה כתיבה אנטי-אוטופית. הוא תיאר את ההיסטוריה התרבותית של המאות ה־19 וה־20, וטען בהלצה כי היהודים היו אשמים במגפת האלכוהוליות שפשטה באותה תקופה: סיטונאים יהודים הביאו יין לשוק, בעוד שבנקאים יהודים סיפקו הלוואות למבשלי הבירה לייצור הבירה, ועסקים יהודיים מכרו קנקנים וכוסות לשתיית משקאות אלכוהוליים; חנויות הרהיטים היהודיות "סיפקו לברים, באופן חסר מצפון ביותר, את השולחנות, הספסלים והכיסאות הנחוצים." הסאטירה החריפה ביותר בספר זה, שנכתבה גם היא ברוח דיסטופית, נקראת "המרשל היהודי": העלילה מתרחשת באנתרופוליס, עיר שאוכלוסייתה מונה 200,000 תושבים, כולל 2,000 יהודים. פעם אחת נזקקה העיר למרשל חדש לבצוע החלטות שיפוטיות על פינאי (תפקיד מכובד מאוד, אחד בלבד בכל אנתרופוליס). זו הפעם הראשונה שמונה יהודי לתפקיד, ובתוך זמן קצר פרצו מהומות בקרב העם. היו שטענו כי ענף השבת הרכוש נמצא כיום במלואו בידי יהודים, אף על פי שהיהודים מהווים רק 1% מהאוכלוסייה. חוקת אנתרופוליס מבטיחה ליהודים זכויות שוות, אך כיום כולם מבינים שהם השתלטו על "זכויות שהיקפן גדול פי מאה מכך". "וגרוע מזה, אומרים המתמטיקאים של העיר", כתב הסופר, "הם מזכירים לאנשים שלאוכלוסייה הארית יש ייצוג של אפס-אפס! - וכי המספר אחת, כשהוא מחולק באפס, אינו שווה בשום פנים ואופן ל־100, אלא למעשה שווה לאינסוף. מנקודת מבט זו, ליהודים יש באמת פריבילגיות אינסופיות, בעוד שהארזים הם קורבנות לעוול חסר תקדים". הטקסט הזה נכתב כפנטזיה ובאירוניה, אך כעבור כמה שנים נהפך הברדיון למציאות. ההיסטוריה האלטרנטיבית, שתוארה באופן סאטירי בידי בטאואר וליכטנשטטר כעולם בדיוני, התבררה כמציאות שאינה מצחיקה כלל. הדיסטופיה הקומית הפכה למציאות הטרגית של השואה.

כופר בחרדה

על שירי "מכתבים" של מאיר ויזלטיר (1941-2023)

(מתוך מכלול שירים ג', 1980-2009, הוצאת הקיבוץ המאוחד)

"חֶמֶר חֵינִי הוּא זֶהב הַחֲלוֹף הַיָּקָר/ הַנָּגֵד אֶל גְּרוֹנְנוֹ הַחֵם, הַשּׁוֹקֵק לְחֶלֶב".

ויש גם שיר (עמ' 12) המופנה לאב, שאותו לא הכיר. המילה "אב" אינה מוזכרת. אביו, כנאמר בשיר, הכשיר את עצמו בגאווה למלחמת העולם השנייה, שבה מצא את מותו, כנראה כחייל בצבא האדום. ויזלטיר כואב את תמימותו של האב, בעודו חוזר על המשפט: "וְאַתָּה לֹא יָדַעְתָּ: אֵינְךָ עוֹד סְפִינָה בְּעוֹלָם, וְכִבֵּר אֵינְךָ נְמֹלֵי בֵּית בָּשׂוּם מְקוֹם". בעוד הוא נוצר בליבו את אומללותה ומסירותה של אימו, אל האב הוא חש אמפתיה נוכח קבלת צו השלטון, וחשובה בעיניו יכולתו שלו, הבן, להתפכח ממנה. "נִזְרָא, נִזְרָא לְרֹאשׁוֹת אֶת פְּנֵיךְ הַקּוֹרְנִים/ (הַי הַנְּכֹנְנוֹת, הַי הַתְּקֵנָה)/... לְבִי נִשְׁכָּר. גַּם אֲנִי דוֹמָה לָהּ. / אָבֵל הַבְּחִנְתִּי בְּכֹךְ בְּעוֹד מוֹעֵד. וְאַתָּה לֹא יָדַעְתָּ".

הניסיון לחקור את חלופיות הזמן מוליך את המשורר אל לידתה ואל ילדותה של בתו (שיר 7). התיאור השלם שלה מועבר אלינו מינקותה באמצעות מושגים 'עגולים': "אֵת נוֹלֶדֶת בְּשָׁנָה עֶגְלָה, וְהִנֵּה אֵת עַל כֶּף יָדִי מִנְּחַת כְּעוֹגָה", "הַזְמַן סְלִילִי" (וזמן הילדות). הזיכרון ה'מתוק' מעורר חיוך הומוריסטי: השנה "כָּל-כֶּךְ עֶגְלָה שֶׁהִתְחַלְקֵתִי עָלֶיהָ". אך בבית השני יש מין היפוך המזעזע את הקורא: "נִסְיָתִי לְצַחֵק, מֶה רוֹפֵף/ כָּל זֶה. וְהִלְמָתִי עַל הַשְּׁלָחָן". כאן מתחלף ההומור בכעס על רפיפות הזמן, על המהתלה שהוא מהתל בנו, כשהוא מפר את תחושת הנצח ששתל בנו בעודנו קטנים; על כך שיש משהו שמנגן באוזניו את "הַלֶּחֶן הָאֲרוּר" שלו.

לשיר הזה, שבו מעורבבים ינקות, ילדות, נעורים, הורות והזדקנות קשורים שני שירים נוספים, המיועדים כנראה לאישה שעל יחסיהם הוא מתבונן ממרחק זיכרון "בְּחֻשְׁכָּה" בשיר 4 יש גילוי על יחסו לשני נשים, אחת מעברו הרחוק יותר, שעליה הוא אומר: "גַּם לָהּ הִתְנַכַּתִּי". ויזלטיר כאילו שואל: מי אנחנו, האנשים הנולדים אל העולם, ותשובתו אינה מנקה אותו מאחריות להעדר מוסריות. כאן הוא כורך

בספר מאמרים ושיחות של ויזלטיר הוא אומר משהו שתופס את הלב: "אני התחתנתי עם מוות הזיכרון... אני עבדתי על הזיכרון כמו על גינה. הוא היה חשוב לי... הייתי צריך אותו כדי לתמרן במציאות, אחרת היא היתה חסרת פשר ומבולבלת עבורי". בביטוי "מוות הזיכרון" ויזלטיר קושר עצמו אל תשע המוות היווניות, שמוות הזיכרון (מְנֻמְסִינָה) היא אֵימֵן.

ואמנם, בשירתו ניכר מאבק אמיץ על הזיכרון הפנימי וההיסטורי, שהוא ביטוי לחיפוש אחר האמת. חלק ג' של מכלול שירים פותח בפרק שאוצר את הביוגרפיה הפנימית והחיצונית שלו, ושמו "מכתבים". בין יצירותיו החשובות ויזלטיר במיוחד את המכתבים, המופנים אל אנשים קרובים אליו, שברובם אף עיצבו את גורלו. אלו אנשים, שבחלקם כבר לא היו בין החיים כשכתב אליהם, ואשר רק בשיר יכול היה למצוא את הרוחק האסתטי המתאים להעלאת דמותם. לשון השירים מונמכת, אמנם, כבשירתו בכלל, אך ניתן לחוש בכאב האצור בו בעודו מעלה בזיכרונו הפואטי את תמצית ההווה של חלק מהאנשים.

שמותיהם או תואריהם כמעט חסויים, וגם אם מתבהר לנו במהלך הקריאה שהשירים מופנים אל אימו, אביו, בתו או אל ידידים ואל נשים שונות, ופורשים לעיתים רגעים של התרחשות בחייהם, אנו מבינים שמה שחשוב למשורר הוא "לשחזר" מהויות שונות אצלם, והן פותחות בפנינו גם את 'חומר חייו' הנשזר בהם.

מבין שישה עשר השירים בפרק, הראשון והאחרון מהווים שירי מסגרת. שיר 2 מופנה לאימו, הנזכרת גם בספרים אחרים של המשורר. כאן הולם בנו המשפט: "וְאֲנִי הַמְּזֻהָה: כֵּן, אֲנִי מְזֻהָה, זֹאת אִמִּי/ יְלִידַת הַחֶרֶף, גְּזִית הַחֶרֶף, אִמִּי". מראיון עם ויזלטיר אנו יודעים שלא, שנשאה אותו בעת בריחתה למזרח לאחר פלישת הגרמנים לפולין ולברית המועצות במלחמת העולם השנייה, לא היה חלב להיניק אותו. המשורר, שנפרד מאימו בהיותו ילד, צמא להתקרבות הבלתי אפשרית אליה, ומסיים את השיר-מכתב בשורה יוקדת:



צביקה שטרנפלד

רינה לזנייר

נוקטורנו

חפֿשֿנו קֿשֿרים טְהוֹרִים וְרַכִּים יוֹתֵר
מֵאלוֹ שֶׁל הַמַּעֲצִינֹת עִם הַיָּם וְהַשָּׁפְתִים;
חפֿשֿנו אֵשׁ חֵיהַּ יוֹתֵר שְׁחוּצָה אֶת עֲצָמָה
מִחֶרֶב הַשָּׁחַר וְהַמִּבְטִים;
חפֿשֿנו אֶת אֶהְבֵּתֵנוּ בְּתֵהֶלֶת הַיּוֹם
וּסְבִיבֵנו כּוֹכְבֵי לָקֶת פְּרוֹדִים.

Rina Lasnier (1915–1997); נולדה וחייה בסן ז'אן סור רישלייה, קוויבק שבקנדה. שירתה חותרת אל הרוחני, מיסטי, וכתובה כחזון סימבולי. כמבט מדיטטיבי אל הצער, המוות והנצח, באמצעות החוויה החושית והאינטואיטיבית.

ומְשׁוֹרֵר. כאן אנו נזכרים בחתולו של בודלר בשיר 'ספלין' (רכדוך קיומי), שגם הוא חתול רחוב: "גופו שֶׁל חֲתוּלִי מִכָּה גָּרֵב, מִסָּפֵן, הַמֵּיִצֵּג אֶת הַשִּׁירָה הָאוֹרֶבֶת־מִוִּרְבִּידִית, מִצֵּד אֶחָד, וְאֵת זֶה הַמְדַבֵּרָה אֶת הַיִּיאֹשׁ."

בשיר השני מופיע החתול בדמות המשורר, כשהוא נושא את דברו החוזר על עצמו: "הַחֲתוּל הַמְדַבֵּר... עֵמֵד לִפְצוֹת פֶּה, אֵךְ אֲנִי הַקְדַּמְתִּי לְהַשְׁתִּיקוֹ בְּנִיעַ רֹאשׁ. אֲנִי מִכִּיר אֶת הַטֶּקֶסֶט שֶׁלֹּ: אֲתֵם עֹבְדִים לְסִטְסִיטִיקָה כְּאֲבוֹתֵיכֶם, שְׂבוּיֵי הַתִּיאולוֹגִיָּה". בטקסט החוזר יש משהו פסימי וסתום, כבדברי הפתיה במקדש אפולו: 'מדע' הסטטיסטיקה, המאפיין דור מודרני המחשב חישובים, שווה ערך לתיאולוגיה המאפיינת את הוגי הדת לשעבר; שניהם מטעים את היחיד ואינם מאפשרים לו ללמוד מתוכם באופן אותנטי את החיים, אלא רק לספוג אותם מתוך מערכות חיצוניות, לעיתים נצלניות.

את השיר הראשון המשורר מייחד להכרות עם עצמו כחתול רחוב. בשיר האחרון החתול מהווה דמות וזה לחלוטין למשורר, יוצא אל העיר ומבטא את יחסו הביקורתי אליה ואל תרבותה.

גם בארבעה עשר השירים העומדים בין הראשון והאחרון מופיע ברמיזה החתול המדלג, בעל תשע הנשמות, הנמנע מקפיצה מסוכנת. המשורר בן דמותו אינו מאמין בגאולה אלא רק במחסה, ורק מתוך עמדה זו הוא יכול לתפוס את חיי האנשים הקשורים אליו ואף לחוש את חייהם וחיייו הוא. ♦

את תקוותה של הנערה לגנוב חולצה בחנות, בחיי כולנו: "הַחֲלוּמוֹת/ אֵינֶם בּוֹגְדִים בָּנוּ, אֲנַחְנוּ מְקַדִּימִים/ לְבָגֵד בָּהֶם, לְהַתְעוֹרֵר/ מִחִפְשִׁים לְמַפְלָצוֹת מַעֲשִׂיּוֹת, עֲתִירוֹת תְּנוּשָׁה". הדברים מזכירים משפט מ"הסערה" לשקספיר המבטא את חיינו המתעתעים בנו: "אֲנַחְנוּ חֹמֶר שֶׁמִּמֶּנּוּ עֲשׂוּיִים הַחֲלוּמוֹת/ וְאֵת יְמֵי חַיֵּינוּ הַקְצָרִים סוֹכֶכֶת תְּרַדְמָה" (תרגם אברהם עוז).

ויש מכתבים אחדים, נוגעים ללב, המופנים אל אישה אהובה, ובהם מתח בין ביטוי טרגי גלוי לאיפוק. הוא כותב לה גם מכתב קינה, שכל שורותיו פותחות בפעלים בזמן עבר: "הָיִיתִי/ מְרִינָה כְּעֶנְנָה/ רְסִיסִית... הָיִיתִי/ שְׂבִירָה אוֹ גְמִישָׁה/ כְּמוֹ/ פֶּרֶךְ יָדֶיךָ..."; כאן (מכתב 6) הוא מנסה לתפוס את מה שכמעט בלתי אפשרי, על ידי יצירת מבנה בלתי אופייני: אין אף סימן פיסוק, יש רווחים גדולים בין מילים, התחלות משפטים באמצע שורה, ועדיין עשר שורות בבית; יש כאן ניסיון לעקוף את הזמן, ללכת לפי קצב ההליכה של אישה אהובה. "הָיִיתִי/ קֶרֶבָה בְּרִיצָה כְּמוֹ/ אוֹפֵן בְּמוֹרֵד..." ובמקום אחר: "מְדַלָּגֶת/ בְּצֵדֵר קָלִיל עַל/ מִהְמוֹרוֹת זֶכְרוֹן". אחרי כל הפרישה הזאת יש צעקה מכאיבה: "הוֹ עוֹנוֹת, הוֹ אֲרָמוֹנוֹת/ אֵי נִפְשֶׁךְ בְּלִי עוֹנוֹת/ קְנוֹת אוֹ/ אֲמוֹנוֹת".

אלא שבמחזור המכתבים טמון איזה סוד החבוי מאיתנו, שגילוייו יכול לשמש פתח להבנת המכנה המשותף לכולם. סוד זה מוחבא באופן מבני מתוכנן בשני שירים: הראשון, המהווה פרולוג, והאחרון, המהווה אפילוג. לראשון יש אופי פילוסופי ולשני קטלוגי-סוריאליסטי. שניהם מנסים ללכוד את "תמצית ההווה" של המשורר באמצעות תמונות כלליות שאינן קשורות לאף אחד מן הנמענים, ובמקום זאת מעמידים דימויים שעליהם מושתתים עקרונות חיי.

את השיר הראשון פותח ויזלטיר בשורה המצמיחה: "חֲרָדַת הַנֶּשְׁמָה, אִם לִפְתָּח בְּטוֹנִים גְּבוּהִים/ הִיא עוֹף מוֹטָח, יוֹנָה... הַפְּלֹאָה בְּחֵלֶל שְׁאוֹתָהּ הַפּוֹתָה לְגֶאֱלָה". המשורר מכנה את היונה "פּוֹתָה" משום שהיא מאמינה בגאולה, ומעיד על עצמו שדי לו "בְּמִקּוֹם מְרִבֵּץ מַעַת לַעַת", שכן "אֲנִי כּוֹפֵר, מִתְחַלֵּחַ וְכוֹפֵר בְּחֲרָדָה". מתבונן בַּהַ עֵיִן קְרָה כְּמוֹ בְּנֶגֶעַ כְּעוֹר". זהו מצב הנפש היסודי שממנו יוצא המשורר בהסתכלו באנשים שאליהם הוא כותב, כשהמושג "כופר" מעמיד אותו כמי שכופר באמונה בנוסטלגיה ובעתיד מתוקן, אולי כשפינוזה או כדון ז'ואן, שהצהיר בפני פסל הקומנדור: "לא אֶשְׁרֵת".

במקום היונה הנרדפת הוא מעלה בסוף השיר הראשון דימוי אחר, מרכזי, הנרמז גם בשירים לנמענים, ושאליו הוא חוזר במפורש גם בסוף השיר האחרון. המשורר רואה עצמו כ"חֲתוּל מְנַתֵּר", סוג של חתול רחוב, הבורח ממקום אחד ומוצא מפלט במקום אחר. ואמנם, בשיר הראשון המשורר מעיד על עצמו שהוא "חֲתוּל נְגוּף, וְלֹא הֶרַחַק מִשֶּׁם חֲתוּל אֲחֵר, הַמְנַתֵּר - תְּמַצִּית הַהוּיָה/ כְּגוֹן יֹאשׁ: יֹאשׁ נוֹשֵׁם

על ישות ועל אינות בכפיפה אחת

נילי דגן, לשם אני הולכת, ספרי 'עתון 77', 2025, 56 עמ'

שם - אחרי המוות - נמצאים חיים שלא נחיו עדיין. עולה כאן תובנה שדגן מדברת על מציאות ליקירינו המתים גם לאחר שחייהם בזמן נסתיימו; המוות אינו בגדר אין מוחלט המנוגד לחיים, אלא הוא "אי־מציאות בזמן הלינארי", שלאחריו תבוא מציאות "עם אלוהים ועם כל הרוחות".

תחושה זו של "חיים שמעבר לחיים" מתעצמת בשירים נוספים. בשיר 'אילו יכולתי' (עמ' 13) יש הרחבה ותיאור פנטסטי של העולם מבעד לעיניו של הבן:

אלו יכלתי לראות את העולם מבעד לעיניך, גיא, הכל היה יכול להיות שונה. / את יודעת, אמא, החיים שטים מולי בהלוך אטי, / ההרים שוקעים, הם נסוג לאחור. / ידעת שהשדות נראים מכאן חסרי צבע? / ככה זה, גיא, כשעוזבים לטובת הלא נודע. / אבל כשאני מעמיק להביט החיים זורמים בכל, / ההרים נושמים, הם מדבר והצמחים בשדות / שולחים חיים לעפר ולשמים."

ובשיר 'תחילת יוני' (עמ' 12), 589 יום לאחר לכתו של הבן (ציון ספירת הימים כמובן מעיד על גודש הרגש), דגן מתארת דו שיח ביניהם, והבן מתאר מקצת החיים שלאחר החיים:

"את יודעת אמא שהאדמה נושמת כשנוגעים בה? ... אם תגעני באמת, / כל מה שתגעני בו יתחיל לחיות."

בשירים אלו האם מודעת לכך כי החיים לאחר המוות הם בגדר "לא נודע", והיא שומעת מפי הבן, שנמצא כעת בעולם שיש בו מציאות לאחר שמסתיימים החיים בזמן, כיצד הוא רואה את העולם. ובשיר 'אינך מגיע' (עמ' 21) הבן שואל: "ממה את מפקדת, אמא? והיא עונה: "הרי לא אחיה לנצח, יום אחר אתאחד אתך"; האם מודעת לכך שגם אם החיים נפסקים בנקודת זמן, הרי יש למציאותנו קיום נצחי, שבו מתאחדים כולם, וכי להיות נצחי אין משמעותו לחיות חיים בכל הזמנים.

מכאן עולה אפוא התחושה כי דגן רואה מציאות ליקירינו לאחר מותם; מושג האין, המתקשר למוות ולחדלון, מתקבל כאן לא כאין מוחלט אלא כאין בזמן הלינארי. וכך מתעצמת

שירי ספרה של נילי דגן לשם אני הולכת נוגעים באושיות ההווה - במתינו היקרים שהלכו לעולמם והותירו אותנו במצב שבו איננו יכולים להיפרד מהם ובה בעת איננו יכולים שלא להיפרד מהם. השירים, שהם ביטוי לשיח הנפש עם עצמה ועם מתיה, מעוררים בנו תחושות קיומיות שמשולבים בהן עצב, חמלה ומועקה, לצד תחושות פואטיות של השתאות, הזרה, הזדהות והערכה. הקריאה אינה מעניקה רק הנאה פואטית אלא כוללת "מחשבה שנייה" על מהות הפואטיקה - האם היא תכלית לעצמה או אמצעי לחשיפת הדיאלוג הנפשי הפנימי? מחשבה שנייה זאת פורצת את התחום הפואטי ומובילה את הקוראים להרהורים בדבר יחסי הגומלין שבין עולם הרגשות לעולם היצירה.

אתרכו בארבעה הרהורים שפקדו אותי למקרא שירים אלו:

א. דו המשמעות הגלומה בשמו של הספר - לאן הולכת דגן כשהיא אומרת "לשם אני הולכת"?

בסיפא של השיר החותם את הספר, 'עוגן', דגן כותבת על "חיים שלא נחיו עדיין", אשר "לשם היא הולכת". הרישא של השיר מתארת שיח בין הבת לאם שהלכה לעולמה בדבר טיבה של האהבה, ונראה כי בהבטחתה לאם הבת מבקשת להרגיעה:

אצלי האהבה היא כמו עגן, אמא, כשהרוח משתנה היא שומרת אותי / במרחק בטוח, מטלטלת בלי להפגע. / את מחפשת בטחון, ילדה, לא אהבה. / ומה עשית את? / את כל המתנות שקבלת פזרת לסערה. / ככה שומרים על אהבה? / אי אפשר לשמר על אהבה! / החיים הם רוח - מביאים אותה ולוקחים / באותה נשימה. / את כבר מסדרת, אמא, עם אלוהים ועם כל הרוחות. / את כבר חיית. / רואה את האורות במרחק? / כך מנצנצים חיים שלא נחיו עדיין. / לשם אני הולכת.

למה מתכוונת דגן ב"חיים שלא נחיו עדיין"? האם לכך שהיא הולכת כדרך כל בשר לעולם שבו מתיה נמצאים, או למקום בעתיד הספציפי שלה? "לשם אני הולכת" מרמזת על "הליכה בדרך כל בשר", ומתעוררת המחשבה שאולי דווקא

הנטייה שלנו לפרש "חיים שלא נחיו" כחיים לאחר המוות.

אבל ייתכן גם כי פניה של דגן לחיים בעתידה שבזמן: בשיר החותם (עמ' 56) הבת ממנחת את האם:

"רואה את האורות במרחק? כך מנצנצים חיים שלא נחיו עדיין. לשם אני הולכת."

ניכר מההקשר כי החיים שלא נחיו הם בעתיד שיאיר פנים ולא החיים שלאחר המוות.

קיימת אפוא דו משמעות בדבר מהות המקום שאליו הולכת דגן – האם הוא המקום שיש בו מציאות לאחר המוות או האם הוא חייה העתידיים בזמן, ויפה ציין עורך הספר, המשורר אמיר אור, בדברי הפתיחה שלו: "כותרת הספר נושאת כבקליפת אגוז את הדו־משמעות האירונית, העוברת כחוט השני בשירים; המשוררת מכריזה שהיא הולכת לאן שכולם הולכים – כביכול אל הקץ הבלתי נמנע; אך בשיר הסיום מתברר כי מחזו חפצה הוא דווקא החיים".

אני סבור כי ניתן להתיר את החידותיות הזו ולקרוא את השיר באופן קוהרנטי. כדי להבין זאת, יש לעמוד על תובנה מהותית שדגן מביאה לקדמת התודעה: מי שאיבד יקירים ונפשו אחוזה בנפשם, מבין בחושיו כי

המציאות אינה מסתיימת עם המוות. אין אפשרות – לא לוגית ולא רגשית – לקבל התאיינות של "יש" שבחייו היה "יש מוחלט". הקשר הנפשי איננו כפוף לחוקי הלוגיקה והפיזיקה; הישות יכולה להפסיק להימצא בזמן, אך היא אינה יכולה להפוך לאין מוחלט.

התחושה הזאת בדבר המשכיות מציאותם של מתינו נשענת על עמוד תווך נוסף, הנושא אופי כללי יותר: מי שחש כי עצם קיומו הוא דבר נשגב, חש כי המציאות עמוקה הרבה יותר מסך חוויותיו – ותחושה זו שוללת את החידלון כשלעצמו.

משאנו מבינים זאת אנו יכולים לקרוא את השיר כך: הבת משוחחת עם אימה ומנסה לברר מהי אהבה ומה כוחה. השיח מוחשי עד כדי פלוגתא בין השניים, עד כי חשים את מציאות האם כעכשווית, ומתעמקת בנו התחושה כי עוצמת הישות של האם אינה יכולה להיפסד עם המוות; ומשהבת מבינה בחושיה כי המוות אינו חידלון מוחלט, היא חשה צורך להרגיע את האם, ולומר לה כי התובנה הזו, בדבר מציאות האם במחיצת "אלוהים והרוחות", מחזקת אותה ומובילה אותה לעתיד ולחיים טובים במרחב הקיום המוכר לנו. אם נרצה, נוכל לומר כי הבת מרגיעה את האם בכך שלמרות המוות היא רואה את גאולת הנפש במרחב חיינו שבכאן ובתוך העולם הזה.

כך אפוא משתלכות שתי המשמעויות: הכותבת מודעת לכך שהמקום שאליו היא הולכת בעתידה שבחינו כאן הוא מקום מואר, כי בעקבות הקשר האינטימי והעמוק עם מתיה היא

מתוודעת לידיעה המנחמת שיש ליקירה מציאות אחר החיים.

הכרחי לציין כאן כי לא בכדי נושא הרישא של השיר הוא האהבה; האהבה היא העוגן, וביסוד תחושת עוצמת הישות עומדת האהבה האנסופית, כפי שנאמר בשיר 'אינה עוצרת' (עמ' 54), ש"המָוֶת לֹא יִכּוֹל לְקַחַת אֶת הָאֵהָבָה". מי שבליבו אהבה, ויהיה מושאה אשר יהיה, יש בליבו אהבה להוויה ולישותו בה, והיא – האהבה – משרה הכרה שהישות אינה יכולה להיפסד.

והערה אחרונה לסעיף זה: נימת השירים מלמדת כי ב"חיים שלאחר החיים" דגן אינה מדברת במושגים מיסטיים או דתיים של גלגול נשמות, אלא במישור המטאפיזי.

ב. התלות ההדדית בין עוצמת תחושת היש לתחושת עוצמת האין

ראינו לעיל כי גם הקשר הרגשי העמוק עם מתינו וגם תחושת נשגבות אל מול הבריאה אינם מאפשרים מחשבה על התאיינות עם המוות; המוות אינו סוף מציאותם של יקירינו. אולם תחושת עוצמת היש תלויה גם בתחושת עוצמת האין. אם נניח כי האין המוחלט שולט בעוצמתו וכי לאדם שמת בזמן אין "חיים לאחר החיים", כי אז תתערער בנו תחושת עוצמת היש ובמקומה עלולה לאחוז בנו תפיסה ניהיליסטית השוללת כל ערך מהותי לתחושה שאנו קיימים, ל"פסימיזם קיומי" שבו תחושת האהבה והנשגבות נתפסות כאשליה וכתרמית עצמית, והמשכיות הקיום נתפסת כשרידות גרידא ולא כחיים הנושאים משמעות מטאפיזית.

יש אפוא קשר הדוק: עוצמת הישות יכולה להיות מורגשת רק אם עוצמת האינות מוחשת. ההתמודדות עם מצוקת החיים חייבת להכיל את ההתמודדות עם המוות. רק אם נתייחס למוות כהפסקה בזמן ולא כאי־מציאות טוטלית, נבין את עוצמת החיים כחיים ולא כחידלון. כשם שתחושת האור מובנת על רקע הבנת החושך, כך תחושת הקיום מתבהרת מתוך הבנת המוות.

הקשר הזה ניכר היטב בשיר 'המוות שלך' (עמ' 14), שבו דגן אומרת: "המָוֶת שֶׁלִּךְ הוּא הַחַיִּים שֶׁלִּי עֲכָשׁוּ". לכאורה המשפט מתאר את האבל הממלא את יומה, אך טמון בו רובד עמוק יותר: עוצמת החיים מקבלת משמעות אחרת. אל מול המוות אנו נחשפים לממד של מוחלטות שהמוות כביכול כופה עלינו, אבל זו אינה מוחלטות של התאיינות אלא דווקא מוחלטות של עוצמת הישות. עוצמת הידיעה שיש מציאות לָבֵן, גם אם הלך לעולמו, היא חלק מתחושת עוצמת החיים.

בהקשר זה כדאי לציין את דבריה המדויקים של פרופ' נורית גרץ על השורה המטלטלת הזו (בשיחה בתוכנית הרדיו של רבקה מיכאלי), שעיקרם: עוצמת המוות כה גדולה, שהיא מאלצת את האם לראות את העולם דרך מבטו של הבן. ברגע



לראות בפואטיקה תכלית לעצמה, כזו שנועדה להאיר בדרכה הייחודית את נשגבות ההווה והודה. אנו גם יודעים שהפואטיקה נועדה לשנות את עולמנו לטוב יותר ושהיא גם משקיטה את מכאובינו.

אולם השיח הפנימי והממשי עם המתים בשירי הספר חושף נדבך נוסף המורכב משתי רמות: ברמה הראשונה, אנו חשים כי לרגשות האנושיים הפועמים בקרבנו – ובראשם האהבה, ואחריה הרצון הטוב, ההזדהות והתשוקה – יש מעמד עליון על פני הפואטיקה כשלעצמה. ברמה השנייה, אנו מבינים כי הפואטיקה הכרחית, שכן היא מאפשרת לנו לחשוף את הדיאלוג הנפשי העמוק הזה המתחולל בתוכנו.

היחס בין עולם הרגשות לבין הפואטיקה הוא אפוא מורכב ודיאלקטי: אף שלרגש מעמד בכורה, הפואטיקה נותרת האמצעי ההכרחי לחשיפת עומקי היש והאין שבנפש. שיריה של דגן ממחישים כי תכליתה של השפה הפואטית אינה רק לשיתוף רגשותינו, אלא היא מסייעת להעמיק, לחדד ולזקק תחושות שאלמלא ההתערבות הפואטית אולי לא היינו מגיעים אליהן לעולם. רק דרך שפה זו אנו יכולים לרדת לחקר הדיאלוג הנפשי שבתוכנו ולגלות את התובנה הקיומית היסודית ביותר: הכמיהה האנושית להתמדה בישות, הנובעת מתחושת עוצמתה.

דברי סיום

שירי הספר הותירו בי תחושה כי אנו נפרדים ולא נפרדים ממתינו בעת ובעונה אחת, ועובדה זו ניצבת מעבר לפואטיקה כשלעצמה. הפואטיקה נמצאת במעמד משני לכמיהתנו להתמיד בישותנו, אך בלעדיה אולי לא היינו יכולים לחשוף בנפשנו את עוצמת הישות ואת עוצמת האיננות, על יחסי הגומלין ביניהן.

רחל המשוררת מציינת בשירה 'מתי' מעין מוטו, שהוא ציטוט של הסופר יעקב שלום קצנלנבוגן, "רק המתים לא ימותו".

דגן בספרה זה מעניקה זווית נוספת ומיוחדת לנושא: יש מציאות ליקירינו המתים גם לאחר שחיהם בזמן נסתיימו. אלו הם חיים שאינם בזמן הלינארי המוכר לנו – אלו הם ה"חיים שלא לאחר המוות", ושם אולי נמצא את סוד ההווה.

המוות ההכרחי זורה אור על כמיהתנו להתמיד בישותנו; הוא אינו בגדר אין מוחלט אלא אי-מציאות בזמן הלינארי. תובנה זו היא אור, והיא מעצימה את תחושת החיות ומובילה לעתיד ולחיים טובים במרחב הקיום המוכר לנו, לגאולת נפש, אם נרצה.

לצערנו, לא נוכל אף פעם להבין את דרכו של בורא עולם: תחושת החיים מתעצמת דווקא עם המפגש עם המוות. ההתמודדות עם המוות – דווקא היא מעצימה את תחושת החיים.

שבו דגן מדברת דרך עיניו של גיא, היא חווה את החיים בעוצמה חריפה וחדה יותר. בתודעתה היא מקימה את הבן לתחייה ומתעצמת בה התחושה שמציאותו אינה יכולה להתכלות. היא רואה את העולם דרך עיני המתים בעוצמה גדולה מזו של עיני החיים.

רעיון זה מצוי גם בשירים נוספים: ב'כפות ידי' (עמ' 20) דגן מעבירה לבנה את תחושת השייכות והיציבות:

"אתה חֶזֶק מִסָּפִיק לְנִטֵּעַ שְׁרָשִׁים בְּכָל אֶדְמָה". ובשיר 'החל מרגע זה' (עמ' 22) היא קובעת: "כָּל עוֹד אֲנִי מְחַזֶּקֶת אֶת קִשְׁרֵי עִם הַיָּקוּם, הַנִּצְחָנוֹת יוֹרְדִים עָלֵינוּ כְּמוֹ גֶשֶׁם".

הקשר עם היקום מלא עוצמה וכולל בתוכו את המתים, שכן הם נמצאים בנקודה כלשהי במרחבי הישות האינסופית.

ג. הכמיהה שלנו לדעת את סוד ההווה אינה יכולה להתגלות כאן במרחבי היש המוכרים לנו, אלא אולי היא נמצאת "שם" – באותו מקום שאליו נגיע לאחר המוות

שירי הספר נוגעים לדעתי ברצון המטאפיזי היסודי שלנו לדעת את התשובה לסוד הקיום. נראה כי איננו יכולים לגלותו בעודנו חיים, ומכאן עולה המחשבה שנוכל לגלותו "לא כאן אלא שם" – באותו מקום שנגיע אליו לאחר המוות. ייתכן שדווקא מכאן נובע הרצון החף מכל פניות להיות עמם, עם המתים שלנו; ייתכן שבמחיצתם תינתן לנו התשובה שאיננו יכולים לגלות בעולם החיים. השיח הנפשי המתמשך של דגן עם מתיה הוא שיח ממשי, שאינו רק ביטוי לצער וגעגוע אלא חיפוש אחר ידיעה.

בשיר 'אילו יכולתי' (עמ' 13), שהוזכר לעיל, דגן מציינת את ה"לא נודע" כמקום שבו עשויים להיוודע לנו דברים שלעולם לא נוכל לדעת כאן בעולמנו: "כֶּכָּה זֶה, גִּיא, כְּשֶׁעוֹזְבִים לְטוֹכַת הָלֵא נוֹדֵעַ". ה"לא נודע" אינו נתפס כחלל ריק, אלא כמרחב של גילוי. גם בשיר 'אני מושיטה' (עמ' 23) האם מודעת לכך שהבן מבקש חיים אחרים, אולי מתוך דחף פנימי למצוא "שם" את התשובה, את גילוי הסוד בחיים שמעבר:

מוֹשִׁיטָה אֵלַיךְ זְרוּעוֹת, / לְמָה אַתָּה עָף מִמֶּנִּי? / "זֶה לֹא מִמֶּךָ, אֲמָא, אֲנִי מֵאֲמֵן אֶת הַגּוֹף לְעוֹף. / אֵל תִּדְאָגִי, אֲנִי תָמִיד אֲתָךְ. ... אַתָּה רוֹצֶה חַיִּים אַחֲרַי עֲכָשׁוּ.

ביסוד השיח הנפשי המתמשך עם מתיה טמון רצונה של דגן לקבל תשובה לשאלה הגדולה בדבר הסוד הטמון בעצם קיומנו – שאלה שבעולם החיים נותרת ללא מענה.

ד. הפואטיקה כתכלית לעצמה וכאמצעי הכרחי לגלות בעצמנו את רגשותינו, ובראשם האהבה האינסופית, ולגלות את התובנה הקיומית היסודית ביותר: הכמיהה האנושית להתמדה בישות

שירי הספר והשיח הנפשי המגולם בהם מעוררים מחשבה על הזיקה שבין עולם הרגש לפואטיקה. ברגיל, אנו נוטים

בְּחֶמְלֶת הַחֶרֶב
בְּבוֹאוֹ שֶׁל כָּאֵב
בְּעֵצִי הַצְמָרֶת הַגְּבוּהִים
שְׁחָרִי הַשָּׁעַר וּבִלְוִיֹּת הַתְּכֵלֶת
נִשְׁבְּעֵנוּ.

צְפוּרֵי טָרֶף לַעֲלֵעוּ אֲשֵׁרוֹת שָׁכֵר,
אֲשֶׁכּוּלוֹת אֲשָׁכִים כְּפָרֶס.

נֶס נִחְיָה לָנוּ

בְּאִשׁוֹ שֶׁל יוֹם

וְגִדַּע אֶת טִמְאַת הָעָרֵב הָרֶפֶה,

קִשָּׁה וְנִקְשָׁה הָאֲבָחָה

וְלֹא תִתֵּן לְרוּחַ לְהַפִּיחַ בָּהּ אִשׁ.

הִיְתָה זֹאת אֲהָבָה מְסוּג אַחֵר:

נֶס וְגִרְדוּם.

2.

לְכִי עַל דִּיוֹנוֹת וְחִפְשִׁי נֶס –

אִיד גְּרָגִירִים חוֹבְרִים לְחוּל

אִיד חוּל נוֹשֵׁק לְשָׁמַיִם

וְאִינוּ אוֹחִזוּ בְּקֶרֶק מִרְחֻמָּה בָּא.

אִיד הוּא עָף עִם הָרוּחַ מִתְנַה אֲהָבִים בְּעֵין הַסַּעֲרָה

מְעַרְבֶּלֶת חוּל מְלוֹא יִפְעָה,

חוֹדְרָנִית כְּצִפְרֹן וְרֶכֶה כְּנִשְׁיָקָה חֲמָה – בְּרִצּוֹנוֹ.

נִפְלְאוֹת הֵן דְּרָכֵי הַנֶּס

שֶׁנִּתְּנָן שְׁמוֹת לְאָדָם

וְנִשְׁבַּע לֹא עוֹד לְהִרְגֹם, וְשָׁקֵר וְקִלְלָה

וְחִזְרָה בּוֹ חֲלִילָה.

תֵּבֶת נֹחַ עָלְתָה עַל שְׁרָטוֹן, דִּיוֹנָה וְחוּל, אֲצוּרָה בְּהִבְטָחוֹת הָאֶתְמוּל,

נְסִי נְסִים.

וְאִינוּ חוֹטְמִים אֶפְנוּ בְּאֶבֶק וּבְאֶפֶר

בְּגִרְגָרֵי חוּל וְקִשְׁקִשֵׁי אֶפּוֹדִים

נִיצוּצוֹת נְסִים גְּלוּיִים מְפֻזָּרִים בְּחִלְקִים

כְּמוֹהֶם הַסְמוּיִים מִהֶלְכִי לְהִג קָסֶם מְשַׁגְּעִים.

חִפְשִׁי לָךְ דִּיוֹנָה וּבְכִי כָחַל, כִּי מִחוּל בָּאת וְאֵל הַחוּל תִּשׁוּבִי.

3.

כְּבוֹעָה חֲלוּמֶךְ בְּחִלּוֹן

כְּנֶס שְׁבָרַח מִקִּפְסָתוֹ

מִשְׁתַּעֲשֵׂעַ.

עוֹנֵעִים וְחֹמֶר רֶךְ כְּאוֹתוֹ חֲלוּם

פָּרְקוּ לְקִיסְמֵי גְבִינּוֹת וְתִכּוֹן,

נִפְלֵת נִשְׁרֶת,

דוֹר מִיִּסְדִּים,

אֲנָשִׁי אֶרֶץ וְדָרֶךְ,

קְדוּחֵי אֲמוּנָה;

כְּבִדִּי לֵב, עֲלִבּוֹן וְחֲמָה – עַל גִּזְלִי.

נִתֵּן חֲלוּן, שְׁבָרֵי חֲלוּם בֵּית וְגִנָּה,

שְׁלַחִין פְּלָחָה וְצוּף דְּבוּרָה,

כְּבִישִׁים וְנִתִּיבֵי שָׁמַיִם,

הַזֶּנֶק וְקִשּׁוּטִים מְאֻחָזִי עֵינַיִם.

בְּלִכְתָּם הוֹתִירוּ רַק עֲקָבוֹת נִעְלִים

שִׁידְעוּ לְאֵן לְשׁוֹב.

להתפלל מבלי להאמין

בעקבות סיפוריו של פרננדו פסואה

אמורה לשכנע אותנו, אבל לשם כך עלינו להאמין בהנחות יסוד, אקסיומות, שמאפשרות לה להתקיים. כשם שכדי להעריך באמת את מורכבותה של התפילה, את ערכה של זו על פני האחרת, את קסמה ואת יעילותה – עלינו להאמין בלא הסבר בהשפעתה. האקסיומות הללו הן המציאות המשותפת שלנו שנוצרת מכורח האמון שלנו בה. כשהאקסיומות מתחילות לאבד מתוקפן, אנחנו מרגישים חרדה שורשית, רגשית, שסותרת את עולמנו. אין לנו מילים לבטא את החרדה הזו, כיוון שהמילים נמצאות בלוגיקה, והחרדה נוגעת לתשתית.

האקסיומות שלנו מתפוררות:

"למה לא לחנך את האנושות להיות לא כלום, אם על רובה – מה אני אומר? אם על כולה – נגזר ממילא להיות לא כלום?" שואל המורה להתממהות של פסואה ("המתממהה", שם). בבואנו לתאר את המציאות, אנחנו מניחים שאנחנו מהווים משהו בתוכה. ואילו כעת אנחנו מרגישים לא כלום, חסרי משמעות, מנוצחים על ידה. כל התפילות שלנו לנצח באמצעותה נותרו חסרות מענה. היא מאכזבת את הציפיות שלנו, היות ושמלכתחילה לא היינו אמורים לצפות. אנחנו מתבגרים אל תוך החיים ולומדים מהו בגדר האפשר. אנחנו נתקלים בפער בלתי עביר בין חלומות הילדות למסוגלות שלנו להגשימם. העולם נעשה בעבורנו "רצף של עניינים נטולי כל עניין." ("המתממהה", שם)

עם התפוררות האקסיומות הקודמות, פסואה מציע לאמץ לוגיקה חדשה – לחנך את האנושות להיות לא כלום, להתממהה. לוותר על הפעולה כמושג שיכול לקדם אותנו ממקום למקום. בשל כך כל אדם מאמץ לעצמו לוגיקה שונה, ובשל כך מציאות שונה. וכל אחת קבילה ואפשרית באותה מידה אם נבחר להאמין בה. המציאות היא חלום שאנחנו בוחרים לחיותו. המציאויות הללו הן פרשנויות שונות לאקסיומות החדשות – לסוג הממשות החדש של האדם.

גבירתי, כל הדתות אמיתיות, אחת היא כמה מנוגדות הן עלולות להיראות בינן לבין עצמן. הן סמלים שונים של אותה הממשות, הן כמו אותו משפט הנאמר בלשונות נפרדות, וכך אלה האומרים אותו דבר עצמו אינם מבינים זה את זה. ("שעת השד", שם)



פרננדו פסואה

כמה עמוק אתם ישנים? כמה זמן לוקח לכם להתעורר? כמה זמן לוקח לכם להבין שהתעוררתם? אם חושבים על השאלות האלה בריחוק מסוים הן עלולות לעורר לא מעט ביקורת. הן מנסות לטשטש את הפער בין החלום לבין המציאות. הן מביאות מהר מאוד לקלישאות שפסואה עצמו לא מתחמק מהן. אמירות שממהרות להכריז – המציאות היא חלום, והחלום הוא מציאות, ואולי גם אנחנו חלום של מציאות

אחרת. אבל למה אנחנו ממהרים כל כך להדחיק אותן? אנחנו פוטרם את עצמנו מהן ואומרים מיד שהן לא הגיוניות. הן שגויות כיוון שהמציאות עצמה הגיונית, והנה קל לנו לומר שברגע זה איננו חולמים. וכשאנחנו מתעוררים קל לנו לומר שפקחנו את עינינו היישר לתוך המציאות הרציונלית. הקלישאות האלה מפחידות אותנו, ואנחנו בורחים מהן כמו מאש. אנחנו מפחדים בגלל שאנחנו לא יודעים מה בא לעזרתנו בבואנו להבחין בין חלום למציאות – אנחנו לא יודעים איך אנחנו עושים את זה. אנחנו מעגנים את הכישרון שלנו ביכולת ההבנה שלנו את המציאות. המציאות היא רציונלית, והיא פועלת באופן מוכר שאנחנו יכולים לחקור.

פסואה צוחק מיד על המדע שמשמש אותנו בשביל לברוח מעצמנו – על כך שהוא הופך חידות לקלישאות: "מה רדוד הוא המדע, מה שטוחה היא ההגות! – קראו לאותם אנשים משוגעים, ובכך לא הסבירו דבר וחצי דבר." ("הדלת", פסואה **פי שלושים ושלושה**, כרמל 2011).

כל עוד המציאות אכן מובנת לנו, ואנו מתעוררים אליה בכל בוקר בזרועות מושטות ובעיניים פקוחות, קל לנו להניח בצד את העיסוק בשאלות מסוג זה. אך סיפוריו של פסואה מתחילים במקום שבו ההבנה שלנו מסתיימת. במקום שבו אנו מרגישים זרים לה, ולא מצליחים לפענח אותה:

"הלילה היה בלתי קריא. לא ניתן לראות בו לא שמיים ולא ארץ, רק חושך." "דרך השכחה" (שם).

מדוע שניהפך זרים לה, ונאבד את האמונה הכפייתית שלנו ביכולת להסביר אותה? אף על פי שכל אדם יחיד יכול לייצר הסברים, הסבר הוא תוצאה של שיתוף פעולה. הלוגיקה שבו

*

מנחם אב

רִאִיתִיו צִיץ וְרֹד קֶסוֹם
שְׁבִתוֹכוֹ פָּרְחוּ בְעֵמֶס רֶגֶשׁ
שְׁנֵי פָּרְחִים זְעִירִים צָחֲרִי פָּנִים
שְׁדַמִּיתִי אוֹתוֹ
לְפָרֵךְ רִגְשׁוֹתֵי הָעֵזִים כָּל־פֶּיךְ
וְהֵם הָיוּ כֹה טְבוּעִים זֶה בְּתוֹךְ זֶה
שְׁבָאֲחוֹר שֶׁל שְׁנֵים
לֹא יוֹדַעַת אֶת נִפְשֵׁי מָהֶם.

*

וְיֵשׁ שֶׁהִשְׁלֵהְבַת שְׁבָךְ
מַעֲמִיקָה אֶת תּוֹכִי
בְּתוֹךְ נֶר עֶבֶה וְעֵמֶק שֶׁל נֶפֶשׁ
שֶׁהִלָּהְבָה שָׁבָה
מִמָּסָה אֶת הַחֶלֶב
רַק בְּמִרְכּוֹ הִנֵּר שְׁבָקְרָבָה
וְיוֹצֵרֶת בְּתוֹכָהּ
גִּלְגִּיל שֶׁל מַלְיִם עֲמֻקּוֹת מְרֻגָּשׁ
בְּתוֹךְ הַחֶלֶב שָׁבִי
עַד לְמַחֲזִיקַת הַלֵּהָבָה

ירושלים

וְעַד שֶׁחֲשֵׁתִי
אֶת שְׁפָעַת הַמַּלְיִם
שְׁבָרְגְּשׁוֹתֵי אֵלֶיךָ יְרוּשָׁלַיִם
לֹא יִדְעָתִי
שְׁמֵלוֹת הַמַּמְטָרִים הַמַּעֲמִיקִים חוֹדְרוֹת בְּתוֹכִי
כֹל כֶּךָ לָאֵט
כִּמוֹ הַגֶּשֶׁם בְּאֲבֵנֵי הַגִּיר
הָאוֹטְמוֹת אוֹתָן חֲלָקִית בְּקֶרְבִּי

אֵיכָה יִשְׁכַּח בְּךָ - גִּילָה.
הֵיטָה כְּאֶלְמָנָה - רִנָּה.
בְּכֹו תִבְכֶּה בְּלִילָה - דִּיצָה.
הַמְעַתָּה עַל לֶחֶזָה - חֲדָוָה.
אֵין לָהּ מִנְחָם - אֶהְבָּה.

נִחְמוּ נִחְמוּ עַמִּי,
אֲחֻזָּה שְׁלוֹם וְרַעוּת.

על סמך הממשות המשותפת הזאת, עדיין יש ביכולתנו להבין משהו ביחד. כבר לא להסביר, לא להגיע למסקנות, שכן אין איש יכול להבין עוד את הלוגיקה של רעהו, אלא להרגיש:

"הרגישות שהייתי סבור כי היא שלי, היתה למעשה נחלת הכלל, לא היתה לנו אישיות, מפני שהיינו כמה וכמה אנשים, וגם לא מיקום, מפני שהיינו בכמה מקומות." ("דרך השכחה", שם)

עצתו של פסואה היא לאמץ את הריבוי לתוך נפשנו פנימה. לאמץ מספר חלומות על מנת שלא ללכת לאיבוד בחוסר דעת. כל חלום, יהווה בעבור החלום השני מציאות.

"מי יודע אם האחרים אכן היו. חשתי שאני חושב קבוצתית." ("דרך השכחה", שם)

האדם חושב יותר מדי, ובשל כך נמנע מלעשות פעולות. יש לנו דחף לתת הסברים, לאמץ לוגיקה, לסגור את פערי ההבנה שלנו את העולם. אנחנו לא יכולים להימנע מלהסביר את עצמנו. עלינו לבנות לדחף הזה מסגרות. להשתקע במסגרת אחת, פירושו לאבד את הקשר עם המציאות. אנחנו נבנה לעצמינו לוגיקה, ונשכנע בה את עצמנו באופן כה מוחלט שילביש את ההזיה שלנו על המציאות. אנחנו נחיה מציאות שהיא בעצם חלום, ונשכנע את עצמנו שאנחנו ערים. עלינו לטפח הרבה מסגרות במקביל שישתרו אחת את השנייה. שיעירו אותנו על מנת שנוכל לחלום חלום אחר, במקום אחר.

"דע להיות כפול: לא להאמין באמת ועם זאת לחפש אותה; לסבול מהחיים ולהתענג עליהם...דע להתפכח מאשליות במודעות לכך...דע להתעלם מעצמך, אבל אל תשכח אז שאתה מתעלם מעצמך...אם תוכל, התפלל לאלוהים. אין צורך להאמין בו לשם כך. מספיק שתדע להתפלל." ("המתבודד מהרס השחור", שם)

◆

תעלומת 'ההכרתיות' (התודעה)

בשבחי העיון בספרי מדע פופולאריים

היות שאני דוחה מכל וכל גישה ספקולטיבית זו, לא אדון בה כאן.

בהשוואה לרומן של בראון, מפתח הספר של קאקו תיאוריה שמנסה לפתור את בעיית ההכרתיות, ועל כן יצאו דפיו מתחת ידי מתופפים ומצופפים בהערות כמעט בכל עמוד, במיוחד בשני הפרקים – פרק 2 'תודעה' – נקודת מבט של פיזיקאי, ופרק 10 'מוח מלאכותי ותודעה מסיליקון'.

היות שנושא זה של הכרתיות הוא תעלומה, חידה מדעית המעסיקה אותי שנים רבות, נושא שפרסמתי עליו מאמרים אחדים בספרי Consciousness: new perspectives, of psychology, (בהוצאת Benjamins), אתמקד ברשימה זו בשני פרקים אלה.

לאמיתו של דבר המחשבות על הכרתיות התעוררו בי כבר בשנה הראשונה ללימודי הפסיכולוגיה באוניברסיטת ירושלים. בשנה זו ארגנה המחלקה לפסיכולוגיה דיון פומבי: האם הפסיכולוגיה היא מדע? זו שאלה שעליה מתווכחים עד היום (אפשר למצוא בגוגל מבחר גדול של מאמרים בנושא). מצד המחייבים, הסנגוריה – פסיכולוגיה היא אכן מדע, טענו שלושה סטודנטים: עמנואל דונחין, עמוס טברסקי ויהושפט גבעון. מצד השוללים, הקסגוריה – טען פרופ' ישעיהו ליבוביץ' (אישיות נערצת לא רק באוניברסיטה אלא גם ברחבי המדינה). חלק מהדיון עדיין חי בזיכרוני. בסופו של הערב היו מורי המחלקה והסטודנטים הרבים משוכנעים שהסנגוריה זכתה בגדול, פסיכולוגיה היא אכן מדע כפיזיקה. חוץ ממני. אני זוכר בהירות את התחושה החדה שהרגשתי אז, שהסנגוריה לא הצליחה לענות על הטיעון היסודי של פרופ' ליבוביץ'. הפסיכולוגיה אינה מסוגלת לחקור את תחושת כאב השיניים של פרופ' ליבוביץ' ולכן חלק חשוב ביותר בהתנהגות האדם הוא מחוץ לתחום המחקר של הפסיכולוגיה, כלומר, המחקר הפסיכולוגי ביסודו פגום. עמנואל דונחין ענה שהפסיכולוגיה אינה מעוניינת בעולמו הפרטי של הפרופ' הנכבד, אלא בהתנהגותו הפומבית, בתצפית האובייקטיבית שפרופ' ליבוביץ' הלך לרופא השיניים. זו היתה תשובה ביהיוריסטית קלאסית, תשובה שנבעה מהגישה הביהיוריסטית שרווחה אז במחלקה לפסיכולוגיה (הביהיוריות כגישה מדעית בפסיכולוגיה נזנחה והוחלפה בתחילת שנות השישים בגישה הקוגניטיבית, שגם היא נמצאת כיום במצב מעורער). כולם קיבלו תשובה זו כחותכת, חוץ ממני.

אני אוהב לקרוא רומנים, אבל פי כמה אני להוט אחרי קריאת ספרי עיון במדע, וזאת מסיבה אחת פשוטה. בספרי עיון אני יכול להתווכח עם הכתוב ולהעיר הערות בשולי הספר. זה מעשה הגורם לי עונג רב. מעשה זה גם משאיר את ספר העיון כלאחר פגיעתה של סופה שחרשה בו סימנים רבים בכתב צפוף, שתופפה עליו סימני קריאה רבים, כמה סימני שאלה, וגם קריאות: לא! בשום אופן לא! מה פתאום? איזו שטות! סימנים המעידים שדברי הספר עברו מלחמה גדולה עם הקורא. לא כך רומנים. במקרים מועטים ביותר מערר בי הרומן איזושהי רטינה פנימית, נו, טוב, התיאור הזה באמת מסורבל, המילה הזו ממש מיותרת, והתיאור אינו מי יודע מה; ובמקרים מאוד נדירים אני אומר לעצמי, יפה, באמת יפה, הקטע הזה תפס משהו אמיתי בחיים. אבל לעולם לא מצאתי את עצמי כותב משהו וכחני או הערתי בשולי דפי הרומן. רומנים לאחר הקריאה יוצאים ממני נקיים, כמו יצאו זה עתה מהדפוס ואני יכול להשאיל אותם לחברים ללא נקיפות מצפון, אבל ספרי עיון המאוררים בהערותי, לעולם לא, הם כבר חלק ממני, ממחשבותי.

לאחרונה קראתי את רומן המתח של דן בראון (2026) הסוד האחרון (כנרת, זמורה, דביר) שנסוב על בעיית היסוד של "ההכרתיות" (תודעה, consciousness), בעיית הגוף/נפש, וכן את ספר העיון של מיצ'ו קאקו (2015) העתיד של המוח (אריה ניר, מודן) שדן גם הוא ביסודיות רבה בבעיית ההכרתיות. הרומן של בראון, שלפעמים מותח ולפעמים מייגע (עוד מרדף ועוד מרדף), לא עוסק ממש בבעיית יסוד זו, אלא משתמש בה כרכיב חשוב בבניית עלילת המתח/בידור שלו. הרומן אמנם מדבר על האפשרות שהתפיסה הרווחת, שלפיה ההכרתיות נמצאת בראש, אינה נכונה, אולם חוץ מלרשום קווי מתאר כלליים לכך שההכרתיות הינה אוניברסלית (רעיון שהספרות המקצועית מכנה "פאנפסכיות", כלומר, שההכרתיות היא תופעה עולמית הנמצאת בכל) הרומן אינו עוסק בפיתוח הרעיון, אלא זורק ספקולציות באוויר. למשל, הרומן מציע שהתודעה על כל גווניה היא ישות המצויה בכל, היא "איילוקאלית", ושהמוח האנושי אינו אלא בבחינת מקלט המכוון לתפוס סוג מסוים של אינפורמציה מתוך "ענן התודעה הגלובלי" (עמ' 253). זו לדעתי הפרחה של סתם השערה. אולם אין פירושו של דבר שספקולציה זו לא העלתה בחכתה גם כמה מדענים (מלבד מכותבי מדע בדיוני). בנספח לספר העתיד של המוח, קאקו (עמ' 325), נפגוש בין היתר, בגישה הנוכחית שקובעת: "התודעה היא הישות היסודית שממנה נברא העולם הגשמי."

שמתעוררים משינה או מודעים ויזואלית למה שמערכת הראייה תופסת באותו הרגע, וכן גם לתחושות, רגשות ומחשבות שמתעוררים בנו עם היקיצה.

אי-תלות: ההכרתיות אינה תלויה ברמת האינטליגנציה של היחיד. למשל, לבור ועם הארץ ולטיפש מוחלט אותן רמות של הכרתיות כמו לאדם משכיל. יתר על כן, ההכרתיות אינה תלויה במידת הסיבוכיות של המוח. התברר מחקרית שלאנשים עם פגיעה בקורטקס או לאלה שנוולו ללא חלק גדול ממנו יש מידה שווה של הכרתיות כמו לאדם רגיל. באנשים אלה ניתן לגלות רמזי הכרתיות שונים: תחושת חיות, הבנה, תפקודים טובים, קשרים חברתיים, אמוצינוליות וכדומה.

אי-מדידה: עד היום לא נמצאה כל דרך למדידה ישירה של ההכרתיות, בדומה לדרך שבה אנו מסוגלים למדוד תצפיות שונות על גירויים ותגובות שונות. למשל, אנו מסוגלים למדוד תנועות מוטוריות (תגובות) אולם לא את המודעות, ההכרתיות לתגובות אלו, כלומר, אין אנו יודעים עדיין כיצד למדוד את היותנו במצב של מודעות לתגובה שאותה אנו מבצעים.

מיצ'איו קאקו ובעיית ההכרתיות

מיצ'איו קאקו, שנולד ב-1947 בארה"ב, מתמטיקאי ופיזיקאי שתרגם רבות לתיאוריית המיתרים, שמנסה לאחד את התיאוריה הקוונטית עם תיאוריית הכבידה (תורת היחסות הכללית של איינשטיין). הוא כתב לא מעט ספרי מדע פופולאריים מצוינים, שחלק מהם קראתי בעניין רב ובהנאה גדולה, ביניהם הספר הנוכחי **העתיד של המוח**. הוא ניגש לבעיית ההכרתיות מנקודת ראותו של פיזיקאי. (היות שאיני מפסיק מלחשוב על נושא זה, קראתי פרקים אלה על הכרתיות בהתרגשות לא קטנה). וכך הוא מגדיר תודעה (הכרתיות): "תודעה היא תהליך של יצירת מודל של העולם באמצעות שורה של לולאות משוב במגוון פרמטרים (למשל טמפרטורה, מרחב, זמן וביחס לאחרים) על מנת להשיג מטרה (למשל למצוא בן זוג, מזון, מחסה)", (עמ' 57). הוא מכנה גישה זו בשם "תיאוריית המרחב-זמן של התודעה" ("תמות" בקיצור).

מיד כשסיימתי לקרוא תיאוריה זו חשתי אכזבה גדולה וחשבתי בליבי: אבל זו לא תיאוריה של הכרתיות! זו תיאוריה על התנהגות ניתנת למדידה, אובייקטיבית, הדנה בכשרים, ביכולות של היצור (החי) להסתגל לסביבתו. אין כאן התייחסות לא לרמה הסובייקטיבית של היחיד, לא לעובדה שהכרתיות אינה ניתנת למדידה (בינתיים), ולא ליתר התכונות של ההכרתיות, כלליות ואי-תלות. ההפך, לפי ה'תמות' ניתן לדרג יצורים שונים בהתאם לקריטריונים אובייקטיביים המעוגנים ברמת הכישורים שלהם (התנהגותיים, קוגניטיביים) להשיג

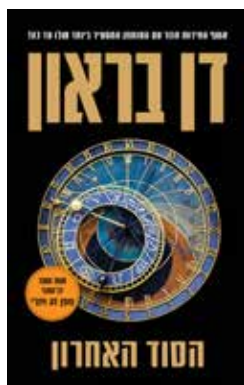
סברתי שאכן אין איש בעולם המסוגל לחוות את, להתבונן ב, למדוד את חווית הכאב של הפרופ' הנכבד, חוץ, כמובן, מפרופ' ליבוביץ' עצמו. אי לכך, מבחינה מתודולוגית חלק חשוב ויסודי בהתנהגות האדם הינו ברשות היחיד בלבד ולא ברשות הרבים כפי שדורשת המתודולוגיה של המחקר (היום אני סבור שניתן במידה מסוימת לפתח דרכים עקיפות וחלקיות לטפל בנושא, אולם זה כבר סיפור אחר). מאז, כאמור, לא הפסקתי לחשוב על תעלומה זו, שקוראים לה 'בעיית הגוף/נפש', 'המוח/הכרתיות' או באופן כללי 'בעיית ההכרתיות'. אולם בטרם נחזור למיצ'איו קאקו כדי לדון בגישתו לבעיה הנוכחית, אבהיר תחילה מהי גישתי להכרתיות, הגישה שבגללה תופפתי הערות כה רבות בשולי הספר של קאקו.

תופעת ההכרתיות

קאקו כותב שהחוקרים הרבים בנושא (פילוסופים, פסיכולוגים, נוירופיזיולוגים, אנשי מחשב, פיזיקאים ומתמטיקאים) טרם הצליחו להגיע להסכמה על הגדרת התופעה הנידונה - ההכרתיות. וזה נכון. מתברר שכל אחד מתייחס לתופעה מנקודת ראותו הוא, מדגיש בה אספקט אחד או שניים ומתעלם מהיתר. מה שאעשה עתה הוא לתאר תכונות אחדות, שלדעתי מאפיינות את ההכרתיות, תכונות שמבוססות אמפירית ושמונחות את התשתית לביקורת על תפיסתו של קאקו. (על תכונות אלו הרחבתי את הדיון בספרי הנ"ל על Consciousness).

סובייקטיביות (פרטיות): רק היחיד עצמו מסוגל לחוות ולהתבונן באופן הכרתי בתחושותיו, רגשותיו ומחשבותיו. זהו לאמיתו של דבר, עולמו הפרטי והייחודי של כל אדם ואדם. זוהי התחושה ההכרתית הברורה של כל אחד - היותו חי. ללא הכרתיות, היחיד מאבד כמעט את כל התפקודים שלו (למשל, הוא אינו מסוגל לעמוד על רגליו) וברוב המקרים חוסר הכרתיות מוחלט מהווה סימן למוות. ללא הכרתיות אין הבנה ואין משמעות למתרחש בעולם כולל את עצמנו. למשל, ללא הכרתיות אין כל משמעות לשירים ולרומנים אפילו אם יקרינו אותם לעינינו או ישמיעו אותם באוזנינו.

כלליות: ההכרתיות אינה חלה רק על סוג מסוים של אובייקטים, תחושות, רגשות או מחשבות. ההכרתיות חלה על חלק חשוב מהגירויים החיצוניים או הפנימיים לנו. גירויים אלה, שנתפסים על ידי המערכות הסנסוריות המתאימות, עוברים טרנספורמציות מסוימות, אוטומטיות ולא הכרתיות, שהופכות אותם לייצוגים במוח. ובאותו הרגע שייצוג ממש קריטריון מסוים שמשפר את הישרדותו של היחיד (קריטריון שעליו דנתי בספרי הנ"ל) הוא הופך להכרתי, כלומר, על אותו ייצוג מושרית הכרתיות והיחיד מודע לגירוי הנידון (שימו לב, מספר עצום של גירויים אינם נמצאים בהכרה). למשל, ברגע



מטרת. כלומר, התודעה תלויה לחלוטין ביכולת המוטורית והקוגניטיבית של היצור – בניגוד לתכונת האי־תלות!

ואכן, בעמ' 63 מסכם קאקו את פיתוח התיאוריה שלו בטבלה המפרטת רמות תודעה שונות של מינים שונים. ברמה 0 המין הוא צמחים כשהפרמטרים החשובים הם: טמפרטורה, אור שמש, והם חסרי מבנה מוחי. ברמה I, זוחלים, שנעים במרחב וניחנים בגזע מוח. ברמה II, יונקים, שחשוב להם הקשר החברתי, והם ניחנים במערכת לימבית (רגשות) במוח. ברמה III, בני אדם, שחיים בממד הזמן (תכנון העתיד) וניחנים בקליפת מוח קדם־מצחית. מן הראוי להדגיש, שההבדל היסודי בין רמת תודעה 0 לבין יתר הרמות הוא בין אורגניזם ניחן לבין אורגניזם בעל יכולת תנועה. כאן מיהרתי לרשום בשוליים, האם אין זו תיאוריה על תנועה? איפה כאן ההכרחיות?

יתר על כן, קאקו מציין שניתן לדרג כל רמה ורמה לפי מספר לולאות המשוב האופייניות ליצור שנמצא בדרגת תודעה מסוימת, לולאות שבעזרתן ניתן לבנות מודל על העולם. למשל, וסת־חום הוא ברמה 0 ויש לו יחידה אחת של תודעה, לולאת משוב אחת (טמפרטורה), ולכן קאקו מדרג את וסת־חום בצורה הבאה: 0:1. ומיד כתבתי בשוליים: מי בונה את מודל העולם? הווסת או קאקו? והוספתי שזה משונה לדרג מכשיר פשוט כווסת־חום באותה רמה של תודעת צמחים! איך נדרג על סקלת התודעה וסת־חום שנע על גלגלים? האם ניתן להציע לווסת דירוג I?

קאקו מראה ש'תמזות' מצליחה להסביר תופעות התנהגותיות שונות. למשל, המומר, שעליו הוא כותב (עמ' 63–64) "תמצית ההומור היא הפרעה להרמיית העתיד שלנו בדרכים מפתיעות." ומייחס את חשיבותו של ההומור להישרדותו של היחיד כתוצאה מהיכולת לדמות את העתיד. ושוב כתבתי בשולי העמוד הערה. זה לא קשור להכרחיות. זה תיאור של תהליך קוגניטיבי המערב תגובה רגשית מסוימת (צחוק) כאשר הציפייה אינה עולה בקנה אחד עם משפט הסיום, עם שורת המחץ (punch line). ואכן הוא קושר תודעה עם יכולת שכלית, עם אינטליגנציה, וכך הוא כותב (עמ' 65): "עם זאת, במסגרת החדשה שאנו מציגים כאן אפשר לראות את האינטליגנציה כרמת המורכבות של הדמיות העתיד שאנו עורכים." הדגשתי את המילים 'במסגרת החדשה', דהיינו, ה'תמזות', ואת 'האינטליגנציה', כדי להבליט את הקשר החזק בין התיאוריה שלו לבין ההכרחיות. קשר זה, שכפי שציינתי לעיל, אינו קיים: אין קשר בין הכרחיות לבין אינטליגנציה, יכולות שכליות.

בנוסף לכך, מצייע קאקו שלכל רמת תודעה כפי שמפורט לעיל, יש מערכת פעולה מוחית שונה. לא אתאר מערכות מוחיות אלו כאן (הן מפורטות בספר), אלא אומר את הדבר הבא. מצד אחד, אם התיאורים האנטומיים/נוירופיזיולוגיים שלו על המוח נכונים, וכל רמת תודעה (כלומר, יכולת שכלית) מאופיינת באקטיביזם מוחית שונה, אזי לפנינו ממצא באמת מעניין מאוד. מהצד האחר, עצם העובדה שכשרים שכליים שונים קשורים למערכות מוחיות שונות תומכת בטענתי

הביקורתית ש'תמזות' אינה תיאוריה של הכרחיות! זו תיאוריה קוגניטיבית/נוירופיזיולוגית להסבר יכולות שונות לעיבוד אינפורמציה. לטענה זו סיבות שונות. אחת החשובות היא זו: מתברר שבכל רמות התודעה של 'תמזות' מעורבת קליפת המוח הקדם מצחית. אולם, כפי שציינתי לעיל, מחקרים אחדים הראו שההכרחיות אינה ניזוקה אצל אלה שהקורטקס שלהם נפגם ואצל אלה שנולדו ללא חלק נכבד ממנו.

מה שאני מצייע בביקורתי על 'תמזות' הוא זה: קאקו יצא לחפש אתונות (הסבר להכרחיות) ומצא מלוכה (הסבר מעניין לכשרים שכליים). זה תהליך מחקרי האופייני לפסיכולוגיה. הפסיכולוגיה מנסה להסביר (לפעמים בהצלחה מסוימת) תופעות התנהגותיות־קוגניטיביות מבלי שהמדירות של ההתנהגות נוגעות במשמעותן הסובייקטיבית הכרתית. למשל, היחיד בניסוי פסיכולוגי לוחץ על כפתור א כסמן לתשובה מסוג אחד (ראיתי את הגירוי) ועל כפתור ב כסמן לתשובה מסוג אחר (לא ראיתי את הגירוי). על סמך תגובות אלו ניתן לחשב אינדקסים שונים כגון ממוצע של אחוז נכונים (היחס בין מספר א לבין סה"כ א+ב) או מהירות התגובה הנכונה. הנקודה החשובה שיש להדגיש כאן היא זו: אינדקסים אלו הם ביטוי של התנהגות בלי שום קשר להכרחיות המושרית על התגובות עצמן (משמעותן הסובייקטיבית). ניתן בקלות רבה לתכנת רובוט חסר הכרחיות שיגיב באופן דומה לתגובות המשתתפים האנושיים בניסוי הנידון. לא יהיה ניתן להבחין מי המגיב, אדם או מכונה. פירושו של דבר שהפסיכולוגיה עורכת תצפיות על התנהגות פומבית ולא על העולם הפרטי של היחיד. מבחינה זו אנו חוזרים שוב לביקורתו של פרופ' ישעיהו ליבוביץ' – ראו לעיל (הפסיכולוגיה מתקשה לחקור את כאב השיניים של פרופ' ליבוביץ'. כדאי להוסיף כאן שגם מדדי מוח כמו fMRI אינם אלא אינדקסים של התנהגות אובייקטיבית – ההתנהגות הנוירופיזיולוגית של המוח, אינדקסים שאינם מודדים ישירות את תחושותיו או מחשבותיו של האדם!)

קאקו סבור שרובוטים לא ניחנו בהכרחיות, וכך הוא כותב (עמ' 219): "הרובוטים אינם מודעים לכך שהם רובוטים." אולם הוא ממחר להוסיף: "...יש אומרים שמדובר רק בעניין של זמן עד שהמכונות ירכשו מודעות עצמית שמתחרה באינטליגנציה האנושית"; הבסיס לאמונה זו נעוץ בהתקדמות האדירה בכוח המחשוב, שמסוגל לעבד בשנייה אחת כמיליון ספרים ובכוח זיכרוננו של המחשב שהוא ממש עצום (עמ' 217). ואני רשמתי בשוליים שתי הערות. ראשית, ההכרחיות אינה קשורה לכוח המחשוב וגודל הזיכרון כי ההכרחיות אינה קשורה לאינטליגנציה ולמידת סיבוכיותו של המוח, כלומר, מה להכרחיות ולכוח המחשוב? ושנית, גם אם נניח שעבור מחשבים, בשונה מאשר עבור בני־אנוש, יש תלות בין כוח מחשוב לבין התפתחות של הכרחיות, מתברר שאין איש היודע מתי זה יקרה, כי אין איש היודע מהו כוח המחשוב הקריטי שעשוי לייצר הכרחיות! אי לכך, נראה לי שהדיון בעניין זה אינו אלא בחזקת הפרחת ספקולציות שאין להן שום אחיזה בקרקע המציאות.

משתנה כפונקציה לשינויים ביכולות אלו ולכן היא עומדת בניגוד לאפיון האמפירי שקיימת איתלות בין אינטליגנציה כולל מידת הסיבוכיות של המוח לבין ההכרתיות (טיפש הינו בעל אותה רמה של הכרתיות כשל חכם). ושלישית, תודעה כיכולות, ככשרים, ניתנת למדידה, משום שכשרים למיניהם ניתנים למדידה, בעוד שהאפיון האמפירי של אי-מדידה מראה שעדיין לא נמצאה כל דרך למדידה ישירה של ההכרתיות. נראה אם כן, שהתפיסה של 'תמות' אינה עולה בקנה אחד עם האפיונים האמפיריים של ההכרתיות.

בהתבסס על מבחן טיורינג (שלפיו אם לא ניתן להבחין בין תשובות של מחשב לבין תשובות של אדם, ניתן ליחס למחשב אינטליגנציה), שואל קאקו שאלה פרובוקטיבית (עמ' 240-241): מה יקרה אם הרובוט/מחשב עונה טוב בהרבה מהאדם על שאלות מסוימות? למשל, הרובוט מתאר תפיסת צבע אדום טוב יותר מאשר האדם; או דוגמה נוספת, הרובוט מדייק יותר מהאדם בתיאור נוף, התרחשויות שקרתה בעבר (ומדוע לא להתייחס גם אל כוח החישוב של מחשבון בהשוואה אלי). האם הרובוט אינו עלול לתהות אם בני אדם מבינים מהו צבע אדום? נכשלים בתיאור נוף עקב בורותם? וכן הלאה. אם הרובוטים עולים על האדם בכושר האינטלקטואלי בכמה וכמה רמות, מדוע לא תעלה התהייה האם האדם הינו יצור אינטליגנטי בעל הכרתיות? תשובתי היא זאת: העובדה שמכונה עשויה להיות טובה בהרבה מהאדם (למשל, במשחקי שח, גו, דמקה; בעריכת חישובים מדויקים, פתרון בעיות בלוגיקה, מתמטיקה, עריכת דיאגנוזות רפואיות, ציור בסגנונות שונים, פיסול, כתיבת שירים... במה לא?) אינה אומרת בהכרח שהרובוטים מבינים ומודעים למה שהם עושים. מדוע? כי מהעובדה שמכונה יכולה לחקות, כלומר לבצע כשרי אדם (ואף לעלות עליהם), לא מתחייב בהכרח שרובוטים יהיו בעלי הכרתיות! מדוע? משום שהקש זה הינו אנלוגי בלבד, ואנלוגיה אינה מחייבת שום הקש בהכרח. למשל, בין האדם לבין החמור יש מספר רב של תכונות ומערכות דומות (למשל, ראש, עיניים, אוזניים, פה, בטן, מעיים, לב וכו') אולם החמור לעולם לא יפתור בעיות פשוטות בחשבון (אפילו אם נתקש כחמורים שהוא מסוגל לכך).

בעמ' 233, העלה קאקו את האפשרות להכרתיות סיליקונית: "תודעת סיליקון עשויה להיות שונה מהתודעה האנושית בכמה מובנים חיוניים." למשל, "תודעת סיליקון עשויה לא להביא בחשבון רמזים קלים שבני האדם משתמשים בהם כשהם פוגשים אלה באלה, כגון שפת גוף." על זה כתבתי בשוליים: שוב פעם, לא מדובר פה על הכרתיות, אלא על כשרים אינטלקטואליים/התנהגותיים. אולם מעבר לנקודה זו, שעליה כבר הרחבתי את הדיבור, חשבתי לעצמי, מה אני כאדם יודע/מרגיש/מנחש בקשר להכרתיות של סיליקון, של פלסטיק, או של פלדה? והיות שהתשובה שנתתי לעצמי היתה משיכת כתפיים גדולה, אסיים כאן את הדיון ושהקורא יחליט בעצמו.

בהמשך, כאשר קאקו מנסה ליישם את 'תמות' על רובוטים הוא שואל "האם יש לרובוטים תודעה?" (עמ' 224) ומגיע לתשובות משונות. וכך הוא כותב: "הרובוטים של ימינו הם ברמה I, שכן הם מסוגלים לתנועה, אך בדרגה נמוכה משום שהם מתקשים מאוד לנווט בעולם האמיתי. אפשר להשוות את התודעה שלהם לזו של תולעת או של חרק איטי." ואני כתבתי בשוליים בגדול: "לא!" קאקו ממשיך את קו המחשבה הזה וטוען בעקביות (עמ' 225): "בעשורים הקרובים, יעלו הרובוטים בהדרגה בסולם התודעה ברמה II, ויהפכו חכמים כמו עכבר, חולדה, ארנב ואו חתול. אולי בשלהי המאה הם יהיו חכמים כמו קוף, ויתחילו להציב לעצמם מטרות." ובשוליים כתבתי: בשום אופן לא מדוע? מהסיבות הבאות.

תחילה אחזור על הדוגמה לעיל, האם נשמע הגיוני לדרג וסת-חום על גלגלים בדרגת תודעה I כשל תולעת או חרק (אפילו איטי מאוד)? התשובה שלי נחרצת, לא ולא. והאם אפשרי שרובוטים יגיעו לדרגת תודעה של חתול או של קוף? ושוב, התשובה שלי נחרצת, בשום אופן לא! ראשית, ברור לי ש'תמות' אינה מתייחסת לתופעת ההכרתיות, אלא ליכולת לנוע במרחב ולבצע אינטראקציות עם הסביבה. ושנית, אולי הסיבה העמוקה יותר היא ששום מכונה (רובוט או מחשב) לא פיתחו הכרתיות עד היום, ואני מניח שגם לא יפתחו הכרתיות בעתיד! מדוע? בגלל התצפיות האידוקטיביות הבאות.

מתברר שכל היצורים החיים, שעשויים בבסיסם מחומר ביולוגי, אורגני (וכאן אני כולל יצורים חיים רבים, חרקים, זוחלים, דגים, דיונונים, דולפינים, ציפורים, חתולים, כלבים, קופים, בני אדם וכיוצא באלה), כל אלה מבטאים דרגות שונות של הכרתיות. בהנחה שהכללה אמפירית זו תופסת (ובינתיים לא מצאתי גם מקרה אחד הסותר אותה), עולה שמכשירים מתוחכמים מאוד העשויים מחומר שאינו ביולוגי, לא-אורגני (למשל, מתכות, פלסטיק, סיליקון) לא ניחנים ביכולת לפתח הכרתיות.

ובכן, ברור מהדיון עד כה שדעתו של קאקו שונה מדעית. בעוד שהוא סבור ש'תמות' הינה תיאוריה של הכרתיות, אני סבור ש'תמות' אינה קשורה להכרתיות, כי זוהי תיאוריה על אודות כשרים התנהגותיים/קוגניטיביים. מה יכולה להיות הסיבה להבדל רציני זה? סביר להניח שההבדל נעוץ בתפיסה של מושג 'ההכרתיות'. בעמ' 228, כותב קאקו, "כפי שראינו, התודעה האנושית היא מעשה מרכבה לא שלם של יכולות שונות שהתפתחו במשך מיליוני שנות אבולוציה." ברור מכאן שקאקו קושר הדוקות את ההכרתיות עם יכולות מסוגים שונים (התנהגותיות, קוגניטיביות), והוא מדרג יצורים שונים לפי המידה שבה הם ניחנים ביכולות אלו. אני סבור שתפיסה זו אינה נכונה מהסיבות הבאות: ראשית, תודעה כיכולות, ככשרים, היא אובייקטיבית ולכן אינה עונה על האפיון האמפירי של הסובייקטיביות (רק היחיד עצמו יכול לחוות את רגשותיו ומחשבותיו). שנית, התודעה כיכולות

חגית גרוסמן משוחחת עם טל כהן שלו על שלושה שירים שכתב והלחין

Sodom Is Back

Answer me this
What do you say
When the world you once knew is rotting away?
The future is grim, and the past is still here
It's yelling at you when you look in the mirror
You can die on this hill, but really, what for
We're rats in a maze?
Nothing's in store
Body's too weak to drag through the muck
May as well say it
We're pretty much fucked

Nero did play as the empire burned
So I'll play when it's tumbling down
There's hope in the ashes
For good things to come next time around

Your TV compels you to buy till you bleed
With cash you don't have for things you don't need
Armies of drones obey the commands of wolves wearing suits
According to plan
You chase the illusions, but that's what you crave
The land of the free
But the land is depraved
Minds are diseased
The world is insane
Sodom is back
It's Gomorrah again

Nero did play as the empire burned
So I'll play when it's tumbling down
There's hope in the ashes
For good things to come next time around

From destruction comes need for rebuilding
In darkness there's love for the light
When these rotten foundations come crumbling
The fire will lead us tonight.

מתי התחלת לעבוד על השיר 'שובה של סדום'? (מתוך
Bloodied moon, אלבומו השלישי)

התחלתי לעבוד עליו לפני המלחמה והרגשתי שזה
חייב לצאת. יש שם כמה שירים שלא התכוונתי
שיהיו נבואיים. אבל ככה זה יצא.

למה אתה מתכוון בשירים נבואיים?

שירים שמציירים איזו תמונה שהתבררה כנכונה
עם תחילת המלחמה. תמונת מצב מאוד עגומה של
האנושות. של מה שנהיה ממנה, במה שנקרא "השלב
האחרון של המערכת הקפיטליסטית", לפני שהיא
אוכלת את עצמה. זה לא רעיון שגיבשתי בעצמי; כבר
מאמצע המאה העשרים ישנה העננה הזאת באוויר,
הידיעה שהמערכת הכלכלית שלנו אוכלת את עצמה.

איך היא עושה את זה?

הצידוק המוסרי לקפיטליזם פילס את הדרך
לקפיטליזם העכשווי, שאנחנו נמצאים בו: מונופולים
תאגידיים שבאמצעות עשיית יד אחת עם הזרוע
הפוליטית של העולם שלנו, יוצרים מערכת
שמשרתת רק את אלה שמרוויחים מהמצב העכשווי,
מלחמות אינסופיות. זאת התפוררות חברתית. בשיר
Sodom is Back יש תמונה מאוד פסימית לגבי
המצב הנוכחי של האנושות ולאן היא הולכת ומי
הכוחות הפועלים ומה האג'נדה שלהם.

בעצם כל מלחמה היא תצוגת נשק שתעשיות צבאיות
גורפות ממנה הון.

התעשייה הצבאית מרוויחה ממלחמות. אחרי כל
מלחמה באות המכירות לקראת המלחמה הבאה.
בסופו של דבר זו מערכת יחסים סימביוטית בין
המערכת הפוליטית לתאגידים הפרטיים. זה בועזי
אנפין המצב של ישראל, אבל זו תמונה עגומה גם
מבחינה גלובלית.

אז למה התכוונת בסדום?

סדום זה חוסר ערכים. אנחנו בשממה ערכית.

This Feeling

Get used to this feeling
You know it's gonna stay
Had a blast, but falling fast
Try another day

Devil's in the details
And god is in the hole
Like a rock
A crumbling mountain
Forever bound to roll

Reality's a blur
Down here we're all fading
Things are just not what they ought to be
I won't let this feeling get me down

Father please forgive them
They know just what they do
You run the clock
The gates are locked
Let decadence shine through

Faces turn away
This little boy's no good
But I could not fade away just like you would
I won't let this feeling get me down.

'ההרגשה הזאת' הוא שיר שחופף לתקופה הראשונה של העשייה המוזיקלית שלי, תקופה של חרדות ופחדים, של חוסר ביטחון. כמו שהשיר מרמז, זה ביטוי לייאוש קיומי במובן של איך אני מנווט בעולם הגדול והמפחיד הזה.

אתה חושב שהייאוש נפוץ?

אני חושב שזה נהיה יותר נפוץ בשנים האחרונות.

משנת 2019 בתקופת סגרי הקורונה?

אני חושב שזה קרה עוד הרבה לפני. הקורונה היא סוג של תאונה. ייאוש זה תהליך שנובע מהקצב הבלתי אפשרי שבו העולם מתקדם, הרבה מעבר למה שאנו כבני אדם יכולים להסתגל אליו בתקופה הקצרה שבה אנחנו חווים את כל השינויים האלה. הטכנולוגיה הדיגיטלית היא משהו שלפני עשרים שנה אפילו לא נראה מתקבל על הדעת. זה משקף את



טל כהן שלו, צילמה: חגית גרוסמן

ברשתות החברתיות מפיצים אינסוף סרטי אלימות. שם אנחנו בסך הכל יחידות צרכניות. הם רואים אותנו כבקר שאפשר לנווט. מנרמלים כל סוג של סטייה וניווט ערכי. אם יש בזה כסף אז מיישמו יעשה אותו. ציירתי תמונה מאוד עגומה, נתתי למילים לצאת וזו התמונה שיצאה. בשיר של שלוש וחצי דקות אי אפשר לפרוש את כל המניפה.

אז סדום זו שממה ערכית.

השתמשתי בסדום כאלגוריה. זאת שממה אבל יש בה פעילות, פעילות לטובת ריקבון, כלומר תחזוקה וייצור של בורות וריקבון ערכי, כי ברגע שכוחות מסוימים מחליטים שהכי יעיל להם זה להפוך את האנושות ליחידות צרכניות, אז הם צריכים להוריד אותן למכנה המשותף הכי נמוך.

כמו שבתקשורת הפסיקו להשמיע משלבי שפה גבוהים ודיונים מעמיקים.

גיל פוסטמן, בספרו Amusing Ourselves to Death, מנבא את מה שבא עם הרשתות החברתיות. הוא כותב על הטלוויזיה וההשפעות התרבותיות שלה, של תרבות הצריכה המיידית, שהכל צריך להיות נגיש ושירד טוב בגרון. אין מקום לחשיבה ולאנליזה בתכנים טלוויזיוניים. אז באמצע שנות השמונים הוא מדבר על טלוויזיה כסוכן של ניוון אינטלקטואלי, וכשקוראים את זה רואים כמה זה תקף, ארבעים שנה אחרי, לרשתות החברתיות. אם מה שיש לך להגיד עולה על דקה למשל, ואורך סרטון ממוצע שהאלגוריתם מקדם לא יכול לעלות על דקה, איזה מין דיון אפשר לקיים? ואם חושבים על המצב של מערכת החינוך היום, לא נראה שזה הולך לכיוון טוב.

The Promised Land

Do as they say
 ?It'll be OK But what have you show at the end of the day
 Your best years are behind you and time don't forgive
 The choices you'd have made in a life better lived
 The imbecile is king, but no one shares the blame
 We all know the game is rigged but we play it all the same
 History's not repeating it's going in reverse
 Be thankful for the gifts you have from here it just gets worse

Revolution, get your kicks
 Burn it down, and now it's fixed
 It's off to the Promised Land we go
 Sanity is disappearing
 The arc is full, but no one's steering
 The flood comes with the cawing of the crow

It's a goddamn mess from cradle to grave
 We've gone up to space and then back to the caves
 It's the winter of man now the ice is cracked
 Taking one step forward and two steps back

The ocean's worm, the earth is flat and now your mind is wrecked
 ?It's heads I win and tails you lose now, what did you expect
 They're sharpening the pitchforks and the finger's on the switch
 The cause du jour is just for sure rejoice, now burn the witch
 You've swiped away your sorrows; now you're standing on the brink
 The abyss is staring back now; it'll take you 'fore you blink
 Comfort and confusion claimed your daughters and your sons
 Cause World War 3 is bound to be In zeros and ones'

Revolution, get your kicks
 Burn it down, and now it's fixed
 It's off to the Promised Land we go
 Sanity is disappearing
 The arc is full, but no one's steering
 The flood comes with the cawing of the crow

הקצב: במהלך החיים שלנו אנחנו רואים את השינויים מרחיקי הלכת האלה, ההופכי עולמות, ואנחנו לא יודעים מה לעשות איתם. המציאות נחווית כמו רעש לכן צורם, כמו בשיר הזה, בשורה הזאת, reality is a blur, כבר לא יודעים מה נכון. התוצאה היא שאנחנו קמלים מהדיסוננס הזה, של עולם שמתקדם הרבה יותר מהר ממה שהמערכת הנורוטי שלנו יכולה להסתגל אליו. כבני אדם אנחנו עדיין אותו מודל כמו בתקופה שגרנו במערות.

האנושות כל הזמן משתנה.

מבחינה ביולוגית נשארנו אותו דבר. אנחנו עדיין בחשיבה של הציידים לקטים, כאשר המורכבות של העולם שלנו היום לא בשליטה. מבחינה אבולוציונית כל אדם מסוגל להתמודד עם עד מאה וחמישים אנשים, מעבר לזה נוצרת תחושה של טביעה, של דיסוננס.

למה הכוונה ב'דיסוננס'?

תחושה של ייאוש. תחושה של חוסר תכלית. וגם חוסר הבנה מה לעשות עם היכולות הטכנולוגיות האלה.

זה סימפטום של אותה מחלה. אנחנו בנויים להיות יצורים קהילתיים. אנחנו עדיין לא יודעים איך לגור בעיר, המציאות המטרופוליטית זרה לחוויה האנושית ולחיווט שלנו מבחינה עצבית. נגיד שאת עובדת באיזה תאגיד שמונה שעות ביום, ואת צריכה לדבר עם כמה עשרות אנשים, וזה רק האנשים שאת עובדת איתם, שלא לדבר על מכרים, משפחה. ואז נוצרת רשת של אנשים שאנחנו לא יכולים להתמודד איתה. אנחנו לא מסוגלים להתמודד עם כזאת כמות של גירויים שהקיום המטרופוליני מאלץ אותנו להתעמת איתם.

אנשים רגישים חווים את המציאות ככווייה.

כן אני נוטה להסכים עם זה.

מחזור היסטורי מתמשך כאלף שנים. ובמאתיים חמישים השנים האחרונות, אנחנו בחורף. עכשיו אנחנו בשלהי החורף, אנשים היום אומללים יותר מאי פעם למרות שהם חווים רוחה חומרית שהאנושות, עד לפני מאה שנה, לא יכלה אפילו לחלום עליה. יש פה איזה יחס הפוך. ככל שהרווחה החומרית עולה, שלווה הנפש יורדת. השיר מנסה לבטא את התסכול והאכזבה של התפכחות מהנרטיבים שהיו אמורים לנווט אותנו לחברה בריאה, אבל התגלו כאשליה. זה נוגע בעיקר להתנהלות חברתית שהצלחתה מותנית באפקטיביות של מנגנוני עיצוב תודעה, שמטפחים ומנציחים ספיגה פסיבית של רעיונות מהונדסים. אני לא מחשיב את עצמי פוסט מודרני, להיפך, אני מכיר בחינויות של נרטיבים כוללניים מסוימים כתנאי לחברה בריאה, אבל זה שם אותי יותר קרוב למחנה של ריאקציונרים למיניהם, שברור לי לחלוטין שזה כמו להיות המשוגע שצועק על גל צונאמי. זאת לא בהכרח נקודת מבט פוליטית, אפשר להיות צרכן פסיבי של טרנדים ומטרות חברתיות, שבסוף המטרה שלהם היא הומוגניות צרכנית, כי יותר קל למכור לקהל שבו. ואני לא מטיף לחרם צרכנים או משהו כזה. יש הסתייגויות גם מהאפשרות הזאת, למרות שמדובר על תרחיש לא ריאליסטי; אני כותב בשיר גם על הסיזיפיות של תנועות מחאה המוניות שמבטיחות ארץ זבת חלב ודבש על פלטפורמה של פופוליוזם ודמגוגיה.



צילמה: חגית גרוסמן

איך זה שאתה חי בישראל ואתה כותב ושר באנגלית?

אני לא היחיד שעושה את זה. כתבתי כמה שירים בעברית. גם הלחנתי. גדלתי פה, אבל האנגלית היתה בבית כל הזמן. אמא שלי אמריקאית שעשתה עלייה. אז זה תמיד היה שם. האנגלית זה אמצעי סגנוני אסתטי שמתאים למוזיקה שבחרתי. המצלול של השפה יותר מתאים לצבע המוזיקלי. כמו שרואים את משיחות המכחול בציור. משיחות מכחול הן כמו הניואנסים של השפה. אני רואה את זה בתור אמצעי סגנוני.

אתה חושב שיש דברים שאפשר להגיד רק באנגלית?

אני חושב שיש ניואנסים בשפה האנגלית שיוצאים באופן טבעי יותר עם סוג מסוים של סגנון מוזיקלי. ♦

השיר 'הארץ המובטחת' (גם הוא מתוך האלבום **Bloodied moon**) הוא גם נבואת זעם שקוראת להתכונן לרע. אתם יודעים שהכל מושחת וממשיכים לשחק את המשחק. אולי זה חלק מהאבולוציה - דברים נרקבים וצומח מהם משהו חדש?

כן, אבל כשמשוהו חדש יצמח פה - זה יהיה אחרי הזמן שלנו. אני מאמין שלפני שיהיה קצת יותר טוב, יהיה הרבה יותר רע. ואז אולי מתוך האפר משהו חדש יצמח. אנחנו בשלהי התקופה המודרנית.

הפילוסוף אוסוולד שפנגלר טען שההיסטוריה היא לא ליניארית אלא מחזורית. בספרו שקיעת המערב הוא משווה את ההיסטוריה של המערב לארבע עונות השנה, כשכל

אינקוויזיציה עם כוונות טובות

*

דייר מוגן

לשון זרה

לשמר עלינו מעצמנו
מעצמכם – קראו לזה בשם
לולאה, לללה
מעגל קטן ינוקא
שרצה אך להתעטף
על צוארה, קולר עור פרוה
להולכה ברצועה ברחובות
העיר הזוהרה כי עיניך
סומות אינן פקוחות
ונפשוך בתוכך עדין ואינה
נמסרה לידים זרות.

הוא שקוף בלתי נראה
אי אפשר לגרף אותו
במנוף אין לו מעוף
מעולם לא חלף
בחדר המדרגות
לא עלה לא ירד
לא השכיר לא קנה
הוא פנה ובנה מרפסת
בגג ושלח ידיו הארכות
לגרד את הגב
ולשרף נעליו.

הגח ספק שלא הסתפק
בערוצים של עריצים
הראש שלי התיצב על הגוף
בהטיה קלה במצפן
אפשר היה למשוך את החוזה
כמו לשון בכדיקת אף און
גרון נסו להרדים אותה
היא לא התמסרה ולא מסרה דבר
חמקה וגם לא התאוששה בזמן
המלים שהוציאה מיד אחר כך
היו סתומות ונדמה היה שאולי
דברה בלשונות זרות.

קבלן ביצוע

מילים נרדפות

הופיע פתאום
לא מזמן
בנה לי את הבנאלי
בצריף ישן שהוסב
ללול אוזים מגדר
ברצוף גרניט פורצלן.

טלסקופ החלל הזה שלך
עוקב אחר תנועת
מפרקי הידים
מרחוק
מחזיר אור, לאור
שנות המתנה רבות
מסמן בצבעי נאון כאלו
שעלולות ללכת רחוק מדי
חומקות מערמות האלמות
בגנבה
בזהויות בדויות עטויות
של מלים מקדדות שאבדו
את הקוד.

לא רציתי את המחם
במתחם תמיד היה דולף
ממנו אי שקט מהפנט
של אנשים מסדרים
שמגהצים את הבגדים
ויש להם קפסה
לכל חפיסה.

אבא

ואברנו שנינו

אני בת בְּחֶלֶל
מְחַפֶּשֶׁת אֶת הָאֵין כְּחַפְּשִׁית
הַמְחַפֶּשֶׁת אֶת הַנִּקְדּוֹת עַל גְּבִה,
מִדֵּי יוֹם מְנַסָּה לְתַפֵּר אֶת הָאֵוִיר
מִזְכְּרוֹנֹתֵי מִמָּה.
אֵתָה בָּא אֵלַי מִמְּבוֹאֵת גּוֹפִי,
מִהֶרְחֵשׁ שְׁנוֹשְׁאוֹת אֲזוּנֵי
כְּשֶׁאֲנִי אוֹטְמַת אוֹתָן.

וּגְרוּרוֹת זִכְרוֹן עוֹד מְהֻלְכוֹת אֵימָה בְּגוֹפִי
וְעֲצָמָתִי עֵינֵי חֹזֶק, עַד שֶׁכָּחָה בְּהִתָּה בְּשִׁלּוּלִית,
בָּהּ הִשְׁתַּקְּפוּ יָמֶיךָ וְיָמִי, וְיָמֵי חֶרֶבְךָ.
יָמֵי הַתֵּם וְהָאֶבֶן שׁוֹרָקִים מִגְרוֹנְךָ
מִתְפַּתְלִים עַד קֶצֶה בְּעָרִים,
וְהֶרְשָׁעִים עוֹדֵם יוֹלְדִים יְלָדִים.
וְלֹא עָמְדוּ מוֹל גִּזְרָה
וְלֹא מוֹל הַדִּין,
וְנִבְקַע וְנִכְצַר הַדָּם.

בפארק

שְׁנוֹת הַתְּשָׁעִים עָרְבּוּ
בְּאֶבֶק וְסִמָּק לְחַיִּים,
כְּסַעֲרַת צִיָּקְלוֹן בְּיוֹם שְׁמִשִּׁי.
רָגַל בְּעֵטָה בְּךָ
בְּמַחְשָׁבִי הַזְכָּרוֹן,
רֹאשִׁי נָחַת עַל הַקֶּרֶקַע
וְהָאֶבֶק הַתִּפְזוֹר,
עֵנָן צִיר,
חֲצֵאִית מִתְנוֹפֶפֶת בְּרוּחַ
וּשְׁמוֹת חֶבֶה,
אֲנִי נִזְכָּרַת בַּפֶּעַם הָאַחֲרוֹנָה
בִּילְדוֹת שְׁלִי,
שֶׁנִּרְצָחָה אֵתָה.

אלו כבר שלושים ושתיים שנים מאז שהלכת
יָמִים שֶׁכָּבַר לֹא נִסְפָּרִים בְּחֶרֶדֶת קֶדֶשׁ,
הַמְדְּרוֹן מִטְּלִיטֵל אֶת אַמּוֹת הַגּוֹף
וְהָאֲחִיזָה הוֹפֶכֶת רַבָּה וְשָׁקוּפָה כְּמוֹ גִּ'לִי.
אֵלּוּ יָמִים שֶׁל רֵיחַ מוֹת בְּאוֹיֵר,
מִטּוֹת בְּנוֹתֵי מִתְנַדְּנוֹת כְּסַפִּינוֹת בְּלֵב לִילָה,
יְלָלוֹת כְּבוֹשׁוֹת מִהִבָּהוֹת מִמְּסַכִּים.
גְּבוֹ שֶׁל הַגֶּבֶר שְׁלִי מִתְהַפֵּךְ אֵלַי.
וְעִכְשׁוֹ כְּשֶׁאֲנִי מִתְנַדְּנֶת עַל סֶפֶן שֶׁל הַדִּקּוֹת
וְהָאוֹתִיּוֹת מְרַצְדוֹת בְּאִישׁוֹנֵי
אֵל תִּתְהַפֵּךְ אֵלַי מִגֶּבֶךְ
פָּנֶיךָ מִפְּחִידִים אוֹתִי בְּרִכּוֹתֵם הַתְּמָהָה,
בְּטָהֳרֶךְ הַמִּטָּמָא שֶׁנִּטְבָּל בְּמִבְטִי,
אֵל תִּרְאֶה פָּנֶיךָ מִבְּעַד לְשִׁמְיכוֹת,
פֶּן תִּסְגּוֹר מִהֶכְשׁוֹף
שֶׁהוּטֵל עָלַי.

לְאוֹר הַמְּנוּרָה נִמְשַׁכְתִּי
לֹא מְבִינָה שְׁנִשְׁרָפֶת
כְּשֶׁפָּנֵי לְאוֹר

מה שהבוקר מוחק

על כל פנים, זה תלוי בך

מעצבים של חדרי שירותים
עושים אותם חשוכים, ולא במקרה.
זה דורש ממך להיות
ערנית
כי לנירות טואלט יש נטיה להדבק
לסליות ולכל מיני מקומות
שאנשים רואים
כשאת יוצאת אל השמש
ולפעמים אפילו כל העבי הזה, של הבשר
לא עוזר לך להסתתר. בערה בין רגליים
מעיפה אותך גבוה ומזר, בסופו של דבר
את נוחתת באותה נקודה

בלילה
השירים שלי
מקבלים צורה ממשית
של עכברים.
יש להם ראש, גוף, רגלים זעירות וזנב ארוך ודק.
בסביבות השעה שלש לפנות בקר
אני מצליחה לאחז בהם,
בדרך כלל תופסת להם בזנב
ומושכת.
לפעמים הם פשוט רצים לתוך כפות ידי החופנות
שאז יש לי רגעים של נחת
ממגע אצבעותי על פרוותם החומה-לבנה.
ברגעים כאלה
אני ממש רואה את שערות שפמיהם
זזות במהירות מצד לצד
ויוצעת שהכל
חמק,
נמחק.

פרוה את לא

עכשו אני כותבת בגוף ראשון שהוא הגוף שלי בשורות ארכות כל כך ארכות שהן מתמתחות ככה
וגולשות ככה טוב לשולים חוצות את גדר ההפרדה שלפניה היו שליטי אזהרה על עקולים חדים
ויורדות לתעלת העפר הזאתי לשיחים והן ממשיכות השורות האלו ואני אפילו לא עושה ביניהן
מרווחים או סימנים של פסוק כי למה לעשות למישהו את החיים קלים בהתחלה אני נאנחת בענג
גונחת מתענוג ואני יכולה לשחרר אותן כאן בשיחים והן נוזלות לכל הפוננים ומגיעות כי ככה זה
כשמשהו נוזל יש מנגנונים עתיקים כאלה של הגוף אחר כך אני מתחילה לשאל את עצמי איך זה
יכול להיות זה אמתי ואיך זה נמשך כל כך הרבה וטוב ואיך זה שזה לא נגמר הלופ הזה ואולי אני
אשאר ככה לתמיד במצב הזה כמו פעם כשעשינו עינים פוזלות וצחקנו נורא אבל תמיד פחדנו
מה יקרה אם זה יתקע ככה על הפנים ונשאר ככה כל החיים

שברתי את הקיר הרביעי עם אלוהים

*

שברתי את הקיר הרביעי
עם אלהים
לא הצלחתי להתאפק
אני פה
אלהים בכל
לא פה כשאני פה
רק כשנשבר - מופיע
כבודי במקום כבודו
עיניו עיני
עצרתי את משחקו
איני עוד גוף.
מבוכה מתגלה
בדבר גלוי
צחוק מביש נשמע בתאם
כמו לוחש:
אל נא תדאג
זה נשאר ביננו

בסהרוריות ליל
למדתי אהבה
מכנס מקפל, כוס שטופה
ושיר ערש לסיר חמין
איש לא ידע ערגה צמודת סדינים
כמות שאני לחבוק דומע
בסוף יום עבודה

קמט זיכרון

נירות מפזרים
על רצפת חדר משבצת.
אינם מותירים זכר
לצורתם הגאומטרית.

עופרת על גופם המקמט
גבולות שבורים במעט
מלים מחוקות בקנים
מחסומים מחסומים

(בכל זאת אלוהים)

לאחר עוד סטון עם אלהים
נכנסתי לאנחת ההשתאות (בכל זאת אלהים)
מה עוד עלי לעשות? איננו מוכן להתחייבות
ואני שרכנתי באגביות שקרנית, התפללתי שרק יכנס כבר!
ימלא אותי ואני אצעק רוח וצלצולים
אבל הוא יתנשף ויסוג וימטיר עולמות מתים על גבי.
אל חד פעמי

כל דף שיפתח,
כתלים וערוצים
צלקותיו,
ישא עמו
רגעי מעיכה חסרי בטחון
השפלת הכרצ'ון'
בושת הנטישה
תמימות עברו

להתקפל לפי ציריו ירצה
להתישר כפי שהיה לא יוכל

אך עודנו דף הנזיר שהנו
עם

מזמור י"א

צליין

לוף מנומר

בהסוֹאָת נִמְר,
בֵּין הַשִּׁיחִים,
אוֹרֵב
יֵרֵק וְאַרְגָּמָן.

וּמִפֶּתַח
בְּרִיחַ טָרֶף,
בַּחֵם שֶׁל גּוֹף
נִרְקֵב.

מִתּוֹךְ גְּבִיעַ הַבֶּשֶׂר
עוֹלָה זָקֶפֶת עָלַי
שְׁכַל הַלֵּילָה אוֹרֵב
לְזַבּוּבִים
וְלִי.

עֲלִינוּ לְתִבּוֹר, אֶתָּה רַחֲפֵת.
בְּכַנְסֵית הַהִשְׁתַּנּוּת לֹא הִבְטַת
עַל צִיּוּרֵי הַקִּיר שֶׁל יְשׁוּעַ וּמֹשֶׁה
אַלֹּא עַל פְּנֵי צִלְיָנֵי הָעוֹלָם
הַבָּאִים לְגַעַת בְּקֹדֶשׁ שֶׁעַל הָהָר
מִתְפַּעֵם בְּמִיָּחָד מְקַבּוּצַת צִלְיָנִים
הַנוֹשְׂאִים דְּגִלּוֹנִים שֶׁל גִּינָאָה הַחֲדָשָׁה,
נָעִים בְּקֶצֶב מוֹזִיקָת נֶשֶׁמָה
וּתְפִלּוֹת בְּלוּז. אֵשֶׁה יָפָה
מְבֻרַכַת לְשָׁלוֹם וּפְנִיָּה מִשְׁתַּנּוּת,
הֵם יוֹפִיעוּ בְּנֹדָאֵי בִיוִּמָן מְסֻעוּתִיהָ.
בּוֹא נִקְפֹּץ לְכַנְרֶת, אֲנִי אוֹמֵר,
אַבֵּל בְּלִי לְהִשְׁתַּנּוּת אֶתָּה מֹשִׁיב
וְקוֹפֵץ

מזמור י"ב

פרפטואום מובילה

ערביים

זֹאת לֹא הַשֶּׁמֶשׁ
שֶׁשׁוֹקַעַת מַעְרָבָה מְכָאן
זֶה הַכֶּרְמֶל
עַל סִלְעֵיו וְאַלּוֹנָיו
שֶׁמִּתְרוֹמֵם עוֹד וְעוֹד בְּאֵוִיר
עַד שֶׁהָאוֹר נִעְלָם מֵאַחֲרָיו
וּשְׁלּוּלִיּוֹת הַצִּלְלִים
שְׁכָל אַחֵר הַצִּהָרִים
גָּאוּ בְּזִיחִילָה עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה
מִתְאַחֲזוֹת פֶּתָאוּם לִיָּם אֶפֶל.

וּבְשִׂאֲרֵית אוֹר אַחֲרוֹן
הָאוֹרֵב אוֹ מִסְתַּתֵּר בְּשִׁיחִים
כָּל דְּבַר הוֹפֵךְ
סִפֵּק כָּלֵב
סִפֵּק זָאֵב.

כְּשֶׁאֶתָּה נֶעַ עַר בְּעוֹלָם
דְּבַר לֹא נִעְלָם מִמֶּךָ
"פֶּרֶפֶטוּאוּם מוֹבִילָה" בְּשֶׁר וָדָם
כְּמַעֲט כְּלִי עוֹר, לֹא מוֹנְעִים
מִהַחֲיָשָׁנִים שֶׁלָּךְ לְקַלֵּט
מְבָעִים, לְחִישׁוֹת, תְּנוּעוֹת, בְּדִידוֹת,
פֶּרֶח זָעִיר, יָפִי, מְבֹט תוֹעָה, זִיוָף, הַכֵּל
נֶרֶשׁ, מְעַכֵּל וּמַעֲבֵד לְסִפּוֹר
בְּקֶצֶב ג' וּבְלוּז
וְרֵק הַצִּחּוֹק הַגָּדוֹל וְהַסּוֹחֵף
שֶׁמִּתְחַלֵּף לְעֵתִים בְּזַעַף רוּעַם
הֵם עֲדוֹת לְכַנּוֹת נְדִירָה
כְּמוֹ גֵם לְהִשְׁפָּעָה
שֶׁל תְּנוּעָתָהּ הַמִּתְמַדֶּת

מתוך: הבלוז האחרון

נועם ויסמן

טליה בירקאן

שיר מתחלת מפגשנו בעולם שמשום מה עד כה שמרתי לעצמי:

אגס

שיר לשמש שלפתע מאירה חיי
המוזיקה עולה ומשתנה אתך
אלגרו קון בריו
קון פואוקו
אמורוזו
יפיד עודו זוהר עלי
יפי מעמקים

אך את לפתע אין אונים למול העננים
המאימים להסתירך
בלי כונה רעה לכאורה
ידי אתן לך ואקרא:
אל תקבלי עליך את הדין
עלי חיי חידך
לא חיייהם של אחרים

מה לי דינם? מה לך?
רק את הדין כי את החסד
הקשת והחץ
הגשם והעץ
הכיצד יליו אדם בפני השמש
תאיר או לא תאיר כרצונה
או בלא כונה

אמרת שירי נותנים לך חיים בנצח
אני יודע: את מפיחה בהם חיים
ובי

מתוך: יתר על כן

קול נגיסת בשרו
מתפורר בפקעיות הטעם
בעת שטביעות שמש
מחוללות כתמים.

מחלון חדר
האור מטביע בו רשום
והוא נעלם באטיות
אל ראשיתו.

כיצד אשא
אותו
ואת כליונו?

קליפות של ארטישוק

בני הקט שפצעים ממלאים
את גופו -
לו היה ממעיט בספורים שבתוכו
ומצטמצם לגדל האפשרות.

מתוך: נעלם

ציפורים

תכלת
בלי אפק -

חוצות באלקסון
רגע של מנוף

נעלמות

תפילה

השכן המשגע מקלל

קולה של צפור
מתפשט בגופי
מזיז עננים

שערי השמים
נפתחים

ללא קירות

הפרחים הללו
שעל העץ
מבטיחים פריחה אחרת
בלתי נראית
פה בין
בתלי הבית

מתוך: בית

אל נא רפא נא

הרוח התחככה בסדיניו,
וגופו המלבין התרה בה:
הניפי אותי מלבר אל מלגו
אל הלדת החלום...

הילד ... אל מרחקיו כמהתי
הסיר עיניו מצלי
לא יבין איך מעצמי נקרעתי
בין דמדומ לדמדום.

שיעור וקיר

אנחנו נכפפים או נמתחים
נדרכים להנחיה.

מזקיפים את פרורי הגוף (בהן)
שמנמנה וזרת ודרדה - ועוזבים.
נכפפים או נמתחים
שותים אור - ועוזבים.

קיר מפריד בינינו לבין העולמות.
תודעתנו נתקלת בקיר - ועוזבת.
העיניים אינן בנמצא
לא רואים את פנים הקיר, או את חוצו.
האם נחצה אותו?
קיר יקיר, מה תגיד?

מתוך: והאושר פשוט - כחובה

שעות הלילה

*

שעות הלילה
פורמות
לאטן בחריקות
מאכלות

סודה קאוסטית
מכלה את
תודעת היום
המפרקסת,
הכוזבת

מהו שיר?
ומהי משמעות?

בפסגתו של הר
אני מצלם -
להאחז בזכרון.

בפסגת הנפש
אני כותב -
כדי להשאיר.

קולוסוס

*

גופך הלכן אוצר את
אש המאכלת
בידך אבוקה
נשאת, כבויה, אצבעותיך
הקמוצות לופתות
בחזקה מנסות
להתגבר על
הרעד הקל
קולוסוס -
כמו הליוס
נקבי את נושאת
על גבך בשארית
כחותיך
את כל אהוביך,
אוהביך.

על פס היצור,
מתכת קרה של זמן קפוא,
חולפים פועלים
ומשוחחים על אהבה,
כמו על הא ועל דת.
כבר חשבתי שאני
עוף החול,
שהיום-יום
הוא נחלת האתמול,
והנה כלנו ממשמעים - מיצרים.

מתוך: לרוח רצון משלה

מתוך: כאן זה לא בוקרשט



ילדות

דברים שהיו

הייתי ילד מטפס על עשרה עצים
למצא סנטה רוזה אחד שמצא חן.
בארגז תפוזים בפרדס
הפלגתי על מרפצים של בץ לתוך הנצח.
אכלתי תפוחים עם סוסים
וברחתי מהנאצים.
בלילות של ירח מלא שכבתי על הגב
הבטתי אל השמים והפלתי כוכב
בבית שממול רחצו את המתים
והגיפו וילונות בפני הילדים
תאי הארנה החלפו בארונות קבורה
אבל אנחנו לא נתנו דעתנו על הזמן.
מתחת לעצים נגלו לנו איים
טבולים בעצים רקבונות אשכולית ושזיף
שאחרו להקטף
בסערה נסחפנו לתוך גמה
מנתבים את שאריות ילדותנו
לחוף מבטחים
ברוזים משכשכים בברכה של דמויים.
הילדות לא הייתה זקוקה לאל אם די
הכל היה גלוי:
השמים הורירו מהשמש
הירח לנה אותנו כאח
והסבתות ישבו על ספסל מולנו
מחכות לילדים שיחזרו מהשואה
בלי שנים מפצחות גרעינים
בכל לבן אוהבות אותנו
עד קץ

בשאט נפש
מנהיג הפרטיזנים
דוחה אותי מעל פניו
האקדח שלי מקלקל
הסוס שלי זקן וצולע
ומבחני האישיות שנערכו לי
מצאו שאני לא אמין
אני מבין שנשארתי לבד וחופר בור.
פה יהיה ביתי
האדמה רועדת
מתגודד בתוך הבור אני לא מפחד
כל היותי שריר השרדות
נמתח אל יקום מקביל
אינני מתעניין במה שקורה למעלה
אינני זוכר שנה שנמלטה ממח
לצמח!
אני מצוה ומכה
שרשים ברוח הצר
בין החיים למתים
מרוה חלחול גשמים וטחב
אני פועם מלב האדמה
יצור תת־קרקעי
ספון במחלות הזיה קודחת
מכתר לגיונות כורים מבוססים בחשך.
כשאני גוע ברעב אני מתגנב לשדות ואוכל סלק
מחצרות הבתים אני סוחב תפוחים ושזיפים
כשהשולג הראשון מכסה את השדות
ללא שמץ הסוס
אני אוכל את הסוס

מתוך: תולדות הנעיצה

בית

גג

יש דברים שקורים לאדם אחרי מותו. למשל בא אחר אל ביתו, צובע קירותיו, מכבד את הרצפות, מניח מיטתו כאן ושולחנו כאן, מסדר ספריו בספרייה ומרתיח מים במחם ואז, בשעת בין ערביים, עם קפה מהביל בידו, יוצא אל גינתו, מתרווח על ספסל העץ, מתבונן בפרחי הפקעות ולקול המנגינה הבוקעת מן הרדיו, הבית כולו כמו אוניית־משא מפליג אל ים־אחר ורק איים קטנים מזומנים לו לעגון בהם, לתור אחר אותות חיים.

תקרת הטרקלין מתנשאת לגובה תשעה מטרים ובקצה הקיר הגבוה קבועים ארבעה חלונות הגג במסגרת עץ פשוטה, לבנה. בשעת צהריים זו קרני השמש נשברות ומציירות על הרצפה ארבעה ריבועי אור. משמאל לדלת הכניסה מטבח זעיר וחשוך מעט ומן הטרקלין יורדות ארבע מדרגות אבן אל סלון רחב ידיים מוקף גינה. בתוך הגינה אקליפטוס זקן וסביבה גדר אבן המציצה פה ושם בין עלי המטפס הפרוע.

במרכז הסלון, תנור עצים שחור שארובתו מיתמרת אל גג הבית. שם, בתוך התנור, מצאתי ציפור שרופה שנלכדה בארובה ונוצותיה נחרכו ואחר כך בשרה, עד שנחתה, שלדית, על ערימת האפר ועצמות אברותיה עדיין בתנועת מעוף. ליד התנור, מדרגות תלולות יורדות אל המרתף הגדול שבו חלון ודלת היוצאת אל שביל אבן תחום עצי קזוארינה.

מן הטרקלין מדרגות העולות אל חדרי המגורים ומהם אל הגג. לאורך גרם המדרגות קבועים חלונות מלבניים הפונים אל הגינה ועלוות המטפסים מתרפקת על מסגרתם ועל זגוגיותיהם, מחפשת דרך פנימה.

סבלים

בבוקרו של יום אחד נזדמנה לי שיחה עם אישה שגרה כאן לפני שנים.

בעלי סיפר לי, היא אומרת, שאת גרה בבית שבו התחתנו. היינו צעירים ועניים והמתה, בעלת הבית, הציעה לערוך לנו את מסיבת החתונה אצלה. במקום שבו עומד הבית הזה, עמד אז בית אבן מבודד בתוך גן אורנים. אל הבית נכנסנו דרך שני גרמי מדרגות העולים אל מרפסת אבן רחבת ידיים, שם עמדה תזמורת וניגנה לנו כשהגענו לחופה עייפים ורצוצים בבגדי חתן־כלה. שולחנות וכיסאות סחבנו מבית המדרש למורים, המתה שהיתה שם בת בית ויקירת ההנהלה עשתה עבורנו את כל הסידורים. היה לה כלב ענק, רוג'ר שמו, והרבה מאהבים צעירים.

היא לא היתה יפה במיוחד אבל אהבה יופי וציירה על משי. פעם ציירה לי שמלה.

יסודות

מעולם לא אהבתי בית. אך לא כך הבית הזה שהוא כמו אוניית־משא מפליג אל מרחביו ונישא ברוח אישה מתה טובה ומיטיבה וכלב מת, שמו רוג'ר.

הבית שבו גדלתי בית־אבן הוא ומחולק לארבעה מדורים, שתי דירות בקרקע ושתיים בקומות העליונות.

בראשו גג רעפים אדום מוקף מרזב והוא אחד משישה זהים שעמדו במעלה שנלך. את שורת הבתים הזאת בנה בשנת 1860 יוהאן לודוויג שנלך, מיסיונר גרמני פרוטסטנטי שחי בעיר העתיקה בירושלים. המתחם שימש כבית יתומים לילדים נוצרים שניצלו מטבח מלחמות האזרחים בלבנון ובסוריה. ששת הבתים הזהים שימשו למגורי צוות העובדים של בית היתומים. סביב כל אחד מן השישה חצר רחבת ידיים ועצי תות ושיחי סברס וגרניום ובחצרו של סבי בבית הסמוך, אף בור מים ודלי תלוי לפתחו ולול תרנגולות. תוך ביתו לא היה אלא חדר קטן חשוך שהוקצה לו מדירת השכנים ואשר שימש במקורו כמחסן ובו חלון אחד ועליו ספרי תפילה אחדים וכיסא אחד ועליו תרבוש ומקל, מיטה אחת שידעה אנחות וגב כפוף מזוקן ותלאה, וגם את כל ילדי השכונה שקראו לו סבא ידעה.

על חזית כל אחד מן השישה, חרות באותיות גותיות מעוטרות, שם עיר גרמנית. אני גרתי במינכן.

מסתורי ואפוף קסם עמד שם, אמצעי בשורה, הבית של פרלה המשוגעת, שאיש מן השכנים לא בא אל חדריו ורק אנו, ילדי השכונה, העזנו להסתתר מאחורי העצים ולהציץ בו. פרלה, נערה על פי מראה, בשערה השחור שמעולם לא רוחץ ולא סורק והוא שורץ כינים ועשוי כמגדל בזלת על פניה החיוורות, בכתונת לילה לגופה, היתה נעה בחצר הבית כמו רוח, ואנו בגרונות ניחרים מאימה ומתשוקת ילדים היינו מפריעים את מנוחתה ומצווחים פרלה המשוגעת, פרלה המשוגעת. עיניה של פרלה מתהפכות בארובותיהן והיא נצמדת כמו פסל טבע דומם אל גזע העץ שבמרכז החצר. ליבותינו הולמים ואנו נחושים להבריחה אל פתח הבית ולהבליעה בו. עד היום נדמה לי שקול צווחותיה, קול עגלה ערופה, עודו בוקע משם, ממקום הבית שאיננו.

אנו גרנו בקומת הקרקע שבמינכן, מרחק שלושה בתים מפרלה המשוגעת. דרך שער עץ ירוק נכנסנו אל החצר ואל גינת ההדס והדפנה, הלימונית הנענע והרודה, שהיתה בית גידול לזחלים ירוקים יפהפיים שהחליפו צבעים ככל שנתעבו ונהגתי לכוונתם תולעי משי. הם היו מצונפים בעלה ירקרק־כסוף כמו נקניקיה בבצק עלים, ואני, בעונג ובאכזריות של ילדה, שולפת אותם באצבעות קטנות מבית העלה ומניחה אותם, העיוורים, לגשש על כף ידי ומניחה לפניהם מכשול.

בחצר מחסן ובמחסן כלי עבודה, פטישים ומסמרים וברגים ומנורות ובתי מנורה ואהילים שיש לשפץ ומדפי עץ שיש להקציע וחבלים וברזנט לאוהל ומגירות ווים ומתלים, וכניסה למחסן היא יציאה למסע שאין לו ראשית ולא אחרית. זהו המחסן של אבא.

מן החצר אנו נכנסים אל ההול. בקיר הימני ווי עץ יפים שאבא התקין ועליהם מעילים ומטרייה וקסקט של אבא, ועוד בקיר מראה ותחתיה מדף ומגירה. על המדף מברשת שיער ועוד מברשת אליפטית שטוחה, רכת־שיער להסרת אבק מן הצווארונים ומשולי הבגד. בתוך המגירה סיכות ראש וגלגלים לשיער של אמא ומעל המראה מנורת קיר פעמונית ומתג נסתר להדלקה בדופן.

מן ההול כמו שתי ריאות, נפרשים מצד אחד מטבח רחב ידיים ומצדו השני חדר שינה, חדרם של דיירי המשנה. בילדותי המוקדמת גר שם סופר הסתם התימני הזקן שסלסל והנעים לי מנגינות עד שנסתלק לעולמו, ואחר כך, אני כבר כמעט נערה, גרה שם חוה, חיוורת־פנים, סטודנטית צעירה מן הניצולים שגודלה כתינוקת נוצרייה בידי המשפחה הפולנית המאמצת עד שנגזלה מהם בתום המלחמה בידי דודתה והגיעה ארצה ונישאה ברבות הימים ועזבה אותנו. אחר כך עברו הורי לחדרה והתקינוהו כחדר שינה זוגי, וארון שבנה אבי מעץ טוב עומד שם עד היום. פנימה מן ההול, סלון רחב ידיים עם חלונות מקומרים ואדנים רחבים הפונים אל הרחוב ואל בית המטבחים ומימינו חדר גדול, חשוך מעט, שעל אדן חלונו הייתי פורשת שמיכה ומניחה כרית ובוהה אל החצר האחורית ועוקבת אחר תנועותיהן של ראומה וחביבה ורוקמת חלומות. שם, בחדר הזה, על מיטה נפתחת ומזרון קפיצים ישנתי לצד אחותי הגדולה שנים ארוכות והיינו כמו שתי גפנים צעירות המשתרגות בחשכת בוסתן ומלחשות זו לזו, זאב זאב.

בחזית הסלון דלת כניסה לחדרון כביסה קטן ובו דלת עץ עם בריח ישן היוצאת אל החצר האחורית ודלת נוספת אל חדר רחצה קטן ושירותים. בחדר מקלחת ודוד ישן עם ברז נפט קטן ובשעה שהדליקה אותו אמא היה מנהם כמו דוב רעב והברז הקטן מטפטף טיפות קטנות להזין את האש. רק בילדותי המאוחרת שיפץ אבא את החדרון והתקין בו אמבטיה קטנה לשמחת בני הבית. בחדר האמבטיה הזה קבוע חלון עם זכוכית אטומה ומעבר לזכוכית רשת ומעברה סורגים. ברווח שביניהם החזיר יום

אחד מציצן את כף ידו והרף את החלון שעה שבחנתי את ניצני שדי. מעבר לחלון הזה עץ זית, ממנו מתנשאת תלולית־קטנה, גבעונת, שהצמיחה עץ תות עתיר פרי. על העץ הזה טיפסתי בחציאת, מתגרה בנוני ודודיק ואת שפתי צבעתי ארגמן במיץ תותיו ובין ענפיו הסתבכתי לשנים.

ארבע

ככל שנקף הזמן הלך הבית והתכווץ והחצר הלכה והתרחבה. מן החצרות השכנות עלו יללות חתולים ואני חציתי בדילוגים קלים את הגדרות ופרצתי את השערים וכששבתי בערב אל ביתי שלי, רק ברוחק עלה בידי להיכנס. גדלתי מעבר למידות הבית וקירותיו העיקו ותקרתו התנמכה ורצפת האבן נסדקה ואיימה לפעור פיה ולבלוע את הבית על יושביו. כך יצאתי מן הבית הזה.

לא מרצון, אף לא באי רצון. מרצונם של אבי ואמי שאף הוא רצונם לא היה.

כך התגלגלנו הורי ואני שיהיו הם נשארים בבית הזה עם אחי ואחותי ואהיה אני הולכת לבית אחר. שיהיו הם בהרים שכירושלים ואני בהרים שכגליל, שיהיו הם יושבים שבעה ימים בביתם ואני מתרוצצת שבעה ימים בפרדסים וברפתות ובשרות בביתי החדש שבקיבוץ.

בית זה, בית־שכבת־נעורים, מתחם של ארבעה צריפים מאורכים ובכל צריף ארבעה חדרים ובכל חדר שתי בנות. בבית זה הוקצה לי ולאיריס היפה, ילדות־חוץ, חדר בין שאר חדרי הבנות. מהחדר הזה, הייתי יוצאת מדי יום, בארבע, אל בית דודתי, אמי המאמצת, ומשחקת עם אחי המאמצים במשחקים של משפחה.

כשאמי המאמצת טורחת במטבח על ארוחת ארבע, אני מושיבה את אחותי המאמצת על ברכי ואנו משחקות. אני אומרת לה, אני אמא ואת הילדה שלי. היא מתכרבלת בחיקי ושוכחת את אמא ופניה המלאכיים ועיניה הטובות נוהים אלי. אז, ללא התראה מוקדמת אני דוחה אותה בגסות מחיקי ואומרת לה בקול מושחז, את רעה, אמא לא אוהבת אותך. היא מופתעת, מתבוננת בי בעיניים שואלות, אמת או משחק, ואני לא עונה ורק אומרת שוב, לכן, את רעה, אמא לא אוהבת אותך. שפתיה רוטטות בעווית ועיניה מוצפות דמע והיא נסוגה ממני בבהלה, לעבר אמה. ואז, רגע לפני שהיא חומקת ממני אני מחייכת חיוך גדול, פותחת זרועותי וקוראת לה לשוב. זה רק משחק, אני אומרת לה, לא לפני שאוזני מתלהטות ואני מוצפת באהבה גדולה ובחמלה רכה.

הבית שבו גדלתי, מרגע שעזבתיו, הלך ונעלם. באו רוחות חמסין בקיץ וכיסוהו בחולות, באה צינה גדולה בחורף והקפיאה את הגשם על זגוגית החלונות. חלונות המטבח וחלונות החדרים וחלון הזכוכית האטומה שבחדר האמבטיה.

אוהלים

בלילה לבשתי שמלת מדבר לבנה והייתי אישה בדואית שגילחה שיערה והסירה את הרעלה מפניה. את עיני צבעתי בכחול והחום שלהן הפך למדבר מכוסה חשרת עבים. כפות רגלי טופפו אל טבורם של זקני ועוללי השבט ועיני ביקשו צמא בעיניהם. הם שותים לי את השכל וטורפים לי את המוח ומחיים את גופי בסערה. אני אוהבת את גופי כשעיניהם בי. כשהן סרות אני כמו בוכת סמרטוטים. התודעה שלי מספרת שכל קיומי תלוי בהם.

אני נודדת בעקבות מים חיים, תוקעת יתדות, מותחת יריעות האוהל, מלבה אש בגחלים ונשטפת גשם־פתאום. יש ובאה רוח ומתפיחה את יריעותי ובאה אדמה ונערמת לפתחי ואני שוהה בפנימי זמן רב מן המותר. כשלוחשת רוח המתים אני עוקרת יתדות, מקפלת יריעות האוהל, מכבה את הגחלים ונעה למקום אחר.

עשר הן היו כמו ציפורניים מרוחות במרה שלא לכסוס ובלק לבן להסתיר את הסדקים והשבירות. היתה שידת ספרים מקש עם מעט ספרי עם עובד שפורקו ונארזו ועוד שידה מחנות רהיטים יד שנייה בבית לחם עם מראה גדולה ושתי מגירות קטנות והיתה מיטה וארון בגדים ותחפושות. היו מסיבות וערבי שירה והיו בחורים והייתי אני כמו בלון הליום נח על התקרה וזומם מזימות לעוף דרך החלון אל מקום איש-לא-ידע.

היתה רצפה מכובדת וכיור שהודחו כליו והיו כמה תקליטים של ג'ניס ג'ופלין ובוב דילן וחוה אלברשטיין ויונתן גפן בשבוע הספר העברי. היו כמה שריטות על הקירות וכמה סדינים ספוגי כבי והיה שמפו וסבון ותחבושות היגייניות והיו שכנים. היה נער שכתב שירים והיה מתחבט בייסורים ולא ידע היכן ביתו עד שהציב תורן ומתח מפרשים וכשהיה בא, על קצות האצבעות בא, וכשהיה הולך, איש לא ידע לאן.

רק ידו המבקשת כשהוא מחליק על שערי מספרת שביתו נשטף בזרם-נהר ועליו לרדת אל הים כדי למשותו.

והיה הפולני המטורף שישן בימים וניעור בלילות והפך את ביתו למבצר, ומקצבים אתניים ורוק עכשווי והאוס וראנס וטראנס היו בוקעים משם ומאיימים למוטט את כל דרי הרחוב. ערימות התקליטים הלכו והתגבהו מעל נפש הילד הצמאה ונדחקו לארונות הבגדים והמטבח

והאמבטיה ופלוו למיטתו, תחת הכסות ותחת הסדינים, ואטמו את החלונות ואטמו את הדלת.

והיה האיש מן הבית האחר שהביא עמו ניחוחות מארץ סין והשפיע עלי הרבה בשמים ומעדנות וכשהיה בא היה נוקט עמי לשון רבים ושואל מה שלומנו היום ואיך ישנו והאם הקפדנו להתכסות היטב מפני הצינה והאם אנחנו רעבים.

אחר כך אימצתי לי אח והיינו דירה חשוכה מוגפת תריסים בשטח כבוש והרגלנו את עצמנו בכישול וניקיון כשני יתומים ופרשנו את גופנו על שטיח צמרי ושעיר בצבעי חום וחרדל שלא בחרנו ולא אהבנו, והיינו מלקטים מבין אניציו עלעלי גראס כמו ציפורים בעשב והיינו מדפדפים בארון הבגדים בחולצותיו המגוהצות של בעל הבית שנסע לאמריקה ומתיישרים עם הצווארונים המעומלנים והנעליים המצוחצחות. יש שהיינו מרטיבים בלילות ומכבסים בימים מאחורי דלת סגורה ואחר כך תולים לייבוש לעיני השכנות.

והיתה הדירה ההדרה שהיא כולה מרפסת הפונה אל נוף הרים ובה מרקתי וצחצחתי את החלונות ואת המשקפת, ועמדתי בה כמו שעומד רב חובל על סיפון אוניית-זכוכית ריקה ומשקיף אל עבר אי שטרם נגלה.

קצב

קצב יש לבית ואין להתערב בו ואין להאיץ בו ואין להסותו. משכופים על בית קצב לא לו מגיף הוא תריסיו הירוקים ומסיט את וילונו הרחב וסוגר חלונו ונועל דלתו. בִּבֵּית מנורת חדרו הפנימי ועוצרים שעונו, רהיטי העץ מתפקעים בלילות, הוא יוצא מכליו.

עכשיו צלילי דה ד'ה וו והיא עוד עושה תנועות מיותרות בידיים וברגליים ושופעת מילים אבל הלב אינו ממוקד. הקליטה משובשת והיא כמו רדיו ישן מכוון על תחנה אחת וקולט שדרים מאחרת. זו שחשקה נפשה במסיבה כבר פנתה עורף והלכה והותירה כאן את זו המהדרת כפוגה כאוטית שתדרש לקבל אורחים ולחייך כמו שמחייכים בעלי חגיגה.

ובינתיים היא הולכת לסדנת כתיבה וכמו לחתום את מה שלא ניתן היא מתבוננת בקבוצת האנשים הזרה ואף כי מזהה פנים היא גולשת אל נעליהם וכותבת: "לאן הולכות הנעליים הירוקות של דורית ונעלי הכסף של אלה לאן?"

תוך העמדת פנים של צייתנות למנחה היא משרבטת: "בעוד שתיים שלוש דקות אסיים את מה שלא התחלתי כאן. מתחילים בציצת הראש ומסתיימים במוקד כף הרגל, כל הסביב הוא עיניים."

לב הבית

יש שעות בהן הלב מצמח אוזן להאזין להלמות עצמו. זו שעה של שקט. זה יום הולדתה. עם שחר היא מונה את הישגיה ואת שמות התואר שלה, בוגרת המסלול ובוגרת הכיתה, מורה, מנחה, אישה, אם, ואותו מתח שבינה לבין שמות התואר נבחן אף הוא בבוקר הזה וניעורה התשוקה לתת לו שם ולהזמינו להצטרף למאגר הדימויים שלה.

במרחב הפעור הזה שועטת סוסת בר מכונפת. עצמותיה שבירות ועיניה ערות. שלל כלי משחית – פטישים, מסורים ואבנים כבדות, מרחפים בחופת שמייה. לאן היא דוהרת, איך תלכוד את הרוח. התמונה מטושטשת, הפרטים נמוגים, כנמלה עמלנית יש לשאת מילים אל המרחב הזה.

היא יודעת את המקום ואת האופן שבו יש להניח את כף הרגל. מזהה את מרחבי החול בהם ניתן לשטוח את הכף, לפשק אצבעות ולהניע צעה. גם אדמת טרשים שעל פניה יש לרכך ולהגמיש את קימור הכף ואת קימורי האצבעות ולהניח בעדינות על האבנים הקטנות היא מזהה. היא אינה נופלת. רק רוחה נופלת. שם עלולים גופים זרים וקשיחים להימוט לפתע כמו בציור של דאלי ולזלוג בתנועה לעבר עצמותיה ולהפילה ארצה כדרכם של גופים כבדים בבואם אל השבירות.

היא חושבת על חברתה שנסעה ללונדון ואינה יודעת שמת כאן איש. היא חשה צער על האיש הזה, על גופו הקטן, וכששמעה ברדיו את תרגומו לשיר של קוואפס ואת קול הערגה העצוב של השדרנית, עלה בגרונה גל עכור נסתר של בכי ושמעה את עצמה אומרת: הנסיך הקטן איננו ואני אינני השושנה שאהב. וחמלה, על הגוף הקטן ועל החטוּטרת הקטנה שעל גבו ועל הרגל הנשרכת אחריו ועל הזיק שבעיניים שנחים עכשיו תחת תלולית טרייה של אדמה, והמוח הגדול והחכם שמאבד עכשיו את כל מה שידע והוא ידע כל כך הרבה.

אורחים בלתי קרואים

מן הדין היה שאארח כאן את המתה שהיא בעלת הבית ואף הזדמנה לכאן ונטעה תקוות ואסב איתה אל השולחן ואשוחח איתה על ילדות ונהיה מפליגות על סיפוננו של הבית וגומאות מרחקים ואפרע את חובי, אלא שלא תמיד ניתן מה שראוי ויש עיתים בהם נוחתים לאדם בתוך ביתו אף אורחים בלתי קרואים ומהפכים עליו את לילו ואת יומו וזורעים אנדרלמוסיה בחדרים ומטיחים בוץ בחלונותיו ומפזרים את פוך האווזים שבכסותות ובשמיכות, עד שנוקעת נפשו והוא מבקש לקפוץ אל הים בחימה שפוכה. אך מכיוון שביטנו זה בנוי על ראשי ההרים לים לא יקפוץ ומעשה נמהר לא יעשה. מה יעשה אם כן באורחיו הבלתי קרואים, ינהג בהם דרך איפוק ונימוס וילך ויבוא, טורק דלת ופותח חלון, מאיר ומחשיך לילה ויום, מטהר עצמו במי הגינה, סב בעקביו הלוך ושוב, מאלף את רחשיו ואוטם את מבועי צערו ומצפה שילכו.

זיכרון יש לו לבית והוא חקוק באבניו כמו אותות גנוזים. ייסע הבית לאן שייסע, הרי ישוב, יקרוס תחתיו, הרי יקום, ייעטף חולות ואבק ייערם בפתחיו, הרי ישוב ויתנער ויעמוד בלבנותו. כמו תינוק בן יומו הבית הזה.



אח אברם

"בואו, נוסעים לבקר את אח אברם", היתה אימא אומרת בשבת בבוקר ואבא היה מכניס ראש, מציץ מבעד לדלת החדר שלנו וחוזר בהתרגשות: "שמעתם? נוסעים לבקר את אח אברם".

אף פעם לא היה מוקדם מדי בבוקר ובדרך כלל, לא בימים חמים מדי או מדי קרים, אלא בימי שמש נעימים ומלטפים, כשנוסעים לטיולים של החברה להגנת הטבע - לא אנחנו - אבל משפחות אחרות שטיילו או שנסעו בקיץ לחוף הים בשבת עם ציודניות גדולות עמוסות בביצים קשות, פיתות עם חביתות או שניצלים, אבטיחים בקופסה, או היו שהביאו את האבטיח השלם ככה, כמו שהוא, שוחה בתוך קוביות קרח ובקבוקי בירה וסכין גדולה. והיו משפחות שהביאו סלט ירקות חתוך דק וגם היו אלה שחתכו ותיבלו את הירקות ככה, כמו שהם, על החוף, זורים מעט מלח או שופכים שמן, מחלקים לצלחות - וגם יש שמכניס סלט בורבמקום עם קרש על הברכיים ומורידים הכל אל תוך קערה.

היינו קמים ומתלבשים ואוכלים משהו במטבח. אימא היתה מניחה על השולחן פרוסות לחם, או חלה בשבתות, גבינה לבנה, גבינה צהובה, חמאה בכלי יפה וירקות חתוכים בצלחת גדולה ומצוירת. אני מיד אכלתי את העגבניות, אחי - את המלפפונים ואבא היה אוכל הכל - עגבניות, מלפפונים גזר וגם מה שנותר מסלט הכרוב מארוחת יום שישי.

אימא היתה יושבת איתנו, על קצה הכיסא ואבא היה סונט בה: "אנחנו כבר יוצאים, מה את בלחץ?" והיא היתה מגיבה בחיוך, "איזה לחץ? מה אתה מקשקש? אני פשוט רוצה עוד לשטוף את הכלים לפני שאנחנו יוצאים", כי ככה היתה אימא. תכף מסדרת ומנקה ואבא היה אומר בטון הצוחק שלו: "אימא לא משאירה שום דבר מאחור".

אז היינו נכנסים למכונית הלבנה עם ריפור העור השחור - וזה היה גם הריח שלה, ריח של עור, ובימים חמים במיוחד היה שורף לשבת על העור הזה כמו על גומי שרוף.

אבל לא כך באותם הימים: היינו מתיישבים שנינו מאחור, כל אחד מסובב את ידית החלון הסמוך, ומביטים מבעד לחלון על הדרך ולא מדברים. אימא היתה נוהגת ואבא יושב לצידה. משוחחים. מדי פעם היה משחק לה בשיער. לפעמים רק היתה קצת מזיזה את הראש ונוזפת בו: "אבי. אני נוהגת", אבל בדרך כלל זה לא הפריע לה. כל הדרך היו מדברים וניכר שהיה להם מעניין. אבא היה נרגש. הוא אהב לבקר אצל אח אברם.

הדרך היתה מוכרת לנו, אבל לא כמו דרך שנוסעים בה כל יום. היינו נוסעים לאזור אחר מזה שבו התנהלו חיינו.

ככל שהיינו מתקרבים לאזור הבית של אח אברם, הרחובות נעשו צרים, קצרים, הבתים נמוכים, ילדים רכבו באופניים על הכבישים והרחנו את ריח הים. אבא היה מוציא את ידו מן החלון ואומר פעם אחר פעם בשמחה "אח. יפו. יפו. אין כמו יפו". אימא היתה שמחה פחות ומבוהלת יותר מכל הילדים שנסעו על הכביש: "אני לא מבינה את זה, מה זה? איך הם נוסעים. מה זה צריך להיות? איפה ההורים שלהם?"

ואנחנו ישבנו מאחור ורק הסתכלנו ולא ידענו מה לחשוב - כמה חסרי אחריות ההורים של הילדים האלה, ומה יהיה עליהם? הם יגדלו להיות פרחחים וזה הרי כל כך מסוכן, כמו שאימא אומרת. אבל גם הרגשנו שאיזה כיף להם להיות ככה חופשיים, ולטוס בירידות, ולרכוב בסלולומים - שזה ידענו מהסיפורים, לרכוב בזיגזגים בכל המהירות - ומעניין איך זה לחיות ככה בלי פחד ובאמת מעניין איך זה להרגיש אמיצים?

ככל שהתקרבונו אבא היה מתחיל לשיר את "זוהי יפו ילדה זוהי יפו", בקול נרגש וגבוה ומתחיל ללטף לאימא את הזרוע היפה והמנומשת שלה והיא היתה מסמיקה באוזניים ומצחקקת, "אבי, תפסיק. נו אבי, די", ואבא רק נעשה נלהב יותר ואומר לה: "אח אברם, אה! הולכים לבקר את אח אברם!" וזה רק היה גורם לאימא לקרוא שוב ושוב שיפסיק ולצחקק פחות ולרמוז לו לאחור, אלינו, ואנחנו היינו מביטים זה בזו ולא מבינים כלום.

כשהיינו מגיעים לבית של אח אברם הוא כבר היה יושב בחוץ בכיסא נוח בין הפרחים היפים שהיו לו בגינה שלפני הבית והיה אומר: "באתם. כמו שהבטחתם ובאתם". ככל פעם שאח אברם היה קם מן הכיסא הנמוך הייתי מופתעת עד כמה הוא גבוה. הוא היה גבוה לפחות בראש מאבא ובשני ראשים מאימא. ואבא היה ישר פורש את הזרועות הגדולות שלו ומנסה להקיף את גופו הרחב אבל רזה של אח אברם ומתחבק איתו חיבוק גדול וגם אח אברם היה פורש את הזרועות שלו שהיו עוד יותר ארוכות ומחבק את אבא בחזרה ואבא היה מניח את הראש שלו על החזה של אח אברם ומתקשה להרפות. אימא היתה ניגשת בעדינות ולאט, משפילה עיניה בדרכה אליו, מרימה את הראש ומביטה בו - נעמדת על קצות אצבעותיה ונותנת לו שתי נשיקות זהירות על הלחי והוא היה אווז במותניים שלה שהיו כרוכות בשמלת בד צבעונית ועוד רגע היה מניף אותה באוויר - אבל היא היתה נותנת בו את המבט הזה המפחיד שלה "שלא תעז", המבט שהיתה נותנת גם בנו כשהיינו ממש עוברים את גבול, לדעתה. את אבא זה תמיד הצחיק והוא היה טופח לאח אברם על הכתף כמו שחברים טובים עושים נניח, באמצע משחק כדורסל כשמישהו זרק לסל והצליח לו.

גם אותנו היה אח אברם מחבק חזק, מניף גבוה ותמיד אומר: "גדלתם, אה פספוסים. איך גדלתם", ואנחנו גם היינו צוחקים וגם קצת נבוכים בו בזמן.

היינו נכנסים אל תוך הבית מעבר לדלת בצורה של קשת, אל סלון מרווח עם כורסאות מכוסות בסדינים ושולחן אוכל גדול שתמיד היה עליו כוסות ובקבוק יין אחד או שניים, וחלונות גדולים למרפסת פתוחה לנוף הים. "איזו בריזה", היה אבא אומר. בפתח תקווה אין לנו כזו, ואימא היתה תמיד אומרת, "כל כך יפה כאן, אני אף פעם לא אתרגל לזה", והיה לה מן מבט כזה, שפונה אל הים וגם אל זמן אחר.

"בואו ילדים", היה קורא אח אברם מושיט לנו שטר כסף ואבא היה אומר "רגע. רגע. היום אני" ואח אברם היה אומר "בחיין. זה התענוג שלי", ולנו היה אומר "לכו. אתם כבר יודעים מה". והיינו יוצאים ויורדים במורד הרחוב למסעדה הקטנה של מוסטפא ומביאים משם חומוס טעים אף שהיה קצת חמוץ לי, וגבינה שוחה בשמן זית וזעתר שגם היא מעט חמוצה ומרירה, ופיתות גדולות, ריחניות וטובות ושקית צ'יפס ענקית - רצועות צ'יפסים עבים, רכים ושמנוניים מתפוחי אדמה אמיתיים - שהיו הכי טעימים בעולם - ובקבוק קולה גדול.

עד שהיינו חוזרים הם ואח אברם כבר היו שקועים בשיחה קולנית עם הרבה צוחקים ובאמצע כוס היין השנייה או השלישית שלהם. כולנו טרפנו את האוכל, ואחר קצת נרדמנו על הספות הגדולות ולפנות ערב היינו חוזרים הביתה.

עברו עשר שנים לפחות, ואבא מת, ואח אברם הגיע ללוויה, והיה כל יום בשבעה ולא הפסיק לבכות ולהגיד "איזה איש הוא היה. איזה איש".

רק אז גילינו שאח אברם היה האהבה של אימא לפני שהיא פגשה את אבא, שאבא קרא לו "אח אברם", כי שניהם היו 'אחים לאהבה' גדולה, כמו שאבא ניסח את זה. אז גם גילינו שלאח אברם קראו בכלל אבא יוסי. ♦

דירה להשכיר

לא ידעתי שהוא ישכיר לי את הדירה בסוף.
ישבנו ודיברנו הרבה. סיפרתי לו עלי, על החתולה. הוא אמר שאין עם זה בעיה.
הוא שאל אם יש לי המלצות. אמרתי שרק ההורים יכולים להמליץ עלי, ושהם כנראה לא ימליצו. השארתי
שם הרבה בלגן. חשבתי שאני גרה בבית מלון.
הוא סיפר שהבן שלו עזב בגיל שמונה עשרה ומאז הם לא מדברים.
לא עצרתי את עצמי, שאלתי:
"למה?"

"הלוואי שהייתי יודע", הוא ענה.
הסתכלתי עליו ואמרתי, כמעט בשקט,
"אני בטוחה שאתה יודע."
החדר התכווץ קצת.
הוא הניח את הכוס. התיישר.
"אולי אני יודע? אולי את יודעת?"
לקחתי את התיק. אמרתי שאני מצטערת. התקדמתי לדלת.
הוא הלך אחרי.
"אז נחתום מחר", אמר. ואז הוסיף, כאילו נזכר,
"את דומה לאלה, הבת שלי."
"אז היא יפה?" ניסיתי לחייך.
הוא לא חייך חזרה.

"היא אמיתית. אפשר לחוש בקיום שלה בעולם הזה."

עמדתי שם עוד רגע.
אמרתי שאגיע עם הצ'קים.

לא ידעתי שהוא כבר החליט.
לא ידעתי שהוא ראה אותי.

אני אהיה פה

ביום שבו מצאתי את השם שלי חקוק על מצבה בבית קברות שלא הייתי בו מעולם, החלטתי לא לספר לאף אחד. זה היה באמצע שבוע רגיל למדי. לא כהרגלי, לא חיפשתי דרמות, הייתי בשקט, והיה שקט, והוא היה נעים לי. הגעתי לשם כי טעיתי בפנייה, והיה ווייז והייתי צריכה להיות עם יד פנויה, אז נכנסתי לשער הראשון שראיתי ביציאה מימין, כדי לבדוק אם אני בדרך או שאני מאחרת, כרגיל. היה שם משהו באוויר, לא מאיים, סמיך, חודר לעצמות. התחלתי ללכת בין השורות בלי סיבה אמיתית, קוראת שמות ותאריכים, מנסה לנחש חיים שלמים לפי מקף קטן בין שתי שנים.

ואז ראיתי את השם שלי. לא דומה, לא קרוב, לא בדיוק. שם פרטי, שם משפחה, בלי י' בענבל. ומתחת לשם היה תאריך הלידה, שלי. ומתחתיו מקף. בלי שנה. רק מקף פתוח. בלי הקדשה, רק משפט אחד "היא פה". צמרמורת תקפה לי את כל הגוף. אני חושבת שגם התחלתי להסתחרר.

וכל החיים עברו לי בראש. הרגעים שכאבתי, הרגעים שחשבתי, הרגעים שהחלומות השתלטו על היום, הרגע שפיטרו אותי מהעבודה החדשה ככה פתאום, וסבתא, והטלפון הגדול שהתעקשתי לקנות בכל גרוש שנשאר, והבובה שאני ישנה איתה כל לילה זה מכבר, והפיג'מה הקרועה, והכל, הכל, הכל, תוך פחות משנייה.

עצמתי לרגע את העיניים, ככה אולי זה לא קרה. חיפשתי מהר את הדרך חזרה. נכנסתי לרכב, הנעתי מהר, לא היה אכפת לי כבר שאחר, נשמתי עמוק, נפלט לי קצת צחוק, אני אהיה פה, אני אהיה פה, אני אהיה פה. ♦

בקרו ב"ספרי עתון"



המלצות שתאונדק

ועדיין אין תכלה לקרבות ולהרג, אסופת שירים, הקיבוץ המאוחד 2026, 70 עמ'

אסופת השירים ראתה אור ב־1983, בעקבות מלחמת לבנון הראשונה. מהדורה מחודשת יצאה ב־2006, ימי מלחמת לבנון השנייה. המהדורה הנוכחית רואה אור בצל מלחמה נוספת בלבנון ובזירות אחרות, והיא כוללת גם שירים שנכתבו מאז טבח 7 באוקטובר ועל רקע המלחמות החוזרות בעזה, בשטחים, בלבנון ובאיראן. "המלחמה היא המשיכה של המדיניות, ודרום הלבנון המשיכו של הגליל העליון: על כן אך טבעי שמדינה/תצטרף מלחמה בלבנון" (המשך יבוא, מאיר ויזלטיר).

הרס גלעד, חותם מים, שתיים 2026, 160 עמ'

"כמה זמן עבר מהיום שקלפת לו תפוז/ עד ליום ששמן באצבעותיו נשק?// כמה זמן עבר מהרגע שהפריח בלון לאויר בהתפעלות/ עד לרגע שירה מבעד לכונת וצלף בהצלחה?// (מתוך 'מפה לשם').

ענת זכריה, נחיה ונראה, מקום לשירה 2026, 88 עמ'

"היא חשבה על עליה, אם היתה לה עליה היתה יכולה לנח בתוכה, או לספר תכף ומיד את הכל, מהדבר הראשון שהוא אמר עד הדבר האחרון שהוא ראה. או אם היה מישור שיעמד וישאל: את בסדר? יכולה היתה להעצר בבת אחת או לפחות להתישב תחיתו מפתעת, ולקרא לאביה: יצחק?...." (שם).



רוני אלדר, לילה, הקיבוץ המאוחד ריתמוס 2026, 81 עמ'

1. "תחלה עליך להסכים למוח. מצאי תנוחה שהגוף מסגל לשאת מבלי להתפרק/ עצמי עינים, דמיני: קו מתאר הולך סובב מקיף את תואי גופך. אל תקיפי את הצל, אל תנסי להנצל בתכסיסים, בין מה שעולה עכשו באש ובין אצבעות הכפור, אל תנסי לשקל את מה שריק" (מתוך 'איך להירדם').

אביחי קמחי, ללכת למקום אחר, עמדה 2026, 73 עמ'

"בקר/ השמים בהירים ושמיים/ אני עטוף בעיר/ מתיר לעצמי להתרווח/ כמעט שנה מאז הגענו/ אפשר לברך על המקור/ מתבוננים במהלך חיינו/ חרותו של מי שמשנה" (ינואר 25)

אומברטו סאבא, מזמורים, מאיטלקית: דני כספי, קשב 2026, 104 עמ'

אומברטו סאבא - שם העט של המשורר והסופר האיטלקי אומברטו פולי. "ספר המזמורים" (Il Canzoniere) נכתב במשך כל חייו והוא מעין אוטוביוגרפיה לירית המסכמת את חוויותיו.

"פעם/ קלים היו חיי. האדמה העניקה לי/ פרחים ופרי בשפע.// עכשו קרקע נקשה וחרבה אני עודר.// להב האת/ מכה באבנים, בסבך שרשים. עלי לחפר/ לעמק, כמי שמחפש אוצר" (שם).



ריקי דסקל, טבע דומם עם ילדה, עם עובד 2026, 86 עמ'

"כמו ספינות על גל/ משתגעת קשת/ על אף פיות כנור// אתה תגיע אל החוף/ שבור/ אך שריר ונקים" (ברהמס והצייר שנכפפה קומתו מאור, שם).

אלחנן ניר, עכשיו אנחנו צריכים תורה חדשה, הקיבוץ המאוחד 2026, 95 עמ'

"הערב כבה את עצי האור/ הנפש היתה סחופה מהיחר/ (לפעמים נגרת בה צפיפות/ יותר מזו שבתעלות הפשר), הגוף נעזב כמו בסופי הדרכים/ הדלתות ננעלו, השמיכות נמשכו, הריסים מצאו מנוחה/ - אפשר להאסף אל החשך" (מתוך 'ביקשנו על החיים').

יעל בארי, ברוקלין, לוקוס 2026, 164 עמ'

חורף בניו יורק. צעירה ישראלית שכן זוגה נסע לישראל בענייני עבודה לכאורה באופן זמני, נשארת לבדה בדירתם, עם שני כלבים. תחושת התלישות הולכת וגוברת כמו גם הטשטוש בין חוץ לפנים.



יורם גלילי, חייב לצאת, פרדס 2026, 86 עמ'

"זה לא היה לי מריק/ זה בקשי היה// שקיעה בתכלת אפר/ טילת אטית/ תל אביב/ שנינו/ אכל אחרי זה, עד הבקר עד גבך המתרחק אל המקלחת// מה זה היה לי" (שם).

נטלי יצחקי, אנטארקטיקה, עמדה 2026, 70 עמ'

"אני נושאת את המציאות של הפרפר/ מחבקת את אחרון האירוסים בשדה החרש/ זוהי דרךם של השמים לדרש בשלומי/ שבקשה ידי לקטף בשדה הקרב/ רוחך נשלחה בי ועודני מברכת/ אני פרח נצול על אותה האדמה" (שם).

קורנל לוסטיג: כל מה שנוגע בי עף, קתרזיס 2025, 45 עמ'

"ליד בלרינה מספרד/ גשם על מגף הולנדי מלא ביץ, סערה בפחית מים קדושים מהירדן/ עט בין אצבעות מלככות/ של משורר שאבד מלים" (בעקבות ונציה בקרית אונו של יונה וולך, שם).

ריימונד קארבר, אפשר לבקש ממך שקט, בבקשה? מאנגלית: משה רון, מורן סדרה לספרות יפה 2026, 264 עמ'

22 סיפורים קצרים יש בקובץ הסיפורים הראשון והמצליח של קארבר - "אמן הספרות המינימליסטית, שאין כמוהו לשרטט את חייהם של גברים ונשים רגילים, המתעכב על אירועים יומיומיים, שיחות ומפגשים שורכם נחשפים סיפורים גדולים יותר או רגעים מכוננים של מפנה או התפכחות (גב הספר).

