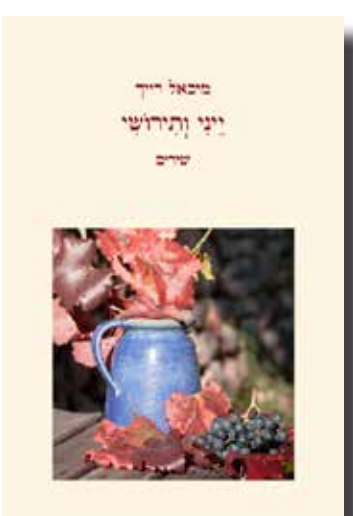
# עתון 77

גליון 413 • סיון-תמוז תש"פ • יוני-יולי 2020 • 50 ₪

"אָהַב אוֹתִי אֲבָל בְּלָבָן
אֲנִי דִּבַּרְתִּי רַק שָׁחוֹר
כְּלוֹמַר לֹא הִכַּרְתִּי סִפּוּרֵי אַגָּדָה –
כֵּן, רָאִיתִי סְרָטִים"

(טארה מ. סטרינגפלו, עמ' 24)

# רואים אור ב־ ספרי עתון 77



תמונת שער: פילם, pixabay, ראה עמ׳ 46

## שירה


שלום רצבי 5
ציפי שחרור 13
איתי עקירב 15
רונית ליברמנש ורדי 19
ענבל אשל כהנסקי 23
איתן ש. דקל 28
יודית שחר 29
דוד אברמוב 33
גלעד חי 34
טוהר טיטלבוים 35
אביחי קמחי 39
ענת קוריאל 44
דלילה מסל גורדון 45
שלמה אביו, שירים מעיר הזמיר 50, 51
דנה בומץ 52
רות גלעד 52
דידו (ש. דידובסקי) 53
יואב איתמר 53
גדעון מ. קרסל 63


## תרגום שירה


ערן צלגוב – גם הסן שרים אמריקה
טארה מ. סטרינגפלו, ג׳ריקו בראון 24
לנגסטון יוז, אמירי ברקה 25


## סיפורת


שיר חייק, "רות" 64
עדי מרקוזה הס, "זה רגע השקט שלה" 67


## ביקורת ספרים


רפי וייכרט על **אטלנטיס** מאת טל ניצן 8
עדי דקל על **הטהור והטמא** מאת קולט יואב איתמר על **סופו של ההרג הטבעי** 10
נובלה מקוונת מאת ארז מירנץ 11
עופרה מצוב־כהן על **שיר למרים** מאת מרים נייגר־פליישמן 12
משה גרנות על **בעקבות הזמן השרוף – בלז׳ץ**, מאת איליה בר־זאב 14
אורציון ברתנא על **קיץ של מיליונרים** מאת איציק אביב 16
רחלי אברהם־איתן על **בלחש** מאת דורית זילברמן 18
יוסי ברנע על **הרודנות** מאת טימותי סניידר 22


## מאמרים, רשימות


לאה ענבל דור, "יש לנו צורך בביאליק מוזיקלי", על פאול בן חיים 26
אילה מולדר דוכס, אומרים ישנה נפש, אז אומרים, הרהורים על מטפורות, נפש ושפה 36
שולמית שחר, גילוי עריות בספרות, מימי הביניים ועד תומס מאן 40
מאיה בז׳רנו, הקושי ב"קריאת שירה" (מתוך "פרפרי החול") 46
עמיר עקיבא סגל: לאן נעלמה השירה? 48
סם ש. רקובר, גישת ההבנה, מה בין כתיבה ספרותית למדעית? 54
**שיחה** – גרמנית בארץ ישראל
מתי שמואלוף עם סבסטיאן שירמייסטר, על מ"י בן גבריאל 30


## מדורים


לפי שעה 4
עידן בריר – קורא בשער, רוני סומק ומאזן מעמורי 6
רוני סומק – חצי פינה, מאזן מעמורי 7
רפי וייכרט – מאות, מיתוסים 10
אפרת מישורי – נתקלתי בשיר רב יופי, צהלה כהן בר־לב 11
צביקה שטרנפלד – הפינה הצרפתית, שרל ד׳אורלאן 17
אילן ברקוביץ׳ – שירת ישראל, שחר־מריו מרדכי 20
עמוס לויתן – מצד זה, על **ארץ ישראל שלי** מאת יהודית כפרי, על **המדינה היהודית – מעבר לנורמליות** מאת שמואל טריגנו ועל **מבחר שירים** של גאווין יוארט 58



עיתון 77
גליון 413 ● סיון-תמוז תש״פ ● יוני-יולי 2020 ● 50 ₪

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז״ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
מנכ״ל: אדם פרנס
רכזת מערכת: גילה שאול
חברי המערכת: רפי וייכרט, עמוס לויתן, תמר משמר, רוני סומק, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עידן בריר, גלעד חי

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

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

www.iton77.com 77iton@gmail.com
טל׳: 03 5618271 ת״ד 51208 ת״א 67137

Iton 77
Literary Magazine

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

## ימים מוזרים

עדיין. גל ראשון, האם כבר היה במלואו, האם חלף? גל שני? המשך של הראשון?

בכל אופן, זרמים עכורים. מפנים ומחוץ. סגר שהחריף מצוקות קיימות ויצר חדשות: אלימות נגד נשים ובמשפחה רשמה שיאים, אלימות משטרתית, גם נגד חסרי ישע. חוסר התחשבות במרחב הציבורי, חוסר התחשבות במרחב שבו אנחנו שוכנים, התנהגות שרירותית.

ככתב עת לספרות אנחנו מנסים לתת ביטוי לקולות ולרשמים, אף שאנחנו לא מדווחים על התרחשויות ולא מחויבים להיצמד למציאות. זה גם כוחה של הספרות.

ומה בגליון:

תרגומיו של ערן צלגוב משירה אפרו־אמריקאית נותנים קול לאפליית השחורים בארצות הברית, לאלימות השלטונית נגדם ולהתפרצות הנגד העזה, כך גם שחר מריו מרדכי בטורו של אילן ברקוביץ'; עדי מרקוזה הס ושיר חייק נוגעות בסיפוריהן, כל אחת מכיוון אחר, באלימות בתוך המשפחה. גם שיריה של דלילה מסל גורדון מציצים אל חור שחור בדימוי הילדי. עמוס לויתן ויוסי ברנע מחדדים ברשימותיהם את האיום שבטוטליטריות. שולמית שחר מפתיעה בתפיסת גילוי העריות בטקסט של ימי הביניים והשפעותיו על תומס מאן.

וגם בעצמה עוסקת הספרות. מאיה בז'רנו ועמיר עקיבא סגל – בהפרש של כארבעים שנה – מנסים לדבר על קריאת שירה, על מקומה בחיי התרבות ובחיי היומיום ועל המאבק המתמיד שלה להיות נקראת. להיות משמעותית. אילה דוכס מולדר מנסה לפענח את הצורך האנושי במטפורות, וסם רקובר מבקש להבחין בין כתיבה מדעית לכתיבה ספרותית. הספרות מבקשת להבין, להבחין, להצביע על.

עוד הרבה תמצאו בגליון, וחשוב לנו להצביע על נקודת אור – זרקור אפילו – מדורו של עידן בריר, "קורא בשער". הפעם מפגש בין שני משוררים יוצאי עיראק, הישראלי רוני סומק, והמשורר הגולה מאזן מעמורי, החי בצרפת. עידן תרגם מערבית לעברית ומעברית לערבית, ואיפשר את החיבור הדמיוני כמעט שבין נהר פרת לירקון. ◆

**ע.ג**

## רשימות מהתחתית –

בעוברי על הגשר מעל תחנת קרליבך אני זורק מבט למטה ומציין לעצמי שעוד מפלס קוֹרֶה, והנה כבר מתחילים בהכנות ליציקה הבאה – וכלום. שום רגש הרואי, שום התרוממות רוח מהסוג של נלבישך שלמת בטון ומלט, שום תובנות על מצבו של האדם בכלל והעירוני בפרט לא עולים במוחי. אולי משום שעל אף שחיי לא השתנו מן הקצה אל הקצה כחייהם של רבים מתושבי ישראל בעקבות הקורונה, חלק ממני נמצא בקהות חושים הישרדותית.

וזה מפתיע, כי אם בוחנים ללא פניות ובאופן יבש את מצב המגפה, הרי שהפרשן שהיה הקרוב ביותר לניבוי המצב הנוכחי הוא דווקא "השנוי במחלוקת" פרופ' לס. הופעתו בטלוויזיה היתה אמנם לא שגרתית, בלשון המעטה, והפרשנים האחרים – שבעצמם הובכו אל מול הנגיף המתעתע – הרבו לגחך עליו. אך דווקא "מכחיש הקורונה" היה, כאמור, מדויק יותר. עובדה זו מעלה הרהור נוגה על מה היה קורה אילו את עמדתו היו משמיעים פרופסורים אחרים, עם עבירות מסך טובה ואמינה יותר וללא השוואות מקוממות של הקורונה לשפעת; אילו העיתונות – שבפועל ממש דבררה והעצימה את מדיניותם של של משרד הבריאות ונתניהו – היתה יותר מאוזנת. ייתכן שהמשק היה נמצא כיום במקום פחות כאוב, וסבל רב היה נמנע מהמוני נפגעים כלכלית ונפשית.

אם ההשערה שלי נדמית מרחיקת לכת, הרשו לי להזכיר שבתחילת הדרך דובר על "ארמגדון" וחיסול המין האנושי, לא פחות (אם כי בהמשך אכן "ירדנו" לאלפי מתים ומשאיות מלאות גופות). הדיבורים על חזרת "המוות השחור" ו"השפעת הספרדית" היו שקולים לאמירה המיוחסת למשה דיין על "חורבן הבית השלישי" בימיה הראשונים של מלחמת יום כיפור.

נראה שהבהלה של ראש הממשלה, שמשום מה הופתע ממצבה העגום של מערכת הבריאות במשמרת שלו, נבעה מהמידע על חוסר המוכנות המזוויע שלה לנוכח המגפה בשער. אין ספק, כי חרף ההרס שהן זרעו במשק ובכלכלה, הבהלה וההפחדה פעלו כנשק יעיל המבוסס על ניסיון של מאות שנים; האנושות השתמשה בו עוד בימי מגפות הדבר הימי־בינמיות כדי להביא להפרדה חברתית ועל ידי כך למגר את הנגיף, בהצלחה גדולה או קטנה.

כיום – עם ממשלה לא־זמנית ושופעת שרים, תובנות חדשות על המחלה ועל התנהגות הנגיף, מטושים ומכונות הנשמה לרוב – יש לקוות שאפשר לטפל במגפה גם אחרת. אמנם, נכון לכתיבת שורות אלו יש כ־500 נדבקים ביום, אבל מספר המונשמים נמוך ויציב לפי שעה. נקווה, שעם פחות פחד ויותר שכל בריא,* יותר מקצועיות ופחות אילתורים, נחזור כבר בגיליון הבא להתפעל מתחנת קרליבך הנבנית לתפארה. ◆

**מ.ב**

* למשל, בלי קשר לעמדה פוליטית זו או אחרת, סיפוח חד צדדי בעת הזאת – ממש לא בריא ולא חכם.

שלום רצבי

## אבוי גנובתי יום, גנובתי

רַק בַּאֲבִיוֹנָה
לַחַי־רֹאִי כִּבְנֵי רֶשֶׁף תֵּדַע הָאַהֲבָה
בְּחֵרוּק־שִׁנַּיִם, בִּנְשִׁימָה
כְּבֵדָה, בְּיָדַיִם
פְּרוּשׂוֹת אֶל הָאַיִן
כִּי יִבְקַע, מֵאֶרֶץ
עֲרָבָה וְשׁוּחָה, מֵאֶרֶץ
צִיָּה וְצַלְמָוֶת, מֵאֶרֶץ
לֹא עָבַר בָּהּ אִישׁ וְלֹא
יָשַׁב בָּהּ אָדָם
לְהַגְבִּיהַּ עוּף;
אֲבוֹי גָּנַבְתִּי

יוֹם
גָּנַבְתִּי
לַיְלָה! בַּצַּר לָהּ,
בַּאֲבִיוֹנָה
מַעֲלָה עַצְמָהּ כְּעוֹלָה

וַאֲנִי מָה?
מְלַטֵּף אֶת עַצְמִי בְּצִדּוֹ הָאָפֵל
מָקוֹם שֶׁגְּוִילִים
עוֹלִים בֶּעָשָׁן
וְאוֹתִיּוֹת

פּוֹרְחוֹת
אֵין־אוֹנִים
בַּאֲוִיר אֶל מָקוֹם שֶׁבּוֹ הַמָּוֶת
בָּא אֶל סוֹפוֹ,

בְּלִי מַה,
בְּלִי אֵימָה,

בְּדַיְקָנוּת
מַחֲלִיף
אֵיבָר אַחַר אֵיבָר
בְּגוּף הַחַיִּים
שֶׁבּוֹ נְעוּצָה רֵאשִׁיתוֹ

## מסתכל בבבואתי

– עַכְשָׁו בִּכְלוֹת כֹּחִי הִיא פּוֹנָה כֹּה וְכֹה,
הוֹלֶכֶת מִמֶּנִּי, מוֹתִירָה אֶת פָּנֶיהָ טְבוּעוֹת
בָּאֶבֶן וְאֶת נִשְׁמַת אַפָּהּ
בְּשֶׁקֶט בְּשֶׁקֶט מַנִּיחָה
תַּחַת קִמְשׁוֹנִים וַחֲרוּלִים בְּשָׂדֶה רָחוֹק ת"ק פַּרְסוֹת מִמֶּנִּי
וְחוֹזֵר חֲלִילָה –

אֲנִי שׁוֹאֵל אֶת עַצְמִי בְּחֵרוּק שִׁנַּיִם אֵיךְ
נוֹתֵן נְשָׁמָה וְרוּחַ בְּאַפָּהּ
שָׁב וְיוֹצְרָהּ
בְּמִסְתָּרִים, בְּאֵין רוֹאֶה
מַעֲבִירָהּ בְּאֵשׁ־בְּרִית שֶׁבָּאֶיהָ לֹא עוֹד
יְשׁוּבוּן;

וּכְבָר
בִּתְהוֹמוֹת הַמַּחְשָׁבָה אֵשׁ וַעֲלָטָה
כְּמוֹ בִּבְרִית בֵּין הַבְּתָרִים
וְלֹא רוֹאִים דָּבָר רַק פַּחַד
בַּחֲשַׁאי, מְרַשְׁרֵשׁ, מִתְקָרֵב כְּמוֹ צֵל אֵם
גַּם אוֹתִי גַּם אוֹתָהּ
כְּמַיִם לְיָם מְכַסֶּה

## אף אם יתמהמה

עַכְשָׁו כְּשֶׁבְּחִיל וּבִרְעָדָה יָמִים, לֵילוֹת, שָׁבוּעוֹת, חֳדָשִׁים
וְשָׁנִים שֶׁמֵּאַחוֹרַי
בָּאִים חֶשְׁבּוֹן
עִם יָמִים, לֵילוֹת, שָׁבוּעוֹת וְשָׁנִים שֶׁיִּהְיוּ, אִם
יִהְיוּ, לְפָנַי
אֲנִי רוֹאֶה רַק מִלִּים
דּוֹמְמוֹת מִתְגוֹלְלוֹת
עַל מִלִּים דּוֹמְמוֹת; לְלֹא פֵּשֶׁר; לֹא
קוֹל וְלֹא
דְּמָמָה. רַק שִׁקּוּצֵי פְּנִים
מַגִּיעִים אֶל שִׁקּוּצֵי חוּץ; וְהָאָדָם? בֵּן, יֶלֶד, בַּעַל וְאָב שֶׁהָיִיתִי
הֵיכָן? מָה שֶׁנִּגְזַר, אֲנִי חוֹשֵׁב, קִבַּלְתִּי
כְּמוֹ דָּג פְּעוּר פֶּה שֶׁלְּעֵת עֶרֶב מְקַבֵּל בְּלֹא דַּעַת
אֶת הָאוֹר
שֶׁהוֹלֵךְ וְדוֹעֵךְ
הוֹלֵךְ וּמְמַעֵט עַצְמוֹ
הוֹלֵךְ וְטוֹבֵל עַצְמוֹ
בַּחֹשֶׁךְ שֶׁאַף אִם יִתְמַהְמַהּ בּוֹא יָבוֹא

# בין נהר פרת לנהר הירקון

את מאזן מעמורי הכרתי לפני שלוש שנים ביום שבו נפתח פסטיבל שירה בעיר סט שבדרום צרפת. ברגע שהגעתי הוא ניגש הושיט יד ואמר "שלום אחי". לפני שהספקתי לענות הוא פנה למשוררת צרפתייה שעמדה לידו ואמר "הוא גם משורר עיראקי. הוא גולה והוא חי בישראל". למראה פניה הנדהמות הוא הוסיף ששירי הנלמדים בעיראק אהובים מאוד, בעיקר אלה שהופיעו בספר **חלב אריות** שהודפס בקהיר. אמרתי לצרפתייה בחיוך שאני מגיל שנתיים חי בארץ, ומאזן אמר לה שרוב המשוררים העיראקים חיים בגלות ומיד מנה את שמות המשוררים שיחד איתי נמצאים באנתולוגיות של שירה עיראקית שהתפרסמו ברחבי העולם. באותו רגע הרגשתי שהמשפט המופיע בסוף הסרט "קזבלנקה" יכול לעבוד שעות נוספות גם על אדמת סט. הסתובבנו בפסטיבל הזה כשני משוררים היודעים שלפעמים אסוציאציות בשיר יכולות להתפתל כערבסקה. אני רציתי לשמוע ממנו על בגדאד, בעיקר על הרובע שבו גרנו והוא, שידע שכבר הוצאתי בפריז שני ספרים עם משוררים עיראקים, רצה לדעת איך הערק הבגדאדי זורם בנחלי השירה הרחוקים פיזית מהפרת והחידקל. הייתי בעיניו עץ דקל שהוצא משורשיו וניטע באדמה אחרת.
אחרי הפסטיבל שמרנו על קשר, שלחנו שירים. שאלתי לשלומו אחרי כל פיצוץ של מכונית תופת, והוא פתח את מגירות נפשו בלי שום הנחה. השמחה שלי גברה כשמצאתי שירים שלו ב"נגופואטיקה" שערכו נועה שקרג'י ועידן בריר ושהוקדשה לשירה עיראקית חדשה. מאוחר יותר, כאשר עידן בריר דיבר על כך בזום של "מקום לשירה", הרגשתי שאני רוצה להגיד לו שגם ברמת גן אפשר לצייר את גבולות הטריטוריה של חדר הלידה. השיר נכתב. עידן תרגם. מאזן כתב שיר תגובה. ובכלל: אם צריך עוד איור לערך "התרגשות" במילון השירה אז קחו את השורות של מאזן ותקראו אותן בקול רם.

**ר"ס**

## רוני סומק

### מגרש החניה של מכוניות התופת

למאזן מעמורי

מִגְרַשׁ הַחֲנָיָה שֶׁל מְכוֹנִיּוֹת הַתּוֹפֶת
נִסְלָל בְּלֵב בַּגְדָּד.
הַרְחֵק בְּרָמַת גַּן אֲנִי אוֹטֵם אָזְנַיִם
וּמְחַכֶּה לְמַחַט דִּמְיוֹנִית שֶׁתִּדָּקֵר בִּוְרִידַי
הַמְּבַקְּשִׁים לִתְרֹם דָּם.

שׁוּם מֶרְחָק לֹא מַסְתִּיר מֵעֵינַי
הִתְמוֹטְטוּת קִירוֹת
בְּבֵית הַחוֹלִים
בּוֹ בָּאתִי לָעוֹלָם.

## روني سوميك

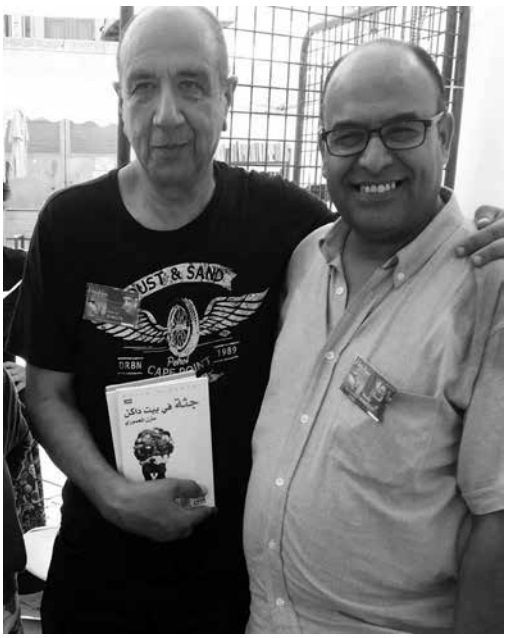
### موقف للسيارات المفخخة

إلى مازن معموري

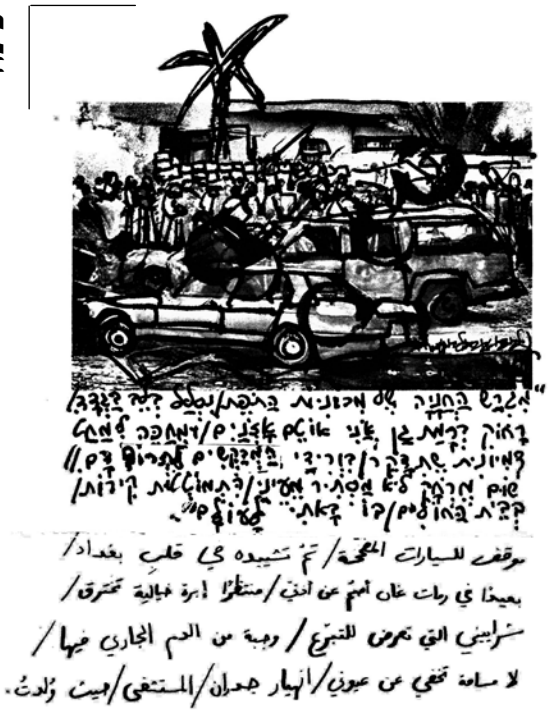
موقفٌ للسيارات المفخّخة
تمّ تشييده في قلبِ بغداد.
بعيدًا في رمات غان أصمّ عن أذنيّ
منتظرًا ابرة خيالية تخترق
شرايبني التي تعرض للتبرع
وجبة من الدم الجاري فيها.

لا مسافةَ تخفي عن عيوني
انهيار جدرانِ
المستشفى
حيث وُلدتُ.

תרגם: עידן בריר




מאזן מעמורי ורוני סומק בפסטיבל השירה בצרפת לפני לפני שלוש שנים




## مازن معموري

*

أنت في مكانٍ بعيد
وأنا أمرُّ على الباب الشرقي والبتاوين
أشرب العرق وأكتبُ اسمَكَ
على الجدرانِ والأزقةِ القديمةِ لليهود
توقّفتْ المفخخات عن ولادةِ الجثث
لكن الأرواح تلدُ أسماءها فوقنا
تمسح الشوارعَ بالصراخ
اسمُكَ البعيد يا روني ما زال ينبضُ
على جرفِ دجلة وقواريه العتيقة
لا تخف .. ما زلتُ أرى ابتسامتَكَ في المكان
وانشرُها على الحبالِ والمارّة كلَ يوم.

## מאזן מעמורי

*

אַתָּה נִמְצָא בְּמָקוֹם מֶרְחָק
וַאֲנִי עוֹבֵר בְּבָאב אַ־שָׁרְגִי וּבְבַתָּאוּוִין,
שׁוֹתֶה עֲרַק וְכוֹתֵב אֶת שִׁמְךָ
עַל הַקִּירוֹת וּבְסִמְטָאוֹת הַיְּהוּדִים הָעַתִּיקוֹת.
מְכוֹנִיּוֹת הַתֹּפֶת כְּבָר חָדְלוּ לְהוֹלִיד גּוּפוֹת
אַךְ הָרוּחוֹת מוֹלִידוֹת אֶת שְׁמוֹתֵיהֶן עַל גַּבֵּינוּ
וְשׁוֹטְפוֹת אֶת הָרְחוֹבוֹת בִּזְעָקוֹת.
שִׁמְךָ הָרָחוֹק, רוֹנִי, נוֹתֵר לִפְעֹם
עַל גְּדוֹת הַחִדֶּקֶל וּבְסִירוֹתָיו הָעַתִּיקוֹת.
אַל תִּפְחַד, אֲנִי עוֹד רוֹאֶה אֶת הַחִיּוּךְ שֶׁלְּךָ בַּמָּקוֹם
וּבְכָל יוֹם מוֹסִיף לְהָפִיץ אוֹתוֹ בְּכָל עֵבֶר וּבֵין עוֹבְרֵי הָאֹרַח.

תרגם: עידן בריר

רפי וייכרט

# לצלול אל אטלנטיס

**טל ניצן: אטלנטיס, אפיק 2019, 207 עמ'**

טל ניצן בחרה לקרוא לאסופת שיריה משני עשורים של יצירה בשם היבשת האבודה 'אטלנטיס'. הספר כולל מבחר מייצג מספרי שירתה הקודמים, החל **בדומסטיקה** (2002) וכלה **בלהביט באותו ענן פעמיים** (2012),* וכן חטיבה משמעותית של שירים חדשים בשער הפותח שהעניק לספר את שמו. קשה לומר על שיריה של ניצן שהם טבועים או מהווים יבשת שקועה־שכוחה. בעיני מבקרים, עמיתים וקוראים מן השורה יש להם מקום של ממש בשירה הישראלית והם מתנשאים גבוה מעל לפני המים.

מאחר שאי אפשר למצות את עושרם וגיוונם של 200 עמודי השירה שלפנינו ברשימה קצרה, ננסה לגעת בכמה מהדברים היותר בולטים. נתחיל בציון עובדה ידועה: בצד עשרות ספרי פרוזה שתרגמה מאנגלית ומספרדית טל ניצן תרגמה לעברית גם מאות שירים של גדולי השירה הספרדית והלטינו־אמריקנית (מצ'אדו, ואייחו, פאס, נרודה, פיסארניק ורבים אחרים). אלה היו בית ספר מעולה לשלל דגמי־שיר ואופני תיאור, דבר שניכר בתנועה החופשית של יצירתה בין סונטות, שירים בפרוזה, שירה בחרוז חופשי, מחזורי שירים ועוד, כמו גם במעברים הגמישים שבין שירה ריאליסטית לסוריאליסטית. ארגז הכלים הנרחב אפשר לה לבחור את הבגד המתאים למגוון נרחב של מצבים, רגשות וחוויות.

אחת התחושות המרכזיות בעולם השירי שנפרש לפנינו היא החרדה הקיומית העמוקה שמחלחלת בכל פינות התודעה. כדי להראות שמדובר בתופעה פואטית משמעותית ולא בחטיבת שירים ששייכת לתקופת חיים מסוימת, נדגים זאת בארבעה טקסטים שונים שביניהם מפרידים מרווחי זמן גדולים. הראשון, 'פתאום' (עמ' 61), מספטמבר 2000, הוא שיר בפרוזה שמשתרע על פני עמוד שלם ומתאר יקיצה שמלווה בפאניקה. הדובר מקיץ בבהלה בחושך, מים שעולים מכל עבר מאיימים להטביעו, הוא נרטב כולו ותוך כדי הניסיון להבין את סביבתו וגורלו מגלה באמצעות מישוש את זהותו המגדרית, זכר. רק אז הוא נרגע, רחש המים המאיים נהפך למערסל והוא נרדם בין הטיפות והגלים. סיומו החיובי לכאורה של השיר אינו מצליח לטשטש את האימה שקשורה בשלל אי־ודאויות סיוטיות: היכן אני? מה מסביבי? מי אני? האם אשרוד?

נדלג כמעט על פני עשור ונגיע לשיר 'היסטוריה קצרה' מתוך **לשכוח ראשונה** (2009):

שׁוּב אֵין בְּתוֹכֵנוּ זוֹכֵר
כַּמָּה זְמַן אֲנַחְנוּ מְחַכִּים
לְגַל לְבָן עִוֵּר שֶׁיִּמְחֶה אֶת
מַה שֶּׁדַּי בְּזִכְרוֹ הַקָּם לִתְחִיָּה
לִלְפֹּת אֶת הֶחָזֶה בַּבֹּקֶר,
אֶת קְנֵה הַנְּשִׁימָה בָּעֶרֶב

[...]
מָתַי יִשְׁכְּכוּ פִּסּוֹת הַנֵּיָר הֶחָגוֹת בָּאֲוִיר,
יִשָּׁקְטוּ בְּאָבָק
קִרְעֵי הַלַּחַשׁ חֲסַר הַתּוֹעֶלֶת?

מָה שֶׁנִּשְׁמַע כְּמוֹ גֶּשֶׁם הָיָה פְּסֹלֶת בִּנְיָן
נֶעֱרֶמֶת לְסוֹלְלוֹת עָפָר.
מָה שֶׁנִּשְׁמַע כְּמוֹ יְבָבָה הָיָה יְבָבָה.
זֶה זְמַן רַב נָחוּץ לָנוּ אָסוֹן חָדָשׁ
שֶׁיַּכְרִית אֶת שְׁאֵרִית אֲסוֹנֵנוּ.

(עמ' 129)

מהי חוקיות הקיום המתוארת בשיר זה? כל ההיסטוריה שכאן נתונה בתוך סוגריים של אסון. אנו מתקיימים בחיקו המצמית עד שבא אסון חדש ומכניס אותנו אחר כבוד אל גבולות ממלכתו. ובינתיים אנחנו מתקשים לנשום, מותקפים בידי נחילי נמלים ריאליים או סמליים, נכווים ונפצעים, ואז נקברים מתחת לאבק ולעפר. ממעגל אימה זה אין מחלץ. ומעל הכל מרחפת הטאוטולוגיה המייאשת: "מָה שֶׁנִּשְׁמַע כְּמוֹ יְבָבָה הָיָה יְבָבָה". ועוד שמונה שנים קדימה, בשנת 2017, אנו נתקלים בשיר 'האור'. כמו רבים מהשירים בפרוזה של טל ניצן גם הוא מעמיד במרכזו חלום, וליתר דיוק סיוט. גם הפעם ננקטת לשון רבים כדי לתאר ספינה שמיטלטלת בין שמים לתהומות־ים, כאשר המצויים על סיפונה "מְבַקְּשִׁים נַפְשָׁם לָמוּת [...] כָּל אֶחָד מֵאִתָּנוּ יִחֵל לְבֹאוֹ הַמְּהִיר שֶׁל הַמָּוֶת שֶׁיִּגְאַל אוֹתוֹ מֵהִתְעַלְּלוּת הַיָּם" (עמ' 57). בתוך זה קיים אולי שביב תקווה אנושי להינצלות, כשהמאוימים נאחזים בייאושם בכרטיס קרטון המהווה את "אִשּׁוּר הַיְּצִיאָה מִן הַנָּמָל לְהוֹלְכֵי רֶגֶל" (שם). העובדה שהכרטיס הנרטב הולך ומתמוסס ביד מחזקת את התחושה שמעטים, אם בכלל, יזכו לשוב אל היבשה.

מראות האסון נחלקים אפוא לשני חזיונות עיקריים: מה שנקבר מתחת לאדמה ומה שמתכסה במים. מי שעקב אחרי השימוש במוטיב המים (הים, הגשם) לאורך השנים לא יתפלא ששיר הנושא 'אטלנטיס', החותם את חטיבת השירים החדשים, מעמיד תמונה טוטלית של טביעה שאין ממנה מוצא:

## אטלנטיס

חָצֵר שֶׁרָצְפָה כֻּלָּהּ וְהוֹתִירָה רַק שִׂיחַ וְרָדִים בַּפִּנָּה
חַרְטוֹם שָׁחֹר רוֹטֵט וּנְבִיחוֹת נִזְעָמוֹת דֶּרֶךְ כְּבִיסָה
חֲתוּלָה שְׁתוּמַת עַיִן עַל גָּדֵר, מַבָּטָהּ הֶחָרֵד
עֲרֵמַת בְּגָדִים לְיַד הַפַּח מְצַפָּה לְהֵאָסֵף
חָשַׁכָּה יוֹרֶדֶת מַהֵר
נוּרָה חֶסְכוֹנִית בְּחַלּוֹן מֵאֲחוֹרֵי הַפְּסִיפְלוֹרָה
פָּנִים שְׁטוּפוֹת אוֹר כְּחַלְחַל מִמָּסָךְ
יַלְדָּה עַל אוֹפַנַּיִם קוֹרֵאת בִּבְכִי לְאֵם לֹא־מְחַכָּה
עוֹד שְׁתֵּי יְלָדוֹת, הַקְּטַנָּה רְכוּבָה עַל מֹתֶן אֲחוֹתָהּ –

אֶת כֻּלְּכֶם אֲנִי רוֹאָה כְּבָר מִתַּחַת לַמַּיִם.

(עמ' 74)

* גילוי נאות: במשך השנים פרסמתי בהוצאת "קשב לשירה" אחדים מספרי השירה שתרגמה טל ניצן מספרדית וכן את ספר שיריה **להביט באותו ענן פעמיים**. בעמוד האחרון של המבחר הנוכחי אני אחד משלושה שזוכים לתודה.

נשים לב שמה שטובע מתחת למים שעתידים לכסות על כולנו בהימס הקרחונים איננו גן עדן. בעולם המתואר בעין חדה באמצעות קטלוג של פרטים ואירועים יש קשיות (הריצוף מדביר הפרחים), צרימה (נביחות הכלב הנזעמות), נכות (החתולה שתומת העין), עליבות (ערמת הבגדים שמישהו נזקק ייקח) ואדישות (ילדה שבוכה לאימא שאינה שומעת). חיים לא ממש יפים אבל עדיין חיים. ואז יורד ערב על כל התמונה הזאת והדמיון נע קדימה בזמן ורואה את אחריתם של החיים הללו. מי שלא קרא בעיון את שיריה של טל ניצן יופתע מהשורה האחרונה, המבודדת מגוף השיר, אולם הקרקע לסיום הזה התבססה (או שמא התמוססה) שנים רבות לפני כתיבתו.

חטיבה אחרת של שירים, שגם היא אינה נטולה חרדות קיומיות, עוסקת בסכסוך היהודי־ערבי. נזכיר שטל ניצן ערכה בשעתו את האנתולוגיה **בעט ברזל: שירת מחאה עברית 1984–2004** (חרגול, 2005). כבר בספר שיריה הראשון **דומסטיקה** נדפס השיר 'דָבָר שֶקֶט' המתאר את תחושת האשם הכבדה על שגורלה שפר עליה. ביתה־מבצרה עודנו עומד על תלו והיא שותה כוס קפה וקוראת במוסף הבידור בעוד שלא רחוק נמשך והולך סבלם של קורבנות הכיבוש:

"אֵין דָבָר שֶקֶט יוֹתֵר/ מֵהַמַכּוֹת הַנִּחָתוֹת עַל אֲחֵרִים,/ אֵין אִיּוּם קָטָן יוֹתֵר/ עַל מְנוּחַת הַנֶּפֶשׁ הַשְּׁבֵעָה./ הִתְּבּוֹסָה בְּעֵינֵיהֶם אִלֶּמֶת,/ זְרוֹעוֹתֵיהֶם/ נִשְׁמָטוֹת בְּשֶׁקֶט" (עמ' 90).

דממת הבוקר הנעימה ואווישת דפי העיתון אינן מכסות על המודעות שמדובר בפריווילגיה כאשר בקרבת מקום נהרסים בתים ומשפחות.

סכסוך הדמים אינו מאפשר לקיים חיי שגרה משפחתיים והוא פולש שוב ושוב אל ד' אמותיה של המשוררת. פעם המראות המזוויעים נגלים אליה בשנתה: "בַּלַּיְלָה בָּא אֵלַי/ הַנַּעַר מֵהָאוֹטוֹבּוּס הַמְּפֻיָּח" (עמ' 121). פעם אחרת היא חושבת על גורל הבן שלה, שהחתול שרט אותו בידו, לעומת בן גילו שביתו נחדר ב"קְלִיעֵינוּ הַיְּעִילִים" ('חאן יונס', עמ' 119). בתמונת הסיום הריאליסטית של השיר הזה הדוודים המנוקבים שעל גג הבית מגירים מים וההאנשה "עַל לְחָיֵי הַבַּיִת" מעבירה את התיאור לממד שבו הבית בוכה מרה על הגורל הפלשתיני.

ב'המטרה', המזעזע מבין שירי המחאה האנטי מלחמתיים של ניצן, אפשר לראות מעין המשך ישיר לשירה של דליה רביקוביץ 'אמא מתהלכת'. ניצן כללה את השיר של רביקוביץ באנתולוגיה **בעט ברזל** בשער 'ואם הוא ילד, יש מי שאוסף אותו?' והוא נדפס שני עמודים לפני שירה שלה. אצל רביקוביץ תוארה אֵם ערבייה שנושאת בבטנה עובר מת שנהרג "בִּנְסִבּוֹת פּוֹלִיטִיּוֹת בִּטְחוֹנִיּוֹת". רביקוביץ פרטה בקטלוג ארוך של ארועים מילדות נורמלית את מה שלא יזכו לו הילד ואמו.

בשירה של ניצן מדובר במבט בקורבנות דרך כוונת של רובה. הדבר מאפשר לדייק בפרטי הפרטים וגם לשחזר את האיום המתמיד שבו מצויים האזרחים הערבים. ציון שמות הקורבנות, גילם, יחסיהם המשפחתיים, העובדה שיש יולדות ערביות שאינן יכולות להגיע לבית חולים כדי לבצע את הטבעית בפעולות אלא כורעות ללדת "כְּחַיַּת הַשָּׂדֶה לְעֵינֵי הַחַיָּלִים" (עמ' 98), ולפעמים גורלן מר כגורל האישה שבשיר: "וְאַחַר צָעֲדָה עֲשָׂרָה קִילוֹמֶטֶר/ הָלוֹךְ וְשָׁתוֹת,/ נוֹשֵׂאת בְּיָדֶיהָ הַפְּשׁוּטוֹת/ אֶת הַוָּלָד הַמֵּת, כְּמִנְחָה" (עמ' 98–99).

בלב כל זה מפעמת החרדה ההורית, הגופנית, גם לגורל ילדיה שלה בעולם. למשל, בשיר המוקדם 'אחרי התספורת', משנת 2002, שבו המשוררת צופה בבתה הקטנה ומבינה את חוסר אוניה שלה כאֵם: " [...] עוֹרֵךְ הַשִּׁקּוּף אֲפִלּוּ לֹא מַעֲמִיד פָּנִים./ לֹא חֶלְבִּי וְלֹא גּוּפִי וְלֹא שְׂעָרִי/ הַמִּתְאָרֵךְ לַעֲטֹף אוֹתָךְ/ יַחְצְצוּ בֵּינֵךְ וּבֵין/ הָאוּלְטְרָה־סָגֹל שֶׁל הַחַיִּים" (עמ' 81).

מעגל האימה הקיומי – האישי והציבורי, החברתי, הצבאי והפוליטי – מקיף אפוא מכל עבר. הוא כולל אירועים רבים שפולשים אל עולמה של הכותבת משל היתה כליא ברק של אסונות מן הארץ ומן העולם. הילדה ברובע סן מרטין שנדרסת בתאונת פגע וברח (עמ' 28), הזקנים שנמאסו עלינו (עמ' 47), האדם חסר האונים שאיבריו ממאנים להישמע לו (עמ' 49), החוקר הרע שאף הוא נזקק לעזרה (עמ' 53), האֵם שמגלה כי ילדה משתתף בפיגוע רצחני (עמ' 56). דומה שניצן מזדהה עם איריס מן השיר DMNT שאותה היא מכנה "גְּבִרְתֵּנוּ שֶׁל הָאֲבֵדוֹת" (עמ' 45) ואוספת לחיק שירתה החומלת את כל האובדים והאבודים.

עד כמה אין אפשרות לחמוק מהאסון הפוליטי והקיומי מדגימה טוב מכל הסצנה הבאה בשיר 'בימי כּוֹלֶרה' שבציטוטו נחתום. זוג מצוי במיטתו, מנסה לשווא להתרכז במעשה האהבה ולהתעלם מן ההרג וההרס אך איננו יכול להפנות את גבו לאימי המלחמה ולשינויי האקלים ההרסניים. כמו במשחק מחבואים נורא האסון הוא מלפניו, מצדדיו, מאחוריו וגם מעליו, כלומר מכל צדדינו שלנו, הכותבים והקוראים המודעים. אלה האחרונים בוודאי הבחינו שהמילה 'אהבה' נעלמה מהכותרת של השיר שרומזת ליצירתו הנודעת של מארקס **אהבה בימי כולרה**. הלכה האהבה ונשארו רק המלחמה והמחלה של עולם נגוע ופגוע:

## בימי כּוֹלֶרה

פָּנֵינוּ זֶה לְזֶה,
גַּבֵּנוּ לְפָרְעָנִיּוֹת הָעוֹלָם.
מֵאֲחוֹרֵי הָעֵינַיִם
וְהַוִּילוֹנוֹת הָעֲצוּמִים,
בְּבֵת אַחַת
שָׁרָב וּמִלְחָמָה.
הַשָּׁרָב יָפוּג רִאשׁוֹן,
רוּחַ קְלוּשָׁה
לֹא תָּשִׁיב אֶת
הַנְּעָרִים הַיְּרוּיִים,
לֹא תַּצִּן
אֶת חֲרוֹן הַחַיִּים.
הַבְּעֵרָה
גַּם אִם תִּתְמַהְמֵהַּ בּוֹא תָּבוֹא,
מַיִם רַבִּים לֹא יְכַבּוּ וכו',
גַּם יָדֵינוּ שֶׁלָּנוּ אָרְכָּן
יָפָה רַק לְגֵוֵנוּ:
אֲנַחְנוּ הָמוֹן קָטָן מוּסָת
לְהִלָּפֵת לְהִתְנַשֵּׁךְ
לְהִתְבַּצֵּר בַּמִּטָּה
שָׁעָה שֶׁבָּאוּזוֹן מַעֲלֵינוּ
מִתְרַחֵב חִיּוּךְ לַעֲנָנִי.

(עמ' 89)

## .....מאות / רפי וייכרט.....

### מיתוסים

אַת קשורה לסלע שלך, אנדרומדה. אומרים שזה היכנשהו בים של יפו. לך דע. פרסאוס שלך לא צפוי להגיע בלילות הקרובים וצעקתך מרעידה את פני המים השלווים. יושבי קפריסין וכרתים חושבים שזאת רעידת אדמה. גם השם שלי מתחיל באות פ׳. אני כבול לסלע מרוחק, על הר נשפה. אומרים שזה במקום כלשהו במרחבי קווקז אבל באפלה הגדולה ההתמצאות קשה כמו המציאות. אני מחכה למגח כנפיים באוויר ולהלמות מקור חד בקרבַי. בינתיים אני מקשיב לצלילים מכיוונך, עולים מגופך בניגון של דווי. בלילה, כשהגלים בקרבתך נרגעים, אַת שומעת את קולי מגיע ממרחק. כל אחד מאיתנו וסלעו שלו, כל אחד וכבליו והסבל הזה, הלא נמחק.

עדי דקל

# רוח חופשית

**קולט: הטהור והטמא, מצרפתית: ניר רצ׳קובסקי, אפרסמון 2019, 147 עמ׳**

הסופרת הצרפתייה קולט (Sidonie-Gabrielle Colette ; 28 בינואר 1873 – 3 באוגוסט 1954) נחשבת עד היום לכותבת פורצת דרך. ההתחלה לא היתה מבטיחה. בצעירותה נישאה קולט לסופר אנרי גוטייה־וילאר שהיה מבוגר ממנה בחמש־עשרה שנה. כאשר גילתה את כישרון הכתיבה שלה, ביקש ממנה וילאר להעלות את זיכרונותיה מבית הספר, ופרסם זאת תחת שמו שמו, בספר **קלודין בבית הספר**, שיצא בשנת 1900. לקולט נדרש זמן להיחלץ מהבועה הבורגנית שלא האירה לה פנים, מבעל שתלטן וממציאות לא מתגמלת. היא גילתה את עצמה כרקדנית קברט ולאחר שעזבה את בעלה, החלה לקיים מערכות יחסים עם מאהבות ומאהבים שונים. למעשה, אפשר לומר שהמיניות מעולם לא היתה מבחינתה משהו מוגדר הנובע מתכתיבים חברתיים, אלא מכורח המציאות האותנטית שלה.

ספר זה ראה אור במקור בשנת 1932 ונקרא Ces plaisirs... („התענוגות הללו..."). רק בהמשך שונה שמו ל"הטהור והטמא". בסיפורים המובאים כאן, שממשיכים אחד את השני כנובלה עדינה, מחושבת מילים, מציינת קולט כי על עצמה היא כותבת. זה סיפור חייה המובא בסיפורים קטנים, כמסע אוטוביוגרפי אל תוך הגוף והנשמה. סיפורים המאופיינים בסיטואציות קטנות שחוותה בעצמה בימיה בפריז. התיאורים רגישים, מדויקים וארוגים להפליא. עם זאת, הטקסטים של קולט אינם קלים לעיכול, וזאת מפני שהם באים מבפנים. היא כתבה מתהומות הנפש החופשייה, שנחבטה בבורגנות מדכאת שהתנגשה עם אישיות דומיננטית כשלה.

אנחנו נתוודע לרחובות פריז, לדמויות דוממות באופיין מחד, ואל דמויות דומיננטיות מאידך. דמויות המכריחות את קולט להתמודד עם עצמה. עם הכניסה למאורת סמים אפופת סודות, אופיום וקוקאין. עם המשיכה לעישון והדחייה ממנו בו זמנית. עם הפחד להיכנס פנימה לתוכך, אך בו בזמן התאווה הבלתי פתורה לכך. היא תספר לנו באיטיות על ניסיונה עם חומרים משכרים, על מה שהם עוררו בה והעוצמה שבהם, והאנשים שנועצים בה מבטים, חשדניים כלפיה, ותוהים אם היא מבקרת במאורה זו מאותן סיבות שהן נמצאים שם, או לצורך חקירתה העיתונאית. היחסים במקום הזה מבוססים על תת התרבות סביב העישון והרעבתנות המינית. בה, ככותבת, עולות המון שאלות. הספר הזה מבטא את חיבוטיה לאורך כל הסצנות המרכיבות אותו, סצנות קטנות וכתובות באופן משכנע.

היא מספרת לנו על יחסיה עם שרלוט, בחורה שפגשה במאורת העישון. שרלוט שהיתה בעיניה של קולט קסומה ומסתורית, ואולי גם שקרנית. וכאן העיסוק בשקר שבאהבה, תעלומת הבשר, אמת שאינה אמת ויש בה הסתתרות והסתרות, ואת כולן מגלמת שרלוט. השתיים מדברות על דברים אינטימיים, למרות שהיכרותן מועטה ביותר, וקולט מודעת לכך ששרלוט באה ממקום אחר, ודואגת רק לעצמה.

קולט מגלה עולם שלם של תובנות, רגשות ומיניות. לעתים זוהי מיניות זועמת, לעתים חבויה, ומשורטטים לנו דיוקנאות מופלאים של גברים ונשים, שהיו עמה בקשרים שונים ושעליהם היא כתבה בתוגה רבה. כתיבתה מבטאת עצבות ורגש רב, חיפוש עצמי והמון שאלות.

בכתיבתה נהגה קולט להביא את דבריה ברגש רך, להיכנס פנימה לנפשו של האדם שהיא פגשה, מתוך סקרנות בריאה לגבי אהבה ומיניות שהיא ידעה טוב כל כך להביע. ולכן הספר המיוחד הזה מיטיב לבטא את אישיותה של הכותבת: "מובן מאליו שתעשו שטויות, אבל עשו אותן בהתלהבות", כך אמרה בריאיון עיתונאי. ספר זה בהחלט מעלה את רוחה החופשית, הפמיניסטית והמקבלת. קולט לקחה חלק גם בעולם השירה המודרנית והציור המודרני, ועשתה זאת בשיתוף פעולה עם ז׳אן קוקטו. השניים כתבו יחד את הספר **הגנים של פלה רויאל** (1930) המתאר את היחסים ביניהם ואת אורח חייהם. הספר זכה להצלחה מרובה ולביקורת אוהדת בכתבי עת לספרות.

קולט נחשבה לאחת מהכותבות הצרפתיות המתוחכמות והמקוריות בספרות הצרפתית, וקולה נחשב יוצא דופן עד היום. שפה שאינה בעלת גוף ואינה כפופה למגדר, וזה מה שהופך את כתביה מיוחדים כל כך. היא פרסמה כחמישים נובלות שחלק מהן אוטוביוגרפיות. היא הרבתה לעסוק במאבק הכרוך ביחסים רומנטיים ובאהבה על רקע של יפי הטבע. הנובלה המפורסמת ביותר שלה, "ז'יז'י", עובדה למחזה שהוצג בברודוויי ולסרט קולנוע בכיכובו של מוריס שבלייה.

ניתן להרגיש את קולט בכל עמוד בתרגומו המופלא של ניר רצ'קובסקי, שהצליח לצייר דרכו במדויק את אישיותה החדה והאמביוולנטית כאחד. ◆

## אפרת מישורי | נתקלתי בשיר רב יופי

### צהלה כהן בר־לב

### התעלות

וְאָז, בְּרֶגַע הַקָּרוֹב לַנְּפִילָה
לָקַחְתִּי אֶת הָעֵט כָּתַבְתִּי
אֲדָמָה

זה שיר שעוצרים עליו ברגע הקרוב למעבר הלאה ולא ממשיכים. האדמה בסוף מהי?

## יואב איתמר

# רימית את החיים והם רימו אותך

**ארז מירנץ: סופו של ההרג הטבעי, נובלה מקוונת, בית אוצר, 2020**

על כן יעזוב בן את אביו ואמו / ואיש את אשתו ודבק במותו (חנוך לוין, "חיי המתים")

ארז מירנץ הוא יוצר ייחודי בעולם התרבות הישראלי. הסיפורים שהוא מספר הם בדרך כלל בלתי שגרתיים, גם כשהוא זונח את תחומי הפנטזיה או הרחקת העדות לארצות דמיוניות. שמחתי לקבל לאחרונה את הגרסה הסופית של הנובלה "סופו של ההרג הטבעי", שאורכה רק 7000 מילים, אבל היא מעט המחזיק את המרובה.

הנובלה מספרת על יובל, מעין פיטר פן מבוגר, לוביסט במשרד תל־אביבי, שמגלה בבדיקות שגרתיות שהוא חולה במחלת הודג'קין, אלא שבמקום לטפל במחלה ולהינצל, הוא מעדיף לנהל את חייו בצל המוות המתקרב אליו עקב בצד אגודל. מצד אחד הוא מבקש ליהנות מהסטטוס שלו כחולה, מצד שני הוא מעדיף להחליף את ההקרנות בבית החולים בהקרנות בסינמטק, כי קשה לו להתמודד עם זהותו כחולה. הוא משקר להוריו, לאהובותיו, לחבריו, לתלמידים שמבקשים לשמוע את חוויותיו ותובנותיו כחולה, והכל כדי לשמור על גבולותיו, ועל החירות שהוא שואף לה.

פיטר פן אמר בספרו של ג'יימס מתיו בארי כי "למות הרי זה בוודאי מעשה־הרפתקה" ואין ספק שמוטו זה מלווה את כל צעדיו של הגיבור בנובלה, אלא שעל עניין זה נוספים עוד שכבות ורבדים, המשקפים את התחומים שבהם עוסק מירנץ ביצירותיו השונות. יש בנובלה למשל עיסוק במהות הנעורים הבאה לידי ביטוי במערכת היחסים של יובל עם אווה דונסקי, בת השכנים הצעירה. הם מנהלים מערכת יחסים שמזכירה את זו של אבלר ואלואיז, ומתאפשר לגיבורה להביא את מצוקות גיל הנעורים לידי ביטוי, ויותר מכך - יש ביניהם מערכת יחסים מיוחדת, שאפשר להגדיר אותה כסיפור אהבה בין בן דור ה־X לבת דור ה־Z. וכך הנערה הופכת לאהובתו האחרונה ולאשת סודו האפל.

עוד עניין בנובלה הוא השאלה לאן נעלמת ההבטחה של האדם כיוצר לאורך חייו. כפי שאומרים עורכי הספר: "במעין התפרצות אדלריאנית מתגלים כל הזכרונות, כל התקוות, כל היתרונות וכל החסרונות של האדם היוצר ושל הילד הפנימי שבו".

רובד נוסף - שכנראה נובע מהיכרות אישית של המחבר עם התחום - מציג לנו את האופן שבו מתנהלים לוביסטים במציאות, על מלוא הטרגדיה והפארסה של התנהגותם. עוד עניין שעולה מן הנובלה הוא השאלה כיצד אדם חילוני יכול להתמודד ולהכיל את חוויית המוות וכיצד אדם יכול להתכונן למותו.

האם יש תקדים בספרות העברית לסוג נובלה כזו? הספר היחיד שעלה לי כאסוציאציה הוא ספרה של שרון קנטור **זנב** (לוקוס, 2019): הספר של קנטור מספר על פרסומאי שקם בוקר אחד ומגלה שיש לו זנב, אלא שבניגוד לספרה של קנטור - שמסתיים בנימה חיובית, למסתו של מירנץ יש סוף עצוב, שלא אחשוף אותו כאן. בזמן הקריאה נזכרתי באמירתו של של סילברסטיין, מחברם של **העץ הנדיב** ו**החתיכה החסרה**: אין סופים שמחים. סופים הם החלק הכי עצוב, אז אנא תנו לי אמצע שמח והתחלה מאוד שמחה", ואין ספק שמשפט זה מגדיר יפה את דרכו של מירנץ בנובלה זו.

**סופו של ההרג הטבעי** הוא ספרו השני של ארז מירנץ. גרסה קודמת של **סופו של ההרג הטבעי** פורסמה בכתב העת האמריקאי The Write Launch וכן הופיעה באוסף הסיפורים של מירנץ שיצא בגרמנית ובספרדית. ◆

את הנובלה ניתן להשיג ב: https://tinyurl.com/endof2020

עופרה מצוב־כהן

# ״אשה יוצאת מתוך האבן״

**מרים נייגר־פליישמן: שיר למרים, הקיבוץ המאוחד 2018, 126 עמ׳**

הספר המאגד שירים שכתבה מרים נייגר־פליישמן בין השנים 2007–2018, נושא את שמה של המשוררת. עולה מכך השאלה מה טעם מצאה לעשות כן, שהרי ״יהללך זר ולא פיך״ ובכלל, כדי להכיר את המשוררת יכול הקורא ההדיוט להיעזר בערכים אלקטרוניים המצויים ברחבי המרשתת. השיר ׳שיר למרים׳ מציע תשובה חלקית לשאלה זו: הדוברת פונה לדמותה המקראית של מרים, אחות משה רבנו, שלה היא מקדישה את השיר בחגיגיות: ״שִׁיר לְמִרְיָם בְּעָמְדָהּ עַל שְׂפַת הַיְּאוֹר:/ מִסִּפְרַיִת הַיְּקוּם שֶׁלָּפְתִּי דְּמוּתֵךְ, מִמֶּרְחַקֵּי מִקְרָא קְרָאתִיךְ./גִּלְשִׁי עַל סְלִיל הַזְּמַן, עֲלִי עַל הַמָּסָךְ,/תְּפִפִים יְתוֹפְפוּ מֵאֲלֵיהֶם וְנֶאֱמַר הַלְלוּיָהּ״.

הדוברת חשה קשר עמוק ומיוחד למרים. להבנתה, לדמותה של מרים המקראית מקום חשוב במורשת החברתית־היסטורית, אך קולה כמעט שלא נשמע. הדוברת דוחקת בדמות המקראית ומעודדת אותה לבטא את אשר על לבה, לומר את עמדותיה בציבור ללא חשש: ״עֲלִי נָא, בְּאֵר נוֹדֶדֶת עַל מְקוֹמָהּ,/ כְּבוֹד בַּת הַשִּׁיר לָךְ קַשּׁוּב,/ אִמְרִי אֶת אֲשֶׁר עִם לִבֵּךְ, עֲנִי לָהֶם שׁוּב וְשׁוּב!/...בּוֹאִי אִשָּׁה, עֲלִי מִן הַנִּשִּׁיָּה,/.../ מָה תִּתְמַרְמְרִי.../ אִם קוֹלֵךְ לֹא נִשְׁמַע״. נראה שהדוברת המזדהה, לעתים מבקשת לקיים את אשר היא תובעת ממרים, שפעלה דומם, בסתר, הרחק משדה הראייה, ״מוֹשֶׁכֶת חוּטִים בְּחָכְמָה חֲרִישִׁית״. היא מספרת את אשר על לבה, וחושפת טפח וטפחיים מתובנות חייה. באמצעות הדמות המקראית מוסרת הדוברת את תפיסותיה לגבי נוכחותה שלה ואולי של דמויות נשיות אחרות שהיא משרטטת בספר.

הדוברת רואה עצמה כבעלת יכולת להציג חוויות מזווית מיוחדת. בחוויה זו היא נשענת על שירו של אביגדור המאירי, ׳בלבנת־הספיר׳: ״...בֹּקֶר אֶחָד הִשְׁכַּמְתִּי לָקוּם/ וְהִנֵּה מִלְּבֵנַת־הַסַּפִּיר/ מְטַר־זֹהַר עָנֹג מַעְתִּיר...״ המתאר חוויה ייחודית, שבה הדובר עד לעלייתו של אור ייחודי שמגיה את היקום ואווירה ייחודית זו מאפשרת לו להיחשף, כך ״כָּל הַיְּצָרִים יָצְאוּ מִן הַכֶּלֶא״ ולתאר את מרחביו הפנימיים. נראה שהשיר של המאירי משמש כאור הייחודי לדוברת כאן.* בשיר ׳שירים מן הממד הרביעי׳ היא מתארת את מקורות שירתה בהסתמכה על עולם פנטסטי, שמכונה בפיה ״הממד הרביעי״:

״שִׁירִים מִן הַמֵּמַד הָרְבִיעִי בּוֹקְעִים אֵלַי מִתּוֹכְכֵי ׳חוֹר תּוֹלַעַת׳,/ מִבֵּין הַקְּפָלִים הַקּוֹסְמִיִּים שֶׁבִּסְלִילֵי הַדִּי.אָן.אִי./ וְהַדִּבּוּר שֶׁמִּתַּחַת לַדִּבּוּר נָחְשָׁף לְאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ הָעַזָּה/ וּבְעֵרַת כִּתְמֶיהָ/ וְנִשְׂרָף״ (עמ׳ 9)

הדוברת היא בעמדה ייחודית, זו המקשרת בין עולם הממשות לעולם ״מן הממד הרביעי״. היא ניחנה בכישורים מיוחדים, על אנושיים, שבאמצעותם היא מכירה היטיב את מאפייניו הפיזיקליים של המרחב בעולם הממשי ואת המרחב שבעולם ״מן הממד הרביעי״: ״דְּמוּיוֹת מְהַלְּכוֹת עַל אַנְטִיפּוֹד״. אור האמנות הייחודית, הפנטסטית, שנוצרת בממד אחר, בוקע אל הדוברת ומגיע אליה ״מִתּוֹכְכֵי ׳חוֹר תּוֹלַעַת׳״ כדי להביא לעולם שירים. כלומר, השירים המגיעים מתהווים הודות לממד שלא לכל ישות יש גישה אליה. במובן זה הדוברת היא נבחרת ובניגוד למרים ששתקה ולא ביטאה את אשר חוותה, מבקשת הדוברת לקיים את השליחות שהוטלה עליה ולמלאה.

היא משתמשת בכוחה המיוחד כדי להאצילו על נשים אחרות, באשר הן, ופונה אליהן. תחילתה של הפנייה היא במסעה הפנימי, שהיא חווה בינה לבין עצמה: ״אִשָּׁה טְיוּטָתִית/ זְקוּקָה לְרְוָחִים בֵּין צִיּוּנֵי הַדֶּרֶךְ,/...אִשָּׁה טְיוּטָתִית,/ פְּרְשִׁי אֶת כַּפּוֹתַיִךְ אֶל הַדְּבָרִים הַלֹּא נִרְאִים״ (עמ׳ 18). המסע הפנימי הוא דואלי, לא רציף כי אם מהוסס וקטוע. הדוברת המודעת לתהליכים הפנימיים מסבירה ״עוֹד מְעַכֶּלֶת אֶת הַתַּפּוּחִים הַנּוּגִים/ שֶׁהֻגְּשׁוּ בִּימֵי שַׁחְרָהּ.״

את השליחות הזאת הדוברת ממלאת כמעט בכל תנאי ומצב. בהשאלה מלשון הדיבור, היא ממציאה את עצמה מחדש. ואכן, בשיר ׳מתוך האבן׳ היא מציינת באמירה אוקסימורונית סיטואציה שבה ״אִשָּׁה יוֹצֵאת מִתּוֹךְ הָאֶבֶן/ וְהִיא לֹא פֶּסֶל חָצוּב/ אִשָּׁה יוֹצֵאת מִתּוֹךְ הָאֶבֶן/ כְּמוֹ הָיָה בִּגְדָהּ/ אֵינָהּ נִלְחֶמֶת רַק נֶחְלֶצֶת/ מִתְנַעֶרֶת/ וְעוֹטָה עַל גּוּפָהּ לְבוּשׁ קַל לְרוּחַ עֶרֶב/ אֲבָל עוֹדֶנָּה מַחֲזִיקָה בְּתִיקָהּ/ שָׁחֹר וָמֵת.״ (׳מתוך האבן׳, עמ׳ 24).

האבן יכולה לייצג תכונה אנושית, עקשנות ואף קושי, מכשלה, אך גם מרמזת לעוצמות הגלומות בדוברת ולנחישותה. המשפט ״וְהִיא לֹא פֶּסֶל חָצוּב״ מציינת את עצמאותה ואת תשוקותיה לעצב בכוחותיה שלה ועל פי תפיסותיה את עצמה ומצביע על יכולת ההשתנות שלה ויותר מכל ואולי ראשית לכל, על הוויטליות שהיא חשה חרף המטען שהיא נושאת.

בסיום השיר – פואנטה שמבססת את המציאות של הדוברת מרמזת לעבר שהיא נושאת עמה מבחירה, ״עוֹדֶנָּה מַחֲזִיקָה בְּתִיקָהּ״ הגם שאינו נעים. ה״עוֹרֶב״ אמנם אינו מציק לה, אינו משמיע קול, אך הוא חלק מחוויותיה. הדוברת יכולה לשנות את תכולת התיק שהיא נושאת עמה וגם באפשרות זו, שנובעת מהחלטה ומבחירה שלה, יש עוצמה.

עניין נוסף שבולט בשיר ומחזק את עוצמותיה של הדוברת הוא תנועת הזרימה שמלווה את הטקסט, החל בהיחלצות הנפש מן הקושי מתוך קבלת הקושי ולא מתוך עמדת התנגדות ומרי, המשך ביציאתה מן המצב, מן האבן, ״אֵינָהּ נִלְחֶמֶת רַק נֶחְלֶצֶת״, וכלה בסיטואציה החדשה שבה הבגד הקליל מרמז לזרימתה של הדוברת, ורוח הערב שמאופיינת בדינמיקה וברמז לסוף ולהתחלה חדשה.

נראה שרק תהליך פנימי ייחודי וסובייקטיבי של הדוברת מעניק לה את היכולת לעוץ לאחרות ולדרבן אותן לקום, ליצור, לחיות: ״בִּקְעִי אֶת בִּטְנְךָ מִבִּפְנִים/ וְיָבוֹא בָּךְ״ (׳אישה טיוטתית׳, עמ׳ 18).

למוטיב הנשיות יש פיתוחים נוספים בשירים אחרים בספר. בשיר 'חיסון עצמי' (שם, עמ' 19) קמה ועולה מתוך הדוברת דמותה של שחרזדה, בעלת הדמיון העשיר שמביא להצלתה מדי לילה, ושוב להתמודד בו מחדש:

"שֶׁחֲרָזָדָה קָמָה בְּתוֹכִי, בִּמְחוֹלָהּ מוֹסִיפָה צְעִיפִים עַל צְעִיפִים/ כָּל יוֹם קוֹלַעַת עַצְמִי לְצַמּוֹת, מַצְמִיתָה אֶל גּוּפִי/ וּמוֹלִיכָה שׁוּב שׁוֹלֵל/ וְכָל לַיְלָה־עֲלִילָה וְשִׁבְרָהּ."

בשיר 'החלומות שלי' מתוארת הדוברת "ככלה" בעלת אפיונים ייחודיים המרמזים על ציפיות מחוויה מוכרת. הדוברת מבחינה בהבדלים שבין הכלה שהיתה לכלה שהיא מתהווה בחלום. משחק המילים "כלה", המכוון לתחילתם של חיים חדשים לבין הפועל "כלה", ממחיש את ההבנה של הדוברת שהסטטוס הנרקם אינו עומד להתממש, הלילה הולך וכלה וכך האפשרות להמשיך ולחלום הולכת ומצטמצמת עד להכרה הכואבת עם אור בוקר "שֶׁהֵאִיר הִזְכִּיר הִכָּה/ בָּאֱמֶת שֶׁלּוֹ, וְנָשַׁמְתִּי וְנָשַׁפְתִּי אֶת הַצָּעָקָה שֶׁרַק אֲנִי/ שָׁמַעְתִּי, שֶׁהָדְפָה אֶת הָעָרָפֶל שֶׁנָּח עַל בֵּית הֶחָזֶה."

גם בשירים נוספים האישה פועלת, מתנסה ומנסה: 'אישה כותבת הייקו' (עמ' 21), 'אישה חזקה' (עמ' 23), וגם בשירים שנשענים על חייה האישיים של הדוברת עצמה, כמו השיר 'בני' (79) שבו היא פונה לבעל המת, שהותירה אלמנה צעירה ואם לשני בנים קטנים. דומה שבשיר זה לנוכח החוויה הסובייקטיבית המתוארת מתקשה הדוברת לפעול כפי שרצתה:

"וְעוֹד אֵינִי יְכוֹלָה לְתָאֵר אֵיךְ אֶפְשָׁר הָיָה אַחֲרֶת,/ פְּרֵדָה שׁוֹנָה, חַיַּי, אֶפְשָׁרוּיוֹת,/ תָּמִיד עוֹמֶדֶת מוּל אֶפְשָׁרוּת וּמִתְכַּלֶּה לְאָבָק./ פַּטִּישִׁים מַכִּים עַצֶּבֶת עַל חַיַּי/ בְּזִיגְזָג חַשְׁמַלִּי/ סְעָרָה שֶׁאַף כַּלִּיא בָּרָק לֹא יוּכַל לָהּ."

הגורל חזק מכל אפשרות מלאכותית או אנושית, שתחתור לשנות את שעומד להתרגש. האפשרות האחרת שעומדת לרשותה של הדוברת – לקבוע ולתכנן, לסדר ולערוך – ניכרת בעריכת הספר: זה מחולק לשישה שערים ובפתיחת כל שער שיר של אביגדור המאירי, המתכתב עם השירים המובאים בו. נייגר־פליישמן מתכתבת עם תפיסות הדוברת בשיריה הלכה למעשה. מדברת, מביעה, פועלת ויוצרת ברבדים שהיא יכולה להם. באלו שאינה יכולה להם – היא יודעת: "אָדָם הוֹלֵךְ רַק בִּדְרָכִים שֶׁנִּפְתָּחוֹת לְפָנָיו" ('לבני מעבר לימים', עמ' 76). ◆

* עבודת הדוקטורט של מרים נייגר־פליישמן עוסקת במחקר שירתו של המאירי.

# ציפי שחרור

## ייסורייך נמר של נייר

אַתְּ נוֹשֵׂאת בְּמִקּוֹרֵךְ עֲשָׂשִׁית
וּכְנָפַיִךְ פְּרוּשׁוֹת
לְהַבִּיט מִמְּעוֹף הַצִּפּוֹר אֶל יִסּוּרַיִךְ.
וְהֵם נָמֵר שֶׁל נְיָר.
זְעִירִים מִגַּרְגִּירֵי חוֹל.
אַל יֵאוּשׁ! הָאִירִי אֶת הַבַּיִת כְּצִפּוֹר הָעֲשָׂשִׁית
וּרְאִי אֵיךְ אַתְּ מַפְרִיחָה פִּרְחֵי תִּקְוָה
טוֹבְלִים צוּף רִפּוּי
וּבְאֹמֶץ.

נִשְׁמִי! נִשֹּׂם!

## אם איש לא אוהבך, בואי אלי!

אִם זָקַנְתְּ פֶּתַע וְעֵינַיִךְ אוֹר עֲשָׂשִׁיּוֹת.
אִם לִבֵּךְ מִתְקַנֵּא בַּנֶּאֱהָבִים.
מֵצִיץ בָּאוֹהֲבִים. מִתְקַנֵּא בַּנְּעִימִים.
אִם אָזְנַיִךְ מִתְגַּעְגְּעוֹת לִשְׂפַת סִתְרֵי אַהֲבָה.
טַעֲמָהּ. רֵיחָהּ.
אִם צְחוֹקָם מֵעִיר בָּךְ פֶּתַע פַּחַד מְזִמּוֹת.
אִם אָשְׁרָם מַכְמִיר לִבֵּךְ וְאֵין אִישׁ אוֹמֵר לָךְ.
אֵין סוֹד בָּאַהֲבָה וְלֹא מְזִמָּה
אֵין שַׁעַר נָעוּל וְלֹא גָּדֵר גְּבוֹהָה.
בּוֹאִי! אַזְכִּיר לָךְ מְתִיקוּתָהּ
אִם אַךְ תַּחְסִירִי פְּחָדַיִךְ
לְהַרְחִיק מִמִּדְבַּר דְּמָמָה.
וּתְהִי פֶּתַע צְעִירָה מִסְתַּעֶרֶת
וּתְהִי פֶּתַע מַצִּילָה וְשׁוֹפַעַת
וְכָל גֵּאוּת הָאַהֲבָה יִשְׁטְפוּ בָּךְ אוֹקְיָנוֹס חַיִּים.
וּבְבֹקֶר גֶּשֶׁם רִאשׁוֹן מְצָחְצָח
יַעֲמֹד בְּפֶתַח הַלֵּב אִישׁ,
יַאֲזִין לְנַהֲמַת הַלֵּב הַכָּמֵהַּ לוֹמַר לָךְ
מִלִּים פְּשׁוּטוֹת כֹּה: 'אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ'

נִשְׁמִי! נִשֹּׂם!

מתוך שיריפוי – כוחה המרפא של השירה שבכתובים

משה גרנות

# פרלודים לזוועה

**איליה בר־זאב: בעקבות הזמן השרוף – בלז׳ץ, ׳עתון 77׳ 2020, 75 עמ׳**

הספר שלפנינו, שבו המחבר מנסה להתחקות אחרי קרוב לחצי מיליון יהודים שנרצחו במחנה ההשמדה בלז׳ץ, וביניהם משפחת אביו, מושתת על ידע חובק עולם בתרבות האנושית. התרבות שלמולה התרחשה זוועה שהמוח והלב אינם מסוגלים לדמיינה. למרות ששירי הקובץ עניינם קינה נוראה על כך, אפתח דווקא באדני התרבות שעליהם השתית בר־זאב את ההפלגה אל עולם הזוועה של השואה.

ראשית השם – **בעקבות הזמן השרוף** מזכיר בהכרח את סדרת הרומנים של מרסל פרוסט **בעקבות הזמן האבוד**. המחבר מצדו מפנה את הקורא אל סדרת הקונצרטים של ד״ר אסתרית בלצן ששמה ״שופן בעקבות הזמן האבוד״, שבמהלכם ניגנה את 24 הפרלודים של שופן. המחבר האזין לסדרה יותר מפעם אחת, ועל תבנית אותם פרלודים ביסס את קובץ השירים.

שופן בילה חופשה באי מיורקה עם אהובתו אז, זורז׳ סנד, שם העט של הסופרת אמנטין־לוסיל־אורור דופן, שבאחת מהיצירות הרבות שכתבה תיארה את השהייה במקום. שם סעדה סנד את שופן כשהתפרצה בגופו מחלת השחפת, ושם חידש המלחין את הפרלוד (שאיננו פתיחה ליצירה יותר גדולה, אופרה, סוויטה, פוגה וכד׳, אלא סוגה מוסיקלית עצמאית). מספרי הפרלודים, כשבראשם הכותרות שהעניק שופן ליצירותיו (אלגרו, לארגו, אג׳יטטו, לנטו, עם תרגום בעברית) משמשים פתיחות ל־24 השירים שבקובץ.

ברור לי שהמחבר התרשם מאוד מנגינתה של בלצן, אבל לא ברור לי מדוע בחר להכתיר כל אחד מהשירים בקובץ בכותרות הפרלודים של שופן; כיצד המלחין הפולני בן המחצית הראשונה של המאה התשע־עשרה קשור לשואה בכלל, ולמחנה ההשמדה בלז׳ץ בפרט? אולי ביקש המחבר לתאר את הפער שבין המלחין הווירטואוז לבין הקניבליזם של האיכרים הפולנים שחיפשו שיני זהב של המתים בבורות, כפי שמרומז באחד השירים? אולי הכותרות אמורות לנתב את הקורא אל מצב הרוח הישיר, או המנוגד, של השירים? למשל, בתרגום עברי – ״מלא חיים״, ״בשמחת חיים״, ״מתון ובעדינות״ – הכותרות מנוגדות בתכלית למשתמע מתוכן השירים. ואולי העובדה שבמחנה ההשמדה בלז׳ץ הובלו הקורבנות אל מותם בליווי תזמורת של נגנים, שהיו מיועדים גם הם להשמדה, וניגנו יצירות קלאסיות, ביניהן גם של שופן (ראו שיר 7)? אלו כמובן רק השערות.

עוד נזכרת – בקטעים המעניקים מידע לקורא – ד״ר רוחמה אלבג, שהדריכה קבוצה של ישראלים בלבוב, והיא שהפנתה את תשומת לב המחבר לקטע מתוך ״עיר ומלואה״ של עגנון שמופיע על אחת המצבות. אלבג היא מומחית לטופוגרפיה של הספרות העברית; היא מאתרת ארצות ומחוזות שבהם פעלו סופרים עברים (ראו ספרה **אל המקום בדרכים בעקבות סופרים**, 2015). הדוקטורט שלה הוא על עגנון, ולכן אולי הצביעה על הכתובת הזאת; אך מן הראוי לציין שיצירת עגנון כמעט שלא הזכירה את השואה, וגם לא את תקומת ישראל בארצו (להוציא הסאטירה הרדודה ״ספר המדינה״), כי הוא, כאדם דתי, לא יכול היה להכיל את האפשרות שאסון נורא כזה התרחש ללא חטא מקדים.

מקטעי האינפורמציה שבספר אנחנו מתוודעים לאימי מחנה ההשמדה בלז׳ץ, ולמשפחת אביו של המחבר שהושמדה שם. האב, משה וולפנהאוט, שעלה לארץ בשנות השלושים של המאה הקודמת (שיר 20), שירת בבריגדה ונלחם במלחמת העצמאות שבה נפצע קשה, הוא השריד האחרון למשפחה. כיוון שלא הזכיר את משפחתו שנספתה, מצא בנו את המידע ב״דפי עד״ שב״יד ושם״ (שירים 2 ו־22).

בשיר 1 מוזכרים ווי הברזל שבאמצעותם פערו את פיות המתים כדי לעקור מהם את שיני הזהב (גם שיר 12). בשיר 4 מרומז שיתוף הפעולה של המקומיים עם הרוצחים; בבלז׳ץ היו מאיצים בקורבנות להגיע ערומים אל ״בית המרחץ״ הוא תא הגזים (שיר 5); ״מול המקלחות ובתוכן, אלוהים אינו זקוק לבריאה.../ גם כך היא מושלמת להחריד״ (שיר 6). רודולף רדר, אחד משלושת הבודדים ששרדו את התופת של בלז׳ץ, מצטט קריאה נואשת של ילד בפתח תאי הגזים: ״אמא׳לה, / הן הייתי ילד טוב! חושך! חושך!״ (שיר 7). בשיר 9, שכותרתו היא ׳לארגו׳, כלומר, הנחיה לנגן ״אטי ורחב״, מתוארים הקורבנות הדחוסים בקרונות בקר, ומוזכר שירו המטלטל של דן פגיס ׳כתוב בעיפרון בקרון החתום׳.

במחנה בלז׳ץ נהגו להטיל על מאות אסירים להוציא את הגוויות מתאי הגזים, לדאוג לסילוקן ועוד מלאכות מזוויעות. על כל שגיאה קלה הענישו בירייה, ולאחר חודשים אחדים שלחו גם את הנותרים אל המוות, ומילאו את השורות בקורבנות חדשים. הממונה עליהם, סרדיוט סדיסט בשם שמידט, העניש את ״החוטאים״ בעשרים וחמש הצלפות שהקורבן נאלץ למנות בקול. מי שהתבלבל בספירה, ספג מחדש 25 הצלפות, ועד מוות. בשיר 12 מתואר סבו של המחבר תחת החוויה המזוויעה, תוך כדי השמעת מוסיקה. התזמורת ניגנה כדי להנעים את זמנם של הסרדיוטים, בעת שהעבדים היו מנקים את תאי הגזים ב״בית המרחץ״; אפילו בשאול של דנטה לא דמיינו עולם זוועתי כמו בבלז׳ץ (שיר 18).

חשבון מר עורך המחבר עם האל שברא את התופת. האל אינו ראוי לשאול את האדם ״איכה?״, אלא האדם הוא הזועק את שאלתו זו (שיר 14; האל מביט מהשמים על ערימות הגוויות, מגדלי נעליים, המלבושים והשיער של המומתים (שירים 13, 14); שותה דם חללים, קניבל בסמטאות העיר, שמלקט ילדים בטפריו כעוף טורף (שיר 16).

כיוון שאביו לא דיבר על משפחתו שנספתה, קרא עליה הבן, כאמור, ב״יד ושם״, וראה בדמיונו את סבתו רצה במנהרות המוות. צירל וולפנהאוט שנספתה בבלז׳ץ יחד עם בתה בת השנה, שלא הספיקו אפילו לקרוא לה בשם. הסבתא והסבא מוזכרים בשירים נוספים (שירים 2; 10, 15, 22).

שירים שונים מצטטים פסוקים מתהלים, שם מובעת תקווה

# איתי עקירב

*

לאחי

וַאֲנַחְנוּ שׁוֹרְפִים עַכְשָׁו אֶת הַשִּׂיחִים
הַנְּמוּכִים, דּוֹרוֹן,
שֶׁבָּהֶם בֶּטַח יִתָּפְסוּ צַמְּרוֹת הָעֵצִים,
כָּל חַיּוֹת הַיַּעַר.
אַל תִּשְׁאַל אוֹתִי לָמָּה.
יֵשׁ מַשֶּׁהוּ בַּבְּעֵרָה
בָּרֵיחַ הַמְּזַקֵּק שֶׁל הַדֶּלֶק
בַּהִתְפּוֹרְרוּת הָאִטִּית שֶׁל הַפֶּחָם
בְּעָשָׁן הַמַּחְנִיק הַזֶּה
שֶׁמַּזְכִּיר לָנוּ
אֶת כָּל־מָה שֶׁאֲנַחְנוּ.

## אמות המים

רַק עַכְשָׁו,
שֶׁאֲנִי רָטֹב עַד הַ
צַּוָּאר
וְלַמִּלִּים שֶׁלִּי אֵין
קוֹל רַק
צֶבַע,
אֲנִי יָכוֹל לְתָאֵר
אֶת־פָּנַי
הַיַּעַר הַזֶּה שֶׁנִּשְׂרַף.
אֶת הָאַלּוֹן וְ
הָאֹרֶן,
אֶת עֵינֵיהֶן שֶׁל
חַיּוֹת הַבָּר.
אוֹתָךְ

## עצב מדיין

בְּשָׁעָה מְאֻחֶרֶת שֶׁל עֶרֶב, שְׁעַת חֲצוֹת, שָׁעָה שֶׁהַמִּלִּים נִגָּרוֹת בְּתוֹכִי אֲנִי נִזְכָּר בְּבִתִּי הַקְּטַנָּה מִדְיָן, רָצָה יְחֵפָה בֵּין שְׁבִילֵי־אֲדָרִים, וּשְׂעָרָהּ הַפֶּחָם כְּשֶׁל אִמִּי מִתְבַּדֵּר בָּרוּחַ. וְאֵין מִדְיָן וְאֵין גַּן־יָרָק. בִּתִּי, הִיא רַק צְפִירַת מְכוֹנִית אֶל־תּוֹךְ הַלַּיְלָה.

## האבולוציה של הנדידה

רָשַׁמְתִּי לְעַצְמִי רְשָׁמִים עַל גַּבֵּי פִּסַּת־נְיָר.
וּבֵינְתַּיִם לַהֲקַת עֶפְרוֹנִים חָצוּ בִּנְסִיקָתָם אֶת הַשָּׁמַיִם,
חוֹזְרִים שׁוּב הַבַּיְתָה, חָשַׁבְתִּי לְעַצְמִי. וְהֵיכָן בֵּיתָם,
אֲנִי שׁוֹאֵל. כָּל עָנָף עֵץ? גַּג רְעָפִים? – וַאֲנִי הֵיכָן בֵּיתִי.
כְּנִרְאֶה שֶׁהַנּוֹסֵעַ לֹא סִיֵּם אֶת מַסָּעוֹ, כָּתַבְתִּי.
גַּם אֲנִי.

*

וּמָתוֹק הוּא הָאוֹר, וְטוֹב לַעֵינַיִם לִרְאוֹת אֶת־פְּנֵי־הַחַמָּה
בַּחַלּוֹן. וְמִי־יִזְכֹּר, אֶת־יְמֵי הַחֹשֶׁךְ הָרַבִּים,
אֶת הַקִּירוֹת הַלְּבָנִים, אֶת נָקְשׁוּת
הַסְּדִינִים וַעֲרֵמוֹת הַתִּקְרָה. מִי־יִזְכֹּר,
אֵיךְ מַבְרִיגִים מְנוֹרָה.

---

שהאל יגונן על בחיריו, אבל כידוע, ההיסטוריה רוויה בדם יהודים שקיוו לשווא לעזרת האל. על "אילמותו" של האל כותב המחבר גם בשיר החותם את הקובץ (שהוקדש ככל הנראה לקורבנות מלחמת יום הכיפורים) ובו נאמר: "... במקום / בו האדם צועק, נעלם האל".

תחת הכותרת "מתון ובעדינות" מוזכרים רצח ההמונים בבאבי יאר ושירו של יבטושנקו 'יד ומצבת' (שיר 23). המחבר מבקר גם במחנות המוות אושוויץ־בירקנאו, טרבלינקה וברגן בלזן. כשהוא מגיע לבלז'ן הוא מתפעל מהכניסה היפה לאתר (שיר 24), אך זאת התפעלות סרקסטית והיא מזכירה את דבריו המרטיטים של ביאליק "השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט" ('בעיר ההריגה').

כל אחד מהפרלודים בספר, כמו גם הקטעים האינפורמטיביים, מתורגמים לאנגלית בידי עודד פלה, משורר ומתרגם פורה ושופע, המביא כאן טקסט נאמן ומדויק להפליא. בנוסף, מלווה הקובץ בתמונות מעשה ידיו של האמן יונתן אדלסון.

השירים בקובץ חזקים ומטלטלים מאוד. הושקעו בו המון נשמה וגם ידע רב בתרבות שהכורת ניסה להכחיד יחד עם ההכחדה הפיזית של מיליונים מהעם היהודי. ◆

# מיליונרים יודעים לאסוף באמת רק פרוטות

**איציק אביב: קיץ של מיליונרים, טוטם 2019, 383 עמ'**

קיץ 2011 במרכז תל־אביב הוא זירת ההתרחשות ברומן החדש של איציק אביב. זהו רומן דמויות נטורליסטי, והמצלמה בו ממוקמת במרכז תל־אביב הישנה, במשך כמה חודשים בשנת 2011, מחודש מרץ שלפני המחאה החברתית בישראל, ועד המחאה עצמה שמתחילה ביולי וגוועת בסוף ספטמבר. אלה שדרות רוטשילד וסביבן. מה שנקלע לטווח זה – המצלמה שמציב המחבר – מצלמת ומעבירה לקורא. מה שלא נמצא בטווח, איננו ברומן. המרכז, שממנו יוצאות הדמויות, הוא בית מגורים קצת מערבה משדרות רוטשילד, "לא רחוק מגן מאיר", שבו גרות שמונה משפחות (אולי ברחוב טשרניחובסקי, התוחם את גן מאיר ממערב). אין ברומן דמויות ראשיות, וכמעט שאין בו דמויות משניות. עיקרו הרבה דמויות מרכזיות שהן בנות משפחות אלה, ועוד כמה דמויות הקשורות בתושבי אותו בית מגורים. העלילה מורכבת מהרבה מאוד פרקים קצרים, חלקם קצרים מאוד. אלה מקובצים בכמה חלקים, שעיקרם מעבר כרונולוגי מחודש לחודש מהחורף בתחילת 2011 ועד הסתיו בסוף 2011.

השקפת העולם המובעת הרומן היא נטורליזם, זרם ספרותי שמקצין את הריאליזם עד לממדי המצלמה. ראשיתו באירופה בסוף המאה התשע־עשרה, ואמיל זולה היה זה שפיתח אותו וקבע את כלליו. בספרות העברית הוא נקלט באותו זמן ממש, בקרב קבוצת יוצרים שנקראה "המהלך החדש". כוונתם היתה לשים דגש על התיאור החברתי, ולצייר מפה חברתית של דמויות. "המהלך החדש" (שמייסדיו וחבריו הסופרים בן־אביגדור, ראובן בריינין, ישעיהו ברשדסקי) התבטא במה שכונה בפיהם, "ספרי אגורה" – ספרים קטנים שיעלו אגורה ויוכלו להיכנס לכל כיס (poket book). הדמויות הן דמויות יומיומיות, ההתרחשות היא "בגובה העיניים" של המספר ושל הקורא. מאה שנים אחר כך, לאיציק אביב יש אומץ ללכת אל תחום שמזמן נעלם בספרות העברית ואחריה בישראלית, ואם היה נוכח מעת לעת, הרי זה היה רק בשולים, והוא עושה זאת בצורה מרשימה: הוא מציב את המצלמה בלב התל־אביביות שהיא בלב הישראליות. דיירי בית מגורים אחד וקרובים להם, במה שהוא לכאורה ערב מחאה חברתית ולמעשה יומיום שביומיום.

הראייה הנטורליסטית מציגה כאן את הדמויות כולן מאותה זווית ראייה, כבנות אותו מעמד. לכאורה ישנה דמות אחת שהיא מעל לאחרות, שבתיאורה הרומן פותח כפתיחת מסגרת ובתיאורה הוא מסיים כסיכום המסגרת לשאר. זו דמותו של מוטי בן בסט, איש צעיר בשנות השלושים, רווק רעב לחום וליחס, המתגורר בדירת הוריו הזקנים, לכאורה בגלל שיקול כספי, ועיקר עיסוקו הוא בכתיבת ערכים בוויקיפדיה. הוא מאוהב בידע – באיסוף הידע ובמיון הידע ובהיסק מסקנות ממנו. זו עשייה מתוך אהבת הידע, איסוף ידע לשמו, כשמוצר לוואי הוא התמורה הכספית שהוא מקבל על איסוף הידע והצגתו בפני המעוניינים (הקוראים). השאלה האירונית כאן היא עד כמה ידע הוא גם דעת. לצדו מוצבת במסגרת לרומן הפרופסור אביגיל מלאך, שהתמחותה במדעי החברה, והיא רווקה מתוך נטיית אופי של חוסר עניין בזולת, בפרט, ומתוך בחירה שכלתנית בעיון בכלל, בחקר החברתי. היא זו שמנבאת במחקרה על מהפכה חברתית צפויה בישראל, לא לפני שתקרה כזו בארצות הברית של אמריקה. לצורך איסוף המידע היא מתחברת עם מוטי בן בסט, ולאורך כל העלילה, שהיא בעצם הרבה עלילות קצרות, המידע על שקורה בישראל, בתל־אביב, נאסף בידי שניהם, תוך מחלוקת ברורה ביניהם מה צפוי לקרות כאן, איך זה יתחיל ואיך זה יסתיים.

אבל שניים אלה אינם באמת מעל לדמויות האחרות משום בחינה, אלא הן חלק מהקבוצה ובעלות אותן תכונות כמו האחרות. אביגיל טועה בהערכתה החברתית, אולי משום שהיא אישה קרה, שאינה זקוקה לרגש ולא מכירה בו. מוטי טועה פחות, אבל חסר אונים כמו הדמויות האחרות, ואולי אף חסר אונים יותר מהן, בהכירו את חולשותיו שאינו יכול להן. שתי דמויות אלה הסוקרות מהצד נמצאות חלשות יותר מהנסקרים. הנסקרים חיים את חייהם, מוגבלים ככל שיהיו. שני המתארים לכאורה, שני הסוקרים, נמצאים באי סיפוק מהותי, באי זהות, באי קיום יותר מהאחרות, שקיומן, גם אם הוא עלוב, הוא עדיין קיום. אפיונן של שתי 'הסוקרות', שמזווית הראייה שלהן יסופר הסיפור, הוא אפיון אירוני, כשם שכותרת הרומן היא כותרת אירונית.

נושא זווית הראייה כאן הוא גם בעייתו של הרומן וגם היופי שיש בו, וכוחו הרב. לכאורה, העין של המחבר מושאלת למוטי בן בסט, שהוא אוסף פרטים בדיוק ובחדות, אבל אין אונים באי יכולתו לפעול פעולה רגשית. באמת, המחבר אינו עקבי בהזדהות עם עינו של מוטי. המחבר מעתיק את ראייתו מדמות לדמות, ומכיר את כולן, כמעט באותה מידה, הרבה מעבר למה שמוטי יכול להכיר. ומה שהוא מכיר בכולן, הוא אי האפשרות של דמות אנושית אחת להזדהות באמת עם איזה שהוא זולת ועולמו. כל דמות נשארת סגורה בתוך עצמה. כל אחת כלואה בעולמה הסגור. הצורה הבסיסית של **קיץ של מיליונרים** היא הצורה של הסיפור הקצר מאוד, סיפורה הסגור של כל דמות הכלואה בתוך עצמה. סיפורה הבודד של כל דמות הוא סיפור קצר, המורכב ברומן מרשת של אפיזודות. ובאמת, אפילו כל אפיזודה יכולה להיות סיפור קצר בפני עצמו, והאפיזודות השונות של הדמות מתחברות לסיפור האחד שלה. האפיזודות של כל דמות ודמות אינן מובאות ברצף אחד אלא מסופרות לסירוגין, כשהמספר עובר מאפיזודה של דמות אחת לאפיזודה של דמות אחרת. כך נוצר מצב מאוד יפה ומאוד מרשים – כל דמות כלואה בתוך עצמה, וסיפוריהם הבודדים של הדמויות הבודדות שזורים כמקלעת אחת שהיא הרומן.

הרגש הוא מרכיב מאוד מעניין ברומן זה. בסופו של דבר, חלק מהעלילות הקטנות של הדמויות הקטנות הן טרגדיות קטנות של

ממש. אבל המחבר מתאר אותן יותר מאשר חושף ישירות את רגשותיהן או מזדהה עמן. זהו הנטורליזם. "אני מצלמה" אומר בעצם המחבר, ככותרתו ספרו של כריסטופר אישרוווד, הכותב על ברלין בראשית שנות העשרים של המאה הקודמת, ומשקיף מן הצד – "אני מצלמה". כאילו אומר כאן המספר – אני מצלמה בתל־אביב.

הרגשות הם רבים, מרגשי מין ועד תסכולים שונים ורגשי חסך. מעט מן הרגשות הם אופטימיים או חיוביים. כל הדמויות המרגישות, מרגישות בחסר, במה שאין להן. מה שיש להן נחשב פחות, מורגש פחות. דוגמה בולטת היא בסיפורו של גרי, בנה של הניה מקלר מבית הדירות שבמרכז הרומן. זהו אדם כבן ארבעים שבנערותו היה שחיין מקצועי, וכמעט נגע בתהילה, אך כשל, ומאז הוא מבכה את הסתם של חייו. גרי הוא גבר יפה תואר, כמעט מושלם, ומה שהוא זוכה בו בקלות זו הוא סיפוק היצר, תשוקתן של נשים רבות מאוד, שמוכנות לעשות הרבה כדי להיות איתו במיטה בשעה קבועה ביום קבוע בשבוע ותו לא. נשים אלה אינן מעוררות בו רגשות מיוחדים, מול רגש האין של כישלונו. הוא שוכב עם נשים כי הוא יכול לעשות זאת בקלות, הוא עושה זאת כי הוא יכול לעשות, אבל הריק והשעמום אינם מתמלאים. יפתח מדינה רואה החשבון, אחד הדיירים בבית הדירות, חסר מאוד אהבת נשים. בזמן המחאה הוא יוצא והולך שוב ושוב בשדרות רוטשילד התוססות מוחים ואוהלים, וכל שהוא רואה הם אינסוף שדיים של אינסוף נשים שלא יהיו אף פעם שלו. הוא רואה אותם ולא ייגע בהן כל חייו. הוא הולך ועיניו אינן שבעות וידיו ריקות מליטוף שד, אגרופיו ריקים ממעיכת שד. כל המהפכה החברתית לגביו היא הזדמנות להתקרב אל שדיים בבחינת ראיית הארץ המובטחת שלא ייכנס בה.

דוגמה אחרת של רגש חסך היא של עליזה האלמנה חשוכת הילדים, הגרה עם חותנתה הזקנה, ועיקר זמנה מוקדש להליכה ברחובות תל־אביב ולאיסוף בקבוקים ריקים. איסוף הבקבוקים הוא תוספת קטנה להכנסתה, אבל בעיקר זו דרך לממש את חייה. שוב, לממש בהסתכלות בלבד, הסתכלות נטורליסטית, הצופה באנשים ובעוד אנשים ומכירה את קטעי סיפוריהם ברחובות. כך היא פוגשת את האומלל שמעון, שגם הוא אחד מן הסתם העצוב המתואר ברומן. זה אדם חולה מאוד, נוטה לגוווע, שהיה פעם שחקן תיאטרון, אבל כמו כולם, אף פעם לא היה דמות ראשית. כך הוא התמכר לאלכוהול והרס את גופו. שם, על ספסלי גן מאיר נטווית האהבה של שני אומללים אלה, שיש בה מגע של יד אישה באיבר מין של גבר, שכבר לא יצלח אלא לאותו מגע שמתרחש שם בתוך הציבור ההולך ושב בגן מאיר. כששמעון מת ברחוב, וכשעליזה זוכה בכסף רב, היא בוחרת להמשיך לשוטט ברחובות ולאסוף בקבוקים לשם האיסוף. רק כך, בהיותה אוספת בקבוקים וצופה, היא נמצאת בתוך החיים.

כתל־אביבי מלידה, וכיוצר בעצמי אני מרים כובע בפני מה שנוצר ברומן זה. זו תל־אביב מאוד מדויקת, שאין לה התחלה ואין לה סוף. וכך, אכן, הסיום בדקירתו של מוטי בשהותו עם אביגיל בניו יורק, ב"גלות", אינו נועל את סיפור המסגרת וגם לא את הרומן כולו, שהיה ונשאר סיפור העולם הקטן גדול של העיר הקטנה גדולה.

## צביקה שטרנפלד
## הפינה הצרפתית

### שרל ד'אורלאן

(מתוך 'רונדו')

הַזְמַן הֵשִׁיל אֶת הַגְּלִימָה
שֶׁל רוּחַ גֶּשֶׁם וְקָרָה,
שֶׁמֶשׁ בּוֹהֶקֶת זוֹהֶרֶת
הָיְתָה לְמַעֲשֵׂה רִקְמָה.

כָּל צִפּוֹר, כָּל בְּהֵמָה
קוֹרֵאת בְּקוֹל וּמְשׁוֹרֶרֶת:
הַזְמַן הֵשִׁיל אֶת הַגְּלִימָה!

מַחֲלָצוֹת זֶרֶם שׁוֹצֵף
סוֹחֲפוֹת בְּשֶׁטֶף חִנָּן
טִפּוֹת כֶּסֶף מְלֵאכֶת אֻמָּן.
כֻּלָּם שָׂבִים לְהִתְעַטֵּף:
הַזְמַן הֵשִׁיל אֶת הַגְּלִימָה.

שרל ד'אורלאן Charles d'Orléans 1394–1465; מגדולי ומחדשי השירה בימי הביניים בצרפת. נכד למלך, אחיין של מלך ואביו של מלך צרפת.

זו תל־אביב שהמחאה החברתית של 2011 לא פתחה בה באמת משהו שלא היה בה קודם, ודעיכתה של מחאה זו לא סגרה בה דבר. תל־אביב זו של הרומן היתה כזו מהיווסדה. היא נמשכת כזו גם היום, עם כל שינויי האופנה הרבים שעברו בתשע השנים שמאז תום המחאה והשתכחותה. עם כל חסכנותו הרגשית של המחבר, זו תל־אביב חיה באנושיות שקוסמת לכל מי שהוא אנושי בה. לכן מרשים הרומן קודם כל את מי שמכיר ואת מי שהכיר את תל־אביב. ובראייה עמוקה יותר, הוא ירשים את כל מי שרואה את הסתם האנושי שהיה ועודנו סתם של חיינו. אנו, המיליונרים שיודעים, כנראה, להתייחס רק לאיסוף הפרוטות.

◆

רחלי אברהם־איתן

# נושאות הכישוף

**דורית זילברמן: בלחש, ידיעות ספרים 2019, 332 עמ'**

במרכז ספרה החדש **בלחש**, מציבה דורית זילברמן גיבורות נשים, שושלת של מכשפות. במשפט הפותח מתנסחת התמה המרכזית של הספר: "בחורף 1934 הפכה בלה למכשפה", עירוב של נוסח תיעודי־היסטורי ונוסח בדיוני, ובלב המאורעות של טרום השואה והמתח באירופה נשתלת מכשפה.

האלמנט שאליו בחרה המחברת לנקז את הלחשים הוא מטבע־דולר שנתן יוסל־פישל לאחותו בלה לפני גיוסו. החפץ היומיומי הזה הוא הדבר האחרון שהיינו מייחסים לו מעשי נסים. אבל בצ'כוסלובקיה של 1934 לא הכירו את המטבע ולכן היה אפשר לחשוב שהוא קמע. הפעילות המגית היתה שכיחה בקרב יהודי מזרח אירופה, כפי שניתן ללמוד גם מספרות החסידים, ו"הלחש" אף מופיע ביצירות ספרותיות מזרח אירופאיות כמו בשיר 'בת הרב' של טשרניחובסקי, בסיפורי עגנון, שלום עליכם, ובשביס זינגר.

בספר זה הלחש נולד מתוך אילוץ כלכלי. בלה מחליפה את אמה, שהופיעה כזמרת בפונדק והביאה לפריחתו, ונאלמת דום לאחר שבנה נהרג בצבא. אך בלה מילאה את מקומה לא בקולות רמים אלא בלחש. יכולותיה האינטואיטיביות לפענח חלומות ולקשר בין צירופי מקרים סייעו לה להפוך ללוחשת.

הכישוף מתחיל כדבר מיסטי ועמוק במהלך האבל של בלה על אחיה, עד שבדרך אירונית הוא הופך לפרנסה. בחלומה בלה רצה אחרי יוסל־פישל, ההולך ומתרחק וגבו אליה כדי לתת לו את המטבע, ואז לפתע פנה אליה לאחור ואמר: "תני את המטבע למי שזקוק לו". מכאן ואילך תחפש בלה את מי שמטבע מיועד לו ותשפיע על אנשים בברכותיה.

כשבלה חוקרת את המטבע שהוטבע בשנת 1934 (התאריך המופיע במשפט הראשון הפותח את הספר, כזכור), היא מגלה על פניו דמות של אישה צועדת בשמלה המתנופפת על קרסוליה. האישה מן המטבע הופכת לדיוקן חי; עוד היא חוקרת את המטבע, מופיע בפונדק לייזר "אדום האף" ומבקש: "ברכי אותי בפרנסה ותני לי אותו לקמע" (עמ' 37). בלה תנצל את ההזדמנות ותעסוק בלחשים עד עלייתה ארצה. רצינות בצד ההגחכה, שני הצדדים למטבע ביחסה של המחברת לנושא הכשפים, ילוו את הקורא לאורך הרומן. הדולר יתגלגל אל בלה הקטנה ויופיע כקמע בלידתה. הקורא נרמז בסימנים שזהו הדולר של בלה, שכנראה נשלח עם אחיה הצעיר לאמריקה, נסחר מיד ליד עד שהגיע לידיו של קבצן שנפצע בתאונת דרכים. דיוויד הרעב וחסר הפרוטה מצא את הפצוע והסיעו לבית חולים. ועל אף שהיה רעב וחסר פרוטה, הקבצן מורה לדיוויד שלא יעשה בו שימוש, כי זהו קמע המזל שלו.

נכדתה של בלה, שושנה, עוסקת בלחשים גם היא, בלי שהכירה אותה כלל. זילברמן יוצרת כאן סיפור מקביל של שכנה הגרה במרפסת ממול, כנהוג בתל־אביב, שגם שמה שושנה, והיא עוסקת בלחשים ומייעצת בענייני מיסטיקה. לקוחה אחת התבלבלה והגיעה בטעות אל השושנה הלא נכונה, אל הגיבורה, שגם היא, כמו בלה, זקוקה לפרנסה. היא מנצלת את ההזדמנות שנקרתה על דרכה, ומאז היא מתפרנסת מלחשים. בין שתי השושנות שוררת עוינות. האנלוגיה בין הדמויות, מעבר להצגת העיסוק בלחשים כדבר שכיח, מייצרת אפקט תאומי־קומי, וכן מכוננת את הגיבורה כמספרת סיפורים. היא מסרבת להיקרא "מתקשרת" ובמקום זאת היא מציעה את הכינוי "אינפורמצרית". היא לומדת שלמיסטיקנים שפה משלהם. למשל, "איגלו של אור", או "דבק מגע של היקום נגד כאבים". אלה, כדרכה של המחברת, מגחיכים את את הלחש המגי בד בבד עם העצמתו.

נכדתה של שושנה, בתם של דיוויד בנה וסוזאנה אשתו, נולדה באמריקה וגם שמה בלה; וגם בה מתגלה היכולת המגית, לפתע פתאום, "כשבלה היתה בת שנה ושבעה חודשים" (עמ' 260). היחס המהתל/עמוק של המחברת ללחש מתבטא גם בעובדה שתינוקת נבחרה לרפא חולים ולחולל נסים (עמ' 264). ברקע מהדהדים באירוניה סיפורי הנפלאות בתוכניות הדת בטלוויזיה האמריקאית שמוגשות מידי כמרים וחוקרי נצרות.

הפעם הראשונה שבה מתגלה בלה הנכדה כבעלת כוחות מגיים התרחשה בגבול סן דייגו, בדרך לארצות הברית. שוטר רכן אל המכונית לבדיקה שגרתית, ובלה פרצה בבכי נורא. סוזאנה מצאה בתיק ממחטת בד יפהפייה לנגב בה את דמעותיה של הקטנה שהושיטה ידיה אל השוטר בעודה ממררת בבכי. ולפתע פסק הבכי ובלה הצמידה את הממחטה לחזהו של השוטר. השוטר כאילו הבין והניח את המטפחת הרטובה בין כפתורי חולצתו. ולפתע בלה חייכה. והשוטר אמר: "איי'ל בי דמד! היה קשה לי לנשום כל היום, והיא הרגישה באסתמה שלי. עכשיו עם המטפחת הרטובה הזאת, פעם ראשונה הוקל לי." וזה קרה שוב כשבלה ראתה ילדה בכיסא גלגלים ופרצה בבכי. סוזאנה שלפה שוב מטפחת קטנה ורקומה ומחתה את דמעותיה. בלה חיבקה את רגלי הילדה הנכה, וסירבה לזוז משם. "לאט לאט נרגעה בלה, לקחה את המטפחת וניסתה לעטוף בה את רגליה של הילדה" (עמ' 264).

כדי לוודא אם אכן ניחנה בתו בכוחות מגיים, דיוויד מציע לסם, אח בבית החולים שעומד לפני ניתוח מורכב, את עזרתה הסגולית של בתו. ושוב הריטואל חוזר על עצמו: הבכי והממחטה ספוגת הדמעות שמרפאת. וראה זה פלא, הבדיקות הראו כי "הבעיה נעלמה". עכשיו ההורים בטוחים בכוחות הריפוי של בתם ונזכרים בדולר־המזל שקיבל דיוויד מהקבצן. "כשילדתי ענדת לי קמע מזל ואמרת שיש עליו לחש מיוחד..." נזכרת סוזאנה, "אולי זה קשור לתכונות שבלה נולדה איתן", היא אומרת לדיוויד.

המעגל הסיפורי שנרקם במעשה רקמה אמנותי, נסגר בכוחות המגיים שעברו מדור לדור באמצעות המטבע שהתגלגל בשושלת המשפחתית בספר. להורים נותר לעקוב בדאגה אחר המתרחש, כיוון שבלה סופחת את כאבם של אחרים אל לבה.

אך לא רק מעשי נסים מתגלגלים במשפחה, אלא גם "חטא ועונשו". בלה מלאה רגשות אשמה כבדים על כך שמנעה את נישואי אחותה ריבקי ואת עלייתה ארצה, ובכך למעשה גזרה את גורלה למות יחד עם הוריה בשואה. רגשות האשמה האלה מכריעים אותה. היא יולדת תאומים בלידה שקטה ונתקפת דיכאון. היא שוכבת במיטתה ופניה אל הקיר כמו ששכבה אמה שרה־פרידה, לאחר שיוסל־פישל בנה נהרג. הספר נחתם במותה של בלה הסבתא ממחלה בבית החולים. אך בטרם ישקע הקורא בתחושה כבדה בשל מותה הטרגי של הגיבורה, המחברת, כדרכה, שוברת את המחיצה בין הקומי לטרגי. הספר מסתיים באופטימיות כששרה, בתה הבכורה של בלה, חושבת: "כל פעם שמישהו מסתלק מהעולם, מישהו אחר מגיע. אולי בכלל התבשרה זה עתה שאמא שלה לא מתה, אלא נולדה מחדש." לאמונה בלחשים נוספת אם כן גם האמונה בגלגולי נשמות.

כל גיבורה ברומן הזה נושאת על כתפיה פרק בסיפור היהודי של המאה העשרים; בלה נושאת על כתפיה משא של אשמה על רקע השואה, וקורותיה הם תולדות אותו פרק. בשלהי העלייה החמישית היא עולה ארצה עם ישראל בעלה, בספינה שעגנה בנמל חיפה ב־21 בנובמבר 1935, "יום גורלי בתולדות היישוב" (עמ' 158), היישר אל פרוץ המרד הערבי הגדול. בלה מגלמת את התגבשות התחושה היהודית שהפכה אנשים לעם: הציונות, ואת המימוש בעלייה ארצה וביישוב הארץ.

ברקע הסיפור הכפול של שושנה (שושנה והשתקפותה בדמותה של שושנה לוי) עומד האירוע ההיסטורי של רצח רבין. שתי השושנות נאבקות על גרסתן – כל אחת טוענת שהצלם עמד על מרפסת ביתה. "בשבילי רבין היה המדינה. הצבעתי בשבילו. אבי הצביע בשבילו, [...] וכשהוא הלך הלכה לי המדינה..." בעוד שהשכנה ממול טוענת שרצח רבין הוא הברכה של המדינה. אחת משמאל ואחת מימין. המדינה התפלגה לשניים, וזה הפרק שהשושנות מייצגות. באופן קומי, מות שכנתה השנואה מותיר את שושנה בודדה לגמרי. אין מי שיצפה בה מבעד לחלון. אין מי שירגל אחריה או יהיה עד לחייה, ואפילו אין מי שישנא אותה. המוות המזעזע של השכנה ממול, שושנה לוי, "השתקפות של המוות הממתין לי מעבר לפינה, גמר לי סופית את החשק לחיות פה" (עמ' 182). והיא אכן עוזבת כדי להצטרף לבנה באמריקה. שושנה היא בת לדור שנולד בארץ ולא יכול היה לבנות אותה כמו דור האמהות. לדור שלה נותרה מלאכת השימור, אבל עם רצח רבין ושינוי המערך החברתי ופוליטי בארץ, תם פרק עבור דור המייסדות האשכנזיות שעוצבו בידי מפא"י, לטוב ולרע. רבין כינה את היורדים "נפולת של נמושות", אך בנה של שושנה מצא את אושרו באמריקה, והיא בבדידותה נדדה אחריו.

ובלה הקטנה? האם נקראה על שמה של הסבתא־רבתא שלה, ואולי על שמה של גיבורת הסדרה האמריקאית "דמדומים"?! האם רצינות או בידור, האם כובד הדורות או סמלים אמריקאים קלילים, העצמה או הגחכה? דיוויד נישא לסוזאנה – גלגול של השם שושנה. גלגול השמות טוען בחובו מהות. למדרש השם שושנה, חושפת המחברת בקטע ארספואטי נפלא את התלבטויותיה בבחירת שמה של דמות המספרת העומדת בתווך בשושלת הבינדורית בספר (בין סבתה בלה לבין נכדתה בלה). היא מסבירה מדוע נמנעה מלקרוא לדמותה דורית, ונטלה מהחתולה שלה את שמה. ושוב עולה אותה נימה היתולית, המלווה את הספר גם ברגעים טרגיים; רבים בישראל המודרנית מעניקים שמות אוניברסליים ושמות אמריקאים (שון, דין, לין), ושמות הנם בעלי משמעות מיסטית ומכתיבים לא פעם גורלות. אבל האם רק השם שנתנה שושנה לבנה הסיט אותו ממסלולו? הרי גם שניים מאחיה של בלה נדדו לאמריקה. שני המרכזים היהודיים הגדולים כיום ממוקמים בישראל ובארה"ב, והעם היהודי מתפצל ביניהם. ככל הנראה מהותו של העם היהודי היא תמיד לנדוד, תמיד לכמוה לישראל ולברוח ממנה. ככתוב: "אברח ממך אליך". ברומן **בלחש** מסופרת ההיסטוריה היהודית מזווית ראייתן של הנשים והמשא הכבד מוטל על כתפיהן. ◆

# רונית ליברמנש ורדי

## U TURN

לוּסִי מַבְלִיחָה לְהֶרֶף בְּאִבְחַת בָּרָק
מְנָצְנָץ בִּרְקִיעַ הַיַּהֲלוֹמִים –
מְדַמְיֶנֶת שַׁיִט בְּסִירָה בְּנָהָר עֲצֵי מַנְדָּרִינָה וּשְׁמֵי
מַרְמֵלָדָה
אֲנִי מַשְׁחִיתָה אֶת זְמַנִּי לָרִיק
הַבְלֵי הַבּוּק נְטוּל הַפָּנִים
בּוּקֵי סְרִיקֵי פֵּיס –
כּוֹזֵב עֵינֵי הַקְלַיְדוֹסְקוֹפּ
שֶׁל לוּסִי אוּדוֹנֶל נִצָּתוֹת
כְּחֶרֶב מִתְהַפֶּכֶת – וְאַכְרִית וְאַצְמִית אֶת
סֵפֶר הַפָּנִים

## הנה מוטלות גופותי

הִנֵּה מֻטָּלוֹת גּוּפוֹתַי
בְּשׁוּרָה בֵּינוֹנִית – לֹא קְצָרָה
וְלֹא אֲרֻכָּה – הֵנָּה
מֻטָּלוֹת גּוּפוֹת
הַחֲבֵרֶיוֹת
שֶׁנֶּעֱרְפוּ
הָעֲוָלוֹת
הַמּוּחָשִׁיוֹת
הָאַמְבִּיוָלֶנְטִיּוּת
הָרְעִילָה

## נאום מצב האומה | שחר־מריו מרדכי

בַּ־12 בְּאַפְּרִיל אַלְפַּיִם וַחֲמֵשׁ עֶשְׂרֵה
עָצְרוּ שִׁשָּׁה שׁוֹטְרִים אֶת פְּרֶדִי גְּרֵי
בְּבוֹלְטִימוֹר, בִּפְרוֹיֶקְט שִׁכּוּנִים, פְּרִי עֲמָלָם שֶׁל
פּוֹעֲלִים אֶבְיוֹנִים. לֹא מִן הַנִּמְנָע
שֶׁאֲבוֹתֵיהֶם הוּבְאוּ מֵאַפְּרִיקָה כְּשֶׁגְּדְלוּ הַלְּבָנִים
אֶת אֲמֶרִיקָה וְאֶת לָבְנָם. מָה בֵּינָם
לְבֵין פְּרֶדִי גְּרֵי שֶׁמִּתְהַלֵּךְ בְּעִירוֹ
הַשְּׁחוֹרָה, בְּעוֹרוֹ
הַשָּׁחוֹר, וְנֶחְשָׁד
מָה בֵּין יַד הַגּוֹרָל וְיַד הַמִּקְרֶה לְיַד הַצַּיָּד.
פְּרֶדִי גְּרֵי נֶעֱצַר בְּשָׁעָה 8:39 בַּבֹּקֶר וְהֻכָּה.
בַּנַּיֶּדֶת נָדְדָה נַפְשׁוֹ מִגּוּפוֹ וְנֶעֱתְקָה.
בְּשָׁעָה 9:24 הָיָה שָׁרוּי בְּתַרְדֵּמֶת.
אִם כָּל אֶחָד וְאַחַת מִשֵּׁשֶׁת הַשּׁוֹטְרִים זְכָה, זוֹ כַּנִּרְאֶה
יַד הַמִּקְרֶה אוֹ יָד נֶעֱלֶמֶת,
שֶׁשִּׁתְּקָה אֶת עַמּוּד הַשִּׁדְרָה וְאֶת צַוָּארוֹ
בְּאַרְבָּעִים וְחָמֵשׁ הַדַּקּוֹת שֶׁחָלְפוּ מֵאָז מַעֲצָרוֹ.
אֵלֶּה זְמַנִּים מְשֻׁנִּים. לֹא. כָּל הַזְּמַן אֵלֶּה הַזְּמַנִּים. בּוֹלְטִימוֹר מִתְקוֹמֶמֶת
וּמוֹחָה. עִיר גְּנוּחָה, עִיר־אֵיכָה; עִיר יָפָה וּשְׁפוּפָה, עִיר־אֵיפָה־וְאֵיפָה.
פַּעַם, בְּ־1861, פָּרְצָה מִלְחֶמֶת אֶזְרָחִים. אֲנִי חוֹשֵׁב עַכְשָׁו עַל שְׁנֵי תַּאֲרִיכִים:
בַּ־12 בְּאַפְּרִיל פּוֹרֶצֶת הַמִּלְחָמָה. בַּ־19 בְּאַפְּרִיל בּוֹלְטִימוֹר הִתְקוֹמֶמָה.
בַּ־12 בְּאַפְּרִיל 2015 עוֹצְרִים שִׁשָּׁה שׁוֹטְרִים אֶת פְּרֶדִי גְּרֵי. וְאֵין בּוֹ אַשְׁמָה.
בַּ־19 בְּאַפְּרִיל מֵשִׁיב גְּרֵי אֶת נַפְשׁוֹ לַבּוֹרֵא; בּוֹלְטִימוֹר מְשִׁיבָה מִלְחָמָה.
שִׁבְעָה יָמִים (וְכָל 25 שְׁנוֹתָיו) חָתַר בְּקִיר הַגּוּף לְהִתְעַנּוֹת בּוֹ. וְרָאִיתִי
אֶת הָעִנְיָן שֶׁנָּתַן אֱלֹהִים לִבְנֵי הָאָדָם לַעֲנוֹת בּוֹ.

כשכבר נדמה היה שהמהפכה של השירה המזרחית החדשה בישראל דועכת, באו הפגנות הענק שפרצו בעקבות הריגתו ויש שיאמרו אף רציחתו של האפרו־אמריקאי ג׳ורג׳ פלויד בארה״ב בידי שוטרים לבנים במהלך התפרצות מגפת הקורונה בעולם. ההפגנות הללו אפשרו לכולנו להסב שוב את תשומת הלב אל התופעה הנוראית הזאת של התרבות האנושית: אפליית בני אדם על רקע גזעי, על פי צבע העור שלהם בלבד, ללא הומניות וערכים אנושיים בסיסיים. בערך שהוקדש ל״הרג ג׳ורג׳ פלויד״ בוויקיפדיה צוין כי המקרה, שאירע בעיר מיניאפוליס שבמדינת מינסוטה ב־25.5.2020, ושבמהלכו לחץ שוטר לבן את ברכו אל צווארו של פלויד עד שהאחרון נפח את נשמתו, נמשך שמונה דקות ו־46 שניות (!). תיעוד המקרה התאפשר בזכות סרטון שצולם בידי עוברי אורח. הסרטון הפך ויראלי וגם הוביל לפרוץ המהומות בעקבותיו. הסרטון נודע גם בשל מילותיו האחרונות של פלויד טרם מותו, ״אני לא יכול לנשום״, שהיו לסיסמת ההפגנות שפרצו לצד הקריאה Black Lives Matter (חיי השחורים נחשבים).

מה לאירועי הגזענות הקשים הללו בארה״ב ולשירת המחאה המזרחית בישראל? למרבה ההפתעה לא הרבה. אמנם המשורר רועי חסן מפנה לגזענות כלפי שחקני כדורסל שחורים בליגת הנ.ב.א בארה״ב בשירו הקנוני, ׳מדינת אשכנז׳, ומשוררים כסמי שלום שטרית ומתי שמואלוף התייחסו בשירתם לגזענות כלפי אפרו־אמריקאים, אך הנושא לא היה למרכזי בשיריהם כמו התמה המזרחית והפניית המבט פנימה לישראל – על ההגמוניה האשכנזית שלה, או החוצה ופנימה – למולדות המשפחתיות שלהם (מרוקו, עיראק). כשהמשורר פרץ דרור בנאי כותב את **מחברות קליפורניה** שלו (2004, הוצאת אבן חושן) הוא מתאר במחזור הנקרא ״לאס וגאס״ את ״הַמְּהַמְּרִים בְּלִי הֶבְדֵּלֵי / דָּת, גֶּזַע וּמִין״ ה״מְזִינִים אֶת אֵל הַמָּמוֹן״ (עמ׳ 87) וכשהמשורר סמי שלום שטרית כותב את שירי הגלות שלו בארה״ב של שנות התשעים של המאה הקודמת, הוא מתאר את ניו יורק כ״עִיר רְחוֹקָה״ ו״עִיר זָרָה״ ש״הָאַנְגְּלִיזִית [שלה] שׁוֹרֶטֶת עֶרְגוֹת בְּנַפְשִׁי / לְפִתְגָם רָחוֹק בְּלַעֲרַבִּיָּה אלְמָגְרַבִּיָּה״ (מתוך השיר ׳פתגם רחוק בלערביה אלמגרביה׳ שבספרו **שירים באשדודית**, 2003, הוצאת אנדלוס, עמ׳ 79). מי שכן קושר בין הגזענות כלפי מזרחים בישראל לבין הגזענות כלפי אפרו־אמריקאים בארה״ב הוא המשורר שחר־מריו מרדכי (יליד 1975, חיפה, קרית ביאליק, תל אביב), שהשיר שלפנינו, ׳נאום מצב האומה׳, לקוח מתוך ספר שיריו החדש, **תפוס מקום לגשם** (2019, פרדס הוצאה לאור, עורכת: תמי ישראלי, עמ׳ 68–69). זהו ספר שיריו הרביעי של מרדכי. קדמו לו הספרים **אהבת מריו לרוזה** (2001, ספרית פועלים), **תולדות העתיד** (2010, הוצאת אבן חושן) **ומי בעניין שלנו** (2013, הוצאת עם עובד). לעומת ספריו הקודמים שנכתבו בישראל, שירי הספר הזה נכתבו בארה״ב במסגרת שהות של המשורר בתנאים של מלגת שירה Poet in Residence באוניברסיטת Johns Hopkins. מדובר באוניברסיטה פרטית בבולטימור שבמרילנד על שם ג׳ונס הופקינס, יזם, מתנגד עבדות ופילנתרופ, שהוריש את הונו ב־1873 לצורך ייסוד אוניברסיטה ובית חולים באזור.

הספר החדש של שחר־מריו מרדכי מחולק לשלושה שערים: ״עולם קופא בתמהונו״, ״תן לחצות בהרהור הבהיר את נהר המחשבה אל סיפונה של היָד״ ו״מה אני עושה פה?״. ניתן לראות בכותרות הללו משל כולל למהלך שעושה שירתו עד כה: משירה קוסמופוליטית לשירה שמתמקדת בזהות המזרחית שלו, דווקא נוכח הגזענות שנגלתה לנגד עיניו כלפי השחורים בארה״ב. אפשר לראות בשירים שבחלק השלישי כמתכתבים עם המחזור השלישי בספרו של סמי שלום שטרית, **שירים באשדודית**, הקרוי ״שירים גולים״. כמובן שלדברים יש שורשים גם בשירים מוקדמים יותר של מרדכי עצמו וקרבתו למהפכה של השירה המזרחית החדשה, שנקבעה עוד קודם לכן בישראל (המשורר כבר שב ארצה מארה״ב מאז פורסם הספר). כך למשל

במחזור השירים "היפר אקטיבי" שבספרו השני, **תולדות העתיד**, מנבא מרדכי אולי בלי משים את שמה של הקבוצה הספרותית שתחולל כעבור שנים אחדות את המהפכה, "ערספואטיקה", בהנהגת המשוררת עדי קיסר. הוא מתכתב כאן עם מחזור השירים "בהיפר" של אגי משעול (**השפלה הפנימית**, 1995, הוצאת הקיבוץ המאוחד), ובחלק השלישי הנקרא "אגי בנגי", כותב כך: "זֹאת שֶׁמּוֹדָה שֶׁפְּרֵחוֹת שׁוֹכְנוֹת בָּהּ, / זֹאת שֶׁמְּקַבֶּלֶת אֶת הַשַּׁבָּת בְּ'קוּס אוֹחְתוֹ כֶּתֶם הַחֶסֶד... / וְשֶׁתִּקְפֹּץ לִי שַׁבַּת הַמַּלְכָּה... / זֹאתִי קָרְאָה לִי: 'עַרְס פּוֹאֶטִי'..." (עמ' 128).

בשיר אחר בספר, דרמטי יותר מן הבחינה הזאת, 'קַבְּלוּ שיר בְּ־ח"ח בָּעַיִן', נדמית העמדה שלו כמי שעדיין נע בין העולמות ולא החליט היכן הוא מרגיש באמת בבית כמו למשל בטורים הבאים: "פַּעַם שִׁיר לֹא הָיָה טוֹב בְּלִי קְצָת / מַאהֶלֶר וּקְצָת בַּאך; / הַיּוֹם לֹא מְבַשְּׁלִים שִׁיר בְּלִי סַבָּא עִירְקִי / וְקוּסְקוּס בַּמִּטְבָּח. // לָמָּה מַה כֻּלְּכֶם רָצִים אֶל הַכִּוּוּן מִזְרָח?" (עמ' 53).

צילם שחר מריו מרדכי בהפגנה על מותו של פרדי גריי

Who ever died of rough ride

והנה, דווקא במהלך שהותו בארה"ב התרחשה אצל שחר־מריו מרדכי ההכרה הפנימית בחשיבות של זהותו המזרחית גם מנקודת המבט שלו כלפי העולם. הכרה זו באה לידי ביטוי מרכזי בשירי החלק האחרון שבספר, "מה אני עושה פה?", שכולם הם כתשובה על השאלה הזאת. בשירים העוקבים על כבישי בולטימור, 'כביש 83' ו'כביש 81', נוכל למצוא את הרקע לקריאה בשיר 'נאום מצב האומה'. הראשון שבהם נפתח במילים "עִיר שְׁחוֹרָה עָטָה עָלַי / וְטוֹב לִי בָּהּ" וממשיך בתיאור של שוטר העוצר נהג שחור שכפיו מרגיש הדובר בשיר "תְּחוּשָׁה פְּרָטִית שֶׁהוּא כְּמוֹ אָח" (עמ' 74). סיום השיר נושא עמו את תחושת השליחות שכמו הוטלה על המשורר: "כְּתֹב, שַׁחְזֵר / זֶה לֹא פְּרָטִי. הַרְבֵּה יוֹתֵר / זוֹעֵק לִבָּה שֶׁל בּוֹלְטִימוֹר // Nevermore, nevermore" (עמ' 75). כאן ישנה רמיזה לפואמה הידועה 'העורב' מאת המשורר והסופר האמריקני אדגר אלן פו (1809–1849), שמצא את מותו בבולטימור. בשיר השני הדובר מתאר בהתרסה את כינויי הגנאי שספגו הוא ורעו, ג'סטין: "קָרְאוּ לָנוּ פַּעַם כּוּשִׁי וְעַרְס. חָשַׁבְנוּ: כָּל הָעוֹלָם כֻּלּוֹ עֵדֶר / צַר מְאֹד" (עמ' 76).

לעיר בולטימור יש תפקיד מרכזי בתולדות הגזענות כלפי שחורים בארה"ב. ב־1861 כשפרצה מלחמת האזרחים סביב נושא העבדות, שבוטלה בעקבות המלחמה, התחוללו בבולטימור מהומות אלימות. כיום יש בה בעיית פשיעה וסמים עצומה. מדי שנה נהרגים או נרצחים בה מאות אנשים, רובם המוחלט אפרו־אמריקאים (בעיר, שהיא הגדולה במדינת מרילנד, יש כשני־שליש אפרו־אמריקאים ושליש לבנים). ב־2015, השנה שעליה נסוב 'נאום מצב האומה', נהרגו או נרצחו בבולטימור 344 אנשים, בהם פרדי גריי. גריי נעצר בעוון אחזקת סכין לכאורה, הוכה בידי שוטרים ומת. השוטרים זוכו מאשמת הריגתו. כשם שעתה פרצו בארה"ב מהומות אלימות בעקבות מותו של ג'ורג' פלויד כך פרצו גם מהומות בעקבות מותו של פרדי גריי. הדמיון בין הסרטון המתעד את מותו של פלויד לבין 'שיר־הסרטון' של מותו של גריי כפי שהוא נכתב כאן הוא מצמרר ממש. כאז כן עתה, משפחות הקורבנות התנגדו למעשי אלימות וביזה. הבחירה של שחר־מריו מרדכי לקרוא לשירו 'נאום מצב האומה' רומזת לנאום השנתי שנושא הנשיא האמריקאי בפני הקונגרס בתחילת כל שנה. מעניין לציין בהקשר הזה כי ב־2016 הוקם בוושינגטון המוזיאון הלאומי להיסטוריה ולתרבות אפריקאית־אמריקנית וחנך אותו הנשיא האמריקאי השחור הראשון בתולדות ארה"ב, ברק אובמה, שהיה אז בתום הקדנציה השנייה שלו. סמי שלום שטרית כתב על אובמה שיר תקווה משמעותי עם היבחרו לנשיאות: 'איש שחור הולך על המים' (**זמן מרוקו**, 2015, בימת קדם, עמ' 60). על המוזיאון שאובמה חנך כתבה המשוררת אלקס ריף בשירה 'ארץ החירות' את הטורים הנוקבים כל כך החותמים את השיר: "שְׁלוֹשִׁים וַחֲמִשָּׁה אֶלֶף מוּזֵאוֹנִים לַהִיסְטוֹרְיָה הָאֲמֶרִיקָאִית, / מוּזֵאוֹן אֶחָד לַהִיסְטוֹרְיָה שֶׁל הָעֲבָדוּת" (מתוך ספרה **טִפשונת משטרים**, 2018, פרדס, עמ' 68־67). יצוין, אולי לא בלי קשר לזה, כי קולו של אובמה נשמע כיום צלול ומבין יותר מקולו של דונלד טראמפ, הנשיא הנוכחי, בהקשר של ההפגנות בארה"ב.

שחר־מריו מרדכי הוא משורר בעל טמפרמנט נבואי חזק ביותר. אמנם מצד אחד הוא נדמה כמשורר המאמין בדטרמיניזם הפסימי של קוהלת כפי שנחתם השיר ברמיזה לנאמר בספרו: "אני קוהלת הייתי מלך על ישראל בירושלים. ונתתי את לבי לדרוש ולתור בחכמה על כל אשר נעשה תחת השמים. הוא עניין רע נתן אלוהים לבני האדם לענות בו" (קוהלת א, יב–יג). בפרק זה קוהלת מציג את תפיסתו הידועה: "מה שהיה הוא שיהיה ומה שנעשה הוא שייעשה ואין כל חדש תחת השמש". מצד שני, החלק שבו מופיע השיר בספר נפתח בציטוטים מספר ירמיהו, נביא החורבן והנחמה שלאחריו, כך שאולי בעיניו של שחר־מריו מרדכי לא הכל אבוד ודברים עוד יכולים להשתנות, הגזענות יכולה אולי לדעוך בעתיד. בהקשר הישראלי – הופך כאן המשורר ממבשר גם למגשר (מלשון גשר). אמנם המזרחים בישראל הם לא השחורים באמריקה – האתיופים בישראל קרובים אליהם אולי יותר מבחינת ההרגשה של מה שהם עוברים בשל צבע עורם – אך תחושת שותפות הגורל או השליחות שמצווה על עצמו מרדכי יש בה כדי לסייע בהתנגדות החיונית לגזענות באשר היא. ◆

יוסי ברנע

# ללמוד מהניסיון

**טימותי סניידר: על הרודנות, עשרים לקחים מהמאה העשרים, מאנגלית: אברהם קנטור, הקיבוץ המאוחד 2019, 105 עמ'**

טימותי דיוויד סניידר הוא היסטוריון אמריקאי המתמחה בתולדות מזרח אירופה, דוקטור להיסטוריה מודרנית ובעל ידע בעשר שפות, מה שאפשר לו לכתוב ב־2003 סקירה מקיפה על תולדות המחשבה המדינית ותפיסת האומה בבלארוס, אוקראינה, פולין וליטא. ספרו כתוב בחן ובשנינות והוא נע בין מימרות וסלוגנים לבין ניתוחים תמציתיים, כשאחת המטרות לביקורת היא דונלד טרמאפ.

טרמפ מותקף לפחות ארבע פעמים בשל האיום שהוא מגלם על הדמוקרטיה הליברלית, וזאת במסגרת שיח ביקורתי על הטוטליטריות מחד, ותפיסת "קץ ההיסטוריה" של הפוליטיקה הבלתי נמנעת, מאידך.

בספר נכתבות אמירות מקובלות כמו: אי שוויון מוליד חוסר יציבות (עמ' 7), חברות יכולות להישבר (עמ' 9), ציות עיוור הוא טרגדיה פוליטית (עמ' 14), למוסדות הפוליטיים יש חשיבות (עמ' 18) – וגם למערכת הרב מפלגתית (עמ' 21), ויש גם חשיבות לערנות פוליטית מתמדת (עמ' 22).

בספר יש טשטוש בין פאשיזם לנאציזם תוך התייחסות משווה אל הקומוניזם, כמו בטענה, שדומה שאינה מבוססת, ש"הן הפאשיזם והן הקומוניזם היו תגובות לגלובליזציה, לאי השוויון הממשי שהיא יצרה וגם למה שנתפס כאי שוויון בחסותה, ולאי היכולת הניכרת של הדמוקרטיות להתמודד עמם" (עמ' 9).

הנשיא טראמפ זוכה כאמור לביקורת קטלנית; מעבר ליחסו הכוחני והסקסיסטי המבחיל של טרמפ וכישלונותיו העסקיים, מפתח המחבר שיח ביקורתי להגנת הדמוקרטיה שערכיה מותקפים מבפנים.

נקודת המוצא היא עיקרון 10 (בספר מציין סניידר 20 עקרונות), הקובע בפשטות – "האמינו באמת". וההסבר: "לזנוח את העובדות פירושו לזנוח את החופש. אם שום דבר אינו אמת, איש אינו יכול למתוח ביקורת על הכוח, משום שאין כל בסיס לעשות זאת" (עמ' 54).

ברם האמת עלולה למות בארבע דרכים: א. המצאת שקרים כאילו היו עובדות: "הנשיא טראמפ עושה זאת במינון גבוה ובקצב מהיר" (עמ' 55) – ובהמשך יוצר "פוסט אמת". ב. כישוף שאמני, של חזרה אינסופית "שמטרתה לצייר את הבדוי כמתקבל על הדעת ואת הנפשע כנחשק" (עמ' 55). מדובר ביצירת סטריאוטיפים וחיבור תכונה לאדם או לקבוצה כמו למשל "הילרי המושחתת" (עמ' 56, מה שאולי, בניגוד למה שכותב סניידר, גם היה נכון לדעת מבקרי הקשר הקלינטוני לוול סטריט). ג. חשיבה מאגית של השמעת הבטחות סותרות. ד. אמונת שווא – "היא מערכת הצהרות של האלהה־עצמית מצידו של טראמפ באמירות כמו: "רק אני מסוגל לפתור את זה", או "אני הקול שלכם" (עמ' 57).

המדינה הדמוקרטית המערבית ובפרט האמריקנית בנויה על מוסדות פוליטיים, איזונים וריסונים; זאת חברה אזרחית חזקה המקדשת את זכויות הפרט תוך קיומם של חיי קהילה ציבוריים תוססים (מכאן חשיבות העיקרון: "צרו קשר עין ושיחות חולין"; עמ' 67).

הציר של החברה האזרחית והדמוקרטיה נגד שוחרי רעתה הוא הציר שאליו מתייחס המחבר בכמה אופנים. ראשית, בביקורתיות על סימול עוין – "הסמלים של היום מאפשרים את המציאות של מחר. ראו את צלב הקרס וסמלי השנאה האחרים" (עמ' 26). שנית, אי נכונות לציות עיוור באשר "רודנים זקוקים לעובדי מדינה צייתנים, ומנהלי מחנות ריכוז מחפשים אנשי עסקים שמעוניינים בעבודה זולה" (עמ' 31). מכאן חשיבות סירוב שיתוף הפעולה מצדה של הבירוקרטיה, על אנשי המקצוע השונים שלה. שלישית, הוא גורס ש"שליטים נבזיים יעשו שימוש במה שהם יודעים עליכם כדי לתמרן אתכם. נקו את המחשב שלכם מתוכנות זדוניות על בסיס קבוע" (עמ' 72).

על סכנת הטוטליטריות הוא כותב בהתייחסות להגותה של חנה ארנדט: "היא לא התכוונה למדינה כל יכולה, אלא למחיקת ההבדל בין חיי הפרט והחיים הציבוריים. אנחנו חופשיים רק כל עוד יש לנו שליטה על מה שאנשים יודעים עלינו, ועל הנסיבות שבהן הם מגיעים למידע הזה" (עמ' 73); "בתיאבון שלנו לסודות, חשבה ארנדט, צפונה סכנה פוליטית. הטוטליטריות מבטלת את ההבדל בין הפרטי לציבורי לא רק כדי לשלול את החירות מאנשים, אלא גם כדי לדחוק את החברה כולה הרחק מפוליטיקה רגילה ולעבר תיאוריות קונספירציה" (עמ' 74). רביעית, הוא גורס שפטריוט רוצה שהאומה שלו תשתווה לאידיאלים שלה, "וזה דורש מאיתנו להיות הכי טובים שאנחנו יכולים. פטריוט חייב להתעניין בעולם האמיתי, ...לפטריוט יש ערכים אוניברסליים, אמות מידה שעל פיהן הוא שופט את האומה שלו, והוא תמיד שואף לטובתה – ושואף שהיא תשתפר" (עמ' 95–96). לעומת זאת: "אין זה פטריוטי להשתמט משירות צבאי וללעוג לגיבורי מלחמה ולבני משפחותיהם. אין זה פטריוטי להפלות אנשים בשירות פעיל בכוחות המזוינים בחברות שלך... (ותוך כתיבת ביקורת על טרמאפ, החוזרת מדי פעם בספר) "אין זה פטריוטי למנות למזכיר המדינה בעלים של חברת דלק שיש לו אינטרסים כספיים ברוסיה, שהוא מנכ"ל של חברת אנרגיה רוסית אמריקנית וקיבל מפוטין את 'עיטור הידידות'" (עמ' 95).

דיון ביקורתי תמציתי מתקיים על השיח שיצר מאמרו (שהורחב בהמשך לספר) של פוקויאמה "קץ ההיסטוריה". וכך כותב סניידר: "עד לא מזמן, שכנענו את עצמו שהעתיד אינו צופן אלא עוד מאותו דבר... הרשינו לעצמנו להאמין בפוליטיקה של הבלתי נמנע, כלומר בתפיסה שההיסטוריה עשויה לנוע רק בכיוון אחד: לעבר דמוקרטיה ליברלית... הפנמנו את המיתוס של 'קץ היסטוריה', בכך הפחתנו את הדריכות שלנו, הגבלנו את דמיוננו ופתחנו פתח בדיוק לאותם סוגי משטר שאמרנו לעצמנו שלעולם לא יוכלו לחזור... הפוליטיקה של הבלתי נמנע היא תרדמת

# ענבל אשל כהנסקי

## נאחזת בקרני החמה כבמעקה גואל

נֶאֱחֶזֶת בַּדְּבָרִים הַמְּכָרִים –
מִתְכַּנֶּסֶת בִּתְנוּחָה עֲבָרִית
עוֹטֶפֶת בְּבוּעָה מְגוֹנֶנֶת.

בּוֹחֶרֶת לְהַכְנִיס פְּנִימָה
רַק מִלּוֹת אוֹר רַכּוֹת.

מִשְׁתַּדֶּלֶת מְאֹד לֹא לָתֵת לָאֲפֵלָה שֶׁחוֹדֶרֶת.

## אאוס שבה

הִנֵּה פָּנָה הַלַּיְלָה וְרַחַשׁ יִסּוּרֵי נָמוֹג
הִתְמוֹסֵס כְּטִפּוֹת טַל שְׁקוּפוֹת.

בִּתְרִיסֵי חַלּוֹן חָדַר הַשֵּׁנָה
זַהֲרוּרֵי קֶשֶׁת מְזַנְּקִים
מִמְּנְסֶרֶת הַקְּרִיסְטַל
עַל קִירוֹת, רְצָפוֹת
וּשְׁמִיכוֹת פְּרוּעוֹת.

אֲנִי מִשְׁתּוֹבֶבֶת תַּחַת סִנְוּוּרֵךְ הַמָּתוֹק – אֵאוֹס, שַׁבְתְּ אֵלַי.

## יונקת דבש

אוּלַי דַּוְקָא כָּאן,
מִחוּץ לַזְּמַן,
אֵינִי חֲשׂוּפָה לְעַצְמִי
וְשָׁדַי נָחְבָּאִים בְּחָזִי
וּנְשִׁימָתִי חָפְשִׁיָּה
לִהְיוֹת
כְּצִפּוֹר
הַיּוֹנֶקֶת דְּבַשׁ מֵאוֹתִיּוֹת הַשִּׁירָה.

## צופן האור

הָאֹפֶן בּוֹ צוּף הָאוֹר נוֹפֶלֶת כְּמַלְאָךְ,
כַּמּוּתָהּ וּמִשְׁקָלָהּ, כְּלוֹמַר
הָאֱינוּת שֶׁלָּהּ.

כָּל כְּלָהּ זוֹרַחַת
כְּשֶׁנִּבְלַעַת בְּחִכִּי, לְרֶגַע
הוֹפֶכֶת הֱיוֹתָהּ לִבְרָכָה.

כְּדֵי לְפַעְנֵחַ אֶת צֹפֶן הָאוֹר אֲנִי כּוֹתֶבֶת.

מתוך קובץ שירה חמישי שבכתובים

---

אינטלקטואלית מתוצרת עצמית... קבלת אי הנמנעות קיבעה את האופן שבו דיברנו על הפוליטיקה במאה העשרים והאחת. היא שיתקה את הדיון במדיניות ולרוב חוללה שיטות מפלגתיות שבהן מפלגה אחת הגנה על הסטטוס קוו ואילו האחרת שללה אותו כליל. למדנו לומר ש'לא היתה אלטרנטיבה' לסדר הבסיסי של הדברים..." (עמ' 100).

עם זאת, כותב סניידר: "הדרך האנטי היסטורית השנייה לתפוס את העבר היא הפוליטיקה של הנצח. כמו הפוליטיקה של הבלתי נמנע, גם הפוליטיקה של הנצח הופכת את ההיסטוריה לנשף מסכות [...] העבר מעניין אותה.... הלך הרוח שלה הוא געגועים לרגעי עבר שמעולם לא התרחש באמת, בתקופות שהיו למעשה הרות אסון... כל אזכור של העבר נוגע כמדומה להתקפה של איזשהו אויב חיצוני על טוהר האומה... בפוליטיקה של הנצח, הפיתוי של עבר המתואר כמיתוס מונע מאיתנו מחשבה על עתידים אפשריים. ההרגל של התבוססות בקורבנות מקהה את הדחף לתיקון עצמי. [...] הפוליטיקה נעשית ויכוח על טוב ורע במקום שתהיה דיון על פתרונות אפשריים לבעיות ממשיות. כיוון שהמשבר קבוע, תחושת החירום תמיד נוכחת, התכנון לעתיד נראה בלתי אפשרי ואפילו בגדר בגידה. איך אנו יכולים בכלל רק לחשוב על רפורמה כשהאויב תמיד בשערינו?... הסכנה שניצבת לפנינו עתה היא סכנת המעבר מן הפוליטיקה של הבלתי נמנע אל הפוליטיקה של הנצח, מהתמימות והפגמים של רפובליקה דמוקרטית אל הבלגן והציניות של מעין אוליגרכיה פאשיסטית" (עמ' 103–104).

ולסיכום – שתי העמדות האלה, האי נמנעות והנצח הן אנטי היסטוריות. מעל הכל חשובה האזהרה הבאה מפיו של סניידר: "אם אנשים צעירים לא יתחילו לעשות היסטוריה, הפוליטיקאים של הנצח ושל אי הנמנעות יהרסו אותה. וכדי לעשות היסטוריה, אמריקאים צעירים צריכים לדעת קצת היסטוריה. זה לא סוף הדרך אלא תחילתה" (עמ' 105). ◆

# ערן צלגוב – גם הסן שרים אמריקה

## טארה מ. סטרינגפלו

### בעלי לשעבר

אָהַב אוֹתִי אֲבָל בְּלָבָן
אֲנִי דִּבַּרְתִּי רַק שָׁחוֹר
כְּלוֹמַר לֹא הִכַּרְתִּי סִפּוּרֵי אַגָּדָה –
כֵּן, רָאִיתִי סְרָטִים. אֲבָל רָאִיתִי אֶת אָבִי
חוֹטֵף יְרִיקָה בְּגַן צִבּוּרִי בְּשִׁיקָגוֹ
אַגָּדוֹת גְּרִים הִתְפּוֹגְגוּ כְּמוֹ כְּלוּם

אֲנִי לֹא יְכוֹלָה לְדַבֵּר לָבָן
אֲבָל אֱלֹהִים עֵדִי שֶׁנִּסִּיתִי
הִצְמַדְתִּי יָדַיִם חוּמוֹת לְאֶצְבָּעוֹת בְּהִירוֹת
בְּאֵיזוֹ שְׁפַת סִימָנִים קוֹד מוֹרְס
הַכַּפּוֹת זוֹעֲקוֹת
תִּ׳לֹא זוֹכֶרֶת אַפְּרִיקָה?
לָמָּה אַתְּ כָּכָה, סִיסְטָה?

סְלַח לִי
סַבָּא שֶׁלִּי נִמְצָא עַל
עֵץ צַפְצָפָה בִּשְׂדֵרַת הַצַּפְצָפוֹת שֶׁבְּמֶמְפִּיס
אַחֲרֵי שֶׁבּוּעוֹת שֶׁהָיָה תָּלוּי
רַק בִּגְלַל שֶׁבִּקֵּשׁ לְהִתְגַּיֵּס לַמִּשְׁטָרָה.

אָהוּב יָקָר, הָיִיתִי צְרִיכָה לְהַזְהִירְךָ:
אִשָּׁה שְׁחוֹרָה זֶה לֹא פִּיקְנִיק.

טארה מ. סטרינגפלו – משוררת וסופרת אפרו-אמריקאית, בנוסף להיותה מורה ועורכת דין. גדלה בממפיס, חיה וכותבת בשיקגו.

## ג׳ריקו בראון

### טיעונים קולעים

אֲנִי לֹא אִירֶה לְעַצְמִי
בָּרֹאשׁ, וַאֲנִי לֹא אִירֶה לְעַצְמִי
בַּגַּב, וַאֲנִי לֹא אֶתְלֶה אֶת עַצְמִי
עִם שַׂקִּית זֶבֶל, וְאִם כֵּן,
אֲנִי מַבְטִיחַ לָכֶם, אֲנִי לֹא אֶעֱשֶׂה זֹאת
אָזוּק בְּנַיֶּדֶת
אוֹ בְּתָא מַעֲצָר שֶׁל עִיר
שֶׁאֶת שְׁמָהּ אֲנִי מַכִּיר
רַק כִּי אֲנִי חוֹלֵף שָׁם
בְּדַרְכִּי הַבַּיְתָה. כֵּן, אֲנִי עָלוּל לִהְיוֹת בְּסִכּוּן,
אֲבָל אֲנִי מַבְטִיחַ לָכֶם, אֲנִי סוֹמֵךְ עַל הָרִימוֹת
שֶׁזּוֹחֲלוֹת מִתַּחַת לָרְצָפוֹת
שֶׁל בֵּיתִי שֶׁיַּעֲשׂוּ אֶת מָה שֶׁצָּרִיךְ
לְכָל גְּוִיָּה יוֹתֵר מִשֶּׁאֲנִי סוֹמֵךְ
עַל שׁוֹטֵר בְּשֵׁרוּת הַמְּדִינָה
שֶׁיַּעֲצֹם אֶת עֵינַי כְּמוֹ שֶׁאִישׁ
דָּת עָשׂוּי לַעֲשׂוֹת, אוֹ שֶׁיְּכַסֶּה אֶת גּוּפִי בְּסָדִין
רַךְ וְנָקִי כְּמוֹ שֶׁאִמִּי הָיְתָה
מַשְׁכִּיבָה אוֹתִי עָלָיו. כְּשֶׁאֶהֱרֹג אוֹתִי,
אֶעֱשֶׂה זֹאת כְּמוֹ שֶׁרֹב הָאֲמֶרִיקָאִים עוֹשִׂים,
אֲנִי מַבְטִיחַ לָכֶם: עָשָׁן סִיגָרִיּוֹת,
אוֹ שֶׁאֶחָנַק מִנַּתַח בָּשָׂר,
אוֹ עֲנִי כָּל כָּךְ שֶׁאֶקְפָּא
בְּאַחַד מֵאוֹתָם חֲרָפִים שֶׁאָנוּ
נוֹהֲגִים לִקְרֹא לָהֶם קָשִׁים בִּמְיֻחָד. אֲנִי מַבְטִיחַ
שֶׁאִם תִּשְׁמְעוּ עָלַי מֵת אֵי־שָׁם לְיַד
שׁוֹטֵר, אָז הַשּׁוֹטֵר הָרַג אוֹתִי. הוּא נָטַל
אוֹתִי מֵאִתָּנוּ וְהִשְׁאִיר אֶת גּוּפִי, שֶׁהוּא,
לֹא מְשַׁנֶּה מָה לִמְּדוּ אֶתְכֶם,
נִפְלָא יוֹתֵר מִכָּל פִּצּוּי
שֶׁעִיר יְכוֹלָה לְשַׁלֵּם לְאֵם כְּדֵי שֶׁתַּפְסִיק לִבְכּוֹת,
וְיָפֶה יוֹתֵר מִכָּל קָלִיעַ חָדָשׁ
שֶׁיָּדוּגוּ מִבֵּין קִפְלֵי מֹחִי.

ג׳ריקו בראון – משורר אפרו־אמריקאי, זוכה פרס פוליצר לשירה 2020

# לנגסטון יוז

## הארלם

כָּאן עַל סַף הַגֵּיהִנּוֹם
עוֹמֶדֶת הָאַרְלֶם –
זוֹכֶרֶת אֶת הַשְּׁקָרִים הַנּוֹשָׁנִים,
אֶת הַבְּעִיטוֹת הַנּוֹשָׁנוֹת מֵאָחוֹר,
אֶת "הַקְּצָת סַבְלָנוּת" הַנּוֹשָׁן,
שֶׁאָמְרוּ לָנוּ אָז.

וַדַּאי, אֲנַחְנוּ זוֹכְרִים.
עַכְשָׁו כְּשֶׁהָאִישׁ בַּחֲנוּת הַפִּנָּתִית
אוֹמֵר שֶׁהַסֹּכֶר הִתְיַקֵּר בִּשְׁנֵי סֶנְט,
וְלֶחֶם בְּאֶחָד,
וְיֵשׁ מַס חָדָשׁ עַל סִיגָרִיּוֹת –
אָנוּ נִזְכָּרִים בַּמִּשְׁרָה שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא הָיְתָה לָנוּ,
שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא יָכֹלְנוּ לְהַשִּׂיג,
וְשֶׁאֵינֶנּוּ יְכוֹלִים לְקַבְּלָהּ עַכְשָׁו
בִּגְלַל שֶׁאֲנַחְנוּ צִבְעוֹנִיִּים.

אָז אֲנַחְנוּ עוֹמְדִים כָּאן
עַל סַף הַגֵּיהִנּוֹם
בְּהָאַרְלֶם
וּמִתְבּוֹנְנִים הַחוּצָה אֶל הָעוֹלָם
וְתוֹהִים
מָה אֲנַחְנוּ הוֹלְכִים לַעֲשׂוֹת
אֶל מוּל מָה
שֶׁאֲנַחְנוּ זוֹכְרִים.

לנגסטון יוז (1901–1967) משורר אמריקאי, פעיל חברתי, סופר, מחזאי ובעל טור. מהיוצרים הראשונים של שירת הג'אז ומחוללי הרנסנס של הארלם ("תנועת השחור החדש").

# אמירי ברקה

## תקרית

הוּא שָׁב וְיָרָה. הוּא יָרָה בּוֹ. בְּשׁוּבוֹ
חֲזָרָה, הוּא יָרָה, וְהוּא נָפַל, מוֹעֵד, אֶל מֵעֵבֶר
לְחֹרְשַׁת הַצֵּל, מַטָּה, יָרוּי, גּוֹסֵס, מֵת, עַד לַעֲצִירָה מְחִלֶּטֶת.

בַּתַּחְתִּית, מְדַמֵּם, יָרוּי לַמָּוֶת. מֵת אָז, שָׁם
לְאַחַר הַנְּפִילָה, הַכַּדּוּר הַמָּהִיר, קָרַע אֶת פָּנָיו
וְדָם רֶסֶס יָפֶה עַל הָרוֹצֵחַ וְהָאוֹר הָאָפֹר.

תְּמוּנוֹתָיו שֶׁל הַמֵּת, בְּכָל מָקוֹם. וְרוּחוֹ
מוֹצֶצֶת אֶת הָאוֹר. אֲבָל הוּא מֵת בַּאֲפֵלָה אַפְלוּלִית אַף יוֹתֵר
מִנִּשְׁמָתוֹ וְהַכֹּל מָעֵד בִּעְנָרוֹן יַחַד עִם מוֹתוֹ

בְּמוֹרַד הַמַּדְרֵגוֹת.

אֵין לָנוּ אֲפִלּוּ מִלָּה

עַל הָרוֹצֵחַ, מִלְּבַד שֶׁשָּׁב וְחָזַר, מֵאֵי־שָׁם
לַעֲשׂוֹת אֶת שֶׁעָשָׂה. וְיָרָה רַק פַּעַם אַחַת אֶל מַבָּט
קָרְבָּנוֹ, וְעָזַב אוֹתוֹ בִּזְרִיזוּת כְּשֶׁהַדָּם אָזַל. אֲנַחְנוּ יוֹדְעִים

שֶׁהָרוֹצֵחַ הָיָה מְיֻמָּן, זָרִיז, וְשָׁקֵט, וְשֶׁהַקָּרְבָּן
קָרוֹב לְוַדַּאי הִכִּיר אוֹתוֹ. חוּץ מִזֶּה, מִלְּבַד הַחֲמִיצוּת הַקְּרוּשָׁה
שֶׁבְּהַבָּעַת פָּנָיו שֶׁל הַמֵּת, וְהַהַפְתָּעָה הַצּוֹנֶנֶת בִּתְנוּחַת

יָדָיו וְאֶצְבְּעוֹתָיו, אֵינֶנּוּ יוֹדְעִים דָּבָר.

אמירי ברקה – משורר, מחזאי, סופר, מנהיג אפרו אמריקאי (1934–2014).

מחזה פרי עטו "הולנדי", בתרגום ערן צלגוב, יעלה בסוף יוני על במת סמינר הקיבוצים.

# לאה ענבל דור

## "יש לנו צורך בביאליק מוזיקלי"

הביוגרפיה המחודשת והמעודכנת של המלחין הארצישראלי (**פאול בן־חיים חייו ויצירתו**, כרמל והמכון למוזיקה ישראלית 2019, 418 עמ'), מאת המוזיקולוג ואיש האקדמיה פרופסור יהואש הירשברג, רואה אור בעיתוי אקטואלי ומעורר עניין. בן־חיים מוגדר בפי כל כ"אב המייסד" של המוזיקה האמנותית בארץ, מגשים "חזון המזרח ומורשת המערב". בעוד הפופולריות שלו באולמות הקונצרטים עולה, בקרב מוזיקולוגים חדשים הוא מעורר אמוציות של משיכה ודחייה; אלה מציגים דווקא השפעות מזיקות שהיו לו על המוזיקה שצמחה כאן.

בשנים של התהוות המדינה ולאחריהן, היה המיזוג בין מערב למזרח מושכל תרבותי ומוזיקלי. היישוב הרשמי ומוזיקאים שאך זה עלו מאירופה חתרו לתוכנית פעולה של מיזוג והטמעה של חומרים עממיים מהמזרח בטכניקה ובצורה המערבית. הם ביקשו לחבר מוזיקה ישראלית קונצרטנטית למסורות ישראל, כדי לגבש ולהעמיד יש מאין, "סגנון ישראלי", "שפה ארצישראלית" מוזיקלית, שיש בה מהות מקורית משלה. מבן־חיים היו ציפיות כי ימלא תפקיד היסטורי. הוא היה אז חלוץ בשדה המוזיקלי הארצישראלי, ויועד לו תפקיד מרכזי בהגשמת החלום הזה, שהירשברג מגדירו כ"מעורפל". "יש לנו צורך בביאליק מוזיקלי, והנה, הודות לבן־חיים הגלגל יחל לנוע" נכתב אז בחגיגיות, בעיתונות.

בן־חיים הנחשב בעיני רבים למשקף רוח תקופתנו, עומד היום במרכז פולמוס שנסוב על יצירתו וסביב השאלה איזו מין מוזיקה צריכה לצמוח כאן. לטענת מבקריו, המוזיקה שלו מיזגה בין מערב למזרח באופן כה מלאכותי עד שנשמר בה ואף הוקצן הבידול ההיררכי בין שתי התרבויות. לטענתם, היצירה המוזיקלית הישראלית המקורית לא יכולה היתה לנבוט בתקופתו, מחמת חוסר הבנה יסודית שלו ושל בני דורו (להוציא המלחין יוסף טל, שבו הם רואים מודרניסט בעל שפה אוניברסלית) בדבר מהותה של המוזיקה המזרחית; אף האקזוטיקה במוזיקה שלהם היתה אז מלאכותית ושטחית שכן היא לא ציינה מצב רגשי, תודעתי ודילמה אמנותית עמוקה.

מהדורה ראשונה של הספר הזה ראתה אור בשנת 1984. המהדורה הנוכחית, השלישית, היא מורחבת, ומאפשרת להירשברג להשיב למבקרים בזו הלשון: איך בכלל אפשר היה לצפות מבן־חיים להפוך לגלינקא ישראלי או לביאליק מוזיקלי, כשלאיש ממבקרי המוזיקה, מקהל המאזינים ומאנשי התרבות, לאיש מהם לא היה אז מושג למה לצפות ממוזיקה לאומית עברית בארץ ישראל. ובכלל, אין כל אפשרות לצפות לאחידות ולמקוריות מוחלטת ול"ישראליות" ממוזיקה הנוצרת בתרבות מגוונת ורבת מקורות והשפעות.

כשלושים קומפוזיטורים היגרו מפאת אנטישמיות מאירופה לפלשתינה, בשנות השלושים של המאה הקודמת (העלייה החמישית): יוסף טל, מרק לברי, עדן פרטוש, אוריה אלכסנדר בוסקביץ' ואחרים. כמו בן־חיים, גם הם ביקשו לגייס את שפתם המוזיקלית המודרניסטית האירופית ואת הגופים המבצעים שעליהם התחנכו, לרעיון של גיבוש סגנון ישראלי שישרת את התרבות החדשה. "המזרח" לא היה זר להם לגמרי, כי עוד באירופה הכירו דימויים שלו. אך במימוש המוזיקלי פה, התאפשר להם לבחון באופן בלתי אמצעי את טבעו של האוריינט. הדבר חולל בקרבם מאבק תרבותי פנימי עם מבוכה וחיפושי דרך. אמנם, כל אחד מהם גיבש אסתטיקה משלו, אך לכולם היה מכנה משותף אחד: שימוש בפרדיגמות כתיבה אירופיות שלתוכן הוטמעו מושגים מוזיקליים ודימויים "מזרחיים" או "ים־תיכוניים".

הם הבליטו את מקצבי ההורה והדבקה, סלסולי התימנים ורועי הצאן הערביים. הם אימצו טקסטים תנ"כיים, ושירים ופואמות של משוררים עברים, ייבאו מוזיקה ליטורגית או מאפיינים מוזיקליים מהמזרח הקרוב, הצפון־אפריקאי והספרדי. ביצירותיהם נשמעו צלילי חלילים, תוף מרים, דרבוקה ונבל וגם צ'מבלו המייצג גון צליל טבעי וארכאי. והחשוב מכל, הם השתמשו בשפה העברית, בהטעמותיה, במוזיקה הפנימית שבתוכה. שלל המרכיבים המגוונים האלה נתפסו על ידי המלחינים כהעזה, ערגה ובראשיתיות, שהדגישו את הייחוד שלהם כמלחינים ישראלים, וכמובן, היו חיוניים לגיבוש מוטיב השיבה והעתיקות בהיסטוריה הלאומית הציונית.

הירשברג טוען כי בן־חיים הוא גדול מלחיני ישראל ומשווה את הסימפוניה הראשונה שלו ליצירות של פרוקופייב ושוסטקוביץ' שחוברו בשנות המלחמה והיו סמל של המאבק והניצחון. הוא מתאר כיצד מכלול יצירותיו היווה בסיס לרפרטואר המוזיקה הישראלית בארבעים השנים הראשונות לקיומה. ואמנם, תלמידיו וממשיכיו הם המלחינים בן ציון אורגד, נועם שריף, צבי אבני, עמי מעייני, יחזקאל בראון, שולמית רן, אנדרה היידו, ורבים אחרים, שיצירותיהם הן אבני יסוד במוזיקה הישראלית

האמנותית. גם אמני "אצולת העוד", עם המוזיקה העכשווית המורכבת האותנטית ביותר, רואים בו "אב רוחני".

המלחין, המנצח והמורה המחונן פאול בן־חיים נולד במינכן בשנת 1897, בשם פאול פרקנבורג. כנער, באקדמיה למוזיקה של מינכן, מהמכובדים והמעולים שבמוסדות המוזיקה בגרמניה, הוא למד הלחנה, ניצוח ופסנתר ורכש השכלה מוזיקלית אירופית ענפה. עם סיום לימודיו קיבל משרת עוזר מנצח של ברונו ואלטר בבית האופרה במינכן. מילדות עסק בהלחנה, ואחר כך בבחרותו הלחין יצירות רבות בתחום הליד ויצירות בעלות אופי ותוכן דתיים. הוא הושפע ממוזיקת הבארוק ומבאך, כמו גם דביוסי ומאהלר שאליו נמשך מאוד, ושנברג, שאותו הכיר היטב. מפאת האנטישמיות הוא פוטר מתפקידו כמנצח על תזמורת האופרה של אאוגסבורג, שעליה ניצח החל משנת 1924. כשהנאצים עלו לשלטון, בשנת 1933, היגר לארץ. יש לציין כי במשך שנים ארוכות גרמניה על תרבותה היתה עדיין מושא אהבתו.

כשמאחוריו כבר שנים של עבודה ויצירה במינכן – במיוחד כתיבת האורטוריה הגדולה "יורם", שהדגם שלה הוא באן, אך ניכר בה גם יסוד אקזוטי – מצא עצמו בן־חיים ללא עבודה, ללא שפה, ללא מסגרת. לא היו כאן לא רפרטואר קונצרטי מקומי ולא קהיליית מלחינים מקומית. רק משנת 1937, כשהצ'לן והיוצר יהויכין סטוצ'בסקי החל לטפח את המוזיקה בארץ ונוצרה תשתית מוזיקלית, הגביר בן־חיים את פעילותו היוצרת כמלחין. "הקומפוזיטור הארצישראלי" זכה אז לאהדת הקהל ואף הביקורת שיבחה, הגם ש"בן חיים אינו שייך לטיפוס הנועזים ביותר".

אחרי שהשקיע בלימודי לשון, ספרות ושירה עברית, פנה להלחין פסוקים משיר השירים, שם ביקש לפרוץ לתחום העממי, פולקלוריסטי, מלווה באווירה של עולם פסטורלי, אופטימי, כדי לממש את מחויבותו לארץ ישראל. לפרנסתו ניגן בפסנתר ולימד תיאוריה וקומפוזיציה ברמה המקצועית הגבוהה ביותר, בביתו בתל־אביב. באותה עת אף הוזמן לנצח על קונצרטים של התזמורת הפילהרמונית.

פנייתה של הזמרת ברכה צפירה אליו ואל מלחינים אחרים בני דורו, היתה מאורע מכריע בהתפתחותו של בן־חיים ובעיצוב אופייה של המוזיקה הישראלית כולה. צפירה, ילידת הארץ ממוצא תימני, התייתמה מהוריה ובעקבות נדודיה בין משפחות מאמצות ממוצא תימני, בוכרי וספרדי, קלטה אוצר בלום של שירים. צפירה הביאה לבן־חיים את הלחנים שלה, וקולה הפך להיות ככלי נגינה בידיו. בן־חיים ארגן ועיבד את השירים לקול ולפסנתר וליווה את שירתה. אחר כך תזמר אותם להרכבים קאמריים שונים ואף לתזמורת מלאה. באותה עת, שנת 1940, הלחין את הסימפוניה הראשונה שלו, מהחשובות והידועות ביצירותיו, שהיא גם הסימפוניה הראשונה שנכתבה בארץ. היצירה התקבלה בהתלהבות בתור מוזיקה "מזמרת הארץ". כעבור כמה שנים היא תוכתר כסימפוניה ש"מייצגת את דמותו של העם הנאבק לחופש".

התקופה הזאת בחייו האירה לו פנים. בן־חיים הושמע ברחבי העולם הודות לפסנתרנית פנינה זלצמן שכללה יצירות שלו במסעי הופעותיה. ידידות נרקמה בינו לבין הקומפוזיטור היהודי־ספרדי אלברטו המזי והעמיקה את קשריו של בן־חיים עם יהדות המזרח. שיאה של פנייתו של בן־חיים לכתיבה הים־תיכונית בשנות הקמת המדינה היתה יצירתו "שרב", פרק קצר לפסנתר. לאחריו הלחין את "תרועה לישראל" המפורסמת, יצירה קצרה שחיבר בהזמנת הצבא לקראת יום העצמאות הראשון, שהיא כמו המנון רב־הוד, הפותח תדיר, עד היום, אירועים לאומיים חגיגיים.

בן־חיים כתב מאות יצירות במינכן ובתל־אביב, יותר ממאה לידים ועשרות עבודות ווקאליות, קאמריות וסימפוניות. לפי הירשברג, לנסות ולגבש מסקנה כוללת באשר למכלול יצירתו, זה דבר מלאכותי ומטעה, כפי שההגדרה אסכולה "ים תיכונית" המוזכרת בכל דיון ביצירתו תהא פשטנית. הספר מבקש להדגיש את הפנים של בן־חיים כמלחין פלורליסטי מורכב, עמוק וסקסגוני, אף שלא ניסח אידיאולוגיה כלשהי, לא יצר אסכולה ולא השתייך לזרם מסוים.

ההלחנה היתה לגביו פעילות יום־יומית, דרך חיים, כמו אצל היידן, מספר הירשברג. מי שהמריץ אותו לחתור לגיבוש סגנון מוזיקלי לאומי מקורי היה ידידו מקס ברוד. אך בפועל, מרגע שעלה לארץ, אף שלא היה אז ציוני, הוא חש כי עליו לקבל על עצמו את ההכרעה האידיאולוגית של המפעל הציוני ולהגיע לאופי יהודי עצמי במוזיקה. ללא ספק היתה בכך גדלות נפש, שכן, כשקיבל על עצמו תכתיבים, בכל זאת אנוס היה לוותר על חופש אמנותי עתיר חיפושי דרך וחדשנות.

כדי להנחיל לארצו החדשה "כור היתוך" והגשמה של רעיון קיבוץ גלויות מוזיקלי, ומתוך רצון ליצור דימויים מוזיקליים לאומיים כמו רעיון השיבה והגאולה, בן־חיים בחר לגייס שפת ביטוי חדשה: המוזיקה שלו היתה אירופית בעיקרה, מודרניסטית מתונה, מעט רומנטית. הצורות, התזמור והטכניקות היו מערביים. לתוכם שילב ציטוטים, טכניקות כתיבה, אמצעים הרמוניים, מלודיים ותזמורים בהשראת המוזיקה המקומית. המלודיות, הפואנטות והמקצבים העממיים היו מזרחיים, אסייתיים, ספרדיים וערביים. מוטיבים רבים היו ליטורגיים מקראיים. בן־חיים אמנם התרחק מהצהרות, ולמעשה רבות מיצירותיו נעו באפיקי סגנון מגוונים בזמן מקביל, אך לפני הכל ניכרת בו תחושת אחריות ומחויבות פנימית עמוקה לסגנון ישראלי לאומי, "עברי" או "ים־תיכוני", והיא זו שהפכה אותו

בעיני רבים ל"מחייה המוזיקה האמנותית העברית". אז מה אם תבעו ממנו פולקלור, טוענים מבקריו, היה עליו ללכת בדרכו הוא ולדבר בשפה שלו הנובעת מתוכו ולא לשעות להכתבות של המדינה. ומבקריו מוסיפים ומונים את חסרונותיו המוזיקליים: הלחנה בפרדיגמה אירוצנטרית, בדומה למקביליו באירופה, ששימרה והעצימה את מעמדם הסוציו־אתני הנמוך של האחרים; זווית ראייה מוזיקלית קולוניאליסטית ואוריינטליסטית שאימצה מהחומר המסורתי רק את הממד האקזוטי השטחי; כניעה ל"מערכי הסמלה לאומיים מיידיים"; א־סימטריה כלפי תת־תרבויות ערביות ויהודיות ערביות; תערובת מוזיקלית שיש בה טלאים, והיא גם מחפיצה, גם סטריאוטיפית; סלסולים פסידו־מזרחיים ואופי פסידו־עממי, מחמת אי־יכולת להתמודד עם העושר המלודי המזרחי. ועוד: בן־חיים ובני דורו היו כנועים כל כך לתפיסה מוזיקולוגית מצופה ומוגדרת עד כי "תיקנו" אפילו ייבוא מוזיקלי של שירי עם ומוזיקה ליטורגית באופן שיתאים להירכיה ולרוח המוכתבת מהיישוב ומהמדינה.

הספר, כמובן, טוען לאמת אחרת. הקורא מתוודע לעולמו של יוצר ואדם רגיש, הומניסט, שפשוט הלך בדרך שאופיו השקול, המסודר, והזמנים המיוחדים אליהם נקלע, הכתיבו לו. מלחין עצמאי, בהחלט פלורליסט, שלבו נפתח בשמחה ובענווה, לכל החוויות החדשות שהוא חווה. ואלה, פשוט עברו דרכו והשתלבו בעולמו היציב שהקשר וההמשכיות עם העבר שלטו בו. החלום ההתיישבותי־ציוני גם הוא השתלב בעולם חוויותיו הישירות: עולם הפסטורליה, שירי הרועים והאידיליה של "שיר השירים". לאחר כינון המדינה הוא חווה חזון היסטורי שהיה בו יסוד תנ"כי־נבואי חזק. כך אירע, שלאורך חייו הוא חווה מציאות היסטורית המשכית גדולה. המוזיקה של בן־חיים, כותב הירשברג, אינה חלק מתהליך חתירה קולקטיבי לקראת סגנון ישראלי מעורפל, המוזיקה שלו היא הסגנון הישראלי עצמו.

זהו ספר עשיר ומרתק, אם כי קורא תמים יתקשה מעט בטרמינולוגיה שמקורה בתורת המוזיקה, מלווה לפרקים בדוגמאות בתווים. הספר מגולל את מפעל חייו של המלחין ושל בני דורו דרך תיאור חייהם וחיי התרבות של היישוב, דבר שיענג שוחרי מוזיקה והיסטוריה ארצישראלית. יופיו – בהראותו ברגישות את המסרים העמוקים, ואת הפסיפס המורכב של ערכי החיים המוזיקליים של המהגרים, האמנים יוצאי גרמניה. מרתק לעקוב אחרי ניסיונם לחיות בינות למוזיקה ולתרבות של שתי מדינותיהם.

◆

# איתן ש. דקל

## לפנות ערב הירח מציץ

מִכִּיס הַגִּ'ינְס הַבָּהִיר, הַמְשֻׁפְשָׁף עֲנָנִים.
אֵינִי מַצְלִיחַ לְהַבְחִין אִם נִתְחָב סַנְטֵרוֹ
וְעֵינָיו הָרְקוּמוֹת מַנְבִּיטוֹת מִבִּפְנִים
הִמָּתְחוֹ שֶׁל הַיּוֹם, אוֹ בַּחוּץ סַנְטֵרוֹ
וְעֵינָיו עֲצוּמוֹת תּוֹךְ הַכִּיס הַגָּלוּם
יְמָמוֹת חֲשׁוּכוֹת. הַדְּמָמוֹת מְעַטּוֹת
כְּשֶׁשּׁוֹמְעִים אֶת הַהֵד, לֹא חוֹזִים
בַּקּוֹלוֹת, מְנַתְּבִים חֲרָטוֹת.

כָּךְ אוֹ כָּךְ, עַצְבוּתוֹ מְחֻיֶּכֶת
וּמַבָּטוֹ כְּמוֹ מְהַסֶּה
אֶל תְּמוֹ הַחֹדֶשׁ שָׁב לָלֶכֶת
וְהַיָּרֵחַ מִתְכַּרְסֵם.

*

אֵיךְ מְנַקְּדִים בְּקָרִים?
אֵיךְ מְנַקְּדִים חֲדָשִׁים נִפְתָּלִים
בֵּין גְּדוֹת שְׁזוּפוֹת סִפְלֵי קָפֶה קָרִים?
אֵיךְ מְצַרִים עַל הָעֶרְגָּה שֶׁנִּשְׁתַּכְּחָה?
אֵיךְ מִסְתַּגְּלִים אֶל הַבַּגְרוּת שֶׁנִּשְׁתַּבְּחָה
בְּחָבְיוֹת אַלּוֹן רֵיקוֹת מְלֵים
בְּאַדְמַת־עָלִים, בִּרְוָחִים כְּפוּלִים?
אֵיךְ חוֹטְפִים אֶת הַנִּפְתָּח, אֶת הַנִּבְתָּר
אֶת הַנִּרְקָד בֵּין כֻּלָּא אוֹתִיּוֹת

אֵיךְ מְנַקְּדִים אֶת הֶעָבָר?

# יודית שחר

## המשורר

יֵשׁ מַשֶּׁהוּ מַכְמִיר
בְּאִישׁ בָּגִיר עוֹמֵד
קוֹרֵא שִׁיר
מוּלוֹ – הֶהָמוֹן
כְּלוֹמַר, חֲמִשָּׁה־שִׁשָּׁה
בְּעֶרֶב טוֹב.
הֵם מַקְשִׁיבִים, שׁוֹמְעִים –
הוֹ, כַּמָּה הֵם חֲכָמִים.
מַבָּטָם מְרַפְרֵף עַל צַוְּארוֹן
חֻלְצָתוֹ הַמַּצְהִיב,
עִגּוּלֵי הַזִּעָה הַמִּתְפַּשְּׁטִים
שְׁעָרוֹ הַמַּקְלִישׁ,
וְהֵם שׁוֹמְעִים
שִׁיר אַחֵר

## מנצ'סטר מיי לוב

הָעִיר הַזֹּאת אֲפֹרָה חוּמָה וִיתוֹמָה מֵעֵצִים
וְלֹא נִשְׁמָע רַחַשׁ צִפּוֹרִים מְצַיְּצִים
רַק בָּתֵּי הַקָּזִינוֹ מְהַבְהֲבִים לְמֶרְחַקִּים
אוֹרוֹת נֵאוֹן בּוֹהֲקִים בְּסָגֹל וְתָכֹל קַר.
הַנְּקֵבוֹת מְחֻלָּקוֹת לִשְׁנֵי זַנִּים
הַמְּכֻסּוֹת הַמְּכֻבּוֹת מִזֶּרֶת וְעַד קָדְקוֹד
וְהַחֲשׂוּפוֹת עַד לָעֶצֶם,
הַזְּכָרִים וְרַדְרַדִּים מְפִיצִים אֵדֵי אַלְכּוֹהוֹל מְתַקְתְּקִים
נוֹעֲצִים מַבָּטִים סוּמִים בְּתַאֲוָה גְּלוּיָה

בָּרַכֶּבֶת כַּרְטִיסָן חִוֵּר הַנְהֵן פָּנִים מִשֶּׁעְמָמִים
yes love, no love מַמָּשׁ כְּמוֹ בַּסְרָטִים,
אַךְ כְּשֶׁהַמְּכוּרִים הַמְּכֻנָּמִים הַמִּתְבּוֹסְסִים בַּצְּרָכִים
הַכּוֹבְשִׁים כָּאן כָּל פִּנָּה וּפָנִים
הוֹשִׁיטוּ יָדָם הִפְנוּ אֵלַי מַבָּטִים חֲלוּלִים:
Some change my love?
לִבִּי הִשְׁמִיט פְּעִימָה

## הסוד

וְיוֹם אֶחָד הִגִּיעוּ פּוֹעֲלִים
תָּלְשׁוּ אֶת הַתְּרִיסִים וְהַבַּיִת
נֶחְשַׁף נִכְלָם,
כְּמוֹ יְלָדִים הַמִּתְעַלְּלִים בִּגְוִיָּה
תָּלְשׁוּ כָּנָף וְעוֹד כְּנַף תְּרִיס
שֶׁעֲלֵיהֶם טָרְחָה הַזְּקֵנָה וְנִגְּבָה
וְנִגְּבָה עַד שֶׁהָלְכָה לְעוֹלָמָהּ
וְעִמָּהּ נִסְתַּלֵּק לָבְנָם.
נִתַּן הָיָה לִרְאוֹת אֶת הַזָּקֵן
מְפַרְפֵּר בַּחֲדָרִים שׁוֹאֵף בְּגוּפוֹ
הַדַּל לְסוֹכֵךְ עַל סוֹדָם.
לְמִטָּה בָּחָצֵר נִרְמְזָה הַתְּכוּלָה:
תַּחְתּוֹנִית מֶשִׁי סְגֻלָּה מְעֻטֶּרֶת
צִפּוֹרִים מַרְהִיבוֹת תְּכֵלוֹת וִירֻקוֹת
וְסֶט לְבָנִים מְגֻשָּׁמִים
שֶׁפַּעַם הִפְרִיחוּ פְּרָחִים מֻפְלָאִים
עַד שֶׁהִתְאַנּוּ לָהֶם הַחַיִּים
וְתוֹף מְכוֹנַת הַכְּבִיסָה

## זהב

אוּלַי כִּי שִׁוִּיתִי לַשָּׁוְא
אוּלַי כִּי נִשְׁבֵּיתִי
בַּבְּקָרִים הֵקַצְתִּי לְעוֹלַם זָהָב
בַּחֲצֵרוֹת חֲתוּלִים עָגְבוּ זָהָב
בַּכַּרְכֻּבִּים יוֹנִים הָמוּ זָהָב
עַלְעַלֵּי זָהָב הִסְתָּרְגוּ
אֶל עֵבֶר אוֹר
זְקֵנוֹת עָקְפוּ שְׁלוּלִיּוֹת זָהָב
עָמְסוּ בְּסַלֵּיהֶן פֵּרוֹת זָהָב
קִנְּחוּ דְּמָעוֹת זָהָב מְאַחֲלוֹת
שֶׁיִּשְׁמֹר אוֹתָךְ הָאֵל

אוּלַי כִּי כִּלִּיתִי לַשָּׁוְא
אוּלַי כִּי כָּמַסְתִּי
בָּאֲפָרִים חַמְצִיצִים צָהֲבוּ זָהָב
חִפּוּשִׂיּוֹת עָטוּ מָגֵן זָהָב
רוּחַ וַעֲנָנִים הִתְעַלְּסוּ זָהָב
גַּרְגִּירִים זְעִירִים פִּזְּזוּ זָהָב
הִסְתַּחְרְרוּ אֶל עֵבֶר חֲלוֹם
שֶׁמֶשׁ שָׁקְעָה זָהָב
חַלּוֹנוֹת כְּמוֹ נֵרוֹת דָּלְקוּ זָהָב
כּוֹכָבִים שׁוֹרְרוּ זָהָב בָּעֲלָטָה

אוּלַי כִּי נִכְלֵאתִי לַשָּׁוְא
אוּלַי כִּי נִפְלֵאתִי

מתוך אשליה קדושה שיראה אור
בהוצאת אפיק

# מתי שמואלוף עם סבסטיאן שירמייסטר, על מ״י בן גבריאל*

סבסטיאן שירמייסטר, חוקר גרמני, מצא לפני שנים אחדות בארכיון הספרייה הלאומית בירושלים כתב יד בגרמנית - הרומן Jerusalem wird verkauft oder Gold auf der Straße מאת הסופר היהודי־האוסטרי משה יעקב בן גבריאל, המגולל את קורותיו בימי מלחמת העולם הראשונה. הרומן תורגם בעבר לעברית, בשם **זהב בחוצות**, אך המקור לא זכה לראות אור בשעתו. בשנת 2015 פרסם שירמייסטר את גרסת המקור שמצא, ובזכות הפרסום שב בן גבריאל לתודעה הספרותית בגרמניה. פגשתי את שירמייסטר לשיחה על יוצר שבכתיבתו פרץ את גבולות הספרות העברית והספרות האירופית.

*

**משה יעקב בן גבריאל נולד בווינה בשנת 1891. במלחמת העולם הראשונה שירת כקצין בצבא האוסטרו־הונגרי, נפצע בחזית, הוצב בתפקיד מנהלתי בירושלים והתאהב בארץ ישראל. בתום המלחמה חזר לאוסטריה, ובשנת 1927 היגר לפלשתינה וחי בה עד מותו בשנת 1965. הוא ידע עברית וערבית והיה אינטלקטואל פורה ורב־פעלים, אולם המעבר משפת אמו לעברית הקשה עליו, ועם השנים הוא נשכח הן בישראל והן באירופה. עם זאת, ספרו הבית ברחוב הקרפיונים זכה להצלחה עצומה, ועיבודו לקולנוע זכה באוסקר הגרמני.**

**איך הגעת לספריו של בן גבריאל?**

כשהתחלתי לחפש חומר מתאים לעבודת הדוקטורט, רציתי לחקור ספרות גרמנית שכתבו בארץ ישראל סופרים יהודים שהיגרו אליה מאירופה. אחד הספרים הראשונים שמצאתי היה **הבית ברחוב הקרפיונים**. העלילה וצורת הסיפור המיוחדת קסמו לי כקורא, וריתקו אותי כחוקר ספרות, אז המשכתי לקרוא ולחקור וגיליתי סופר מרתק מבחינת קורות חייו, עמדותיו הפוליטיות הבלתי רגילות וסגנון כתיבתו הייחודי. כשדיברתי עליו עם עמיתים מבוגרים ממני, הבנתי שפעם, בשנות החמישים והשישים, בשוק הספרים בגרמניה, השם מ״י בן גבריאל נקשר לסיפורים קלילים ומצחיקים מהמזרח התיכון. בעשורים האחרונים הוא נשכח גם באוסטריה מולדתו, גם בגרמניה, שבה ספריו היו רבי מכר לזמן מה, וגם בישראל, שבה בילה את רוב חייו.

**סופר אוסטרי שעולה לישראל ונושא טראומה של מלחמת העולם הראשונה, האם מצא בקלות מוציאים לאור שיתרגמו את ספריו? האם הצטער שקטע את הקריירה באירופה?**

בן גבריאל הגיע לישראל עם אשתו, השחקנית מרים בן גבריאל (לבית שנאבל) בשנת 1927, וזאת היתה מין חזרה כפולה, אישית ואידיאולוגית. עשור קודם לכן, באמצע מלחמת העולם הראשונה, קצין יהודי צעיר יליד וינה בשם אויגן הפליך (Eugen Hoeflich) - שנפצע בחזית המזרחית - הוצב במנזר רטיסבון בירושלים כחלק מכוח הצבא האוסטרו־הונגרי שנלחם אז בפלשתינה לצד האימפריה העות׳מאנית נגד הצבא האנגלי המתקרב. הפליך לא היה מעורב בקרבות אלא ישב בנוחות יחסית ברטיסבון. החודשים בירושלים טבעו בו חותם לתמיד: הססגוניות של המזרח, הסבל של האוכלוסייה המקומית, האכזריות של הטורקים, העסקים המלוכלכים של עמיתיו האוסטרים והגרמנים, בקיצור כל השיגעון הכרוך במלחמה. כשנשלח מהחזית בחזרה לאירופה, הוא התחיל לעבד את חוויותיו לספרות. הוא כתב שירים וסיפורים בסגנון אקספרסיוניסטי, חיבר פמפלט בשם ׳שער המזרח׳, ייסד כתב עת יהודי בשם ׳האהל׳ (Das Zelt) והיה פעיל בחוגים ספרותיים ופוליטיים בווינה. אך כל מה שעשה היה עם הפנים מזרחה. לדעתו אירופה המערבית הוכיחה את חוסר האנושיות שלה במלחמת העולם ולפיכך גאולת האנושות הרוחנית תבוא מהמזרח ומעמי המזרח (יהודים, ערבים, סינים, הודים וכו׳). לכן, כשסוף־סוף עלה לארץ ב־1927, הוא הרגיש שסגר מעגל וחזר לשורשיו. מיד אחרי בואו אימץ רשמית את השם משה יעקב בן גבריאל, שעד אז שימש לו שם עט. עם זאת, הוא לא צלח את המעבר הלשוני. בן גבריאל אכן דיבר עברית וגם ערבית, וביתו בירושלים היה מקום מפגש לאינטלקטואלים ואמנים, יהודים, ערבים ומבקרים מחו״ל כאחד. ספר האורחים שלו, שנמצא בספרייה הלאומית, מעיד על כך. אבל הגרמנית נשארה השפה הספרותית שלו. מה שרצה לפרסם בעברית היה צריך לעבור דרך מתרגם. במובן מסוים הסופר בן גבריאל שילם מחיר גבוה על הגשמת חלומו הציוני. בתוך כך הוא סבל מניכור ומעוגמת נפש בשל חיפוש נואש אחר מוציאים לאור באותו מזרח האהוב עליו כל כך.

**בשנת 1930 יצא ספרו הראשון שראה אור בעברית. כיצד התקבל הספר?**

---

**Mosche Ya´akov Ben-Gavriêl, Jerusalem wird verkauft oder Gold auf der Straße, herausgegeben und mit einem Nachwort von Sebastian Schirrmeister, ARCO, 2015.**

סבסטיאן שירמייסטר (Schirrmeister) הוא חוקר ספרות, עורך ומתרגם מאוניברסיטת המבורג. למד ספרות גרמנית ומדעי היהדות ומתעניין במיוחד במפגש הספרותי והתרבותי בין גרמנית לעברית.

**שועלים בירושלים** הוא רומן יהודי־ערבי. סיפור הרפתקה על עסקן אמריקאי חסר רחמים, בדואים ויהודייה יפה וחכמה. הטקסט מראה איך גורמים חיצוניים מסיתים מטעמים פוליטיים וכלכליים, וגורמים לפריצת אירועי אלימות בקרב העדות המקומיות בארץ ישראל. על רקע מאורעות תרפ"ט הרומן היה אקטואלי במידה מסוימת, אך הביקורת לא היתה מחמיאה במיוחד. בעיקר גינו את העברית העקומה ואת ריבוי הביטויים ה"גרמניים". יכול להיות – אבל זאת רק השערה שלי – שהמתרגם האלמוני מגרמנית הוא בן גבריאל עצמו. בכל אופן, ב־1965 הוא הוציא את הרומן בשנית, הפעם במקור הגרמני, בשינויים קלים, ובשם Kamele trinken auch aus trüben Brunnen – "גמלים שותים גם מבארות בוציות". באותו שנה הוא נפטר.

**האם בישראל הציונית תקפו אותו על שהמשיך עשור אחר עשור לכתוב בגרמנית? האם ציפו ממנו לכתוב בעברית?**

תרשה לי לענות על השאלה בציטוט מיומנו של בן גבריאל. ב־21 באפריל 1937 הוא כותב: "ראיתי עכשיו שה'דָבָר' תקף אותי לאחרונה בכבדות כי אני כותב גרמנית ולא עברית. [...] לכל הרוחות, צודקים הם ואין מי שירגיש את סתירת המצב יותר טוב ממני, אבל לעזאזל, ראשית אני זקוק לאפשרות להגיד את מה שנחוץ לי להגיד ושנית אינני יכול למות מרעב בהתנדבות. שנה וחצי גרר אותי 'הארץ' עם רומן אחד, רק כדי לדחות אותו!" בפסקה הזאת הוא מתאר על רגל אחת את מצבו של סופר יהודי בארץ ישראל, שלא מוכן או לא מסוגל לזנוח את שפת אמו. הצלחתי גם לאתר את הכתבה בעיתון 'דבר'. המחבר קורא לאותה אי־נכונות לעבור לעברית "עצלות־נפש" ומוצא זאת "במשוררים צעירים, עולי אשכנז שאין בהם העוז לגזור על עצמם את גזרת־השיבה ללשון עמם והם משלימים לאורך־ימים לזרות, לשעבוד, לכלי־מבטא זר". היחס הזה לדוברי וכותבי גרמנית בארץ ישראל החריף כמובן עם פרוץ מלחמת העולם השנייה.

**קראתי באחד ממאמריך שהבעיה של בן גבריאל בארץ לא הסתכמה רק בחיפוש מתרגם ומו"ל, אלא גם בשימוש המוגבל בנייר, כפוף למדיניות המנדט הבריטי?**

כפי שבן גבריאל מתאר את המהלכים ביומנו, הוצאת ספר באותם ימים דמתה למעגל קסמים. מי שלא כתב בעברית נזקק לשלושה דברים: מתרגם, מו"ל ונייר. בלי חוזה עם מו"ל לא קיבלת נייר, בלי אישור להקצבת נייר מרשויות המנדט לא מצאת מו"ל ובלי מו"ל לא מצאת מתרגם ולהיפך. באפריל 1944, בין ניסיונותיו הרבים לפרסם את הרומן **זהב בחוצות** שבו עיבד את חוויותיו כקצין אוסטרי בירושלים בזמן מלחמת העולם הראשונה, בן גבריאל כותב ביומנו: "בחדרה של מרים נמצא כמות אדירה של נייר בשביל 'זהב בחוצות' שבו השקיעה מרים את כל חסכונותיה. אך בינתיים אין מו"ל באופק." בסופו של דבר הספר יצא בעברית ב־1946 והתקבל באהדה אצל המבקרים. תרגם אותו אביגדור המאירי ויכול מאוד להיות ששמו הידוע של מחבר **השיגעון הגדול** תרם את שלו לטובת ההצלחה היחסית של הרומן.

**"הבית ברחוב הקרפיונים" הוא סיפור עוצר נשימה. העיבוד הקולנועי שלו זכה באוסקר הגרמני. מדוע חלק מיצירתו, למשל הרומן שמצאת, לא זכו להתפרסם בגרמנית?**

דווקא בקשר לפרסום **הבית ברחוב הקרפיונים** בן גבריאל נתקל בקשיים נוראיים. למרות שהרומן כבר יצא בתרגום עברי ב־1945 והתקבל יפה מאוד, יותר משלושים מו"לים בגרמניה ובאוסטריה סירבו לפרסם אותו, כי להבדיל מהסיפורים הקלילים שבן גבריאל כתב להם בשנות החמישים (כמו בקובצי הסיפורים **החייל האמיץ מחשבי** או **קומזיץ**) רומן 'רציני' על כיבוש פראג ב־1939 ועל 'היעלמותם' של יהודי פראג לא נחשב מתאים לצרכים של הקורא הגרמני, שבאותן שנים העדיף לצחוק ולשכוח. כשהוצאה אחת בברלין לקחה בסוף את הסיכון ופרסמה את הרומן בגרמנית ב־1958, הספר זכה להצלחה מסחררת ויצא בכמה וכמה מהדורות. ב־1963 קורט הופמן עיבד אותו לסרט, שצולם בפראג בהפקה משותפת של גרמניה המערבית וצ'כוסלובקיה. אבל יש הרבה סיפורים של בן גבריאל שלא נהפכו לספר. חלק הוא הצליח לפרסם רק בעיתונים וחלק גדול נשאר במגירה. אם נתעלם לרגע משיקולים אסתטיים (למעשה סגנונו של בן גבריאל, שמתנדנד בין תיאור לאקוני לפאתוס אגדי, היה קצת רחוק מהסגנון המקומי בגרמניה), אפשר לומר שכתיבתו אולי לא שוברת מוסכמות, אבל לפחות סודקת אותן – בעיקר בכל מה שנוגע ליחסי יהודים־ערבים או בזלזול של בן גבריאל במערב. חוץ מזה אסור לשכוח את הגורם המרכזי בכל מפעל תרבותי: המקריות. מדי פעם האירועים ההיסטוריים עקפו את מה שבן גבריאל כתב.

**מה גרם לך לחפש בספרייה הלאומית את כל ספריו?**

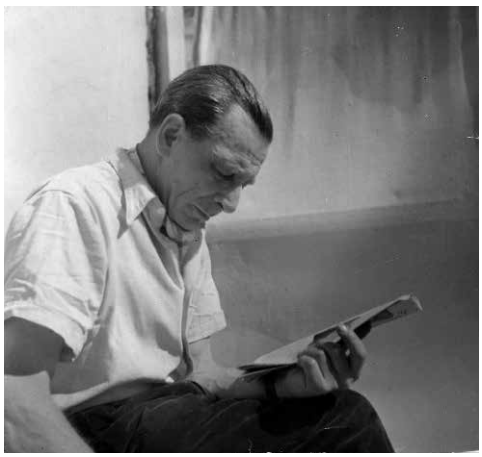
אתה יכול לקרוא לזה חוש של עכבר ארכיון. מי שמבלה הרבה במוסדות כאלה מבין שלפעמים ההבדל בין 'לחקור' ובין 'לחפור' הוא פחות מאות אחת. אנחנו החוקרים תמיד ניגשים לאוספים ולארכיונים פרטיים בתקווה שיש שם מה לגלות. ככל שהסופר מוכר פחות, הסיכוי להיות 'הראשון שיגלה' גדול יותר. ואם אתה מדפדף ביומנו של בן גבריאל, מתברר לך די מהר שאחד העיסוקים העיקריים שלו היה לנסות לשווא לפרסם סיפורים שכתב.

**בספרייה מצאת את כתב היד של הספר – Jerusalem wird verkauft oder Gold auf der Straße שלא פורסם מעולם עד אז, ובשנת 2015 פרסמת אותו בהוצאת Arco איך מצאת אותו?**

זה לא היה קשה. כל כתבי היד של בן גבריאל רשומים בקטלוג הספרייה הלאומית. צריך לשבח כאן את עבודת הקטלוג המדוקדקת של סטפן לִיט, שאחראי על מיון האוספים הלא־עבריים במחלקת הארכיונים של הספרייה הלאומית. מהכותרת – Gold auf der Straße – יכולתי להניח שמדובר ברומן שפורסם רק בתרגום עברי: **זהב בחוצות**.

**מתי הוא נכתב?**

שאלה טובה. הספר הזה ליווה את בן גבריאל במשך שנים רבות. כבר ביוני 1929, כמה חודשים אחרי שאֶריך מריה רֶמַרְק פרסם את **במערב אין כל חדש** כתב בן גבריאל לחברו הסופר אלברט אֵרֶנְשטיין שברצונו "לנצל את הביקוש לסיפורי מלחמה ולכתוב ספר [...] על שדה הקרב המשונה בעולם". ככל הנראה גרסה ראשונה נכתבה בגרמנית עוד בתחילת שנות השלושים, אבל עד אמצע שנות הארבעים הוא לא מצא מו"ל. רק אחרי שפרסם בהצלחה את **בית בפראג** בעברית ב־1945 (הספר שלימים יתפרסם בשם **הבית ברחוב הקרפיונים**) מצא גם **זהב בחוצות** את דרכו אל הקורא העברי. הגרסה הגרמנית האחרונה, זו שממנה תרגם אביגדור המאירי את הספר, היא אם כך משנת 1946 לכל המאוחר וזאת גם הגרסה שפורסמה לראשונה בשפת המקור ב־2015.



משה יעקב בן גבריאל, 1950

**איך נולד הרעיון לפרסמו מחדש באירופה, ובפרט בגרמניה ואוסטריה?**

הרעיון נולד כתופעת לוואי של הדוקטורט, בשיחה עם פרופ' אלפרד בוֹדֶנְהיימר מבזל בקפטריה של גבעת רם. דיברנו על אוצרות הספרות הגרמנית והאירופית שקבורים בארכיונים בישראל. אלפרד הציע לייסד סדרת ספרים שתפרסם טקסטים נבחרים וסיפרתי לו על הרומן שמצאתי. בשיתוף הספרייה הלאומית והאוניברסיטאות בבזל ובהמבורג הפכנו את כתב היד לספר, וכשנתיים לאחר מכן, החזקנו בידינו את התוצאה היפה והכרוכה. הספר הוא כרך ראשון בסדרה שנקראת "אירופה בישראל" בהוצאת ARCO בגרמניה, הוצאה קטנה שמרבה לתת הזדמנות שנייה לטקסטים נשכחים. בינתיים כבר יצא כרך שני בסדרה, שירים של מנפרד וינקלר.

**האם הגרמנית של בן גבריאל יכולה לשרוד בפרסום מחודש בשנות האלפיים?**

כן ולא. כעורך היה עלי להוסיף הסבר למונחים באחרית הרומן, כי יש כמה ביטויים – בעיקר צבאיים, גאוגרפיים או אוסטריים – שהקורא בגרמניה של היום לא בהכרח מכיר. אבל חוץ מזה הרומן קריא מאוד וסגנונו דוקומנטרי, פרגמטי וסובייקטיבי – הוא הרי מבוסס על יומן המלחמה של בן גבריאל – ובכך הוא הולם את הציפיות הספרותיות בימינו.

**איך התקבל הספר בגרמניה ובאוסטריה?**

הייתי אומר שבהתלהבות. אני חייב להודות שהופתעתי משפע הביקורות שפורסמו עליו, גם בעיתונים הגדולים, גם ברדיו וגם ברשת. כנראה הרומן קלע היטב, אם כי באיחור של שבעים שנה.

**פרסום הרומן בא במועד סמלי – יובל למותו של בן גבריאל.**

כן, בעצם קלענו לכמה מועדים. הספר יצא חמישים שנה לאחר מותו של מחברו, כשבעים שנה אחרי הוצאת התרגום לעברית בארץ ישראל, ונוסף על כך, כל הפרויקט השאפתני הזה קורה ביובל המאה למלחמת העולם הראשונה. התזמון הזה ודאי הגביר את תשומת הלב שהרומן זכה לה, אבל קצת עצוב שגם תחום הספרות עדיין סוגד להיגיון הפשטני של ציון יובלות, כאילו זה משפיע על איכות הטקסטים.

משה יעקב בן גבריאל, 1963

**בתחילת שנות האלפיים אַרְמין א' ואלאס, חוקר הספרות הגרמנית־אוסטרית, ערך את פרסומם המחודש של הכתבים המוקדמים של בן גבריאל. האם הוא ידע על כתב היד שמצאת?**

אני מניח שכן. הוא מזכיר אותו בהערותיו ליומנים של בן גבריאל מהשנים 1915 עד 1927, שהוא פרסם ב־1999. לצערי ואלאס מת לפני שהגעתי לעסוק בנושא. מהמאמרים שכתב, הבנתי שהוא התמקד בעיקר בכתבים המוקדמים של בן גבריאל, שבהם שרטט את הרעיון שהגה – איחוד העמים האסיאתיים.

**האם בן גבריאל נחשב סופר אוסטרי? ספרותו נחשבת ספרות אוסטרית? הוא זכה למעמד קאנוני?**

בזמנו בגרמניה ובאוסטריה נחשב בן גבריאל סופר של 'ספרות בידור', מהסוג שבדרך כלל לא זוכה למעמד קאנוני. מלבד זאת, בשנים האחרונות לחייו הוא עמד בצלו של אפרים קישון, יורשו

# דוד אברמוב

## טאג דר דוייטשן איינהייט

(יום איחוד גרמניה)

תּוֹדָה לָךְ גֶּרְמַנְיָה
עַל יְמֵי הַיַּנְקוּת
עַל חֶלֶב הַלְּאֻמִּיּוּת
עַל הַפֶּה הַגָּדוֹל שֶׁנִּפְתַּח
עַל הַטְּלָפִים וְעַל הַשִּׁנּוֹרָן
עַל הַשְּׁנָאוּצָה הַגָּדוֹל שֶׁלָּךְ
שֶׁהִכִּית בִּי
עַל הָרַגְלַיִם הָאֲחוֹרִיּוֹת
שֶׁלִּי
וְקִלַּלְתִּי וְנָזַפְתִּי וְהִשְׁטַנָּקְרְתִּי
וְדָקַרְתִּי...
עַל הֲרָמַת הַגַּבָּה בְּעַיִן לוֹטֶשֶׁת
בּוֹחֶנֶת
וּכְחֻלָּה

שׁוֹאֶלֶת סִימַן שְׁאֵלָה
יוֹרֶקֶת סִימָנֵי שְׁאֵלָה וּ
מַכְתִּיבָה לֹא.
עַל שֶׁאָמַרְתִּי לִי דַּי!
תּוֹדָה לָךְ בֶּרְלִין, חֲמוּצָה וְסַגְרִירִית
עַל הַחִבּוּק הַכָּפוּי
עַל הַנְּשִׁיקָה בְּעֹרֶף הַצַּוָּאר
בְּרַכֶּבֶת
הַפַּרְוָרִים
עַל שֶׁאָמַרְתִּי דַּי!
בַּקַּיִץ הַהוּא
בִּשְׁלֹשִׁים וְאַרְבַּע מַעֲלוֹת,
שְׁמוֹנֶה בְּרַכֶּבֶת הַפַּרְוָרִים
וְהוּא הָיָה לְלֹא חֻלְצָה

בְּלוֹנְדִּינִי חָטוּב וְצָנוּם,
מֵצִיץ בַּסֵּפֶר
שֶׁל זוֹ הַקְּשִׁישָׁה
שֶׁיָּשְׁבָה בַּמּוֹשָׁב לְצִדּוֹ
וְהִיא אָמְרָה עוֹד וְשָׁתְקָה, וְהִתְעַלְּמָה
תּוֹדָה לָךְ גֶּרְמַנְיָה
עַל הָאוֹהֲרְפַיְגֶן עוּר!
שֶׁלָּקַחְתִּי וְהִטַּפְתִּי וְתָבַעְתִּי
לָשֵׂאת פָּנִים חֲמוּרוֹת וְהִתְעַלַּמְתִּי
מִמֶּנָּה
מִבֶּרְלִין
עֶרֶשׂ, לְאֻמִּיּוּת
הַיְּהוּדִי הַנּוֹכֵחַ

---

בתפקיד המספר הקומי מישראל. בגרמניה ובאוסטריה יש עדיין דור שלם שכן קרא את הספרים של בן גבריאל, אבל אפשר להעריך את מעמדו כיום בעיקר לפי הזמינות של ספריו ומחירם. את המהדורה הראשונה של **הבית ברחוב הקרפיונים** קניתי ברשת בפרוטות, וספרים אחרים מצאתי בכניסה לספרייה הלאומית בירושלים על מדף הספרים לחלוקה (ספרים שהוצאו מהאוספים).

**האם נראה יום אחד סופר גרמני שכותב רומן בעברית, עבור קהל שוחר העברית?**

הלוואי. ואני כבר מחכה למהומה סביב השאלה אם הוא יהיה זכאי לפרס ספיר. אבל לשאלה הזאת יש פן רציני ועמוק. מה קובע את הלאומיות של ספרות? השפה? הדרכון של המחבר? האם תומר גרדי הוא סופר גרמני? האם סייד קשוע הוא סופר עברי? האם הוא גם סופר ישראלי? באיזו קופסה שמים את השירים הדו־לשוניים של יאן קינה?

**קראתי שבן גבריאל היה מעורב בתהליך הפיוס בין ישראל וגרמניה. בארכיון שלו בספרייה הלאומית שמורים מכתבים שכתב לאישים גרמנים בעניין כינון היחסים בין המדינות. למשל מכתב על איוש תפקיד שגריר גרמניה בישראל, איך הוא, שביטא כל כך הרבה כאב בספר על הבית ברחוב הקרפיונים, היה יכול לרצות בכך?**

נכון שבן גבריאל היה מעורב פוליטית. אם הוא תמך בפיוס זו שאלה אחרת. במכתב שהזכרת הוא רק ממליץ לא למנות עיתונאים מסוימים לשליחים בירושלים כי אין להם מושג מה קורה במזרח התיכון המסובך (בניגוד אליו, אפשר להוסיף). אבל מה שבהחלט מעניין הוא היחס של בן גבריאל לגרמניה. בסופו של דבר הוא כתב בשביל השוק הגרמני. אז מצד אחד הוא כאילו התחשב בקוראים הגרמנים שלו ולמשל לא הזכיר את השואה בספריו, למרות שהוא עצמו איבד קרובי משפחה וכותב על האובדן הזה ביומנו. את **הבית ברחוב הקרפיונים** הוא כתב בשנת 1940, כמעט באמוק, תוך כמה שבועות, ובמשך כל השנים שחלפו עד פרסומו בגרמנית הוא לא עדכן אותו ולא העשיר אותו במידע ההיסטורי על ממדי ההרס וההרג שנחשפו אחרי המלחמה. מצד שני הוא תמיד שמר על מרחק מסוים. כשממשלת גרמניה מנעה את הקרנת הסרט בפסטיבל הקולנוע בקאן ב־1965, בן גבריאל הגיב על כך בשבועון Die Zeit והדגיש שגם הספר וגם הסרט אינם מבטאים עמדה פוליטית אלא הם מין תיעוד בדיוני. הוא מסיים את דבריו במשפט יפה: "בתור אורח בגרמניה אסור לי להתייחס לפרשה זו אלא בפליאה". והפליאה בטח נמשכה כשאותו סרט שלא הוקרן בקאן זכה בפרס הקולנוע הגרמני עוד באותה שנה ♦

# גלעד חי

## פה

פַּעֲמוֹנֵי חֲצוֹת אֵינָם מְנַגְּנִים פֹּה, פֹּה זֶה לֹא אֵירוֹפָּה
נוֹצְרִים אֵינָם רַב
לִפְעָמִים עוֹלֶה בְּזִכְרוֹנְךָ חֲמוֹר נוֹעֵר, עֵץ זַיִת עַתִּיק
תְּמוּנָה יְשָׁנָה שֶׁל אָנָה טִיכוֹ תְּלוּיָה עַל קִיר
הָאַחֲרוֹנִים שֶׁנִּתְלוּ עַל גַּרְדּוֹמִים, אוֹמְרִים, חֵרְפוּ נַפְשָׁם לְמַשֶּׁהוּ שֶׁנִּקְרָא בִּרְבוֹת הַיָּמִים מְדִינָה
אַתָּה מְעַלְעֵל בְּדַפִּים
פְּצוּעִים כְּמוֹ פֶּצַע פָּתוּחַ
מֵתִים, קְבָרִים מִתְרַבִּים לָרֹב

אַתָּה שׁוֹאֵל אוֹתִי בִּשְׁבִיל מָה

אֲנִי לֹא יוֹדֵעַ וְלֹא צָרִיךְ עוֹד זְמַן, זְמַן כְּבָר לֹא צָרִיךְ, עַל אַף שֶׁתָּמִיד זְקוּקִים לוֹ מְאֹד
הַכֹּל הֶגֵּשׁ, עַל הַשֻּׁלְחָן
רַגְלַיִם מְרֻבָּעוֹת, מַפָּה מְצֻעֶצַת, גּוֹלֶשֶׁת, עֶדְרֵי כְּבָשִׂים נֵעוֹרִים מֵרִבְצָם
הַחֶרֶב גְּדוֹלָה וּמְשֻׁנֶּצֶת, תְּמִימִים, שׁוֹנְצִים אֶת שְׁנָתָם, מַרְגִּילִים אֶת נַפְשָׁם לִשְׁקִיקַת הַדָּם
לְטַעַם הָאֲדָמָה

## עין

שְׁתֵּי עֵינַיִם קִבֵּל הַיֶּלֶד מַאלָכּ כְּשֶׁנּוֹלַד
בְּעַיִן
אַחַת
מַאלָכּ
רוֹאֶה
בְּעַיִן
אַחַת
מַאלָכּ
צוֹחֵק
בְּעַיִן
אַחַת
מַאלָכּ
בּוֹכֶה
בְּעַיִן אַחַת מִשְׁתַּקֶּפֶת זַעֲקַת לְהוֹרָיו
בְּעַיִן אַחַת
אֶת הָאַחֶרֶת כַּדּוּר לָקַח

## תבואה שחורה

לַיְלָה
תְּבוּאָה שְׁחוֹרָה
אֵין רוֹאֶה לָרוּחַ

מתוך תבואה שחורה, ספר בכתובים

# טוהר טיטלבוים

## רק אז

בְּכְאֵב עָמֹק שֶׁל הַחִסָּרוֹן נוֹדַע אָז הָאוֹצָר,
וּכְשֶׁהָיָה אָז בַּבַּיִת חֵלֶק נִכָּר
נָצַרְתָּ בְּלִבְּךָ, כְּמוּבָן מֵאֵלָיו,
כַּחֲלַל רַהַב בִּזְרוֹעַ הָעוֹז־פִּזַּרְתָּ אוֹיֶבְךָ
וְעִסּוּקֶיךָ עָטְפוּ אוֹתְךָ בִּסְלָעִים שֶׁל שַׁאֲנַנּוּת
הֶחָזוֹן, הַפְּאֵר וּשְׁלַל הַמִּלְחָמָה
עוֹלְלוּ בְּקִרְבְּךָ אֶת שִׂכְחַת הָאֱמֶת
וְזוֹ נִתַּן לְהַתְרִיס בְּכָל מוֹעֵד
שֶׁתֵּדַע שָׁרַק כְּשֶׁעָזְבָה
רַק אָז, אָהַבְתָּ אוֹתָהּ.

## מרוב השאון

טֶרֶם הַנְּפָקַת אַסְפָּקָה שֶׁל מִלִּים מַלְהִיטוֹת
כְּבָר גִּלִּיתִי עֲתִידָן הַצּוֹרֵב
בְּכָל זֹאת, הַדְּמָמָה נָטְתָה אֲהֵלָהּ הַמְיֻשָּׁן
וְהֶאֱזִינָה בְּסִכּוּן מֻכָּר לְהֵחָרֵב
עוֹד אַחַת וְדַי
עוֹד אַחַת וּמַסְפִּיק
אוֹ שֶׁאוּלַי כְּבָר הִגִּיעַ הַזְּמַן
אֶת הַמַּפְתְּחוֹת הַמְרַשְׁרְשִׁים לֹא שָׁמַעְתָּ
וַאֲנִי נָעַלְתִּי עִמָּן

## צל ניתוק

בְּצִלּוֹ חָמַדְתִּי וְיָשַׁבְתִּי
וּפִרְיוֹ מָתוֹק לְחִכִּי
בְּצִלּוֹ כְּפוֹר הַשֶּׁלֶג
קָפָאתִי לְמוֹתִי
מַדּוּעַ לֹא תַּצִּיל?
רַק תַּבִּיט בִּי
בְּעֵינֶיךָ עֵינֵי יוֹנִים
נְדִיבוּתְךָ בָּאָה בַּלֵּילוֹת
אַךְ נָסָה בַּיָּמִים
עֵקֶב קִפָּאוֹן מַגִּיעַ הַשִּׁתּוּק
וְאִתּוֹ הַתְּקִיעוּת
נָחָה בִּקְבִיעוּת
כָּעֵת כְּשֶׁאֲנִי מֵתָה,
אָרוֹן מִלּוֹתַי שָׁחוּק
עָלְתָה בִּי הַתְּבוּנָה כִּי
צִלְּךָ הוּא צֵל מוֹקֵשׁ,
צֵל נִתּוּק

## על כפות המנעול

שִׂפְתוֹתָיו שׁוֹשָׁנִים, נוֹטְפוֹת מוֹר עוֹבֵר
וּכְשֶׁהַדְּפִיקָה נִשְׁמְעָה
קַמְתִּי אֲנִי, לִפְתֹּחַ
וְיָדַי נָטְפוּ מוֹר, וְאֶצְבְּעוֹתַי מוֹר עוֹבֵר,
עַל כַּפּוֹת הַמַּנְעוּל
הַסַּהַר עוֹלֶה עַל לִבִּי
מַבִּיט בְּמַפַּח נֶפֶשׁ אֵלַי
וְאוּלַי הַפַּסְקָנוּת
בְּהֶחְלֵט לֹא הָיְתָה לִי
וְהֶעְדֵּר הַחַרְצָנוּת
יְנוֹפֵף חֲרָטָה
הַקְּנָאָה וּמַחְסוֹר הַבִּטָּחוֹן
כָּרְעוּ הֵם גְּזַר דִּינִי הַלַּיִל
וּכְשֶׁקַּמְתִּי אֲנִי, לִפְתֹּחַ
וּכְשֶׁקַּמְתִּי אֲנִי, לִפְתֹּחַ
נָעַלְתִּי.

אילה מולדר דוכס

# אומרים ישנה נפש, אז אומרים

## הרהורים על מטפורות, נפש ושפה

עולם החשיבה על אודות הנפש, על כל איבריה, חסר, לפחות בינתיים, את ממד הנוכחות הפיזית. כל שנותר לנו הוא להבחין באדוות רישומיה על הגוף ועל הסביבה. ואיך לתאר זאת? כאן נדרשת שפה מרחיבה, שנעזרת באנלוגיות למקומות ותחומים נוספים, אחרים. שפה מטפורית.

לפני שאגיע להרהורים נוספים שעלו בי בעקבות הקריאה בספר, בואו נתעכב רגע על מושג המטפורה. בספר **מטפורות בפסיכואנליזה** בעקבות ספרה של תאיר כספי, (רסלינג 2020, 300 עמ') ישנה, מטבע הכותרת, הרחבה ובחינה אקדמית של המושג על שלל הסתעפויותיו, כשאופן הכתיבה של הספר מניח הכרות עם עולם המינוחים הפסיכואנליטי. בכתיבה כאן על הספר אני רוצה להעביר בעיקר את החוויה שלי אל מול המושג הכה חי הזה. אבל איך מעבירים חוויה? אומר שבשבילי מטפורה היא קודם כל *מעשה יצירה בזעיר אנפין, מיכל שפה אלסטי*. בוראת עולם חושי וציורי, פתוח להבנה סימבולית באופנים שונים, באמצעות *מעשה השוואה וחיבור בין מושגים מעולמות תוכן שונים*. וזה כדי להתעקש ולנסות להעביר את הזה, את מה שלא יכול להיות מתואר באופן אחר.

במהלך הכתיבה על מטפורות, המטפורות נולדות להן. משהו בעצם העיסוק בנושא מפעיל תהליך של חיבור ויצירה. הנה למשל מטפורה מצומצמת: מחילת הקורונה (נוצר חיבור ונוצרת השוואה בין עולם ההתנהלות האנושית בתקופת קורונה ועולם הקיום של חיות בר), והנה המטפורה התרחבה: בשלהי ימי קורונה, אני כמו חיה כהה, מכורבלת, אורבת ממעמקי מערה לנצנוצי תנועה ואור בחוץ. משקיטה את חילוף החומרים שלי עד הרף לפני האין.

אני, וכנראה אנחנו, זקוקים למטפורות כדי להבין, להביע, להאחז, להאיר, לגלוש, להרחיב, לברוא. במיוחד במצבים לימינליים, מעורפלים, קשים לתיאור, לכימות, להכלה. עזרה לא תבוא ממילים בודדות שקשורות בקשר מתמשך של בלעדיות לחפץ, למצב. גם מילות קישור מוכרות, ומעצבנות בדרך כלל, אם יותר לי להוסיף, כמו "סוג של", "כזה" או "כאילו", אני מבינה כעת, תוך כתיבה, כאיתות לחיפוש אחר מטפורה שתוכל להעביר תובנה פרטית מסוימת.

"תכונתה החשובה והייחודית באמת של השפה האנושית החדשה לא היתה יכולתה למסור מידע כזה או אחר על המציאות, אלא יכולתה לדבר על דברים שאינם קיימים כלל במציאות, ועל ידי כך ליצור מציאות חדשה", כותב יובל נוח הררי בספרו **קיצור תולדות האנושות**: "בעלי חיים רבים ומיני אדם רבים יכלו גם קודם לומר 'זהירות, אריה!' אך במהפכה הלשונית רכש ההומו ספיינס את היכולת לומר 'האריה הוא הרוח השומרת על שבטנו'".

הרבה מהגוף, סמוי וגלוי, נוכח במטפורה, גם במטפורה העוללית שנולדה כאן, תוך כדי כתיבה. מטפורות חזקות בראשוניותן הן אלו שנולדו מהגוף. הן גם בעלות משמעות מיוחדת בשביל השפה הפסיכואנליטית שההמשגה שלה נטועה בחוויות ילדות ראשוניות. מתנחשל ועולה לי לראש גל של צירופי מילים משפת היום יום, הרוויה במטפורות ישירות מסוג זה, כמו "לעכל את החדשות", "לבלוע את הכעס", "לשמור בבטן", "לאכול את הלב", "להוציא מהראש", "לנקות את הראש", "יוצא מהאף", "להפנות את הגב", "חולה עליו", "לאכול אותך", "תקוע בגרון", "לא לבלוע ולא להקיא", "על קצה הלשון", "סכין בגב", "פרפרים בבטן", "אגרוף בבטן", "מגרדות לי הידיים", "עשן מהאוזניים", "מנקר עיניים", "ללכת על בהונות", "לעשות שריר", "כמו אוויר לנשימה", "משא על הכתפיים", "צא לי מהוריד", "קם על רגל שמאל", "להעמיד פנים", "מסמר שיער" "להחזיק אצבעות", "לא מוצאת את הידיים והרגליים", "עם היד על הלב", "תחושת בטן", "קוצים בתחת", "שם לו רגל", "יש לו עמוד שדרה". לפעמים גם מילה אחת, שמתארת לכאורה תפקוד גופני, משמשת לבדה

כמטפורה, למשל "צמרמורת" או "קורע". נוסף לשפת היום יום הישירה יותר, המשתנה והאישית, קיימים לא מעט ביטויים שגורים בשפה שמתייחסים לגוף. אלו מטפורות שנוצקו לכלל שבלונות מוכנות לשימוש, ביטויים כמו "מוסר כליות", "מרה שחורה", "פיק ברכיים", "קשי עורף", "קירח מכאן ומכאן", "מוצא חן בעיני", ועוד. אלה הם כמו כדי חרס עתיקים וקצת מסתוריים, שמחכים לרגע של עצירה והתבוננות שנייה, כדי שיאפשרו הצצה אל תוכם.

תאיר כספי מתייחסת בספר לשימוש שעושה הפסיכואנליטיקאית מלאני קליין בחלקי גוף כמטפורות בעלות עוצמה לחלקי האחר וליחסים עם האחר. אולי הידועה מבין המטפורות של קליין היא מטפורת ה"שד הטוב" וה"שד הרע". מטפורה שעוסקת ביחס הראשוני אל הדמות המטפלת ושהיא גם, מה שנקרא בבלשנות, סינקדוכה, בה החלק (השד) מייצג את השלם (האם); וגם מטפורה, מאחר שהשד, כשהוא טוב, מייצג עולם של הזנה, טוב, מילוי ועוד, ולהפך. טענה מעניינת כלפי קליין היא הטענה שהיא תוקפת לעתים את המטופל באמצעות המטפורות שלה. טענה שמעוררת הרהורים על תפקידים נוספים ומפתיעים של המטפורה בתקשורת הבין אישית, המטפורה כתוקפן? כאחר בתוך השפה?

### כמה חוויות אישיות על ובמחיצת מטפורות:

למטפורה הראשונה שעולה לי במחשבה היתה השפעה ונוכחות ישירה בעולמי הפיזי. בחודש התשיעי להריון כשלא יכולתי לתאר לעצמי איך ילד מושלם יצליח פיזית לצאת ממני, פניתי לעזרת חברה שכבר ילדה. המטפורה שהיא השאילה לי - תדמייני שיש לך בבטן אבטיח ענק ועכשיו את צריכה להוציא אותו בכל דרך - שימשה אותה בהצלחה! הו האימה שהדימוי הזה יצר. אני עוד זוכרת איך הלכתי אז בדחיפות ליועצת לידה להתחנן למטפורה חלופית. מטפורה לשם הישרדות.

ואני זוכרת טוב מאמר על מטפורות שהפך בשבילי למטפורה, או אולי מוטב לקרוא לזה עוגן, בפני עצמו. קראתי אותו לפני המון שנים, במסגרת לימודי מדעי המחשב, כן, כן. למעשה אני זוכרת, איך עצם העיסוק בנושא של מטפורות כהשראה, היה שחרור מסבך המציאות הנוקשה שבעיסוק החמור בחומרה. המאמר ההוא עסק בהמצאות טכנולוגיות לאורך ההיסטוריה האנושית שהפכו בתורן למטפורות ונתנו השראה לפיתוחים תיאורטיים וטכנולוגיים מרחיקי לכת וביטוי לתפיסות עולם. זה היה מאמר מרתק ובעיקר מרחיב, כי זה מה שעושות מטפורות. דרכו נפתח לי ערוץ להבין משהו על האופן הפואטי והמעגלי שבו נולדים רעיונות ומתפתחות תיאוריות מדעיות. בספר ישנה התייחסות לנושא דרך התיאוריה של קוֹן, במאמר ההוא, על כל פנים, דובר על השפעת מודל השעון, גלגלי שיניים שמניעים זה את זה, על תפיסת מערכת השמש שפיתח קופרניקוס, דובר בו על השפעת המחשב על תפיסת האדם כמערכת קלט־עיבוד־פלט וכן על חשיבה על הקיום האנושי באמצעות מודלים של רשתות ומטריקסים. ודובר בו גם על השפעת המצאת מנוע הקיטור על חשיבתו המדעית של פרויד - החשיבה על הנפש באמצעות מודל של כוחות מתפרצים מלמטה, כוחות דוחפים שהם מקור הנעה אך גם זקוקים לוויסות, שאם לא כן יגרמו נזק, על ניקוי ארובות, על מושגים כגון התעבות ועוד.

פרויד שאל את עושר המטפורות שלו ממגוון שדות ידע: הידראוליקה, ביולוגיה, מכניקה, הליכים משפטיים, ארכיאולוגיה, אנתרופולוגיה, מיתולוגיה, היסטוריה, ספרות קלסית ופופולרית ועוד. כפי שמתואר בספר, יחסו של פרויד אל המטפורה השתנה והתפתח עם השנים, מחשיבה על השימוש במטפורה כעל פיגום שניתן להסירו לאחר שבניין התיאוריה עומד על תלו, להפיכתה ליסוד מכונן בתיאוריה הפסיכואנליטית. אני חושבת על כך שלא רק פרויד, גם המטפורה עברה תהליך, ומתפקיד מבאר ומסביר, עברה התכוננות לאזורי החוויה, במיוחד עם המעבר מפסיכולוגיה של אדם אחד, המטופל, לפסיכולוגיה של שניים, מטופל ומטפל.

במקביל לכתיבת הטקסט הזה אני שקועה עכשיו בקריאת הספר **משה האיש והדת המונותאיסטית**. זהו ספרו האחרון של פרויד. טענתו של פרויד בספר, תוך שהוא מודה שאין דרך

להוכיחה או להפריכה, ואני רואה בה, לכן, יצירה מטפורית, היא הטענה שמשה, אבי האומה היהודית שנתן לה את עיקרי תורתה, היה למעשה איש דת ואציל מצרי. במילים אחרות, שלי הפעם – בלבה של נפש האומה נעוץ הזר, האלביתי (האלביתי הוא מטפורה מושגית שטבע פרויד, ושעולה לאחרונה לא מעט בהקשרה של מגפת הקורונה. בתמצות קיצוני ניתן לומר שהאלביתי הוא הזר־המוכר שנמצא בתוכנו). זהו רעיון מופלא בעיני. במיוחד כשאני מדמיינת את פרויד הזקן כותב מעין צוואה רוחנית בשנותיו האחרונות, הסוערות, הכואבות. ואני מבחינה כאן שוב בתנועתה המעגלית של המטפורה, פעם *מולידה* רעיון תיאורטי ותפיסת עולם ופעם *נולדת* בעצמה מתוך המשגה תיאורטית. זהו טיבה החתרני.

בספרה של תאיר כספי ישנו דגש מסוים על הצד המבאר של המטפורות, אך מטבע הדברים נגלה בו גם הצד היוצר וההשפעה ההדדית שקיימת בין מטפורות ובין החושב אותן. נבחנים בו מקורות השראה מעולמות ידע ותוכן שונים והאופן שבו שימשו לתיווך החשיבה הפסיכואנליטית מפרויד ואילך. בחשיבה על מטפורות אני מוצאת עצמי מפנה זרקור שוב ושוב לאלמנט ההדדיות ולפונקציה היוצרת לצד המבארת. ובמילים אחרות – המטפורה משפיעה על התיאורטיקן ומניעה את חשיבתו והתיאורטיקן משתמש במטפורה כדי להעביר רעיונות מופשטים מתחום הנפש. המטפורה משתמשת בתיאורטיקן והתיאורטיקן משתמש במטפורה ושניהם רוצים להרחיב משהו שעדיין לא קיבל פשר. ואכן כספי מתייחסת בספר לכוחן זה של מטאפורות כבונות תמונת עולם ומעצבות התנהגות, למשל כשהיא בוחנת את ההשתמעויות וההשלכות של מטפורה כגון 'ויכוח הוא מלחמה' ושואלת מה היה קורה לו המטפורה היתה 'ויכוח הוא ריקוד'. ומה לגבי 'המאבק בקורונה' עולה מאליו ההרהור.

הטקסט מנהל ויכוח פנימי מתמשך עם תפיסות שונות בעולם המחקר על ערכו של הייצוג באמצעות מטפורה וכמובן שזו שאלה חשובה לאור המקום הגדול שיש למטפורות בשפה הפסיכואנליטית, יחד עם זה אצלי עלתה השאלה אם אין כאן דיבור מקביל בשפות שונות. ואולי הכלים המדעיים הסדורים נחבטים אין אונים על כתליה. שוב מטפורה.

לא במקרה, אני חושבת, הספר בוחר, בהמשך הטיפוס בעץ האבות הפסיכואנליטיים, בענף של ויניקוט ואוגדן אחריו. שני הוגים בתחום הנפש, שהחשיבה שלהם שופכת אור על המרחב המעברי בין מטופל למטפל. מרחב מעברי הוא מטפורה של ויניקוט לתחום שהוא בין עולם פנימי למציאות חיצונית, נמצא ונברא כאחד. והמטפורה, הרי גם היא מרחב מעברי. בין עולמות שונים, בין משמעות אישית לכללית, בין דמיון למציאות. בהמשך לוויניקוט ובהשראתו, אוגדן מתייחס למרחב זה בין השניים כאל ישות שותפה לטיפול, אותה הוא ממשיג בשם "השלישי האנליטי".

עבור ויניקוט משחקיות ויצירה נמצאות בלב הטיפול. אוגדן מתמקד בתהליך ובחוויה הנוצרת במהלכו. שניהם עושים שימוש רב במטפורות בכתיבתם התיאורטית ובעבודתם הטיפולית. שימוש אישי ושונה מקודמיהם. בספר ישנה הרחבה מעניינת וניתוח תוכני ובלשני של הטקסטים של שני תיאורטיקנים מעוררי השראה אלה.

אני חושבת על כך שרב השכבתיות של המטפורה והנוכחות רבת הפנים שלה בעולם המחשבה והרגש הביאו בין השאר לכך *שהמטפורה עצמה הפכה למטפורה*. בספרות הפסיכואנליטית ישנה התייחסות רבה ליכולת חשיבה מטפורית באופנים שונים. המטפורה *חשיבה מטפורית* מתייחסת ליכולת התבוננות באירועי החיים שמשמרת בתוכה מרחב, יכולת השתנות ומשחקיות. דוגמה להתייחסות כזו היא של דנה אמיר, פסיכואנליטיקאית ומשוררת, שטבעה את מושג המודוס המטפורי, כשהכוונה היא לאופן עדות, אחרי אירוע טראומטי, שפותח אפשרויות הגמשה ועיבוד פנימי של הדבר, הזה, הנורא, שקרה.

בעבודה עם ועל תכנים נפשיים מטפורות מאפשרות כניסה לאזורי הפתעה, ויצירת אופני התבוננות חדשים; שוב התנועה הדו כיוונית. מעצם חיבורה לעולם הגוף והחושים, וגם לדמיון, המטפורה מתחברת לחלקים לא מודעים בחשיבה וברגש. גם כשמדובר במטפורה מוכרת ולעוסה לכאורה כמו "הוא השמש שלי", וגם כשמדובר במטפורה אישית כמו "אני שולחן הסלון של המשפחה שלי", עבודה עם מטפורות מייצרת מרחב התבוננות, ריחוק מסוים שמאפשר, לבחור, לשחק, לדמיין, לפתוח ולהרחיב. והשמש? הוא מפיץ חום? שורף? גם וגם? ומה העניין עם שולחן הסלון? ואיך הוא נראה? מטפורות אישיות שעולות בטיפול הן כמו עוגן משותף, הופכות לחלק משפת הטיפול. "אני קאמיקזה", "לעלות על השולחן", "לנזול על הכיסא" , "אני בבור".

גם מחוץ לחדר הטיפול השפה משופעת במטפורות. חלקן נוצרות בלהט הרגע, ואין כמו ילדים מצטיינים בכך, יוצרים ביטויים כמו "אמא, הפיפי מגמגם לי". מהעבר השני ישנן מטפורות שהן כה שגורות עד שהפכו למיכל נוקשה ואיבדו מהאלסטיות שלהן. אולי דווקא זמן קורונה יוכל לנער מהן את האבק? דוגמה שעולה עכשיו בדעתי היא מטפורת "עם בחירה", מתי לאחרונה היא נפתחה לשאלות כמו מי בוחר? מי נבחר? מה בוחרים?

מטפורה מרכזית והשראה אמיתית, כבר שנים, במחשבות על שפה, אני מוצאת במסה "גילוי וכיסוי בלשון" של ח.נ. ביאליק. ביאליק בונה תמונה של כלאדם, לרשותו רק התנועה שלו עצמו, בכוחה הוא מדלג בין גלידי קרח, המילים, אותן הוא מחבר, *מצרף*, בגופו. תחתיו, מתכסה ומתגלה חליפות התהום. "המלים הקבועות כאילו נחלצות רגע רגע ממשבצותיהן ומחליפות מקום זו עם זו. ובינתיים, בין כסוי לכסוי, מהבהבת התהום". הבזקו של הממשי. ועולה שאלה אם בתקופה הנוכחית, עידן הקורונה על שלל ביטוייו המתעתעים, גלידי הקרח מתקשים עוד יותר לכסות על תהום הממשי?

ולסיום המילה עצמה: מ־ט־פו־רה. הלשון נוקשת בחיך העליון, ה"אה" בסיום, הצליל המיתי נפתח אל העולם. ◆

אביחי קמחי

## מטפחת אדומה

עָלִיתִי עַל אוֹפַנּוֹעַ שָׁחוֹר
וְחָמַקְתִּי בֵּין הַגְּפָנִים

לִפְנֵי שְׁנוֹת דּוֹר
הוֹצֵאתִי רִשָּׁיוֹן
וְלֹא הָיָה לִי בּוֹ צֹרֶךְ

כָּעֵת אֲנִי רוֹכֵב
וְיָדֶיהָ חוֹבְקוֹת אֶת גַּבִּי
אֵינִי יוֹדֵעַ מִי הִיא
אַךְ רֵיחָהּ וּמַגָּעָהּ מְשַׁכְּרִים אוֹתִי
עָצַרְנוּ לֶאֱכֹל מֵאֶשְׁכּוֹל עֲנָבִים
נִדְמֶה שֶׁרָאִיתִי אוֹתָהּ
חוֹמֶקֶת בֵּין הַגְּפָנִים
וְרַק גַּבָּהּ הַדַּק וּמִטְפַּחַת אֲדֻמָּה
שֶׁעָטְפָה אֶת שְׂעָרָהּ נִרְאוּ

הָאוֹפַנּוֹעַ הָפַךְ אָדֹם
וְזָקֵן שֶׁבָּא לִקְרָאתִי
בִּקֵּשׁ שֶׁאֶקַּח אֶת בִּתּוֹ
לְאִמָּהּ הַחוֹלָה וּכְשֶׁהִגַּעְנוּ אֵלֶיהָ
נָסוּ מֵהַבִּקְתָּה שָׁלֹשׁ דְּמֻיּוֹת
לְעֵבֶר הַגְּפָנִים
וְאִתָּן הָאִשָּׁה בַּעֲלַת הַמִּטְפַּחַת הָאֲדֻמָּה

## שפה

הָיִיתִי חֵלֶק מִבְּשַׂר
דּוֹבְרֵי הַשָּׂפָה הַיְלִידִית

עִם הַיָּמִים פּוֹרְחוֹת מִמֶּנִּי מִלִּים
וּמִשְׁתַּבְּשִׁים הַהֶקְשֵׁרִים
כְּמוֹ עוֹלֶה חָדָשׁ שֶׁזֶּה מִקָּרוֹב בָּא
לְאֶרֶץ אֲבוֹתָיו וְהָעִבְרִית הָאַרְכָּאִית
שֶׁבְּפִיו נִרְכְּשָׁה בְּאֶלְפָּן

וְאֵינִי יוֹדֵעַ אֵיךְ עָלַי לַעֲמֹד
בְּיוֹם הַזִּכָּרוֹן וּמַה מְּצָפָּה מִמֶּנִּי
לְהַרְגִּישׁ בְּיוֹם הָעַצְמָאוּת
וְהַאִם יֶשְׁנָהּ חוֹבָה מַמְלַכְתִּית לְצָפּוֹת
בַּטֶּקֶס בְּהַר הֶרְצֶל וּלְחַכּוֹת מָתוּחַ וְנִרְגָּשׁ
לְזִקּוּקֵי דִּינוּר שֶׁיִּפְתְּחוּ אֶת הַחֲגִיגוֹת

וְאֵיךְ יִתָּכֵן שֶׁהַיֶּלֶד שֶׁהָיִיתִי
יָדַע אֶת הַשָּׂפָה עַל בָּרְיָהּ
וְכָעֵת עָלַי לִרְשֹׁם עַל הַלּוּחַ
כָּל מִלָּה נִשְׁכַּחַת 100 פַּעַם
מוֹלֶדֶת
דֶּגֶל
תִּקְוָה

## גופנו

לִפְעָמִים אֲנַחְנוּ אוֹרְזִים
שְׁתֵּי מִזְוָדוֹת
אַחַת לְךָ וְאַחַת לִי לְהָכִיל
אֶת מְעַט הַדְּבָרִים שֶׁצָּרִיךְ מִי
שֶׁבָּא לִהְיוֹת בְּקִרְבַת הַיָּם

הַבַּיִת מִתְרוֹקֵן מֵאִתָּנוּ
וְגוּפֵנוּ מְמַלֵּא חָלָל בְּמָקוֹם אַחֵר

שולמית שחר

# אהבת אחים

## גילוי עריות בספרות, מימי הביניים ועד תומס מאן

"הוא היה ילד יפה עד מאוד, כפי המצוי לעתים קרובות בקרב ילדי חטא, מי יודע מדוע?"[1]

בספר ויקרא פרק יח, פסוקים 6–20, מופיעים דיני העריות, כלומר פירוט כל אלה שנאסר על האדם לקיים עמם יחסי אישות. הכנסייה הקתולית אימצה את האיסור המקראי והרחיבה אותו. בשלב ראשון חל האיסור עד דרגת הקִרבה השביעית, ובמאה ה־13 צומצם האיסור עד לדרגה הרביעית. ברשומות בתי הדין הכנסייתיים מהמאה ה־14 (מתקופה מוקדמת יותר לא נותרו רשומות), מופיעים מקרים בהם טוענים גבר או אישה שנישואיהם לא היו תקפים מאחר שהיו קרובים בדרגה האסורה. ומאחר שהכנסייה הקתולית ביטלה את הגירושים היתה זו הדרך היחידה שבה יכול אדם להיפרד מבן או מבת זוג באישור הכנסייה. שליחי בית הדין היו מנסים לברר אם אכן היו בני הזוג קרובים בדרגה האסורה, באם לאו. יש וגם מלכים ודוכסים ביקשו מסיבות פוליטיות או אישיות לבטל את נישואיהם הראשונים ולאשר חדשים ופנו ישירות אל האפיפיור, וזה אישר לעתים את בקשתם ולעתים לא. דרגת הקִרבה שהעלו הפונים היתה בדרגה שלישית או רביעית. קיום יחסים בדרגה ראשונה (בין אח ואחות, אב ובתו, אם ובנה) לא העלה איש. הדבר נחשב לחטא חמור, חטא אפל שאף קשה היה לגלותו. באשר לקרבה שעליה דיווחו, סביר להניח שהיתה נכונה. בכפר קטן שלא נרשמו בו גיניאולוגיות, הדבר יכול היה בהחלט לקרות. אך באותה מידה סביר אף להניח שהיו שהשתמשו באיסור הכנסייתי כדי להשיג ביטול נישואים שלא רצו בהם עוד. על אף האיסור המפורש בחוק הקנוני, אזכור גילוי עריות בדרשות ובספרות המוסר לסוגיה השונים נדיר למדי, אך יש שהוא מופיע. בספר הוראות לכוהני הפרוכיות משלהי המאה ה־14 הם נקראים להזהיר את צאן מרעיתם שלא לאפשר לילדים ולילדות מעל לגיל שבע לישון במיטה אחת פן יתפתו למעשה האסור. בהדרכה לכוהנים בנושא הטלת כפרה נקבע שעל החוטאים, ובעיקר על החוטאות, ברצח תינוק שנולד מיחסי עריות, מיד אחר היוולדו, יש להטיל תקופת כפרה של חמש־עשרה שנה. היו אנשי כנסייה שסיפרו בדרשותיהם על מעשה אמנון ותמר (שמואל ב, יג). וז'אן ג'רסון (Gerson, 1368–1429), איש כנסייה רם מעלה ורב השפעה, סיפר שעזר לשש אחיותיו, אך שנוכחותן מעוררת בו מחשבות בלתי טהורות.

בשירה ובסיפור מופיע גילוי עריות לעתים קרובות יותר מאשר בספרות הדתית, וכמעט ללא יוצא מהכלל המתקשרים בניגוד לחוקי העריות הם אח ואחותו.[2] האופייני הוא גילוי עריות בלתי מודע. אח שעזב את בית הוריו לפני שנולדה אחותו, או כשהיתה קטנה, פוגש אותה לאחר שנים בנסיבות שאינן מאפשרות להם להכיר זה את זו, והם מקיימים יחסי מין. גילוי עריות מודע נדיר, וברוב המקרים שבהם הוא מופיע, המודע הוא רק הגבר. ככלל הדברים מסתיימים בטרגדיה, גם אם הקרבה בלתי מודעת: אירועים קשים, קדרות, דיכאון, ירידה במעמד המשפחתי ולעתים אף רצח והתאבדות. אך התינוק הנולד מגילוי עריות אינו יצור פגום ומאוס. לעתים קרובות נהפוך הוא: הוא ילד יפה ומוכשר.

כמו בכל חברה, הכירו גם בימי הביניים בקיומה של תופעת הולדתם של תאומים, וככלל לא ראו בהם ברכה. סיבה אחת לכך היתה גם בהולדת שתי בנות, או שני בנים או בן ובת. זאת בעטיה של האמונה העממית שאישה עשויה להתעבר בשנית בתקופת הריונה ולידתם של תאומים היתה סימן שהיולדת קיימה יחסים עם גבר נוסף על בעלה, מה שנחשב כמובן לחרפה. לעתים מתוארת ביצירה הספרותית הפקרת אחד היילודים, ולעתים בתקווה שיימצא מי שיאסוף אותו ויגדל אותו ויש בתקווה שימות. במקרה הולדתם של שני בנים התעוררה גם השאלה מי מבין השניים היה הבכור. הדבר היה בעל חשיבות גדולה שכן בחברה הפיאודלית התבססה זכות ירושת הבן הבכור, הפרימוגניטורה (primogenitura), ומי יצא ראשון יכלה לדעת רק המיילדת.

נפנה עתה לשני יוצרים שכתבו על גילוי עריות בין תאומים המודע מצד הגבר; על מודעות מצד הגבר והאישה, ועל אי מודעות של הגבר והאישה כאחד. היוצרים הם המשורר הגרמני הרטמן פו אואֶה, בן ראשית המאה ה־13, והסופר הגרמני המפורסם תומס מאן. המשורר הגרמני הקדיש לנושא אפוס אחד בשם **גרגוריוס או החוטא הטוב**. תומס מאן הקדיש לו שני סיפורים, האחד קצר והשני ארוך, ותיאור קצר בו רמז בלבד ברומן.

הסיפור הקצר של מאן בשם "גזע ולזונג"[3] פורסם ב־1921. מסופר בו על תאומים, בן ובת, שמילדותם בילו תמיד יחד, וגם משבגרו היו יושבים תמיד זה לצד זה ומהלכים יד ביד. הם

צאצאיו של אב עשיר ונהנים מכספו, אך מלגלגים עליו בשל מוצאו הנמוך. הם בזים לכולם, אולם סובלים גם משהו מרגש נחיתות בשל מוצא אביהם. הם אוהבים רק זה את זו, וזו את זה. אין הם מרגישים שחטאו והסיפור מסתיים בהערה מרושעת של הבן על ארוסה של תאומתו. המחבר אינו אוהב אותם (עוד בטרם קיימו יחסי עריות), והקורא אינו אמור לחוש אהדה כלפיהם. הקטע ברומן **פליקס קרול, וידויו של מאחז עיניים**, קדם ככל הנראה לכתיבת **הנבחר**, שבמרכזו נושא גילוי עריות.[4] ומאחר שאדון בו בהרחבה בהמשך הדברים, אקדים רק תיאור קצר של הקטע **בפליקס קרול**. לא נאמר שם שזוג הצעירים היפה בגזוזטרת המלון מקיימים ביניהם יחסי עריות. אולם בעדינות מכוון הקורא לחשוב כך. הם שחורי שיער ועיניים, מה שמוסיף נופך אקזוטי להופעתם: "אפשר שהם ספרדים־פורטוגלים, מאמריקה הדרומית, מארגנטינה או מברזיל, ואפשר שהם יהודים". הם דומים זה לזה, מקבלים בשמחה את פתיתי השלג הראשונים, מתכופפים מעבר למעקה ומצביעים בצחוק על הנעשה ברחוב. הופעת אותו נושא בכמה יצירות אופיינית לתומס מאן. נושא שעניין אותו חוזר ומופיע בכמה מיצירותיו.

**בהנבחר** התבסס תומס מאן על האפוס של המשורר הגרמני הרטמן, שהוזכר כבר, הכתוב בלשון הגרמנית של תקופתו. המשורר מצדו הסתמך על יצירה בלשון הצרפתית וקרוב לוודאי אף על יצירה נוספת שטרם זוהתה.[5] האני המספר שבפיו שם תומס מאן את הדברים הוא נזיר בנדיקטיני בשם קלמנס. הוא בעל ההשכלה של נזירים יודעי ספר. ועל פי האירועים והשמות שהוא מזכיר הוא מוצג כאיש ימי הביניים המוקדמים. אשוב אל האפוס של הרטמן בהמשך כדי להשוותו ליצירתו של תומס מאן.

## הנבחר ("החוטא הקדוש")

גרינמאלה, דוכס פלנדריה וארטואה, הוא גיבור מלחמה, שליט נבון ואף אוהב שירה ונגינה. כל מה שחסר לו ולאשתו היה בן יורש. לאחר ימי תפילה וצפייה רבים הרתה אשתו וילדה תאומים, בן ובת, אך מתה בלדתה אותם. הבן נקרא בשם ויליגיס והבת בשם סיבילה. הילדים היו יפים כמלאכים וחייכו בחיבה למתבוננים בהם. הם זכו כמובן לטיפול מסור, ובבוא העת לחינוך מעולה. הבן חונך לאבירות, והבת למדה את כל מה שמקובל היה ללמד בנות אצולה. אביהם אהב את שניהם. הוא הכיר בזכותו של ויליגיס לרשת אותו, והביאו בבוא העת בברית האבירות בטקס מפואר. אך כמוהם כאבות נוספים בספרות ימי הביניים התייחס ביתר חיבה ורוך אל בתו. הוא שילח בכעס את כל מבקשי ידה, וסירב להשיאה. רק על ערש מותו הודה בטעותו שלא השיאה, וציווה על בנו לשמור עליה מכל משמר עד שתינשא. אולם עוד בליל מותו של האב שכב ויליגיס עם אחותו. כלבם היפה והאהוב שחש שדבר רע עומד להתרחש, נבח ויילל ללא הרף. ויליגיס שאיבד את שיקול דעתו בתשוקתו הרגו. במגע הראשון ביניהם סיבילה בתמימותה לא ממש הבינה את מה שהתרחש וגם לא שיערה שתוכל להתעבר מיחסיה עם אחיה. ויליגיס היה מודע למשמעות מעשהו. הם חיו כזוג מאושר במשך כמה חודשים עד שסיבילה הרתה. הם התמלאו חרדה ופנו לעזרתו של אציל מבוגר, מנאמניו של אביהם בשם אייזנגריין. הוא נאות לעזור להם בתנאי שימלאו את כל אשר יצווה עליהם. וכך היה. ויליגיס הצטווה לעלות לרגל לארץ הקודש כדרך כפרה, וכך עשה. את סיבילה הביא לביתו ואשתו טיפלה בה במסירות וברחמים עד שילדה בן. זמן קצר לאחר היוולדו, הורה אייזנגריין להניחו בתוך תיבה. בתיבה שמו את כל הנחוץ לתינוק, כסף ובגדים יקרים למען יבין מוצא התיבה שהנו בן למעמד רם. ועל לוח קטן כתבה אמו גם על מוצאו האצילי וגם על חטאם של הוריו. משהסתיימו ההכנות הושמה התיבה בסירה שהשיטוה לים הפתוח.

הסירה הגיעה לאי מבודד באוקיינוס ונמצאה על ידי דייגי המקום. ביוזמת הכומר המקומי לקח אחד הדייגים את התינוק לביתו לגדלו יחד עם ילדיו, והכומר שילם לו בחלק מהכסף שנמצא בתיבה. הכומר דאג אף להטבילו; ניתן לו השם "גרגוריוס" ובפי אנשי המקום שחיבבוהו כונה "גריגורס". בהגיעו לגיל שש הביאו הכומר למנזר, שבראשו עמד, ללמוד יחד עם הילדים שחונכו בו שנועדו לנזירות. הוא היה לא רק יפה תואר כי אם גם מוכשר ומהיר תפיסה יותר מכל פרחי הנזירות שהיו מבוגרים ממנו. אולם בחלומותיו בהקיץ לא ראה עצמו נזיר, כי אם אביר. בעקבות קטטה שפרצה בניגוד לרצונו, אשר בה שבר את עצם אפו של אחד מבני הדייג שגידל אותו, הביע את רצונו לעזוב את האי. השיחה עם הכומר היתה ארוכה. הכומר אהבו וקווה שבבוא היום יירש את מקומו כאב המנזר. אולם גרגוריוס היה איתן בדעתו לעזוב את האי, לחפש אחר הוריו ולהיות לאביר. (צעיר היוצא בחיפוש אחר הרפתקאות ומתן עזרה לראויים לכך מופיע תכופות בספרות האבירית). לפני צאתו נתן לו אב המנזר את הכסף שנמצא בתיבה בה נשלח אל הים, סכום שתפח בינתיים, שכן אב המנזר העביר את הכסף למלווה בריבית יהודי.

משהתאוששה סיבילה מכאביה הגופניים בעקבות הלידה, ומשהו מכאביה הנפשיים בשל געגועיה לאחיה־אהובה ודאגתה לגורל תינוקה שהושלך לחסד הים הגדול, החלה לפעול כדוכסית. זאת הגם שלאחר זמן לא רב גדל כאבה כשנודע לה שאחיה – בן זוגה האהוב, מת בדרך עוד בטרם הגיע לארץ הקודש. וכמו בנעוריה שוב הופיעו המחזרים שביקשו את ידה, והפעם גם את דוכסותה. היא לא נענתה לאיש מהם וניהלה אורח חיים סגפני. היו מבין האצילים שעינם היתה צרה בכך שאישה עומדת בראש הדוכסות,[6] אך יועצה הנאמן אייזנגריין

הכריז שמי שיתנגד לשלטונה ייאלץ להילחם בו בדו־קרב, והכל נכנעו ונשבעו לה שבועת אמונים. אולם מחזר עיקש אחד פתח נגדה במלחמה במטרה להכניע את צבאה, להשתלט על הדוכסות, ולשאתה לאישה. הוא לא הצליח בכך אך הארץ היתה לשַמָה ואנשים רבים סבלו רעב. גרגוריוס הגיע למקום, הבין את המתרחש, ובשילוב של אומץ ותחבולה הביס את הפולש. כך הביא קץ לניסיונות השתלטותו והתושבים נשמו לרווחה. גרגוריוס מילא תפקיד אבירי בפרשה: עזר לראויים לכך, אך מדי פעם היה חוזר וקורא בעיניים דומעות את הכתוב על הלוח שנמצא בתיבה שבה נשלח כתינוק.

את הקשר עם גרגוריוס כבן זוג יצרה אמו, והוא נענה לה באהבה ובפליאה. הם היו מאושרים יחד, אך משהו כרסם בלב שניהם, הגם שלא סיפרו איש לרעותו על עברם. זה התגלה בשל סקרנותה של משרתת שמצאה את הלוח. ההלם היה נורא. הם נפרדו מיד, והיה זה גרגוריוס (הגבר הנושא באחריות הכבדה יותר, כפי שאמר) שקבע מה יעשו. סיבילה ויתרה על דוכסותה ומי שבא במקומה השתלט גם על רכושה הפרטי, בלא שהביעה התנגדות. היא עברה לגור בבית מחסה עלוב לצד החלכאים והחולים שבהם טיפלה; שם ילדה את בתה השנייה לגרגוריוס ולא חדלה מלהסתגף. גרגוריוס ביקש לעצמו את צורת הכפרה הקשה ביותר, והוא אכן מצא אותה. הוא יצא לדרך כקבצן נודד שרק מקלו בידו. ואחרי שספג פגיעה ועלבונות הגיע לצוק סלע בתוך אגם, כשרגלו נתונה בסד שהדייג העוין שהובילו אליו שם עליו, ואת המפתח זרק למים. הוא נותר בחיים בזכות גומחה שבה נאצרו מי הגשמים ושהיו בה חומרים שקיימוהו בחיים, אך הוא הלך והתכווץ.

ברומא ניטש בינתיים מאבק בין שני מועמדים לאפיפיורות ותומכיהם. בנס זכו מאמין חילוני בשם פרובוס ואיש כנסייה נכבד לאותו חזיון. בחזיונם נאמר להם שהאפיפיור כבר נבחר ועליהם רק למצוא אותו. והם אכן מצאוהו, והיו המומים למראה היצור שהתגלה לעיניהם. אולם היצור דיבר. אחרי סירוב מנומס ניאות גרגוריוס ללכת עמהם, וכבר בסירה השתנתה צורתו לזו של יצור אנושי. הוא הוכתר לאפיפיור בפאר והדר, ועד מהרה יצא שמו כאפיפיור חכם, מוכשר, ישר ואף רחמן. לימודי המשפטים אצל אב המנזר באי עזרו לו להיות שופט צדק.

במשך שבע־עשרה השנים ששהה גרגוריוס באי המשיכה כאמור סיבילה לטפל בחולים ובנדכאים במו ידיה; להתגורר עמם ולהסתגף. היא נותרה יפה וגאה, ולא קיימה קשרים עם שום אדם מחוץ לבית המחסה שבו עבדה וחיה. מששמעה על האפיפיור הרחמן, החליטה ללכת אליו, להתוודות בפניו ואולי אף לזכות בכפרה. בהגיעה אליו אכן התוודתה ובהדרגה אף התוודעו. הוא לא רק העניק לה מחילה, כי אם עודד אותה וניחם אותה. הוא העמידה בראש מנזר נשים שיסד (תפקיד שלעתים קרובות מילאו רווקות או אלמנות מקרב האצולה). הוא דאג אף לשתי הבנות שנולדו לו ולסיבילה. וכולם האריכו ימים בטוב ומתו בשיבה טובה. ומכאן לשאלה: במה נשתנה סיפורו של תומס מאן מיצירתו של הרטמן פון אואה, שחוברה כשבע מאות שנים לפניו? לא אעמוד על פרטים בהבדלים בין שתי היצירות, כי אם רק על ההבדלים המשמעותיים.

הרטמן פון אואה, איור מתוך קודקס מאנסה, המאה הארבע־עשרה

באפוס של הרטמן מככב השטן. רבים מהאירועים מיוחסים לרשעותו של השטן האורב לאדם תמיד. והמחבר אינו נלאה מלחזור ולהזהיר את האדם מפני פיתוייו. גם תומס מאן מזכיר את השטן, מה שמתבקש כשהמספר הוא נזיר בנדיקטיני. אולם הוא מזכירו פחות והנימה פחות דידקטית. הרטמן, כמוהו כשקספיר בטרגדיות, מתאר את כוחות הטבע כמגיבים למעשי האדם. בליל חטאם לראשונה של ויליגיס וסיבילה מתחוללת סערה; הכלב הנאמן נובח ומיילל עד שוויליגיס הורג אותו; העורבים מקרקרים "והליליות מצווחות כל כך מסביב למגדל". תיאור ואזהרה בדומה לאלה (פרט ליללת הכלב) אינם מופיעים אצל תומס מאן. לעומת זה שני רגשות משמעותיים מיוחסים אצלו לדמויות.

לאורך סיפור המעשה על בואו של גרגוריוס לדוכסותה של סיבילה וניצחונו על אויביה הם נפגשים כזרים ומתקשרים כזרים. אולם בשלב מאוחר יותר מתגלה ששניהם חשו מלכתחילה מעין קרבה אסורה. אך רק בווידויה בפני בנה־אהובה־האפיפיור הודתה סיבילה בכך. "למטה במעמקים מקום ששוכנת האמת, לא היתה בנמצא שום אשליה. אדרבה, שם מוכרת לה האחידות מיד, למבט ראשון, ומדעת ושלא מדעת לקחה את ילד רחמה לה לאיש". ובעקבותיה הודה אף גרגוריוס האפיפיור: "במקום שאין הנשמה מעמידה פנים, ידע ידע גם ילדך שזו שאהב היתה אמו". ומוסיף המספר: "מבחינת הדם מודעת היתה לו זהותן של אשת חיקו ואמו ימים רבים קודם שנודעה לו האמת..."

תומס מאן מייחס לתאומיו אהבה הדדית, שבה גם אהבת עצמם. כל אחד היה בבואה של בן/בת זוגו. על הבן בגזע ולזונג נאמר: "לא היה לו מעולם חבר זולתה שנולדה יחד איתו, בת דמותו החיננית הכהה", ולה אמר: "כל כולך כמוני... הכל כמו אצלי..." בהנבחר כששואלת סיבילה את ויליגיס אם התבונן באחת הבנות שצפו בתחרות שבה השתתף, השיב לה שעיניו מופנות רק אליה: "בת דמותי הנשית על פני האדמה".

והמחבר מוסיף: "שום בריה לא היתה חשובה בעיניו כערכו חוץ מאחותו תאומתו העדינה כמוהו". על הלוח ששמה סיבילה בתיבה שבה נשלח גרגוריוס על פני הים כתבה שאַל לו לחשוב בשנאה ומרירות על הוריו ש"יתר על המדה אהבו זה את זו וכל אחד את עצמו בדמות האחר". מה אמרו זה לזה הצעירים היפים שבמרפסת המלון **בפליקס קרול** אין הקורא יודע. המחבר מתפעל רק מיופים. וסוד יופיים המיוחד שהקסים את המספר היה בדמיון שביניהם: "יופיים היה טמון כאן בעצם הכפילות, באותה שניות מלבבת". בניגוד לנרקיס של המיתולוגיה היוונית לא נאלצו הנרקיסיסטים של תומס מאן להסתכל בבבואתם במים. הם מצאוה בבן/בת זוגם.

תומס מאן

התפעלותם ההדדית הן של התאומים **שבגזע ולזונג** והן של ויליגיס וסיבילה היתה כרוכה בלעג ובוז לבני האדם האחרים. בוזם על הראשונים בא לידי ביטוי ביחסם לארוסה העלוב של הבת ובסלידה שעורר בהם הקהל שהקיפם באופרה. כששאלה סיבילה את ויליגיס אם התבונן בנערות שצפו בתחרות שבה השתתף, תיארה בלעג את כיעורן ואת לבושן חסר הטעם. ויליגיס הסכים עמה, והוסיף שנערות אלו נועדו רק לגברים מכוערים: "אחד שגובהו כפליים מגובהי ואינו שמן יותר מלולב, שכמוהו כחרס הנשבר, ואחר כמוהו כענק". ואילו הם "נִפלים מכל אדם" ועוד הוסיף ויליגיס: אני "אחיך במוות". במות אמם בלדתה אותם, חברו הארוס והתנטוס. על מה שוחחו הצעירים שעל מרפסת המלון לא ניתן לנו לדעת. אולם משהו ברחוב הצחיק אותם. שניהם התכופפו מעבר למעקה והצביעו בצחוק גדול על מה שראו ברחוב.

לאורך הסיפור, כפי שצוין כבר, מביע הנזיר הבנדיקטיני, שבפיו שם תומס מאן את הדברים, הסתייגות ברורה ויש גם הוקעה של מעשי גיבורי העלילה. ואין זה מפתיע כשהמספר הנו נזיר. מפתיעים יותר גילויי האמפתיה ששם תומס מאן בפיו: "ילדים מסכנים" (לצד "ילדים רעים"). הוא חוזר ואומר שלבו כאב לא רק מבושה וכאב על מעשיהם, כי אם גם מרחמים. וכמצטדק על האמפתיה שחש כלפיהם הוא אומר: הם היו כה קרובים זה לזה שאיני יכול שלא לאחל להם רק טוב. אך מפתיעה עוד יותר הסובלנות היחסית שמגלה הרטמן פון אואה, איש המאה ה־13, שעל יצירתו התבסס תומס מאן. אעמוד על כך בהמשך הדברים, אך אחזור תחילה לתומס מאן. כאמור, העובדה ששם את הדברים בפיו של קלמנס הנזיר חייבה אותו להתחשב ולשים בפיו את אשר שם. ומה חשב תומס מאן על סיפורו? כדי לעמוד על דעתו ניתן להיעזר בדבריו על הסיפור במכתביו לידידים.

במכתב לתאודור אדורנו הוא כותב: "החוזר בתשובה [כלומר גרגוריוס] נמצא עתה על האבן הפראית שלו, ולשם רציונליזציה של תזונתו אני שואל (או הנזיר) את רעיון פרי האדמה והחלב שהוא מזיל להזנתם של האנשים הראשונים מאפיקורוס ומלוקרציוס".[7] במכתב למו"ל שלו, אלפרד קנופף, בו הוא מודה על הדברים שכתב לו על "החוטא הקדוש" ("הנבחר"), הוא מוסיף שהספר הוא קל, מרגיע, יש בו ריחוק מסוים בלא שיהיה קר. "זהו מה שיכולתי לכתוב מיד אחרי **ד"ר פאוסטוס**.[8] במכתב ליוליוס בב (Bab) הוא כותב: "הנך מעלה הבחנה חדה ועמוקה ביותר כשאתה כותב שמתחת לבדיחות הנני רציני ביותר באשר לרעיון החטא והחסד, הליבה הדתית של הלגנדה. בחיי ובמחשבתי שלט רעיון זה במשך תקופה ארוכה. ובאמת האין זה חסד טהור שהוענק לי אחרי העבודה המתישה על **ד"ר פאוסטוס**, להשלים את הספר הקטן הדתי והשמח הזה?"[9] ובמכתב לידידה הוא כותב: "אם גרמתי לאנשים לצחוק (כפי שאני עושה גם ב'חוטא הקדוש') יתכן שהדבר נובע מהרצון לרַצות, אך ההומור שלי הוא בעצם סקפטיציזם כלפי עצמי".[10] כפי שמעיד תומס מאן **בנבחר** משמשים רצינות, הומור ואירוניה כאחד. הרצינות באה לידי ביטוי בהזדהות מסוימת עם הדמויות ובהפקעה חלקית של החטא והחסד מהקשרם הדתי. להומור אביא שתי דוגמאות מתוך מספר גדול יותר. מאחר שהכומר שגידל את גרגוריוס מסר את הכסף שנמצא בתיבה למלווה בריבית יהודי כדי שיתרבה, ולא הלווה בריבית במו ידיו, לא הרגיש שהוא חוטא. יתרה מזו. הוא אף לא מסר את הכסף ליהודי במו ידיו, כי אם הטיל את המשימה על אחד מנזיריו שצוּוָה להלקות את עצמו ככפרה על כך. הנזיר לא נבהל והשיב: "אפילו אם אלקה את עצמי במתינות לא אחזיק מעמד. אני בן שישים. אתה צעיר ממני בעשר שנים והכסף הוא שלך. הצלף אפוא אתה על עצמך". כשכותב המחבר על שני השליחים שהצטוו למצוא את האפיפיור, הוא מציין כבדרך אגב שבאותה עת היתה אשתו של החילוני שביניהם, פרובוס, עסוקה בקריאה בכתביו של אוריגן (185–254 בערך), מגדולי התיאולוגים ופרשני כתבי הקודש הנוצרים. בהתחשב בהשכלה לה זכו נשים בימי הביניים המוקדמים, יחוס קריאה בכתבי אוריגן לאחת מהן, מחייב מידה לא קטנה של הומור. ומעבר לנקודת ההומור, יש אירוניה בעצם השם שהעניק תומס מאן ליצירה. הרטמן כינה את האפוס שלו בשם "גרגוריוס" על שם גיבורו. תומס מאן כינה גם הוא את חיבורו בשם "גרגוריוס" אך כינה את היצירה בשם **הנבחר**. אין ספק שהרטמן נתן לגיבורו את השם "גרגוריוס" על שמו של האפיפיור גרגוריוס הגדול (590–604 בערך) ששבעה־עשר אפיפיורים אחריו בחרו בשם זה. הוא היה אכן אחד מגדולי האפיפיורים של כל התקופות וזמן קצר אחרי מותו זכה לקנוניזציה. אי הסתפקות בשם "גרגוריוס"

והשם "הנבחר" יש בהם אירוניה. תומס מאן הכיר את ההיסטוריה והספרות של ימי הביניים ולא אחת עיצב את אווירת התקופה. אולם האירוניה היא שלו בלבד. נשוב עתה להרטמן.

כפי שצוין כבר, רוב מחברי הרומנים והסוגות הספרותיות האחרות של ימי הביניים נמנעו מלספר על גילוי עריות. היה זה נושא שהרתיע אותם: זה נושא מפחיד, רע, המנבא רעות נוספות, חטא אפל הנעשה במסתרים. עצם העובדה שהרטמן העמיד את גילוי העריות במרכז היצירה הנה יוצאת דופן. ודי בדוגמה אחת כדי לעמוד על ההבדל בין יחסו לגיבוריו החוטאים ליחסם של היוצרים המעטים האחרים מימי הביניים שכתבו על כך. הדבר בולט בסיפור מוסר שבחלקה הראשון של העלילה קרוב ביותר ליצירתו של הרטמן. גם בו גילוי עריות בין אח ואחות ביוזמת האח (כמו אצל הרטמן המאשים את ויליגיס), התינוק שנולד נשלח בתיבה אל הים; מצילים אותו. כשהוא גדל הוא יוצא לחפש את הוריו; מגיע לעיר מותקפת שבראשה עומדת אמו. מנצח את אויבה ונושא אותה לאישה. כשנודעת להם האמת הם קוראים מיד לכומר, מתוודים, נופלים מתים ומגיעים היישר לגן העדן.[11] ואילו הרטמן כמוהו כתומס מאן זיכה את גיבוריו בחסד כבר בעולם הזה. כמו כן בניגוד ליצירות אחרות מימי הביניים שבהן מופיע גילוי עריות, שהאלימות שולטת בהן, אין אלימות ביצירתו של הרטמן. אף נגד ויליגיס לא הופעלה אלימות. לדברי הרטמן מת ויליגיס בדרך לארץ הקודש בשל געגועיו לסיבילה, ולדברי תומס מאן בשל חולשת גופו. הרטמן אף עומד על כך שרק בלית ברירה הסכימו ויליגיס וסיבילה להיפרד כפי שצווה עליהם אייזנגרין. ו"שאילולא יראת האלוהים היו מעדיפים את בוז העולם על פני פרידה", כלומר לאבד את מעמדם החברתי. כזכור, תומס מאן כינה את **הנבחר** סיפור "קל, מרגיע, שמח". לא ניתן לומר זאת על הטרגדיה של סופוקלס **אדיפוס**. אך גם שם מסתיימת היצירה בהעלאת האהבה, לא של כוחה הנורא, רק של הנפלא שבה. אדיפוס לבנותיו:

"אולם דבר אחד בלבד
עשוי למחות את זכר הצרות כולן
הלא האהבה היא - אהבת לבי!
לא איש אהב אתכן כמוני".[12]

◆

# ענת קוריאל

## הדובי

אֶת כָּל תְּקוּפַת הַמִּלְחָמָה הַהִיא
הֶעֱבַרְתִּי צָמוּד לַדֻּבִּי שֶׁלִּי.
מִמִּסְתּוֹר לְמִסְתּוֹר נָדַדְתִּי אִתּוֹ
הֶאֱמַנְתִּי שֶׁבִּזְמַן הַשֵּׁנָה
אֲנִי מִתְחַבֵּא בְּבִטְנוֹ,
מִתְגַּלְגֵּל בְּתוֹךְ הָאָרִיג הַצַּמְרִי
וְנֶאֱחָז בְּחִשּׁוּק פְּנִימִי תּוֹמֵךְ.

וּבִפְנִים הָיָה חָשׁוּךְ, רַךְ וְעוֹטֵף,
אֲנִי בְּתוֹךְ גּוּף עָגֹל מִכָּל צְדָדָיו
תּוֹאֵם אֶת מִדּוֹתַי,
הָעוֹלָם שֶׁלִּי הָיָה חֲלוֹם אָרוּג מִבַּד מְשֻׁבָּח
לְלֹא שֵׂעָר כָּתוּשׁ.

מִחוּץ לַבֶּטֶן הָרֹעַ הָפַךְ לְטַרְפּוֹ שֶׁל הַדֻּבִּי,
חַיַּת הַמִּלְחָמָה שֶׁלִּי לָמְדָה לְלַטֵּשׁ נֶשֶׁק
וְלִפְרֹשׂ רִשְׁתּוֹת מוֹקְשִׁים.
לַיְלָה־לַיְלָה חִכִּיתִי בְּתוֹכָהּ
שֶׁתִּגְמֹר אֶת מְלַאכְתָּהּ.

**הערות**

1 תומס מאן, **הנבחר**, תרגם מרדכי אבי שאול, תל־אביב 1962. המקור: Der Erwählte, Frankfurt am main 1951

2 ליחסי אחים ואחיות ראו: Carolyne, Larrington, Brothers and Sisters in Medieval Literature, York Medieval Press 2019.

3 "גזע ולזונג" בתוך: **תומס מאן, סיפורים מוקדמים**, תרגם יעקוב גוטשלק, תל־אביב 1997, עמ' 275–302. הסיפור מושפע משהו מיצירה מהמאה ה־13 מסקנדינביה. ראו בנדון: Larrington, p. 168, note 58 (לעיל, הערה 2).

4 תומס מאן, **פליקס קרול, וידויו של מאחז עיניים**, תרגמה נילי מירסקי, תל־אביב 2010. הרומן לא נכתב ברצף, כי אם בהפסקות גדולות.

5 "Gregorius" in The Complete Works of Hartman von Aue, trnas. Kim Vivian, Pennsylvanir State University Press, 2001, pp. 165–214

6 במציאות היו נשים שעמדו בראש דוכסות או רוזנות. בארטואָה רוזנות נפרדת מפלנדריה, עמדה הרוזנת מאהו. ובראש פלנדריה מרגארט מאלזס ואחריה ז'אן מפלנדריה. זאת מאחר שבת קדמה על פי החוק הפאודלי לזכות הירושה לקרובים רחוקים יותר גברים. (אך בנים צעירים קדמו בזכותם לבת בכורה).

7 The Letters of Thomas Mann, eds. Trans. Clara and Richard Winston, Penguin Books 1975, p. 424

8 שם, עמ' 434.

9 שם, עמ' 440.

10 שם, עמ' 450.

11 סיפור המוסר מופיע באוסף הידוע בשם עלילות הרומאים (Gestna Romanorum).

12 סופוקלס, "אדיפוס בקולונוס", בתוך **שבע טרגדיות**, תרגם שלמה דיקמן, ירושלים 1969, עמ' 225.

# דלילה מסל גורדון

## ארנב משאלות

יַלְדָּה יוֹרֶדֶת לְגֶשֶׁר,
מְפַשֶּׁקֶת אֶת שְׂפָתֶיהָ
הַבַּשְׂרָנִיּוֹת, הַגְּדוֹלוֹת לְמִדָּתָהּ
וְחוֹשֶׂפֶת אֶת שִׁנֶּיהָ שֶׁמִּתְנוֹצְצוֹת
עִם הַקֶּבִּיּוֹת שֶׁהֵן כַּכּוֹכָבִים
מִכֶּסֶף
וְזוֹקֶפֶת אֶת שָׂדֶיהָ
שֶׁיֵּשׁ עֲלֵיהֶם בָּתִּים.

בַּיִת עַל כָּל שָׂד.

וְשׁוֹמֶטֶת אֶת הַקּוּקִיּוֹת שֶׁלָּהּ
כְּמוֹ שְׁתֵּי אָזְנַיִם
נְפוּלוֹת
שֶׁל אַרְנַב מִשְׁאָלוֹת.

*

עוֹד מְעַט יַלְדָּה
תִּגְרֹר אֶת הַשָּׁמַיִם
וְתֵלֵךְ לְהִתְכַּרְבֵּל
בְּמִטָּתָהּ.

## חופן הכעס

אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עַל מְכַשֵּׁפָה שֶׁיּוֹצֵאת בְּכַעַס
וְדוֹרֶכֶת בְּכַעַס
עַל הָעוֹלָם
וְגוֹזֶרֶת אֶגְרוֹפִים
שֶׁל תִּינוֹקוֹת
וְתוֹלָה אוֹתָם בַּשָּׁמַיִם
כְּכוֹכָבִים.

## הסריג

הַסְּוֶדֶר שֶׁל הַיַּלְדָּה הַשֵּׁדוֹנִית,
הַגּוּצָה,
שֶׁנִּרְאֵית בְּהִיסְטֶרְיָה
תְּמִידִית.

שַׁעֲרוֹתֶיהָ מִתְנַפְּנְפוֹת לְאָחוֹר
בְּקַו יָשָׁר
כִּבְרוּחַ עַזָּה
וּכְבִגְלִישַׁת גַּלִּים תְּמִידִית.

עִם זֹאת הִיא יַצִּיבָה
וְכֻלָּהּ עֲנָקִית –
עֵינֶיהָ
וְחָזָהּ
כִּי יֵשׁ לָהּ חָזֶה אִמָּהִי.

וַחֲצָאִית
שֶׁהִיא בְּמֵעֵין צוּרַת טְרַפֵּז.
עֲנָקִית.

וּמֵעָלֶיהָ כְּאִלּוּ בָּאַשְׁלָיָה
מֻנָּחִים בָּתִּים קְטַנִּים
כְּעוּגוֹת קַאפְּקֵיק,
אֲבָל רַק מֵרָחוֹק,
גַּם כִּי כָּל פִּנּוֹתֵיהֶם עֲגֻלּוֹת
וְגַם גַּגּוֹתֵיהֶם,
וּמַקִּיפִים אֶת הַסְּוֶדֶר שֶׁלָּהּ.

וְאִם תִּפָּעֵר בּוֹ דֶּלֶת –
בַּבַּיִת הָאֶמְצָעִי –
יִהְיֶה שָׁם פּוּפִּיק
כְּמוֹ עַיִן
כְּמוֹ עֵין הָעוֹלָם.

מאיה בז'רנו

# הקושי ב"קריאת שירה"

## א. להסתכל בשירה, להקשיב לשיר

ה'קושי' בקריאת שירה הוא פשוט מאד וגם לא פשוט. הקושי הפשוט הוא משום ששירה למעשה איננה חומר קריאה, היא נראית כאילו אפשר לקרוא אותה כמו כל יתר הדברים שקוראים: כתבה, מאמר סיפור רומן, דו"ח או מכתב, אולם זו מכשלה ומחירה הכואב בצדה. אין "לקרוא" שירה כחומר קריאה רגיל, קורא תמים חש במלכודת מוזרה זו וללא אימון והכנה הוא יכול להתייאש ולשנוא ולעולם לא לשוב "לקרוא" שירה. קורא רגיש וחכם מבין שפעולת הקריאה הרגילה אינה הכלי המתאים להיכנס לטקסט שירי ולהפיק את מה שטמון בו והדפדוף צריך למעשה להוביל להסתכלות. זו הפעולה המסתורית הנוספת, פענוח, מעין בילוש על דבר בתוך דבר, מתחת לדבר ומהצד ומה בדיוק ומה לא בדיוק ומה קרה או אירע או עשוי לקרות, מהי האווירה, הפשר הנרמז, אילו דימויים עולים בעקבות. מוחו של הצופה בשירה דומה ל'קאמרה אובסקורה' - מעין חדר פיתוח קטן של חומר השירה למשהו בהיר יותר אישי יותר שעשוי להיות מובן למתבונן לקורא הבודד.

אמרתי ביני לבין עצמי שהשירה מניחה את האינסופי שבקיום, בעוד שהפרוזה מתיימרת להקיף אותו.

קריאת השירה או ההתבוננות בה צריכה להניח את האינסופי שמסביב, זה התהום שבקיום, וההתקרבות לה נעשית באינטימיות בחדר החושך, במוחו של הצופה ולבד, לא מיוחדים לו, שנעשים סחירים ביותר. בקצור, חומר שנראה כחומר קריאה וממהותו - איננו כזה. כי כל ספר שירה הוא למעשה "המתה של חסד" למשהו שהתרחש בעצם. המשורר נאלץ להשתמש בדפים ובספר כרוך - כלים לא מתאימים בהחלט, בחיים, משהו מסתורי בין אדם משורר לבין עצמו לבין עולם. זה תמצות מרוכז של חיים, ההיפך מרומן או סיפור, נובלה, שהם הגדלה והרחבה של מציאות. דימיתי את השירים פעם למצנחים מקופלים או לסרטים שחורים במצלמה, שיש לפרוש ולפתח בחדר חושך לתמונות. הקורא־הצופה הוא מפענח צפנים, לכל היותר מפתח, שצריך לעמול לבדו. סופר גדול עושה את העבודה הכפולה. הוא גם יוצר את הדימויים בשפה וגם מפתח את הצפנים לתמונה מפורשת רחבה ומקל על הקורא שצריך פשוט לקרוא בלבד ולהבין, לא יותר.

משורר נראה לעומת סופר כמי שלא ברור מה הוא רוצה בדיוק. על גבול הבדאי המוזר, משהו חשוד שמייצר סרטים שחורים ורוצה למכור אותם כספר.

יש לאמן לקריאה - קריאת צפני הטקסטים השיריים - לפתח את יכולתו של הצופה הקורא לדמות, לשער בדמיונו, להתרגש ולהיות מוכן להמר - לקנות שירה כמו לקנות סרטי צילום שחורים וללכת איתם הביתה לחדר חשוך כדי לפתחם לדימויים בהירים ומובנים. משמעויות חברתיות, קולות מחאה בשירה, זעם ובוטות, כלולים גם כן בזה אם כי במידה פחותה. בדרך כלל אנשים סקרנים אלו הם מי שבעצמם מייצרים, יוצרים, עושים: 'סרטים שחורים' כלומר טקסטים של שירה. אגב גם שירה צלולה ובהירה, קלאסית, צריכה את הצופה־היוצר שלה, שישלים ויצלול למעמקיה וישלים את המפה הסתומה למחצה. כך בדרך כלל נשארת שירה בקרב כותביה ככת סגורה וצרה ולא יוצאת לאנשים אחרים שאינם בהכרח כותבי שירה בעצמם. כלומר הידע שנחוץ ל'קריאת שירה' הוא גם הידע שמשורר יוצר נולד עמו כדי לחבר שירה.

אחוז ניכר של קוראיה הם גם כותבי שירה או כאלה שהתנסו בכך. סופרים הם לא פעם קוראים טובים של שירה. השלב השני, הלא פשוט, בהסתכלות בשירה הוא פעולת 'הפיתוח', מעבר לשלב המחשבה והיצירה וקרבה למי שחיבר טקסט שירה, פרושה התקרבות למקומות, למצבים, לאיזו אינטנסיביות של התרחשות שעוברת באמצעות הטקסט השירי. זו 'הגאולה שהיא' בשיר שחיברתי על כך. חוויית האמפתיה.

המילים בשירים הם כתמרורי אורות מנחים. כל משורר קלאסי חשוב או לא קלאסי, עבד באפן יסודי למדי בפיתוח ובהסתכלות רצינית בשירים של אחרים, הצליח לדייק בפענוחם והגיע לנקודה בדרך שקוראים לה פריצת דרך, אותה נקודה מכרעת וחשובה של חיבור טקסט משלו מתוך פואטיקה אישית. כלומר יכולת גיבושה של פואטיקה כרוכה נוסף לכישרון גם בעבודת ההסתכלות הנכונה בשירה של הזולת. גם דרך מהפכנית מקורית וחדשה היא המשך. אלה הגאונים הבודדים הספורים.

יש למצוא את המקום להמשיך ממנו וזה אינו מקום זה הסגנון, הצורה, משהו מופשט, חידתי ביותר כנוסחה נסתרת, עוד אמת. לכן השאלה "מה עלי לעשות" היא בעייתם של מי שעיסוקם שירה ולא "מה עלי לכתוב".

כולם מגששים באפלה, חלק מגיע למשהו חלק נשאר תועה וחלק יוצר דרך המשך.

## ב. שירה כ"הפרשה" של הנפש – שירה כצופן

(תמצית תגובה למאמרו של א"ב ב'ידיעות אחרונות')

שירה כהפרשה? כן ואין זו גסות רוח זה ניסיון לדייק במצב נפשי פיסיולוגי. חיבור שירה כמשהו בלתי נמנע, וכבר אמרו שהליכה לשירותים היא מן הדברים שאין יכולים לדחות. אבל זו רדוקציה? במובן מסוים זו אלמנטריות כאילו חסרת תחכום וצורה אסתטית, כלומר לא אמנות. הפרשה תלויה במה שמכניסים לגוף, ומה שנכנס לגוף לא תמיד נבחר מרצון.

**הפרשה כיצירה:** מה ערכה של הפרשה מופשטת זו בצורת מילים ומשפטים בחברה האנושית שאמונה על חיי תקשורת ובידור? הפרשה של הנפש היא לא רק צורך רוחני חיוני אלא אמצעי אותנטי ראשון במעלה למפות את המצב הפיסיולוגי הנפשי עצבי של הגוף האנושי החי, הפרטי והחברתי – התבוננות באורגניזם החברתי כאמצעי לבחון. יש בזה משהו אלמנטרי לוחץ, לפעמים מסריח, לא נעים, מחוספס, גס, לפעמים מענג ומרתק, נעלה ומרומם. צריך ללכת עם הפרשות הרוח הללו כמו איש מעבדה מיומן ורציני השוקד על חומרים. לבחון את השירה כולה. השימוש שלי במילה הפרשה הוא בעיקר בשירים דוגמת 'עיבודי נתונים', בגין היותם צמודים מאוד למידות הגוף והביוגרפיה הנפשית תוך צמצום למינימום של המוח המצנזר. ובמקומו יש אוזן שלישית, חוש נסתר נוסף לצורה ולריתמוס כדי להישאר נאמנה להתרחשות ולאנרגיה המקורית האותנטית שלי בזמן חיבור השיר שנמצא בסמיכות גדולה לאירוע שגרם לחיבורו של השיר.

### בעניין המטפוריקה או היעדרה בשירה החדשה

לא ויתרו על המטפוריקה בכלל וגם לא על המלודיה, הן פשוט התחלפו באופן הגשתן וצורתן.

משוררים לעולם לא יוותרו על מטפורה ודימוי. ערכים פואטיים השתנו ולמשל משפט של אהרן שבתאי – "אני משולש שווה שוקיים שבסיסיו הם ספר ולחם" – מכיל מטפורה מובהקת; המצב כולו מבליע מטפורה והתחביר גם הוא נרתם למטפורה ולתפיסה צורנית חדשה אפילו. נוצרת שפת סתרים, מין צופן שיש לפענחו.

זה טבעה של השירה לעסוק במציאות באופן מוצפן. לפעמים הוא מובן לאנשים וקליט, לפעמים דווקא הקושי ואי המובנות בהבנת שירה מסוימת הוא סימן לאמת, לאותנטיות יקרה שרוצה להגן על עצמה מדיבור ישיר ובוטה, חשוף מדי. איננו נמצאים בתקופה שבה להיחשב משורר כדאי כל כך, אין בזה שום רווח כלכלי ואפילו יוקרה רבה לא, אי לכך זהו גורל וכורח וסבל, לצד הנאה רוחנית גדולה. אפילו כשאלן גינסברג התבטא בשפה בוטה וישירה, זו בעצם הפרשה רוחנית שירית שלו. משוררים הם מהמרים לא פעם, כמו מכונות הימור משוכללות ומרגישות, קולטים ופולטים מתוך כורח ורצון חופשי כאחד, נסמכים על חושים פנימיים.

אפילו המשחק השרירותי לכאורה, הקיצוני, כמו סיפוריה המגובבים לכאורה של אורלי קסטל בלום, הוא בעצם יצירה מקורית המעידה כדיאגנוזה על מצבה שלה ושל החברה שבה חוברו הסיפורים. ככה אני רואה את שירי ועיבודי נתונים בעיקר.

יש בכך סבל כששפתך האישית העמוקה ביותר אינה מובנת, אך אולי זו בחירה מכוונת וגאוות ייחוד – החופש להיות בלתי מובן. בפסטיבל השירה בלייז' בבלגיה עמדתי מול קהל זר, דובר צרפתית בעיקר, וקראתי בעברית את 'שיר הפעלים' שלי עם מטרונום. כל הכינוס היה בסימן של חופש הביטוי האמנותי בעולם.

ההקראה העבירה את רוח השיר ואת האנרגיה המהותית שלו. כמו שהבעות פנים וקול יכולות לבטא קשת רחבה של תחושות ומחשבות, כך שפת השירה מנסה לתפוס ולבטא, להביע מה שאין היא יכולה להימנע מהבעתו. לכן כיניתי זאת "הפרשה שהיא יצירה". הרחבת אפשרויות השירה באה לאחר הרחבת ההתנסויות והחוויות של יוצריהם.

**להלן כמה ערכים אסתטיים:** ערך המקוריות, היוצא דופן כערך האותנטיות, חופש ממגבלות חיקוי, האותנטיות של הפרימיטיב כערך. מורכבות ומודעות כערך. המהפכנות והחדשנות כערך. ועוד. הטלת הספק בערך היצירה ובהצלחתה להיקלט צריכה להיות מופנית גם לקהל הקוראים והצופים, כי יש מידה לא מבוטלת של פינוק וחוצפה בקוראים הצרכנים, כאמור רוח של עצלות מחשבתית ובורות לשונית, דמיון מוגבל ועוד סיבות של היעדר כלים נכונים לגשת אליה; זה הסבר אפשרי למצב הניכור של השירה ביחס לחברה. משורר כמו מחמוד דרויש חי במצב שקל להזדהות עמו – בני עמו קרובים לו במצבם הפוליטי והחברתי. שיריו מתקבלים כ'הפרשה' הייצוגית של מצבם המיוסר של הפלשתינאים, וזה מצב אידיאלי של משורר – היות זר וגולה בעולם. שום דבר מיותר לגביו ולגביהם כפלשתינאים לא דבק בו. שום חומר מזויף כמו התברגנות ושביעות רצון מנומנמת. אם אכלת או שתית בשר ויין, זה מה שיצא לאור. ◆

מתוך "פרפרי החול" – יומנים פואטיים, 4.10.1979

# לאן נעלמה השירה?

בשנים האחרונות חלה דעיכה במעמדה של השירה. ארצה לסקור כאן שני היבטים של הדעיכה הזאת: האחד – צמצום נוכחות השירה בעיתונות ובתקשורת בכלל, השני – דעיכת השפעתם של כתבי העת המופיעים בישראל. שני ההיבטים הללו מצביעים על דעיכה במעמדה הציבורי של השירה, ועל ירידה במעמד של העוסקים בתחום.

חשוב לומר, דעיכה במעמדה של השירה איננה דעיכה בכמות השירים המתפרסמים, גם אל באיכותם. ספרי שירה רבים מתפרסמים, וברבים מהם שירים מצוינים. אבל לכל אלו מוקדשת תשומת לב מועטה יותר, והאפשרות של משורר למשוך אף שמץ מתשומת הלב של העוסקים בשירה, על ידי שיריו בלבד, היא מועטה במיוחד.

## פחות שירה בתקשורת

לפני כמה זמן התחילו ב'עתון 77' – הוצאת ספרי שירה וכתב עת שיוצא מאז שנת 77', להעלות אל דף הפייסבוק שלהם שיר ביום. הטריגר היה ביטול טור השירה היומי בעיתון 'הארץ' שערך איתמר זהר. הטור פרסם מדי יום שיר אחד, חדש, של משורר או משוררת.

היוזמה הזאת היא מהלך אופייני לעוסקים בשירה בישראל: פעילות שנובעת מאהבת שירה, פתרון בעיות שמתעוררות עקב אדישות כללית לשירה, ובמקום מחאה – יצירת במה חדשה. בעיני, מהלך נאה וראוי.

אבל העניין הוא לא יוזמת פייסבוק של כתב עת מסוים, אלא התמעטות בימות השירה בישראל בשנים האחרונות. ביטול טורו של זהר הוא רק צעד אחד נוסף בהתמעטות. קדמו לו ביטול טורי שירה יומיים דומים בעיתונים 'מעריב' ו'ישראל היום', כמו גם במקומונים שנהגו לפרסם שיר, לרוב אחת לשבוע (עם הופעת המקומון).

במקביל לטורי השירה הנעלמים, הצטמצמו גם טורי הביקורת העוסקים בשירה. הטור העקבי ביותר היה טורו של אלי הירש שהופיע במוסף '7 לילות' של ידיעות אחרונות. הטור הפסיק לגמרי להתפרסם במהלך שנת 2019, וחזר לאחרונה, בפורמט מצומצם של רבע עמוד במקום כמחציתו, בעבר. 'משורר בשטח', טורו של אילן ברקוביץ', פורסם בעבר מדי שבוע, אך כבר זמן רב שהוא מופיע בתדירות נמוכה בהרבה.

גם בטלוויזיה וברדיו התמעט העניין בשירה: פינת הרדיו 'חדש על המדף' היתה מהראשונות שבוטלו עם סגירת רשות השידור (גילוי נאות: שימשתי בה אחד מסוקרי הספרות, מימי במאבטח ברשות השידור עד לסגירתה). גם הפינה 'כאן שיר' שעלתה בתאגיד השידור כבר איננה קיימת. גם 'בסטה', מדור השירה שהופיע באתר 'העוקץ', שערכו בעבר מתי שמואלוף ואחריו עדי קיסר, חדל מלהופיע.

במבט מעט מקיף יותר אפשרי לציין גם את מדור הספרות והשירה של ynet שערך במשך שנים עמיחי שלו ואשר בוטל כליל. אפשר לציין גם שלל מיזמים שפרחו בשנים האחרונות כדי להנגיש שירה לציבור, אך חדלו או צומצמו משמעותית – למשל הצבת שירה ברחובות הערים – חלקם שרדו, אחרים נותרו רק כשיירים ברחובות. גם ראיונות עם משוררים מחוץ לטורי או מדורי שירה מיועדים, שלתקופה היה נראה שהם בון־טון תקשורתי, מתמעטים יותר ויותר. לא באשר למשוררים ותיקים ולא באשר לחדשים.

אמנם לא מדובר בהיעלמות כוללת אלא בצמצום נוכחות, אך הוא משמעותי בבימה שגם כך לא היתה נרחבת מאוד.

## תופעה חדשה ישנה

מדובר בצמצום חדש־ישן. מאמצע העשור הראשון של המאה הנוכחית הביאה פעילות פואטית רבה ומאומצת לייסודם של כתבי עת חדשים, צמיחתם של משוררים חדשים ולהופעה של ניכרת שירה בעיתונות ובתקשורת בכלל.

אנרגיה רבה בשדה השירה גרמה לרצון לחפש, ואז ליצור, עוד ועוד במות לשירה. דיונים רבים התנהלו על החובה ממש של כלי תקשורת, של המדינה ושל שלל גופים ציבוריים לתת מקום לשירה. אפשר לציין את הפעילות של אנשי 'מאבק המשוררים' שפעלו בדיוק לשם כך. אך היו גם אנשים יחידים שעשו רבות, והשיגו רבות – למשל נילי דגן שבמשך כמה שנים עמלה על הנגשת השירה בשלל אופנים. כך גם אפשר לציין גם את גלעד מאירי, אילן ברקוביץ', רפי וייכרט ואורלי מורג כמי שהשקיעו מאמצים רבים בקידום משוררים וקידום השירה.

ההשקעה השתלמה ופתאום שירים של משוררים פעילים התחילו לתפוס מקום ותשומת לב. שירי משוררי דור 1.5 נהפכו למושא מחקר של חוקרי וחוקרות הגירה; שירתם של רועי

חסן ושל עדי קיסר תפסה את תשומת הלב של רבים; השיר 'זו אני מדברת' הפך להיות שיר שמקריאים בהדרכות לעובדים, למרבה האירוניה - במוקדי שירות לקוחות. ואלו דוגמאות בודדות בלבד.

אך השפע הלך ודעך. עוד במות נסגרו, עוד טורי שירה הפסיקו להופיע. ובמקומם לא נפתחו חדשים. כשטור שירה יומי פסק, או הופסק, לא הופיע אחר במקומו. כשתוכנית, טור או מדור המוקדש לשירה הפסיק להופיע - לא קמו לו יורשים. בחלק מהמקרים מדובר בהיעלמות בגלל סיום הפעילות של הכוח המניע שעמד מאחורי הטור השירי, באחרים מדובר בהחלטה מערכתית. בכל מקרה - כשטור שירי נעלם, לא נעשה מאמץ למצוא לו יורש. כך שלא מדובר במקבץ ארעי של בחירות מקריות מצד עורכים או כותבי טורים - אלא במגמה רחבה גם מבחינת הפרט וגם מבחינה מערכתית.

## כתבי העת לשירה

עד לפני כמה שנים משורר או משוררת שפרסמו שירים ברציפות בכתבי עת מסוימים, זכו לתשומת לב ציבורית מעצם הפרסום באותה בימה. כלומר, עצם הפרסום בבימה מסוימת הוא שמשך את תשומת הלב.

כתב העת 'מטעם' היה הבימה המוצלחת ביותר לדעתי לפרסום שכזה, ובו צמחו משוררים כמו יעקב ביטון, סיגל בן־יאיר, מאיה קאופמן ואחרים ואחרות. כך גם באשר לכתב העת 'הו!', למשל אנה הרמן וסיון בסקין. וגם הפרסומים בכתב העת 'מעין' (ערן הדס בשם הבדוי "צאלה כ"ץ") משכו תשומת לב רבה. ושימו לב שאינני מציין את יצחק לאור, דורי מנור או רועי צ'יקי ארד - עורכי כתבי העת, שאת פרסומם קיבלו עוד קודם לכן.

גם פרסום במדור 'תרבות וספרות' של עיתון 'הארץ' שימש מקפצה נאותה למשוררים. למשל, רועי חסן ועדי קיסר משכו תשומת לב ניכרת כששיריהם הופיעו במדור זה בעריכתו של בני ציפר ואף עוררו מחלוקת שלא הזיקה לפרסום.

האפשרות של משורר או משוררת לקבל תשומת לב מעצם הפרסום של שירים בכתב עת, או במדור ספרותי, מעידה על תשומת הלב הניתנת לאותן במות, אך היא מעידה גם על ניסיון של הפעילים בשדה השירה למצוא קולות חדשים ומסקרנים. כלומר, היעדר תשומת הלב משמעו כי יש פחות ופחות אנשים הבוחנים את דפי כתבי העת בתשומת לב בחיפוש אחר קולו של משורר חדש ולא מוכר - ולעקוב אחרי פרסומיו.

כתב העת 'מטעם' שהוזכר כאן אכן נסגר, אך אחרים ממשיכים להופיע - ויש אף כתבי עת חדשים שהופיעו בשנים האחרונות. אך נסו בעצמכם להיזכר מתי נתקלתם בשיר מוצלח בגיליון אחד של כתב עת, וביקשתם להמשיך ולנסות לעקוב אחרי פרסומיו. אם זה קרה למי מכם - הרי שהדבר לא הוביל לתשומת לב ציבורית (בציבור העוסקים בשירה, לפחות) אל המשורר. ומן הצד השני - מי מכם המפרסמים שירה, מתי בפעם האחרונה פנה אליכם אדם שלא הכרתם, בתגובה סקרנית על שיר שפרסמתם בכתב עת/ מדור ספרותי כלשהו?

הדבר מעיד על דעיכה בעניין בשירה חדשה. התאבנות הטעם והידרדרות הסקרנות. זה לא מעיד על היעדרם של משוררים מוצלחים, אלא על כך שמוצלחים ככל שיהיו, הם יתקשו להבקיע את מחסום תשומת הלב המועטה המוקדשת היום לשירה.

הסיבה לכך נעוצה בקהל הקוראים - או קהל העוסקים בשירה מתוך הקוראים. עולם שירה חי ואנרגטי הוא זה שבו יש מי שמחפשים את הקול החדש הבא, או את הקול הלא מוכר הבא. הם מוצאים אותו בכתבי עת שבהם משורר או משוררת לא מוכרים (או לא מוכרים דיים), הם שמים לב לאותה תנועה קלה שבה אדם מפרסם שוב ושוב.

הפרסום - לפיכך הוא לא רק פרסום לשם פרסום, אלא מענה לרצון ולצמא למצוא קול חדש, למצוא עניין חדש בשירה. בהיעדר הצמא הזה, פרסומים חוזרים הם כמו קריאה ביער נטוש, או כמו הקראת שירה בתחנה עמוסה ברעשים - שאינם שירה.

אם לשאול דוגמאות מתחומים אחרים, הרי שיש רבים המחפשים בשלנים חדשים, במודעות דרושים ותוכניות בישול; מחפשים זמרים חדשים בתוכניות זמר; מחפשים ציירים חדשים ואמנים פלסטיים בתצוגות סיום של בתי הספר לאמנות וגלריות המפרסמות יצירה של אמנים חדשים. כל אלו הן דרכים מקובלות למצוא קול חדש ומעניין וכזה שעוד יגדל ויתפתח.

זה אחד מתפקידיו של כתב העת לשירה. תפקיד שכתבי העת עומדים בו - ואכן מפרסמים תדיר יוצרים חדשים. אבל השדה שסביבם לא ערוך ולא נערך לקלוט אותם.

## מה קרה?

ספרי שירה ממשיכים להתפרסם, לא פחות מאשר בשנים האחרונות. ביניהם ספרי שירה של משוררים צעירים, אסופות שירה, תרגומי שירה וספרים של משוררים ותיקים. לפיכך, את מה שקרה בשני התחומים הללו - הפיחות בהופעת השירה בתקשורת וחוסר האכפתיות באשר למתפרסם בכתבי עת, לא פשוט להסביר, אבל אנסה בכל זאת.

ראשית, במה לא מדובר: ובכן, לא מדובר בסוגיה כלכלית. שירה תמיד היתה "ענף" לא כלכלי שגם המובילים בו התקשו להתפרנס, והשירה עצמה כמעט אף פעם לא היתה מקור לחמם. נוסף על כך, לא היו קיצוצי תקציבים משמעותיים בשנים האחרונות; פרסים בתחום השירה עדיין קיימים, כך גם כתבי העת. בתקופת הפריחה של השירה לא היה התחום משופע בכסף יותר מעכשיו.

אין כאן גם ניסיון להצר את מקומה של השירה. אין מי שמעוניין לראות פחות שירה, פחות משוררים או פחות התייחסויות לשירה. זה מובן מאליו, אך יש לומר זאת למען מי שאולי חוששים מקיומו של איזה אויב בשער. לא זה המצב.

גם הרשתות החברתיות או שינוי באמצעי התקשורת אינם הסיבה לכך. רשתות חברתיות הן במה נוחה לפרסום שירה, ויש לא מעט כותבים שמשתמשים בהן, בישראל ובעולם. גם השינוי באמצעי התקשורת איננו הסבר מניח את הדעת; אתרי אינטרנט מנגישים שירה בהצלחה, סרטוני יוטיוב גם הם (ולא רק ספוקן וורד). למעשה, התפתחות האינטרנט והרשתות החברתיות בישראל הובילה דווקא לעלייה בתשומת הלב שמשכה השירה, כך עד לפני שנים אחדות.

הסיבה לדעיכה שאציע כאן נראית מעט מעורפלת, אף קשה להוכחה, אך לטעמי היא הסיבה למצבנו הנוכחי – והיא אדישות שמקורה בירידת עניין וירידת אנרגיה. לאחר כשני עשורים של אנרגיה רבה שהושקעה בשדה השירה העברית, אנרגיה שהביאה להקמתן של קבוצות משוררים, כתבי עת לשירה ומאמצים מצד יחידים לקדם את השירה – למשל ייסוד טורי שירה בעיתונות או קבלת מבקרי שירה אל שלל במות (כחלק מהדוגמאות שנזכרו לעיל) – האנרגיה הזו החלה להתמוסס, עד שלאחרונה כמעט חדלה.

האנרגיות המועטות בעולם השירה העברי לא מייצרות עניין בכותבים חדשים, ולא מייצרות עניין ציבורי בשירה הנכתבת. כמעט. תמיד יהיה מי שימצא דוגמה יחידה, נדירה, להופעה של שירה או משורר באופן בולט, אך התמונה הכוללת היא של אדישות. אדישות בתוך עולם השירה, ואדישות כלפי עולם השירה.

למען האמת, כבר היו תקופות של עניין מועט בשירה. למעשה, בשתי אסופות שירה חשובות ציינו העורכים בדיוק את התופעה הזאת ביחס לתקופה שקדמה להופעתן. כך בסיכומי **ואין תכלה לקרבות ולהרג** שערכו חנן חבר ומשה רון ויצאה לאור בשנת 1983 בעקבות מלחמת לבנון הראשונה, ובהוצאה מחודשת בשנת 2004. באותה השנה ממש יצאה לאור גם האסופה **בעט ברזל** בעריכת טל ניצן שהערה דומה מופיעה בסיכומה.

השאלה שעליה לא השבתי היא מה הסיבה לאותה ירידת אנרגיה. לא מדובר בניסיון להתחמק מתשובה, אלא שבסוציולוגיה של היצירה האמנותית והתרבותית, לפעמים אין תשובות ברורות. תומר קמרלינג הוא מבקר קולנוע נפלא, שלעתים מקדיש טור לשנה מוצלחת במיוחד בקולנוע, שנה שבה יצאו כמה סרטים חשובים במיוחד. תמיד הוא מעלה סברות שונות לחשיבות אותה השנה – אבל הוא אף פעם לא מצליח להצביע על הסיבה האחת הברורה.

הייתי שמח להצביע על מהלך כלשהו לחידוש העניין בשירה או על סיבה לירידת העניין. אבל אולי דווקא היעדר התשובה הברורה, ואולי ההבנה שהעניין בשירה יורד ועולה מדי כמה שנים – דווקא אלו מסקנות מעודדות. אולי בעוד כמה שנים תצא לאור אסופת שירים יפה, מעניינת וחשובה – ובסיכומה ייכתב על סיומה של עוד תקופת שפל בתולדות השירה העברית. ◆

## שלמה אֲבַיּוּ

### שירים מעיר הזמיר

### באיזמיר הידועה כאוֹדָלִיסק הלבנט

בַּטַּיֶּלֶת הַמְּפֹאֶרֶת לְאֹרֶךְ שְׂפַת הַיָּם
דּוֹדָה מִרְיָם וְחַבְרוֹתֶיהָ, "מוּצָ'צִ'יקַס
דֶּל דּוֹר", אָהֲבוּ לְהִצְטַלֵּם מְחֻפָּשׂוֹת
ב־Fancy dress studio בְּ"פּוּזוֹת"
שֶׁל Pierro מְהַקּוֹמֶדְיָה־דֶּל־אַרְטֶה.

סָבִיר לְהָנִיחַ שֶׁמִּרְיָם הַצְּעִירָה הִתְכַּוְּנָה
לְפַתּוֹת אֶת דּוֹדִי אַבְרָם, בַּעֲלָהּ לְעָתִיד,
אֶחָד מֵהַ"לוֹס מַנְסֶבִּיקוֹס דֶּל דּוֹר", בּוֹגֵר
אָלִיאַנְס, מֵרוֹכְבֵי הָאוֹפַנַּיִם הַמְּעַטִּים בָּעִיר,
לוֹבְשֵׁי מִכְנְסֵי גּוּלְף אַנְגְּלִיִּים, כְּצוֹ הָאָפְנָה.

בְּסוּפַת גְּשָׁמִים בְּחֹרֶף אַרְבָּעִים וְתֵשַׁע
בַּמַּעְבָּרָה נֶעֱקַר הָאֹהֶל שֶׁל דּוֹדָה מִרְיָם
וְדוֹד אַבְרָם. אֲנִי, יֶלֶד בֶּן עֶשֶׂר, שָׂשְׂתִּי
לְהִתְרוֹצֵץ אַחַר כָּרִיּוֹת הַתַּחֲרָה וְסַסְגּוֹן
רְקָמוֹת מִטָּה לְהַצִּילָם מִבֹּץ וּשְׁלוּלִית.

אודליסק – Odali, מילה טורקית 'מצורפתת' לפילגש, מאהבת ששוכרים עבורה בית.

מוצ'צ'יקס/מנסביקוס דל דור – לאדינו/עברית: צעירות/צעירים מודרניים.

## כך הגענו ללבנט

בְּתָא הָאִינְקְוִיזִיצְיָה הָרְשָׁעָה
טֶרֶם יַעַל לָמוּת עַל מְדוּרָה
בְּלֵב יוֹקֵד עָסַק בְּרָזֵי קַבָּלָה:
מִי בְּעִלּוּי נְשָׁמָה יְחוֹלֵל נֵס?
"חָ'ם־אַבְרָם־בַּעַל־הַסִּירָה"

לְרֶגַע קָט לֹא נִרְדָּם וְלֹא נָם.
בְּצֵרוּף אוֹתִיּוֹת רַבּוֹת עָצְמָה
עַל קִיר כִּלְאוֹ צִיֵּר צוּרַת סִירָה,
לָקַחַת לַמּוֹקֵד בִּקְרֹב צוֹרֵר־
עָף הַקָּדוֹשׁ לַסִּירָה הַמְּצֻיֶּרָה.

חַכְמֵי הָעִתִּים פָּסְקוּ: בַּהֲאִיר
הַשַּׁחַר עָגַן בְּסָלוֹנִיקִי, הֵעִירוּ
אֲחֵרִים: בָּא לְקוּשְׁטָא הַבִּירָה,
וּמַר אָבִי הִצְבִּיעַ בְּעַד אִיזְמִיר
שֶׁבְּצֶדֶק כֻּנְּתָה אָז עִיר הַזְּמִירוֹת!

## יהדותנו בנס ציונה

לִקְבוּצַת הַכַּדּוּרֶגֶל כּוֹכַב הַדָּרוֹם
חַשְׁנוּ בְּבֹקֶר שַׁבָּת מִ"שֶּׁבֶת אַחִים
יַחַד": הַטּוּרְקִים לֹא רָצוּ לְהִתְפַּלֵּל
עִם אַשְׁכְּנַזִּים וְעִלְּגֵי שָׂפָה אֲחֵרִים.

יַהֲדוּתֵנוּ, עֲמָמִית וּמְאִירַת פָּנִים,
לֹא רָאֲתָה כָּל פְּסוּל בָּעֹנֶג הַגָּדוֹל
לִרְאוֹת אֶת כּוֹכַב הַדָּרוֹם, כּוֹכָבֵנוּ
שֶׁנִּלְחַם כְּשִׁמְשׁוֹן נֶגֶד פְּלִשְׁתִּים

– עַד לְאוֹתָהּ שַׁבָּת שֶׁבָּהּ נָפַל עָלֵינוּ
נְצִיג יַהֲדוּת פּוֹלִיטִית גַּם סַחְטָנִית.
לְלוּל תַּרְנְגוֹלוֹת תְּמִימוֹת וּלְבָנוֹת
בְּקַפּוֹטָה שְׁחוֹרָה – שׁוּעָל נַכְלוּלִי!

כַּיּוֹם תַּחַת מַטַּח הֲדָתָה וְכוֹחָנוּת
מִלַּת יַהֲדוּת מַעֲבִירָה בִּי רְעָדוֹת.
כּוֹכַב הַדָּרוֹם נָחֳלַשׁ מִבֹּשֶׁת פָּנִים
וּשְׂפַת אִמֵּנוּ נָמוֹגָה מִבְּלִי מֵשִׂים.

## הוטֶל קרמר בפריחתו

אָמְנָם אִיזְמִיר לֹא יָכְלָה לְהִתְחָרוֹת
בְּאִיסְטַנְבּוּל שֶׁהָיְתָה כִּבְרֶמֶן, נְמַל
מוֹצָא לִ"נְתִיב בָּשָׂר לָבָן" לְנַעֲרוֹת
אַשְׁכְּנַזִּיּוֹת לְבָתֵּי בֹּשֶׁת מִנְּיוּ יוֹרְק
עַד בּוּאֶנוֹס אַיֶּרֶס.
אוּלָם מַשֶּׁהוּ
מִזֶּה זָלַג אוּלַי, מִשַּׁעַר אֲנִי, לְטַיֶּלֶת
אוֹר יָקָרוֹת, לְיַהֲלֹם הַכֶּתֶר, לְהוֹטֶל
קְרֶמֶר, וּבְמִיָּחֵד לְאוּלַמּוֹ הַמְּצֻעֲצָע
לְמוֹפְעֵי קָבָרֶט, "טוּט אַ־פֶּה מוּלֶן
רוּז' בְּפָרִיז".
וְאַל יֵחָשֵׁב לִי לְעָווֹן
רָכִיל לְגַלּוֹת שֶׁבַּחוּרִים וּבַחוּרוֹת
מִשֶּׁלָּנוּ כִּכְבוּ כְּבַרְמָנִים וּמְאָרְחוֹת,
וּבְיוֹם הַכִּפּוּרִים תָּרוּ אַחַר מְחִילָה
גַּם עַל אוֹתָן חִנְּגוֹת חֹל נִסְעָרוֹת.

## כך ניצל סבי

כְּאוֹדִיסֵאוֹס יְדִידֵנוּ, רַב הַמְּזִימָה,
גַּם סָבִי, דַּיָּג וּמַתְקִין רִשְׁתּוֹת דַּיִג,
פְּגָשָׁן בְּמִפְרָץ שֶׁאֵין כָּמוֹהוּ לְיֹפִי,

הִפְשִׁיל שַׁרְוַאל וּבְשָׁלְפוֹ כְּלֵי זֵינוֹ
הִבְרִיחָן לִמְעָרוֹת יָם מֵרֹב תַּרְהֵמָה.

אֲנִי מִתְכַּוֵּן לִבְתוּלוֹת הַיָּם, כַּמּוּבָן.
יְפוֹת הַשָּׂדַיִם הוֹרִידוּ גַּם חֲכָמִים
בְּנֵי עַמֵּנוּ תְּהֹמָה בְּכִשּׁוּפֵי שִׁירָתָן.
אֵינִי יוֹדֵעַ מַה בְּחוֹפֵי הַיָּם שֶׁלָּכֶם,
אוּלָם בְּאִיזְמִיר הֵן נִרְאוּ לֹא מִזְּמַן.

מתוך עם ספלון הקפה הטורקי ביד, ספר בכתובים

## דנה בומץ

### מי שלא היה ילד

מִי שֶׁלֹּא הָיָה יֶלֶד, לְעוֹלָם יִתְאַבֵּל
עַל הַיֶּלֶד שֶׁלֹּא הָיָה.

אֲנִי רוֹצָה לִבְכּוֹת
לִזְרֹק אֶת עַצְמִי לְאָחוֹר
לְהַנִּיחַ לְכָל חֶלְקֵי הַגּוּף לְהִתְפַּזֵּר,

לִצְעֹק
לִדְרֹשׁ
לִטְעוֹת
לִצְחֹק
לַעֲלוֹת עַל הָאוֹטוֹבּוּס שֶׁחָלַף עַל חַיַּי

לַחֲלֹם
כְּשֶׁאֲנִי עֵרָה לְגַמְרֵי.

*

כִּנְפִילַת כּוֹכָבִים
אֲפַרְסְמוֹנִים דּוֹעֲכִים אֶל רִצְפַּת הַמַּטָּע,
עֲלֵי גֶּפֶן מִתְיַבְּשִׁים בְּפַחַד

שֶׁמֶשׁ, חֹם, מָוֶת.

מַשֶּׁהוּ דּוֹחֵק בִּי
לִקְטֹף, לִרְדֹּף, לִחְיוֹת.

מַשֶּׁהוּ מַזְכִּיר בִּי
שִׁיר,
הַמְּבַקֵּשׁ – בְּטֶרֶם.

מתוך אני הקופסה השחורה

## רות גלעד

*

בְּמַעֲמַקֵּי הַשֶּׁקֶט
בְּאֵר מַיִם צְלוּלִים
וּבְקִרְקָעִיתָהּ
אֶבֶן לְבָנָה פּוֹרַחַת
וֶרֶד

*

קְרוֹבִים לְלִבִּי
כָּל הָאֲנָשִׁים שֶׁבָּאִים, כְּמוֹנִי
לְשׁוֹטֵט בַּטַּיֶּלֶת, לִפְנוֹת עֶרֶב
מוּל הַיָּם.
בְּכֶלְנוּ נִפְתָּח אָז חַלּוֹן הַיָּם הַנִּסְתָּר
דַּרְכּוֹ אֶפְשָׁר לִרְאוֹת
אֵיךְ מִישֶׁהוּ נִשְׁכַּח
בְּתוֹכֵנוּ
קָרֵב אֵלֵינוּ
וּפְסִיעוֹתָיו חֲרִישִׁיּוֹת, מְנַחֲמוֹת
כְּמוֹ מִלְמוּל הַקֶּצֶף שֶׁל גַּלֵּי הַיָּם.

### מריה קאלאס

קָשֶׁה לִי אֲפִלּוּ לְשַׁעֵר
מָה קוֹרֶה כְּשֶׁצְּלִילִים כָּאֵלֶּה
בּוֹקְעִים מִמֵּךְ.
אוּלַי זֶה כְּמוֹ לִהְיוֹת יָם וְרוּחַ.
אֲבָל מֻכֶּרֶת לִי הֵיטֵב הַבֶּהָלָה
שֶׁל מִי שֶׁאוֹהֵב פִּתְאוֹם.

מתוך מול לובן המרחקים

## דידו (ש. דידובסקי)

*

חַכָּה שֶׁהַבַּרְזֶל יִתְקָרֵר,
אַל תִּכָּה, דַּבֵּר,
אַל תְּמַהֵר,
חַכֵּה,
אָדָם בּוֹעֵר
מוּל עֵינֶיךָ.
עָמֹק בְּתוֹכוֹ
יֵשׁ מַיִם

*

וְלִפְעָמִים
הַקֵּן עָף
מֵהַצִּפֳּרִים

הֶהָרִים
תּוֹפְסִים אֶת הַגְּבָעוֹת
בַּעֲקֵבָן

רוּחַ קָדִים עוֹבֵר בַּשָּׂדֶה

וַאֲנַחְנוּ נִבְגָּדִים עַל הָעֵץ
כְּאִלּוּ שׁוּם דָּבָר חָשׁוּב
לֹא קוֹרֶה.

*

מֵעֵבֶר לַגָּדֵר
יָשַׁן מִישֶׁהוּ אַחֵר
קַר לוֹ וְחַם לוֹ
לְפִי הָעוֹנָה
יֵשׁ לוֹ חֲלוֹמוֹת
לִפְנֵי הַשֵּׁנָה
הוּא יָקוּם מָחָר
לְיוֹם חָדָשׁ כְּמוֹ
הַיּוֹם שֶׁהָיָה
וּבְכַף יָדוֹ
אֵין יוֹנָה

מתוך מקומי

## יואב איתמר

### סופרמן בתחתונים

אִישׁ לֹא יְסַפֵּר לָכֶם
אֵיךְ סוּפֶרְמֶן יוֹשֵׁב בְּתַחְתּוֹנִים
לְיַד שֻׁלְחַן הַכְּתִיבָה, וְלֹא
מַצִּיל אֶת הָעוֹלָם.

אֵיךְ הַסּוּפֶרְגָּשׁוֹת שֶׁלּוֹ
מְהַדְהֲדִים כְּמוֹ פַּעֲמוֹן,
וְהוּא לֹא יָשֵׁן וְלֹא כּוֹתֵב
אֲפִלּוּ לֹא מִלָּה אַחַת.

### אָכוֹ

אֲנִי מְמַשֵּׁשׁ אֶת הַחֹר
שֶׁנִּפְעַר בְּתוֹךְ הַקִּיר.

אוּלַי אִם אֶסְחַט אֶת
הָאֲוִיר

תִּצְרַח צַעֲקָתָהּ
שֶׁל אָכוֹ –

נַרְקִיס טָבַע
בְּעַצְמוֹ.

### הַר הַמּוֹרִיָּה

לֹא יָדַעְתִּי כַּמָּה מֶכֶס
מְשַׁלְּמִים עַל לֵב טָהוֹר.
לֹא יָכֹלְתִּי לְמַשְׁכֵּן
גַּם לֹא לִמְכֹּר, וְלֹא לִשְׁלֹחַ
וְלַחְפֹּר לוֹ קֶבֶר לֹא הָיָה לִי כֹּחַ.
אָכַלְתִּי אוֹתוֹ כְּדֵי לַעֲבֹר אֶת הַגְּבוּל
שֶׁלַּחְתִּי אֵלָיו אֶת הַמַּאֲכֶלֶת –
הִנֵּה כִּי כֵן, כָּעֵת בַּסְּבַךְ אֲנִי כָּבוּל.

מתוך חיכוך בעור

סם ש. רקובר

# גישת ההבנה

## מה בין כתיבה ספרותית למדעית?

במבט שטחי דומה כי יש הבדלים ברורים לעין בין כתיבה מדעית לספרותית: בעוד שכתיבת מאמר המדווח על תוצאות של ניסוי היא תהליך מובנה לחלוטין, מבנה הסיפור הוא חופשי כמעט לגמרי; המאמר המדעי פותח בסקירה בשפה אובייקטיבית־מדעית הרלוונטית להשערה הנחקרת, מעמיד את ההשערה (התיאוריה) ומפיק ממנה ניבויים מסוימים בתנאים ספציפיים; לאחר מכן מתאר המאמר את בניית המחקר ועריכת הניסוי למעשה (כדי שחוקרים אחרים יוכלו לחזור עליו); ממשיך בתיאור התוצאות בעזרת ניתוחים סטטיסטיים מקובלים; ומסיים בדיון על התוצאות העיקריות וחשיבותן לידע המדעי שהצטבר בנושא הנחקר עד כה; בקיצור, המאמר מציע על אותה אינפורמציה שמקדמת את הידע המדעי (לדוגמה, המאמר מציע דרך להמשך המחקר בנושא).

ואילו כתיבת סיפור היא שונה לחלוטין. הסופר חופשי לבחור בכל צורת סיפור שעולה בדעתו (סיפור בגוף ראשון או בגוף שלישי; מספר הנמצא בגוף הסיפור עצמו או חיצוני לו), סגנון כתיבה (שפה גבוהה או נמוכה, עשירה או רזה, סגנון יבש או מלא הומור וסאטירה) – בחירות שלא ניתן לעשותן בכתיבה מדעית, שבה על השפה להיות אובייקטיבית ללא השפעות אישיות ומטרתה היא אחת: להעביר לקורא בצורה היעילה ביותר את תוכן העניינים.

הסופר רשאי לבחור בסוגי פתיחה וסיום שונים. הוא יכול להשאיר את סיום העלילה פתוח להתרחשויות עתידיות, או שהוא עשוי להשתמש בסיום של 'שורת מחץ' ההופכת על פיהן את כל ההשערות שבהן הולעט הקורא. ושוב בחירה מסוג זה היא בלתי אפשרית במאמר מדעי. אף חוקר לא הופך את התיאוריה או את ממצאי המחקר על פיהם בשורת מחץ סופית, גם לא במאמר פילוסופי. מה שחשוב הוא דיווח מהימן ותקף של התוצאות ודיון שקול בהשלכותיהן התיאורטיות. בקיצור, במאמר המדעי קורה דבר הפוך מן ההפתעה המופיעה בסיום הספרותי (שרואים בה תכונה חיובית חשובה): במקרה שהתוצאות אינן עולות בקנה אחד עם תיאוריה מדעית מבוססת, נכנסים אנשי המדע למצב של לחץ קשה ביותר. תומס קון (1977) תיאר זאת כמהפכה מדעית, ואת המצב המביא למהפכה זו כתקופה של משבר, החולפת כאשר תיאוריה חדשה מצליחה להתמודד עם התצפיות המרדניות, ותופסת את מקומה של קודמתה, שלא הצליחה להתמודד עם התצפיות האמפיריות הסוררות.

אך אלה הבדלים שקופצים לעין מיד, ולאחר שעיינתי בהם עלה בי ההרהור הבא: אני יודע באופן חד־משמעי מהי מטרת הכתיבה המדעית: ליצור הבנה. אבל איני יודע חד־משמעית מהי מטרת הכתיבה הספרותית. מה מנסה הספרות להשיג? אני מציע לחשוב כי מטרת הספרות דומה למטרתו של המדע: גם הספרות מבקשת להבין את העולם, במיוחד את האדם ואת החברה שאליה הוא משתייך, אלא שהיא עושה זאת באמצעים אחרים מאלה שבהם משתמש המדע. (ראו דיון נרחב על הבנה והסבר במדע ובפסיכולוגיה אצל Rakover, 2018). להצעה זו אני קורא "גישת ההבנה".

באשר לשאלה על מטרתו של המדע, התשובה הקצרה ברורה: לפתח תיאוריה שבעזרתה נבין את העולם, תיאוריה שתוכל להסביר את התופעות בטבע, את התצפיות הנחקרות (כולל התנהגותם של בני אנוש ובעלי חיים). ואיך המדע מוודא שהתיאוריה הנידונה אכן מצליחה במימוש מטרת ההבנה וההסבר? ובכן, אנשי המדע בוחנים את התיאוריה על ידי השוואת הניבויים הנובעים מהתיאוריה לתצפיות אמפיריות, למציאות, כלומר, על ידי בדיקה אם ההשלכות הנובעות מהתיאוריה אכן מתממשות במציאות.

לגבי הספרות, התשובה תהיה ארוכה יותר ומסובכת יותר, ופחות חד משמעית. על סמך קריאה נרחבת של ספרות ועליה, אפשר להציע מטרות רבות: מבידור ושעשוע, דרך תיאור של מעשים יוצאי דופן, הבעה וביטוי של נבכי נפש האדם, ועד להשמעת קולה של החברה והקונפליקטים הרוחשים בה. לאמיתו של דבר, גישות מחקר שונות לספרות מעלות באופן ישיר או עקיף מטרות שונות (גישות שלא כאן המקום לדון בהן בפירוט. ראו סקירה רחבה אצל Brewton, 2020).

ולאחר שהרהרתי בכל זה, וסקרתי בראשי, כאמור, רומנים וקובצי סיפורים שקראתי בימי חיי, ולאחר שהעברתי בזיכרוני את מה שקראתי על הספרות, המחקרים הספרותיים, והאסכולות השונות למחקר הספרותי, הגעתי, כאמור, להצעה שקראתי לה "גישת־ההבנה". תחילה אעמוד בקצרה על ההסבר המדעי, לאחר מכן על ההסבר הספרותי, אמשיך בדיון בהבדל נוסף אחד וחותך בין המדע לספרות, ואסיים בתרומה של גישת־ההבנה לשיפוט והערכה ספרותית.

**ההסבר המדעי:** במדע, ההבנה נשענת על פרוצדורות מיוחדות להסבר (שנקראות גם 'מודלים של הסבר') שכל המשתמש בהן

מסוגל להציע הסברים לתופעות נחקרות ובלתי מובנות. המדע אינו מקבל כל הסבר כהסבר תקין, אלא זה העונה לשתי תכונות יסוד האופייניות לכל פרוצדורות ההסבר השונות בכל תחומי המדע: ההסבר חייב להיות רציונלי ואמפירי. למשל, בגלל הדרישה לרציונליות, הסבר הפונה לאמונה הדתית אינו קביל, כי אמונה דתית אינה נכללת בתחום הרציונלי אלא קשורה למרחב האישי־אמוציונלי־חברתי. הרציונליות במדע מתבטאת בכמה דרכים, לדוגמה, שימוש בטיעונים לוגיים, מתמטיים, הסתברותיים, בעזרת תהליכים חישוביים ותהליכים או מכניזמים סיבתיים כגון ריאקציות כימיות. האמפיריות מתבטאת בכך שההסבר חייב להתחבר הדוקות למציאות, כלומה, לתצפיות אמפיריות.

**ההסבר הספרותי:** בשונה מהמדע, הספרות לא פיתחה פרוצדורות מיוחדות למתן הסבר, ובוודאי שאינה מחויבת לדרישות של רציונליות ואמפיריות. ההפך הוא הנכון, ורבות הן היצירות הספרותיות אשר מתייחסות לעולמות לא מציאותיים, כדוגמת ז'אנר 'המדע הבדיוני' והפנטזיה. יתר על כן, גם ביצירות מסוימות הנחשבות לפסגת הספרות היפה לא תמיד נשמרים חוקי המציאות. בסיפור המופלא "החוטם" של גוגול, למשל, מוצא הספָּר איוון יאקובלֶביץ' חוטם בתוך כיכר לחם! אם כן, על איזה אמצעי הבנה אנו מדברים? מהי הכוונה בטענה שמטרת הספרות היא להבין את העולם? כדי לענות על השאלה עלי להניח תחילה שהבנה היא מושג רחב יותר ממושג ההסבר המדעי, וכי מושג ההבנה נשען על פרוצדורות מדעיות של הסבר אבל גם על פרוצדורות אחרות המגבירות באדם את הבנתו של העולם. (וכאן אומר מיד, שחלק גדול מהפרוצדורות האלו, שאתאר להלן, אינן מקובלות על המדע לצורך מתן הסבר ולהגברת הבנה.) וכך נוכל להשיב גם על השאלה כיצד ספרות של פנטזיה ועולם בדיוני תסייע בהבנת העולם.

## הגברת ההבנה ביצירה ספרותית

אבהיר את העניין בעזרת חלוקה לשניים: אמצעי הבנה שנוקט הסופר ואמצעי הבנה שנוקט הקורא. על אף שאתייחס לשתי קטגוריות אלו בנפרד, ברור שיש ביניהן יחסי גומלין. למשל, הסופר יכול להביא בחשבון את אמצעי ההבנה של הקורא ולהתאים לכך את הכתיבה, וההפך, הקורא ינסה להעלות בדעתו את אמצעי ההבנה שנקט הסופר ובהתאם לכך להבין לעומק את הכתוב.

## מצד הסופר

**חוכמת היום יום:** הסופר מפרש לקורא את התנהגותם של גיבורי הסיפור בעזרת כמה הסברים המקובלים בחיי היום יום והידועים לכל אחד מבני תרבותו. זו הנחה חשובה שבלעדיה לא יבין הקורא את הגיבורים ואת העלילה. עתה אמנה את בסיסי ההסבר המקובלים החשובים ביותר:

**הסברים המבוססים על רצון ואמונה:** השאיפות של האדם והאמונה שלו שפעולה או מעשה זה או אחר יממשו את שאיפותיו מנסחות את ההסבר הטבעי ביותר לתיאור הגיבורים ומעשיהם. למשל, צ'יצ'יקוב, גיבור הרומן המופלא **נפשות מתות** של גוגול, רוצה להתעשר ולחיות ברווחה ומאמין שיוכל לעשות זאת בעזרת תכסיס נוכלי: הוא קונה מידי בעלי אחוזות ברוסיה הצארית זכויות של איכרים וצמיתים שמתו אך שטרם הוצאו ממרשם האוכלוסייה. בעלי האחוזה מעוניינים להיפטר ממתים אלה כדי לא לשלם עבורם מיסים וצ'יצ'יקוב ידידנו יתעשר מנפשות אלו כשיקבל עבורם כסף רב מהבנק.

**הסברים הפונים לתבונה ובמיוחד לאמוציות:** כשהם נמצאים במצבים אמוציונליים כמו תשוקה, אהבה, פחד וקונפליקטים שונים, בני אדם עושים מעשים יוצאי דופן ובלתי הגיוניים. למשל, הרומן **אנה קארנינה** של טולסטוי מבוסס על אמוציות חזקות של אהבה וקנאה כולל קונפליקטים עזים בין רגשותיהם העזים של אנה ואהוב לבה ורונסקי לבין הנורמות המוסריות שרווחו אז בחברה הגבוהה שאליה השתייכו. למשל, קל לראות שחלק ממעשיה של אנה, כמו סירובה לקבל גט מבעלה והתאבדות כפתרון לבעיותיה, מנוגדים להיגיון הבריא ההישרדותי (לפי טרויה, 1984, האמת היא שאנה נמאסה על טולסטוי לחלוטין והוא החליט לחסל אותה בעזרת התאבדות – המעשה שפתח את הרומן שלו.)

**הסברים המבוססים על אמונה ומוסר דתי:** בני אדם מנהלים את חייהם בהתאם לנורמות המוסריות והדתיות שבהן הם מאמינים והרווחים בחברתם. כל מי שקרא את הרומנים של דוסטויבסקי, כגון, **החטא ועונשו** או **האחים קרמזוב**, יבחין על נקלה בהשפעה של המוסר הדתי על גיבורי הרומנים הנהדרים האלה. למשל, רסקולניקוב שרצח את המלווה בריבית הזקנה וגם את אחותה, עובר ייסורי נפש גדולים עד שהוא מגיע לגאולת נפשו בהודאה ברצח ובחזרה בתשובה. ברומן **האחים קרמזוב** מביע דוסטויבסקי את הזדעזעותו מהכרזתו של ניטשה על מות האל, משום שאם אין אלוהים, הכל מותר.

מן הראוי לחזור ולהדגיש כאן, שאף אחד מההסברים האלה אינו מקובל מבחינה מדעית, לא במדעים המדויקים וגם לא בפסיכולוגיה שקיבלה עליה את המתודולוגיה המחקרית הרווחת במדעי הטבע. הסיבה הבסיסית לנידוי הסברים מסוג זה היא כי אלה הסברים המבוססים על סיבתיות מנטלית, בעוד שהסיבתיות במדעים היא מטריאלית. תהליכים מנטליים כמו רצון, אמונה (כולל אמונה דתית), ואפילו נורמות חברתיות שהיחיד חייב ללמוד ולהטמיע בזיכרונו, הם חלק מעולמו

הפרטי הייחודי של האדם. לכן, לא רק שתהליכים אלה אינם עונים על הדרישה המתודולוגית שכל התצפיות חייבות להיות פומביות, אלא שטרם נמצא פתרון לשאלה כיצד תהליך מנטלי משפיע על תהליך פיזיקלי וההפך. (לאמיתו של דבר מושגים מנטליים אלה אינם עונים לעוד מספר דרישות מתודולוגיות המקובלות במדעים, ראו Rakover, 1990, 2018).

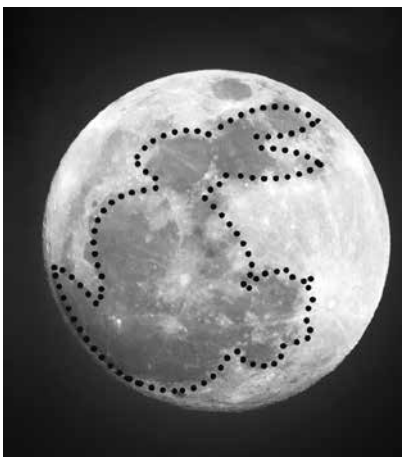
בנוסף להסברים אלה המשרים הבנה על הכתוב, משתמש הסופר בעוד טכניקות, שבעזרתן הוא לוכד את תשומת לבו של הקורא אל התובנות שהוא מעוניין לפרוש לפניו. אמנה עתה שתיים עיקריות, מוכָּרוּת והֶזְרָה.

**מוכרות:** הפיכת התנהגותם המוזרה והבלתי מובנת של הגיבורים להתנהגות מוכרת בחיי יום יום, משקיטה את חרדת האי הבנה של הקורא. מדוע? משום שהתנהגות זו בסופו של דבר הנה התנהגות רגילה ולכן נוצרת בקורא אשליה מרגיעה שהכל מובן. איך הופכים התנהגות מוזרה ומשונה למוכרת? ישנם כמה אמצעים. למשל, שימוש באנלוגיות ומטפורות. דבר זה בא לידי ביטוי ברור במיוחד במיתוסים של אלי יוון השוכנים באולימפוס והמכבים באיליאדה ובאודיסאה של הומרוס ובטרגדיות ובקומדיות של התרבות היוונית העתיקה. אלים אלה הפכו לאנושיים כי הוענקו להם תכונות אנלוגיות אופייניות לבני אדם, כמו תשוקה, אהבה, קנאה, וחמדנות. פרט לעובדה שאלים אלה נחנו בחיי נצח ויכולות גדולות להשפיע על העולם, אופיים הבסיסי היה מוכר לאדם מתוך הכרות עצמית ועם בני אנוש. למשל, התערבות האלים במלחמת טרויה היתה מובנת לקורא/שומע את האפוסים של הומרוס בעזרת האנלוגיה להתנהגות האנושית. כאן מן הראוי להדגיש שגם האלוהים התנכי ניחן בתכונות אנושיות על אף היותו כל יכול: הוא ניחן בחרי אף, אל נוקם ונוטר, אך גם חנון ורחום.

**הזרה:** מסירת תיאור מנקודת ראות שונה וזרה שבעזרתה שובר הסופר מוסכמות לשוניות, ספרותיות, או חברתיות ומפנה בכך את תשומת לבו של הקורא לנושא החשוב לו. לדוגמה, **החייל האמיץ שוויק** של ירוסלב האשק מתאר שוטה תמים־ערמומי, שדמותו מאירה את מושג החיילות והבירוקרטיה הצבאית והאזרחית באור סאטירי מלעיג, כמו למשל במקרה ששוויק מקבל מהוועדה הרפואית סיווג של "טיפש מוסמך", וכשהוא מודיע בהכנעה למפקדיו שהוא אידיוט מושלם, חייל שלעולם אינו מסרב פקודה. אמצעים נוספים הם שימושים בפנטזיה, אלגוריה, ומדע בדיוני המביאים את הקורא לידי הבנת הקונפליקטים והחוליים של תקופתו. למשל, ג'ורג' אורוול כתב את האלגוריה **חוות החיות** ואת הרומן הדיסטופי **1984** כיצירות ספרותיות המבקרות באופן חריף את המשטר הטוטליטרי האכזרי בברית המועצות.

## מצד הקורא

**רקע משותף:** אם לסופר ולקורא אין רקע תרבותי משותף, הרי שיחס ההבנה בין הקורא לבין היצירה הספרותית יתערער מאוד. לכתוב לא תהיה בעיני הקורא שום משמעות. הקורא חייב להבין את ההסברים שמספק הסופר למעשי הגיבורים, כי בלעדיהם לא יצליח לתפוס מה מתרחש בסיפור ומדוע העלילה מתפתחת כך ולא אחרת. בנוסף לכך לקורא יש אמצעים נוספים להגביר את הבנת הנקרא. אעמוד רק על הטכניקה הבאה:



הארנב בירח – Pareidolia

**סכמות קוגניטיביות:** התפיסה של הקורא את הטקסט נעשית בעזרת סכמות קוגניטיביות שונות ורבות. למשל, לכל אדם יש סכמה של פרצוף אדם. מסיבה זו אנחנו רואים פרצופים בכל מיני צורות, כמו בעננים, בחפצים שונים וגם בעצים (השם המדעי לתופעה הזו הוא Pareidolia). אולם סכמות קיימות גם בתחומים אחרים, כמו למשל בהתנהגותו של האדם, הנורמות החברתיות שבעזרתן החברה מתנהלת. סכמות קיימות גם בשפה, למשל, מבנים תחביריים ודקדוקיים. בספרות, משתמש הסופר וגם הקורא באותן סכמות הידיעות לשניהם. למשל, אם הסופר כותב שהגברת מחזיקה את כף ידה הימנית צמוד לאוזן ומדברת בקול רם כשהיא עושה תנועות ויכוח בגופה ומנפנפת בידה השמאלית, יודע הקורא להשלים את החסר ולהסיק שהגברת מדברת בסלולרי שלה. ברור שתיאור זה היה מתפרש אחרת לגמרי בימים קדומים: או שהגברת השתגעה או שהיא שומעת קול אלוהים והופכת לנביאה.

## ההבדל המכריע – תכנון

כפי שנאמר לעיל, על אף שהמטרות האולטימטיביות של המדע והספרות זהות – להגדיל את ההבנה – האמצעים שונים. עתה אעמוד על הבדל החותך בין עמדותיהן להבנת העולם.

ניסוי מדעי בכל תחום שהוא דורש תכנון לפרטי פרטים, ואילו כתיבת רומנים אינה מתוכננת ברמה כזו. אני יכול להעיד מניסיוני, שכתבתי רומנים לא מעטים מבלי שראיתי מראש כיצד יתפתחו ובוודאי שלא ידעתי איך יסתיימו. גם דמותם של הגיבורים השתנתה עם התפתחות העלילה. ובמקרה שהעלילה והדמויות התגלגלו לכיוון לא מוצלח, שיניתי את הכתוב ולעתים מחקתי וכתבתי חלקים גדולים מההתחלה. היטב ידוע לסופר כי השינוי והמחיקה הם מאושיות הכתיבה הספרותית.

אם כן, מהו ההבדל היסודי בין כתיבת רומן ועריכת ניסוי? אני סבור שההבדל הבא הוא ההבדל החותך: במדע, לפני עריכת הניסוי אין הנסיין יודע מה תהיה התוצאה, מה תהיה תגובת הטבע. הניסוי אמנם נבנה על סמך תיאוריה קודמת, אך על אף הצלחותיה היא עשויה להיכשל בסופו של דבר (פילוסוף המדע הידוע קרל פופר קבע שכל החושב שהתיאוריה שלו הִנה אמת,

יצא מתחום המדע ועבר לתחום האמונה). לעומת זאת, בכתיבה הספרותית מחליט הסופר באופן כללי איך יתגלגלו הדברים, ויש לו חופש פעולה לשנותם ואף להתאימם לערכיו התרבותיים, המוסריים, והאמנותיים. למשל, טולסטוי ברומן המונומנטלי **מלחמה ושלום**, שאותו הוא שכתב בעזרת אשתו פעמים אחדות, רצה להעביר לקורא בין היתר את התפיסה ההיסטורית שלו. לפי תפיסה זו אין ההיסטוריה משתנה מכוח פעולתם של יחידים גאונים כדוגמת נפוליאון (שאותו תיעב טולסטוי) אלא ההפך, בני אדם נישאים מכוח גלי ההיסטוריה הזורמים לפי איזשהם חוקים שמניעים את האנושות. זאת הוא הדגים ברומן עצמו וגם במסות היסטוריות־פילוסופיות ששוזרו בו.

הכתיבה של הדוח המדעי, אם כן, היא ביטוי סופי, מסכם ובעיקרו ביטוי טכני לתהליך ארוך ומייגע של היצירה המדעית, של חשיבה עמוקה ופתלתלה וניסויים רבים שמועדים וכושלים. ואילו הכתיבה הספרותית מבטאת את עצם התרחשותו של תהליך היצירה האמנותית, כשההכנה הספציפית לקראת הכתיבה הספרותית עצמה הנה מועטה יחסית (פרט כמובן לרומנים היסטוריים).

הבדל זה הקשור בבעיית התכנון מעיד, מצד אחד, על דמיון במטרה של המדע והספרות – להבין את החיים, אך מצד אחר, הוא מדגיש את הפערים הגדולים, המעוגנים במקור אחד – במתודולוגיה. המתודולוגיה המדעית מתבססת על שני מרכיבים יסודיים: האחד, בנייתה של תיאוריה מסבירה לתופעות הנחקרות. השני, בחינתה האמפירית של תיאוריה זו. מכאן עולה שההכנות עד לכתיבת דוח המחקר הן עצומות ונמשכות זמן רב. ואילו המתודולוגיה של הספרות, של כתיבת פרוזה, בנויה בעיקרו של דבר על מרכיב יסודי אחד: בניית טקסט המעורר הבנה של אספקט מסוים בחיים. למתודולוגיה הספרותית אין פרוצדורה מקבילה לבחינה האמפירית. איש לא בחן באופן סיסטמתי ואובייקטיבי את הסיפור או את הרומן לאור המציאות, כי הטקסט הספרותי אינו בבחינת טקסט היסטורי ואינו דומה לתיאוריה מדעית המציעה שבתנאים מסוימים תתרחש תופעה זו ולא אחרת. יתר על כן, הדמיון הספרותי, כפי שהוא מופיע למשל בספרי אגדה, פנטזיה ומדע בדיוני, נמצא רחוק מאוד מהמציאות, מהחוקים ומהתיאוריות המתארות אותה, אולם דמיון זה מאיר את החיים באור הבנה מיוחד במינו.

## כיצד לשפוט פרוזה?

על אף ההבדלים הגדולים בין הגישה הספרותית לבין הגישה המדעית, אציע כאן שמטרת שתי הדיסציפלינות היא אחת – להבין את העולם ואת האדם. כלומר, אותה מטרה ניתנת להגשמה בדרכים שונות, זו המדעית וזו הספרותית. ממטרה משותפת זו עולה השאלה האחרונה שאדון בה כאן: האם על בסיס המטרה המשותפת אפשר להציע אותו קנה מידה להערכת היצירה המדעית והספרותית?

הערכת התיאוריה המדעית נשענת בעיקרו של דבר על יכולתה להסביר מכלול גדול של תופעות אמפיריות. האם ניתן בהתאמה להציע שהערכתו של סיפור תעוגן ביכולת שלו להסביר אספקטים שונים בחייהם של אנשים שונים ובתקופות שונות? התשובה לפי גישת־ההבנה היא חיובית. כדי לתמוך בתשובה זו אציג כמה דוגמאות.

אם מתייחסים אל התנ"ך (הברית החדשה, הקוראן וכדומה) כאל טקסט ספרותי (כשמסירים מעליו את המשמעות הדתית) אזי אין ספק בכך שספרי התנ"ך מעוררים בנו הבנה עמוקה של היבטי חיים שונים. למשל, היבט של היחסים בתוך המשפחה: בין בעל לאשתו, הורים לילדים, ובין אחים לבין עצמם (הקנאה בין האחים גרמה לקין לרצוח את הבל, והקנאה גרמה לאחיו של יוסף למכור אותו לישמעאלים). אבל גם הרומנים הגדולים, המודרניים יותר, מגלים תכונה זו. לדוגמה, הרומן הנפלא של סרוונטס **דון קישוט** נכתב כסאטירה חריפה נגד סיפורי האבירים (הנלחמים למען אהובת נפשם ולמען הצדק) שרווחו בספרד בתקופתו של סרוואנטס. רומן זה נחשב לאחד מהרומנים הגדולים בכל הזמנים. מדוע? כי בדרך העיצוב של שני הגיבורים הראשיים, דון קישוט וסנצ'ו פנסה, ותיאור עלילותיהם המשעשעות שהתפתחו ממבנה אישיותם הכל כך שוֹנֶה, אנו תופסים היום עד כמה מגוחך והרסני יכול להיות הניסיון לממש אידיאלים נעלים, אף שבלעדיהם, אולי, טעם החיים עלול להתפוגג. זו תובנה שכל הקורא את הספר הנפלא הזה חש בה מיד בהתחלה, תובנה שהולכת וגוברת ומתעצמת ככל שהעלילה מתקדמת, עד לרגע ההבנה הטרגי שבו דון קישוט תופס סוף סוף את מידת טירופו – ואז הוא נופח את נשמתו.

לסיכום, המאמר הנוכחי העלה הצעה חדשה לתפוס את הכתיבה הספרותית בהתאם לגישת־ההבנה, שעל פיה הספרות דומה מאוד לזו של המדע – להגביר את ההבנה לתופעות התנהגותיות המתרחשות בעולם. למרות הדמיון במטרות, האמצעים למימושן שונים מאוד. חלק מאמצעים אלה הוצגו ופותחו על ידי גישות אחרות לספרות, אולם כאן הן הוארו באור חדש, ככלי עבודה בשירות הניסיון ליצור הבנה. הגישה הנוכחית גם מציעה דרך מסוימת לשיפוט היצירה הספרותית – היכולת של הסיפור או הרומן להשרות הבנה אצל בני אדם בתרבויות שונות ומעבר לזמן החולף. ◆

(המאמר נכתב בעקבות מפגש של חברי החוג לפסיכולוגיה באוניברסיטת חיפה, הפרופסורים שלמה ברזניץ, ברוך נבו וסם רקובר, המפרסמים עבודות מדעיות וגם כותבים ספרות. שדנו בסוגיה המפורטת לעיל.)

מקורות

טרויה, א. (1984). **טולסטוי**. ירושלים: כתר.

קוֹן, ת. (1977), **המבנה של מהפכות מדעיות**. תל־אביב: מפעלים אוניברסיטאיים.

Brewton, V. (2020) Literary theory. Internet Encyclopedia of Philosophy.

Rakover, S. S. (1990). Metapsychology: missing links in behavior, mind and science. New York: Solomon Press and Paragon House.

Rakover, S. S. (2018). How to explain behavior: A critical review and new approach. New York: Lexington Books.

# מצד זה

# עמוס לויתן

## הפוליטי והפואטי (ולהיפך)

ספרה של יהודית כפרי **ארץ ישראל שלי** (פרדס 2019, 330 עמ'), הכולל שירים מסוף 1980 ועד 2018 (לאחר שמונה ספרי שירה קודמים), בנוי מעגלים וחתכים. במרכז המעגלים התמונה המקסימה שעל הכריכה – הילדה יהודית כפרי בכיתה ד', בפלקט של הקרן הקיימת, משפך בידה והיא משקה פרחי בר ליד צריף כיתתה. זה מעגל ההולדת והילדות בקיבוץ עין החורש, עליו היא אומרת בדברים שבפתח הספר: "ארץ ישראל בשבילי היא הנופים בהם נולדתי וגדלתי. היו לידינו שני כפרים ערביים בצפון, בדואים נודדים בדרום, קקון וטול־כרם במזרח, והערים חדרה ונתניה במערב." במעגלי ההורים והקיבוץ התחנכה על האמונה כי כל בני האדם נולדו שווים, ומה ששנוא עליך לרעך לא תעשה. ביציאתה אל המעגלים הנוספים של הארץ והעולם, היא נושאת אליהם את תבנית נוף מולדתה זו.

בשיר 'הילדה מן הפלקט' היא כותבת (תוך השמטות): "זֹאת הַיַּלְדָּה עִם הַצַּמָּה/ מֵהַפְּלָקָט שֶׁל הַקֶּרֶן הַקַּיֶּמֶת/ הִיא מַשְׁקָה אֶת הַגִּנָּה, בְּהִתְמַסְּרוּת גְּמוּרָה / – – –/ וְכַמָּה הִיא יוֹדַעַת לֶאֱהוֹב/ וְכַמָּה הִיא תְּשַׁלֵּם עַל זֶה/ וְכַמָּה הִיא תִּזְכֶּה (עמ' 34). את השיר 'עין החורש' היא מסיימת במילים: "אִלּוּ רַק יָכוֹלְתִּי לְהַמְשִׁיךְ לִחְיוֹת בַּמָּקוֹם הַזֶּה/ (אֲנִי לֹא יְכוֹלָה לִחְיוֹת בַּמָּקוֹם הַזֶּה)/ אֲבָל הוּא חַי בִּי/ כָּל הַזְּמַן" (עמ' 75). יותר מן הטבע והקיבוץ טבוע בה זכר ההורים, ובעיקר זכר האב (יליד העיר קאליש בפולין, היא מציינת), שמורשתו זורמת בה וברבים משיריה. הוא "מְלַמֵּד יַלְדָּה קְטַנָּה מְאֹד/ אֶת שְׁמוֹת הַצִּפֳּרִים" (עמ' 24); והיא "הוֹלֶכֶת לְצִדּוֹ יָמִים רַבִּים/ לוֹמֶדֶת בְּמַגָּע וּבְמַרְאֶה וּבְקוֹלוֹת/ אֶת הָעֵצִים וְהָאֲבָנִים./ הַחֲרָקִים, הַשּׁוּעָלִים וְהַתַּנִּים וְהָעוֹפוֹת" (עמ' 27). דומה שגם השיר 'פניו' הוא עליו. הוא מסתיים כך: "אֲחֲרֵי כָּל הַשָּׁנִים הָאֵלֶּה/ פָּנָיו הֵם כְּמוֹ בֵּית שֶׁלִּי/ – – –/ הָעֵינַיִם הַמַּפְלִיאוֹת כֹּה לְהַבִּיט/ חוּצָה (בָּהִיר בָּהִיר מְדַיֵּק)/ וּפְנִימָה (אָפֵל)/ וְהַשְּׂפָתַיִם הַמְנַשְּׁקוֹת/ בֵּיאוּשׁ" (עמ' 30). שורות נפלאות ביופיין. שיר מכמיר לב במיוחד הוא 'לאבא אחֲרֵי' (172), שנכתב שנים לאחר מותו. לא אצטטו כאן, כי צריך להביאו בשלמותו וגם מפני שהוא מרגש מדי. בשיר 'אבא ואמא' היא מציינת מה ירשה משניהם: "הוּא הָיָה רַק חֲכַם לֵב/ אִישׁ אוֹהֵב/ וְאָמָן וּמוֹרֶה./ הִיא הָיְתָה מְכֻשֶּׁרֶת כְּמוֹ שֵׁד וּמְסֻבֶּכֶת/ יוֹתֵר מִשִּׁיחַ קוֹרָנִית הֲכִי צָפוּף./ שְׁנֵיהֶם חַיִּים בְּתוֹכִי/ לֹא בְּשָׁלוֹם (עמ' 142). מעגל שירי הארץ מבטא את הדואליות הזו (של הוריה ושלה), וכן את הדואליות של מולדת אחת לשני עמים, את השניות של הסכסוך שאינה מרפה ואת כאבם של שני הצדדים הדובר מגרונה. בשיר 'להחזיר' נכתב: "וּבְכָל מָקוֹם שֶׁלֹּא עָלָה הַבּוּלְדוֹזֶר/ עָלוּ חֲרָדָל הַבָּר וְהַחֶלְמִית וְהַגְּדִילָן/ וְחָשַׁבְתִּי לִי שֶׁהִגִּיעַ הַזְּמַן/ לְהַחְזִיר לָהֶם אֶת כָּל הַשָּׁטַח/ כָּל הַשְּׁטָחִים הַכְּבוּשִׁים/ שֶׁכָּבַשְׁנוּ מִיָּדֵיהֶם" (עמ' 59). השיר 'כאן מקומי' נפתח בשורות: "מִפְּנֵי שֶׁזֶּה הָיָה מְקוֹמִי/ כְּמוֹ שֶׁהַגְּלִיל הַתַּחְתּוֹן/ הוּא מְקוֹמָם שֶׁל אַלּוֹנֵי הַתָּבוֹר – – – ומסתיים בשורות: "הָיָה לִי כַּנְרָאֶה לִקּוּי מְאוֹרוֹת זְמַנִּי/ כְּשֶׁשָּׁאַלְתִּי אוֹתְךָ/ אִם לְדַעְתְּךָ אֲנִי צְרִיכָה לְהַגֵּר" (עמ' 204). יותר משאלה הן שאלות פוליטיות באמת, הן שאלות נופיות–אקולוגיות. האם אפשר לחיות בתוך הנוף הזה? האם אפשר לנשום בו? האם אפשר להתעלם מצלקותיו? גם כאשר היא נוסעת בעולם, ויש הרבה שירי מסע בספר, השאלות ממשיכות להציק אם כי בדגש אחר. כך, למשל, בשיר 'לא בוכנוואלד': "וְלִפְנוֹת עֶרֶב אָמַרְתִּי בְּנַפְשִׁי לְכָל טַהֲרֵנֵי הַשְּׂמֹאל הָאֵירוֹפִּי/ – – –/ בְּכָל עַזָּה וּבְכָל הַגָּדָה הַמַּעֲרָבִית שֶׁל הַיַּרְדֵּן/ שֶׁאֵין לָנוּ מָה לְחַפֵּשׂ שָׁם/ אֵין אֲפִילוּ בּוּכֶנְוואלְד אֶחָד!" (עמ' 247).

יהודית כפרי • ארץ ישראל שלי

את המהלך הפוליטי הנ"ל של מעגלים חופפים זה את זה, פורע מהלך פואטי הפוך של חיתוך וקיטוע בשיר הבודד. רבים משירי הספר נפתחים בתארי פועל, כגון "עכשיו" ('עכשיו אני שומעת', עמ' 250); "אחר כך" ('אחר כך קמתי מהכיסא במרפסת', עמ' 253); "ואז" ('ואז חיית הפרא', עמ' 254); "איזה" ('איזה כיף היה פתאום', עמ' 259) וכדומה. כאילו פיסת מציאות נחתכת מתוך הרצף ומוגשת חיה ורוטטת לעיני הקורא בשיר. לא תמיד ההקשר ברור לגמרי, בגלל שרירותיות הקיטוע, ואז השיר איננו מובן דיו, אבל כאשר החיתוך מדויק השיר מתעלה. לדוגמה השיר 'חופש בחירה':

שְׁלוֹשָׁה חֲמוֹרִים/ רָצִים מִזְּרָחָה לְעֵבֶר הַשֶּׁמֶשׁ/ כְּאִילוּ רֶגַע אֶחָד אֵין רֶסֶן בָּעוֹלָם./ שְׁנַיִם בְּכָל זֹאת נֶעֱצָרִים/ בָּרֶגַע הָאַחֲרוֹן/

וּבוֹחֲרִים לָלֶכֶת בְּשׁוּלֵי הַכְּבִישׁ הַמָּהִיר/ עַל הָעֵשֶׂב הַיָּרֹק הַמְנֻקָּד סַבְיוֹנִים./ הַשְּׁלִישִׁי חוֹצֶה אֶת הַכְּבִישׁ./ הַתְּנוּעָה מִתְנַפֶּלֶת מִשְּׁנֵי הַכִּוּוּנִים/ זֶה יָכוֹל לַעֲלוֹת לוֹ בְּחַיָּיו/ לֵךְ תָּבִין הִגָּיוֹן שֶׁל חֲמוֹר/ שֶׁמַּנִּיחַ אַחֲרָיו אֶת הָעֵשֶׂב הַסַּבְיוֹנִי/ וּבוֹחֵר בְּמַלְכוֹדֶת הַמָּוֶת הַזֹּאת/ הַכְּבִישׁ הַיִּשְׂרְאֵלִי!/ מַה יֵּשׁ לְדַבֵּר/ חֹפֶשׁ בְּחִירָה שֶׁל חֲמוֹר" (עמ' 56).

השיר נפתח בתמונה הנגזרת מן המציאות: שלושה חמורים רצים מזרחה לעבר השמש, ולעבר הכביש המהיר. אף על פי שהיא פסטורלית, לכאורה, הרי זו תמונה דרמטית וטמונה בה סכנה. שני חמורים נעצרים ברגע האחרון בשולי הכביש ואילו החמור השלישי חוצה אותו ישירות אל לב מלכודת המוות של הכביש הישראלי. החמור חצה אותו, כנראה, בשלום והשיר מסתיים במילים "מה יש לדבר/ חופש בחירה של חמור". מה שעושה אותו לשיר חי, רענן והומוריסטי, הוא מה שלא נאמר בו מפורשות, אך אי אפשר לטעות בו: זהו שיר אוטוביוגרפי, אירוני, שהמשוררת כותבת בו על עצמה. היא "החמור השלישי", הרצה הישר ללב הסכנה, בשם חופש הבחירה. אי אפשר להימנע מהרגשה שהמשוררת, המוצקה כל כך בדעותיה במעגלי שירתה הקודמים, מהמרת כאן על כל הקופה.

זו בעצם, הדיאלקטיקה של הספר. גם הליכה מדודה בצד הכביש וגם ריצה מטורפת ללב הסכנה. היא מודעת לכך ונותנת לדבר זה ביטוי בשיר מינורי אולי, אבל בעל סמליות חזקה.

### גם וגם

כָּל הַדֶּרֶךְ בָּאוֹטוֹבּוּס
מֵהַדָּרוֹם צָפוֹנָה
הִתְבּוֹנַנְתִּי בַּמַּאֲבָק
בֵּין טִפּוֹת הַגֶּשֶׁם
לַמַּגְּבִים
הֵן יוֹרְדוֹת הֵם מוֹחִים
הֵן יוֹרְדוֹת הֵם מוֹחִים
אֲנִי כַּמּוּבָן
בְּעַד הַגֶּשֶׁם!
מִצַּד שֵׁנִי – הָאוֹטוֹבּוּס לֹא יוּכַל לִנְסוֹעַ
בְּחַלּוֹנוֹת מְכֻסִּים.
תְּסַדְּרוּ אֶת זֶה אֵיךְ שֶׁאַתֶּם רוֹצִים.

(עמ' 130)

זהו, כמובן, מאבק בין זיכרון לשכחה הנסוב על עתיד הארץ הזאת. אי אפשר בלי זיכרון, כמובן, אבל אי אפשר גם בלי שכחה. "גם וגם".

## נורמלית או טוטליטארית

טריגנו טוען כי ישראל טרם מימשה את מלוא ריבונותה. לשם כך עליה לצעוד "מעבר לנורמליות". לחבור אל "נצח ישראל" אותו הוא מזהה עם "הרצון הכללי" של רוסו. בעשותו כן אינו חש בסכנת התהום הטוטליטארית שהוא כורה לרגליה.

### א

במאמרו "בפריז ייסד א"ב יהושע את מדינת הציונות הכנענית" (תרבות וספרות, הארץ, 20.04.20) מתאר דוד אוחנה את בירת צרפת כמקום שבו אימצו להם אינטלקטואלים ישראלים בשנות הארבעים של המאה העשרים, את תפיסת הלאומיות הצרפתית שבבסיסה שני יסודות: טריטוריה ולשון. ההיסטוריון עדיה חורון, המשורר יונתן רטוש, המילונאי איתמר בן אב"י ומאוחר יותר חיים גורי וא"ב יהושע נמשכו בעבותות קסם לפתרון הזה. עדיה חורון גרס שישראל אינה מדינת היהודים, אלא שלב בתחייתה הלאומית של כנען, ארץ העברים, המולדת המשותפת לדוברי העברית עוד לפני הופעת היהדות. "הכנעניות היתה אפוא ניסיון לישראליזציה של הדגם הלאומי הצרפתי המגדיר עצמו כסינתזה של מולדת ושפה." אוחנה כותב כי יהושע שהה בפריז בשנים 1963–1967 וכי אין ספק שהחוויה הצרפתית עיצבה את תפיסת המולדת שלו. הזהות הלאומית על פי יהושע, אינה נקבעת על ידי היהדות (דת), היסטוריה (זמן), אתניות (גזע), זיכרון (מצדה או אושוויץ), אלא על פי הטריטוריה (המקום). מכאן נבעה אמירתו הידועה ב"בזכות הנורמליות" כשם ספרו בנושא זה (1984) התובעת לנתק את הקשר בין לאומיות לדת, תביעה שאת משמעותה אפשר לנסח כ"ציונות כנענית". לדבריו זה מסביר גם את תמיכת יהושע כיום במדינה "ישראלית־דמוקרטית" משותפת לשני העמים בכל השטח מן הים עד הירדן.

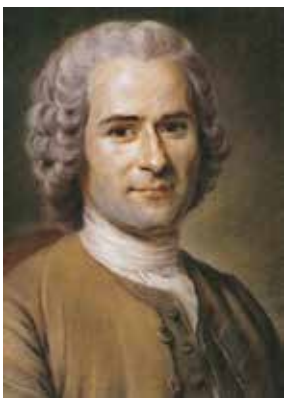
### ב

והנה מאותה בירה צרפתית מגיע אלינו היום ספרו של שמואל טריגנו **המדינה היהודית – מעבר לנורמליות** (מצרפתית: אבנר להב, כרמל 2020) שהופיע בצרפת ב־2015. טריגנו מתנגד נמרצות למדינה יהודית "נורמלית" ו"מנרמלת" וגם הוא מתבסס על הגות צרפתית: "האמנה החברתית" של ז'אן ז'אק רוסו. טריגנו מבקר את הציונות על שהקימה כאן מדינה "נורמלית" והתעלמה מממד העומק של אלפי שנות היסטוריה יהודית. כתוצאה מכך, לדעתו, החברה הישראלית ניצבת על פרשת דרכים: "שאלת המרכיב היהודי בתוכה לא הגיעה לביטוי מוסכם, ועדיין עומדת על כף המאזניים הלגיטימיות שלה בקרב אומות העולם." טריגנו, המרבה להשתמש בביטויים כמו "נצח ישראל", "ריבונות יהודית" ו"עוצמה מדינית", מתנער מן "הישראלי" ותובע להחזיר את "היהודי" למרכז.

טריגנו, פרופסור אמריטוס באוניברסיטת פריז, ישראלי החי בצרפת ובישראל, הוא חוקר של הלאום והחברה (אם כי הלאומיות שלו היא "טרנסצנדנטית" והחברה "נבואית"). נראה כי כמו הוגי הכנעניות בשעתו, גם הוא חי במעין בועה מנותקת מן המציאות. ייתכן שספרו עלול לשמש מצע רעיוני לימין החדש המבקש לו אידיאולוגיה מודרנית אוניברסלית למהלכיו (מלבד התנ"ך). ואמנם הימין הזה, הדורש עכשיו לספח באופן חד צדדי את בקעת הירדן ושטחים נוספים על פי תוכנית טראמפ, מעלה אל פני השטח את סוגיית הריבונות, סוגיה שטריגנו מרבה לדון בה.

ג

טענתו העיקרית של טריגנו היא כי מדינת ישראל טרם מימשה את מלוא ריבונותה המדינית, לפחות מבחינה תודעתית. הסיבה לכך, לדבריו, נעוצה בעובדה שישראל עדיין דבקה בהשקפת האמנציפציה (והאוטואמנציפציה) הגלותית, אשר אמנם הכירה באדם שביהודי, אך לא ביהודי שבאדם. טריגנו, בחוכמה רבה מבחינתו, משתית את משנתו על "האמנה החברתית" (1762) של רוסו, מבשרה של המהפכה הצרפתית, ומי שנחשב עד היום אבי הרעיון הדמוקרטי במערב. (ולפי פרופ' יעקב טלמון גם אבי הדמוקרטיה הטוטליטארית). האמנה היא חיבור מורכב ואציין מתוכה רק כמה מושגים (ההדגשות הן שלי, ע"ל). האמנה נפתחת במשפט המפורסם "האדם נולד בן חורין ובכל מקום הוא נתון בכבלים" (אני מסתמך על **חמישים הוגים פוליטיים** מאת אדמס ודייסון, רסלינג 2008).



ז'אן ז'אק רוסו

הדילמה שמציג רוסו בעקבות כך: אם בני אדם היו חופשיים במצב הטבעי (אליו לא ניתן לשוב), מה ניתן לעשות כדי שיהיו חופשיים במצבם דהיום? תשובתו היא – "מעשה של התאגדות היוצר את הישות החברתית, שבה כולם הופכים לאזרחים שווי זכויות בריבון." משמעות האמנה שעל חבריה להיות אזרחים במדינה שהם עצמם יצרו את חוקיה, כלומר דמוקרטיה. (רוסו התכוון לדמוקרטיה ישירה ולא לדמוקרטיה ייצוגית). כדי שהחוקים לא יהיו משעבדים עבור מי מהאזרחים, הם צריכים להתקבל פה אחד. הדרך לכך היא "דוקטרינת הרצון הכללי" של רוסו, בהנחה שזהו הדבר שכולנו רוצים בו, כלומר טובתה של הקהילה שאנו חיים בה. יוצא מכך ש"אם מתקבל חוק, העולה בקנה אחד עם הרצון הכללי, אזי אנו מצייתים לחוק של עצמנו" ואיננו משועבדים לאיש. יש לשים לב "שהרצון הכללי אינו זהה לרצון הכלל" או הרוב. בעיני רוסו החברה הטובה איננה אוסף של פרטים, אלא בדומה ליוון העתיקה היא "קהילה מוסרית ואישיות קולקטיבית בעלת רצון אחד ויחיד." ועוד מונח שטבע רוסו "העם הוא תמיד הריבון ואת סמכותו זו אי אפשר לחמוס ממנו". כמו כן מדבר רוסו על "דת אזרחית" שתסייע בהתמזגות הפרט בקהילה המוסרית. שני מושגים אלה "ריבונות העם" ו"הרצון הכללי" הם בעיקר שחילחלו להגות הפוליטית המודרנית המאוחרת.

ד

בכל המושגים הללו שבאמנה עושה טריגנו שימוש תוך הבלטת יתר של אלה מהם התואמים את מטרתו. למשל, המושג המורכב של "הריבון" במשנת רוסו:

> אצל רוסו הריבון הוא קודם כל אותה ישות הגלומה בסובייקט הקולקטיבי. סובייקט השורד את תהפוכות החיים, הרושם את היחידים בתוך ההיסטוריה כחברה, כתרבות וכציבילזיציה. השלטון הריבוני – המדינה – הוא לא כלום בלי אותה אישיות ציבורית, שבלעדיה הוא רק גיבוב סביל של יחידים. האישיות הציבורית היא זו שזורם בה מעיין הלגיטימיות" (עמ' 27).

טריגנו, בעקבות רוסו, מבליט ביותר את "הסובייקט הקולקטיבי", זה היוצר עַם, תרבות וציביליזציה, הקודמים למדינה. טרנסצנדנטיות אימננטית זו של הריבון, היא מקור ערכיה של החברה והמסגרת של עולם הסמלים המסדיר אותה. זה מה שטריגנו מכנה "ריבונות מטאפוליטית" (שמעבר לפוליטית) או בנוסח המקראי "נצח ישראל" שהם יסוד כל סמכות. סדר הדברים הנכון הוא לפיכך:

> כדי שתתחתם אמנה (חברתית) המולידה את הריבון, צריך שתהיה מסגרת מוקדמת: אנושית (עַם כלשהו), תרבותית (שפה שבה אפשר לפרט את הוראות האמנה), רצון להיות יחד. סיפור היסטורי מכונן (עמ' 28).

לפי טריגנו יש לכל אלה ("סובייקט קולקטיבי", "רצון כללי", "טרנסצנדנטי", "מטאפוליטי", הזהים עם "נצח ישראל"), קדימות ערכית וזמנית על פני המדיני־פוליטי. זוהי הישות השורדת את תהפוכות ההיסטוריה ויוצרת עם, חברה, שפה, תרבות. בלעדיה, הדמוקרטיה איננה אלא אוסף רופף של יחידים. ובאמת, אף שמדינות הלאום הן תופעה מודרנית (לפניהן לא היו אלא קיסרויות אוסטרו־הונגרית, רוסית, עותומאנית), הרי שורשיהן נטועים במעמקי הזמן, באותו "סובייקט קולקטיבי" קדום. אמנם לא הכל מכירים בו (למשל הוגה הדעות הפוסט־מודרניסט בנדיקט אנדרסון בספרו **קהילות מדומיינות**), אך בעיני רוסו (וטריגנו) הוא בעל חשיבות עליונה.

ה

הביקורת של טריגנו, לאור הנחות אלה, היא כי מדינת ישראל איננה מבינה את מצבה. אחרי שבעים שנות עצמאות הולידו האליטות שלה עצמה את הפוסט־ציונות, המערערת על הלגיטימיות שלה, וישראל כיום היא מושא לעוינות רחבה. "עצם קיומנו כעם בעל צביון של 3000 שנה, הוא שעומד על הפרק". אחרי האמנציפציה נטמע כביכול העם היהודי בארצות מושבו, אבל הופיע שוב בשואה. הרצל הבין זאת עוד בעת משפט דרייפוס וכן ליאו פינסקר (1882) שהגה את רעיון "האוטואמנציפציה" (אמנציפציה עצמית), לפיו יעניקו

היהודים לעצמם זכויות, ביניהן את זכות ההגדרה העצמית כעם. הציונות אמנם אימצה את רעיון האוטואמנציפציה, אבל שגתה בדרך הגשמתו במדינת ישראל. זו אחת מנקודות התורפה העיקריות שמוצא בה טריגנו:

בכך ששילבה ברעיון המדינה את הגיון **האמנציפציה (האוטואמנציפציה), הציונות לא החזירה לעם היהודי את מקומו, אלא בדמותה של אומה ישראלית.** כפי שבהופכם לצרפתים, אנגלים או לגרמנים, נעשו היהודים "בני דת משה", כך הם נעשו "ישראלים". "הנרמול" הפך לנטייה אופיינית לציונות. בדומה לתוכנית המהפכה הצרפתית שנועדה "להוליד מחדש" את היהודים כ"בני אנוש" כדי שיהיו ל"אזרחים" ויחדלו להיות יהודים (עמ' 20–21).

בניגוד למבקרים שונים של הציונות התוקפים את "כור ההיתוך" ו"הממלכתיות", שמחקה תרבויות ועדות שלמות, טריגנו מרחיק לכת יותר: הוא טוען שהציונות מחקה את "היהודים" בכלל והפכה אותם ל"ישראלים". וכמו שהיהודים באמנציפציה הפכו אנגלים, צרפתים, גרמנים ("בני דת משה" – שארית אמונתם הדתית שנותרה מלאומיותם), כך הציונות בלהיטותה "לנרמל" את הבאים בשעריה העטתה עליהם מחלצות ישראליות מרוקנות מכל תוכן יהודי.

שמואל טריגנו

ישראל "הישראלית" נסוגה ממה שאפשר להגדיר כ"ישראל הנצחית" או כ"נצח ישראל" על פי הביטוי התנכ"י (שמואל א טו, כט). כלומר הוויית ישראל האחידה לכל אורך ההיסטוריה, הרציפות ההיסטורית והסמלית בכל המישורים: מישור העם, מישור הלגיטימיות והריבונות, מישור שפתו ותרבותו, מישור הקשר לארץ ישראל ועוד. בעוד הישראלים תופסים עצמם כ"נורמלים", העולם כולו רואה את ה"אנורמליות שלהם". **הציונות כשלה כאן באי נטילת הממד המטאפוליטי היהודי, שהגדרנו כנצח ישראל, על עצמה** (עמ' 22; ההדגשה שלי, ע"ל).

ו

ממצב יסודי זה נובעים, לדעתו, כשלים רבים. אמנה כמה מהם. כשל הריבונות והלגיטימיות: חולשתו של עקרון הריבונות בתפיסה הישראלית. העדרו של ממד סמלי, טרנסצנדנטי, מטאפוליטי, תורמים לכך רבות. אין די במיסטיקה של זכויות אדם, הרווחות באליטות הישראליות, כדי לעמוד מול אתגר העוינות כלפי ישראל. האנטי־ציונות אינה יכולה להסיר את הלגיטימיות, אלא ממי שאינו מרגיש לגיטימי ביסודותיו. על סמך חולשה זאת מתנהל נגדה מסע הפללה כדי לנדותה מהקהילה הבינלאומית (עמ' 24, 25). הרצל פעל מעל הבמה הבינלאומית ממעמד של מעצמה, והתווה את מסגרת הופעתו של קולקטיב יהודי. התנועה הציונית לא ירשה את הגדלות המטאפיזית שלו (עמ' 30, 34). כשל הקורבָּנוּת (וזכרון השואה): טריגנו טוען כי "ההסתייעות בזכרון השואה, כדי לכונן קיום קביל ולגיטימי של ישראל כאומה, פוגעת בעצם העיקרון של הריבונות." היא יוצרת "לגיטימיות קורבנית המצויה תמיד ביחס של תלות מוסרית במערב" (עמ' 40, 41). לדבריו, "הפכה ישראל מאז שנות ה־80 לעמוד התווך המוסרי והסמלי של איחוד אירופה. מכוח הזדהותה עם קורבנות העם היהודי המושמד, הולידה אירופה החדשה את עצמה מחדש מבחינה מוסרית, אל מול אשמתה" (עמ' 42). ישראל נתפסת על ידי המערב (וגם על ידי האליטות שלה עצמה) כקורבן ולא כמדינה לגיטימית. ההכרה בריבונותה ניתנה לה, עם הקמתה לאחר השואה, כפיצוי על קורבנותה. אבל זו ריבונות מוגבלת, שאסור לה לחרוג ממנה. כאשר היא עושה כן היא מוקעת מיד כבלתי מידתית. "אל לישראל לחרוג במדיניותה מתפקידה הסמלי כקורבן, כדי לאפשר את ההזדהות המערבית עמה. מרגע שישראל מתגלה כמדינה ריבונית (המפעילה כוח) המערכת הזאת מתמוטטת. כך נוצרת האנטישמיות החדשה בדמותה של אנטי־ציונות" (עמ' 43). הכשל של "סוף היהדות בארצות האסלם" (עמ' 44): ישראל התחמקה מאחריותה לאוכלוסיה זו ולא עמדה על זכויותיה, מתוך חשש להרחבת הסכסוך עם הערבים. לפי השקפתו הסכסוך היהודי־ערבי איננו סכסוך לאומי־טריטוריאלי בלבד, אלא סכסוך היסטורי־דתי וכך ממילא, רואים זאת, לדעתו, הערבים. "הכשל המוסרי" (עמ' 70): הוא הכשל לו אחראים, רעיונית, הוגי הדעות של יהדות גרמניה, הרמן כהן, פרנץ רוזנצווייג, מרטין בובר, והמשכם עמנואל לוינס בצרפת, שסברו שאל לו ליהודי ליטול על עצמו את משא הריבונות ביחס לעצמו ולעולם. מסיבה זו התנגדו לציונות והעדיפו לראות את היהודי כקורבן. כפי שכתב הרמן כהן "עם ישראל נבחר כדי לסבול למען האנושות". את המשך הכשל הזה רואה טריגנו ב"מדיניות ההבלגה" של היישוב וב"טוהר הנשק" של צה"ל שניסח ברל כצנלסון. "כשל האליטות הישראליות" (עמ' 83): מתוכן עלה והתנסח השיח על אשמת הציונות. לא זו בלבד שהן פוסט־ציוניות, אלא לדעתו גם "אנטי ריבוניות". הוא מאשים אותן "בבינאום הפוליטיקה הישראלית" ובחבירה לעמדות אירופיות העוינות את ישראל. להן הוא מייחס את הסכמי אוסלו וז'נבה שהחלו כיוזמה פרטית ולא ממשלתית. הזרם האנטי־ריבוני נשען על האידיאולוגיה הפוסט־מודרנית, "זו שבה האדם דוחק את האזרח הלאומי לתהום הנשייה של ההיסטוריה".

אלה מקצת הכשלים והמחדלים הממלאים את דפי הספר.

ז

אם ביקורת ההווה מסובכת דיה, הרי חזון העתיד של טריגנו למדינה היהודית מורכב פי כמה וכולל רעיונות מעולם היהדות וההלכה, כגון "חידוש הנבואה", "כינון סנהדרין", "אספה שנייה", סוגיית "שלושת הכתרים", "יהדות ומדינה" וכדומה, שאיני בטוח כי ירדתי לסוף דעתו. (הרעיון כי חידוש

הנבואה יצמצם מאוד את כוחה של הרבנות עד כדי ביטולה הגמור, מעניין אבל איני יכול לומר כי הבנתיו עד תום). לכן לא אוכל להרחיב ואסתפק בציטוט קצר מתוך הפרק חמישי "לקום מול האתגר": "המשימה היא לקלוט מחדש את ממד המטאפוליטיקה בתחום הפוליטי, את ישראל הנצחי באומה הישראלית, ולהחיות את האישיות הקולקטיבית שתוכל לעמוד מול שיבולת המים של ההיסטוריה" (עמ' 110). כולם מושגים מטאפיזיים ("מטאפוליטיקה", "ישראל הנצחי", "האישיות הקולקטיבית"), מיסטיים אפילו, מנותקים מקרקע המציאות. אין בספרו אף מילה על פלסטינים, שטחים, כיבוש. כאילו ישראל נתונה לבדה בעולם וכל שיקוליה ומעשיה נובעים אך ורק מ"נצח ישראל" הצריך לפעול בלי כל הפרעה.

ייתכן שכמו שהופעת "הכנענים", ערב הקמת המדינה, בישרה אופק חדש אפשרי במזרח התיכון, כן יש כיום אנשים ותנועות כמו הימין החדש, הזרם המתנחלי־משיחי, עוצמה יהודית וכדומה שספרו של טריגנו הוא מה שהם מצפים לו. איני בטוח אם אני לגמרי צודק במשפטי, ואולי אני טועה בסוגיות מסוימות, אבל נראה לי כי זהו ספר מסוכן, גם אם כוונותיו טובות. מי שמעמיד במרכז את האגואיזם הלאומי ואת "נצח ישראל" כעקרון על, עלול לסכן את עצם הקיום הלאומי.

אפילו אם רוסו צדק (ביחס ליישות הקולקטיבית), הרי בעולם שיש בו הרבה לאומים (ויישויות קולקטיביות) שום אומה לא יכולה לשאוף להגשים את מלוא מבוקשה בלי להתחשב באומות אחרות. "הכנענים" לפחות חיפשו השקפת עולם שתאפשר השתלבות במרחב, ואילו חסידי הריבונות היהודית המלאה כלל אינם מבקשים זאת. במקרה זה היישות הקולקטיבית עלולה להפוך לטוטליטארית. כשפוסלים את הנורמליות, העריצות עלולה להופיע במקומה. פרופ' יעקב טלמון בספרו **ראשיתה של הדמוקרטיה הטוטליטארית** (1955) הכיר בסכנה הטמונה ב"רצון הכללי" של רוסו כאשר כתב: "הריבון לפי רוסו הוא הרצון הכללי שהתגלם כלפי חוץ. בזווגו את הרעיון הזה עם עקרון ריבונות העם, נתן רוסו את הדחיפה לתקומת הדמוקרטיה הטוטליטארית."

## אגב קריאה בגאווין יוארט

באחרית דבר לספר **גאווין יוארט / מבחר שירים** (עריכת תרגום: יהודה ויזן, הוצאת מקום לשירה בשיתוף עמדה, 2020) כותב העורך והמתרגם ד"ר גלעד מאירי כי נתקל במקרה בעת חופשה בלונדון ב־2016 בשירת גאווין יוארט בשתי אנתולוגיות של שירה הומוריסטית. להפתעתו לא מצא את ספריו בחנויות מכיוון שגם הם הפכו זמן קצר לאחר מות המחבר "למאובנים מאובקים במחסני אמזון". עם זאת מאירי סבור שמדובר "במשורר פורץ דרך, יוצא דופן וחשוב". לדבריו, שירתו הנהדרת של יוארט, האג'נדה שלה ועצם העובדה כי לא תורגמה לעברית, הניעו אותו לתרגם מבחר משיריו. על כך אנו חייבים לו, בלי ספק, תודה. לא כל כך, לדעתי, בשל גדולתה או חשיבותה של שירה זו, אלא בשל האהבה שבבחירה ובמפעל התרגום, כולל אחרית דבר זו, המורגשת בכל עמוד מעמודי הספר.

גאווין יוארט (1916–1995) נולד בלונדון וחי בה כל ימיו. הקריירה השירית שלו ארוכה ופורייה. הוא פרסם 22 ספרים, היה יושב ראש אגודת המשוררים הבריטית, חבר באגודה המלכותית לשירה, וזכה בפרסים רבים. את הפואטיקה שלו הגדיר הביוגרף שלו "אזרחית וקלה". השירה האזרחית היתה תגובת הנגד של השירה המודרנית לשירה שמכונה אצלנו שירת "הצופה לבית ישראל" (כלומר, לאומית ומסורתית); בעוד השירה הקלה היא ישירה, הומוריסטית, ועשירה בשנינה ובמשחקי לשון. מאירי כותב כי יוארט הוא משורר קרנבלי, החוגג את החיים, וכי אהבה וארוס הם נושאיו המרכזיים. אבל הוא כותב גם שירי ספורט, קריקט וכדורגל, שירים פוליטיים של תמיכה בלייבור, שירי פאב ושירים על הבוהמה הלונדונית. הוא עושה שימוש בצורות שיריות רבות, החל בקלאסיות וכלה בנונפואטיקה (שירים בני מילה ושורה), חמשירי "קלרהיו", הייקו כפול ועוד.

הנה דוגמה:

בשיר 'דבר המבקר' (עמ' 8) מטרים יוארט את הביקורת שתיכתב על שירתו. בבית הפותח הוא כותב: "יוֹאַרְט קַל דַּעַת וְשַׁבְרִירִי נוֹרָא. / יוֹאַרְט מְגַבֵּל, יָדוֹ קְצָרָה – / לַמְּרוֹת שֶׁלְּעִתִּים הוּא יוֹדֵעַ / לְהַעֲלוֹת בַּקּוֹרֵא חִיּוּךְ יָגֵעַ." ובבית המסיים הוא כותב: "לְהַדְפִּיס דָּבָר כָּזֶה מָאוּס וּמְיֻשָּׁן? / יִתָּכֵן שֶׁפַּעַם קָרְאוּ לוֹ חַדְשָׁן – / אֲבָל כָּעֵת, מִשֶּׁחָל בַּטַּעַם מַהְפָּךְ –/ נַשְׁלִיךְ אֶת שִׁירָתוֹ לַפַּח!"

ועוד דוגמה:

**קֶלְרְהִיו שחור**

הַנָּשִׁיא אָמִין
דָּרַשׁ לְקַיֵּם יַחֲסֵי מִין
עִם הַמַּלְכָּה בִּתְמוּרָה לְשַׁחְרוּר הַבְּרִיטִים
(הוּא הָיָה בְּמַצָּב רוּחַ לִפְלִירְטִים).

"קלרהיו" הוא מרובע חרוז (אאבב) הנפתח בהתייחסות ביוגרפית בדיונית לאדם מסוים (כאן אידי אמין). הצורה הזו הומצאה ב־1905 על ידי הסופר והעיתונאי אדמונד קלרהיו בנטלי ונקראת על שמו.

השירים האהובים עלי בספר הם לאו דווקא המתחכמים והמשעשעים, אלא

אלה שמובע בהם רגש אמיתי על רקע מציאות ממשית. כמו 'סונט: איך אפילו החיים סנטימנטליים' (עמ' 20). שיר טרגי על מות בנו הפעוט בבית חולים אנגלי (טיפוסי, כנראה): "כְּשֶׁבְּנֵנוּ הָיָה בֶּן כַּמָּה שָׁבוּעוֹת הוּא סָבַל מִמְּצוּקָה בְּרוֹנְכִיאַלִּית / וְחָטַף זִהוּם צוֹלֵב בְּבֵית חוֹלִים/ (סַלְמוֹנֶלָּה טִיפִּימוֹרְיוּם) בְּשֶׁל הֲזָנָה מְפֻקֶּרֶת – / אַךְ בֵּית הַחוֹלִים לְעוֹלָם לֹא נוֹטֵל אַחֲרָיוּת..." ההורים כנראה זעמו, מחו ואולי אף בכו, אבל בתרבות האנגלית לא מקובל להפגין רגשות. והשיר מסתיים כך: "...וְהַמִּלָּה / 'סֶנְטִימֶנְטָלִי', כַּיּוֹם, הִיא שֵׁם נִרְדָּף לְרֶגֶשׁ מֻגְזָם. / הָיָה קָשֶׁה לְהַגְזִים בָּרְגָשׁוֹת שֶׁלָּנוּ בְּאוֹתוֹ זְמַן." התרסה כנגד האיפוק האנגלי המוגזם.

אבל ספק אם הייתי כותב את הרשימה הזאת אלולא שיר אחר, 'הכרה עצמית' (עמ' 17) שמו. השיר עצמו לא כל כך חשוב. המשורר עוסק בו בשאלה מדוע יש אנשים ששונאים אותו שלא בצדק, לדעתו, וחושבים שהוא "חרא או זונה". אולם הבית שעורר את תשומת לבי הוא הבית האחרון. מה שעלה על דעתי אגב קריאה, בקושי קשור לשיר עצמו, ובוודאי לא עלה על דעתו של המחבר. ובכל זאת, הנה מה שחשבתי. תחילה הטקסט:

אֲבָל זְכֹר, אֲפִילוּ רוֹצְחִים לֹא רוֹאִים עַצְמָם רְשָׁעִים.
הִיטְלֶר לְמָשָׁל, סָבַר שֶׁהוּא מְסַיֵּעַ לְגֶרְמַנְיָה
בְּכָךְ שֶׁהָרַג אֶת כָּל אוֹתָם יְהוּדִים נוֹרְאִים וַאֲדֻמִּים חַתְרָנִים.
הוּא מֵעוֹלָם לֹא חָשַׁב שֶׁהוּא אָדָם רַע.
אָז אוּלַי זֶה יְנַחֵם אוֹתְךָ. וַיְהִי אוֹר! צֵא וּלְמַד, שְׂמַח שֶׁאֵינְךָ
כֹּה נֶחְמָד כְּפִי שֶׁאַתָּה חוֹשֵׁב שֶׁהִנְּךָ!

מבחינת המשורר הלקח הוא: אל תצטער ששונאים אותך. אם היטלר חשב שהוא איננו איש רע, אז אולי טוב שלא חושבים שאתה כה נחמד.

אבל לא זו המחשבה שעלתה על דעתי. היא סיפקה לי, בהסח הדעת, דוגמה לסוגיה שאני מהרהר בה לפעמים, עד כמה הצו הקטגורי של קאנט חסר תועלת להורות לנו דרך מוסרית במקרה קונקרטי ממשי. הצו של קאנט אומר: "עשה מעשך על פי הכלל אשר בקבלך אותו, תוכל לרצות כי יהיה לחוק כללי." זו נוסחה כללית, אשר צריך למלא אותה תוכן כדי לראות כיצד היא עובדת. "הגנב" ו"השקרן", למשל, אינם רוצים שהגנבה או השקר יהיו לחוק כללי, כי אז גם הם ייפגעו. כך מוכיח הצו את תקפותו במקרה שלהם. אבל הכל תלוי מה מציבים בו. היטלר, בשיר, סבור שהוא עושה טוב. מסייע לגרמניה. מבער את הרע מהעולם. וזה יכול בהחלט להיות חוק כללי.

לא כך הצו המוסרי של הלל הזקן, שאמר לנוכרי אחד שביקש ללמוד את התורה כולה על רגל אחת: "דע לך סני לחברך לא תעביד. זו התורה כולה ואידך זיל גמור" (מסכת שבת לא עא). תרגום: מה ששנוא עליך לחברך לא תעשה. זו התורה כולה והשאר צא ולמד.

מי שמחזיק בכלל של הלל הזקן לא יכול להיכשל כמו מי שמחזיק בצו של קאנט. ◆

# גדעון מ. קרסל

## אז אמר...

הַמְנַחֵם דְּבָרוֹ גָּמַר:
"לֹא נוֹרָא, דַּי,
אֵין דָּבָר!"

גַּם הַחַזַּאי מָסַר
שֶׁהַחַמְסִין נִשְׁבַּר.
אָז אָמַר.

## המחשבות הן חופשיות

חֲלוֹמוֹת הַשָּׁוְא יְדַבֵּרוּ?!
"כִּי הַתְּרָפִים דִּבְּרוּ־אָוֶן, וְהַקּוֹסְמִים חָזוּ שֶׁקֶר,
וַחֲלֹמוֹת הַשָּׁוְא יְדַבֵּרוּ, הֶבֶל יְנַחֲמוּן"
זכריה י'

לֹא כָּל הַקּוֹרֶה מַרְשִׁים;
לֹא כָּל הַמַּרְשִׁים נֶחֱלָם;
לֹא כָּל הַנֶּחֱלָם נֶחְשָׁב;
לֹא כָּל שֶׁחוֹשְׁבִים אוֹמְרִים;
לֹא כָּל שֶׁאוֹמְרִים כּוֹתְבִים;
לֹא כָּל הַנִּרְשָׁם נִדְפָּס;
לֹא כָּל הַנִּדְפָּס מוּפָץ;
לֹא כָּל הַמּוּפָץ נִקְלָט;
לֹא כָּל הַנִּקְלָט מֻפְנָם;
לֹא כָּל הַמֻּפְנָם
מְשַׁנֶּה בְּנֵי אָדָם;

לֹא הַכֹּל הֶבֶל־הֲבָלִים;
כֵּן, קְצָת מֵהַכֹּל מַחְכִּים.

מתוך מילים לפיוס

# רות

**לרות יש שן קדמית עליונה עקומה**, בולטת קדימה. היא לא יודעת אם כך צמחה או שזו תוצאה של עוד מקרה שהיה לה. יש לה מקרים זכורים כבר מתקופת התיכון אבל היא אומרת שזה התחיל עוד ביסודי או אפילו לפני, פשוט הזיכרונות שלה עמומים יותר מאז. הם מסתכמים רק בתחושות שמשהו לא בסדר איתה. אין לה דוגמאות ספציפיות חוץ מאחת, בה היא צוחקת עם חברה לשולחן והן דוקרות זו את זו בעפרונות שלהן. זה לא כואב, זה מצחיק. ילדה מהכיתה דוחפת אותה ורות מצליחה לעצור את עצמה מליפול על מי שהיתה לרגע חברה שלה, אבל העיפרון המחודד עף מידה ונתקע בכף ידו של ילד אחר. היא זוכרת מילים: "זיהום חמור מעופרת", "בית חולים" ו"לא היתה ברירה אחרת" ואחר כך היא זוכרת את הילד לומד לכתוב ביד שמאל. הימנית כבר לא היתה שימושית.

יכול להיות שהמקרה הזה גרם לה גם להפסיק לצחוק וגם להפסיק לנסות להסביר. יכול להיות שהיא נולדה ככה וזה לא קשור ויכול להיות שההומור האדיש של אמא שלה גרם לכך. אם היתה חוזרת הביתה עם ברך מדממת ומספרת שמעדה כשניסתה לא לדרוך על חיפושית, אמא שלה היתה אומרת "מקווה שהמדרכה לא קיבלה מכה חזקה" או "בטח נפלת ישר על החיפושית" וצוחקת חזק חה חה חה. אם היתה חוזרת הביתה ומספרת על ילדה שהעליבה אותה מול כל הכיתה, אמא שלה היתה אומרת "להביא לך פלסטר?" שואפת מהנובלס שלה ומגחכת. לפעמים היה מספיק רק מבט בשביל שרות תבין שהיא לא בסדר.

רות קצת שמנה, יש לה עיניים בולטות ופופיק בולט וחיוך קטן וכשהיא סוף סוף פותחת את הפה היא אומרת שכל פעם כשהיא מנסה לדבר ולהסביר, כל המלל שלה עולה מהבטן לכיוון הפה, כמו גל ענק של הוואי, דוחף את הפופיק שלה החוצה, ממשיך לכיוון מעלה, ונעצר בבת אחת בלב, שם המילים נתקעות, לא יכולות לצאת. רק האדווה של הגל מהוואי מצליחה להגיע למעלה, לפה, וזה מעוות אותו למעיין חיוך קטן עם קצת רוק. ההדף של העצירה הפתאומית מוציא את העיניים שלה קצת יותר החוצה.

קראו לה עיני קרפדה ופופיק של הריון ומי בכלל לא נגעל והכניס אותך להריון. אז היא שתקה יותר.

היא אומרת שרק הכוכבים בשמים לא כאן במקרה. כל השאר בחיים זה אוסף של מקרים. שגרת מקרים. במקרה שלה זה מובן.

לא מזמן היא עצרה עם הג'אסטי הישנה שלה מאחורי מונית שממנה ירדה לאט אישה מבוגרת. זה היה ברחוב טרומן הצר והמרכזי. רות הוציאה רישיון מיד כשהגיעה לגיל שמותר. היא גם יודעת לתקן לבד הרבה סוגים של תקלות במנוע ובטח שלהחליף גלגל. היא לא צריכה לבקש עזרה. היא לא צריכה לדבר. בכל אופן, היא חיכתה במכונית ולא צפרה. רצתה שהאישה הזקנה תדע שיש עוד סבלנות בעולם, שיש התחשבות ויש איטיות. אבל הנהגים מאחוריה לא ראו את סיבת העצירה והחלו לצפור. הזקנה חשבה שזו רות שצופרת ונעצה בה מבט שהיה יותר מלחיץ מהצפירות. הנהג מהאוטו הצמוד מאחוריה יצא שוצף לכיוונה. לא עניין אותו הזקנה או המונית, רק האישה המפגרת שבגללה הוא מפסיד זמן. המונית הזריזה ממילא כבר לא היתה שם ועכשיו באמת לא היתה סיבה לעצירה באמצע רחוב טרומן הצר והסואן. "מה את חירשת? או עיוורת? סתכלי מה עשית כאן ימפגרת!" הזקנה, שהספיקה להתקרב אליה מהצד השני, סיננה לעברה קללות בשפה לא מוכרת שנשמעו הרבה יותר רעות. רות לא דיברה. מה הטעם להתחיל להסביר עכשיו? היא הכניסה לראשון והמשיכה לנסוע עם דמעות בעיניים וכאב בנשימה.

רות בודקת תוכנות בחברת הייטק גדולה. זה קצת דומה להגהה לפני הדפסת ספר. מה שלא עובר את הבדיקות שלה לא יוצא לשוק. הרבה אחריות לגילה הצעיר. מה שיוצא לשוק ולא עובד טוב יחזור אליה, אבל זה מעולם לא קרה, היא ממש מקצועית. דווקא היה לה קל למצוא עבודה שלא צריך לדבר בה עם אף אחד. כל יום בחמש ורבע היא חוזרת לדירתה. היא מדליקה אור קטן ומחממת אוכל שהיא מכינה ביום שישי לכל השבוע. היא לא בררנית באוכל, אוכלת מה שיש. רות מתקלחת ורואה טלוויזיה עם הטרנינג הכחול כשהחום בכביסה או עם החום כשהכחול בכביסה. כשהטלוויזיה משעממת היא קוראת ספר מהספרייה. לפעמים היא חושבת מה היא תלמד באוניברסיטה או במכללה יום אחד. הרבה נושאים מעניינים אותה ויש לה יכולת למידה טובה. היא לא מתקשרת לאף אחד אבל לפעמים הטלפון בדירתה מצלצל. בדרך כלל זו טעות במספר. אם יש לה כוח ואם לא קר היא יוצאת לדשא שמחוץ לבניין. היא רוצה להתבונן בכוכבים ולהרגיש שהם לא כאן במקרה. בדרך כלל לא רואים אותם כי הפנסים עושים אור ואין מספיק חושך בשביל לראות כוכבים. היא יודעת שקוראים לזה זיהום אור. היא יודעת שאם כולם היו כמוה לא היה זיהום אור בעולם. היא לא מפחדת מחושך.

לפני שבוע היא יצאה עם הכיסא המתקפל שלה לדשא. חתולת הזבל המוכרת לכל השכנים באה להתחנן לקצת אוכל. רות טפחה על ירכיה המלאות והחתולה קפצה עליהן והתיישבה. לרגע המבטים שלהן נפגשו בהערכה הדדית ורות חשבה שלמרות הכל היא בעצם בנאדם טוב.

ילד של אחת השכנות התקרב ורצה ללטף את החתולה. הוא נעמד מאחורי הכיסא בצד שמאל ועשה לה נעים מאחורי האוזניים. החתולה גרגרה ורות הרגישה בגב את החיוך של הילד ואת העיניים התמימות שלו, הגדולות. רות חייכה גם. בלי רוק, בלי עיוות. חייכה באמת. אולי יפסיקו כבר המקרים חסרי המזל שמלווים אותה מאז שהיא זוכרת, אולי היא ממש תצחק וממש תדבר. באוטוסטרדה. היא נשענה אחורנית בנחת והרימה את הראש לחפש את הכוכבים.

הכיסא חרק והחל לנטות אחורה. הכיסא היה נופל יחד איתה ישר על הילד הקטן והחמוד עם העיניים אילולי נעצה רות את רגליה הכבדות בדשא, כמו אוחזת בקרנות המזבח, ועצרה את נפילתו אחורה. החתולה המבוהלת קפצה וברחה ביללה לא לפני שתקעה בלחיו של הילד את ציפורניה בניסיון נואש להיאחז בו. הילד נגע בלחיו השרוטה והדם נזל ממנה אל אצבעותיו וזרועו. הוא התחיל לבכות ובעוד רות מייצבת את הכיסא ומנסה להרגיעו התאספו כבר כמה שכנים מסביב. הילד רץ בבכי לאמו, והחתולה כבר מזמן נעלמה מן העין. המילים המוכרות נורו ישירות מהפה של האנשים אל הלב של רות.

זה כבר בדיוק שבוע שהיא לא הגיעה לעבודה וגם אין אור קטן בדירתה. הילדים בבית הספר היו בטח צוחקים עכשיו ואומרים "רות־סוף". הכוכבים, אם יכלו לדבר, היו מספרים ששמעו אותה במקרה אומרת, שהיא כבר לא יכולה יותר.

*

רות יודעת ללכת הרבה ברגל מכל הטיולים בשנות נעוריה וילדותה. טיולי חובה. היא יודעת להבחין בין אורניות לפטריות רעילות. יודעת להדליק מדורה בכל מזג אוויר ולבשל את האורניות. אמא שלה אמרה שהיא לא מפנקת את הבת שלה, שהיא צריכה לדעת הכל, להיות עצמאית, וגיחכה בזמן שאיפרה לתוך מאפרת אלומיניום מרובעת. אולי אמא שלה צדקה? כי רות כבר כמה ימים מסתדרת לבד ביער. לקח לה יום שלם להגיע לשם והכי מפחיד היה לחצות את הכביש הראשי בדרך אליו. אבל רות זכרה בדיוק את הדרך וחוץ מזה היא כבר חצתה פעם את הכביש הזה בכיוון ההפוך, בערך כשהיתה בת חמש וחזרה לבד הביתה אחרי שנשכחה ביער, וכל הילדים הלכו בלעדיה ולא שמו לב. רות אוהבת את האדמה הלחה. הקור מפריע לה אבל רק קצת. היא אוהבת שבחורף מחשיך מוקדם. היא אוהבת את הריח של האורנים. היא היתה הכי טובה בלעשות שרשרות ממחטי אורן והכי טובה בלהעיף הליקופטרים מהפירות היבשים של המכנף־נאה. היא מזכירה לעצמה בכוח דברים שהיא טובה בהם. היא חייבת. פעם מישהי בעבודה אמרה לה שקצת איפור ישנה אותה לגמרי ושהיא מוכנה לאפר אותה. אבל רות השפילה מבט, חייכה לרצפה ואמרה לה שלא אבל תודה.

לפי סרטים שראתה בטלוויזיה, עכשיו כשהיא לבד והיא אפילו בוכה, מתאים שיבוא מישהו מוכר ויחבק אותה. היא בדרך כלל לא אוהבת שנוגעים בה. אולי פעם יהיה לה חבר? מישהו שהיא לא תסלוד אם הוא יחבק אותה? רות מסמיקה מהמחשבה. לא נראה לה.

היא מיישרת את האדמה בשתי ידיה בשטח לא גדול ליד אבן מכוסה מעט טחב, שמסתירה קצת את הרוח, ושלידה צמחו עלים צעירים של רקפת שרק נולדה. היא פורשת את שק השינה הישן, שלקחה איתה מהבית, ונכנסת לתוכו וחושבת. כמה זמן עד שישימו לב שהיא נעלמה? אולי לא ישימו? העיניים של הילד, אלה שהרגישה בגב, העיניים האלה. היא כועסת, היא עצובה, אבל היא לא מפחדת. כל שינוי שיקרה מעכשיו, היא כבר תסתדר.

מה אמא שלה היתה אומרת עכשיו? היתה צוחקת עליה? היתה מסתפקת במבט מבזה ומועכת סיגריה בתוך עציץ? או שסוף סוף היתה גאה בילדה העצמאית שלה, שיודעת להסתדר לבד תמיד?

כמו סדק ברהיט עץ עתיק, שגם אחרי תיקונים חוזרים ונשנים כל כמה שנים צץ מחדש, המשפט של אמא, שחשבה ששכחה, עלה: "אל תחייכי, שלא יראו את השן". הכל בגלל השן העקומה הזו היא חושבת כמו ילדה קטנה ואז, פתאום, היא מעיזה לחשוב אחרת – טוב שאמא מתה, היא מעיזה לחשוב. ההעזה גורמת לה לחייך. בהתחלה ממבוכה אבל לאט לאט החיוך הקטן והמבויש, הלא מתוכנן, גדל. העיניים הבולטות שלה נסגרות מעט והשמים מעליה נכנסים לפוקוס. נדמה לה שהיא רואה את כל הכוכבים בחדות זוהרת. הם מחייכים אליה חזרה. רות מתמוגגת. היא פותחת בזהירות את פיה וזה יוצא משליטה. הגל הזה מהוואי עולה שוב אבל אין בו מילים, אין בו אפילו מחשבות, יש בו צחוק גואה וגועה! האוקיינוס השקט של הוואי, של צחוק מתפרץ מהפופיק הבולט, הבטן שלה עולה ויורדת, ואז עובר דרך הלב המשתולל ויוצא החוצה חסר מעצור, בקול רם מהפה הנפתח, מהעיניים הבוכות ומקצות האצבעות. קולות משונים יוצאים מפיה וזה מצחיק אותה אפילו יותר. רות צוחקת בקול רם, בפה פתוח. צוהלת. גל הצחוק כל כך גדול, כמו רעידת אדמה בתוך יער הילדות. "אל תחייכי" היא אומרת לעצמה ומתפקעת מצחוק. "מסכנה האדמה שאת מתגלגלת עליה עכשיו, כבד לה", היא לא מצליחה להפסיק לצחוק. גל אחרי גל. היא לא מנסה להפסיק. רות צוחקת וצוחקת וצוחקת וכל הכוכבים ביער צוחקים איתה.

לבסוף גופה מתעייף. העיניים דומעות, שרירי הפה כואבים, הבטן דואבת ונדמה לה אפילו שירדה במשקל. רות מרגישה קלה, רות מרגישה טוב ורגע לפני שהיא נרדמת עם חיוך על השפתיים, אולי כמו שנרדמה כשהיתה תינוקת, היא חושבת, היא בעצם יודעת, שמחר בבוקר משהו ישתנה. היא לא יודעת מה, היא כן יודעת שלטובה. לילה טוב רות. סוף־סוף.

עדי מרקוזה הס

# זה רגע השקט שלה

**זה רגע השקט שלה.** קצת אחרי השעה תשע בבוקר היא יושבת בחצר שאיננה גינה אם כי צומחים בה עץ קלמנטינות ועץ שזיפים, על כיסא נצרים קלוע מרופט משהו, ומעשנת בשלווה גמורה.

אפילו חתולים לא מסתובבים שם בשעה הזאת. רובצים בצל של משהו מן הסתם, עץ או יריעת פלסטיק דהויה, אחת משלוש שנפרשו מעל לחצר הזאת כדי להפוך אותה למקום שאפשר לשבת בו בחוץ בקיץ. שתי יריעות מחליפות שני עצים שצמחו שם עד שנמאסו על שוכני הבית שלא עמדו במעמסת הטיפול בהם, ונכרתו ביום אחד. היריעה השלישית פרושה מעל לשולחן, אבל היא מסתירה רק את חציו. החצי השני גלוי לעין כל שכן שיטרח להסתכל מחלון אחורי של דירתו.

היא לא עושה כלום. רק מעשנת. היא לא מסמסת ולא מדברת בטלפון, הטלפון מונח בטל על השולחן לצדה. היא רק יושבת ומעשנת. היא תעשן שתי סיגריות לאט, בניחותא. אחרי הסיגריה השנייה היא תקום, תיקח את הטלפון ותיכנס לבית. החצר אינה מטופחת, אבל גם עשבי בר וקוצים לא צומחים בה. אין לה אופי. אולי יש לה אופי. אופי של לא להיות מוגדרת בתור שום דבר. מקום נינוח, חסר חן אבל גם לא מכוער. מקום לשבת בו בלי שנעשה מאמץ להפוך אותו למושך במיוחד. סתם חצר.

השקט המבורך הזה. שנים חלפו עד שזכתה לו.

לפעמים, במרווח שבין כיבוי בדל סיגריה להצתת הסיגריה השנייה, היא יכולה לשמוע את קולותיהם של הוריה. בשעת ערב מוקדמת אביה מספר משהו בקולו הגס, העבה. אמה לא עונה. היא כמעט חירשת. כשהוא מתרגז, הוא מרים את קולו עוד יותר, ואז אמה נוזפת בו בקול רם, "די, ברוך, מה אתה צועק." לפעמים מגיע אחיה הצעיר. הוא רוצה שאמו תשמע אותו, אז הוא מספר את אכזבות יומו הקבועות בקולי קולות. מי עבד עליו ואיך הבוס דחה את הבקשה שלו ליום חופש בגלל שיש לו תור לקופת חולים מוקדם בבוקר, וכמה עלה לו לתקן את הפנצ'ר, ולא להאמין כמה העגבניות יקרות עכשיו. יש לו קול גבוה, היא חושבת שכל השכונה שומעת אותו. אבל לפחות אביה שותק.

היא מדליקה את הסיגריה השנייה. הקולות הרמים, הצורמים, שמילאו את האוויר נמוגים באחת והשקט חוזר לחצר.

איש מהם כבר לא נמצא כאן. יש ימים שהיא מתקשה להאמין שהם אינם, שלושתם. וגם כל האחרים.

אמה שתקה בשנות חייה האחרונות, שתיקות של אישה חירשת שלא שומעת את עצמה והצורך שלה לדבר הולך ופוחת. את מה שהיא צריכה היא מקבלת. תה ודייסה עם סוכר ולחם שחור עם ריבה בבוקר, ומרק ועוף בצהריים, עם גזר מבושל ותפוחי אדמה. היא רואה את האישה שבעלה הביא כדי שתגור שם ותטפל בה והיא לא אומרת כלום. האישה הזאת לא יודעת עברית וגם לא יידיש, אלא רק רוסית, ורק ברוך מדבר איתה. היא יודעת שהאישה הזאת, שעכשיו היא ישנה בחדר שהיה של הבן, תעבור לישון בחדר השינה שלהם כאשר היא כבר לא תהיה בו. אין לה עם מי לדבר על זה. אולי גם לא אכפת לה.

אביה העביר את הימים בהתמכרות למרירות שהשתלטה עליו לראשונה שנים רבות קודם לכן, כאשר הקבלן עדאני קנה את החלקה הסמוכה לביתם הישן והקים עליה בית דירות. אביה טען שעדאני הזיז את גבול החלקה שלו בשני מטרים. הוא רצה לתבוע אותו. עורך הדין שהלך להתייעץ איתו אמר לו שאין לו שום סיכוי נגד עדאני. יש גם בעיה עם הרישומים הישנים של גוש חלקה, אמר העורך דין. יהיה קשה מאוד להוכיח איפה באמת עובר הגבול. חבל לך על הכסף. הוא לא עשה כלום, אבל

להפתעתו, הדבר נודע לעדאני. יום אחד עדאני בא לחנות שלו בשוק הישן ואמר לו, "ברוך, בחייך, אני רק רוצה שכנות טובה. אני לא חייב לך כלום, אבל רק בשביל השכנות הטובה, קבל ממני שי קטן." ודחף לו מעטפה ליד. ברוך היה מופתע כל כך שלא אמר דבר. בבית פתח את המעטפה ומצא בה עשרת אלפים שקלים במזומן. הוא לא שמח. "זה סימן שהוא יודע שאני צודק." אמר בזעם לאשתו. "חבל שאין לי כסף לתבוע אותו. הייתי מקבל פי מאה."

אחר כך נודע לו משכניו בשוק, שעדאני עשה כל מיני טובות לאנשים כדי שלא יפריעו לו בתוכניות הגדולות שלו. השיטה שלו היתה להיות חבר של כולם. כשרצה שעזריאל יפנה את חנות הירקות שלו שעמדה במקום שעדאני תכנן לבנות עליו, לא רב איתו ולא איים עליו, אלא נתן לו דירה בבית המתוכנן. החנות של ברוך היתה בקצה השני של השוק ועדאני לא התעניין בה. אצל ברוך נולדה מרירות שהלכה וצמחה ותפחה עם השנים, עד שמילאה את כולו ולא נשאר מקום לשום דבר אחר.

גם לא היה אכפת לו מה קורה בביתו. בזמן האחרון היא חושבת על כך כמעט כל יום. בשנים ההן התפלאה, איך הסכים שהיא ומשפחתה יעברו לגור בבית ההורים הישן, גם אם מרווח, אחרי שאיציק פוטר, והם לא יכלו לשלם את המשכנתא ואיבדו את הדירה שלהם.

הם עברו עם ילד בן אחת־עשרה, ילדה בת ארבע ותינוקת, ואביה התנהג כאילו זה לא מפריע לו בכלל. עכשיו היא חושבת שהמרירות שאכלה אותו הותירה אותו אדיש לכל מה שקרה בבית. מלבד הלילות שבהם צעק בזעם כשהבכי של התינוקת הוציא אותו מדעתו.

הכי גרועים היו הלילות.

התינוקת בכתה כל לילה. התינוקת כבר לא ינקה, היא היתה בת שנה וחצי כשעברו, ולפני שעברו מדירתם, כבר התרגלה לישון ברציפות. אם המוצץ היה נופל לה, השמיעה רק מעין פעייה קצרה מתוך שינה, וכשהיא מיהרה והחזירה את המוצץ לפיה, היתה חוזרת לישון בשקט. אבל אחרי שעברו, התינוקת החלה לבכות בלילות. בכי אמיתי, רם ועיקש. איציק חשב שצריך להרגיל אותה לבית החדש, ולא צריך לרוץ ברגע שהיא מתחילה לבכות. זה רק יעודד אותה להמשיך לבכות. הוא לא נתן לה לקום וליתר תוקף גער בה בקול רם. בכיה של התינוקת רק גבר. בין קולו הגוער של איציק לבכי התינוקת, גם אביה התעורר והתחיל לתבוע שקט בקול רם וזועם. ואז אורלי התעוררה ובכתה גם היא. כאשר איציק השתכנע והניח לה ללכת לחדר הילדות קשה היה להרגיע אותן. לא עזרה העובדה שאיציק המשיך להשמיע את משנתו החינוכית בקולי קולות גם אחרי שכבר לקחה את התינוקת בזרועותיה, התיישבה על מיטתה של אורלי וניסתה להרגיע את שתיהן.

וכך זה חזר ונשנה מדי לילה. היא הציעה שתישן בחדר הילדות על מזרון "כדי לא להפריע להורי," ניסתה לשכנע את איציק. הוא לא היה מוכן לשמוע. "מה פתאום, כל אחד צריך לישון במיטה שלו. את רק מכניסה להן הרגלים רעים כל הזמן, מפנקת אותן, הן לומדות שאת רצה עם כל פיפס." הלוואי שהייתי יכולה לרוץ אליהן עם כל פיפס. אתה לא נתת לי, עד היום המחשבה על כך מכווצת את בטנה וחונקת את גרונה.

לילה אחד התעוררה בתחושת חרדה מטושטשת. היה שקט גמור. שום קולות בכי לא נשמעו. ואז הבחינה שאיציק לא נמצא במיטה על ידה. בטח הלך לשירותים, חשבה. חיכתה קצת, ואיציק לא חזר. כאשר התרוממה לישיבה, יכלה לראות דרך הדלת הפתוחה למחצה את המסדרון. לא היה אור בשירותים. אבל גם מנורת הלילה של הילדות לא דלקה. דמה קפא. היא קמה לאט מהמיטה ופסעה יחפה אל המסדרון. הדלת של חדר הילדות היתה סגורה. הם תמיד השאירו אותה פתוחה במקצת, זה היה הוויתור היחיד שאיציק הסכים לו כהקלה על פחדי הלילה של התינוקת.

היא פתחה את הדלת לסדק צר. החדר היה חשוך. היא שמעה את נשימותיה של התינוקת, שכנראה היתה רגועה. אבל היא לא שמעה את אורלי. ביד רועדת הזיזה עוד קצת את הדלת וניסתה לחדור את החושך בעיניה. בהדרגה הבחינה בדמות יושבת על מיטתה של אורלי ושמעה מבעד לנשימותיה־שלה קול המהום נמוך, איטי, מעין נשיפות או גניחות, ומילים נלחשות. איציק ישב על מיטת בתו, וביד אחת נענע את מיטת התינוקת. אי אפשר היה לדעת אם אורלי ערה או ישנה. היא ראתה שידו השנייה זזה הלוך ושוב בתנועות איטיות, קצובות. ואז קלט איציק שהדלת נפתחה. הוא קפא לרגע, ומיד קם מהמיטה.

היא הרפתה מהדלת ורצה בחזרה לחדר השינה, התיישבה על המיטה רועדת בכל גופה. איציק לא הלך אחריה. כעבור דקה או שתיים שמעה את דלת המקרר נפתחת. היא חיכתה עד ששמעה את הדלת נסגרת. התכווצה, מוכנה לקדם את פניו כשייכנס לחדר השינה. פתאום הרגישה שפניה רטובים מדמעות. היא שמה את ידה על פיה והחניקה את הבכי במאמץ עצום. איציק לא בא. הוא נשאר במטבח, כנראה הדליק את המנורה שמעל לשיש כי פס אור דקיק הגיח מהמטבח אל המסדרון. היא המשיכה לשבת במיטה, נשענת בגבה אל הקיר, חובקת את הכרית בשתי ידיה ומצמידה אותה אל פניה. הכרית בלעה את קול בכיה החנוק ואת הדמעות, ופתאום התעוררה בתחושת בהלה משינה טרופה. היא לא ידעה מתי נרדמה. איציק לא היה במיטה, ומהמטבח עדיין הציץ פס האור הדקיק שהיה הסימן היחיד למקום הימצאו. לאחר זמן נוסף נרדמה בישיבה והתעוררה לקול בכי הבוקר של התינוקת "אמא בואי, אמא בואי". איציק שכב לצדה ונחר קלות.

אורלי ישנה. פניה נראו רגועים כתמיד כשישנה. היא לקחה את התינוקת בזרועותיה, החליפה לה חיתול ולקחה אותה למטבח, הושיבה אותה בכיסא שלה וחיממה לה את בקבוק החלב של הבוקר. כאשר התינוקת ישבה עם הבקבוק בידיה, נכנסה לחדר הילדות והעירה את אורלי בנשיקה ארוכה על לחיה. "בוקר טוב, חמודה, זמן לקום. קומי, קומי, שלא תאחרי לגן." אחר כך הלכה להעיר את אלון, שישן במרפסת הסגורה בצד השני של הבית. מזל לא נורמלי, חשבה. אולי הוא באמת לא שומע כלום, ישן שינה של נער מתבגר. הלוואי, הלוואי, אלוהים. "בוקר טוב חמוד שלי," כמעט חששה להעיר אותו. שמע או לא שמע? אלון התהפך לצדו השני כמו בכל בוקר והיא נשמה לרווחה.

היא חשבה מה תעשה כשאיציק יקום. היא רצתה לצעוק עליו, לשאול אותו מה זה צריך להיות, להכות באגרופים על חזהו, לצרוח עליו, אבל לא עשתה דבר מכל אלה. אורלי אכלה את הקורנפלקס שלה, אלון שתה את השוקו עם התיק ביד אחת, לקח את הכריכים והסתלק. איציק נכנס למטבח, הכין לעצמו קפה שחור עם סוכר והלך עם הספל לסלון.

במשך היום עשתה הכל כרגיל. איציק הסתלק מהבית די מוקדם, מיד אחרי ששתה את הקפה, הלך לקחת את המונית מפרץ שהכניס אותו לסידור העבודה אחרי שלא עבד שלושה ימים, ואמר לה כשעמד בדלת הבית שיעשה משמרת מלאה אז הוא לא חוזר לצהריים. פרץ הבטיח לו שיש עכשיו הרבה עבודה. אנשים נוסעים לרכבת, באים מהרכבת ולא מחכים לאוטובוס. ישר לוקחים מונית. היא לא הסתכלה עליו ולא אמרה לו שלום. אחרי שהלך ישבה שעה ארוכה והסתכלה על הטלפון. לספר? למי? לרוחמה? רוחמה תגיד לה מיד להתלונן במשטרה. אבל איך תתלונן? על מה? בעצם, מה ראיתי, חשבה. אולי רק נדמה לי. והתינוקת דווקא ישנה בשקט בזמן שהוא ישב שם. אני לא יודעת מה קרה בדיוק. רק הצורה שהוא ישב על יד אורלי והתנועות של היד שלו והקול הזה, מה זה היה? הוא נאנח? מה הוא לחש שם? אבל אם הוא לא עשה כלום אז למה הוא לא פשוט חזר איתי למיטה? הגוש שחנק אותה בגרון התעבה. אני לא יכולה להגיד מילה לאף אחד, חשבה. מי יאמין לי? מה בכלל ראיתי? היא התרחקה מהטלפון והלכה למטבח.

ברבע לאחת הושיבה את הדר בעגלה והלכה איתה לקחת את אורלי מהגן. "איך היא היתה היום?" שאלה את דגנית הגננת. "מתוקה, מקסימה כמו תמיד," ענתה דגנית כלאחר יד, בלי להסתכל בה. היא הסתכלה לעבר החצר שם שיחקו כמה ילדים. "היא שיחקה הרבה?" שאלה ומיד חשבה, אני אף פעם לא שואלת שאלות כאלה, מה קרה לי. דגנית התבוננה בה לראשונה, במבט תוהה. "מה? בטח, לא שמתי לב. את יודעת מה, היא באמת היתה קצת שקטה היום. למה את שואלת, את חושבת שהיא קצת חולה אולי?" "לא, לא, זה כלום, סתם בבוקר היא נראתה לי קצת, את יודעת, כאילו, קצת חיוורת... קצת לא מרגישה הכי טוב. אבל היא לא רצתה להישאר בבית. אני חושבת שהיא בסדר." "כן, לא נראה לי שהיא חולה. אבל תראי איך היא תהיה בבית. אולי היא סתם קצת עייפה." "כן, בטח היא לא ישנה מספיק, הקטנה הזאתי בוכה הרבה בלילה אז אולי אורלי התעוררה..." אורלי באה בריצה עם התיק ביד אחת, רצועה אחת נשרכת על הרצפה. "אמא, אמא, הולכים? עשית לי שניצל?" היא נראתה לה כמו בכל יום, קצת מזיעה וקצת קצרת נשימה, עם קווצות שיער פרועות שהשתחררו מהקוקייה, ומיד גם באה בקשה, "אז אמא אני יכולה ללכת לליהי? אמא שלה אמרה שהיא מסכימה." "לא, לא היום מתוקה שלי. היום נלך הביתה. אולי מחר. אני אגיד לאמא של ליהי." ולעצמה חשבה, היא כמו תמיד, לגמרי בסדר. סתם נדמה לי. אני סתם היסטרית. אבל היא לא רצתה בשום אופן שאורלי לא תהיה איתה היום. המחשבה שהיא תהיה בבית אחר, עם אנשים אחרים, החרידה אותה.

בלילה אמרה לאיציק, "אני הולכת לישון אצל הילדות, לא נעים לי מאבא שלי." איציק שתק תחילה ואחר כך אמר, "למה, מה? את חושדת בי במשהו? אם את חושדת בי, אז את לא נורמלית, את מטורפת. זה הכל בראש החולה שלך. ואם תישני אצל הילדות כי נכנס לך ג'וק לראש כאילו אני עושה להם משהו אז אני אומר לך שאני מתגרש ממך ותובע משמורת כי את חולת נפש." היא הסכלה בו באי אמון, והוא תפס את זרועה מעל למרפק ולחץ אותה בכוח רב כל כך שהיא פלטה צעקה והחניקה אותה מיד בכף ידה השנייה. "את לא תעשי כלום. תהיי בשקט או שאני גומר אותך. ואל תדאגי לאבא שלך. הוא סתם עצבני."

היא בלעה את דמעותיה ושתקה. איציק גיחך ואמר לה, "מה את רוצה. אני בסך הכל מרגיע "את התינוקת. לא ראית איך היא ישנה בשקט כל הלילה? זה הכל. את צריכה בכלל להגיד לי תודה."

היא לא שכבה לישון, אלא ישבה במיטה וחיכתה שאיציק יירדם. הוא שכב לצדה, אמר לה שוב, את לא נורמלית, את חולה," הסתובב על צדו וכעבור דקות מעטות עלו ממנו נחרות קלות. היא ניסתה לקום, אבל הוא תפס את רגלה בתנועה מהירה, משך והפיל אותה בחזרה למיטה. "אם התינוקת תבכה," אמר, "אני הולך להרגיע אותה. את אל תזוזי, או שזה יהיה הסוף שלך."

התינוקת בכתה, ואז צרחה. איציק לא זז ממקומו והחזיק את ידה בכוח. אביה צעק, שקט כבר, אי אפשר ככה עכשיו באמצע הלילה. איציק קם מהמיטה והלך לחדר הילדות. היא נשארה קפואה במקומה. כעבור דקות שנראו לה נצח, התינוקת צורחת ואביה צועק, השתרר פתאום שקט.

נשימתה נעצרה. היא ישבה קפואה, נשענת על הקיר מכווצת כולה. היא לא יכלה לבכות. לא היה לה מושג כמה זמן עבר. היא התעוררה לפנות בוקר, עודה יושבת בקצה המיטה, ראשה נשען על הקיר וצווארה כואב. איציק שכב לצדה וישן בשלווה, נוחר קלות.

כשהיא נזכרת בלילות ההם, השקט בחצר נעשה כבד מדי. היא מועכת את בדל הסיגריה השנייה במאפרה, קמה ונכנסת לבית. הבית ריק עכשיו. הדר לקחה את אורטל הקטנה לגן, ומשם תלך לעבודה, למשרד של רואי החשבון שקיבל אותה כעוזרת למנהלת המשרד. אלפי פעמים שאלה את עצמה אם הדר זוכרת משהו מהלילות האלה, כשבכתה וצרחה ללא הפוגה. את הדר היא לא מעזה לשאול. כל האחרים לא בסביבה. היא רוצה להאמין שהדר אינה זוכרת, שהיא היתה קטנה מדי כשקרו כל הדברים האלה, אבל אז היא אומרת לעצמה, כן, אבל אף פעם לא היה לה חבר לזמן רב, והיא לא מדברת בכלל על האבא של אורטל שלה. והיא באה עם אורטל התינוקת לגור כאן איתי שבוע אחרי שאיציק נפטר. אבל אולי אם היו לה זיכרונות רעים מהבית היא לא היתה באה. אבל בעצם היא באה רק בגלל שהיתה לבד עם התינוקת שלה ולא היתה לה ברירה. כל השיחות האלה עם עצמה לא עוזרות לה. היא משלימה עם זה שכנראה לעולם לא תדע אם הדר זוכרת ומה היא זוכרת. העיקר שהתינוקת שלה

בריאה, היא מנחמת את עצמה. ואף אחד לא בוכה ולא צועק בלילות.

אף אחד? ואורלי? אורלי לא בוכה בלילות, בדירה שהיא גרה בה באשדוד? ואלון? אלון ביקש ללכת לפנימייה בסוף כיתה ו, ובזכות העובדת הסוציאלית קיבלו אותו לכפר הירוק, עם זכאות מהרווחה. אז הוא שמע או לא שמע את הבכי והצעקות בחדר שלו בצד השני של הבית? אין לה מושג.

אולי הם לא בוכים. אולי הטיפול שאורלי קיבלה עזר לה. יש לה משפחה, ואהרל'ה שלה דווקא בסדר. אבל הם אף פעם לא באים לפה. רק מזמינים אותה אליהם בחגים. ואלון לא בא בכלל, הוא בלוס אנג'לס. פעם אחת בא, להלוויה של איציק. אבל הוא לא רצה להגיד קדיש אז הוא הסתתר מאחורי מישהו ואת הקדיש אמר בן דוד של איציק. מאז, אלון רק אומר לה מזל טוב בסקייפ ביום ההולדת שלה, ושנה טובה וחג שמח בפסח. אין לו זמן לבוא, הוא כל הזמן עסוק בעבודה. גם אין לו משפחה.

אולי, אולי, הלוואי, הלוואי אלוהים שרק היא בוכה בלילות לתוך הכרית. בשעות היום, השקט טוב לה. השקט בזמן שהיא מעשנת בחצר, השקט במטבח, כשהיא עומדת בשלווה ומבשלת ממולאים להדר ולאורטלי שלה, ואורז מלא, ומרק עוף. האוויר נקי מקולות גסים, גוערים, צורמניים, נוהמים.

האוויר נקי גם ממרירות. המטפלת הרוסייה שירשה את מקום אמה בחדר ההורים כבר מזמן עברה לדיור מוגן. אביה מת, והיא מאמינה שהמרירות היא זו שהרעילה אותו עד מוות. ובדרך פלא, גם איציק כבר איננו. הוא חלה במשהו כשהיה בכלא, היא לא רצתה לדעת על זה כלום, ממילא גם לא הלכה לבקר אותו אף פעם, עד שהזמינו אותה יום אחד לבית החולים ושם פגש אותה רופא יחד עם קצין של שירות בתי הסוהר, שהסבירו לה כל מיני דברים בפירוט רב. היא השתדלה לא לשמוע אף מילה. את העיקר קלטה מיד: איציק לא יחזור. שקט גדול וצלול השתרר בראשה והתפשט בכל גופה.

אבל בלילות השקט מפחיד. בלילות היא רואה את איציק יושב על המיטה של אורלי השוכבת בחיקו, ביד אחת הוא מנענע את המיטה של התינוקת שגרר וקירב אליו, וידו השנייה מתנועעת קדימה ואחורה בין הרגליים של בתו, גופו רכון מעליה והוא משמיע גניחות ולחישות. ושקט גמור שורר בחדר. ◆


אש קטנה

עומדים לראות אור ב־אש קטנה 77

סדרה בעריכת אפרת מישורי

יצחק כהן: **כמעט טוב מאוד**, פרדס 2000, 68 עמ'

"הֲתִזְכֹּר/ לֵילוֹת בָּם בָּאתָ אֶל חֶדֶר הוֹרָתְךָ?/ צְחוֹקֵינוּ הַטּוֹבִים,/ עֵינֵינוּ הַשְׁלֵמוֹת/ וְלֶחִי קִפּוֹדִי נִמְלַךְ/ בְּלֶחִי אֲפַרְסֵק –/ כּוֹמֵס תְּשׁוּקָה/ בִּנְשִׁיקוֹת אַבָּהִיּוֹת" (עמ' 54).

סמדר שרת: **עד הקיץ הבא**, הוצאה עצמית 2020,87 עמ'

"אֵשֶׁת לוֹט מִסְתּוֹבֶבֶת אֵלַי/ עַכְשָׁו וְרוֹאָה אוֹתִי/ כְּפִי שֶׁאֲנִי/ אִשָּׁה לְבַד בְּמֵיטָב שְׁנוֹתַי/ יוֹשֶׁבֶת עַל סַפְסָל/ עַל שְׂפַת יָם הַמֶּלַח/ כּוֹתֶבֶת שִׁיר" ('אשת לוט', עמ' 74).

נילי ארד: **דהרת הזמן**, אבן חושן 2020, 133 עמ'

"הַנָּהָר הַגָּדוֹל נָתַן בְּיָדַי/ מִכְתָּב/ לְהַטְמִין בֵּין הַשּׁוּרוֹת הַמִּתְרוֹצְצוֹת/ עַל פְּנֵי הַקָּצֶף הַלָּבָן/ וְלָאֲסֹף בֵּין הַגַּלִּים בְּסִבְלָנוּת סְלָעִית/ שִׁבְרֵי מִלִּים פְּזוּרוֹת/ בְּדַהֲרָתָן אֶל עֵבֶר שְׂפַת הַחוֹל/ שֶׁל שׁוֹבֵר שֶׁנְּחְסַם" ('שובר שנחסם', עמ' 104).

עמוס נבון: **במחשבה שנייה**, שירים, קטעי פרוזה ותצלומי עבודות, עמדה 2020, 79 עמ'

"הָיִיתִי גִּבּוֹר מִשְׁפַּחְתִּי. רָכַשְׁתִּי/ אֶת הַתֹּאַר בְּהַרְבֵּה שְׁעוֹת נוֹכְחוּת בַּיִת הוֹרַי./ לֹא פַּעַם הֶזְעַקְתִּי בְּלִי שֶׁיָּכֹלְתִּי לוֹמַר דְּבַר מָה מוֹעִיל./ לֹא הָיָה לִי לְמִי לְהַעֲבִיר אֶת הַתֹּאַר; גַּם לֹא הָיוּ לִי סְגָנִים אוֹ מְמֻנִּים מִטַּעַם,/ הַכֹּל נִרְגַּע כְּשֶׁהוֹרַי הִתְקָרְבוּ/ אֶל זִקְנָתָם הַמְּפֻלֶּגֶת" ('גיבור משפחתי', עמ' 40).

# המלצות עתון 77

מלכה קיני־קפלן, **ימים פרועים של חול**, עולם חדש 2020, 79 עמ'

"אַתְּ לֹא לְבַד בַּיַּעַר/ יַלְדָּה קְטַנָּה/ אֲנִי רוֹאָה אוֹתָךְ/ מִבַּעַד לַשָּׁנִים/ רוֹאָה אֶת אוֹצְרוֹתַיִךְ/ אֶת עָנְיָךְ –/ הֵם הָיוּ שֶׁלִּי/ תָּמִיד/ אִתָּךְ הָיִיתִי" ('תצלום ישן', 12 עמ').

ורדה אליעזר, **כשהשמש ברא צל**, הוצאה עצמית 2020, 89 עמ'

"כָּל הַזְּמַן הַזֶּה שֶׁבֵּינֵינוּ הִתְנַפֵּץ/ אֶל מוּל הַכְּפָפוֹת הַכְּחֻלּוֹת/ שֶׁסִּפְּרוּ אֶת הַחֹסֶר/ הַצָּפוּי לְהַכְאִיב/ עַל שֶׁבָּרַח לוֹ/ הַזְּמַן/ מִבְּלִי לְהַזְהִיר" ('אזעקה', עמ' 55).

יפה שלומוביץ: **אבן על אבן**, עמדה 2020, 79 עמ'

"בְּגַפִּי בָּאתִי לְכָאן./ לֹא אָחַזְתִּי בַּעֲקֵבוֹ שֶׁל אִישׁ/ וְאִישׁ לֹא נָתַן לִי אֶת בִּרְכַּת הַדֶּרֶךְ./ בִּי נִשְׁבַּעְתִּי/ בַּשָּׁעָה הַסְּהוּרָה הַזֹּאת/ לְשָׁם אָבוֹא" (עמ' 24).

אוטסה מושפג: **איילין**, מאנגלית: ברוריה בן ברוך, עם עובד 2020, 271 עמ'

איילין היא צעירה בודדה שמתגוררת עם אביה, שוטר לשעבר ואלכוהוליסט, בכפר קטן וקפוא בניו אינגלנד. היא עובדת כמזכירה במוסד לעבריינים צעירים וחיה במונוטוניות אפרורית. הצטרפותה של היועצת הזוהרת רבקה אל צוות העובדים במוסד משנה את חייה.

אוריין צ'פלין: **ארבע שעות ביום**, הקיבוץ המאוחד 2020, 175 עמ'

כיצד הרגישו האימהות בחינוך השיתופי בקיבוצים? שלושה־עשר מונולוגים המבוססים על שיחות שקיימה אוריין צ'פלין עם נשים בנות דורות שונים מכל התנועות הקיבוציות, מתארים את חייהן כאימהות בקיבוץ.

ולדימיר סורוקין: **מָנָרָנָה**, מרוסית: פולינה ברוקמן, לוקוס 2019, 285 עמ'

בעולם שלא מדפיסים בו עוד ספרים, סעודות גורמה על אש שמופקת מכרכי קלאסיקות ספרותיות הן טרנד מחתרתי. הטבח המומחה גזה נודד בין יעדים אקזוטיים וצולה מטעמים ללקוחותיו אך משמסתמן איום על המטבח מכיוון הר מנרגה שבהרי אורל, הוא נסחף למערבולת של התרחשויות מפתיעות.

שירה פנקס: **ספר הנשים**, ספרית פועלים 2020, 156 עמ'

כל פרק בספר מוקדש לאישה אחרת; מדונה, או יפה, אשת העכביש, סוזי ועוד. סיפוריהן של "נשים בנות זמננו ומקומנו, שמבלי דעת נושאות אחריהן את שובל המיתולוגיה, את הטרגדיה ואת הגאולה, את הד הקדומים המעלים אותן מעל פני השטח של מציאותן" (גב הספר).

גוליארדה ספיינצה: **אמנות השמחה**, מאיטלקית: שירלי פינצי לב, הספריה החדשה 2020, 620 עמ'

גיבורת הרומן, מודסטה, היא אישה משוחררת מגדרית באיטליה הפאשיסטית.

דמותה המורכבת נוגעת גם באפשרות של רצח ונקמה, וגם בסדר יום ערכי ומוסרי. הרומן נדחה בידי כל הוצאות הספרים באיטליה ורק אחרי תרגומו לצרפתית ב־2003 יצא גם באיטליה והועמד כמופת לכתיבה פמיניסטית מהפכנית.

יוסף בר יוסף: **אבא, בן, סבתא דינה**, הקיבוץ המאוחד 2020, 180 עמ'

שלוש נובלות שעניינן קשרי משפחה, מתנועעות הלוך ושוב בין מאה שערים ומחוצה לה, בין העולם החרדי לחופשי. הדמויות חריגות ועלילותיהן דרמטיות עד שערורייתיות. הכוח המרכזי המניע אותן הוא חווית נטישה או העדרות ההורית.