

++++ בְּרֵאשִׁית
\$\$\$\$ שְׁמוֹת
1111 וִיקָרָא
1111 בְּמִדְבָּר
1111 דְּבָרִים
***** קָלָל

מחולק
חינם

הָבָה לְהָבָא

כתב עת לספרות ניסיונית

גיליון 00023: חורף 5-2024

עורך: עודד כרמלי

מערכת: יואב עזרא, ג'רמי פוגל, רעואל שועלי, גל עזרן,
עמנואל יצחק לוי, נדב נוימן, שני פוקר, אמוץ גלעדי, נח אנגלהרד,
יונדב פרידמן, תמר רפאל, ספיר יונס ומישל פלצ'יק

עיצוב: עידן אפשטיין (idannnn.com)

דימויים: אפרים משה ליליין

עימוד: עמית בן-חיים

עריכת לשון וניקוד: עומר ולדמן

כל הגיליונות להורדה: HavaLeHaba.co.il

פייס: הבה להבא | אינסטגרם: [@hava_lehaba](https://www.instagram.com/hava_lehaba)

מייל: HavaLeHaba@gmail.com

גיליון זה רואה את האור בעזרת משרד התרבות והספורט
ומועצת הפיס לתרבות ואומנות



משרד
התרבות
והספורט



מחזור
מקום
לשירה

הבה
לאור

בפתח גיליון הנשכחים

גיליון זה של כתב העת הבה להבא נבדל מכל 22 קודמיו. כיאה לכתב עת לספרות ניסיונית, הוא ניסיון, אולי חד־פעמי ואולי תקדימי. הפעם לא תמצאו פה את הקדמות הנאצה והדאגה שלי, את מדור הסאטירה האהוב והשנוא "תשדורות מלוויין ריגול", גם לא את האבן היפה שאנו מניחים בסוף כל חוברת על קברי המתים – מדור "העברגרד". חשוב מכך, מגיליון זה נעדרים לחלוטין שירי וסיפורי חבורת הבה להבא הנפלאה שאספתי בדי עמל ב־14 השנים האחרונות. הינה מחשבה מבעיתה בהחלט: זהו הגיליון הראשון מאז הגיליון הראשון ב־2011 בלי שירי המשיח, יואב "יהוה" עזרא!

את הרעיון הציע נדב "השפמנון" נוימן, ראש דסק הפסיכדליה אצלנו: להקדיש גיליון לנשכחים, לגיבורים הלא־מושרים של השירה העברית החדשה. והתאהבתי בו מייד. בהחלט יש טעם לפקפק בכנות אמירתה הנודעת של דליה רביקוביץ, "שירים שכתבו אחרים אני אוהבת יותר". אך טבעי להניח שאת שיריה שלה אהבה יותר. אבל יש אהבה אחת מיוחדת במינה, שמתקיימת אך ורק בשירים של אחרים: ההרגשה הנפלאה שבקריאת משורר נידח כל כך, שאין איש נוסף בעולם הקורא אותו ברגע זה. שהוא שלך ורק שלך. שאתה והשיר מצויים על פסגה או על אי, שרויים בבדידות מזהרת.

אנחנו חלילה לא גילמן. הכוונה אינה "לאתגר" את הקאנון או "לרצוח" אבות. הקאנון שלנו בסדר גמור, תודה רבה. ובכל זאת אין להכחיש שהזמן רצחני וקברני מטבעו. פרננדו פסואה החרד לגורלו תהה: "טניסון, בתור שלם חסר תועלת, ממלא כמעט אלף עמודים דו־טוריים. כמה מקום יוקצה לטניסון באנתולוגיה עתידית לשירה אנגלית שתקיף, אולי, פחות מאלף עמודים פשוטים?" ("למילה מציאות אין משמעות: פרננדו פסואה – מניפסטים", הבה לאור, 2022. מאנגלית: ארז וולק). "הדורות הבאים", סיכם פסואה – אחד הגרפומנים הגדולים בהיסטוריה, כן? – "רוצים שנתבטא בקיצור ולעניין".

אמת, ובכל זאת יש מקום לטניסון כזה. הקאנון הוא מפה, לא אפליקציית ניווט. ויש עוד זמן להישכח ולהיזכר, להיאבד ולהימצא, אלף פעמים ואחת. ואף לאבודים ביותר הזכות להתנחל בלבבות ולהישגר על הלשונות. לעיתים זה משורר שהיה נודע בשעתו ונשכח במרוצת השנים, ולעיתים משוררת שפרסמה שני שירים בסתיו 1964 ונעלמה מהנוף. אנחנו נקשרים לשירה באופנים נפשיים ורגשיים ושכליים ודתיים וטקסיים העולים במידה רבה על כל בחינה אובייקטיבית חיצונית שלה. אנחנו קוראים כקוראים, לא כשופטים. אסור שנקרא רק כשופטים.

לכן המסות שלפניכם לא נועדו לשקף קו מערכתי כלשהו – איזה מעשה זך בפוגל – אלא המון קווים פרטיים, וקטורים. מן הסתם גם איננו מתיימרים (משימה בלתי אפשרית) להקיף את כל הנשכחים הראויים ליום זיכרון. לא נכללו כאן, למשל, אריה זקס ובת־שבע שריף, וגם לא עזרא אוריון, שאם וכאשר אעמוד על סף מוות, לא אדקלם את "שמע ישראל" הנפסד אלא את שירו המושלם: "שְׁמַתִּי אֶבֶן עַל אֶבֶן – / עֲבְרוּ חַיִּי".

בגיליון תמצאו ריאיון היסטורי שערכה שני פוקר עם סיגלית דוידוביץ, לצד שירים שכתבה בשלושת העשורים מאז נאלם קולה; מאמר עקרוני של גל עזרן שמטרה את שמו של המשורר־הלוחם איתן איתן, ושופך אור יקר על מלחמה ושולם בשירת "הכנעני האחרון", לצד שירים מעיזבונו בפרסום ראשון; ומאמר של נדב נוימן על האור והחושך בשירת רנה שני, שהייתה משוררת מחפשת והפכה לגוראית מוצאת. תמרור אזהרה לכל המחפשים.

כדי להיפתח לאובססיות שלא היינו מעלים בדעתנו, אף הכרזנו לצורך הגיליון המיוחד על תחרות נושאת פרס (בעילום שם כמובן. הפרס היחיד שמכבד את בעליו הוא הפרס־בעילום־שם). הומטרנו בעשרות מסות זכרות, עניין משמח כשלעצמו, וכשפתחנו את מעטפת המייל גילינו שאת המסה הזוכה כתב לא אחר מדרור בורשטיין. בורשטיין בדה מליבו אגודת סתרים המקדשת את שירת עוזי בהר, ואת הפרוזה הנפלאה שלו מלווים שלושה שירים בפרסום ראשון מעיזבונו המשורר. שתי מסות נוספות מהתחרות שבחרנו לפרסם, מעין מקומות שני ושלישי, כתבו אורי שגב ונוית בראל. שגב כתבה על שיר אחד יפהפה של שם העט הנשכח דליה פלח, ובראל על המשורר הגדול (בטיב שירתו וברוחב יריעתה) משה סרטל – הנביא הנחבא אל הכלים.

שלמי תודה לענת ולשירה איתן, ולדניאל בהר, על שפתחו בפנינו את דלתותיהם ואת אוצרותיהם. תודה גם למכון גנזים של אגודת הסופרים, שומרי אוצרותינו המשותפים.

ובכן הינה הוא לפניכם, ספיישל הנשכחים. ומאחר שכבר ציטטתי מפסואה (לעד אצטט מפסואה), הינה עוד אחד, מתוך "חנות הטבק" ("מה עשיתי מן החיים?"), כרמל, 2006. מפורטוגלית: רמי סערי): "וְהַיְסוּדֵי הַלֹּא תִרְשָׁם, מִי יוֹדֵעַ, אִם אֶחָד".

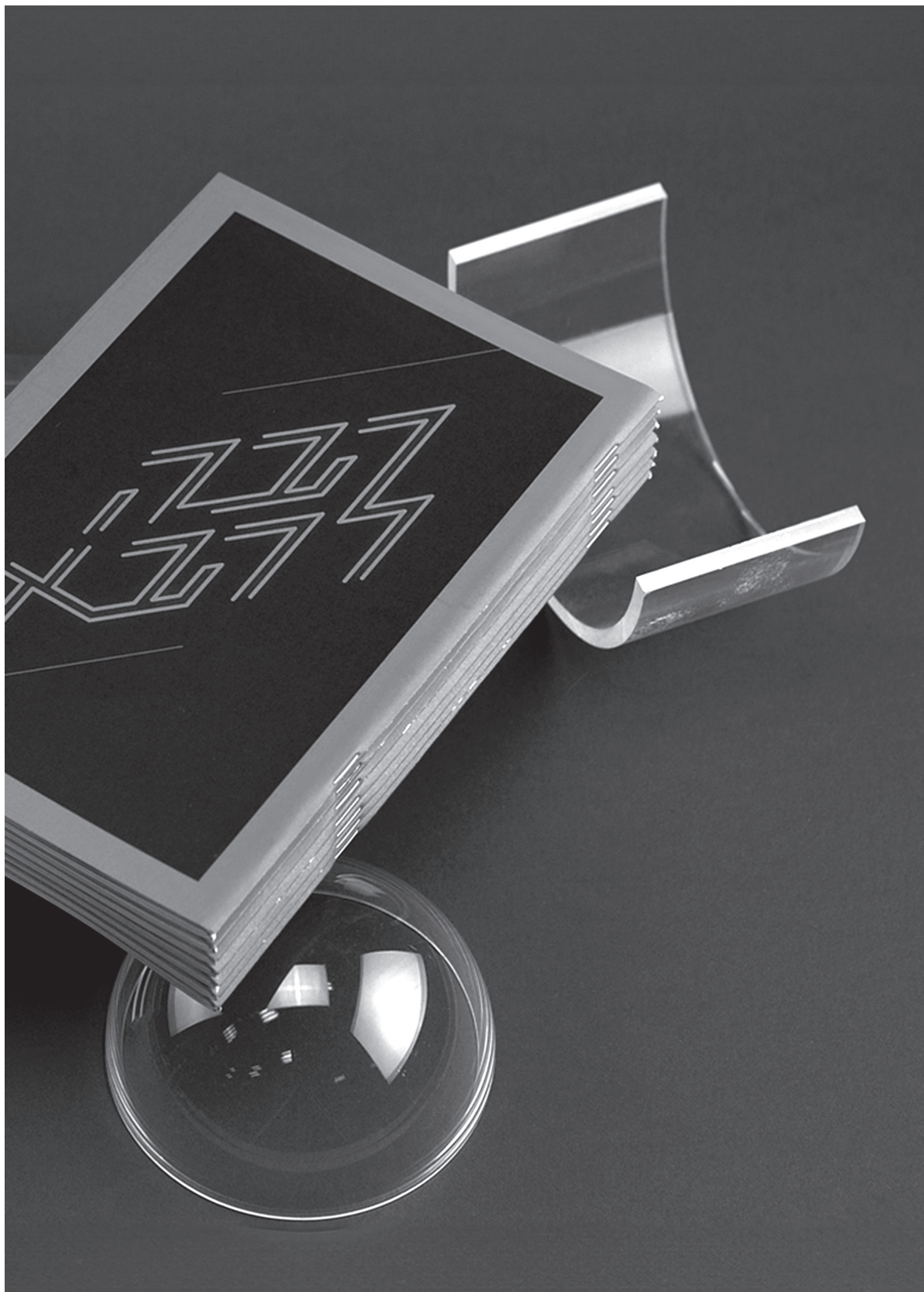
עודד כרמלי

את/ה כאן



עצם היש

8	שני פוקר	מעבר לזכוכית פנוי: ריאיון עם סיגלית דוידוביץ
18	סיגלית דוידוביץ	ארבעה שירים חדשים
22	דרור בורשטיין	העטלף: על עוזי בהר
28	עוזי בהר	שלושה שירים מן העיזבון
32	גל עזרן	בזמן בצבע דם ובמקום בצבע דם: על איתן איתן
46	איתן איתן	שלושה שירים מן העיזבון
50	אורי שגב	חזרה אל חברת הילדות: משהו על שירת דליה פלח
56	נוית בראל	עולם מלא או למה ל: על משה סרטל
68	נדב נוימן	ההיריון המיסטי של רנה שני



רוצה לקבל כל גיליון חדש של הבה להבא - עז הבית ונחינם?



פשוט לסרוק אותי!

לא לפחד מספרות ניסיונית!
לתת יד לאוונגרד!



מעבר לזכוכית פנאי: ריאיון עם סיגלית דוידוביץ שני פוקר

סיגלית דוידוביץ, ילידת 1958, היא סיפור מיוחד בשירה העברית. מסוף שנות השבעים עד אמצע שנות השמונים – בשנות העשרים לחייה – היא פרסמה שלושה ספרי שירה דקיקים, מתפקעים מברק וממקוריות, ואז פחות או יותר נעלמה. "נעלמה" זה אולי ביטוי לא מדויק. הספרות אוהבת להמציא לעצמה גיבורים "נעלמים", אך המציאות תמיד סבוכה הרבה יותר. בן אדם, כפי הנראה, לעולם אינו מרגיש שנעלם, אלא רק שהעלימו אותו. כך גם דוידוביץ, אשר המשיכה לפרסם עוד שירים רבים גם בשנות התשעים. רק לאחר השנים ההן התרחקה מן השירה מסיבות שלא תמיד קל לשחזר. התרחקה עד שהתקשתה לחזור; עד שמשימת ההתחקות שלי בעקבותיה נראתה לי בלתי אפשרית.

בכל זאת, לאורך השנים נשמר מעגל מצומצם של קוראים שעוד זוכרים אותה. זוכרים ומוקירים. אני נחשפתי לשירתה בעקבות אפרת מישורי, שקראה שיר שלה בשיעור באוניברסיטה. הופתעתי מהפואטיקה המעוררת: שירים חדים ולעיתים קרובות מכונסים פנימה, ולצידם שירי אהבה שהפנתה כמעט תמיד החוצה אל נמענת; שירים שכמהים לקרבה, אך גם שומרים על מרחק.

כשאני מספרת לה שאני לא היחידה שזוכרת אותה, שיש אנשים שיתרגשו לשמוע אם ידעו שאני משוחחת איתה כעת, היא אומרת שזה מחמם את הלב, ועם זאת נדמה לי שהיא מתקשה להאמין. כל מי שהגעתי אליו כדי לצוד פרטי תקשורת כבר לא היה בקשר איתה זמן רב, ולא היה לו מידע שיכול לסייע. רק בסוף ממש, בדרך-לא-דרך, נזרקה לאוויר איזו כתובת פוטנציאלית ברמת גן. הגעתי אליה, אך לא היה מענה. היה נראה לי שלא גרה שם מי שאני מחפשת, ובכל זאת השארתי מכתב. מתברר שלאקאן צדק, המכתב תמיד מגיע ליעדו – ויום אחד קיבלתי טלפון. פטפטנו קצת בעל פה. אחר כך בהתכתבות. בסופו של דבר נפגשנו בהרצליה, לא רחוק מביתה.

בעשורים שעברו כתבה דוידוביץ (במקור דודוביץ, מי שהוסיף את ה"ד" בשגיאת דפוס היה גבריאל מוקד) רומן שטרם ראה אור, וגם התמסרה ללימודי פסיכולוגיה ופילוסופיה באוניברסיטת חיפה. היא כתבה עבודת דוקטור על התפתחות שפה מרחבית אצל ילדים דוברי עברית, אך לדבריה לא הצליחה "להתחבר" לאקדמיה. הדוקטורט שלה היה אנטי-חומסקיאני ולא התקבל באהדה בכל החוגים. ניכר שלאורך השנים היא חשה מתח מתמיד בין הקריירה המקצועית שלה לפעילות השירית. ככלל, השיחה איתה מלאה בחרטות על החלטותיה השגויות לתפיסתה, ובכל זאת היא דואגת לשמור על אנרגייה של פתיחות, של אופטימיות ושל ציפייה להתחדשות: "אני מרגישה מאוד חיה וחיונית למרות הגיל". היא נולדה בשכונת יד אליהו בתל אביב, ובגיל שמונה עברה משפחתה לגור ברמת גן. בפגישה מתברר לנו שאומנם גדלנו בזמנים שונים, אך באותה סמטה. גם למדנו באותו בית ספר.

באחד השירים מספרך הראשון כתבת, "השירים מטפלים בי מגיל צעיר" – התחלת לכתוב שירה מגיל מאוד מוקדם?

לא, לא מאוד מוקדם. מגיל 13. 13 וחצי.

13 זה מאוד מוקדם. איך זה הגיע?

נראה לי שזה קשור למוֹך לספרות שלי. וזה שהתחלנו לנתח שירים. בבית היו ספרי שירה, הוריי היו אוהבי ספר ואוהבי שירה, אבל באמת, כשהתחלנו לנתח שירים בכיתה, התחברתי ורציתי לכתוב והרצון הזה הלך והתגלגל והפך לאיזושהי... הייתה לי איזו מוטיבציה להיות משוררת, להפוך למשוררת, לכתוב שיר אמיתי, ופשוט כתבתי. ואת כל מה שכתבתי הייתי מראה לאבא שלי, והתחלתי להיות מודאגת מזה שהקול שלי לא יהיה קול מקורי, כי ראיתי שכל מיני דברים מספרי שירה שקראתי ואהבתי התגנבו לשירים שלי. התחלתי להרגיש שהשירים הם לא שלי.

$\frac{10}{78}$

איזה ספרים למשל?

דליה רביקוביץ בעיקר, אני חושבת. אבל אז גם אבא שלי החרוב את עולמי ואמר לי: "השירים שלך הם שלי". הוא היה מעיר לי הערות והייתי מתקנת, ואני קרעתי את כל השירים שלי, את כל מה שכתבתי בגיל 13 ומשהו. מה שהתפרסם אחר כך זה שירים שנכתבו אחרי זה.

מתי התחלת לפרסם את השירים?

בגיל 17 התחיל לצאת כתב העת פרוזה, שלחתי להם כמה שירים שלי והם הזמינו אותי, ואני כל כך רציתי את זה שלא עשיתי את זה. תביני מזה מה שאת רוצה. לא יצרתי איתם את הקשר. שלחתי להם שיר שנקרא "החלילן מהמלין", זה היה שיר ארוך, והוא לא התפרסם, ואז איכשהו מפה לשם התחברתי לדוד אבידן והייתה לנו

איזו מין ידידות. הוא עודד אותי לשלוח לאקו"ם, שלחתי לתחרות המחברים בעילום שם וזכיתי. זה הפרס היחיד שזכיתי בו. הייתי בת 19. אחר כך, דרך דוד אבידן, הייתי בקשר גם עם גבריאל מוקד ועם כל החבורה שלו. זו הייתה חוויה מאוד משחררת ומאוד מפתחת וטובה. זה עשה לי מאוד טוב. ואז מוקד פרסם את הספר הראשון שלי, 'כתם'.

הוא גם פרסם את ספרך השלישי, 'מעבר לזכוכית פניי', שעוד נגיע אליו. אבל ספרך השני, 'עפר יקר', יצא בספרי־ת פועלים.

אני למדתי כמה חודשים במכללת אורנים, ונתן יונתן היה המורה שלי, ונתתי לו איזו אסופה של שירים לעיון, והוא הסכים לקחת. ואז קיבלתי מכתב מהוצאת ספרי־ת פועלים: "ספרך התקבל לדפוס". זה היה מרגש מאוד. בפועל זה יצא הרבה זמן אחרי המכתב, הם אפילו רצו ממני קצת כסף, לא הרבה כסף. וכל הזמן עבדתי על הקובץ של השירים שכתבתי אחרי, מה שאחרי זה נכלל ב'מעבר לזכוכית פניי'. והקובץ הזה התקבל בכל מקום, בפועלים, בקיבוץ המאוחד, אבל נתתי את הקרדיט לגבריאל מוקד, בטיפשותי, ופרסמתי אצלו. הרי זה היה הרבה יותר מרשים אם הייתי מפרסמת...

$\frac{11}{78}$

בקיבוץ המאוחד.

והיה לו איזה מפיק, מיכאל מנר, והם הוציאו לי את הספר עם שגיאות. המהדורה הראשונה והיחידה בעצם התפרסמה עם שגיאות, ואני דרשתי שיכניסו תיקונים, והרי זה כבר הודפס, אז מה שעשו זה שהדפיסו את התיקונים והדביקו בתוך הספר. והם עשו רק חלק מהעבודה, הם אמרו לי: "תבואי, תגייסי חברים שיבואו להדביק", ובאמת עזרו לי, אבא שלי עזר לי, אח שלי עזר לי, ועוד חברה שאחרי זה איבדתי. וככה הוא יצא. שמעתי שמועות שאנשים חשבו שזה גימיק, כדי לעשות את זה יותר אקספרימנטלי, יותר מושך. בלי שום ספק אפילו בפועלים זה היה יוצא בצורה הרבה יותר מקצועית, וזה היה צריך לעמוד בראש מעייניי.

בשנות החשעים הפסקת הפרסם שירים לצמיחות, מדוע?

זה לא ממש נכון. פרסמתי, אבל כתבתי הרבה פחות. הסיבה העמוקה, לא יודעת... כשאני מתחברת לכתובה זה ממלא אותי חיים. ואני רוצה להתחבר לזה יותר. איפה קונים ספרי שירה? אין בהרצליה חנות שמוכרים בה, וחושף מזה פעם היו כתבי עת. אז יש כתבי עת איפשהו?

כן. הם פשוט נמצאים בחמש חנויות ספרים בתל אביב.

אני צריכה להתפקס על החמש האלה.

בכל זאת, משהו הרחיק אותך מהכתובה?

המשכתי לכתוב לא מעט. ב-BA כתבתי הרבה, ואז כשהתחברתי ל-MA הפסקתי לכתוב. למדתי בחיפה, והייתי חיפאית הרבה מאוד שנים. כתבתי גם סיפורים, אבל איזו חברה קראה אותם והעירה המון הערות, אז זרקתי אותם.

זה נכון לומר שהיית מושפעת קצת מיונה וולך ודליה הרץ? אלה משוררות שקראת?

אני זוכרת שקראתי את יונה וולך בחנות ספרים. עוד היו ספרים שלה בחנויות, והייתה לי הרגשה מאוד מוזרה שאם אני אקרא אותה, אני אהיה מושפעת מדי. וגם האמת, אני... אני יותר אהבתי את דליה רביקוביץ. יש לי איזה קו יותר שמרני, אני חושבת.

אני מבינה שאת מחוברת יותר לדליה רביקוביץ, ועם זאת יש משהו בשירים שלך...

זה יותר סוג של יונה וולך בקטן, יונה וולך לעניים.

ביטוי טוב. אבל אני מחכוונת שהם פחות ברורים ומושיטים יד מהשירים של דליה רביקוביץ. זה לא שיפוט אלא פער סגנוני.

כן, הבהירות שלה, השפה שלה. היא פנומן. אבל את יודעת, אז היה מוסף רדיו לספרות, ודליה רביקוביץ סיקרה את 'מעבר לזכוכית פני', וואו, את יודעת. כמה שנים לפני זה אני אמרתי לאבא שלי: "אתה יודע, אני משוררת", והוא אמר לי: "עד שדליה רביקוביץ לא תגיד שאת משוררת, אז את לא". ופתאום היא סקרה את הספר בכזאת אהבה, בכזאת התפעלות, ואפילו הקלטתי את זה, הקסטה הזאת הייתה איתי הרבה שנים.

איזה עוד משוררים או משוררות קראת בצעירותך והשפיעו עלייך?

אבידן, נתן זך, דליה רביקוביץ כמובן, לאה גולדברג אפילו. ובגיל 22 התחלתי להיחשף לשירה אנגלית. ט"ס אליוט, קאמינגס, פאונד, באיזשהו שלב התחברתי לוואלאס סטיבנס, ואני חושבת שאני די מושפעת משירה אנגלו-אמריקנית.

13
78

מאיפה הגיעו כל הדמויות הללו בשירים שלך, וינסטון, סילבי, אוונס, ג'ני? זה גם מה שהזכיר לי קצת את יונה וולך. פגשת אותה, אגב?

הייתה לי חוויה די מדהימה איתה. הייתה מודעה בעיתון העיר שיונה וולך תופיע, אז היא יצאה עם המופע עם אילן וירצברג ושמעון גלבץ, ואני הגעתי והיינו בתוך האולם שניים, והיא עמדה על הבימה עם וירצברג וגלבץ, ופשוט העבירה ערב שלם לשני אנשים. הייתי בת 22, והיא אמרה: "אני רואה שיש ילדים בקהל". אבל לא העזתי לגשת אליה. את יודעת שזה שהשארתי לי את המכתב באבטליון [ברמת גן] הזכיר לי שאני הייתי מסתובבת לא רחוק מהבית של דליה רביקוביץ, וזה היה משהו מאוד טעון, ללכת... להתקרב... לא ממש הייתי סטוקרית, כן? לא עקבתי אחריה וזה. אבל להגיע קרוב. פעם הגעתי למקום שנתן זך היה שם, והשארתי לו איזה מכתב, ואז באוניברסיטה בשנה הראשונה, הוא לימד בחיפה... הוא חי עדיין?

לא, הוא מח לפני כמה שנים.

מה את אומרת? אני לא מחוברת. אז ניגשתי אליו, ואמרתי: "אפשר?" והוא אמר: "עכשיו אי אפשר שום דבר". וזה הרס אותי לשנתיים-שלוש.

הדבר הזה כמעט חרישי, אבל כפי הנראה היית בין המשוררות הראשונות שכתבו שירי אהבה לנמענת בעברית, דבר שהיום הוא יחסית נפוץ. האם זה משהו ששמח לב אליו באיזשהו אופן כשכתבת או כשפרסמת את שיריך?

אני לא הלהט"בית הראשונה. גבריאלה אלישע כתבה לנשים לפניי. אולי לא בצורה כל כך ישירה... אולי לא כל כך הרבה.

אני חושבת שזה באמת קשור לישרות. לצורך העניין גם חדוה הרכבי פרסמה ב-1985 (אותה שנה שבה יצא 'מעבר לזכוכית פניי') את הקובץ 'אני רוצה רק להגיד לך', אבל אלה לא שירי אהבה מפורשים.

בבסיס אני אדם עם המון אינהיביציות, אבל אני כתבתי את השירים האלה בתקופה שהחלקים היותר צבעוניים ויותר פרועים באישיות שלי היו יותר קרובים אל פני השטח. היום כל זה נמצא במקומות אחרים ויותר מתאימים מהרבה בחינות, מבחינת החיים בכלל. היו לי גם פרשיות עם גברים. אבל הגעתי לאיזושהי החלטה מושכלת שזה מה שאני. אהבת נשים. ואני צריכה לכבד את הבחירה הזאת. להשקיע בזה. נדמה לי שהיה לי הרבה יותר קל וטוב אם הייתי פשוט, אני לא יודעת אם זו הייתה אופציה עד הסוף, נגיד מתחתנת, יולדת איזה ילד או שניים, ואת כל היתר עושה מסביב או אחר כך, איכשהו. זה היה מקל. אפילו מישהי אמרה לי: "היו סולחים לך אם היית מתחתנת". אפילו אם זה לא היה מצליח. אפילו אם היו גירושין.

מה הכוונה "היו סולחים לך"?

בקהילה המקצועית. בשעתו זו הייתה בעיה. רובי שונברגר [משורר ופסיכולוג], למשל, שחרר שירים בצורה מאוד מושכלת, בזמן המתאים, הוא ידע לשמור על עצמו היטב כמו שצריך. ואני הרבה פחות. באמצע הקלינית יצא 'מעבר לזכוכית פניי', בחופש שבין שנה א' לשנה ב', ואחד המורים ייעץ לי לא לפרסם. אבל לי הייתה איזו תחושה שאם אני לא אפרסם, אני אאבד את השירה, שזה היה קצת היסטורי.

הוא ייעץ לך לא לפרסם כי?

כי זו בעיה. כי כשאתה נחשף למטופלים, אתה צריך להגן על האני המקצועי שלך בזמן ההתגבשות שלו.

אז כשאת אומרת שזו הייתה בעיה בקהילה המקצועית, את מתכוונת בעצם לקריירה האקדמית שלך, לעבודה שלך כמטפלת ופסיכולוגית?

$\frac{15}{78}$

אני חושבת שזה הקשה גם על הקבלה שלי וגם עליי. זה נתן לי הרגשה שאני חשופה מדי. אולי זה השפיע גם מצד הספרות. כי בסופו של דבר נשארתי בשוליים.

החשיפה זו נקודה מעניינת. כי יש משהו בשירים שלך שנוחר מאוד מוצפן.

כן, יכול להיות שזה קצת שלי.

דמות האם חוזרת שוב ושוב בשיריך.

אימא שלי הייתה המבוגר האחראי בבית, רק אחר כך הבנתי שזאת הייתה חלוקת התפקידים. אבל בשירים נראה לי שזה קשור לזה שהייתי מטופלת, והקשר עם התרפיסטית שלי היה מאוד משמעותי ומאוד טעון ליבידיאנית.

אני רוצה לחזור לתחילת השיחה שלנו, למורה לספרות הזאת. את זוכרת אותה?

אם אני זוכרת אותה? כמובן. היה לי איזה עניין עם מדעים וטכנולוגיה, ובגלל זה למדתי חמישית ושישית בבית ספר להנדסאים באוניברסיטת תל אביב, והיא לימדה שם. היא הייתה קטנה כזאת, אני זוכרת איך היא הייתה נכנסת, איכשהו היא הייתה מעמידה את כל הגברברים האלה על הרגליים ושולטת בכול ביד רמה. היא לימדה אותי בחמישית וגם בשישית. אני חושבת שזה קשור לחיבור אליה. אני שמתי לב שהרבה מהחיבורים היותר חיים ואנרגטיים, אצלי באמת קשורים לזיקה לנשים. אבל אני לא יכולה להתכחש, זה עולה לי בבריאות, שהיו לי גם אהבות לגברים.

זה מעניין, ההבדל הדורי. נדמה לי שאז הרגשת שאת צריכה להכריע, והיום זה יותר מקובל גם לא להכריע.

היום זה הרבה יותר נזיל. ההגדרה התרחבה, והיא כוללת הרבה יותר דברים, יש מגוון, יש וריאציות. יש משהו קצת סגור וקלאוסטרופובי בחברת נשים בלבד. מבחינה חברתית, לא בקשר עצמו. אני לבד. אני הרבה שנים לבד. אבל היו לי קשרים מאוד ארוכים. אני חושבת שאני שילמתי מחירים על הבחירה הזאת.

את חוזרת על המילים "בחירה" ו"החלטה". את מרגישה שזו הייתה בחירה?

האמת, בחוויה הבלתי אמצעית היו שנים שהייתי משוכנעת שאני הולכת אחרי הרגש. אבל במבט לאחור אני תוהה. אולי זה הגיל. בכל זאת היה משהו, ההתנסויות עם נשים מילאו אותי בחיים. אני סבלתי בגיל ההתבגרות המאוחר מאיזה דיכאון, ואחרי שהייתה לי התנסות עם מישהי זה פשוט נעלם, הדיכאוניות, ההתעסקות המורבידית שלי. זה פשוט היה מרפא.

השירים החדשים שלך שהגשתי לי, אלה שכתבת בשנה האחרונה,
כולם ממוענים לאישה או לאהובה. קשה לא לראות שהנמענת היא
דבר עקבי ומחולל בחוץ השירה שלך. היום היית רוצה אהבה?

כולם רוצים, לא? בטח שכן. אבל נראה לי שיש לי סיכוי לא רע
להמשיך להזדקן ככה. מה אני יודעת.

-

ה
ב
ה

ל
ה
ב
א

-

שני אפיגרמים

*

לְשׁוֹנְךָ זְקִית,
אֶצְבְּעוֹתַיִךְ צְפֵּעוֹנִים.
סֶפֶל הָרוֹשׁ הַתְרוֹקוּ
וְהַחֶפֶשׁ קָרוֹב.

*

הַסְפִּירִידָה,
גְּנֵבֶת, חֲמֻקָּנִית.
הַחֲזִירִי אֶת הַכֹּד
וְאֶעֱנֶד לְךָ עֲגִילִים שֶׁל קֶצֶף גְּלִים.

באותו ליל

בְּאוֹתוֹ לַיִל דְּמֵדוּמִים לֹא יִשְׁנָתִי.
דְּבַרְתִּי עִם עֲצָמֵי לְלֵא הַפֶּסֶק,
נוֹטְרֶת אֶת יוֹנֵי הַלְּיָלָה,
חֲגוֹת סְבִיבִי.
קָרָאתִי לְאַחַת קָרָאתִי לְשִׁנְיָה
וְשֵׁם הָיִית.
זוֹהַרְת וּמְנַצְנֶצֶת.
חֹבֶקֶת אוֹתִי,
מֵהָר כֶּכֶל הָאֶפְשֶׁר,
אֲבָל אֵיפֶה נְתִיבָה וְנִפְרָץ
אֲנִי תוֹהָה, לְמָרוֹת
שְׁאִין כָּל שְׁאֵלָה.
רַק אֶת וְאֲנִי.

לאהוב אותך עצמך

השלה שלי.
 שפתי המעינות.
 אני לוגמת אור
 ועלי לומר -
 אבוי, נפגעת קשה.
 אף ודוי מבפנים אומר לי
 אני אוהבת אותה לא פחות.
 הו יקירתי התזזיתית,
 הקלף הזוהר שלי,
 מולך בערפל מוחשי כאפר.

-

ה
 ב
 ה

ל
 ה
 ב
 א

-

19
 78

המנון איתך

הבקר הזה הוא
 עיני פוכבים.
 את בי ולבי אפר.
 אני נוסעת, חוזרת
 לעיר געגועים.
 השיר הזה הוא
 פחד, הוא בכי,
 זה לא שתנה.
 זה לא יגמר.
 שלום למים ערים, שלום
 שמים ערים,
 אנחנו כאן,
 ערות לתמיד.





העטלף

דרור בורשטיין

כמה ימים אחרי הקמת אגודת עוזי בהר התחילו החברים בה להיפצע, לאבד את מקום עבודתם, ללכת לאיבוד, להתגרש, להישרט, להישדד. טיסות חזור בוטלו ונשארו רחוק. מכוניות עצרו בחריקת בלמים, ונהגים יצאו בקצף. ולא הבנו מדוע אנו, שכל מטרתנו לשמוע ולשמור את שירתו של המשורר הישראלי שהחשבנו לנפלא מכול – מדוע התאנה לנו כך הגורל. מלחמה פרצה. נפגשנו כדי לקרוא שיר אחד של עוזי בהר – תמיד במקלטים ברחבי הארץ, תמיד בימי שישי מוקדם בבוקר, תמיד ישבנו במעגל, ומישהו מסר עותק משוכפל של שיר אחד ויחיד של עוזי בהר, היינו עוד בתחילת הדרך, ואחזנו בספרו הראשון 'פרטים' מ-1980. ומישהו היה פותח ומצטט שורות של עוזי בהר, למשל,

לְרֵאוֹת שְׁעָרָב בַּחוּץ וּמְנוּחָה בְּכָל הָאָרֶץ –

ומישהי אחרת השלימה מן הזיכרון או מן הדף או מן הספר:
...וּלְבִקֵּשׁ לִי מְקוֹם כְּלִשְׁהוּ שְׁיִהְיֶה רְחוֹק, רְחוֹק מִפֶּה.

כולנו ביקשנו לנו מקום כלשהו שיהיה רחוק, רחוק מפה. לא, לא היה מדובר בהגירה, לא היה לנו לאן ללכת. לא יכולנו לצאת או

להרחיק, היינו כולנו כבולים למקצועותינו או למצבנו הרפואי או לחתולינו או להורינו הקשישים המשתעלים בלי הרף, והבטנו מן החלונות המדומים במקלטים שבהם התאספנו, וראינו שְׁעָרָב בַּחוּץ וּמְנוּחָה בְּכָל הָאָרֶץ – אך לא, להפך, כמובן, שוב השתוללה מלחמה ואלפי פליטים נדדו מבתיהם, ורבים נהרגו, וכל אלה לא ביקשו להם מקום רחוק, אדרבה, רק את הקרוב רצו לעצמם, את הבית, לשווא. ומישהו אמר, "לראות שערב בחוץ ומלחמה בכל הארץ". ואחר ענה לו, "ולבקש לי מקום כלשהו שיהיה קרוב, קרוב לפה". נופפנו בספר הדק 'פרטים' כבמניפות, החום במקלט היה מעיק, ולא היה שקע חשמל לנעוץ בו מאוורר. ומישהי אמרה ששיר הפתיחה של הספר 'פרטים' אומר "מנוחה בכל הארץ" ובד בבד אומר "מלחמה בכל הארץ" ואומר "מלחמה בכל העולם". זהו הצופן הפשוט של השירה הזאת, בהר אומר "ערב" ו"בחוף" ו"מנוחה" ו"רחוק", אבל מתכוון גם לומר "בוקר" ו"בפנים" ו"מלחמה" ו"קרוב". מה מצאנו בשורות האלה, בספר הזה המלא שורות שקטות, מובסות וחיזורות? אולי מצאנו את השקט המובס החיזור של קיומנו במקום הזה. אולי מצאנו בו את אי-שמחתנו. ומישהו אמר, אחת ממטרות המלחמה הלא-מוצהרות היא השמדת השירה ופגיעה אנושה בתשתיות של השירה. במחיר של פצצה אחת אפשר להקים מאה בתי הוצאה לספרי שירה ומאה חנויות ספרים לשירה, אמרה מישהי שעיסוקה היה הנהלת חשבונות זעירה. מישהו אמר, הייתי מקים חנות ספרים, והיו נמכרים בה רק ספרי שירה, לא, רק ספרי שירה עברית, לא, רק שני ספריו של עוזי בהר. 'פרטים' ו'מחזור פתוח'. זה הכול, חנות ובה חלון זכוכית ושני קירות, שני ספרים, ספר לקיר, וקיר אחד ריק. רצונך בספר אחר, גש לסטימצקי. 'פרטים' היה לנו מעין תנ"ך שיצא מהאופנה, שמעולם לא היה באופנה, ומאמיניו נטשו ברובם. מילים כאלה, שנכתבו בפריז, דיברו כמו מפינו:

מְנַהֵג יְלָדִים מְקוּמִי
 אוֹסְפִים עֲלִים שֶׁל שְׁלֶכֶת [...]]
 לְהָרִים בְּשִׁמְחָה וּלְהָרִאות לְמִישֵׁהוּ

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

ורצונו של המשורר הוא "לְהִתְחַלֵּף אִתָּם", לא רק להחליף איתם, עלים אלא להחליף חיים, להיות ילד פריזאי שידי מלאות שלכת, והעלים צומחים מאצבעותיו כמו מקצות ענפים בסתיו. קראנו את השיר הזה במקלטים ברמת גן וביהוד ובפתח תקווה ובגבעתיים, מקלטים ציבוריים שלא הייתה בהם שלכת ולא סתיו, תמיד שררו בהם מחנק ואבק ובטון. מה יכול לעשות אדם שיוצא ממקלט כזה ונוסע לפריז לשבועיים, "עִם עֵיפּוֹת שֶׁהוּא לֹא יִכּוֹל לְהִרְדֵּים", מלבד לרצות "לְהִתְחַלֵּף אִתָּם", עם הילדים האלה? הוא נותן להם שיר בעברית תמורת עליהם. והרי אפילו את זה אינו יכול לעשות. אם ייגש אל הילדים, יברחו מפניו. הוא יכתוב שיר שרומז לרצונו להיות הם, לאחוז בשלכתם. והוא יודע שהדבר לא יינתן לו, שלא יאחז בשלכת ושלא ייוולד שנית בפריז; הוא רק יכול להכיר בעייפותו שאין להרדימה, אבל הוא אינו מוותר על העייפות הזו, הוא חי ועובד עם מה שנושר למרגלותיו. לא נופתע, אמרנו במקלט הציבורי בגבעתיים, אם ינשור בעצמו וייאסף, צפוד ומכורכם, מן המדרכה ליד הנהר. אולי ינשור ישירות לנהר וינשא מי יודע לאן. לאן נשפך הסן? לא חשוב. אם הוא יהיה עלה יבש טובע, על זה ייכתב השיר, אמרה מישהי, זה מה שלמדתי ממנו. בתוך המים והסחף, כבר טבועה לגמרי, אני אכתוב על מה שיהיה שם. תלושה ויבשה כמו שאני. אני אנסה, הוסיפה. ניסיתי, הוסיפה, בינתיים לא הצלחתי, הוסיפה.

בכל שבוע הייתה נחתת איזו מכה, בכל יום שישי הייתה מגיעה מישהי בגבס או בראש חבוש או בדמעות, או שהספר 'פרטים' בידה, כולו רטוב והרוס אחרי שיטבה לקרוא בו על החוף ביפו ועלו המים ב"תְּנוּעָה גְּדוֹלָה וְשִׁלּוֹה שֶׁל יָם" והציפו אותה ואותו. והיינו מדברים בספר ובמשורר ודנים בשאלה אם ראוי שנזמין לאחד ממפגשינו. לא ידענו עליו דבר. היה זה בימי טרום-מרשתת. מישהי טענה כי הוא נשוי או היה נשוי או עומד להינשא לסופרת רונית מטלון; אחר אמר ששמע ממישהו כי עוזי בהר עובד כעורך לילה בעיתון הארץ; אחרת טענה כי הוא בכלל גר בפריז; אחר אמר שלדעתו אין כלל אדם כזה, וכי עוזי בהר אינו אלא שם עט, ואת שיריו

כותב מישהו אחר. מישהו אמר שהוא ראה אותו לפני שנים לצד
 יהושע קנז בפריז, יושבים ושותים מים בבית קפה ופונים לרחוב
 ומתבוננים בעוברים ושבים ולא מוציאים מילה. "מילה הם לא
 הוציאו", הוא אמר, "ארבע שעות ישבתי לא רחוק וצפיתי בהם".
 כמה שירים שלו, אמרה מישהי, עוסקים בדיוק בזה: המשורר כבר
 קם והלך, והחדר נשאר נטוש, ותודעה שכמו הושארה שם כמו
 גשם שיורד אחרי שהענן כבר הסתלק עודה צופה בהתרחשות,
 ואנו יודעים שגם היא תתפוגג עוד מעט, ונישאר לבד. השיר הוא
 הרגעים האחרונים שלפני רדת הלבד, היא אמרה, והתקפלה לתוך
 כיסא הפלסטיק הלבן.

"עֲקֹשׁ עַל לֹא־פְלוֹם בְּגִבֵּי הַמְּפָנָה לְחֶדֶר / בְּפָנֵי הַדְּבִקוֹת בְּקִיר",
 קראתי מהדף ששכפלתי. הפנים דבוקות בקיר ממש, לא רק מביטות
 בו מקרוב. הוא הולך ונספג ונדבק, הולך והופך למאובן בעוד השיר
 מתפוגג. מי שיבוא לשם בעוד אלף שנה, ואולי כבר למוחרת, ימצא
 איש־קיר. סיד הקיר יפעפע אל העצמות. הוא מתעקש להיות כאן גם
 במחיר ההתאבנות, אמרתי והצגתי לראווה את ידי המגובסת. הוא
 מתעקש והשיר מתעקש. עוזי בהר ידע, אמרתי, שהשינוי היחיד
 האפשרי כאן הוא ההפיכה מחי למאובן. לא, אין טעם להזמין אותו
 למקלט, וגם אם נמצא אותו ונעז להציע, הוא לא יבוא, וגם אם
 יבוא, על מה בדיוק נדבר איתו? לא, נניח לו בספריו, לא נזהם
 אותו בחקירותינו ובקריאותינו העילגות ובווריאציות שאנו מרשים
 לעצמו לערוך על שיריו שבוודאי יצערו אותו. אם למדנו משהו
 משירתו, הרי זה לא לפעול מכוח הרצון, לא ליזום, להניח לדברים
 להתרחש ולשמוח באי־התרחשותם. לשבת בבית קפה ולא לקום;
 "תְּחַלֵּת אֶסוּף הַכְּסָאוֹת סְבִיבִי / יִהְיֶה לִי אוֹת, פְּתַח לְהִכָּרֵם דוֹחֵק /
 לְקוֹם". אם לא יאספו את הכיסאות, הוא יישאר שם בלילה, לנצח,
 אמרנו והבטנו סביבנו. אבל הוא תמיד חוזר הביתה לבסוף, אמרה
 מישהי בבדל תקווה, כמו בניסיון להצילו, "עוֹלָה וּמוֹנָה / אַחַת
 לְאַחַת אֶת פֶּל הַמְּדַרְגּוֹת". ומישהו קם, הניף קב הליכה ואמר, כן,
 הוא חוזר הביתה והוא עולה במדרגות והוא יוצא מהבית וחומק
 לרחובות, עוזי בהר הוא התלמיד שברח בהפסקה מבית הספר ולעולם

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

לא חזר לשיעור, חמק מבעד לסורגים, כל כך רזה הוא שלא היה לו צורך לעקם את הסורג, או לנסר את הסורג, כמו ציפור חצי חולה הוא חמק מהכלוב. הוא לא התלמיד המצטיין ולא התלמיד המרדן ולא התלמיד הזקן ולא התלמיד־חכם ולא התלמיד המתחכם ולא התלמיד הנכשל תמיד; עוזי בהר הוא התלמיד שברח. הוא כבבואה רגע אחרי שעזבה את משטח הראי, אמר וידיו התהדקו על קב ההליכה. כי כל העולם הוא כך, והוא שואף אל מצבו של העולם. מה מציע עוזי בהר, אמר בעל הקב, הוא מציע לנו את המשורר־פְּאֶחֶד־הָאָדָם. זה הכול. וכל שירה שאינה כזו היא יוהרה מתועבת, כלומר אינה שירה. היא יוהרה כי היא מכריזה, "אני יכול לכתוב ככה ואתם לא". השירה אינה תואר אצולה כי אם "מְשֻׁמָּרֶת שֶׁל אֹר", אם לצטט את משוררנו, ואלו שלוש המילים החשובות ביותר על שירה בשירה העברית, אמר, וכולנו אמרנו, "נכון", אף על פי ששמענו אותו אומר זאת כבר אלף פעמים לפני כן. כולם חולקים באור, ידענו שיגיד עכשיו, כולם חולקים במשמרת. כולם גם אתם. המשורר הוא האיש המצית גפרור למעשן שאין לו אש, זה הכול. עוזי בהר הוא המלאך השקט שלנו, ורק רעש השירה כיסה על קולו. רעש השירה, אמר בעל הקב, אני בפירוש מדבר על רעש השירה. השירה שאינה רעש השירה אינה אלא "מְלַח עַל פֶּת אֶחְרוֹנָה", ציטט מהספר 'מחזור פתוח'. כל שיר שמציע פחות מהמלח הזה הוא רעש השירה, ובו יש לחשוד, אמר, והעביר את מבטו על פני כולנו בשפתיים חשוקות ואמר, אני לא מרגיש טוב, אני עומד להתעלף, והתעלף על קבו.

נופפנו עליו בספרים הדקים עד ששבה נפשו וזחל אל פינתו, ומישהו כתב על הלוח במקלט, ששימש לשיעורים בזמן מבצעים ומלחמות, בגיר לבן, "אֲדַע לְהַנִּיחַ הַצֵּדָה כֹּל הַבְּהוּב שֶׁל רְצוֹן לְצֵאת", וכמו בתגובה לפסוק התחילה מישהי לבכות והלכה לפינת המקלט ואז קמה ויצאה מהמקלט, ורצתי אחריה וקראתי לה ומסרתי לה את העותק שלה של 'פרטים' ששכחה מאחור, וחזרתי למקלט ועמדתי והבטתי בחברי האגודה העלובה הזו, ובעודי "טוֹמֵן אֶת יְדֵי בְּפִיסִים", ובעודי "סוֹקֵר / מְחַדֵּשׁ אֶת הַחֶדֶר" היא המשיכה ללכת ועברה מעל ראשינו,

ושמענו את קול צעדיה המהירים, כשהלכה מהר מהמקלט בגבעתיים לכיוון תל אביב, הגם שביתה היה ברמת גן, ובחוף "בַּא הַלִּילָה / מְתַנְשֵׁם כְּמוֹ אֲחֵרֵי מְרוּצָה", והיא הלכה במרוצת הלילה הזאת, הרוח החמה דחפה אותה כאילו היה גופה האוחז־בספר מפרש, והבליחה בה הידיעה שעליה למצוא את כתובתו של המשורר שלנו ולעלות במדרגות ולדפוק על דלתו ויהי מה, לומר לו משהו, היא לא ידעה מה לומר, אבל קיוותה שכשתיפתח הדלת תדע מה לומר, ואולי רק תחבקו ותמסור לו את ספרו ותלך. הספר שביתה היה נפוח אחרי שטבע, אבל היא תיתן לו את הספר כדי להבהיר לו שיש מי שאוחז בספר. הגם שליבה ניבא לה שהידיעה שיש מי שאוחז בספר תהיה למשורר מביכה, ולמרבה האבסורד כלל לא משמחת, היא ידעה שאין ברירה, והיא מצאה טלפון ציבורי והתקשרה לחברה שהכירה את העורך של אחד מספריה של רונית מטלון וביררה את הכתובת, והתברר לה לבהלתה שהיא עומדת ברחוב מקביל לרחובו, ובין שני בניינים ראתה חלון מואר אחד, והיא חשה, והתברר שצדקה, שזהו חלונה של המשורר שלנו, וצעקה לפתע מרחוק, "עוזי!" ושמעה מרחוק, "מה?" והיא עברה בין הבניינים ונשרטה מסורגים עקומים, וחתולים סמרו עליה, ויצאה בין הבניינים ופחי האשפה וראתה אותו, כאילו יצא משירו "קיננו", יושב ו"שׁוֹמֵעַ רִדְיוֹ עַל הַמְרָפֶסֶת" - ואחר כך, כשישבה לצידו על המרפסת, והוא הנמיך את קול הרדיו והצביע על עטלף שהגיח מתוך דלי בקומה השלישית, "פֶּה תָּמִים לְמַרְאֵה", דימתה שאמר, עף לרוחב הבתים. הוא העביר את כף ידו הבהירה במעוף מרצד כרודף אחריו או מחקה את מעופו. העטלף הזה יכול לעקור מכאן בלי הודעה לכל מקום שירצה, אמר לה, אבל הוא נשאר. הוא נאמן ללילה, נאמן להיפוך הזה שהוא מנת חלקו. הוא לא שאל אותה מי היא ומה היא מבקשת ומדוע נקשה על דלתו בשעת לילה מאוחרת וספרו בידה. מהספר התעלם כאילו לא ראהו. הוא הכין להם כוס תה וקירב אליה את הדבש, והם האזינו קצת למוזיקה ברדיו ועישנו, ואחר כך הוחשכו גם פנסי הרחוב, והוא העלה בגפרור אור נר על שולחן המרפסת ונכנס לדירה, והיא נשארה שם לבדה וקראה קצת בספר הלח עוד.

בדיוק כאן

אנשים נאספו ונבאו – כל אחד
כמו מרגל עדין לטפוס
בחדר המדרגות שלו.
אבל כלם קרובים לה, והיא בלבוש פהה
מקימת בשבילם חזות שלמה-יותר,
מעין עידוד.

לפעמים במהלך הערב היא יוצאת
למרפסת (הסגורה), מדליקה סיגריה,
יושבת לדבר עם מישהו שרק קצה פניו נראה,
מקידה רגל משפלת.

ינואר, חרף מטלטל זגוגיות. צמרות עצים מוארות,
רוח מערבבת אויר מעל גנה צבורית.

מישהו צעיר נרדם על הספה,
בישיבה, ידו האחת פשוטה הצדה.
לשעמום נפח מצטנע.

נחיתות פתאומיות

נחיתות פתאום

בזו אחר זו -

מעוף נוחת אלכסונית מלמעלה ומעוף חוצה הישר מהצד. שתי הצורות בעץ עקשו.

ומכונת הכביסה - היא

עוברת עקשו לשלב הסחיטה,

מגבירה מהירותה בצפצוף גובר חד -

הדירה בלה מתרוממת, מטוס סילון.

מדהים מה עושים היום מכשירי החשמל.

רק שבע שנות תוחלת חיים, אומרים לי.

-

ה
ב
ה

ל
ה
ב
א

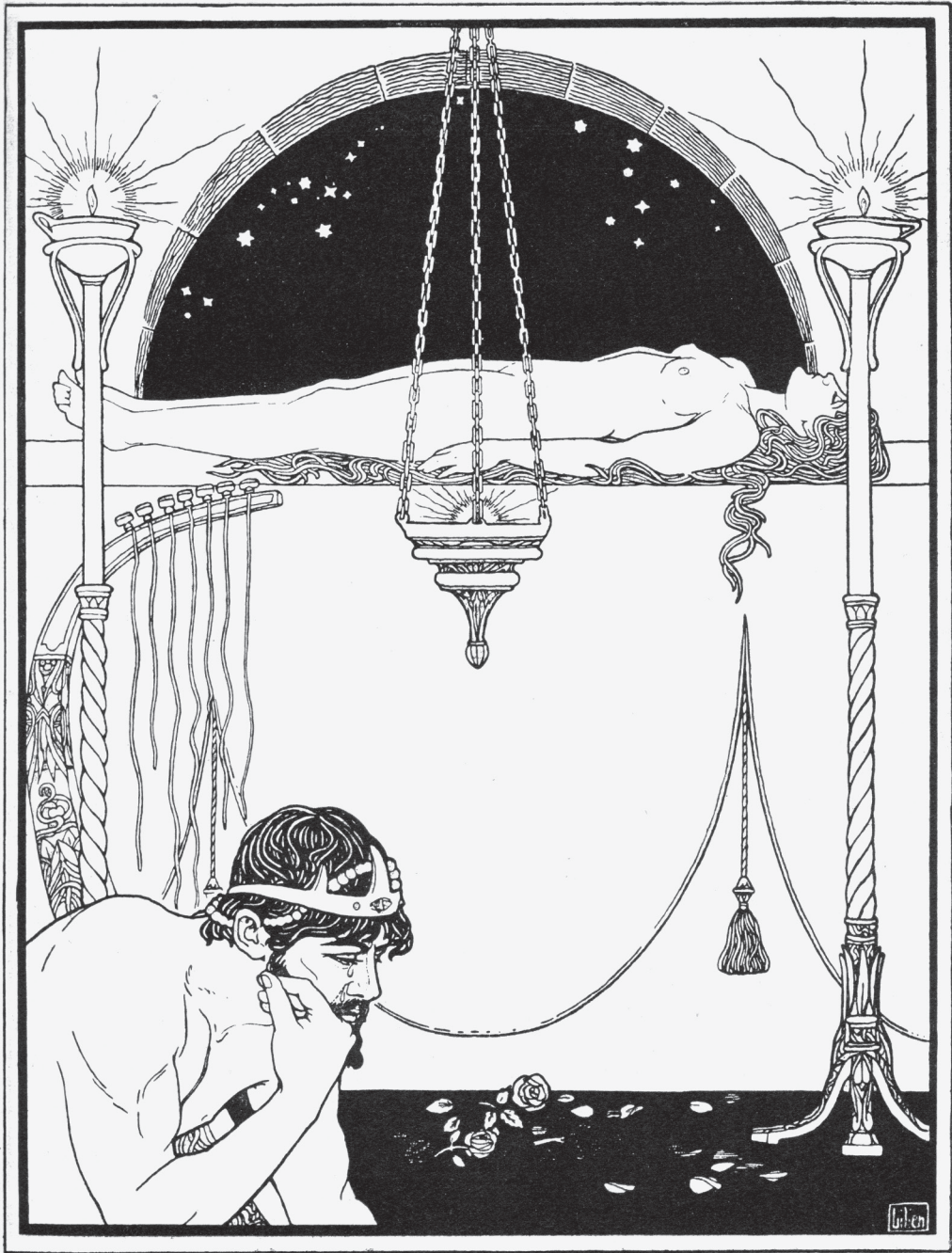
-

אחרי המקלחת

אָרִיחַ רוֹפֵף נֶקֶט, אַחַר כֶּף שׁוֹב,
אוֹר בְּפֶתַח חֶדֶר הָאֲמִבְטִיָּה:
דְּנִיָּאל מִתְנַגֵּב שָׁם.
הוּא לְבָדוּ, עִירָם, אוֹלֵי מְבָרִישׁ אֶת שְׁעָרוֹ,
מְעַמֵּיד פְּנֵי חָם בְּרֵאִי.
וְהַעֲנִים כְּמוֹ שׁוֹאֲבוֹת אֶת דְּמוּתוֹ הַלְּאָה:
לְהַשְׁתַּרֵּף בְּמַדְרֵכָה תוֹף דְּבוּר עִם חֲבֵרִים,
עִם חֲנִיּוֹת בְּבוּדֵגְרָאנְקִי,
אַחַר כֶּף בְּמַפְלְסֵי גוֹהַעִיר;
לְהַקְשִׁיב בְּשֶׁקֶט כְּשֶׁהֵם מְדַבְּרִים.
הַגִּיל, הַבְּגָדִים, הַ"שְׁלוֹם" הַחֲטוּף לִיד הַדְּלָת -
טָקֵס הַהֶסְתַּלְקוֹת נְחוּץ.

אֲנִי נִשְׁאָר, קוֹרָא אֶת "חֲלוֹם לַיִל קִזָּץ".

הֵם בְּנֵי 14, מְעַשִּׂים לְעֵנִינָם,
בְּמַכְנָסִים שְׁמוּטִים, עוֹבְרִים עַל פִּי מְדוּחִיָּהֶם.
צְלֻזְלֵי טַלְפוֹן חוֹזְרִים בֵּינֵיהֶם -
לְאֵן הוֹלְכִים, מִי יְבוֹא... סְרוּב יָכוֹל לְהַתְרַכֵּף.



**בזמן בצבע דם ובמקום בצבע דם:
אפשרות שנויה לקרוא את איתן איתן**

גל עזרן

לאהרן שלום

בחسد האל חזרתי בריא ושלם. על פי הופעת "קשת" (תוכנה, בימים אלה, איכזב אותי קשות) אני מבין שאף אתה. האם נקטת איזו יוזמה? לפחות תכנון מוקדם של יוזמה. הימים עכשיו הם ימי תחילת העינין העברי וכל יום שעובר מניח לעינין לחמוק ולהתערפל.

באמצע השבוע (עדיין אינני יודע באיזה יום) אהיה בת"א להסדרת "מלך אסור ברהטים" אצל "הקיבוץ המאוחד". כתוב, או צלצל, לאן עלי לפנות כדי לתפוס אותך.

יש איתי תוכניות גדולות במישורים שונים. אם תבוצע אחת מהן, יהיה טוב. ברור שאם לא נעשה כלום – לא יבוצע דבר. אם ננסה לבצע – יש כל הסיכויים דווקא עכשיו.

- איתן איתן לאהרן אמיר, 25.6.1967

איתן איתן. לוחם בקומנדו הימי. איכר המושבה כנרת. משורר. ספר ביכוריו 'מלך אסור ברהטים' ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד באביב 1968, בשיא האופוריה שלאחר ניצחונה המזהיר של ישראל במלחמת ששת הימים, שבה איתן הביט על הארץ הגדולה מסירתו – מהים אל הנהר, ומעבר לו – כבתמונת מראה הופכית ללוחם אחר: יהושע בן נון העומד בפתח הארץ ומביט בה מעברו השני של הנהר. איתן הביט בארץ הגדולה, וכתב. לחם וכתב. לחם וכתב וכאב את "זְכֹר הַנוֹפְלִים, שְׁלָהֶם וְשָׁלְנוּ, / חֲתוּמִים בְּדָמָם עַל הָאָרֶץ כְּלָה / מְנַהֵר מְצֹרִים עַד נְהַר פְּרָת" ("מסע־מלחמה"). בעבורו אין גבול בין אדמה לאדמה, בין דם לדם, בין אדם לאדם.

גבולותיה של ארץ־דם זו מהדהדים וכמו מצדיקים את הכינוי שדבק באיתן חרף התנגדותו: "הכנעני האחרון". בעבורו מלחמת ששת הימים היא מלחמה בין אחים: הוא רואה בצדדים הלוחמים אחים לארץ הגדולה, ויש בה ובדמיה אפשרות למימוש השאיפה להפיכת "עם אֶחָד עַל הָאָרֶץ", אפשרות לאיחוד העמים, בהיותנו עם אחד כך או כך. איתן איתן אנוס לדבר על האדמה, על הדם, על האדם. הוא יודע שבכל הווה ועל מה שלא יהיה, כל עוד "אֶנְחֵנוּ הַקְּשׁוּרִים / קְשׁוּרִים נְמוּר וְחֶזֶק בְּחֶבֶל בְּשׂוּר וְדָם / וְגוֹף אִשָּׁה עַל אֶדְמָה [...] וְאִז מְדַבֵּר הַדָּם / וּמְדַבֵּר הַבָּכִי / וּמְדַבֵּר כֹּל מֵהַ שְׁעוֹשָׂה אוֹחֵנוּ בְּנֵי אֶדָם" ("החיים של סלוא", קשת מ', 1968). זהו מצב נתון, אומר לנו איתן. הדמים מדברים מתוך ארץ הדמים, בהיותה הארץ הגדולה, כך או כך.

45 שנה אחר כך ישבתי אני על אותה אדמת הארץ והבטתי לכיוון ההפוך: מחוף הים של תל אביב החוצה. כשעמדתי לשוב אל ביתי, נתקלתי באותו 'מלך אסור ברהטים', מרופט מלחות בעגלת הספרייה הציבורית של העירייה. פתחתי אקראית ונשביתתי. אקראית שוב פתחתי בו ונפלתי פיזית על ברכיי, על אדמת הארץ של חוף ירושלים שבתל אביב. חשתי בשינוי חיים גדול בי ובסביבתי. התעלמתי מצו המוסר ומהמדבקה הגסה המכסה את עטיפת הספר: "להפעלת הספרייה העירייה זקוקה לשיתוף הפעולה שלך. בבקשה להחזיר את הספר". מעולם לא החזרתי.

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

איתן איתן משורר גדול ונשכח. בעצם, עוד בחייו נשכח. חמשה ביקורות עם צאת ספרו הראשון, שלוש עם צאת ספרו השני. עיקר הסערה סביבו שגם היא, כך נדמה, לא הסעירה אלא מתי מעט, התחוללה סביב פעילותו הפוליטית. בתיקי המעקב של שב"כ אחר הכנענים, איתן מכב על גזירי עיתונים, שמו מסומן בקו תחתון, מוקף בעיגול. ישנה התייחסות עקיפה-אך-חריפה לשירתו באחד המסמכים הסרוקים, שסוקר מפגש שערך איתן בביתו בשנת 1981. במפגש, שזכה לכינוי "כינוס הכוח החום", התקבצו כשלושים אנשי ונשות רוח וצבא לדיון במטרות המדיניות של ישראל. בכתבה בנושא הכתיר דן עומר את איתן ממשיכה של מסורת "אלף שנות הרייך השלישי" בגרסה כנענית, והוסיף שהאידיאולוגיה של איתן "צמחונית ליד צימאון-הדמים של שירתו, שהיא שירה פשיסטית צמאה-לדמים [...] צירוף של קטעי-שירה נאציים מובהקים" (העולם הזה, 16.4.1984). אולם שירתו של איתן אינה שירה צמאה לדם – אלא שירה כואבת אדם. נדמה לי, בניגוד לקביעותיו של עומר, שאיתן רחוק מהאידיאולוגיה הנאצית כרחוק נהר מצרים מנהר פרת.

גם כששירתו של איתן עמדה בלב סערה, עם פרסום שירו "ילדים" במעריב ערב צאת ספרו השני, הסערה נסובה סביב הניסיון לקבע אותו בעמדה פוליטית אחת. מקרה זה חושף את הכפילות המרתקת בשירתו, שמאפשרת לקרוא את איתן כמקרה בוחן ספרותי לאופציה הכנענית של 1967. הארת הכפילות עשויה לעשות חסד עם השירה העברית ועם קוראיה, שבשל אימה אידיאולוגית מוטעית גירשה למרתפים שירה גדולה, רגישה לשפה וללב, למציאות החיצונית והפנימית. אפשר שפתיחת השיר הארוך לבדה מנסחת את הכפילות הדרושמעית שביסוד שירתו של איתן: "יְלָדִים אֲתֶם שְׁתָּמוּתוֹ בְּמִלְחָמָה הַבְּאָה / שְׂרוּפִים בְּטֶנֶק אוֹ קְרוּעִים בְּפֶגֶז הַלּוּמִי רְסִיסִים / וְכְרוּתֵי יְדִים וְאַבְרִים פְּנִימִיִּים / אֶל תְּפָחְדוּ עֶכְשׁוֹ / וְאֶל תְּפָחְדוּ בְּבוֹאָה / כִּי תָמוּתוֹ בְּמִלְחָמָה הַבְּאָה" ("ילדים", מעריב, 10.12.1976). עשרות מכתבים מזועזעים נשלחו למערכת בידי קוראים מודאגים שהתעקשו לראות בשיר הטפה אידיאולוגית לאחד משני קטבים: המכתבים מימין הכריזו כי מדובר בשיר "שמאלני" ואנטי-

פטריטי שמטרתו החלשת נאמנותם של הצעירים לחובותיהם הלאומיות. ואילו המכתבים משמאל הכריזו כי מדובר בשיר תעמולה "ימני" למיליטריזם אכזרי שמקדש את המוות.

האם המציאות מחייבת להכריע בכפילות, לראות באיתן מטיף לאידאולוגיה זו או אחרת? נראה כי שירתו של איתן מחייבת את הכפילות כשלעצמה. אצל איתן אין גבול בין אדמה לאדמה, בין דם לדם, בין אדם לאדם. הרי כך או כך מדברים הדם והבכי, ובעקבותיהם מדבר כל מה שעושה אותנו בני אדם. בשיר יש "אהבת החיים ואימתם כשם שיש בו שנאת המוות ואימתו. זה הוא שיקוי חריף ומר – אבל הוא סחוט בכאב משורשי קיום וחוויה", מעיד משה שמיר בכתב ההגנה שלו על השיר "ילדים". ואוסיף אני: 1967 הייתה מציאות שבאמת אין לה לא אח ולא רע, ומה עושים בה, בתוכה ואיתה? מה עושה בה אחד כנעני כזה, לוחם (דם), איכר (אדמה), משורר (אדם) – כאיתן איתן?

מקרה שממחיש היטב את הטלטלה הפוליטית והספרותית הכנענית בעקבות מלחמת ששת הימים הוא סיפור פרסום שיר משירי חטיבת "שירות מלחמה" של איתן בקשת – והשינוי שהמשורר ערך בו בין מועד הפרסום בכתב העת למועד כינוסו בספר 'מלך אסור ברהטים', כמעט שנה לאחר יוני 1967. בגיליון קיץ 1967, הראשון של כתב העת שראה אור לאחר המלחמה, פרסם אהרן אמיר את שני השירים האחרונים מ"שירות מלחמה" שנכתבו "במהלך קרבות חודש יוני ובסמוך להם". הצהרת זמנים זו יש בה להעיד על חשיבות זמן כתיבתם של השירים, שדרכה אפשר לבחון את משמעות הכנענות בעיני משורר כנעני בששת הימים בזמן אמת: כיצד המלחמה נתפסה אצל המשורר-הלוחם בעודו ממתין בסירת דיג מסוויית לגיחת מבצע, וכיצד תפס אותה בחודשים שלאחר הפסקת האש, אחרי שישראל שילשה את שטחה. שינוי הנוסח בין הפרסום בקשת לפרסום בספר חושפים את עמדתו הכנענית של איתן ביחס למלחמה ולשטחים הכבושים.

השיר האחרון בחטיבה, "ואחר המלחמה", נחתם במעין אפילוג תפילה לאל, אולם בשינוי עריכה קל: בפרסום בקשת הדובר מבקש לשאת את תפילתו "בְּשֵׁעַת מַפְלֵה זְמַנִּית, לְפָנַי נִצְחון נַחֲרָךְ", ואילו ב'מלך אסור ברהטים' הדובר מבקש לשאת את תפילתו "בְּשֵׁעַת נִצְחון זְמַנִּי לְפָנַי נִצְחון נַחֲרָךְ". בעת המלחמה ומעט אחריה, ששת הימים נתפסה אפוא כמפלה זמנית, אך בראייה מפוכחת כעבור כמה חודשים, המלחמה היא ניצחון זמני שעתיד להוביל לניצחון נחרץ (וראויה לציין הנקודה הנחרצת בסוף הטור השירי, שהתווספה לנוסח הספר).

כיצד, אם כן, תפס איתן את המלחמה? מדוע הפכה המפלה הזמנית לניצחון זמני? לאיזו אמת אותנטית היה המשורר מחויב בשינוי כל כך משמעותי זה של השיר? המעמד הכפול של ה"ניצחון" במלחמת ששת הימים קשור לכפילויות בשירתו של איתן הנוגעות למעמד האדמה ולזהות העם ב"שירות מלחמה". מבחינת איתן, האדמה רוויה בדם באופן טבעי מתוקף היותה הארץ הגדולה, אדמת העם הגדול השוכן בה. תפיסה זו דיאלקטית ביסודה: היא רואה במלחמה חטא, אך חטא הכרחי לאיחוד העמים (ומכאן קידוש הדם שנשפך). השיר הראשון בחטיבה, "עם גיבור מלחמה", מתאר את תקופת ההמתנה ואת אותו עם גיבור מלחמה, שמצד אחד טוען כי "מִלְחָמָה לֹא בְקִשְׁנוּ / וְחִתְּנַת דְּמַיִם בְּשֵׁעָרַיִם [...] וְנִחָזַר עֲטוּרֵי הַלּוֹת גְּבוּרָה וְתִהְיֶה / קְשָׁמְחִצִּיתֵנוּ מֵתַיִם / חֲמוּצִיִּם מִדָּם מְכִים / נוֹדְפֵי זְעוֹת דְּבוּקוֹת שְׂמָנִים וְחֹל / וְשִׁפְכַת גּוֹפּוֹת מְדַבְּרֵיֹת", ומצד אחר העם מתואר "צמא לדם": "וְעֵכְשׁוּ דְרוּכִים עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, מִמְתִּינִים / דּוֹרְכֵי נֶשֶׁק מְשֻׁמוּ, מִמְתִּינִים / לְחִתְּנַת דְּמַיִם / מֵהִירֵי תְּנוּעָה, מְלֵאֵי תְּאוֹת הַכְּרָעָה וְנִצְחון / מִמְתִּינִים אֲדָמֵי עֵינַיִם נְשׂוֹאוֹת לְתִהְיֶה". אותו עם גיבור מלחמה "יִשְׁמַח לְנֶאֱפֵף / וְלִתְּפֵס כְּבוֹד גְּבוּר / וְלִקְטֹל כְּחֵית בָּר", אולם החתונה, "חתונת הדמים", מרמזת למפגש עם העם האחר, שאמור להפוך בטקס המלחמה לעם אחד.

תהילתם של הלוחמים מחייבת את חזרת מחציתם מתיים, מוכים וחמוצים מדם, כשלמוות זה אין אפשרות אלא להתקיים. כי מבחינת איתן, "עבודת אלהים תמשיך / בטהור נמשך" – ובעבודת טיהור זאת "ילכו גופים במיתות פתאם / נוראות לתפיסת רגש ושכל / אנושית". שכן מבחינת איתן, הגופים האלו אינם רק של אחד מהעמים המחולקים בין הצדדים השונים של הנהר, אלא של עם הקדם הגדול בעבר המשותף. האל המטהר באמצעות מיתות הוא אל קולקטיבי של כל תושבי הארץ. כך שולל איתן כל הפרדה גזעית בארץ הקדם גם בשיר "בני עבר" שבו הוא קובע: "טהר הגזע אינו אלא טמא / לעמת הטהור". כך הוא מדגיש את אבסורד המלחמה הנובע מהשתייכות לאותה אדמה, בין פירוד לאיחוד, ומצהיר: "חייבתם בשייך טמא של מלכות החיים / ממלכה טמאה, ממלכת שייך / ואם להשפיר השפירו לשמים ולאדמה ולחלל / כפי שחייבתם בלי ברה". איתן מבקש את איחוד העמים – בחיים, במוות ובאדמה.

דוגמה נוספת לכך מצויה בשיר "מעבר לנהר": "עזאל לעזאל / אני אומר / שמים אלה אחר השמים / אדם אחר אדם / וחיים אחר חיים / ים שבתוכי, ים עצום / של אבנים בפי, מלים בדי / חרבות של שום דבר מול פני / אין נורא משום דבר. / והמוראות אשר היו / כאן לא ישבו. / אין מורא גדול מזה. / עכשו מנגנים החלילים והפגורות / בצלילים דקים עולים / אולי נהיה כאן עם / אולי נהיה כאן [...] מהדקים אדמה שכוכת סלע וגופות [...] עם רב מעבר הנהר / ומעבר הנהר עם רב [...] עכשו משבר". זהו משבר מלשון שבר, כלומר שלם שנשבר לחלקיו. גם כשיש עימות, וגם כשאיחוד הוא צד בעימות, הוא משתייך לשני הצדדים – כי מדובר בעימות שבין אחים.

וכיצד נראית מלחמת אחים כזאת? השיר "מסע-מלחמה" נפתח בתהיית הווה-עתיד על מסע העם גיבור המלחמה: "כסויי אפלה בקתמים פהים / מה ידברו דמים / מה ידברו קמים מן החול / דבוקי זעת שמינים ופיח / עור פניהם זמה / עור גופם טנפת / מה ידברו בכח עם". השיר ממשיך ומתאר לא רק את מסעו של העם

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

גיבור המלחמה במהלכה של המלחמה, אלא גם את המסע שמתחיל
לאחר סיומה, ומעלה שאלות על מעמדה של הארץ: "וְעִבְרָנוּ אֶת
הָאָרֶץ / צָבָא מַעַם, עוֹלָה מַעַם [...] חֲטָא, עִבְרָנוּ אֶת הָאָרֶץ / עַל
אֲבָנִים, עַל אֲדָמָה, בְּרִכְסִים / בְּקוֹלִיס בְּמִדְבַּר תַּחַת הַשֶּׁמֶשׁ הַנוֹרָא /
עִבְרָנוּ רוֹשְׁמִים אֶת חֲמוּקִיָּה / מְאֲבָנִים אֶת חֲמוּקִיָּה / עֶצֶב אֲדָמָתָה
קָשׁוּר בְּרֵאשֵׁנוּ / עֶצֶב עָמָה אַחוּז בְּלִבְנוּ / נִכַח יָם".

לוחם עברי אחר, יהושע בן נון, עמד מהעבר האחר של הנהר, רגע לפני
מסע הכיבושים בכנען, וצווה לעבור אותו אל הארץ "מֵהַמִּדְבָּר וְהַלְבָּנוֹן
הַזֶּה וְעַד־הַנְּהָר הַגָּדוֹל נְהַר־פָּרַת כֹּל אֶרֶץ הַחֲתִים וְעַד־הַיָּם הַגָּדוֹל מִבּוֹא
הַשֶּׁמֶשׁ יְהִי גְבוּלְכֶם" (יהושע א, ד). את כיבוש-שלו איתן מפרש
אחרת: לא ככיבוש אדנותי אלא ככיבוש מאחד, התכנסות שיתופית
שבה העמים הכנעניים יהפכו להיות "אנחנו", כפי שהיו קודם, וישבו
להיות "עם הארץ". לשיטתו, איתן מאחד את המרחב – עוד יותר
מיהושע: אצלו מדובר בהפיכה לעם אחד שהיה אחד מלכתחילה.
עצב עמה של האדמה, אם כן, הוא עצב כל העם הגדול של הארץ –
העם הכנעני של ארץ הקדם.

בדומה לרטוש שסירב להצטרף לתנועה למען ארץ ישראל השלמה,
מאחר שהמושג "ארץ ישראל" קושר את חבלי הארץ למסורת
היהודית, ארץ הקדם של איתן אינה מבוססת על הבטחת ארץ אבות,
דהיינו על הכרח דתי של עם נבחר. המקום הוא מקום הוא מקום,
ולא ה־מקום ככינויו של האל (בפרפרזה לדברי דוד אוחנה בספרו
'גם כנענים גם צלבנים'). האל של איתן הוא אל אוניברסלי, שאינו
בוחר צד. הדגמה לכך נמצאת בין השאר בפנייתו הכפולה לאל
בשיר הפותח את "שירת מלחמה". האוניברסליות של האל באה
לידי ביטוי בשזירת שתי אלוהויות לאחת, כשאיתן קושר את תפילת
"אווה מריה" הקתולית במשנת עקביא בן מהללאל: "בְּרַךְ אוֹתָנוּ
הַחוּטָאִים / חוּטָאִים עֲכָשׁוּ וּבְמוֹתָנוּ [...] עַד נִדַע מֵאֵין בָּאנוּ וְלֵאֵין
אֲנַחְנוּ הוֹלְכִים / וְלִפְנֵי מִי אֲנַחְנוּ עוֹמְדִים / וּבִרְךְ אוֹתָנוּ הַחוּטָאִים. /
בְּיָדֶיךָ אֲנַחְנוּ עִם גְּבוּר מְלָחְמָה".

למעשה, הדם שנשפך הוא המאחד את העמים לעם אחד, ואת האדמות – לאדמת הארץ הגדולה. כך בסוף השיר "מסע-מלחמה":
 "אַרְוֹנוֹת נוֹסְעִים / כְּלָכְתָנוּ בְּדַמָּה, בְּחֶשֶׁךְ / אֲחוּזֵי כְּמִיָּה קְרוֹבָה
 לְאַרְץ הַגְּדוֹלָה / אֲנַחְנוּ נוֹתְרִים חֲסֵרֵי־כֹל, עַל חֲצֵי אֶרֶץ, מְנַתְקִים /
 עִם זְכָר הַנוֹפְלִים, שְׁלָהֶם וְשִׁלְנוּ, / חֲתוּמִים בְּדָמָם עַל הָאֶרֶץ כְּלָה /
 מְנַהֵר מְצֻרִים עַד נְהַר פְּרָת". השיר נחתם בפיצול שהוא איחוד –
 הדם הוא שלהם ושלנו. משורות אלה ועד סיום חטיבת השירים
 איתן מחייס לעם כאחד, באופן ישיר, כאל העם הגדול של הארץ
 הגדולה שבה כל הנופלים משני הצדדים חד הם, הם החתומים בדמם
 על הארץ. השאיפה לארץ הגדולה הופכת ממשית רק כעת, במסע
 הכיבושים של הווה ששת הימים. ועד שזה לא יושלם, אומר איתן,
 אנחנו נותרים חסרי כול על חצי ארץ – מנותקים זה מזה, כשהעם
 עצמו מפורק ומנותק.

נראה אפוא שהכיבוש אצל איתן הוא הדרך לסיום מלחמת האחים,
 לאיחוד העמים. איתן מבקש-מצהיר שהדם שנשפך לא יהיה לחינם.
 כך למשל בשיר "פני האדון": "מְדוּעַ זֶה בָּאוּ עַד כָּאן בֵּין חַיִּים /
 וְחַיִּים תְּשׁוּקוֹת וְתְשׁוּקוֹת מִיְחֹות / וּמִיְחֹות מְדוּעַ זֶה בָּאוּ עַד כָּאן /
 עַד נֶפֶשׁ בְּנֶפֶשׁ / וּפְנֵי הַפְּנִים וְדָם הַדָּם / מְדוּעַ זֶה בָּאוּ עַד פְּנֵי
 [...] שְׁמֵי נִשְׁכַּח מִמֶּנִּי / אֶמְרָתִי אֶרְץ עוֹלָה וְקִבְּוֹ חָנָם". מבחינתו
 המלחמה צריכה להיות על הפיכה ל"ביחד" – לא על אדמה. ואכן,
 בריאיון משותף עם העיתונאי רן אדליסט, חברו הטוב וחברו לנשק
 במלחמה, שניהם יסכימו בדיעבד שהמלחמה הייתה מלחמת ברירה.
 לניסיונו של המראיין להצביע על האשליה בתפיסה האוטופית של
 איתן, ישיב המשורר: "לא הייתה כאן מלחמה על אדמה. יש מלחמה
 שלנו בפחדים שלנו, ומלחמה שלהם בפחדים שלהם מאיתנו. זה
 לא מלחמה על אדמה" (במחנה, 10.7.1987). מצד אחד המלחמה
 היא חטא של הצד הישראלי בהיותה מלחמת ברירה, ומצד אחר
 היא פותחת פתח לאיחוד מחודש. שפיכת הדם היא החטא ובה בעת
 האפשרות לכפרה. כך, לפי ההיגיון של איתן, תוצאות המלחמה
 מאפשרות לשים קץ למלחמת האחים.

השיר החותם את החטיבה, "ואחר המלחמה", עוסק ישירות באיחוד הזה. מבחינת המשורר, תוצאות המלחמה מחייבות דיבור משותף של העמים. איתן מצהיר בפתחת השיר על הפעולה המעשית הנדרשת כעת: "ואחר המלחמה נדבר על הרצפה / רצפת הארץ / נטרפת בְּדַמְיָהּ / עולת עולה / נדבר על האדמה / אדמת הארץ". מילולית לשבת על רצפת הארץ ולדבר, כציווי האבלים לשבת שבעה על הרצפה – לנוכח הגופות שמתו על רצפת הארץ הנטרפת בדמיה. הדיבור על רצפת הארץ באופן פיזי הופך לדיבור על אדמת הארץ, דהיינו, לדיבור על האדמה במובן הגאוגרפי: כך איתן מבהיר שכעת, אחר המלחמה, יש לדבר על האדמה שנכבשה, שצריכה להיות האדמה המשותפת – אדמה שמכוננת איחוד מתוקף היותה מדממת דמים זהים של העמים. ציון האדמה כ"עולת עולה" מבהירה שוב שחשוב לאיתן שהקורבן לא יהיה קורבן חינם. כעת צריך לדבר על מה עושים באדמת הארץ שהורחבה, ושאליה נוהים כעת עם שוך הקרבות.

בשורות העוקבות איתן מפתח את חזונו באמצעות החזרה על ה"דיבור": "נתחיל לדבר על הרצפה / רצפת הארץ / נתחיל לדבר על האדמה / אדמת הארץ / נתחיל לדבר על פחנו / פח הארץ / תחת השמים וברצונם". למקרא שורות אלו נדמה כי איתן שוב חותר להטעיה. לכאורה הן מפארות את הכוחניות האדנותית של ישראל במערכה: הכוחניות של הכיבוש בכוח, שהוא כוח הארץ, וברצון השמיים. אבל השמיים של איתן כפולים: שכן תחת השמיים וברצונם "אין לנו דבר שלא בא מעצמנו / ולא יהיה לנו דבר / שלא בא מעצמנו". לאור הקריאה בחטיבה כולה נשללת האפשרות שאיתן מתכוון כי השטחים מיועדים לנו ברצון האל, כבהבטחת ספר בראשית, ונראה שאיתן מבטל מראש, בשיר מקדים לחטיבה, את ההבחנות ויוצר האחדה "בין אדמה ואדמה, שמים ושמים / בין גוף וגוף, גופה וגופות / עוברות נשמות תועות" ("פני האדון"). האדמה, הדם והאדם, וכך גם השמיים, אינם בעלי אופי משיחי. לכן, כשאיתן שר על כוח הארץ תחת השמיים וברצונם – הכוח הוא כוחה של האדמה עצמה ולא של האל, אלא של האדם שחי בה.

הרי האדמה שייכת לעם שאין בו הפרדה בין גוף לגוף ובין גופה לגופה, ובהמשך השיר החותם את החטיבה איתן מדגיש כי "לא מְלַמְדִים וְלֹא פְהֲנִים וְלֹא קְדוּשִׁים / פְּרָאִים מְהִירֵי תְנוּעָה וּמְחֻשְׁבָּה / חַיִּים עַל הָאָרֶץ, חַיִּים עַל הָאֲדָמָה / חַיִּים וְלֹא מֵתִים, / כְּמוֹ שְׁאֲנַחְנוּ, בְּדִיוֹק כְּמוֹ שְׁאֲנַחְנוּ / נָקוּם תַּחַת הַשָּׁמַיִם וּבְרַצוֹנָם". כעת, החיים על הארץ הם בעלי הכוח לקום כעם אחד – בדיוק כמו שהוא אמור להיות – תחת השמיים וברצונם.

לשיטתו של איתן, את האוטופיה הזאת יכולים למנוע מנהיגי העמים, הפוליטיקאים, שהם "רְאִשֵׁי כְּסָאוֹת רִיקִים", "רְמָאִים נְבוּבֵי רֹאשׁ, סוֹחְרֵי כְּסָאוֹת / רְדוּמִים בְּנִדְבוֹת אָדָם". אלה מנסים לסחור בדבר הטבעי, בשיוך המאחד של האדמה אחר המלחמה, ולשמור את השטחים שנכבשו כ"קלפי מיקוח", כלומר להפוך את בני הארץ ל"סוֹחְרֵי מְכוּרָה" בעבור כיסאות ומעמד וכוח, כפי שמתואר גם בשיר "מסע-מלחמה": "עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ שׁוֹמְעִים אֶת הַזֶּזַת הַמוֹשְׁבִּים, הַמְּקוּיָחִים / בְּדָבַר הַלּוֹת הַגְּבוּרָה וְהַהֲהֵלָה / עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ מְרִיחִים אֶת צַחַת חֲצִי רִבּוֹא גוֹפּוֹת בַּמִּדְבָּר", כותב איתן ומוחה על העם המוזן "בְּקֶמַח-עֲצָמוֹת טָחוֹן שֶׁל סְפוּדִים". איתן מצהיר שהמלחמה נמשכת כעת עם סיומה "לא בְּשִׁמָּה וּבְשִׁקֵּט, בַּחֲשָׁף / לֹא לְאוֹר הָאֵשׁ / לֹא בְּקוֹלוֹת נֶפֶץ וּבְקוֹל מְנוּעִים". המשכה של המלחמה הוא התנגדותו של עם הארץ לאותם "מְנַהֲגֵי-כְּסָאוֹת" שממשיכים את המלחמה שלא בשמה.

בשיחה עם אדליסט סיפר איתן שערב המלחמה "הייתה הרגשה שאין הנהגה, אין מטרה למלחמה. יש משימה וצריך לבצע אותה, אבל זה ברמה הטקטית הכי נמוכה, בלי שום קשר למטרות המלחמה שבכלל לא הוגדרו. (...) אם הייתה מנהיגות קצת יותר חכמה, היא הייתה פותרת את זה בלי מלחמה". ובהמשך, כשהמראיין שואל אם ממרחק עשרים שנה מלחמת ששת הימים היא בסך הכול הצלחה או כישלון, איתן משיב: "ברמה המבצעית אין ספק שזו הצלחה. ברמה הפוליטית זה כישלון. מפני שרק הזרועות הביצועיות ידעו מה הן עושות ועשו את שלהן מבחינה מבצעית. אבל המוח לא ידע מה הוא רוצה". אחרי המלחמה חש איתן את "כַּחְנוּ וְעַצְם יְדִינוּ" – של

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

העם-גיבור-מלחמה – שבזכותם שוב לא נימכר ולא ניקנה בידי אותם סוחרי כיסאות רמאים ונבובי ראש. לכן ב"ואחר המלחמה" ישנה חשיבות לחזרה על השורות הפותחות של השיר, רגע לפני סיומו, אבל בפיתוח רעיוני חדש: "אחר המלחמה, אחר תנועת האש הנוראה ושפיכת הדם המצחינה / נהפך עם אחד על הארץ / רוח אחת על הארץ / תחת השמים וברצונם" (ההדגשה שלי). מכאן מתבהרת תשובתו של איתן לשאלת משבר 67' והמרחבים החדשים שנפתחו: בהיעדר משמעויות מטפיזיות של המקום, המשמעות היחידה היא המשמעות הפיזית של האיחוד, של שבירת מלחמת האחים.

כעת אפשר גם להבין את האפילוג המסיים את "שירות מלחמה" ואת השינוי שחל בין הפרסומים. בגרסה שפורסמה לבסוף בספר נכתב: "ואתה, אתה הרשה לעבדך לשאת תפלה / על רגליו, זקוף קומה, בזה לחיי נדבות / ורחמים, מורם מדוממים, מצמחים, מחיות ומאנשים / הרשה לעבדך לבקש לא מפחד ולא מאימה ולא ממוךא / בשעת נצחון זמני לפני נצחון נחרץ. / מראש ההר על מבט מורדות השלג הלבן / אחר האבנים והצוקים ועלית האדמה / בצעקות רוחות וקריעות אויר / הרשה לעבדך לבקש בעדם שיהיו בנאיאדם / בצלם האדם וכחותיו ולא בצלם החיה". איתן פונה אל האל האוניברסלי בתפילה שמורגשים בה כוחו ועוצם ידיו שלו עצמו: הוא אינו רכון על עפר כמנהג התחינה המקראית – הוא עומד על רגליו זקוף קומה, ולא ירא מהאל ולא מאוים מפניו, שכן הארץ שייכת לו, לכוח הארץ, לבני הארץ. איתן מרשה לעצמו לבקש את הדבר הטבעי מכול: "הרשה לעבדך לבקש בעדם שיהיו בנאיאדם / בצלם האדם וכחותיו ולא בצלם החיה". בכך הוא חותם את "שירות מלחמה" ואת הספר כולו – בתחינה הפשוטה, אך הנשגבת ביותר, לצלם אדם. בסופו של דבר, אחר שפיכת הדם המצחינה ותנועת האש הנוראה, מה שנשאר לאיתן לבקש בעדם – וזה בעד כולם – זה שיהיו בני אדם. איתן מבקש זאת בעדם גם בהיבט המצולל: "בעד הדם" שנשפך – בעד אדם – אפשר להיות בני אדם, אחים אחרי מלחמת האחים; להיות בני אדם בצלם האדם וכחותיו, שהוא עם אחד על הארץ, רוח אחת על הארץ, תחת השמיים וברצונם.

תפילה זו בשעת הקרבות מהדהדת גם בשיחה עם אדליסט, כשאיתן אומר: "ב-1967, הציבוריות הכללית לא הייתה מסוגלת להתמודד. דוברי העברית לא היו מסוגלים לחיות בשכנות טובה עם דוברי הערבית, בשטח המשותף שתחת הרגליים. לא מסוגלים לקבל אותם כאזרחים שווי זכויות, לא מסוגלים אפילו להתנהג איתם כמו בני אדם". זאת התפילה שאיתן מבקש לשאת למען כולם, בעד הדם שנשפך. עוד בזמן הקרבות הכיר איתן בבעיית היחס בין העמים שהם עם אחד, הנובע מ"הפחדים שלנו והפחדים שלהם", נוכח קוצר הרואי של המנהיגים. כך אפשר להבין כיצד בזמן הקרבות או זמן קצר אחריהם, בפרסום הראשון בקשת, נאמרה התפילה "בְּשֶׁעַת מִפְּלֵה זְמַנִּית, לְפָנַי נִצָּחוֹן נִחָרָךְ": מדובר במפלה כי דעתו שיש להרחיב את גבולות הארץ עוד הייתה דעת שוליים בזמן המלחמה. וזו מפלה כי הדם שנשפך הוא דם אחיד של אותו העם מנהר מצרים עד נהר פרת, ואסור לתת לדם זה להיות קורבן חינום.

אלא שהסנטימנט הציבורי השתנה מן היסוד בעקבות המלחמה. כך אפשר להבין את השינוי המהיר, "בְּתַנוּעַת־אֵשׁ אַחַת", שחל בתיסתור של איתן: בחודשים הספורים שבין הפסקת האש לפרסום 'מלך אסור ברהטים', הכנעני סוף־סוף התעורר בארץ, וייתכן שהדם הכנעני, הדם המאוחד והמאחד, לא נשפך לשווא. ולכן התפילה יכולה להיאמר סוף־סוף "בְּשֶׁעַת נִצָּחוֹן זְמַנִּי לְפָנַי נִצָּחוֹן נִחָרָךְ": זה ניצחון זמני מבחינת איתן, כי עדיין איננו עם אחד על הארץ, אבל אנחנו מתקרבים לשם, אחוזה כמיהה משותפת לארץ הגדולה, המשותפת.

כעבור שנה, בשיר "החיים של סלוא" שפורסם לראשונה בקשת ב-1968 (ותשע שנים אחר כך בספרו השני 'ארץ אָמור'), איתן עדיין כואב את אותו הדם. כמו מובס, הוא מכיר בכך שתוצאות המלחמה לא הביאו לאוטופיה הכנענית ולשלום שיפתור את מלחמת האחים. בסופו של דבר - אין ניצחון נחרץ, והדם שנשפך לשווא. כעת הוא מבקש לדבר דרך דמותו של סלוא, אביו של זמרי מסיפור חטא בעל פעור: "אָרֶךְ מְלֶאָה דָּמִים. / דָּמִים צוֹעֲקִים מִן הָאָרֶץ (...) וְסֵלּוּא מְדַבֵּר: קוֹמוּ וְקִרְאוּ לָהֶם /

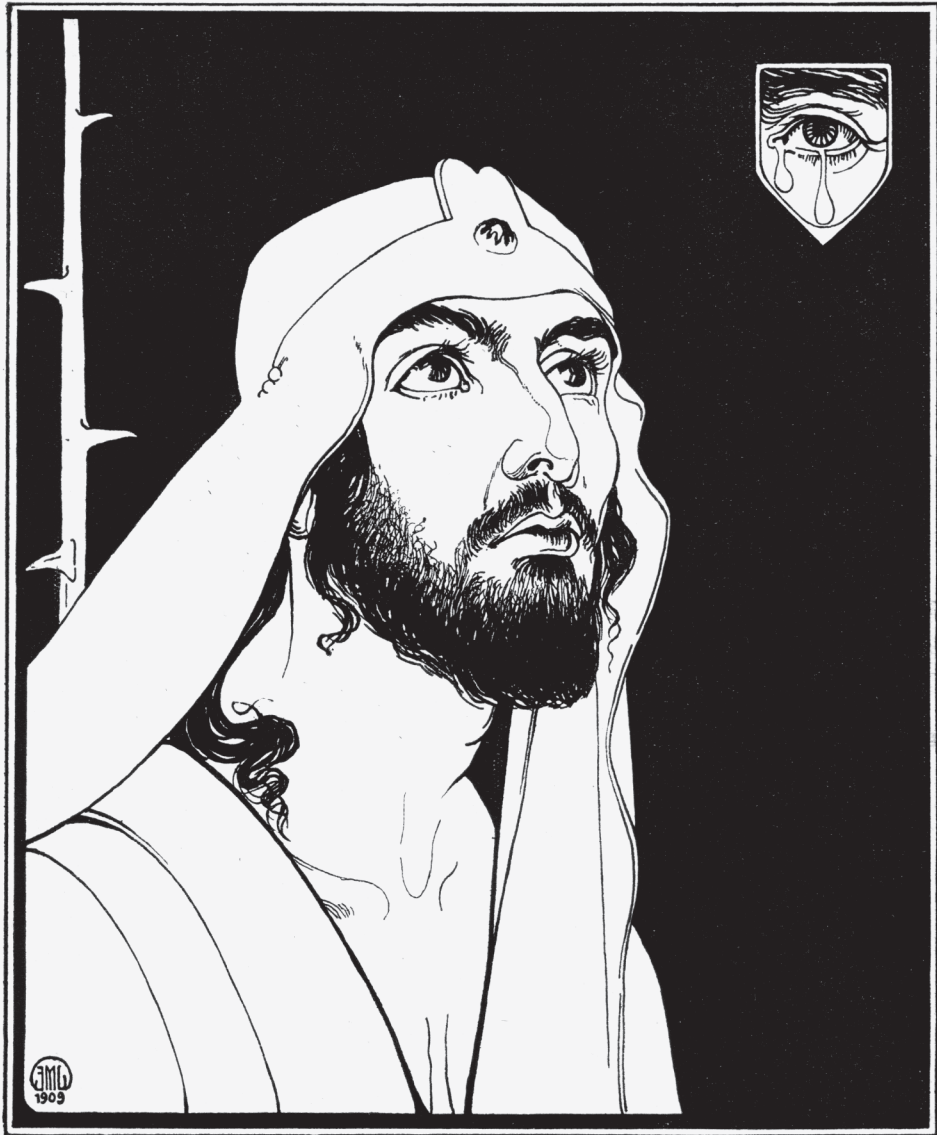
-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

וְקָרְאוּ לָהֶם לְחַזֵּר עַל יְלָדֵיהֶם וּמִקְנֵיהֶם / וְקוּמוּ וְהִחַזְרוּם לְמִדְרוֹנֵי
הָאָדָמָה / בְּיַדְכֶם הַדְּבָר וּבְיַדְכֶם". ששת הימים אפוא אינה ניצחון
נחרץ, שכן העם לא שב, העם לא שם. איתן ממשיך בהתפכחותו,
מסכם את שירו ואת כאבו: "וְנִכַח הַמָּוֶת / מֵה נָגִיד. נָגִיד שֶׁדְּבוּר
אֶחָדוֹן / הִיָּה דְבוּר חֶרֶב? נָגִיד / שֶׁפְּלִיטֵי־חֶרֶב שֶׁנִּעְשִׂים תַּחַת גְּשָׁמִים /
סוּבְלִים מִדִּין חֶרֶב? (...) סְלוּא מְדַבֵּר: / הִחַזְרוּם לְאֲדָמָתָם, הִחַזְרוּם
עֲכָשׁוּ / עַד הָאֶחָדוֹן בָּם / עַד שֶׁמֶשׁ בִּקֵּר תִּפְאֵר יְצִירֵי דְמִיּוֹן וְעֲרָפֶל /
לְאֵן הִלְכָה תְּהִלָּתָנוּ? / הָאֵם בְּאֶמֶת נֶאֱחָזְנוּ תְּהִלָּה".

איתן כואב את דם־עם־הארץ. אבל גם אחרי המילים האלו הוא נשאר
בעמדתו. גם עשרים שנה אחרי המלחמה הוא לא ימוש לא מעמדתו
האוטופיסטית ולא מעמדתו האופטימיסטית. כשאדליסט יעמת אותו
עם המתחולל בשטחים, ערב פרוץ האינתיפאדה הראשונה, וישאל
במישרין: "אז אתה מדבר על מדינה דו־לאומית?" איתן יענה:
"לא, מדינה רב־לאומית. ממה יש לפחד?"

איתן עובד האדמה ישתמש במשל הבא: "אין פתרונות מהירים.
תראה את העץ הזה שאנחנו יושבים תחתיו. קח את הגרעין שלו.
בגרעין טמון הכול (...) אבל לא יעזור לך כלום. ייקח שבע שנים
עד שהוא יעשה את זה. לא שנה אחת קודם. אז כל מי שרוצה
שהתהליך כאן ייגמר יותר מוקדם, יכול לרצות, אבל לתהליך יש
הזמן שלו, עד שיבשיל. כמה לוקח תהליך היסטורי כזה? אני חושב
שלא פחות ממאה שנה".

"ומה עושים בינתיים?" יקשה אדליסט וישאל. ואיתן יחתום באותן
המילים שבהן חתם את תפילתו הנאמרת בשעת מפלה זמנית ולפני
ניצחון נחרץ: "מתנהגים כמו בני אדם".



א

וְכַל הָעַם עוֹלִים מִן הַגְּלָגֶל.
כָּל הָעַם. הַמֶּן רְאֵשִׁים
מְכַסִּים אֶת הַמַּעֲלָה הַתְּלוּלָה. חָשַׁב עֲכָשׁוּ
עַל זַעַת אָדָם אֶחָד כְּשֶׁמֶטֶפֶס יִחִיד
בְּמִדְרוֹן תְּלוּל פְּחוֹת. אֲבָל
כָּל הָעַם עוֹלִים מִן הַגְּלָגֶל.
כָּל הָעַם. וְאִישׁ אֶחָד לֹא מְרַגֵּשׁ.
וְאִישׁ לֹא מְרַגֵּשׁ אֶת עַצְמוֹ.
וְרַק הֶרְאֵשִׁים זֹרְמִים הַפּוֹכִים
מִדְרֹךְ הַמַּיִם. וְרַק הֶרְאֵשִׁים הַפּוֹכִים.
זְקֵנִים לְבָנִים, קִטְנִים וְשִׁמְנִים, הֵיוּ
עוֹמְדִים וּמְבֹטְיָחִים
הַבְּטָחוֹת בְּלִי כְּסוּי. וְכָל הֶרְאֵשִׁים
הַפּוֹכִים וְעוֹלִים מִן הַגְּלָגֶל וְשׁוֹמְעִים
שְׁשׁוֹמְעִים.
אֲבָל אֵין פְּסִיעוֹת שֶׁל אִישׁ אֶחָד אֶל הַגְּלָגֶל.

* שירים שכתב איתן באמצע שנות השישים, כלומר לפני פרסום ספר ביכוריו 'מלך אסור ברהטים' ב-1968, ולא נכללו בספר.

גלים גלים

גלים גלים, אַנְשִׁים אַחִים, גלים גלים עולים עלינו
 בְּאִשְׁוֹת תּוֹלְעִים נוֹרְאָה. וְאִם נְרוּץ נְרוּץ
 נְרוּץ בְּכָל כַּחֲנוּ
 שָׁם יִהְיוּ גִלִּים
 בְּעֵצָם כַּחֲנוּ וּבְסוּפוֹ
 וּבְתַחֲלָתוֹ מְטַפְחוֹת אוֹתוֹ אִמּוֹתָנוּ בְּלִבּוֹתֵיהֶן הַרוֹעֲדִים
 וְהָאֲבוֹת מְטַרְיָפִים אֶת טוֹרְפֵיהֶם הַעֲתִידִים.
 חֲבָלֵינוּ מוֹשְׁטִים בְּאִוִיר מְלֵא עַד אֶפֶס מְקוֹם
 חֲבָלִים סְמוּיִים אוֹחֲזִים הַיֵּטֵב.
 הַשְּׁעָרִים בִּימֵי הַמִּיתָה.

רק שם הצדק
 הדממה הנוראה

עשית או לא עשית
 לא כן או לא

$\frac{47}{78}$

זרם נע
 לכאן או לכאן

מקדם גו בעדו בשר ודם
 ומאחור המחזרים לעולם
 בתוך שער המיתה

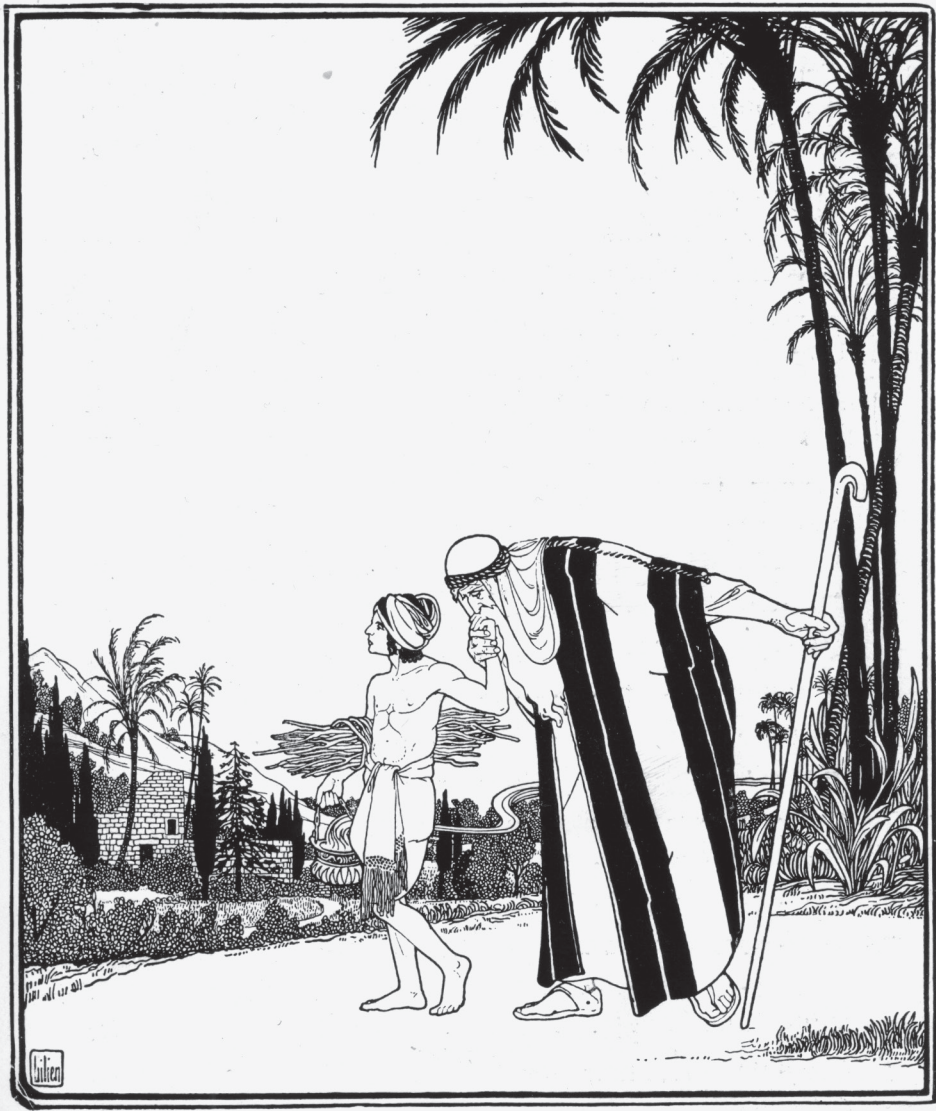
לכאן או לכאן
 לא באמצע ובלי זהב של שביל.

ה
 ב
 ה
 ל
 ה
 ב
 א

⌘

בִּין הָעֲלִים נִשְׁאָר רֶחַח
לְאוֹר וְלָרוּחַ, לְמַרְאֵה
הַמַּיִם הַשְּׂקֵטִים וְהָעֲלִים
הַרְחוֹקִים יוֹתֵר וּמָה שֶׁבְּאֶמֶת
אֲנִי זֹכֵר אֵינְנוּ מָה שֶׁעָשִׂיתִי
כְּמוֹ מָה שֶׁעוֹמֵד לְפָנַי
וְהַדְּבָרִים שֶׁעָלִי לַעֲשׂוֹת

וְהָעֲלִים עוֹמְדִים. וּמָה שֶׁעָשִׂיתִי
נַעֲשֶׂה הֵיטֵב אוֹ לֹא כָּל כָּךְ
אֲבָל נַעֲשֶׂה וְהִיא קִשָּׁה
וּבְכָל זֶאת אֵינְנִי זֹכֵר אוֹתוֹ
כְּמוֹ אֵת מָה שֶׁעָלִי לַעֲשׂוֹת
כְּמוֹ הַרְּחוּחַ בִּין הָעֲלִים וְהָרוּחַ
שֶׁעָלִיו לְהַמְשִׁיךְ לַעֲבֹד עִנּוּ
וְלַעֲבֹד וְלַעֲבֹד



**חזרה אל חברת הילדות:
משהו על שירת דליה פלח**

אורי שגב

*בְּרִגְעִים פְּאֵלָה, עָלִי לְהֶאֱחָז
בְּדַבְרִים שְׂאֵהֲבָתִי.*

50
78

- דליה פלח

שמה של תעלומה ספרותית מושך אותנו מייד – כמו במיתוס קדום שעל אודותיו שמענו בילדות, וכמו בכתבות צהובונים. לאחרונה התחלתי לשמוע את שמה של דליה פלח בחוגים הסגורים של חובבי הספרות, אבל נדמה לי שהם שוב מלהגים, נהנים לחזור בלי הרף על שיחותיהם: "כן, קראנו את שיריה של דליה פלח" – "כן, היא פשוט נהדרת" – "זוהי תעלומה, כמובן; לזכות בשבחים מכובדים בלי להיראות לפני קהל...". – "פסבדונים", יגידו הם ברצינות, "עלינו להתחקות על שמה הבדוי של משוררת". או דווקא בהבטחה חמורה, בלשון שבועה: "ידענו מי הייתה, ולא נפר את אלמוניותה לעולם" – "ובכן, זוהי צרה בנוסח שם המחבר; ועם זאת, אין לנו ספק: מדובר באישיות עילאית".

מתי פרצה לחיינו דליה פלח – דמות שאין לה קיום במציאות? בפברואר 1978 פרסמה לראשונה שני שירים במוסף הספרות של עיתון הארץ. אחר כך, כעבור זמן רב, בא ספרה הראשון 'דודי השופט המחוזי דורבן' (עם עובד, 1997). באופן מהיר ושגוי, לדעתי, נדחקה עבודת השירה של פלח מפני התחקיר הביוגרפי. העיתונות היומית ביקשה להתחקות על זהותה של המשוררת. מכתבים נשלחו, תחינות הובעו. מישהו סיפר שפגש בה בתחנת אוטובוסים ישנה. אחרים העידו שהיא גבר ערבי או משורר אלמוני הכותב מפריז. בשנת 2003, גם כן בהוצאת עם עובד, ראה אור ספרה השני, '2003', שכבש את ליבי מייד. אחרי כן פרסמה עוד שירים בכתיבי עת, ולבסוף נעלמה כליל משורותיה של הספרות העברית.

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

אלא שכבר אז, עם פרסום השירים בעיתון, כססה חרדה נוספת בלב אזרחי הרפובליקה הספרותית; אותה חרדה שניעורה בקרבי כאשר קראתי לראשונה בשירה של פלח. "אומר אני לעצמי", כתב אז משה זינגר, "כי בעצם השירים הם החשובים... ומתעוררת אפילו חרדה מסוימת: ומה אם אפגוש את המחברת, והיא תפתח מגירה ותשלוף עשרות, מאות – ים של שירים כאלה? מי יוכל לעמוד בזה?" חרדתו של זינגר מפני ים של שירים פרי עטה של פלח, עשרות או מאות שירים כאלה, בלתי נסבלים ביופיים, המאימים למוטט את המגירות שמתוכן יבקעו – זו הסיבה שבשלה אני כותבת. התעלומה הגלומה בדמותה הביוגרפית של פלח כלל אינה נוגעת לליבי, ואין לי כל עניין בה; ומכיוון שאני חושבת שיש עניין למסה להיות אישית, אני מנדבת בחיבה את הקריאה שלי בשירה, ובייחוד את אלה ששינו בעבורי דבר־מה. יהיה אשר יהיה היחס לתעלומותיה.

חמישה חודשים בלבד אחרי שעזבתי את בית הספר התיכון קראתי לראשונה את שירה של פלח. יום אחד גיליתי את הכותרת בראש אחד השירים: "אל תחזרו אל חברי הילדות". אני, שכבר זיהיתי את הזדון המסתתר מתחת לילדות והשקפתי על ׳עותיה החולות מפסגת הנעורים, הבנתי כיצד יכול גילוי כזה ללבוס ארשת תוקפנית. פלח מצווה: "אל תחזרו אל חברי הילדות, / אל חברי הילדות אל תשובו. /

אל תמְשִׁכוּ לְקוֹל הַקּוֹדֵם, / לְיֵלְדִים שֶׁנּוֹלְדוּ לָהֶם / לְכָךְ שֶׁהֵם לֹא יוֹדְעִים אִיךָ הֵם סֵלְקוּ אֶתְכֶם, / כֹּל אֶחָד מִסִּבְתּוֹ – מִזְמָן". את שורות השיר הראשונות היא מפלסת במאמץ דידקטי, לא מתפשר. ואז, בבת אחת, היא זולגת אל הקונקרטי. אלה הם קסמיה ההזויים של שירת פלח: דווקא האיטיות נטולת הביוגרפיה, החבויה מאחורי שם המחבר האלמוני "דליה פלח", נוטה אל הספציפיקציה, אל האישי. החפצים שנשזרו בחבונה בשירתה מתגלים כדימויים מלאי עצמיות. בזה אחר זה מופיעים נייר הטואלט, נעלי ההתעמלות, המיטה הכפולה הטובה. וכך, בדרך כלשהי, מלמדת פלח את קוראיה לזכור את מה שלא חוו מימיהם, מגישה אל עיניהם פיסות מציאות זעירות בפרוזה אינטימית – ומשכנעת אותנו, באמת ובתמים, שאירעו לנו דברים זהים. נדמה לנו שאין מדובר בזיכרונותיה של פלח עצמה, שעל זהותה הביוגרפית איננו יודעים כאמור מאומה, אלא בזיכרונותינו שלנו:

וְאֵז, פְּתָאֵם, אַחֲרֵי נְתוּח־שָׁוְא, נִפְטָרְתְּ אִמָּא שֶׁל ר.,
 וְאַתָּם נְתַקְפִּים בְּמַנְיָה: חֲרָטָה, כָּאֵב, תּוֹדָה.
 אִיךָ אִמְרָה עַל נְעֻלֵיכֶם הַחוּמוֹת,
 (בְּנֵי 7, עוֹמְדִים בְּדִלְתָ שֶׁל בֵּית הַחֲבֵרָה,
 הַנְּעֻלִים הַחוּמוֹת עַל הַרְגָלִים שֶׁעוֹמְדוֹת עַל הַמַּפְתָּן):
 "הֵן יְפוֹת מְאֹד, וְהַתְּפֹר שֶׁבַחוּץ – זֶה טוֹב,
 זֶה חֶזֶק יוֹתֵר".
 וְתִזְהָרוּ, אַתָּם לֹא הִפְכֶתֶם אֶהוּבִים יוֹתֵר, עִם הַשָּׂנִים.
 אַתָּם נִדְחָפִים, גַּם אַתָּם רוֹצִים אֶת הָאִמָּא הַזֹּאת שֶׁמְתָה,
 שֶׁלֹּא כְּעֵסָה כְּשֶׁדָּם שָׁטַף מֵהָאֵף, פְּתָאֵם,
 וְלִמְדָה שֶׁאֲפֹשֶׁר לְלַחֵץ קֶצֶת נִיר טוּאֵלֵט,
 זֶה כְּלוּם.

אני רוחשת חיבה ללשון הקולקטיבית של פלח, שבאמצעותה היא מצליחה למסור עדות תקפה על נעורינו, לזמן אותנו אל השיר. "אל תחזרו אל חבְרֵי הַיְלָדוֹת", היא מדריכה אותנו; "אתם נְתַקְפִים בְּמַנְיָה", היא מגלה לנו על עצמנו; "אתם לֹא הִפְכֶתֶם אֶהוּבִים

יִוָּתֵר", היא מזהירה, לטובתנו. בשנים שבהן קראתי את שיריה של פלח לראשונה הייתי עדה למריבות ראשונות בין הוריי, שהתמידו למרות הכול באהבתם השברירית, הנוגעת ללב; ופלח הקרינה את חולשותיי הכמוסות, את הזדקקותי לכל מילה של שבת, לכל ליטוף. חשתי שאיני אלא בעלת ברית תמימה לידידה עוקצנית ונלהבת, מפותחת ממני פי כמה. היא הביעה את התשוקה לאם שאל חיקה כמהתי להידחף, ואת הרצון להתגורר בבתיים של אחרים, של כל האחרים – לשוטט בדירות ריקות, במלונות הומי אדם, במסדרונות בתי חולים במין ייאוש אורבני. כמו בשיריה של פלח, שבהם שבות ומופיעות נעלי ההתעמלות המנחות את ההליכה ללא גבול, אותה "גִּאָוָה בְּרִגְלַיִם" – כך הלכתי גם אני, גאה וריקה. מאחר שהאמנתי שהיה לי הכול, נתתי לכולם בלי גבול. אבל בה בעת הבטתי בעולם מתוך חמדנות, כי חיפשתי משהו אצל הזולת שטיבו התברר לי רק כעבור שנים.

האם, שאינה אלא "הָאִשָּׁה הַמְּשֻׁנָּה הַזֹּאת" (כך בשיר "אם כן, זה היה כישלון"), לובשת אצל פלח קיום תכליתי, גופני. היא "טפוח אָזְנַיִם בְּלִילֵי כְּאָבִים / הַיָּד הַתּוֹפֶרֶת, עִם הָאֶצְבָּעוֹת / הַשְּׁחֵלֶת הַחוּט – מְקַצֶּה הַמְּשַׁקְפִים". היא מצמידה נייר טואלט אל אפינו הדולפים דם. זוהי אם שְׂכוּלָה אומרת עשייה חרוצה נוכח בריאותנו הרופפת, אם שהיא טרחה לא פרסונלית – עבודת כפיים ותו לא. ובכל זאת, בלעדיה "זֶה לֹא הַצְּלִיחַ". כמו בשירה של פלח המדווח על הכישלון, היעדרם של ההורים הותיר אותנו להתנסות לשווא בתנועה חלקה ומתמשכת, אין-סופית: "כִּמוֹ יְלָדִים עַל מִשְׁטַח בְּטוֹן וּסְקָטִים – / נוֹסְעִים וְחוֹרְזִים, לְאִין סוֹף". ואולם, בחשבון אחרון, האימהות הן "נָשִׁים שֶׁנִּלְחַמְתִּי בָּהֶן פְּעַם, / וְעָכְשׁוֹ הֵייתִי רוֹצָה לְלַמֵּד מֵהֶן / הַכֹּל"

כאשר אני שבה לקרוא כיום בשיריה של פלח, נדמה לי שכאלה היו מבחינתנו הנעורים: העמידה על סיפם של אחרים. התחינה, הדם הנוזל מן האף. טיפות האוזניים בלילות כאבים. וגם אני נתקפת פתאום במניה: חרטה, כאב, תודה.

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-





עולם מלא או למה ל?

נוית בראל

איך יכול משה סרטל להישכח, אם משה סרטל לא זז מן המקום הזה. איך יכול משה סרטל להיות משורר נשכח אם משה סרטל ידע להמתיק את מי הים הגדול. הרי אנחנו עסוקים במעשים, וסרטל עסוק בדיבור. אנחנו עושים את הדברים מתוך דחק ומתוך טלטול ומתוך שאין לנו מחיה. לסרטל אין כוח סבל לשאת את המראה הזה שלנו. ישנה מחיצה בינו ובינינו כמחיצה של ברזל. סרטל הוא האיש ששוכב שיכור בשוק בתוך אמת המים, וקר לו בדיוק כמו שקר לכל העולם. סרטל לא יזוז מן המקום הזה, סרטל לא יזוז מן המקום הזה עד שאלוהים יעשה לו שלושה ניסים במקום הזה. ואלוהים עושה לו שלושה ניסים במקום הזה, ובכל זאת סרטל לא זז מן המקום הזה. מושך ברזל, נושק קר אל-, מושל בתר-אל, מוחה נסתר-אל, נושם סר-צל, משה סרטל לא זז. הוא מגיב בצורה היחידה האפשרית בעבורו. הוא מדבר דיבור אחד, דיבור ש"נְקַצֵּר וְנוֹפֵל כְּמִי שְׁנוֹפֵל מִמַּגֵּל שֶׁל יָד". על אף הדיבור, מוסיף להיות לו קר. מוסיף להיות לו קר כי העולם כולו אחוז קור, מצומרר, מסוחרר. אנחנו מכירים את הדיבור הזה האחד, קראנו בשיר "אבן פרוסה על פי הבאר" בספר 'כי לא תחשך השמש' (ספרית פועלים, 1979).

זהו ספר עולמי, כלומר זהו ספר על אודות מצב העולם וכל מה שמוצב בו. זהו ספר שמגלה לנו ש"אָבֵד טְעָמוֹ שֶׁל עוֹלָם אָבֵד טְעָמוֹ". זהו ספר שמגלה לנו ש"הָעוֹלָם מְתְּעוֹפֵף סְבִיב עֲצָמוֹ כְּמִין עוֹף הַפּוֹרֵחַ". זהו ספר שמגלה לנו ש"הָעוֹלָם סְבִיב עֲצָמוֹ מְסֻחָבֵב וְהָאָרֶץ יַחַד, יַחַד עִמּוֹ מְתְּעוֹפֶפֶת". השיר הפותח את הספר, "אבן פרוסה על פי הבאר", מגלה לנו שכל העולם מלא בארות, אבל אבן גדולה פרוסה על העולם. בשל כך, אפשר להניח, מכוסות כל הבארות, ואי אפשר לדעת כמה עושר יש בעולם, ואי אפשר להגיע אל מעמקי העולם. גם המשורר מתקיים כמו אבן על פי הבאר. הוא שוכב שיכור בשוק בתוך אמת מים. שכרותו, הצדדיות שלו, היותו שוכב ולא אז, כל אלה אינם מפריעים לו לדעת הכול על אודות העולם. לדעת את מה שכולנו איננו יודעים, כלומר: שלא נדע עד שנקרא.

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

אין זה משורר שמתבונן מבעד לחלון, אין זה משורר שחוצב מן הלב. סרטל ממשיך ליידע אותנו על האבן המכסה, שקווי מתארה הם קווי מתאר העולם האבוד. "אֶת אוֹר הָעוֹלָם יְכַסּוּ כְּפִיָּם. וְאֶת הַפְּנִיִּים יְכַסּוּ בְּכַפֵּיהֶם. וְאֶת אוֹר הָעֵינַיִם / יְכַסּוּ כְּפִיָּם". אם אנחנו קוראים את התיאור ושומעים מחיאות כפיים, אלו הן מחיאות הכפיים שלנו. במופע השירה של משה סרטל אנחנו נקבל מידע ודיבור, אנחנו נקבל לשון ועולם, כמה עולם, כְּלֵעוֹלָם. לא זו בלבד שמקורות העושר של העולם מכוסים, הבארות המכוסות באבן, גם האור מכוסה. האנשים מכסים על האור של העולם בכפות ידיהם, וגם על הפנים שלהם עצמם הם מכסים בכפות ידיהם, וגם על אור העיניים שלהם, שמשקף את אור העולם, אולי, הם מכסים בכפות ידיהם שלהם. זהו המצב המכוסה, העולם הסתום, העולם הגלול, העולם החסום. לעומתו שוכב משורר שיכור בתוך אמת מים בשוק, ורואה הכול, ויודע הכול, והוא קרוב לעולם כולו, והעולם כולו כמותו, וצינה אוחזת אותו ואת העולם. משורר בתוך אמת מים. משורר בתוך אמת.

בשירתו של סרטל תמיד עולם מלא, יש שנמתח עד קצה גבול היכולת של הַיֵּשׁ, וכאילו דבר לעולם אינו נסתר מן השיר. שירתו של סרטל

היא אומנישירה של אומניעולם. כל הלילות נופלים על ראשו. כל האוניות עושות נמל בתוך מוחו. "העולם מתעופף סביב עצמו כמין רוח... והעולם מתעופף סביב עצמו כמין עוף הפורח" ("על ארץ מתעופפת"). בשירת סרטל הכול מה שבעולם, והכול מה שבעולם בשירת סרטל. זה לא מה שקורה ברחוב אחד לאדם אחד עם רצון אחד, אלא "ובקשנו את עצמנו ברחובות ולא מצאנו את עצמנו ברחובות. והשליכנו / את עצמנו לרחובות ונעצנו עשר אצבעותינו ברחובות ולא מצאנו את עצמנו / ברחובות" ("פרשים של ניירות"). זה לא מה שקורה לאיש אחד זקן שימיו רבים וארוכים, שאוזניו כבדות ועיניו כבות, אלא "הולכים אנחנו ברחובות ולא יראים, רק הולכים ברחובות ומתגעגעים, / כי ראינו את אלה הדברים בלבנו, קדם שראינו אותם בעינינו ואנחנו / הולכים ובאים בימים הרבים, באים ונכנסים במורא גדול, / אל תוף הימים הרבים" ("גושים של עפר"). זה לא איש אחד בעיר, מין הלך אלתרמני ששומע תופים במקצב אחיד וצלילים חוזרים, אלא "ורחובות עירנו שקטים יותר מן שקט הליכתנו, ועצים שבעירנו מרפרפים / עלינו בשקט עשן, כמין שלג של אותם מקומות שמהם אנו באים. / ושמעו אנשי עירנו קולותינו ויצאו בשקט לקראתנו ושקט מול שקט / שני מחנות ברחובה של עיר. וארבות לשמים נפתחות מעל ראשינו. / במלחמה זאת בעירנו מי את מי נצח ברחובות?" ("מעשה האיש ממה שאירע לו"). זה לא איש אחד שרוצה לצעוק בעולם, כי הוא יודע שהקיסר מטורף וקרבה שעתו ועלו אויבים לגבולה של המדינה, אלא "ומתרגש העולם בצעקה שעולה מן הארץ ונתקעת הצעקה הזאת בלבך / כמסמר. נתקעת וחולפת כמסמר" ("הכו על ראשו בחלומות"). ובמקום הצעקה שנתקעה וחלפה, שלא נצעקה, "וכל האילנות אומרים שירה וכל העופות אומרים שירה - / ונשדפים".

ה"אנחנו" בשירת סרטל אינו תחום לקבוצה אחת. כמו אין גבול לאנחנו הזה, הוא נמתח ומתכווץ כמו להקת זרזירים באור אחרון. אנחנו מכירים אנחנו כזה. בסיפורו של ג'יימס ג'ויס, "ערבי", למשל, השלישי ב'דבלינאים', מספר נער מאוהב בלשון אנחנו. הוא מספר על הווה מתמשך, על אור בחשכה, על ידיעה שבחוסר

הידיעה: "כשבאו ימי החורף הקצרים ירדו הדמדומים עוד קודם שסיימנו לאכול את ארוחת הערב. כשיצאנו להיפגש ברחוב כבר קדרו הבתים. גון פיסת השמים שמעלינו היה סגול משתנה תדיר, ואליה נשאו פנסי הרחוב את אורותיהם הקלושים. האוויר הקר דקר בנו ואנחנו שיחקנו עד שהתלהטו גופינו. צעקותינו הדהדו ברחוב השקט. מרוצת משחקנו העבירה אותנו דרך הסמטאות הבוציות והחשוכות שמאחורי הבתים, שכנופיות הפרחחים מהבקתות התגרו בנו שם, אל פתחיהן האחוריים של הגינות החשוכות והרטובות שריחות עלו שם מבורות האשפה, אל האורות החשוכות המדיפות את ריחן, שעגלון החליק וסרק שם את שְׁעַר הסוס או ניער צלילים מהרתמה המאובזמת. כשחזרנו אל הרחוב כבר מילא האור שבא מחלונות המטבחיים את חצרות החזית הקטנות" (בתרגום אברהם יבין). ג'ויס אינו מחליף אני באנחנו. להפך. אנחנו הוא אני אחד אפשרי. ג'ויס מודד את ה"אנחנו" בסרגל של זיכרון, והינה זה אנחנו אפוף תנועה, והינה זה אנחנו של מצב נעורים, להט הגוף מצית את האורות הראשונים של הערב. לא משנים הפרטים, זה אנחנו שמעלה באוב אדם ומצב, ספציפי ורב־ממדי.

בשיר "חיים כנגד חיים" מתקיים מין אנחנו כזה, שמחזיק בתוכו הווה מתמשך לחיים צעירים של גברים, שנידונו לצעוק מתוך צער, או להחניק צעקה, אך איש לא ישמע אותם בעולם אפילו יצעקו. "לִבְנוּ נִשְׂא עַל כְּפַיִם כְּמוֹ הָיָה מֵת וְרֵאשִׁינוּ מִתְמַסְמָסִים, כְּמוֹ הֵם עָשׂוּ, / אָבֵל הוֹלְכִים בְּגוֹפְנוֹ הֶזְרָעִים, כְּחַיֹּת רְעוֹת בַּיַּעַר, כִּי עָלוּ מִתּוֹךְ גּוֹפְנוֹ / בּוֹעוֹת שֶׁל כּוֹחַ, בּוֹעוֹת שֶׁל כּוֹחַ כְּסַפְיָנִים. / זֶה תְּמוּרַת זֶה. זֶה תְּמוּרַת זֶה וְזֶה כְּנֶגֶד זֶה. חַיִּים תְּמוּרַת חַיִּים / וְחַיִּים כְּנֶגֶד חַיִּים. אֵלֶּה חַיִּים וְגַם אֵלֶּה חַיִּים, / אָבֵל לְמָה הַחַיִּים הִלְלוּ נִקְרְאוּ חַיִּים?" החיים הללו, אולי הם מלחמה, שבה מוקרבים חיים כדי שיתקיימו חיים, ואולי זוהי אווירת הקרב עקב אכזריותם של חיים, שגברים צעירים, נאמר ישראלים, נאמר יהודים, נידונים להישבות בהם. אין כאן פחד מפני אסון, אין כאן התבטלות מפני כוחות רעים שמִזְמֵנו אלינו אל כועס. יש כאן תיאור קשוב מאוד, מדוקדק מאוד, של השתוממות האנחנו, אוזלת היד של האנחנו בתקופה בלתי אפשרית. "בְּאוֹתָם

ה
ב
ה
ל
ה
ב
א

ימים קשים, עפו מעל ראשינו צפורים רעבות עד מות, נודדות צפונה
 אל / הקור. ורצינו לעכב, כה יתן לנו אלהים שרצינו לעכב, אבל
 לא היה אחד / שיכול לעכב, אף לא אחד שיכול לעכב". החזרה
 בשירת סרטל היא הד של ריק, היא צעקה אל קיר, היא תיבת
 תהודה. התחושה האפית שנוצרת כאן, מזמורים יהודיים מהולים
 בנאומי נביאים, נוצרת כאן כדי להחזיר את הקריאה למצב התחלתי
 של ראשית הפחד, ראשית החרדה, ראשית אימת המוות, ראשית
 כשכל הקבוע מתערער, ראשית הזעזוע.

בשירת סרטל אין עולם כשלעצמו ובשביל עצמו, אלא העולם
 קיים רק בהיותו בשביל המשורר, דבריו, צליליו, ויש הבדל בין
 שירה של אנשים ובין שירת המשורר. הם חוזרים אחר עצמם, הוא
 מראה מה קורה להם כשהם עושים שימוש כה רפה בלשון. צומחים
 להם אברים חדשים: "ומצוה גדולה לזעק ולהריע בַּחצוֹצְרוֹת אֶת
 גַּעְגּוּעֵינוּ - / מִהֶלְכִים גַּעְגּוּעֵינוּ כְּנֶחֱשִׁים עַל הַפְּנִים וְכַחצוֹצְרוֹת עַל
 הָאָזְנִים. / ועולה שירה מתוך אנשים. על עיר ועל חצר. שלוש
 פעמים בבקר בקול / גדול ובאימה קשה וחוזרים אנשים אחר עצמם,
 אחר עצמם / אָנָּה אֲדוֹנֵי הוֹשִׁיעַ נָא, אָנָּה אֲדוֹנֵי הוֹשִׁיעַ נָא / וְכָל
 הַנְּשִׁים מְגַדְלוֹת כְּנַפִּים וְכָל הָאֲנָשִׁים קְרָנִים" ("על ארץ מתעופפת").
 אצל סרטל זהו מושג האינסופי שמתגשם בשיר, אינסופי ובלתי
 אמצעי כהיפוך של קיום קבוע, מופרד, מכוסה. מול תודעת המשורר
 קיימת רק תודעה אחרת, של הזולת, של מי שאינו משורר, של מי
 שעדיין לא קרא את השיר. המשורר מסוגל לצאת אל מחוץ לעצמו,
 לאבד את עצמו, למצוא את עצמו כמהות אחרת, לראות את עצמו
 באחרים, אבל המשורר חייב לשים חץ בינו ובין האחרות הזאת.
 ישנם מעשים בעולם, וישנם שירים. אנחנו עסוקים במעשים, וסרטל
 עסוק בדיבור שהוא שיר. וסרטל עסוק בשירור.

תודעת המשורר אפשרית בתוך העולם הזה רק בהקשר לשוני. דיבור
 מתפתח מתוך העולם, דרך הניגודים שבו, לכדי צורתו האינסופית,
 כלומר: לכדי שיר. הדינמיקה שבין מי שעושה ובין מי שמדבר היא
 מאבק, ותוצאות המאבק מובילות לשיר. הינה פתיחת השיר "אבן

פרוסה על פי הבאר": "כָּל הָעוֹלָם, בְּאֵרוֹת, בְּאֵרוֹת וְאֵבֶן גְּדוֹלָה פְּרוֹסָה
 עַל הָעוֹלָם, כְּמִין / אֵבֶן פְּרוֹסָה עַל פִּי הַבְּאֵר וְאֵנִי שְׂכֹר שׁוֹכֵב בְּשׁוֹק –
 בְּתוֹךְ אִמַּת הַמַּיִם". מי אמר גשר צר מאוד? טעה. מי אמר בְּמָה?
 טעה. כל העולם בארות, בארות. צודק סרטל בתוך אוּמְנִיעוּלָם שלו
 כי יש לו הוכחות. הרי אוחזת בו צינה, אותה הצינה שאוחזת את
 העולם. עכשיו המשורר מדבר, כלומר: המשורר מתנה תנאים. "לא
 אֶזְזֶה מִן הַמְּקוֹם הַזֶּה, אֲמַרְתִּי בְּשׁוֹק בְּתוֹךְ אִמַּת הַמַּיִם כְּמִין שְׂכֹר, /
 לֹא אֶזְזֶה מִן הַמְּקוֹם הַזֶּה עַד שֶׁלֹּא יַעֲשֶׂה לִּי אֱלֹהִים שְׁלוֹשָׁה נְסִים /
 בְּמְקוֹם הַזֶּה". אלוהים שומע ועושה שלושה ניסים, אבל אילו ניסים
 אלו? הם נראים כמו קללות. הם נראים כמו מכות. "וְהַחֲלוּ הָאֲנָשִׁים
 בְּשׁוֹק מִיְלָלִים כְּמִין זָאֲבִים שְׂרוּאִים בְּגִי אָדָם – נֶס אֶחָד. / וְחָרַב
 הוֹלְכָת וְעוֹבְרָת וּמִכָּה כְּנֶגְדִי בְּשׁוֹק כְּמִין שׁוֹט – שְׁנַיִם. / וַיִּסּוּרֵי קָמִים
 וְרָצִים לְפָנַי בְּשׁוֹק כְּסוּסִים – שְׁלוֹשָׁה". אלה הם ניסים ונפלאות
 וישועות בעיניו של סרטל, כי לפחות יש בהם תגליות, ואמיתות,
 ופעולות. כנגד כל מה שמכוסה ואטום, שלושת אלה הם מופעים
 של עשייה. האנשים מייצרים קול יללה מפוחד, החרב המתהפכת
 מסוף סיפור גן עדן מתגלה בשוק ומקרבת את העדן אל המתבונן,
 וייסורי המשורר מקבלים דמות וגוף ורגליים ורצים כנגדו. לא עוד
 שיממון אטום של עולם קר. אבל כל זה לא עוזר, כי המשורר ער.
 למה הוא ער? לסבל של אדם שהלך בשוק ואנשים התעללו בו.
 לסבל של אדם שהלך בשוק ואנשים הפשיטו אותו.

"וְכָל הַנְּסִים וְהַנְּפִלְאוֹת הָאֵלֶּה וְכָל הַיְשׁוּעוֹת הָאֵלֶּה לֹא עָמְדוּ לִי,
 שְׂרָאִיתִי / שְׂצָרְתִּי צָרָה כְּאוֹתוֹ אָדָם שֶׁהֵלֵךְ בְּשׁוֹק בְּבִגְדֵי שְׂעָמַד
 בְּהֵם בְּחִפְזוֹ / וּבָאוּ אֲנָשִׁים וְהוֹרִידוּ מֵעַלְיוֹ בְּגָדִים שְׂעָמַד בְּהֵם בְּחִפְזוֹ
 וְהִלְבִּישׁוּהוּ בְּגָדִים / שֶׁיַּעֲמַד בְּהֵם בְּקֶבֶר". ואולי מדובר כאן על
 רצח, שכן אחרי שהמשורר ער למעשה הזה של האנשים לאדם, לא
 זו בלבד שאוחזת צינה את המשורר ואת העולם, אלא גם מתיישב
 לידו בשוק מלאך המוות. מתיישב לידו בשוק מלאך המוות "בתוך
 אמת המים". המשורר ער לאבן הגדולה הפרוסה על העולם, שהוא
 בארות-בארות. הוא מסתכל על מה שכובל, על מה שמוטל ואינו
 מוזז, על מה שמחביא תחתיו מקור של עושר גדול. "וְאֵם תִּסְתַּפֵּל

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

בְּאוֹתָהּ אָבֹן שְׁפָרוּסָה עַל הָעוֹלָם / תִּרְאֶה שְׁקִבְתָּךְ מִתְּהַפְּכֶת כְּנָזִיד
 בְּתוֹךְ הַסִּיד וְכָל הָאֲבָרִים סוּבְלִים / וּמִתְבַּשְׁלִים. וּמִן רֵיחַ הַתְּבַשִּׁיל
 הִזָּה שְׁעוֹלָה שְׁעוֹלָה בְּאֶפֶף אֶתָּה מִתְעַלֶּף". הִינָּה אֲנַחְנוּ מִסַּתְכֻלִים.
 כָּל הַקּוֹרְאִים שֶׁל הַשִּׁיר מִסַּתְכֻלִים. כָּל הַקּוֹרְאִים שֶׁל הַשִּׁיר מִתְעַלְפִים.

הַמְשׁוֹרֵר מִמְשִׁיךְ לַהֲבִיט בַּקּוֹרוֹת הַשּׁוֹק. הוּא מִבְּחִין בְּכָל בְּנֵי הָעִיר
 רְצִים אֶל הַשּׁוֹק וְרוֹאִים שֶׁמֶת אֶת "הַגּוֹזֵל שֶׁל בְּדִידוֹתֵנוּ". אִין זֶה גּוֹזֵל
 מִתּוֹךְ, עֲטוּי נּוֹצוֹת וְעֵדִין. זֶה גּוֹזֵל שְׁפִיו נַחוּשֶׁת וְצִיפּוֹרְנֵיו שֶׁל בְּרָזֵל.
 "וְאֲנִי שְׁיִדְעֶ לְמִתֶּק אֶת הַיָּם הַגְּדוֹל, מִחֶעֱסֶק בְּדָבָרִים הַבְּטָלִים הַלְלוּ
 בְּשׁוֹק / וְנִלְאָה אֲנִי נִלְאָה מִן הַגְּלוּת הַזֹּאת בְּשׁוֹק יוֹתֵר מִן כָּל /
 גְּלוּיּוֹת מְצָרִים וְרוֹמִי". הַמְשׁוֹרֵר מְכִיר בְּדַבְרֵים הַבְּטָלִים, אֲבָל הַדְּבָרִים
 הַבְּטָלִים אֵינָם מְכִירִים בּוֹ. הוּא מִתְּבוֹנֵן בְּבְנֵי הָעִיר רְצִים לַהֲתַבּוֹנֵן
 בְּגוֹזֵל שֶׁל הַבְּדִידוֹת וּמְרַגֵּשׁ שֶׁהוּא בְּגִלוּת. הַחִיץ בֵּינוּ וּבֵין הַמְּקוֹם
 שֶׁבוּ הוּא נִמְצָא מְעִיף אוֹתוֹ. הַהֲתַנְסוֹת בְּמֵאֵבֶק שֶׁבִין טוֹב וְרַע, שֶׁבִין
 הַיּוֹת חֶלֶק וּבֵין הַיּוֹת מִבְּחוּץ, הִיא הַתַּנְסוֹת שֶׁסֶרְטֵל מְצִיעַ לְקוֹרְאֵיו
 יַחַד אִיתוֹ. תּוֹדַעַת הַמְשׁוֹרֵר הִיא הַתְּבוֹנְנוֹת עֲצֵמַיִת, שֶׁהֵמָּה הוֹת שֶׁלָּה
 הִיא הַשִּׁיר. הַתּוֹדַעַת הָאֲחֵרֶת, הַבְּלַתִּי עֲצֵמַיִת, מֵהוֹתָה הִיא הַחִיִּים,
 הַהוּוּיָה.

יְגִידוּ, מִשֶּׁה סֶרְטֵל כּוֹתֵב כְּמוֹ נְבִיא, אֲבָל אִין זֶה נְכוּן. סֶרְטֵל אֵינוֹ
 כּוֹתֵב אֶפּוֹקְלִיפְסוֹת, הוּא אֵינוֹ מִפְּחַד מִפְּנֵי אֲסוֹן מוֹגֵדֵר שִׁיִּסִּים אֶת
 הָעוֹלָם. יֵשׁ לוֹ תַּמִּיד עוֹלָם, וְהָעוֹלָם תַּמִּיד יֵשׁ לוֹ. אֶפּוֹקְלִיפְסוֹת
 נּוֹצְרוֹת בְּדֶרֶךְ כָּלֵל מֵהַקְּשָׁרִים שֶׁל דִּיכוּי, רְדִיפּוֹת, הַתְּפַכְּחוֹת וְיִיאוּשׁ.
 הֵן נִכְתְּבוּת עַל אֲסוֹנוֹת קוֹסְמִיִּים, עַל תְּנוּעוֹת מְעִידֵן יֵשׁן לְעִידֵן חֲדָשׁ,
 עַל מֵאֲבָקִים שֶׁבִין כּוֹחוֹת טוֹב וְרַע, עַל תְּשׁוּקָה לִגְן עֵדֵן מוֹחֲלָט,
 עַל סַעֲרַת לִיבָם שֶׁל אֲנָשִׁים שֶׁנִּפְשָׁם בּוֹעֲרַת בְּמִשְׁבֵּר בֵּין תְּקוּוּהָ וּבֵין
 סִימָנִים לְאַחֲרִית הַיָּמִים. נְבִיא מֵאֲמִין שֶׁהַחֲבֵרָה הָאֲנוּשִׁית סִבִּיבוֹ עַל
 סֶף קְרִיסָה, וְעֵלִיו לַהֲתַרְיֵעַ. סֶרְטֵל אֵינוֹ מִתְרַיֵעַ וְאֵינוֹ מְרִיעַ. סֶרְטֵל
 כּוֹתֵב, מְכַלִּיל, מְעַלִּיל. לְמָה לְסֶרְטֵל לַהֲפֹךְ כָּל הַקִּיִּים וְהַיְצִיב לְזֶרוֹם
 וּלְנִזְלֵל. לְמָה לְסֶרְטֵל לְשׁוֹרֵר אֶת הַהֲתַפּוֹרְרוֹת כְּשֶׁלְעַצְמָהּ, לְמָה לְסֶרְטֵל
 הָאֵימָה מִפְּנֵי הַלֵּא־יְדוּעַ, לְמָה לְסֶרְטֵל רֵאשִׁית הַחֹכְמָה. הֲלֵא זֶה הַכּוֹל
 בְּשִׁבְלֵנוּ. הִינָּה סֶרְטֵל כְּשֶׁאֲנַחְנוּ מְנִיחִים שְׁתֵּי אֲצַבְעוֹת עַל וְרִיד כְּחוֹל

של פרק כף היד. הולם הדופק הסרטלי כך, בעריצות התמימות: "אין בעולם כוח כספנים שגדלו בגופנו ואין גם כוח מן ספנים בתוך גופנו, חיים, חיים, הכל חיים חיים ותם תם, / שיר זה של ספנים, תם, תם" (סוף "חיים כנגד חיים").

שירת סרטל מקבלת לתוכה את ריבוא החיים, את בבת-אחת שלהם, את גלגולו הבלתי פוסק של העולם. דליה רביקוביץ הרבתה לכתוב על תנועה סיבובית שמתקיימת בעולם-לא-עולם, כלומר: בשיר בלבד, כתנועה שמפצה על היעדר תנועה בעולם. ("סובב סובב הולך הרוח, / סובב ושב וחסג הוא עלי" ב"העיגול"; "יש רפכת שסובבת ונוסעת / בלילות סביב / לירושלים" ב"סביב לירושלים"; "סובבים והולכים בגלגל השנה" ב"תקופות השנה"; "ראשי סובב הולך באתי" ב"מתנות מלכים"). לעומתה הסיבובים של סרטל מזכירים את תנועתו התמידית של חומר השיר, את יכולתו להקיף שלוש מאות ושישים מעלות העולם. "והעולם מסובב סביב עצמו, ואסונו מסובב בגלגל / סביב עצמו. / ואת אלה רק את אלה אני כותב" ("על ארץ מתעופפת").

סרטל מתחיל מן המשורר שמסוגל לדווח על כל העולם, להביט על כולו, לכתוב אותו כישות, כהוויה, כנוכחות פשוטה, להביא בחשבון את אי-סופיותו וגם את המהלכים, הטפלים והחשובים, שמתבצעים בו. הקיום המשוררי בעצם אינו התעלות אלא יצירה מילולית על אודות קלעולם, יצירה מילולית של כלעולם, כדי לעצב בו, להתגעגע בו, להתייסר בו. אנשים מתייסרים בלשון קיימת, "אנא אדוני הושיע נא", ואילו המשורר מנפק לשון אחרת, של תגליות ושל ידיעה, לא של ספק ושל תחינה. "ולאיש חמודות, משורר, נגלה רז -" ("על ארץ מתעופפת"), המשורר יודע את סיוטיו של הנער שהלך לקבר אימו כדי להזמין אותה לחופתו, את מכות מצרים שנגלות לו בחלום: "הלילה שרקו בהלומו של ילד נחילים של צפרדעים / אביו משקה אותו ו? ואמו משקה אותו חלב. / אביו מאכילו בשר ואמו מאכילה אותו דגים / והלילה שרקו בהלומו הצפרדעים".

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

"כל מה שיש מונחה על ידי אור". כך, בשפה היוונית, נחקק על קורת העץ מעל משקוף הדלת הירוקה בבקתה הקטנטנה והאפורה של מרטין היידגר בטודטנאוברג שביער השחור. היידגר כתב בבקתה שלו את 'היות וזמן'. הבקתה הייתה המקום שלו. תחושתו כלפי עצם קיומו בעולם התעצמה בשעה ששהה בבקתה שלו. הבקתה האירה בפניו אופקים רחוקים, מואפלים, של מחשבה. כאן הוא הרגיש שהעולם קרוב אליו. אומרים שאי אפשר לדמיין את "היות וזמן" נכתב בדירת בטון ואבן בתוך עיר גדולה. הרי הוא לא סבל את רעשי הרחוב של העיר. כשנסע אל הבקתה כתב שהוא נמצא "שם למעלה". בעז נוימן כתב בספרו 'להיות-בעולם' שהיידגר היה מאושר. הוא רצה להיות על ההר ולא על המישור. לחנה ארנדט כתב ב-1925: "ההרים שלי מעניקים לי מנוחה, שקט ותנופה, שהופכים כל משא לאפשרי". אלה החיים, הקרובים לטבע, שהצמיחו את הפילוסופיה שלו. בבקתה שלו למד היידגר כיצד נראה העולם כפי שהוא נראה לאיש ההרים. הבקתה מנותקת מהחיים המודרניים, מ"ההיות בתוך ההתרחשות ההיסטורית". בבקתה, ורק בה, כל מה שנדמה בעיר מעניין ומרתק – הופך מיותר. הוא כתב ליאספרס ב-1926: "בבקתה חורקות קורות העץ, החיים מופיעים טהורים, פשוטים וכבירים אל מול הנפש". בעיר, כלומר, "שם למטה", "אפשר עוד לשחק במשחקים המוזרים של החיים".

סרטל ניהל ספרייה עירונית בפתח תקווה. "כָּל הָעוֹלָם פְּלוּ מְרֻקָד קָמִין דָּב בְּכַפְרָה שֶׁל עִירִי", כתב ("הפּוּ עַל רֵאשׁוּ בַחֲלוּמוֹת"). מהי ספרייה אם לא בית ספר. לנהל ספרייה, משמע לבנות בית לספרים, בית לקוראיהם. "לֹא בֵּית בּוֹנָה בֵּית אַחֵר, בְּרַ מִיָּנֹן, אֶלָּא אֶדָם בּוֹנָה בֵּית. / וְאִין בֵּית נְבֻנָה מְעַצְמוֹ, אֶלָּא אֶדָם בּוֹנָה בֵּית" ("חיים כנגד חיים"). בריאיון לכתב העת 'מאזנים' לכבוד צאת הקובץ 'הנה האש' כתבה המראיינת יהודית רותם על המשורר כאילו עמדה לפני קיסר: "ספרים מקיפים אותו. בהינף קולמוס הוא רשאי לרכוש ספרים בסכומי עתק". היא רצתה לשאול אותו אם זה עושה אותו מאושר. היא נזהרה. הריאיון נקטע כי כמה מחמישים עובדי צריכים היו לשוחח איתו בענייני עבודה. הוא אמר לרותם: "אין לי קושי

לעבור מעולם לעולם. העבודה והשירה מרכיבות את חיי, אבל אין מלכות נוגעת בחברתה". סרטל ביטא את החיץ בין שני העולמות, עולם המעשים ועולם הדברים. במסכת יומא ראשית המשפט היא "אין אדם נוגע במוכן לחבירו", כלומר אין צורך בתחרות, הכול קבוע מראש ממילא. אבל סרטל טוען דבר שאינו מובן מאליו. אף שהוא עובד בין ספרים, אין קשר בינם ובין עבודתו כמשורר. אחרי שהוציא ספרים בספרית פועלים עבר סרטל להדפיס בעצמו את ספריו כי הבין ש"אין שום ביטחון שלשירתי תימצא גאולה". הוא הקפיד על איכות הנייר והעיצוב, חילק את ספריו לאנשים שבחר, "ובכך יצאתי ידי חובתי".

גם הכותבת קיבלה ממנו פעם במתנה את ספר ביכוריו בתוספת קלטת שבה הוא קורא משיריו. את הספר קראה שוב ושוב, אבל את הקלטת לא שמעה, כי כבר לא היו בסביבה מכשירים להשמעת קלטות. קלישה גורסת שמשורר, אולי כמו פילוסוף, חייב להישאר בודד, בהתאם לבדידות המהותית שלו, ואין הבדירות מצב שהוא רוצה אלא מצב שנכפה עליו. זו הסיבה, אומרים, שמשורר חייב תמיד להציב את עצמו ברגעי הכרעה, אישיים והיסטוריים. אבל זו איננה בדידות שמתבטאת בנסיגה, פרישות או הרפיה מן העולם. הרי המשורר אינו יכול לגמרי לעמוד מהצד אם הוא מתבונן בעולם ומייצר עולם, כלומר: שיר. שני משפטים ניסח סרטל בריאיון זה, והם עיקר שירתו במילותיו שלו: "אני היסטוריון ששר את ההווה, מביט במציאות ומפרש אותה. הממדים המרכיבים את שיריי הם הזמן – ההולך ומתכלה – ההווה והתודעה. דרך השירים אני מתמודד עם המציאות ועם עצמי".

מי יוכל לשכוח את סרטל אחרי שנתן לנו את העולם. שירתו סיפקה צורכי עצמה, שירתו המתמידה, שירתו הנשארת בדבקות עצמית עיקשת. סרטל אהב שירה ארוכה, את רוחב הייאוש של אליוט, אפוסים הומריים בשורות ממוספרות, אבל בניגוד עליהם לא השתמש בפרסונות שונות ולא ייצג קולות שונים בחוך השיר. אצל סרטל רק סרטל ועולם מיילל "הו רוחות הצפון הילילו לו ילל הילילו לו

הה. / תמיד הלכה הדלות בבתינו ותמיד הלך בנו הפאב לצפון / והולך החרבן בדמנו כחרבנה של ארץ ישראל, / שפל מה שעבר הזה עפר, ונגעויענו עפר, ותקונונו עפר / וישועה כעפר ואפר" ("על ארץ מתעופפת"). בשיר "אחר כתלנו" כבים הנרות סביב המשורר בביתו, ומעבר לכתפו מתיישב "כמין שטן". "יצא צא אני אומר לו ורוקק עליו מתוך פי רק", אבל היצור משלח יד אל כתפו וצווארו ומניח פרי מר על שפתיו ומלחש מילה רעה באוזניו ומלקק את פניו ולחיו. המשורר תופס בידו ומבקש ממנו להוליך אותו "לארצות החיים": "לקחית לקחית שאין יכול כאן אדם להאחזי את האור על פניו". הבקשה מתמלאת. נופל אור בהיר על פניו של המשורר, אבל הוא ממשיך במאבקו הפנימי. "לשיר את אלה הדברים יש למי כח? לשחק את אלה הדברים, / רבוא של לשונות פורחות על קלמוסיו ומפטפטות".

מה צריך לעשות, אפוא, כדי לחיות? להתמודד עם היצור שמגיח מאחורי הגב מדי פעם, לצרוח ששולחן הכתיבה שלך הוא כל העולם. בשביל לחיות יש לעקור עין, לבלוע אגרוף, להתבצע בתוך גוף אחר, עם חושים אחרים: "ומושיט אדם אצבעו בתוך עינו של עצמו – ועוקרה, ומושיט אדם / אגרופו אל תוך פיו – ובולעו בשביל לקחית ולשיר לקחית".



מ"מה" נצחי קפוא על השפתיים
ל"אשתחווה ואֶשְׁק": ההיריון המיסטי של רנה שני

מה רוצה משורר? לברר. העולם מלא עד קצות הציפורניים, ואין־סוף קשרים נקשרים בו. משוררת טובה היא מי ששמה לב לכך, מנסה לברר את אופי הקשרים הללו, מאירה עליהם בנר או בפנס, ואגב כך מולידה פליאה בלב הקוראים, שמעתה יביטו בעולם אחרת. מרגע שהמשוררת הפסיקה לברר ואמרה לעצמה "מצאתי!" כבר אין לה מה להציע לקוראים. אם אין־סוף הקשרים בין תכולת העולם התמינו והובררו, אפשר באותה המידה לקרוא חוברת הוראות הרכבה של איקאה. תמה הפליאה.

רנה שני הייתה מגדולי המבררים בשירה העברית. שירת הברור והפליאה שלה יכולה להפוך רציונליסט גמור למיסטיקן. למרבה הצער, בשנות חייה האחרונות היא גם מצאה, הבינה והפסיקה לנסות לברר, ושירתה הפכה בהתאם מעניינת ומשמעותית הרבה פחות. הסיפור שלה הוא דוגמה ומופת לחומרת הפגיעה של האג'נדה בשירה. מה קורה כשהעמדה הפואטית קורסת מול העמדה התרבותית, הפוליטית או הדתית?

שני נולדה ב-1937 בחדרה ופרסמה את שיריה הראשונים בתל אביב ב-1958. בהיותה צעירה יותר מהחבורה שהוביל נתן זך, ומבוגרת מזו של מאיר ויזלטיר, היא הייתה דור עצמאי ולא מצאה את עצמה פה או שם. כך גם שירתה - חמורה ומודרניסטית יותר מדור המדינה, מיסטית ואידיוסינקרטית יותר מדור הפרחים. עם צאת ספרה הראשון, 'עיר זרה' (1961), בהוצאת עם עובד הגדולה ובטיפוחה של לאה גולדברג, קיבלה שני גושפנקה להיותה ילדת פלא של השירה העברית (תחושה שגם דן מירון שם לב אליה בביקורת שכתב על הספר באותה השנה בעיתון הארץ, על אף יחסו השלילי לשירתה). הנס הייחודי שנקרא שירת רנה שני נמשך לאורך שני ספרים נוספים שיצאו בחייה ('ים נעול', הקיבוץ המאוחד, 1963; 'שלום לאדוני המלך', עם עובד, 1970), וכן בכמה משירי הספר שיצא לאחר מותה, 'ביום שקוף רואים לנצח' (ספרית פועלים, 1987).

האסופה 'באור ישמע', שיצאה ב-2002 (בהוצאת גוונים) וכללה שירים מהעיצובן שכתבה בשנותיה האחרונות, היא עדות לדבר העלול לקרות לאומנים שמוצאים תשובה. התשובה, במקרה של רנה שני, הייתה אומנם מרתקת מבחינה ביוגרפית - שני גילתה את האור האלוהי באמצעים כימיים ושאינם כימיים, קיבצה סביבה מעריצים, הפכה לגורו הרסנית של כת דכאנית ונפטרה חסרת כול בהודו. עם זאת, היא הייתה ריקה מאוד מבחינה פואטית, במיוחד בהשוואה לפרץ המלאות האדיר של שירתה המוקדמת.

בעוד השירים המוקדמים של שני מתאפיינים במתח בין רצונה להכיר את המציאות שמעבר ובין חוסר היכולת שלה לתאר את המציאות הזאת במילים, שירתה המאוחרת מתאפיינת בפלקטיות פובליציסטית וקלישאית על אותה מציאות. המתח, החשוב כל כך לשירה, נזנח לטובת הפרסונה. למרבה הצער, היום רנה שני מוכרת, אם בכלל, בזכות היותה מנהיגת כת ופחות בזכות שירתה הנדירה. כדי לעמוד על ההבדלים בין התקופות ולהאיר מחדש את קרנה של שירתה המוקדמת, הבה נצא למסע מבוכי בחוך ספריה.

ספרה הראשון, 'עיר זרה', כשמו כן הוא: מלא בסמטאות אפלות, פינות חשוכות, חדרים אפלים. אווירה קשה שוררת בו, ונראה שהיא קשורה לתחושת כליאה שלילית, אך גם למסתורין חיובי. שני מחפשת משהו ואינה בטוחה מהו, ולכן היא גם ודאי אינה יכולה להגיע אליו. שני מבקשת לחפש את "המרחב שבו נושמים סוסי הפרא", ולצורך כך "דומם, נלמד את מוצאי הארבות / שעוטינו נחלדות, / גילוחינו מסתמאים, / וטביעות צעדינו פית". איפה הם, סוסי הפרא ההם, ואיך נגיע אליהם? "אלהים אלהים / למה אין אתה בא / לעזר לנו לחצות את החדר בחשך / איפה אתה", היא שואלת. יותר ברור מזה לא יכול להיות.

שני מחפשת לאורך כל הספר את הקשרים הדקים והבלתי ברורים בין הדברים, שאולי יספקו תשובה או כיוון. את החיפוש הזה היא עושה, בין היתר, באמצעות מניפה מטפורית מרהיבה – היא קושרת עוד ועוד קשרים בתקווה שיציירו תמונה ברורה יותר. אלא שהטרגדיה שלה כאדם, והרווח שלנו כקוראים, הוא שהקשרים רק הולכים ומסתבכים: "ענפי הרוח", "נהרות שיער", "סמטאות חיוך", "פרברי מבט", "שדרות דומייה", "ממשלות הרוח", "תכריכי הדממה", "רשתות הבכי", "ציפורי הנבל של הרוח" – איזו תסבוכת מופלאה. שני קוראת לנוכחות כלשהי לבוא להציל אותה מהתסבוכת, אבל "עדין לא נולדו המלים / שבכחן לבוא בפה המרשש / הזה". אין לה אפילו מילים לבטא את הקושי שלה – לא רק קושי לבטא את המקום שאליו היא משתוקקת אלא אפילו קושי להבין מהו. זה כוחה של שירתה המוקדמת, העובדה שאין לה מילים – והינה היא בכל זאת כותבת שירה חזקה כל כך. כמה שנים אחר כך יבואו המילים האלה לשני, ואיתן היא תיפטר גם מהמטפורות החזקות האלה, למרבה הצער.

ספרה השני, 'ים נעול', הוא שיא שירתה המוקדמת ושירתה בכלל. מרבית השירים בו מושלמים, כלומר לא חסר בהם דבר, ודבר לא יכול להוסיף להם. השירים צלולים כבדולח ומלאים כענבר. האפולוליות שאפיינה את הספר הראשון נמוגה מעט, ורק ערפל מיסטי וסמיק

יושב על הדפים, עשן קטורת מעונן. כאן הכיוון ששני רוצה ללכת אליו ברור מעט יותר, אם כי עדיין מסתורי. הקרב בין הרצון לומר את הדברים כמו שהם, לתאר את המציאות כשהיא לעצמה, מעבר לשכבות היום-יום – הקרב בין כל אלה ובין המחיר שהם גובים ממנה מביא את השירים לשיא יופי וכאב:

"שְׁעָה שְׁאֲנִי מְדַבֶּרֶת, מְסַתֶּרֶת פְּנִים אַחֲרוֹת / מְאַחֲרֵי הַמְּלִים, רוּחַ זָרָה בָּאָה / וּמְרַשֵּׁשֶׁת בְּהִבְרוֹת. / הֵם מוֹשִׁיטִים יָד / מְצַבִּיעִים עַל הַכוּוֹן, מוֹדְדִים אֶת הַלְּחֹת אוֹ / הַגְּבֵה. הֵם אוֹמְרִים צְפוֹן אוֹ / דְרוֹם אוֹ / הֵם אוֹמְרִים יָבֵשׁ אוֹ / חֵם יַחֲסִית. // שְׁעָה שְׁאֲנִי שׁוֹתֶקֶת הַפְּנִים הֵן אוֹתָן פְּנִים. / הַרוּחַ חֲמָה בְּאַמֶּת".

או בשיר המופתי שבכוחו להביא לידי בכי כל מי שאי פעם עבר חוויה מיסטית-אחדותית, שיר שמהדהד שירים נוספים בספר, שמתמצת את כולם לחמש שורות מושלמות: "בִּינְתִים, מְחַקְשׁוֹת הַמְּחֻשְׁבוֹת / כְּמוֹ קְלִפּוֹת שֶׁל פְּרִי. פֵּעַם, / בְּתוֹךְ הַבְּרֵק, רְאִיתִי אֶת כָּל הַשָּׂדֶה. / עֲכָשׁוּ צְרִיךְ לְזַחַל לְאֵט, מְאֹבָן / אֶל אֲבוֹ, בְּתוֹךְ הָעֶרְפֶּל הַמְּחַבְּדָה".

71
78

את שמותיו של הדבר שהיא מחפשת היא שוכחת, והפנים שלו רחוקות. השפה מבטאת את זה: "כְּבָר יוֹם שֶׁשְׁכַחְתִּי אֶת שְׁמוֹתֶיךָ. / לֹא הִמִּיתָ לִי בְּשִׁיר-בְּמוֹת / לֹא נִגְנַתִּי בְּכִלְיֶךָ הַלְּמוּדִים. / אֲבָל תַּחַת כָּל עֵץ-מְסֻתוֹר / וּבְכָל עֵמֶק עֲלוּם וּמְחֻפָּה / צְדוּנֵי חֶרְמֵי יָרֵחַ, / הַלְּבַשְׁתִּי מְשֵׁי עֲלֻפָּה". או: "לָמָּה תִּסְתִּיר פְּנֶיךָ / וְעֵינֵי תִרְדַּפְּנָה עַל-פִּי חֶרֶב // מְגַדֵּל וּמְקַדֵּשׁ אוֹתִי כְּלָה / לְיוֹם חֲתָן // וּבִקְוֵתִי אֶת עֲצָתְךָ לְלֵלָה וְיוֹם וְלַיְלָה / בְּהִיּוֹת שְׁמֶךָ עֲצוּר בְּעֲצֻמוֹתֵי". או: "אֲנִי מְדַבֶּרֶת אֵלֶיךָ. רַק הַפְּנִים רְעוּלִים / בְּהֵד שֶׁל יָם רְחוֹק, נִשְׁבֵּר". או: "כְּבָר שֶׁלֶשׁ דְּקוֹת, שְׁלֹא זְכַרְתִּי אֶת פְּנֶיךָ. / אִם תַּעֲבֹר עֲכָשׁוּ / תִּפְרָחְנָה מְכַפֵּי צִפְרִים נְבִהּלוֹת".

מבעד השירים מחגלה ההיריון המיסטי של שני, הבווער באש. שני נושאת בתוכה בקושי את המילה שמחכה להיאמר, המילה שהיא מצפה לה כל כך, המילה שכל עוד אינה יכולה להיאמר – מחשלת

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

את השירה לכדי יהלום. שני מכינה אותנו למה שיבוא בהמשך חייה ויצירתה: "אני נושאת אותך בתוך האדמה המצמחת את כפי, / אני נושאת אותך עולל, טלה, אל או גבר, / בתוך פה הנשרף // להגות את המלה אשר כבה בתוך המלה, / ללחש את המלה אשר נעורה ובושרת בי בשרשי המלה, / אשר צורבת את לשוני בתוך המלה, / אשר תשא אותך בתוך המלה אשר במעי המלה, / אשר תשא אותך רך, קשה, מת או חי, / בתוך לב נאכל // ללדת את התקנה אשר בתוך היסודים / את השמש אשר בתוך החשכה הסובבת / את הצפיה אשר בתוך הגרעין המר".

כשיגיע היום והיא תדע את השם ההוא שאותו היא מחפשת, תדע לדבר את הדבר שאותו היא מבקשת לומר, האם היא תעמוד בזה? "קלף-עורך קמל והולך. האם ישחת / עד שתגיע אל סוף המלים?"

בספרה האחרון שיצא בחייה, 'שלום לאדוני המלך', תחושת חוסר המוצא מתגברת, אבל כך גם הרמזים לגאולה. הדמויות בשירים חוות מציאות הרסנית, ולעומתן הטבע והזולת מתגלים בשלמותם המיסטית, שהיא גם לא פעם אפוקליפטית, כמו מסע ללב המאפליה שהוא גם מסע אל האור, באופן פרדוקסלי אך גם מוכר. העולם מנוכר ולא מובן אבל לו רק היה אפשר להתאחד איתו היו האהבה והיופי שולטים בו: "לומר שלום לעולם שוקע, לראות עשן / מקרשט, נבלע, לחשב שמה ספינה אבודה, / פז לא יסלא, אחרית אהבה רועדה".

שני מבקשת "לשבת בגן הגדול ולצפות לשעת-הנעילה. / [...] / ולחפות, לאט, למנגינות היפות שתרעדנה, / לשמים שיפתחו, כמעט, / לשבת בגן הגדול ולהיות זמן".

בסביבות 1970 עברה שני טרנספורמציה והתחילה לשבת בגן הגדול. ממשוררת אוטסיידרית, היפית במידה – עד כמה שאפשר היה להיות היפית במדינת ישראל בשנות ה-60 – קפצה שני קפיצת ראש היישר לתוך מחילת הארנב של אליס. היא התחילה להשתמש

באופן קבוע בחומרים פסיכדליים, בהם קנאביס ו-LSD, ואספה סביבה עדת מעריצים. הם היו באים לביתה, ומהם נוצר בסיס הכת שלה. בדו"ח הכיתות של משטרת ישראל מ-1982 נכתב כי "בשנת 1970, לאחר שסיימה להוציא לאור שלושה ספרי שירה וכמה ספרי ילדים, הגיעה אל השימוש במריחואנה ולטענתה, חולל בה הסם מטמורפוזה (עם חוויית הארה), שגרמה לה להיות פתוחה יותר, עמוקה יותר, אוניברסלית יותר. לטענתה נוצרו בה 'מישורים חדשים' והופיע בה 'מקור זרם המודעות', שלא פסק מאז. היא טוענת שלמדה להביט אל נפש האדם ולפיכך עוסקת בשיקום חולי נפש בדרגות שונות". את השאלה אם אכן הפכה שני להיות פתוחה יותר, עמוקה יותר ואוניברסלית יותר נותר לאלה שהכירו אותה (בשיקום חולי נפש היא ודאי לא הצליחה, בלשון המעטה, כפי שעולה מעדויות). השירה שלה, למרבה הצער, לא זכתה לכך. המישורים החדשים לא הועילו לכתיבתה. לאחר שמצאה אותם, הפסיקה לברר. כשהפסיקה לברר, הפכה שירתה לצל חיוור של מה שהופיע בספריה המוקדמים.

73
78

הספר 'ביום שקוף רואים לנצח' יצא לאור ארבע שנים אחרי מותה, אבל נערך בידיה. רוב השירים בו נכתבו בשנים 1970-1972, תקופת השינוי, ובהם כמה שירים פסיכדליים לעילא שמצביעים על השינוי הפסיכו-פרמקולוגי בחייה. על השינוי הזה מצביע גם שם הספר עצמו, שמזכיר את ויליאם בלייק ואת 'דלתות התודעה' של אלדוס האקסלי ("אם דלתות התודעה היו שקופות, הכול היה נראה לאדם בדיוק כפי שהוא: אין סופי"), וגם האיור על הכריכה ושאר האיורים בספר, כולם פרי עטה (עפרונה?) של שני, המציגים דמויות אורגניות-וגטטיביות נוזליות וצבעוניות, אך למרבה הצער אינם מתעלים על האומנות החזיונית הנאיבית בשנות ה-60.

והשירים, מה איתם? כמה מהם עדיין לא רעים בכלל (קחי את זה, יונה וולך: "לְרֵאוֹת אֹרֶךְ מְטַפֵּף שְׂקִיפִיּוֹת בְּעֵלִים, / דְּמִיּוֹת שְׁגֵרוֹת בְּחוֹף צוּרוֹת אוֹרְגָנוֹת / [...] / וְלֹא לְהַחְמִיץ אֶת הַדְּעַת, שְׁעָה / שֶׁתְּזַמְּרֶת הַמוֹלְקוֹלוֹת / תִּפְצַח בְּנִגְיָה: כִּי הַשָּׁמַיִם נִפְתָּחִים כָּל יוֹם /

וְרַק בְּאַחֲרוֹן זְנֵעְלוֹ", אבל חלקם הארי כבר נוטה לרוחניקות צפויה שמקהה את כל העוקץ של הספרים הקודמים. המושגים היהודיים נמצאים כאן בחזית. כלומר, ההיריון המיסטי של שני בא לסימומו, ובאופן מאכזב למדי – ודאי לקורא בן זמננו שמכיר דורות של בוהמיינים חוזרים בתשובה – הוולד הוא יהודייה עם שבים (זה דימוי בלבד, כמובן. שני המשיכה בחיים בלתי אורתודוקסיים לגמרי גם בשבתה כגורו): "שֵׁם מְסֻבִּים מְסֻפְרִים / אִישׁ בִּיצִיאַת עֶצְמוֹ", או: "לְפָרְדֵס נְכֻנְסִים אֲנָשִׁים לְמוֹדֵי צָבֵעַ", או: "שְׁמִי־רַבָּה מוּגְנִים מְרַקֵּעַ שְׁפוּי מְחַבֵּק עֲנָנִים", או: "וְהֵלֵא מוֹטָב יִתְגַּדֵּל לְהִתְקַדֵּשׁ, / לְבוֹא בְּתוֹךְ הַגּוֹ, לְסַעֵד לְבוֹ מַעַץ הַדַּעַת".

נדיר לקרוא שירים המספרים על שינוי פואטי וביוגרפי בתוכן ובצורה בו זמנית. בשיר "זה היה סיבוב אחרון בעיר / נסעתי אז לגלי צה"ל והכירוני עפ"י קולי" (כן, זה שם השיר), שני מספרת באופן פרוזאי למדי, חסר כל ברק ומסתורין המצויים בשירתה המוקדמת, על מפגש עם אנשים שבעבר הסתובבה בחברתם. אבל כעת "אִיךָ תְּסַפֵּר לְעוֹר פְּטוּט עַל שְׁלֵמוֹת הַשּׁוֹשְׁנָה". שני "רוֹאָה אוֹתָם מִשָּׁם, אֲנִי מִשָּׁם, / אֲנִי הֵיחִי שָׁם, אֲנִי לֹא מִכָּאן, / נִסְעָתִי מִכָּאן, לֹא הַפְּרָתָם אוֹתִי בְּחִלּוּפִי, / נְכוֹן, רַק קוֹלִי לֹא הִשְׁתַּנָּה, / אֲמַרְתִּי שְׁלוֹם".

ובשיר "שיחה ב-1970" שני מספרת על חוויה מיסטית שהביאה אותה למקום שבו נמצאה אז, המקום שבו הופיע בה "מקור זרם המודעות" ההוא: "קוֹל מְעֻנִים שְׁמַעְתִּי וְהִנֵּה קוֹלִי מְצִיץ בִּי / וּמִפְגִּיעַ (...). / אֲזַ קְמַתִּי וּלְבַדִּי צִלְחִתִּי / כָּל הַנְּהָר עַד הַמְּקוֹר, וְהִנֵּה שָׁם הַמְּמָשׁ, / אֲשֶׁר־הִתְמִיד".

מעניין לראות ששני הבינה את השינוי שהתחולל בה. בשיר "מה נשתנה" בספר 'שלום לאדוני המלך' היא כותבת: "אֲנִי מְשַׁעֲרֶת שְׁמַתָּר עֲכָשׁוֹ לְהַנִּיחַ, שְׁאֵם יְבוֹא / אוֹ לֹא יְבוֹא, לֹא יִשְׁתַּנּוּ דְּבָרִים מְעַקְרָם". ואילו ב"מה נשתנה, בשנה הבאה" בספר 'ביום שקוף רואים לנצח' היא כבר כותבת: "יִדְעַת עֲכָשׁוֹ שְׁאֵם יְבוֹא, יִשְׁתַּנּוּ / דְּבָרִים מְעַקְרָם". המשיח בא לשני, ודברים אכן השתנו.

במסתו "סוף עונת החילונים" אסף ענברי מצטט את שני: "מה שאני אומרת זה לא ממני, זה מאלוהים. אני ויתרתי על האישיות שלי, על השם שלי, על הכול. הדברים רק עוברים דרכי כמו רוח". כמה נורא! אם הדברים רק עוברים דרכה כמו רוח, לא צריך אותה, לא צריך שירה. המשורר הוא פרשן, הוא משקף את הקושי במציאות המוזרה הזאת שבה אנחנו חיים. שירה מיסטית טובה בדיוק בזכות זה. שירה דתית, עפעס, בדרך כלל לא. ושני התחילה להשיל את נעוריה המיסטיים לטובת בגרותה הדתית: "לא עוד נְעוּרִים, רְקוּמָה בְּהוּיָה, / עוֹלָם נָע שְׁרוּי עִמִּי, הֶלְלוּיָהּ" ("תמו 3", מתוך 'ביום שקוף רואים לנצח').

"בינואר 1979, לאחר שנים של התמכרות טוטאלית להצלחת אנשים (לדבריה), זכתה בהארה נוספת ואחרונה", נכתב בדו"ח המשטרה ההוא. "באותו יום 'חוותה את האינסוף ואת האלוהים' ומאז היא עובדת את האלוהים בכל שעות היום". הנפש יוצאת אל שני, שבתקופה ההיא כבר שינתה את שמה לריין שיון, על כך שסוף-סוף מצאה את הפנים והשמות שבחיפושם השקיעה מאמץ כה רב. באמת. אבל אם בשירה עסקינן, מוטב היה לשני לו הפסיקה לכתוב, או למצער לו לא הייתה יוצאת האסופה הפוסט-מורטמית 'באור ישמע'. האסופה הזאת, שיצאה שנים אחרי מותה, כוללת שירים שנכתבו בשנות חייה האחרונות, ושמה נלקח מתוך הבשורה על פי לוקאס: "כֹּל-אֲשֶׁר דִּבַּרְתֶּם בְּחֶשֶׁךְ בְּאֹר יִשְׁמַע וְאֵת-אֲשֶׁר לִחְשֹׁתֶם בְּחֻדְרִים קָרָא יְקָרָא מֵעַל-הַגִּגֹּת". ובכן, חבל. עם כל האהבה לישוע ידידנו, יש דברים שהחשכה מיטיבה איתם. לפעמים הרמז עדיף מהפֹּשֵׁט.

75
78

מרבית השירים ב"באור ישמע" חלשים למדי. חלק מהם נקראים כמו אותן פניני חוכמה רוחניות שקוראים-שאינם-קוראים אוהבים להתמוגג מהם. אחרים הם סצנות חלקיות של הארה אישית שאינה תורמת דבר לקורא, ורבים מהם כוללים התרפקות קלישאית על סמלים רוחניים כמו חכמים סיניים או ספרי קדושה: "בְּגוֹ עֵדוֹן שָׁל אֵינְסוּף / נִפְתְּחוּ הַשְּׁמַיִם בְּתַבְנִית כּוֹכָב / דְּמוֹת יְהוָה עֲמְדָה עַל סֵף // הַתְּרוּעָה הַרְפָּה שֶׁל שׁוֹפְרוֹת עֵנָן / אֶל תּוֹךְ נִשְׁמַת אֵינְקָץ

-
ה
ב
ה
ל
ה
ב
א
-

הנגה / כְּמַחִיאַת כָּף-יָד אַחַת // נִטְלָה אֶת נִשְׁמָתִי עַד שְׁנַמוּגָה".
 או: "חֲלִיל הַקֶּסֶם אֲשֶׁר נָתַן בְּפִי / מִנְגֹן לְעֵינַי תִּפְאָרַת הַיְיָתוֹ //
 בְּכָל צְבָעֵי הַקֶּשֶׁת / וּבְקוֹל הַדְּקָה מִדְּמָמָה // מְזִמּוֹר לְקְדוֹשׁ קְדוֹשׁ
 קְדוֹשׁ". או: "גַּל נַעַם יְהוָה נוֹבֵעַ וְעוֹבְרֵנִי / [...] / לְשׁוּלֵי הַבְּרִיאָה
 שְׁלָף הַמַּמְלָאִים אֶת הַיְכָלִי, / אֲשַׁחֲחוּ וְאֲשִׁק". וכל המוסיף גורע.

על הניגוד החרیف בין שירת רנה שני המוקדמת ובין המאוחרת עומד היטב ביאליק. ב"גילוי וכיסוי בלשון" הוא כותב, כזכור, על חוסר האפשרות של השפה לתאר את המציאות כשהיא לעצמה, את עצם היש: "הרי הדבר ברור, שהלשון לכל צירופיה אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של דברים, אלא אדרבה, היא עצמה חוצצת בפניהם. מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה, רוחו של האדם המעורטלת מקליפתה הדבורית, אינה אלא תוהה ותוהה תמיד. אין אמר ואין דברים, אלא תהייה עולמית; 'מה' נצחי קפוא על השפתיים".

כששני חשבה שהיא הצליחה למצוא את המילים לתיאור המציאות שאליה ערגה והגיעה, הפכו המילים קלות כנוצה וחסרות יכולת להכיל את המציאות הזאת. שיריה המאוחרים של שני המוארת אינם מכניסים אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של דברים. דווקא שיריה המוקדמים, התוהים, המבולבלים, העמוסים, דומים יותר לתהייה הדוממת של האדם מול הנצח: "שְׁעָה שְׁאֲנִי שׁוֹתֶקֶת הַפְּנִים הֵן אוֹתָן פְּנִים". הפרדוקס הזה, של שירה מלאה ומורכבת שאינה מנסה לבטא את מהות הדברים אלא את חוסר היכולת לבטא אותם, הופך את שירתה המוקדמת לאחת מפסגות השירה העברית. השיכון שנגזר עליה אינו מוצדק, גם אם הארתה מביישת את צלליה.





כל הדימויים בגיליון מעשי ידי המאסטר

אפרים משה לילייך

1874–1925

באדיבות ארכיון ניל כהן