על לְבָן הפועם של המילים

ליאור גרנות: *נַנִּינָה*, הוצאת אבן חושן, 2015, 101 עמ׳

נַנִּינָה בידי, אני מתבוננת בכריכה העדינה: איור אקוורל – שתי ילדות־נשים אוחזות ידיים המהלכות על חוף כשגבן מופנה אל המולת היומיום, מסגיר יחד אינטימי, ונדמה כי זהו מרחב פרטי. מגלגלת בפי את השם ״נַנִּינָה״ וחשה את חיכוך הלשון בתקרת החך: ״נַנִּינָה״ כהתדפקות על דלת? לב? ותוהה – של מי בדיוק? ״נַנִּינָה״ – המורכבת מנני ו־נינה: בנות זוג, שתיים־נשים קרובות, חברות, מטפלת־מטופלת ואפשר שני חלקים של דמות אחת. ״נַנִּינָה״ אינה מסתפקת בהקשבתי אלא מושיטה לי יד אמיצה ולוקחת אותי למסע בין מילים לתחושות, דרך כמיהות בראשיתיות, שלא תמיד ידעתי לתמלל, במחוזות האהבה, הכאב והתחינה המתמדת להבנה. הספר נפתח בשורות עותקות נשימה: ״מה מבקשים עלי, נינה. מי מבקשת עלי, למעני. את מבקשת למעני. מה אני מבקשת. אני כותבת לך כמו לקפל ולהכניס לתוך בקבוק. האם תמצאי, נינה. האם אני אמצא אותך״ (עמ׳ 7); ואני חושבת מה קורה כאן, מה יהא עליהן? ועלי? והאהבה – במה היא כרוכה? וכך הטקסט מכשף, מוליך ומטלטל, מפתה ומעורר קשת רגשות ונע אינסופית בין ריחוק לקרבה, ורק שורות שירי משוררים המשובצות בו כמוהן כאתנחתא לנשימה והסדרתה.

נני של ראשית הספר היא דמות ללא עצמי מובחן, נזקקת תמידית להנשמה, אם באמצעות קול־מילים ואם באמצעות מגע. כל ניסיון תנועה של נינה מעבר למרחק נשימה נתקל בהתנגדות ונחווה כאובדן: ״לבד. אני מעגלת את דופנות גופי, מתכדררת לעיגול, צנופה. דרך האף נכנסת לתוכי הרוח הזאת שמכנים אוויר. דרך הפה אני נושפת אותה מתוכי. תוכי. מה זה תוך״ (עמ׳ 22). לקראת סופו של הספר ניכרת ההתפתחות בדמותה של נני; היא נחלצת ומצליחה ליילד את עצמה כנפרדת:

״מה קורה, נני? למי את ממלמלת שם מול הראי?״ שואלת אותה נינה (עמ׳ 83), ונני משיבה: ״את הקול שלי אני שומעת. בפעם הראשונה שמעתי עכשיו את הקול שלי מדבר אלי״ (עמ׳ 83).

גם נינה מתפתחת ומשתנה ממצב שבו הדפה והדירה את נני כל אימת שזו איימה לכלוא ולחנוק את אישיותה, אל עבר מרחב התבוננות שבתוכו היא מכירה במוגבלות כוחה ותופסת את יחסי השליטה – שולטת־נשלטת – ואת פנטזיית ההצלה כמערכת יחסים מגבילה, מצמצמת, אשלייתית, שאינה מאפשרת צמיחה: ״אני לא יכולה להציל אותך מעצמך״ (עמ׳ 64) או: ״רציתי להרגיש גדולה וחזקה, שתשימי את הראש שלך על החזה שלי״ (עמ׳ 65).

המאבק והמאמץ לדייק ולהנכיח במילים רגשות, מחשבות ותחושות ניכר בספר ונוכח כנחיצות קיומית ומעורר שוב ושוב את השאלה בדבר משמעות הקול והמילה כהפצעה אל החיים.

ליאור בישותה היא משוררת וככזאת כתיבתה פרוזאית־פיוטית אינטנסיבית ודחוסה המבקשת להיאמר – בצעקה, במלמול, בשיר, בתפילה ובמקצב – באופן הכי עמוק שמעבר למילים ואולי טרום השפה.

הפסיכואנליטיקאית והבלשנית ג׳וליה קריסטבה מתארת תנועה דיאלקטית בין הסימבולי לסמיוטי. הסימבולי קשור לפרידה ראשונית מן האם, להפנמת מבנה הדקדוק ולשליטה ביצירת הסמלים; הוא מספק את הארגון והמבנה ההכרחי לתקשורת. הסמיוטי קשור לחוויה הפרה־שפתית האימהית, למנגנונים המקושרים עם מקצבים וטונים בשפה ולרצון לתקשר. הן הסימבולי והן הסמיוטי הכרחיים ליצירת משמעות הנוצרת על ידי התנועה הדיאלקטית המתמדת ביניהם (חרובי, בתוך: קריסטבה, 2004, עמ׳ 10 –11). ***נַנִּינָה*** נע בין הסמיוטי לסימבולי בתנועה מתמדת; כך בהתחלה ממלמלת נני לנינה: ״פשש פשש מל מל״ (עמ׳ 14), מלמול המבטא את הסמיוטי, כשבסוף הספר מתבררת נני לעצמה ומתבטאת בבהירות (הממד הסימבולי) ואומרת ***לנינה***: ״תמיד התנועה הלא מותאמת הזאת, נינה. כאילו אנחנו קשורות בשני קצוות של חוט ברזל מתוח: כשהאחת מתרחקת השנייה קרבה ולהפך״ (עמ׳ 76); כלומר יש זיהוי של הקשר כסימביוטי והתרתו. הטקסט מפעיל לכל אורכו את התנועה בין נפרדות להתמזגות, חוץ ופנים, פרום־מחובר וככזה הוא נטול מרחב וזמן מוגדרים.

נַנִּינָה שאבה אותי לתוכה בעוצמה, בכיתי וכאבתי את אכזבותיהן של השתיים, קיוויתי והתפללתי עליהן, חייכתי למשמע סיפורי האגדות שהחזירו אותי לעולם הילדות, כעסתי וכמעט התייאשתי כשהמאבק של השתיים איים להטביע אף אותי במערבולת בחוף נטוש כשהסיכוי היחיד להישאר בחיים הוא להרפות ולתת לזרם לשאת אותך כלפי מעלה. ואכן התנועה והמילים נשאו אותי אל חוף מבטחים שבו חשתי כי המשוררת הוליכה אותי למפגש מפתיע עם חלקים מושתקים, מבוישים, מגומגמים ונזקקים, כמיהה נצחית להבנה, הכרה והכלה עם כל מה שלא תמיד ניתן לומר אך מבקש לעד להיאמר ועם התקווה העמוקה לדעת את האנושי בחמלה.

◆

שירי לוי

חרובי, ד. ״מבוא על ג׳וליה קריסטבה״, בתוך: קריסטבה,

אלוהים זה משהו אחר

יובל גלעד: *בית קברות לשירים*, ספרי עתון 77 2009, 48 עמ׳

אומרים שֶׁטיפה מן הים מלמדת על תכונות הים כולו, ובאמצעות השיר שאביא מיד, אדגים כמה מִתכונות השירים שבספר זה.

*

הַיָּם הַתִּיכוֹן
אֲרוֹן קֹדֶשׁ
נִפְתָּח לְפָנֶיךָ
כְּשֶׁאַתָּה בָּא
רֵיק מִמַּעֲשֶׂיךָ
חוֹל עֵירֹם
צָמֵא תְּפִלָּה
בִּשְׂפַת גַּלִּים

(עמ׳ 6)

בולט לעין השיר **בקיצורו** ובסימטריה שלו, שתי מילים בכל שורה, מארג שקול ומדוד – מה שמאפיין את **כל** שירי הספר, ויש עוד שירים קצרים מזה, כולם בלא כותרת וכמעט בלא פיסוק. יובל גלעד הוא משורר מינימליסטי הממעיט במילים, כתיבתו מהודקת, מרוכזת – כמוסה האוצרת בתוכה עולמות תוכן רליגיוזיים וזיקה למקום המורחב שבו הוא חי.

כמעט כל השירים בקובץ הם שירי מקום. אִזכּוּר ספציפי לְמקום בשיר שהבאתי למעלה נמצא בים התיכון. חלק ניכר משירי הספר מדברים על ירושלים ומונומנטים היסטוריים בולטים בה, כגון גת שמנים, כיפת הסלע ומגדל דוד, המייצגים את שלוש הדתות. חלק אחר של השירים מדברים על אלמנטים בולטים בנוף של יפו, כגון מגדל השעון, אחרים מדברים על הכינרת והמנזרים שבסביבתה, על המדבר ועוד. יובל גלעד נטוע במקום שהוא חי בו, מחובר אליו ומשורר את הארץ על נופי הטבע שלה – הר, אגם, עצי זית – ועל נופיה הדתיים והתרבותיים. בהקשר זה ניתן לומר על שירתו שהיא מקומית וארצישראלית.

תכונה בולטת נוספת בשירתו של יובל גלעד היא הרליגיוזיות: ״הים התיכון/ ארון קודש/ נפתח לפניך״. תחושה דתית מתעוררת לנוכח הנשגב והאינסופי, והים הוא ארון קודש פתוח בבית התפילה של הטבע. ההתעוררות אל האלוהי מופיעה בשירים רבים: בתמונת הסירה היחידה המשייטת בכינרת הדוממת על רקע דקל יחיד – הסירה היא אלוהית והדקל, שמן הסתם מתנועע קלות ברוח כיהודי מתפלל, אדוק (עמ׳ 11); ובשיר אחר גם הפצע בנוף המדברי הוא אלוהי (עמ׳ 13). הדממה היא זו שמעירה את תחושת האלוהי – דממת הכינרת, דממת המדבר. הדממה והטבע. הטבע, בניגוד למבנים מעשה ידי אדם, מעיר את הרליגיוזי.

"כִּי מִבְּנֵה הָאֶבֶן/ מַסְתִּיר אֶת הָאוֹר/ כְּמוֹ הַדָּת/ אֶת אֱלֹהִים" (עמ' 30). זוהי אמירה חזקה וחותכת על ההבדל בין הדת הממוסדת לבין הרגשת הנשגב והאלוהי. הדת היא מוסד חברתי, הסכמי, ביורוקרטי, כוחני והיררכי, והיא בונה לה בתי כנסיות מאבן, אבל בעצם אין בה ואין בהם אלוהים. אלוהים זה משהו אחר. אלוהים הוא אור על פי מהותו ותכונתו, כך על פי מזמורי

תהילים רבים וכך על פי שורות השיר כאן, והרגשת הנשגב והאלוהי היא פרטית לחלוטין.
ועוד, לְמה התכוון המשורר כשהכתיר את ספרו בשם "בית קברות לשירים"? האם התכוון שהספר שבו מודפסים השירים הוא בית קברות, ושיריו נשכחים כמתים מלב ונידחים כבית קברות בשולי העיר?! אבל באופן פרדוקסלי, בבית הקברות הזה שהוא הספר - הם אינם מתים, אלא דווקא חיים בלא הגבלת זמן ומקום.
באחד השירים כתוב "בָּתֵּי קְבָרוֹת יָפִים/ יוֹתֵר מֵאֵפֶר שָׁרוּף/ [...] כִּי זְכוּת הָעֲצָמוֹת/ לָגוּר מֵאוֹת שָׁנָה/ בַּאֲדָמָה קוֹלֶטֶת כֹּל" (עמ' 8). ובהקבלה, הקבר שהוא הספר מאפשר לעצמות שהן השירים חיי נצח, ואולי לא בכדי בית הקברות נקרא גם בית החיים. כך למשל הספר היפה והמלוטש הזה יצא לפני שש שנים, ורק עכשיו הגיע לידַי. לשירים הקבורים בספר יש אפוא תחיית מתים מעת לעת, ודווקא הקבר, קרי הספר, מאפשר להם חיים מדור לדור.
אסיים רשימה קצרה זו בשיר לירי שלם וענוג (עמ' 39):

◆

תָּלַשְׁתָּ
מִפִּנְקָסְךָ
שִׁיר יָפֶה
עַל הַר גְּלִילִי
וְשָׁלַחְתָּ
בְּדֹאַר הָרוּחַ
לָאֹפֶק
כְּפֶתֶק אַהֲבָה
שֶׁלֹּא נוֹעַד
לְעֵינַיִם זָרוֹת

גבריאלה אלישע

האם הכל נקבע מראש

צדוק עלון: ***האילם ומפוחית הפה***, הוצאת "עמדה" 2015, 133 עמ'

"סרטי מלחמה רבים היו מוצגים במועדון השכונתי שלנו. ילדים מתבגרים היינו, ולבד ממשחקי מלחמה היתוליים שבהם שיחקנו לא ידענו בדיוק מהי מלחמה" (עמ' 15).
כך נפתח ספרו של צדוק עלון ***האילם ומפוחית הפה***. זהו ספר סיפורים קצרים המחולק לשערים, שלכל הסיפורים בו משותפת שאלה אחת: האם הכל נקבע מראש באופן דטרמיניסטי ואנו נשלטים על ידי הגורל, או שהמקריות היא המנווטת את עולמנו? הסיפורים בכל שער בספר עוסקים בנושא אחד כגון: עיוורון, כלבים ועוד.

בדומה לספרו הקודם של צדוק עלון ***עמוד־שניים ליום*** גם כאן מזדמנות לדובר פגישות מוזרות עם אנשים בעברו, הגורמות לנו הקוראים לשאול את עצמנו: איך קרה שדווקא בעיתוי זה פגש בפלוני או באלמוני?
בסיפור הראשון "המלחמה וסרטי המלחמה" הדובר, בהיותו ילד, זורק קליפת תפוז על מסך קולנוע במועדון שכונתי. בדיוק ברגע שפוגעת הקליפה בדמות המשתייכת ל"רעים" בסרט נופלת לה הקסדה ודמות מ"הטובים" יורה בראשה והורגת אותה.
אנחנו הקוראים שואלים את עצמנו: איך נוצר התזמון המדויק בין הסרט המוקרן לאירוע ממשי המתרחש במציאות? בנוסף לכך, כשהדובר שלפנינו מתבגר הוא מגיע בעת שירות מילואים למועדון של ילדים ערבים ובדיוק באותו אופן ותזמון נזרקת קליפת תפוז מידי ילד ערבי.
איך זה?!
שאלה זו, בנוגע לתזמונים שונים שמזמנים לנו האירועים בספר, חוזרת בכל מהלך הקריאה.

על תיוק ופיוט

ענת לוין: ***הארכיברית***, הוצאת אפיק 2015, 211 עמ'

כשהייתי נערה אמרו עלי שאני מפחדת מהחיים. כן, בדיוק ממה שקרה לאסיה, הגיבורה והמספרת ברומן ***הארכיברית***, פחדתי: משרה מלאה בת 45 שעות במשרד ממשלתי מהוגן. רבים מאיתנו חולמים להסתדר כך בעיקר בשל השכר והתנאים, אבל האם המשרה היא אכן מציאה כל כך גדולה?
על האווירה הקפקאית בספר נכתב רבות, בין השאר על גב הספר, כך שאין צורך שאוסיף בעניין זה.
התקופה היא סוף עידן התיוקים והניירת, תחילת הופעת המחשבים הביתיים הראשונים וכניסתם למשרדים. ברקע פרוץ מלחמה, כנראה האינתיפאדה הראשונה.
מה שמעניין למשל הוא שהפקידה/הארכיונאית לא רק מתייקת אלא גם מתויקת. לכאורה, האווירה קודרת, חשוכה ומונוטונית, אך לתוך כך נוצר סיפור על חברויות אמת בן נשים, גם בחלקו הראשון של הרומן וגם בחלקו השני. כמו כן יש קטעים פיוטיים רבים, שיכלו לשמש בהצלחה רבה בתור חלקים משיר.

"קשה לשתוק. גם למישהי כמוני, שמשחררת רק מילים מעטות כל יום, קשה. סביב הפה נתפר במחט שתיקה כסופה קור שקוף, שלאט־לאט מהדק את השפתיים זו לזו. וסגור. אין יוצא, רק באים וממשיכים לבוא כל המשפטים שאנשים אומרים, מיליונים של מילים שצריך ללמוד להדוף, כדורים שמגלגלים אלייך ואין לך רצון, גם לא כבר כוח בשפתיים, לגלגל חזרה. אין כוח, כי כשמוסיפים את המילים שאמורות לצאת החוצה ועכשיו לא, לאלו שנאמרות פנימה, הן כולן נערמות בפנים לגבעה ואז להר ואז הר געש" (עמ' 79).

בחלק השני של הרומן חלה תפנית עלילתית מפתיעה, שאותה לא אגלה כאן. רק אכתוב שאסיה, הגיבורה והדוברת, מקבלת מתנה גדולה שמשנה את חייה, אף כי קבלת המתנה תוך אי־דיווח עליה נחשבת כעברה על החוק.
למה??? הסוף הוא סוף טוב, כי המתנה נשארת אצל אסיה, אבל אולי הוא גם סוף פתוח, כי זרועותיהן הארוכות של השלטונות יכולות עדיין לתפוס אותה ולקחת את המתנה מידיה. ◆

גליה אבן־חן