

גדעון טיקוצקי

## האור הוא נחלתה

כתיבתה של רביקוביץ הציגה לקוראי העברית, החל מאמצע שנות ה-50, שורת חידושים שלחם לא נס עד היום: נדמה שעד אז לא הייתה עוד משוררת אישה שהעזה לרתום באופן מפורש ונועז כל כך את לשון המקורות לכתיבתה. היא כותבת על מציאות מקומית ועכשווית מאוד, אבל ברקע נשמעים הדים קדומים ורחוקים מאוד | במלאת יובל שנים להופעת ספר השירים 'כל משברך וגליך' של דליה רביקוביץ, ובשבוע שבו מציינים 17 שנה למותה, גדעון טיקוצקי חוזר לריבוד ולאחדות הניגודים המתמדת בכתיבתה הווירטואוזית

וראיתי אני את דמעת העשוקים  
הולכת ונמוגה על לחיים.  
ורוח חרציות עלה מן הבקעות  
עם ריח שטה רענן.  
ומי נחלים התנפצו על אבנים  
בגל של שמחה לחנם.  
ועל שפת הכנרת היו מתרחצים  
ורוח לא נשב על הים.  
ולא היה מי שילך על הגלים  
רק המון סירות ומשחקים.  
וראיתי את דמעת העשוקים.

הכנרת שבשיר היא ישראלית מאוד, עם "המון סירות ומשחקים", ומצד שני זוהי הכנרת של ישו, ההולך על המים (כאן – הגלים) ומטיף לעולם צורק יותר. הפירוט הכמעט קטלוגי בתחילת השיר, המודגש בחזרה על ו'ו החיבור, יוצר אשליה של התרחשות בהווה נמשך, הגם שכולו נטוע בעבר. הדוברת (בה כרה זוהי אישה, השיר אינו מסגיר זאת אל-נכון) ספק מוסרת חוויה קונקרטיה, ספק ממשילה משל, וכל זאת בסגנון הנראה ישראלי למדי, אך מבוסס על ספר קהלת, שבו מופיע פעמיים הצירוף הפותח את השיר, "וראיתי אני" (הצירוף חוזר גם בספר דניאל). "דמעת העשוקים" אף היא לקוחה מדברי קהלת: "והנה דמעת העשוקים ואין להם מנחם" (ר' 1). היא שממקדת את המבט של הדוברת והיא שהופכת אותה למעיין נביאת תוכחה בת-זמננו. אבל זוהי נבואה "שבורה", בין השאר כי אין עוד מקום לנבואה או בכלל לדיבור סמכותי ויודע-כל בימינו, והדבר בא לידי ביטוי בצורה, בהריזה הדקדוקית, הפשוטה במפגיע (עשוקים – אב-נים – מתרחצים – גלים – משחקים – עשוקים). בחלקו השני והאחרון של השיר ממשיכה הנבואה להתערער. הדיבור הכללי,

סללה את הדרך ליצירות אחרות שהעזו לכתוב בעקבותיה "בעט ברזל". עם הולדת בנה עידו בשנת 1978 היא כתבה כמה משירי אהבת-אם-לבנה היפים ביותר בעברית, והייתה מן המשוררות הישראליות הראשונות שהפכו את האמהות לנושא מרכזי בכתיבתן, כאתיקה לחיים. אולי בזכותה גם יוצרים-גברים הרשו לעצמם להעמיד נושא זה במרכז כתיבתם.

את כוח המשיכה יוצא הדופן של יצירתה אפשר לתלות ברבי-ערוציות של כתיבתה. היא "משררת" בריזמנית מבע הנדמה כווידוי לפי תומו, שעשוי להתגלות כמסכה מתוחכמת – ולהפך; היא כותבת על מציאות מקומית ועכשווית מאוד, אבל ברקע נשמעים הדים קדומים ורחוקים מאוד – ולהפך; היא קשובה לעולות שנעשו לאחריה ולמעשה מדובבת את מצוקותיה שלה, גם אם על חשבון הזולת – ולהפך. דוגמה ממצה לריבוד הזה ולאחרות הניגודים המתמדת בכתיבתה מצויה בשיר שעל שמו נקרא קובץ שיריה, 'כל משברך וגליך' (1972). זהו מבחר מייצג שהעמידה עם יצירות מאת יגאל תומרקין, מן הראשונים בסדרת ספרוני השירה האהובים 'זוטא' בהוצאת הקיבוץ המאוחד. ספר הכיס ראה אור לראשונה לפני יובל שנים בדיוק, ובמשך לא פחות משנה וחצי ברצי-

פות נמנה עם עשרת ספרי השירה הנמכרים ביותר בארץ, כפי שמלמדות טבלאות רבייה-מכר שפורסמו כבר אז בעיתונות. במוך בן ידוע הספר הוא גם קו פרשת המים שבין כתיבתה המוקדמת לבין כתיבתה המאוחרת.

במוקד הספר, השיר שעל שמו נקרא הקובץ כולו. מכאן אתמך קד בו, מכיוון שקל להמחיש בו את אותה תנועה רצוא ושוב בין ניגודים, קולות ועולמות, שרווקא הסכסוך ביניהם יוצר מוזיגה יוצאת דופן ומשכנעת כל כך. זהו חלקו הראשון של השיר:

ככל אמנות שירה  
תליה בטעם אישי.  
אבל עבור רבים  
רובות מאוד, שירתה  
של דליה רביקוביץ  
יוצאת מכלל זה, כי  
יש בה יסוד מוחלט,  
איזו איכות מובהקת  
ובלתי ניתנת לערעור

אם ייכתב פעם תנ"ך חדש בארץ, כתב עמוס קינן לפני שנים, הוא יהיה חילונית, ואחד מספריו יכלול פרקי שירה מאת דליה רביקוביץ.

שירה היא על פי רוב עניין חמקמק, וככל אמנות היא תלויה בטעם אישי. אבל עבור רבים ורבות מאוד, שירתה של דליה רבי-קוביץ יוצאת מכלל זה, כי יש בה יסוד מוחלט, איזו איכות מובהקת ובלתי ניתנת לערעור. רביקוביץ לא כתבה הרבה שירים יחסית לרוב בני דורה, בסך הכל פירסמה כמאתיים שירים ביובל שנותיה כמשוררת, אבל כמעט כל שיר שלה מזוקק ומדויק לעי-לא. לכל שיר שלה ישנו תמיד תוקף כפול: גם תוקף החוויה האישית, "מה שספירתי אמת ויציב" (כף יד רשעה), וגם תוקף חיצוני, שזוקף לא אחת לשימוש הווירטואוזי שלה בעברית. בשירה המוקדמת שלה היא עטפה את המבצע האישי בעברית ארכאית כמופגן, אולי בניסיון לשוות שגב ועל-זמניות לחוויה הקונקרטיה, ההד-פעמית, למשל בשיר 'עמוד התיכון', שנסב ככל הנראה על יתמותה, "אף נשמת אבי בעמוד התיכון/ ונ-שמת אבי כפרח נפתחת/ מעלות השמש עד בוא השמש". שירתה המאוחרת, לעומת זאת, נטתה ללשון דיבורית יותר, ישראלית מאוד, שמאחור-

ריה נחבאה תמיד תיבת התהודה הגדולה של המקורות. כתיבתה של רביקוביץ הציגה לקוראי העברית, החל מאמצע שנות ה-50, שורת חידושים שלחם לא נס עד היום: נדמה שעד אז לא הייתה עוד משוררת אישה שהעזה לרתום באופן מפורש ונועז כל כך את לשון המקורות לכתיבתה (אפשר לשער שבזכות הת-קדים של רביקוביץ התאפשרה התקבלות שירתה של זלדה). בה משך התבלטה רביקוביץ בשירת המחאה שלה – בעיקר ממלחמת לבנון הראשונה, הגם שניצניה הופיעו במלחמת ההתשה – ובכך

שירים שכתבו  
אחרים אני  
אוהבת יותר

הקריאות המקוריות של רביקוביץ בשירים של אחרים מלמדות גם עליה ולא רק על המשוררים. שלוש הפרשנויות שלה לשירים של ביאליק, דוד פוגל ודן פגיס היו אבודות עד כה במובן מסוים, כל אחת בהיבט אחר. זוהי הזדמנות לשוב ולהיזכר בטקסטים אלה, המלמדים על חריפותה של רביקוביץ ועל רגישותה גם כפרשנית ולא רק כיוצרת

אחרי שכולם הולכים, כתבה פעם דליה רביקוביץ, "אני נשארת לבד עם השירים, חלקם שיריים שלי/ וחלקם של אחרים". שירים שכתבו אחרים אני אוהבת יותר". כמו שירתה, כך גם הקריאות המקוריות שלה בשלושת השירים שני-תנו כאן, של ביאליק, של דוד פוגל ושל דן פגיס, הן מעט המחזיק את המרובה. הן מלמדות כמובן גם עליה ולא רק על שלושת המשו-רים. הדרך שבה ניסחה את מקור שירתה של ביאליק, למשל, עולה בקנה אחד עם התיאור שתיארה את חוויית הכתיבה שלה בראיונות אחרים: "ביאליק אומר שהשירה נולדת מתוך משבר ומתוך מצוקה. ואין הוא מתכוון דווקא למצוקה חיצונית הנראית לעין; השיר נולד

פרשנויות לשירים / דליה רביקוביץ

חיים נחמן ביאליק / לא זכיתי באור מן-ההפקר

לא זכיתי באור מן-ההפקר,  
אף לא-בא לי בירשה מאבי,  
כי מסלעי וצורי נקרתיו  
וחצבתיו מלכבי.

ניצוץ אחד בצור לבי מסתתר,  
ניצוץ קטן – אך פלו שלי הוא,  
לא שאלתי מאיש, לא גנבתיו –  
כי ממני ובי הוא.

ותחת פטיש צרותי הגדולות  
כי יתפוצץ ללכבי, צור-עזי,  
זה הניצוץ עף, נתנו אל-עיני,  
ומעיני – לחרוני.

ומחרוני יתמלט ללבבכם,  
ובאור אשכם הצתינו, יתעלם,  
ואנכי בחלבי ובדמי  
את-הבערה אשלם.

בשיר הזה מעיד המשורר על עצמו ועל שירתו. רבים האנשים התהוים כיצד בכלל נכתב שיר. בשיר 'לא זכיתי' מספר ביאליק



ח.נ. ביאליק

מתוך מצוקה פנימית המבקשת פורקן ומרגוע". יש גם להניח שבחרה בשירים אלה ולא באחרים מכיוון שדוכבו דבר-מה משלה: כזהו השיר של פגיס, למשל, על מסע שאין בו תנועה, כפי שתנסה לימים בשירה 'טיוטה'; "אין לי צרך להגיע", או באחד משיריה האחרונים, "מים רבים". דבריה על ביאליק עשויים להיקשר אל שירה הנודע 'הבגד', על המחיר שהכתיבה גובה מן היוצר.

שלוש הפרשנויות האלה היו אבודות עד כה במובן מסוים, כל אחת בהיבט אחר. הפרשנות על ביאליק אמנם נדפסה בספר, אבל הוא זכה להתקבלות צוננת מאוד, ודברי רביקוביץ שם הותקפו (יוסף אורן, 'ביאליק לעניים', 'ידיעות אחרונות', 19.11.1971). קריאתה בשיר של פוגל התפרסמה בשנת 1958 ביומן המנוקד 'אמר' מבית 'דבר' (שנועד בעיקר לעולים חדשים) ולא כונסה מאז בספר. בני דורה החשיבו את רשימתה כתחנה משמעותית בהתקבלות של יצירת פוגל בשנות ה-50 והזכירו אותה – דן פגיס מנה אותה במהדור רת שירי פוגל שערך בשנת 1966 (עמ' 298), גרשון שקד הזכיר את דבריה בכרך השלישי של 'הסיפורת העברית, 1880-1980' (עמ' 85 ו-272), ובעקבותיו הלך גם עוזי שביט במאמרו על פוגל באנגלית, אבל דומה שמאז נשכחה. ואילו דבריה על שירו של פגיס נדפסו באנגלית בלבד, ולכן לא עמדו לנגד עיניהם של רוב הקוראים. זוהי הזדמנות לשוב ולהיזכר בטקסטים אלה, המלמדים על חריפותה של רביקוביץ ועל רגישותה גם כפרשנית ולא רק כיוצרת.

גדעון טיקוצקי





"מה שסיפורי אמת ויציב". דליה רביקוביץ | צילום: ורדי כהנא

אל ה"אָהר" / שְׁהוּא שְׁלִי".

חוקרי ספרות, בהם גבריאל מוקד, יוחאי אופנהיימר, חנה קרוי נפלד, חנן קבר, אילנה סובל וערה שחורי, הקדישו עיון נרחב ל'כל משבריך וגליך' ובין השאר האירו את העמדה המוסרית שלו, המזדהה עם החלש (אפשר לקרוא את פרשנויותיהם בקובץ המאמרים המקיף על רביקוביץ, 'כתמי אור', שערכו חמוטל צמיר ותמר ס. ס). יערה שחורי גם הצביעה על זיקותיו המרובות של השיר לשירת ביאליק, בין השאר בשורותיים "ורית חרציות עֲלֵה מִן הַבְּקָעוֹת / עִם רֵיחַ שְׁטֵה רַעֲנָן", המזכירות את 'בעיר ההריגה': 'וְלִבְלִבּוֹ הַשְּׁטִים לְנִגְדָה וְלָפּוּ בְּשָׁמַיִם'. אף זה חלק משמעותי תי בפקעת ההרמוזים הטקסטואליים שהשיר נבנה מהם ולעומתם. אבל בעיני הרמיזה שעומדת כמפתח לשיר כולו ושמלמדת הרבה על שירת רביקוביץ בכלל, ואולי גם על האתיקה שלה, היא רמיזה שקשה מאוד להבחין בה, דווקא משום שהותכה באופן אורגני כל כך בשפת השיר: "מִי שִׁירְצָה לְקַחַת מִן הָאוֹר / הָאוֹר הוּא נִחְלָתוֹ". לכאורה זהו משפט אופטימי להפליא, הרחוק למדי מן הדימוי שנקשר בשירת רביקוביץ ככזאת המבטאת לא אחת מצבי נפש שבריריים ואף דיכאוניים. למול רמעת העשוקים, המייצגת מצב דטרמיניסטי – מעולם היו עשוקים, לעולם היו עשוקים – פותח המשפט הזה אופק של בחירה, של אפשרות להיחלץ על ידי בחירה באור. אבל אולי אותה משפט אופטימי נאמר בכלל בסרקום, וזוהי הרמיזה הסמויה של הטקסט, מכיוון שהצירוף "ה' הוא נחלתו", שיסודו בספר דברים, נוכח בזיכרונו בעיקר בהקשר של מוות, בתפילת 'אל מלא רחמים': "לכן בעל הרחמים... יצורר בצרור החיים את נשמתו, ה' הוא נחלתו".

המשפט הזה, בין שנמסר כפשוטו ובין שבנימה סרקסטית, הוא וירטואוזי – דווקא מכיוון שהוא נראה טבעי כל כך, נטול מאמץ. משפט זה וחתמת השיר ממצים את הטענה המוסרית של השיר, המשוכללת בהרבה ממה שנדמה: רבים יודוה עם רמעת העשוקים אבל רק מעטים יהיו מוכנים לשלם את מחיר ההזדהות, לטעום את טעמה המר. רבים ירצו לקחת מן האור אבל ספק אם יבינו את האיום הכרוך בכך. יש כאן אפוא התנגדות עקרונית לייפוי המציאות ואולי בכלל לאימוצם של אידיאלים פשטניים. במישור עמוק יותר, נדמה שהשיר מתריס נגד הזיקה שיצרה הנצרות, ובעקבותיה תרבות המערב בכלל, בין הסבל לבין היופי. השיר כאילו אומר: הסבל הוא סבל, וגם ביופי יש סבל, אבל אסור לה תפנות ולהאמין שהסבל יפה.

ככל יצירה גדולה פתוח שיר זה לעוד פרשנויות רבות, ושפע הדודיו (שרק חלקם נזכר כאן) מבטיח שלעולם יחמוק מכל קריאה חד-ממדית. הוא הדבר ברוב שיריה של רביקוביץ. כבודן של כל הפרשנויות השכלתניות לשיריה (כולל זו!) במקומן מונח: שיריה עצמם ימשיכו לדבר בשפת הרגש החד-פעמית שלהם, בתדר שאין עוד כמוהו, הנוגע במהות עצמה. מעטים המשוררים העומדים במבחן החמור הזה. ●

הלא-מסומן – "מִי שִׁירְצָה לְקַחַת מִן הָאוֹר / הָאוֹר הוּא נִחְלָתוֹ" (פסוק שהיה יכול בקלות להשתלב בדברי ישו) – הופך לפתע אישי וחושף להרף עין סיפור אהבה, ובכלל לא ברור עוד אם זוהי נבואת תוכחה, או נחמה, ושוב תוכחה:

מִי שִׁירְצָה לְקַחַת מִן הָאוֹר  
הָאוֹר הוּא נִחְלָתוֹ.  
וְכֵן אִישׁ יִהְיֶה חֲפָשִׁי כְּמוֹ עֶגֶר  
לְלֶכֶת וּלְבֹא,  
מִלְבַּד אָהֵר  
שְׁהוּא שְׁלִי.  
וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרְאוֹת אֶת הָאוֹר  
וּמִי הִנְהָר כֹּה חַמִּים וּמְתוֹקִים

וְרַמְעַת הָעֲשׂוּקִים  
מָרָה.

מה שהיה כמעט לכל אורך השיר עניין חיצוני בלבד, מראה העיניים שחוו בדמעת העשוקים, הופך חוויה פנימית (של הרוב־רת, ואולי גם שלנו, הקוראים והקוראות, בעקבותיה): היא חשה, אולי אפילו בפיה, במתיקות מי נהר, במרירותה של הרמעה. פסקיו של קהלת הפכו לפסוקים בפיה (אצל קהלת, "וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרְאוֹת אֶת הַשָּׁמַשׁ"), אבל הם נשברים מצער, בייחוד במי לה החותמת את השיר. גם כותרת השיר, "כל משבריך וגליך", נקטעה מפסוק בספר יונה המופיע שנית בתהלים, "כָּל מְשַׁבְּרֶיךָ וְגַלְיֶיךָ עָלַי עֲבֹרוּ", וכאן ספק עוד אם מדובר בפנייה אל האל או

כיצד נכתבו שיריו. ניצוץ אש ואור יש בלב המשורר והוא שלו לברו. לא זו בלבד שאינו שאול או גנוב, אלא אף לא בא לו בירושה מאביו. על ידי כך ביטא ביאליק את החר-פעמי שבשירה, שהרי כל שירה אמיתית, היא עצמה ראשונה בעולם, יחידה ומיוחדת.

הניצוץ בלב המשורר הוא הכוח הבורא את שיריו וכוח זה מתגלה ברבים בלחץ צרותיו הגדולות של המשורר. התמונה שבה משתמש ביאליק היא תמונת ביקוע סלעים, וכך מבטא הוא את עוצמת צרותיו הגדולות.

ביאליק אומר שהשירה נולדת מתוך משבר ומתוך מצוי קה. ואין הוא מתכוון דווקא למצוקה חיצונית הנראית לעין; השיר נולד מתוך מצוקה פנימית המבקשת פורקן ומרגוע. דרך חרוז השיר (המסמל כאן את השיר כולו) מחלק המשורר את האור והאש שבו לאחרים. ואז נוצרת אחדות נפלאה בין המשורר וקוראיו, כשניצוצו-שלו מצית אש גם בלבם.

סופו של השיר מגלה לנו מה גדול המכאוב שבשירה. לקוראים נותרת ההנאה שבקריאת השיר, ואילו המשורר – מצוקתו הולידה את שירו. בשתי השורות של הסיום משתמש המשורר רר בפסוק מן התורה, "שָׁלֵם יִשְׁלַם הַמְּבַעֵר אֶת הַבְּעֵרָה" (שמות כב 5), ואם כי בתורה מדובר על חוטא המבעיר את שדה רעהו, רואה המשורר את גורל עצמו כמי שנענש תמיד על שהצית אש בלבבות. והעונש איננו עונש מידי אדם – העונש הוא השירה עצמה, השורפת את המשורר.

מתוך הספר 'שירת ביאליק: אנתולוגיה', ליקט וערך: חיים אורלן, דביר, 1971, עמ' 100. כותרת הרשימה במקור: 'לקורא ההנאה ולמשורר המצוקה'. וראו שם גם עמ' 130.

דוד פוגל / \*

עֵינַי תִּרְהַ אֶל הַגֶּשֶׁר,  
נִפְשִׁי כְּלָה אֶל הַלֵּילָה.

כָּל רַעֲיוֹתַי שָׁעוּ מִנִּי,  
גַּם נָדוּ לִי חֲרָשׁ.

וְאֵנִי –

לְבִי בֹעֵר כְּאֵבֹקָה,  
לְדוֹדִי אֲאִיר הַחֲשֵׁכָה.

כְּוֹרֵם אֵשׁ וְהוֹבָה  
אֶסְעֵר שְׂכוּרָה  
תוֹךְ הַלֵּילוֹת.

וְדוֹדִי יִחְתֹּר פְּרָא  
כְּמוֹ גְּלִי.

עֵינַי תִּרְהַ אֶל הַגֶּשֶׁר,  
נִפְשִׁי כְּלָה אֶל הַלֵּילָה.

דוד פוגל, אשר השנה תמלאנה 35 שנה להופעת קובץ שיריו 'לפני השער האפל' (מתוכו לקוח השיר), אינו נחשב אצלנו למשורר לאומי כי שיריו עוסקים רק בבעיות היחיד ואין בהם

ביטוי לרוח הציבור ולהרגשת העם. אולי זו הסיבה שרק מעטים מכירים את שיריו. אך פוגל נמנה עם קבוצת משוררים שפתבו שירים ליריים נפלאים אחרי מלחמת העולם הראשונה. בשנים אלה השתלט בשירה העברית כיוון דרמטי-פתטי שכיסה על ההֶלֶק להלירית. רק כיום, לאחר 30 שנה בערך, חוזרים המשוררים הצעירים לזרם הלירי שדוד פוגל ואחרים פיתחו אותו למדרגה גבוהה כל כך. מוזר לחשוב שהאיש אשר ידע להשתמש יפה כל כך בשפה העברית, וידע להבחין דקות ועדינות כל כך, לא חי בארץ ישראל. רוב ימיו ישב בפרו ושמם מת ב'1944 (בגיל 52), פרכבת שבה נועד להישלח למחנה המוות בפולין.

דוד פוגל היה מן הראשונים שפתבו שירי אהבה שבהם מדברת האישה. למעשה, עד היום אין כמעט המשך לסגנון זה בשירה, פרט לשירה שנכתבה בידי נשים. ביאליק כתב אמנם מספר שירי אהבה מפי האישה, אך אלה אינם ממיטב שירתו, והם בעיקר עיבוד אמנותי של שירי עצם. לפורגל יש מחזור שלם של שירי אהבה מפי האישה בצד מחזור שירי אהבה מפי הגבר. בשיר שלפנינו מתוארת האהבה כמאבק בין האור לבין החושך ובו מתעוררת האהבה כמו אש והובה. פלילה היא ניכרת בכל עוצמתה ויופייה. האישה האוהבת מחכה ללילה כמו חייל המחכה לשעת הקרב. כי לילה נאבקות האהבה עם החושך, עם המרחקים ועם השקט והמי



דוד פוגל



**פרוזה**

1. מזיקת לילה // ג'ודי מויס
2. הלואי שהיית כאן // ג'ודי פיקו
3. דברים יפים ונוראים // ריילי הארט
4. שיעורים בכימיה // בוני גרמוס
5. האלף בית של זופיה // מוניקה הסה
6. הטיסה האחרונה // ג'ולי קלארק
7. ההבטחה האסורה // לורנה קוק
8. וידוי ברכבת של 19:45 // ליסה אונגר
9. רצח לפי הספר // אנתוני הורוביץ
10. הבהוב באפלה // סטייסי ווילינגהם

**עיון**

1. קיצור תולדות האהבה // ליאת יקיר
2. בהקוץ // רוני גלבפיש
3. סיפור של הפוליטיקה הישראלית // עמית סגל
4. רעש // אוליביה סיבוני, דניאל כהנמן, קאס סאנסטיין
5. ירושה רגשית // גלית אטלס

בברידותה נוטשת ויויאן את המטבח וחוזרת אל מרחב הסף: החלון. בנערותה המוקדמת היא יושבת על ארון החלון שליד מדרגות החירום, מפנה את גבה לאמה השוכבת על הספה בסלון, מתבוננת ברחוב וחולמת בהקוץ. "הייתה זו תחילת דרכה של ספרת בגיל ההתבגרות: התחלתי ליצור מיתוסים", כותבת גורניק. בנערותה המאוחרת יותר מתמקמת ויויאן ליד החלון שבצד השני של הסלון, אבל אם "בלילה ליד מדרגות החירום חלמתי תי חלומות גדולה על היציאה על העולם – ביום, רכונה על המעקה, נהייתי הנסיכה במגדל, אסירה העורגת מטה אל הרחוב, התגבר בי רצון להיעלם". החלון, על הדואליות הצפונה בו, הוא המטפח רה הגדולה של הספר הזה. הוא מגלם את העמדה הקלאסית של הסופרת/ת כצופה פעילה: גם בתוך החיים וגם מחוצה להם. הוא אף מגלם את עמדתה הכפולה של גורניק כאישה: גם "חדשה, משוחררת" ככנות הגל השני של הפמיניזם, אך גם רדופה על ידי דמות אמה ובנות דורה המזכירות שהמסע לשחי רור נשי הוא פרויקט מתמשך. והמסע הזה, בתרגומה היפה של רעות בן-יעקב, הוא חובת קריאה לכל מי שרוצה להבין משהו על חיינו בעולם הזה, גם 35 שנה לאחר הופעת הספר במקור.



יוויאן גורניק | צילום: גטי אימג'ס

# משוחררת. אבל רדופה

'היקשרויות עזות' מגלם את עמדתה הכפולה של ויויאן גורניק כאישה: גם "חדשה, משוחררת" ככנות הגל השני של הפמיניזם, אך גם רדופה על ידי דמות אמה ובנות דורה המזכירות שהמסע לשחרור נשי הוא פרויקט מתמשך

**היקשרויות עזות** // ויויאן גורניק | תרגום: רעות בן-יעקב | תשע נשמות | 208 עמ'

יוויאן ואמה הולכות ברחובות מנהטן. הן הולכות הרבה, בלי סוף. ויוויאן בשנות ה-40 המאוחרות שלה, האם בשנות ה-70 המאוחרות שלה. ההליכה המשותפת מסמנת את המרחב הפיזי והנפשי של יחסיהן בהווה של הסיפור ומציפה את עברן המשותף במרחב אחר: ברירת ילדותה ונערותה של ויוויאן בברונקס, בשנות ה-30 עד ה-50 של המאה ה-20. למרחב יש תפקיד מרכזי בממאר היפה והחרי

## למרחב יש תפקיד מרכזי בממאר היפה והחכם של גורניק, שמתמקד ביחסי אס-בת ובאופנים שבהם יחסים אלה חונכים את הבת לחיים בעולם

כש של גורניק, שמתמקד ביחסי אס-בת ובאופנים שבהם יחסים אלה חונכים את הבת לחיים בעולם. יחסים אלה נבנים גם אל מול סביבת מחיה נשית רחבה יותר: הדירה בברונקס שוכנת ב"בניין מלא נשים" יהודיות מהגרות. עיקר החיים מתנהל במרחב רחבים נשית מסורתית – בעיקר במטבח, אך גם בחצר האחורית שבה מקיימות דירות הבניין "טקס בוקר משותף של כביסה מוקדם בבוקר". בין המטבח לחצר נמצא החלון – מרחב סף שמקשר ומפריד בין פנים לחוץ, ומאפשר התבוננות ביקור-תית בהווה הנשית הנשקפת משני צידי. המטבח, החלון והחצר הם עולם ומלואו בשביל ויויאן הילדה. "זה היה ריגוש אמיתי", היא כותבת, "הוא צמח מתוך סתירה. שם במטבח הכנתי שיעורי בית ואירחתי לאמא שלי לחברה. צפיתי בה



מתכננת ומבצעת את ענייני יומה. ושם גם גיליתי שיש לה המיומנות והמרץ לעשות את עבודתה בקלות ובהצלחה, אבל שהיא לא אוהבת לבצע אותה ואין לה שום עניין בה". האם אף בזה לעבודת הכביסה בחצר ופוטרת אותה באמירה, "נשים, איתו חבלי כביסה ורכילות". ואילו הבת מתרגשת מהכישרון של אמה "להמיר את הרכילות לידע".

אלא שהריגוש מהתנהגותה הכפולה של האם, שמרגימה בעת ובעונה אחת נשיות מסורתית ונצי-ני התנגדות לה, נמוג בשנות ההתבגרות של ויוויאן, ובמיוחד לאחר מות אביה. האם מתנתקת אז מכל קשר חיוני עם החיים ומתבצרת באלמנטים: "האבל על פאפא נהיה המקצוע שלה, הזהות שלה, האישיות שלה... שלושים שנה". והבת, הנעזבת לנפשה, חיה "ליד" האם ונלכדת לתוך סימביוזה מתוחה עימה. ממטבחה הפונקציונלית של האם נודדת ויוויאן אל מטבחה החינני של נטי, הלא-יהודייה היחידה בכניין. נטי היא לכאורה דמות אם אלטרנטיבית, אף שאינה מסוגלת לשמש כאם אפילו לבנה. אבל גם המטבח של נטי משמש לווייאן אתר של ליי-מוד והתבוננות. השתיים יושבות בו שעות; נטי רוקמת תחרה ותוך כדי כך מספרת לווייאן את חלומותיה על גברים וכסף. אף שחלומותיה של ויוויאן אחרים – היא שואפת להיות מהפכנית ומנהיגת ציבור – היא לומדת מנטי את אמנות הסיפור עצמה, זו שתגדיר את חייה הבוגרים.

שני המטבחים, של האם ושל נטי, הם בשביל ויוויאן נקודות מוצא להבנת מצבה של האישה בעולם. אבל המטבח כסמל, וכמרחב נשי מסורתי, מביא עימו גם אכזבה: הוא לא רק מאפשר התבוננות ביקור-רתית בפרקטיקות נשיות ובתפיסות של נשיות, אלא הוא גם עשוי לשוב ולכלוא

לְשִׁמִים וְלִים מְנַמְנֵם שְׁנַתְנוּ לָנוּ כֶּחַ: הֵן אָנוּ, שְׁכָלֵל לֹא הִפְלֵגְנוּ, הִגְעָנוּ. יֵשׁ לְעֵגֶן וְלִשְׁפָחַת.

השיר, על כותרתו האירונית, נשען על שני סמלי יסוד המער-רים שורת קונטציות ובכלל שקיעים של סיפורי הרפתקאות. הסמל הראשון (שורות 1-7) הוא של ספינת המתים השטה ללא קברניט במרחבי הים; השני (שורות 8-14) הוא סמל אי המטמון שהתגלה במפתיע ובאקראי. לכאורה אין חוטי-עלילה המקשר בין שני חלקי השיר, תחילה אף נדמה שהם סותרים זה את זה; אבל רושם ראשוני זה נמוג כאשר מתבהר שהשיר כולו בנוי מסדרת שלילות, שכל אמירה בה מבטלת את קודמתה. לדובר, אחד מנוסעי הספינה, אין מאפיינים מובהקים. ואמנם היעדר האינדיבידואליות שלו מחזק את הרושם שהוא-הוא מגלם את רוח הספינה ומסעה. הוא מתעד את הסכנות הניצבות בפני הספינה, הראשונה בהן חיצונית: הרוח (תרת משמע) שנעצרה בידי הכוח העליון שחולל אותה. הקורא עשוי לזהות כאן את הרמיזה למגילת קהלת, "והרוח תשוב אל האלוהים אשר נתנה" (יב 7), שבהקשרה המקורי היא חלק מתיאור מפותח של המוות. הסכנה השנייה העומדת בפני הספינה שניטלה ממנה הרוח היא פנימית ומקורה אנושי: המרד העמום בבטנה, שטרם פרץ, אותות מבשרי רעה אלה, כולם – הרוח הגועשת, הדגל הנשמט, המרד העצור – מובילים לבסוף אל ההכרה ששום מסע לא התרחש בעצם. הנוסעים חסרי האונים הוטעו בידי מפות מתעתעות ונלכדו ברשת – דימוי המעלה על הדעת את קווי האורך והרוחב שלהן. מלכתחילה אפוא, ההפלגה הייתה מדומה, "כְּאִלּוּ נִסְעָנוּ". הכרה חדשה זו מעוררת תחושת ציפייה, המתחזקת עוד יותר למקרא השאלה הפותחת את חלקו השני של השיר. אז מתברר שהנוסעים הגיעו אל האי במקרה. הגם שכעת קיומו של אי המטמון ודאי, הדרך שבה התגלה נותרת אפופת מסתורין. יותר מזה,

**המשך תמונת 17 <<<**

נוחה – שהרי היא היפוכם הגמור של כל אלה. יש פה כמין תמונת עולם הפוך: האישה האוהבת אינה חיה עם חברותיה וכל היום אינה עושה דבר, רק מסתכלת בגשר ומחכה ללילה. הגשר הוא הדבר המקרב את הרחוקים, והלילה הוא הזמן שבו שליטים החלו-מות ושוב משתחרר האדם מענייני יומיו פשוטים. השיר אינו כתוב בחרוזים ואין לו משקל קבוע. הקצב שלו הוא קצב פנימי התלוי בתוכן המילים לא פחות משהוא תלוי במשקלן. בכל זאת אנו מרגישים מין זריחה פנימית ההולמת את התפתחות השיר.

'אמר', "פינת השיר העברי", כ' בניסן תשי"ח, 10.4.1958, עמ' 7. הטעות בנוגע לקורות חייו של פוגל – במקור, ומלמדת עד כמה דל היה אז המידע על אודותיו. "זריחה" – במקור, ואולי צ"ל "זרימה".

**דן פגיס / יומן השיט**

בְּעוֹד הָרוּחַ שֶׁעַל פְּנֵי הַיָּם חוֹרֵת לְמִי שְׁנַתְנָה וְהַדְּגָל נִשְׁמַט מֵרֹאשׁ הַסְּפִינָה, וּמָרָד עִמוּם בְּבִטְנָה מֵאִים – יִדְעֵנוּ לְבִסּוּף: הַמְּפוֹת שֶׁקָרוּ, וְקָלִילִים לְשֵׁעַם נִלְכְּדוּ בְּרִשְׁתָּן וְצִפְנוּ כְּאִלּוּ נִסְעָנוּ. אִיךָ נִקְלְעָנוּ לְאֵי הַמְּטָמוֹן? מִן הַעֲמִק עוֹלוֹת פְּנֵי הָאֵיִר הַיְּפוֹת, כְּמוֹ שֶׁל טוֹבֵעַ, וּבְתֵבַת גְּלָגֶלֶת פְּתוּחָה מֵתְצַלֵּים יְהוֹמֵי הַמְּלָחָה. לֹא נוֹתֵר לָנוּ אֶלָּא לְכַרֵּעַ עַל פְּנֵי הַסְּפוֹן וְלְהוֹדוֹת

מתוך The Modern Hebrew Poem Itself בעריכת טטולי ברנשו, ט. כרמי וזרא שפייזהנדלר, 1965, עמ' 179-178. מאנגלית: ג.ט.