

קריאה בשירתה של חמוטל בר יוסף

(חלק שני ואחרון)

*

כמו איש עור שעובר כביש בחלום
ופתאם מחבטת אותו אשה בעירם,
בלי כריכה, בלי צלום מימי נעורי,
בלי רכילות, בלי כלום –
ככה תקרא, אם תוכל, את ספר שירי.
(השתוות, עמ' 2)

האיש העיור אינו עובר שום כביש ממשי, שהרי כל זה קורה לו רק בחלום. החלום הוא המכתיב את מה שמתואר בשתי השורות הראשונות של השיר. האישה היא "בעירום" כשם שהטקסט אמור להיקרא "בלי כריכה (...)" בלי כלום. וכך אף העיור הוא בלי ראייה.

השיר כולו מושתת אפוא על "בלי", על אין, על חסך. אך אין זה מחסור או אובדן, אלא שיבה למצב צבירה בראשיתי, נקי ומזוקק, שאין בו עדין מוסכמות, מוסדות, רסן, מצב שבו המגע עם המציאות הוא בלתי אמצעי.

מכאן צומחת המלצת הדוברת בשיר: רק כך, כשאתה לא שבוי בכבליה של החברה והבליה, בהיותך נקי מדעות קדומות ומאמות מידה חיצוניות, כך תקרא את השיר, עירום ועריה, בהתמסרות לאהבה נדיבה לא צפויה, רק כך תוכל להתמודד עם המודעות שלך, עם העמדה שלך, עם התודעה שלך.

כל זה מתרחש בחלום, במשבצת הראשונה של מציאות שאינה מצייתת לחוקים המוכרים. רק החלום מאפשר התמודדות כה נקייה, כה חסרת רסן חישוקים וחוקים.

אבל משום שהשיבה למשבצת הראשונה של המציאות המסולקת מאיסורים ומרסן מתרחשת רק בחלום, השיר רחוק מלהפגין אופטימיות, שהרי כולנו אסורים וכלואים בכבליה של מציאות חיינו, ורק בחלום אנו יכולים להשתחרר מעולה המעיק.

כך אפוא שיר שהעמיד פנים שהוא אופטימי הרווי חיוב באשר להסרת הרסן והמוסכמות כדי להתמודד עם המציאות באופן נקי, מתחוויר שהוא פסימי, שהרי לכל מקום שאליו נלך תמיד נישא אתנו את הכלוב המייסר בו אנו כלואים. או שמא השירה מאפשרת לנו רגעים של חירות מהכלוב הזה?



חמוטל בר-יוסף

מפחד לאחר

מפחד לאחר הנואשים הישנים בחיק נמר
נושכים לעצמם את הלשון או האצבעות.
הם יכולים לקרע את הצפית האהובה,
הרקומה ציצים תכלים.
מה עוד יכולים כבר לעשות הנואשים
כשמי שהוא יותר חזק סגר להם את המעורר
והם בחיקו כמו בחיק נמר
ובמטחוי צעקה הזמן שלהם עובר, עובר.
(השתוות, עמ' 163)

ה"נואשים" הם במרכז התמונה המצטיירת בשיר. מי הם? ממה הם נואשים, ומדוע? אין תשובה לשאלות הללו במהלך פרישתו של השיר, מה שברור הוא שהם מצאו מקלט בחיק חיה יפה אך טורפת, חיקו של נמר. זהו חיק של אלמוני אלים. הם "ישנים", כלומר, אינם יודעים למצב שבו הם נמצאים. אולי מצאו את החיק הזה בחשיכה, בלי לדעת שהוא מסוכן, שהוא רק יחמיר את מצבם.

הם כה נואשים עד כי הם מוכנים ויכולים לחבל בביתם החם והמסוכן: לקרוע ציפית אהובה רקומה ציצים תכולים - מטונימיה לבית מחבק וחם. ועוד הם כה נואשים עד כי "הם נושכים לעצמם את הלשון או את האצבעות", בלי להבין שהדבר פוגע ופוגם בהם עצמם, ואינו מביא רווחה או גג מגונן. ייאושם הוא כה מדביר עד כי הם מוכנים לחפש מקלט אפילו בחיקו האפל של איש אלים. הוא סוגר להם את המעורר, והכוונה כנראה לשעון מעורר, שהרי בתחילת השיר מדובר על "פחד לאחר", והוא גם נחתם במלים "ובמטחוי צעקה הזמן שלהם עובר, עובר", כלומר, השינה בחיק הנמר ניתקה אותם מ"הזמן שלהם", מהשתתפות פעילה בזרם ההתרחשויות של החיים. החשש לאחר עומד בניגוד לזמן האוהל ללא שליטה. החשש לאחר מבטא שאיפה להדביק את הזמן החולף ואוהל במהירות, ואילו סיום השיר מקונן על הזמן האוהל, החולף, ומותיר אחריו שממה נואשת. ואולי כאן מתחווירים ככל שאת טיבם וטבעם של ה"נואשים": סיבת הייאוש שלהם היא חוסר יכולתם להדביק את הזמן האוהל, עד כי הם מוכנים להפקיד את עצמם בחיק חיה טורפת, בחיק אלמוני אלים, מתוך תקווה רצוצה שאותו חיק אלים יוכל לעזור להם להתחרות עם מרוצת הזמן.

אבל האלמוני האלים סוגר את המעורר במרמה, בזמן שה"נואשים" ישנים. סגירת השעון המעורר מונעת את יקצתם למציאות, שבה לא ניתן לעצור את מרוצתו של הזמן האוהל, אך ניתן להיות חלק ממנו. כל עוד הם ישנים הם אינם מודעים למצבם המסוכן. ומה יקרה כשיתעוררו? האם יגלו שעדיין לא נולדה הדרך לעצור את מרוצתו המצמיתה של הזמן וישקעו בייאוש

מצמית, או אולי יצליחו להימלט מחיקה של החיה הטורפת ולכונן לעצמם מקום משלהם שבו יוכלו להיות חלק מהזמן שלהם?

כל הלילה

כָּל הַלַּיְלָה

נָח הַטֵּל בֵּין מַחְטֵי הָאָרֶץ

עַם בֶּקֶר נְעוּדָה רוּחַ

וְהַטְפוֹת נִשְׁרוּ אַחַת אַחַת

עַל מַצֵּבַת קִבְרִי.

(השתוות, עמ' 279)

השיר הזה, שנכתב בירושלים כשהמשוררת הייתה בת תשע-עשרה, מתאר תחושה של אושר והתחיות לאחר תקופה ממושכת של מוות פנימי, מצב שהיה מודחק עד כה, והוא צץ, מתחוויר ומתגלה יחד ובעקבות האושר.

כאן "שיר מתהפך" (בלשונו של מנחם פרי), כלומר, שיר שסופו מנוגד לציפיות שנוצרות בתחילתו. סופו של השיר הקצר הזה מסתיים באופן שזורע אור חדש ומפתיע על הטקסט שקדם לו, ומתוך כך גם המשמעות מתגלה כשונה לחלוטין.

הלילה הוא, כמובן, ישות שלילית, הפוכה לדיוקנו שופע האור של הבוקר. השיר רצוף יסודות המעוררים רושם חיובי צרוף: טל, עצי אורן, בוקר, רוח משיבת נפש. אבל בחתימה הקודרת מופיעה לפתע מצבת קברה של הדוברת, הנצורה כנראה במצוקה ובעצב צורב. במבט נוסף יתברר שיש בשיר רמיזות מטרימות לסוף ה"שלילי" הזה: מחטי האורן והטיפות הנושרות "אחת אחת" כמו דמעות. מה חזק יותר בשיר – האושר או היגון? או שמא שניהם אחוזים זה בזה?

כך אפוא תחכומו המבני-התמאטי של השיר אינו כרוך רק בהתהפכותו, אלא גם ברמזים המוצפנים במהלכו ולקראת סיומו.

קל לראות דמיון בין השיר הזה לשירה של לאה גולדברג, "הכוכבים":

הַכּוֹכָבִים יָפִים מְאֹד.

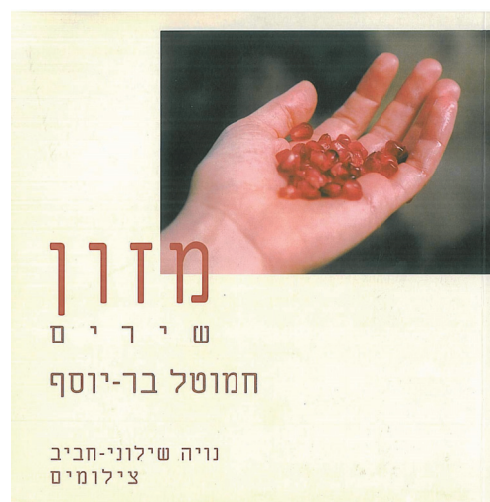
פְּעֻמוֹנִים קְטָנִים בְּצוּאֵרֵי רִקִּיעַ

הַכּוֹכָבִים יָפִים מְאֹד

גַּם הַלַּיְלָה

לֵיל יְגוֹנִי.

(שירים בשלושה כרכים, ספריית פועלים 1986, כרך ב עמ' 19)



עטיפות משני ספרי שירה של חמוטל בר יוסף

אדמה

אֲדָמָה מְלֵאָה בְּנֵי אָדָם

זָעִים, רָכִים, מוֹצָקִים

כָּךְ אוֹ אַחֲרֵת

בְּגִבּוֹרָה מִתְנַפֶּרֶת

חַיִּים אֶת מוֹתָם.

(השתוות, עמ' 294)

בשתי השורות הראשונות שוררת פסימיות סופנית: בני אדם דומים לתולעים החותרות בחשכת מעבה האדמה. ואולם בסופו של השיר הפעילות הדינמית שלהם מעידה על גבורתם. זוהי "גבורה מתנכרת" לאמת, האמת על מותם הקרב ועל חייהם הקטנוניים. הם מתכחשים לאמת הזאת, וההתנכרות הזאת היא מעשה גבורה. כך הם "חיים את מותם": הם מתרגמים את מותם לחיים חדשים במעבה האדמה. גבורתם היא ההתנכרות לגורל מתנכל, אדיש לחייהם ולמותם. גבורתם המתנכרת אינה מוותרת על החיים, הם אינם מניחים למוות להעיר על החיים. כך אפוא פותח השיר באווירה פסימית וחושף בהדרגה רוכד עמוק יותר, של הערכה לגבורת החיים, גם של תולעים בנות תמותה. האם הקורא מסוגל להיות שותף להערכה כזאת? דַּע לָךְ

שְׁהָאִיר מְלֵא תוֹיִם
קוֹיִם זְעִירִים
מְסוּיִם, מְזַהֲרִים.

וּמִנְגִּינָה רְעָה אוֹ רֶכֶּה
תֵּצֵא מִמֶּךָ
לְאַחַר הַמֶּכָּה.

דַּע לָךְ
שְׁעִם כּוֹחוֹת אַחֲרִים.
(מתוך "מזמורים", שריקה, עמ' 16)

התווים בקוויהם הזעירים, המוסווים, והמזהירים הינם מטונימיות למנגינה, שבחיקה או בחביונה הם מסתתרים. והמנגינה גם היא מטאפורה לכל יצירה, ובמיוחד לשירה.

ואכן, הבית השני מפענח את חידת התווים ומעמיד את המנגינה במרכז. המנגינה, בין אם היא רעה או רכה, נובעת תמיד מתווים ומקווים.

קל להיזכר בשאול המלך הנזקק לנגינתו המיטיבה של דוד כאשר הרוח הרעה פוקדת אותו. מנגינתו הרכה של דוד מיטיבה עם רוחו הרעה של שאול. אך מה היא המנגינה הרעה? מתברר שלאחר מכה האדם עלול לייצר גם מנגינות רעות.

ומה הם הכוחות האחרים? לכאורה, "אחר" הוא משהו שלילי - ביהדות האחר הוא כופר, המתייזב לצד הרוע. המלים האלה בחתימת השיר, שהן גם שיאו, רומזות שהכוח ליצור אחרי המכה מורכב גם מחיוב וגם משלילה החוברים זה לזה. הכוחות האחרים כרוכים גם ברוע.

למרות שהשיר הוא כה קטן הוא עושה ככרת דרך מעוררת הערכה מתחילתו האופטימית חדורת התקווה ועד לסיומו, שבו התקווה מושתתת על הרוע וההרס.

יונה

כְּאֲשֶׁר תִּשְׁמַע מִן הַדָּרִים צְפִירַת הַפּוֹגָה
אֶפְרַח מִן הַצֶּהָר
לְנַחַת עַל צִמְרַת הַחֲרוֹב הָרֵאשׁוֹן.
רֵיחַ זְכוֹרוֹתוֹ יִפְרִיחַ מִמֶּנִּי לְשָׁעָה קְלָה
תּוֹלְדוֹת קִנִּים הָרוֹסִים וְגוֹזְלִים מְנַפְּצִים.
(השתוות, עמ' 177)

השיר מושתת על מקבץ של רמיזות לסיפור המקראי על נוח והמבול. הכותרת, "יונה", מעלה על הדעת את היונה שנוח שילח מצוהר התיבה לראות אם קלו המים. לאותו הקשר רומזת המילה "צוהר" בשורה השנייה – זה הצוהר שממנו פרחת היונה כדי לתור ולאתר ראשיתה של יבשה, סימן ראשון של חיים אחרי המוות, האובדן וההרס שגרם המבול.

כאן נחיתת היונה "על צמרת החרוב הראשון" מקבילה לנחיתת היונה של נוח על עץ זית. ההרים הנזכרים בשיר רומזים להר ארט שעל פסגתו נחתה תיבת נוח לאחר שהמים החלו לסגת.

השיר פותח ברגע שבו נשמעת צפירת ההפוגה שמייחלים לה בעיניים כלות לאחר המבול, אבל לא הקשת בשמיים אלא ריח זכרותו של עץ החרוב הוא שמבשר חיים חדשים, מתחדשים לאחר המוות שהביא המבול. הגאולה קשורה כאן בחוויות מיניות. החוויות האלה יש בהן כדי להשכיח, אבל רק לשעה קלה את זכר האסונות.

המלים "אפרח" ו"יפריח" מעלים על הדעת את המילה "אפרוח", המובילה ישירות אל מילות הסיום של השיר, "גוזלים מנופצים". מכאן שגם ברגעי האושר אין השתחררות גמורה מהזיכרונות, אלא החוויות קלועות ושזורות זו בזו.

שולחן המטבח שהצבתי

שִׁלַּחַן מִטְבַּח שֶׁהֻצַּבְתִּי

הָיָה לִי לְאֶרֶץ אוֹיֵב

הַרְצַפָּה שֶׁבְּתוֹכָהּ רִצַּפְתִּי

הָיְתָה לִי לְאֶרֶץ אוֹיֵב

הַקִּירוֹת בְּחֻלְבֵי טִיחָתִי

הָיוּ לִי לְאֶרֶץ אוֹיֵב

אֶרֶץ לְחֵיוֹתָהּ נוֹלְדָתִי

הָיְתָה לִי לְאֶרֶץ אוֹיֵב

וּלְמָה חַיִּים בְּאֶרֶץ

הָיְתָה לְאֶרֶץ אוֹיֵב.

(השתוות עמ' 160)

זהו שיר קינה על אכזבות נוקבות, על ציפיות שנופצו, על דברים שהיו מובנים מאליהם אבל המציאות ניתצה אותם, על קריסתו של מה שהיו אמור להיות מקלט שורשי ומסוכך.

השיר בנוי על מתח בין שני קטבים. בקוטב האחד היסודות המאכלסים את רצף הטקסט השירי מפגינים תחושה של היעגנות מגוננת, של קרקע יציבה ומוצקה, של בטחון מסוכך וסוער. שולחן המטבח מבטא נוכחות ביתית במיטבה; הרצפה מבטאת יציבות איתנה שאין לערער עליה; הקירות שאותם הדוכרת טייחה בעצמה אין להטיל צל של ספק בהגנה המרגיעה שלם; הארץ שהדוכרת נולדה לחיות בה אף היא אמורה להעניק תחושה של עוגן מגונן, של ארציות מוצקה.

אבל זה רק צדו האחד של הסיפור. בקוטב שמנגד יש יסוד אחר השב וחוזר כמו שינון של מנטרה, והוא סותר במובהק את כל היסודות הסמוכים לו – המלים "ארץ אויב". החזרה המונוטונית מעלה על הדעת את הקינה המקראית, המושתתת על חזרה עיקשת, כמעט נואשת, על יסוד אחד. כך, למשל, קינת דוד על אבשלום בנו: "בני אבשלום, בני בני אבשלום, אבשלום בני בני" (שמואל ב יט 14). החזרה הזאת מעניקה לשיר אופי "אופקי", לא מתקדם, אם כי במהלכו הוא צובר תאוצה.

קול הקינה הכבד בשיר כולו מגיע לשיאו בסיום, שבו המשוררת תוהה איך אפשר ואם אפשר בכלל לחיות באותה ארץ מולדת שהייתה לארץ אויב. הסיום הזה מחלץ את הטקסט מאופיו האופקי ומובילה אותו לכיוון אחר.

אפשר להבחין כאן בשתי תחבולות, האחת מבנית והשנייה תמאטית. התחבולה המבנית ניכרת בשיאו של השיר, בחילוף הרצף המצטבר מאופיו האופקי אל סיומו ושיאו. זהו שינוי מבני הואיל והוא מכתוב את כיוון ההתנהלות של סטרוקטורת היסוד שעליה השיר מושתת. התחבולה התמאטית היא ההיחלצות מדפוס הקינה על הארץ שהייתה לאויב אל שאלה האפשרות להמשיך ולחיות במצב הזה.

השיר אינו מעלה אפשרות לעזוב את הארץ, אם כי מי שירצה יוכל לקרוא אותו כך. מי שירצה יוכל גם לקרוא אותו כשיר המבטא אין אונים עמוק ואי יכולת להמשיך במלחמת החיים של מי שחי בסביבה שהייתה אמורה להיות משפחתית, מגוננות ותמכת, אך הסביבה הזאת הפכה לעוינת.

נכנסת לי

נִכְנַסְתָּ לִי עוֹד פַּעַם כָּל-כָּךְ

יָשָׁר עַד לְתוֹךְ הַלֵּב

שְׁמִרְגִּישׁ עֲכָשׁוּ שֶׁהוּא בֵּית

עִם קִירוֹת רוֹעֲדִים פּוֹתִים

פּוֹחֲדִים פּוֹעֲמִים מְשֻׁמָּה

וְעַם גַּג רָעָפִים מְרַעִיף צִפְצוּפִים,

נִמְרָח בְּשִׁמְשׁ רֶכֶת שְׂזִיפִים נִמְסָה

מֶרֶב שְׁאֵתָה בָּא לִי הַבֵּיתָה.

(השתוות, עמ' 100)

ראשיתו של השיר, וכך אף אחריתו, היא חושנית במובהק. מלים של דיבור יומיומי רומזות (בהגזמה מסוימת) למצב של שיא סקסואלי. הדוברת מחמיאה לנמען הגברי על שהוא (או שמא אבר המין שלו) נכנס לה "עוד פעם כל-כך/ יש עד לתוך הלב", והלב, כמוהו כבית, כי גם לבית

נכנסים וגם בו יש חדרים. פעולתו של הלב היא תנאי לחיי האדם והבית - לאיכות חייו: הוא משרה תחושה של ביטחון, של תמיכה מגוננת.

קירות הבית בשיר עוברים מעין מטמורפוזה: תחילה הם רועדים (מלשון "חיל ורעדה") עד כי הדוכרת סונטת בהם וקוראת להם "פותים" (ואולי גם כאן רמיזה לכך שהלב כולו הופך לפות, איבר המין של האישה). אחר כך הם "פוחדים". אבל מהר מאוד ובאותה נשימה הם גם "פועמים משמחה".

כאן מתחוללת תמורה בתגובת הקירות לפלישה הגברית אל "הבית", שהוא ליבה של הדוכרת (ואולי הוא חדר גם ללב וגם לבית). לפתע הקירות אינם פוחדים, אינם נרתעים, אלא פועמים מהתרגשות בשעה שהנמען הגברי חודר ישירות לתוך ליבה. היא שואפת להיות אפופה באושר מאופק אל אופק.

אף גג הרעפים של הבית מצטרף למהלה הארוטית: הוא מצפצף בצהלה, כמו צפצופי להקת צפורים, הוא נמס בחום - לא מבחוץ, לא בחום השמש אלא בחום ליבה וגופה של הדוכרת - כמו ריבת שזיפים מחוממת וזולגת. הארוטיקה בוטה באה כאן לידי ביטוי במלים "נמרח" ו"נמס", המעלות על הדעת זליגה ונזילה.

קל להישכר בשיר של דליה רביקוביץ "חמדה", שגם הוא מתאר חווייה סקסואלית. המטאפורות הארוטיות שם הן שושני נהר צהובות הפוערות את פיהן כדי לבלוע את השמש. גם השיר של חמוטל בר-יוסף מתאר מפלס סקסואלי שיאי, אבל היא לא הופכת את האישה ואת הגבר ליסודות טבע מיתולוגיים, אלא משתמשת כמטאפורות בחומרי הסיטואציה עצמה - גבר נכנס אל בית, שיש לו חדרים וגג, ובבית יש אוכל (ריבה) - כדי לתאר את עוצמת רגשותיה. הבדל נוסף הוא שהשמחה הארוטית קשורה כאן עם בואו של הגבר לבית, שהכניסה אליו חשובה כמו הכניסה ללב ולגוף.

לֹא כְּדָאִי לִי

לֹא כְּדָאִי לִי לְשָׂאֵל אוֹתְךָ אִם אַתָּה אוֹהֵב אוֹתִי,

אִם אַתָּה מְאֻשֶּׁר,

אוּ אֶפְלוּ אִם הִסְדֹּר נִרְאָה לְךָ.

אֲבָל כִּמָּה אֲנִי טוֹרַחַת וּמְשִׁקִּיעָה בְּתִשּׁוּבוֹת

עַל שְׁאֵלוֹת שֶׁעֲדִין לֹא עָלוּ עַל דַּעְתְּךָ

וְאוּלֵי לְעוֹלָם לֹא יַעֲלוּ.

(השתוות, עמ' 101)

לפנינו שיר אהבה בלתי רומנטי. הדוכרת פותחת את תיאור יחסיה עם הגבר במלים "לא כדאי לי" - ומה נוגד יותר רומנטיקה מאשר שיקולי כדאיות ביחסים בין בני זוג?

הדוברת האוהבת חוששת משבריריותה של אהבתה שאולי תיסדק, אולי תקרוס, אולי תפנה לה עורף או כתף קרה. היא מעדיפה שלא לשאול את אהובה אם הוא אוהב אותה, פן תשובתו תהיה שלילית או לא מתחמקת. ועוד היא מעדיפה שלא להרעיף עליו שאלות כמו: האם הוא מאושר? מאותה סיבה עצמה.

היא אפילו נמנעת מלשאול את אהובה אם "הסידור" נראה לו, וכאן הכוונה לסידור החיים של גבר ואישה החולקים מגורים משותפים או מגורים בדירות נפרדות או חלוקת הוצאות וכדומה.

חששה - או שמא חרדתה - של הדוברת פן תשובתו של הגבר תעיד על שבריריות אהבתם מוכילה אותה לניסיון לשער מה עלולות להיות תשובותיו של אהובה. היא משקיעה מאמצים רגשיים סיוזיפיים כמעט בניסיון לזהות את אופיין האפשרי של תשובות אהובה, אפילו על "שאלות שעדיין לא עלו על דעתך/ ואולי לעולם לא יעלו". כאן יש נימה של הומור, שהרי המאמץ של הדוברת לענות על שאלות שעדיין לא עלו על דעת אהובה הוא מוגזם ואבסורדי. חששה מפני תגובתו של האהוב מונעת ממנה לשאול שאלות שטורדות את מנוחתה שלה. ואולי היא עושה זאת מתוך חכמת לב של אישה מנוסה, שמסוגלת להרגיש ולראות את עצמה מעיני הגבר, ויודעת כי שאלות ותשובות שכאלה אינן תורמות לאושר המשותף. היא גם יודעת שהיא טורחת יותר מדי בניסיון חסר הסיכוי להבין ולהרגיש את הדברים כמוהו.

האם צורה כזאת של התייחסות לבן זוג מעידה שהדוברת בעצם אינה אוהבת את בן-זוגה, או אולי דווקא להיפך, שרק אהבה בוגרת ובשלה יכולה להוליד התייחסות כזאת של אישה לבן זוגה?

אַל הַפְּרָה־סִיָּה

אַל הַפְּרָה־סִיָּה הַעֲסָקְנִית אֲנִי נִמְלֶטֶת

מִהַשְׁבָּכָה הַסְּבֹכָה שֶׁל אֶהוֹבִי.

לְמַרְגְּלוֹת פִּירְמִידוֹת שֶׁל נִיר מְדַפֵּס

אֲרוֹץ לֹלֵא מַעְצוֹר, כְּמוֹ הַמְטָרֶפֶת שֶׁל הַכֶּפֶר

אוֹכֵל לְצָרַח, לְמַרֵּט אֶת שַׁעְרוֹתֵי,

לְשַׁרֵּט אֶת לֶחָיֵי וּלְקַלֵּל בְּקוֹלֵי קוֹלוֹת.

(השתוות, עמ' 14)

השיר כולו נתון במפלס של נסיגה, בריחה, הימלטות. ה"שבכה הסבוכה" של אהובי הדוברת שוב אינה לפי כוחה או לפי סבלנותה. השבכה הסבוכה מזכירה את הקטע בשיר השירים שבו מציץ מישוהו דרך ה"חרכים", דרכם הוא מתבונן בהתעלסות של השולמית עם אהובה הכפרי, שאותו היא מבכרת על פני מאהבה המלכותי. אלא שהשימוש בלשון רבים מלמד שלא מדובר כאן בגבר אלא אולי בכני המשפחה, ובמיוחד בילדים, שהאהבה אליהם מטילה על הדוברת מחויבות רגשית מסובכת.

מאותה שבכה סבוכה הדוברת נמלטת אל "הפרהסיה העסקנית", כי האהבה, כך מתחוור, עלולה להיות עול מעיק ומשעבד, ואילו הפרהסיה מאפשרת חשיפה ללא כל מבוכה וללא חרטה.

הדוברת נוקטת ב"אהובי" ולא אוהבי, אולם משום שאין עוד בכוחה או בסבלנותה להסכין למחויבות האינטנסיבית שהיא כופה על עצמה מרצון.

ואולם הדוברת לומדת לדעת שהיא המירה עול משעבד ומעיק אחד במשנהו, כמאמר הנביא "הבורח מפני הארי ופגעו הדוב". שכן באותה פרהסיה עסקנית שאליה נמלטה היא נידונה להתעמת עם "פירמידות של נייר מודפס, כלומר, דפיס מודפסים כגון דו"חות, מנשרים, ראשי פרקים, ניירות עבודה, תזכירים, התכתבויות, נאומים, מחקרים ספרותיים - וכולם מאיימים לקבור את הדוברת בעודה בחיים, שהרי פירמידות הן גם מקום קבורה.

כך הדוברת מוצאת את עצמה במנוסה, נסוגה אל מקלט קיצוני: היא בוחרת להיות המטורפת של הכפר, זו הרצה ללא מעצור, זו הצורחת וצווחת ללא מעצור, זו המורטת את שעה, שורטת את לחייה, מקללת בקולי קולות. הטירוף מדעת הוא המקלט האחרון שנותר עבורה.

הטירוף מדעת מאפשרת לדוברת להתנהג באופן חופשי ולא לפגוע בציפיות של אהובים. כך היא מסתלקת מרסן איסורים שהטילה על עצמה כשהייתה שבויה במחויבות לאהוביה והעדיפה להתמסר ולוותר.

השיר עוקב אחר נתיב הבריחה של הדוברת: מן השבכה הסבוכה של איסורי חשיפה אל הפרהסיה העסקנית המאיימת לקבור אותה בפירמידות של נייר חסר תכלית, ועד לתפקיד המשפיל של מטורפת הכפר, המקנה לה חירות מחלטת להמיר את שתיקתה בצווחה משחררת, להסיר מעליה את עול האיסורים והמוסכמות שהטילה על עצמה ואשר סיכלו את האפשרות לבטא את עצמה באופן מלא.

נגד החשך

לפני השנה

כְּשֶׁהִמְחִשְׁכָּה לְהַקְבֵּר חַיִּים בְּאֶדְמָה

לְאוֹר הַנֵּר לְאוֹר הַנֵּר

נַעֲשִׂית מוֹחָשִׁית יוֹתֵר מִפְּרוּרֵי הַחֹשֶׁךְ

עַל הַפֶּה וְעַל הָאֵף

גּוֹפִי מְגֻשָּׁשׁ אֲזִי אֶל מְקַל הַשָּׁקֵד הָרֹךְ

הַמְּאֲדִים וּמִתְחַזֵּק לְפָרֵחַ בְּכַף יָדִי.

מְקַל שָׁקֵד! מְקַל שָׁקֵד!

שָׁקוּף וּמִתּוֹק תְּרִנְגוֹל הַסְּכָרְיָה

קוֹרָא לִי

כותרת השיר מעלה על הדעת את הביטוי הרווח "נגד הזרם", כלומר, עשייה שהיא בניגוד למוסכמות, לשכיח ולרווח. ואולם השיר הזה מפגין התנגדות למשהו אישי מאוד: לחושך החובק וחונק את הדוברת כמו שמיכה צוננת, מצמיתה, המשולה למוות עצמו, מוות רודן ומדביר שאין ממנו מקלט או מפלט. הדוברת מדמיינת שהיא נקברת בעודה בחיים "לאור הנר לאור הנר". וכאן מתעוררת תמיהה: איך יתכן להיקבר בחיים לאור נר? ואיך המחשבה נעשית מוחשית? ומה הם אותם פירורי חושך ואיך הם נושרים על הפה ועל האף? פירורים הללו מעלים על הדעת פעוט שפירורי אוכל נושרים על פיו ועל אפו. הרמז לפעוט חסר אונים מעצים את תחושתה של הדוברת הבוגרת שהחשיכה החובקת והחונקת כול תעטוף אותה ותהפוך לקברה בעודה בחיים. ואז מתעוררת בה התנגדות מתריסה כנגד אותה חשיכה המשולה לאובדן ולמוות.

היא מוצאת מקלט מנחם בהתמסרות לסקס. הבית השני מתמקד במקל שקד (ירמיהו א 11), שהוא מטאפורה לאיבר המין הגברי, והשיר מחזק את ההקשר המיני: "גופי מגשש אז אל מקל השקד הרך/ המאדים ומתחזק לפרוח בכף ידי". כאן הדוברת פותחת נתיב מטאפורי חדש, שבו הסקסואליות פחות בולטת ופחות בוטה, אך בכל זאת היא בעלת מיניות לא מבוטלת: "שקוף ומתוק תרנגול הסוכרייה/ קורא לי/ לעוף אל הארץ החמה". התרנגול הוא סמל סקסואלי מובהק בתרבויות שונות (באנגלית cock, תרנגול, הוא כינוי לאיבר המין הגברי). תרנגול הסוכרייה המתוק כאן כרוך בחוש הטעם ובאכילה, שכרוכה מצידה במיניות משום שגם האכילה וגם המיניות הן פעולות של חדירה. במסכת נדרים המיניות הנשית מדומה לשולחן. האישה אומרת "ערכתי לו שולחן והפכתי" ומתכוונת לעולה מינית שלו כדרכה. כאן תרנגול הסוכרייה חובר לאותו פעוט שאובחן לעיל, אלא שמשמעויות הלוואי המיניות מעיבות על הדיוקן התינוקי של התרנגול.

יש הגיון מגובש בהתמסרות לסקסואליות מתוך התנגדות למחשבות אובדניות. וכבר אובחנה החבירה בין הארוס והטאנאטוס. בשירה האנגלית המטאפיזית השיא הסקסואלי נקרא "מוות קטן", אם כי פעילות סקסואלית מבשרת דווקא חיים חדשים, ובמובן זה התרסה כנגד המוות.

באחרית השיר תרנגול הסוכרייה המתוק קורא לדוברת לעוף אל הארץ החמה. זה מעלה על הדעת את פתיחת שירו של ביאליק "אל הציפור": "שלום רב שובך ציפורה נחמדת/ מארצות החום אל חלוני". גם כאן המעוף מבשר חיים של חום טוב ומיטיב. החום הנשאף, חום של חיים הנובעים בקילוח נינוח, עומד בניגוד לראשית השיר הרוויה מחשבות על אובדן ועל מוות.

השיר מתפתח אפוא מקדרות מורבידית אל אופציית חיים באמצעות פעילות מינית. כותרת השיר, "נגד החושך" מבטאת את התנגדות הדוברת למשיכה שלה לאובדן ולמוות. היא בוחרת בחיים של חום חובק ומיטיב.

בְּעֵת

כְּשֶׁאֲנִי מַפְשִׁילָה אֶתָּה מִלֶּטֶף
כְּשֶׁאֲנִי עוֹטֶפֶת אֶתָּה מִפְּשִׁיט
מִי יִשְׁפֹּט כָּעֵת אִם מִקֵּר בּוֹכָה הֵילוֹד
אוֹ שְׁחָם לוֹ מִדֵּי
אֵיךְ נִפְרַשׁ נְשִׁימוֹת
גּוֹזֵל פְּקוֹד בִּידֵינוּ
וְאֵין כָּנוּ דַעַת
וְכַעַת בִּידֵינוּ הֵמֶת.
(השְׁתוּת עמ' 150)

השיר פותח בתמונה שניתן להבין אותה כארוטית: היא מפשילה את שמלתה והוא מלטף ומגפף את גופה. כשהיא שבה ומתלבשת היא מעמידה פנים כאילו היא שוב מסרבת, כשהיא משחקת את תפקיד "הגבירה הנאוה חסרת הרחמים", המושכת את הגבר רק כדי לדחותו. הגבר ממאן להשלים עם סרובה והוא ממהר להפשיט אותה ולהמשיך בהתעלסות.

ההמשך מפתיע, כי הוא מתמקד בתינוק, או ליתר דיוק בבכי של תינוק. מי התינוק? מתעורר הרושם שהדוברת, שהיא אולי אמו, אינה חשה קירבה אימהית אל התינוק. המילה "ילוד" מקרינה ריחוק. כך פרעה פוקד "כל הבן הילוד היאורה תשליכוהו" (שמות א כב). אם ניזכר גם בדברי שלמה האומר "תנו לה את הילוד החי" (מלכים א ג כז) יתקבל הרושם שיש כאן לא מעשה התעלסות אלא מריבה בין האב לאם למי שייך התינוק, מי יחליט איך לטפל בו, האם יש להלביש או להפשיט אותו. כל מה שהאם עושה בתינוק האב בא ועושה את ההיפך.

אם נמשיך בהבנת תחילת השיר במתאר התעלסות יתקבל הרושם המוזר שבמקום לגשת לתינוק ולמצוא אם קר לו או חם לו מדי האם מעדיפה להמשיך להתעלס ולתהות ממרחק מה הסיבה לבכיו.

אבל בהמשך היא שואלת את הגבר: "איך נפרש נשימות?". זאת אומרת שהיא ניגשת לתינוק הישן, מאזינה לנשימותיו, אך מתקשה לנחש את תחושותיו. כנראה שזה התינוק הראשון שלה, היא לא מנוסה ואין לה ביטחון. האב לעומתה ביקורתי באופן כמעט אוטומטי.

ושוב: אם נמשיך לראות בשיר תמונת התעלסות יתקבל הרושם שהדוברת אינה מבזכות זמן בתהייה על הבכי של ה"ילוד", אלא היא שבה למעשה להתעלסות. המלים "כשאין בנו כוח לצעוק" יתפרשו כרומזות שמעשה ההתעלסות הוא כה אינטנסיבי, כה תובעני ומתיש, עד כי ברגע השיא הסקסואלי, ברגע המתגשם כרגיל בצעקת פורקן, שוב אין כוח לצעוק. אבל אם נמשיך ונראה כאן אב ואם מתווכחים על האופן שבו יש לטפל בתינוק, אז יש לפרש את "כשאין בנו כוח לצעוק" כמבטאות סירוב להמשיך בויכוח המגיע לידי צעקות.

אבל מה פירוש "וזה הכול מת"? לפי הפירוש הראשון אנו חוזרים אל ההתעלסות. כאמור, משוררי השירה האנגלית המטאפיזית קראו לשיא הסקסואלי "מוות קטן". סיום השיר מעלה על

הדעת גם ביטוי מתוך הרומן "לוליטה" של נאבוקוב: "והכול מזוהם משוסע ומת". כך חשה הדוברת בשיר: הירידה והדכדוך אשר נחווים לאחר השיא הסקסואלי. אך אם נמשיך בכיוון של מריבה בין הורים על הטיפול בילד, אז נבין את המלים הללו כקינה על כך שהמריבות האלה הורגות את התינוק וממיתות את חוויית ההורות. הן מבטאות גם רגשות אשמה של האם ביחס לתינוק: במקום שיהיה אפוף אהבה מגוננת הוא מוקף בוויכוחים ומריבות, שמקשים על האם לאהוב אותו ולהרגיש אליו קירבה. האם גם היא אשמה במצב? המהפך הדרמטי במעבר מתחילת השיר אל אחריתו מעניק לשיר איכות דינמית ומרתקת.

יותר ויותר דברים

יותר ויותר דברים נעלמים פתאום,

וכבר איני מרבה לחפש.

המשקפים ימצאו אולי

על אדן החלון.

הכלב ינבח פתאום

פלילה ברחוב אחר.

השבוני יחזור מן השבי.

ולמה אתה לא חוזר?

ולמה אתה לא חוזר?

(השתוות עמ' 253)

השיר מתנהל בין שני קטבים: היעלמות לעומת שיבה. ההיעלמות מקיפה ועוטפת את השיר משני עבריו, מתחילתו ועד סופו. בראשיתו "דברים נעלמים פתאום", ואילו באחריתו זעקה לחזרה: "ולמה אתה לא חוזר? ולמה אתה לא חוזר?" כאן מוטעמת היעלמות הנמען הגברי הקרוב ללב הדוברת, ובתווך, בטקסט שבין שני הקטבים, הקורא מתוודע לאפשרויות שונות של שיבה, של הגעה ושל חזרה: המשקפיים נמצאים, הכלב חוזר ומכריז על עצמו (אכן, בהפתעה, במקום לא צפוי), השבוני שב מן השבי.

מבנה הסנדוויץ' של השיר מניב לוליינות טורית ותמאטית, כלומר, השיר פותח בהיעלמות, אך המשכו מפגין מגמה של שיבה (המשקפים, הכלב, השבוני). מכיוון שנאמר בראשית השיר שדברים נעלמים נוצרות ציפיות להיעלמויות נוספות, אך הן מופרכות על ידי ההימצאות והשירה של המשקפים, הכלב והשבוני. ואז מתנפצת הציפיה לשיבה. סיום השיר שב ומפתל את הקו הלולייני, ומחזיר אותו לראשית השיר. הלוליינות הזאת מטלטלת את הקורא בין הקטבים המנוגדים, ומתוך כך מופקת איכותו האסתטית של השיר.

עכשיו אני אי

עֲכָשׁוּ אֲנִי אִי
מִעֵטֶר חֲרָשׁוֹת פְּרָאִיּוֹת,
נוֹטְפוֹת חֵלֶב שְׁקָדִים
חֲרִישִׁיּוֹת מֵרֵב שְׁלוֹם.

עֲכָשׁוּ אֲנִי אִי
מִאֲשֶׁר מִמִּים מִכְּסוּט מַגְלִים
שֶׁכֶּל הַזְמַן אוֹרִים לִי בַּחֲלָקוֹת:
אִי אֲנִי אִי אֲנִי.
(הַשְׁתוּוֹת ע"מ' 32)

עכשיו אני אגם

עֲכָשׁוּ אֲנִי אֶגֶם
רְגוּעַ, שְׁקוּף.
צְלוּלִים
יורדים דְּגִי לְאֵט
בְּצֵל הַסּוּף.

פֶּעַם חָמְרוּ גָלִי, פְּנִיָּהֶם הוֹרִיקוּ,
אֶת חוֹף עֲצָמָם הֵכוּ וְצָעְקוּ
עַד שֶׁהִפְסִיקוּ.
(הַשְׁתוּוֹת ע"מ' 33)

אלה הם שירים אחים. האגם כמטאפורה לנפש המשורר מופיע בשירים רבים מאוד בשירה האירופית והעברית. אחת הדוגמאות המפורסמות היא הפואמה של ביאליק "הבריכה".

בשיר "עכשיו אני אי" הביטוי "נוטפות חלב שקדים" מעלה על הדעת את הווידוי הארוטי של האהובה בשיר השירים (ה, ד-ה), המספרת שמור נוטף על אצבעותיה ועל כפות המנעול. הוא מדכיר גם את דברי האהוב בשיר השירים "שתיתי ייני עם חלבי" (שם, ה א). החורשות הפראיות בשיר זה מהדהדות את היער הסבוך בשיר השירים. הצמחייה הסבוכה נושאת מטען ארוטי, שכן היא רומזת לאבריה המוצנעים של האהובה. המים והגלים כאן "אורים בחלקות" ובשיר השירים (ה, א) האהוב הכפרי אומר "אריתי מורי", ומתכוון לשיאו של מעשה ההתעלסות. כאן נכתב "חרישית מרוב שלום" ובשיר השירים (ח, י) האהובה מכריזה בעוז "אני חומה ושדי במגדלות אז הייתי בעיני כמוצאת שלום". מסכת כה סבוכה של מקרי דמיון אינה יכולה להיות אקראית.

השיר "עכשיו אני אגם" מזכיר בתמונותיו ובמבנהו את שירה של רחל, "אני", הפותח במלים "כזאת אנוכי: שקטה/ כמימי אגם". בשני השירים האגם מייצג שלוה בהווה לעומת סערות שעברו על המשוררת בעבר. האגם ה"שקוף" מזכיר גם שיר ללא כותרת של דוד פוגל, הפותח במלים "גדולים כבריכות ושקופים / היו הימים, / כי היינו ילדים" המים השקופים של האגם מייצג מצב נפשי של שלוה – כאן שלווה ילדים שהייתה נחלת המשורר בעבר דווקא. אפשר להיזכר גם בשירה של דליה רביקוביץ "כישופים": "היום אני גבעה/ מחר אני ים. / כל יום אני תועה/ כבאר של מרים, / כל יום אני בועה / אוכדת בנקיקים (...). היום אני שבלול/ מחר אני עץ/ רם כתמר. // אתמול הייתי כוך/ היום אני צדפית. / מחר אני מחר", אם כי בשירה הזו מדובר על שינויים רבים ותכופים, ואילו בשירים של חמוטל בר-יוסף ושל רחל מדובר על מצב שלוה קבוע בהווה לאחר עבר סוער.

ב"עכשיו אני אגם" מהדהד גם שירו של חיים לנסקי, "מעריב היום על האגם":

מְעַרֵב הַיּוֹם עַל הָאֵגֶם
הַדָּגָה יִרְדֶּה לָנוּם בְּעֶמֶק
כָּבֵד שָׁכְתוּ עוֹפוֹת מִלְּהָגֶם
מֶה עָגוּם בְּרִשְׁרוּשׁוֹ הַגִּמָּא!

הַד קוֹל מֶה וְהַד קוֹל מִי קוֹבֵל
בְּקִנְיָם הַמְּפֹרָסִים הָאֵלֶּה?
הֵן שְׁמֵם הַחוּף! מִיָּמִי תֵּבֵל
לֹא דָרְכָה עָלָיו כַּף רֶגֶל הַלֵּךְ.

עַל יָמִים שְׁמֶשֶׁם שְׁקָעָה מִכָּבֵד
עַל כְּסוּף שְׁלֹא נָתַן לוֹ אִמָּר
עַל נְדוּד הַסִּיס וְאִזּוֹ הַכָּר –
עַל כָּל זֶה לֹחֵשׁ לִיאֹר הַגִּמָּא.

כבר נכתב ואנו נחזור ונזכיר, שבעבור אמן ראוי ההשפעה אינה התבטלות, אלא היא משמשת קרש קפיצה לעיצוב דיוקן אמנותי מקורי. גיוס המפלס הסקסואלי של שיר השירים מקנה להם רובד חושני סקסואלי.

בשיר "עכשיו אני אי" הרושם הראשון הוא ששני בתי השיר מהדהדים זה את זה וחוזרים זה על זה. אבל במבט שני אפשר להבחין בהתפתחות. בבית הראשון יש מטאפוריקה ארוטית של דוברת בוגרת ובשלה. ואילו בבית השני קולה מתחלף ומופיע קול של ילד קטן "מאושר ממים מבסוט מגלים". סיום השיר במלים החוזרות "אי אני" מחזקת את הילדותיות בקולה של הדוברת, שכמו ילד מציבה את עצמה במרכז הטבע. את מילות הסיום החוזרות הללו אפשר להבין גם

כאומרות שבמצב המאושר הזה הדוברת מתגלה לעצמה כמישהי אחרת, בעלת אני שונה ומנוגד לאני הרגיל שלה.

השיר "עכשיו אני אגם" פותח באווירה רגועה מתגמלת, שלווה ומיטיבה. הבית הבא מנפץ את הציפייה למנוחה נינוחה ומפתיע בתיאור שקט ממית כמעט: "צלולים/ יורדים דגי לאט/ בצל הסוף". מיקומה התחבירי הלא רגיל של המילה "לאט" עשוי להזכיר את שירו של דוד פוגל "לאט עולים סוסי במעלה ההר". בשני השירים נוצר פרדוקס: שם העלייה היא מורבידית, ואילו כאן הירידה היא מאושרת.

הבית החמישי מספר איך "פעם חמרו גלי" וכו'. דוד פוגל כתב "פעם היה לי אב, אבא נוגה, שותק (...) פעם היה לי כפר". אצלו המילה "פעם" מובילה לנוסטלגיה, לגעגועים אל העבר, ואילו כאן זהו "פעם" שמעלה עבר עכור וסוער.

ניתן אפוא לאבחן בשני השירים דינמיקה הדרגתית: ב"עכשיו אני אגם" השיר נע משלווה לשקט אוברני, ממנו לסערות העבר ובחזרה לשלווה שבהווה. ב"עכשיו אני אי" השיר פותח בדוברת בוגרת, נסוג אל ילד קטן וחוזר את הקול הבוגר.

האסתטיקה של השיר נשענת גם על אימוץ של רמיזות לתנ"ך ולשירים של רחל, דוד פוגל, חיים לנסקי ודליה רביקוביץ. הרמיזות מפוזרות ומתוזמרות על פני רצף הטקסט, באופן שמביע את התנודות הרטוריות והרגשיות המצטברות לאורך השיר. כל אלה מקנים לשני השירים את דיוקנם הרגיש ועדין המבע.

בסגנון הבארוק

כְּשֶׁתִּשִּׁים אֶת הָאֲצִלִי שְׁלִיךְ אֲצִלִי
וְאֵת שְׁלִי תִסְכִּים לְקַחַת אֲצִלָּה,
כְּשִׁיּוֹם אֶחָד תִּגּוֹר בְּתוֹךְ כָּלִי
וְלִעֵינֵינוּ יֵעָלֶם לוֹ הָאֲצִלִי

שְׁלִיךְ וְגַם שְׁלִי יֵצְאוּ מִהֶנְסָחָה
וְרַק כְּמוֹ קֶשֶׁת עַל הָרִים זָרִים
עַל שְׁנֵינוּ יִבְנֶה פֶּתָאִם אֲצִלָּנוּ –
תִּהְיֶה שְׁלִי וְגַם אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלִיךְ.
(השתוות עמ' 93)

למרות החידתיות במפלס הקדמי של השיר, זהו שיר אהבה ברור. בתחילת השיר הזוכרת פונה אל אהובה ואומרת לו "כשתשים את האצילי שלך אצילי", כלומר, כשתשים את הטריטוריה ההרמטית שלך (שאינה משאירה מקום לשניים) בטריטוריה שלי, ואת ה"אצילי" שלי, כלומר, הטריטוריה שלי תסכים לאמץ ולתת לה מדרס רגל בטריטוריה שלך, אז נהיה אחוזים זה בזה,

שותפים לכל דבר, בלא עליונות של אחד מאתנו על רעהו. חלקו השני של הבית הראשון אומר, שאם יום אחד תשכון בתוכי, תהיה חלק ממני, אז הטריטוריות הנפרדות והסגורות שלנו תתאחדנה ושוב לא תבקשנה להיות נפרדות. אז גם ה"אצלי" שלך וגם ה"אצלי" שלי ייעלמו מה"נוסחה" – אותה נוסחה שהכתיבה לאהוב עד כה את אימוץ החיץ בין שתי הטריטוריות הנפרדות. הדוברת סבורה אפוא שהקושי של האהוב לוותר על ה"אצלי" שלו נובע מכך שהוא חושב ופועל לפי נוסחה, ולא לפי מה שהוא מרגיש ואולי גם רוצה.

אפשרות היציאה מהנוסחה וההתאחדות מתוארת בהופעה של קשת בשמיים, קשת הנשענת "על שני הרים זרים" ומאחדת אותם. יש כאן רמיזה לקשת שהופיעה בשמיים לאחר המבול כהבטחה שאסונות טבע מחריבי כול לא ישובו לפקוד את האדמה. כאן הקשת מבטיחה את ביטול החציצה בין הדוברת האוהבת לאהובה: "על שנינו ייבנה פתאום אצלנו/ תהיה שלי וגם אני אהיה שלך". האחדות תהפוך את הטריטוריות של שניהם ל"אצלנו". זה יתרחש "פתאום", כמו נס, מיד לאחר שהגבר ישתחרר מכבליה של ה"נוסחה".

השיר שפתח בחציצה בין הדוברת לנמען הגברי המשיך בהבעת רצונה להביא לסילוקה וקריסתה של אותה חציצה, ונחתם בתיאור הסרת החציצה בגדר שאיפה הממתינה להגשמה.

מעניין שרק קולה של הדוברת נשמע בשיר, ואילו תגובתו של הגבר נותרת עלומה. ובכל זאת אפשר להבין שהוא אינו שותף לשאיפתה של הדוברת להסיר ולסלק את החיץ ביניהם. אפשר גם להבין שחשוב לו מאוד ההבדל בין "אצלי" ל"אצלך", שחשוב לו לשמור על הטריטוריה שלו ולהמשיך לגור בה, והוא לא רוצה לשכון בטריטוריה של הדוברת, כי היא אינה נותנת לו הרגשה של "אצלי". יתכן גם שסגנון הדיבור השנון והמתחכם של הדוברת משקף את סגנון הדיבור והמחשבה שלו: הוא איש שנון ומבריק, אך סגור ונוקשה, גבר שאינו נוטה להיסחפות רגשית.

מה פירושה של כותרת השיר, "בסגנון הברוק"? בעוד שסגנון הרנסנס דבק ברציונליות מוצקה ובהרמוניה, סגנון הברוק פנה לתחכום, שנינות ומנייריזם, כלומר, כתיבה מקושטת, מלוטשת ומורכבת עד כדי מלאכותיות. דוגמאות מפורסמות לשירת הבארוק הן הסונטות של שקספיר ושירתם של משוררים אנגלים "מטאפיסיים", כגון ג'ון דן. הדוברת בשיר מבקשת שלמות והרמוניה בינה לאהובה, אך נראה ששאיפתה אינה בת-הגשמה, לפחות לעת עתה, כי הגבר ממאן להגשים אותה. כך אפוא הרצון ליצור ולטפח הרמוניה מתייצב מול היעדרו. מערכת היחסים בין הדוברת לנמען ממשיכה להיות משוללת הרמוניה ואחדות. דיבורה השנון והמתוחכם וצורת השיר המלוטשת מחקים את הכתיבה של שירת הברוק בתקווה להגיע לתקשורת עם הגבר שלה, שחי בעולם מדעי, אוהב משחקים ומדבר באופן שנון ומתוחכם.

ברווז המעט

בְּרוֹז הַמֶּעַט שֶׁבֵּין צִעָקוֹת הַיּוֹם לְמִבּוֹשׁוֹת הַלַּיְלָה
כְּשֶׁהֲנוֹף נִהְיָ שֵׁטַח לָכֵן וְשָׁחַר
וְיוֹם נִטְרָף בְּלַיְלָה

אָפֿק חֲמוֹר וֶרֶךְ
מֵאֵזֶן אֶת רֹאשׁוֹ עַל כְּתָפֵי.
(הַשְׁתוּת עמ' 21)

ביום יש צעקות, שהן דבר מוחצן, ואילו בלילה – מבושות (צירוף של "בושה" ו"מבושים"), שיש בהן משהו סמוי וכמוס, וביניהן יש רק "רווח מעט", כלומר רק מעט הזדמנות להירגע. ברגעים הללו של רגיעה, בין יום ללילה, "הנוף נהיה שטח לבן ושחור", כפי שקורה לעתים בזמן השקיעה, והקווים של תמונת החיים נעשים ברורים ולא ניתנים להכחשה. ברגעים האלה "יום נטרף בלילה", הטבע מגלה את אכזריותו, וגם האכזריות השולטת בחיי הדוברת נחשפת. בשעה זו מתגלה "אופק חמור ורך". האופק מתאפיין בתכונות אנושיות מנוגדות, המשקפות גם את הניגוד בין היום ללילה, בין הלבן לשחור. ההצמדה הזאת מעידה שהניגודים עכשיו צמודים זה לדה והחציצה ביניהם מסולקת. כך נוצר איזון רצוי בין הלבן לבין השחור, בין היום לבין הלילה. העובדה ש"חמור" מופיע לפני "רך", בהיפוך מהסדר הקודם, שבו היום הקדים את הלילה, מקנה לשיר אופי גמיש ולא שגרתי.

אכן, בשעה שמסתמן איזון בין הניגודים מושג האיזון גם בין ראש לכתפה של הדוברת. היא מגיעה להרמוניה מרגיעה ומגוננת, לאיזון שפירושו יציבות מוצקה.

צמצום החיץ בין הלבן והשחור, היום והלילה, החמור והרך מניב את התנאים המובילים לאיזון הנשאף בטבע ובגוף של הדוברת. בנקודה זו היא יכולה להגיע מאלמוניותה ולהשתתף בחדוות האיזון אשר סוף סוף הגיע להגשמתו על רקע מציאות של צעקות ומבושות.

ברכה

מְשִׁיב הָרוּחַ הוּא יָשִׁיב עַל פָּנֶיךָ
צָחוֹת שֶׁל תִּינוּק חוֹלָם.
הָאוֹמֵר יְהִי אוֹר הוּא יִפְקַח אֶת עֵינֶיךָ
לְבַחֵר אֶת הַדֶּרֶךְ הַקְּצָרָה.
הַיּוֹשֵׁב תְּהִלּוֹת הוּא יַעֲרֶךְ לְפָנֶיךָ שִׁלְחָן
וַיַּחֲזִיק בִּימִינְךָ הַכּוֹתֶבֶת.
(הַשְׁתוּת עמ' 19)

השיר מושתת על רצף צפוף של רמיזות. הכותרת "ברכה" מתכתבת עם סידור התפילה ועם ברכות המופיעות בתורה. המלים "משיב הרוח" הן מתפילת "משיב הרוח ומוריד הגשם" שאותה אומרים בתפילת שמונה-עשרה החל משמיני עצרת ועד היום הראשון של פסח. "האומר יהי אור" רומז, כמובן, לדברי אלוהים "יהי אור" בבראשית פרק א. "היושב תהילות הוא יערוך לפניך שולחן" רומז לתהלים כג ה, שם המתפלל מבקש מאלוהים "תערוך לפני שולחן נגד צוררי" (הרקע ההיסטורי הוא מנהג סעודת המנצחים בנוכחות המנוצחים).

בכל שלוש ברמיזות למקורות ביהדות מודגש דיוקנו של אלוהים כבורא כל יכול, וכמי שדואג למאמינו הנאמן במסירות וברוחב לב נדיב. בהמשך נדיבות לבו של אלוהים למאמינו הנאמן באה לידי ביטוי במלים "ישיב על פניך צחות של תינוק חולם". קשה לחשוב על משהו תמים יותר, מעורר רגש ומכמיר לב יותר מאשר פחות פניו של תינוק חולם. המאמין הנאמן רוכש את ברכתו היותר נעלה של אלוהיו. האל, שברא את האור יש מאין, הוא יעניק למאמין הנאמן אותו אור שיפקח את עיניו וינחה אותו "לבחור בדרך הקצרה". זוהי הדרך שעושה צדק עם הבוחר בה, היא מצילה את ההולך בה ממצוק וצרה, היא מובילה אותו בלא עיכובים או מעקשים. אותו אל נדיב לב משפיע מטובו על מאמינו הנאמן: הוא "היושב תהילות" (על משקל "ואתה קדוש יושב תהילות ישראל", תהלים כב ד) גם "יערוך לפניך שולחן ויחזיק בימינך הכותבת". בתנ"ך יד ימינו של אלוהים היא סמל לכוחו ויכולתו, וכאן לפתע הנמען הוא בעל היד הימנית, העוסקת בכתיבה.

ומה כותבת ידו הימנים של המאמין הנאמן – שיר? סיפור? מניספוט פילוסופי? אולי הוא כותב בידו הימנית את שבחו של האל שכה מיטיב אתו, ואולי הנמען אינו המאמין הנאמן לאלוהים, אלא סופר, שהדוברת רוצה לאחל לו עבודה מוצלחת.

אם מדובר כאן במאמין הרי שיש כאן אירוניה, שכן האל מבטיח לעצמו שהמאמין אסיר התודה יכתוב את שבחו, זאת בניגוד לציפייה (של אנשים חילוניים, בדרך כלל) שהאל מעניק טובות למאמיניו ללא תמורה.

בין כך ובין כך השיר ניכר במלוא תחכמו: ראשיתו ברצף צפוף של רמיזות לתנ"ך ולסידור, ואחריתו בהפתעה אירונית המערטלת את תכליתו האמתית של האל, או אולי את העובדה שהברכה הזאת נאמרת לאדם כותב, מאישה המקווה שהוא יזכה לעזרה, לכוח ולחכמה משמים.

מה שאפשר לראות בראשית השיר הוא לא מה שמתגלה באחריתו.

היבסקוס

היבִּי־סְקוּס מְקַסִּים!

הַחֲרִדָּת אֶת רוּחִי

בְּמַמְדִּיךָ הַמְדִּימִים

בְּאַרְגָּמֶן הַמְבִּהִיק, הַמְאִים, הַצּוֹחֵק

שֶׁל שְׁפוֹתֶיךָ.

מִפָּאָר נִצְבֶּתָּ לְעֵמֶתִי

עֲמוּד תְּפִרְחָת קְטִיפָה

אֶפֶל, נִפְלָא, מְבַלְבֵּל אֶת הַלִּילָה.

בְּלִי מְלִים אֲמֶרֶת:

תָּנִי לִי, תָּנִי לִי
אֶת שְׁלִי.

הוֹי הִיבִיסקוֹס,
שְׁלַחְתָּ בִּי בְּעֶרְה.
מָה שְׁלִי? מָה שְׁלָךְ?
וּמִי הָעֲצִים לְמִדּוּרָה?
(השְׁתוּת עמ' 97)

ההיביסקוס הוא פרח (יש כמאתיים סוגים) בעל תפרחת אדירת ממדים: הוא נראה כמכתש רחב עד מאוד, צבעוני ומצודד, וממנו יוצא ומתנוסס עלי גבוה עטור אבקנים בקצהו, המעלה על הדעת איבר זכרי זקור.

התיאור של ההיביסקוס בשיר שלפנינו אינו משאיר מקום לספק שהדוברת פונה ומדברת אל האיבר הזכרי של הגבר שחושק בה ומבעיר גם בה את החשק. בבית השני מתוארת תביעתו האפלה, הנפלאה של ההיביסקוס הקטיפתי, שמבלבלת את הדוברת כל-כך עד כי מתבלבלת בין עצמה ובין הלילה. ההיביסקוס מסגיר את נכונותה של הדוברת השבויה בתאוותה להתמסר ללא היסוס לסקסואליות של הגבר: "בלי מלים אחרת: / תני לי, תני לי / את שלי".

בעוד שבבית הראשון הקסם הסקסואלי של ההיביסקוס מחריד את רוחה של הדוברת, בבית השני עריצותו מוצאת את הדוברת נכונה ובלא מבוכה, עורגת ומתגעגעת לקסמו. בבית השלישי והאחרון נכונותה של הדוברת המוקסמת מהסקסואליות הסמורה של ההיביסקוס הופכת לתחינה מתמסרת: "הוי, היביסקוס/שילחת בי בערה. / מה שלי? מה שלך?" ללמדך, שהדוברת המשולהבת בלהבות הבערה של תשוקתה המציתה את יצריה שוב אינה יכולה להבחין בהבדל בינה ובין ההיביסקוס, כמו שכתוב "ויהיו לבשר אחד" (בראשית ב, כד). השיר נחתם בשאלה "ומי העצים למדורה?". כאן יש רמיזה לסיפור העקדה בו שואל יצחק את אברהם "ואיה השם לעולה?" (בראשית כב, ז). אולי הדוברת מדמה את עצמה ליצחק, הקורבן, העומד להיעקד על המזבח, ואולי היא חושבת על קורבנות אחרים (בני הזוג הרשמיים, הילדים) שעלולים להיפגע ולשלם מחיר עבור פרשת אהבה לא חוקית.

ואולי יש כאן גם רמיזה לשירו של ביאליק "לא זכיתי באור מן ההפקר" בו נאמר "ואנוכי בחלבי ובדמי את הבערה אשלם". בניגוד לדובר בשירו של ביאליק ובניגוד ליצחק המקראי הדוברת חוששת מהתשלום שתגבה בערת היצרים שלה לא רק ממנה אלא גם מאחרים, שהיא עדין לא יודעת מי הם.

אולי יש בשיר גם רמיזה לשירו של טשרניחובסקי "לנוכח פסל אפולו". בשני השירים בולטת רטוריקה של פנייה אל נמען מעורר הערצה, הכרת תודה וסגידה, במסורת האודה (סוג ספרותי

שחמוטל בר-יוסף תרמה לו יצירות אחדות). הדוברת פונה אל ההיבסקוס, המייצג את המיניות הגברית שהציתה אותה בנימה של התפעלות, הערצה וצייתנות כנועה.

בשירי אהבה רבים של חמוטל בר-יוסף הדוברת מתבטלת בפני אהובה הרודני והמדביר, ובפני התשוקה של עצמה, המביאה אותה לידי התמסרות מוחלטת.

שים

שים אותי פסים
על כתנתך היחידה.
כֹּן מַחְשְׁבוֹתֵי אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל
וְהִנֵּחַ אוֹתָן
לְפִי הַסֵּדֶר.
בְּרוּחִים שְׁוִים.
קַח אֶת יְצוּרֵי הָרוּחַ שִׁים, הַכּוֹסְסִים,
וְשִׁים אוֹתָם פְּסִים מְאֻנְכִים
נֶצְכִים מוֹכְנִים
לְמַרְכָּבָה וְלִסּוּסִים.
(השתוות עמ' 302)

השיר פותח בבקשת הדוברת להפוך לפסים על כתנתו היחידה של מישו. יש כאן רמיזה לכתונת הפסים שתפר יעקב לבנו האהוב יוסף. הפסים הם סימן לאהבה ולהערפה, והבקשה היא להיות האהובה המועדפת, אבל זוהי גם בקשה לשפיות, שהרי "לרדת מן הפסים" פירושו להתנהג בצורה מופרעת.

הדוברת פונה אל נמען גברי כל-יכול, שמסוגל לשנות את מצבה הנפשי המבולבל והמושפל. הוא מסוגל לקחת את יצורי רוחה "הרוחשים, הכוססים" בתוכה כמו חרקים או מכרסמים ולרסן אותם. היא מבקשת ממנו לעשות סדר במחשבותיה וביצורי רוחה ולסדר אותם בצורת פסים מאונכים, הניצבים כשרגליהם בארץ וראשם בשמים.

היא מאמינה שאם מישו ישליט סדר בתוהו ובוהו שמכרסם בתוכה עולמה הפנימי יוכל להפוך לנתיב שבו היא תינשא אל על כמלכה, היושבת במרכבה רתומה לסוסים אבירים. המרכבה והסוסים מזכירים את אבשלום, בנו האהוב של דוד, שעשה לו מרכבה וסוסים (שמואל ב טו, א).

המרכבה היא גם סמל מוכר בקבלה לתהליך של דבקות, של הינשאות אל על בעולמות העליונים. השיר מביע אפוא כיסופים גם לשפיות וגם לאכסטאזה, מצבים שנחשבים למנוגדים בדרך כלל.

זהו שיר קצר מהוקצע ומלוטש עד מאוד, נכון ושובה לב עד מאוד.