מבוא של אריאל הירשפלד

שיר פעמון הברזל

הערת מבוא לשירת חמוטל בר-יוסף

בהקשבה לקול דיבורו של משורר העולה מתוך שיריו אתה שומע, מעבר לדבריו, את נימת דיבורו, את הטון של מעשה הדיבור, ובתוכו אתה שומע מרחק. זהו המרחק המיוחד לכל אדם, הנבנה בו בקושי ובתושיה, בינו לבין מקורו הפנימי של הדיבור, אותו ״רגש״, או ״חוויה״ שהם סיבת הדיבור ונושאו. יש המדברים מתוך קרבה גדולה לאותו מחולל נרגש והם משמרים בדיבורם אותות רטוריים אופייניים לתנועות ההצפה של הרגש ולזרמיה הסטיכיים של התשוקה לדבר. יש היוצרים מרחק בטוח מפני סחף הרגש; מרחק המצריך ניתוק מכל מגע ישיר עימו. אלו יוצרי האירוניה וחסידי לשון ההמעטה. אבל החלוקה הזאת ל״רחוקים״ ו״קרובים״ היא גסה וחוטאת לאמת הדיבור השירי שהיא מגוונת יותר ובעלת מנעד רחב ומרתק של מרחקים ומודוסים של דיבור. יש גם רחוקים יותר מן האירוניים, שדיבורם מספר על ריחוק כה גדול ממקור הרגש עד שהרגש עובר בהם תמורה שלמה לדבר אחר, זר, המשמר מן הרגש אנרגיות בלבד, בלא זכר וסימן לתכניו. ויש גם הקרובים יותר למקור הרגש, המסרבים לפיתרון האירוני ולרטוריקה של לשון ההמעטה ובו בזמן הם סולדים גם מן הדיבור הנסחף ומתנועות הקול הקיצוניות. אתה שומע בקולם כוחות רבים של איפוק וריסון אבל המרחק בינם לבין הרגש אינו בטוח ואינו יציב. השקט שהם מצויים בו בדיבורם הוא מתוח ותלוי על בלימה. הרעש קרוב לסף. כזה הוא קולה של חמוטל בר-יוסף.

בשיר ״יונה״ בר-יוסף יוצרת תמונה הבנויה על סיפור המבול המקראי, אלא שהשינויים שעבר הסיפור הקדמון בתמונה החדשה משנים את משמעותו באורח רדיקאלי, ומן השינוי הזה נשמע היטב יחודו של קולה:

כאשר תישמע מן ההרים צפירת הפוגה
אפרח מן הצוהר
לנחות על צמרת החרוב הראשון.
ריח זכרותו יפריח ממני לשעה קלה
תולדות קינים הרוסים
וגוזלים מנופצים.

במקום המבול יש כאן מלחמה. במקום עץ-זית – עץ חרוב. מן ההבדלים הללו צומחת נוכחות אחרת לחלוטין מזו של היונה המקראית, מבשרת החיים החדשים הצומחים מן החיים הקודמים שנהרסו במבול. עץ החרוב, המפיץ כידוע ריח של זרע אנושי בזמן פריחתו, ״יפריח״ מתוך היונה הזאת דבר רחוק מאד מן הבשורה. רגע הפיריון הזה יוציא מתוכו דיבור; דיבור על אודות

הרס בתים וטבח תינוקות. (בעברית יש למלה יפריח כפל משמעות מעניין: פירושה הוא ״יוציא ממני פרחים״ ובו בזמן – יעיף מתוכי דברים דמויי ציפורים, כי המלה ״פורח״ מיוחדת לתעופת הציפרים, כמלה המסמנת בשיר את תעופת היונה מצוהר התיבה – ׳אפרח״). היונה היא כאן גילומו המיוחד של הסמל הקלאסי של דמות המשורר – הציפור. הציפור של בר-יוסף עומדת על סף המבול, על סף הרעש שהוא סף השקט שאחריו; קולם הראשון של החיים שנותרו לאחר האסון. קולה מספר את דבר החורבן בקול של יונה. משהו מאיכותו הקשוחה, החמורה, של קולה מוחש כאן היטב, אבל לא פחות מכך – ניסוח חריף ובוטה של תחושת השליחות המפעמת בשירה זאת:דברה אינו דיבור של ״יונה״ אידאלית כלשהי, אלא הוא קולה של אם מול ה״מבול״ של העולם.

קול היונה של בר-יוסף מבליט היטב את ייחודו של קולה מול המשוררים בני דורה – ובמיוחד עמיחי וולך. עמדת ההיפוך המנוסחת כאן – היונה המנוגדת ליונת הבשורה האופטימית, מבדילה עצמה בחדות מן העמדה האופיינית לזו של עמיחי, ומצד אחר – מחויבותה לאימהות הממשית, הרחוקה מדמויות האם האגדיות של יונה וולך, מצביעה על עימות עמוק עם כלל העמדה הנשית הוולכית. בר-יוסף מרחיקה עצמה מן הדיבור הנשי ה״סטיכי״, ה״מתנבא״, האקסטאטי, ובונה קול אחר, שקט ומאופק – אותו קול של על-סף הרעש, והיא מקשרת את נימת דיבורה ואת המרחק הפנימי האופייני לו למחוייבות מוסרית-נשית הכרוכה באימהות. לא מיותר להעיר כן כי ״יונה״ הוא שמה של וולך והיא סמל חשוב ביצירתה, המייצג רכות ואצילות. בר-יוסף מתרחקת מן האסתטיציזם הסימבולי המסורתי הזה, ומוחש מאד ב״יונה״ שלה הכוח המתריס כנגד ההילה המסורתית של סמל היונה והצורך העז להטעין את הסמל המסורתי במשמעות חדשה.המקומיות החריפה של הסיטואציה בשיר, הפוליטיות של עמדת היונה כנגד תפקידה המסורתי מסמנות בדיוק את עמדתה הפואטית של בר-יוסף.

בשיר ״ביוגרפיה״ (״הלא״ ע׳ 37) בונה בר-יוסף את רצף חייה כמבנה משולש משוכלל: כל חלק מחלקיו עשוי חמש שורות אך בחלק השלישי מסודרות חמש השורות לא בבית אחד אלא בשלושה. החלק הראשון עוסק בילדות באמצעות תמונה סמלית עשירה של תלמידה מול מורה ״לא נראה״, ובה הציות למורה, התשוקה להכרה ואהבה מצידו מבטאים שאיפה לשלמות ולהתמזגות דתית כמעט עם העולם ומסורת התרבות. הסירוב ״להסכים״ טמון עמוק מתחת לפני השטח, אבל הוא בולט וידוע היטב: ״כאילו היא מסכימה בהחלט.״

בחלקו השני של השיר מעוצב רגע טעון בסיטואציה זוגית: שניים המתאמצים ״לשאת את החשכה המשותפת״. החלק כולו בנוי כשאלה. הדוברת שואלת את זולתה האם הוא שותף להקשבתה לקולות השבירה הרוחשים בבית.

בחלק השלישי נוצר מושלש נוסף – המשקף את המבנה הכולל של השיר ומוסיף לו נדבך חדש, המסביר אותו ומערערו כאחד:

הצחוק של התינוק
האושר להיות הורים.

הצעקות של האשה
הסרוב להיות בעל.

היריה של האקדח.

חלקו השלישי של השיר נראה כקטלוג בלבד, מעין רשימה של אירועים ורגעים, אבל מבט שני בשני הבתים הזוגיים חושף כי כל שורה מתייחסת לקודמתה ולזו המקבילה לה בבית השני ביחסים הטעונים מתח וכאב. צחוק התינוק שחולל את אושר ההורים מקביל לצעקות האשה. אושר הורים מקביל לסירובו של הבעל להיות בעל. המבנה המדוד והתקבולות הסימטריות אוצרים בתוכם מתח קונפליקטואלי עצום. יותר מכך: הוא גובר והולך עד שהוא מתפרץ במלוא כוח ההרס שבו בבית האחרון – "היריה של האקדח".

"ביוגרפיה" הוא דוגמא מרתקת לכוח המרסן שמתוכו בוקע הדיבור השירי בשירתה של חמוטל בר-יוסף ולמרחק המיוחד לקולה – בינו לבין הרגש המחולל אותו. הקול הזה אינו מכיל אירוניה. רצינותו מאוזנת באמצעות פיכחון רב, צלילות המבט, והרצון לזקק מתוך המציאות תמונה מילולית ברורה ככל האפשר. מצד אחד מוחש מאד הכוח המרחיק והמשקיט את עוצמת הרגשות, אבל לא פחות מכך מוחשת גמישותו של הכוח הזה להרחיק ולקרב דברים אל חזית הדיבור בעדינות ובשליטה, כשליטתו של מוסיקאי בתנועות שבין פורטה לפיאנו ובין גווניו הרבים של הפיאנו. היסודות העיקריים ביצירת המרחק הפנימי הזה הם הצורה וההשהיה: הצורה הארכיטקטונית המורכבת מיחידות פשוטות אך יעילות ומשוכללות, ומהלך השיר היוצר, בכל בית ואח'כ – במבנה הכולל – תהליך מתפתח של איסוף והיערמות עד לשיא המרשים והמכאיב שבסיום. כבר בתחילתו מוחש מתח עז בין כוחות של הרס לכוחות של כיסוי וחיפוש אחר הרמוניה, וברור מאד תהליך הגדילה וההצטברות לאורך השיר, אבל יש להדגיש כי גם הסיום אינו התפרצות ההורסת את הצורה והשקט. אם אשתמש שוב במונחי הדינמיקה של המוסיקה, דומני רוב קוראי השיר יסכימו כי יריית האקדח שבסיום איננה "פורטיסימו" אלא פורטה המושתק מיד, או אפילו "פיאנסימו", וכוחה נשאר כדבר האצור ונרמז באמירה ואינו נצעק ונפרק כלל.

אחד היסודות המהותיים בשירתה של בר-יוסף הוא זיקתה של השירה הזאת לאירועים טראומאטיים ובבניה המורכבת והעשירה ביותר של העולם השירי סביב "המקום הכואב"

(כשמה של פואמה גדולה בשם זה בספרה השישי). השיר מצביע אל עבר "המקום הכואב", אבל "המקום הכואב" אינו נושאו העיקרי אלא הוא, כגרגר החול לצדפת הפנינה, מחוללו בלבד. פעמים רבות, אומנם, מתגלה סימנו הגלוי של הכאב בסיום השיר, כמן פינאלה וכמן פריעה של כללי ההסתר, משום שבר-יוסף יוצרת מצב כפול פנים בזיקה לטראומה; כמו גרגר החול בפנינה, שאינו פנינה, כך הטראומה אינה מילים ואינה שיר, אלא היא פער, בור ריק, מקור וחור שחור כאחד. באחד מ"שני שירים על יעקב" מנסחת בר-יוסף את המבנה הרוחני הזה במלואו:

אבל כל הרוחות והארוחות היו לבסוף
מסובבות את דעתו של יעקב
אל אותו הבור שהיה מתערבל בדממה
בטבור עולם המום
שנעשה מכתש גדול
בגופו.

בר-יוסף חוזרת כמה פעמים בשירתה לסיפור יעקב ויוסף, לפעמים בדרך דיסקרטית מאד (כמו בשיר "הלכה המוסיקה" שבו נאמר "הילד איננו" בלבד, ורק ההיעדר המפתיע של ניקוד במילים האלה מצביע על היותן ציטטה מסיפור יוסף; מדברי ראובן לנוכח הבור הריק), משום שהוויית ה"בור הריק" היא יסוד העולם השירי הזה ומקור הדיבור שבו.

נקודות הסיום של השירים המביאות רגע של שיא ושל היאלמות פתאומית מגלות פעמים רבות גם נקודות מגע בין עצם הדיבור השירי למעשה של אלימות. כבר בשיר מוקדם למדי אך חשוב מאד – "לקחת אויר" ("לקחת אויר" ע' 41) נרמז קשר ברור בין תנועת הדיבור בשיר לבין תנועתו של חץ הנורה מקשת. וכך בשיר "אל הפרהסיה" או "תה בבונג" החושפים בנקודת הסיום את פתח ההרס של העולם המתואר בהם.

מגעה של בר-יוסף בטראומה ומקומו העקרוני של מעשה הדיבור בשיריה, על סף הרעש, מובילים לעמדה קיומית ופילוסופית יוצאת דופן בזיקה להרס, למלחמה או ה"מבול"; בר-יוסף מבקשת לערער על גבול המסורתי בין מלחמה ושלום. לא כדי להרוס את השלום, אלא כדי ליצור ממד של תודעה שיכיל את ההרס ויבין את מקומו במכלול הקיום בלא יחס סנטימנטאלי אליו. "אני צריכה להיות מוכנה" חוזרת הדוברת שוב ושוב בשיר "הראה לי". "אל תכסה ערמת גויות חרוכות." אי כיסויה של הגויה הוא סמל לאותה חשיפה, ערעור הגבול בין ה"שלום" לבין מהרסיו. אבל גם כאן בולט היסוד האימהי. "להיות מוכנה" פירושו להיות מסוגל להציל את החיים.

העברית בשירתה של בר-יוסף, בדומה ללשונם של גדולי השירה העברית החדשה – ח. נ. ביאליק, א. צ. גרינברג או נתן זך, קרוצה מכל תולדותיה העתיקים ובעיקר מן התנ״ך. הלשון כולה קשורה, בדרך המסורת הקלאסית, בדמות האב – אביה של חמוטל בר-יוסף:

...מלמד תנ״ך פשוט
וחוזר על עצמו כמו עץ הלימון הזקן
היה אבא שלי
שלימד אותי אלף בית
ועכשיו העתיקי נא
את הפרק הזה מתהילים
בכתב יפה. (״הלך האיש״. ״לקחת אוויר״ ע׳27)

נוכחותו של התנ״ך איננה בגדר השכלה או אירודיציה בדיבור העברי מסוג זה. היא קודמת לכל מה שהוא בגדר ידע. נוכחותה היא פורמאטיבית, יוצרת תבניות עמוקות של הבנה וקליטה. כל הקורא את ״יונה״ חש כיצד הסיטואציה התנכ״ית אינה רק בגדר אלוזיה , אלא היא גשטאלט שלם שמתוכו נבנית ראיית העולם שבהווה.

העברית התנכ״ית מבצבצת בלשונה של בר-יוסף גם בלי לגרור עימה את הסיפורים העתיקים. היא חלק ממרקמה החי הטבעי לחלוטין של הלשון שבפיה, כעין גוון תזמורי עשיר ועמוק החולף בתוך הדיבור. על רקע הספרות העברית העתיקה בולטות בשיריה של בר-יוסף גם התייחסויות רבות לשירה העברית המודרנית – הן בהתייחסות העשירה למשוררים שקדמו לה, ובמיוחד ללאה גולדברג, שבר-יוסף ראתה בה מעין פֶּרֶה-פיגורה של עצמה בהיותה משוררת וחוקרת-ספרות, והן בנגיעות בדרך האלוזיה בשורות מתוך שירים ובשירים שלמים, כמו השיר ״בשעה ארבע וחצי אפילו העץ״ (״הלא״ ע׳ 18) שהוא מחווה ומענה לשירה הגדול של דליה רביקוביץ׳ ״גאווה״.

עולמה השירי של חמוטל בר-יוסף יוצא מחוויית הנשיות – הזוגית, ובעיקר האימהות על פניה השונים. ההנקה וההאכלה הם הזיקות הרגשיות העזות ביותר הקודמות לדיבור בשירת בר-יוסף והן מוצגות כבעלות ישות תקפה יותר כל דיבור. באחד משיריה החזקים ביותר מתנסחת עמדתה של המשוררת כלפי הדיבור השירי כאילו הוא נבנה מתוך האסונות שפקדו אתה בחייה. בשיר ״על הגדר״ (״הלא״ ע׳ 41)מזכירה בר-יוסף את שני האסונות העומדים בתשתית עולמה – מות האח בילדותה ומות הבן. האסונות מוזכרים כאן בקיצור ובלא כל עדות לעוצמתם הנוראה. ההיפך, הם מוצגים כשלילה של איזו עלילה מקראית או אגדית, אלא שדווקא השלילה זאת מנכיחה אותם בחריפות כחידות אפלות:

לא נפל על חרבו אחי היחיד.
לא צבועים טרפו את הילד.

ומתוך האסונות האלה, מסבירה הדוברת לנמענה, נבעה התמורה שחוללה את קולה:

לא לשאול, כי אם

ליורת הברזל הנוזל קפצתי,

נהייתי פעמון.

אני עונה בחביבות לטלפונים

שומרת על הכושר ועל השכל הישר

ונהנית ממזון וממוסיקה.

חוויית החי אחרי מותם של האהובים מעוצבת כאן כתמורה מיתולוגית אל תחום החומרים האנאורגאניים – הברזל. התמורה מאדם לפעמון אינה מביעה כאן את פעמון הסגירות והבדידות של הדיכאון (כ״פעמון הזכוכית״ של סילביה פלאת׳), אלא זהו מעבר אל מודוס קיומי אחר, שהמלנכוליה אינה חלק ממנו. אלו חיים מלאים ובריאים לכאורה, שרק המבט החושף את המטמורפוזה שחוללה אותם מגלה כי מלאותם הבריאה אינה אלא צלצול של כלי מתכת; אדם שהאסון חדר בו עד שהפך דומם מצלצל. הדיבור השירי המתון, השקט, הנכון, הוא אפוא קולו הגרוטסקי של מי שחל בו המוות בחייו. בדרך אופיינית, בר-יוסף מקפידה להבדיל בינה לבין המיתוס המתבקש, הקלאסי, של המשורר המדבר מתוך המוות – המיתוס האורפאי. לא משום שהוא גברי דווקא, אלא משום שהוא אינו נוגע בהורות , באבהות ובאימהות. הדיבור אחר מות הבן אינו שירה אורפאית. אין בו מנחמת הארוס ותשוקת האינסוף ואין בו ממסורת היופי האבל הנובע מהן. הוא קשה וקר ומעיד על עצמו כי יסודו בכיסוים הכוזב של כאב והעדר שאין ולא יהיה להם לא ביטוי ולא קול.

אריאל הירשפלד

כללי - יאיר מזור

מזון וכללי רחל פנקל-מודן

שירת נשים חדשה

21 ו/מ.ד
(2002 ק.ד)

מנחם לורברבוים

קוֹל כְּבוֹדָהּ בַּת מֶלֶךְ

שִׁירַת נָשִׁים חֲדָשָׁה (1999-2000)

בשלוש השנים האחרונות אנו עדים ליציאה לאור של גל ספרי שירה של משוררות. בין היתר ניתן למנות את המשוררות ואת הספרים הללו: אסתר אטינגר, **חיי בורגניים להפליא** (עם עובד, 1998); חמוטל בר־יוסף, **הלא** (כרמל, 1998); גלית חזן־רוקם, **שיעור בפיתוח קול** (הקיבוץ המאוחד, 1998); מרים ברוך חלפי, **כְּמָהוֹן** (הקיבוץ המאוחד, 1999); רחל חלפי, **נוסעת סמויה** (הקיבוץ המאוחד, 1999); אגי משעול, **רֵאָה שָׁם** (תג, 1999); חני פרומן־שטרנברג, **שירי מעבר**; (ספריית פועלים, 1999), וחוה פנחס־כהן, **נהר ושכחה** (הקיבוץ המאוחד, 1998). קדם במעט לגל הזה ספרה של חביבה פדיה, **מתיבה סתומה** (עם עובד, 1996), ובעת כתיבתן של שורות אלו ראו אור ספרים חדשים של אגי משעול, **מַחברת החלומות** (אבן־חושן, תש"ס), חוה פנחס־כהן, **שירי אורפיאה** (הקיבוץ המאוחד, 2000), רבקה מרים, **נָח היהודי** (כרמל, 2000) וחמוטל בר־יוסף, **לילה, בוקר** (כרמל, 2000).

על־פי־רוב אין המדובר בספרי ביכורים, אלא בספריהן של משוררות בוגרות ששירתן בשלה. יתר־על־כן, יצירתן של רבות מהמשוררות הללו איננה מוגבלת לשירה, אלא כוללת אף פילוסופיה וחקר הספרות ותחומים נוספים: חמוטל בר־יוסף היא חוקרת ספרות שכתבה ספרים על זלדה, על הדֶקַדֶנס בספרות העברית ועל סימבוליזם; חביבה פדיה היא חוקרת קבלה באוניברסיטת בן־גוריון; גלית חזן־רוקם היא חוקרת מדרש ופולקלור באוניברסיטה העברית; וחוה פנחס־כהן עורכת את כתב־העת **דימוי**.

מקהלה נשית זו מזדימה איכויות־קול חדשות לשפה העברית. לא מדובר בהולדת קול או בחשיפתו, אלא בגיבושו הבוגר של קול עברי נשי שהוזייתו הטבעית ישראלית. שפתה, דימוֹיָה, זכרונותיה ואקלימה של השירה הזו ישראליים. אמנם מדובר בספרים רבים ובמשוררות בעלות סגנון מגוון ורקע אישי שונה, אך מטרתי כאן ללוכדן ברשת־שיח אחת. לשם כך אבחר במדגם מייצג מתוך הספרים הנזכרים, שהוא בהכרח חלקי – אך לא שרירותי. טענתי היא שמעֵבר לעושר הרב, המצוי ללא ספק בכל יצירה בפני עצמה, קיימת כאן תופעה תרבותית רחבה יותר הראויה לתשומת־לבנו. שירה זו מגבשת חזון פמיניסטי לא־פוליטי של משוררות, החותרות למודעותן העצמית ולמלאות קיומן כנשים. שירה זו מתאפיינת בארוטיקה נשית מובהקת ובקול דתי ייחודי, והיא חתומה בסבל הקיום בארץ־ישראל. נטל החיים של נשים בארץ־ישראל המסולעת, הקשה והלא־סולחת שבה אנו חיים, סבל השכול והאלמנות החוצה זהויות, עובר כחוט השני בשירת נשים זו ומהדהד בכל.

עוד בחנות הספרים, כאשר פתחתי לראשונה את ספרה של גלית חזן־רוקם, פגעתי בשיר "טיסת לילה". הכותרת המזמינה עוררה בדמיוני את עמעום האורות לקראת המראה מגמל־התעופה בן־גוריון לניו־יורק. חשתי כבר את התמתחות הגוף בגֵו המושב הנדחף אחורה, ואת הנוֹעַם של תנומת לילה היורדת עם המראת המטוס. פקחתי את עיני להמשך הקריאה, ובבת־אחת ניטל המרגוע עם הצלילה לעוצמת ההעדר:

חֲמֵש עֶשְׂרֵה שָׁנָה חָלְפוּ מֵאָז
חָצִינוּ יַחַד אֶת הָאוֹקְיָנוֹס הָאַטְלַנְטִי.
חַיֵּינוּ הִשְׁתַּנּוּ מְאֹד.
יֵשׁ חֲמָרִים שֶׁהִצְטַבְּרוּ כָּעֲרָפִים. יֵשׁ שֶׁאָזְלוּ.

יְלָדֵינוּ פּוֹרְחִים.
לֹא זֶה שֶׁכִּסִּינוּ בִּפְרָחִים.

ההצטברות האטית של הזוגיות מובלת ברוגע מבהיל לאנטי־קליימקס הקורע־לב של פריחה וטמינה. האמהות והזוגיות מועמדות בניסיון הבלתי אפשרי. הפריחה אינה מקור לנחמה, אלא מקור לשאיבת כוחות־נפש כלשהם להמשיך. בקושי.

אֲנַחְנוּ חוֹצִים שוּב אֶת הָאוֹקְיָנוֹס. בִּטִּיסָה. בְּיַחַד.
אֲרַזְנוּ אֶת כַּאֲבֵנוּ וְאֶת אַהֲבָתֵנוּ.
אַתָּה אוֹתִי וַאֲנִי אוֹתְךָ. וּבַחֲשֵׁכָה הַגְּדוֹלָה מֵעַל לַיָּם הַגָּדוֹל
לֹא אֶשְׁאַל מֵאַיִן יָבֹא עֶזְרִי.

מחלון המטוס בלילה אי־אפשר לראות כלום. אנחנו יודעים שהאוקיינוס הגדול נמצא אי־שם למטה בחושך הנמשך. אך רק הפָּנים החוזרות אלינו משתקפות בזגוגית.

בשיר "בכי" מתארת חוה פנחס־כהן את המעבר מהדממה של האינות לבמי האבל. נעלה לרגע בדמיוננו את ציורו של אדוארד מונק, "הצעקה". ציור זה פרדוקסלי. המדיום של הציור הפלסטי איננו משמיע קול, אלא מנחיש את תיאור הבעתה שבמבט הנטרף. הצעקה עצמה נשמעת בדמיוננו של המתבונן.

מהדהדת בחלל המוח, והיא ניצתת מהסוגסטיה שבכותרת המעבירה אותנו חושים. "אֶלָּא שֶׁזֶּה כָּלוּא פְּנִימָה / וְיֵבֵשׁ גָּדוֹל הוּא שׁוֹלֵחַ לְמַרְאִית עַיִן". גם אחרי שתשתחרר הצעקה התקועה בגרון ותישמע, היא חייבת לפַנות מקומה לבכי הגדול:

מַהַמָּקוֹם בּוֹ נִפְסָק הַדִּבּוּר עִם הַבָּשָׂר מִבְשָׂרְךָ
וְיֵשׁ מָקוֹם חָתוּךְ וְחָפוּר וְאוּלַי מְדַמֵּם גַּם פְּנִימָה
מֵהַנְּעָדָה הַזֹּאת אֲנִי גּוֹהֶרֶת וְרֹאשִׁי בֵּין בִּרְכַּי
וּמְקַוָּה לַבְּכִי הַגָּדוֹל.

שירים אלה מתעדים פנומנולוגיה של אֵבל על שלביו השונים. ובאשר המשוררות האלו משתפות אותנו בכאבן הפרטי, הוא יוצא מד' אמותיהן והופך להיות ביטוי לאֵבל שלנו, לאֵבל שעלה בחלונותינו כציבור. חני פרומן־שטרנברג שואלת בשיר "עקירה":

מָה אֲנִי כְּבָר מְבַקֶּשֶׁת?
רַק מְעַט דֶּבֶשׁ לְהָשִׁיב אֶת הַנֶּפֶשׁ
לְהַרְגִּיעַ אֶת הַכְּאֵבִים.

וברוח זו היא מייעצת בשיר "ביקור במוזיאון מִגדל דוד":

כִּי שִׁכְחָה וְלֹא זִכָּרוֹן נְחוּצָה עַכְשָׁו לִירוּשָׁלַיִם,
וְעָלֶיהָ לְהַנִּיחַ לַשֶּׁמֶשׁ הַטּוֹבָה לְהַגִּיר דְּמָעוֹת שֶׁל זַעַם
עַל הַעֲשָׂבִים הַמְרַפְּאִים הַמִּתְאַמְּצִים לְצַמֵּחַ
בֵּין אַבְנֵי הַמְּצוּדָה.

ועם כל זאת נדמה לי שלא די במשאלה "לְהַנִּיחַ אֶת רֹאשִׁי עַל הַר הַזֵּיתִים / כְּמוֹ עַל כָּרִית". ספקנות כלפי הפתרון הזה מבצבצת בדמות היהודי הנח של רבקה מרים, שרוח הנוודות ניכרת היטב בחזותו:

נָח הַיְּהוּדִי בְּצַל הַגָּפָן. בְּצַל הַתְּאֵנָה. בְּצַל הַחִטָּה.
תַּחַת רֹאשׁוֹ הַמַּעִיל הַמְקֻפָּל מוֹרִיק גַּם הוּא, מְכֻסֶּה גְּבִיטָה.
(נָח היהודי, עמ' 39)

אך לעומת המעיל המקופל של המלומד בגלות, והפיתוי הלא־מבוטל לעטות אותו שוב, עולה גם הקול שלמד להתאהב מחדש באדמה. אם ההתנסות באובדן עשויה להפוך הזדמנות להתחדשות ולצמיחה מחדשת, אנו נקראים – כדבריה של חמוטל בר־יוסף – להאזנה קשובה יותר לטעויותינו, לדברים שהזנחנו ולחטאינו. וכך היא מנסחת את ה"ידוי":

בָּגַדְנוּ בָּעֵץ שֶׁנָּשָׂא אֶת הָעֲרִיסָה הָרִאשׁוֹנָה.
נָטַשְׁנוּ אֶת הַנָּהָר הַצַּר, בְּגָאוֹנוֹ הִסְתּוֹלַלְנוּ.
תָּלַשְׁנוּ אֶת הַגַּדְפוֹת הַשְּׁחוֹרוֹת
הַמְּבִינוֹת בְּמַחִיקוֹת הַיָּם.
מָחַקְנוּ מֵאַד אֶת הֶהָרִים כְּחֲלֻחֲלֵי הַצְּלָלִים. מָה
שָׁכַחְנוּ

אֶת זִמְרָתָם הָרְחֵקָה עִם רִיחַ חֲרָצִיּוֹת וְשָׁמִיר הַבָּר.
כָּחַשְׁנוּ בָּאֵבֶן הָעֲלִיזָנָה.
בָּגַדְנוּ בַּבַּזֶּלֶת
וְהִיא מִתְגַּלְגֶּלֶת וּמִתְגַּלְגֶּלֶת.

לעומת שירתן העירונית של המשוררות האחרות, שירתה של בר־יוסף מאופיינת בקשר הקרוב שלה לקרקע ולצומח, ומבחינה זו היא גם תובענית יותר. כבר מאה שנה חיינו בארץ הזו, סובבים סביב ציר כבישתה תחת רגלינו, בתינו וצבאותינו. הבנייה תשמש כמשל. מִסמל למאמץ העבודה וההפרחה והתקווה לחברה אחרת, היא הפכה מקור לכיעור נופים ולמנוף אדיר של סיפוק יצרים. בשיר "אשת לוט זוכרת" מתארת גלית חזן־רוקם את הבקרים "בְּטֶרֶם הַחָרֵב": "הַתְּרוֹמְמוּת רְקִיעִים רְווּיֵי חֲלוֹמוֹת / עִיר שֶׁהֵשְׁקָעוּ בָּהּ תַּעֲצוּמוֹת" (שיעור בפיתוח קול, עמ' 19). ואולי כלפי אלתרמן – הכותב "בְּשׁוֹא שָׁאוֹנָהּ / שֶׁל הָעֵת בַּהִיוֹתָהּ בּוֹנָה עִיר / וּבוֹרְאָה הָאָרֶץ וּלְשׁוֹנָהּ" ("שיר פותח", עיר היונה. הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1978, עמ' 7) – היא מתריסה בביקורת: "עִיר שֶׁרֹאשׁוֹנֶיהָ לֹא הִבְחִינוּ בֵּין פָּאטָה מוֹרְגָאנָה לְבֵין חָזוֹן" (שם) אופי הבנייה בארץ משולב לא־מעט באינוס הקרקע ובאלימות ברוטלית. "בָּגַדְנוּ בַּבַּזֶּלֶת". הפנינו עורף, הפכנו אטומים. והיא "מִתְגַּלְגֶּלֶת וּמִתְגַּלְגֶּלֶת" במרחק ובאיום.

משוררות אלו הן נשים אמיצות, ושירתן משמשת משקל־נגד לזילות המלה בתרבות הפוליטית של הארץ ולזילות החיים החבויה ברטוריקה הכוחנית והרומסת המלווה אותה. ההתמקדות האינטנסיבית של שירתן בפנימיות אינה תוצאה של בריחה או התכחשות – אדרבה, היא משמשת ביטוי לאותנטיות קיומית, שברקעה מיצוי ההתנסות בתוצאות המצב הפוליטי וקריאת תיגר כנגד הסכנה לעיקור האלים של הפרט. שירה זו מבקשת להשיב לנו את צלם האלוהים ואת כבוד הבריות בדמות התביעה לכינון הפרט ופנימיותו, וראשיתם הכרה בסבלו ובכאבו.

גם חני פרומן־שטרנברג מתבוננות ב"אשת לוט" ומציעה שלא היה בה "הַכֹּחַ לְחַכּוֹת / עַד שֶׁאֶפְשָׁר יִהְיֶה לַחֲזוֹר":

אוּלַי יָדַעְתִּי מִקֶּדֶם מִדַּי
שֶׁבְּרִיחָה אֵינָהּ אֶפְשָׁרִית
לְמִי שֶׁרוֹצֶה לְהַמְשִׁיךְ לֶאֱהֹב. (שירי מעבר, עמ' 35)

אכן, אותנטיות זו שבשירתן משקפת גם אמירת "הן", המעוגנת בריאליות שבגוף ובהתפעמותו הארוטית. הסיבה היא לא רק משום ש"לֹא לְאַט לוֹמְדִים שֶׁאֶפְשָׁר לַעֲשׂוֹת / כְּמַעַט הַכֹּל עִם רֹמַח תָּקוּעַ בַּצְּלָעוֹת / אֶפְלוּ שִׁירִים", כלשונה של גלית חזן־רוקם (שיעור

בפיתוח קול, עמ׳ 37). האמהות ושפעה מושרשים בספרים אלה בנשיות המתאמצת להיות מודעת אל עצמה ומחפשת נתיב לאשרר את קיומה. השירה שבספרים אלה דוחה את נטייתה של יונה וולך לכונן את הארוטיות כלפי פָּנים ככלי הרסני.

אך האם הפיוס אפשרי? האם יש גברים בנמצא, ששווה לנשים אלו לחיות במחיצתם? ומה בדבר בית? האם הוא ייכון על בסיס מודעות עצמית ארוטית ונשית זו?

הכותרת של ספרה של אסתר אטינגר מכריזה על חיים "בורגניים להפליא"; אך כמו שלמדנו מפרויד, החיים הבורגניים הם הבמה לדרמות מיתיות סוחפות; כך מודה הדוברת בשיר "גוף": "קִבַּלְתִּי מְנָת גּוּף לֹא קָטַנָּה / לָעֲבָדָה וּלְשָׁמָרָה". ובשיר "ליל חורף" היא (?) מתוודה:

מִתַּחַת לְכִסּוּי עָבָה
פְּלוּמַת אֲוָה. פַּקָּעוֹת כַּתֹּנֶת
אוֹ תַּלְתַּלֵּי כְּבָשִׂים ...
מִתַּחַת לְכִסּוּיַי הַחַמִּים,
הַמְלַטְּפִים,
לִבִּי לִבִּי
חֵץ שָׁלוּחַ וְצִירִים
לְעֵין הַסְּעָרָה

לעומת זאת, שיר תפילה ואהבה של חמוטל בר־יוסף מבקש נחמה ורוך:

נָשַׁב עַל הַגָּדֵר
וּתְחַבֵּק אוֹתִי קְצָת. אַל תִּתְחֵס לַדְּמָעוֹת
הַצְּפוּיוֹת כְּמוֹ גּוּשֵׁי הָרֹךְ הַמָּצוּי מִתַּחַת לַשְּׂמִלָּה.
תְּחַבֵּק בְּשֶׁקֶט. ("על הגדר", עמ׳ 41)

אחד הרגעים הארוטיים ביותר בספרה מובע בסימבולים נפלאים מפרי האדמה, הממַצים את התיאור המורכב הזה של "גּוּשֵׁי הָרֹךְ" באמצעות המעבר מדבֶקוּת הפרי לדבֶקוּת הבשר:

כְּמוֹ תְּמָרִים חוּמִים מְרֻחָמִים
בִּלְחִיצָה נִחְלָצִים הַחוּצָה
בְּסוֹף הַקַּיִץ
נִמְצָצִים
כְּמוֹ עֲצִימָה גְּמוּרָה
שֶׁל חֲמָרִים כְּמֻהִים
אֶל דְּבָקוּת. (הלא, עמ׳ 74)

דא עקא, הגבר המצוי "לֹא טוֹב הוּא / בֶּן־אָדָם עָבָה וְסָתוּם" ("אמרתי גבר לא טוב הוא", עמ׳ 76); ואף־על־פי־כן:

וּבַלַּיְלָה קָרַבְתִּי אֵלָיו
לְגַפֵּף אֶת גּוּפוֹ הַבּוֹדֵד
כְּמוֹ סֶלַע בַּזֶּלֶת בַּקַּיִץ.

בשירתה של בר־יוסף משלב דימוי הבזלת את הנשיות ואת האדמה. נשיות זו לא תתיר לבזלת להתגלגל: חֵיקָהּ הוא כחיק אדמת הגליל או הגולן, אדמה חומה ורוזִנת שמש, המכילה בתוכה גם את פליטת הגעש וגם את הגולמניות חסרת־התקווה של גברים פתטיים ובוגדניים, העסוקים בהכנת גופם לאשה האחרת ("שלושים שנים משותפות"):

[...] וּמַה מִּזֶּה
הַמַּאֲמָץ שֶׁלִּי לְהִתְאַפֵּר, לִשְׂחוֹת
לְהַרְאוֹת חַיָּה וְלַעֲנֹד פָּנִינִים
הַשַּׁיָּכוֹת לָאִשָּׁה הַהִיא.

אגי משעול מדברת בטון אסרטיבי יותר, ומתעדת את המעברים שבאהבת אשה המתאמצת ללכוד ולנתֵב את הגבר שתאהב. הנה הניסיון הכושל להדרקן לאהבת הבוסר של טרם־נביטה וטרם־מודעות:

הַכֹּל בִּשְׁבִיל
פַּעַם עוֹד
לַעֲמֹד לְיַד גֶּדֶר
הַחֲבַלְבַּל
עִם שְׁדֵי הַנַּלְדָּה שֶׁלִּי הַנּוּבְטִים
בַּחֲלוּמוֹת
וּלְיַדּוֹת בָּךְ
מִשָּׁם
בִּוּקְעָנְלָךְ שֶׁל בְּרוּשִׁים
שֶׁרֵיחָם הַחָרִיף שָׁעוֹת עוֹד
דָּבַק בְּאֶצְבְּעוֹתַי. (ראה שם, עמ׳ 38)

ריח הילדות, ריח הדבק והאורן כלשונה של לאה גולדברג, מצביעים כאן דווקא על איבוד התום במפגשי הגוף של אשה וגבר. המפגש, המֵישיר מבטו לארוטיות זו כמַפתח לנשיות בוגרת, מצוי ב"שיר אהבה": "לָמָּה כֹּה תַּרְחִיק / לְחַפֵּשׂ אֶת הַמַּפְלָא / וַהֲרֵי הוּא בֵּין רַגְלַי? // [...] // כִּי הֶעֱרֵב כְּבָר יָרַד / וְכָבוּ הַתַּפּוּדִים" (שם, עמ׳ 19).

ידידתי נגה טרנופולסקי העמידה אותי על כך, שהשחרור האמיתי של פמיניזם לא־פוליטי זה בא לידי ביטוי בשוויון המיני של האשה, כלומר באִשרור המיני העצמי שלה, המתבטא באופן מובהק בפנטזיה המינית. בפנטזיה זו הגבר ממוקם בחלומה של האשה על סיפוקה. בשיר על נישואיה עם שגריר "פַּפּוּאה ניו־גיני", גבר שחום־עור קתולי, מכריזה האשה:

וְאִיזוֹ זְקֵנָה כְּשֶׁרוֹנִית אֲנִי.
כְּשֶׁאֲנִי זוֹחֶלֶת עַל פַּפּוּאָה נִיר־גִּינִי
אֲנִי מְשַׁנָּה אֶת צְבָעַי לִצְבָעֶיהָ,
וּכְשֶׁאֲנִי זוֹחֶלֶת עַל גּוּפוֹ שֶׁל אַנְטוֹנְיוֹ
אֲנִי מְשַׁנָּה אֶת צְבָעַי לִצְבָעָיו כִּי צָרִיךְ
לִקְחַת מִן הַחַיִּים כָּל מַה שֶׁהֵם נוֹתְנִים
וַאֲנִי לוֹקַחַת.
כְּלוּמַר נוֹתֶנֶת. ("פפואה ניר־גיני", עמ' 43)

פנטזיה זו פותחת תחילה בנטרול המשמעות הכובשת של החדירה הגברית: "עַכְשָׁו אֲנִי גְרַגֶּעֶת לְתוֹךְ גּוּפוֹ הַנָּעִים". והיא ממשיכה וחוֹצָה את כל קווי זהותה של המשוררת:

יֵשׁ הַזָּהָב הַכִּשְׁתַּלְּשֵׁל מִצַּוָּארוֹ
שָׁמוּט, מֵעֵלָיו וּמְדַגְדֵּג אֶת עוֹרִי.

אֲנִי יְהוּדִיָּה וַאֲנַחְנוּ עֲרֻמִּים.
מַה חוֹשֵׁב עָלַיְנוּ יוֹחָנָן הַלָּבוּשׁ
הֶחָבוּשׁ מִצְנֶפֶת וְשַׁרְבִּיט בְּיָדוֹ. (שם, עמ' 44)

תמונת האפיפיור התלויה על הקיר, גם היא נסחפת פנימה למערבולת הפנטזיה הזאת, שבה האשה היהודייה היא המציבה את כללי המשחק. במסגרת חלומה מקבלים כל שאר היצורים את מעמדם ומשמעותם. הם כפופים לחלומה: אליה תשוקתם, והיא תמשול בם.

בספרה האחרון של משעול מצוי החלום הבא:

הִתְהַלֵּכָה בְּנָאוֹת דֶּשֶׁא אִתִּי הַלְּפוּפָה
עַל גּוּפָךְ כְּקִיסוּס [...]
וְאֵיזֶה נְעִימְזָה אֵיזֶה נְעִימְזָה
הָיָה מִלְמוֹלִי בְּפִלּוּמָה
מִתְּשׁוּקָה עֲדִינָה שֶׁהֶחֱלָה רוֹחֶשֶׁת
אֵצְלִי בְּכוֹכִית (מחברת החלומות, עמ' 36)

רכותה ועדינותה של התשוקה הנמָסָה הופכת לאהבה גואלת. השחרור בולט עוד יותר בחידוש הלשוני, שעליו עומדת המשוררת בהופעותיה בערבי קריאה: היא טָבעה את השם "כּוֹכִית" כשם עברי, לא רפואי ולא גס, לאיבר המין הנשי.

יוצאת־דופן במקהלה נשית זו היא שירתה של שז המתייחדת בקריאת תיגר על הנחות היסוד הפטרי־ארכליות של החברה. המוטיב הזה של שירתה (אך לא אופיה ההומוסקסואלי) קרוב לפרוזה של גיל הראבן בספרה שאהבה נפשי (כתר, 2000), ושל צרויה שלו בספריה חיי אהבה (כתר, 1997) ובעל ואשה (קשת, 1999), הבודקות בפרוטרוט את תלותן ההרסנית של נשים בגברים שבחייהן. הטיפול של שז בהומוסקסואליות נשית מזה, ובבוטות שבאלימות מינית בתוך הבית מזה, הוא קול אחר ושונה מהמוטיבים המאפיינים את השירה שבחָנו עד כה. כך, למשל, בשיר הבא המהדהד את שירה של סילביה פלאת', "Daddy":

בְּאַהֲבָתוֹ אוֹתִי
הִיטִּלָּו מַשְׁחִיל פְּנִינָה וְאִשּׁוֹנָה מֻהַשְׁרַשֶּׁרֶת
אֶל תּוֹךְ גְּרוֹנִי – אַחַר כָּךְ בָּאָה
פְּנִינָה נוֹסֶפֶת, וְעוֹד אַחַת, נָחָשׁ
לָבָן כְּאֲנֶרֶן מִשְׁתַּחֵל פְּנִימָה.
(ריקוד המשוגעת, הקיבוץ המאוחד, 1999)

המיניות האלטרנטיבית שהיא מציעה חותרת אף לדתיות אחרת, לאלוהות אחרת:

הֵם יָרְקוּ אַחֲרֵי בְּעָבְרִי בָּרְחוּב, אֲבָל
אֱלֹהִים הִמְטִירָה עָלַי פְּרָחִים. (שם, עמ' 13)

הטיפול האמרץ של שז בבוטות שבאלימות מעמיד אותה אל מול השיח המאפיין את יתר המשוררות שראינו. אך מה שהיא מרוויחה בהכרזה היא מפסידה לא־פעם בפואטיקה: אין דבר שלא נאמר.

למול ביקורת זו, ולצד הפנטזיה ההטרוסקסואלית, הכובשת מחדש עצמאות נשית, מצויה ההכרה בארוֹס כמפתח לגילוי הרחם באשה: "בּוֹא אֵלַי /עָמֹק / אֶל רַחֲמַי" (ראה שם, עמ' 19), אל הרחם העשוי להתממש כאמהוּת בכל שִפעת רחמיה. לעתים מימוש האמהות אף מביא לידיעת המכאוב שמעֵבר לה, ובלשונה של חזן־רוקם:

מַה יָּדְעָה חַוָּה כְּשֶׁאָדָם יָדַע אוֹתָהּ.
אֶת הַסָּעַר הַקָּרֵב שֶׁל הִבָּנָה
וְשָׁלָה אַחֲרָיו וְשֶׁל כָּל הַדּוֹרוֹת
אַף עַל פִּי שֶׁלֹּא שָׁמְעָה שְׁמוּת־תְּמוּת נֶאֱמַר בְּדִיּוּק
לְפָנֶיהָ לֹא־טוֹב־הֱיוֹת־הָאָדָם־לְבַדּוֹ.

("סוף בראשית", עמ' 14)

המצב הנשי, המתח והסתירות החוזרות שבין נשיות, אמהוּת, אהבה, ידיעה וכאב, מובע בשימושים השונים של הבית והזם כמציאות וכדימוי. כשיר "קָטע" מתארת אסתר אטינגר את החיים הבורגניים להפליא:

מִמְּלָאִים חִיּוּכִים, גַּנּוּנִים
הַכְּנָסוֹת אוֹרְחִים וִיצִיאָתָם [...]
הַשְׁמִישֵׁי קֹדֶשׁ שֶׁזְּקוּקִים לִמְרוּק תָּמִיד
חַגִּים וּזְמַנִּים [...]

הבית הוא הציר של חיים אלה; אך די ב"מִכְסֵי סִירִים שֶׁהוֹלְכִים לְאִבּוּד / בְּעָמְקֵי מְגֵרָה" (שם, עמ' 52) כדי להצביע על אי־הנחת המבעבעת. גם בבית זה "מִסָּבִיב, כְּחֵלָה כְּחֵלָה / כְּמוֹ לְכֻלָּם, גַּם לְצִדֵּי הַנֶּפֶשׁ / וּבַצְלֵי

הַחֲרוּת" – כלומר גם לבגות הבית הדתי והמסודר – "מַקִּיף הַתְּהוֹם" (שם, עמ' 52).

תביעות הילדים מתחרות בכמיהה לאֶשרור העצמי הארוטי של הנשיות, ואף גוברות עליה ומובילות בתיאור הבא של חמוטל בר־יוסף לתסכול הגובל בטירוף:

חֲרוּדֵי הֶבֶל! קְשׁוּטֵי שָׁוְא!
בַּפִּטְבָּח נְשָׁרַף הַתַּבְשִׁיל
יְלָדַיִךְ רְעֵבִים עַכְשָׁו
וְאַתְּ לֹא שְׂבֵעָה
לְהַשְׁלִים אֶת הַבַּאוּפֵּ
בְּזוֹ הַתַּאֲוָה [...]
וְאָז
בְּחַלְחָלָה זָרָה
לִבְעֹט בַּצּוּרָה הַיְחִידָה
שֶׁתִּתְפָּרֵק לָהּ וְשֶׁתֵּלֵךְ
לְהַאֲכִיל אֶת הַיְלָדִים. ("על שלמות הביצוע", עמ' 42)

המחיר של בית ומשפחה הוא מחיר אמיתי של שחיקה, שהיא אולי בלתי נמנעת. כך, לפחות, נראים הדברים בתיאורה של חוה פנחס־כהן בשיר "וכְבָדִים הַרַגְלַיִן" (עמ' 22):

עַל פִּי אוֹתָם שְׁבִילִים כְּחֹלִים
שָׁרָאִיתִי עַל רַגְלָיִךְ
וּכְבָדִים הַרַגְלַיִן מֻחָמֶת הַדָּמִים
וּכְבָדִים מְאֹד וְאֵינָם רָצִים
אַחַר הָרְצוֹנוֹת וְהִיא רוֹקַעַת
עַל רִצְפַּת הַמִּטְבָּח מְנַעֶרֶת מַפָּה
מֵהַמִּרְפֶּסֶת לֶחָצֵר הַמְרֻצָּפֶת [...]

אך גם ללא הסֵבל, עצם שִׁגרת האֵם מוחקת את פני האשה:

יֵשׁ צֹרֶךְ לִגְהֹר שׁוּב אֶל הַקַּעֲרָה
בִּרְכַּיִם עַל הָרִצְפָּה
לְהַכְנִיס יָדַיִם אֶל תּוֹךְ הַפַּרְגְּרִינָה, הַסֵּכָר, הַבֵּיצִים, הַוָּנִיל
וְהַקֶּמַח לְהוֹסִיף וְלָלוּשׁ זֶה בְּתוֹךְ זֶה
עַד שֶׁיִּהְיֶה הַחֹמֶר הַלָּבָן וְרָנֵרְךָ בְּיָדֶיךָ לַהֲבִיאוֹ
אֶל הַפָּנִים וּלְהַטְבִּיעַ בְּתוֹכוֹ מַסֵּכָה
עִגּוּלִים עִגּוּלִים חוּרִים עֲגֻלִּים
לָעֵינַיִם וְהַדְּמָעוֹת לִרְאוֹת וּלְהַרְגִּישׁ
וּלְהַגִּישׁ בְּהַרְבֵּה טַעַם טוֹב וְשִׁדּוּלִים
לֶחֶם פָּנִים. ("שתי פנים", עמ' 12)

גם אגי משעול מתארת אשה בחלל הבית בחלל הלילה:

אִם תָּקוּם הָאִשָּׁה מִמִּשְׁתָּהּ
וְתִפְתַּח אֶת הַמְּקָרָר,
אֲפֵשָׁר יִהְיֶה לִרְאוֹת אֶת פָּנֶיהָ [...]
אַךְ בָּאוֹר הַזֶּה הַחִוֵּר,
רוֹאִים שֶׁרַעֲבוֹנָהּ פָּעוּר
לְאוֹר אַחֵר [...] (ראה שם, "נוקטורן I", עמ' 22)

הנשים הללו – היוצרות, המגשימות את עצמן – אמנם גרות בבית והוא מכיל גם את משפחתן, אך על קיומו של הבית מַתמיד האיום המכריז על קיומו של הבית כקיום של לכאורה בלבד:

לֹא סְתָם אֲנִי עוֹמֶדֶת כָּךְ בַּלַּיְלָה
בְּחוּנָּה עַל הַכִּיּוֹר
כְּאֲשֶׁר אֶת עָמְדָתִי
וְשָׁנָה לַמֶּרְחָק
דּוּגִית שָׁטָה [...]
אַךְ בְּנֵי הַבַּיִת נוֹשְׁמִים כְּמוֹ צֹאן
יְשֵׁנִים בְּחַדְרָם, אֲדֹנֵי רוֹעָם

וּמִמַּחַת לַבַּיִת מֵי הַתְּהוֹם
וּמִמַּחַת לַתְּהוֹם
לַבָּה שֶׁל לֵאוּת. (שם, עמ' 23)

מעבר לבית וכנגדו מצוי הים. ברובד מסוים הים באינטופיותו הוא עיצום הרחמיות של האשה. בשיר "כי אני על הר יושבת" (עמ' 43) כותבת אסתר אטינגר:

הוּ הַיָּם
שֶׁאוֹתוֹ אֲנִי אוֹהֶבֶת
וְהוּא רָחוֹק כָּל כָּךְ
כִּי אֲנִי עַל הַר יוֹשֶׁבֶת.
הוּ הַיָּם
שֶׁאֵינֶנִּי סוֹלַחַת לִי
אֶת הֶעְדֵּרוֹ
מֵחַיַּי

הים מסמל את מרחב האפשרות הגועשת והמלאה. המתח שבין ההר לים בכמיהה של בת־האדמה לים בשיר זה דומה לשיר הבא של אמלי דיקנסון:

Exultation is the going
Of an inland soul to sea,
Past the houses-past the headlands –
Into deep Eternity –

Bred as we, among the mountains,
Can the sailor understand
The divine intoxication
Of the first league out from land?

(*The Complete Poems of Emily Dikenson*, ed. Thomas H. Johnson (Boston, 1960), 76, pp. 39-40.)

אך הכמיהה הזו לים היא פנטזיה של הנהנים מבטחון החוף – ואפילו אז מדגישה חני פרומן־שטרנברג "שֶׁכְּמִיהָה שֶׁמָּצְאָה לָהּ חוֹף יְכוֹלָה לָשׁוּב / וּלְהִזָּרֵק כְּמוֹ נַעַל בּוֹדֶדֶת, אוֹבֶדֶת, / אֶל מֵי הַיָּם הַגּוֹעֲשִׁים" ("אחרי הערב ההוא", עמ' 11); וברוח דומה מהרהרת רבקה מרים בשיר "לא אעזבך" (עמ' 12):

לא אֶעֱזָבְךָ, אָמְרָה לִי הָאָרֶץ
לוֹפֶתֶת אוֹתִי
צְמוּדָה
כָּךְ גַּם אָמְרָה כְּלָפֶתָה אֶת הַיָּם
בְּטֶרֶם בִּכֹּחַ מִתּוֹכוֹ הֻפְרְדָה.

בשירים אלה הים נושק לאלוהי. כמו האל, גם הים הוא מקור לרחמים ולרוגע – ובו־בזמן מקור להתפרצות מאיימת. וכך תיאורה של מרים ברוך חלפי בשיר "עמדתי על החול" (עמ' 27):

לְרַגְלֵי יָם הַמַּיִם
יָם הַמַּיִם
רֶחֶם רוֹחֶשֶׁת שׁוֹתֶקֶת

וְהָאוֹר
שְׁאֵרִית רָפוּיָה מִיּוֹם
סַגְרִירִי הָיָה הָאוֹר
אַךְ נוֹשֵׁא בְּתוֹכוֹ
אֶת כָּל הַדְּבָרִים
כְּפֵרוֹת בְּשֵׁלִים
מוּל שָׁמַיִם

נִצֶּבֶת הָיִיתִי
וְלִבִּי עֵר
לְהָכִיל
אוֹתוֹת אֱלֹהִים

אך גם חלפי, על אף נטיותיה הפַּנתיאיסטיות, מודעת למאַיים שבים:

הַיּוֹם בְּכִכַּר הָעִיר
הִלּוֹהֶטֶת
עָמַד אִישׁ
עֵינָיו אֵשׁ
וְכָתַב עַל הַקִּיר:

אִם יִקְחוּ
אֶת הָאֱלֹהִים
מֵאִתָּנוּ –
הַיָּם
יִבְלַע
אֶת הַכֹּל ("היום בכיכר העיר", עמ' 82)

לעומת פנתיאיזם זה שבו הטבע שקוף לאלוהי, עבור חמוטל בר־יוסף ב"תפילה" אפשרות הפנייה לאל היא דרך הכרחית, אך חסומה:

רָאִיתִי אוֹתְךָ אִישׁ עוֹמֵד בִּתְפִלָּה
פְּרָקֵי בִּרְכֶּיךָ רְפוּיוֹת
וְקוֹלְךָ שׁוֹבֵחַ אֶת הַבַּאס, עוֹבֵר לְסוּפְרָן
מוּזָר שֶׁל יֶלֶד אוֹ אִשָּׁה.

לְעוֹלָם לֹא אוּכַל לַנֶּצֶת בְּמָה שֶׁנְּנַעְנַעְתָּ
אֶלָּא רַק לְהִתְבּוֹנֵן בְּךָ וּלְדַמּוֹת
[...] הַשִּׁמְחָה הַהִיא

שֶׁבָּהּ נִהְיֵיתִי שִׂמְחָה נִרְצַעַת
נִמְסָה בְּגוּף וּבְנֶפֶשׁ בְּחֵמוֹ שֶׁל מִי שֶׁבָּחַרְתִּי בּוֹ
לִהְיוֹת אֲהוּבִי. אוּלַי

הָרְצִינוּת הַמְּאֻשֶּׁרֶת
שֶׁל עֶבֶד מֻרְצָן
לְמָה שֶׁאֵינוֹ קַיָּם
הִוא נָחוּץ לָנוּ בְּיוֹתֵר.

הפרדוקס שבאהבה, השִׂמחות שבבחירה, הופכים להיות המפתח להבנת עבודת האל; אך עם כל התובנה לתופעה הדתית, אין היא יכולה לפתור עבורה את המצוקה העובדתית של "מָה שֶׁאֵינוֹ קַיָּם"; (לבטים אלה זוכים לתפנית ייחודית במיסטיקת הדמדומים של לילה, ביקר). אפילו אשה דתייה כמו אסתר אטינגר אינה יכולה להסתפק ב"פְּמוֹטוֹת הַכֶּסֶף" בצורה ישירה ולא בעייתית כמו זו של זלדה, כ"שִׁירֵי תִּפְאֶרֶת / כְּתָרִים מְמֻרָקִים בְּדִמָּעוֹת, / הַמְשַׁמְּחִים בְּגָלוּפֵיהֶם / אֶת הַלֵּב" (שירי זלדה, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 25). אדרבה, הם "זְקוּקִים לְמֵרוּק תָּמִיד" ("קטע", עמ' 52). המירוק הזה הוא אולי ה"לִטּוּף" שעליו מדברת אגי משעול:

וְהַחֲמָלָה –
הַגְּשִׁימָה הַחֲמִימָה הַנּוֹשֶׁבֶת בַּיָּקוּם,
מְרַכֶּכֶת אֶת בְּשָׂרֵנוּ הַבָּהִיל תָּמִיד קָדִימָה
וּמַצֶּלֶת אֶת הַבְּכִי הַכָּמוּס, הַפְּנִימִי,
כְּשֶׁפֶּשֶׁהוּ מִחֲרַךְ הָרִאיָה שֶׁכְּבָר נִפְעַר כָּנוּ
מַשֶּׁהוּ מִשָּׁם תָּמִיד
רוֹאֶה,
רַחוּם עַל הֶיוֹתֵנוּ אֲנָשִׁים,
חַנּוּן עַל הַשְּׁכָמוֹת שֶׁכֹּה מִתְגַּעְגְּעוֹת לְכָעוֹף –

החמלה – היא המניעה יקום הומני, הסולח והמקבל אותנו בכל מגבלותינו, בכל כמיהתנו למעוף. פנייתה המאזינה לנשימות היקום היא פנייה אל המלאות שברחמים.

נראה כי בשנים האחרונות הפך מרכז־הכובד של יצירת שירה עברית לנחלת המשוררות. שירתן החדשה בולטת באיכותה הפמיניסטית, אך מדובר בפמיניזם שאינו בעל אופי פוליטי, אלא כזה המתאמץ לחדד את המודעות העצמית של הקיום כאשה. ההתנסות בסבל של שכול ואלמנות, התעוזה הארוטית הקובעת לעצמה את מאווייה, את שפתה ואת דימוייה, והנעימה הדתית המתגבשת מתוך כנות העמידה מולם – כל אלה הם תווי־ההיכר התמטיים של כתיבה זו, והם מצטרפים יחד לקול ייחודי, לחזון פואטי מובחן:

> זֶהוּ הֶרֵגַע בּוֹ מִתְבָּרֵר לִי כִּי אֲנִי הַפָּסָךְ, וְכִי
> הַדֶּרֶךְ הַיְחִידָה שֶׁלִּי לַגָּלוּת מִי אֲנִי הִיא לְגַחֵשׁ מַה מֻקְרָן עָלַי
>
> (אגי משעול, "מולי", מַחברת החלומות, עמ' 27)

כללי משה גנן

דליה אלגל

חמוטל בר יוסף הוציאה לאור כשמונה ספרי שירה ותרגום שירה. האחרון ביניהם הוא *לילה, בוקר*, שהופיע ב-2000.

הדברים שלהלן מבקשים לשמש עדות לנסיון כותבם להתייחד עם שירת חב"י ולהכירה. ואמנם אין הכוונה לכל ספריה: בראשון בין שלשת הספרים שכותב שורות אלה זכה להכיר ממילא כללה המשוררת שירים מספר מספריה הקודמים, כעדותה על גב הספר ובצפיפות (1990): "ספר שיריה החדש של חמוטל בר-יוסף ...הוא בעל מבנה כמו אוטוביוגרפי, ולצורך זה נכללו בו גם שירים מתוך ספריה הקודמים".

משוררים משאירים אצל עצמם את המפתחות לשירתם, והמשימה למצוא את אלה מוטלת על הקורא. מאידך, המשורר מפזר רמזי דרך, שבלכתו אחריהם המבקר עשוי למצוא את שהוא מחפש: מחוז חפצו הרי הוא לב אותה השירה שהוא מחפש את מפתחותיו. והמפתח האחד, כמסתבר, לשירה זו הוא המפתח האוטוביוגרפי. מאידך, אין אלה אלא רמזים, שלא אחת אינם ברורים אלא למחבר: והדברים לא אחת הם סוד, שטח פרטי, אליו בלש-השירה הזריז ביותר לא ימצא כניסה, או אף אינו מוזמן להיכנס.

מובן, כי דווקא תכונה זו של הרמזים מביא את המעיין ליתר תשומת לב אליהם: לרצון רב יותר לא רק לעמוד על חן שירת המשורר, אלא אף להכירו דרך השירים ככל הניתן.

שירתם של משוררים, ועל כל פנים שירתה של חב"י – הוא כמו קליידוסקופ חיים: והמתייחס לשירתם, ה"מבקר" (במשמע מבקר בגן שירתם) טוב יעשה אם יבין כי אין הוא אלא מעין ראי, כאומר: כך את/ה, המשורר/ת, משתקפ/ת במראה שאני מחזיק מול פני שירתך. ואמנם, אין הראי חלק, (הכל יחסי), יש מראות בהם את/ה עשוי/ה להשתקף אחרת. ויש ראי עקום ולא מלוטש ויש שאתה משתקף בראי העשוי זכוכית אטומה. כך דמות המשורר המשתקף בראי יכול להשתנות על פי הראי המוחזק בידי המבקר. גם הראי איננו אלא אינדיבידואלי, כמו המשורר –ושירתו - ואמנם לא כל המבקרים מודעים לעצם יחסיותם.

כך המשורר מתמצת בתמונה ובשורה פרקי חיים שלמים, התרשמויות ומשקעי חיים. המבקר פותח ופורש תמונות וחוויות אלה מחדש ובוחר בהן למושא של התבוננות.

מה אם כן יכולים אנו ללמוד על חייה של המשוררת מהשירים? (שהרי ענין זה קבעה לנו עטיפת הספר כמפתח ראשון). המשוררת, תוך אזכור פרטי חייה, אדנים עליהם לעתים השיר נע, כמובן גם תופסת עמדה לגביהם ומעירה על המקומות, אירועים, פרקי חיים.

המפתח השני הוא מנעד הרגשות בהם היא מתייחסת לקורות אותה – מן האושר, הפחד והזוועה, הבקורתיות, הכעס והאדישות.

ניכרת בדבריה יחסה הבקורתי אל הפרק הראשון בחייה - הוא פרק ילדותה בקיבוץ: אל בית הילדים, חיי הקומונה, חיי השיתוף.

ברור, שאין מגמת השירים לתת תיאור מלא ומדויק, תיאור מפורט על אותם פרקי חיים. הבזקי זיכרונות עולים, לעתים בשורה, כאדנים עליהם ייסובו יתר דברי השיר. רק מִשברי דברים נודעים לנו אותם פריטי חיים, הקיבוץ, הלינה המשותפת, (ובצפיפות, עמ' 11, "זכרון ילדות"): הפחד, "כְּשֶׁמַּחְשַׁכִּים נוֹבְחִים בְּלִי קוֹל זָחֲלוּ בְּעַד חוֹרֵי הַכִּלְּה/ וְנִכְנְסוּ לִשְׁכַּב לְצִדִּי/בְּאַחַת מִמִּטּוֹת הַבַּרְזֶל הַלְּבָנוֹת שֶׁל בֵּית הַיְלָדִים....: אָז הֵינַקְתִּי לְבַד בַּשָּׁפָה הַסּוֹדִית אֶת הַחֹשֶׁךְ/ שְׁצִ'ה מַאשָׁה דַאשָׁה קַאשָׁה, שָׁפָה מְלֵאָה שׂחַד/ שֶׁהַחֹשֶׁךְ הַגָּדוֹל יָכוֹל לְהָבִין: בשירים מתבטא גם הצורך בפרטיות מול הצורך בהורים, באם ובאב: אין אנו יודעים אם הם מורים היו, (כגון האב, שהיה מלמד את בתו א-ב כ"מלמד תנ"ך פשוט", אך אולי חייט היה

(ובצפיפות, "כישוף", עמ' 50]: "הִשְׁבַּעְתִּיכֶם בַּקּוּם הַיְשָׁרִים לְהַפְלִיא /שֶׁהָיָה אָבִי גּוֹזֵר בַּמִּסְפָּרַיִם...בְּאֵדֵי הַמַּגְהֵץ /וּבְרִיחַ שֶׁל בָּצָק שְׁמָרִים/ שֶׁלְּתוֹכוֹ אֲנִי נוֹעֶצֶת אֶצְבָּעוֹת בְּיוֹם שִׁשִּׁי/ מְנַסָּה לְהַחֲזִיק בָּמֶה שֶׁיֵּשׁ": בעוד שבמקצועה האם היתה תופרת (ובצפיפות, "ובצפיפות", עמ' 5). המשוררת מציירת את דיוקנאות הוריה: את אביה, ש"הַוּפּוּחַ הָיָה לוֹ צוּרָה שֶׁל אַהֲבָה" (ובצפיפות, "הויכוח", עמ' 7), ובו כנראה קשורים זיכרונות המטבח הראשונים של המשוררת[1]: "הָיִינוּ צוֹרְחִים בַּמִּטְבַּח שָׁעוֹת בְּעִנְיָנִים שֶׁל אֶמֶת מֻחְלֶטֶת" (שם, שם). יחסה אל הוריה, או אף אל משפחתה בכלל מתגלה באופנים מגוונים בשיריה השונים: בשיר "חיק" (הלא, "חיק", עמ' 58) יחסים אלה מתמזגים בחוויה הלאומית הכללית: "...זֶה הָיָה כַּאֲשֶׁר סַבִּים וְסַבְתּוֹת/ הָיוּ רַק תְּמוּנוֹת בַּסְּפָרִים/וְהַדּוֹדִים הָיוּ פְּלִיטִים". אך באשר להורים, הרי "כְּמוֹ לְרֹב הַיְלָדִים בָּעוֹלָם /גַּם לָנוּ הָיוּ אִמָּא וְאַבָּא/ בֵּין אַרְבַּע לְשֶׁבַע בָּעֶרֶב, בַּשָּׁעוֹת שֶׁל הַהוֹרִים/..." שמחוצה להם, משתרע עולמם המופלא, הבלתי ניתן בדרך כלל להישג של המבוגרים בקיבוץ, הקיימים לעצמם בעיקר בשעות בהן הם אינם הורים, כאשר הם "רוֹאִים סְרָטִים וּמִתְחַתְּנִים וּמַחְלִיטִים": ואז קיימת במקומם אותה "דְּמוּת אַלְמוֹנִית" (עִם רוֹבֶה), הממלאת את מקומם, "שֶׁקּוֹרְאִים לָהּ שׁוֹמֶרֶת לַיְלָה, וְהִיא בָּאָה אִם בּוֹכִים". – התיאור שבפי המשוררת אינו נעדר הומור, אף אם הומור זה איננו כולו ועד גמירא סלחני.

אותה שומרת לילה, או מי שהיא מחליפה, והיא המטפלת, השרה לקבוצת הילדים שתחת השגחתה שיר לילה קולקטיבי ואחיד, בו היא מרדימה אותם כאם קולקטיבית בחיק, מוחלפת בשיר זה בשאיפת הדוברת בשיר אל הפרטיות, אל החופש, אל החיק הקולקטיבי עוד יותר של האדם, הוא הטבע, הטבע שופע סביבה אור ושיחי חרציות, פרדסים וירק, בהם היא יכולה להתבודד ולהרגיש בייחודה המשוחרר מהקולקטיבה הרובצת על גבה והכפויה עליה כגגית על הר. זהו שיר חופש והשתחררות בטיול מלא אור, בו האדם מצוי עם עצמו ועצמיותו. כאן ראשית התבגרות הנערה הפונה מהקולקטיב הסוציאלסטי (כמוזכר באחד השירים) בו הכל של הכלל אל עצמה.

ואמנם, מתברר משירים נוספים כי הנערה והוריה עזבו לבסוף את הקיבוץ ויצאו אל העיר הגדולה. כאן, ב-1948, על גבול תל-אביב-יפו, עברו על המשוררת אימי מלחמת השחרור, בה כנראה נהרג אחיה (ובצפיפות, "בינתים יבוא יצוא, בינתים תיירות", עמ' 20: "הראה לי", עמ' 21), והיא כבת 10-7 שנים[2]. כאן למדה בבית הספר התיכון. בראשית התקופה היא זוכרת את עצמה עדין לבושה ב"מִכְנְסֵי הִתְעַמְּלוּת כְּחֻלִּים נְפוּחִים [ה]מֻלְחָמִים עַל יְרֵכָיהָ" (ובצפיפות, "ורוד" עמ' 19). תקופה זו לפחות שני שירים שומרים את זכרה. ככל נערה מתבגרת, - מספרים השירים – היא עמדה ביחסי חתול ועכבר עם אמה: ויחסים אלה לא בורכו בחותם השלום והשלוה המשפחתית ולא הוסיפו לה. מן הסתם יחסיה עם אביה היו קרובים יותר. השיר מופיע לראשונה בספר ובצפיפות, עמ' 8: אך חשיבות תקופה זו, השנים הפורמטיביות ניכרת גם מהעובדה שהמשוררת כוללת את השיר בספר מאוחר יותר, (הלא, עמ' 60, "שני שירים על התיכון": "כשהייתי בתיכון"), ואף בנוסח חריף יותר. נראה כי ברטרוספקטיבה הרוגז המתעורר לאור הזיכרון עוד אף גבר.

אחר אנו שומעים על חוויות נעורים אחרות: על הפגישה – "בְּחֵיק יַלְדוּת אֶרֶצְיִשְׂרָאֵלִית" - עם זיכרונות השואה ("כְּמוֹ לְהִתְחַבֵּק עִם צִפֹּרֶת פְּלִיטַת שׁוֹאוֹת עֲלוּמוֹת") - זאת בתחום הכלל: (ובצפיפות, "בשדה", עמ' 24); על הפגישה הראשונה, כשלפתע נבדל אדם אחד מתוך ההמון --(ובצפיפות, "על שפת ים תל אביב" עמ' 25), או על הנשיקה הראשונה (ובצפיפות, "ששפתיר", עמ' 27). ולחוויות הנערה המתבגרת – או היא אף כבר בוגרת דיה – שייכות חוויות החקירה העצמית: שאלות נערה על הופעתה, האם יאתה הופעתה לצניעותה, האמנם אין היא נראית יותר מדי במכנסי הספורט הקצרים? על יופייה הנפתח כניצן.

[1] (וראה מאמרה של ע. טור מלכה ב"האומה", אוגוסט-ספטמבר 2001, הסוקרת את הספר לילה, בקר, ומצליחה להעמיד את עיקר שירתה של חב"י על הענין הזה: וראה במאמר זה להלן):

[2] חב"י נולדה ב-1941 לערך, כפי הניתן לשחזור מהשירים.

התייחסויות אל דמותה מלוות את הספר ומופיעות לא אחת. ("הַרְשִׁי לִי, יְדִידָתִי הָעֲתִיקָה [אך למה "עתיקה"?] / לְשַׁבֵּחַ אֶת יָפְיוֹ שֶׁל צַוַּאר הַבַּרְבּוּר...").

אנו עדים למעמד בחירת השותף לחיים. בראשונה, אפשר, השותפות מתבטאת בשיחת נפש: " "כָּךְ, חָשַׁבְתִּי, אַסְבִּיר אֶת עַצְמִי/...כַּהֲוָיָתָם אֶמְסֹר לְךָ אֶת הַפְּרָטִים/בְּזֶה אַחֵר זֶה עַד לַנִּסְתָּרִים./ ...וְעָדַיִן לֹא הִסְבַּרְתִּי לְךָ, לֹא לְעַצְמִי,/אֶת רֵיחַ אֲפִיקֵי הַמַּיִם", מוסיפה המשוררת ואומרת במעין לעג עצמי רך והגזמה-פורתא שבליצנות. (ובצפיפות, "כך, חשבתי", עמ' 26). אחר – השותפות מתבטאת בעדינות תיאורי המטבח, בו "כְּבָר צָהֳרַיִם. בַּמִּטְבָּח/הַכֹּל עָרוּךְ/עַל הַשֻּׁלְחָן פָּנִים אֶל פָּנִים/מַזְלֵג שֶׁלִּי כְּמְעַט נוֹגֵעַ בַּסַּכִּין שֶׁלָּךְ" (ובצפיפות, "שולחן מטבח", עמ' 30). הביתיות הנאמנה השוררת מבוטאת באמצעות ציור הזוג בשעת סעודתם המשותפת במטבחם. כפי שחב"י כותבת: " וַהֲרֵי לַשֻּׁלְחָן הַזֶּה הִתְפַּלַּלְתִּי./ בָּרִיא וְגוֹרְמָלִי וְחַי,... (ובצפיפות, "ושוב שולחן מטבח", עמ' 52).[3] תמונת רוגע זו בה הקרבה מבוטאת בקווים חסכניים אחדים שיש בהם לרמוז אף לקשיי היום יום, ל"סדקים על שולחן המטבח": על קרבה אינטלקטואלית (אולי לאו דווקא מספקת?) כעיקר הדבק בין בני הזוג ("הַמְּאַוְרֵר מוֹצִיא וּמַכְנִיס לָרֹאשׁ שֶׁלִּי/אֲוִיר שָׁלוּק מֵהָרֹאשׁ שֶׁלָּךְ"). שיר המתמצה בכעין מצאי של מרכיבי הזוגיות של הדוברת בשיר המצוי אַחַר שיר אחר, בו הארוטי עטוף היטב בשפת רזים, שהאחריות לפתיחתה היא בלעדית על הפותר ("רָקִיעַ פּוֹשֵׁט אֶת מַדָּיו וְנִשְׁכַּב/ עַל בֶּטֶן חוּמָה וּמִתְעַגֶּלֶת/בְּרֵאשִׁית הַקַּיִץ הָאֲדָמָה עוֹד רַכָּה/ וְצוֹחֲקִים מִמֶּנָּה הָעֵצִים/מְחַדְּדִים כְּמוֹ דַּדִּים/ וּסְבִיבָם מִתְעוֹפְפִים יְלָדִים גו'. (שם, "ראשית קיץ,, עמ' 29).

ואמנם הילדים באים – זה מטבעו של דבר. חווית הלידה, ההנקה, החיתולים וכל השאר –אינם פוסחים על אם, אפילו אם היא משוררת.

אם להאמין לשירי המשוררת, האמהות פוקדת אותה לא פעם, כי הנה "אַרְבָּעָה יְלָדִים נֶאֱחָזִים בְּשִׂמְלָתִי הָרְחָבָה", (ובצפיפות, "לא נסע", "עמ' 38). שמחת האם הצעירה מלאה, והיא משוררת על חוויות אימהותה (ובצפיפות, "זו אני", עמ' 39: "בשעה זו", עמ' 40): שירים אחדים מוקדשים אם כן לאמהות, לשמחותיה, תהיות הקשורות בה, להתבוננות עצמית ודימויים עצמיים הקשורים בה, אגדיים וריאליים כאחת. בין אלה, למשל, יש והיא מדמיינת את עצמה זקנה-מכשפה: בשיר בעמ' 41 מדובר על "בית העשוי עוגות ותינוקות", כאילו האם בה מדובר היא מין מכשפה העומדת לבלוע את ילדיה. היא תטפל בהם "עַד שֶׁיֵּסַק הַתַּנּוּר", או, רחמנא ליצלן, לא תאכל אותם אלא לאחר מכן, כשכבר "הַקַּיִץ הוֹלֵךְ וְנִגְמַר. הַתְּמָרִים./ [כש]הַיְלָדִים כְּבָר שֶׁחוּמִים וּדְבִיקִים לְמַאֲכַל/צִפָּרִים, פַּרְפָּרִים." (ובצפיפות, "שיר סתו", עמ' 55).

ובכלל, כפי שעוד נראה, דימויי-אימים של זקנה מלווים את המשוררת מאז ראשית שירתה. (ואולי זו אימת כל אישה צעירה, להיות דומה מהר מדי לאמה: כך למשל בשיר "אני מביטה בך", (עמ' 6), או בעמ' 8: " אֶתְחַנֵּן וְלֹא אֶרְאֶה לְעוֹלָם/ אֶת פָּנַיִךְ הַמְּקֻמָּטִים". - פחד זה עוד מהדהד בתמונה על עטיפת ספר השני של המשוררת, "הלא": כאן לפנינו פני אישה (המכשפה?) המקרינה את היותה "חֲמוּצָה וְחִוֶּרֶת וּנְחוּשָׁה/", הֲדוּקַת לֶסֶת (ובצפיפות, "שרשים", עמ' 12), כפנים המשקפות חרדה ליהפך ולהיות לעת עבור שנים אחדות מחיי המשוררת כמוה:

[3] שיר שולחן נוסף המעיד כי הנושא - או הדמוי, הסמל – הוסיף להעסיק את המשוררת גם בספריה המאוחרים יותר נמצא בספר לילה, בקר, עמ' 41, "שולחן כחול". כמו הצבע הכחול עצמו, הוא צבע האהבה, כך השיר כולו מבוסס על אדני השלוה, השלום, הַיִּחְדָּוּיוּת והאהבה: אף צורתו העגולה של השולחן מורה כמובן על שויון ערך, ועל כן אחווה בין המסובים סביבו "בְּיַחַד בְּעֶרֶב שַׁבָּת/ מִרְפְּקֵינוּ נוֹשְׁקִים זֶה לִזֶּה/...וגו'.

חמוטל, צַנַאר הַבַּרְבּוּר וּדְמוּת הַזִּקְנָה הַמְּאַיֶּמֶת (ציורה של אנה טיכו לקוח משער הספר הלא).

להזדקן, אף בטרם עת, שהרי הזקנה זוללת את הילדות: זו אחת המשמעויות שניתן להשאיל לאגדה על הנזל וגרייטל (=עמי ותמי) והוריהם עמוסי החרדה הקיומית, המכלה בילדיהם את ילדותם. הנה החיים מפטמים אותנו בשוקולד, ומה הסוף? אנו נשרפים בתנור החיים. לשווא "הָיִית מַקְסִימָה/ כְּשֶׁהָיוּ לָךְ רִיסִים רוֹטְטִים/ וְצַנַאר עָנוֹג / וְכֵלֶךְ נֶחְפֶּית בְּכֶסֶף / תָּמִים:/ והנה, יצאת מהצוהר, ולאן הגעת? רק אל הכליה והזקנה המנוולת – אומרת, כך בערך, המשוררת ב"שיר ישן ו-12 הרהורים על היונה", עמ' 13. ועוד היא אומרת (ובצפיפות,עמ' 73, בשיר "הנח לי"): "הַנַּח לִי לְהֵרָאוֹת זְקֵנָה וּמְכֹעֶרֶת/ וַאֲפֹרָה לְעוֹלָם/ לֹא תִּהְיֶה לִי תְּשׁוּקָה תָּמִיד"...: ולא רק כליון הגוף נושא שיחתה, אלא גם הסרת הצעיף מעל המָאיה, הדמיון במשמעות האילוזיה הגדולה של החיים: "אֶסְתַּכֵּל כָּךְ בְּעֵינַיִם אֵלֶּה הַמִּתְפּוֹרְרוֹת/אֶל מַה שֶׁרוֹחֵשׁ כְּמְדַמֶּה".

אין המשוררת חוזרת אל מוטיב הזקנה אלא בקובץ לילה, בוקר, ב"שירי הזדקנות" שונים המופיעים בכרך זה, כגון בעמ' 9, בשיר "מתנה": "וְשָׁאַלְתִּי מַדּוּעַ נִבְצַר מִטֶּבַע הָאָדָם/לִהְיוֹת מְפֹאָר כַּעֲלֵה הַגֶּפֶן/ כַּאֲשֶׁר הוּא מִזְדַּקֵּן/ אוֹ חוֹלֶה/ עֲלֵה הַגֶּפֶן שָׁתַק, לֹא מְגַלֶּה...". על האי-נעימויות הקטנות המתלוות לפחד מפני הזקנה מספרים שירי ההזדקנות (שם, עמ' 45): "אוֹךְ, נֶעֱלְמוּ הַמִּשְׁקָפַיִם,/ אָבְדוּ הַמַּפְתְּחוֹת,/ נָמַסוּ הַשֵּׁמוֹת הַיְּדוּעִים [4]. / וְהַמְּקוֹמוֹת – הֵיכָן?/ נָפְלוּ לְתוֹךְ חֹרִים שְׁחֹרִים/ שֶׁנֶּחְרָכִים בְּתוֹךְ מַפַּת הַדְּבָרִים."

בעיית הזקנה מוסיפה להעסיק את המשוררת בשירים נוספים. היא מבקשת אותנו: "הַבֵּט בָּאִישׁ הַמִּזְדַּקֵּן, הַמִּתְקַמֵּט:/ הָאֵם נִשְׁמָתוֹ גַּם הִיא נִמְעֶכֶת/...כְּמוֹ נֵיר מְיַתֵּר/אוֹ שֶׁהִיא...נִהְיֵית שְׁקוּפָה וּמְאִירָה וּמְלֵאת סוֹדוֹת...": יש מין תמונת הזדכוכות בשורות אלה המיוחסות לגיל המתבגר. כי הנה הזקנה עשויה שתהא מלווה בחכמה, כחכמת הסיני הזקן (וראה שם, עמ' 47). כי הזקנה עשויה להיות "לֵידָה/ שֶׁל זְמַן רַךְ וְשָׁפוּי" (שם, עמ' 48).

כי, כידוע, מול הזקנה – המבשרת, בהכרח, את הנבילה ואת המות – הרי טבוע בטיב העולם שיש בו התחדשות: הפרי מכיל בתוכו את הגרעין: והמשוררת רואה: (בשיר "ראה", לילה, בקר, עמ' 22): "רְאֵה, בְּעֹמֶק הַתַּפּוּז מִתְעַגֵּל הַפְּרִי./ בְּרֶחֶם שֶׁל הַיַּלְדָּה יֵשׁ יֶלֶד".

ועוד נחמה: "כְּמוֹ הֶעָלֶה הַזֶּה [ואולי חוזר אל עלה הגפן שבשיר בעמוד הקודם] הַגָּבוֹהַּ/ שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ עוֹשָׂה אוֹתוֹ שָׁקוּף לְגַמְרֵי/...וְיוֹצֵאת מִצַּד הַצֵּל [הוא החידלון]/, כְּמוֹ הֶעָלֶה הַזֶּה,

[4] ולמי לא אירעו כאלה – כמו למחבר שורות אלה – לבשתו, עם המשוררת, כשתוך שיחת טלפון הוא התחיל לגמגם, כי שר הטמטום דחף לזמן מה– כדברי המשוררת לעיל - את שם המשוררת לפתע לתוך איזה חור שחור.

הַמְּטַרְף מֵרֹב זוֹהַר/ שֶׁלֹּא מַפְסִיק לְנַצְנֵץ בַּשָּׁמַיִם/ שֶׁאֵינֶנּוּ חָדֵל/ גַּם בְּגַל הֶעָפָר הַזֶּה תִּזְכֹּר/ שֶׁכְּמוֹ הֶעָלָה הַזֶּה בָּאוֹר" – ואינה מסיימת את המשפט, שהרי הוא ברור: גם אם נצא בצד האפל, עוד נוכל לזכור את רגעי האושר של החיים (לילה, בקר, עמ' 25)

ובינתיים עוד חיים: והחיים, יש להודות, נמצאים מלאי אור למשוררת. כך "עַכְשָׁו הָאוֹר שָׁב וּמְמַלֵּא אוֹתִי/ מְחַמֵּם אֶת הַחֲלָקִים הַכְּחֻלִּים שֶׁל הַלֵּב/...הָאוֹר מַנְשִׁים אוֹתִי בִּשְׁמוּעָה/ חֲדָשָׁה בִּדְבַר אַהֲבָה" (לילה, בקר, "שמועה" עמ' 26). והתשובה לשאלה מה טעם החיים ניתנת בשיר בעמ' 21, שם: בעומדך מול ההר, שואל מה הטעם, "אַל תִּזּוּז/עַד שֶׁיִּבְקַע בְּכַפְּךָ/גּוֹזֵל רַךְ, מְבַקֵּשׁ רַחֲמִים". ואמנם, בנשמת המשורר תמונות תשתית[5]: וכך גם תמונת "הַיְּלֶלֶת לְרַחֵם עַל גּוֹזַל זָר, אֲפַרְפָּר", וגו', בשיר "במרפסת", בעמ' 75 של ובצפיפות.– ניתן לסכם ולומר כי למשוררת יחס מורכב ורבגוני אל נושא זה של הזקנה.

אלא שבינתיים עוד חיים רבים לפניה – זיכרונות והתייחסויות אל פרקי חיים נוספים. ואמנם כבר נגענו במפתחות נוספים אל פתרון שירה זו – מפתח ההומור, החכמה, ההגות: שאלות יופי ושאלות הזקנה וסיכומי משמעות החיים: שירים העוסקים בתנ"ך מצד אחד[6] והתייחסויות לאלהים.[7]: אך עלינו להשלים, ולו במעט, את עיסוקנו במפתח הראשון, שהוצע לנו כאמור בשער האחורי של ספר השירים הראשון בו קיבלנו על עצמנו כאן לעסוק: מפתח הביוגרפי. אנו רואים את הנפש הדוברת בשירים אלה בין כתלי האוניברסיטה: זו, ה"גְּנוּזָה בְּכְרִיכַת סַגְרִיר, מְחֻתֶּלֶת בִּגְלִילֵי עֲרָפֶל/...מַתְחִילָה לָטוּס בֶּחָלָל". עם זאת, "בְּשָׁעָה שְׁתַּיִם עֶשְׂרֵה.../ הִיא עָדַיִן עַל כַּנָּה/מוּכָנָה וּמְזֻמָּנָה לְהִשְׁתַּלֵּחַ סְבִיב כַּדּוּר הָאָרֶץ/לָטוּס וּלְהֵעָלֵם מֵעֵינֵינוּ/..וגו'. זה המקום המביאָה לשאול ולחקור את עצמה: "מה אני ומי/מרחוק? /בקצה האדריכלות המסובכת/של מסדרונות האוניברסיטה? ...(שם, כנראה סובבת, עצובה, תלמידה שמורתה הכשילתה).

עולמו של אדם רחב ופנים רבות לו – אהבתו, קשריו עם קרוביו ובני ביתו, אף עם זרים, וכו'. הכואב ביותר הוא הרגשת האובדן הקשור בקרבה – ונראה כי המשוררת איבדה בן, ששלח, כדברי השיר, יד בנפשו. עדים והדים לכך בכמה משיריה - החל מ"כליבות" ("כשהרופא יצא ואמר שהילד שלנו לא"), ולהלן, כסדר השירים בספר זה על פי תקופות חיים ונושאים. קשה למבקר בחלק זה של גן שירת המשוררת לגעת בכאב הפרטי.

[5] הכוונה לתמונות אחדות החוזרות בשירים אחדים: כך למשל תמונת השולחן לעיל, או – בשירים רבים – תמונות של חיות שונות, כלואות או רתומות לסבלותיהן, וכיו"ב. כנראה, למחברת קשר מיוחד לעולם החי. אנו פוגשים שירים בהם כבשה, או איילה, או עֵז נכלאים ומוצגים בסבלם. אחד מאלה הוא השיר "תצעקי" (ובצפיפות, עמ' 53): תמונת תשתית הנותרת ברובה בתחום הפרטי של המשוררת, ואין המפתחות בקלות נמצאים. תמונה זו חוזרת בשיר אחר, מאוחר יותר, בספר לילה, בקר, בשיר "מחרשה" בעמ' 40: כאן אילה אסורה וכלואה בעבותות של מחרשה, ואף גורלה לא שפר, גורל נעלם ולא מובהר מעצמו לקורא. זו אילה הצורחת בציריה, מכים בה בעת לדתה, והיא, הרתומה למחרשה, מחרישה. –ואולי אין כאן אלא דמוי עצמי של האישה – בהריון - הדוברת בשיר, אשה שרתומה וחורשת בעבודות הבית, והנה עוד ... וכו'. –שירי חיות נוספות פזורות על פני הספרים, ולא ענין כולן ברור לקורא. (לשור היו עיניים עגלות של צפור – בשיר תלות, לילה ובוקר, עמ' 36. בין שירים שלא נוכל לקרוא להם אלא שירי חלום נמצא השיר ללא שם (שם, עמ' 33), בו המשוררת מעידה כי "הָיְתָה לִי בְּבֶטֶן סוּסָה שְׁחֹרָה שֶׁעוֹרָהּ רוֹטֵט,/ דּוֹהֶרֶה בַּחֲכְמָה, דּוֹאָה,/ ..." ובשירים עוד חיות המחולקות לענייניהן, כגון נץ, ציפורי נוד וחתולים שונים. – בדרך כלל הרושם הוא כי המשוררת מתארת את עצמה בדמות אותן חיות: כגון בשיר המסודר אחר השרים הנוגעים במות בנה. השיר הוא "העז": על "עֵז שְׁחֹרָה אַחַת,/...הָעַיִן שֶׁלָּהּ הָיְתָה פְּקוּחָה/וְהָעִקָּר/עֵינָהּ.../וּבָהּ הָעוֹלָם / שֶׁל הוֹרְגִים." (ובצפיפות, "העז", עמ' 72).

[6] כגון בשיר "מלכים" בעמ' 14 בספר הלא, שם המלכים "רַק דָּבָר אֶחָד לֹא הִתְבַּלְבֵּל אֶצְלָם/ וְלֹא אֵצֶל אַף אֶחָד בַּיָּמִים הָהֵם/מִי עָשָׂה אֶת הַיָּשָׁר בְּעֵינֵי אֲדוֹנִי/וּמִי עָשָׂה אֶת הָרַע בְּעֵינָיו/ כְּמוֹ שֶׁכֻּלָּם יוֹדְעִים מֵהַצּוּרָה/מִי מֵהַבָּנִים חָתִיךְ וּמִי סַבּוֹן".

[7] כגון בשיר היפהפה "ברגעים" (ובצפיפות", עמ' 28): "בְּרְגָעִים שֶׁאֲנִי מַאֲמִינָה בֶּאֱלֹהֵי הַטּוֹב/אֲנִי רוֹאָה אוֹתוֹ מְרַפְרֵף בֵּין פִּרְחֵי הַרִּדּוּף/ כְּמוֹ פַּרְפָּרִים שֶׁזֶּה עַתָּה יָצְאוּ מִגְּלְמֵיהֶם/וּבְאוֹתוֹ הַיּוֹם חֲתַנְּתָם וְגַם מוֹתָם.// אוֹ שֶׁאֲנִי רוֹאָה אוֹתוֹ בְּתוֹךְ כַּדּוּר סַבְּיוֹן תָּפוּחַ/וַאֲנִי יוֹשֶׁבֶת עַל הַמַּדְרֵגוֹת הַחֲמִימוֹת וְרוּחַ/ מַפְרִיחָה פִּתְאוֹם אֶת זְרֹעוֹנָיו כְּמוֹ שֶׁלָּג רַךְ/וּבְחֵיקִי נָשַׁר זַרְעוֹן אֶחָד וְשָׁם הוּא נָח.

נסינו לעמוד על עולם השירה של חב"י. מלבד ביטויים ישירים, שורות בהן היא מתארת את הקורות אותה בלא כיסוי, אנו מוצאים תמונות אי-ריאליות, גם שירי חלום (ובצפיפות, "סיר", עמ' 42), או גם שירים הכתובים בשפת סמלים (וראה הערתנו בדבר שירים בהם מופיעות מיני חיות, הנדמות כמסמלות את המשוררת). לא אחת נותרים השירים בתחום הפרט – לא נמצאו כל המפתחות. ממילא מאמר זה התרחב מעבר למידות המקובלות. נקוה שיימצאו אחרים שימלאו אחרינו בדעה וטעם.

ניכר כי זיכרונות המשוררת תכפו עליה יותר בספר "ובצפיפות", בעוד שבספר "הלא" מקומם של אלה, אף כי איננו נעדר, הרי פוחת. שירי הזיכרון מחיי המשוררת מוסרים מקומם לשירים בהם המבט מופנה כבר אל עבר דמויות זולתה, אל דיוקנאות שונים: חלה אובייקטיביזציה, ואף תכנים אישיים או כאלה החשובים למחברת נמסרים באמצעות תמונות של זולתה. בספר השלישי , "לילה, בקר", הכולל אף תרגומים – אנו מגיעים לחכמה וגבורה, הצטללות, כשכבר החכמה שולטת ולא הרגשות, פוחת הזעם ויש התפייסות עם העולם.

נותר לנו עוד להקדיש מלים אחדות לשפה:

1) שפת השירים היא שפת היום-יום: אין לב המשוררת אל השפה המליצית או הספרותית מדי. אדרבא, כמעט כנובע מכאן וכהוכחה לכך, יש והיא משתמשת בבטויי עגה פתאומיים, המוסיפים בדרך כלל לדבריה לווית חן, תבלין של הומור, הוכחה להיותה בת הארץ, מעורה בשפה המדוברת, בדיבור ישיר. ואמנם, אין הופעות העגה מרובות, ואין בהן צרימה. הנה כמה דוגמאות לה: "עַכְשָׁו אֲנִי אִי/מְאֵשֶׁר מִמַּיִם *מַבְּסוּט* מִגַּלִּים..." (הלא, "עכשיו" עמ' 75). עוד שם, בעמ' 14, השיר "המלכים": "הַמְּלָכִים שֶׁעָלוּ וְיָרְדוּ בֵּין הַפְּרָקִים/ הָיוּ שׁוֹכְחִים וּמְבַלְבְּלִים אֲפִלּוּ/אֶת הַשּׁוֹשְׁלוֹת שֶׁל יִשְׂרָאֵל וְיַהוּדָה/שֶׁנִּכְנְסוּ אַחַת לְתוֹךְ הַשְּׁנִיָּה וְהִסְתַּבְּכוּ/ עִם *הַבְּלוּגָן וְעִם הַשַּׁלֶּם* שֶׁלָּהֶם". ועוד כיו"ב.

2) המשוררת משתמשת לא אחת בביטויים מלאי הומור. אלה על פי רוב ביטויי אושר, או, למצער, בטויי התפייסות עם המציאות והעולם. בעמ' 78 של ובצפיפות שיר חלום: "וְהָיִיתִי מֻטֶּלֶת בְּתוֹךְ עֲרֵמַת חִתּוּלִים וְתַלְתַּלִּים/שֶׁל קְלִפּוֹת תַּפּוּחִים וְהָיוּ עָלַי/*זוֹחֲלִים גְּדוֹלִים וּקְטַנִּים*/ וְהָיִיתִי רַכָּה וּמְאֻשֶּׁרֶת". קורא תמים מדי ידמה כי המדובר בזוחלים מעולם החי, ואכן, חיים המה, שהרי המדובר מסתמא בילדיה הרכים של המשוררת, ועל האושר שבאמהות.

בשיר "צלום בקר" (הלא, "שלשה שירי גבורה" עמ' 31) תוך שהמשוררת מתייחסת בלשון די בוטה וישירה, אך אף מלאת הומור אל עצמה ואל פעילות גופה, היא אומרת: "רוֹטְטִים שְׁרִירֵי הַבֹּקֶר כְּשֶׁהוּא [דְּהַיְנוּ הַבֹּקֶר] מְנַתֵּק/ אֶת *שְׁרִירַי* מֵהַמַּגְנֶט הַשָּׁחֹר שֶׁמִּתַּחַת מִזְרוֹן...". טבעיות התייחסותה לגופה מיתבלת בהומור השחור של כנוי שארית יופייה הגופני (בעיניה) כאל "שרידים", שרידי אותו יופי שהתבטא פעם בצוואר הברבור, או בשוקיים שמכנסי ספורט קצרים היו מולבשים עליהן, או גם , כמתואר בשיר בעמ' 13 של ובצפיפות, ("שיר ישן ו-12 הרהורים על יונה"): "הָיִית מַקְסִימָה/כְּשֶׁהָיוּ לָךְ רִיסִים רוֹטְטִים/וְצַוָּאר עָנוֹג וְכֵלֶךְ נחפית בְּכֶסֶף/תָּמִים". ומכיוון שקורא שורות אלה כבר יודע כי המשוררת מתייחסת לא אחת אל מעבר השנים, הנה גם התואר בו הרֵעַ מתייחס אליה ("הַרְשִׁי לִי, יְדִידְתִּי הֶעָתִיקָה [/ לְשַׁבֵּחַ אֶת יָפְיוֹ שֶׁל צַוָּאר הַבַּרְבּוּר...") זוכה לפתרונו בהבינו כי הוא תיבול סלחני ומלא הומור אל עצמה ואל שנות בגרותה המאוחרות. גם השורה שכבר צוטטה לעיל, תיאור לבושה הוא בטוי טבול בהומור: (הכוונה ל- "מִכְנְסֵי הִתְעַמְּלוּת כְּחֻלִּים נְפוּחִים [ה]*מַלְחֻמִּים* עַל יְרֵכֶיהָ" (ובצפיפות, "ורוד" עמ' 19).

3) בצער נעיר כי הוצאת כרמל אין לה המימון המתאים כדי לדאוג לבקרת הניקוד בספר – ועדות לכך בכל דף כמעט של הספרים שיצאו בהוצאתה.

עם זאת ברור שעל אף שנסינו, לא ירדנו בכל אל סוף דעת המחברת ולא מיצינו את שירתה. הן קצרה היריעה מהשתרע, ובוודאי יש עוד מה לומר ומפתחות נוספים חשובים הראויים שימצאום ועסקו בהם.