

כתב עת ים־תיכוני
נוסד 1982
המייסד והעורך: ארז ביטון

אפריל

לספירת השנים תשנ"ז

דינוס כריסטיאנופולוס

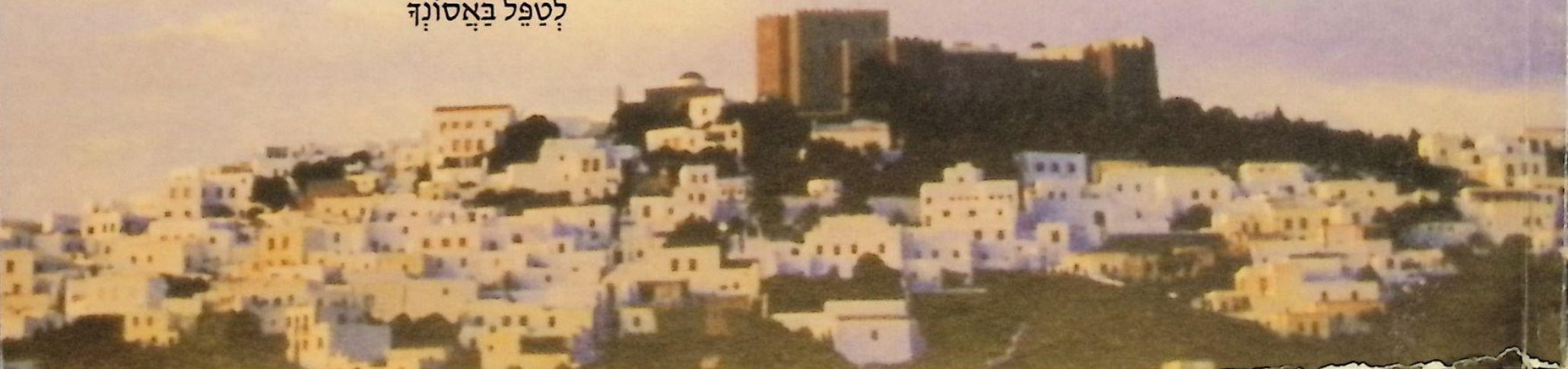
לנטש את השירה

תרגם: ארז ביטון

47

1997

לנטש את השירה
אין פרושו לבגד
ואף לא פתיחת דלת לפשרה
הנה תמו המשובות הקטנות
הנה שעת החרבון כבר כאן
אלו שלא באה בהם הקללה השלמה
צריכים לחשות עכשו
חפש לך דרכים אחרות ליאושך
לנטש את השירה אין פרושו לבגד
שלא יאשימוני בעצלות
שלא חדרתי עמק
שלא העמקתי את הסכין בתוכי עד העצם
אבל אני אדם, גם אני,
אני חש עצמי מותש
כי איזו עיפות גדולה יותר מאז
הבאה עליך מן השירה
לנטש את השירה
אין פרושו לבגד
חפש לך אמצעים אחרים
לטפל באסונך



השירה כמוזיאון ללא קהל

על שירתה של ריבה רובין, משוררת מקומית הכותבת אנגלית

יפה ברלוביץ

מוצג מוזיאוני

כְּרִיכוֹת שֶׁל שְׁלֵהי קִיץ
מְכֻסוֹת אֶת עֵינַי - סְחָבוֹת עֲבֻשׁוֹת
אֲנִי שׁוֹכְבֶת עַל כְּסֻתוֹת כְּשֶׁל פְּרוֹה
אֲנִי יוֹרֶקֶת מְשֻׁפְּתִי
בְּחֵמֶשׁ לַפְּנוֹת בְּקָר, וְחֻלְצָה
צְהָבָה עַל הַחֶבֶל
נוֹעֶצֶת פְּלָחִים מְדִיקִים שֶׁל שֶׁמֶשׁ
בְּתוֹךְ עֵינַי מִבְּעַד לְחֻקֵי הַתְּרִיס
עוֹרֵב מְקַרְקֵשׁ בְּעֵץ הָאֶקְלִיפְטוֹס.

אֲנִי מְזִיעָה כְּמוֹ אֶבֶן
נוֹטְפֶת מְלַח הָאֶבְנִים
קְרוֹם שֶׁל מְלַחַת.

בְּבֵית הַנְּכוֹת שֶׁל תְּרִדְמָתִי
מְהַלְכֶת בֵּינֹת מְשִׁי וְכִלֵי כְּסֹף
מְצֹאֶתִי אֶת בְּעָלִי
הָאִישׁ הַמֵּת מְזֶמֶן
אֱלוֹף נְעוּרֵי
הַמְּלַחֵשׁ בְּאֲזְנֵי טִיט־חֶמֶר
אֶצֶל הָעֵדִיִּים וְהַגְּלִימוֹת
חֲפְתֵי עֶצֶם הַגְּמֵל הַמְּגֻלְפִים
וְחֻתוֹל הַחֶרֶס הַמְּעֻדָן.

אֲנִי אֶתְיַשֵּׁב תְּחִתִּי וְאֶקוֹנֵן
אֲנִי אֶגְלַח אֶת גְּבוֹת עֵינַי

(תרגום: גיורא לשם)

ש אין ממסד ספרותי מתִיךְ, שידאג להכניסם למחזור התרבות שלנו. למותר לציין כי העדר דרשיח ספרותי בין היוצר הישראלי בעברית לבין היוצר הישראלי ללשוונותיו, מְרַדֵּד את הפוטנציאל לאינטראקציה רוחנית וגורר עמו רוחק תרבותי, כפי שקורה עתה עם קהילת העולים מרוסיה. קהילה זו, גם אם רכשה את

שיר זה של שלהי קיץ, שאת ישראליותו ניתן כל־כך לחוש כאן, נכתב על־ידי משוררת דוברת אנגלית. ריבה רובין חיה בתוכנו שנים רבות, ושרה את המקומיות שלנו שנים רבות, אבל אנחנו מאבדים אותה כפי שאנחנו מאבדים יוצרים אחרים בני תפוצות שונות, כיוון שהם ממשיכים לכתוב בשפתם וכיוון

כל שייכות לדרום-אפריקה, בה גדלה, נאבקה, מחתה ועזבה. ואם כי לאחר ביטול האפרטהייד ביקרה פעמים מספר, וחוג היוצרים שעמם נפגשה רואים בה אחת משלהם, ואף מצפים כי תיקח חלק ביצירת התרבות הדרום-אפריקנית החדשה, אין עוד דרך חזרה. התרבות שלה היא לא עוד התרבות האפרו-אנגלית (של אדם ומקום), אלא התרבות האנגלופונית (של שפה וצלילים).

למותר לציין, כי רק אדם שהתנתק ממולדת ומעולם לא הגיע למולדת, ימציא לו מולדות תחליפיות כאלה. ואף-על-פי-כן, נופיה הפנימיים של רובין מתפרשים בהוויה ישראלית, כש"האוניברסלי" ו"המקומי" משחקים אצלה בד בבד לצלילי האנגלית על תהודתם העברית. השיר "מוצג מוזיאוני" הוא לדעתי המחשה קונקרטיית לכך.

השיר פותח בסצנה של יקיצה בְּבוֹקֵר-סוֹף-קִיץ, המגוללת אי נוחות גופנית קשה באמצעות מטפוריקה סביבתית טיפוסית: אי נוחות של אור אֲלִים שכבר בחמש בבוקר ננעץ מבעד לחרכי התריס כ"פלחים מדויקים של שמש" (על דרך הדימוי "על הסכין" הפולח אבטיח); אי נוחות של טעם תפל בפה שיש רצון לירוק אותו כמו סמרטוט מטבח עבש; אי נוחות של עורב טרדן, המרעיש בענפי אקליפטוס יבשים; ואי נוחות של גוף מאובן שטוף זיעה. במילים אחרות, אין כאן יקיצה מלטפת הנפקחת אט אט אל בוקר רענן ומסביר פנים, אלא יקיצה מותקפת ומאוימת, שכבר מלכתחילה מְתַנָּה את האני-המתעורר אל חוסר אונים, עייפות וכבדות.

הסצנה השנייה מחזירה אותנו לזמן של טרם יקיצה, אותו מתארת רובין כמוזיאון של הָאָנִי. כלומר, זמן השינה הוא תהליך של אסתטיזציה, המעבד את החומר הנקלט בזמן הָעֵרֹת (דמויות, אירועים, חוויות) לשכיות חמדה מוזיאולוגיים, ביניהם מתנהל הָאָנִי לפגוש את מוצגי עצמו. הביקור במוזיאון של האני-הִשָּׁן, הוא לא רק עשיר במוצגים המפעימים ביופיים ובהישגיהם האמנותיים, אלא אף מציע אוסף של תרבות חומרית גבוהה אוניברסליסטית. התרבות האוריינטלית (חפתי עצם גמל) משתלבת בתרבות המערבית (כלי כסף), והקלסיקה המצרית הפרעונית (חתול חרס) בקלסיקה האירופאית היוונית (גלימות ועדיים). למותר לציין כי סביבה עילית זו, על רכות צבעיה, עמימות קולותיה (מדברים כאן בלחש) ועידון חפציה (משי, גילוף, חרס מעודן) - מצטיירת כניגוד חד לסביבה הישראלית המחוספסת והמוחצנת (שהתוודענו אליה בבית הראשון).

השפה העברית במידה זו או אחרת, פתרה לה את בעיותיה התרבותיות כך, שבשלב זה אין היא נזקקת לנו כלל. כוחה המספרי גדול דיו לתמוך ולעודד את אנשי הרוח שהגיעו עמה, אם במסגרת של הופעות וערבי קריאה ואם במסגרת של פרסום כתבי-עת וספרים. יוצא איפוא שקהילת העולים מרוסיה בונה כאן תרבות בתוך תרבות; משורריה וסופריה פונים בכתיבתם אך ורק לציבור דוברי הרוסית.

שאלת קהל-היעד היא כמובן שאלה מכריעה במעשה הספרותי של כל יוצר, ואם נזכיר רק את ז'אן פול סארטר הטוען (בספרו "ספרות מהי"), כי רק "מאמצם המשותף של הסופר והקורא הוא שיוליד את אותו חפץ שעניינו יצירת רוח", נלמד שההתנאה שהעמידה הסוציאליזציה הישראלית לגבי היוצר-הישראלי-שאינו-כותב-עברית, הולידה אנתרופולוגיה חדשה של משורר או סופר, שהורגל ליצור ללא קהל-יעד (וכמובן ללא ציפיות להיענות וגיבוי של קהל), אך גם יוצא להגן על דרך כתיבה זו. כך על כל פנים גיליתי בשיחה עם ריבה רובין.

ריבה רובין טוענת, כי הכתיבה שלה היא לצורך דיאלוג אינטימי בלבדי בינה לבין עצמה. לא תואר של משוררת ובוודאי לא הפנייה אל החוץ, מהווים לגביה דחף לאחוז בעט, אלא הערגה לצאת ולבוא בין הנופים הפנימיים שלה, בניסיון לשוחח ולתקשר אתם. שהרי החיים בעוצמתם, בדחיסותם ובמשמעותם, מתרחשים אצלה רק שם, ולו הייתה פוגשת את עצמה בסופרמרקט, לא הייתה מזהה את עצמה כלל. מעט מאוד מזהותה משתקף בחוץ, והשיר הוא למעשה הזהות האמיתית שלה. אמנם זוהי זהות סדוקה, כפי שתסביר בהמשך, אבל עם זאת - טְעוּנָה. הַטְעָנָה, זו באה לה בין השאר מזרימתה הבלתי-פוסקת של "העברית" אל העשייה השירית והלשונית שלה. החיים עם העברית (והעברית היא כמובן גם התרבות העברית), מעשירים את נופיה במרחבי קיום נוספים של חשיבה, ראייה, הבנה. רובין אינה מתרגמת את העברית לאנגלית, אלא מערה אותה משפה לשפה כמו יין. ישנו פתגם אנגלי המתאר את "היין כנוסע". העברית נוסעת אל מחוזות שירתה של רובין כמו יין. לפעמים היא נוסעת טוב, לפעמים היא נפגעת בדרך, אבל תמיד היא מגיעה, אם כי אחרת ממקורותיה.

לעומת זאת, החוויה הביוגרפית של רובין - סדוקה. אין לה שני שורשים בשתי מולדות, כפי שתיארה זאת לאה גולדברג בשירה "אורן". לו הָיָו לה שני שורשים, היא אומרת, הייתה מברכת על כך, שהרי כל שורש נוסף הוא כוח מפרה נוסף. אבל שורש ההולדת של ריבה רובין הידלדל ונסדק, והיא אינה חשה

עם זאת נרשם גם כאן זעזוע חולף, כאשר בסיסמוגראף הטיול בין שכיות החמדה, פוגשת האני-השרה את הצעיר-המת שהיה פעם בעלה. צעיר זה מנסה ללחוש באוזניה משהו, אלא שאין הוא לוחש לה דברי אהבה, אף לא מתייחס לקשר הרגשי שהיה ביניהם פעם; הוא רק מלחש לה, כמו נחש בגן-עדן תרבותי זה, את אבדנה (ובלשון המשוררת: "אלוף נעורי המלחש באוזני טיט חמר"); כלומר, אוצרות מוזיאונה על נביעתם השופעת, אינם מחוסנים גם כאן, ומאוימים להתפרק מאיכויותיהם האמנותיות כדי לחזור ולהיות חומר גלם ("טיט חמר"), אֶפְרָ שָׁב אֶל אֶפְרָו.

התפתחות בלתי צפויה זו מעוררת תדהמה: מדוע דווקא בחמדה הרוגעת הזאת בוחר אותו "מוצג מוזיאוני" (הזיכרון של בעל-נעורים) לקום על יוצרתו, אם כי הכול בהדרה נימוסית ובאיפוק אלגנטי? על מה ולמה הוא מאותת לה את הרס המוזיאון שלה, שלמעשה הוא מות השיר או התפוררות הפוטנציאל השירי? או שמא הוא מגלה לה בעצם את עצמה, ויותר נכון את פחדיה, כאשר דווקא באותה התנהלות מרוממת-רוח של סקירת אוצרותיה הפנימיים היא נחשפת לאותה חרדה מטלטלת: החרדה מעייפות שירית ללא היזון חוזר, או החרדה ללא היענות קהל המובילה, כדברי סארטר שם, "להיוואש מן היצירה"?

טלטה זו כאמור מחזירה אותנו אל התחלת השיר, אל היקיצה הקשה (שבשיר אמנם מקדימה את החלום, אבל למעשה מתארעת אחריו); וכך בדיעבד אנו מבינים מדוע היקיצה היא כה טראומטית, ומדוע האני-השֶׁרָה בִּרְרָה לה מן הנוף המקומי דווקא סימנים ספציפיים אלה (אור בוקר אלים; פרווה ללא חיה; עורב שחור; עלי אקליפטוס יבשים), כדי לִשְׁדֹר את זעזועי נופיה הפנימיים. עניין נוסף שמתבהר לנו בדיעבד הוא שהניגוד הדיאלקטי בין שתי הסצנות הוא למעשה ניגוד של המשך, ואפילו ניגוד של חיבור. שהרי מהו עיסוקה המשתמע של האני-השרה בשתי סצנות אלה, אם לא ההתמודדות בְּעָרוֹת וּבְחָלוֹם עם איום באבדן הכוח היוצר!?

ואכן, אם נשים לב, מלכתחילה נעה האני-השרה על קו התפר המטאפורי שבין החיוניות לבין האבדן: "כריכות. . . מכסות את עיני", היא מציגה את עצמה בשורה הפותחת, בשוותה את גופה המתעורר למומיה מצרית (במצרים העתיקה היו כורכים את עיני החנוט בתחבושות); ובהמשך: "אני . . . נוטפת מלח אבנים", וכמובן מלח אבנים (סַאֲלֶפְטֶר) שוב בא לְאֶשֶׁר את תחושת הקץ, כיוון שבמלח זה השתמשו כחומר לשימור הגוף

המת; ולבסוף הפגישה עם הצעיר-המת פנים אל פנים, ואותו מת על אף צעירותו גם הוא מבשר על סוף. לפיכך לא בכדי הסצנה האחרונה פורצת בשיר קינה ("אני אתיישב תְּחַתִּי ואקונן / אני אגלח את גבות עיני"), שיר שגם הוא משמש חלק בלתי נפרד מפולחן המת. כידוע, מיוחסת הקינה לאמנות המסורתית של האישה (הן בתרבות של המרחב השמי, והן בתרבות היהודית הקדומה), שהמפורסמת ביניהן היא קינת הקיץ שהייתה נהוגה בפולחן התמוז (ראה גם יחזקאל ח יד). פולחן נשי זה, המתקשר עם הקיץ כעונה מתה, עניינו קינה על מות הבן תמוז (כשמו של החודש הקיצי), שרק עם חילופי העונות ישוב ויתחיה באביב. והנה קינת הקיץ של רובין האנגלופילית, גם היא מתחברת מדעת או שלא מדעת עם הפולחן המקומי העתיק הזה: הצעיר-המת המתהלך בחדרי זכרונותיה; קינת האישה המתאבלת על אהובה / בנה / יצירתה; ומחזוריות הפולחן המבטיח כי עם חילופי העונות יקום ויתאושש גם האני-השירי.

עם זאת כדאי לזכור, כי הקינה אמנם באה לבכות ולהתאבל על הקץ, אבל בד בבד היא באה למחות ולהתריס נגדו בעצם הנוכחות היוצרת של האני-המקוֹנֵן שהוא האני-השר. בדרך זו, נראה לי, מגיבה גם רובין בהתמודדותה עם אימי מותה הפואטי. היא אמנם מגלחת את גבותיה (שוב אקט של אֵבֶל במצרים העתיקה) אבל ממשיכה לשיר. ושיר קינה זה, אם כי שֶׁר הוא על אבדן ופחד, הוא מסמן ככלות הכול חיים ויצירתיות; יצירתיות שמתריסה נגד סיוטי הקיץ - חוצה ופנימה - ומכריזה, למרות הכול, על המעשה הפואטי כנוֹכַח ופּוֹעֵל. כך שלסיום, אם נחזור אל השיחה על-אודות המשורר הישראלי ללשוונותיו וללא קהל-הייתי אומרת ששיר אַרְס־פּוּאֲטִי זה הוא אמנם צילום הרנטגן של מאבקה הנפשיים הרוחניים של ריבה רובין בסביבה הישראלית הלא-ידידותית לאדם יוצר כמותה, אבל בעת ובעונה אחת זוהי יצירה מקומית לעילא ולעילא, שהרי באופן העמדתה הדיאלקטי והמתוחכם משתמעת לא רק המוערבות והשייכות לסביבה זו, אלא כאמור החוויה הסביבתית ועיבוד סימניה לצרכיו הפואטיים של השיר ולאמירותיו הספציפיות.

ריבה רובין פרסמה חמישה ספרי שירה (חלקם הופיעו גם בתרגום עברי): "קוטלי המשוררים", "51 POEMS", "אוושות של אש", "דיאלוג", "SURFER".