

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הפקולטה למדעי הרוח והחברה

המחלקה לספרות עברית

אדם, עיר, עולם:

מסימבוליזם לאוונגרד בשירת מלכה לוקר

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך למדעי הרוח והחברה"

(M.A)

מאת:

גל זילברמן

מנחה:

ד"ר רועי גרינוולד

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הפקולטה למדעי הרוח והחברה

המחלקה לספרות עברית

אדם, עיר, עולם:

מסימבוליזם לאוונגרד בשירת מלכה לוקר

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך למדעי הרוח והחברה"

(M.A)

מאת:

גל זילברמן

מנחה:

ד"ר רועי גרינוולד

_____ **תאריך:**

_____ **חתימת הסטודנט:**

_____ **תאריך:**

_____ **חתימת המנחה:**

_____ **תאריך:**

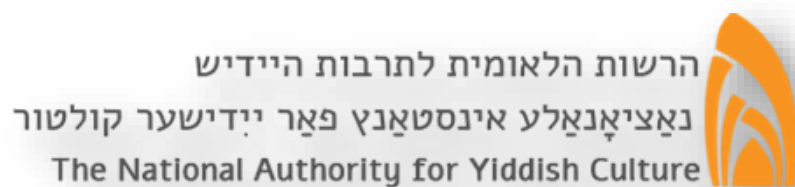
_____ **חתימת יו"ר הוועדה המחלקתית:**

מאי 2017

אדר-ניסן התשע"ז

לאבי יורם ז"ל

מחקר זה נערך בסיוע הרשות הלאומית לתרבות היידיש



תקציר המחקר

המחקר שלי עוסק במהלכים המרכזיים שהתגבשו בשירתה של משוררת היידיש המודרניסטית מלכה לוקר (1887-1990) בין השנים 1931 ל-1947, ונוגע בחלק הארי של יצירתה השירית. הפרק הראשון מוקדש לספרה הראשון – **וועלט און מענטש** [”עולם ואדם”, 1931], ועיקרו נוגע להשפעתה המגוונת של הפואטיקה הסימבוליסטית על שירתה המוקדמת ועל האופן שהשפעה זו עיצבה את שירתה המוקדמת, ובאופן ששירה זו עיצבה את הקשר שבין ה’אני’ הלירי שלה, ובין ‘העולם’. לוקר, ששנים רבות לאחר מכן תנסח בבהירות ובחדות את מחשבותיה על הסימבוליזם הצרפתי כשתפרסם מונוגרפיות ומסות על משורריו המרכזיים – ארתור רמבו, שארל בודלר ופול ורלן – תעמיד בספר שירתה הראשון והבוסרי ניסיון ראשוני להתחקות ולתרגם את הפואטיקה הזו לקהל קוראי השירה ביידיש. הפרק השני של עבודתי יעסוק ברובד נוסף של השפעת השירה הצרפתית על לוקר, כפי שהיא באה לידי ביטוי ב’שירת הערים הגדולות’ שלה בספרה השלישי **שטעט** [”ערים”, 1942]. בספר זה, כפי שאטען, ניכרת השפעתו של דמות הפלאנר (המשוטט) הבודלריאני, על דמות המשוטטת הלוקרית, כמו גם על עיצוב המרחב האורבני בשירתה. לצד בחינת השפעת דמות המשוטט, אבחן גם כיצד מעמידה המשוררת קול מובחן וייחודי, המדגיש הן את הרקע היהודי שלה והן את קולה הנשי – וכיצד היא נוטעת קול תוך התכתבות עם דמות המשוטט. הקורפוס שאשתמש בו בפרק זה הוא מחזור השירים ‘פאריז’. בעוד חלקו הראשון של הפרק השני ממשיך במידת מה את רוחו של הפרק הראשון – בחינת עיצוב דמות המשוטטת של לוקר במרחב אורבני מדומיין, בעקבות בודלר – סיומו, הנוגע במעבר מהמרחב המדומיין למרחב המציאותי של פריז תחת הכיבוש הנאצי מתכתב באופן ישיר עם הפרק האחרון שלי עבודתי. בפרק זה אדון כיצד בספרה הרביעי **די וועלט איז אן א היטער** [”העולם ללא שומר”, 1947], ניתקת לוקר מן המשוררים שעיצבו את שירתה, ועברה לכתוב שירה אוונגרדיסטית בצל מלחמת העולם השנייה. בפרק זה אטען כי סגנונו הקולאזי של הספר מתכתב עם תמת העומק שלו – ‘האדם הנעדר’. במובן זה, שירת לוקר היא דוגמא מובהקת ליחסים ההדוקים שבין תוכן וצורה בשירת היידיש במחצית הראשונה של המאה ה-20. שירתה, שהחלה בהשפעה סימבוליסטית מובהקת – השפעה שעיצבה את האופן שבו המשוררת כתבה על היחסים המורכבים שבין ‘האדם המודרני’ ו’העולם’, הסתיימה כאשר ניתקה עצמה מן הסגנון המודרני בן המאה ה-19, ולאור מלחמת העולם השנייה פנתה לכתוב על ‘עולם חסר אדם’ בכלים מודרניסטיים בני המאה ה-20.

תוכן עניינים

7.....	פרק ראשון 'וועלט און מענטש': משוררת יידיש בעקבות הסימבוליזם הצרפתי.....
10.....	"אינקארנאציע פֿון וועלטן": ההתגלות המיסטית והיצר הקדמון.....
20.....	"רוישן קאָלירן": בעקבות ה'זיקות' לבודלר.....
29.....	פרק שני 'שטעט': דמות המשוטטת בשירת הערים הגדולות.....
33.....	פריז של מעלה: המיתי, האירוטי והנסתר – המשוטטת והמרחב האורבני המדומיין.....
45.....	פריז של מטה: הקינה על פריז תחת הכיבוש הנאצי.....
48.....	פרק שלישי 'די וועלט איז אַן א היטער': שירת קולאז' בזמן מלחמה.....
58.....	"קיינער לייענט ניט": האדם כ'מקור הנעדר'.....
68.....	"נייעס, נייעס": קולאז' של פרגמנטים חדשותיים.....
74.....	סיכום ומסקנות.....
76.....	ביבליוגראפיה.....

'וועלט און מענטש': משוררת יידיש בעקבות הסימבוליזם הצרפתי

הופעתה הראשונה של מלכה לוקר בשמי ספרות היידיש הייתה הפתעה. בעוד משוררים אחרים נהגו לפרסם שירים בכתבי-עת ספרותיים ובעיתונות היומית - לעיתים במשך שנים רבות - טרם הוצאת ספרם הראשון, ספר הביכורים של לוקר **וועלט און מענטש** ("עולם ואדם", 1931) הופיע כמעט יש מאין¹. הפתעה נוספת נטועה בעובדה שהחלה לכתוב שירים רק שנתיים קודם לכן, בגיל ארבעים ושתיים, בעקבות התכתבות עם חבר לעט שטען שמכתביה "מלאים שירה" ושעליה להתחיל לכתוב יומן². כך, בגיל יחסית מאוחר, הפכה לוקר מקוראת נלהבת של ספרות יידיש, גרמנית, צרפתית ופולנית³, למשוררת המקדישה את מרבית זמנה לכתבת שירה. מבקר הספרות חיים ליברמן, שכתב את ההקדמה לספר, טען שהופעת המשוררת, כמו משום-מקום, היא "ווי אַ נס, אַ דאָרטיגן בוים אַרויסגעשפרונגען פון דער ערד" [כמו נס, עץ מוגמר שצץ מהאדמה]⁴. אם להמשיך את הדימוי של ליברמן, כמו כל נס או התגלות פלאית, גם ספר הביכורים של לוקר הלך בגדולות: הוא מכיל מעל ל-300 עמודי שירה ומחולק לתשעה שערים שמעידים על מנעד תמאטי רחב - וייסע זייד ("משי לבן"), וועלט און מענטש ("עולם ואדם"), טאָג און נאַכט ("יום ולילה"), געצייטן ("תקופות השנה"), ים און ווינט ("ים ורוח"), בלומען ("פרחים"), ווענוס ("ונוס"), ווערק און קאַמף ("עבודה ומאבק") וניו-יאָרק. המגוון התמאטי וכמות השירים הרבה מלמדים כי ספרה הראשון של לוקר מתאפיין בהתנסות ראשונית וחיפוש של המשוררת אחר קולה הפואטי – קול שעדיין לא מובחן ומגובש. לא בכדי השווה ליברמן את שירתה להתפרצות געשית המטיחה בקורא אלמנטים שונים, חומריים ואווריריים, קונקרטיים ואבסטרקטיים, ארציים ופלאיים, בערבוביה מסחררת:

מענטשן, שטעט, גלעטשערס, געפילן, ים'ען, אורצייטן, רוי-אינסטינקטן און שפיץ
געדאַנקן, ווענוס און אַמניבוסן, כאַאָס און געאמעטריע, מאַשינען, נשמה יאהווע און
דיאַניסוס, לייב, ווייטאגן און געביידן, זייד און שיקזאַל, בערג און בענקשאַפטן - אלץ
אַנגעוואָרפן, אַנגעשליידערט ווי אויף עפיס אַ גרויסן, הערליכן, בלענדדיגן נאַטור-יריד

¹ התייעוד היחיד שמצאתי לפרסום בכתב-עת או עיתון טרם הוצאת הספר הוא השיר **האַריזאַנטן** ("אופקים") שפורסם ב-1930 בכתב העת הספרותי דער אויפקום שיצא לאור בניו-יורק.

² לוקר, ברל: "מקיטוב עד ירושלים", 153

³ שם, 152

⁴ ליברמן, חיים. פארווארט, **וועלט און מענטש**, VII

[״אנשים, ערים, קרחונים, הרגשות, ימים, ימי-בראשית, יצרים פרימיטיביים ורעיונות עלילתיים, ונוס ואומניבוס, תוהו-ובוהו וגיאומטריה, מכונות, נשמה, יהווה ודיוניסוס, גוף, כאבים ובניינים, משי וגורל, הרים וגעגועים – כל זה מעורבב כמו ביריד הטבע הגדול, הנהדר״]⁵

ריבוי הנושאים שבהם היא מבקשת לגעת ב״עולם ואדם״ אין לשייך רק לאותה נביעה פלאית שליברמן הציג. לסביבתה הספרותית של לוקר יש יד ורגל בפתיחות התמאטית שמאפיינת ספר ביכורים זה. התהוותה של לוקר כמשוררת התרחשה בניו-יורק, בשלהי שנות העשרים ולכן, בחירתה לפרסם ספר שיש בו ריבוי גדול כל כך של תימות נשענת במידת מה על הנורמות שהתבססו בסביבתה הספרותית המידית – בעיקר על החידושים שהציע הזרם האינטרוספקטיבי שהפך, מראשית שנות העשרים, לכוח דומיננטי בשירת היידיש בארצות-הברית. תנועת ה׳אינזיד׳ (״בתוך עצמך״), בהנהגת המשוררים אהרן גלאַנץ ליליס, יעקב גלאטשטיין ונ.ב. מינקוב, ביקשה, בין היתר, להשתחרר ממה שנתפס כשירה אישית ואינטימית, להתיר את השיר היידי הלירי מנושאים ׳יהודיים׳ בלבד ולאפשר ביטוי לכל הנושאים המגוונים של החיים המודרניים.⁶ ספרה הראשון של לוקר מושפע מהפתיחות התמאטית שהנחילו האינזיכיסטים. יש לציין שאפילו, ב״עולם ואדם״ יש רוחב יריעה שאף אחד ממשוררי ה׳אינזיד׳ הרשה לעצמו. זאת ניתן לשייך לבוסריות והקול הפואטי הלא מובחן של לוקר בתחילת דרכה.

עם זאת, יש להבדיל בין התימטיקה לבין הפואטיקה ככל שהדברים אמורים בקבוצה האינזיכיסטית. לוקר לא הושפעה מהפואטיקה של קבוצה מודרניסטית זו. הדרישה האינטרוספקטיבית לחדור לתוך ״עצמך״ ולהפוך את השיר לבבואה של עולם מופנם, לעתים מסוכסך, הלכה יד ביד, עם ׳אני דובר׳ מודרני, מתוחכם, עדין – איש העיר הגדולה, הרואה בשיר שיקוף קלידוסקופי של עולמו הפנימי.⁷ לוקר מציגה ׳אני׳ הפוך בתכלית: היא שואפת לראות במפגש שבין ׳אדם׳ ו׳עולם׳ דווקא את רגע ההתגלות הבלתי-מעובד, הבראשיתי, הפרימיטיבי והקדמון. ה׳אני׳ שלה, במובן זה, אינו מורכב ופסיכולוגיסטי כמו אצל האינזיכיסטים או

⁵ שם, VIII; נלקח מתורגם מההקדמה לספר **מלכה לוקר – שירים מהדורה הדו-לשונית** (עמ׳ 11) עם הוספות ושינויים קלים שלי, ג.ז.

⁶ בפסקת מפתח במניפסט של תנועת ה׳אינזיד׳ הם כותבים: ״לגבינו הכל ׳אישי׳. מלחמות ומהפכות, פוגרומים ביהודים ותנועת הפועלים, הפרוטסטאניזם ובודהה, בית הספר היהודי והצלב, הבחירות לראשות-העיר ואיסור על לשוננו: כל אלה יכולים לנגוע או שלא לנגוע לנו, כשם שנוגעת או אינה נוגעת לנו אשה בלונדינית או אי-השקט שבתוכנו. במקרה הראשון אנחנו כותבים שיר, במקרה השני אנחנו שותקים. בכל מקרה אנחנו שרים את עצמנו, כי כל אלה קיימים רק במידה שהם קיימים בתוכנו, במידה שהם נתפשים אינטרוספקטיבית״ (מתוך: הרשב, בנימין: **מניפסטים של מודרניזם**, 183

⁷ הרשב, בנימין: **התרבות האחרת: יידיש והשיח היהודי**, ירושלים, כרמל, תשס״ו, 192-193

האקספרסיוניסטים בני זמנה⁸ - יש בו מן 'הפשטות' הילדותית, הסקרנית, המבקשת לגלות בכל אלמנט – מהרוח הקלה ביותר, דרך השמש והירח, ועד הבניינים והאספלט – את השער המוביל אל הוויה בראשיתית, מיסטית ונסתרת. 'האני' הדובר שלה חסר את 'המודעות העצמית' אירונית שאפיינה משוררים כמו גלטשטיין המוקדם וליילס⁹ או את העידון והאיפוק של האימגייזיסטים האנגלו-אמריקאים שהשפיעו עליהם; היא מבקשת לשאוף אל חוויה "בלתי מודעת", בלתי מעובדת, השלובה ברצון קמאי לגעת, להריח, לשמוע ולראות הכול – לעיתים עד לכדי אקסטאזה חושית, חושנית ונעלה. במובן זה - ולמרות שהיא ניחנת ברגישויות מודרניסטיות שבאות לכדי ביטוי בספר - מרכז הכובד הפואטי שלה לא שואב מהמודרניזם היידי-אמריקאי או מן האוונגרד האירופי - אלא דווקא, כפי שאנסה להוכיח בחלקו הראשון של פרק זה, מהסימבוליזם הצרפתי בן המאה התשע-עשרה¹⁰. על מנת לעשות כן, אבקש לקרוא במספר שירי "עולם ואדם" על-פי מאפייני השירה הסימבוליסטית הצרפתית, ביניהם: השיר הסימבוליסטי כמתאר רגעי התגלות מיסטיים; סתירה וטשטוש של המציאות הנמסרת; שילוב בין מציאות קרובה ויסודות פנטסטיים; שילוב של החושני והספיריטואלי; עומס פיגורטיבי ולשון מוסיקלית סוגסטיבית¹¹. בתוך כך, אבחן את השפעתם של מנסחי הסימבוליזם המוקדמים – ארתור רמבו ושארל בודלר - על שירי "עולם ואדם". לצורך כך, אשזור דברים שכתבה לוקר על משוררים אלה מתוך המונוגרפיות שכתבה עליהם ביידיש שנים רבות מאוחר יותר.¹² מחשבותיה של לוקר על השירה הסימבוליסטית יעזרו לנו להאיר אור על האופן שהבינה שירה זו ועל הדרך שאימצה את קווי המתאר שלה ו'תרגמה' אותם לקורא שירת היידיש.

⁸ שם, שם

⁹ **היומן השירי של א. ליילס 'פאביוס לינד' (1937) הוא דוגמא** לפרסונה שירית אורבאנית, מתוחכמת, מודעת, פסימיסטית ומבודדת של אינזיכיסט מובהק.

¹⁰ את מרכזיות המבע הסימבוליסטי בספרה ניתן לראות גם בבחירת שמו של הספר "עולם ואדם", שנלקח ממחזור השירים בעל שם דומה ובו מתגלה - לעומת מחזורי שירים אחרים בספר - השפעה סימבוליסטית מכרעת.

¹¹ בר-יוסף, חמוטל: **סימבוליזם בשירה המודרנית**, 41-44

¹² ספרי העיון לפי סדר הופעתם: **זשאן ארתור ראמבא**, 1950; **שארל באדלער**, 1970; **פאל ווערלען**, 1976

”אינקאַרנאַציע פֿון וועלטן” : ההתגלות המיסטית והיצר הקדמון

אחד מהמאפיינים שמייחדים את השיר הסימבוליסטי הוא עיסוקו הרב ברגעי התגלות של אמיתות אבסטרקטיות ונצחיות כמו המוות, האהבה, נוכחות האל והאומנות, וכן בממד המיסטי והמסתורי שעוטף חזיונות אלה.¹³ הסימבוליסטים בנו תמונות פיגורטיביות עשירות שמציגות מציאות מטושטשת, לא-ברורה, שבה רשמי החושים מקבלים אופי רוחני נעלה. בקובץ הפרוזה השירית של ארתור רמבו, 'אילומינציות', נתקל הדובר במסעו בחזיונות פלאיים, מלאי צבע ופרדוקס :

”הנה אל מול עינינו נפתח מעין טנא ההופך את התהום ועומקה לפריחת מעמקים כחולה ;
”על כסא-זהוב – בין חבלי המשי, המלמלות האפורות, הקטיפות הוורודות ודסקיות
הבדולח המתכהות בשמש כמו הברוזה – אני רואה אצבעונית נפתחת על שטיח שזור
כסף עם עיניים ושפע שיער ; אבני חן ניבטו אלי וכנפיים דאו בלי רעש.”¹⁴

בכותבה על ה'אילומינציות' של רמבו, לוקר משווה בין עמדת הדובר היוצא אל המסע הסמלי בשירים לבין יודעי חכמת-הנסתר – שניהם, היא אומרת, הם בחזקת חוזים 'הרואים' את שמעבר לממשות ומשתמשים בערך האידאי של המוחשי על מנת לגלות את הנסתר. למדרגה זו, היא טוענת, ביקש רמבו להביא את הפרוזה השירית שלו.¹⁵ בהמשך הדברים היא משווה בין החוויה המיסטית היהודית ובין ההליכה בדרך ה'אילומינציות', המושפעת מתורת המיסטיקה של המזרח :

”[רמבו] חותר להשגת תורת-הסוד של המזרח, על מנת להגיע 'האיחוד' [...] לפי 'הזוהר' הנשמה יורדת לארץ כדי להראות כוחותיה ופעולותיה בזה העולם. היא חייבת לפלס לה נתיב, תוך התבוננות בתוך עצמה ; ואז אורה מאיר ונאחז בגוף ומהדר ומרומם את כל המעשים שבחיים, אשר לתוכם נקלעה על-פי הגורל. רק אז בכוחה של הנשמה להכיר את שורשה שלה. הזדככות החיים מביאה את האדם לידי מגע הרמוני עם העולם האלוהי. מי שיוצא מכור-ההיתוך של הזיכוך, נעשה הוא גופו יוצר, שותף היצירה לאלוהים ויצוריו.”

השאיפה להיות 'גוף יוצר' – מעין כלי הנושא בתוכו את היקום, את השלמות ההרמונית של העולמות העליונים והנשמה – ניכרת בעמדת הדוברת במספר לא מועט של שירי "עולם ואדם".

¹³ בר-יוסף, חמוטל : סימבוליזם בשירה המודרנית, 41
¹⁴ רמבו, ארתור : 177, 179 (בתרגום משה בן-שאול)
¹⁵ לוקר, מלכה : ז'אן ארתור רמבו, 70-71

אין זו כמיהה דתית-מיסטית, המבקשת להתאחד עם אלוהות יהודית או אחרת, אלא נקודת מוצא פואטית-סימבוליסטית, הרואה את תפקידו של המשורר כ'יוצר עולמות', הנושא בתוכו את הקשר הבלתי מתווך שבין הטרנסנדנטי לארצי ומבקש לתעל 'שלמות' זאת לשירתו. שאיפה זו מתבטאת מבחינה פיגורטיבית, בשימוש התכוף בסמל, והן בממד הפרוזודי בבחינת העברת הצליל המדויק של תחושות, צבעים ורשמי חושים. דוגמה מובהקת לכך ניתן לראות בפתיחת השיר 'אלע וועלטן שיטן אוצרות...' [כל העולמות מרעיפים אוצרות]¹⁶:

פֿל העולמות מרעיפים אוצרות/ שוֹטְחִים אוֹתָם הישר לְרַגְלִי אֶהְבֶּה, אור וְכָל כחול, / הַיָּם טווה פֿסֶף/ לְדַלְתֵי... // צְלִילֵי הַסְפָּרוֹת, הַדִּים קסומים/ לִי כָּלֵם שְׁרִים שְׁיָרָה, / רוחות נושאות סוד וכישוף/ מְפִנּוֹת רחוקות/ רק לִי.../הַשְּׁמֶשׁ שָׁרָה דְבָרֵי בְּרָכָה משמשות-אַחֲיוֹת/ וְזֶהְבָּה שלה פֿלוֹ בשבילי...

[אלע וועלטן שיטן אוצרות/ פֿלאַךְ צו מיינע פיס/ ליבע, ליכט און אלע בלויען, דער ים שפינט זילבער/ פאר מייין טיר... // ספערן טענער, צויבער קלאנגען/ זינגען אלע פאר מיר שירה, / ווינטן טראגן סוד און כישוף/ פון ווייטסטע ווינקלען/ נאָר פֿאַר מיר... / די זון זינגט גרוס פון שוועסטער-זונען/ איר אייגן גאָלד איז אַלץ פֿאַר מיר...]

הבית הראשון בשיר נפתח בטון הצהרתי ומלא פאתוס שמעמיד את הדוברת במרכזה של התגלות מיסטית-קוסמית. בשורה השלישית אנו למדים כי האוצרות שהעולמות מרעיפים¹⁷ לפתחה הן אהבה, אור וכל גווני הצבע הכחול. אין זו אהבה במובנה הרומנטי אלא מושג האהבה האידאי, המיסטי.¹⁸ על כן, האוצרות הן שילוב שבין האידאי, המופשט והנקלט בחושים. הצבע הכחול ידוע

¹⁶ מלכה לוקר – שירים, מהדורה דו-לשונית, 44-45 (תרגום: בני מר, [מלבד שינויים קלים שלי בשורות 3-4, 6-8, 10-11])

¹⁷ המילה 'שיטן' גם יכולה להיתרגם ל-'מפזרים'

¹⁸ בפרק שלוקר מקדישה לימדבריות האהבה של רמבו היא כותבת: "אם אלוהים הוא הכול ובכול מקום, צריך היה לברוא את האדם בצלמו. שכן צלם-אלוהים כולל את הייחוד, את השלימות, את המוחלט. אהבה מאחדת את המדרגות העמוקות ביותר והגבוהות ביותר. אהבה מעלה את המדרגות העמוקות ביותר אל הדרגה העליונה, הנשגבה, שם כולם מאוחדים. זוהי האחדות שלי ושלך. זהו יסוד הארוס."

משיריו של רמבו כסמל להוויה נעלה ואקסטטית.¹⁹ בשיר זה, כמו בשירים אחרים בספר, הצבע הכחול מסמל אידיאל מיסטי שהדוברת כמהה אליו. האידיאלי (אהבה) והמוחשי (אור וכחול) לא רק נקשרים זה בזה על דרך הסמיכות הציורית, אלא אף מתורגמים לתחום הפרוזודי; האליטרציה 'ליבע, ליכט און אַלע בלויען' יוצרת סמיכות מצלולית הקושרת בין האלמנטים המופרדים. בחזרה על האות ל' יש גם צליליות הממחישה את ההוויה האוורירית והנשגבה הנגלית לדוברת. חווית ההתגלות מתחזקת בהמשך כאשר היא נתפסת בחוש השמיעה, בקולות הספרות ובהדים הפלאיים.

השימוש במושג היהודי-קבלי 'ספרות' מעניין בהקשר לחוויה הסימבוליסטית המיסטית כפי שבאה לידי ביטוי אצל רמבו, למשל. במסה שכתבה עליו לוקר היא מאבחנת כי רצונו העז של המשורר הצעיר "לפרוץ את מעגלי" המציאות המטריאלית ולעלות "אל המדרגה, ששם התודעה והחושים יהיו המפרנסים היחידים של כוח-היצירה של הרוח"²⁰, ולהגיע בסופה אל ה'איחוד הטהור', המיסטי, הוא שאב מתורת הסוד של המזרח והן מן האלילות היוונית. אצל לוקר ניתן לזהות כי תיאור החוויה המיסטית משלב בין טרמינולוגיה סימבוליסטית - סמליות הצבע הכחול, למשל - לבין מונח מתורת הסוד היהודית - הספרות. "ר' משה קורדוברו" היא מציינת בכותבה על ה'אילומינציות', "אמר, כי אלוהים הוא ידפוס כל הנמצאים כולם והם בו במציאות דק ונבחר", וכי שלוש הספרות הראשונות יש לתפסן כדבר אחד מיוחד, והן: הדעת (כתר), היודע (חכמה) והידוע (בינה). ידיעת הבורא שונה מידיעת הנבראים. הללו יודעים הדברים בידיעה שחוץ מהם ואילו הבורא [...] יודע ומכיר מתוך עצמו את כל הנמצאים המשתלשלים ממנו ומן הספירות בשלשלת האצילות. רמבו אמר כי לא נכון להגיד: 'אני חושב', חייבים להגיד: 'חושבים אותי'."

במילים אחרות, על מנת להגיע לדרגה של מיסטיקן או חוזה חייב המשורר לראות עצמו כמי שנמצא במרכז ההוויה הפלאית, כמי שהממד המיסטי בחר להתגלות מולו. אצל הדוברת אספקט זה מודגש ביתר שאת. עוצמתה של חווית ההתגלות מומחשת כאן ביחס האקטיבי של הממד המיסטי כלפי הדוברת: אין צלילי הספרות או ההדים הקסומים נשמעים על-ידה - יש כאן התכוונות של העולמות העליונים לשיר אל הדוברת ולשוות לה מעמד של יחידה ומובחרת. הביטוי לכך ניתן בשורות "פאַר מיינע פיס" [לרגלין] // "פאַר מיין טיר" [לפני דלתי] // "נאַר פאַר מיר" [רק לי] ו-"אַלץ פאַר מיר" [הכול בשבילי] המדגישים כי השפע שמופיע ברגע ההתגלות ניתן כולו

¹⁹ "מקום אשר לפתע נעטף כחול נשגב/ ומקצבים זורמים לאט מנצנצים כלהבה/ עזים מאלכוהול ונפלאים מכל עוגב, בוראים את ארגמן האהבה הכואבה!" ("האוניה השיכורה", 65) שם, ²⁰ 51

לדוברת, כמי שנבחרה. כמו בשירה הסימבוליסטית, חווית ההתגלות מתעצבת כאן כזכות של יחידי סגולה; בודדים המצליחים לגלות מבעד למציאות הממשית את העולמות הטרנסנדנטיים.²¹ התשתית כאן היא הבריאה; מעין שאיפה למיצוי ההוויה בראשיתית, היולית. נפרשת מולנו, למעשה, שעת ההתגלות של ה'אני' הלירי – החד-פעמיות של התגלות ה'עולמות'. לעומת חווית הגילוי אצל רמבו, שדרשה ממנו לצאת אל מסע ה'אילומנציות' הגילוי המיסטי מתרחש לפתחה של הדוברת. ניתן אף לומר כי ההתרשמות החושית, מלאת הפאתוס, נשענת על איזו כניעה ל'יסוד' המיסטי, לסמלים המתגעשים ומכסים את שורש הקיום שאליו עורגת הדוברת. כניעה זו, הופכת את ה'אני-השר למעין כלי שדרכו עוברת החוויה המיסטית מהרובד המופשט אל הרובד החושי, הקרוב – היא חשה את הרוחות נושאות הסוד, רואה את האור ושומעת את צלילי הספרות וכן את שירת השמש. הממד המיסטי מכוון לחלוטין כלפי הדוברת ששואבת את הווייתו בעוצמה עזה. בהמשך השיר ניתן לראות שעזות החוויה אף הופכת אקסטטית:

אָני פּוֹתַחַת תְּרִיסִים, / אֶת כָּל הָעֵינִים, / דָּלֶת וְשַׁעַר / כְּבֶר פְּתוּחִים / בְּחֶסֶד מֵרַעִיפִים,
 דָּם לְבֵי בּוֹעֵר / בְּלֶהֱבוֹת כְּחוֹלוֹת, / רַעֲבוּנֵי בּוֹעֵר, / פְּרָאֵי קְדוֹשׁ / גְּעֻגוּעַ לוֹהֵט שֶׁל דוֹר שְׁלָם...//
 כָּל אֶבֶר בּוֹעֵר בְּנֶפֶד, / קְרָבִים – שְׂרוּפִים עַד שְׁחָר...

[איך עפן לאָדן, / אַלע אויגן, / טיר און טויער / זיינען אַפֿן / שיט זיך גנאָד / מיין האַרץ-בלוט ברענט / אין בלויע פֿלאַמען, / מיין הונגער ברענט, / א הייליג ווילדער / בענקשאַפֿט גליט פון אַ גאַנצן דור...//
 גלידער ברענען איינציגווייז, / אינגעווייז – פֿאַרברענט אויף שוואַרץ]

לא רק החושים נענים לחוויה המיסטית: יצירת האנלוגיה בין פתיחת התריסים, השער והדלת ובין העיניים מרמזת כי גם האובייקטים הקרובים לדוברת משחקים תפקיד מטונימי בקירוב החסד הקוסמי, המופשט. כך, ובדומה לסימבוליסטים, לוקר משווה למציאות החיצונית אופי ריאליסטי למחצה תוך שילוב בין יסודות פנטסטיים ליסודות מן המציאות הקרובה.²² השילוב שבין הפנטסטי לממשי עוזר בטשטוש המרחק שבין המיסטי והאידיאלי לבין הפיזי והקרוב. בשלב זה אנו עוברים מתיאור פלאי של המציאות החיצונית לתיאור של הרגשה פנימית. הצבע הכחול, שבתחילת השיר נקשר אל מושג "האהבה" האידיאלי והמיסטי, שיש לשאוף להתאחד עמו,²³ מסמל כאן את הארוס הבוער, הפנימי, של המשוררת אל העולמות העליונים. היא מאפיינת הרגשה

²¹ בר-יוסף, חמוטל: סימבוליזם בשירה המודרנית, 42-41

²² בר יוסף, חמוטל, 42

²³ "אהבה", כותבת לוקר במונוגרפיה על רמבו, "אינה אלא מדרגה שלמעלה מן היראה, אבל באהבה טמון יסוד של יחוד. אהבה מעלה את הכול אל אותה אהבה מדרגה עליונה, שרק בה בלבד

כ"רעב פנימי, פראי וקדוש". השילוב הפרדוקסלי שבין הפראי לקדוש הוא דוגמה יפה לאחדות הניגודים האופיינית לשירה הסימבוליסטית. משוררים כמו בודלר ורמבו ביקשו לאחד בין רשמים או פרטים שעל פני השטח נדמו מנוגדים: שילוב בין הנתעב לנשגב, בין גבריות לנשיות, בין צבעים שהקונוטציות הסמליות שלהן ניגודיות או בין האלוהי והחייתי.²⁴ תפקידה של אחדות ניגודים זו לשוות למציאות הנמסרת נופך פרדוקסלי ומיסטי שבו הלא-הגיוני יכול להתממש.²⁵ הבערה הפנימית בדמה, המסמלת את ערגתה אל הטרנסנדנטי, משווה לדמותה רצון עז לחזור אל איזו הוויה פרימיטיבית ובלתי מודעת.²⁶ כמיהה זו מומחשת, שוב, לא רק על דרך המבע הפיגורטיבי אלא ניתן לה גם דגש הצלילי. אם ה-"ליבע, ליכט און אלע בלוען" בחלקו הראשון של השיר, קשרו בין הצבע הכחול לאידיאת האהבה, בעזרת החזרה על האות ל', הדגש על האות ב' באליטרציה "מיין הארץ בלוט ברענט אין בלוע פלאמען", משווים לצבע הכחול גוון של תשוקה קמאית ואקסטטית. בכותבה על 'האוניה השיכורה' של רמבו, הפואמה המבטאת יותר מכל מצב קיומי קיצוני ואקסטטי של טביעה והיסחפות במראות סמליים, היא מציינת כי

"בשיר זה, העובר על גדותיו כזרם עז וחופשי, הוא מנבא את גורלו העתידי: לחוש את הכול, לראות את הכול, למצות את הכול, לחקור את הכול ולפענח... לקראת הבלתי-מודע, לקראת הבלתי-נראה, לקראת הבלתי-מפורש בשם, למקום שמושכו יצר הדעת שלו, הפראי והלוהט..."

בשירנו, מומחש ביתר שאת אותו מניע יצרי וחייתי שמושך את הדוברת אלי הממד המיסטי. תשוקתה של הדוברת כה עזה ואקסטטית, קרובה ומוחשית, עד אשר היא מכלה את קרביה. שלושה מאפיינים בסיסיים אופייניים לחוויה המיסטית: מראות ורשמים מוחשיים שמסמלים את עולם הקדושה, התאחדות עם קדושה ואקסטזה.²⁷ בשירנו, ניתן לראות כי מאפיינים אלה

יכול הכול להגיע לידי איחוד. במדרגות הרוחניות הגבוהות יש ספירות, שבהן האהבה שוכנת..." (לוקר, מלכה: 74)

²⁴ מספר דוגמאות: "האם תדעו כי שם פגעו בי שוניות כה מופלאות, פרחים שזורים בהן, עיני פנתר ועור אדם" (רמבו, "האוניה השיכורה", 66); "בתהום האפלולי של סוד אחדות שחור, עצום כמו הלילה או כמו האור" ("הענויות", צור, 1988: 48); "מבעד לזכוכית שניחוחות זהב צרבה, בעד שמשה קבועה שבה החושך עוד קבוע" (מלארמה, "מנחת השיר", דורי מנור, מס' עמ) ²⁵ בר-יוסף, חמוטל, 43

²⁶ מספר דוגמאות נוספות משירים מתוך "וועלט און מענטש": "מיינע ווארצלען טיף פארפלאנצטע, אין די נעכטענס פון דער וועלט" ["שורשיי נטועים עמוק באתמולי העולם", 48-49]; "מיר ווערן שטיל אנטריגען/ אין וועג פון געווען ["חרש אנו כך עורקים/ אל דרכיו של העבר..."] 56-57]; "און אלץ איז פאראן, ווי זיכער ס'באגערט אונזער בלוט... / און אלץ איז אומנעדליך, ווי אומנעדליך די צאל פון פארלאנגען" [והכל קיים/ כשם שדמנו משתוקק לבטח... / והכל אינסופי/ כאינסוף למספר כיסופינו", 62-63]

²⁷ בר יוסף, חמוטל: "מיסטיקה בשירה העברית המודרנית", 85

שזורים זה בזה וגם באים לידי ביטוי בסמליות שנושאים הצבעים. ראשית, הממד המיסטי נגלה לדוברת על-ידי רשמים חושיים – שמיעת צלילי הספרות, הרוחות הנוגעות בגופה והאור הקסום הנגלה מול עיניה. מתווספים לכך הצבעים כחול כסף וזהב, שמעבר לכך שהם מאפיינים את צבעי הנוף (שמייים, ים ושמש בהתאמה), הם נושאים בחובם מטען סמלי טרנסנדנטי ופלאי של אותם "עולמות" המוזכרים בתחילת השיר. כשהכחול מצטרף בהמשך לתיאור הפנימי של התשוקה, הוא יוצר אחדות סמלית בין האידיאלי והמופשט לתשוקה הפנימית, הפראית. עם זאת, הדוברת לא יכולה להכיל את עוצמת החוויה – הבערה הפנימית מכלה את קרביה "הנשרפים עד שחור". נוצר כאן אפוא מהלך סמלי – כשהכחול האידיאלי חודר פנימה, ומסמל את להט תשוקתה, הוא שורף את איבריה עד כלות.

בלשונה של לוקר מהדהד השילוב שבין לשון סימבוליסטית ללשון הקבלית. תפקידה של לשון משולבת זו לחשוף את קהל קוראי השירה בידיש לפואטיקה שכמעט ולא היו חשופים לה – השימוש בטרמינולוגיה קבלית אפוא, עוזר 'לתרגם' את הסימבוליזם הצרפתי ולקרוב אותו לפתחם. בעוד שפע המראות והצבעים מתקבל בריגוש ותחושה כי הדוברת נבחרה להיחשף אליהם, הסערה הפנימית שיוצרת החוויה שבעקבות גילוי הסוד מכלה אותה. זהו, למעשה, התשלום הכבד של מי שנחשף יתר על המידה. לאחר שעת ההתגלות הכוזבת, הפיכחון וההססנות עולה פתאום על פני השטח, והדוברת מבינה כי היא עצמה רחוקה מאוד מגילוי הסוד:

ווען קומט נאַכט	מְתִי בּוֹא הַלַּיְלָה?
און נאַסער טוי?	וְהַטֵּל הַלַּח?
וואו איז נאַכט אין טונקעלע שאַלן?	אַיפֿה הַלַּיְלָה וְצִעִיפוּ הָאָפֶל?
וואו שטערן נאַנטע	הֵיכֵן פּוֹכְבִים קְרוֹבִים
זילבער-בלוי, וואו די שארף	פֶּסּוּפִים-פֶּחְלִים, הֵיכֵן הוּא הַחֹד
פון זילבערסערפ...?	שֶׁל חֶרְמֵשׁ הַכֶּסֶף...? ²⁸

²⁸ בתרגום בני מר, 46-47, מלבד שינויים שלי בשורות 1, 4, 6

כעת, משאבדה תחושת האקסטזה והדוברת 'נכוותה' מאוצרותיו של העולם הנסתר, מן האור האלוהי, היא מבקשת דווקא את ההפך. היא מבקשת לעצמה דווקא את הכחול-כסוף שאינו יכול לבעור, שיש בו מן הריחוק והביטחון. יותר מכך: היא אינה יכולה לעמוד בריבוי, בשפע שתוקף את חושיה. ההיחשפות אל הריבוי המתעתע, הכוזב, העוטף את הווייתה במראות וצבעים מובילה אל פי תהום. על כן, לעומת ההיחשפות לריבוי, לשפע הקוסמי, שניכר במרבית השיר, בסיום, היא שואלת דווקא היכן מה שיכסה, שירגיע: הטל הלח, הלילה האפל וחודו של ירח. 'השפע' המיסטי, מסתמן משיר זה, סופו בהקרבה של החוזה במראות הפלאיים, בחוויה אקסטטית שהופכת לפיכחון רציונלי. פרדיגמה זו, הרואה באחדות המיסטית דבר בלתי-אפשרי המעלה את המשורר קורבן על מזבח ההתגלות, לא זרה לפואטיקה הסימבוליסטית.²⁹ למעשה, היא אינה זרה למיסטיקה היהודית או הכללית: הסמל המיסטי תמיד מציין מציאות שאינה יכולה להתגלות. היא המצויה מחוץ להשגתו וחושיו של האדם - הוויה היולית שהיא האלוהות או האינסוף, ושהיחשפות אליה נגמרת במפח נפש. על פי תפיסה זו על המשורר, כמו המיסטיקן או החוזה, להלך בדרכים קשות ומסובכות שלעתים נדירות נושאות פרי. על דרך החתחתים שהולכת המשוררת בדרכה אל רגע ההתגלות המיסטי היא כותבת בשירה 'דער וועג בארג-ארויף' ["הדרך שבמעלה ההר"]:

הַדֶּרֶךְ שֶׁבְּמַעְלָה הָהָר / זְרוּעָה סְלָעִים... / הַרְגֵל מוּכְרָחָה לִינֵק / מְהַאֲדָמָה הַנְּרַעֲיָנִית וְהַחֹמָה... /
 סְלָעִים וְחֶצֶץ / מְקֻשָּׁים עַל הַצֶּדַ / רְגָבִים וְאֲבָנִים / מְכֻסִּים אֶת הַיַּעַד / עֵינֵי עוֹטְפִים / מְסַחְרִים
 אֶת הַנְּתִיב, / קוֹצִים, גְּדֵרוֹת, / פּוֹשְׁטִים אֶת הָעוֹר / הַדֶּרֶךְ שֶׁבְּמַעְלָה הָהָר / זְרוּעָה סְלָעִים

דער וועג באַרף אַרויף / איז מיט פעלזן פאַרזייט... / דער פוס דאַרף זיך זויגן/אין ברוינער אין
 קערניגער ערד... / סקאַלעס און שאַטער / באַשווערן דעם שריט / גרודעס און שטיינער / פאַרדעקן
 דאַס ציל / זיגאַגן געוויקלט / פאַרווינדן דעם מאַרשרוט, / דערנער, שטאַכעטן / שינדן די הויט / דער
 וועג באַרג אַרויף / איז מיט פעלזן פאַרזייט...

למראית עין, נדמה שתמונה סמלית זו מייצגת דבר מה פשוט - הקשיים של אדם בחייו. החיים מלאי "אבנים", "סלעים", "גדרות וחצץ" שגורמים ליחיד תחושת סבל מתמשך, מקשים על התקדמותו ומרוב שהם מפריעים בדרכו אין הוא רואה כיצד יגיעה ליעדו. הבית המסתיים באותן

²⁹ ראו, למשל: "אחוזה הדיבוק" (בודלר, פרחי הרע, 67); "הנצח" (רמבו, "שירים פרוזה מכתבים", 94).

שורות שהתחילו אותו ממחיש את הקושי הסיזיפי, הבלתי-נגמר של בני האדם. עם זאת, קריאה בכתביה על רמבו מבהירה כי תמונה-סמלית זו מייצגת דבר מה אחר לגמרי:

הנתיב במעלה ההר זרוע סלעים – סלעים, סכנות. רמבו הולך, מעפיל, מטפס צעד-צעד בעקשנות, במרירות, בהתלהבות, בהתרוממות-הרוח. אף יש שיגיחו ספיקות, בא הפיכחון. האומנם יגיע? האומנם יגיע אל הקו של הבלתי-מודע? האומנם יגיע אל אותם העולמות, שם נפסק הגבול בין טוב ורע? [...] מטפס הוא אפוא מעל לתהומות מסחררים, מעל למעמקים נוראים, לפעמים הוא טס. ברם הוא מקושר. הוא מרגיש את עצמו מאוחד עם העולם, הוא חלק ממנו [...] הוא התגבר על המושגים של דרך התודעה, המקולקלת והמעוקלת, והגיע אל המדרגה הכי עליונה³⁰

זו, למעשה, דרך החתחתים של המבקשת ללכת בדרך 'האילומינציות'; על מנת להגיע אל הבלתי-מודע, המיסטי והאידיאי, על המשוררת לעבור תמיד קשיים, סבל, חוויות נוראות, פיכחון ופקפוק עצמי.³¹ המטונימיה "הרגל מוכרחה לינוק/ מהאדמה הגרעינית והחומה" מלמדת כי אין זו בחירה של הדוברת ללכת ב"דרך שבמעלה ההר" – זה אותו יצר קמאי, פראי ופרימיטיבי שמוליך אותה בנתיב הקשה, והופך אף את האדמה הסלעית לנוזל שאפשר לינוק ממנו. אם בשיר הקודם היא הראתה את כמיהתה אל הכחול האידיאי – האהבה – כאן הצבע החום יכול לסמל את הערגה אל אדמה בלתי-מעובדת, המסמלת בהשאלה איזה קיום לא מודרני בעליל. יש לשים לב לריבוי האובייקטים המפריעים בדרכה של הדוברת: סלעים, חצץ, רגבים, אבנים, עיקולים מסוכנים, קוצים וגדרות. כאבו של המבקש ללכת אל עבר הבלתי-ידוע, הוא חריף – אפילו עד פשיטת העור. ובכל זאת, עליו לעבור את כל המכשולים העוברים בדרכו על מנת להגיע אל רגע ההתגלות המיסטי:

וְרַק רָגַע קָטַ / רָמְזוּ נְצַחַ, / פְּנָה קְטֻנָּה / עוֹלָמוֹת לּוֹבְשִׁים בְּשָׂר וְדָם, / שְׁפַת הַיָּם, / מֵהוּת כָּל הַיָּמִים, / קָרָן שְׁמֶשׁ / נִיצוֹץ אֵשׁ עוֹלָמוֹת / שְׂבִיב גְּרָנִיט / בְּרֶק שֶׁל תְּהוּ-עוֹלָם, / וְהִדְרָךְ שֶׁבְּמַעְלָה הִקְרַ / זְרוּעָה סְלָעִים.

[און אַ קנאַפע רגע/ אַ רמז אייביגקייט, / אַ קליינער ווינקל/ אינקאַרנאַציע פון וועלטן, / אַ ברעג פון ים, / מהות פון אַלע ימים/ אַ שטרעל פון זון/ אַ ניצוץ וועלטן-פייער/ אַ ברעקן גראַניט/ אַ שימער וועלטן-כאַאַס, / און דער וועג באַרג אַרויף/ איז מיט פעלזן פאַרזייט³²

³⁰ לוקר, מלכה: ז'אן ארתור רמבו, 82-83

³² מלכה לוקר, מהדורה דו-לשונית (תרגום: בני מר), 52-53 (מלבד שינוי קל בשורה 8)

לעומת האובייקטים הרבים שמקשים על הליכתו של העולה במעלה ההר, רגע ההתגלות המיסטית הוא יחידני, מינימאלי וצר מאוד- דבר זה מתבטא במעבר ללשון יחיד: א קנאפע רגע, א רמז, א קליינער ווינקל, א ברעג, א שטראל, א ניצוץ³³, אך גם בפן הפרוזודי החזרה על האות ק' ממחישה את הרגעיות (קנאפע) והקוטן (קליינער) של רגע ההתגלות. דבר נוסף שתופס את העין בקטע זה הוא השימוש במלים מלשון הקודש: רגע, רמז, מהות, ימים, ניצוץ. לכל המלים הללו יש בידיש מלים נרדפות, על כן יש לתת את הדעת על הבחירה של לוקר להשתמש דווקא ב"לשון קודש" – כינוי למרכיב העברי-ארמי בידיש - כשהיא מתארת את רגע ההתגלות. המילה "רמז" מאזכרת את המסורת היהודית הידועה כפרדס: (פשט) הפרשנות המילולית של הטקסט; (רמז) פרשנות טיפולוגית הרואה בטקסט רמז לדברים אחרים; (דרש) פרשנות אלגורית על עם ישראל לאורך ההיסטוריה; (סוד) ביאור התנ"ך על פי הקבלה – ראיית המקרא כרמז לאלוהות וכחלק מאלוהות עצמה. על כן, כשלוקר משתמשת בצירוף "רמז אייביגקייט" (רמז נצח) היא למעשה רומזת להופעת המופשט והטרנסנדנטי ברגע הקט של ההתגלות; על המשוררת לתרגם את "הרמז" הרגעי, החולף, לכדי מבע סימבולי שיצליח להכיל את שלא יכול להיאמר. מעניין גם השילוב שבין "הים", "מהות" ו"הימים"; המלים הללו, שמתכתבות אחת עם השנייה גם מבחינה פרוזודית דומה למשמעות של הצירוף "רמז נצח" – שפת הים היא כמעין מפתן³⁴, דלת או שער לאמת נצחית, למהות ולתכלית העולם עצמו על "הימים" והאוקיינוסים שבו. המילה "ניצוץ" עשויה לרמז על מושג "הניצוצות" הקבלי. על פי מסורת תורת הסוד, בעת בריאת העולם התפזרו 'ניצוצות' של הטוב האלוהי על הקליפות (כוחות רשע או פסולת רוחנית) בעולם. בעזרת פעולות שונות (עשיית מצוות, למשל) מאמינים כי הניצוצות עולים כלפי מעלה ומקרבים את הגאולה על כן, השימוש בצירוף "א ניצוץ וועלטן-פייער" מאזכר את אותו ניצוץ אלוהי, בראשיתו, שנגלה לפני הדוברת באור השמש היחיד ולמעשה מגלם את כל העולמות הטרנסנדנטיים שאליהם היא משתוקקת. מילה נוספת שיש להתייחס אליה היא "אינקארנאציע" - התגשמות או התגלמות בבשר. אינקארנציה הוא מושג תיאולוגי-נוצרי הבא לתאר את התגשמותה של רוח הקודש באל הבן.

³³ מספר דוגמאות לשירים אחרים בעלי תמות דומות: "מיליאנען זונען" [מיליאנען זונען שטייען אצינד גראד/ אין גולדענעם הייסן זעניט, / מיר דא פארגייען שטיל נאך א שטראל" מליוני שמשות עומדות עכשיו/ במרכז הזהב החם/ אנו כאן פלים בשקט לקרן יחידה]; "פרילינג אויפן שוועל [אביב על הסף]: "די זון קומט אל נענטער/ ווייזט גאלדן איר פנים/ טרייבט אונטער זיך גרייטן/ און גארט... " [השמש מתקרבת/ מאירה פניה בזהב/ ממהרת, מוכנה, מקוה/ ומשתוקקת] ³⁴ בשירים אחרים היא אף משתמשת במילה "שוועל" (סף, מפתן) כמקום אליו היא עורגת: "מיר זוכן אלץ די שוועל" (כולנו מחפשים את המפתן); "מיר זעען ניט די שוועל (לא נראה את המפתן); "פרילינג אויפן שוועל" (אביב על הסף).

דוקטוריה זו מתייחסת לאיחוד הטבע האנושי והאלוהי בישוע עצמו. אצל לוקר מילה זו מסמלת את הדבר שאליו הדוברת עורגת – התגלמות העולמות הטרנסנדנטיים במראות הפלאיים שנגלים לפניה. מוגש כאן, למעשה, עירוב סמנטי ששואב הן מתורת הסוד היהודית והן מן התיאולוגיה הנוצרית וכוונתו אחת – תיאור רגע ההתגלות וההתגלמות של עולמות מופשטים ורחוקים ברגע יחידי. 'האני' הלירי של הדוברת, בשיר זה ובשירים אחרים, מושפע רבות מ'האני' שהתעצב בשירה הסימבוליסטית – זה המבקש להגיע אל רגע הבריאה, הבראשיתי והקדום; אל איזו מהות פרימיטיבית, פראית וטרום-מודרנית שמתגלמת בחומרי העולם הבסיסיים ביותר.

כפי שהראיתי, המשוררת שואבת מ'האני' הלירי בדמות רמבו של 'האילומינציות' ויוצקת לתוכו טרמינולוגיה סמלית יהודית-קבלית – כך היא מתווכת את הפואטיקה הסימבוליסטית הצרפתית לקהל קוראי השירה בידיש ומקרבת אותו לעולמם. אספקט זה משרת את התמה העוברת כחוט השני בשירה של לוקר המוקדמת – הימצאות האדם, ובתוך כך המשורר, במרכז העולם. המציאות החיצונית קיימת בשיר רק אם היא עוברת דרכו, ככברה, ומסמלת את הימצאותם של עולמות אחרים בשברירי ההווה (צבע, צליל ותמונה) שהוא מלקט בחושי. תמה זו מעידה, בין היתר, שלוקר הייתה משוררת מודרניסטית מובהקת. בעוד שיריה המוקדמים מרבים לעסוק ב"עולמות אחרים", ב"ספרות" ו"קולות מכושפים", היא אינה עוסקת באלוהות בכלל ובאלוהי היהודים בפרט. ההפך הוא הנכון; לוקר מפנה את תשומת לבה לאדם ושמה אותו במרכז. כפי שראינו, אף בשירים המלווים בכמיהה אל עולמות עליונים, אין האלוהות משחקת תפקיד – זו דווקא הדוברת שמקיימת בתוכה את כל העולמות הללו, ולולא השתקפותם בה אין להם זכות קיום בשיר.

”רוישן קאָלירן” : בעקבות ה'זיקות' לבודלר

במרכזה של השירה הסימבוליסטית עומדת אסתטיקת ה'זיקות' שהעמיד שארל בודלר בשירו המפורסם בעל אותו השם (Correspondence). כל חידושו של בודלר בשיר זה הוא בתפיסת העולם בכל החושים – תפיסה לא חושית בלבד אלא חושנית.³⁵ משמע, דרך חמשת החושים המשורר לא רק קולט את העולם אלא מנהל עמו מערכת יחסים אינטימית וקרובה. לפני הסימבוליסטים המשוררים והסופרים סמכו רק על שניים מחמשת החושים – הראייה והשמיעה. רק דרכם נתפס מה שקרוי ”היפה”. אצל בודלר, הדרך לתפיסת 'האחדות שבהויה' עוברת גם דרך חוש הריח, ”הקובע את האחדות הזאת והשולט בה”³⁶. עבורו, חוש הריח הוא החוש החושני ביותר ועל כן דרכו עוברת ”האחדות” אליה הוא שואף. מה שחשוב כאן הוא לא הריחות כשלעצמם אלא התפיסה הגורסת כי על דרך התחדדות החושים הקיצונית וה'זיקות' שבין הרשמים החושיים – צבע, צליל וריח – המשורר יכול להגיע אל ”היפה האבסולוטי”, זה המצוי מעברו השני של הסמל ושאינו ניתן להגדיר אותו במילים. על כן, הלשון הסימבוליסטית היא גם הלשון הסובייקטיבית ביותר, משום שהיא לשון המציינת את העולם הנתפס על-ידי החושים, הגוררים אחריהם עולם אסוציאטיבי אישי ואינדיבידואלי וטעונים במשמעויות אמוציונליות-חושניות.³⁷ כאן גם מונח פרדוקס: השאיפה של המשורר הסימבוליסט להגיע אל ”הדבר” הנצחי על – על דרך החושים – גורמת לעיתים לאפקט של סחרחורת, שיכרון ואקסטזה ומהווים כמעט תמיד למכשול בדרך אל המוחלט. משום כך, אין הוא מגיע לאידיאה המוחלטת והמופשטת, אלא לתהום אפלה, מסוכנת ומפתה. ”הקרע הזה בין החיפוש הנצחי ובין דרך-החושים המשכרים והמביאים את האדם לידי הפקרת כל הערכים” כותבת לאה גולדברג, ”הוא הוא הדבר האופייני לשירה הסימבוליסטית.”³⁸

בקריאתו של תאופיל גוטייה ב'הענויות' של בודלר, הוא מדגיש כי אין לראות את השיר רק כמבשר את חשיבותן של אנלוגיות בין חוש וחוש, אלא גם – ובעיקר – כשיר המבטא תת-מודע ”חושני” ופראי – ויברציה פרימיטיבית', כהגדרתו.³⁹ בעוד ב'מודע' כל קליטה חושית היא נפרדת ומובחנת, 'היענויות' החושים, הנבללים זה בזה, מבטאים זיקה אל 'תת-מודע' פראי וראשוני שאינו מבחין בין החושים. זו הסיבה שבשירתו של בודלר קיימת שאיפה לבטא בעזרת חוש אחד

³⁵ גולדברג, לאה: ”הערות לאסתטיקה הסימבוליסטית”, 171

³⁶ שם, 172

³⁷ שם, 172-173

³⁸ שם, שם

³⁹ Lauren Silvers, 396

חוש אחר – "במענה תמידי – צלילים, צבעים, בשמים"⁴⁰. במילים אחרות, המבע הסינסתזי טומן בחובו ערגה אל איזו הווית תוהו כאוטית, "לא מודעת". הניסיון של בודלר, אומר גוטייה, לחזור אל איזו 'ויברציה פרימיטיבית', סנסואלית וראשונית, המובעת לא רק בבליה הפיגורטיבית אלא גם מהדהדת בבחירותיו הצליליות.

בחלק זה, אבקש לעמוד על אסתטיקת 'הענוויות' דרך קריאה בשיר מייצג מתוך 'עולם ואדם'. דרכו אבחן, בין היתר, כיצד מתפקד המבע הסינסתזי בשירת לוקר המוקדמת – האם הוא טומן בחובו, כאצל בודלר, ערגה אל התוהו או הכאוס? ; כיצד בא אצלה 'אפקט השיכרון', הסחרחר והאקסטזי לידי ביטוי? האם הוא מתפקד בפן הפיגורטיבי או גם בפן הפרוזודי? כיצד לוקר מביעה את 'הקרע' שבין החיפוש אחר הנצחי והאבסולוטי אל מול הקליטה החושית המובילה על פי תהום? בהמשך, אפנה מן האסתטי אל ההגותי, ואבחן - בעזרת קריאה צמודה – כיצד מפרשת לוקר את תפיסת העולם הדואלית, הדו-ערכית, של "פרחי הרע", וכיצד היא מתרגמת אותה, בשירתה, לקוראי היידיש? אתחיל בקריאת השיר "רוישן" (רחשים), שנכתב בהשפעת Correspondence של בודלר :

רועשים הגלים,	ס'רויעשן כוואליעס,
רועשים צבעים,	רוישן קאלירן,
את שנייהם מאחד סוד.	ס'פאראייניגט זיין ביידן א סוד
עלים רועשים	בלעטער רוישן
מתנענעים ברוח	באוואגטע פון ווינט
ענפים מתנועעים	צוויגן באוועגן
אוושת כסופים	זילבערן שומען
סודות רוחשים	סודות רוישן
מרחפים אלמים	פלאטרן שטומע
דממה מרעישה	שטילקייט רוישט
בכל הסלמות	אין אלע גאמען
דממה מרעישה	שוויגן רוישט

⁴⁰ מנור, דורי: "פרחי הרע", 74

אין טונקעלע טעמבער בְּגִנּוּיִם אֲפָלִים
רוישן גייט איבער רְעָשִׁים חוֹלְפִים
אין מיין בליענדיג בלוט... בְּדָמֵי הַמְּלַבָּב...

ישנם כמה מהלכים פיגורטיביים, בחלקו הראשון של השיר, ששואבים מאסתטיקת ה'הענויות' הבודלריאנית. תחילה, ניתן לזהות כי הדוברת קושרת בין אלמנטים חיצוניים שונים הנתפסים בחוש הראייה - גלים וצבעים – דווקא בחוש השמיעה, ברחשים. אומנם גלים ידועים בקול שהם מקימים בהתנפצם על החוף או ברחש הגלים אך אילו רעש עושים הצבעים? זהו רמז לתפיסת ה'ענויות' של הדוברת בשיר. היא מעמידה מולנו עולם סינתטי שבו החושים השונים נענעים זה לזה ונבללים זה בזה. ומה מאחד ביניהם? 'סוד'. היא משתמשת במילה סוד לא במשמעות של Secret אלא במשמעות של Mystery (מסתורין). ויותר מכך, בדומה לשירים הקודמים שדנו בהם גם כאן נראה כי היא רומזת אל 'הסוד' בהקשרו לתורת הסוד היהודית, הקבלה. כמו בודלר היא תופסת בבליה החושית איזו כאוטיות ראשונית ובלתי מודעת, אך הפן המטאפיזי נשען אצלה על לשון הקודש, על המסורת היהודית. בכל מקרה, ניכר כי 'הסוד' מאחד בין אובייקטים הנקלטים בחושים ומטעין אותם במשמעות סמלית פנטסטית. ב'זיקות' של בודלר, בתרגום הקרוב למקור הצרפתי, הוא כותב: "כמו הדים ארוכים שמרחוק מתבלבלים/ בתוך אחדות חשוכה ועמוקה".⁴¹ ההדים, שנקלטים בחוש השמיעה, מתאחדים אצל בודלר בחשכה העמוקה – בצבע השחור, התהומי. אצל לוקר, הצבעים והגלים מתאחדים בסוד המסתתר ברחש. בכל אופן, האספקט האודיטיבי הוא אולי העיקרון המאחד את השירה הסימבוליסטית לכל הסתעפויותיה ולכן אין זה פלא שהוא מקבל ביטוי בשירת לוקר המוקדמת. בנוסף, הרחש לא רק מאחד בין צבעים לאובייקטים מוחשיים, הוא גם מגלה את תנועתם. העלים והענפים מרשרשים ברוח, וגם כך "הכסופים" – אולי אותם גלים - שאוושתם מעידה על תנודה נעימה ורכה. זאת ועוד, האפקט שנוצר מבלילת הרעש, התנועה והצבע תורם לאפקט משכר וסחרחר. בחלקו השני של קטע זה, כשאנו עוברים מתיאור של אובייקטים מוחשיים לתיאור אלמנטים מופשטים או כאלה שאינם נתפסים בחושים - סוד, דממה ושתיקה בהתאמה - בולט ניב הניגודים – האוקסימורון, מרכיב פיגורטיבי נוסף שבודלר עשה בו שימוש תכוף.⁴² האוקסימורון מצטרף לעומס הציורי וכמו מרכיבים פיגורטיביים אחרים ממחיש איזו מציאות פרדוכסלית, מעורפלת ומטושטשת, המשלבת

⁴¹ מלינסקי, ליאורה. 113
⁴² שמיר, זיוה 29-33 .

בין פרטים פנטסטיים או מטאפיזיים (סוד) ופרטים מוכרים מהמציאות (ענפים, גלים); בין שנתפס בחושים (רעש) ובין שאינו יכול להיתפס בחושים (דממה, שתיקה); בין המוחשי והמופשט; ובין מציאות חיצונית לעולם פנימי ('רעשים חולפים בדמי המלבלב').

השימוש בסינסתזה ובאוקסימורון יוצר כאן גם אפקט סוגסטיבי התורם לאווירה עמומה ופרדוקסלית שבה גבולות המוכרים לנו מהמציאות אינם קיימים. אך האפקט הסוגסטיבי לא פועל רק בפן הפיגורטיבי אלא גם במצלול: החזרה התכופה על המילה רוישן (רעשים), למשל, יוצרת אפקט מוזיקאלי ספיראלי, כמו היפנוטי, המוסיף לאווירה המצועפת והמטושטשת שהמשוררת מבקשת להשרות בשיר, ומהווה דוגמא יידיית לאותה 'ויברציה פראית' שדיבר עליה גוטייה. בסיום חלק זה אנו עוברים מתיאור מציאות חיצונית לתיאור עולמה הפנימי של הדובר דרך מטאפורת "הדם המלבלב". רעש העולם, הטומן בחובו סוד, נכנס אל דמה של הדוברת וגורם לו ללבלב, לפרוח. כך, היא מתיקה מהעולם הסמנטי של הטבע על מנת לתאר איזו הוויה פנימית של התחדשות, תאוה ותשוקה. לאחר שאנו נחשפים למציאות פנימית זו, המקצב של השיר משתנה גם כן:

רעש רוישט פֶאַרשלונגען פון ריטמיק,	רַעַש רוחש וְנִבְלַע בְּמִקְצָב,
האַמערס רוישן פון ריטמיק דיקטירט	פֶּטִישִׁים רוֹעֵשִׁים בְּקֶצֶב מוכתב
אַרבעט רוישט ענערגיע געשלייפט,	עֲבֹדָה רוֹעֵשֶׁת בְּאַנְרִיגֵה מְחַדֶּדֶת,
ווערק רוישט אין אַקאַרדן פון צוועק,	יִצְרָה רוֹעֵשֶׁת בְּאַקוֹרְדִים שֶׁל תְּכָלִית,
מיין בענקשאַפט רוישט רויט אין מיין בלוט...	גֶעגוּעִי רוֹעֵש אָדָם בְּדָמִי...

קיימת התכתבות בין הפן הפיגורטיבי לפן המצלולי של השיר: כמו הפטישים שרועשים בקצב מוכתב, גם מקצבו של השיר מוכתב מן האקסטזה הפנימית, הדופקת כפטיש, שחשה הדוברת. מבחינה פיגורטיבית, כל אלמנט ואלמנט מגלה ברעשו איזו ראשוניות מתחדשת וקסומה. יש לשים לב לתנועה של הרעש מהעולם החיצוני אל העולם הפנימי: הרעשים מתגלים באלמנטים חיצוניים (צלילים, שיבולים, רוחות, נהרות, חשכה) ומתנקזים אל הפנים, הדם והלב. דבר זה מתבטא גם מבחינה פרוזודית; הרוישן (רעשים) הופכים לבארוישט (משכר) כשאנו עוברים לתיאור רגשותיה. משמע, יש אנלוגיה בין אובייקטים הנקלטים בחושים, לאפקט האקסטטי שלהם על הדוברת. בדומה לבודלר של "פרחי הרע" לוקר יוצרת זיקות מסתוריות בין עולם התחושות לעולם שמעבר לתחושות; העולם האידיאלי והמופשט נשמע באוזנה של הדוברת כשהרוחות המנשבות "רועשות" בשליחות "האהבה" - יסוד הארוס והתשוקה - או הנהרות הרועשות את סוד הנביעה - סוד מקור

הדברים, מקור הבריאה. במעבר מן החוץ אל הפנים וחזרה אל החוץ, מומחש במידה היותר של המשוררת אינסטרומנט המנגן את הרעשים הללו- היא מממשת אותם דרך בשיר ומשלבת אותם בפן הפרוזודי. אספקט זה ממחיש את הממד הארספואטי של השיר – הרעשים שחודרים אל דמה של הדוברת, יוצאים בחזרה אל היצירה עצמה. היצירה היא גילום החשקים והגעגועים של הדוברת אל הוויה פראית וכאוטית. התוצר של זה, כפי שאנו רואים לעיל, הוא מבע פרוזודי שמזכיר תופים שבטיים, פרימיטיביים, שמנגנים בקצב אחיד.

על אף שהוא פחות בולט וברור, יש כאן מהלך שמזכיר, במידה, את המהלך הארספואטי בשיר "לא זכיתי לאור מן ההפקר"⁴³ של ביאליק. אצלו, פטיש-הצרות מכה בדובר; מתפוצץ הלב; הניצוץ עולה מהלב אל העין והחוצה, אל השיר. בשירנו, הרעשים מגיעים מן החוץ אל מחזור הדם, מרמזים על "סוד" ההוויה, ומסמלים את געגועיה וכמיהתה להוויה שורשית, היולית. המצלול הרפטיבי ממחיש זאת בריתמיות נוקשה שעוברת משורה לשורה. אך לא רק אופקית, גם אנכית: ישנה קרבה צלילית בין אלמנטים שונים - בעיקר בשורות הנוגעות לעולמה הפנימי וליצירה: האות ק' החוזרת בשורה "ווערק רוישט אין אקארדן פון צוועק" קושרת בין "התכלית" של המשוררת, התופשת בחושיה אי-אלו אקורדים של הוויה כאוטית, ובין יצירתה. האקורדים של התכלית הם למעשה המקצבים שהשיר עצמו לוקח על מנת לנסות ולשחזר את חווית המשוררת. האות ט' החוזרת בשורה "מיין בענקשאפט רוישט רויט אין מיין בלוט" קושרת בין הרעש, הצבע האדום והדם. הם כולם, למעשה, מנגנים על אותם "אקורדים" של תכלית; על אותו צליל שמבטא את געגועיה של הדוברת אל התווה. זאת ועוד, ניתן לראות כי הקרבה הצלילית שבין **רוישט ורויט** מרמזת כי ישנה אנלוגיה בין הרעש והצבע האדום: הרעש מחיה את היצר הפנימי, מעורר אותו, בעוד שהדם – התאוה - מזינה את הרעש ונותנת בו סימנים.

המשוררת יוצקת כאן, בהשראת בודלר, מעין רטוריקה ספיריטואלית, המשלבת בין המחשבה או האידאה, לבין "האמצעים הטכניים" שמממשים אותה בטקסט⁴⁴. אך בעוד בודלר, כבני זמנו, נצמד לכללים הנוקשים של הפרוזודיה הצרפתית, בעלת המשקל והחרוז המסורתיים, לוקר המודרניסטית מממשת את הרטוריקה הספיריטואלית עד סופה; לכן המקצב של השיר מוכתב, באופן ניכר, על-ידי תוכנו – על ידי הרעש הספציפי של כל אלמנט ואלמנט; על-ידי ההתכתבות הצלילית שבין אובייקט לסובייקט השירי שסופג את הרעשים ומקיימם בשיר. כך, מתרגמת לוקר

Murphy, Steve (ed.). 2002. Lectures de Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Rennes: 44 Press Universitaires de Renes.

את שירת ה'זיקות' של בודלר וממחישה אותה לקהל קוראי היידיש, שרבים מהם לא נחשפו לעוצמתו ולכוחו של נוסח שירי זה.

אספקט מרכזי נוסף שלוקר שואבת מבודלר, מתכתבת ומתדיינת אתו, היא תפיסת העולם הפרדוקסלית, הדו-ערכית, שהוא מציע בספרו "פרחי הרע"⁴⁵. "הרע" הבודלריאני מכיל הפכים גמורים: מחד גיסא הוא מבטא מלנכוליה, חרדה ופחד מוות שנובעים מכאב קיומי עמוק, ומאידך גיסא יש באותו "רע" דבר מה מפתה ומושך. במובן זה, בודלר ביקש לדלות את היפה והנשגב דווקא מהרע המוחלט, השטני. פרדוקסליות זו מוצגת כבר בשיר הראשון של "פרחי הרע" שבו הוא פונה אל הקורא באומרו: "אנחנו אסירי חוטיו של אשמדאי! נמצא לנו פיתוי בכל דבר תועבה, / לקראת הגיהנום נצעד בתאוה."⁴⁶ הדואליות הבודלריאנית – הצגת הקיום האנושי כסותר, א-מורלי, שבו התשוקה מתקיימת במחשכי הגיהנום, ומתוך תהומות ניתן לצאת אל היופי נשגב ואידאי. ניתן אף לומר שהדובר של "פרחי הרע" נוטה בו זמנית אל שני כיוונים – למעלה, אל התעלות⁴⁷, ריחוף ופסגות רוחניות, ומטה אל תאוה פראית, חייתית, מוות גופני⁴⁸ ושטניות. שתי הקצוות, למעשה, מסמלות שני צדדים של אותו מטבע ואינן יכולות להתקיים ללא השנייה. לאה גולדברג עומדת על כך כשהיא מעמידה את תפיסת 'היפה' ו-'התהום' בשירתם של הסימבוליסטים לעומת הרומנטיקנים:

בסימבוליזם, כמו גם ברומאנטיקה, ממלאה הערצת היפה את התפקיד המכריע בהשקפת עולמם של המשוררים והסופרים. אך בעוד הרומאנטיקן מעמיד את היפה מול התהום ככוח לעומתה. כגשר וכסולם לעליה מהתהום (היפה והתהום אינם זהים לעולם). היפוכה של השקפה הזאת היא הערצת היפה של הסימבוליסטים. דרך היפה היא דרך החושים, ולפיכך יש דווקא בכוחו של היפה להוליך את האדם אל המערבולת. אל תהום מחשכים. [...] בודלר אומר (ב"המנון ליופי") שהרגשת הגאולה היא רגעית, היינו מתבטאת ברגעים של התעלות. מה שהיה לפנייהם, איננו חשוב. "אין סוף" רגעי וסופי זה הנו הרגשה סובייקטיבית מאוד של האמן. אין היא יכולה בשום פנים ואופן "להציל את העולם" ויחד עם זאת יש לו – כמו גם לסימבוליסטים אחרים – להפקיר את עצמו ליפה, יהיה אשר יהיה, תהיינה תוצאותיו אשר תהיינה.⁴⁹

⁴⁵ עולם פרדוקסלי זה מודגש בכותרת הספר: Les Fleurs du mal ("פרחי הרע") - משמע היפה, הטוב, האידאי שנובע מהרע, המכוער והשטני. Mal בצרפתית יכול להיות מתורגם ל-Evil (רע), שטני) אך גם ל-Sickness (חולי).

⁴⁶ "אל הקורא", 17

⁴⁷ ראו "התעלות", שם, 26

⁴⁸ ראו "המת השמח", 23

⁴⁹ גולדברג, לאה: 161

בשיר 'טיפין'⁵⁰ [מעמקים], לוקר דנה בדיוק בדואליות הפרדוקסלית של התפיסה הסימבוליסטית. במרכז השיר, מוצגים אלמנטים שונים כמי שמכילים את היפוכם המוחלט. המופשט הוא מקור הממשי, הרגעי מקור הנצחי, הסוער מקור השלו, העצבות מקור השמחה שמח והמוות מקור החיים:

פארבארגענע פינסטערע טיפן	עומקים חשוכים, נסתרים
יסוד פאר מדרגות און הויכין	יסוד המדרגות וכל נעלה.
חושך – געדיכטער פארוואגלטער	חושך – סמיכות נעה-ונדה,
מיט אלע ווילדע, וויסטע נסיונות	הנושאת את כל הנסיונות הפראיים, העזובים,
טראגט אין זיין לייב	בבשרה
פארבארגן א ליכט...	להסוות אור...
כאאס, מראות, פנטאמען	כאוס, מראות, פנטומים –
זיינען מעוברת מיט קאנקרטער	מעוברים בממשות קונקרטי
צוברויזן ציקלאנען, טארנאדאס	ציקלונים גועשים, סערות טורנדו
אין ווילדע מהומות אלע און אלע	במהומות פראיות של כל בכל
זעצט זיך אויף חורבות	מתמקמים בחורבות
קלארקייט און לויטערקייט און רו...	בהירים, שקופים ושלוים...
און עצבות און אומעט	עצבות ומלנכוליה
יסוד פאר פרייד	יסוד השמחה,
און אונטערגאנג, פטירה	והכיליון, המוות
יסוד פאר לעבן און בליען	יסוד החיים והפריחה
איז דא דער תירוץ פאר אלץ...?	האם כאן התשובה לכל...?
פאר סוף און פאר אין סוף...?	לסוף ולאינסוף...?

⁵⁰ התרגום שלי

המחשת הדואליות הסימבוליסטית מתבטאת כאן בכמה רבדים. ראשית, נאמר לנו כי דווקא המעמקים החשוכים, הנסתרים מעין הם יסוד המדרגות, המובילות אל הנשגב. 'מדרגות' הן ביטוי קבלי המקביל למושג 'הספירות' – האמונה היא שבאמצעות טיפוס בעשר המדרגות הפנימיות, המיסטיקן חווה התעלות רוחנית, משום שהוא מתקרב אל האור האלוהי.⁵¹ בהמשך לכך, החושך הסמיך מואנש ומתואר כמי שנושא על בשרו את כל הנסיונות – הקשיים והמבחנים – שעובר האדם. האנשה זו מבטאת עוד מרכיב של הפרדוקס הסימבוליסטי; המופשט, הבלתי-מוסבר, הופך למוחשי וממשי. משום שהסימבוליסט שם במרכז את קליטתו החושית, או ליתר דיוק את 'היענותם' של החושים זה לזה, אין דרך לתאר את האבסטרקטי אלא על דרך המחשתו בבשר. אספקט זה מתחזק בבית הבא כשמתוארים החזיונות ומראות התוהו כמי שנושאים 'ממשות קונקרטי'.

כדרכה, ואולי על מנת להמחיש את תפיסת העולם הבודלריאנית לקוראי היידיש, לוקר משלבת בשירתה מלים ממילון הסמלים הקבלי. בשיר זה החזרה על המילה 'יסוד' משחקת תפקיד מרכזי. בקבלה, 'ספירת היסוד' מייצגת את החיבור בין שמיים וארץ, ואת נקודת החיבור בין רעיון למעשה. היא, במילים אחרות, הכוח שמאפשר לאידאות האלוהיות להתגשם בממשות הארצית, ובה מיוצג המעבר מהרוחני לגשמי.⁵² על כן, לא פלא שמושג זה חוזר, כמעט, בכל בתי השיר: לוקר משתמשת בספירת המעבר שבין האידיאי לממשי על מנת להמחיש, למעשה, את התפיסה של היצירה הסימבוליסטית – זו אינה יצירה הכותבת על העולם אלא בוראת עולם יש מאין. לא בכדי עמדה לוקר במסתה על בולדר על "כוח ההסתכלות" של המשורר כשורש הסימבוליזם – זו היכולת לברוא את השלווה מן הסערה, השמחה מן העצבות, החיים מהמוות, לברוא דבר מהיפוכו. בעולם הקבלי, 'ספירת היסוד' משולה לזכריות ומקושרת לאיבר הרבייה הזכרי, משום שהיא מקבלת שפע מהספירות שקודמות לה וזורעת אותו בספירת המלכות, הנקבית⁵³ על כן, יש לשים לב לשימוש בצירוף "טראגט אין זיין לייב" (נושאת בבשרה) ו"מעוברת", הנלקחים מן השדה הסמנטי הקשור בהריון ולידה. לוקר מרמזת כי תפקיד הסימבוליסט ליילד את הקונקרטי מתוך האבסטרקטי, ליילד את החושני ממה שלא ניתן במגע, ליילד את היופי מתוך הכיעור או כפי שניסח זאת בודלר: "לסחוט מן החולף את היסודות הנצחיים".⁵⁴ בסיום השיר, לוקר מתכתבת עם אמירה זו כשהיא שואלת האם תפיסה זו הרואה בכל דבר את היפוכו המוחלט היא

⁵¹ שלום, גרשם: פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, 256

⁵² שלום, גרשם: שם, 72

⁵³ שם, 109

⁵⁴ לוקר, מלכה: "שארל בודלר", 38

התשובה לכל, גם לרגעי, העובר והחולף, וגם לנצחי, לאינסוף. הביקורת כלפי בודלר וממשיכיו הייתה כי גישה זו היא לא מוסרית כיוון שהיא אינה מפרידה בין טוב ורע.⁵⁵ לוקר, לעומת זאת, מבקשת להעלות את קרנה של הפואטיקה הסימבוליסטית וליכולתה לענות על השאלות הגדולות הנוגעות בחיים, במוות, ברגע ובנצח.

בפרק זה ביקשתי לבחון את השפעתה של השירה הסימבוליסטית על שירת לוקר המוקדמת. בדרך הקריאה הצמודה בשירים מספרה הראשון 'וועלט און מענטש', בחנתי את מאפייניה של פואטיקה זו, וכן את אופן 'עיבודה' לשירת היידיש תוך שימוש בטרמינולוגיה מן השדה הקבלי, תחום כי ניכר שסקרן את לוקר גם כמשוררת וגם כמסאית. כתביה העיוניים של לוקר על בודלר ורמבו, ששזרתי במהלך קריאתי, עזרו לי להאיר הן את האופן שבו קראה המשוררת בשירה זו וכפועל יוצא את הדרך שהסימבוליזם בא לידי ביטוי בשירתה שלה. אני מוצא כי למרות הבוסריות של שירת לוקר המוקדמת, והאופן הבולט שבו קולם של משוררים גדולים אלה נשזר בשירתה, יש מקום לבחינת השפעה זו. השפעתה של השירה הסימבוליסטית ואופן עיבודה בשירת היידיש המודרניסטית כמעט ולא נבחן במחקר היידיש. במובן זה, בעוד קווי המתאר של השירה הגרמנית או האנגלו-אמריקאית ניכרים בשירת היידיש ונכתב עליהם רבות, השירה הצרפתית המודרנית נותרה מחוץ לשדה ההשפעה של המודרניזם ביידיש. עבודה זו, גם אם לא מתקרבת למלא את החלל המחקרי הזה, מבקשת לפחות להאיר היבט זה ולהכיר בקיומו. כך גם בפרק השני, שיבקש לדון בשירת 'הערים הגדולות' של מלכה לוקר והתכתבותה עם דמות 'המשוטט' של שארל בודלר.

⁵⁵ בר-יוסף, חמוטל: "סימבוליזם בשירה המודרנית", 34

'שטעט': דמות המשוטטת בשירת הערים הגדולות

מלכה לוקר הקדישה חלק לא מבוטל משירתה לערים הגדולות שביקרה והתגוררה בהן. החל בספרה הראשון, **וועלט און מענטש** ("עולם ואדם", 1931), שבו ייחדה מחזור שירים לעיר ניו-יורק; דרך ספרה השלישי **שטעט** ("ערים", 1942) העוסק בערי בירה כמו פריז, לונדון, וינה ותל-אביב; וכלה בספר שירייה האחרון, **ירושלים**, שפורסם ב-1969 לאחר מלחמת ששת-הימים. ברוח התקופה, ספר זה היה שיר הלל ליעיר שחברה לה יחדיו, עם מוטיבים הקשורים לגאולת העם, התכתבות עם ייצוגה ההיסטורי-דתי, תוך בניית קשר אינטימי וקרוב בין המשוררת "לאבנים המדברות" של העיר העתיקה.⁵⁶

העיסוק האינטנסיבי של המשוררת בכרך המודרני, כשלעצמו, אינו ייחודי בקונטקסט של השירה המודרניסטית ביידיש. רבים מהמשוררים והמשוררות בני תקופתה, שהיגרו ממזרח למערב אירופה ולאמריקה, חיו ויצרו בערים גדולות והנוף האורבני נכח תכופות ביצירתם. בארצות-הברית, זרמי השירה שהתפתחו מראשית המאה ה-20 אומנם ביטאו השפעות מודרניסטיות שונות ודגשים תמאטיים שונים, אך המרחב האורבני - ובייחוד הכרך הניו-יורקי - שימש כמרכז כובד מתחילת דרכם.⁵⁷ קבוצת המשוררים והסופרים די יונגע ["הצעירים"], שפעלה משנת 1907, בלט המשורר משה לייב הלפרין שהקדיש מקום נרחב לחוויה האורבנית בשירתו.⁵⁸ הוויית העיר הגדולה הייתה גם לחלק בלתי נפרד מהפואטיקה של משוררי ה'אינזיך' שפעלו מראשית שנות ה-20. תנועה זו הסתייגה בגלוי מהפואטיקה ההרמונית והמיופה של 'די יונגע' וביקשה לכתוב שירה של 'זרם תודעה' אסוציאטיבי ופרגמנטרי. ה'אני הדובר' בשירתם עוצב לרוב כאינדיבידואל עירוני מתוחכם, הרואה עצמו כחלק בלתי נפרד מן המרחב האורבני.⁵⁹ המוטיב העירוני קושר גם את יצירותיהם של משוררי יידיש רבים שפעלו באירופה דוגמת קדיה מולודובסקי (ורשה), יעקב שטרנברג (בוקרשט), משה קולבק (ברלין) ודבורה פוגל (לבוב).⁶⁰ מרכזיותו של הקרת, אם כן, אינה מייחדת את התמאטיקה של לוקר - היא מלווה, באופנים שונים, את השירה המודרניסטית שנכתבה ביידיש מתחילת המאה ה-20.

⁵⁶ לוקר, ברל: מקיטוב עד ירושלים, (הוסף עמ')

⁵⁷ נוברשטרן, אברהם: זמן יהודי חדש, מודרניזם יידי בארצות הברית, 170.

⁵⁸ ראו ספר שירתו הראשון **אין ניו יארק** ("בניו-יורק", 1919)

⁵⁹ דוגמה מובהקת לכך הוא ספר שירתו של אהרון גלאנץ לילס - **פאביוס לינד** (1937).

⁶⁰ Novershtern, Avrom: Yiddish poetry in eastern Europe, Yivo website

אם נבקש לייחד את שירתה של לוקר ביחס לפואטיקה האורבנית בידיש נידרש לשני אספקטים ; **הביוגרפיה וההשפעה הספרותית**. בפן הביוגרפי לוקר נבדלת מבני דורה משום שלעומתם נחשפה לערים שונות בעולם. המשוררת, שהייתה נשואה לברל לוקר, חבר בהנהגה הציונית ובעל תפקידים שונים במפלגת פועלי ציון ובסוכנות היהודית, זכתה להתגורר ולבקר בערים כמו ניו-יורק, פריז, לונדון, וינה, פראג, פירנצה, בעל-בק ותל-אביב. היחשפות זו לא מובנת מאליה – בטח שלא בקונטקסט של שירת היידיש - ויש להתייחס לכך. בביקורת היידיש כינו את לוקר "משוררת הערים הגדולות". אכן – משוררת 'הערים' ולא 'העיר'; היא אינה נבדלת מבני דורה משום ששמה את המרחב האורבאני במרכז אלא דווקא משום שבשירתה ניכר הגיוון יוצא הדופן של המרחב העירוני על תצורותיו השונות, הארעיות והזרות המלווה את המעבר המתמיד ממקום למקום ומן הצד השני ההיקסמות מכל מטרופולין וסקרנות לגלות את צפונותיו. אספקט זה מוביל אותנו לעניין **ההשפעה הספרותית**. בעוד באירופה בלטה השפעתו של האקספרסיוניזם הגרמני על משוררים כמו אורי צבי גרינברג ופרץ מארקיש, ובארצות הברית משוררי האינזיך התכתבו בדרכם עם האימאג'יזם האנגלו-אמריקאי, מסעותיה של לוקר חשפו אותה לשירה הצרפתית בשפת המקור. אהבתה לשירה הצרפתית גם הניעה אותה שנים מאוחר יותר לכתוב מונוגרפיות בידיש על המשוררים ארתור רמבו (1950), שארל בודלר (1970) ופול ורלן (1976). ספרים אלה, שתורגמו לעברית⁶¹, ביקשו להביא לפתחם של קוראי היידיש את השירה הצרפתית בתרגום וכן לעמוד על התפתחותם של המשוררים הסימבוליסטים והשפעתם על השירה המודרנית. בעקבות תרומתה להפצת התרבות הצרפתית, העניקה לה ממשלת צרפת את "אות כבוד אביר הדקל האקדמי"⁶².

על כן, אין זה מפתיע שבספרה **שטעט**, המוקדש, כאמור, לערי-בירה, בלטה השפעתו של הנוסח בודלר – אבי השירה המודרנית - על עיצובו של המרחב העירוני וביתר שאת על דמות הדוברת בשירים. בפרק שהקדישה ל'פרחי הרע' במונוגרפיה על בודלר, התייחסה לוקר לתימה של השיטוט (flânerie) ביצירת המשורר :

ה'יצר-הרע' של הפרצפציה [...] דוחף את בודליר לחתור אל סודה של פאריז" [...] "לא על פני שדות-הקרב חיפש בודלר את המהותי, את הגורלי בגיהינום האנושי – אלא דווקא בפריז, בכרך הגדול של המדינה, של כל מדינה. [...] הרוע של פאריס, הרוע של התקופה –

⁶¹ ז'אן ארתור רמבו, ירושלים : מוסד ביאליק, תשל"ג; שארל בודליר, תל-אביב, 1970 ; פול ורלן, תל-אביב : עקד
⁶² "אות כבוד צרפתי לאזרחי ישראל", **עיתון דבר**, 09.2.1960 (נדלה ב15.11.2016)

את אלה מלקט בודלר, משל איזה עולה-רגל, איזה חוזר בתשובה נצחי. הוא משוטט יומם ולילה על פני רחובותיה של פאריז כשהוא חוקר, מחפש, מסתכל. הוא מחפש לא אופקים רחוקים, אלא דווקא את הקרובים ביותר, את התהומות, את התהומות שבתוך עצמו. " (הדגשים שלי, ג.ז.)⁶³

לוקר עומדת כאן על אחת התופעות המרכזיות בשירה האורבנית של בודלר. המשורר, על-פי בודלר, הוא המשוטט-האמן, המהלך ללא מטרה במבוכיה של עיר: נתקל, בוחן את האבן, את שלט הפרסומת, את ההמון החולף, נע-ונד על פני הנוף החומרי והאנושי ובד בבד מגלה את שחבוי בנפשו. את התיאוריה בדבר המשוטט אנו חבים לוולטר בנימין. בנימין פיתח את מושג ה- Flâneur (ההלך, המשוטט) העירוני בחיבוריו "פריס, בירת המאה התשע-עשרה", "על מוטיבים אחדים אצל בודלר" ו"גן-המרכז"⁶⁴ שהיו צריכים להיות חלק מפרויקט הגותי רחב היקף ובלתי גמור שנקרא "מפעל הפסאז'ים". שם, ביקש בנימין להציג את רוחה של בירת המודרנה – פריז – באמצעות המחשת פרטים זניחים כביכול; רחובות, בתי מסחר, פסאז'ים, תופעת הזנות, כמו גם דמויות שונות שפועלות במרחב זה - האספן, השחקן וכמובן – המשוטט.⁶⁵

בפרק זה אציע קריאה בשירת הערים הגדולות של מלכה לוקר דרך היבטיה המרכזיים של דמות המשוטט, כפי שבאה לידי ביטוי בשירת בודלר ובכתביו של בנימין. אבקש לטעון כי בעיצובה של הפואטיקה האורבנית אצל לוקר, ניתן למצוא קווי דמיון רבים עם דמותו של המשוטט, אך גם הבדלים מפתיעים ומעוררי עניין הנגזרים מן הפרספקטיבה הייחודית שהיא מקנה לדמות זו. בחלק הראשון אשאל מהם ההקבלות המובהקות בין דמות המשוטט הבודלריאני למשוטט הלוקרית? לצורך כך אעמוד על מספר מקווי המתאר של הפלאנר בשירתה: הפיזיוגנומיה של המרחב העירוני; המבט של המשוטט; המשוטט כבלש; חווית הסף שבמעשה השוטטות; וכן הימצאותו של העבר והווה, הרציונלי והמיתולוגי, האישי והקולקטיבי במרחב העירוני. בתוך כך, אבחן גם כיצד לוקר מבטאת את קולה הייחודי ביחס לפלאנר - כיצד באה לידי ביטוי הפרספקטיבה הנשית והיהודית בדמות המשוטטת של לוקר.

אני רואה בספר **שטעט** נקודת חיבור חשובה בין יצירתה המוקדמת של לוקר לשירת המלחמה שלה – ובמובן זה בין ההשפעה הסימבוליסטית המוקדמת לבין המעבר לשירה יותר אוונגרדיסטית בצל מלחמת העולם השנייה. על כן, קריאתי בפרק זה תתמקד בעיקרה במחזור

⁶³ לוקר, מלכה, בודלר, 16, 38-39
⁶⁴ בנימין, ולטר: 34-46, 86-112, 113-134
⁶⁵ שם, 32

השירים "פאריז" – מחזור השירים שמתכתב בחלקו הראשון עם דמות ההלך הבודלריאני ופריז המדומיינת, ובמובן זה ממשיך השפעת השירה הצרפתית שדוברה בפרק הראשון, בעוד חלקו השני משנה פאזה ומתאר את מציאות אותנטית של פריז המצויה תחת הכיבוש הנאצי. המעבר בין פריז של מעלה לפריז של מטה יוליך לתמה שתתרחב ותעמיק בספר שירת המלחמה של לוקר.

פריז של מעלה: המיתאי, האירוטי והנסתר – המשוטטת והמרחב האורבני

המדומיין

יש שני מאפיינים שניתן ליחס לדמות המשוטטת הספרותית. הראשון, **הפיזיוגנומיה** – הרעיון כי הערכת מראהו החיצוני של האדם, ובעיקר פניו, יכולה לספק תובנות על אופיו ואישיותו. המאפיין השני הוא יכולת ההתבוננות של המשוטט, שלמראית עין נדמית חסרת כוונה ומנותקת, אך למעשה חוקרת את הנעשה באופן ממוקד מאוד. מעשה ההתבוננות של המשוטט הוא אפוא אינטואיטיבי; הלז מבסס את מסקנותיו על יכולתו להתבונן ולהקיש מן המתאר החיצוני של בני האדם על המרחב האורבאני הסובב אותו, וכפועל יוצא על עולמו הפנימי. המשוטט, במובן זה, נדרש לשמור על פרספקטיבה לימינלית. עליו, מצד אחד, לשקוע בסביבתו האורבנית, ומן הצד השני להיוותר מרוחק, כמתבונן מהצד.⁶⁶ במובן זה, אך גם במובנים אחרים, לדמות המשוטטת ודמות הבלש יש דמיון יוצא דופן.⁶⁷ **שניהם** מחפשים רמזים לא רק בפיזיוגנומיה של פני האנשים אלא גם דרך הפיזיוגנומיה של הרחובות, של אבני הבניינים, חלונות הראווה, השווקים ושלטי החוצות, על מנת לפתור את 'החידה' שעומדת לפניהם. הם מבקשים להטמיע עצמם בהמון האנשים, בתנועתם התמידית, הרוחשת, ובד בבד להבחין בכל אובייקט וסובייקט - לגלות את שנסתר מהעין. בשירת "הערים הגדולות" של מלכה לוקר, שבה היא מאמצת את פרספקטיבת המשוטט ונוטעת בו את קולה, אנו יכולים למצוא את נטייה אחר החידתי והמסתורי שבמרחב העירוני. בהקדמה לספר השירה השלישי שלה, **שטעט**, היא כותבת:

יעדע שטאָט טראָגט אין זיך די מיסטעריע פון מענטשלעכן פנים און איר קענט פון איר

צוגעצויגן אָדער אָפגעשטויסן ווערן; זי האָט אין זיך די זינלעכע וואַרעמקייט פון אַ

מענטשלכן גוף, די טיפענישן און סכנות פון אַ מענטשלעכער נשמה

[כל עיר נושאת בתוכה את המסתורין של פני האדם, והיא יכולה לפתות לקרבה או

לדחות מעליה; יש בתוכה את החוש[ניות] החמימה של גוף האדם, ואת העומקים

והסכנות של נשמת האדם.

בדברים אלה ניתן לשמוע הד לאסתטיקה של בודלר. אסתטיקה זו נולדה מתוך התנגדות

לאסתטיקה האידיאליסטית, שמצאה את ה"יפה" רק בטוב הנצחי ובאמת הנצחית. בודלר,

Werner, James V: The detective gaze, 5-21. ⁶⁶
Rob Shields: the flauneur, 63 (edit tester keith) ⁶⁷

שמאס באסתטיקה של רעיונות מופשטים, ביקש לייצג גם את הצדדים האפלים בקיום האנושי, ולמצוא את היפה בקורלציה שבין מרקמי המציאות השונים. בשאיפתו למצוא את הקשר שבין היפה למושחת והדגנרטיבי, הסביבה העירונית – על צדדיה המכוערים והקשים - הפכה למוקד העיקרי שבו מומחשת אסתטיקה זו.⁶⁸ האנשתה של העיר אצל לוקר נושאת את אותה כפילות בודלריאנית: מצד אחד יש בה משהו מפתה, מזמין ומושך ומצד השני, השיטוט בתוכה מזמן סכנות שאין לצפות אותן. המפתה המסוכן, המזינים אחד את השני, מהווים אפוא מקור משיכה לתופעת השיטוט. לואיס בו היסלופ (Hyslop, 1992) גרס שהשירה של בודלר מבקשת "לחשוף לא רק נפש בעיר הגדולה, אלא גם את הנפש של העיר הגדולה"⁶⁹. נפש הקשורה קשר הדוק לחומרי, למטריאלי. כמיהתו של בודלר היא לכלול קשת רחבה של גירויים באסתטיקה הנטועה ברעיון ה'היענויות'; ההיקשרות – על דרך החושים - בין של כל צדדיה של החוויה האנושית וכפועל יוצא, בין כל פניה העיר. הסתירות שבמרחב העירוני היו אפוא הכרחיות להלך הבודלריאני; המתחים שבין מיתוס ומודרנה, אורבניזם וטבע, עבר והווה התממשו בפרזי המודרנית של "פרחי הרע" והיו לכר אסוציאטיבי המופרה על-ידי הקליטה החושית.⁷⁰ ולטר בנימין טען שזו התרבות המטריאלית של העיר שמספקת מרחב קולקטיבי שבו המודע והלא מודע, העבר וההווה נפגשים.⁷¹ לוקר, במובן זה, מבקשת לחשוף באמצעות השיטוט את שחבוי מבעד לחומריות של המרחב האורבני, להלך בצדדיה החבויים ולעלות מתוכם את הפן הלא-מודע של העיר, את ההיסטוריה הנסתרת שלה, כמו גם את ההיסטוריה הפרטית והקולקטיבית שהיא נושאת עמה.

בשיר "אין שטילע נעכט" [בלילות שקטים]⁷² הפותח את הספר **שטעט** אנו עדים לאותו מתח תת-קרקעי המצוי במרחב האורבני, בין השקט של העיר בשעות הלילה, לשיח החושי הער שבין המשוטטת וסביבתה. כפי שנראה, השיר מנוסח בכלליות ואינו מכוון לעיר כזו או אחרת. על כן, ניתן לראות בו מעין הצהרת כוונות; מעין עמדת המוצא שממנה היא יוצאת לשיטוטיה העירוניים:

בְּלִילוֹת שְׁקֵטִים, בְּעָרִים זָרוֹת / מְשׁוֹטְטֵת אֲנִי תְּכוּפוֹת, / לְבִדִּי. / צֵל לָבֵן נִכְרָךְ אַחֲרַי, / פְּתַע הוּא נוֹתֵר
 עוֹמֵד. / עֲנָנִים לְבָנִים בְּמִרְחָק / מִתְפָּזְרִים וְרוֹמְזִים / פְּנָסִים בָּאִים בְּשִׁקְט לְקִרְאָתִי, / עוֹמְדִים
 וְשׁוֹקְעִים.

Brix, Michael: 5-8⁶⁸
 Hyslop, Louis boe: 84⁶⁹
 אידר, דרור: 23⁷⁰
*Buck-mors, susan: 15, 23*⁷¹
 בתרגום בני מר⁷²

[אין שטילע נעכט, אין פֿרעמדע שטעט/ בלאַנדזשע איך אָפֿטמאל, איינע אַליין. / אַ ווייסער שאַטן וויקלט זיך, / פֿלוצים בלייבט ער שטיין. / וואָלקן ווייסע אין דער פֿרעמד/ שטיקלעך זיך און ווינקען, / לאַמפֿן גייען שטיל אַנטקעגן, / שטעלן אָפֿ זיך, זינקען.]

בפתיחתו של השיר אנו עדים ליחסים האמביוולנטיים שבין הדוברת והערים שהיא מהלכת בהם: מחד גיסא היא מציינת שהיא משוטטת בלילות שקטים, במרחבים זרים, לבדה, מאידך גיסא, איזו ישות שאותה היא מכנה "צל לבן" מהלכת אחריה תמידית, נכרכת אחר תנועותיה ולפתע נעצרת. הצל הלבן הוא אוקסימורון שמרמז על הדואליות המתעתעת שבמעשה השיטוט העירוני. המרחב הריק לכאורה, שבו מתקיימים הממד הריאליסטי והפנטסטי בכפיפה אחת, מציע לדוברת חוויה סותרת למראית עין - **ריחוק וזרות לצד קרבה ואינטימיות**. אין סתירה זו מפריעה לתנועתה של המשוטטת. הסיבה יכולה להיות נעוצה בכך שהמרחב העירוני הריק פועל כמראה המשקפת את תודעתה החצויה של הדוברת הנעה בין פחד מהמרחב הזר והמסוכן ותשוקה אליו ולפיתויים החבויים בו. הדוברת מהלכת במרחב שנדמה 'נטוש' בין הזר למוכר, הרחוק והקרוב עד כדי נגיעה. על כן, הצל-הלבן הנכרך סביבה, לצד העננים הלבנים שמתפזרים בשמיים; פנסי הרחוב שמתקרבים אליה ושוקעים באחת. יש כאן מעין שיח פנימי חסר-קול שמתנהל בין המשוטטת והמרחב שהיא מהלכת בו. שיח זה לא רק מרמז על קשר שבין תודעת הדוברת וסביבתה; יש בו גם להעיד על תנועתה המתמדת. הצל שנעצר לפתע מלמד כי הדוברת מתרחקת ממנו, כמו גם אורות הפנסים שהתרחקותה מהם מיתרגמת בשיר לשקיעתם. המשוררת מדגימה כאן את האפקט שיוצרת התנועה, בכך שהיא הופכת את המרחב הדומם והשקט למרחב רוחש, תוסס וחי. התנועה המתמדת היא לחם חוקו של המשוטט⁷³, וגם אצל לוקר חשיבותה גדולה משום החיכוך שהיא יוצרת בין הדוברת ואובייקטים שונים, מציאותיים או מדומיינים, במרחבי הקרת. מנגנון האנשה של המרחב, 'המעורר' את המרחב הרדום, קשור אפוא לתנועתה בו. כשם שפנס הרחוב אצל בודלר מפיץ אור "סתור רוח", המכוון הן לרוח הפיזית והן למצב-הרוח הפנימי של המשורר, כך גם אצל לוקר הפנסים מקרבים את אורם אליה; מגלים לה סוד, מנהלים עמה שיח פנימי, ותנועתם מלמדת על תנועתה הפיזית של המשוטטת ברחובות, כמו גם על איזו רחש פנימי הנרשם מתחת לשתיקה המשתרעת בכל.

⁷³ בנימין, ולטר: 94

למרות האיום המרומז שמתלווה להליכה הלילית, המשוטטת אינה מתגלה כמי שחוששת לבוא במגע עם הסביבה הנטושה של הכרך, להפך – היא נטמעת בתוכה, נמצאת עמה בדיבור מתמיד, ונדמה שהיא דווקא חשה תחושת ביתיות עם סביבה זרה שלמראית עין אינה מאפשרת תחושות כאלה. אם נביט על עיצוב דמותו של המשוטט נגלה כי לוקר משתמשת בפחד המהול בפיתוי – שהיה בראייתו של בודלר את העיר - דווקא על מנת להנכיח פרספקטיבה נשית מובהקת. היסטורית, לא היה מקום במרחב האורבני לאשה להלך בו לבד. במאה ה-19, לדוגמא, היה אסור לאשה ללכת לבדה בעיר, ואשה שעשתה זאת נתפסה כנערת-רחוב.⁷⁴ בספרות, הלילה העירוני נחוה לרוב בפרספקטיבה גברית. נכון, מלכה לוקר היא משוטטת מן המאה ה-20 ולא מן המאה ה-19, אך אל לנו לשכוח שגם בעשורים הראשונים של המאה ה-20, השיטוט בעיר בשעת לילה לא היה מעשה שנשים יכלו לעשות לבדן מבלי לחוש זרות, פגיעות ויוצאות מן הכלל.⁷⁵ בפן הספרותי, דמות המשוטט אופיינה בקווי מתאר גבריים מובהקים. אבי הפלאנריזם, בודלר, אפיין את מעשה השוטטות כמעשה אהבים, דימה את ההליכה בצפונותיה של העיר לאקט של חדירה והגדיר את המפגש של המשוטט והמון האדם בעיר כ"זנות הקדושה של הנפש".⁷⁶ כפועל יוצא, היצאניות היו מוטיב חשוב בשירה האורבנית של בודלר ולו משום היחס הדואלי אליהן, הדומה ליחסו אל הכרך: הן סימלו איום וסכנה מחד גיסא ופיתוי ותשוקה מאידך גיסא. על כן, הזונות בשירתו לעולם לא היו בנות אדם מורכבות וסובייקטיביות אלא רק פעלו – כמו שאר האובייקטים העירוניים - ככלי המשקף את עולמו הרגשי של המשורר.⁷⁷ לוקר, כאמור, משתמשת באמביוולנטיות בודלריאנית זאת על-מנת לממש נקודת מבט נשית – היא מנכסת את הסממנים הבודלריאנים, מעבדת אותם דרך הפרספקטיבה שלה ומגלה במרחב שהיה זר ומנוכר לנשים דווקא פנים אינטימיות וקרובות המקיימות עמה דיאלוג – דו-שיח שמגלה לנו את פניה שלה, את עולמה הפנימי. בבית המסיים את השיר אנו נחשפים לכמיהתה של המשוטטת לחקור ולבלוש אחר המרחב האורבני; לחשוף את ההיסטוריה הנחבאת מתחת למבני האבן, הרחובות, החצרות והשערים:

בְּלִילוֹת שְׁקֵטִים, בְּעָרִים זָרוֹת/ הַבְּתִים עוֹמְדִים, עֲדִים אֱלֵמִים, / מְכוּסִים שְׁתִּיקָה. / שְׁעָרִים מְצִיגִים
שְׁמוֹת עֲתִיקִים/ פְּרָשׁוֹת שְׁלֵמוֹת שֶׁל דֹּרוֹת עֶבְרוּ. / שְׁקֵט מְשֻׁף בְּכִרְכּוּבִים/ מִתְעוֹרֵר לְחֻצוֹת/ וְיוֹצֵא
לְרַחֲבוֹת, / בְּלִילוֹת שְׁקֵטִים, בְּעָרִים זָרוֹת...

Epstein Nord, Deborah: 46-51 ⁷⁴

שם, 52 ⁷⁵

אידר, דרוּר: 20-21 ⁷⁶

Epstein Nord, Deborah: 109 ⁷⁷

[אין שטילע נעכט, אין פרעמדע שטעט/ שטייען הייזער, שטומע עדות, / אין שוויגן איינגעהילט. / טויערן ווייזן אלטע שמות. / גאנצע פרשות דור-געשען. / שטיל פאָרציבערט אין די סטריכעס/ שטייען אויף צו חצות, / לאָזן זיך אין גאַס, / אין שטילע נעכט, אין פרעמדע שטעט...]

הדוברת מגלה במרחב העירוני דממה שהיא מבקשת להפר – לחקור ולבחון אותה. ההיסטוריה, היא רומזת, מצויה מבעד לשערים, בכרכובי הבתים, מבעד לשערים המכסים עלפרשות מהעבר. החומר, למעשה, מכיל סיפור אנושי, חי ועתיק, המתעורר בחצות הלילה ויוצא אל הרחובות. הצירוף אלטע שמות' מתייחס לשמות של קדושים עתיקים, ובהשאלה – ספרים קדושים.⁷⁸ על כן, שהיא מתייחסת לאותן "גאנצע פרשות דור-געשען", יש להסיק שהיא מדברת לאו דווקא על ההיסטוריה של הערים האירופיות, אלא על פרשות מן ההיסטוריה היהודית. יותר מכך: השקט המכושף, שאותו היא מדמה כמי ש"מתעורר בחצות ויוצא לרחובות" מרמז ל-י'תיקון חצות', אותו מנהג יהודי לקום בחצות הלילה כדי להתפלל או ללמוד תורה - זאת על מנת להתאבל על גלות השכינה וחורבן בית המקדש. כשהשיר מסתיים בשורה "בלילות שקטים, בערים הזרות" אנו מבינים למעשה שהדממה והזרות מדומות – המרחב הוא אספקלרי לעולמה הפנימי של הדוברת, וכפועל יוצא נושא בחובו את ההיסטוריה והמנהגים שהיא נושאת עמה מבית, עולם יהודי חי ורוחש. על כן, אין לוקר מטמיעה עצמה לחלוטין בדמות המשוטט האוניברסלי – היא כן מנכיחה את הפרספקטיבה שלה - הן בתור אישה והן בתור יהודייה. המרחב האורבני הוא למעשה המקום שבו המודע והלא מודע, העבר והווה, האישי והקולקטיבי נפגשים. בנוסף, ניתן לראות כי השוטטות העירונית נושאת בחובה מתחים, המעידים על חוויית הביניים של המשוטטת: בין שקט וסטיליזציה לרחש ועוררות, בין הרציונלי לפנטסטי, בין קרבה ואינטימיות לריחוק וזרות. כל אלה מתקיימים בתפר שבין רחובות הכרך ותודעת המשוטטת. תפקידה, בדומה למודל הבודלריאני, לחקור ולבלוש אחר רמזים, לפלוש בגופה ובדמיונה אל הבית, החצר, הסמטה, והפסאז', ולחשוף מתוכם את הרובד הבלתי מודע של תודעתה.

בנימין דיבר ארוכות על חשיבותם של ה"ספים" במרחב האורבני. לבני האדם בעת העתיקה, אמר, הייתה גישה נרחבת לטקסי חניכה, ונקודות מעבר שיעבירו אותם ממצב תודעתי אחד לאחר; מן הממד הרציונלי לממד המיתי. חוויותיו של האדם המודרני, במובן זה, הפכו דלות. מעשה השיטוט

⁷⁸ בתרגומו של בני מר הוא אף פירש מושג זה ל-"שערי ספרים עתיקים", על מנת להדגיש אספקט זה.

נותר כמעט המעשה היחידי שיכול לסייע להעביר את האדם דרך "ספים פסיכולוגיים ורוחניים".⁷⁹ לוקר עומדת באותה הקדמה לספר **שטעט** אחר הספים הניצבים במרחב העירוני, העומדים בינה ובין החוויה הרוחנית. שם, היא גם מרמזת על נטייתה למסתורי והחידתי ועל אותם "שערים" שמעברם השני ישנה מין חווית התעלות:

הָאָב אֵיךְ גַּעוּוּאָנְדֶּרְט פֿון שְׂטֶאָט צו שְׂטֶאָט און בֵּין נִיט אֵינמאָל גַּעשְׂטאַנען פֿאַר אַ פֿאַר-
חתמ'עטן טויער מיט זיבן זיגלען. דאָס איז אַ שווערער נסיון. די איבערלעבונג ליגט אויף
דער נשמה ווי אַ שטיינערנער בלאַק פֿאַרן סקולפֿטאָר... מיט טויזנט לאַקנדיקע
מעגליכקייטן, מיט פֿירונגען און פֿאַרפֿירונגען. מוז זיך דאָס אויער, דאס אויג אינטענסיוו
איינהערן, ביז די האַנט הויבט אן פֿאַרמען, וואס אַלע זינען האָבן נאָר וואָס פֿאַרנאמען.
דאָס איז אזוי שיין ווי עס איז אומגעריכט.

[שוטטתי מעיר לעיר ולא פעם עמדתי מול שער חתום בשבעה חותמות. זה ניסיון קשה.
החוויה מונחת על הנשמה, כמו בלוק-אבן על פסל... עם אלפי אפשרויות פתלתלות, עם
התנהגויות ופיתויים. נדרשת האוזן, העין הקשובה, האינטנסיבית, עד שהיד מתחילה
לצור צורה לכל מה שהעסיק את החושים. זה יפה ממש כשם שזה בלתי צפוי.⁸⁰]

לוקר מתייחסת אל השוטטות כפרקטיקה דתית-רוחנית: **שבעה חותמות** שנועלים את השער, **הניסיון** שבעמידה על הסף. אלה מציינים את המרחב האורבני כמרחב מיסטי, שומר סוד, שהשיטוט בקרבו מפתח ומעמיד למבחן את המשוררת. המושג "שבעה חותמות" הוא ארמו לחזון יוחנן מהברית החדשה, המתייחס לשבעה חותמות אלגוריים הנועלים את "הספר" שהופיע בחזון: **וַיֹּאמֶר אֵלַי אֶחָד מֵן הַזְּקֵנִים אֶל תְּבַקֵּה הִנֵּה נֶצַח הָאָרֶזְיָה אֲשֶׁר הוּא מְשַׁבֵּט יְהוּדָה שְׂרָשׁ דָּוִד לְפִתְחָ אֶת הַסֵּפֶר וְלִהְיֶה שְׁבַעַת חוֹתְמֵיו (חזון יוחנן, 5, פסוק 5).**

גם כאן ניתן דגש על הקליטה החושית כדרך שבאמצעותה אפשר יהיה לפתוח את השער, כדרך לגילוי הסוד. במאמרו "חזרתו של המשוטט" בנימין עמד על חשיבותם של החושים לדמות המשוטט. המשוטט, הוא אומר, ישמח להחליף את השכלתו, חריפותו האינטלקטואלית והידע הנרחב שלו עבור ריחו של שער חשוף, או עבור מגעו של אריח יחידי.⁸¹ כוונתו היא שהמשוטט כמה למגע הישיר והבלתי מתווך שבינו ובין המרחב שלו - החוויה האינטלקטואלית היא משנית. כך גם עבור לוקר, שחווה את העיר דרך חושיה, העומדת בפיתוייה הרבים של המטרופולין

⁷⁹ Buse, Hirschkop, McCracken: 14-18

⁸⁰ תרגום שלי

⁸¹ The return of the flaneur, benjamin

ומשתמשת באמצעים כמו בלשיים על מנת לגלות את שנסתר באובייקטים שאדם אחר – שאיננו משוטט - לא היה מסתכל עליהם פעמיים.

כפי שכבר הודגם בשיר 'שטילע נעכט', הבדידות והזרות מרכיבות את עמדת המוצא של המשוררת, בשיטוטיה במטרופולין. הבדידות והזרות מופגות על ידי המגע האינטימי שנוצר עם אובייקטים מואנשים במרחב האורבני. עמדה זו נדמית פרדוקסלית למראית עין. כיצד העיר הופכת למקום משכנה של המשוררת? כיצד, אפוא היא חשה היימישקייט (ביתיות, אינטימיות) דווקא במחוזותיו הפרוצים של הכרך? על מנת לענות על כך נחזור לתיאורית המשוטט של בנימין. הוא מסביר כי רחובות העיר הן מקום מגוריו של המשוטט; הוא מרגיש בבית בין מפתני הבתים כשם שאזרח מרגיש בבית בין ארבעה קירות. עבורו, "שלט החנות המהבהב הוא לא פחות מרשים מציוור השמן שמחזיק הבורגני בביתו. קירות הבניינים הן שולחן העבודה עליו הוא מניח את מחברותיו; דוכני עיתונים הם הספרייה שלו; וטרסות של בתי הקפה הן המרפסות שמהן הוא מסתכל על ביתו לאחר שסיים את שיטוטיו".⁸²

בפתיחת מחזור השירים "פאריז", הדוברת מתעוררת באמצע-הלילה ואינה מבינה מדוע התעוררה ומה נפשה מבקשת. די נאכט איז פרעמד ("הלילה זר"), היא חוזרת כמעין מנטרה המעידה על מצבה הפנימי. הדוברת כנראה מתעוררת במיטתה, בביתה, אך אם זאת היא לא מייחסת לבית משמעויות של קרבה ואינטימיות. מבחינתה ביתה הפיזי הוא "אי-שם" ("ערגיץ-וואו"), והוא אינו מאופיין בביתיות. אל מול זרות הלילה היא מעמידה את אהבתה, "מיין ליבשאפט גליט, די אייגענע ווי נעכטן" ("אהבתי בוערת, אותה אחת כמו אמש"). אהבתה בוערת משום שאינה יכולה להתממש "בלילה הזר", המבולבל וחסר הפשר. משום כך, היא נדרשת לחזור למקום שבו התקיימה – פריז. וכבר בבית הבא פונה הדוברת אל אהובה ומבקרת אתו בבירת החיים המודרניים:

הייתי רוצה להיאות אַתָּךְ / לְרֵאוֹת אַתָּךְ אַתָּ פֿריס, / נוטרדאם" / לְרוֹץ אַתָּךְ, מְהֵרָה, / דְּ בִּיד, / על פְּנֵי עֶרְבָה רְחוֹקָה, / לְחַלֵּף על פְּנֵי מְחֹל-שְׂדִים אִמְתִּי בִּיעֵר.⁸³

[כיוּאָלט וועלן זיין מיט דיר, / זען מיט דיר פֿאַריז, / "נאַטר דאַם" / צו לויפן גאַר מיט דיר צופוס, / האַנט אין האַנט, / איבער א ווייטן ווייסטן סטעפּ, / פֿאַרביי אן עכטן שדים-טאַנץ אין וואַלד.]

⁸² בנימין, ולטר: 51
⁸³ לוקר, מלכה: מהדורה דו-לשונית, 128 [בתרגום בני מר]

הדוברת מציינת שהייתה רוצה להיות עם אהובה בפריס, אך לא סתם בפריס – בנוטרדאם - הקתדרלה המפורסמת השוכנת בלבה של העיר. האהבה נקשרת כאן באופן הדוק למרחב האורבני, שמכיל בתוכו הן את ההיסטוריה הקולקטיבית הצרפתית, בדמות נוטרדאם, והן את ההיסטוריה האישית של זוג האוהבים. יש לשים לב כי המילה נוטרדאם מובאת במירכאות כפולות – כדי להמחיש כי אין זה המקום הפיזי, אלא הרעיון "נוטרדאם", המצויה במרחב מדומיין. במהרה אנו נפרדים מהמיקום הספציפי של נוטרדאם ונכנסים למרחב פלאי שבו הזוג רץ יחדיו על פני ערבות שוממות ורחוקות, וחולף על פני מחול-שדים "אמתי" (עכטן) ביער. האסוציאציות המדומיינות הללו שמעוררת פריז, מרמזים על הקשריה הפנטסטיים והמיתולוגיים של העיר. השדים הרוקדים ביער מזכירים סיפורים מן המיתולוגיה היוונית ומסמלים הוללות ושיכרון חושים. בהמשך השיר, היא ניתקת מאהובה ונמשכת, לבדה, אל אורותיה הבהקים של כיכר:

פֿלס דה-לָה קונקורד וְאורות דְרָכֶיהָ הַלְבָּנִים

הַנְשָׁמְרִים מְלֵהֲתֶעֱרַב בְּאורות הַרְחֹב -

מוֹשְׁכִים אותִי לְבְּלִי שְׁעוֹר

[פֿלאַס דע לא קאַנקאַרד מיט זײַן פֿירנעם-ווייסן ליכט

וואָס היט זיך אויסצומישן מיט די ליכטער פֿון דער גאַס –

ציט מיך אָן אַ שיעור.]

כמשוטטת, אורותיה הלבנים של הכיכר הפריזאית, מפתים אותה ללכת לבדה בדרכים שהם

מאירות. בעוד מחזור השירים נפתח בערגה אל טיול רומנטי ברחובותיה של פריז ומשם אל מחוזות פנטסטיים ומיתולוגיים, היא ממשיכה אותו לבדה, ללא אהובה. אותו אהוב אינו יכול לקחת חלק בשיטוטיה של הדוברת, כי נראה שהוא אינו יכול "לשנות את עורו":

אַדְ הַיִּתְּ צְרִיד, אַהוּבִי, לְהַחֲלִיף/ אֶת עוֹר הַגִּיּוֹנְגֵל הַחוּם שְׁלָד/ בְּבִגְדֵי יוֹם יוֹם, אָזְרָחִים, פִּיכָחִים
וּקְרִירִים, כְּדֵי שְׁאִישׁ לֹא יֵדַע/ וְלֹא יִכִּיר... / מִפְּנֵי שֶׁבְּשִׁמוֹנָה/ הַשְּׁעַר יִסְגֵר/ בְּגִנֵּי לוקסמבורג.⁸⁴

[נאָר וואָלסט זיך מוזן איבערטאָן, געליבטער, / דײַן ברוינע דזשונגל-הויט וואָלסטו מוזן איינהילן/

אין מלבושים פֿון אַ וואַכן-טאַג/ ציוויל און ניכטערן און קיל, / קיינער זאָל ניט וויסן, / ניט

⁸⁴ שם, 130

דערקענען אַזויפיל... / ווייל אַכט א זייגער/ ווערט דער טויער צוגעשלאָסן אין זשאַרדען דע

לוקסאמבור.].

האהוב, המדומה למין איש-יערות, לא יכול להיכנס אל הגן משום שלא עטה על עצמו בגדי יום-יום עירוניים. משמע, האהוב הוא פראי, ולא יוכל להתהלך עמה בגנים שאינם פרא אלא טבע מתורבת. עורו חום – אולי רמז למוצאו שמי, להבדיל מן העור הבהיר של הגברים הצרפתיים. יש כאן ניגוד בין הטבע הפראי, המיתולוגי, בדמות 'היערות' שבהם רוקדים השדים, ובין הטבע הגזום, האורבני והמסודר – לשם אהובה לא יכול להיכנס. אחת התכונות של המשוטט הבודלריאני היא יכולתו להשתלב במטרופולין ללא חשד. המשורר, אומר בודלר, יכול לעטות איזו מסכה שהוא רוצה על מנת להשיג גישה אל מקומות נסתרים ומסתוריים.⁸⁵ במובן זה, הדוברת והנמען נפרדים משום שלו אין יכולת זאת. בעוד הוא לא יכול "להחליף את עורו", המשוטטת יודעת להשתלב בסביבה המתורבתת ולהיכנס לתחומו של הגן – ובדיוק במקום זה, בבריכה הממוקמת בליבו של הגן, נגלים אליה מחזות פלאיים :

לְקַפּוֹץ לְבִרְכָה - / נְדַנְדוֹת כְּחֹלוֹת מְרַחְפוֹת, / בְּמַרְקָם עֲדִין/ עֲפוֹת וּמְחִיזוֹת/ עֲרִיסוֹת וְדִרְךְ, / שְׁדִים וּסְאִטִירִים/ אוֹרְבִים בְּהִיבָא, / נִימְפוֹת מְפִתּוֹת/ תַּחַת מְעֵטָה קָרָק...⁸⁶

[ארָפְצוֹשְׁפִירִינְגֵעֵן אִין בְּאַסִיין - / בְּלוִיע שׁוֹוִינְגֵעֵן שׁוֹוֵעֵבן/ אִין אַ דִין גֵעוֹוֵעֵב, / פִלִיעֵן אוֹן בְּאַלְעֵבן/ וויגעלעך אוֹן וועג, / פִאוֹנֵעֵן אוֹן סְאַטִירן/ לויערן פִון פִאַרשטעק, / נִימֵפֵן צו פִאַרפִירן/ אוֹנטער גִרינער דעק...]

התמונה שמציירת לנו הדוברת בבריכת גני לוקסמבורג, אפופה מסתוריות מיתית. שדים, סאטירים ונימפות מפתות את הדוברת לקפוץ ולהצטרף להילולה. הכניסה אל הגן, במובן זה, מחליפה את היער המדומיין – והחולף - בתחילת השיר למיקום מוחשי וקרוב שבו המשוטטת עדה ל'התעוררות' הפסלים שבגן. במבט ראשון פעולה זו יכולה להיות מפחידה עבור הדוברת, שלפתע מסביבה יצורים מיתולוגיים קמים לתחייה, אך נראה כי היא משולהבת מהחיות והקסם שבבריכת הגן. הקפיצה אל הבריכה היא פעולת **היטמעות** מושלמת של הדוברת בסביבתה הפלאית. יש בה מן הכמיהה לשקוע ברבדים המיתולוגיים, המיסטיים והארוטיים של הגן. כמשוטטת, היא צריכה את החומר על מנת לתת בו סימנים. גני לוקסמבורג, השופעים בפסלים של דמויות מן המיתולוגיה היוונית, מהווים בדיוק את נקודת המפגש שבין המיתולוגי למטריאלי

The Flaneur, Introduction: Keith tester, 4⁸⁵
⁸⁶ לוקר, מלכה: מהדורה דו-לשונית, 132

במרחב העירוני. המשוטטת נותנת בפסלים אלה ומקימת דרכם את תשוקותיה. במובן זה, הקפיצה אל הבריכה היא שיאה של אותה משיכה אל האובייקט, אל החומר, מוטיב העובר כחוט השני בשירים האורבניים של לוקר. המשוררת מאנישה את האובייקטים שמסביבה תוך שהיא מנהלת עמם יחסי קרבה, אינטימיות וארוטיקה עדינה. אנו רואים זאת ביתר שאת בסיומו של השיר:

ונימפות המים עוד חמות, / מליל האהבים הקדם / מעטרות באדמימות / מנושקות, בקשי
מתעוררות, / עומדות על בסיס מאבן / טפות-טל תלויות / בשנים לבנות חרש צוחקות, / סודות מלאי
תשוקה.⁸⁷

און רוסקאלעס וואַרם נאָך / פון לעצטער ליבע-נאַכט / אויסגעפּוצט אין פּראַנקרויט, /
אויסגעקושטע, קוים דערוואַכט, / שטייען אויפֿן זאַקל שטיין / טוי-טראַפֿן באַהאַנגען / לאַכן שטיל
בלאַנקע ציין, / סודות פּול פּאַרלאַנגען

אצל בודלר רווח השימוש במוטבים מן המיתולוגיה היוונית. בשירים כמו **הענקת**, למשל, הוא ביטא משיכה עזה למפלצות מן המיתולוגיה. היופי האידילי של הענקת הוא מצד אחד מסוכן, אך יש בו משחקיות מפתה ומושכת: "הייתי מתהלך ושט בה כחגב, רומש לי על מדרון-ברכה הנשגב."⁸⁸ לעומת בודלר, שהדמויות המיתולוגיות הנשיות אצלו נעות על ציר שבין המשחקי והאירוטי, למסוכן והמפחיד, לוקר אינה אמביוולנטית כלפי דמויות אלה. האמביוולנטיות שלה דווקא ניכרת בתיאורי הרומנטיקה, האנושית. בתחילת השיר היא מדמינת אותה ואת אהובה רצים יד-ביד, חולפים על פני ערבות ומחול-שדים, אך בשלב מסוים היא ניתקת ממנו. האהוב, מדומה כמי שאינו יכול להחליף את עורו, להיכנס אל הגן. לעומת זאת, אנו עדים למשיכה עזה של הדוברת לצפונותיה של העיר: היא הולכת אחר אורותיה של כיכר הקונקורד, היא נכנסת אל הגן ורואה בבריכה שבמרכזו תמונה ארוטית עדינה ומפתה, הגורמת לה לקפוץ אל הבריכה ולהתאחד עמה במין מעשה אהבים מיסטי. היא מפותה לזנוח את אהובה, להתבודד ולהיטמע בסודותיה של הבריכה. הקרבה אל נימפות המים באה על דרך החושים: היא חשה את חומן הבוער עוד מליל-אהבים, היא שומעת את צחוקן השקט, המלא תשוקה וסוד. בתחילת השיר הדוברת מתעוררת בחצי-הלילה, ומבקשת לשוב לאהובה. ניכר כי היא מתעוררת בדיוק משום שהאהבה חסרה בחיה – על כן מבקשת בדמיונה לרוץ עם אהובה יד ביד. בסיום השיר, לאחר שהמשיכה אל האהוב

⁸⁷ תרגום שלי, ג.ז.

⁸⁸ הענקת, פרחי הרע, 35

מתחלפת במשיכה עזה אל צפונותיו של הכרך, מתוארות הנימפות כמי ש"בקושי מתעוררות" מליל-האהבים הקודם. התיאור הארוטי והמפתה של הנימפות משלים את התמונה מהבית הראשון ומרמז על תשוקותיה של הדוברת שאינן יכלו לבוא לידי ביטוי ביחסים שבינו לבינה. הרגשות הבלתי מוסברים, שהעירו אותה באחת, עולות על פני השטח דווקא בשיטוט הבודד, הלילי, בגן העירוני. הארוטיקה הגלויה של הנימפות היא כמענה למחסור באהבה ובאינטימיות שמעוררים את הדוברת משנתה.

ה-Flaneur, כפי שהגדירו אדמונד ווייט (White, 2001), משוטט ללא סיבה גלויה לעין, אך הוא מכוון, בהיחבא, להיסטוריה של הרחובות בהן הוא הולך – הוא תמיד מחפש אחר הרפתקה, אסתטיקה או ארוטיקה. כך גם המשוטטת הלוקרית, שחושיה מוליכים אותה אל מסתרי המטרופולין; אם בשיר הראשון – לילות שקטים – שערי הבתים מרמזים על כך שהדוברת פוגשת בערים האירופיות הגדולות דווקא את ההיסטוריה הקולקטיבית היהודית, וכן את המנהגים הדתיים של ילדותה, בפתחת מחזור השירים "פאריס" אנו דווקא עדים לפן המיתולוגי-ארוטי שבמעשה השיטוט ולפן ההרפתקני שהוא נושא בחובו. המיקוד של לוקר בעת השיטוט הוא תמיד **חושי**; היא **שומעת** את העדויות השקטות של הבתים, כמו גם את צחוקן החרישי של הנימפות בבריכת הגן. היא **חשה** את חומן של הנימפות ו**רואה** את אור הפנס, המרמז לה דבר מה, כמו גם את אור הכיכר המושך אותה עד בלי הכר. המודוס החושי, אם כן, הוא שמפעיל את העולם האורבני של לוקר. הוא שקושר בינה ובין האובייקטים שמסביבה, שמגלה לה סוד שהיה צפון באבנים, שמעורר את ההיסטוריה האישית והקולקטיבית, המיסטית והמיתולוגית אל תוך הווה שירי שמצוי בתנועה מתמדת, תנועת השוטטות.

מודוס זה מושפע רבות מהאסתטיקה של ה"Correspondence" ("זיקות", "היענויות") של בודלר, שבו התפיסה החושית קושרת בין המציאות המטריאליסטית, העולם המיסטי והתודעה הרגשית של המשורר. הדברים שכתבה מלכה לוקר עצמה בספרה על בודלר, יכולים להאיר אור בדיוק על האופן שבו אסתטיקה זו מניעה את שירתה שלה:

"בודליר האמין, שהאדם נקלע ברשת צרה של קרני-אור, המצויות בזיקה של התקשרות לא רק עם יצורים אחרים, אלא עם נופים, עם ניחוחות, עם חיות. אותם חושים, או אותן קרני-אור מצויים באנשים ובעצמים כאחד. בדרך זו נראה הטבע בעיני האדם – בעולמו הפיזי של המשורר – קרוב וחי באופן מוזר. הוא קרוב אליו לא משום שהוא מבין אותו

ואוהב אותו, אלא משום ש"הוא – הוא עצמו". בדרך זו מסוגל המשורר להגדיר את

העמידה המסתורית, שהבריאה על עצמיה השונים מציגה בפני עין-האדם.⁸⁹

כך גם, כפי שראינו, בפואטיקה האורבנית של לוקר. על דרך החושים היא מוצאת את הזיקות הדקות שבין כל העצמים, אליה עצמה. כך, הסביבה העירונית אצל לוקר שלמראית עין נדמית שקטה, שוממה ורחוקה, היא למעשה סביבה חיה, ערה ותוססת. המשוטטת הלוקרית לא רק "צופה מן הצד" על מונומנטים, בתים, רחובות, כיכרות, גנים, היא נמצאת עמם בזיקה תמידית, קרובה, אינטימית ואף ארוטית עם סביבתה. זו אותה "אחדות עם הטבע", אך שהטבע שלה, כמו של בודלר, עשוי מאבן, מאורות מלאכותיים, מאספלט ופסלים. האחדות הזו, שנעשית על דרך "הזיקות", תמיד נושאת בחובה ממד מסתורי ומיסטי. העמידה מול הפסל, השער, הדלת הסגורה, מצטיירת אצלה כאותה "עמידה על הסף" שדיבר עליה בנימין. האדם המודרני, הוא אמר, כבר לא חווה את אותם טקסי מעבר מיסטיים שחוו בעת העתיקה, ולמעשה ההירדמות והשינה, הן אולי העמידה על הסף היחידה שנותרה לו. אצל לוקר, כפי שראינו ביתר שאת ב"פאריז", המעבר ממצב תודעה אחד לאחר, בין הווה לעבר, בין הפיזי למיתולוגי מתרחשים במרחב העירוני. הדוברת אינה מגיעה למצב-ספי כשהיא ישנה וחולמת, להפך: עליה להתעורר ולהלך במבואותיה של העיר. התודעה שלה צריכה להיות ערה, פקוחה, סקרנית ורוחשת. כך, היא מצטיירת כמעין בלשית, הנעה במרחבי המטרופולין כמי שצריכה לפצח ולפתור סוד או חידה.⁹⁰

⁸⁹ לוקר, מלכה: בודלר, 32

⁹⁰ או כפי שהיא כותבת בהקדמה ל**שטעט**, על העמידה בפני הקסום והפלאי שבעיר: עס איז דאס

געפיל פון האבן מנצח געווען, פון האבן דערגאנגען א סוד [...] פון האבן אויפגעלייזט א רעטעניש

[זו הרגשה של התגברות, של נגיעה בסוד [...] של התרת חידה].

פריז של מטה : הקינה על פריז תחת הכיבוש הנאצי

בחלקו הראשון של הפרק דנו במרחב האורבני המדומיין – פריז הנחוית על-ידי התפיסה החושית, הסנסואלית, ומיתרגמת לסמלים מיתיים וארוטיים. זה הוא מטרופולין חי ונושם, שמסתיר בחובו חוויות סף, פיתויים, ורצון עז של הדוברת לחדור ולגלות את צפונותיו. אך לצידה מתקיימת פריז המציאותית, של מטה, שבזמן כתיבת הספר **שטעט** הנאצים כבר כבשוה.⁹¹ על כן, בהמשך מחזור השירים על פריז, אנו עוברים מן הממד המדומיין של פריז לממד המציאותי, השוקע והנחרב. בתיאורים אלה, עוברת הדוברת לסגנון מובהק של קינה. פריז מתוארת, בדומה לירושלים שבקינת איכה, כאשה מושפלת שנפלה מנכסיה. "אינמיטן פון הארץ זיצט פאריז"⁹² [באמצע הלב יושבת פריז

[אומרת הדוברת, פרעכטיק, ווארעם, זיס" [מפוארת, יפה ומתוקה"]. אך הפאר הצרפתי בסכנה ממשית משום ש-"פאר אירע טויערן גערמאנישע הארדן און טאנקען!" [על חומותיה עיטורים גרמניים וטנקים!]. משמע, הצבא הגרמני צר עליה ומאיים להשמדה. השימוש החוזר בסימני קריאה, המשווים לטקסט אקספרסיביות של קינה : "וואָרגן! מאָרדן! [...] פּאַריז איז געפּאַלן...!" [יחניקות! רציחות! ... פריז נפלה"]. הדוברת חוזרת משיטוטיה בפריז המדומינית, המתקיימת בזיכרון, ומבכה אותה. כיכר הקונקורד ונוטרדם, למשל, שבחלקו הראשון של השיר משכו את ליבה של הדוברת, שערים שמבעד להם המתינה לה חוויה מיתית וקסומה – מתוארות כעת ביחס ישיר למציאות המזוועה של זמנה :

"פּלאַס דע לא קאַנקאַרד" סקריפעט אונטער פאדאָוועקס פון היטלער. [...] נאַטר-דאַם מיט פאַרהאַנגענע ברמען ווינט....

[יפּלס דה לה קונורד" חורקות תחת הפרסות של היטלר [...] נוטרדם בְּבְּכִי עֲפֵפִים מְתַפְּסָה].

הכיכר הפריזאית הידועה כבר נשבתה בין מרכאות, כאילו איננה קיימת עוד במציאות – רק הזיכרון של הדוברת נותר, והמקום שנודע בשמה נרמס ברגלי החיילים הגרמנים. הבכי הנזכר בשיר עשוי לרמז לפתיחתה של מגילת איכה, שם מתוארת ירושלים כאישה הבוכה על מר גורלה לאחר חורבן בית המקדש. בהמשך, הדוברת ממשיכה לקשור בין פריז של שנות המלחמה

⁹¹ הגרמנים פלשו לפריז ביוני 1940, הספר יצא לאור ב1941

לירושלים שלאחר החורבן, כאשר היא מדמה את המונומנטים ההיסטוריים של פריז כאיברים פנימיים הנרמסים.⁹² ואף מציינת את יום האבל על חורבן בית המקדש:

תְּשַׁעָה בְּאָב. / יוֹם הָאָבֵל שׁוֹקֵעַ, / כְּבָדוֹת תְּלוּנָה עַל הָאֲבָרִים שְׁלֵף / וּבִקְתָּ דְרָלוֹת שְׁלֵף הַתְּפִלוֹת / דּוֹמָמוֹת

[תְּשַׁעָה בְּאָב. דַּעַר טַאָג פּוֹן טְרוּיעַר אַיז אַרְאָפּגַענידערט, / אַ שׁווערער באַהאַנג איבער דיינע גלידער, / אין דיינע קאַטעדראַלן די תּפִילוֹת / זיינען שטום]

אנו עדים למהלך מעניין הנרקם לאורכו של פואמה זו. ראשית, הדוברת פיתחה יחסי-קרבה ואינטימיות עם המטרופולין, על הכיכרות, הגנים והבתים שלו. היא שוטטה בפריז, נמשכה אחר אורותיה ואף תיארה חוויה ארוטית עדינה וחושנית בחשכה המסתורית של גני לוקסמבורג. אינטימיות זו נוצרת, כפי שהצעת, בעזרת האנשה מתמשכת של המרחב האורבני, משיכתה אל המטריאלי וכן ההיענות החושית המשחקת תפקיד חשוב ביצירת הדיאלוג בינה ובין המרחב. כשאנו עוברים מפריז המדומינת לפריז המציאותית, המצויה תחת הכיבוש הנאצי, היא נותרת מואנשת ולתיאוריה מתווספים אלמנטים מובהקים של קינה ואבלות, הדומה לקינת איכה – הקינה המכוננת של המסורת היהודית. אל המרחב העירוני, שאופיין ברכות ועידון, מוכנסים אלמנטים קשים ואלים, ומקומות שונים בפריז מתוארים כבוכים ונאנחים או ממש קורעים קריעה לאות אבלות.⁹³ ישנו, כאמור, שוני ניכר בין "פריז המדומינת" לזו המציאותית- בעוד הראשונה מתכתבת עם הפלאנריזם הבודרליאני את השנייה עוטפת אווירת אבלות ונהי המתכתבת עם המסורת היהודית. לוקר למעשה נעה שני קטבים אלה ונותנת בהם סימנים במרחבי הקרת. במובן זה, היא מממשת את שהצהירה עליו בשיר הפותח את הספר- מבעד למרחב המטריאלי, היא מגלה את הרבדים האישיים וההיסטוריים של הווייתה, תוך שהיא מהלכת בין ההווה הפריזאי החרב, לחורבן ירושלים המהווה נדבך מרכזי במסורת היהודית. המרחב האורבני החרב של פריז נקשר, פיגורטיבית, למרחביה ההיסטוריים-מיתולוגיים של ירושלים. כך, לוקר מממשת את אמירתו של בנימין כי המשוטט רואה במרחב האורבני כנקודת מגוז למתחים שבין הפרטי והקולקטיבי, הרציונלי והמיתולוגי, ההיסטורי והעכשווי. כל האלמנטים הללו מתקיימים אצל לוקר ומתעצבים על-ידי הפרספקטיבה הנשית והיהודית הייחודית לה; אם זה באינטימיות

⁹² במגילת איכה פרק א, כ, נכתב: רָאָה יְהוָה כִּי-צָר-לִי, מְעִי תִמְרָמְרוּ--נְהַפֵּךְ לִבִּי בְּקִרְבִּי, כִּי מָרוּ מְרִיתִי; מִחוּץ שְׂפָלָה-חָרַב, בְּבֵית כְּמֹנֹת

⁹³ "פער-לא-שעז און וואנדאם האבן קריעה געשניטן" [פר לשאז וונדום קרעו קריעה [לאות אבלות]. פר לה שז הינו בית קברות פריזאי עתיק בצפון פריז. כיכר ונדום היא כיכר שנמצאת ברובע הראשון של פריז.

שנוצרת בין "פריז המדומינת" למשוטטת, הנכנסת לבדה אל גני לוקסמבורג ונטמעת באווירת ההוללות של הגן, ואם בקינה הכבדה על "פריז המציאותית", שנקשרת למנהגי אבלות יהודים וקינת איכה. האנשתה של העיר, שהופכת למרכיב הפיגורטיבי המרכזי בשירים אלה, קושרת למעשה בין "פריז המדומינת" ל"פריז המציאותית". לוקר לא רק מעתיקה את האנשתה של ירושלים בקינת איכה לקינתה על פריז; היא בונה, עד אותו רגע, יחסים אישיים ואינטימיים שממחישים את עומק הקרבה בין הדוברת למרחב. על כן, כשאנו מגיעים אל שיר-האבל – שהרובד ההיסטורי-קולקטיבי גלוי בו – מובעים בתוכו סימני אבלות אישיים – כמו, לדוגמה, כשהיא חוזרת אל פלס דה לה קונקורד ונוטרדם, שמוזכרים בתחילת הפואמה, וכמו שהיא מבכה את גורלם, כך גם היא מבכה את גורלה שלה. לצד הקינה הגלויה על פריז, המטונימית לקינה על אירופה כולה,⁹⁴ תיאורה המפורסם של ירושלים כאישה בוכייה ונבגדת במגילת איכה - בְּכֹוּ תִבְכֶּה בְּלִילָה, וְדַמְעָתָהּ עַל לְחֵיקָה--אֵין-לָהּ מְנַחֵם, מִפֶּל-אֶהְבִּיָּהּ : פֶּל-רַעֲיָהּ בְּגָדוּ בָּהּ, הָיוּ לָהּ לְאִיבִים (מגילת איכה, א, ב) – מרמז על סנטימנט המופיע לקראת סופו של מחזור השירים על פאריז: הדוברת לא רק מלינה על האכזריות הגרמנית, אלא גם על חוסר המעש, השאננות והאטימות של הצרפתים שנתנו לעירם האהובה להיחרב. לקראת סופה של הקינה היא אומרת: הַבְּרָךְ מִתְכַּוֵּנָה / וְאֵין מִי שְׂיֵאמַר קִדְיֵשׁ עַל הַקְּבָר הַקְּפּוּא. / אֶף אֶחָד לֹא שָׁר⁹⁵ [די קני בויגן זיך/ און קיינער זאָגט קדיש ניט ביים פאַרשטאַרצטן קבר. / קיינער זינגט שירה ניט].

בעוד לוקר רק נוגעת כאן לראשונה בשאלות הנוגעות במפלתה הערכית של אירופה, ומביעה ביקורת מרומזת כלפי החברה האירופית שאפשרה את הכיבוש הגרמני ולא נלחמה על צביונה, בספרה הבא - **"די וועלט איז אן א היטער"** [העולם ללא שומר] – התמה בדבר 'האדם הנעדר' תורחב ותועמק, ואף תתכתב עם שינוי סגנוני עליו אדון בהרחבה בפרק הבא.

⁹⁴ בשיר היא מציינת כי המפלה של פאריז היא למעשה הסמל למפלתה של אירופה כולה, ולערכים שאפיינו את צרפת המודרנית: "פארטערניטע, ליבערטע, עגאליטע, בענטשליכטער פאר דער וועלט" (חירות, שוויון ואחווה – נרות שבת לעולם")
⁹⁵ תרגום שלי, ג.ז.

”די וועלט איז אַן אַ היטער“: שירת קולאז' בזמן מלחמה

בשנת 1942, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, התגוררה מלכה לוקר עם בעלה ברל בלונדון. בעת ההיא, לצד הוצאת ספר השירים **שטעט** [ערים], הוציאה לוקר את המונוגרפיה על המשורר ז'אן ארתור רמבו, שהשפעתו עליה דוברת, בין היתר, בפרק הראשון. לצד כתיבתה המסאית, לוקר לא פסקה לכתוב שירה. השירים שכתבה בזמן המלחמה ראו אור ב-1947 בניו-יורק, בקובץ השירים **די וועלט איז אַן אַ היטער** [העולם ללא שומר], שאף יצא לאור בעברית באותה השנה, בתרגומו של אביגדור המאירי.⁹⁶

ספר השירים של לוקר הצטרף למגמה שאפיינה את שירת היידיש בשנות המלחמה והשוואה: מעבר מהנושאים האוניברסליים שהעסיקה כדי להתרכז באימת המלחמה בכלל ובחורבן יהדות אירופה בפרט. לקראת סוף שנות השלושים של המאה ה-20 הספרות, ובעיקר שירת היידיש, עומדת בסימן "הנסיגה מן המודרניזם".² ביטויה הסמלי של נסיגה קיבלה ביטוי הצהרתי בשירו של המשורר יעקב גלאטשטיין - "א גוטע נאַכט, וועלט" [לילה טוב, עולם; 1938]. גלאטשטיין, שנמנה כאמור על מייסדי הזרם האינטרוספקטיבי, הכריז בשיר זה על עזיבת הציוויליזציה המודרנית וחזרה לערכיו של העולם היהודי - מעין מתן גט כריתות למודרנה המערבית. בין היתר כתב: *אויף מיין אייגענעם געבאַט - גיי איך צוריק אין געטאַ ("החלטתי - אני חוזר אל הגטו")*. בכך, סימן גלאטשטיין את הפניית העורף של שירת היידיש המודרניסטית לנושאים אוניברסליים והתרכזותה במלחמה ובחורבן המתהווה על יהדות אירופה.⁹⁷ הבוטות והישירות של 'גוטע נאכט, וועלט' ביטאה גם את הפרידה מן העקרונות הפואטיים של המודרניזם. הווירטואוזיות הלשונית והמוזיקלית שאפיינה את המבע האינטרוספקטיבי, ששאף לעצב 'אני לירי' משוכלל, ייחודי וגבוה

⁹⁶ הקדמה, מלכה לוקר שירים - מהדורה דו-לשונית, 18

⁹⁷ בדומה לגלאטשטיין, שצפה מניו-יורק את האסון המתרגש על יהדות אירופה, כתבה לוקר ב-1938: *צועדים קלגסים קפואי פרצוף בשורות ודגלם מחזיקים בידים טמאות. [...]* מזקיפים קומתם ורוכנים עמוקות/ למנות על גבי מספר הצליפות.// הנני אחת מן הרבים לאין-ספור/ הצופה פני במה ערוכה/ עצים יבשים - לצורך המדורה, זכר אש מדורות מן העבר הרחוק. / בכיכר השוק מתגודדים פרשים, עיני צופיות ניצוצות החורבן. / לשונות האש קרבות ובאות - / להבה אדומה מסביב למצחי, נוכח עיני, / באה ואוחזת בשיער ראשי הפרועי.⁹⁷

מעם, נשמטה למען תגובה מיידית למוראות השואה. מתוך הפרספקטיבה החדשה המורכבות של השיר המודרניסטי נתפסה כ'מותרות'⁹⁸.

מבחינה תמאטית, העולם ללא שומר הוא ביטוייה המובהק של מגמה זו בשירת לוקר. לעומת ספריה המוקדמים שהתמקדו בנושאים אוניברסליים כמו אהבה והחוויה האורבנית, קובץ שירים זה מתמקד במלחמת העולם השנייה ובשואת יהדות אירופה. בדומה למשוררים אחרים שחזו בחורבן מרחוק גם לוקר החליטה להגיב כנגד מה שהיא כינתה בהקדמה לספר "דער מטורף-געווארענער אייראפעאישער גייסט" [רוח אירופה שנטרפה]. בהמשך ההקדמה היא כותבת:

א גרויסע דערשראָקענע שטילקייט שפּרײַט זיך איבער דער וועלט ווי אַ טויט-ליילעך,
שרײַפט זיך און קנייטשט זיך אין יענע טעג פון פּאַל פּונעם מענטשן. צו מאל ברילט זי,
הילכעט מיט בייזע אַליאַרמען; אָבער ס'איז שטיל. קיינער שרײַט נישט. קיינער איז נישט
מרעיש עולם.

["דממה גדולה ומפוחדת פרושה על העולם כסדין-מתים. נפרשת ומתקמטת בימי נפילת בני-האדם. מעת למעת היא נוהמת, מהדהדת באזעקות נוראות; אך שקט כאן. איש אינו צועק. איש אינו מרעיש עולם" ⁹⁹.]

יש כאן התכתבות של לוקר עם שירתה המוקדמת, טרם המלחמה. התכתבות המעידה לא רק על שינוי תמאטי, אלא גם על מפנה בחומרי השיר ובעולמה הפיגורטיבי של המשוררת. רעשי העולם, שבשירתה המוקדמת היו ל-"סוד האחדות" הקושר בין האדם ונפלאות הטבע¹⁰⁰ נעטפו בשתיקה ממיתה וארוכה; גוני-הגוונים שסימלו מהווי נפש¹⁰¹ נצבעו בלובן תכריכים; והאדם המודרני, שלוקר העמידה במרכז, נותר אילם אל מול הסכנה האורבת. הצירוף המליצי 'מרעיש עולם' מרמז למאורע מזעזע, שאמור לטלטל את רגשי האנשים והן לביטוי 'מרעיש עולם' זיין' שמשמעו להתפלל. העובדה שאין אף אחד שירעיש את העולם מרמזת על היעדרו של האדם מהעולם החרב שעליו מקוננת המשוררת. בעוד שבשיריה המוקדמים לוקר הדיחה את האלוהים מהשגחת העולם

⁹⁸ עוד על כך: נוברשטרן, א' (2007). ספרות השואה ביידיש. זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני. כרך שלישי: ספרויות ואמנויות (עמ' 214-218).

⁹⁹ די וועלט איז אן א היטער, הקדמה, IX
¹⁰⁰ ראו הקריאה בשיר "רוישן" בפרק הראשון
¹⁰¹ ראו הקריאה בשיר "הדרך שבמעלה ההר" בפרק הראשון

והעמידה תחתיו את האדם, בדברים אלה היא מתריסה כנגד חוסר יכולתו של האדם לשמור על העולם המודרני שבנה וכעת מופקר לתוהו וחורבן.

מבחינה סגנונית מעידה המשוררת, הספר הוא

אַז אַ מין טאַגבוך [...] הגם ניט געשריבן יעדן טאַג, ניט יעדע וואָך, ניט יעדן חודש אפילו, ניט – לויט פֿאַראויסגעפאסטן באשלוס בנוגע זיין באשטימונג; דעריבער זיינען א טייל פאָקטן, וואָס זיינען מיר אויסגעקומען זייער טריוויאל אַנטקעגן דעם רויטן הינטערגרונט פון יענע טעג, פשוט פֿאַרצייכנט געוואָרן אין פּראָזע.¹⁰²

מעין יומן [...] למרות שלא נכתב כל יום, כל שבוע ואפילו לא כל חודש – אלא כהחלטה מקדימה שתתאים לייעודו; לכן, ישנם כמה עובדות, שהפכו מאוד טריוויאליות בשבילנו על הרקע האדום של הימים הללו, שפשוט צוינו בפרוזה¹⁰³.

עיצוב הספר כיומן, אם כן, לא נבע ממניעים כרונולוגיים אלא מן ההקשרים המיידים שנוצרו בהשתרבותן הפרוזאית של מאורעות המלחמה לשירים. פרוזאיות זו, שתחמה חלק מן השירים לזמן ולמקום ספציפיים, הפכה את הספר למעין יומן-מלחמה פואטי. כפי שמעיד בעלה ברל לוקר בספרו 'מקיטוב עד ירושלים', בזמן ההפצצות הגרמניות על לונדון שהו השניים בבונקר. ללא דרך להתוודע למתרחש בחוץ, תפסו חדשות הרדיו והעיתון מקום מרכזי בחייהם. לכן, אין זה מפתיע שבלא מעט משירי הספר ניתן למצוא סגסוגת פרגמנטרית של ידיעות: החל מחדשות שנוגעות במהלך המלחמה ("הביסמרק טבעה"; "לדיביזיות בריטיות נתק הדרך"; "הנאצים נעצרו על-יד מוסקבה") וחלה בידיעות אזוטוריות משולי החדשות (שחקנית ממיאמי שמציגה את גופה בעירום עבור כסף ותורמת את ההכנסות למאמץ המלחמתי). לצד אלה, ניתן למצוא שירים שמתארים את מאורעות המלחמה כפי שחוותה אותם בלונדון המופצצת, כמו גם פרגמנטים שנוגעים לשואת יהדות אירופה שהחלה, כדברי זלמן שזר, "לדבר מתוך שיריה"¹⁰³. בהקשר לכך, מעניין לראות שבהצהרת הכוונות שבהקדמה לספר, לוקר מבחינה בין השירים הנוגעים למלחמת העולם השנייה לשירים הנוגעים לחורבן יהדות אירופה. לצד הידיעות הפרוזאיות על מאורעות מלחמת העולם השנייה שנאספו אל השירים ונתנו להם נופך יומני, ישנן רשומות שהיא לא הכניסה אל הספר:

¹⁰² די וועלט איז אן א היטער, הקדמה, IX
¹⁰³ שירים – מהדורה דו-לשונית, הקדמה, 19

א טייל בלעטער פעלן אינגאנצן [...]. "דאָס זיינען די, וואָס דער מענטשלעכטער לשון האָט
ניט קיין אדעקוואטע צייכנס פאַר זיי. איך האָב אויסגעלאָזן, כדי זאָלן אין זייער ווייסער
אָפּוועזנהייט אונטערשטרייכן דאָס פֿינצטערע פון מיין טרויער"

[חלק מהדפים נעדרו לחלוטין [...]. דפים שהשפה האנושית לא יכלה לתת בהם סימנים
מתאימים. השמטתי אותם, כדי שלובן היעדרם ידגיש את צערי האפל".

לוקר מתכוונת למאורעות השואה. יש לציין, כמובן, שלוקר ניזונה ממידע מקוטע שהגיע על
רדיפות היהודים. שירים שעוסקים בנושא זה משקפים זאת ואין בהם את ההבנה שלאחר מעשה.
לעומת הישירות הפרוזהאית והמידית שבהן היא עוסקת במאורעות המלחמה, לעיסוק הפואטי
בשואת יהדות אירופה היא ניגשת מתוך היעדר היכולת להכילו במילים. משמע, במקום שבו
המבע הליטרלי לא יכול "לתת סימנים", המשוררת פונה למבע הסמלי (הדף הריק) ולחוסר
היכולת לייצג את גודלו ועומקו של האובדן. בהקשר לכך היא כותבת בהמשך:

ניט פאַראן דאָכט זיך מיר קיין בילד, וואָס דריקט בולטער אויס חורבן, ווייטקייט פון
חורבן, וואָס קיינער זי ניט אוימעסטן"

[אנו לא יכולים לדמות תמונה שיכולה להבליט את החורבן, את המרחק מהחורבן, שאף
אחד לא יכול למדוד".]

רתיעתה של לוקר מעיסוק ישיר ומילולי במאורעות השואה, מבליטה את 'השבר' שחל בשירתה.
אם שירתה המוקדמת אופיינה המשוררת בסקרנות ובשאיפה לתפוש את העולם בשלמותו,
בנהייה אחר אופיו ומאפייניו של כל אובייקט ואובייקט, ובנטייתה אל מה שהיא כינתה 'שורשו'
של האור' – היסוד המאחד בין הסובייקט ועולמו - **העולם ללא שומר** מעיד כי אחדות זו נשברה,
פורקה מנכסיה, וכעת היא נדרשת למבע אחר - פרגמנטרי, מאופק ומרוחק. מבקר הספרות
אברהם ליס עמד על כך בכותבו כי "בספרות החורבן בולט ערכו של הספר 'העולם ללא שומר'
באמת שבו ובדומייה שבו. מאחר שלאינטימיות ולאמת שכאלה יכול להגיע משורר שראה את
האבדה מרחוק.¹⁰⁴ אך למרות השינוי הסגנוני והמעבר לאסתטיקה פרוזהאית, באותה הקדמה
לספר, המשיכה המשוררת להגן על המבע הסמלי שאפיין את שירתה טרם המלחמה:

¹⁰⁴ שם, שם.

דער דיכטער מוז, זאָג איך, ברענגען דאס וואָרט פֿריש און דירעקט, מיט דעם גאַנצן צויבער, געבראַכט מיט נייע פֿאַרבינדונגען, קאָרעספּאָנדירט עס מיטן יעדן חפץ אין אוניווערז, און ווערט פריש און ניי ווי אַ טוי-טראָפּן אין פֿרימאָרגן. [...] דאס ווארט איז ניט א מטבע, וואס צירקולירט אויפֿן מאַרק. דאס וואָרט איז א סימבאָל [...] דער דיכטער דאַרף עס באַזעצן אויפֿן טרוין פון אורשפרינגלעכקייט און מחדש זיין די שפראַך.

[המשורר חייב, אני אומרת, להביא את המילה רעננה וישירה, במלוא קסמה [...]] שתביא עמה הקשרים חדשים, ותכתב עם כל חפץ ביקום [...] שתהיה חדשה ורעננה כמו טיפות-טל בבוקר. [...] המילה היא לא מטבע הנסחר בשוק – המילה היא סמל. [...] המשורר צריך להיאחז באמונה שבמקוריות ולחדש את השפה.]

לוקר טוענת שבתקופה האמורה - כשנתיים בלבד לאחר תום מלחמת העולם השנייה - על שירת היידיש להישען דווקא על הסמל כבסיס לחידוש. מדוע היא מתעקשת על סגולותיו של המבע הסמלי? אולי משום שלגישתה, הדקויות והרגישות שהוא מציע מעידות על אנושיות, ובתקופה שבה היעדר האנושיות כה מובהק אל לקוראי היידיש לוותר עליו. בנוסף, היא רומזת שביכולתו של המבע הסמלי לחדש שפה ותרבות הנתונות בכיליון. זו עמדה שיש להתעכב עליה; דווקא בשנים שלאחר המלחמה מספר קוראי היידיש ירד עד בלי-הכר - ולבטח מספר קוראי השירה ביידיש - לוקר עדיין אחזה בדעה חיובית על המבע הסמלי של שירתה המוקדמת. כאמור בתחילת הפרק, משוררי יידיש אחרים שכתבו על החורבן מרחוק זנחו את המודרניזם לסוגיו ואימצו סגנון של שיר האבל הקיבוצי העממי והמובן לכל. לוקר, לעומתם, נשארה נאמנה לסמל ולסגולותיו הפואטיות – גישה שתאפיינה גם בהמשך יצירתה השירית, כשתעלה ארצה ותכתוב ספר שירי הלל לירושלים לאחר מלחמת ששת הימים.¹⁰⁵ עם זאת, לוקר מסיימת את ההקדמה לספר באומרה כי למרות משאלות ליבה להמשכיותה של השירה היידישית, ולאופן שהמשכיות זו צריכה להיעשות, אין בספר שירים זה בשורה של חידוש:

”די וועלט איז אָן אַ היטער האָט נאָך ניט קיין בשורה. דער מחבר האט זיך נאָך ניט ארויסגעראַנגלט פון די פינצטערקייטן וואָס זיינען אונז באַפּאַלן.

[להעולם ללא שומר אין בשורה כזאת. המחברת עוד לא הוציאה עצמה מחוץ לחשכה שנפלה על כולנו].

¹⁰⁵ שם, 24-25

כפי שלוקר הצהירה בהקדמה לספרה, 'העולם ללא שומר' ניסה לחקור את "ראשית נפילת האדם"; את חוסר יכולתו למנוע את האסון והחורבן שהמיתה גרמניה הנאצית על אירופה במלחמת העולם השנייה. בעוד האדם נפל על משמרתו, 'העולם' שמצטייר בספר השירים הוא "עולם שבור"; חסר הגנה, חסר היגיון, חסר סדר שאימה תמידית מהלכת עליו. לוקר, כפי שנכתב בהקדמה לספר מבחר שירייה בידיש ועברית, "מצרפת שברי תמונות, בד בבד עם שברי קולות וצבעים, לקולאז' הרחב של שיריה"¹⁰⁶. עם זאת, איני מסכים עם הקביעה כי היא "מניחה להשראה השירית להוליך אותה"¹⁰⁷. למרות שלוקר אינה מקפידה על חרוז ומשקל, שירי 'העולם ללא שומר' מצויים בתבנית מוקפדת, או כפי שהיא מנסחת זאת:

די פּאַרעם פּון מײַנע לידער איז געהאַלטן לויט גאַנץ סטריקטע געזעצען, הגם דער גראַם אינטערעסירט מיך לגמרי ניט.

[התבנית של שירי מונחית בידי חוקים נוקשים למדי, למרות שהחרוז כלל לא מעניין אותי]¹⁰⁸.

בהמשך לכך, אבקש לטעון שהמבנה של 'העולם ללא שומר' מונע מתוכנו; שבר-העולם, על שלל ביטויי בספר, מיוצג בעזרת הפרגמנטציה הפואטית של שירת הקולאז' – שירים קטועים המבליטים את היעדרו של גורם מאחד והרמוני. אך לפני שנבחן את מבעה של הפואטיקה הקולאז'ית, את אופני עיצובה, וכן את האופן שבו היא מתכתבת עם התמה של הספר, אסקור בקצרה את ההיסטוריה של הקולאז', הגדרותיו ומשמעותיותו התיאורטיות.

המילה 'קולאז' מגיעה מן הפועל הצרפתי Coller, ופירושה "הדבקה" או "הצמדה". בצרפתית הקולאז' הוא גם אידיום למעשה מיני "אסור" ולהדבקה או חיבור של שני פריטים שאינם קשורים האחד לשני.¹⁰⁹ למרות שאומנות המונעת מהדבקה ניתן למצוא הרבה לפני המאה ה-20, לא ניתן לומר שזו אומנות-קולאז' כפי שאנו מכירים אותה.¹¹⁰ זאת, מפני שהקולאז' "תמיד עסוק בהעברת חומרים מהקשר אחד להקשר אחר, או כפי שהסבירו חברי קבוצת מו (Mu) במניפסט שלהם: 'כל אלמנט מצוטט שובר את ההמשכיות או הליניאריות של השיח, ומוביל בהכרח

¹⁰⁶ שירים – מהדורה דו-לשונית, הקדמה, 19

¹⁰⁷ שם, שם

¹⁰⁸ 'די וועלט איז אן א היטער', הקדמה, X

¹⁰⁹ Perloff, Marjorie: Collage and Poetry

¹¹⁰ פרלוף מזכירה, בין היתר, את תמונות הכדים שהיו פופולאריים מאוד בארה"ב במאה ה-19 והיו עשויים מבולים קטנים, או מוזאיקות של האצטקים במקסיקו, שהיו עשויות מנוצות.

לקריאה כפולה: זה של הפרגמנט ביחס לטקסט המקור שלו, וזה של אותו הפרגמנט ביחס לשילובו במכלול החדש¹¹¹. זה, למעשה, מה שמייחד את הקולאז' והופך אותו לחידוש העיקרי של האומנות במאה ה-20. אי-לזאת, את תחילתה של אומנות הקולאז' מייחסים לפבלו פיקאסו וז'ורז' בראק, שבשנים 1912-1913 יצרו מספר יצירות איקוניות¹¹² שהיו שלב נוסף ביצירתם הקוביסטית (הקוביזם הסינתטי), ותחילתו של השימוש בטכניקה המדוברת. מאז תחילת המאה ה-20, הקולאז' צמח כפיתוח פלסטית בעלת אסוציאציות פואטיות חזקות. שילוב, אשר מעיד על המנעד הז'אנרי הרחב שיכול לעשות שימוש מגוון בטכניקה זו. על כן, הספקטרום הרחב של היצירות שעשו שימוש בטכניקת הקולאז' - החל ב'דומם עם מקלעת קש' של פיקאסו, קאנטוס של עזרא פאונד והאלבום סרג'נט פפר של הביטלס, מעיד כי השימוש בקולאז' התרחב הרבה מעבר נעשה רווח ואומץ על-ידי מגוון אומנים, משוררים, מוזיקאים ויוצרים אחרים.¹¹³

שימוש מגוון ורחב זה רומז כי לא ניתן לסכם את הקולאז' כפרקטיקת הדבקה כזו או אחרת, ויש להעמיק באספקטים הקונספטואליים והתיאורטיים של התבנית האומנותית שנחשבת ל"חידוש המהפכני ביותר של הייצוג האומנותי במאה ה-20".¹¹⁴ מרג'ורי פרלוף [Marjorie Perloff] טוענת שבקולאז' "אלמנטים לא דומים מובאים יחדיו מבלי ליצור מכלול הקשור בקשר לוגי. טכניקת הקולאז' מעבירה אותם תהליך דמוקרטיזציה, משום שאף אלמנט אינו דומיננטי ביחס לאחר. בלי קשרים, אין היררכיה. מרכיב אחד עלול להתבלט על פני היתר, או לקבל מיקום מרכזי יותר מאחרים, אך ההבדל [ההיררכי] שבין אלמנטים מרכזיים לשוליים הוסר: הקוראים רשאים לכפות את הסדר שהם רואים לנכון"¹¹⁵. אך הקולאז' אינו רק מעביר את האלמנטים תהליך דמוקרטיזציה המבטל את הסדר ההיררכי, אלא - כפי שמבחין דיוויד אנטין [Antin] - מתפקד כתבנית הכופה סמיכות. סמיכות זו מדכאת את הסימנים שיכולים להעיד על "יחסים לוגיים חזקים" בין הרכיבים המוצגים. ב-"יחסים לוגיים חזקים", כותב אנטין, "אני מתכוון ליחסים של אימפליקציה, שלילה, נחיתות וכולי. בין היחסים הלוגיים שעדיין יהיו קיימים (בתוך תבנית הסמיכות של הקולאז') ניתן למצוא יחסים של דמיון, השוואה, זהות וצורתם השלילית; אי-דמיון, אי-השוואה, חוסר-זהות.¹¹⁶

¹¹¹ שם, שם

¹¹² היצירה הקולאז'ית הראשונה – דומם עם מקלעת קש, 1912 – מיוחסת לפיקאסו.

¹¹³ Cran, Rona: 3-2

¹¹⁴ שם, 4

¹¹⁵ Perloff, Marjorie: "Collage and poetry"

¹¹⁶ Antin, David: 7-38

אם ניתן לסכם עד עתה, הקולאז' מבקש מן המתבונן, המאזין או הקורא מספר דברים עיקריים :
(1) קריאה כפולה של האלמנטים המוצגים בו, הן בהקשר למקור שממנו הם נלקחו והן בהקשרם בתוך המכלול החדש אליו צורפו ; (2) ההבחנה כי בין האלמנטים בקולאז' אין קשר לוגי חזק, ומה שנתר הוא יחס של דמיון, השוואה וזהות ; (3) משום המחסור בקשר לוגי, מתבטלת גם ההפרדה ההיררכית בין האלמנטים. הקולאז' מעביר את האלמנטים המוצגים בו תהליך דמוקרטיזציה המשאיר בידינו את הבחירה לקבוע איזה אלמנט מרכזי או שולי יותר.

בספרו **תיאוריה של האוונגרד** טוען פיטר בירגר, בעקבות אדורנו, כי ההבדל המכריע בין יצירת האומנות האורגנית וזו הלא-אורגנית (במקרה שלנו, הקולאז') - הוא שהיצירה האורגנית מבקשת ליצור סינתזה במובן של אחדות המשמעות, בעוד היצירה הלא-אורגנית הופכת את "שלילת הסינתזה לעיקרון העיצוב".¹¹⁷ במובן זה, ממשיך בירגר, ביצירת האומנות האורגנית "החלקים הפרטניים והשלם יוצרים אחדות דיאלקטית. הקריאה הנכונה מוכתבת על ידי המעגל ההרמנויטי : את החלקים ניתן להבין רק מתוך שלמות היצירה, ואת זו רק מתוך החלקים. דהיינו, "תפיסה מוקדמת של השלם מנחה את התפיסה של החלקים. [...] תנאי בסיס לסוג זה של רצפציה הוא הנחת התאמה הכרחית בין המובן של החלקים הפרטניים לבין המובן של השלם". על תנאי זה, אומר בירגר, מוותרת יצירת האמנות הלא-אורגנית. הפרגמנטים משתחררים מהעול של השלם שאליו הם כביכול מצטרפים כמרכיבים הכרחיים. ויותר מכך – החלקים ביצירה הלא-אורגנית "אינם זקוקים להכרחיות". ניתן להוסיף, להשמיט ולשנות את מיקומם של אלמנטים מבלי לגרום לשינוי מהותי ביצירה. הדבר המכריע אינו האלמנטים עצמם, אלא "עקרון הקונסטרוקציה" שעומד ביסוד היצירה. משמע שהיצירה הלא-אורגנית, הקולאז'ית, מפנה את תשומת לבנו לא למובנה של היצירה, שאותו יש לתפוס באמצעות קריאת החלקים, אלא לעקרון הקונסטרוקציה. אך אין הדבר אומר שביצירה האוונגרדיסטית שחרור החלקים הפרטניים מגיע לעולם לכדי התנתקות מלאה ממכלול היצירה. גם כאשר שלילת הסינתזה הופכת לעקרון העיצוב ניתן עדיין לזהות אחדות כלשהי, רעועה ככל שתהא. עבורנו, משמעות הדבר היא שגם את היצירה האוונגרדיסטית ניתן עדיין להבין כמכלול של מובן, אלא שהאחדות הפנימה את הסתירה המצויה ביצירה. לא עוד ההרמוניה של החלקים הפרטניים מכוננת את מכלול היצירה, אלא היחסים מלאי הסתירות בין החלקים ההטרוגניים.¹¹⁸ במקומה של התיאוריה בדבר ההתאמה ההכרחית בין

¹¹⁷ בירגר, פיטר : 116-117

¹¹⁸ שם, 119-121

השלם לחלקים, מציע בירגר כי פרשנות ביקורתית "תציג את חקירת הסתירות בין שכבות היצירה הפרטניות ורק מתוך כך תסיק על מובנו של השלם."¹¹⁹

תשומת הלב לעקרון הקונסטרוקציה מובילה אותנו לשלב נוסף בקריאה של יצירה הקולאז'ית, הנשענת על מושג "המקור הנעדר"¹²⁰. לדידה של חוקרת האומנות רוזלין קראוס (Krauss), הקולאז'ים של פיקאסו "נתמכים" על-ידי סוג של היעדרות נוכחת, הכוללת משמעות שנובעת מאותיות נעדרות, דימויים וחלקים של עיתון. ההשפעה של רעיון ה'מקור הנעדר', הוא שבעוד המקור יכול להיות – או לפחות להיראות – כנעדר, הוא בכל זאת שומר על נשיאת משמעות גדולה על היצירה; באותו אופן שהורה נעדר יכול להעביר מאפיינים מאישיותו או מראהו לילדיו. חוקרת הספרות רונה קראן (Cran) ממשיכה טענה זו, ואף גורסת כי "היעדרות המקור היא הכרחית [בקולאז']", באופן שהיא מאפשרת את מה שממנה היא נעדרת, ומחזקת את הקונספט שהאמן נמנע מייצוג ישיר של אובייקט או רעיון, אך אותו אובייקט או רעיון קיימים ויש חשיבות לחוסר-ייצוגם. מושג 'המקור הנעדר', הדורש חשיבה על דמות שלעולם אינה 'שם', משמרת, במובנים רבים, את פרקטיקת הקולאז'.¹²¹ בהמשך לכך, אבקש לטעון שמבחינה קונספטואלית 'המקור הנעדר' בשירי העולם ללא שומר' הוא האדם; הוא המקור שהיעדרותו מכתובה את ייצוגו של העולם הכאוטי, טרוף-הדעת, המובל אלי חורבן. במובן זה, וכפי שאבקש להוכיח, שירת המלחמה של לוקר מגלה מפנה פואטי הנפרד לחלוטין מהסימבוליזם שאפיין את שירת **עולם ואדם** אל האוונגרד הקולאז'י של **העולם ללא שומר**.

לאחר שאפינו ספר זה כיצירה קולאז'ית, העוקבת בד בבד אחר חוויותיה האישיות של המשוררת מתקופת המלחמה והן מאורעות השואה להן התוודעה דרך ידיעות מן הרדיו והעיתון, אסביר בקצרה על אופן קריאתי. מבחינה מתודולוגית, אקרא בשירים דרך הפריזמה שמציע פיטר בירגר ביחס ליצירה הלא-אורגנית: לא קריאה הרמנויטית, המחפשת את מובנה הכולל של היצירה דרך בחינה חלקיה (ולחפך), אלא דווקא מתן דגש לסתירות שעולות מחלקיה השונים והאופן שהם מבנים את משמעותה. בקריאתי, אבקש להתייחס לשירים שנוגעים למלחמת העולם השנייה ולא לשואה, זאת משום שענייני המחקרי מתקיים שם בעוד בשירים הנוגעים בחורבן אינם עומדים בקנה אחד עם התמה והמבנה שאני מבקש לקרוא ומקומם בקריאה אחרת בעלת דגשים

¹¹⁹ שם, שם

¹²⁰ במקור המושג פותח על-ידי חוקרת האומנות רוזלין קראוס בספרה: The Picasso Papers

¹²¹ Cran, Rona: 7-8

אחרים.¹²² את קריאתי אחלק לשני קווי מתאר כלליים : אבקש לשאול אילו משמעויות ומסרים ניתן להפיק מהסתירות העולות בטקסט? במרכז הדברים אבחן כיצד בא לידי ביטוי מושג "המקור הנעדר" ביצירה.

¹²² דוגמא למחקר עתידי על שירת השואה של לוקר יכול להיעשות בהקשר לאופן עיצובו של החורבן על-ידי משוררת שהתודעה לו מרחוק, ולא חוותה את זוועותיו על בשרה.

"קיינער ליענט ניט": האדם כ'מקור נעדר'

על-פי המושג 'המקור הנעדר', בקולאז' אובייקטים או רעיונות הנראים חסרים מן היצירה, מחילים עליה בעצם משמעות מכרעת. אם בשירתה המוקדמת, כפי שהראינו, האדם תפקד כמרכז הכובד דרכו משתקף ומתעצב העולם המיוצג, אז 'בעולם ללא שומר' אטען כי "המקור הנעדר" הוא האדם. ובהמשך לכך אבקש לשאול כיצד רעיון "האדם הנעדר", על שלל משמעויותיו בטקסט, משפיע על עיצובו של העולם המתואר, על האמירות המוסריות והערכיות שעולות ממנו, וכן על עיצוב דמותה של הדוברת. אתחיל בשיר הפותח את 'העולם ללא שומר'¹²³:

וְעֵתָה יְדַבֵּר אֶבֶן אֶלֵי אֶבֶן, / סְלָעִים מְקַשְׁבִּים, / מִתְּכֹת מְהֻמָּוֹת / מְבוֹתְרוֹת לְטוֹנוֹת. // חוֹסֵן עָרִים
מִשְׁלָה נְפֹשׁוֹ בְּשַׁחֲנוֹת, / פֶּתַע מִשְׁתוּחַח וּמִשְׁתַּרְעַ / פֶּתַע נְכוֹן לְאַבְדוֹן, נְכוֹן לְאַבְדוֹן.

אצינדערט רעדט אַ שטיין צו שטיינער, פעלזן האָרן, צעשטיקט אין טאָנען הילעכן אַרצן אַאָנען
שיכטונגען / האָפּערדיק געשפּילטע סטאַטיק פון די שטעט, / פּלוצים אויפגעטרייסלט לייגט זיך
ברייט, / פּלוצים גרייט פאר אונטערגאַנג. / גרייט פאר אונטערגאַנג.

שיר זה, הפותח את הספר, יכול להיקרא כשיר-מפתח להבנה של תימת 'האדם הנעדר' שבמרכזו. המילה "ועתה" [אצינדערט] מרמזת לנו כי בפתח הספר מעמיד מציאות חדשה ואבסורדית: אם בעבר בני-אדם ניהלו ביניהם תקשורת מילולית – כעת האבנים מדברות והסלעים מקשיבים¹²⁴. בהיעדר תקשורת אנושית, מואנשים אובייקטים מן הטבע. אך בהאנשה זו אין אנו למדים מה נאמר בין העצמים הקשיחים – האנשתם נעשית אפוא לצורך הדגשת שתיקתם של בני האדם, וכרמז למהפך שנוצר בין אובייקט לסובייקט – האנושי הפך חסר-אנושיות בעוד הדומם מקבל תכונות אנושיות.. האובייקטים הקשים ביותר בטבע מדברים ביניהם, בעוד שבני-האדם, בשתיקתם, הופכים למעין אובייקטים אטומים וקשיחים. כבקולאז', אין דברים אלה נאמרים לנו מתוך הטקסט אלא משתמעם מהיעדרותו של הסובייקט האנושי. הסתירה שבמציאות החדשה ממחישה את הסכנה שבהיעדרות זו. הסביבה האורבאנית הקשה והמנוכרת מואנשת גם היא: הערים משלות עצמן ביהירות שהן חסינות מפני כל פגע. יהירות זו וכן היעדרותו של האנושי מהמרחב נרמזים כסיבות לשקיעה הקרבה – המרחב הופך 'נכון לאבדון', משמע מוכן אלי חורבן.

¹²³ כל השירים, ללא יוצא מן הכלל, הם ללא שם, וממוספרים (1-117). לכן הם יוצגו על-פי משפט הפתיחה שלהם. בתרגום אביגדור המאירי, חוץ משינויים שערכתי בשורה 1-2
¹²⁴ על מנת להדגיש אספקט זה הוסיף המתרגם אביגדור המאירי את השורה "בני אדם נאלמו" שאינה במקור.

כיוון שאין בן אנוש שנמצא במרחב המתואר, אובייקטים מקבלים תכונות אנושיות ובעצם ממחישים את 'האדם' כנעדר-נוכח. היעדרותו של האדם נרמזת שוב בהמשך השיר, כשנאמר שאין אפילו מי שישיר את שקיעתו האיטית של המרחב:

אָן אַ שוואַנגעזאנג זינקט די אויבערפלאַך ללא שיר בַּרבור שוֹקעַ הַשָּׁטח

זינקט כסדר, שוֹקעַ וְשׁוֹקעַ,

קינדער ליגן אן א דאָך ילדים מְטָלִים לְלא גג

כשבני האדם דוממים, רומזת הדוברת, טבעו של עולם להידרדר ללא תקנה. אין מי שיגן עליו, ויותר מכך - אין אפילו מי שישורר את שקיעתו. בעזרת החרוז אויברפלאַך (שטח) / דאָך (גג) נוצרת אנלוגיה בין השטח השוקע לבין מראות הזוועה של ילדים המוטלים ברחובות. זאת, על-אף שאין קשר נהיר בין התמונות הללו – כבקולאז', הם נדבקים זה לזה ומתכתבים על דרך החרוז. באופן מופנם ומאופק, קושרת המשוררת בין השתיקה לנוכח שקיעת העולם ובין תוצאותיה של אותה שתיקה – ילדים חסרי רוח-חיים המוטלים כאחד האובייקטים בעיי-החרבות. אם החלק הראשון של השיר הדוברת מתארת את המציאות החדשה, מלאת הכאוס והסתירות, ואת שקיעתו הקרבה של העולם שמסתחרר חסר הגנה, בחלקו השני מפנה הדוברת את המבט פנימה, אליה עצמה:

אַת קולותי שְׁלִי אֶשְׁמַע-שְׁמוּעַ/ הַיּוֹם אָרְךָ אַריכות-גֶּלֶם, / אִי-שָׁם רוּחַ מְרַעֲשֶׂה עוֹלָמוֹת/ יללדת תנים
נְגַה בְּמַדְבָּר... / יוֹשֶׁבֶת אֲנִי בְּאֶפֶל לְבַדִּי/ בַּחֶרֶת הַשְּׁקִיעָה, / אֲנִי לְבַדִּי. / אֲנִי שׁוֹמֵעַת כָּל גְּדוֹל וְקָטָן,
אַךְ לְדַבֵּר וְדַבֵּר רַק אֶבֶן לְאֶבֶן.¹²⁵

[איך הער ניט מיינע אייגענע קולות. / דער טאָג איז אומגעלופערט לאַנג, / א ווינט איז ערגעץ מרעיש
עולם. / און היענעס וואָיען באנג אין מדבר... / איך זיץ איינע אליין אין חושך / אין זעניט פון
אונטערגאַנג, / איינע אליין. / איך הער זיך איין צו גרויס און קליין / און רייזן רעדט נאָר שטיין צו
שטיין.]

הדוברת לא שומעת את עצמה. ביחס לשירתה המוקדמת, זו תפנית מפתיעה: "הקולות" היו למרכיב מרכזי בזיקה של המשוררת אל העולם. כזכור מהפרק הראשון, בשירה "רחשים" [רוישן],

¹²⁵ לוקר, מלכה: "העולם ללא שומר", 7 (בתרגום אביגדור המאירי, למעט שינויים שלי בשורות 8 ו-9)

אלמנטים שונים בטבע מתאחדים ברעשם. ההיענות החושית, כפי שהוסבר בהרחבה, היא מרכזית באופן שבו המשוררת חווה את 'העולם', ויותר מכך – באופן שבו הקולות מקיימים 'עולם' בתוכה.¹²⁶ במובן זה, "הרעשים" או "הקולות" היוו בשירתה המוקדמת סמל דו-סטרי, המתווה הן את עיצובם של חומרי העולם והן את עיצובם של חומרי הנפש, ויוצר זיקה ביניהם. לפיכך, שתיקת בני-האדם בחלקו הראשון של השיר בהכרח מובילה לחוסר יכולתה של המשוררת לשמוע את קולותיה שלה. הדממה חובקת כל. וכמו שהיא מסמנת את חורבנו של עולם יש בה להעיד גם על "חורבן" עולמה הפנימי של הדוברת. אותה נפש שערגה אלי צבעים וקולות מצויה בחושך ובדממה. אספקט זה יכול גם להסביר את המרחק שנוצר בין 'האני הלירי' לבין 'העולם' המתואר; הרעש, שפעם חלף "בדמה" של הדוברת, כעת מצוי "אי-שם", ברוח ה"מרעיש עולמות", ובקולות הרחוקים של התנים המייללים במדבר. כאן, היא שוב חוזרת לביטוי "מרעיש עולם", שמשמעו כאמור מאורע המזעזע את רגשות בני אדם, אך גם מתייחס לצירוף 'מרעיש עולם' זיין' שמשמעו מתפלל בהתלהבות. ביטוי זה נשען על האמונה החסידית כי ביכולתם של התפילה והניגון לגרום לשינוי מהותי בעולמות עליונים ובעקבות כך בעולם הזה. לוקר בחרה בצירוף זה, שיש לו שתי הוראות, כדי להדגיש הן את השתיקה האנושית - חוסר המעש אל מול זוועות המלחמה והשואה, והן את דממתו של האלוהים נוכח החורבן.¹²⁷ משום שבני האדם נעדרים מן המציאות הנמסרת, בדידותה של הדוברת מודגש בבית המסיים את השיר. כמשוררת החווה את העולם על דרך החושים, אין היא יכולה לעשות דבר מלבד להקשיב בקשב רב "צו גרויס און קליין" (לכל גדול וקטן), לנסות ולדלות כל רעש וקול שיעיד כי עוד נותרו בני-אדם, אך היא מסיימת את השיר בתובנה שבה התחילה אותו: רק האבנים מדברות. זו תפנית בזיקתה של המשוררת אל העולם, וכפועל יוצא אל מעשה השיר: מן 'הדממה' ו'האפלה' לא ניתן לתפוש את העולם בחושים וכפועל עולמה הפנימי נותר בודד וכמהה. במובן זה, המבע הסמלי מסתמן כבלתי רלוונטי לביטוי העולם החדש. הכאוס, טירוף-הדעת, המוות והחורבן מביאים את המשוררת להפנות עורף למודרניזם שאפיין אותה טרם המלחמה, ולנסות ולנסח צורת שיר אחרת, התואמת מציאות חדשה זו. הנוסח החדש, כפי שכבר טענתי לעיל, הוא שירת הקולאז'. בעמודים הקרובים אנסה לבחון כיצד פואטיקה זו באה לידי ביטוי בשירים ואיך מתממש בהם רעיון 'המקור הנעדר'. תחילה, הבה

¹²⁶ מתוך 'רעשים': "שווייגן רוישט, / אין טונקעלע טעמבער, / רוישן גייט איבער/ אין מיין בליענדיג בלוט... [שתיקות מרעישות, / בגננים אפלים, / חולפים רעשים / בְּדָמִי הַמְלַבֵּל...]."
¹²⁷ בספרי הנביאים שמואל ב, ישעיהו וירמיהו, למשל, הביטוי "תרעש הארץ" מבטא את כעסו הרב של האלוהים לנוכח מעשי העם.

נקרא במספר שירים המתארים את העיר לונדון אפופת ההרס, לאחר הבלויץ הגרמני. בשיר מסי' 3 נאמר:

נְמַקְהָ קָרְנוּ שֶׁל רְחוּב. / בְּקַפְיָצִים חֲשׂוּפִים גּוֹנֵחַ מְזָרֵן, / רֶגֶל שֶׁלְחָן יְתוּמָה / זְקוּרָה אֶל-עַל הַשְּׁמִימָה. /
בְּתִים רְצוּצֵי אֲבָרִים, / פְּנִסִים קְבוּיִם לְלֹא זְכוּכִית, / אֶרְבֶּת עֶשֶׂן נְטוּיָה, עֵינָה.¹²⁸

[אוועקגעווישט אַ ראָג פון גאַס. / די שפריזינעס אָפּגעדעקט, סאפעט א מאַטראַץ, / פון אַ טיש אָן
איינציקער פוס. / ווייסט איינגעשפאַרט צום הימל. / הייזער מיט געראַכענע גלידער, /
אויסגעלאַשענע לאַמטערנס אָן אַ שויב, / אַ קוימען בייגט זיך איין אַ מידער.]

הדוברת מתארת את החורבן בכך שהיא משווה לו חכונות אנושיות: הבתים רצוצים כאברי אדם, המזרן גונח בקפיצים חשופים, רגל השולחן יתומה וארובת העשן עיפה. האובייקטים מטונימיים לסבל האנושי שאיננו מוזכר כלל. צורת מבע זו מעלה על הדעת את הנופים המטונימיים הנפרשים בפואמה הנודעת של ביאליק "בעיר ההרחה", וגם בייצוגים מאוחרים יותר של האלימות והחורבן, באקספרסיוניזם נוסח פרץ מארקיש¹²⁹ או אורי צבי גרינברג של מלחמת העולם הראשונה. במובן זה, הפרגמנטציה המבנית מתבטאת גם בפרגמנטציה פיגורטיבית – הממשות הנמסרת בשברי גרוטסקה המנכיחים את שנעדר ישירות מן הטקסט. בהמשך השיר, אנו עוברים מתיאור האובייקטים המטונימיים לתיאור גרוטסקי של אנשים שחופרים קברים:

מענטשן גראָבן. אַנְשִׁים חוֹפְרִים

מיט געצייג, בְּמִכְשֵׁרִים

מיט הוילע הענט, גראָבן [...] וּבְיָדִים שְׂדוּפוֹת, חוֹפְרִים [...]

א קלאַנג ציטערט פאַמעלעך. אַלִּיל רוֹעֵד לְאַטוּ.¹³⁰

אומנם מתוארים אנשים אך יש לשים לב כי ההתמקדות היא בידיהם בלבד, ויש השוואה בין ידיהם לכלי החפירה. הם עצמם, רומזת לנו הדוברת, הופכים לכלים – לאובייקטים ואטומים. כל הווייתם היא במעשה החפירה וקבירת המתים. דווקא הצליל, שאולי נשמע מנקישת המעדר,

¹²⁸ לוקר, מלכה: "העולם ללא שומר", 8
פרץ, מרקיש, הערמה, מתרגם: עדו בסוק, קשב לשירה, 2015
¹³⁰ לוקר, מלכה: "העולם ללא שומר", 9

"רועד לאיטו" - בו מצויה האימה שאינה נגלית מהאנשים ; הפחד והבעתה של הדוברת שעדה למתרחש. חוסר האנושיות מקבל ביטוי נוסף בסופו של השיר ובו מתואר קבצן היושב באמצע הרחוב המוטל בחרבות :

אינמיטן גאַס זיצט אַ טרעמפּ בְּאֶמְצֵעַ הַרְחֹב יוֹשֵׁב קִבְצָן

מיט קלאַפּערנדיקע ציין, עִם שְׁנִים נְקֻשׁוֹת,

סקריפעט איינגעשפּאַרט דעם רעפּריין מצריד עיקש פּוֹמֶן-חוֹזֵר

פון א גאַסן-סאַנג : 'אַ דזשאַנגי' שְׁל זְמַר-קָרְנוֹת : אוה גיוני

הקבצן שר פזמון עממי חוזר, שכמו מעיד על הניתוק בינו לבין ההרס והחורבן שסובבים אותו. שיניי הקבצן הנוקשות בצרידות מתווספות לצלילם הרועד והמבעית של כלי החפירה. ההריסות מתוארות באופן פלסטי וגרוטסקי ללא סנטימנטליות. האנשים הפכו קהים או מנותקים מהמתרחש. רק הצלילים המעטים מרמזים על הכאב והפחד ומעידים במידת מה על תגובתה הרגשית של הדוברת אליהם. המשוררת, במובן זה, מיישמת את שהצהירה עליו בשיר הראשון : היא מקשיבה קשב רב לסביבתה, בניסיון למצוא "אותות חיים" ואנושיות. הקליטה החושית נותרת כלי מרכזי בהבניית הרובד הרגשי בשיר. אך לעומת שירתה המוקדמת, שבה רעשי העולם היוו פתח לקסום ולמופלא, כעת הם הצלילים מעטים ויש בהם להעיד על סבל ובעתה, כמו גם המחשה של מה שנעדר – אנושיות על שלל ביטוייה : חמלה, אהבה, הבנה, כאב, פחד וכולי.

יש לשים לב לאסתטיקה הקולאז'ית של תיאורי ההריסות ; הסביבה, שלפני ההפצצות הייתה מסודרת ו'במקומה', כעת מצויה בכאוס מוחלט. אלמנטים שונים, כבתמונת קולאז', נלקחים ממקומם הטבעי ומודבקים "שלא במקומם" : בית-כסא תלוי מן הקומה החמישית, צלעות הבתים מוטלים על המדרכה, רגל שולחן זקורה אל-על, מזרן חשוף קפיצים וכולי. התמונה שלוקר מציירת לנו אינה מבקשת אחדות, קוהרנטיות, סדר והיגיון, להפך - כל שאיפתה להמחיש את הסתירה ואי-ההיגיון שבמציאות הנמסרת. וכן, כמובן, לרמוז כל העת על המקור שנעדר מן הטקסט – בני-אדם. במובן זה, **העולם ללא שומר** יכול להתקיים רק בעזרת ההשפעה המכרעת של אותו מקור שמתוך היעדרותו מתעצב הטקסט. אך לא רק על הארץ ניכרת מציאות של היעדרות-נוכחת :

השמים קשים וְחִלּוּלִים, / לְשׁוֹנוֹת אֲדָמוֹת, סְחָבוֹת מְכַרֵּי-אֶשְׁפָּה / [...] צְלָעוֹת בְּתִים קְטוּעִים מְטָלִים
בְּמִדְרָךְ / מְקוֹמָה חֲמִישִׁית תְּלוּי בֵּית כְּסֵא / בְּחֵלּוֹן-רֶאֱנָה אֲנִדְרָטָה נֶצְבֶּת, מְבִיטָה / מִתְפַּלֵּאת
כְּטֶפֶט....

דַּעַר הַיִּמֶל הָאֶרֶט אֹן הוּיֵל, / רוּיטַע צוֹנְגֶען לְאָכַעס פֿון אַ קוֹפַע מִיסט, / [...] אוּיסגַעהאַקטַע הַיִזַּעַר
רִיפֿן לִיגֿן אוּיפֿן טֵראַטאַאר, / פֿון אַ פֿינפֿטן שְׂטאַק הַעֲנַגְט אַ בֵּית-הַכְּסֵא, / אִין אַ ווִיטֵרִינַע שְׂטִיט אַ
בִּיִּסְט, קוֹקט / אֹן ווּאָוִנְדַּעֵרט זִיךְ ווִי אַ נַאָר...

הַשְּׂמַיִם הַקְּשִׁים וְהַחִלּוּלִים לֹא מִשְׁאִירִים סֶפֶק שֶׁהַשְּׂגָחָה אֱלוֹהִית אֵינָה בְּנִמְצָא. בַּהִיעָדֵר אֱלוֹהוֹת
וּבַהִיעָדֵר אֲנוּשִׁיּוֹת כְּאוֹס גְּרוֹטֶסְקִי שׁוֹלֵט בְּכֹל. הַעִיר הַהֵרוּסָה מִשְׁתַּקְפּוֹת בְּחֵלּוֹן הַרְאוּה וּמְדוּמָה
לְאַנְדֵּרְטָה – קִיר זִיכְרוֹן – שֶׁל מָה שֶׁהִיִּתָּה. הַעִיר הַמוֹאֲנֶשֶׁת לֹא לְצוֹרֵךְ קִינָה עַל סִבְלָה אֵלָּא עַל מִנֵּת
לְהַעִיד עַל טִיפְשׁוֹתָה. עַל כֵּךְ שֶׁעֵדִיין אֵינָה מֵאֲמִינָה שֶׁהַפְּכָה לְאַנְדֵּרְטָה. הַעִיר הַיָּא מִטוֹנִימִית, כֵּךְ
נֵרָאָה, לְחוּסֵר הַמַּעַשׂ וְהַשְּׂאֲנֻנוֹת שֶׁל מִי שֶׁהִיָּה צְרִיךְ לְהִגֵּן עַל לוֹנְדוֹן, נִמְנַע וְכַעַת 'מוֹפְתַע' מַעוּצַמַת
הַהֵרֵס הַרְבֵּ. הַסְּתִירוֹת הַרְבּוֹת שֶׁמִּשְׁתַּקְפּוֹת בְּמִצִּיאוֹת הַאֲבִסוֹרְדִית הַנִּמְסַרֵּת לָנוּ, מִמְּחִישִׁים אֵת
הַקֶּרַע וְהַשְּׁבֵר שֶׁל הָעוֹלָם בַּהִיעָדֵרוֹ שֶׁל שׁוֹמֵר. הַלּוֹא תִּפְקִידוֹ שֶׁל 'הַשׁוֹמֵר' – גַּם בִּיחַס לְאֱלוֹהִים וְגַם
בִּיחַס לְאָדָם הַמוֹדֵרְנִי שֶׁהַחֲלִיף אוֹתוֹ - הוּא לֹא רַק לְהִגֵּן, אֵלָּא גַם לְשׁוֹמֵר עַל אַחַדוֹת, עַל פֶּשֶׁר
הַרְמוֹנִי הַמְּקַשֵּׁר בֵּין הַחֲלָקִים הַשׁוֹנִים הַמְּרַכִּיבִים אֵת הַמִּצִּיאוֹת. בְּחִסְרוֹנוֹ, נִיכֵר שֶׁאַחַדוֹת זֹו נַעֲלַמָּה
וְהַדְּבַר הַיְחִיד שֶׁשׁוֹרֵר הוּא כְּאוֹס וְאַבְסוֹרְד. בְּשִׁיר ו' אֲנוּ מְגַלִּים פֿן נוֹסֵף לְבִיקוֹרֵת שֶׁמִּשְׁתַּמַּעַת
מֵהַשִּׁיר הַנִּדּוֹן לַעִיל. הַשִּׁיר מַעֲמִיד אֵת הַסִּבֵּל וְהַקּוּשִׁי שֶׁל הַחִיִּילִים עַל אֲנִיוֹת הַמִּלְחָמָה, אֵל מוֹל
שֶׁאַנְנוֹת הָאֲנָשִׁים הַיִּשְׁנִים בְּמִיטוֹתֵיהֶם :

בְּשִׁיר טוֹן תְּקוּעוֹת אֲנִיוֹת / שׁוֹתוֹת מְנִי תְּהוּם [...] // אַרְבֶּבְעָה, חֲמִשָּׁה, שֵׁשָׁה יְלִלוֹת לְלֹא אֲזַעְקָה. / אֲנָשִׁים
יִשְׁנִים חֲמִימִים בְּמִטוֹת. גַּם זֹו לְטוֹבָה / צְפוּפִים בְּכוּכִים, מְעַשָּׂה סִירְקִיוֹ... / אֲנָשִׁים רְצִים לְיָלָה
לְיָלָה / וְעַל שְׁכַמֵּם קָפָה שֶׁל בְּזִיוֹן. לְיָלָה-לְיָלָה.

[שִׁיפֿן שְׂטוּיִסֿן אָן אַ בְּאַנְק, / בְּאַלְקוֹן קְרֵאָכֵן פֿון אַ תְּהוּם [...] // פִּיר, פִּינְף זַעַקַס נַעֲכַט אָן אֲלֵאַרַם. /
מַעֲנַטְשֵׁן שְׁלֵאַפֿן ווּאַרַעַם אִין בַּעֲטֵן. גַּם זֹו לְטוֹבָה... / אִין קְאַטְאַקְאַמְבֿן גַּעֲפֵאַקַט. מַעֲשֵׂה סִירְאַקִיוֹ
מַעֲנַטְשֵׁן לוּיפֿן אֵלַע נַאֲכַט, / אַ פַּעַקַל שְׁפִלוֹת אוּיף דִי פִּלִּיַצַעַס. / אֵלַע נַאֲכַט...]

הַבִּיקוֹרֵת מוֹפְנִית כִּלְפֵי הָאֲנָשִׁים שֶׁנּוֹתְרוּ בַּעוֹרֵף. הַדְּבַר הַיְחִיד שֶׁמַּעֲנִיין אוֹתָם שֶׁאִין אֲזַעְקָה שֶׁתִּפֵּר
אֵת שְׁלוֹוֹתָם. הֵם מִתּוֹאֲרִים כְּמִי שֶׁמְרַגִּישִׁים חֲמִימִים בְּמִיטוֹתֵיהֶם ; לֹא מַעֲנִיין אוֹתָם שֶׁהַחִיִּילִים
בְּחִזִּית סוֹבֵלִים מֵאַבְדוֹת קְשׁוֹת וְנוֹפְלִים אֵל תְּהוּמוֹת הַמִּלְחָמָה. הַמִּילָה קְאַטְאַקְאַמְבֿן, הַמִּתּוֹרְגַמַת

כאן לכוכים, משמעה גם תת-קרקעי, ומיוחסת בדרך כלל למחילות קבורה. במונן זה, נרמז לנו כי האנשים הישנים במקלטים התת-קרקעיים עושים את עצמם ישנים, כמו מתים- מה שמחזק את הסנטימנט כי מעשם הוא אכן מעשה סירקיוז. ביטוי שמקורו בסיפור העתיק על אנשי העיר סירקיוז שלא הקשיבו לעצת ארכימדס, וחגגו בהילולה לילית כיוון שהאמינו שניצחו את הרומאים ועוד באותו הלילה נכבשו בידיהם. אותם אנשים, רומזת הדוברת, אינם רואים את החורבן הקרב ודואגים רק לנוחותם הפרטית. הם מוונחים רק על פי האזעקות, ולא מודעים למתרחש. זו, למעשה, השפלות שמונחת על כתפיהם בכל לילה. במונן זה, היעדר הסולידריות, האכפתיות והבנת הסכנה המתקרבת הם קווי מתאר נוספים המצטרפים לשרטוט 'האדם חסר האנושיות' של "העולם ללא שומר". אם נבקש לחברם לכדי אמירה ביקורתית, נגלה שתכונות אלה מתווספות ומאששות את התמה שלוקר מבקשת לעקוב אחריה בספר זה – איבוד דרכו של האדם המודרני.

אך אל מול מתאר מקאברי זה, נשאלת השאלה כיצד מעמידה עצמה המשוררת בעולם שאיבד מערכיו? האם 'נפילת האדם' נוגעת גם לה, או שהיא מצטיירת בשירים כדמות נגדית, המשמרת ערכים אנושיים? כבר בשיר הראשון גילינו שתכונותיה הדומיננטיות של המשוררת - בעיקר התפישה החושית המחודדת – נותרו כשהיו. היא לא הפכה מנותקת כמו הקבצן הזקן או קהה כמו החופרים ברחובות לונדון - חושיה הפתוחים לעולם מעצבים אותה כדמות פגיעה, אך גם כדמות שאינה מוכנה לוותר על פגיעות זו, ועל התכונות החיוביות שנגזרות ממנה. הבה נראה דוגמא מובהקת לכך בפרגמנט הקצר 'בעלגראד ליגט אין חורבות':

בלגרד מְטֹלֶת בְּחֶרְבוֹת,

בעלגראד ליגט אין חורבות

סלוניקי.

סאלאניקי

מתחת לְכָל קיר שֶׁם אָנִי,

איך ליג אונטער יעדער געפאלינער וואנט

מביסקיה למורנסק¹³¹

פון ביסקאָיא קיין מוראָנסק

¹³¹ התרגום שלי.

קטע זה מהווה את סיומם של עשרה פרגמנטים בתחילת הספר המתארים את מאורעות המלחמה ב-1940. בפרגמנטים שקדמו לו מתוארות ידיעות על אניות מלחמה הנאבקות בים האטלנטי¹³² וכן שאננות ההמונים נוכח המלחמה המתרחשת ממרחק.¹³³ מנגד, מביעה הדוברת הזדהות המתבטאת בפעולה: אם בלגרד מוטלת (ליגט) בחורבן; הדוברת מוטלת (ליג) תחת כל קיר נופל. הומניות נמדדת, כך אנו נרמזים, ביכולת להזדהות עם סבל אנושי. הזדהות עם קורבנות לא מתממשת על דרך הבנה לוגית או אמפתיה. על הדוברת לחוות סבל זה על גופה. היא מצמצמת, במובן זה, את המרחק שנוצר בידיעה העיתונאית, הקרה והשקולה, ומדמה עצמה כאחד הקורבנות בערים החרבות. ביטול המרחק שבין הדוברת בלונדון והקורבנות ברוסיה או יוון, הוא גם הפניית עורף לנקודת המוצא הקלאסית של המשורר המתבונן מבחוץ. בזמן כה טראגי וקשה, היא אומרת, אין למשורר את הפריבילגיה לעמוד מן הצד ולשורר את המתרחש- עליו לחוות את הזוועות, להעמיד עצמו כמי שחש אותם על בשרו. כוחה של שירה בעת הזאת, אליבא דלוקר, היא ביכולתה להתיר את המרחק הפיזי, הלשוני או התרבותי בין בני-האדם. להטיל עצמה תחת "כל קיר הרוס" ולהיות אחד עם קורבנות המלחמה. עמדה זו, המייצרת 'הזדהות מלאה' בין המתבונן והקורבן, מהווה אופציה אחרת, הומנית, לאטימות האנושית שאותה כינתה "שיר השאננים של משפחת העמים":

תֹּתְחִים אֲלֵי תַעֲלָה נְטוּי־צִנָּאר / "הִיָּם הָאָדָם! הַבִּלְקָן!" / מָה שְׂבוּעַר בְּלֵב אָדָם. גִּיהֶנוֹם-אָדָם. [...]/
 נְהָרוֹת דּוֹהֲרִים. נְהָרוֹת-דָּם קְדִימָה וְאַחֲרָה / אֲפִיקֵי-שְׂמוּעוֹת נּוֹהֲרִים אוֹדוֹת טְרַגְדִּיּוֹת / עַל אוֹמוֹת
 קְטָנוֹת.¹³⁴

די קאנאָנענעהלזער פֿאַרשטאַרצטע שטרעקן זיך, / "דער רויטער ים! דער באַלקאַן!" /
 וואָס ס'ברענט אין האַרץ איז רויט. העלרויט. [...]/ טייכן לויפן. טייכן בלוט צוריק און פֿאַרויס/
 און עס לויפן טייכן שמועות וועגן די טראַגעדיעס/ פון קליינע נאַציאָנען...

שוב, ניתן לראות כי המרחק מהמתרחש לא מונע מהדוברת לחוש בו: הים האדום בוער אדום בליבה; בנהרות נוהר הדם כמו שנוהרות אל אוזניה של השמועות הספורדיות על חורבן של אומות רחוקות. הדוברת מצמצמת את המרחק – הפיזי והרגשי – בינה לבין סבלם של עמים

¹³² שיר ט': "אלפי טונות אניות.// הליל רובץ בחרון עצור, / שחור וכבד. / מתוך חלל ריק נוטפות ידיעות, / תוססות, ניזונות מטיפות/ ונקרשות במוח.

¹³³ שיר ז': פרופלור ממעל לראש. / לא אכפת [...] המלחמה בים האטלנטי! / ופתע פתאום ים הסוף. / הבלקן! הרדיו מפסיק. / שיר-שאננים של משפחת העמים...

¹³⁴ לוקר, מלכה: "העולם ללא שומר", 14

רחוקים, ומבקשת לחוות את הטרגדיות על בשרה. אם אלו צלילים או צבעים (דם במקרה זה), הם מתפקדים כסמלים הנושאים את שלל הקונוטציות הנוראות של המלחמה: דם ניגר, אסונות ומוות. זו הבחנה חשובה משום שכזכור הסמלים היוו אמצעי מרכזי בעיצוב מערכת היחסים שבין ה'אני הלירי' והעולם' בשירתה המוקדמת. אז, כמו בשירים שלפנינו, החושים משמשים נתיב אל עולמה הרגשי. במובן זה, תפקידו של המבע הסמלי נותר כפול: הן כמעצב אמירה על העולם והן כפותח פתח אל נימי נפשה; רצונותיה, שאיפותיה, אהבותיה וכן עצבותה, פחדיה, וכעסיה. אם בשירתה המוקדמת "הדם הגועש" סימל את ערגתה של הדוברת לפלאו של עולם, נוכח המציאות שהשתנתה לחלוטין אותו צבע אדום מעיד על הרגשתה הקשה לאור חורבנו; אם בשירי 'ערים' שאפה להתאחדות בלתי אמצעית עם הוויה אורבאנית, תוססת, כעת היא מגלה את חוסר הסולידריות והקהות שלה. חשוב להדגיש כי הדוברת בשירי 'העולם ללא שומר' לא רק מתבוננת מהצד על 'נפילתו של האדם', מבקרת ומלינה על כך - היא מציעה אלטרנטיבה מוסרית שקשורה קשר אדוק למעשה השירי - ליכולתו של הממד הפיגורטיבי להתיר את המרחק שבין הדוברת לזוועות המלחמה, ובמובן זה להוות עדות לאנושיותה. בפרגמנט אחר (מספר 12) היא מתארת את "המון תבל" כמי שיוצא במחולות מוות וקופץ אל הלהבות, בזמן שההפקרות "עטיפתה פושטת, צועדת עיוורת, ערומה-מפוכחת לאור יום בהיר, עיוורת ערומה [...] עומדת מפושקת בכל קרן עיר וקוראת...". לאחר האנשה גרוטסקית זו, המדמה את ההפקרות לאשה המתפשטת ברחובות ונותרת עירומה, נתקלת הדוברת בלוח זיכרון:

על הקיר תלוי לוח/ אֶךְ אֵין אֵישׁ קוֹרָא מְתֵי יוֹם הַזְּכָרוֹן, / מְתֵי נוֹפֵל יוֹם-יּוֹבֵל / אֵין אֵישׁ קוֹרָא. / אֶךְ אֶדָם לֹא דוֹרֵשׁ חֲשׁוֹבוֹת, / תּוֹלְדוֹת, / רְשִׁימוֹת נוֹפְלִים / אֵין אֵישׁ קוֹרָא.

"אויף דער וואַנט הענגט אַ לוח. / קיינער לייענט ניט, ווען ס'איז יאָרצייט. / ווען ס'גפּאַלט א טאַג פון יובל / קיינער לייענט ניט.

החזרה על מילת השלילה 'קיינער' ממחישה את היעדרו של האדם מהמרחב המתואר. 'לקרוא' את שמות הנופלים, לדרוש את זכרם משמעו חוסר-אטימות, אכפתיות וסולידריות עם החיילים שנשלחו אל הקרב. אף אחד, מלינה הדוברת, לא מעוניין לקרוא ולבדוק את שמות הנופלים, להתעניין בחייהם או לבפנות את מותם. האנושיות - 'המקור הנעלם' של יצירה קולאז'ית זו - נוכח כאן ומהדהד בחסרונו. מול האפתיות של העוברים והשבים לרשימת הנופלים הדוברת, שוב, בולטת באחרונה - היא שמה אליו את לבה. אנושיותה מתבטאת ביכולת החושית שלה - למרות 'עיוורון ההפקרות המתפשטת' היא עודנה רואה. ממש כשם שבשיר הראשון **הקשיבה** קשב רב

לכל יצור ויצור, למרות שבני-האדם אלמים. היא שוכבת תחת כל קיר הרוס, שומעת את הספינות הטובעות בים, 'חשה בדמה' את מה שהיא מכנה 'גיהינום המלחמה'. הקרבה החושית אפוא מסתמנת כעדות לאנושיות, והיא בולטת ביתר שאת כאשר אל מולה 'אין איש קורא'.

כך מתעצבת אם כן התמה בדבר 'נפילת האדם': כל פרגמנט-שירי חוזר ומנכיח את היעדרה של האנושיות על שלל ביטוייה; קהות חושית ורגשית, ניתוק, אפתיות, שאננות, סירוב להכיר במתרחש, אנוכיות וחוסר מעש מול הסכנה. תכונות אלה מעידות כי בעולם המתואר לא נותר שומר – האדם איבד את יכולתו לחוש, על כל המשמעויות הרגשיות שטמונות בכך. אל מול 'העדר האנושיות', הדוברת מעמידה עצמה מן הצד הנגדי - חוסר הקהות שלה מעיד על אנושיותה. יש לשים לב כי התכונות שהופכות אותה אנושית הן אותן תכונות שהופכות אותה למשוררת: הקליטה החושית של העולם, הרגשות לגווני הגוונים וצלילי צלילים, הפתיחות למתרחש מסביבה, ואף מה שמתרחש ממרחק. על-פי דברים אלה ניתן להסיק כי תפקיד המשורר אליבא דלוקר הוא להוות מקור לאנושיות בתקופה החסרה אנושיות. היכולת לחוש את 'כאבו של האחר' הוא תוצר של המעשה השירי כשם שהמעשה השירי הוא תוצר של ההזדהות האנושית. תכונות אלה מזינות זו את זו ומקיימות אחת את השנייה. לאור הדברים הללו, הבה נחזור שוב להקדמה לספר שכתבה לוקר ונבחין כיצד היא קושרת בין הפואטי להומני:

דער דיכטער מוז, זאג איך, ברענגען דאס ווארט פריש און דירעקט, מיט דעם גאנצן צויבער, געבראכט מיט נייע פארבינדונגען, קארעספאנדירט עס מיטן יעדן חפץ אין אוניווערז, און ווערט פריש און ניי ווי א טוי-טראפן אין פרימארגן. עס ווערט ווידער פול פון ווירקלעכקייט און פול פון יענער פיינער סענסיביליטעט, וואס מיר דערפילן, ווען הינטערן ווארט שטייט דער מענטש.

[המשורר חייב, אני אומרת, להביא את המילה רעננה וישירה, במלוא קסמה [...]. שתביא עמה הקשרים חדשים, ותכתב עם כל חפץ ביקום [...]. שתהיה חדשה ורעננה כמו טיפות-טל בבוקר. מילה שתהיה מלאה בהוויה ומלאה ברגישויות דקות אחרות, שנרגיש שמאחורי המילה הזאת

עומד אדם.]¹³⁵

השירה, במובן זה, מהווה אלטרנטיבה למציאות הקהה שהמשוררת נתקלה בה בזמן המלחמה. בעוד בשירים שקראנו הדבר מסתמן במרחביה של לונדון המופצצת, בשירים אחרים היא מנכיחה זאת דרך הפריזמה של ידיעות חדשותיות הנוגעות בהתפתחות המלחמה.

¹³⁵ לאקער, מלכה. די וועלט איז אן א היטער, XI [תרגום שלי, ג.ז.]

”נייעס, נייעס!“ : קולאזי של פרגמנטים חדשותיים

כפי שמעיד אישה, ברל לוקר, בספר זיכרונותיו 'מקיטוב עד ירושלים', בזמן ההפגזות הגרמניות על לונדון שהו השניים בבונקר¹³⁶. ללא דרך להתוודע למתרחש בחוץ, תפסו חדשות הרדיו והעיתון מקום מרכזי בחייה. לכן אין זה מפתיע שבלא מעט משיריי הספר צירוף של ידיעות ממקורות שונים: החל מידיעות שנוגעות במהלך המלחמה ("הביסמרק טבעה"; "לדיביזיות בריטיות נתק הדרך"; "הנאצים נעצרו על-יד מוסקבה") וחלה בידיעות אזוטוריות משולי החדשות (שחקנית ממיאמי שמציגה את גופה בעירום עבור כסף ותורמת את ההכנסות למאמץ המלחמתי). כפי שציינת, טכניקת הקולאזי יוצרת שוויון ערך בין החלקים משום שאף חלק אינו דומיננטי על האחר. מרכיב אחד עלול להתבלט על פני היתר, או לקבל מיקום מרכזי יותר מאחרים, אך ההבדל שבין אלמנטים מרכזיים לשוליים הוסר: הקוראים רשאים לכפות את הסדר שהם רואים לנכון.

ב"שיריי החדשות" אם כן, פעולת ההדבקה - המניחה חדשות הרות גורל לצד ידיעות שוליות - מבטלת את ההיררכיה שהחדשות זוכות לה בהקשרן המקורי, בעיתון או ברדיו. אין חשוב וחשוב פחות, שולי ומרכזי. בליל הידיעות מוגש לקורא, לעיתים, ללא הערה או תגובה בעקבותיו, ועל הקורא לבנות תמונה פרשנית הבנויה על היחסים שבין הפרגמנטים השונים. במובן זה התהליך הפרשני בנוי על שלושה סימני דרך: על הקורא לבחון כל ידיעה בנפרד; להשוות ולבחון את הדומה והשונה ביניהן; ולבסוף, לנסות ולהבנות אמירה, המשתמעת מהיחסים הללו. כך, בפרגמנט מספר חמישים:

החדשות: [...]

די נייעס: [...]

דער גאלופ-פאל מעסט דעם דופק פון גרייט-בריטן, משאל-גלופ מוידד אַת דִּפּק בְּרִיטְנִיָה הַגְדוּלָה

44 פּראָצענט זײַנען צופרידן מיטן גאַנג פון דער געשיעכטע. 44 אַחוּזים מְרַצִים מִהַלְדָּה הַהִיסְטוֹרִיָה.

קו-הצינורות בִּסְפָּנָה

די פּיפּליניע איז אין סכנה.

אין פראנקרייך הונדערט גייזלען געשטעלט צום וואנט בְּצָרְפֶּת מֵאָה בְּגִי תַעֲרֶבֶת הָעֵמָדוּ עַל קִיר

¹³⁶ לוקר, ברל: "מקיטוב עד ירושלים", 54-55

משמעות צוליב דעם טויט פון איינעם א דייטשן אפיציר בַּעֲקֻבּוֹת מוֹתוֹ שֶׁל אֶחָד שׁוֹטֵר גְּרֵמָנִי.¹³⁷

הידיעה הראשונה, המציגה סקר של חברת גלופ, גורסת כי ארבעים וארבעה אחוזים מהבריטים מרוצים מהמצב. מיד לאחר מכן מופיע ידיעה המודיעה כי קו-הצינורות של בריטניה בסכנה. השוואה בין שתי הידיעות ממחישה את אותו 'עיוורון' שהלינה עליו הדוברת בשיר הקודם שקראנו – ההמונים אינם מודעים לסכנה הקרובה והמוחשית של המלחמה. הם "מרוצים" אולי משום שהם חושבים שהאיום הגרמני רחוק, או שהם מנותקים ולא מודעים לכך שהסכנה ממש מתחת לאפם. ביטוי ישיר לסכנה זו מופיע בידיעה הבאה: מאה בני תערובת הוצאו להורג משום שמת שוטר נאצי. משמע, בצרפת הכבושה כבר פועל משטר הדמים וגובה קורבנות חפים מפשע. הידיעה הזו מגיעה שלישית, כמו להדגיש שהעיתונות הבריטית כבר רגילה לידיעות המגוללות את זוועות הנאצים ואינה נותנת להם מקום מרכזי. במקומם, וכנראה כדי להרים את המורל בעורף, מהדורת החדשות בוחרת להציג את העם הבריטי כמי שמרוצה ממצב הדברים. משמעות הסדר שבו לוקר מציגה את 'גזירי הידיעות' חשוב: הידיעה השנייה על הסכנה בקו-הצינורות כה קצרה שכמעט ואפשר להתעלם ממנה, אך חשיבותה גדולה – היא מסמלת את הסכנה המוחשית שבידיעה השלישית אל מול האופוריה שבידיעה הראשונה. אם לא נזהר ונפקח עיניים, רומזת הדוברת, "הצינורות" התת קרקעיים יכולים להביא לעברנו את הסכנה - היא כלל לא רחוקה כפי שנדמה. אם נבחן את הידיעה הראשונה והשלישית נמצא השוואה מבעיתה: "הדופק של בריטניה", שיכול גם להשתמע כ"חייה של בריטניה", עומד אל מול המוות בצרפת כמראה לסכנה האורבת; 44 אחוזים מרוצים בבריטניה אל מול 100 הרוגים בצרפת, כמו לרמוז ששם המוות הוא וודאי – 100% - בזמן שבבריטניה קיימת אופוריה ואופטימיות שאינה נטועה בראייה ריאליסטית של המציאות. החדשות, כך רומזת הדוברת, מוליכות את הקוראים שולל לגבי המתרחש בעולם וביתר שאת לגבי הסכנה הקרובה לפתחם. כך, ללא תגובה כזו או אחרת, משתמשת לוקר בידיעות החדשותיות עצמן – וביחסים ביניהם בטקסט הקולאזי – על מנת להבנות אמירה על הנעשה בבריטניה, ועל הלך רוחה האופורי של האנגלים. כך, על דרך בניית הטקסט מן הידיעות עצמן, מבליטה המשוררת את 'עיוורון' הפושה בכל ומאותתת כי לעיתונות הבריטית יש חלק בנטיית האנשים להתעלם מסכנת המלחמה.

¹³⁷ 50 ; נ'.

דוגמה לשימוש שונה בידיעות חדשותיות ניתן למצוא בשיר מספר שש-עשרה :

השֵׁעוֹן הוֹלֵם תְּשֻׁעָה, ו- / "מִיָּוֶן אֵין כָּל יְדִיעוֹת" / לדיביזיות בְּרִיטִיּוֹת נְתִיקָה הַדְּרֵךְ, / הַנְּאֻצִים
בְּדַרְדְּרָנִים... // "כָּל שׁוֹרָה קוֹרֶעֶת קְרִיעָה/ עֵמֶק בְּלוֹבֵן הַדֶּף...

דער זייגער שלאָגט ניין, און – / "פון גריכלאָנד ניטאָ קיין ידיעה, / בריטישע דיוויזיעס דער וועג
אַפּגעשניטן, / די נאַציס אין די דאַרדנעלן... // ידעדה שורה שניידט קריעה, / אריין אין דער
ווייסקייט פון פאָפּיר...

כבר בתחילתו, השיר בוחר בטון חדשותי וסמכותי, הנשען על השעון "המכה" תשע. כדי להכניס את הקוראים לאינטנסיביות, קרות-הרוח, הרצינות והחשיבות של הקראת החדשות. השעון מכה את השעה תשע ואנו מוכים בידיעות החדשותיות הניתנות ברצף, ללא ריווח או הפסקה: אין חדש מיוון, הפלוגות הבריטיות איבדו את הדרך, הנאצים הגיעו עד לדרדרלנים – המצר הימי בצפון-מערב טורקיה. שורת הידיעות, שניתנות בחטף, מכילות בתוכם עולם ומלואו ומותירים שאלות רבות, למשל: מה מתרחש ביוון? מה עלה בגורלם של הדיביזיות הבריטיות? מהי הסכנה שבהגעת הנאצים לאותו מצר ימי? כמה אזרחים וחיילים נפגעו בדרך? במובן זה, לא רק הנאמר "מכה" בדוברת בלקוניות ובמהירות, מכים בה גם כל הדברים שלא נאמרים – כמה חיים קופחו, כמה נפצעו, מה הנזק וההרס שנגרם בהתפתחויות התזזיתיות של המלחמה? כל ידיעה שכזו היא כמו שובל עמום ודק של הזוועות והחורבן שנתרו מחוץ לחדשות. על כן, השורה המסיימת טומנת בחובה את הכאב והקושי של מה שלא נאמר. זו הסיבה ש"כל שורה קורעת קריעה עמוק בלובן הנייר". זו אמירה שיש לעמוד עליה. לא משום משמעויותיה הרגשיות, אלא מכיוון שהיא מעבירה אותנו מן הממד הממשי לממד הפואטי. הלוא אפשר ממש לדמיין את המשוררת מקשיבה לחדשות של השעה תשע, ושומעת ידיעה אחר ידיעה. זה הממד המציאותי, הפיזי. לאחר מכן, כשהיא כותבת את הידיעות הללו על הדף, הן עוברות מהממד המציאותי לממד הפואטי. ואז, למעשה, נוצרת אותה "קריעה" בלובן הדף. העברת המילים מן השמיעה החטופה אל הדף למעשה מגלה בטקסט הלקוני מידה עמוקה של אבל וקינה על המתרחש; הקריעה בלובן הדף כמו קריעת חולצה לאחר מות אדם. הלוא יכלה המשוררת לומר שהדברים שנאמרים גורמים לה לקרוע קריעת אבלות, אך לא עשתה כך. היה לה חשוב לבצע את המעבר הזה, מן הממשי אל השירי, כדי להמחיש – שוב – שהמבע השירי טומן בחובו את כל הרגשות האנושיים שחסרים כעת בממד המציאותי. האנושיות אומנם נעדרת מן העולם, אך היא קיימת במעשה השירי – הקינה חבויה בעומקים הנסתרים של לובן הדף. בתרגום העברי, הגדיל לעשות המתרגם אביגדור המאירי

כשהוסיף קו הפרדה מקוקו בין הידיעות החדשותיות לתגובת הדוברת. זאת – כך אני משער – לצורך המחשת המרחק שבין "הידיעה החדשותית" לבין "התגובה הרגשית", שכאילו מנותקת מהלקוניות של הידיעות. יש בשיר קצר זה גם ללמד על תהליך היצירה של הקולאז' והאפקט הנוצר ממנו: הידיעות "מועתקות" ממקורן בחדשות השעה תשע ו"מודבקות" על דף השיר. עצם ההדבקה שלהן בפורמט השירי מגלה למעשה את הכאב הרב והאבל שהן גורמות לדוברת. בעקבות כך, גם ניתנת גם הבנה סמלית של את השעון ה"מכה" (שלאגט) את השעה. אם בממד המציאות הוא רק מורה על השעה ועל תחילת החדשות, בממד הפואטי הוא מסמל את האלימות הטמונה בידיעות הלקוניות והיבשות לכאורה, ומתכתב, באופן סמלי, עם סיום השיר: מאחורי הידיעות הללו מסתתרות זוועות אנושיות נוראות שאינן נאמרות, ורק דף השיר – בלובן התם שלו – מגלה את האבל שחסר בהן. ישנה דיכוטומיה בין לובן הדף ו'אפלת העולם' החוזרת בשירים רבים. עצם הטרנספורמציה, המעבירה את זוועות העולם אל הממד השירי, כמו ומקלקלת אותו ודורשת ממנו "להיקרע" מתמימותו. במובן זה – וביחס לשירתה המוקדמת – אנו עדים לשינוי מאלף ביחס שבין "אני" ו'ועולם': אם בעבר לוקר בחרה במבע הסימבוליסטי משום יכולתו 'ליצור עולם' יש מאין¹³⁸, להאמיר אל המופלא והקסום בכוח המילים, כעת המהלך הפוך. הפרגמנט הקולאז'י מחדיר את הממשות אל תחומי השיר ו'קורע' ממנו את "לובנו", את האוטונומיות שהייתה לו ביחס למציאות. מעשה זה, כשלעצמו, יכול גם להעיד על האבל והקינה הכרוכים ב'מות השיר' כפי שהמשוררת ידעה אותו. על הקושי הכבד שבהחרבת השיר "הלבן והטהור" בהחדרת המציאות לתוכו, היא כותבת בשיר חמש-עשרה:

הלובן יִשְׁתַּרַע בטהרו חֶלֶק עַל פְּנֵי כָּל הַדָּף. / עֲנִיפָה הִזְדַּמְּלָה אֶת שְׂרִיזֵי הַתּוֹרָה הַנְּחַרְבֶּת, / אֶת
עֶקֶר הָעֵקָרִים / הַמַּתְגוּלָּל בְּגִזְרִים, / הֶלֶף עָלַי דָּרָךְ אֹבֵד...¹³⁹

די ווייסקייט שטרעקט זיך איבער אַ גאַנצן בלאַט. / די חרוב געמאַכטע שמות, /
דער עיקר / וואָס וואָלגערט זיך אין שטיקער איבערן בולוואַר, / גייערס איבער אַ פּאַרלוירענעם
שליאַך...

¹³⁸ לדוגמא, בשיר 'אליין' [לבד], הדוברת מתארת את יכולתה של השירה לקחת אותה למחוזות מופלאים על אף שהיא סגורה לבדה בחדרה: אני סוגרת בחוזקה את הדלת, / בגעגוע אין קץ / לקול בשר ודם, / ולקרבת אדם, / סוגרת את הדלת... [...] / אני מתחילה לעופף, / עד עמקי אתמולינו, בגנים של אורות וצללים"
¹³⁹ "העולם ללא שומר", 36, בתרגום אביגדור המאירי

בשיר ארספואטי זה, היד הכותבת מטונימית לקשייה של המשוררת להמשיך ולהחדיר את המציאות הקשה והמייאשת אל השירים. שוב ושוב היא צריכה לעמוד מול הלבן הטהור של דף הנייר ולכתוב בו את רשמיה של "התורה הנחרבת" - שרידיו של עולם נחרב. שוב היא צריכה לחזור אל הדף ולכתוב את קורותיו של עולם אפל ואלים, ושל בני אדם שאיבדו צלם אנוש. נדרש ממנה לשוב ולהחריב את טהרתו של המרחב השירי במציאות קשה ומוכת זוועות. אמירה זו מרמזת על החשיבות שהיא נותנת לתיעוד מה שהיא קוראת "נפילתו של האדם". היא מוכנה להקריב את האוטונומיה הטהורה של המרחב השירי משום שהיא מבינה כמה חשוב לחזור ולתעד את "עיקר העיקרים" - אובדן דרכו של בן-האדם. במובן זה, המבנה הוא המשכו של הנושא אותו המשוררת מבקשת לחקור. הפואטיקה הפרגמנטרית, העושה שימוש בטכניקות קולאזיות, ממחישה למעשה את תימת "האדם הנעדר". היעדרותו של האנושי מן העולם המיוצג דווקא ממחיש את הישנותו במרחב השירי וקושרת קשר בלתי ניתן לניתוק שבין הפואטי להומני. כפי שראינו, האנושיות מתגלה אך ורק דרך הממד הפואטי – במרחב שבין המשורר ושירתו - ואינה מצויה בעולם. בכוחה של השירה לגרום לדוברת לחוש את כאבם של אחרים ולהזדהות עמם באופן טוטאלי, בכוחה להתאבל ולקונן על המתים, בכוחה למחות ולבקר עוולות וחוסר צדק, בכוחה להיוותר אנושית על אף העולם חסר האנושיות שמסביבה. במובן זה, לוקר משרטטת תרשים חדש ביחסים שבין "אני" "שיר" ו"עולם". זה לא עוד 'העולם' אליו 'האני' עורג באמצעות 'השיר', זו לא עוד השיר שמנסה לשחזר את 'שלמותו' של העולם, או להעמיד 'עולם פנימי', מלא ומורכב. כעת, זו השירה שטהרתה נהרסת משום שהעולם חודר אל תחומיה, זה 'האני השיר' שנאחז במעשה השירי על-מנת להיאחז באנושיותו. האספקט הקונספטואלי של הקולאז' מניע את הפואטיקה של "העולם ללא שומר" – הוא מסיט את מרכז הכובד הפרשני, ודורש מאתנו לבחון את השירים לא רק לאור מה שמצוי בהם אלא דווקא לתת דגש על מה שנעדר וחסר. מתוך הדיסהרמוניה, הסכסוך והכאוס של הטקסט הקולאז'י אנו מגלים את "עיקר העיקרים" – המעשה השירי הוא לא רק מעשה פאסיבי של תיעוד, ביקורת או גילויי רגש לנוכח עולם "טרוף-דעת", הוא למעשה אקט אקטיבי, הומני ומוסרי החותר כנגד היעדר ההומניות שבעולם ומהווה לה אלטרנטיבה.

לסיכום, בפרק זה ביקשתי לעקוב אחר משמעויות המבניות והקונספטואליות של פואטיקת הקולאז' בספר 'העולם ללא שומר'. בעזרת קריאה צמודה, העושה שימוש בכלים תיאורטיים,

גילינו כי קריאה נכונה בפרגמנטים של לוקר תהיה על דרך הקריאה בקולאז' – דווקא על-דרך חוסר הסינתזה שבין החלקים השונים, ניתן למעשה להבין כי הגורם המאחד – האדם – נעדר מהם. על כן, המבנה של היצירה מתכתב עם נושאה ולהפך. אך לא רק שלילת הסינתזה בין הפרגמנטים השונים- גם בשירים עצמם מצאנו כי קריאתם כיצירת קולאז' עוזרת להבינם. כך, בשירי ה'חדשות' שקראנו לעיל, הממחישים את המעבר שבין הממד המציאותי, חסר האדם, לממד השירי המעיד על אנושיותה של הדוברת. במרכז דבריי, נתתי דגש למושג 'המקור הנעדר' ומשמעויותיו הקונספטואליות בבניית התמה של היצירה. קריאות מסוג זה פותחות עוד פתח בשעריה של שירת היידיש המודרניסטית לתיאוריות חדשות שעוד לא נוסו עליה; הקריאות החדשות הללו מעמידות את שירת היידיש בהקשרים חדשים ומפתיעים שמרעננים את השיח הנוגע לספרות היידיש ומעמידים אותה בקנה אחד עם מחקר הספרות העכשווי.

סיכום ומסקנות

במחקר זה הצעתי קריאה בשירתה של משוררת שעדיין לו עוד לא עסקו ביצירתה במחקר – מלכה לוקר. שלושת פרקי העבודה דנים בחלקו הארי של יצירת לוקר מתחילתו ב-1931 ועד 1947. בפרק הראשון של עבודתי התרכזתי בשיח הער שבין משוררת היידיש המודרניסטית לבין גיבוריה – הסימבוליסטים הצרפתיים בני המאה ה-19, ארתור רמבו ושארל בודלר. נטייתה של לוקר אל הסימבוליזם הצרפתי – שאף ניכרת בספרי עיון ראשונים מסוגם ביידיש על בודלר, רמבו, ורלן וכן הזרם הרומנטי בשירה - באה לידי ביטוי בספרה הראשון, שעל אף הבוסריות שלו, כתוב בנוסח סימבוליסטי. למחקר מסוג זה גם ערך ביחס להיסטוריוגרפיה של ספרות היידיש – בעוד בשנים שבהם פעלה לוקר רווחה ההשפעה של המודרניזם הגרמני או האנגלו-אמריקאי על שירת היידיש, יש מן החדשנות דווקא לדון במשוררת שנטתה אחר ביטוייה הראשונים של השירה המודרנית, בדמות המשוררים הצרפתיים "המקוללים". בעוד בפרק הראשון עסקתי באופן שבו הבנתה המשוררת את היחסים שבין 'עולם' ו'אדם', ברוח השירה הסימבוליסטית, בפרק השני פניתי לדון בחלק לא פחות מרכזי ביצירתה – שירת הערים הגדולות. שם, בחנתי כיצד לוקר מעבדת את דמות המשוטט (Flaneur) הבודלריאני, ונוטעת בו את קולה הייחודי כאשה וכיהודייה. כמו כן, דנתי בעיצוב המרחבים האורבניים המדומיינים והמציאותיים בשירת הערים הגדולות, ובאופן ממוקד יותר במעבר בין פריס הבודלריאנית, לפריס המציאותית, שבזמן כתיבת הספר **שטעט** כבר הייתה תחת הכיבוש הנאצי. המעבר הזה גם מפריס המדומיינת של בודלר, אל פריס החרבה יוצר שינוי מרתק בטקסט – הוא גורם למשוררת לפנות דווקא אל המיתולוגיה היהודית – חורבן ירושלים ומגילת איכה, דרכה היא מקוננת על עירה האהובה. השילוב הזה שבין המקורות הצרפתיים המודרניים ובין היהודיים המסורתיים יוצר משלב תמאטי שמעיד על כוחה של שירת היידיש המודרניסטית. בפרק השלישי דנתי בשירת המלחמה של מלכה לוקר, בספרה **די וועלט איז אָן אַ היטער**. בספר זה, אנו רואים ניתוק מובהק מהסגנון שאפיין את המשוררת בשירתה המוקדמת – מעבר משירה הנטועה, תמאטית וסגנונית, בסימבוליזם הצרפתי, אל שירה אוונגרדיסטית, קולאזית, המבקשת להמחיש את שברו של עולם בצל מלחמת העולם השנייה והשוואה. את התפנית הזו אנו מכירים, כמובן, ממשוררי יידיש ידועים כמו אורי צבי גרינברג ופרץ מארקיש עוד ממלחמת העולם הראשונה. על כן, כוחה של לוקר כאן הוא לא בראשונות של המעבר לשירה אוונגרדיסטית נוכח המלחמה, אלא בחירתה המודעת להינתק מן המבע הסמלי אך עם זאת לשמור לו אמונים ולהגן על כוחו – כוח שנובע מיכולתו לסמל אנושיות בתקופה שבה האנושיות חסרה בעולם. כפי שניסיתי להראות בפרק זה, אך גם בפרקים אחרים, הקשר ההדוק שבין תוכן

וצורה בשירת לוקר והאופן שבו היא מוציאה אותו לפועל הוא הישג שניתן לזקוף לזכותה, וכפועל יוצא לזכותה של שירת היידיש המודרניסטית. בעבודה זו, למעשה, ניסיתי להראות פנים נוספות של השירה שנכתבה ביידיש במחצית הראשונה של המאה ה-20, ולהרחיב - ולו במעט - את השיח המחקרי על ספרות היידיש בתקופה האמורה.

ביבליוגראפיה

ספרי השירה של מלכה לוקר בידיש ובתרגום לעברית:

וועלט און מענטש: לידער, פארווארט פון חיים ליברמאן, פארלאג טריאנגל, פריז, 1931

דו: לידער, תל-אביב, ים, 1932

שטעט, לונדון, נאראדיצקי, 1942

די וועלט איז אן א היטער, פארלאג יידישער קעמפער, ניו-יורק, 1947

ירושלים, פארלאג י"ל פרץ, 1967

העולם ללא שומר: שירים. תל אביב: עם עובד, תש"ו. [בתרגום אביגדור המאירי].

מלכה לוקר – שירים: מהדורה דו לשונית; תרגומים לעברית מאת אביגדור המאירי, שמשון

מלצר ובני מר, תל אביב: אוב - ז.ע.פ., תשס"ו 2005

ספרי העיון של מלכה לוקר בידיש ובתרגום לעברית:

זשאן ארטור רעמבאָ, ניו יורק: אידישער קעמפער, 1950

ראָמאנטיקער: דניטשלאנד, פרנקרייך ענגלאנד, ניו יורק, די ברידער שולזינגער, 1958

שארל בודליר, פארלאג י.ל. פערעץ, תל-אביב, 1970

פּאָל ווערלען, תל אביב: פארלאג י"ל פרץ, תשל"ו [1978]

ריינער מאריא רילקע און זיין בוך פון די שעה'ן, ירושלים: [חמו"ל] (דפוס אחוה), תשמ"א 1981

פני הרומאנטיקה: גרמניה, צרפת, אנגליה; תרגום מכתב יד: עזרא פליישר, ירושלים: מוסד ביאליק,

תשכ"ב

שארל בודלר; תרגום מיידיש: עזרא פליישר, תל אביב: הוצאת י"ל פרץ, תש"ל 1970

ז'אן ארתור רמבו: מסה; דברי השירה והפרוזה של רמבו תורגמו מן המקור הצרפתי בידי אליהו מייטוס, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ג

פול ורלן; תרגום המסה מיידיש והשירים מצרפתית בידי אליהו מייטוס, תל אביב: עקד, 1975

מקורות נוספים

לוקר, ברל. מקיטוב עד ירושלים: מסות, מאמרים ורשמי פעולות, ירושלים: הספרייה הציונית, 1970

הרשב, בנימין. מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים: כרמל; המכון לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, תשס"א 2001

הרשב, בנימין. התרבות האחרת: יידיש והשיח היהודי, ירושלים, כרמל, תשס"ו

בר יוסף, חמוטל. סימבולזם בשירה המודרנית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, קרן יהושוע רבינוביץ לאומנויות, תש"ס 2000

בר יוסף, חמוטל. מיסטיקה בשירה העברית במאה העשרים, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2008
רמבו, ארתור. שירים, פרוזה, מכתבים, תרגום מצרפתית, הוסיף הערות ואחרית דבר משה בן-שאול, קשב לשירה, תל אביב, 2005.

בודלר, שארל, פרחי הרע: מבחר, תרגום מצרפתית: דורי מנור, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ז
1997

לאה גולדברג, "הערות לאסתטיקה הסימבוליסטית", ענון: רבעון פילוסופי, כרך י"ב, חוברת ג'ד' (חשון תשכ"ב)

Silvers, Lauren. "Beyond the senses: "The Cenesthetic Poetics of French Symbolism"
Modern Philology, Nov 2014, Vol.112(2), p.381

מלינסקי, ליאורה (2008). התרגום כאמצעי לקידום מודל שירי: ניתוח תרגומו של דורי מנור לפרחי הרע של בודלר במסגרת תיאוריית הרב מערכת, עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בן-אילן

שמיר, זיווה. "לילות פריז בקיץ - מבודלר ועד אלתרמן: בין המודרניזם הצרפתי למודרניזם הארצישראלי" מאזניים, כרך ס, ג' גיליון 3, עמ' 29-33.

אידר, דרור. אלתרמן – בודלר / פריס – תל אביב: אורבניות ומיתוס בספר 'כוכבים בחוץ', ירושלים: כרמל, 2003

נוברשטרן, אברהם. "מודרניזם יידי בארצות הברית". זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני - מבט אנציקלופדי, כרך שלישי: ספרויות ואמנויות. עורכים: ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם דן מירון וחנן חבר. ירושלים, כתר, 2007, 171

נוברשטרן, אברהם. "ספרות יידיש והשואה". זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני – מבט אנציקלופדי, כרך שלישי: ספרויות ואמנויות. עורכים: ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם דן מירון וחנן חבר. ירושלים, כתר, 2007, 215

"אות כבוד צרפתי לאזרחי ישראל", דבר, 09.2.1960

בנימין, ולטר. הרהורים - מבחר כתבים, כרך ב. תרגם: דוד זינגר. תל אביב: הוצאות הקיבוץ המאוחד, 1996, 34-46, 86-112, 113-134

ערפלי, בעז. "האלגיה על הילד שאבד: מבוא לשירת יהודה עמיחי". סימן קריאה 2 (מאי), 63-64. 1973

בירגר פטר. תיאוריה של אוונגרד, תרגום: רועי בר, 2007 (1974), רסלינג, תל אביב, 116-121

- Novershtern, Avrom. "Yiddish poetry in eastern Europe", Yivo, august 17 2016,
<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poetry/Yiddish_Poetry#author>
- Werner, James. "The detective gaze: Edgar A. Poe, the Flaneur, and the physiognomy of crime". American Transcendental Quarterly 15.1 (Mar 2001): 5-21.
- Shields, Rob. "Fancy footwork: walter benjamin's notes on flanerie". The flaneur. Editor: Tester keith. London: Routledge, 1994, 61-80
- Brix, Michael. "Modern Beauty versus Platonist Beauty". Editor: Patricia A., Baudelaire and the Poetics of Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press, 2001, 1-14
- Hyslop, Lois B. Charles Baudlaire Revisited (Twayne's world Authors Series), Twayne Publisher, 1992
- Buck-Morss, Susan. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering." New German Critique, no. 39, 1986, pp. 99–140
- Rosalind Krauss. "The Picasso Papers" New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. xiv + 268 pp
- Perloff, Marjorie "Collage and poetry" in: "Encyclopedia of Aesthetics", ed. Michael Kelly, 4 vols (new york: Oxford U press, 1998), vol 1, 87-384; Stein, Vol.4, 10- 306.
- Antin, David. "Some Questions about Modernism," Occident, 8 (Spring 1974): 7-38
- Cran, Rona. "Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan" (Ashgate, 2014).
-

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV

THE FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

Man, City, World:

FROM SYMBOLISM TO AVANT-GARDE IN THE POETRY OF

MALKA LOCKER

**THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE MASTER OF ARTS DEGREE (M.A)**

GAL ZILBERMAN

UNDER THE SUPERVISION OF:

DR. ROY GREENWALD

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV

THE FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

Man, City, World:

FROM SYMBOLISM TO AVANT-GARDE IN THE POETRY OF

MALKA LOCKER

**THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE MASTER OF ARTS DEGREE (M.A)**

GAL ZILBERMAN

81 UNDER THE SUPERVISION OF:

DR. ROY GREENWALD

Signature of student: _____

Date: _____

Signature of supervisor: _____

Date: _____

Signature of the chairperson of

the committee for graduate studies: _____ Date: _____

Research Abstract

This thesis examines the various stages, themes, and poetic forms in the work of Yiddish modernist poet Malka Locker between 1931 and 1947. The first chapter is dedicated to her first poetry book—"Velt un Mentch" ("World and Man," 1931)—and mainly discuss the influence of French symbolism on her early work, namely the way it shaped the thematic relationship between the poet's self and "the world." Locker attempts in her first book of poetry to echo the symbolist poetics of Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, and Paul Verlaine and translate them to a Yiddish audience. The second chapter of my work deals with another dimension of French poetry's influence upon Locker, as it manifested in her .third poetry book, "Shtet" ("Cities," 1942) of the Baudelairian flâneur (the wanderer) on Locker's poetic character as well as on the characteristics of the urban landscape in her "big city poetry." After demonstrating the flâneur's impact on Locker, I will show her own unique contribution to literary flâneurism by discussing the female and Jewish perspectives she offers to that character and landscape. The text I will use in this chapter is the poem cycle "Paris." While the first half of the second chapter somewhat continues the discussion of the first—by exhibiting another way French poetry influenced Locker—the second half will shift its focus from the "imaginary urban landscape" she created to discuss the "realistic landscape" of Paris under the Nazi occupation. This theme corresponds with the final chapter of the work, which deals with Locker's fourth book of poetry, "Di Velt Iz un a Ither" ("The World without a Guard," 1947). In that book, written during the Second World War, Locker broke away from the influence of the poets that helped shape her early work and shifted toward avant-garde poetry. This chapter claims that the collage style of the book corresponds with its main theme—"the missing man." In that sense, Locker's poetry is a prime example of the close relationship between form and content in Yiddish modernist poetry in the first half of the 20th century. The themes that constructed her early work—the relationship between the lyrical "I,"

the urban space, and the world—ended when she detached herself from the 19th century style and started using 20th century collage-like tools to reflect on a world in the midst of total war and chaos.

