

# ציפור רבת צבעים ויופי

על שירת ארז ביטון

## ה

רומן מסע אל תום האלף מאת א"ב יהושע מתחיל בשנת 999. סוחר מצפון אפריקה, בן־עטר שמו, ואחינו אבולעפיה, שהיו שותפיו של המוסלמי עבו לוטפי, יוצאים במסע לעבר הערים הקודרות של יהדות אשכנז כדי לנסות למכור בהן את סחורתם האקזוטית. אבולעפיה, שהתאלמן והגלה את עצמו מרצון, יוצא להיפגש עם שותפיו, לחלק עמם את מטבעות הזהב והכסף, אך השגרה הזו נפסקת בשל נישואיו של אבולעפיה למינה, בת רב מעמק הריין, שנולדה בקהילת ורמייזא ועברה לפריז, אישה בעלת שפתיים צרות ועיניים כחולות כעין הפלדה. בשומעה שלדודו של בעלה יש שתי נשים, היא מבקשת לפרק את השותפות ומסרבת להכניס את בן־עטר לביתם. בן־עטר יוצא לשכנע את אחיינו ואת אשתו לשקול מחדש את החרם – מימושן והמחשתן של התקנות המופשטות הקרויות "חרם דרבנו גרשום". לשם כך שכר את שירותיו של רב אנדלוסי, שידבר בזכות הביגמיה. הרב מנצח בטריבוניל העממי המתכנס בפריז, אך מבקש לתת לשיפוט של הטריבוניל גושפנקא של חכמים בעיר ורמייזא. הפעם בן־עטר מפסיד במשפט. האישה השנייה נופלת למשכב, ובטוחה שהשופט טעה. ביום כיפור היא מתה. בן־עטר יוצא שוב לפריז לקבור את אשתו השנייה, ומאחר שכבר אין חרפת הביגמיה מרחפת על ראש בן־עטר, השותפות עם אבולעפיה מתחדשת כמימים ימימה.

אחד מרבדיו המרובים של רומן מורכב זה עוסק ביחסי הגומלין בין העדות בישראל. כדי לומר אמירה אקטואלית בתכלית על ישראל בשנות המילניום השני, א"ב יהושע מחזיר את הגלגל כאלף שנה לאחור אל שנות מפנה המילניום הראשון, אל תקופה חשובה שבה פריז, "עיר האורות" ומרכז התרבות האירופי החשוב ביותר בראשית המאה העשרים, לא היתה אלא מקום נידח ונחשל, שרוי בעלטה, שבו חזירים מבוססים בבוץ. אותה שעה, לפני כאלף שנה, דווקא ארצות צפון אפריקה המוארות עם בוסתניהן היפים והריחניים היו מקום נאור, מואר וסובלני, שבו שגשגה תרבות עתירת

הישגים חומריים ורוחניים. לימים התחולל כידוע אותו מפנה היסטורי המכונה "הנס האירופי", אשר הפך את הקערה על פיה: יהדות אשכנז הנחשלת מקהילות שר"ם הקודרות רכשה לכאורה עליונות יחסית על אותם יהודים שנשארו בארצות האסלאם, שהלכו ונחלשו, הלכו והתבצרו בעמדתם הקבועה והקפואה. קהילות אשכנז קיבלו על עצמן את תקנות "חרם דרבנו גרשום" שהשליטו מונוגמיה ואסרו על ריבוי נשים, והחלו אט־אט להשתלב בקהיליית העמים שחוללו את "הנס האירופי". בקהילות ישראל שבצל הרי האטלס לא התנערו הרבנים ממנהגים עתיקי יומין אלה שבתחומי חיי האישות, הרחוקים מן האור והסובלנות. מקץ דורות רבים פסחו עליהם ועל צאן מרעיתם גם המהפכות הגדולות של תרבות המערב – "תקופת הנאורות" ו"אביב העמים" – והשאירום בקיבעון אידאולוגי, שמשמעו רגרסיה. וכך, בעוד שאחרי המהפכה הצרפתית החל להתחולל בקרב יהודי מערב אירופה תהליך הדרגתי של חילון, שאפשר להם לקלוט השפעות חיצוניות ואף להטביע את חותמם על תרבות אירופה, יהודי ארצות המאגרב שהרימו ב"תור הזהב" שלהם תרומה משמעותית לפיתוח המדעים ולביסוסם של מקצועות כדוגמת האלגברה והכימיה, נהפכו ברובם בדורות האחרונים חנוונים, סוחרים וכלי־קודש בשירות הקהילה. תחיית השירה העברית, שהתאפשרה בארצות אירופה בתקופת ההשכלה תודות לביטול מעמדה הבלעדי של הלשון העברית כ"לשון קודש", פסחה עליהם אף היא, ויצירתם הקלאסיסטית, שעיקרה כמיהה לגאולה ולביאת המשיח, מצאה את ביטויה בדל"ת אמות של בית־הכנסת, בית־המדרש וה"שיבה", בשירים ובפיוטים שנסבו סביב חגי ישראל וטקסי משפחה.

כיום, בתקופתנו הבתר־מודרנית, מנסים אנשי השיח הבתר־מודרניסטי והבתר־קולוניאליסטי לטעון שקול תופי הטס־טם ונגינת הטנבול, ערבים לאוזן לא פחות מצליליה של יצירה פוליפונית מורכבת של מוצרט, בטהובן או מנדלסון, וכי ההייררכיות הישנות עבר זמן ונטל קורבן; והנה, דווקא ארז

ביטון שיכול היה להפיק "הון פוליטי" בלתי מבוטל מביטול ההייררכיות הללו, כותב על "מלחמת התרבות" שהתחוללה בארץ בשנותיה הראשונות של המדינה, מתוך אמביוולנטיות מרובה, מתוך עמדה המכירה באמת החלקית של כל צד, ולאו דווקא מתוך עמדת מחאה מיליטנטית חד-ערכית ואינטרסנטית. שיריו מתבוננים בתמונת קליטתם של יהודי המאגר מכל היבטיה. כך, למשל, בשירו "וריאציות על נושא אחד של כך ברחוב יפו", משיריו המוקדמים ביותר, נאמר:

וּכְשֶׁהִפֵּל יְמוֹג בְּמִרְחָב  
נָדַע נֹרְאוֹת  
כִּי זֹאת אֶהְבְּתֵנוּ שֶׁהוֹבְלָה לְקְבוּרוֹת  
וְלִי יִמַר מֵאֵד  
וְיִמַר אוֹלֵי גַם לָךְ  
וְיִלְד קָטָן יִצְעַד בְּסֶךְ  
לְהֵלֵל בְּרַחֲמִים גַּם לִי גַם לָךְ  
אֶת הַסְּוִיטָה מְסַפֵּר שְׂתִים שֶׁל בָּךְ.

(מנחה מרוקאית, 1976, עמ' 8-9)

ניתן לזהות בשיר זה משקעים מנבואות הנחמה לאחרית הימים ("וְגַר זָאב עִם כְּבֶשֶׁת וְנִמְר עִם גְּדִי יִרְבֶּץ [...] וְנָעַר קָטָן נֶהָג בָּם"; ישעיהו י"א, א') ומתיאורי המקהלה השמימית המפוארת שבפרקי תהלים ("קְדָמוּ שָׁרִים, אַחַר נְגִינִים רַבְתּוֹךְ עֲלָמוֹת, תּוֹפְפוֹת. / בְּמִקְהֵלוֹת, בְּרָכוּ אֱלֹהִים; אֲדָנִי, מִמְקוֹר יִשְׂרָאֵל. / שֵׁם בְּנֵימָן, צְעִיר רָדָם"; תהלים ס"ח, כ"ו-כ"ח). ניתן לזהות במקביל משקעים משיריו הנודעים של יהודה עמיחי על הפרדה המכאיבה מן האישה האהובה. התמהיל בין המשקעים השונים - העתיקים והמודרניים, המזרחיים והאירופו-צנטריים - יוצר מהות חדשה ונדירה האופיינית לשירי ארז ביטון בלבד: נהייה מהוססת אחר תרבות אירופה, via אותם הווריאנטים המגוונים שלה שהובאו ארצה על-ידי חלוצים ופליטים מאירופה, בלי לקפח את אהבתו הגדולה לבית אבא-אמא ולתרבותו; נהייה המהולה בקורט של אירוניה עצמית על ש"האני"-המשורר, בן לעדה שהביאה לארץ נכסי רוח ייחודיים משלה, נגרר מדעת ושלא מדעת אחרי תכתיביה של התרבות ההגמונית. הוא ספק מתגאה ספק מתנצל על כך שאגב האזנה לפרקי תהלים המוכרים לו מבית-אבא, הוא מטה אוזן וגם לסוויטה של כך, שאליה התודע אגב התערותו בארץ החדשה.

גם בשירי **ספר הנענע** (1979) נדרש ארז ביטון לנושא טעון זה, בשחזרו באירוניה, מהולה באירוניה עצמית, קטעי שיח שנתגלגלו כביכול לאוזניו, או שהשמיע הוא עצמו באוזני זולתו: "מה זה להיות אותנטי / לרוץ באמצע דיזנגוף ולצעק ביהודית מרוקאית / אָנָּה מִן אֶלְמַגְרֵב. אָנָּה מִן אֶלְמַגְרֵב" (אני מהרי האטלס אני מהרי האטלס). (בשיר "תקציר שיחה", **שם**, עמ' 11). ישיבה בקפה "רוזל" נחשבת בשיר זה, כמו

גם בשירים אחרים בקובץ זה, לסמל ההגמוניה האשכנזית החוגגת, אך דומה שאין הוא נרתע מפניה, ואפילו מנסה להשתלב בה, אך גם מלגלג עליה ועל עצמו בלי שמץ של זדון. וכך בשיר "תיקון הריחות" (**שם**, עמ' 13) הוא ספק קובל ספק מתבדח על שרוצים ממנו טעם עראק וריח זעפרן, שעה שהוא לומד לאכול גלידה מבדולח ולפתוח דלתות בתבות נגינה עתיקות. נשים בטעם תות-שדה מלמדות אותו להריח כריכות של שקספיר מן המאה השבע-עשרה, ומלמדות אותו לשחק בחתול סיאמי בתוך סלון ירוק. מעניין להיווכח שכאשר כינס ארז ביטון את שיריו, הוא הפך את שמו של רחוב דיזנגוף (בשירו "שיר קנייה בדיזנגוף", **מנחה מרוקאית**, 1976, עמ' 42-43) ל"שיר קנייה בדיזנגוב" (**תמביסרת**, **ציפור מרוקאית**, עמ' 52); ואין מדובר בטעות קולמוס או מקלדת, שהרי המילה המשוכשת "דיזנגוב", כפי שהוגים אותה אולי בפרוורי לוד ורמלה, או בערי הפיתוח הדרומיות, חוזרת בשיר שלוש פעמים.

לאמיתו של דבר, יחסו של ארז ביטון כלפי מדיניות "כור ההיתוך" וקבלת כלליה של התרבות ההגמונית שהשליטו קברניטי המדינה בעשור הראשון של המדינה, בהגיע גל העלייה הגדול של יהודי צפון אפריקה בשנים 1954-1956, בא לידי ביטוי בכל אחד מספרי שיריו. בדרך-כלל יחסו אמביוולנטי, שמתוך חוכמה חרישית, ולא מתוך התלהמות קולנית, הוא משרטט את האורות והצללים של ההתאקלמות בארץ החדשה, ואינו רואה רק את גילויי הפטרונות והזלזול, שעוררו לימים את תנועת המחאה של "הפנתרים השחורים" ואת הפגנותיה. ברי, להפגנות אלה היו סיבות מוצדקות למכביר: לא זו בלבד שערב העלייה נערכה סלקציה, שתכליתה היתה להשאיר את הזקנים, המוגבלים והנכים בבתיהם, ולהביא ארצה רק את העולים "המועילים"; ולא זו בלבד שלאחר עלייתם ארצה נזרקו יהודי המאגר כאיש אחד לעיירות פיתוח, אשר הנציחו את העוני והציתו את תחושת הקיפוח. בשנות העלייה ההמונית מארצות המאגר, אפילו הרבנות הראשית דרשה מן העולים, רובם שומרי תורה ומצוות, להפסיק לאלתר את מנהגיהם ולנהוג כמנהגי ארץ-ישראל (מנהגיהם הונצחו בספרים **דברי שלום ואמת** לרבי שלמה טולידאנו ו**נתיבות המערב** לרבי אליהו ביטון). אפיונם של יהודי המאגר ש"זִרְוֹתֵם סוֹמְרָה וְעֵינֵיהֶם חִדּוֹת לְכָלֵשׁ עֲלֵבוֹן", כמתואר במחזור שיריו של נתן אלתרמן "בטרם יום" (**עיר היונה**, 1957, עמ' 99) משקף את התרשמותו של אלתרמן "בזמן אמת", ללא כל ניסיון לפרכס את המציאות ולייפותה. יש בתיאוריו של אלתרמן מטעמו של צילום נטורליסטי, ש"צולם" בעת ירדתם של העולים מן האונייה וצירופם של הגברים הצעירים אל חיילי הגח"ל ואל פליטי השואה שהוטלו אל הקווים הקדמיים של מלחמת השחרור: "בְּנֵי הָאֵלֶמָה וְקוֹלְנֵית בְּגָלִיּוֹת [...] שְׂאֲחֵיהֶם בְּבָרֵק מִשְׁחַת־שֶׁעַר, בְּבָרֵק / טְבַעַת וְתַבְלֹל חוֹפְזִים בְּחוּץ / בְּכַרְךְ שֶׁל אֶפְרָיקָה. גוֹלָה חֲגוּרַת שֶׁק / בְּלַעְגֵי צְבָעֵי עָרֵב, צֶרֶפֶת וְכוּשׁ";

ובשיר הראשון במחזור "ליל תמורה" הוא מתארם, שעה שהם מתערבים בפליטי השואה, כמי ש"קולם לא ישמע למרחוק / ובו חֶפְזָה וַיִּגַע וַיִּקְעִים / שֶׁל צְרָפְתִּית יוֹצֵאת מְרוֹק / עִם יְהוּדִית שֶׁל מוֹבָאִים מְקַפְרִיסִין".

בשעתו היה אלתרמן כמדומה היחיד מבין סופרי ישראל שנדרש לשאלת העלייה מצפון אפריקה – היחיד שתיעד אותה על כל קשייה ועיוותי הקליטה שלה. באותה עת ניתן היה להעריך את המשורר על אומץ לבו: על שלא חשש להאיר את מעשי העוולה והאיולת של ההנהגה שהשליכה את העולים מארצות האסלאם היישר מן האונייה לעיירות פיתוח מרוחקות (אלתרמן הרבה לכתוב על סוגיה זו בשירי **עיר היונה**, בשירי **הטור השביעי** ובספר שיריו האחרון **חגיגת קיץ**). תוך חשיפת בן־גוריון לביקורת קשה ונוקבת. לימים, עם התפוגגות הסולידריות במדינה ועם התגברותם של הלכי רוח המערערים על הנחות היסוד של הציונות, יימצאו אולי מבקרים שיאתרו בתיאוריו של אלתרמן את העולים מארצות המאגרב הדים לרגשי עליונות פטרונית של בן־הארץ על אחיו הקרובים־הרחוקים שזה מקרוב באו. להערכתו, ניתן לזהות בשיריו של אלתרמן אמפתיה רבה כלפי אחיו הקרובים־הרחוקים, שאנשי הסוכנות שידלום לבוא ארצה אך לא דאגו כראוי לקליטתם בארץ, ביחד עם הכאה על חטא על אטימות לבה של ההנהגה ("המחבר צִין: הָה, לֹא הַחֲמֵר / חֶסֶר. סְבִיבֵנו אוֹצְרוֹת בְּלוּמִים / הַמְשֻׁעִים מִמֶּשׁ לְהַקְלֵל בְּאֵמֶר / וּבְצִלִּיל. אֵךְ לְבוֹתֵינוּ אֶטוּמִים", **חגיגת קיץ**, עמ' 49).

מדיניות מפלה זו של ממשלת ישראל בעשור הראשון של המדינה כלפי עולי צפון אפריקה, שהתבטאה בניסיון למחוק את תרבות המקור שלהם, הציתה במאוחר רגשות מתאה, המתבטאים בשירי ארז ביטון לא במיליטנטיות כי אם בהיפוכה: בהתרפקות על מנהגי בית אבא־אמא – מנהגים שהאליטות הקולטות (ההנהגה, הסוכנות, הקיבוצים וכו') ניסו להשכיחם מלב ולמוחקם מעל דפי ההיסטוריה. מבחר שיריו של ארז ביטון, כפי שהם מיוצגים בספר **תמביסרת, ציפור מרוקאית** – מגלים משיכה לזיכרונות הילדות: לבית ההורים ולבתי שכניהם המרוקאים, לרבות קטעי שיח בשפת המקור. כתחום זה מסתמנת בתולדות הספרות העברית דינמיקה מעניינת, שלא הוארה כמדומני במחקר ובביקורת. ניתן להראות שבדרך הילוכה של ספרות הדורות האחרונים, כל דור קבע את ייחודו לפי המקום הדומיננטי או השולי של בית אבא־אמא בשירתו, תוך חתירה מודעת או בלתי מודעת נגד הדומיננטיות של הדור החולף.

יל"ג, גדול משוררי המאה ה־19, כתב בעיקר על המצב הלאומי (condition juive), והתגאה בשירו "אתם עדי" שמעולם לא עשה את חייו הפרטיים קרדום לחפור בו: כשנשא אישה והוליד בנים הוא לא פצח פיו בשיר, וכשחלו בניו ומתו הוא לא קונן על כך בשיריו. ביאליק, לעומת זאת כתב בלי סוף על בית ילדותו ועל הוריו, ובמיוחד על מות אביו, והוא עשה

כן בסגנון כה אישי ומשכנע, עד כי חלק ממבקרו לא שמו לב שסיפורו האוטוביוגרפי בנוי בעיקרו ממקבץ של סמלים לאומיים, ובדרך־כלל אין הוא משקף מציאות כפשוטה. לדעתי, ביאליק לא סיפר בשירתו האוטוביוגרפית רק על עצמו, אלא בעיקר על היהודי של כל ימות השנה. על אירועים אינטימיים וטראומטיים שאירעו לו, הנטולים כל מימד קולקטיבי, הוא סיפר רק בחסות היצירה הבדיונית. ואולם, הפסאדה של היצירה שלו היא פסאדה אישית, אוטוביוגרפית, וכך תפסו רבים מקוראיו וממבקרו את יצירתו.

בדור המודרנה, ובמיוחד בשירת אלתרמן, "האני" והיסוד האוטוביוגרפי כמעט שסולקו לגמרי מן הזירה, אך כאן קרה דבר הפוך למה שקרה בשירת ביאליק. ביאליק כתב כביכול על חייו, אך סיפר בשיריו סיפור קולקטיבי, ואילו אלתרמן הציג ארכיטיפים נטולי מימד אישי, אך בין השורות אפשר להכיר ולזהות את הביוגרפיה המוחשית של יוצרם. כך, למשל, כשמדבר הבן אל אב הגווע בשיר "דם" מתוך "מכות מצרים", אפשר לשמוע את חרחור המחלה של יצחק אלתרמן, אביו של המשורר, שגסס באותה עת מסרטן הגרון. הבן אומר לאביו: "סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִמְּחֹל, / נְחַר אָנִי, אָבִי, נְחַר אָנִי מְחֹל, / אָנִי מְחֹל. [...] סְמְכָנִי" וכו'. האישי ביותר עולה דווקא מתוך התיאור הארכיטיפי. דורם של יהודה עמיחי ודליה רביקוביץ החזירו את בית אבא־אמא למרכז הזירה, ואפילו נתן זך תיאר את אמו בהרחבה, בקובץ שירים מאוחר, ועל כן לא מפתיעה היא העובדה שדורו של מאיר ויזלטיר – דור משוררי שנות השישים – סילק את הנושא הזה מחזית שירתו. והנה, משוררי הדור הבא – משוררים כדוגמת ארז ביטון, ישראל בר־כוכב, יצחק לאור, חוה פנחס־כהן ועוד – מחזירים את הנושא האישי־המשפחתי הזה לחזית הבמה ומכוונים אליו זרקור רב־עוצמה. וכך הוא כותב בשירו "בבקרים של חורף":

בבקרים של חרף  
עֲשֵׂתָה אָמִי מְרַק שֶׁל חֲרִיף  
מְסַכָּה בּוֹ מְמַנָּה חֵם בְּיוֹם קָר  
וְתַבְלָה אוֹתוֹ בְּחֻמְדַּת לֶבָה.

אֶל מוֹל תְּרִיסִים שְׂבוּרִים  
שְׁלוּשָׁה וְאַרְבָּעָה בְּמִסָּה אַחַת  
סְבִיב לְסִיר מְעֵלָה אָדִים  
שֵׁם עָלוּ קְמִיהוֹתֵינוּ הָאֲבוֹדוֹת.

שֵׁם הִכְנַתִּי לָךְ אָמִי  
מְעַט חֵם לְיָמִים קָרִים  
שֵׁם רְקַמְתִּי לָךְ אָמִי  
הַבְּטָחוֹת  
לְקִיץ רֵב.

(תמביסרת, ציפור מרוקאית, 2009, עמ' 19)

הצירוף "שְׁלוֹשָׁה וְאַרְבָּעָה בְּמִטָּה אַחַת" הוא כמובן בראש ובראשונה שיקוף של מציאות חשופה ופשוטה. דלות הקיום אכן הכתיבה תנאי צפיפות כאלה, שחייבו את ילדי העולים לחלוק מיטה אחת עם אחיהם. עם זאת, קשה שלא לשמוע בשורה זו הד רחוק משירו של יהודה עמיחי "משלושה וארבעה בחדר": "מְשֻׁלְשָׁה או אַרְבָּעָה בְּחֶדֶר / תָּמִיד אֶחָד עוֹמֵד לִיד הַחֲלוֹן [...] מְאַחֲרָיו הַמְּלִים. / וּלְפָנָיו הַקּוֹלוֹת הַנוֹדְדִים בְּלִי תְרָמִיל." ניתן גם להבחין כאן בהד רחוק משירו של עמיחי "אמי אפתה לי את כל העולם" הנפתח במילים: "אָמִי אֶפְתָּה לִי אֶת כָּל הָעוֹלָם / בְּעוֹגוֹת מְתוֹקוֹת [...] וְהַנְּעֻגִיעִים סְגוּרִים בִּי כְּבוֹעוֹת אֹוִיר / בְּכֶכֶר הַלֶּחֶם." ואפשר שחוויות ילדות דומות הולידו מוטיבים דומים וניסוחים דומים. הן גם בועות האוויר בכיכר הלחם שבשירו של עמיחי כמוהן כדמעות האם שנבלעו בעיסה שממנה נאפה הלחם בשירו של ביאליק "שירתי". כך או אחרת, הבן מנסה לפצות את אמו, שלא עלה בידה לתת לו דבר, זולת אהבה ומרק של חרירה, ורוקם לה הבטחות שיקרמו עור וגידים לעתיד לבוא, לכשתראה יום אחד בהצלחתו. כאמור, חוויות דומות מולידות מוטיבים דומים, והנה בשירו "פרדה", נזכר ביאליק בילדותו, איך שילחה אותו אמו מן הבית עם "חֶרֶת קְסָמִים, מְאַפֶּה יָדָה", ואף בשיר זה הוא מייחל לנזר שיום אחד יופיע על ראשו ו"אוֹלֵי יָאוּ לְמוֹשֶׁב לוֹ קֶדְקֵד / אֶחָד הִיתוּמִים, עָזוּב אָמוּ וְנָזִיר אֶחָיו". כך יפצה את האם על ימי סבלה וענותה.

בשיר "בלדה על עיר בשקיעה" (שם, עמ' 21-23) ארו ביטון מתאר את רמלה-לוד (ערבייה עטויה מטפחת ראש רכונה ללקט בשדה, אם שמתדפקת על פתחי השכנים כדי לחפש את בנה וקוראת לו ברחובות ונשבעת עם שכנתה שמעתה יסגרו את הילדים בבית): "הַיְדִיעָה הַזֹּאת שֶׁל דָּאֶגַת הָאֵם / בְּעֶצֶם הַרְגַע הַזֶּה / מְעוֹרֶרֶת בְּנוּ עֶצְבוֹן / גְּעֻגוּעִים וְכַעַס גַּם יָחַד [...] מְעַבֵּר לְמַסְלַת הַפְּרִזָּל / מִן הַפְּרִדָּסִים שֶׁל לוּד / קוֹלוֹת הַצְּרָצְרִים מְגִבִּירִים כְּמוֹ בְּרִמְקוֹל / אֶת תְּחוּשַׁת הָעֶצְבוֹן [...] וְרַק אִזּוֹ נְחִמָּה פְּנִימָה / יִשָּׁר לְמַטְבַּח [...] וְאִזּוֹ נִקְנָס לְמִטָּה [...] וְנִרְדָּם גַּם אֲנַחְנוּ מִיָּד / לֵאלֹהֵי הַרְהוּרִים נוֹסְפִים." תעלולי ילדות שבדרך-כלל מעלים בת-שחוק על שפתיו של המבוגר הנזכר בהם, מעוררים בשירו של ארו ביטון תחושה של עיצבון, געגועים וכעס. הילד נזכר איך הדאיג לשווא את אמו, שחיפשה אותו בכל מקום. הוא משחזר את תחושותיו בעת האירוע, שעה ששיער אילו מאכלים דלים, אך ביתיים ואהובים, יחכו לו במטבח על השולחן, ואיך ייכנס למיטה עם שני אחיו הקטנים אשר נרדמו כבר ויירדם גם הוא ואחיו ללא הרהורים נוספים. האם העלאת קולות הצרצרים של פרדסי לוד מנבכי התודעה היא אך ורק שחזור של מציאות כפשוטה, או שתיאורו של ילד זנוח, שהוריו נזכרים בו רק בהיעלמו, מעורר במשורר את שירו של ביאליק על ילד הגדל לבדו, אף ששבעה אחים רעבים לו, ובביתו נשמע קולו המנסר והחד-גוני של "הצרצר משורר הדלות"?

בשיר "ציפורניים" המשורר מספר על שהוא מנסה ללמד את ילדיו לגדל ציפורניים של חתולים ולגנוב גבולות בבהונות שקטים, אבל ילדיו משום מה מתעקשים להישאר בפלומות רכות: "וְמָה יִהְיֶה עַל יְלָדֵי / בְּצִפְרָנִים נְצוּרוֹת / כְּשֶׁתְּבִאֲנָה / הַשָּׂנִים הַבְּצוּרוֹת." מלחמת הקיום מתוארת כאן במונחים דרוויניים של "המחוננים ישרדו", ו"המחוננים" אינם אלא מי שהטבע חָנַם במלתעות ובציפורניים. ילדים שגדלו כמו המשורר ארו ביטון בעשור הראשון של המדינה, בערים כדוגמת לוד ורמלה, פיתחו ציפורניים של חתולים, צאצאיהן הביולוגיים של חיות הטרף מיערות העד. ילדיו של המשורר, שאינם גדלים בתנאי מצוקה, הם בעלי פלומות רכות, כאותם גוזלים הנטרפים עלידי חתולי האשפתות (ואגב, את הכיטוי "גדולות ונצורות" המציא ביאליק על יסוד הצירוף המקראי "עֵרִים גְּדֹלָת וּבְצוּרוֹת" [דברים א', כ"ח], וארו ביטון עושה כאן שימוש מושכל במקור המקראי ובחידוש הביאליקאי המודרני גם יחד).

משקעים משירת ביאליק ועמיחי, שנהפכו לקלסיקה מודרנית בחייהם, ניתן לאתר בשיר "פיגומים", המעמת את חלומה התמים של האב, חדור האמונה בחיי עולם הבא ובביאת המשיח, לבין מצבו של בנו, הנאלץ להתמודד עם קשיי הקיום:

עַל סֶף חֲצֵי בַיִת בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל  
עָמַד אָבִי  
מְצַבֵּעַ לְצִדֵּים וְאוֹמֵר:  
בְּהַרְיִסוֹת הָאֵלֶּה  
נִבְנָה פַעַם מְטֻבָּח  
לְכַשֵּׁל בּוֹ זָנֵב לְוַיְתָן  
וְשׁוֹר הַבָּר,  
וּבְהַרְיִסוֹת הָאֵלֶּה  
נִקִּים פִּנְתַּי תְּפִלָּה  
לְמִצָּא מְקוֹם  
לְמַקְדָּשׁ מְעֻט.  
אָבִי נִשְׁאֵר בְּסֶף  
וְאֲנִי כָּל יָמֵי  
מְצִיב פְּגוּמִים  
אֶל לֵב הַשָּׁמַיִם.

מחד גיסא, משיר זה מהדהדות כמה משורותיו של עמיחי, כגון שורות הסונטה שבראש המחזור "אהבנו כאן" (שירים 1948-1962, עמ' 42-43), המעמתות את תמימותו של האב, שביקש לבנות לבנו עתיד טוב יותר, עם מצבו של הבן, המתמודד בהווה עם קשיי המציאות ומצוקותיה: "אָבִי הִיָּה אַרְבַּע שָׁנִים בְּמַלְחָמָתָם / וְלֹא שָׁנָא אוֹיְבָיו וְלֹא אָהָב. / אָבִי אֲנִי יוֹדֵעַ כִּי כִּבְרַת שָׁם / בְּנָה אוֹתִי יוֹם יוֹם מְשֻׁלוֹתָיו. [...] מְתִים רַבִּים אָסַף לְמַעַנִי / שְׂאֵכִירִים בְּמִבְטָיו וְאוֹהָבִים / וְלֹא אָמוֹת

קְמוּהֶם בְּזַעֲהָ... / הוּא מְלֵא עֵינָיו בְּהֶם וְהוּא טָעָה / אֵל כָּל מְלַחְמוֹתָיו יוֹצֵא אֶנִּי. " לעמיחי יש שירים לא מעטים המעמיתים את עולמו של האב, שניסה כל ימיו לבנות את עתיד בניו, עם עולמו של בנו, שמעיד על כישלון המאמץ הסיזיפי של האב, כגון במרובע השביעי מתוך מחזור מרובעים "בזווית ישרה" (שירים 1948-1962, עמ' 175): "אָבִי בְּתַפְלִין, וְאֲנִי בְּחִלּוּמוֹתֵי רְתוּם."

מאיך גיסא, מבנה העומק של שיר זה על האב, החולם על הקמת מקדש מעט, על שור הבר ועל בשר הלוויתן המזומנים לצדיקים בעולם הבא, מזכיר את שיריו האוטוביוגרפיים של ביאליק, שבו האב מהלך בדרך המאובקת "קְשׁוֹר יְגִיעַ פֶּחַ" רתום לעגלה "עֲמוּסָה אֶבְנִים לְעִיפָה" (בשיר "אבי"). מבחר המילים בשירו של ביאליק, מילים המבוססות על הפסוק "שֵׁם יְנוּחוּ, יְגִיעֵי כַח" (איוב ג', י"ז) המתאר את החיים בעולם הבא. גם שור הבר ובשר הלוויתן בשירו של ארז ביטון הם מאכליהם של צדיקים בעולם הבא. שירו של ביאליק "אבי" ושירו של ארז ביטון על האב על סף חצי בית בארץ ישראל מתארים עבודה סיזיפית שלא הגיעה ולא יכולה היתה להגיע לסיומה (גם האבנים על עגלת האב הן אבנים מטפוריות לבניית בית המקדש, כמתואר במגוון של שירי עם יהודיים). ואין צריך לומר שהחלום על "זָנַב לְוַיְתָן" מזכיר את "זָנַב דָּג מְלוּחַ" בתיאור שולחנו של האב בשירו של ביאליק "שירת" (בשירו של ביאליק, אחרי "הארוחה האחרונה", האב נעלם מן הזירה, והילד ממשיך לגדול בצלה של האם האלמנה).

מות האב אצל שני המשוררים כרוך בהעדוה של השגחה עליונה שתגן על בניה גוזלית. ההשגחה העליונה אמורה היתה לגונן על האב, כשם שמתפקידו של האב לגונן על ילדיו. כאן וכאן נשאר הבן לבדו להתמודד עם העולם; כאן וכאן הוא עושה כן באמצעות הדמיון הנושא אותו "אֵל לֵב הַשָּׁמַיִם" (בשירו של ארז ביטון) או אל מעמקי הברכה (בשיר "זוהר" של ביאליק, שהיה בתחילה המשכו הישיר של השיר "שירת"). הדמיון, מתת השמים שבה ניחן הילד שהיה למשורר, מאפשר לו, לילד המיותם, להפוך את הדלות לעושר בלתי נדלה ואת האפלה לאור גדול. מילות הסיום של שירו של ארז ביטון ("אָבִי נִשְׁאַר בְּסֶף / וְאֲנִי כָּל יָמַי / מְצִיב פְּגוּמִים / אֵל לֵב הַשָּׁמַיִם") הן מילים רב־משמעיות, השולחות את הקורא לאפשרויות קריאה שונות. האם הצבת הפיגומים מלמדת שמלאכת הבנייה שבה החל האב תושלם בחיי בנו? האם המילים "כָּל יָמַי" מלמדות שמלאכת הבנייה תישאר תמיד בשלב הפיגומים, ולא תגיע לעולם להשלמתה? האם הפיגום הוא כעין אצבע מאשימה המופנית כלפי מעלה, על שההשגחה העליונה הסתירה את פניה מהאב ומבניו? האם הפיגומים הנבנים אל לב השמים מעידים על שאפתנותו של המשורר להרקיע שחקים? האם הפיגומים הללו כמוהם כסולם יעקב, סולמם של החולמים הגדולים? תיק"ו. כל האפשרויות הללו רלוונטיות ולגיטימיות כמדומה.

קווי האנלוגיה שמתחתי כאן בין יצירת ארז ביטון ליצירת ביאליק ועמיחי אף הם אינם מאפשרים פרשנות חד־משמעית ומובחנת באשר למעמדן של האנלוגיות הללו. האם לפנינו עדות למקורות ההשראה של ארז ביטון, שסלל לעצמו דרך ללב־לבה של קריית ספר העברית־ישראלית, ואף עמד בראש אגודת הסופרים העברים? האם מצבים אנושיים דומים (מצבים של יתמות, נטישה, עוני ומכאוב) מולידים מוטיבים דומים אצל משוררים שאין זיקה מוכחת ביניהם? שירי ארז ביטון אינם נותנים ביד הקורא מפתח לפתרון החידה, ועם זאת ניכר אצלו שהשיר האמיתי חוצה גבולות עדתיים, כי מצבו האקזיסטנציאלי של האדם (condition humaine) אינו מכיר בגבולות ובמגבלות כאלה.

אף־על־פי־כן, כעין עלבון הזועק לתיקון עוולה עולה מאחד משיריו הידועים של ארז ביטון הוא "שיר זוהרה אלפסיה" (מנחה מרוקאית, 1976), המספר על גורלה של הזמרת היהודייה עטורת התהילה, ששרה במרוקו לפני מלכים, ובעלותה ארצה נאלצה להתגורר בשכונת מצוקה באשקלון כנזקקת סעד. שמה "הזוהר" עומד בניגוד טרגי־אירוני למצבה הירוד בהווה, שעה שהיא שרועה על מיטת סוכנות, שכיסוייה עשויים משטיחי מלך מרהיבים שניתנו לה כנראה במתנה בימי זוהרה, ועתה הם מרובבים ומדיפים צחנה:

זוהרה אלפסיה  
זמרת החצר אצל מחמד החמישי ברבת במרוק.  
אומרים עליה שכאשר שרה,  
לחמו חילים בסכינים  
לפלא דרך בהמון  
להגיע אל שולי שמלתה  
לנשק את קצות אצבעותיה  
לשים כסף ריאל לאות תודה  
זוהרה אלפסיה,  
היום, נתן למצא אותה  
באשקלון, בעתיקות ג', ליד לשכת הסעד,  
ריח שירים של קפסאות סרדינים על שלחן מתנווד בן  
שלוש רגלים,  
שטיחי מלך מרהיבים, מרובבים על מטת סוכנות,  
בחלוק בקר בהו  
שעות במרעה  
בצבצי אפור זולים  
וכשהיא אומרת:  
מחמד החמישי אישון עינינו  
איך מבין ברגע הראשון,  
לזוהרה אלפסיה קול צרוד,  
לב צלול ועינים שבעות אהבה.  
זוהרה אלפסיה.

חלפו הימים שבהם בנם של מהגרים יהודים רוסים כדוגמת ג'ורג' גרשווין חיבר את שירי הנשמה היפים ביותר, והשמיע את קולה של קהילת השחורים באמריקה. חלפו הימים שבהם בנם של יהודים רוסים שהיגרו לתל-אביב הקטנה כדוגמת נתן אלתרמן חיבר את שירי תימן היפים ביותר, ונתן ניב שפתיים לעדה שבניה עבדו אז ברובם בעבודות של "צווארון כחול", שלא הותירו להם פנאי ליצירה (באותה עת, סופר יליד רוסיה כחיים הזז בחר לגור בשכונותיהם של יוצאי תימן כדי לכתוב בקולם את האפוס שלהם – "יעיש", "היושבת בגנים"). חלפו גם הימים שבהם פזמונאי כדוגמת עוזי חיטמן כתב את המילים לזמר המזרחי שהחל אז לקנות לעצמו מעמד בעולם הזמר העברי, ארז ביטון, שהנריץ העלוהו ארצה בגיל שש. טוהה את האפוס של יהודי המאגר "בגובה העיניים", מכילי ראשון וללא צורך בתיווך – תיווך שתמיד יש בו מטעמה של פטרונות ו"ירידה אל העם" (condenscension), שיריו המכונסים באסופה **תמביסרת, ציפור מרוקאית**, רובם שירים אישיים מרטיטי לב, מלמדים כי שירת אמת אינה זקוקה לאפטרופסים ולפטרונים. היא משמיעה את קולה – קול ציפור רבת צבעים ויופי – גם ללא כוונת מכוון, וצומחת כפרחי הכר גם ללא השקיה וגיזום. ■

הירידה מאיגרא רמא לבירא עמיקתא בולטת במיוחד על רקע תיאורה המלכותי של הזמרת בגדולתה, שעה שמעריציה היו נלחמים איש עם רעהו כדי לפלס לעצמם דרך לגעת בשולי שמלתה ולהעלות לה מנחה לאות תודה על שירתה (שימושי הלשון של צירופים כדוגמת "להגיע אל שולי שמלתה" ספוגים בהשתמעויות של קדושה, כאילו מדובר בכוהנת גדולה או בדמות אלוהית). בהווה מתואר מצב של מחסור והשפלה, מטונימיה ומשל לקליטתם הכושלת של יהודי צפון אפריקה, שנזרקו לשכונות ולעיירות בדרום הארץ, ללא יד מכוונת וללא ניסיון של ממש לתהות על קנקנם ולשלבם בחברה הישראלית. sic transit gloria mundi ("כך חולפת תהילת עולם"), קובע הפתגם הלטיני, המושמע בטקס חילופי אפיפורים, ונועד להזכיר למנהיג החדש להימנע מיוהרה, ימי תהילתה של זוהרה אלפסיה חלפו עברו להם לבלי שוב, ואולם, גורלה של הזמרת המרוקאית חורג מגורלו של "סלבריטאי" נוצץ שהתעמעם וזהרו. הוא מבטא את גורלה של עדה שלמה, שבזמן שקורה אסון של מפולת מחצבה או נפילת פיגום שומעים את שמותיה בחדשות, וכדברי אלתרמן בשירו "הפנים החדשות" (**חגיגת קיץ**, עמ' 77-80): "בהיותה מפלת מחצבה, או בהשליכה את הגוף מראש פיגום, או / בהפיתה כחמת שמש על ראש, או בהשתלחה כמטר אבנים בעת עבודת חפירה או נקוז, ובמקרים קאלה עלי-פי רב / משתלבים בחדשות שמות כמו קדוש או קורדוברו או מולכו [...] אנשים שיש בהם תכונות נפש חיוביות וקני אפי בריכים, / כגון סבלנות וישר וכבוד אב ואם ורגשי חברות חזקים, אכל שום ערכים". כך תיאר אלתרמן באירוניה מרה את התנשאותם של מוסדות הקליטה על העולים מארצות המאגר, ששמותיהם הנשמעים בחדשות בעת אסון מעידים על חייהם הקשים בהווה ועל עברם המפואר, אנשים אלה התברכו בסבלנות, ישר, כיבוד אב ואם ורגשי חברות חזקים, "אכל שום ערכים". אלתרמן רמז כאן לדברים שנשמעו אז מפי נחום גולדמן, נשיא ההסתדרות הציונית העולמית ומפי שרת העבודה גולדה מאיר, בפגישותיהם עם אנשי הסוכנות משה קול וגיורא יוספטל. הסלקציה של העולים מצפון אפריקה, שגרמה להרס התא המשפחתי שלהם, וכן הקליטה הכושלת בארץ שגרמה לתחושת קיפוח, למשברים נפשיים ולטראומות שלא נרפאו, קיבלו אז את ביטויים בשירי **חגיגת קיץ** של אלתרמן. דא עקא, לא היו אלה ימיו הגדולים של אלתרמן עצמו, והוא יכול היה להכיר מכלי ראשון את תחושת הנפילה מאיגרא רמא לבירא עמיקתא. בשנות השישים, שעה שחיבר את **חגיגת קיץ**, כבר היה מסע ההכפשה של נתן זך וחבריו נגד אלתרמן בעיצומו. גדול המשוררים של תקופת המדינה איבד אז הרבה מיוקרתו, ומעטים היטו און לדבריו. גם הביקורת שלו על קליטת יהודי צפון אפריקה לא זכתה לאותה תהודה שלה זכו טוריו האקטואליים משנות הארבעים והחמישים, ועמדתו לא הגיעה לתודעת הציבור.