'תפילה שבי ממתינה' –
שירת התפילה של ברכה סרי

לאה ברץ

הקדמה

המשוררת ברכה סרי נולדה בצנעא שבתימן בשנת 1941, ועלתה לארץ בגיל עשר. לאחר תקופה קצרה בת שנה וחצי באוהל בראש העין עברה לירושלים, שם היא חיה את מרבית שנותיה עד היום.[1] מגיל צעיר הייתה צמאה להשכלה וקינאה באחיה שלמדו בחדר בתימן, ומשהחלה ללמוד לא פסקה, והוכיחה שיש לה סקרנות וכישרון לא פחותים משל הבנים שלמדו אתה.[2] בראיונות עמה חזרה והדגישה כיצד מנעו ממנה בילדותה ללמוד,[3] והיא למדה להעריך את מזלה: 'מזל שבאות לי מלים/ מזל שיש לי עט שכותב/ וערמות נייר פנויים./ מזל שמותר לי לכתוב – מזל שלמדתי לכתוב/ מזל שיש מילים./ הרי חוץ מזה אין לי כלום' (*לקום אני לא אני*, **עדנה**, עמ' 19).

סרי היא משוררת המודעת לעצמה ומודעת למחויבות החברתית שלה כאישה מזרחית ופעילת שמאל. היא פרסמה בשנת 1994 סיפור קצר, 'קריעה'[4] שאף עובד למחזה, וכן שמונה ספרי שירה, ומיצבה עצמה כמשוררת יוצאת דופן הן בתכנים, הן בשימוש בשפה והן בעיצוב הגרפי וההגשה של שיריה. לאחר שהוצאות הספרים המוכרות הפנו לה עורף, היא ייסדה את הוצאת 'האור הגנוז', ודרכה היא

1 מלבד תקופה קצרה בברקלי שבקליפורניה.

2 י' בן שלום, 'פירימטיבעית', **נגה**, 7 (1983), עמ' 26-28. לסרי תואר שני בעברית ובבלשנות שמית. בעבודת המוסמך שלה חקרה את שפת הדיבור של נשים תימניות בראש העין.

3 ב' סרי, 'המדינה זה אני', **נגה**, 33 (1998), עמ' 10.

4 'קריעה', בתוך: לילי רתוק, **הקול האחר: סיפורת נשים עברית**, תל־אביב 1994.

מפרסמת את שיריה. כמו כן היא מנהלת אתר אינטרנט ובו היא מפרסמת שירים, מכתבים ורעיונות.[5]

במאמרה 'לקרוא את ירושלים כטקסט נשי', מעירה יפה ברלוביץ כי הקורפוס הנובליסטי של נשים ה'מספרות את ירושלים' מראשית ימי היישוב מגוון, ומאז שנות השמונים של המאה העשרים הוא הולך ומתעשר.[6] שמה של סרי אמנם אינו מוזכר ברשימת המספרות הירושלמיות, אבל בעיניי היא בוודאי שייכת לקבוצה זו, בכתיבתה את ירושלים ואת עצמה כחלק מירושלים. אף שקולה הוא קול נשי־ירושלמי מובהק, ילדותה בצנעא שבתימן מהדהדת בו ונשזרת בשירתה בחוטים דקים של הבעה, או בלשונה הפיוטית: 'אני שבאה מארצות תבלינים' (*שושביניה של כלולותינו*, **קידושין**, עמ' 14).

שיריה של סרי משקפים את העולם התרבותי שממנו היא באה ושאליו היא שייכת, ונשענים על פרקי מקרא, תלמוד וקבלה. שירתה אינה אלא זיכרון לבית אביה, המקבל ביטוי עכשווי בחייה: 'וירושלים עדיין צנעא בשבילי' (*אחדי אמדיקה*, **עדנה**, עמ' 47); 'אני פינקתי ילדי בשירים/ משירי התפילה הקדושים/ שרתי לו בעברית ואנגלית/ ומשירי ילדותי – תימנית./ ככה הינקתי לבני שורשים/ משירי התפילה הקדושים' (*כשהייתי מתחילה לשיר*, **תפילות ושירים**, עמ' 45).

שירה אוחיון מסווגת את ברכה סרי בקטגוריית השירה המזרחית,[7] זאת על אף שגם בעיניה ההגדרה בעייתית, משום ששירתה של סרי אינה תואמת לחלוטין את הדגם המסורתי הקלאסי של השירה המזרחית שאינה מבקשת לחקות את השירה המערבית. 'למעשה זוהי שירה פורצת גבולות המנסה למזג בין מזרח ומערב, בין שפת האם והאב לשפת המדינה, בין זהות ערבית לזהות יהודית ובין חילוניות לדתיות'.[8] אף כי לעתים סרי נענית להגדרה אתנית זו, הרי שעיקר כוחה הוא בהצגת דמות האישה והפיכתה מאובייקט לסובייקט, למהות בעלת דפוסי חשיבה

---

5 כתובת האתר: www.brserri.co.il

6 י' ברלוביץ, 'לקרוא את ירושלים כטקסט נשי – עיון בנובלות הירושלמיות של ש' הראבן, מ' שורץ וא' דים', ט' כהן וי' שוורץ (עורכים), **אשה בירושלים: מגדר, חברה ודת**, רמת גן תשס"ב, עמ' 158-191.

7 ש' אוחיון, 'שירה מזרחית או שירת כלאיים', **הכיוון מזרח**, 12 (2006), עמ' 35-43.

8 שם.

מקוריים. בשיריה היא מבקשת להכחיד את הישן ולברוא תחתיו חדש, הן בפן הנשי־מגדרי והן בפן החברתי־אידאולוגי.[9]

בדרך כתיבתה מדגימה סרי את טיעונה של אוחיון, שספרות כותבי המזרח מהווה ענף בפני עצמו שאינו יכול להיכנס תחת הקטגוריות של 'ספרות עברית' או 'ספרות כללית', ואף לא תחת קטגוריות אחרות כמו 'שירה מזרחית' או 'שירה ערבית'. היא מוכיחה כי זהו ז'אנר חדש של שירת כלאיים, שיש לו עמידה משלו וקודים לפיצוח משלו, היוצר שפה חדשה, תובנות חדשות על תרבות וזהות.[10]

מעשה הכתיבה

רולן בארת אמר כי 'הסופר נושא ביוגרפיות החתומות בבשרו' וכי מעשה הכתיבה (ecriture) נותן ביטוי למתח שבין האוניברסלי לאינדיבידואלי, בין הידע המכונן על ידי קבוצה חברתית לבין הסגנון האישי. הכתיבה הספרותית מתמקמת במרחב מטפורי, 'אזור ביניים' המשקף את בחירתו של הסופר או המשורר ואת מחויבותו להשתמש בכלי החברתי הנתון בידיו. בכתיבה מתייחס היוצר הן לחברה ולשפה שבהן הוא פועל והן למעשה הכתיבה עצמו. על פי בארת, מעשה הספרות מורכב משפה ומסגנון.[11]

השפה היא הטבע הלשוני של החברה, היא נחלה ומורשת מדורות קודמים, ואילו סגנון הכתיבה הוא אישי ומייחד את הכותב. סגנון אינו משועבד לתוכן, ובחירה לשונית נעשית מתוך מודעות של הסופר. בבשרה של סרי טבועות השפה והתרבות שלתוכן נולדה, אבל היא נוקטת חירות אישית בשימושה בלשון ובמקורותיה, וכך היא יוצרת לעצמה סגנון ייחודי לה. כמי שסיימה תואר שני בעברית ובבלשנות שמית, ברכה סרי מכירה את תשתיות השפה העברית על בוריין.

סרי מגדירה את 'גבולות האני' כיוּרָה רותחת, אש להבה או נהר גועש (*לבה פורצת*, **פרה אדומה**, עמ' 31). דימויי נפש אלה מנסחים תפילה פרטית אֶל אֵל שיאומץ אל זרועותיה הפרטיות. הבקשה אל האל נובעות ממקור ההוויה שממנו

9 על המוקד המגדרי בשירת סרי ראו מאמרי 'בין צנעא לירושלים – קולה של ברכה סרי', א' גלעד ול' ברץ (עורכות), **הקול שלי הקול שלך, מגדר חינוך וחברה**, אחווה 2007, עמ' 177-200.

10 אוחיון (לעיל, הערה 7), עמ' 35-43.

11 ר' בארת, **דרגת האפס של הכתיבה**, תל־אביב 2004, עמ' 14.

צמחה, בתהליך כתיבה הנובע 'מבפנים החוצה',[12] ומתאר את האני מתוך המציאות הנפשית הנחווית על ידו. במבט כזה הגוף הופך לאתר נפשי המעצב את קשריו עם האחר בעולם. ואכן, סרי אינה מבקשת להישאר בדל"ת אמות תחושותיה, אלא היא כורכת אותן בהפנמות התרבותיות שמהן באה: 'אני ששייכת/ לדור תקן ולבש/ וברור וטרח מערב שבת/ אני שלא זורקת פירור [...] אני שזוחלת בצִדי דרכים [...] אני שזכיתי לרכוב על חמור/ מפגרת אחרי הסילון/ מסרבת להיענות לצו האופנה/ השתמש וזרוק/ כי הכול הוא זבל/ ביצור המוני' (*נפתחו ארובות השמים*, **פרה אדומה**, עמ' 38). הגוף הנשי והתחושות הנגזרות ממנו, נבחנים אפוא במתח שבין הכוח היצרי הטבוע והמתמרד לבין הכוח החברתי הכופה והממשטר.

עולמה הרגשי של סרי מתורגם לשירי מסע: 'והנה יצאתי למסע / המתבקש. שיריי יצאו לדרך/ עצמאית/ לחפש להם אוהבים./ שיריי יצאו סוף סוף לדרך/ ואני תקועה כאן כרגיל' (**פרה אדומה**, עמ' 95). השורות מבטאות את המלכוד שבין היצירה המעניקה חופש, לבין 'התקיעוּת' והרגילוּת; בין הצורך לנוע ולצאת לדרך, לבין המחויבויות. אבל בשורות הבאות היא מוסיפה: 'שיריי ישובו אלי/ עם פרי מעלליהם/ עם המכות מאויביהם/ עם מעריצים ומבקרים/ עם ציפיות משלהם/ שיריי המפונקים מושכים אותי באף/ אחריהם....'(שם). הקשר הגורדי בין האני המבקש לו עצמאות, לבין השירה שלכאורה נושאת ישות עצמאית, בא לידי ביטוי במכלול שיריה, כמו למשל בשיר: 'מחפשת במפה/מנסה למצוא את עצמי [...] מחפשת את עצמי כמו כוכב טועה/ומנסה למצוא משמעות' (**בינה**, עמ' 43). ובאמירה: 'הדרך קראה לי ללכת/ הקולות קראו לי ללכת' (*במסע*, **בינה**, עמ' 138–141).

מתוך הקולות הללו נוצרת שירה שבה מוענקות לדמויות נשיות מקראיות מגוון משמעויות חדשות. כך היא למשל אשת לוט, שבטקסט המקראי ההגמוני נענשת על סקרנותה הנשית, אך אצל סרי היא מסמלת מנוף לשינוי מצבה של האישה; או בת־יפתח, שבתנ"ך מוצגת כנערה תמימה, קורבן ההיבריס של אביה, אך בשירה של סרי ניגר ממנה דם שהוא פרי תאוותם של כל הגברים, שאותם מסמל האב יפתח. כך היא גם רות וכך הן עוד שלל דמויות מקראיות שוליות המקבלות אצל

12 ראו: E. Grosz, *Volatile bodies*, Bloomington and Indianapolis 1994; ראו גם: ר' הלפרן, 'שתי האלטרנטיבות של הגוף – קריאה בסמטת השקדיות בעמריג'אן לדורית רביניאן', י' עצמון (עורכת), **התשמע קולי**, ירושלים 2001, עמ' 184-198.

סרי מקום של כבוד. העתקת הנשים מהשוליים אל המרכז לא רק מכוננת להן זהות חדשה ובעלת עוצמה, אלא גם מעניקה להן חיות משל עצמן. הקריאה החתרנית בטקסט המקראי מוטמעת בשיר, וחושפת בו 'עצמי' בעל זהות נשית שהיא גם פרטית וגם מגדרית.

בשיריה דנה סרי בקשר שבין 'שפת האב' (Father Speech) – השפה הקאנונית התרבותית, מורשת הדורות הקודמים – ובין 'שפת האם' הנלמדת מן האם והמנתבת ומקבעת את האישה למקומה. סרי מודעת לכך שהדרך אל 'שפת האב' נפתחת בפני האישה רק אם תקבל חינוך הזהה לחינוך הגבר, שבו מתאפשרת נגישות לטקסט הקאנוני ויכולת הבנתו והפעלתו – אולם היא אף מודעת לסכנה הטמונה בהשתלבות מוחלטת בתרבות זו, שכן אם אכן תעצב את 'האני' רק מתוך המסורת הספרותית הגברית התופסת את האישה כ'אחר', תאבד לה זהותה. לכן, כדי להציע 'אני' מחודש, היא מנכסת לעצמה את 'שפת האב', תוך שינויה והתאמתה לסגנונה האישי, ותוך עיצובה מחדש כך שהיא תמצב את ה'אני' החדש שלה במרחב תרבותי אחר. סרי מודעת לעובדה שפנייה אל טקסט קאנוני ועיצובו מחדש הם מעין תהליך התבגרות וגילוי עצמאות, משום שרק דרך ניכוס שפת האב היא יכולה להגדיר מחדש את האני הנשי.

אזכורים מבית אבא, או מטקסטים הגמוניים המובלעים בשיריה, משמשים מקור השראה לדימויים חדשים או רמזים לרעיונות שאותם היא מבקשת להביע. בשירה *יאד ה'* (**תפילות ושתיקות**, עמ' 57) המבוסס על ברכת הכוהנים (במדבר ו, כב–כז), היא נשענת על הפסוקים המקוריים המנוסחים בגוף ראשון ומשלימה אותם: 'יאר ה' פניו אליך/ ויחונך/ בשפע אור ואהבה./ ויתגלה בלבך...'. לקראת סוף השיר היא עושה תפנית ומסבה את השיר אל עצמה: 'ועיני השגחה/ וגבורה/ וחלל ומקום/ ואין סוף העולם/ וכל עליון/ ושכינה/ השוכנת בכל/ מעל לזמן ולמקום/ מעל למוחי הקטן./ בנסתר ובנגלה/ לחושי הצרים/ מודה אני./ נשמתי הטהורה מעידה./ והללו – יה'. סרי לא חוששת לקחת טקסט מקראי המופנה אל הכלל, ולהסב אותו אל מכמני הנפש הפרטיים שלה.

טובה כהן מדגישה כי לקיחת טקסט תנ"כי המזוהה עם גבריות, וכתיבתו מחדש תוך הצגת הממד הנשי שבו, הופך אותו להיות מזוהה מגדרית.[13] סרי מבקשת להפוך את ספרה מספר שירים בעל משמעות פואטית־אסתטית לכאורה, לספר תפילה. אולי יש בכך יומרה היבריסית מסוימת, אך רק כך נוצרת אמירה אישית המיוחדת לה. לא עוד הטמעה אינטר־טקסטואלית שהפכה מקובלת בקרב יוצרים רבים, אלא אמירה בעלת סגנון ייחודי, הנעשית במודע בתהליך מבוקר ואמיץ.

התפילה השירית

סרי מצהירה כי כינון זהותה נעשה באמצעות התפילה. הצהרה זו מפורשת בפתיח לספר **תפילות ושתיקות**, שגם שמו מעיד על תוכנו ועל מכלול השירים בו, אך שירי תפילה מפוזרים בכל כתביה. רוח החיים הדתית שמציגה סרי מנוסחת בשקיפות רבה, כמו רצתה לומר: לא שירה אני מציגה, אלא מעין תורה חדשה, ויותר מכך: תפילה חדשה. סרי מבקשת אם כן ליצור תפילה חדשה, לא יצירה של 'יש מאין', אלא יצירה של 'יש מיש'. התפילה ופרקי המקרא עומדים כנר לרגליה והמקרא תופס מקום רב בין דפי ספריה, אם כטקסט מוצָא כאשר פרקים שלמים או שברי פסוקים מודפסים בין השירים המובאים בספר. כך לדוגמה הוא השיר הבא:[14]

לאלוהי צבאות
ואל נקם
שכל מעשהו בעולם
נועד לפאר את שמם.
לו היו לי תפילות משלי
לו הייתה לי אלוהות משלי
לא הייתי מבולבלת
וכל כך מבוהלת
וכל כך עלובה וקטנה בעיני[15]
(*מישהו הוציא לי את הידח*, **בינה**, עמ' 163)

13 ט' כהן, 'בתוך התרבות ומחוצה לה: על ניכוס "שפת האב" כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי', **סדן, ב** (1996), עמ' 69-110.

14 הבחירה בשיר זה לא הייתה קלה, והיא נפלה על קטע זה משום שגם ללא בחינת הפרטים לעומק, ניתן לחוש באווירת ספר תהלים וביחסי אדם־אל הנוכחים בשיר. קטע זה מבטא את בקשתה של הכותבת ליצור תפילה חדשה.

15 בצד טקסט זה הוסיפה הכותבת בכתב ידה שורות מתהלים צ"ו.

את המושג 'תפילה שירית' אני מייחדת לקובץ משיריה של ברכה סרי, משום עיצובם כתפילה. התפילה השירית של סרי היא ז'אנר כלאים, המבקשת מחד להיות תפילה, אך מנוסחת מאידך בלשון שירית מודרנית; שירה מודרנית שיוצאת במרידה גדולה נגד צורות השיר המסורתיות ונגד חוקי המשקל המלאכותי כאחד.[16]

סוגה ספרותית מאפשרת לקורא לקבוע את רמת המפורשות של הטקסט.[17] יוסף אורן טוען כי 'היכולת להבחין בהבדלים בין הסוגות נחוצה לקורא כדי לזהות מהר ככל האפשר, כבר בתחילת הקריאה שלו ביצירה, את הצופן הספרותי שעל פיו היא כתובה. כל כתוב (טקסט) הוא כתב־צופן עבור הקורא, והקריאה היא מלאכת הפענוח. הסוגה היא רכיב חשוב בצופן זה'.[18] לכל אחת מסוגות השירה והתפילה יש תשתית אימננטית משלה, וצירוף שתיהן למהות אחת מחייב פענוח של עקרונות הז'אנר החדש המונח לפנינו – 'תפילה שירית' או 'שירת תפילה'.

מאפייני התפילה

בראשיתה הייתה התפילה פרץ פרטי של שבח או תחנונים של האדם היחיד הפונה אל בוראו. היא הביעה התפעלות והתרגשות, כאב ופחד, שמחה וחדווה, ומאלה השתלשלו והתפתחו נוסחי תפילה וברכה קצרים. משנתעמקה הכרתו הדתית של המתפלל, הוא החל לחפש לו דרכי מבע חדשים שיבטאו את המתחולל בנפשו פנימה, והתפילה הייתה לשירה ולזמרה, ביטוי נעלה לרגש האדם היודע את קונו. תפקידה של שירת התפילה היה אם כן להקנות ביטחון ולהשכיח דאגות.

שירת התפילה לא הסתגרה והתקבעה, אלא הפכה את ההתחדשות המתמדת, בצורה ובתוכן, לסם חיים לעצמה. ואכן, שירת התפילה לא נחתמה מעולם, ועקרון החידוש עמד בבסיס התפילה גם לאחר שנקבעו תפילות הקבע.[19] העולם העתיק הכיר את התפילה בשני מובנים: כהשתפכות הנפש וביטוי ספונטני של הפרט בשעות משבר או בהתרוממות רוח; וכתחליף שווה־ערך לצורות אחרות של

16 ב' הרשב, **שירה מודרנית: מבחר תרגומים**, תל־אביב 1990, עמ' 11.

17 ג' שריג, 'טפח וטפחיים: היבטים של מפורשות בשיחה הבין־טקסטואלית', **סקריפט**, 5-6 (2002), עמ' 11-35.

18 י' אורן, **סוגות בסיפורת הישראלית**, ראשון לציון 2004, עמ' 4.

19 ראו ח' מאק, **תפלה ותפילות**, ירושלים 2006, עמ' 18-19.

עבודת ה', כעבודת בית המקדש ועבודת הקרבנות או כליווי לטקסים פולחניים במקדש דוגמת התרבות הבבלית העתיקה.[20]

המושג 'שיר תפילה' מתייחס לשיר לירי, שבו מביע 'האני הכותב' את הגיגי לבבו ושופך את לבו לפני ה'. התפילה השירית נכתבת מתוך צורך נפשי של אנשים המבקשים לעצמם פורקן בדרכים שונות מהמקובל, העושות שימוש במוטיבים מתוך התפילה הקלאסית.[21] כפי שציינתי, שירת התפילה של ברכה סרי נובעת ממקום מודע. את ספרה **תפילות ושתיקות** היא פותחת במילים:

> **התפילות האלה מחזקות את אמונתנו ומדריכות אותנו למצוא את דרכי החיבור הנכונות. הן מאפשרות לנו להציץ לחייהם ולעמקי נשמתם של מתפללים שקדמו לנו. מצוקות לב אנוש או גודש ההתפעלות מן האור, בלווי צומת ווידויים, מנחה ונדרים ובעיקר תיקון החטא – מאפשרים התקרבות מחודשת למקור החיים ושינוי המציאות בשמים ובארץ בשעת התפילה והשפעה מבורכת לדורות ולנצח נצחים.**

בספרו **מותר האדם: האבולוציה של התודעה**, טוען יוסף נוימן שתודעתו של האדם מושתתת על יכולתו להכיר את מחשבותיו ואת מעשיו כשייכים לעצמו. הכרת ה'עצמי' היא שהופכת את האדם לאנוש (person). המודעות מאפשרת לאדם לבחון את מצבו העכשווי מול תמונות עולם אידאולוגיות שלו; המודעות היא תנאי עיקרי לכינון משמעות לחיי האדם, לבחינתם וליצירתם של סטנדרטים להתנהגות. האדם המציג את תחינתו בפני האל, חושב על עצמו, מדבר על עצמו, מתייחס לעצמו – אם באהבה, אם בהערכה, אם בשנאה, ואם בכעס או בבושה. בעת השיח עם א־לוהיו, יכול האדם להפנות כלפי עצמו את מכלול הרגשות הללו, לבודקם ולבקש שינוי מיוחל בסיוע האל.[22]

המייחד את כתיבתה של סרי הוא תנועתה לסירוגין בין סוגת התפילה לסוגת השירה. העיקרון הצורני הוא של פואטיקה שירית, אבל השאיפה והתוכן הם של

---

20 ראו י' היינמן, 'קבע וחידוש בתפילה היהודית', ג"ח כהן (עורך), **התפילה היהודית המשך וחידוש**, ירושלים 1978, עמ' 84-95.

21 ראו ל' חובב, '"ברך והתפלל": עיון בשירי תפילה בספרות לילדים', **דרך אפרתה**, ו (1996), עמ' 77-116.

22 י' נוימן, **מותר האדם: האבולוציה של התודעה**, תל־אביב 1991, עמ' 147.

תפילה. שילוב זה מאלץ את הקורא להפעיל על הטקסט בו זמנית את כללי שתי הסוגות, על מנת לבחון את רמת המפורשות של הטקסט: ההיבט החברתי־תרבותי, ההיבט הפואטי, וההיבט הקוגניטיבי־תקשורתי.[23] הכלת היבטים אלה על שירתה של סרי חושפת את היענות כתיבתה לתנודות שבין שירה לתפילה:

בהיבט הקוגניטיבי־תקשורתי מגמתה של התפילה ברורה: פעולה טקסית־פולחנית הבאה מתוך צורך פנימי של היחיד. סרי מציגה מגוון סיבות אישיות לכתיבת שירת התפילה, וכל אירוע, ויהיה היומיומי או הבנלי ביותר, מהווה זרז לכתיבה. מבחינתה אין מותר ואסור, קודש או חולין. אם בתפילה הרגילה הבקשה היא מפורשת, הרי שהשירה עוטה כסות של ערפול ועמימות מכוונת. זוהי דרך כתיבה מגמתית, שכן היא מבקשת להיות פֶּה לקהל קוראים רחב.

בהיבט הפואטי, ההבעה הלירית היא נקודת מוצא בשיריה של סרי. תכליתה של התפילה היא ליצור סולידריות אצל הקורא, והשירה הפואטית מערפלת במכוון את רמת המפורשות, ואינה מתחשבת בקורא.[24] שירתה מממשת את העיקרון שעליו מדבר שמעון זנדבק בהגדירו את השירה המודרנית: 'אשר ללשון השירה בת־ימינו, אין מדברים עוד על אוצר מילים מסוים היפה לשירה, או על תחביר ודקדוק מסוימים, שרק הם יפים לה. כל מילה, כל צורה דקדוקית וכל מבנה תחבירי יפים לשיר'.[25] לדבריו, בשירה המודרנית מותר לשבץ מילים וצירופים המשמשים בחיי היומיום, ובתנאי שהם משובצים במקום הנכון, מפעילים מילים וצירופים אחרים, ותורמים למשמעות הנאמר. לכן 'אין מילים טובות או מילים רעות בשיר, יש רק מילים במיקום טוב או רע' (שם).

בהיבט החברתי־תרבותי, ניתן לקבוע כי סרי מודעת לעובדות החברתיות המניעות את כתיבתה. כחלק מתפיסת עולמה היא איננה נותנת אמון בקוראיה, ומציגה בפתח ספרה את מהות הצורך בתפילה. היא מונה את מעלותיה של התפילה שלדידה מחזקת את האמונה; מדריכה את האדם למצוא דרכי חיבור נכונות; מאפשרת להציץ לחייהם ולעמקי נשמתם של מתפללים קדומים (**תפילות**

23 שריג (לעיל, הערה 17).

24 שירה נוטלת את הסיכון שיודעי ח"ן יתקרבו בקלות, ואילו מי שאינו בקיא ירחק מן השיר. ראו על כך במאמרו של מ' בן, 'איך לקרוא שירה קשה? בקלות, רבותי בקלות', הנ"ל, **תיק שירה**, תל־אביב 1994, עמ' 19.

25 ש' זנדבנק, **מַזָּשִׁיר – מדריך לשירה**, ירושלים 2002, עמ' 24.

ושתיקות, הקדמה). פנייה עיונית זו לקורא נועדה לרכז את תודעתו בכתוב וליצור תחושה פמיליארית. הכותבת מבקשת לקרב את הקורא המרוחק אל עולמה. כך היא מתייחסת שם לעשרת הדיברות, ומניחה שמושג זה יעורר את האסוציאציה הראויה אצל השומע, וכשהיא מסבירה את המניעים הדוחפים אותה לשאת תפילה היא מנסחת את תפילת 'שמע ברכה' המובאת אחרי הפסוק 'שמע ישראל ה' א־לוהינו ה' אחד':

שמעי ברכה
הקשיבי – כל היקום נושא תפילה אחת,
חי.
את הדוברת. את השומעת.
הקשיבי לקולות
נשימה ואלף פרצופים לה.
מצאי את מפתח התפילות.
מפתח ראשוני, צרוף.
(*שמע ישראל*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 7)

ובשיר אחר היא כותבת:

פתח לי שער...
פתח לנו שער
פתח לנו שער את שער הגאולה

פתח לנו שער
נראה את האור
בקצה המנהרה....
(*פתח לי שער* , **בת יין**, עמ' 181)

תוכני התפילה

הנושאים העולים בתפילתה של סרי הם נושאים אוניברסליים, הנוגעים לחייו של האדם: היכולת להקשיב לזולת, לשתוק ולהקשיב, לדבר אמת אל הלב, לדבר אל הדעת. סרי נושאת תפילה בשם כל אלה שראוי שיאמצו דרכי התנהגות אלה. את עשרת הדיברות שלה היא מחילה על כל העולם, ונדמה שכל צרכיו יתממשו אם

רק ילמד את סוד השתיקה והדיבור, שהם, על פי תפיסת עולמה, אבני השתייה של התפילה. סרי מצהירה כי תפילותיה נשענות על ל"ו תפילות קודמות ונצחיות המופיעות בתורה, בנביאים ובכתובים. תפילותיה מצמיחות כנפיים לרומם תפילות חדשות ולחברן לשלשלת הדורות ולעץ החיים (**תפילות ושתיקות**, הקדמה).

ראוי להדגיש כי הכותבת נושאת את תפילתה אֶל אֵל ממין נקבה: '.. כי עד עכשיו לא הכרתי בך/ והתפללתי רק לאל זכר/ מין חתיך וחכם/ שיש לו את כל העולם/ והתפללתי אליו/ מפני שרציתי לדבר עם מישהו/ שהוא לא סתם בן אדם/ ורציתי לזרוק לו את כל הצרות/ ולהטיח אשמה/ ולתת לו את כל האחריות/ לכשלונותי וטעויותי [...] אז ברחתי לאל שישמע תפילותי..'. ואז היא פונה ומתפללת אל ברכה: 'ברכה הגדולה/ שיושבת למעלה/ או בי ולמטה/ שתרחמי עלי/ ותאהבי אותי/ ...' (*לברכה הגדולה*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 63). לכאורה נדמה שהשימוש בכפל המשמעות של שמה יוצר אמירה מתנשאת, שהרי ברכה סרי מודעת למקומה בהיררכיה הקיומית. תפילתה הנישאת ממקום של כאב נשי נדמית כהיבריסית, אך היא אינה כזו, משום שהיא מלאת מודעות לאנושי שבה.

בין יתר אמירותיה על מהותה של התפילה מבחינה סרי בין תפילת גבר לתפילת אישה. היא מונה את מאפייניה התפילה הגברית: אכזרית, מתנשאת, צרה בבסיסה, אנוכית, שבטית, משתקת – ומעתירה על תפילת האישה תכונות נפלאות: 'תפילה שבי ממתינה./ מתקדשת/ מגיעה לכסא הכבוד. משכינה שלום בלבבות./ בוראת עולמות/ מאחדת/ [...] תפילה שבי ממתינה/ מחלחלת/ מטהרת תפילות אחרות/ משנה כוונות./ סוללת דרכים לתפילות טובות...' (*יונתן מתפלל*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 51).

סרי פונה אל אל נוכח ומשוחחת עמו: 'אחלה את פניך אלי/ כי אם בשיר ובמלה/ לא בקורבן אחלה את פניך/ כי אם בתפלה...' (*דברים שאין להם שיעור*, **עדנה**, עמ' 12). ובמקום אחר אף מדברת אליו בהתרסה: 'יש לי חשבון אתך אדוני [...] מה אני מבקשת ממך אתה האדיר בעשירים...' (*שעשה אותך יפה*, **עדנה**, עמ' 41–42). בתפילותיה ובבקשותיה בולט הרצון לעזוב את הגלות ולמצוא גאולה, אך לא גאולה לאומית (אם כי גם היא נמצאת בשיריה), אלא גאולה אישית. ואם בספרה הראשון היא כותבת בתסכול: 'והנה יצאתי למסע / המתבקש. שיריי יצאו לדרך/ עצמאית/ לחפש להם אוהבים./ שיריי יצאו סוף סוף לדרך/ ואני תקועה

כאן כרגיל' (*הנה יצאתי למסעי*, **פרה אדומה**, עמ' 95) – הרי שמילות התודה שהיא מרעיפה בהמשך מעידות על השינוי הרגשי שחל בה: 'תודה./ על כל היופי הזה מסביבי./ על האהבה/ ועל השלמות של שעה ברוכה. תודה./ על חוק עליון/ ועל הבזק הכרה./ תודה על כל הטוב ועל כל הרע./ [...] שאדע שהעולם מתקיים מתוך אהבה' (*אל שדי*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 85–90).

הפנייה הישירה אל הקורא

סרי פונה בפתח כל אחד מספריה לקורא, ומציינת שהקול בשיריה הוא הקול הפנימי שלה, המוגש לקורא רק דרך מסננת ה'אני' הפנימית, ושלא מדובר באגו מנופח או אגו המבקש להיתמך באמצעות 'קביים זרים'. שוב נראה שהיא מבקשת לקרב בינה לבין הקורא ולהפיג את תחושת הניכור ביניהם.

לכאורה מנהלת סרי דיאלוג שקוף עם הקורא. היא פונה אליו באופן ישיר ומעודדת אותו להרהר, לעתים לערער, על הטיעונים שהיא מציגה. סרי בונה תחושה שהביקורת שלה על הקיום בעולם היא ביקורת ראויה ואמיתית, הנשענת על עובדות מבוססות, ולא רק אמירה שירית בדיונית. 'שיריי הכתיבו את חיי' (*הנה יצאתי למסעי*, **פרה אדומה**, עמ' 96) היא אומרת, ומודעת לכך שדרכן של מילים לחסום, לצמצם ולהגדיר (*כמה אהבה*, **פרה אדומה**, עמ' 66). אך דווקא בשל כך היא מצהירה: 'אני אברא מלה – מחסום לא יהיה לה/ אני אברא מלה, מוות לא יוכל לה (*אני אברא מילה*, **שבעים שירי שוטטות**, עמ' 58).

כפי שנראה בהמשך, ביצירתה מחייבת סרי את הקורא לבחון את הטקסט המקראי המוצמד לשיר שלוש פעמים – הן בפני עצמו, הן באופן שהיא מפרשת אותו, והן בזיקה שנוצרת בחיבורים לטקסטים אחרים. בכך היא כאילו ממחישה את חוסר האפשרות לחסום מילה ולהתקבע בפרשנות אחת בלעדית.

מאפייני לשון שירת התפילה של סרי

התפילה השירית של סרי מיוחדת לא רק ברעיונותיה, בתפילתה אל אֵל נקבה, ובדרכי פנייתה אל הקורא, אלא גם באופן הטיפוגרפי של הכתיבה ובלשון המיוחדת. סרי מודעת לחשיבותה של הטיפוגרפיה, ועורכת את סדר הכתוב בהתאם לתפיסת עולמה. בחירתה מעידה על הקשר המכוון שבין תוכן וצורה, והיא מתחשבת מחד בהיבטים של קריאוּת ומאידך בהקשרים של מסורת. מה ניתן ללמוד מן הבחירות בכתיבתה של ברכה סרי?

העתקת טקסטים קאנוניים בכתב יד: בין שיריה מופיעים פרקים מן הטקסט המקראי, חלקם מודפסים מתוך טקסט תנ"כי מקורי וחלקם מועתקים בכתב ידה. לכאורה, העתקת פרקי המקרא היא פעולה של 'ניכוס שפת אב'; אך העתקתם בכתב יד היא למעשה התרסה כפולת משמעות: לא רק ניכוס הטקסט יש כאן, אלא גם שעתוקו למקום נשי. כתיבתו בכתב יד נשי היא פעולה השוברת דפוס מסורתי, שכן העתקת כתבי הקודש הייתה מאז ומעולם פעולה גברית.[26] סרי לוקחת לעצמה חירות לבצע את הפעולה הגברית ועוד בכתב ידה שלעתים נדמה כמרושל, כאילו היא אומרת את התפילה באמצעות גופה של האישה.

שירה לא מנוקדת: מקובל בכל מקום ששירה נכתבת בניקוד, כדי לדייק בהגייתה ולהוליך את הקורא אל התבנית הלשונית שאליה מתכוון המשורר. רשת הצלילים יכולה לתרום לקביעת נקודת הכובד של המשמעות או להסיטה לכיוון אחר. הבחירה יוצאת הדופן של סרי לכתוב ללא ניקוד מבליטה את מרידתה במוסכמות. ייתכן שהיא בוחרת להעניק לקורא חירות לקרוא ולפרש מבלי להשליט עליו את סמכותה ככותבת השירה. אפשרות נוספת לבחירה לא לנקד היא יצירת תחושת רִיק, ניקיון, וזרימה חופשית של המילים. כאן חוברת הצורה אל התוכן. סרי מבקשת חירות לא רק לעצמה כי אם גם לקורא ואף לטקסט ולמילים, וממחישה בכך את דמות ה'אני החופשי'.

צמצום: הטור השירי של סרי מאופיין בצמצום כאידאה. כצפוי, היא איננה נאמנה למבנה סדור קלאסי של שירה, ובחירתה בתבנית אישית משקפת את עקרון החירות הפואטית שמנחה אותה. הטור השירי שלה נדמה 'רזה'. אך הצמצום אינו מבטא צמצום נפשי, אלא בחירה פואטית מודעת בדומה לצמצום המאפיין את לשון השירה המקראית.[27] יש כאן ניסיון מודע לחזור אל דפוס הכתיבה הקאנוני, ובד בבד גם לפרוץ אותו. הצמצום הוא מעין חזרה אל תרבות אב, מה גם ש'סוד הצמצום' מהדהד לתפיסות קבליות, אך הוא גם מגלם ביטוי תמציתי מרוכז. הצמצום הוא ניסיון לומר את הדברים באופן מדויק, להוליך את הקורא אל משמעותה הגרעינית של התמונה שאותה רוצה למסור הכותבת.

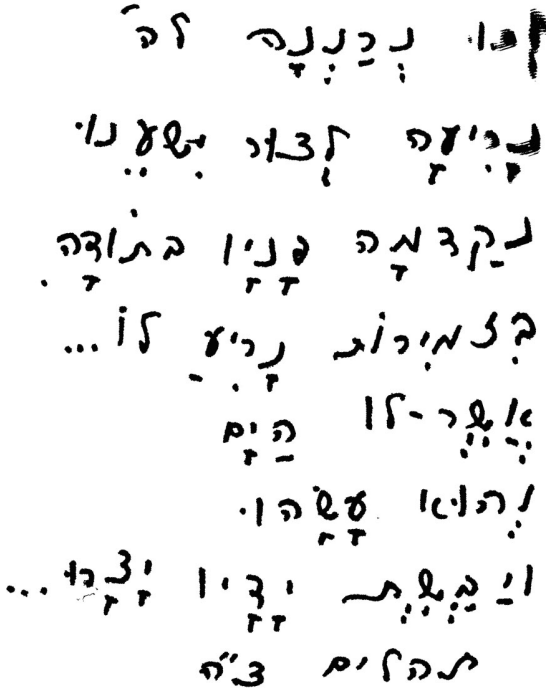
---

26 יהודה רצהבי מתאר את המעתיקים כגדולי התורה. הוא מציין רק אישה אחת, מרים בת בניה הסופר, שהעתיקה חומש, וזאת על פי ההערה: 'אל תשיתו עלי חטאת אם, כי אישה מינקת אנוכי'. ראו: י' רצהבי, 'הספר במשכנות יהדות תימן', **מחנים**, מו (1980).

27 ראו א' ליפסקר, 'מהי שירה מדויקת? עקבותיה של נורמה בביקורת ובשירה: קריאה בפואמה של רמי דיצני "ים אוהב כמו אשה אוהבת ים"', **עלי שיח**, 16 (1989), עמ' 115-124.

כשמבטי פגש בעיניך (**בינה**, עמ' 161)

אז איפה תנועות השחרור
ואיפה הפמיניזם
ולאן הלכה ההשכלה.
פה בארץ החרות
אני חוזרת לצנעא ולילדות



'ניכוס שפת אב', פסוקים מתהלים מועתקים בכתב ידה של סרי במצורף לשיר המודפס

לשון רזה: הלשון של ברכה סרי נטולה לכאורה דימויים או מטפורות מסובכות. היא איננה זקוקה לאקט של סימבוליות, ויוצרת 'דיאלוג נוח' וזורם עם הקורא, שלא נאלץ לפצח את מסתרי הלשון הפיגורטיבית. אבל זו רק אחיזת עיניים, כי לשונה של סרי נשענת על עולם רחב של תשתיות מסורתיות והקורא מוכרח לנבור בנבכי המקורות היהודים כדי להפיק את מלוא המשמעויות החבויות בשירה.

משלבי לשון בלתי עקביים: חוסר העקביות במשלבי הלשון יוצר תחושה של שיחה פנים אל פנים בין הכותבת לבין הקורא העומד מולה. הדיבור הוא ישיר ולא מתוחכם במודע, ולעתים יש שימוש במילים שבמהותן הסמנטית הן בנליות, ממש כמו הסיטואציה המתוארת. לדוגמה: 'הנשים של היום סתומות וטיפשות' (*יין והבל*, **בת יין**, עמ' 54). הלשון הנמוכה היא אמצעי אסתטי, ואיננה חולשת דעת או חולשת לשון. אך כאשר עוברת המחברת לתאר עולם רוחני, היא מגביהה את שפתה לשפת שירה מליצית.

חוסר העקביות בולט אם כן במעברים החדים מתיאור העולם המציאותי לתיאור העולם הרוחני, מעברים המכריחים את הקורא להיות ערני להם. תחבולה לשונית נוספת היא השימוש בקולוקציות – צירופים כבולים וניבים שהכותבת נוטה לשברם, כדי לסכל את האוטומטיות של הקריאה. נדמה שסרי מקבעת את צירופי הלשון ופורצת אותם בנשימה אחת. האם השמירה על צירוף לשוני מוכר נועדה להציג שגרה? כאשר קורא מזהה צירוף לשוני כבול הוא חש נוחות, הכותבת גוררת את תודעתו אל מקומות מוכרים – אך מיד הוא שוב בארץ חדשה, כי היא מאלצת אותו לבחון את המוכר לאור ידע קודם שלו על העולם. כך לדוגמה, באמצעות לשון כלאים – הכנסת מין שאינו במינו – היא יוצרת עולם חדש: 'ויהי בימי המלכה כנטרישה/ המולכת על מטה ועשרים איש ואישה/ בממלכה רחבה ונפשעת/ משער הראש עד המפסעת. מלכות תקיפה ומשעשעת/ מהודו ועד איזה קשקוש' (*מגילת כנטרישה*, **בת יין**, עמ' 91). ברקע השיר מהדהדת מגילת אסתר, ולתוכה היא רוקמת סיטואציה חדשה בלשון גבוהה ונמוכה גם יחד.

מקריאה סימולטנית לקריאה נודדת

מהו תהליך הקריאה? משוררי תקופת ההשכלה כתבו את יצירותיהם על סמך הלימוד המסורתי הסימולטני של טקסט ופרשנות, כפי שהיה מקובל בקרב

קוראיהם.[28] ברקע הקריאה הסימולטנית עומדים שני טקסטים: הטקסט הספרותי המסמן, והטקסט הקאנוני המסומן. הקורא מופנה אל הטקסט המסומן על ידי אילוץ טקסטואלי (מראה מקום) במסמן, המגביל במכוון את חופש האסוציאציה. ההשוואה בין הטקסטים היא אידאולוגית מעיקרה, והמשורר מכוון את הקורא למסקנות הרצויות לו, דרך המרחק והשוני שנוצרים בין המסמן והמסומן. לדברי טובה כהן, בתקופה המשכילית נכתבו שירים באופן המצריך קריאה סימולטנית של השיר ושל הטקסט הקאנוני העומד ברקעו, הנרמז באמצעות מראה מקום או פתיח. בקריאה סימולטנית־מסורתית הטקסט המלווה נכתב מתוך הזדהות עם הטקסט הקאנוני, והוא נועד לבארו, להמחישו, להעמיקו ולהשלימו. בהמשך הפכה הקריאה הסימולטנית לאמצעי המאפשר למשורר לעמת את הרטוריקה של שירו עם הערכים המיוצגים בטקסט הקאנוני.

כדי להפיק את מלוא המשמעות מתפילתה השירית של ברכה סרי, יש לקרוא את שיריה לא בצורה סימולטנית כי אם בקריאה נודדת. כלומר, קריאה העוברת מטקסט אחד למשנהו. על פי הבחנתו של בארת, הטקסט השירי המונח לפני הקורא מורכב משתי 'יצירות' ההופכות לאחת בתודעת הקורא,[29] אלא שכאן ישנו טקסט שלישי החבוי ברמזים המקראיים המצויים בשירים. את המסמנים הללו חייב הקורא לפענח ולבחון בשיטת הקריאה הנודדת: ראשית עליו לקרוא את הטקסט הקאנוני המקראי המוצמד לשיר ולפענח אותו; אחר כך יש לקרוא בנפרד את יצירתה של סרי ולפענח גם אותה; ובשלב הבא לקרוא את הטקסט המקראי שאליו מרמז השיר. לאחר פענוח בנפרד של כל הטקסטים יש לערוך השוואות ביניהם ולגלות את נקודות ההשקה והשוני בין הטקסט המקראי המרומז לבין הטקסט המקראי הצמוד לשיר; ובסיום – לקרוא את השיר מחדש בקריאה הוליסטית ואינטגרטיבית, שתפיק ממנו את מלוא המשמעות הטמונה בו. בתהליך קריאה כזה מכריחה הכותבת את הקורא לעבור מטקסט אחד למשנהו ולחשוף את הזיקות הגלויות והסמויות המחברות ביניהם.

דרך הקריאה הנודדת נחשפת הטכניקה המייחדת את כתיבתה של סרי: לקיחת פרקי טקסט מקראי והנחתם במקום 'אחר'. כך היא יוצרת לא רק טיפוגרפיה

---

28 ראו ט' כהן, 'בין־טקסטואליות בספרות ההשכלה: מקומו של הטקסט הבלתי־כתוב', **ביקורת ופרשנות**, 31 (1995), עמ' 37-52.

29 ראו בארת (לעיל, הערה 11), עמ' 65-74.

חדשה, אלא גם מהות אינטר־טקסטואלית חדשה.[30] נדגים את הקריאה הנודדת דרך השיר הבא:

לקחת את הכאב
לכל הרוחות
לפוגג אותו
למוסס אותו.
לקחת את הפחד הקר
ולהפכו לאש תופת
לקחת את הגיהנום
ולהטביעו בים.
ולהיטהר.
שמן זית זך
כתית למאור
נר התמיד.
להפוך לאור גדול
בלי פגימה קטנה.
בלי נקודה שחורה.
לנשוב עם הרוח
ולזמר את האורה.
לגרש את הטומאה מן הארץ.
לגרש את הרוע.
ואין מלכות אחת
נוגעת בחברתה.
כל הזר הקרב
יומת.

(*לקחת את הכאב*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 39).

30 אני נמנעת מלכנות את הטכניקה שלה אינטר־טקסטואליות, משום שהקריאה הנודדת באה **בנוסף** לצורך לקרוא את שירת התפילה שלה באופן אינטר־טקסטואלי. בספרה של אילנה אלקד־להמן (**הקסם שבקשר**, תל־אביב 2007), ממיינת הכותבת את האפשרויות הנעוצות בפרשנות אינטר־טקסטואלית. בשירתה של סרי ניתן לעקוב אחר האינטר־טקסט על פי גישות תאורטיות שונות וכך להעצים את אופן פרשנות הטקסט. חשוב לציין זאת משום שבתפילה תחושת הקריאה מפורשת ובהירה, ואילו שירה שבה מוטמע ממד אינטר־טקסטואלי מחייבת תהליך פענוח.

השיר מתאר כאב פנימי וניסיון לתאר במילים את שלבי ההתמודדות עם הכאב. הוא רווי בפעלים המדגישים את העשייה, והשימוש הלא מגדרי בשם הפועל (לקחת, לפוגג, למוסס וכדומה), מאפשר לכל קורא להזדהות עם החוויה המובעת. השיר בנוי משורות וממילים החוזרות על עצמן, המדגישות את חוסר השקט ואת הכוח האצור בדוברת. אם על פניו נראה השיר כעשוי מקשה אחת, הרי שהמילים החוזרות מחלקות אותו לתבניות שיריות. והנה, ארבע השורות האחרונות נושאות אופי שונה: השימוש בהן אינו בשם פועל אלא בפסוקים מבמדבר א, נ–נא, אשר זורים אור חדש על השיר כולו: 'וְאַתָּה הַפְקֵד אֶת הַלְוִיִּם עַל מִשְׁכַּן הָעֵדֻת וְעַל כָּל כֵּלָיו [...] וּבִנְסֹעַ הַמִּשְׁכָּן יוֹרִידוּ אֹתוֹ הַלְוִיִּם, וּבַחֲנֹת הַמִּשְׁכָּן יָקִימוּ אֹתוֹ הַלְוִיִּם; וְהַזָּר הַקָּרֵב יוּמָת.'

לפני השיר מובא קטע מתוך בראשית לב, כה–לא:

> וַיִּוָּתֵר יַעֲקֹב לְבַדּוֹ וַיֵּאָבֵק אִישׁ עִמּוֹ עַד עֲלוֹת הַשָּׁחַר. וַיַּרְא כִּי לֹא יָכֹל לוֹ וַיִּגַּע בְּכַף–יְרֵכוֹ. וַתֵּקַע כַּף יֶרֶךְ יַעֲקֹב בְּהֵאָבְקוֹ עִמּוֹ. וַיֹּאמֶר שַׁלְּחֵנִי כִּי עָלָה הַשָּׁחַר. וַיֹּאמֶר לֹא אֲשַׁלֵּחֲךָ, כִּי אִם בֵּרַכְתָּנִי. וַיֹּאמֶר אֵלָיו מַה שְּׁמֶךָ, וַיֹּאמֶר יַעֲקֹב. וַיֹּאמֶר לֹא יַעֲקֹב יֵאָמֵר עוֹד שִׁמְךָ כִּי אִם יִשְׂרָאֵל כִּי שָׂרִיתָ עִם אֱלֹהִים וְעִם אֲנָשִׁים וַתּוּכָל. וַיִּשְׁאַל יַעֲקֹב וַיֹּאמֶר הַגִּידָה נָּא שְׁמֶךָ, וַיֹּאמֶר לָמָּה זֶּה תִּשְׁאַל לִשְׁמִי. וַיְבָרֶךְ אֹתוֹ שָׁם. וַיִּקְרָא יַעֲקֹב שֵׁם הַמָּקוֹם פְּנִיאֵל כִּי רָאִיתִי אֱלֹהִים פָּנִים אֶל פָּנִים וַתִּנָּצֵל נַפְשִׁי. וַיִּזְרַח לוֹ הַשֶּׁמֶשׁ כַּאֲשֶׁר עָבַר אֶת פְּנוּאֵל וְהוּא צֹלֵעַ עַל יְרֵכוֹ.

לכאורה לא ברור מהו הקשר בין הפרק המובא לבין השיר המופיע אחריו. הטקסט המקראי המקדים את השיר מתאר את מפגשו של יעקב עם מלאכו של האל, את המאבק ביניהם ואת שינוי השם. ממאבק זה יעקב יוצא חבול וצולע, אולם בעקבות המפגש עם האל הוא הופך לישראל.

בסיום השיר נמצא טקסט מקראי הלקוח מספר שמות ג, א–יא:

> וּמֹשֶׁה הָיָה רֹעֶה אֶת צֹאן יִתְרוֹ חֹתְנוֹ כֹּהֵן מִדְיָן וַיִּנְהַג אֶת הַצֹּאן אַחַר הַמִּדְבָּר וַיָּבֹא אֶל הַר הָאֱלֹהִים חֹרֵבָה. וַיֵּרָא מַלְאַךְ ה' אֵלָיו בְּלַבַּת אֵשׁ מִתּוֹךְ הַסְּנֶה, וַיַּרְא וְהִנֵּה הַסְּנֶה בֹּעֵר בָּאֵשׁ, וְהַסְּנֶה אֵינֶנּוּ אֻכָּל. וַיֹּאמֶר מֹשֶׁה אָסֻרָה נָּא

וְאֶרְאֶה אֶת הַמַּרְאֶה הַגָּדֹל הַזֶּה, מַדּוּעַ לֹא יִבְעַר הַסְּנֶה. וַיַּרְא ה׳ כִּי סָר לִרְאוֹת וַיִּקְרָא אֵלָיו אֱלֹהִים מִתּוֹךְ הַסְּנֶה, וַיֹּאמֶר מֹשֶׁה מֹשֶׁה וַיֹּאמֶר הִנֵּנִי. וַיֹּאמֶר אַל תִּקְרַב הֲלֹם; שַׁל נְעָלֶיךָ מֵעַל רַגְלֶיךָ כִּי הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אַתָּה עוֹמֵד עָלָיו אַדְמַת־קֹדֶשׁ הוּא. וַיֹּאמֶר אָנֹכִי אֱלֹהֵי אָבִיךָ אֱלֹהֵי אַבְרָהָם אֱלֹהֵי יִצְחָק וֵאלֹהֵי יַעֲקֹב. וַיַּסְתֵּר מֹשֶׁה פָּנָיו כִּי יָרֵא מֵהַבִּיט אֶל הָאֱלֹהִים. וַיֹּאמֶר ה׳, רָאֹה רָאִיתִי אֶת עֳנִי עַמִּי אֲשֶׁר בְּמִצְרָיִם וְאֶת צַעֲקָתָם שָׁמַעְתִּי מִפְּנֵי נֹגְשָׂיו, כִּי יָדַעְתִּי אֶת מַכְאֹבָיו. וָאֵרֵד לְהַצִּילוֹ מִיַּד מִצְרַיִם וּלְהַעֲלֹתוֹ מִן הָאָרֶץ הַהִוא אֶל אֶרֶץ טוֹבָה וּרְחָבָה, אֶל אֶרֶץ זָבַת חָלָב וּדְבָשׁ, אֶל מְקוֹם הַכְּנַעֲנִי וְהַחִתִּי וְהָאֱמֹרִי וְהַפְּרִזִּי וְהַחִוִּי וְהַיְבוּסִי. וְעַתָּה, הִנֵּה צַעֲקַת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל בָּאָה אֵלָי, וְגַם רָאִיתִי אֶת הַלַּחַץ אֲשֶׁר מִצְרַיִם לֹחֲצִים אֹתָם. וְעַתָּה לְכָה וְאֶשְׁלָחֲךָ אֶל פַּרְעֹה וְהוֹצֵא אֶת עַמִּי בְּנֵי־יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרָיִם. וַיֹּאמֶר מֹשֶׁה אֶל הָאֱלֹהִים, מִי אָנֹכִי כִּי אֵלֵךְ אֶל פַּרְעֹה.

ההשוואה בין שתי קבוצות הפסוקים שמביאה סרי לפני השיר ואחריו, חושפת אנלוגיה סמויה בין הדובר בשיר ותפקודו, לבין גיבורי המקרא ותפקודם. גם יעקב וגם משה מצויים בהליך של מסע, ושניהם שרויים בבדידות מזהרת, כפי שחשה הדוברת בשיר. תחושת בידול מהכלל, תחושה של ׳הזר הקרב מות יומת׳ – מוות שנוכח באופנים שונים בטקסט המקראי – משתרבב גם לשירה.[31]

גם המילים בשיר בודדות. לכאורה הן אינן יוצרות מבנה תחבירי תקין והקשר ביניהן רפוי. הן מהדהדות כחלק מקללות. אבל עיון מדוקדק בשיר מגלה קישור למקור מקראי נוסף: פרק י״ט בספר ויקרא. בפרק זה מתואר מעמד הכוהנים מול שאר העם, והאיסור על אדם מישראל למשוח עצמו בשמן המשיחה אשר שימש למשיחת כלי הקודש והכוהנים. שמן זה לא היה חלק מעבודת הקורבנות היומיומית שנהגה במשכן או בבית המקדש, אלא השימוש בו הותר רק ליחידי סגולה המורמים מעם. בשיר נוטלת לעצמה הכותבת חירות להשתמש בשמן ולפוגג באמצעותו כאבים ופחדים פרטיים. מקום אחר מתייחס לשמן המשחה

31 שולה קשת, בספרה **אמרי נא אחותי את – גלגולו של סיפור בתולדות ישראל**, תל־אביב 2003, מציינת ש׳הדיאלוג הבין־טקסטואלי מחייב את הקורא להגדיר את מערכת היחסים שבין טקסט עילי לטקסט תשתית, להבין מהו המטען התרבותי והאידאי שנושא עמו הטקסט הקודם אל הטקסט החדש, וכיצד נוצרת משמעות כתוצאה מהשיחה הגלויה או הסמויה שבין השנים׳ (שם, עמ׳ 12).

בהקשר של מלך וכהן גדול,[32] ושוב מרוממת עצמה הכותבת לדרגתם. גם את נר התמיד שדלק בבית המקדש היא נוטלת לשימושה הפרטי ונשאלת השאלה אם יש כאן הנמכה של הקודש או הגבהה של פעילות היומיום הרגילה לדרגת הפעילות הפולחנית שהייתה נהוגה במקדש. ואולי רואה עצמה הדוברת נבדלת מהעם כמו הכוהנים וכמו יעקב ומשה, והיא מדברת על הבדידות של מי שנושא בשליחות רוחנית? מהן שתי המלכויות שאליהן מושכת הכותבת במילים 'ואין מלכות אחת נודעת בחברתה'? האם הכוונה ליחסי אדם וחברו, או ליחסי יצר והיגיון? הדובר בשיר עסוק בתהליך של שינוי ומבקש לבער את הרע.

סוף השיר דרמטי מאוד ומדגיש: 'כל הזר הקרב/ יומת'. המילה 'יומת' נפרדת ושבירת השורה או הקולוקציה מעצימים את הטון. בהערת סוגריים בסוף השיר מציינת הכותבת שהשיר נכתב בעת פינוי הדירה בברקלי. הערה זו שופכת אור חדש על השיר ומטעינה אותו במשמעות נוספת: האם פינוי הבית מתקשר בשגב המשכן? אכן, לחווית הפינוי יש מעין תחושה של מוות, סוף. אולי כאן יש לחזור אל כותרת השיר 'לקחת את הכאב', ולבדוק אל מי פונה הדוברת: אל האל, אל הנפש, ושמא אל מעשה האבות? האם יש כאן פנייה אל האל המבין את כאבי העם, כפי שראינו באזכור לספר שמות, או שהיא מבקשת לומר שחייה הם המשך למלחמת הקיום, למלחמת ההישרדות שמנהל יעקב עם המלאך? השאלות נותרות פתוחות, כל פרשנות לגיטימית.

שתיקה והשתקה

מול הצורך לתמלל את התפילה עומד בשירתה של סרי מוטיב השתיקה. בין הדיבור והשתיקה קיים מתח מתמיד – להישאר או לפרוץ: 'הכוח לשתוק כשאין מה לומר./ הכוח לחדול כשאין טעם להמשיך באותו כיוון./ הכוח לשנות מסלול./.... הכוח להמשיך ולהאמין כשהכול מתפורר סביבך ואת היחידה שממשיכה' (*הכוח לשתוק*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 115). הרצון לפרוץ נעצר על

32 האיסור על זר להשתמש בשמן המשחה יכול ללמדנו שאלות יסוד הנוגעות לימינו. המפרשים מסבירים, על פי הגמרא במסכת כריתות, שהאיסור חל על כל הנתינות, מלבד אלה הנזקקים לצורך כהונה או מלכות. פירוש הדבר שאסור לתת משמן המשחה על כל אדם מלבד כהן גדול או מלך ממלכי בית דוד. הנה לפנינו היחס בין כהונה למלכות על פי התפיסה היהודית: הכהונה כסמל להנהגה דתית והמלכות כסמל להנהגה מדינית, אינן זרות לשמן המשחה ומכאן שלמלך יש גם מעמד דתי ולכהן יש גם מעמד מנהיגותי. אלה אינן רשויות נפרדות אלא רשויות משלימות ותומכות זו בזו; הן אינן מצויות בהתנגשות מתמדת המחייבות מציאת פשרה אלא הן רשויות המסייעות זו לזו להגיע למיצוי תכונתן להנהגת האומה אל יעדיה הנשגבים.

מפתן השתיקה. 'בספר שתיקותי ייכתב/ זכרי דמעתך אישה/ והתנחמי לך' (*שתיקותי*, **בינה**, עמ' 171). דחף ההשתקה העצמית יוצר דיסוננס קוגניטיבי הן אצל הכותבת והן אצל הקורא. הכותבת מבקשת להביע את עצמה אך גוזרת על עצמה שתיקה ומתארת את הכוחות הפועלים עליה שלא לממש את דחף הכתיבה:

מישהו ודאי שתל אותי כאן
להחזיר אותי לימי הינקות.
אב חזק נכבד
ואם אסירת בית
שתסכולה נפרק עלי.
ובגלגול אחר –
ילדי שלי מושתקים
בידי הקשות וסופגים את כל אשר שוקע בי
(*כעסי גואה*, בינה, עמ' 12)

הסיבות להשתקה נחשפות, וכך גם הכאב. אבל היא מודעת לכך שהחיים הפכו למילים (*לו הייתי אמיתית*, **בינה**, עמ' 65). ואם נדמה שהפתרון יהיה תנובה שירית – הרי ש'עכשיו עלי להתחיל מבראשית. לשתוק..' (שם).

השתקת הנשים בחברה הפטריארכלית הופנמה על ידי הנשים, ומה שנותר להן הוא התפילה: 'אז אני מתפללת אליך/ נציגת נשמתי במרומים/ זאת שמחוברת לאלוהים/ ושאולי אין לה מגבלות של הגוף/ וגם לא שפה/ ולא עט לכתיבה' (*לברכה הגדולה*, **תפילות ושתיקות**, עמ' 63). בסוף תהליך הכתיבה היא בוחרת לברוח אל השתיקה. כך בשיר *למדי לשתוק*, החותם את הספר **עדנה**, פונה הדוברת אל האישה ומבקשת ממנה שוב ושוב ללמוד לשתוק. הבקשה חוזרת באופנים שונים: האישה מצווה לשתוק משום שהאל דובר בשתיקתה; כדי שלא תתפתה לחולשתה; כי הזעם או הבכי המובעים באמצעות המילה מסתירים ממנה את האור האלוהי; כי את מקום המילה יש להחליף בקול תפילה חרישית, שעיקרה דברי תודה.

מיקומו של שיר זה כאחרון בקובץ מעורר תהייה: האם זוהי מסקנתה הסופית אחרי ההשתפכות העזה והפורקן המילולי? האם היא טוענת כי השירה אינה

מובילה למקום מועיל ולכן יש להחליפה בתפילה? האם בהעדפת השתיקה חוברת הכותבת אל אמירתה של רחל המשוררת, שראתה בשתיקה את הכוח השירי הגדול ביותר?

יָדַעְתִּי מִלִּים אֵין מִסְפָּר –
עַל כֵּן אֶשְׁתֹּק.

הֲתִקְלֹט אָזְנְךָ אַף מִתּוֹךְ שְׁתִיקָה
אֶת נִיבִי הַשֹּׁחַ?[33]

מה גם שהשיר 'למדי לשתוק' הוא שיר החמישים במניין השירים בספר ששמו המלא הוא **עדנה: חניה ומסע בחמישים שערים**, והרי שער החמישים הוא שער הבלימה, שער האין, שער הנוגע במוות.[34] 'רק "שמע ישראל"/ ושיחה איתך ישירה./ רק אתה אלוהים/ הביטוח שלי/ לחיים ארוכים ויפים./ רק אתה אלוהים/ האהוב/ ואליך אשוב' (*כמה פחדים*, **עדנה**, עמ' 154).

סיכום

סרי בונה עולם הנשען על מקורות יהודיים, על גרסא דינקותא. היא מעבדת את 'שפת האב' ויוצרת סגנון משלה, שלא אחת מעמיד את הקורא במבוכה בשל עקירתם הנועזת של ביטויי הקודש והצבתם בענייני חולין.

מחד, ההישענות על שפת האבות מחייבת אותנו הקוראים לעומק של קריאה אינטר־טקסטואלית ולרוחב של הבנת העולם היהודי העשיר; ומאידך, נדמה שהשיר שדוף ולשונו רזה. כפילות זו נעשית ממקום מודע, שמציב את הטקסט הקאנוני במיקום חדש ובהקשר אחר, ובכך משחרר את האישה מכבלי המסורת ומתיר לה ליצור פרשנות משלה. המושג 'קול באשה ערווה' נמחק, והתפילה השירית מוצפת בקול הנשי ללא התחסדות, ללא תחושה של הימלטות. מבחינת

33 מתוך השיר 'ניב', **שירת רחל**, תל־אביב 1981, עמ' 52. וראו מאמרם של הרצל ובלפור חקק, 'על מוטיב אחד משירי רחל: עיון בשיר "ניב"', **מעמקים (כתב עת וירטואלי לספרות ואמנות)**, גיליון 1 (תשס"ו).

34 ראו ח"נ ביאליק, 'הציץ ומת', **כל כתבי ח"נ ביאליק**, תל־אביב תשי"ד, עמ' נב.

ברכה סרי, כל מה שקיים בעולמו של הקדוש ברוך הוא – היפה כמו המכוער, העלוב כמו המרומם – כולם כאחד נועדו לשרת את התפילה לאלוה.

ספריה של ברכה סרי

שבעים שירי שוטטות, ירושלים: הוצאה עצמית, 1983.
פרה אדומה, תל־אביב: הוצאת ברירות, 1990.
קידושין: ספר הברית והחסד א, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2000.
נורית: ספר הברית והחסד ב, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2001.
תפילות ושתיקות: ספר הברית והחסד ג, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2002.
עדנה: חניה ומסע בחמישים שערים, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2005.
בינה, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2006.
בת יין, ירושלים: הוצאת האור הגנוז, 2007.