

שירה מאתגרת:

מגמות בשירת שנות ה־80

א. הקדמה

"האם פל עשור קשנים אישיות?" (לאה אילון, 'דניאל דניאל')

כאשר הוזמנתי בקיץ של 1991 על-ידי מוסדות אקדמאיים באנגליה להשתתף בכנס אוניברסיטאי במאנצ'סטר, שנועד לדיון על הספרות הישראלית של שנות השמונים, התעוררו אצלי שתי תמיהות. האחת: כנס על הספרות הישראלית במאנצ'סטר? – והשנייה: האמנם הקאטגוריה של עשור ("שנות ה־80") פוריה לצורך פריודיזציה של הספרות? על התמיהה הראשונה התגברתי בקלות יחסית. לעיתים דווקא ריחוק מסוים – זמני, נפשי ואף גיאוגרפי – יכול להניב תובנות והבחנות ביחס לספרות המתהווה שקירבה יכולה לטשטש, בבחינת דברים שרואים משם לא רואים מכאן (ומענק מקרן ההשתלמות עזר להתגבר על כמה היסוסים נוספים).¹ התמיהה השנייה, העקרונית יותר, מצריכה כמה הבהרות.

הניסיון לאפיין את השירה הישראלית של שנות ה־80 יכול להיות מוקשה אם הוא מניח כי מיסגרת זמנית זו, שרירותית במידה ידועה, יצרה "תקופה" או "דור" או "זרם" שירי חדש והומוגני. אין ספק שיש להיזהר מן הזיהוי בין מיסגרת התיחסות מלאכותית לבין הזרימה, ההתפתחויות וההתגבשויות של השירה ושל הספרות. השתנויות ומגמות ספרותיות משמעותיות אינן "מצייתות" למיניין שנים דצימלי זה או אחר, ולא כל עשור חדש מביא איתו נקודת-כובד תרבותית או ספרותית חדשה. לספרות, ולשירה בתוכה, קצב התפתחויות משלה שאינו מכוון דווקא למטרונום של עשורים. ישנם תהליכים בשירה המבשילים לאורך עשרות שנים, ולעומת זאת ייתכן ותקופה קצרה ואינטנסיבית (שאינה נפרסת על פני עשור שלם) משמשת כר נביטה והתגבשות למגמות חדשות וחשובות בהתהוות הספרותית.

עם זאת, אין ספק שהחלוקה לעשורים מעוגנת היטב בתודעה ההיסטורית שלנו, במיוחד ביחס למאה הנוכחית, באותה מידה שהחלוקה למאות מארגנת את צורת התייחסותנו לרצף ההיסטורי הגדול יותר (ספרות ותרבות "שנות השישים"; או ספרות ותרבות של "המאה השמונה-עשרה"). אגב, לעיתים חלק מן היוצרים מגלים מודעות לחלוקה לעשורים: הן לעשורים המתהווים והן לאלו שנחתמו. האם משורר של "שנות

השישים" יהיה עדיין משורר נחשב ומרכזי ב"שנות התשעים"? זו היא בוודאי שאלה היכולה להטריד כמה משוררים — למשל, משורר חשוב כמו מאיר ויזלטיר המכנה את אחד מספריו 'קיצור שנות השישים'. החלוקה של הרצף ההיסטורי לעשורים אינה קשורה תמיד, בהכרח להתפתחויות, מגמות, תקופות וזרמים פנימיים של השירה והספרות. אבל ההרגל להתייחס לעשורים כמיסגרת המארגנת את הרצף ההיסטורי, כמו גם המודעות לזיהויים חלקיים בין מגמות ספרותיות וקטגוריות עשורים או מאות (תרבות וספרות ה"ביט" עם "שנות השישים"), מאפשרים בחינה של מגמות מעניינות וחשובות במיסגרת "השירה של שנות השמונים". זאת אף זאת, ייתכן כי דווקא המלאכותיות המסוימת שיש בתחימה לעשור יכולה לעזור לנו להישמר מן האשליה הטמונה בגישות המדברות על צמיחה של "דור" או של "גל" ספרותי חדש — מקיוון גישות אלו נוטות פעמים רבות לטשטש את הרבגוניות המאפיינת את הפעילות הספרותית בזמן נתון.²

למותר לציין כי במיסגרת התחימה השרירותית-למחצה הזו לבחינת מגמות מעניינות בשירה של שנות השמונים אין חובה להיות "אדוקים" בתאריכים. לעיתים שירים שראו אור במשך העשור נכתבו מעט לפני תחילתו (והרי תמיד עובר פרק-זמן מסוים בין הכתיבה והפירסום). והצד ההפוך והמשלים — סביר ששירים שהתפרסמו בתחילת שנות התשעים נכתבו לכל הנכון עוד בשנות השמונים. האם לא נתייחס כלל גם לאלה וגם לאלה, אפילו הם מצביעים על מגמות חשובות או מעניינות שאיפיינו את העשור הקודם? למעשה, בנוסח שאלה זו טמונה כבר התשובה: אם זיהינו תופעה הנראית לנו מרכזית, מעניינת ומשמעותית בשירה הישראלית בעשור הקודם, הרי שעלינו להתייחס אל כל מה ש"שייך" אליה מבחינה זו או אחרת. "שייכות" בהקשר זה יכולה להיות זיהוי של "ניצני" התופעה עוד בטרם הבשילה, כמו גם המשכים שלה. וכיצד נדע מהי תופעה מרכזית או מעניינת או משמעותית?

התשובה (או אחת התשובות) לשאלה זו, שאמורה להטריד כל מבקר, חוקר והיסטוריון של ספרות, מורכבת ביותר. אין ספק שהקריטריון לבחינת התופעות אינו סטטיסטי גרידא — האם תופעה מסוימת הופיעה הרבה בשירה שהתפרסמה בשנות השמונים — אם כי תכיפות ההופעה יכולה לשמש אינדיקציה למרכזיותה של תופעה. רצוי שהתופעה תופיע בשירתם של משוררים מרכזיים ונחשבים, אם כי הופעתה בשירתם של משוררים חדשים בקריירת-הספר יכולה להיות משמעותית לא פחות (ולעיתים אף יותר). התופעה צריכה להיות, כמובן, חדשה ביחס לעשורים הקודמים, אם כי בדרך-כלל חידושים ספרותיים אינם חידושים גמורים, בבחינת הופעתה של תופעה יש מאין. לעיתים החידוש הוא בהחרפת יסוד שהיה כבר מוכר, או במיקומו בהקשר לא-צפוי, או בחיבורו עם יסוד שונה מהרגיל.

כדי לאפיין תופעה מעניינת ומשמעותית בשירה הישראלית של שנות השמונים רצוי שידובר בתופעה נפוצה באורח יחסי, שהופיעה בשירתם של משוררים מרכזיים, באורח יחסי, ושהייתה חדשה — באופן יחסי, כמובן. בהמשך אצביע על כמה תופעות העונות, מקצתן באופן חלקי, רובן באופן מלא, על כל התביעות האלו. בין התופעות השונות שאותן אדגים קיימים הבדלים חשובים מבחינת המשקל, המעמד והמשמעות. התופעות השונות הן הטרוגניות גם משום שהן מתייחסות לרמות שונות של הטכסט השירי: הרמה הלשונית, החווייתית, התמאטית והצורנית. התופעות מן הרמות השונות אף אינן קשורות

השישים" יהיה עדיין משורר נחשב ומרכזי ב"שנות התשעים"? זו היא בוודאי שאלה היכולה להטריד כמה משוררים – למשל, משורר חשוב כמו מאיר ויזלטיר המכנה את אחד מספריו 'קיצור שנות השישים'. החלוקה של הרצף ההיסטורי לעשורים אינה קשורה תמיד, בהכרח להתפתחויות, מגמות, תקופות וזרמים פנימיים של השירה והספרות. אבל ההרגל להתייחס לעשורים כמיסגרת המארגנת את הרצף ההיסטורי, כמו גם המודעות לזיהויים חלקיים בין מגמות ספרותיות וקטגוריות עשורים או מאות (תרבות וספרות ה"ביט" עם "שנות השישים"), מאפשרים בחינה של מגמות מעניינות וחשובות במיסגרת "השירה של שנות השמונים". זאת אף זאת, ייתכן כי דווקא המלאכותיות המסוימת שיש בתחימה לעשור יכולה לעזור לנו להישמר מן האשליה הטמונה בגישות המדברות על צמיחה של "דור" או של "גל" ספרותי חדש – מקיוון שגישות אלו נוטות פעמים רבות לטשטש את הרבגוניות המאפיינת את הפעילות הספרותית בזמן נתון.²

למותר לציין כי במיסגרת התחימה השרירותית-למחצה הזו לבחינת מגמות מעניינות בשירה של שנות השמונים אין חובה להיות "אדוקים" בתאריכים. לעיתים שירים שראו אור במשך העשור נכתבו מעט לפני תחילתו (והרי תמיד עובר פרק-זמן מסוים בין הכתיבה והפירסום). והצד ההפוך והמשלים – סביר ששירים שהתפרסמו בתחילת שנות התשעים נכתבו לכל הנכון עוד בשנות השמונים. האם לא נתייחס כלל גם לאלה וגם לאלה, אפילו הם מצביעים על מגמות חשובות או מעניינות שאיפיינו את העשור הקודם? למעשה, בנוסח שאלה זו טמונה כבר התשובה: אם זיהינו תופעה הנראית לנו מרכזית, מעניינת ומשמעותית בשירה הישראלית בעשור הקודם, הרי שעלינו להתייחס אל כל מה ש"שייך" אליה מבחינה זו או אחרת. "שייכות" בהקשר זה יכולה להיות זיהוי של "ניצני" התופעה עוד בטרם הבשילה, כמו גם המשכים שלה. וכיצד נדע מהי תופעה מרכזית או מעניינת או משמעותית?

התשובה (או אחת התשובות) לשאלה זו, שאמורה להטריד כל מבקר, חוקר והיסטוריון של ספרות, מורכבת ביותר. אין ספק שהקריטריון לבחינת התופעות אינו סטטיסטי גרידא – האם תופעה מסוימת הופיעה הרבה בשירה שהתפרסמה בשנות השמונים – אם כי תכיפות ההופעה יכולה לשמש אינדיקציה למרכזיותה של תופעה. רצוי שהתופעה תופיע בשירתם של משוררים מרכזיים ונחשבים, אם כי הופעתה בשירתם של משוררים חדשים בקריית-הספר יכולה להיות משמעותית לא פחות (ולעיתים אף יותר). התופעה צריכה להיות, כמובן, חדשה ביחס לעשורים הקודמים, אם כי בדרך-כלל חידושים ספרותיים אינם חידושים גמורים, בבחינת הופעתה של תופעה יש מאין. לעיתים החידוש הוא בהחרפת יסוד שהיה כבר מוכר, או במיקומו בהקשר לא-צפוי, או בחיבורו עם יסוד שונה מהרגיל.

כדי לאפיין תופעה מעניינת ומשמעותית בשירה הישראלית של שנות השמונים רצוי שידובר בתופעה נפוצה באורח יחסי, שהופיעה בשירתם של משוררים מרכזיים, באורח יחסי, ושהיתה חדשה – באופן יחסי, כמובן. בהמשך אצביע על כמה תופעות העונות, מקצתן באופן חלקי, רובן באופן מלא, על כל התביעות האלו. בין התופעות השונות שאותן אדגים קיימים הבדלים חשובים מבחינת המשקל, המעמד והמשמעות. התופעות השונות הן הטרוגניות גם משום שהן מתייחסות לרמות שונות של הטכסט השירי: הרמה הלשונית, החווייתית, התמאטית והצורנית. התופעות מן הרמות השונות אף אינן קשורות

בהכרח זו לזו בהכרח, ואינן נובעות בהכרח זו מזו. עם זאת, ייתכן ויש משהו המאפיין את כולן, כעין "עיקרון שלילי": בכלן ניתן לראות צורות שונות של אתגר ביחס למקומה, לאופיה ולמעמדה של השירה במערכת הלשונית, הספרותית והתרבותית. במילים אחרות, חלק מן המגמות המעניינות בשירה של שנות-השמונים התאפיין ב"התחככות", לעיתים ראדיקאלית, עם נורמות לשוניות, ספרותיות ותרבותיות.

לפני הדגמת התופעות, יש להעיר שתי הערות מקדימות: (1) מטרתו של המאמר אינה בשום פנים ואופן "גילוי כישרונות חדשים" או הצבעה על "דור" ספרותי חדש. ראשית, מכיוון שלחלק מן המגמות המעניינות שאיפיינו את שירת שנות-השמונים היו שותפים משוררים ותיקים וחדשים כאחד. זאת אף זאת, לעיתים בחרתי במודע להדגיש את התופעות המעניינות בשירתם של משוררים ותיקים באופן יחסי מכיוון שדווקא על רקע הפואטיקה המגובשת באופן יחסי של המשוררים הוותיקים ניתן לזהות ביתר בהירות את המגמות החדשות. (2) מכיוון שמטרת המרכזית היא תיאור של מגמות הנראות לי מעניינות ומשמעותיות, השתדלתי להימנע עד כמה שניתן מהכנסתם של שיפוטי ערך. במילים אחרות, אין כאן שום יומרה להתמקדות בשירים האיכותיים ביותר שהתפרסמו בשנות השמונים. ודאי, עצם הבחירה בטכסטים מסוימים כ"שירים" ראויים לדיון מניחה מעבר של סף איכותי מסוים. עם זאת, אני בהחלט דבק בהנחה (שאינה תמימה ואף אינה מיתממת) שתיאור מגמות אינו בהכרח המלצה עליהן או גינויין.

ב. ההתגרות הלשונית

"תימות ופוקטומות / או על גבולות הלשון הפיוטית"
(נתן זך, "צפונית מזרחית")

לטענתי, לשון השירה בשנות-השמונים נפתחה לרבדים "נמוכים" שונים של העברית המדוברת. מבחינה מסוימת ניתן לטעון שיש כאן צעד נוסף בנתיב הכללי ששירטט "דור המדינה" בשירה הישראלית לעבר הלשון העברית המדוברת, המשוחררת מהגבוהה, ממליציות, מעומס-יתר של הידהודים היסטוריים, ומתחבולות שיריות "מגביהות". המילים "רגע אחד שקט בבקשה, אני רוצה לומר דבר מה" הפותחות את אחד משיריו של נתן זך, שימשו גם כעין הכרזה פואטית עקיפה בדבר הנחיצות של שילובו של הטון הדיבורי, המשיח, במיסגרת לשון השיר. עם זאת, דומני כי הצעד הנוסף לכיוון של שימוש ביסודות דיבוריים מסוימים במיסגרת לשון-השירה, שעליו אני מתכוון להצביע, חורג כבר מן הנתיב של יצירת הטון הדיבורי. מדובר ביסודות המסומנים במיסגרת המערכת הלשונית כ"נמוכים", כ"לא תיקניים"³ וחלקם אף כ"גסים". כלומר, לא עוד מדובר בהכנסתם של יסודות דיבוריים-תיקניים-קבילים ללשון השיר, כניגוד ללשון מליצית-ספרותית-גבוהה, אלא ביסודות החורגים מקריטריונים שונים של קבילות. הדוגמא הבולטת (או הצורמת, במיקרה של קוראים מסוימים) ביותר לפנייה לביטויים החורגים מכל דקורום לשוני היא של "מילים גסות", ולכן אתמקד דווקא בה.⁴ עם זאת אין ספק שהתופעה היא כללית יותר ונקשרת גם, כפי שאנסה להראות בהמשך, להיבטים נוספים, חווייתיים ותימאטיים, של הטכסט השירי.

בחרתי להדגים את השימוש ב"מילים גסות" מתוך כמה שירים, אשר רובם נכתבו על-ידי משוררים הנמצאים במרכז של המערכת הספרותית, לעיתים במעגל הפנימי ביותר של השירה הישראלית של העשורים האחרונים. מבחינה זאת, אגב, מרבית הדוגמאות שלהלן עומדות לפחות באחד הקריטריונים שהיצבתי לעצמי: מרכזיות היוצרים שבהם אטפל. נתבונן תחילה בשני הבתים הראשונים בשירו של עמיחי "תה צמחים":

היא מְזַגָה לו תֵּה צְמָחִים לְהַרְגִיעַ
אוֹתוֹ. הִיא אֶמְרָה לוֹ: "הַרְצוֹנוֹת שֶׁלְךָ
הֵם תַּאֲוֹת שֶׁהַתְּבִיטוֹ בְּמִשְׁךָ אֶלְפֵי שָׁנִים,
אֶתָּה יוֹדֵעַ, כְּמוֹ זָאֲבִים וְכָלְבִים.
הַלְיֹלָה תִּהְיֶה כְּמוֹ לִפְנֵי אֶלְפֵי שָׁנִים."

היא הוֹבִילָה אוֹתוֹ בְּזִין הַצְּרוּד שֶׁלוֹ
לְחַדֵּר מִשׁוֹת לְכֵן לְמִצָּא חֵן
בְּעֵינֵי אֱלֹהִים וּבְעֵינֵי בְּנֵי אָדָם.

(מתוך 'שעת החסד')

"תה צמחים" של עמיחי מתאר סיטואציה ארוטית בין גבר ואישה. הגבר, כנראה, נרגש והאישה "מזגה לו תה צמחים להרגיע / אותו". האישה מתגלה כדמות היוזמת והמובילה לכל אורך השיר. היא זו שאת קולה אנו שומעים בשיר, כאשר במיסגרת הפנייה אליו היא מדמה את רצונותיו לכלבים מבויתים ואת התאוות לזאבים פראיים וקוראת לו להיות הלילה "כמו לפני אלפי שנים". אבל יוזמתה אינה מצטמצמת לתחום הדיבורים, גם במעשים היא זו המובילה: "היא הובילה אותו בזין הצרוד שלו / לחדר מיטות לכן". עיקר העניין שלי בהקשר זה הוא, כמובן, ב"זין הצרוד שלו". ראשית, חשוב לציין את המובן מאליו: עיצובה של סיטואציה ארוטית אינו מחייב משום בחינה שהיא שימוש במילה כמו "זין". האווירה הארוטית יכולה להיות מעורבת ואף מועצמת בשיר, וניתן אף להתייחס לחלקי-הגוף המוצנעים, ועם זאת לעקוף את השימוש ב"מילים גסות". זאת אף זאת, עמיחי עצמו, בשירים מוקדמים יותר משלו שבהם הוא מעצב סיטואציות ארוטיות, לא בחר להשתמש (עד כמה שזכור לי) במילים כמו "זין". כלומר, עמיחי של שנות-השמונים שובר מחסום לשוני מסוים ובוחר להשתמש ב"מילה הגסה". חשוב, כמובן, גם לציין שהאופציה העקרונית להשתמש בסוג-מילים זה עמדה לרשותו גם קודם לכן, כלומר אי-הופעתה קודם לכן לא היתה עניין של כורח לשוני אובייקטיבי או חוקי-צנזורה. מעבר לעצם ההצבעה על השימוש במילה "זין" אנו חייבים לשאול כיצד היא משתלבת ומתפקדת בשיר שבו היא מופיעה. לאחר הרתיעה הראשונית שהמילה עלולה ליצור – בזכות היותה מסומנת כ"מילה גסה" – דומני שבסופו של חשבון היא אמורה להשתלב ולהיטמע במירקם הלשוני והחוויתי של השיר. העובדה שהיא מופיעה כחלק מצירוף פיגוראטיבי ("הזין הצרוד שלו") תורמת לריכוך האפקט של "המילה הגסה". הצירוף הפיגוראטיבי הזה מצליח להעביר באפקטיביות שילוב של תחושת: ראשית, הוא יכול

להתפרש באופן מטונימי כמתייחס לצרידותו של הגבר, כלומר צרידות כסימפטום של התרגשות (אותו גבר נרגש, אשר היה צורך בתה-צמחים כדי להרגיע אותו). שנית, ניתן אולי להבין את הצירוף באופן מטאפורי, כלומר "צרוד" כמציין יסוד של אי-ביטחון וחולשה (בהבדל, למשל, מצירוף כמו "זין רהוט"). אפשרות הבנה זו יכולה להתקשר לרמותו הפאסיבית וחסרת הביטחון של הגבר כפי שהיא מעוצבת נוכח הדמות היוזמת של האישה. בכל מיקרה, הבנתנו את הצירוף נקשרת ליסודות רבים נוספים המעוצבים בשיר (הדמויות, האווירה) ותורמת מצידה לגיבושם ולחידודם של יסודות אלה.

הדוגמא הבאה שייכת למשורר שתרם אולי יותר מכל משורר אחר להחדרתן של "מילים גסות" אל לשון השירה הישראלית – אהרן שבתאי. להלן פתיחת שיר 3 מספרו 'זיוה':

עלי לכבד בלשוני את הקוס שלך —
 כמו הנביא האוכל את המגלה
 וסיליו של גרעון הפורעים ומלקקים
 המשורר אינו מדבר אלא על מה שהוא טועם,
 בפיו כל טעם מוצא את התם
 הוא מציב גדר גבוהה בפני הגסות
 הגסות מאבדת את גסותה;

(מתוך 'זיוה')

אין ספק כי מבחינת ההתמקדות באיברים המוצנעים שבתאי נטל לעצמו סוג מסוים של חירות לשונית הרחוקה מאוד מזו שראינו ב"תה צמחים" של עמיחי. אין גם ספק ששבתאי, מחבר ספר כמו 'חרא, מוות' (אשר ראה אור, אגב, בשלהי שנות השבעים), נמצא בנקודת פתיחה שונה מזו של עמיחי ביחס לגבולות לשונו הפיוטית. ובכל זאת, ועל אף ההשתגרות היחסית של השימוש ב"מילים גסות" במיסגרת שירתו, דומני ששורת הפתיחה של השיר שלפנינו — "עלי לכבד בלשוני את הקוס שלך" — כמו הספר 'זיוה' כולו, צועד מעבר למה שהורגלנו אליו, גם במיסגרת הפואטיקה של שבתאי עצמו. (וזאת, כאמור, בלי קשר לטענות פרכיות בדבר שקיעתה של איכות שירתו).

תחושה זו מקורה בכמה גורמים. ראשית, החשיפה התיקשורתית של סיפור האהבה האישי שעמד מאחורי הספר שליוותה בזמנו את יציאתו לאור יצרה תחושה חריפה של מציצנות אצל קוראי הספר נוכח התיאורים המפורטים של מעשי-האהבה המתוארים. שנית, חשוב לציון שהספר מלווה ברישומים של ארם גרשוני, שחלקם יכול להזכיר איורים ממדריך גינקולוגי. שלישית, שבתאי צועד צעד נוסף גם במיסגרת אוצר המילים (המצומצם, אגב) של "המילים הגסות" ומכניס ללשון השירה שלו, ובצורה בוטה ומרכזית, את "הקוס", בנוסף ל"זין" המקובל יותר. במילים אחרות, אם ניתן לדבר על דרגות של מסומנות, אין ספק ש"קוס" מסומן יותר מ"זין", ובכל זאת, שבתאי גם מכניס מילה זו לשיריו, ובצורה הרבה יותר בולטת וישירה מזו שלה הורגלנו, גם בשירתו שלו.⁵

גם כאן, לא פחות משחשוב להצביע על עצם התופעה של השימוש ב"מילים גסות", מעניין לבחון כיצד משתלב הצירוף במירקם הלשוני והחוויתי של השיר. בנקודה זו דומני

שבתאי מתמודד עם כמה בעיות שהוצנעו למעשה במיקרה של עמיחי. חלק מההתמודדות היא מודעת ומפורשת: למעשה, מנהל שבתאי בשיר שלפנינו פולמוס סמוי עם קוראים פוטנציאליים שִׁימחו כנגד הגסות. תשובתו במיסגרת הוויכוח שהוא מנהל עם עמדה שכזו היא, בקיצור, שהשימוש השירי שנעשה בביטויים כאלה, השימוש שעושה בהם משורר, מפקיע אותם מתחום הגסות: "בפיו [של המשורר] כל טעם מוצא את התום / הוא מציב גדר גבוהה בפני הגסות / הגסות מאבדת את גסותה". אבל בנוסף לאמירה הישירה הזאת, האמורה "לפתור" את בעיית הגסות, השיר מעביר לנו כמה דברים נוספים, לאו דווקא בדרך של הצהרה ישירה. למשל, מישחקה־המילים הנפתח כבר בשורה הראשונה וממשיך להקרין על השיר כולו, ושבמיסגרתו ניתן להבין את ההתייחסות ל"לשון" של המשורר כהתייחסות כפולה: לאיבר שבפיו ושאינו הוא מוזמן "לכבד" את "הקוס שלך", במובן הפיזי, ולשפה שבה הוא משתמש ושדרכה "מטוהרות" הגסויות הלשוניות. צמד הדימויים המפותח בשורות שתיים עד ארבע אינו עוזר להחליט בין שתי הקריאות, אלא, להיפך, מציע למעשה איחוד שלהן: הטעימה הממשית (שהיא, כמובן, גם אקט סמלי) היא המאפשרת את הדיבור: הפיזי והסמלני אמורים להתמזג ולהעניק זה לזה את התוקף, המשמעות, והטהור.

עם זאת, אין ספק שלצד השאיפה למיזוג הארמוני בין הפיזי והמופשט, הגס והטהור, אנחנו חשים את המתחים האירוניים החריפים בין המישורים השונים. למשל, בין החומרים הגבוהים שמהם שאולים הדימויים לבין הפעולה שאותה הם באים בסופו של חשבון לתאר. שבתאי מגייס תמונות מן התנ"ך של הנביא יחזקאל האוכל באקט סמלי את המגילה שניתנה לו על־ידי האלוהים (יחזקאל ב'־ג'), וכן את חייליו של גדעון הלוקקים את המים כאקט של מיבחן עליון (שופטים ז', ד'־ח'). וכל האפאראט מלא ההוד הזה מגויס, בל נשכח, ל"טיהור" ולרימום אקט של ליקוק ודיבור על ליקוק. השורה החותמת יכולה להמחיש בזעיר־אנפין את המתח האירוני הזה: "ופיו יעתיר על הקוס שלה טל נשיקות". מצד אחד "הקוס" המסומן באופן בולט כשייך למישלב נמוך, כמעורר אסוציאציות לא־ניעמות (העובדה, למשל, שרוב הופעותיה של המילה בעברית מדוברת הוא במיסגרת קללות), ומצד שני "טל נשיקות" הפיזי במופגן. אין ספק שנעשה כאן ניסיון מעניין לזיווג של מונחים ומושגים מתחומים שונים ומנוגדים, והרטוריקה של השיר מציגה ניסיון מכוון להתגבר על ניגודים אלה. האמנם המתח האירוני הזה מתפוגג בשיר? איני בטוח. בכל מיקרה, הן אם קיומו של המתח האירוני מעיד על הכישלון להשיג אותו שילוב הארמוני יחד ועל אף המתחים, והן אם אותו מתח אירוני הוא אפקט מכוון ומודע, דומני שניתן להסכים שהוא קיים כחלק ממיכלול האפקטים שהשיר מעורר. שירו של שבתאי לא רק עושה שימוש ב"מילים גסות", אלא הוא גם עושה תימאטיזציה של שימוש זה, ומפנה את תשומת הלב לבעייתיות הספרותית־תרבותית הכרוכה בשימוש בהן במיסגרת של שיר. הניסיון ל"טיהורן" באמצעות גיוסם של הקשרים ספרותיים ותרבותיים גבוהים במיוחד תורם להבלטת הבעייתיות בשימוש בהן לא פחות משהוא תורם לביטולה.

תחנה נוספת בסקירה הקצרה של גאלריית השימושים השיריים במילים גסות שייכת למשורר אשר תרם, לצד אהרן שבתאי, יותר מכול לשיחוררה של "הלשון השירית" מכבלים שונים של מישלב וצורה – דוד אבידן. להלן קטע קצר, שכבר שמו מעיד עליו, "פורנו רך":

סָרַט פּוֹרְנוּ (אָנִימַצְיָה אוּ לֹא אָנִימַצְיָה):

הַקּוֹסְמֵת הַיְמִימָוּמֵנִית

מַחְדִּירָה אֵיבָר עֵנָק בְּמוֹ הַיָּדָה מִלְמַשָּׁה

וְשׁוֹלֶפֶת אוֹתוֹ מִלְמַעְלָה, מִהַפָּה.

זוֹהִי הַקּוֹסְמֵת הַמְפָרְסָמֵת,

הַקּוֹסְמֵת הַמִּישָׁמֵת.

(מתוך 'ספר האפשרויות')

הטכסט הקצר של אבידן ממחיש אפשרות נוספת לטיפול ב"מילים גסות": אפשרות ההומור הלשוני. מעניין לציין שעם כל נועזותו הלשונית וחדשנותו השירית של אבידן, הוא בדרך-כלל נמנע משימוש ישיר במונחים "הגסים". בדרך-כלל אבידן יעדיף להשתמש ב"פין" וב"פות" התיקניים על פני אפשרויות יותר נמוכות.⁶ וכאשר הוא בוחר בכל זאת להכניס לשיריו את המונחים הנמוכים, הוא עושה זאת באמצעות מישחקי מילים ותיחכומים לשוניים. שלא כמו שבתאי, הוא אינו כותב את המילה הגסה המפורשת ("קוס"); אבל הוא בהחלט מפנה את תשומת-הלב למילה, באמצעות מישחק המילים בשורות האחרונות: "זוהי הקוסמת המפורסמת, / הקוסמת המישמת" – וזאת בנוסף, כמובן, לתיאור הסיטואציה הפורנוגרפית והגרוטסקית.⁷

הדוגמא הבאה לשימוש במילים הגסות בשירה היא מתוך שיר של סימון נחמיאס (איתן גלאס), משורר חדש באופן יחסי, שפילט לו דרך לתודעה המדיאלית בשלהי שנות-השמונים:

הִנֵּה אֶנְחֵנוּ בּוֹרְהִים בְּעָרֵב מִהַמוֹסָד

לִזְיֵן זֹנוֹת בְּבֵית-שָׁאן. תּוֹסֵס לִי

בְּבָר מְעַפְלָה. בְּאוֹטוֹבוֹס עוֹמְדִים וּמְחַזְקִים

אֶת הַזֵּינְ הַעוֹמֵד בֵּין הַרְגָלִים תִּזְק. פְּתֹאם

מִתְרוֹמֵם לִי הַטוֹטָא בְּאֵיִר...

(מתוך 'סימן קריאה' 21)

כאן, אגב, הסיטואציה המתוארת היא סיטואציה ארוטית "נמוכה": אין מדובר בתיאור של מעשה אהבים בין המשורר ואהובתו (עמיחי, שבתאי), אלא בתיאור ביקורו של הדובר, בהיותו נער, אצל "זונות בבית-שאן". ההיבט האירוני, אגב, הוא כאן שהשיא המיני מושג בדרך גרוטסטית, בדרך לזונה ולא אצלה, באמצעות הלפיתה (המיקרית? המודעת?) של אישה זקנה: הדבר הבולט בשירו של נחמיאס אינו דווקא השימוש בביטוי "זין", אלא בהמרתו בשלב מסוים בביטוי אחר: "פתאום / מתרומם לי הטוטא באויר". ולמי שהשינוי במונחים בילבל אותו לרגע, טרח 'סימן קריאה' לצרף מילון-מונחים קטן שבמיסגרתו מוגדר "טוטא" (באופן אופיימיסטי למהדרין) כ"האיבר המוכן". לקראת סוף השיר אנו למדים שהשימוש בביטוי זה הוא חלק מן השפה המדוברת של הזונה שאליה נוסעים הנערים: "בלי טוטא / אני לא גומרת ת'חודש". כלומר, למעבר לשימוש בביטוי זה, שאמור להיות מנקודת מבטה של העברית – כשולי, נמוך ואף זר יותר מסתם "זין" ניתן למצוא הנמקה "ריאליסטית", כחלק מן הרצון למסור בצורה אותנטית מציאות חווייתית ולשונית

מסוימת. מבחינה פסיכולוגית יש גם במעבר מן ה"זין" ל"טוטא" כעין נקודת מיפנה מעולמה של הפנימיה, שממנה בורח הדובר־הנער, אל הזונה בבית־שאן, על עולם המונחים המאפיין אותה.

הדוגמא הנוספת שאליה אתיחס בסעיף זה לקוחה משיר של יונה וולך. חשוב לזכור כי, בגלל נורמות חברתיות ותרבותיות, לשימוש ב"מילים גסות" על־ידי משוררת (ולא משורר) יש מיניה־וביה אפקט פרובוקטיבי יותר מלשימוש דומה הנקוט על־ידי משורר גבר. למותר לציין כי יונה וולך, בדומה לדוד אבידן ולאהרון שבתאי שהוזכרו לעיל, תרמה תרומה משמעותית ביותר להרחבתו של "תחום המושב" השירי לעבר אזורים לשוניים וחוייתיים חדשים. להלן קטע מתוך השיר "אתה חברה שלי":

היא אוֹלִי לא יוֹדֵעַת

וְאוֹלִי גַם לא תֵדַע

שְׁהִיא לְסָבִית שְׁמַעְדִּיפָה בְּחוּרִים

וְאֵתָה הוֹמוֹ שְׁמַעְדִּיף בְּחוּרוֹת

וְאֵתָה בְּחוּרָה

הִיא בְּחוּר

זֶה דֵי מְסַתֵּר בְּיַסְד

תְּרִי תִמְחֵם מֵה שְׁמִשְׁנָה

וְלא תַצְוֶה הַגּוֹפְנִית

בְּיָצִים מְדַמּוֹת

הַמְסַתִּירוֹת כּוֹס תֵּאֲתַנִּי

אוֹ כּוֹס

הַמְסַתִּיר בְּיָצִים

(מתוך 'מופע')

כבר כותרת השיר ממקדת אותנו בנושא של טישטוש הזהויות המיניות של הדוברת והנמען: אתה חברה שלי. בהמשך מעוצב הנושא דרך חזרות אינטנסיביות הממירות את המילים "בחור" ו"בחורה" כאילו היו שווי ערך ("את בחור בחורה / או להיפך בחורה בחור"). דרך הצעה להסבר "פסיכולוגיסטי" לכפילות זו, בנוסח של "הפוך על הפוך": "היא לסבית שמעדיפה בחורים / ואתה הומו שמעדיף בחורות". בהמשך, בעיית טישטוש הזהות המינית מתמקדת בהתייחסות מפורשת לאברי המין עצמם: "ביצים מדומות / המסתירות כוס תאוותני / או כוס / המסתיר ביצים". בעיית הזהות המינית אינה תימה חדשה בשירתה של יונה וולך.⁹ מעניין עם זאת לציין שרק בשנות השמונים אנחנו פוגשים בשירתה את ההתייחסות המילולית הישירה לנושא זה דרך השימוש ב"מילים גסות".

אין ספק שהנועזות החוייתית והארוטית בשירתה של יונה וולך מתקשרת לתופעות דומות בשירתן של משוררות נוספות שעלו על הבמה הספרותית בעשור האחרון. דומני גם שמרכזיותה של יונה וולך התגבשה והתחזקה בעשור האחרון במיוחד נוכח ההשפעות, הישירות והעקיפות, של שירתה על משוררות צעירות. ההשפעה בולטת בראשי־ובראשונה

בשיחרור ובנועזות של ההתבטאות השירית. למותר לציין שיונה וולך אינה "אחראית" לשיחרור זה; אבל אין ספק שהיא סימנה וסללה את הדרך לאחרות. לפעמים לא מדובר בשימוש במילים המסומנות במישרין כ"גסות", אלא בביטויים הגובלים ב"גסות", או בהתייחסות חושפנית לסיטואציות ופעולות ארוטיות היוצרות אפקט דומה לזה שיש לחריגה מדקורום לשוני. משוררות שונות, בעלות פואטיקות ועולם־רגישויות שונה, שילבו בשירתן יותר ויותר התייחסויות שהיו נחשבות לבלתי־קבילות רק לפני שניים־שלושה עשורים. שלי אלקיים, למשל, כותבת על "ועושים אהבה בלשון / ועושים אהבה בשפתיים / ... ועושים ביד ועושים ברגליים" (מתוך 'שירת הארכיטקט'. ההדגשה שלי — ד.פ.); שולמית אפפל מתייחסת לסיטואציה שבה "נבעלתי בחצר נבעלתי בישיבה / נעמה הזרות מתקה כנשימה" (מתוך 'חישוקים'); ציפי שחרור כותבת "כאשר בך זיקפה / בי שיטפון. / וכל השאר / בושה גדולה" (מתוך 'קשרים'); מאיה בזרנו מספרת על גאות אשר פקדה את האוהבים "לפשוט חלקי בגדינו / בלשון ובפנים, בכתפיים ובשכם / במותניים ובאמצע החזה, / אמצע הערווה" (מתוך 'קול'); אגי משעול מתייחסת ל'פנימי הנרטב רוצה / בגופך המתמצא / בגופי" (מתוך 'יונת פקסימיליה'); ולאח אילון משלבת בשיריה אין־ספור של תמונות של ארוטיקה חריפה ואלימה. כל הדוגמאות הללו, ורבות נוספות, מתחככות ברמה זו או אחרת של נועזות, במערך ממוסד באורח יחסי של ציפיות בדבר גבולותיה של הלשון הפיזית. חוויות ארוטיות היו תמיד חלק מן ה"רפרטואר" של שירת גברים ונשים כאחד. אבל בשירת הנשים שלה הורגלנו היה העיצוב של החוויות הארוטיות בדרך־כלל עקיף, רומזי ומטאפורי (כמה מן השירים המקסימים של דליה רביקוביץ', למשל, נוקטים בדרך זו). מבחינה זו בעשור האחרון היתה פנייה של משוררות רבות לעיצוב הרבה יותר ישיר וחושפני של חוויות ארוטיות, כולל שימוש בביטויים לשוניים "חשופים" יותר.

הדוגמאות שבהן התמקדתי מראות כי השימוש ב"מילים גסות" או בביטויים חושפניים בשירים אינו עשוי, אם כך, מיקשה אחת, לפחות ככל שהדברים אמורים במוטיבציה ובאפקטים הנוצרים משילוב במארג הלשוני של השיר השלם. לצד המטאפוריות המרככת של עמיחי ניתן למצוא את ההתמודדות הפולמוסית המנסה למזג ולהגביה של שבתאי, את ההומור והאירוניה הלשוניים של אבידן, את הנאטוראליזם אצל משוררים מסוגו של נחמיאס, ואת הטון הסוחף של וולך. בכל מיקרה, אין ספק שהשתנה סף הלגיטימציה של השימוש השירי בסוג מסוים של ביטויים, אשר אך לפני עשור או שניים היה מוקצה מחמת מיאוס. רובד נוסף של העברית, שחלקו מסומן כ"אסור", נהפך להיות זמין לשימוש שירי. ומשוררים ומשוררות — פונים לרובד זה ועושים בו כטוב בעיניהם, או בלשונם.

לא הייתי מטריח את הקוראים והקוראות בהצגה ובהדגמה נרחבות באופן יחסי של הפריצה הלשונית ל"אזור ההפקר" של המילים הגסות והנועזות הארוטיות הנילוית אליה, אילמלא היה נראה לי שתופעה זו מתקשרת, ולו בעקיפין (כפי שאנסה להראות בהמשך), למגמות נוספות בשירה של העשור האחרון שכולן ניתן לראות יסוד של התגרות ואיתגור הגבולות "הבטוחים והמוסכמים" של השירה. ושוב: אינני דן בהערכה כיצד תרם שימוש ב"גסויות" הנ"ל לטיבה של השירה, אלא עיסוקי בתיאור לבדו. [אולי יש רגליים לטענה, כי פרט למובאה מעמיחי מעידות כל המובאות האחרות דלעיל דווקא על ירידת האיכות השירית, אם משום עצם השימוש ב"ביטויים הגסים", ואם משום חוסר הצלחה נאותה בשילובם בריקמה סמאנטית וחוויתית נרחבת יותר].

ג. ההתרסה הפוליטית

"השירה היא הפוכה של הקאמיקה"
(מאיר ויולטר, 'מוצא אל הים')

אם ניתן להתווכח ולהעמיד תיזות שונות ביחס למרכזיותן של תופעות לשוניות מסוימות בשירת שנות־השמונים, הרי אין ספק שהשירה הפוליטית עצמה סביב שני האירועים הפוליטיים המרכזיים והטראומטיים של שנות השמונים — מלחמת לבנון והאינתיפאדה — היא מפתויה־ההיכר הבולטים ביותר של השירה של אותו עשור. שירה פוליטית זו זכתה לתהודה תיקשורתית רבה, ומה שחשוב עוד יותר — ה"קהילה הספרותית" גילתה מודעות ערה לעינין זה ו"מיסדה" אותו בדרכים שונות, שהבולטות שבהן היו הוצאת שתי אנתולוגיות של שירה המתיחסת למלחמת לבנון, על־ידי שתי הוצאות־ספרים מובילות.⁹

ראשית, חשוב להגדיר באיזה מובן בלטה שירת שנות־השמונים ב"פוליטיות" שלה, שהרי שירה פוליטית נכתבה גם בעשורים הקודמים, ובתקופות מסוימות אף היתה שירה פוליטית בגדר "דרך המלך" של השירה העברית החדשה.¹⁰ השירה הפוליטית של שנות־השמונים אופיינה בדרך־כלל בנקיטת עמדה שניתן לכנותה ביקורתית "שמאלית" (על־פי מובנו של המונח האחרון בתרבות הפוליטית הישראלית), לעיתים באופן חריף וראדיקאלי. אבל דומני שגם איפיון אחרון זה, לפחות לבדו, אינו מסכם את העניין, משום שגם לפני שנות־השמונים היתה השירה הפוליטית מזוהה בדרך־כלל עם השמאל על גוניו השונים (למעט שירתו של אצ"ג). המאפיין של השירה הפוליטית של שנות־השמונים, לצד המאפיין הקודם, הוא היותה שירה המגיבה על שני אירועים פוליטיים מרכזיים של שנות־השמונים: מלחמת לבנון של 1982, והאינתיפאדה שפרצה בסוף שנת 1987. מאפיין נוסף: השירה הפוליטית המגיבה לא נשארה נחלתה של קבוצה מצומצמת של משוררים פוליטיים "מזוהים", אלא הופיעה גם בשירתם של משוררים מדורות ספרותיים שונים ומעולם־רגישויות מגוון. לעיתים מדובר אף במשוררים שחרטו על דגלם הפואטי, בשנות החמישים והשישים, את התרחקות השירה, לפחות בגלוייה המרכזיים, מן השדה הפוליטי והאידיאולוגי (זך, למשל).¹¹ הצירוף המיוחד, אם כך, של תגובה שירית נרחבת ומקיפה, כלפי שני אירועים פוליטיים־היסטוריים מרכזיים, המאופיינת בעמדות של ביקורת כלפי המדיניות והאידיאולוגיה השליטות — זהו הצירוף המיוחד של השירה הפוליטית של שנות־השמונים, והוא גם זה אשר מבחין אותה משירה פוליטית שנכתבה לפני שנות־השמונים.

שירה פוליטית, מְטָבֵעַ העניין, ממקדת אליה תשומת־לב ציבורית רחבה הרבה יותר מאשר שירה לירית־אישית. אגב, אחוז תשומת־הלב הביקורתית־מחקרית שהופנה אל שירה זו, לעומת זאת, הוא מועט — לפחות יחסית למרכזיות ולנפוצות של התופעה. להוציא מיספר ספור של מאמרים המתמודדים בצורה מעוררת עניין עם אספקטים שונים של התופעה,¹² המחקר הספרותי עבר עליה בשתיקה יחסית. בסעיף זה אנסה להאיר כמה נקודות ביחס לשירה פוליטית זו, תוך הדגשת יסודות הנראים לי מעניינים במיוחד. נקודה שחשוב להדגיש כבר בפתחה: על אף העמדה הביקורתית הכללית המאפיינת את השירה

הפוליטית של שנות השמונים, זוהי שירה מגוונת ביותר. לצד שירי-מחאה חריפים (משל זך, רביקוביץ', לאור, או בז'רנו) נמצא גם שירי-קינה בעלי טון אלגי (ג. יונתן, ע. בסוק). לצד שירים סנטימנטאליים, פאתטיים ואף פלאקאטיים, נכתבו שירים מורכבים, המעצבים, לעיתים בנימה שקטה, לעיתים בנימה אירונית, עמדה מורכבת ואף טראגית (למשל, אצל ויזלטיר, שרון וסיון). למותר לציין גם שלצד שירים רעים (אגב, לא מעטים) נמצא גם כמה שירים טובים (אולי בניגוד ל"שירי הפורנו").

על-מנת להמחיש את העוצמה של תחושת השבר ההכרתי והריגשי שהולידה מלחמת לבנון, ברצוני להתבונן בקטע משירו של נתן זך, "על הרצון לדייק":

וְאִז הִיְתָה הַגְזָמָה גְדוּלָה בְּמִנְן הַגְוִיּוֹת:
 הָיוּ שָׁמְנוּ כְּמֵאָה וְהָיוּ שָׁמְנוּ כְּמֵאוֹת
 וְזֶה אָמַר סִפְרָתִי 36 נְשִׁים שְׂרוּפוֹת
 וְחִבְרוּ אָמַר לֹא צָדְקָתְךָ, כִּי רַק אַחַת-עֶשְׂרֵה
 וְהַמְשֻׁגָּה מִכֶּן הוּא וּפּוֹלִיטִי, לֹא יָד הַמִּקְרָה
 וְאִם כִּבֵּר בְּתַחֲתִי, אָמַר גַּם זֶה
 שָׂרַק שְׂמוּנָה נְשִׁים נְשָׁטוּ, כִּי שְׁתִּים נוֹרוּ
 וַיֵּשׂ אַחַת מִמֶּקֶפֶקֶת וְלֹא בְּרוּר
 אִם נְשָׁטָה, נֶאֱנָסָה אוּ רַק שֶׁשְׁפָה בְּטִבּוֹר
 וְגַם בְּעִנְיַן הַיְלָדִים עוֹד לֹא נֶאֱמְרָה הַמְלָה הָאֶחְרוּנָה
 הַכֹּל מוֹדִים כִּי שָׁשָׂה נִצְלָבוּ וְאֶחָד עָנָה
 לִפְנֵי יִשְׂרָאֵל שׁוֹ רִצְץ אֶבֶל מִי לְחִינּוֹ יִתְקַע
 כִּי כָּל אֵלֶּה שֶׁנֶּעְלְמוּ וְאִין יוֹדַע אֶת עִקְבוֹתֶם
 אֲמַנֵם הַשְּׁלֹכוּ כֵּלֶם אוּ חִלְקֶם אֶל הַיָּם
 שְׂאֵם כֶּה, כִּי צַד נִסְבִּיר אֶת כְּתָמֵי הַיָּם?
 בְּדָבָרִים מִמִּין זֶה אֶסוּר לְהִתְפַּסֵּס לְהַגְזָמוֹת
 וַיֵּשׂ לְהַבְחִין וּלְהַזְהִיר: הַמִּזְבֵּר בְּדִינִי נִפְשׁוֹת
 שֶׁהָרִי עֲלוּלִים חֲלִילָה לְטַעוֹת בְּרוּחוֹת
 (מתוך 'אנטי-מחיקון')

הרצון לדייק בדבר מיספר הקורבנות, בדבר הדרך שבה עונו, נרצחו, הועלמו, מוצג בשיר לא כפועל יוצא של אחריות הומאניסטית כלפי דם אחיך השפוך. נתינת הדין וחשבון (בכל המובנים של המונח) על ההרג וההרוגים מוצגת בשיר למעשה כחלק מן המנטאליות שהולידה את מעשה הרצח עצמו. לאחר שעשה פארודיה נוראה על "הרצון לדייק", פארודיה המתוגברת על-ידי השימוש בטון סארקאסטי ובחריזה חלולה-במכוון, עושה זך לקראת סוף השיר צעד נוסף ומקשר במפורש רצון זה עם העמדה האנטי-הומאנית: "שהרי הרצון לדייק אנושי לא-פחות / מן הרצון להרוג, לאנוס, לרוצץ". התחושה הקשה שהשיר מעורר מקורה, בין היתר, בתיאורים הפלאסטיים של מעשי-הזוועה הנוראים. אבל יותר מכך דומני שהמקור לחוסר הנוחות שהשיר יכול לעורר אצל קוראיו היא העובדה שבנוסף

למחאה על מעשי הזוועה, מוטחת בשיר גם מחאה לא פחות חריפה — ושהדווקא בה ממוקד השיר — כלפי הניסיונות לתת דין־וחשבון על המעשה. הניסיונות האלה, שעיקרם ניסיון לתיאור מדויק של מה שהתרחש, מוצגים בניסיונות העוקפים את המימד המוסרי והאנושי של הבעיה, ובכך מהווים המשך ושיתוף־פעולה עקיף עם מעשה־הזוועה עצמו. מבחינה מסוימת משתמע אולי שהם אף יותר נוראים ממעשי־הזוועה עצמם מכיוון שהם מתחזים למעשים מוסריים. האפקטיביות של השיר קשורה לטענתי לתחושת חוסר־הנוחות שאיתה נותר הקורא עם סיום השיר. מקור מרכזי לתחושת חוסר־נוחות זו הוא בכך ש"שיר מחאה" זה אינו שיר מחאה צפוי־באופן־יחסי, המופנה כנגד מעשי העינוי והרצח, אלא הוא מכווון את כל העוצמה הריגשית וההכרתית (הסארקאסטית) שלו כנגד מטרה לא־שיגרתית: נתינת הדין־וחשבון על מעשי הזוועה. במילים אחרות, השיר אינו מאפשר לקורא להצטרף למחאה פשוטה ולהתבצר בעמדה נוחה ו"סטאנדארטית" המתנערת מאחריות למעשי הזוועה ומצטרפת לגינויים. יותר מזה, מזה שיכול היה להיתפש בהקשר אחר כתגובה הומאניסטית־הולמת למעשה¹³ — נתינת הדין־וחשבון על המעשה — מהפך כאן היפוך גמור את מעמדו הערכי. בסיום קריאת־השיר חלק מנוחותו ומביטחונותיו של הקורא עורער והוא נותר עם הטון הסארקאסטי ה"מאָבל" (היכול להזכיר אולי בחריפותו את 'הצעה צנועה' של סוויפט), וללא אובייקט צפוי שכנגדו ראוי להפנות את הביקורת.

בשלושת השירים הבאים ניתן לראות את אחד מן הביטויים לגיוון הרב — בעמדה, במודוס השירי, בהשלכות המוסריות — של השירה הפוליטית של שנות השמונים. בשלושתם, אגב, מופיעה אלוזיה לדמותו של יוסף המקראי; אבל היא מנוצלת בדרכים שונות. "חברים" של נתן יונתן הוא שיר קינה מצמרר על מותו של חייל צעיר במלחמת לבנון. להלן השורות הפותחות את השיר:

לספי

שנפל במלחמת לבנון

" — — — במקום שהיה פעם ארצנו

שוקעים האיים, חֲלָדָה וְאַפֶּר — — — "

ספריס

טַרְף טַרְף יוֹסֵף חֲנִיָּה רָעָה אֶכְלָתָהּ

וְמָה עִם הַחֲלוּמוֹת וְאַיֶּלֶת שְׁלוֹ וְאוֹפִיר

טַרְף טַרְף וְאַיֶּנּוּ כִּי לָקַח גַּם אוֹתוֹ

הָאֱלֹהִים וְהַשָּׂאִיר טֶנֶק שְׂרוּף עִם

תְּפִלִּין קְרוּעִים בְּצָרִים.

(מתוך 'חציית גבול')

דמותו של יוסף מגויסת בעיקר לצורך הבלטת המימד הטראגי של ההילקחות האכזרית שנלקח הצעיר המוצלח והנבחר מארץ החיים, כמו גם לצורך הכנסת המימד של הבשורה המרה המובאת לאב השכול. על מי מוטלת האחריות למוות זה? בתואם עם המודוס האלגי היסודי של השיר, המוות מוצג בראש־ובראשונה כגורל אכזר, אולי אף כאירוניה

טראגית, כמעט ללא מימד של מחאה פוליטית קונקרטית: "כי לקח גם אותו / האלוהים והשאר טנק שרוף עם / תפילין קרועים בצריח". המחאה הפוליטית אינה נעדרת מן השיר; אבל היא מוכפפת למימד האלגי ומשולבת בהצבעה על איזה תהליך אכזרי של שקיעה העובר על הארץ כולה. במיסגרת תהליך זה הכוח לשאת את הטראגדיות האישיות הולך ופוחת, כפי שנאמר בשורות החותמות את השיר: "במקום שהיתה פעם / ארצנו שוקעים האיים. חלודה / ואפר והכוחות הולכים / וכלים וליד המקומות / שעבר שואלים את / נפשנו למות / והזמן כמו / טנק / דורס ודורס".

שירה של יהודית כפרי "והוא נופל" (להלן השורות הראשונות שלו), גם הוא מתייחס למלחמת לבנון, וגם הוא עושה שימוש במוטיב יוסף, אבל הפעם עם השלכות והשתמעויות פוליטיות ואידיאלוגיות הרבה יותר ישירות:

איש הולך בעמק דתן
 לבוש כתנת פסים.
 השמש והירח והכוכבים
 משתחיים לפניו.
 מה פלא שהוא לא שם לב
 לבורות שבדרך,
 או למה שבאמת חושבים עליו אֲחִיו.
 (מתוך 'חציית גבול')

אמנם גם כאן המודוס האלגי קיים — השיר הוא גם שיר קינה על נפילתו של יוסף — אבל הוא כבר אינו המודוס הדומיננטי היחיד. בניגוד להופעה ה"נקודתית" של דמות יוסף בשירו של יונתן, תופסת דמותו של יוסף מקום מרכזי מארגן בשירה של כפרי. לקראת סוף השיר אף מיטשטשים הגבולות בין הסיטואציה המקראית המסופרת והסיטואציה של הדוברת המתארת, כאשר הדוברת מפסיקה להיות מתארת-חיצונית, ופונה אל דמותו של יוסף בניסיון נואש להזהירו, דבר היוצר בלי ספק תחושה של סיוט, או של התממשות חלום ביעותים: ¹⁴ "ברגע האחרון לפני שהוא מגיע לשפת הבור / אני מתחילה לצעוק. / אני צועקת / והוא נופל." אבל המימד שברצוני להדגיש הוא ממד הביקורת החברתית והפוליטית שהאלוהיה לדמותו של יוסף משרתת בשיר. את דמותו של יוסף בשירה של יהודית כפרי ניתן לפרש כדמות סמלית המייצגת את עם ישראל השבוי בחלומות גדולה והסובל מבעיות של חֶסֶר בעקרון הריאליה: "הוא לא שם לב / לבורות שבדרך, / או למה שבאמת חושבים עליו אֲחִיו". מבחינה מסוימת יש כאן צעד מעניין הסוטה מהעמדה המקובלת ביחס לסיפור יוסף, על-ידי אימוץ נקודת-מבטם של האחים ביחס ליוסף. אגב, סופו של יוסף בשיר הוא סוף טראגי, וגם בנקודה זו סוטה כפרי (כמו גם יונתן) מן הסיפור המקראי.

גם שירו של אריה סיוון "אני מוחזה", המתייחס כבר לארועי האינתיפאדה, עושה שימוש בדמותו של יוסף. אבל אין גם ספק שהוא שימוש שונה, מורכב ובעייתי הרבה יותר מן השימוש האלגי אצל יונתן או האלגי-פוליטי-אלגורי אצל כפרי, ובוודאי מורכב הרבה יותר מאשר ב"פלאקאטים" הפוליטיים:

אני מוחה

(הערה לתצלום מצורף)

אני מוחה מן הספרים שלי את האבק
 בחלצת טריקו קטנה, היא חלצתו הישנה
 של בני. יש לנו
 יותר אבק בקיץ השנה, גם הרבבו שונה:
 מערבים בו פרוורים של טיח ושל סיד
 אולי מן הבתים שפוצצו. מכל מקום
 על הבתנת, לאחר שעה קצרה של מחית אבק
 מסתמנים פסים. בדרך כלל
 היה עולה בזכרוני יוסף
 הילד היפה והמחונן, הילד שידע להחליץ
 בתבונתו, ברגישותו, מכל התסבכות
 שנפלה בן משפחתו, הילד החולם
 על אלמות, הילד שהלה לשכם
 לראות את שלום הצאן. היום
 איני יכול להשתחרר
 מתמונתו של ילד יפהפה אחר
 משכם: הנה הוא לפניכם, שוכב ללא תנועה
 והנקב בקוזו לא משני חיה רעה.
 (מתוך 'כף הקלע')

למורכבותו של השיר כמה מקורות. ראשית, קיימת בשיר התייחסות מודעת לדמותו של יוסף כמוטיב ספרותי מקובל, ושהדובר עצמו נהג כנראה להתיחס אליו (לפחות במחשבתו): "בדרך כלל / היה עולה בזכרוני יוסף / הילד היפה והמחונן". שנית, זו דומיננטית הנקודה החשובה והמרכזית, קיימת דומשמועות בדבר זהותו של "יוסף" בשיר שלפנינו. במילים אחרות: למי מקביל יוסף המקראי בסיטואציה המעוצבת בשיר? האם לבנו של הדובר, כפי שהשיר יוצר את הרושם בתחילה, שהרי "כתונת הפסים" היא "חולצתו הישנה של בני", או אולי לילד הערבי ההרוג משכם, כפי שנאמר בסימומו של השיר. במובן מסוים, השיר מספר לנו את "סיפורת של אלזויה" העוברת מן השימוש המקובל והצפוי שלה אל שימוש לא-מקובל ובעייתי מבחינה ריגשית ומושגית. תחילתו של הסיפור באסוציאציה המקובלת שבמיסגרתה "יוסף" שייך לדובר ומוזהה עם דמות הנער הישראלי, והמשכה בבניית המודעות לכך שבסיטואציה הפוליטית הנתונה לא ניתן עוד לזהות את "הישראלי" עם "הילד היפה והמחונן, הילד שידע להחליץ / בתבונתו, ברגישותו, מכל התיסבכות / שנפלה בן משפחתו, הילד החולם / על אלמות, הילד שהלך לשכם / לראות את שלום הצאן". את כל התנאים האלה, כפי שמסתבר מן התמונה המלווה את הטכסט השירי (של ילד ערבי הרוג בידי חיילי צה"ל), דמותו של הישראלי הצעיר שהוא בנו, הממשי והמטאפורי, של הדובר, אינה מסוגלת עוד למלא. בשלב זה של רצף הטכסט עולה

האפשרות של הזיהוי האחר: הניכוס של הדמות המיתית המצודדת למחנה האויב, שהרי יוסף המקראי דומה לו מכמה בחינות חשובות, ומבחינות אלה הוא דומה לו הרבה יותר מאשר לכל ישראלי: הוא בן המקום ("משכם"), אף כי משפחתו של יוסף, כמובן, לא היתה מארץ כנען, הוא רועה צאן, והוא קורבן של כוחות של רוע ושל העלמת עין. במחשבה שנייה, אין ספק שניתן להעלות על הדעת נקודות חשובות שבהן הילד ההרוג משכם גם שונה מיוסף, למשל, בגלל חוסר יכולתו "להיחלץ מכל התיסבוכות" (אותה סיבה שפסלה את הזיהוי עם דמות הישראלי). השיר בונה למעשה עמדה מורכבת של דו־משמעות עמוקה ביחס לשאלת מיהותו של "יוסף" בסיטואציה הטראגית של האינתיפאדה. מכאן גם משתמעת עמדה דו־משמעית בדבר השאלה האם זהו שיר מחאה חד־משמעי, המוקיע בצורה בוטה את דמותו של הישראלי ומציגו כדמות של רוצח אחיו, או אולי דמותו של הישראלי מוצגת כמי שיש בו עדיין תבונה ורגישות, אלא שֶׁקֶב נסיבות טראגיות הוא אינו משתמש בהן עוד, דבר המוביל לסיטואציה של הרג ילדים.

הד קטן לדו־המשמעות העמוקה המעוצבת בשיר ניתן לראות כבר בכותרתו, ובמישחק המילים שהיא מכילה: קריאת "אני מוחה" ככותרת הולמת לשיר־מחאה חד־משמעי ובוטה (בנוסח של "אני מאשים"), המתחלפת לפתע במודעות למשמעות השנייה של הצירוף, הפשוטה, היומיומית, הלגמרי לא־פוליטית: "אני מוחה מן הספרים שלי את האבק". עצם הבחירה בבנייתו של מישחק מילים, בהקשר הטעון שיוצר הצילום המצורף במקור לשיר, רק מחריפה את התחושה האמביוולנטית שהשיר רומז עליה. אגב, מישחק־מילים זה מכניס גם שאלות של ארס־פואטיקה לשיר: בעוד דברים נוראים מתרחשים במציאות, כל מה שנותר למשורר לעשות הרי זה למחות אבק מספריו. מכל מקום, דו־המשמעות ומישחק המילים אינם באים לבטל את המחאה הריגשית הטמונה בשיר; אבל הם בוודאי מפקיעים את השיר מתחום הפלאקאט החד־משמעי ומעניקים לו מורכבות שבמרכזה האלוזיה בדבר מעמדו וזהותו "האמיתית" של יוסף.

המורכבות הרטורית, ששירו של אריה סיוון "אני מוחה" מעלה, מוצאת לה הד בניסוח מפורש של מורכבות ריגשית וערכית בשיר אחר של אריה סיוון המתייחס למציאות של האינתיפאדה, והמעצב במפורש סיטואציה טראגית ביסודה: "מה יהיה עלינו ב־79". זהו שיר ארוך הכתוב כ"מכתב גלוי למשורר ערבי שחיבק אותי לאחר שקראתי אחד משיריו", ושעיקרו הדגשת הסייגים המלווים את החיבוק ההדדי. סיומו של השיר בקריאה לחיבוק עתידי שיהיה "חיבוק קשה" ואשר בו יוכלו המשורר העברי והמשורר הערבי: "להתחרט יחדיו ובה־בעת / ובחזה כבוש בתוך חזה / נכה מאוד על חטא". בשורות אלו, שהן גם שיאו של השיר, מובעת העמדה המורכבת המתארת את המציאות הטראגית רוויית הנאמנויות, החשדות, השנאות, המלחמות והקורבנות משני הצדדים. הראיה המורכבת והטראגית ביסודה של סיוון בולטת במיוחד אם משווים אותה עם כמה מן השירים הפוליטיים שנכתבו במהלך מלחמת לבנון והנובעים מתחושה חריפה של אשמה ושל התנכרות כלפי הצד הישראלי במלחמה. שירו של צבי עצמון "יזכור" המסתיים בהכרזה "וכל עוד בלבב פנימה נפש: אני נאשם!" (מתוך 'ואין תיכלה לקרבות ולהרג') הוא מבחינה זו שיר המייצג את העמדה הנפשית הבסיסית שליוותה חלק מן השירה הפוליטית של מלחמת לבנון, ואשר תורגמה לעיתים לעמדה של ניכור קיצוני וביקורת נוקבת.¹⁵ שירו של אריה סיוון "מה יהיה עלינו ב־97" כמו, אגב, שירים נוספים בספרו 'כף הקלע' – מסמן מבחינה זו היסט

רטורי וערכי במיסגרת השירה הפוליטית של שנות־השמונים, המקביל מבחינות מסוימות למעבר משירת מלחמת־לבנון לשירת האינתיפאדה. לא רק תחושת אשמה, הכאה על חטא, גינוי העוולות המוסריים, ומחאה פוליטית חדשמשעית, אלא גם ניסיון לצייר תמונה יותר מורכבת, ערכית ורטורית, של המצב.

ללא מורכבות רטורית כזאת או אחרת הסכנה המרכזית הרובצת לפתחה של שירה פוליטית היא ליהפך לשירה פלאקאטית־סנטימנטאלית. אני משתמש כאן במונח "סנטימנטאלי" במובן שהעניק אלן טייט למונח בהתייחסות לשירה הנסמכת על אפקטים "תפורים מראש" אצל קהל קוראיה. שירה פוליטית־סנטימנטאלית כזאת פועלת כמעוררת של עמדות נתונות אצל קוראיה, כעין לחיצה על "בלוטות ריגושיות" בלא לטרוח לעצב מירקם קוהרנטי של משמעויות ותמונות בשיר. לכן גם טווח האפקטים של שירה פוליטית־סנטימנטאלית כזאת הוא בדרך־כלל מצומצם – הסכמה ל"הימנון" אצל חסידי העמדה הפוליטית הנתונה (נקודה שאותה מדגיש טייט) או יצירת התנגדות־התמרמרות אצל מתנגדיה. מה הם מקורותיה של מורכבות רטורית בשירה פוליטית? כמה תשובות אפשריות לכך. המורכבות הרטורית יכולה לצמוח מהצגה של סיטואציה טראגית־ביסודה, ולכן מורכבת, כפי שניתן לראות בשיריו של סיון. היא יכולה לצמוח גם מכתיבת שיר־מחאה חריף, אבל כזה המפנה את האנרגיה הסארקאסטית שבו ליעדים לא־שיגרתיים, כפי שראינו בשירו של זך. היא יכולה להיות קשורה לשילובו של טון אירוני בשירה הפוליטית, תוך יצירת מתחים בין רבדים לשוניים ומישחק פרספקטיבות של דובר ומחבר.¹⁶

דרך נוספת, חשובה ביותר לדעתי, להשגת "ערך מוסף" שירי בחלק מן השירה הפוליטית היא עיצובו של שיר שהמימד הפוליטי שבו אינו בלעדי והוא מקיים יחסים מעניינים עם מישורי־משמעות נוספים. ניתן לתאר סוג־שירה זה כשירה שבה קיימים יחסים של תחרות והארה הדדית ביחס למיסגרות־הקשר שונות שעל־פיהן ניתן לארגן את חומרי השיר. במילים אחרות, אלה הם שירים "על אודות" המצב הפוליטי; אבל לא פחות מכך "על אודות" דברים אחרים. להמחשת אפשרות זו, נקרא את השורות הפותחות את שירו של יצחק לאור, משורר ששמו נהפך כמעט סיננומי לשירה פוליטית בעשור האחרון, "קרעים של אדמה":

בְּלִילָה כְּמוֹ זֶה אִם הִנֵּה עוֹבֵר אֶת בְּשׂוֹרֶךָ רַעַד כְּאֵלּוֹ סִיט פֹּלַח אֶת שְׁנֵתְךָ
 יְכַלְתִּי לְקוֹם וְלִלְכֵת בְּשֶׁקֶט אֶל הַמְטָבָח וְלִכְתוֹב לְךָ שִׁיר שִׁישִׁיבְךָ אֵלַי בְּבִקְרָ
 לְאֶסּוֹף אֶת גַּל הָאֶהָבָה הַגּוֹאֵה הִנֵּה שָׁבוּ אֶתְּ לֹא יוֹדַעַת כְּמָה אֲנִי אוֹהֵב אוֹתְךָ
 וְתִקְרָאִי אוֹתוֹ מְחַר

וְעִבְשִׁיו בְּלִילָה הִנֵּה בְּתֵל אֲבִיב הַמְפָצִיצָה אֲנִי קָם אֶל הַמְטָבָח מְעֵלָה בּו
 אור וְאֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת

הַתִּינוּק בּוֹכָה בְּבִית מְמוּל וְאֶת קוֹל אִמּוֹ הַטּוֹבָה מְרַגֵּעָה אוֹתוֹ וְאֲנִי מוֹתֵר
 עַל קוֹלוֹת הַמְזֻמּוּ
 לְמִטָּה בְּרָחוּב וְעַל הַשְּׁעוֹל וְעַל הַנְּחִירָה וְעַל שִׁיחָה בְּסֻלּוֹן הַמְרַחֵק, עַל נְהַמַּת

המנוע, על הדרך החולף, ואני מנפח את הקולות הללו, אפלו אפלו את נשימתך. אשאר רק עם צוחת העוללים במערב בירות.

רחקנו מאוד זה מזו במלחמה הזאת, למרות ההסכמה הפוליטית המקלָה בינינו.

(מתוך 'רק הגוף זוכר')

מה שהופך את השיר הזה לאפקטיבי, למעניין, ומאפשר לו "לשרוד" מעבר לנסיבות הפוליטיות הקונקרטיות שהולידו אותו, הוא השילוב של סיפור מלחמת לבנון והתגובות שהיא מעוררת אצל הדובר עם סיפור האהבה והפרידה האישיים מאוד. זהו שיר פוליטי על "צוחת העוללים במערב בירות". אבל לא פחות מכך זהו שיר על-אודות תחושה חריפה של פְּרִיכות האהבה והניכור המשתלט על יחסי הדובר ואהובתו. זהו גם ניסיון לבחון את הקשר בין "האישי" והפוליטי והתגלית המכאיבה שאין ביניהם סינכרוניזציה הארמונית: "רחקנו מאוד זה מזו במלחמה הזאת, למרות ההסכמה הפוליטית המלאה / בינינו". למותר לציין גם שהשיר יוצר קשרים מורכבים בין הרובד האישי והפוליטי דרך תמונות ונימות-משמעות שונות (התינוק הבוכה בתל-אביב וצוחת העוללים בבירות, רעשי מטוס מפציץ ונהמות מנוע מכונית, וכו'). העובדה ששתי מיסגרות ההקשר – האישית והפוליטית – מתחרות זו בזו, אבל גם מאירות זו את זו, היא מקור המורכבות והאפקטיביות היחסיות של השיר.

(הקשר המסה יופיע ב'עכשיר' – ובסיומו גם הביבליוגרפיה השלמה שצירף המחבר).

הערות

1. המאמר שלהלן הוא, איפוא, פרי כמה מחשבות לקראת הקנס הנ"ל ומייד בעיקבותיו. תודתי למשתתפים שהעירו על נוסח ראשוני וחלקי של הדברים. תודה גם למשתתפי הסמינר המחלקתי של החוג לספרות כללית והשוואתית באוניברסיטה העברית, ובמיוחד לשמעון זנרבנק, על ההערות. ותודה ליוה בן-פורת – שהגיעה והעירה.
2. לגבי נקודה מעניינת זו, בליווי הדגשת ההטרוגניות המאפיינת תקופות ספרותיות, וביקורת על תפישה מונוליתית והומוגנית של התקופה הספרותית, ראו: Claudio Guillén, *Literature as System*, p. 469.
3. חשוב לציין בהקשר זה של דיון במילים "לא תיקניות" בשירה גם את שילובן של מלים יידייות ופולניות אצל אבות ישרון, ומילים מרוקאיות אצל ארו ביטון. לשילובן של מילים אלו השלכות לשוניות ואף אידיאולוגיות מעניינות.
4. לעניין מעמדן של מילים "גסות" כ"טאבו" בלשון, ראו רפאל ניר, עמ' 79-76.
5. מעניין להשוות, למשל, את ההופעה של המלה "כוס" ב"ספר הכלום", העושה שימוש באסוציאציות ילדותיות, תמימות באופן יחסי: "והוא שיחק / באצבעותיו בברך / (ברכו) / ויצר מין / כוס" (קטעים 44-5).
6. למשל, ב"סימפוזיון על מהפיכת הנוער" מתוך 'שירים שימושיים'.
7. סימפטומאטי לענייננו שגם משורר אנין-טעם כמו מרדכי גלדמן החליט לאחרונה לנגוע בחומר פורנוגרפי בשירתו: ראו "ציצולינה" (השבוע, 'מעריב'). לא מיותר, אגב, לציין כי דמותה של ציצולינה מופיעה גם בשירו של פרץ בנאי "ציצולינה האידיאולוגית" (בספרו 'בעבור חיי').

8. לגבי עיצוב של דובר־זכר אצל וולך ראו, למשל, בשירים כמו "יונתן" (מתוך 'דברים'), "לפני שנה", ו"כל נשיפה היתה הוי", "אבי ואימי יצאו לציד" (מתוך 'שירה'). מעניין, אגב, לראות את השימוש בלשון זכר/נקבה שנוקטת יעל רגן ביחס לדמות הדוברת) במאמרה על שירתה של וולך.
9. האנתולוגיות שבעריכת חנן חבר ומוקי רון (הקיבוץ המאוחד), ובעריכת יהודית כפרי (ספרית פועלים).
10. על יחסי הגומלין בין הספרות (ובכלל זה השירה) העברית לבין התנועה הציונית והמיסד הפוליטי הישראלי במאה השנים האחרונות, ראו מאמרו המקיף של דן מירון "מיוצרים ובונים לבני בלי בית"; סקירה פאנוראמית מעניינת על יחסי הקירבה והריחוק בין השירה העברית החדשה והחברה והפוליטיקה שבתוכה פעלה השירה השמיע גם חיים גורי (בשיחת ראדיו ששודרה בקול ישראל ב־1991). התמקרות בכמה נקודות־מפגש בעייתיות בין היסוד הפוליטי ליסוד הפואטי מוזכרת בעבודותיו של קלדרון.
11. שמות המשתתפים באנתולוגיות השירה על מלחמת לבנון הם למשל, אלו של מרדכי גלדמן, יאיר הורביץ, דן פגיס, דליה רביקוביץ, שמות משוררים שהתרחקו לפני כן מן המימד הפוליטי במרכז העשייה השירית שלהם. על היחסים הדיאלקטיים של שירת זך עם המימד הפוליטי־חברתי, ראו דיונו של קלדרון בספרו 'פרק קודם'.
12. ראו, למשל, את "אחרית דבר" של חבר ורון באנתולוגיה שבעריכתם; מאמרו של משה גלעד "אין שירים אחרים" מתוך: זיוה בן־פורת, 'ליריקה ולהיט'; מאמרו של מירון (הערה 10 לעיל), במיוחד עמ' 77-86; ולאחרונה, הערותיו של יוחאי אופנהיימר על השירה הפוליטית של דליה רביקוביץ, במאמרו "כשירות פוליטית" בסימן קריאה²².
13. מעניין להשוות את שירו זה של זך לשני טכסטים המעצבים את פעולת המנייה וספירת ההרגים (או אלו שנתרו בחיים) כאקט הומאניסטי מובהק. האחד, שירו של זביגניב הרברט "מר קוגיטו על הצורך לדייק" (בתרגומו העברי של דוד וינפלד, מתוך 'עיר נצורה'), המציג את מניית קורבנותיו של טרור כתגובה הומאניסטית־מחאתית ממדרגה ראשונה כנגד המעט ערך חיי־אדם; והשני – שירו המפורסם של יהודה עמיחי "בכל חומרת הרחמים" (מתוך 'שירים 1948-1962').
14. עיצוב זה של סיטואציה חלומית־מסויטת, המטשטשת את התחומים בין הדובר והדמות התנ"כית, מזכיר, אגב, שירים כמו "שאל" של אמיר גלבע (מתוך 'כחולים ואדומים') ו"אחאב" של מאיר ויזלטיר (מתוך 'קח').
15. חלק משיריו הפוליטיים של יצחק לאור מבטאים, דומני, בצורה האפקטיבית ביותר תחושה זו של ניכור ביקורתי: למשל, השיר "איוון" (מתוך 'ואין תיכלה לקרבות ולהרג'). המונה את השותפים השונים שיזמו ואיפשרו את המהלך המלחמתי.
16. ראו, למשל, בשירו "סרסור מלחמה" (מתוך 'משירי מדור נכות הרוח'), המתיחס באירוניה חריפה לפופולאריות של "שירי המחאה" של מלחמת לבנון, ובכלל זה לשירי־המחאה שלו עצמו.