

שירה מאתגרת - מגמות בשירה העברית של שנות ה-80 (חלק ב')

ד. האתגר הצורני

"אָחַד צִיט שִׁירִים עַל אָרְנִים בְּכָל
מִינֵי שְׁפוֹת. אָחַד הֶבְהָ שְׁרָשׁ, הוֹשִׁיט
עֲנָפִים וְרָשָׁרֵשׁ"

(דן פגיס, שירים אחרונים)

חלק מן השירה הפוליטית של שנות השמונים עשה שימוש מעניין ולא-שיגרתי בטכסטים לא-פואטיים במובהק. דן פגיס עשה שימוש במשפטים מתוך ספרי דקדוק ("תרגילים בעברית שימושית"), רמי דיצני - עשה שימוש שנון בטכסטים שונים של האקדמיה ללשון עברית ("כי לו נאה כי לו יאה") כמו גם בפיומונים וב"שירי עם" שונים ("שיר למלחמה בלי שירים"), וצבי עצמון הפעיל שימוש מעניין בקולאזים ובציטוטים טכסטואליים ("יום האדמה השחורה, פסח, תשמ"ח"), אם להצביע רק על כמה דוגמאות. משוררים אלה ביטאו, מבחינה זו, מגמה כללית בשירת שנות-השמונים, ולא רק במיסגרת השירה הפוליטית, לשלב לתוך השירה סוגי טכסטים לא-פואטיים במובהק, תוך יצירת יחסים ומתחים מעניינים. מגמה זו היא חלק ממה שניתן לכנות "האתגר הצורני" של שירת שנות-השמונים שבמיסגרתו מושגים מקובלים בדבר המיבנה והמקום היאים לטכסטים שיריים במיסגרת הספרות והתרבות עורערו ואותגרו.

בסעיף זה אדגים את האתגר הצורני הבא מכיוון ה"התחככות" שבין השירה והפרוזה באמצעות כתיבתם של סוגים שונים של "שירים בפרוזה", כמו גם את שבירת הציפיות בדבר "אחדותו האורגנית" של הטכסט השירי. נתבונן, ראשית, בכמה דוגמאות לסוג הראשון של איתגור קווי-התיחום שבין פרוזה ושירה. אגב, מעניין לציין שכיוון זה בולט במיוחד ביחס לכמה משוררים ותיקים באורח יחסי והוא מייצג את אחת האפשרויות שבהן בחרו לריענן הפואטיקה שלהם ולהרחבת גבולות שירתם¹⁷ שיר של עמיחי, "ביום שבו נולדה בתי ולא מת אף איש", מביא את בעיית ההבחנה בין שירה לפרוזה ל"חזית":

ביום שבו נולדה בתי לא מת אף איש

ביום שבו נולדה בתי לא מת
אף איש בבית החולים ועל שער הקניסה

הִיָּה פְּתוּב: "הַיּוֹם הַפְּנִיָּסָה לְכַהֲנִים מִתְּרַת".
זֶה הִיָּה בַּיּוֹם הָאֶרֶץ בְּיוֹתֵר שֶׁל הַשָּׁנָה.
וּמְרַב שִׁמְחָה
נִסְעָתִי עִם יְדִידֵי אֶל גְּבֻעוֹת שַׁעַר הַגֵּיא.

רְאִינוּ עַץ אוֹרֵן חוֹלָה וְחֲשׂוֹף מְכֻסָּה רַק אֶצְטְרָבְלִים אֵין
סֵפֶר. וְצָבִי אָמַר שְׁעָצִים הָעוֹמְדִים לְמוֹת מְצַמְחִים יוֹתֵר
אֶצְטְרָבְלִים מִן הַחַיִּים. וְאִמְרַתִּי לוֹ: זֶה הִיָּה שִׁיר וְלֹא
נְדָעָת. אֵף עַל פִּי שְׁאֵתָה אִישׁ הַמְדַּיְקִים, עֲשִׂית
שִׁיר. וְהַשִּׁיב לִי: וְאֵתָה, אֵף עַל פִּי שְׁאֵתָה אִישׁ חֲלוּמוֹת
עֲשִׂית יְלָדָה מְדַיְקֵת עִם כָּל הַמְתַּקְנִים הַמְדַּיְקִים לְחַיִּיהָ.
(מתוך שלושה גדולה: שאלות ותשובות)

השיר "מְחַזֵּת" (מְקַדֵּם לחיות, foreground) את ההבדל הבסיסי בין שירה ופרוזה, ראשית באמצעות צורת האירגון הגראפית שלו: הוא מחולק לשני חלקים שהראשון שבו מציית לקונוונציה המקובלת של הדפסת שורות שרירות בעוד שהחלק השני מודפס בשורות "מיושרות לשמאל" כקטע פרוזה לכל דבר. למעשה, צורת ההדפסה של טכסטים היא סימן ההיכר הראשוני לזיהויו של טכסט כטכסט שירי, במיוחד במיסגרת הספרות המודרנית שֶׁבָּהּ לשאלות בְּדָבָר נורמות-אירגון פורמאליות-פרוודיות שונות (משקל, חריזה) של הטכסט מעמד שולי ביחס לשאלת זיהויו כ"שיר". עצם השימוש בשתי צורות האירגון וההדפסה בשירו של עמיחי מסב, אם כך, את תשומת הלב לשאלות הכרוכות בהבחנה בין טכסט שירי וטכסט פרוזאי.

יתר על כן, איתגורה של ההבחנה המקובלת מחריף כאשר אנו שמים לב למשמעויות המפותחות בכל אחד מחלקי השיר. מצד אחד, דווקא החלק ששורותיו מאורגנות באופן פורמאלי כשיר הוא החלק המספר לנו בסיגנון נאראטיבי פשוט סידרה של עובדות, חלקן "פרוזאיות" ביותר: "זוהי היה ביום הארוך ביותר של השנה". לעומת זאת, בחלק השני, ה"פרוזאי" מבחינה גראפית, מרוכזים חיוויים והתבוננויות שניתן לכנותם "שיריים": בקביעה בדבר עצי האורן הנוטים למות המצמיחים "יותר איצטרובלים מן החיים" יש, כפי שמעיד הדובר בשיר, משהו "שירי", לפחות אם אנחנו מזהים ב"שיריות" נתינת ביטוי לאמת מעניינת ומורכבת שיש בה מתחים שונים בין משמעויות, לעיתים מתחים פאראדוקסאליים.¹⁸

היסוד הפאראדוקסאלי של הטכסט מפותח בהמשך דרשהיח בין השניים, כאשר ה"מדען" מוצג כ"משורר" וה"משורר" כ"מדען". נוסף לכך, אין ספק גם שהאמירה המתיחסת לעובדה הבוטאנית המעניינת מתפרשת כבר בשלב הראשון להצגתה כאנאלוגית למצבו של הדובר אשר לקראת זיקנה הוליד ילדה, ולכל המתח בין יסודות של חיים ושל מוות כפי שהוצגו בבית הראשון. החלק השני של השיר מכיל, אם כך, יסודות "שיריים" רבים: המתחים בין משמעויות שונות, ניסוחים פאראדוקסאליים ואנאלוגיות בין יסודות שונים. הקריאה ה"שירית" של החלק השני מתחזקת כמובן בזכות היסוד הארס-פואטי המפורש הקיים בו: "זה היה שיר ולא / ידעת".

זאת אף זאת, הניגוד בין שני חלקי השיר אינו נשאר בפשטותו הסימטרית ההפוכה:

חלק ראשון עם צורה של שיר ותוכן פרוזאי וחלק שני עם צורה "פרוזאית" ועם תכנים שיריים. ייתכן ותהליך הקריאה פותח בבנייתה של סימטריה הפוכה זו; אבל דומני שבשלב שני סימטריה הפוכה זו נזנחת לצורך גילויים של יסודות "שיריים" גם בחלק הראשון – למשל, יחסי התיקבולת והניגוד המעניינים הניבנים בחלק הראשון בין חיים ומות, אורך וקוצר, גבוה ונמוך – כמו גם חידוד המודעות לקיומם של יסודות פרוזאיים בחלק השני – למשל, הניסוחים הפרוזאיים של "וצבי אמר... ואמרתי אני... והשיב לי". במילים אחרות ההתנגשויות בין סממנים "פרוזאיים" ו"שיריים" תורמות לקריאה מורכבת ורבי-שיכבתית של שני החלקים, תוך תנועה מתמדת בין הדגשת יסודות פרוזאיים ושיריים – דבר המגביר, בכל מיקרה, את המודעות לבעיות הקשורות להבחנה בין פרוזה ושירה.¹⁹ הדוגמא השניה, "אקרובטיקה" של דן פגיס, ממחישה גם היא סוג מסוים של יצירת "חיכוך" בין פרוזה לשירה, או של כתיבת שירה בפרוזה:

אקרובטיקה

מִכָּה רֵאשׁוֹנָה שֶׁל תָּף – וְהוּא פְּקַעַת אֲוִיר, גִּפְיוֹ לְכָל עֵבֶר, הוּא מִתְעַרְבֵּל, יוֹרֵד בְּקִשְׁתַּת גְּדוּלָה, נוֹחַת עַל קֶצֶה אֶצְבְּעוֹ. יָפֵה מְאֹד, אֲבָל כֶּבֶר רָאִינוּ.

מִכָּה שְׁנִיָּה שֶׁל תָּף – וְהוּא כְּדוֹר מְרַחֵף בֵּין שְׂבָעָה כְּדוּרִים, בּוֹעֵט וְנִבְעֵט, יוֹרֵד בְּקִשְׁתַּת גְּדוּלָה, תּוֹפֵס אֶת בָּלֵם עַל אָפוֹ. יָפֵה מְאֹד, אֲבָל כֶּבֶר רָאִינוּ.

פְּתָאם לְלֹא כָּל הַכְּנָה, לְפִתַּע פְּתָאם, רְגָלָיו עוֹמְדוֹת עַל קְרָשֵׁי הַבְּמָה, וּמַעַל לְרִגְלָיו – אֲנָנוּ, בְּטָנוּ, חִזְהוּ, כְּתַפְּיוֹ, צְנָאוּ, וּלְמַעַלָּה פָּנָיו חַפּוֹנוֹת בְּשִׁלְהָ אֶל הַחֶשֶׁךְ. זֹאת אֲמָנוֹת שְׁאִין לְמַעַלָּה מְמָנָה.

(מתוך מילים נרדפות)

מעניין לציין, אגב, כי הצורה של "שירים בפרוזה" הלכה ותפסה מקום חשוב ומרכזי יותר בפואטיקה של פגיס בשלב האחרון שלה.²⁰ אגב, התפתחות זו התרחשה (אני סבור שלא מיותר לציין זאת) בשנות השמונים. האלמנט ה"פרוזאי" הבולט הראשון בטכסט של פגיס הוא הדפסתו בטכסט בפרוזה "מיושר לשמאל". חשוב לציין, גם ביחס לשירו של עמיחי וגם ביחס לשירו של פגיס, יסוד טיפוגראפי מסוים המקשר את הטכסט לקאטגוריה של שירה דווקא, גם כאשר השורה "מיושרת לשמאל" – עובדה היא שהטכסט מנוקד. הרי הניקוד מתקשר במערכת של הספרות העברית העכשווית בדרך-כלל לשירה (או לספרות ילדים). כלומר, כבר במבט ראשון, ואפילו עוד לפני הקריאה והפרשנות, לפנינו טכסט דו-משמעי מבחינת סממניו הגראפיים: צורת השורה השייכת לטכסט פרוזאי, הניקוד השייך לשירה. הקריאה והפרשנות ב"אקרובטיקה" רק מחזקות את המעמד הכפול של "שירה בפרוזה": מצד אחד, היצמדות למיבנה נאראטיבי פשוט, ומצד שני בנייתו המחושבת של מיבנה של תיקבולת משוכללת ("יפה מאוד, אבל כבר ראינו").

אין ספק גם שככל שהקריאה מתקדמת, כך הנטייה להדגשת הדיבטים השיריים של הקטע גוברת. כמה מקורות לתיגבורה של קריאה "שירית" של הטכסט, הקשובה ליחסים המורכבים של תיקבולת ושל מתחים בין המילים ובין שלושת הבתים. ראשית, גם כאן,

כמו בשירו של עמיחי, קיים יסוד ארס־פואטי חזק המעודד אותנו להעניק משמעויות סמליות ורפלקטיביות לסיטואציה המועצבת. אם קריאה ארס־פואטית היא אחת מקונוונציות הקריאה של שירה,²¹ אין ספק שקונוונציה זו מופעלת כאן בשפע. הטכסט של פגיס אמנם אינו מתייחס לשירה דווקא, אלא לאמנות האקרובטיקה. אבל אין ספק שניתן לראותו כמתייחס לאמנות בכלל ("זאת אמנות שאין למעלה ממנה"), ובאופן משתמע - גם לאמנות השירה. שנית, הסיטואציה המועצבת בבית השלישי היא פאראדוקסאלית למהדרין: ככל שהאמן טבעי יותר, כך הוא אמנותי יותר. ואם פאראדוקס מעודד אותנו לתובנות חדשות ביחס לעולם ולמילים, ואם תובנות חדשות אלו הן ממהותה של שירה,²² אין ספק שהבית השלישי הוא "שירי" במיוחד. יותר מכך: הבית השלישי הופיע לאחר שנבנה בשני הבתים הקודמים קו עולה של תרגילים יותר ויותר מסובכים ו"אקרובטיים". הבית השלישי אמור להציג, ברצף הציפיות שנבנה, תרגיל עוד יותר עוצר נשימה ואקסטראווגנטי. פתיחתו יכולה אף לחזק ציפיה זו למשהו יוצא דופן במיוחד: "פתאום ללא כל הכנה, לפתע פתאום". והנה, בא ההמשך ומציג סיטואציה שהיא למעשה עמידה פשוטה. אין ספק שהיפוך זה של הסיוע מחייב אותנו לקריאה זהירה ומחודשת של השיר כולו; היא "מחזירה" אותנו לשני הבתים הראשונים, לבדיקת היחסים בינם לבין האחרון, ולהבנה מחודשת ועמוקה יותר של מושג האקרובטיקה והאמנות המפותח בשיר. "השיר המתהפך" של פגיס גורם לנו לקוראו בקריאה איטית, זהירה, רצופת הפתעות, איזוכים ותובנות חדשות - במילים אחרות, הוא גורם לנו לקוראו קריאה "שירית" למהדרין. יונה וולך ידועה כמשוררת "נועות" המפירה כללים דיקדוקיים ונורמות פואטיות שונות של דקדורים. נועזות זו מוצאת לה ביטויים תמאטיים, שבהם וולך פרצה לתחומים "אסורים" שונים בעיצובם של יחסים ארטיים, וניכרת גם בבחינתן של שאלות בדבר זהות מינית בכלל (כפי שכבר ראינו). הנועזות הזאת בולטת גם בביטויים לשוניים וצורניים: הכנסתם של יסודות מישלביים שונים לתוך לשון השירה, במיוחד טון מסוים של דיבור קדחתני, שיחתי, ולא קוהרנטי. אבל דומה שרק בשנות השמונים אנו יכולים למצוא בשירתה של יונה וולך את ה"חיכוך" הצורני שאותו בחרתי להדגים כאן, זה שבין פרוזה לשירה. "האילים ובת היער" הוא אחת הדוגמאות לכך:

מהמען המר, יצאה לה בת יער עירמה ויפהפיה, וכל החיות לידה, הדמיוניות, והאחרות. ורק אלם אחד היה ביער והיא למדה אותו לדבר, ההיה זה משל? ההיה האלם אנוכי - ההיתה בת היער אנוכי, וכל החיות אני. האלם ששששתי כל כך לחייו שאם ידבר יתפוצץ מחו, ההיה הוא אנוכי. אף אדע, הנה פעת, הדבור משחרר. הנה היה אלהים אומר לי, שחרי את חרצבות לשונך אשה, ההיתה אשה זאת אנוכי ידעתי שפן, הנה היתה זו אנוכי, היא למדה אותו את שמות החיות. היה הנותר אנוכי. הנה היה פלא היה והתמסמס. היה זה איש קשה, אנוכי כמי שלא נעלם. איש לא למד אותו ומה ידע שלא מיש, אין. בת יער הלכה לרחץ במען המר, ההיה זה מען הדמעות. פתם דם ירד מזויות פיו של האלם, אסור ללמד אותו לדבר היה הצו הקטגורי - ומי דבר עתה אלמלא אותו אלם שלמה, היא מלמדת אותו לדבר רק דברים מהלב, רק דברים מהרגש. קרא לחיות בשמן, מעצמו זה יבוא הדבור, תן לדבור להתרחש, מלבד, כך היא מלמדת אותו לדבר. מה שבא מרגש תוף זהו דבור, אחרת, מצנת איש מלמדה, להתלות באילן גבוה, איני בנידי כלל. אותה בת יער נהיית אני, וכל אחד המלמד את רעהו לדבר מתחושתי מלבו מהרגשותו.

וגם לְדַבֵּר בְּזִמְנָן כְּדֵי לְשַׁמֵּר אֶת טְרִיּוֹת הַתְּנוּיָה וְלְשַׁמֵּר עַל הַזְּכָרוֹן. שְׁלֵא הָיוּ אֶלֶּא אַחֲרַת צְדָפוֹת שְׁחֹרֹת פְּשׁוּטוֹת שְׁלֶקְטָה בַּת יַעַר וְהָיוּ לְהָיוֹת פְּנִינִים אֲמִתִּיּוֹת, מְתַרְבְּתוֹת, הַכֵּל שֶׁל דְּבוּר כְּמוֹכֵן, בְּהַשְׁאֵלָה, בְּקִטְפוּרָה.

(מתוך מופע)

ראשית, אין ספק שניתן למצוא בטכסט זה של יונה וולך סטיות מנורמות דיקדוקיות ותקשורתיות שונות. החל מחיבורן של תיבות במקום שבו נהוג להפרידן ("אילסאחד), דרך צירופים אליפטיים הסוטים מאירגון תחבירי תקין והנראים סתומים, לפחות בקריאה ראשונה ("היה זה איש קשה, אנוכי כמי שלא נעלם"); וכלל ביצירתו של עירפול מכוון, חידתי, בדבר זהותם ומיהותם של המשתתפים בסיטואציות המתוארות ומשמעותם של האירועים. אפקט חידתי זה נוצר בין היתר על-ידי החזרה על שאלות בנוסח של "ההיה זה משל?... ההיה האילם אנוכי... ההיתה בת היער אנוכי..." ועל-ידי השילוב של יסודות לא-ריאליסטיים וחלומיים. נוסף לכל הסטיות הללו מנורמות של לשון רגילה, קיימת ה"סטייה" מן הקונוונציה הספרותית המבחינה בין שירה ופרוזה: הדפסת הטכסט במיסגרת ספר-שירים, בטכסט פרוזאי "מיושר לשמאל". כמו במיקרים דומים, ההחלטה ליצור טכסט דרמשמי, המתנודד בין פרוזה לשירה, מגבירה, ראשית, את המודעות להבחנה המקובלת בין שתי הצורות הללו ומחדדת את ההבנה בדבר הבעיות השונות הכרוכות בהבחנה זו. שנית, גם בטכסט זה של שירה בפרוזה של יונה וולך ניתן למצוא יסודות שונים המפקיעים את השורות המסודרות כפרוזה מ"פרוזאיותן". מה מעניק לטכסט הזה של יונה וולך את ה"ערך המוסף" השירי שלו?

אחד המקורות המרכזיים ל"שיריות" של הקטע שלפנינו נעוץ באופי המיוחד של הסטיות שהוזכרו לעיל, ובמיוחד זה הקשור לבניית הרושם של חידתיות, ובייתר דיוק: של חידתיות סמלית. השאלה הראשונה המופיעה בשיר היא: "ההיה זה משל?". לא במיקרה השיר מסתיים במילים הנשמעות כעין הידהוד-תשובה לשאלה ראשונה זו: "בהשאלה, במטאפורה". כלומר, הן הפתיחה והן הסיום מזמינים אותנו לנסות לפרש את הסיטואציות המתוארות פרשנות סמלית ומטאפורית. אין ספק שהטכסט אינו מאפשר קריאה אלגורית פשוטה שבמיסגרתה לכל דמות בסיפור יהיה "נמשל" אחד וברור במציאות, בין הייתר עקב האפשרות - המועלית בטכסט עצמו! - לזהות זיהויים רב-משמעיים אלמנטים שונים בסיפור (הדוברת היא גם בת היער וגם האילם, למשל). אבל אין גם ספק שהטכסט מאפשר, מזמין ומעודד קריאות סמליות שלו. ואם קריאה סמלית, כזו המעניקה למילים ולסיטואציות רובד נוסף של משמעות, היא מנשמתה של קריאה שירית, אין ספק שלפנינו טכסט התובע לו קריאה שירית.

יתר על כן, במיסגרת ההבנות המטאפוריות שהטכסט מכוון אליהן, יש מעמד מרכזי להבנה ארס-פואטית. במילים אחרות, הסיפור האגדי על האילם ובת היער הוא ה"סיפור" הסמלי, המורכב והרב-משמעי של תהליך יצירתה של שירה. התהליך כולל את החוויות הטרום-מילוליות, שחלקן כאוב ביותר ("מעין מר", "מעין הדמעות", "דברים מהלב", "דברים מהרגש"), את היחרוור הנפשי שאקט-היצירה מחייב, עוד לפני הביטוי עצמו ("היה אלוהים אומר לי, שחררי את חרצובת לשונך אישה"), את ההפנמה המיוחדת של השפה המאפיינת את אקט היצירה הלשונית כמו גם את אקט הקליטה של יצירה זו ("היא לימדה אותו את שמות החיות"), את הניסיון להטלאת הקרע בין חווייה טרום-לשונית וביטוי לשוני שלה ("תן לדיבור להתרחש"), את הסכנה להחמיץ את החווייה הראשונית

במיסגרת הביטוי הלשוני וליפול לפח של קלישאות לשוניות ("מצוות אנשים מלומדה, להיתלות באילן גבוה"), כמו גם את הטראנספורמציה הנפלאה ששירה יכולה לחולל ושבמיסגרתה יסודות פשוטים מופקעים מפשטותם הפרוזאית וזוכים להשתלב בהארה שירית: "צדפות / שחורות פשוטות שלקטה בת היער והיו להיות פנינים אמיתיות". חשוב להדגיש: הטכסט של יונה וולך אינו מספר סיפור פשוט וקוהרנטי על תהליך היצירה, כפי שאולי עשוי היה להשתמע מהרשימה של היסודות הארס־פואטיים שמנתי כאן. יותר נכון יהיה לטעון שהוא מאפשר לבנות - במיסגרת ההבנות הסמליות שלו - קטעי "סיפורים" המתייחסים לתפישת מורכבת ורבי־משמעית של תהליך יצירה. תהליך שבו קיים טישטוש ועירבול זהויות בין היסוד "המשחרר" (בת היער) לבין היסוד "הסגור" (האילם), בין חוויית הכאב והסיכון וחוויית השיחרור המאושר של תהליך היצירה, ובין החייאת החווייה והרעננות שלה לבין שימורה בנוסחאות קפואות.

יסוד נוסף, אגב, התורם ל"פואטיזציה" של הטכסט הוא הפניה אל יסודות אגדתיים ועיבודם. הדמויות הן, כיאה לאגדה, כלליות ולא אינדיווידואליות: "האילם ובת היער"; מקום ההתרחשות וה"תפאורה" גם הם אגדיים - מעיין, חיות, יער; ולאירוע הראשון המתואר, שבו נולדת "בת היער" מתוך "המעייין", נופך אגדי, אולי אף מיתי. עיצובו של סיפור בעל יסודות אגדיים־פנטאסטיים תורם להענקת עומק והידהוד ארכיטיפי לטכסט, ובכך מתגבר את יצירת ה"הילה" הפואטית שלו.

מעניין לציין שבשלושת הטכסטים שהבאנו לעיל, היוצרים סוגים שונים של שירה בפרוזה והשייכים לשלושה יוצרים השונים מאוד זה מזה בפואטיקה שלהם, ניתן לפגוש ביסודות דומים התורמים ל"פואטיזציה" של הטכסטים, ובראש־ובראשונה - ההכוונה לקריאה סמלית וארס־פואטית של יסודות שונים בטכסט.

כיוון נוסף הראוי לתשומת לב, כחלק מן האתגר הצורני שהציבה שירת שנות־השמונים בפני קוראיה, מאתגר את ההנחה הסמויה שהטכסט השירי הוא שלם קוהרנטי, שחלקיו קשורים זה לזה ב"אחדות אורגנית".²³ ניתן להצביע על שתי צורות עיקריות של "התחככות" עם הנחה זו שבלטו בשנות השמונים: יצירתו של רצף פראגמנטארי ממוספר שהיחידות הבונות אותו שאובות מן המציאות ורצף פראגמנטארי הבנוי מטכסטים אחרים ("קולאז'" או "ציטוט"). המודל המרכזי לצורה הראשונה גובש, עוד בשנות השבעים, בשירתו של אהרון שבתאי, אם כי גם שירתו של דוד אבירן תרמה תרומה חשובה להצגתו של מודל שירי הבנוי על רצף פראגמנטארי ממוספר.²⁴ המעניין הוא שמודל זה, שנראה שולי וזר למיבנה הבסיסי של השירה הלירית, נהפך במהלך שנות־השמונים למודל משפיע ביחס לשירה המתהווה. העובדה שמשוררים שונים (חלקם צעירים: למשל, מאיה בזרנו, זלי גורביץ') שילבו מודל זה בשירתם, כל אחד בדגש ובאופן שונה, היא האינדיקציה המרכזית לחשיבותו.²⁵

הצורה השנייה ליצירתו של טכסט פראגמנטארי היא באמצעות בנייתו של קולאז', או "ציטוט", טכסטואלי. בעוד שבאפשרות הקודמת שבְּרִי הפראגמנטים שאולים מהתבוננויות במציאות, בדרך־כלל זו הקרובה לדובר, באפשרות השנייה הם מציגים עצמם, לעיתים על־ידי סימנים פורמאליים של ציטוט, לפעמים על־ידי סיפוק "רשימת מקורות", כשאובים, ובמודע, מטכסטים אחרים.²⁶ דומני, אגב, שמודל זה הוא אחד החידושים הצורניים הבולטים שהביאה עימה השירה של שנות־השמונים ל"רפרטואר" המודלים הפואטיים שלה. בנקודה זו גם בולטות במיוחד ההשפעות של מגמות "פוסט־מודרניסטיות" בשירה הישראלית.²⁷ אחד המשוררים שתרמו להחדרתו של מודל "הציטוט" לשדה השירה היה צבי עצמון, למשל בשיר הבא:

בציפורן שמיר

וְעֵלָה שְׁמִיר
 וְשִׁית, שְׁמִיר וְשִׁית
 תְּהִיָּה כְּלֵי־הָאָרֶץ, שְׁמִיר וְשִׁית
 תֹּאכַל, אֲדָמַת עָמִי
 קוֹץ שְׁמִיר תֵּעָלֶה.

חֲטֵאת יְהוּדָה כְּתוּבָה בְּעֵט בְּרָזָל,
 בְּצִפְרֹן שְׁמִיר

טכסט זה שזור, מלה-במלה, מתיאורי חורבן נבואות ישעיה וירמיה: ישעיה 6/1, ישעיה ז/24, ישעיה ט/17, ישעיה ל"ב/13, ירמיה י"ז/1.
 מלאכת הריתוך מוקדשת לנ"ז

(מתוך מעורב ירושלמי)

ההערה המצורפת לשיר מעידה, כמוכן, על כך שעצמון מודע היטב לעקרון ה"קולאזי-המצטט" העומד בתשתית חלק משיריו. כמה דברים ראויים לשימת לב. ראשית, הביטוי "מלאכת הריתוך" שבו משתמש עצמון מצביע על ההנחה הסמויה שהאוסף הקולאזי במופגן אמור ליצור אחדות שירית. אגב, שיר קולאזי זה הוא, אמנם, באופן יחסי "מרותך" הרבה יותר מדוגמאות רבות אחרות של עצמון (למשל "יום האדמה השחורה, פסח, תשמ"ח"; "תהילים ח', נוסח משולב") מכיון שהחומרים הלשוניים שלו שאובים ממקור אחד (התנ"ך) ומכיון שעיקרון רפרנציאלי מרכזי אחד מארגן אותו (ההתייחסות ל"מצב" ולדמותו של ראש-הממשלה). עדיין, ויחד עם זאת, אין ספק שזוהי אחדות בעירבון מוגבל ביותר מפיון שאנחנו אמורים להיות מודעים כל העת למלאכת הריתוך לא פחות משאנו שמים לב לתוצר המוגמר ה"מרותך". מבחינה זו אין ספק שטכניקת הקולאזי-המצטט מקוּוֶת בראש-זכרון את העובדה שטכסטים שיריים הם תוצר של טכסטים, יותר מאשר הם תוצר של חוויות. בכך תורמת טכניקה זו לאפקט של ניכור וריחוק ריגשי ביחס לחוויות המערצבות. במילים אחרות, תהליך הקריאה של טכסט קולאזי-מצטט ממוקד בראש-זכרון בתנועתו של הדובר בין טכסטים שונים, בקשרים אסוציאטיביים (או רפרנציאליים) שונים ביניהם, ובמודעותו של הדובר לפערים שבין החוויה והביטויים הלשוניים שלה – ולא בחוויה (או התובנה) עצמה. מעניין, אגב, כי טכניקת ה"קולאזי-המצטט" יכולה להזכיר את טכניקת השיבוץ בשירת ימי-הביניים. אבל היא יוצרת מערך שונה לחלוטין של אפקטים ומבליטה בסופו של חשבון יסודות של קרע ומלאכותיות ולא יכולת וירטואלית ליצירת אינטגרציה מחודשת.

ה. קריאות־התיגר התרבותיות

"בְּקֶצֶה שְׁטח ההפקר של חיי"

(אנטון שמאס, שטח הפקר)

"השירה שלו שטח הפקרי"

(יוחאי אופנהיימר, מחסומים)

פריצת "תחום המושב" השירי ברמות הלשוניות והפוליטיות נקשרת גם, בפרספקטיבה רחבה יותר, לפאנוראמה שלמה של פריצות ל"אזורי הפקר" חווייתיים ותרבותיים שהשירה של שנות־השמונים הציבה בפני קוראיה. מדובר בתופעות מגוונות, שונות זו מזו במשקל היחסי ובמשמעות. אבל מ"מבט הציפור" ניתן לראות כיצד כולן מתארגנות כקריאות־תיגר עקיפות על מאפייניה המרכזיים של התרבות הישראלית. במינוח פסיכולוגיסטי ניתן לטעון שאגפים שונים של שירת שנות־השמונים עירערו על "האני העליון" של הספרות והתרבות הישראליות, המאופיין, בגרעינו, כגברי־הטרסקסואלי־חילוני־אשכנזי, וכמובן יהודי. אגפים אלו קראו תיגר, אם במישרין ואם בעקיפין, על כל אחד מאטריבוטים אלה.

איתגור המימד היהודי נעשה אז באופן מרתק, אבל גם עקיף מאוד - ולכן לא ארחיב עליו את הדיון - בעיקר באמצעות הופעתם של כמה קובצי שירה עברית שנכתבו בידי ערבים הדרוזים (במיוחד אנטון שמאס ונעים עריידי). קבצים אלה הציבו סימן־שאלה בדבר הקישור ה"טבעי" בין שירה עברית לבין שייכותו הלאומית של הכותב. מכל מקום, דומני כי איתגורם של המאפיינים האחרים של "האני העליון" נעשה באופן מקיף ומוחשי יותר מזה של היסוד היהודי. ראשית, הגל הגואה והמתגבר של שירה הנכתבת על־ידי נשים והמטפלת, לא פעם בצורה נועזת, בחוויות נשיות (אבל גם אנושיות כלליות), ובסטריאוטיפים של "נשיות" ושל "גבריות" - עירער את האטריבוט ה"גברי". בעשורים הקודמים מתוך הדמויות הבולטות והמייצגות של "דורות" שיריים היה שמור תמיד מקום אחד לאישה, ובדרך־כלל (חוץ מיונה וולך) במעמד קצת־פחות בכיר: למשל, לאה גולדברג ביחס לאלתרמן ושלונסקי; דליה רביקוביץ' ביחס לעמיחי, זך ואבידן; בשירה שהתפרסמה והתגבשה בשלהי שנות השבעים ובשנות השמונים, לעומת זאת, משוררות תפסו מעמד הרבה יותר מרכזי, מבחינה כמותית ואיכותית גם יחד - תופעה שהחלה כבר עם שירתה של יונה וולך ביחס לשירתם של ויזלטיר, הורביץ ושבתאי. למעשה, מושג השירה נהפך החל משנות השמונים להיות במידה רבה יותר ויותר "סינונימי" עם שירת נשים, לאחר שהיה עשורים רבים "סינונימי" עם שירת גברים.²⁸ התהליך אמנם עדיין לא שלם, אבל אין ספק שזו המגמה, המשתלבת כמובן במגמה הכללית של התבססותן של נשים־יוצרות במרכז הבימה הספרותית, בשירה כמו גם בסיפורת.

אחד הדברים המייחדים, כאמור, את הגל האחרון של שירת נשים משנות ה־80 ואילך זו ההתייחסות להבחנות תרבותיות מקובלות בין "הגברי" ו"הנשי". התייחסות זו לובשת לעיתים צורה פרובוקטיבית ישירה, לעיתים צורה חתרנית עקיפה, ובכל מיקרה היא נועדה לערער כמה ציפיות מקובלות בנושא. שירתה של לאה איילון, למשל, שתפסה במהלך שנות־השמונים מקום בולט בתוך גל שירת־הנשים, מאופיינת ברצף דיבורי־רטורי המשלב בתוכו "חומרים" מעולם המלודראמה הקולנועית. במהלך שטף הדיבור ה"סינמטי" הזה בונה איילון דמות של דוברת נשית דומיננטית, נועזת, ו"גברית" מכמה

בחינות. הקטע שלהלן, הלקוח מתוך השיר "בלתי אפשרי", חושף התיחסות פרובוקטיבית ישירה ביחס למקומה "ההולם" של האישה:

רְצִיתִי לְהִשְׁעֵן עָלֶיךָ
 לְהִכְנִס לְתוֹךְ הַמְחַשְׁבוֹת שֶׁלְךָ
 לְתוֹךְ הָרְגָשׁוֹת שֶׁלְךָ
 לְתוֹךְ הַגּוֹף שֶׁלְךָ
 לְהִכְנִס עִמָּךְ לְתוֹכָךְ.
 שְׁלֵא תִהְיֶה שָׁל אֶף אַחַת אַחֲרַי.
 מַה זֹאת כְּתִיבָה?
 אֲנִי רוֹצֵה שְׁתִּהְיֶה לִי הַשְּׁפָעָה מְחֻלָּטָה שֶׁל כְּתִיבָה
 עַל כָּל הַסּוֹפְרִים הַמְתַּגֹּדְדִים וּמַצְלִיבִים רֶגֶל עַל רֶגֶל
 לִפְנֵי הַבַּיִת שְׁלִי שֶׁהִדְבַקְתִּי אֵלָיו, גּוֹזְלֵת מִהַשְׁאָר, אֵת הַיָּרֵחַ,
 וְכַשְׁמֻכּוֹנִיּוֹת הַפְּקָאָרְד הַמְרַבְּעוֹת וְהַשְּׁחוֹרוֹת
 עִם זוגוֹת הַסּוֹפְרִים הַשּׁוֹחֲרִים אֵלָי
 נְעוֹת הַלּוֹךְ וְשׁוֹב.
 עַל כָּל הַסּוֹפְרִים.

עַל בָּלָם.
 אִפְלוּ לֹא אֶחָד פָּחוֹת.
 שְׁלֵא יִמְלְטוּ מִזֶּה
 יָמִין וְשְׂמָאל.
 שְׁאַעְבֵּר אֶת בָּלָם
 שְׁאַשְׁפִּיעַ בְּכְתִיבָה שְׁלִי עָלֶיךָ, עַל אֵלֶּה שִׁיכְתְּבוּ,
 וְעַל אֵלֶּה שְׁעוֹד חוֹשְׁבִים לְכַתֵּב.
 הַשְּׁפָעָה יוֹתֵר מוֹחֲשִׁית מֵאֲשֶׁר לוֹ סַאלוּמָה
 הַשְּׁפָעָה מְשֻׁלְמָת.
 מְחֻלָּטָה.

(מתוך דניאל דניאל)

ראשית, ניתן לראות בתחילת הקטע את היפוך היחס הצפוי ביחסי גבר-אישה, מן ההישענות המסורתית אל חדירה טוטאלית שלה לתוכו ("להיכנס לתוך המחשבות שלך / לתוך הרגשות שלך / לתוך הגוף שלך"). אבל דומני כי היסוד המעניין יותר מופיע בהמשך, בהיפוך התפקידים "המסורתיים" במשולש של גבר-אישה-יציורה: הדוברת הנשית אינה עוד מוזה, מקורה-השראה נשי ליוצר גברי ("השפעה יותר מוחשית מאשר לו סאלומה"), אלא היא הדמות היוצרת. יתר על כן, היא מעמידה את עצמה לא כיוצרת סתם אלא כהיוצרת, זו הקובעת את המודל השירי, זו המשפיעה "השפעה מושלמת. / מוחלטת" על היוצרים הגבריים, "על כולם / אפילו לא אחד פחות", המכרכרים סביבה. האם עלינו

לקבל ברצינות הכרזה מגאלומאנית־משהו זו? במקום לנסות להשיב על השאלה, חשוב לעינינו להדגיש את קריאת־התיגר העקרונית הטמונה בה ביחס לתפקיד "הגברי" ו"הנשי" המסורתי, כעין ניסיון לטריפת קלפים תרבותיים מקובלים ביחס למושגים אלה. אחד השירים המתייחסים לפרובלמטיקה של התפקידים "הגבריים" מול התפקידים "הנשיים" והקוראים תיגר, אמנם בדרך עקיפין ובנימה הומוריסטית, על הבחנות אלו ועל "דומיננטיות גברית" הוא שירה של אגי משעול "גם אני רוצה להתחתן עם עקרת בית":

גם אני רוצה להתחתן עם עקרת בית
להטשטש לתוך ביתה עם אורות הערב
ריחות סלט ו־חביתה
לקיות בצל התרחשותה
חסידת שגרה

שתגדל אותי כמו כלב או חתול אקום
אישן
מקפת בחש חיקה חוגי ילדיה
ושלא תהיה לי שום אחריות
על הזמום.

(מתוך יונת פקסימיליה)

השיר נפתח בהכרזה היכולה להתפרש כמאניפסט פמיניסטי. אבל אין ספק שעצם הניסוח ההומוריסטי שלו משמיט את הקרקע מתחת לקריאה חד־משמעית כזאת. זאת אף זאת, בניגוד לציפיות שבונה שורת הפתיחה ושעל פיהן הדוברת יכולה להיתפש כמי ששואפת לתפוס את "התפקיד הגברי" של בעל־דומיננט, מפותחת לאורך השיר כמיהה לאיזון היטמעות בחלל הבית המאופיינת באטריבוטים "נשיים" דווקא של פאסיביות וקבלה: "שתגדל אותי כמו כלב או חתול". יותר מכך, דווקא הפעילות הנשית היא זו המעוצבת כדומיננטית מבחינות מסוימות, היא ה"התרחשות" שכל מה שמסביבה מוקרן ממנה. השיר בונה למעשה דר־משמעות מענינת של שאיפה להשתחרר מן ה"אחריות / על הזימום" - המייצג את הקיום שבשיגרה של עקרת בית על כל החובות הביתיים של בישול וגידול ילדים - יחד עם משיכה מסוימת ליסודות אלו של קיום ביתי (למשל, ל"ריחות סלט וחביתה" מעוררי תיאבון). כוחו של השיר נעוץ, אם כך, לאו דווקא בהכרזה פמיניסטית חד־משמעית, אלא יותר בעיצוב הפרובלמטיקה של אישה יוצרת הנמשכת אל הקיום הביתי, אבל גם מעוניינת להשתחרר ממנו; אישה המכריזה על רצונה בהחלפת התפקידים "הנשיים" ו"הגבריים" ובפריקת עול "הזימום"; אבל תוך כדי עיצובה של משיכה להיטמעות ב"זימום" זה.

הצבת דמותה של אישה יוצרת, נועזת, משוחררת, במרכז הבמה הספרותית יכולה, אם כך, ללבוש פנים שונות: הכרזות בוטות, עיצוב נועז של חוויות אינטימיות, שבירת "טאבוים" לשוניים (ראו הדיון בסעיף ב' בחלקו הראשון של המאמר), התייחסות

לשאלות כלליות הנתפשות כתחומים "גבריים" (למשל, השירה הפוליטית של דליה רביקוביץ' באהבה אמייתית)²⁹ כמו גם עיצוב מורכב ורגיש של חלק מן ההשלכות שיש לתהליך זה של שיחרור, כפי ששירה של אגי משעול יכול להדגים. גם האטריבוט השני, זה של הטרוסקסואליות, אותגר על-ידי כמה משוררים שדגלם - אהבה (הומוסקסואלית).³⁰ נתבונן, למשל, בשירו של אילן שיינפלד, "מנגינה לילית":

נָנן אוֹתִי כְּמוֹ
אֶת הַמוֹסִיקָה שְׁאַתָּה
מִנְנָן,

נָנן הַנֶּפֶשׁ עַל עֲרְגוֹת הַגּוֹף.

נָנן אוֹתִי כְּמוֹ
אֶת הַמוֹסִיקָה שְׁאַתָּה
מִנְנָן, זֹכֵר
כָּל תּוֹ

קָשׁוּב לְתַהַדֵּת הַגּוֹף.

נָנן אוֹתִי כְּמוֹ
אֶת הַמוֹסִיקָה שְׁאַתָּה
מִנְנָן: פְּרָלוּד
פּוֹתַח

מִנְגִּינָה לִילִית עֲלֵי מַקְלָת גּוֹף.

(מתוך וראשיתו באהבה)

בחרתי בשיר זה לא בגלל שיש בו איזו נועזות לשונית או אקספרסיבית מיוחדת. למעשה, זהו שיר לירי פשוט למדי, כמעט מינורי. ה"כמעט" שאני ממחר להצמיד לתיאורי נובע בדיוק מן הסיבה שהשיר מתאר אהבת גברים. למעשה, הפריצה ל"אזור ההפקר" החווייתי והתרבותי של שירה המתארת אהבת גברים (או אהבת נשים) נהפכה במהלך שנות השמונים לאופציה אפשרית ובמידה מסוימת אף לגיטימית במיסגרת הפאנוראמה השירית. אבל יחד עם הלגיטימיות היחסית הזאת, פריצה חווייתית ותרבותית זו עדיין מעוררת בשיר כמו זה של שיינפלד מתחים השונים בעוצמתם מזה שמעורר שיר לירי מקביל המתאר סיטואציה "סטאנדרטית" של אהבה הטרוסקסואלית. למותר לציין ששירה המתמקדת באהבת גברים אינה תופעה חדשה במסורת של השירה המערבית, ואפילו לא במיסגרת חלק מן השירה העברית (במיסגרת קונוונציונית שירת ימי-הביניים, למשל). אבל באותה מידה חשוב לציין כי שירה המעצבת אהבת גברים היא בהחלט תופעה חדשה

בנוף השירי של העשורים האחרונים.
אגב, גם כאן לא נפקד מקומן של נשים השרות על אהבת נשים. נתבונן, למשל, בשירה של גבריאֵלה אלישע (אלה בת־ציון), "בואי נלך למקום רחוק, מבודד":

בואי נלך למקום רחוק, מבודד,

נלמד משהו מן החכמה העתיקה

נבנה בקתה בלב ההרים

נהיה מודטים ומודים לאל

ונחיה בספירה אחרת -

בואי נחיה בשלום!

(מתוך טכסטים ומיני־טכסטים)

גם כאן, כמו בשירו של שיינפלד, מדובר בשיר כמעט מינורי. למעשה, ניתן לקובע שחלק מן ה"פריצה" השירית לתחום עול־החוויות של אהבת גברים ואהבת נשים נעשה באמצעות מודלים של שירה לירית קונוונציונאלית. כמו על־מנת לרכך את שבירת הטאבו התרבותי והחברתי שיש בשירתם, בחרו משוררים ומשוררות להיצמד למודלים צורניים מקובלים. בבחינת אמירה עקיפה: ראו כיצד ניתן לכתוב שיר־אהבה פשוט, כזה שלו הורגלתם, הקוראים; אבל הפעם הוא מוסב על אהבת נשים, ו"אבל" קטן זה הוא המקור המרכזי לאפקטיביות ולעיניין שהשיר מעורר. השיר, אגב, רומז לפרובלמטיקה התרבותית הכרוכה בעיצוב אהבת־נשים באמצעות הקריאה לחיות ב"ספירה אחרת". ברמה המפורשת של השיר מדובר ברצון למעבר לספירה של קיום מיסטי ("נהיה מודטים ומודים לאל"); אבל אין ספק שהקריאה להשתחרר מהקיום "הרגיל" היא גם קריאה להשתחרר מן הכבלים שהקיום החברתי, על הדיעות הקדומות שלו, מטיל על הדוברת. שיחרור מלחצים חברתיים אלה, אשר יאפשר לאוהבות לחיות ולאהוב בשלום, אפשרי, כנראה, רק ב"מקום רחוק, מבודד". השיר אינו קובל או מתריס ביחס לקיום חברתי מלחיץ זה. אבל הוא בלי ספק רומז לו. אגב, הכמיהה למחוז קיום דתי מיסטי, המעוצבת בשיר, נקשרת לאיתגור כלפי אטריבוט נוסף של "האני העליון" של התרבות הישראלית, זה של "האני החילוני".

איתגורו של "האני החילוני", אשר איפיון את האתוס השירי המרכזי בשירה הישראלית, נעשה בעשורים האחרונים בכמה דרכים ומכמה כיוונים. ראשית, באמצעות הוצאתן לאור של אנתולוגיות של שירה דתית שנקודת־המוצא שלהן היא עול־החוויות העכשווי, לאו דווקא אסופות של שירת־קודש מסורתית גרידא.³¹ מבחינה זו האנתולוגיות הללו מייצגות רצון וצורך ליצור חיבור דיאלוג בין עולם הטכסטים המסורתיים־דתיים לבין העולם הריגשי והחוייתי העכשווי. שנית, מגמה זו מורגשת בניסיונות של משוררים בעלי רקע דתי מובהק לשלב בשירתם, לעיתים תוך מתחים מעניינים, עולם דתי־מסורתי עם מערך־חוויות קיומי. דומני, כי הדמות ששימשה מקור השראה מרכזי למגמה שנייה זו היא המשוררת זלדה. לא במיקרה, אגב, הורגשה בשנות־השמונים התעניינות מחודשת בשירתה של זלדה, שבאה לידי ביטוי בהוצאה לאור של שירה, ובהתיחסות ביקורתית

רצינית.³² כדוגמא לאפשרות זו, הבונה על המתח בין אורח-הקיום הדתי והאמונות, התפילות והנהגים המאפיינים אותו לבין חוויות אכזיסטנציאליות, יכול לשמש קטע משירו של יונדב קפלון "מים":

מִן הַתְּהוֹם שֶׁנִּפְעָרָה
מִתַּחַת לְיֶדְךָ שֶׁנִּקְרָעָה
בֵּין חַיֵּי לְבֵין תְּפִלָּתָם,
הַתְּרוֹמָמָה וְבִבְחָ שְׁפוּיָה
מוֹלִיכָה לְאֵבוֹד.

(מתוך חדרים)

הניסוחים האוקסימורוניים שבהם מסתיים הקטע ("יבבה שפויה / מוליכה לאיבוד") מצביעים על חווייה עזה של היקרעות והתנודדות בין פִּיכחון לאיבוד השפיות, וְאֵלּוֹ מְצִידֵן מתקשרות לחוויית יסוד של קרע בין מימד של ריטואל דתי (תפילה) לבין "החיים". אין ספק שהתפילה בשיר מייצגת לא רק את הטקס הדתי הספציפי, אלא גם מימד של רוחניות וגאולה. אבל בכל מיקרה המתחים בין הרבדים השונים של קודש וחול נותרים כמקור להתמודדות כאובה ובלתי-פתורה, כחווייה של "תהום".

פיתוח של מוטיבים דומים ניתן לראות גם בשיר "ועם התפילה האני" של אדמיאל קוסמן, שגם הוא מתמודד במיטב שירו עם המתחים שבין המיסגרת של אורח-חיים דתי-מסורתי לבין עולם חווייתי קיומי ורבי-עוצמה:

וְעַם הַתְּפִלָּה
הָאֲנִי מְחַשֵּׁב לְהַחְלֹץ כְּמוֹ פֶּקֶק. שְׁעַם נִטְרָף
עַל מַיִם רַבִּים. אֲדִירִים.

לְהַתִּיר אֶת רִגְשֵׁת הַנְּחִיתוּת לְצַרְפָּה לְהַפְכָה
לְשִׁרְשֵׁרֶת-כְּסָף-עֲדִינָה.

(מתוך בגדי נסיך)

בתחילת השיר מוצג המתח בין "התפילה", הטקס הדתי המוסדר, לבין "האני" המיטלטל, הקטן, הטריטוריאלי ("כמו פקק") אך הקרוב לחוויות עזות של "מים רבים. אדירים". התפילה נתפשת בבית הראשון כ"הדק" המשחרר כוחות נפש כאוטיים העלולים להיות גם מסוכנים מבחינה זו שהם מערערים על המיסגרת המסורתית והיציבה של התפילה. בבית החותם משתנה התמונה ועימה הטון: התפילה מוצגת כצורך המעצב מן החומר הגולמי חסר הצורה "שרשרת-כסף-עדינה". השיר מסתיים, אם כך, בטון מפוים. אבל דומני שטון מפוים זה אינו מבטל את המתחים השונים שהועלו בתחילת השיר.

כיוון מעניין ביותר לאיתגורו של "האני החילוני" ניתן לראות בשירת שנות-השמונים בעיצובו של עולם חווייתי דתי-מיסטי (ולאו דווקא מסורתי-הילכתי), המתייחס רבות לעולם הקבלה. דומני, אגב, ששירתו של פנחס שדה שימשה מקור-השראה חשוב ביותר

לסוג זה של אתגר דתי־מיסטי ל"אני החילוני".
דוגמא לכיוון דתי־מיסטי זה יכול לשמש "שיר ששרו לו הילדים" של בנימין שבילי,
משורר בעל קול ייחודי שעלה לבמה הספרותית בשנות ה־80:

אוי חָבֵל חָבֵל
חָבֵל
עַל מְשִׁיחַ שְׁנָפֵל
שְׁנָפֵל מְרָאשׁ
חֶקֶץ
שְׁנָפֵל וְהַתְּפֹצֵץ.

אוי חָבֵל חָבֵל
חָבֵל עַל תְּפוּחַ שְׁנָטֵל
שְׁנָטֵל מִן
סְפָאֵל
וְשָׁכַח לְהַגָּאֵל

(מתוך שירים)

שיריו של שבילי עמוסים בדרך־כלל באלוזיות עשירות לעולם הטכסטים והחוויות היהודיים המיסטיים. נפגוש בשיריו התייחסויות חוזרות לדמויותיהם של משיח בן יוסף, סמאל, שבתאי צבי, יעקב פרנק ומושגים כמו "עתיקא קדישא", "מלכא קדישא" ו"מטרוניתא אילתא" המניחים היכרות עם המסורת המיסטית והקבלית. השיר שבחרתי אמנם אינו מורכב במיוחד, אבל הוא בהחלט יכול להדגים את התשתית החווייתית שעליה נשען חלק גדול משיריו של שבילי. על אף הנימה הקלילה שבה כתוב השיר (כמין טכסט פארוזי על־פי שיר־ילדים ידוע) הוא משלב בתוכו אלוזיות המתייחסות לתפישת העולם המיסטית הדתית. ה"תפוח" מתייחס, כמובן, לסיפור גן־העדן. אבל הנקודה המעניינת טמונה בשילוב דמותו של סמאל, בהתייחסות לחוויית הגאולה, ובתיאור ה"התפרצות" של המשיח (הרומזת ל"שבירת הכלים" ול"ניצוצות"). השיר מציע קריאה מיסטית־קבלית לסיפור נפילתו של אדם, תוך שיבוצו בשיר ילדים תמים המדבר למעשה גם הוא על חוויה של נפילה והפסד. אחת הנקודות המעניינות בשיר היא בדיוק הקריאה המחודשת של שיר־הילדים הפשוט - לאור המשמעויות המיסטיות והקוסמיות של נפילת האדם והחמצת ביאת־המשיח.

האתגר שהציבה השירה בעשור האחרון ביחס לאטריבוט הרביעי - זה של "האני האשכנזי" - הגיע בעיקר מן האגף "המזרחי". השירה שדגלה "המזרחיות" (בחלקים משירתם של פרץ בנאי, שלי אלקיים, אמירה הס ואחרים) ניהלה מערכה מודעת לתפוס מקום־טוב־באמצע במערכת הספרותית, זאת כחלק מהתמודדות כוללת יותר על מאפייניה של התרבות הישראלית ועל האוריינטאציה שעליה לנקוט ("מזרחית"?, "מערבית"?, שילוב "ים תיכוני"?).

האם גם כאן ניתן להצביע על המקורות לגל שירי חדשייחסית זה (כפי שפנחס שדה

וולדה היו ביחס לשירה הדתית)? התשובה לכך היא חיובית, אבל דומני כי ניתן למצוא מקורות אלה לאו דווקא במקום צפוי, בדמותם של משוררים "מזרחיים" שפעלו בעשורים קודמים. לטענתי, ניתן לראות בשירה "המזרחית" שפרחה בשנות השמונים המשך, ופיתוח מיוחד, לשירתם של משוררים שחרתו על דגלם את סיסמת "הדירשורשיות" – אבל בהקשר מזרח-אירופי (משוררים כמו אבות ישורון, יעקב בסר, איתמר יעזיקסט).³³ גם אם אין מדובר כאן על השפעות ישירות ספציפיות כאלו או אחרות, אין ספק שמשוררי ה"ממשות הכפולה" (המזרח-אירופיים) סללו את הדרך לשירה המתמקדת במתחים שמקורם בחויית ההגירה: הגעגועים לעולם הילדות (הלשוני והחוויתי) שאבד במעבר לחברה הישראלית, ותחושות חריפות של קיפוח ושל מרירות נוכח ההדחקה לשוליים בידי התרבות השולטת. עם זאת, אין ספק שקיים לפחות הבדל משמעותי אחד בין הנוסח ה"מזרח-אירופי" של עיצוב חויית המהגר השסועי-בנפשו לבין הפיתוח ה"מזרחי" של עולם חוייתי זה: השירה "המזרחית" הציבה עצמה כאופוזיציה מודעת, עמוסת מרירות, לקאנון הספרותי והתרבותי השליט. חשוב לציין בהקשר זה כי הפריצה השירית לעיצוב עולם החוויות של יהודי המזרח התרחשה על רקע המהפך הפוליטי של 1977, ובעיקבותיו. מהפך זה נתפש כאקט פוליטי וחוייתי מרכזי של מרד ושיחרור עדות המזרח מן האפוטרופוסות של האליטה האשכנזית. רקע פוליטי-תרבותי זה יכול להסביר חלק מן התנופה הרטורית של השירה המזרחית, תנופה שנעדרה מניסיונות קודמים לעיצוב שירי של חויית הישראלי שאינו יליד.

גם באגף זה, כמו בשירה הפוליטית האיכותית הלא-פלאקאטית, הדוגמאות הבולטות שייכות, לעניות דעתי, לשירים החורגים מחד-ממדיות של עיצוב פולקלוריסטי גרידא או מהכרזות חברתיות. שירו של ארז ביטון, "ערב פגישה עם בתו של משורר", יכול לשמש דוגמא לשיר המתייחס לעולם חוויות כאוב על רקע עדתי; אבל עם זאת חורג בהחלט מחד-ממדיות פלאקאטית רגילה:

ערב פגישה עם בתו של משורר

הָעֶרֶב פָּגַשְׁתִּי בְּתוֹ שֶׁל מְשׁוֹרֵר חַיִּים גּוֹרֵי
אֲנִי חוֹשֵׁב, חָשׁוּב בְּאָרֶץ הַזֹּאת,
וְהִיא סִמְלֵת סַעַד בֵּת עֲשָׂרִים.
בְּהִתְחַלָּה דִּבַּרְנוּ סָתָם בְּדַבּוּר,
אָבֵל אַחֲרָיִךְ בְּשִׁשְׁמֵעָה שְׁאֲנִי קָצַת כּוֹתֵב שִׁירָה
הַתְּחִילָה לְדַבֵּר בְּאֲבִיָּה,
הַתְּחִילָה לְדַבֵּר בְּשִׁירָה,
נִגִּיד בְּאֲבִיָּה
נִגִּיד בְּשִׁירָה.
וְאֲנִי כֹל הַזְּמַן הָיִיתִי חוֹשֵׁב עַל סְבוּיֵי אֶצְלָה,
דְּרוֹךְ לְהִלּוּלוֹת קוֹלָה בְּאֲזֵנִי,
חוֹשֵׁב עַל הַוִּיטָה בְּכָל הָעֲרָבִים הָאֲחֵרִים בִּירוּשָׁלַיִם,
שׂוֹאֵל מַה אֻמְרָת הַפְּתִיחוֹת הַמְּפֹלָאָה הַזֹּאת שְׁלָהּ כָּאֵן בְּחֻצֵי שְׁעָה הַזֹּאת בֵּינֵינוּ

על כל השעות האחרות שלה.
 נגיד מה היא עושה עכשיו
 נגיד מה את עושה עכשיו יעל?
 לדעת משהו על יצועיקה, על יצועיקה יעל
 על הרהוריה רבים בהרף הבקר
 והיא עוד דברה באביה
 והיא עוד דברה בשירה.
 אחר כך חזרנו לדבר בי סעד

מחר בשהיא תדבר עם אביה באביה
 אולי בכל זאת היא תדבר בי
 שירה.

(מתוך ספר הנענע)

השיר מעביר את המתח החווייתי, שמקורו בתחושת נחיתות של הדובר, נוכח הנציגה של האליטה החברתית-תרבותית: הוא מסומן כ"מיקרה סעד" והיא "סמלת סעד". הוא עולה חדש שלשוננו העברית עדיין אינה רהוטה ושהתרבות המקומית זרה לו ("בתו של משורר חיים גורי, אני חשוב, חשוב בארץ הזאת") והיא, דמות המייצגת את האוטוריטה החברתית (צה"ל), ואת "הקאנון" הספרותי-תרבותי (בתו של משורר חשוב). הבעייתיות מחריפה עוד יותר אם שמים לב לסיטואציה שבה הדובר (המבוגר, כנראה מן הנמענת בכמה שנים) אמור לפרוש את חולשותיו בפני מי שהיא למעשה כמעט נערה ("בת עשרים"). אבל לצד עיצובה של חווייה הנעוצה במתח "עדת-חברתי" השיר מצליח לעשות הרבה יותר: ראשית, זהו גם שיר על תהליך של משיכה והתאהבות. המשיכה לדמות הנשית אינה מוצגת, אגב, כרצון "לכבוש" את האישה השייכת לאליטה, אלא כמשיכה לאיכויות האישיות הספציפיות שלה ("הפתיחות המופלאה הזאת שלה") - ובכך השיר מצליח לחרוג מחדר-ממדיות "עדת-חברתית". שנית, זהו גם שיר על מעמדו של העולה החדש כמשורר, ועל חלומו להשתלב בשירה הישראלית ("אולי בכל זאת היא תדבר בי"). ושלישית, ובעיקר, זה שיר המצליח לשים חיץ של אירוניה עצמית מאפקת בין האמירה ה"חברתית-עדתית" לבין הדובר: "והיא עוד דיברה בשירה. / אחר-כך חזרנו לדבר בי סעד". השימוש האירוני באותו צירוף לשוני (לדבר ב...) מצליח הפעם לשים את החיץ הנדרש בין טכסט שירי מורכב ופלאקאט חברתי.

לצד משוררים כמו ביטון, ש"בנו עצמם" במידה רבה כ"מזרחיים", מן הראוי לציין גם משוררים שמוצאם מזרחי (עולים מעיראק, מסוריה, מתורכיה), כמו סומק, בנאי, ובכר, אבל המוטיבים המזרחיים בשירתם הם חלק מעמדה של ישראליות מודרניסטית. בין משוררים אלה (שזכו לעידוד בכתב-העת עכשיו), בולטת שירתו של סומק, שהתחבבה על קוראים רבים בזכות השילוב של עמדה חשופה, עירונית ועכשווית, של היהודי מוסיקת ג'אז, ושל דימויי ילדות צבעוניים. למותר לציין שכל אחד מארבעת סוגי קריאות-ההתיגר התרבותית, שעליהן היצבעתי בסעיף זה, זכאי להצגה ולדיון נרחבים יותר. מה שעניין אותי במיוחד במאמר זה הוא להצביע עליהם כחלק מן המערך הכללי של האתגרים ששירת שנות-השמונים הציבה בפני קוראיה. למעשה, כמעט ולא היה כיוון שירי מעניין

אחד שלא הציב אתגר כלשהו, ולעיתים בצורה ראדיקאלית, בפני הקורא. אם לא אתגר לשוני או צורני, הרי אתגר תמאטי או תרבותי. חלק מאתגרים אלו "הוטמעו" במערכת ציפיותיהם של הקוראים. חלק אחר נותר בעייתו. אבל גם ביחס לחלק ש"התקבל", עדיין ניתן לחוש במתחים שונים שהוא מעורר. חלק גדול מקריאות-התיגר התרבותיות מאופיין, כפי שניתן לראות במיבחר הדוגמאות שלעיל, בשימוש במודלים פואטיים שמרניים באורח יחסי - עובדה שסייעה, ככל הנראה, לשירים להתקבל במערכת הספרותית. לסעיף זה ניתן להוסיף גם את "חציות הגבול" המעניינות, לשני הכיוונים, בין השירה הלירית לבין עולם הפיזמון: הן בצורה של הלחנת שירי משוררים והן בצורה של כתיבת פיזמונים בעלי ערך פיוטי החורג מן המישור הבידורי. מכיוון שמיפגשים אלה בין "ליריקה ללחיט" זכו לטיפול מחקרי מקיף,³⁴ אסתפק כאן באיזכור בלבד של תופעה זו, ובהדגשת העובדה שגם כאן מדובר בבחינה ובהיערכות מחדשת של ציפיות קבועות של קוראים ביחס לשאלה בדבר המקום והצורה "הטבעיים" של הטכסט השירי.

ו. סיכום (בינתיים)

נחזור כעת לכמה שאלות כלליות שהועלו בתחילת הדיון, ונציב מיספר שאלות נוספות - ואף ננסה להשיב עליהן. שאלה ראשונה: האם יש קשר בין התופעות השונות שעליהן היצבעתי ברמות השונות של הטכסט השירי - הלשונית, החווייתית, התרבותית, התמאטית והצורנית? דומני כי בנוסף לכך שכולן תופעות מעניינות, המאפיינות מגמות חשובות של השירה הישראלית בשנות השמונים, הרי את כולן, או לפחות את רובן, ניתן לתאר כמאתגרות נורמות וציפיות ממוסדות ביחס לאופיה ולמקומה של שירה כפי שהתמסדה במערכת הלשונית, הספרותית והתרבותית עד שנות השמונים. בשירה הפוליטית, שחלקה חורג באופן מוצהר מן הקונצנזוס הלאומי, הדבר בולט, כמובן, באופן מיידי. אבל גם ברובד הלשוני, הפנייה למילים ולמישלים הנחשבים ל"גסים" או "לא תרבותיים" (או אפילו "לא עברית") היא סוג מסוים של בניית אופוזיציה לנורמה שליטה. ברובד הצורני - כתיבתם של טכסטים פרגמנטאריים במכוון, או של טכסטים "אמביוולנטיים" המתנודדים בין פרוזה לשירה, גם היא יוצרת סוג מסוים של "אופוזיציה" למערכת מקובלת וממוסדת של ציפיות וקואורדינאטות מושגיות ואמנותיות - ובמישור התרבותי, עיצוב של עולם חווייתי ותרבותי החורג ממרכז הכובד של החברה הישראלית גם הוא סוג מסוים של אופוזיציה לנורמות מקובלות.

חשוב לשוב ולהדגיש כי הסוגים השונים הללו של "אופוזיציה" אינם קשורים בהכרח זה בזה. הפנייה לפעילות "אופוזיציונית" מסוג אחד אינה גוררת בהכרח הצטרפות לחזית אופוזיציונית ברמה אחרת (אם כי יש פעמים שהצטרפות כזאת קיימת). זאת אף זאת, לעיתים הפריצה המאתגרת בתחום מסוים (התרבותי-חווייתי, למשל) קשורה דווקא לשמרנות מסוימת בתחום אחר (הצורני). בכל מיקרה, גם כאשר האתגרים הופיעו בנפרד, וגם כאשר הצטרפו זה לזה, דומני כי הם אילצו אותנו, קוראים, מבקרים וחוקרים, להגדיר לעצמנו מחדש את מקומה ותפקידה של השירה במיסגרת המערכת הספרותית והתרבותית.

אם אמנם עיקרון "אופוזיציוני", "מאתגר", מאפיין את שירת שנות-השמונים, האם לא מדובר למעשה באתגרים המאפיינים שירה תמיד, כפעילות לשונית יצירתית החורגת כל העת מנורמות לשוניות ואידיאלוגיות ממוסדות? במילים אחרות, ייתכן והאתגרים שעליהם היצבעתי בשירת שנות-השמונים אמנם נכונים. אבל הם נכונים באופן

טריוויאלי, מכיוון שכל שירה (גם זו של כל עשור או של תקופה אחרת) היא, מעצם הגרטה, פעילות לשונית וחוייתית מאתגרת. אין ספק שיש מן האמת בטענה שבכל שירה מעניינת ניתן למצוא יסוד של איתגור נורמות קיימות בתחום הלשוני, האסתטי, או האידיאולוגי. עם זאת, דומני שהריבוי, השכיחות, העוצמה והאופי הראדיקאלי של האתגרים, שעליהן היצבעתי, מיוחדים לשנות השמונים בהשוואה לעשורים קודמים. מבחינה זו חשוב להדגיש שאין דין הכנסתו של טון שיחתי ללשון השירה כדין הכנסתה של מילה "גסה". האפקט שהאחרונה יוצרת הוא פרובוקטיבי ביסודו, גם אם הוא עובר לעיתים "ריכוך" במיסגרת המירקם הלשוני של השיר. באותה מידה שירה פוליטית הקוראת תיגר על צדקתה של מלחמה ומשמיעה מחאה בוטה, מלווה רגשות אשמה כבדים - וכל זאת בעיצומה של המלחמה! - חורגת בחריפותה ובאפקטיביות שלה מעמדות אופוזיציוניות שיריות שהיכרנו לפני שנות השמונים. בתחום התמאטי, הפנייה לעיצובם של "שטחי הפקר" הנמצאים באופוזיציה למרכז הכובד של התרבות הישראלית, גם היא חסרת תקדים בהיקפה, בעומקה ובחריפותה. ייתכן כי בתחום הצורני האתגרים לא היו חריפים ומקיפים כמו ברמות האחרות (בהשוואה לעשורים קודמים), אם כי אין ספק כי עירעור ההנחה ברבר הקוהרנטיות של הטכסט השיירי ובדבר ההבחנה בין שירה ופרוזה, למשל, הם אקטים של איתגור פואטי הרבה יותר ראדיקאליים מאשר, נניח, קריאת תיגר על "שירת החרוז" בשם "שירת הדיבור" (אם להשתמש במונחי של המבקר מנחם בן) או על פואטיקה סימבוליסטית בשם פואטיקה אימאזיסטית. מכל הבחינות הללו שירת שנות השמונים הציבה, איפוא, בפני קוראיה, מבקריה וחוקריה אתגרים רבי חזיתיים שכמותם לא ידעו בעשורים קודמים. (אם כי אין בכל זה ערבות לקיומה של שירה חזקה כשלעצמה, כלומר מצד איפיונים פנימיים, כגון שימוש מרתק בלשון פיגורטיבית או ביטוי לעולם חוייתי מורכב - ואפשר שכוחות מרכזיים בשירה לא נמצאו תמיד בין ה"מאתגרים" הפופולאריים).

לעת סיכום אגע בקיצור בשתי שאלות חשובות נוספות, היכולות לעלות מן התיאור שלעיל. האחת: האם ניתן לסמן, מתוך הפאנורמה המגוונת של שירת שנות השמונים, שלוש־ארבע דמויות המייצגות "דור" שירי חדש? לעניות דעתי, תשובה חיובית לכך תהיה מאולצת. ניסון ל"הכתרה" של שלושה־ארבעה שמות כאלה, בצורה דומה ל"דורות" קודמים של משוררים שהתגבשו החל משנות החמישים, יחטא במלאכותיות.³⁵ עמדתי זאת מבוססת על שלושה נימוקים. ראשית, לא תמיד היתה חפיפה בין משוררים שסימנו דרכים חדשות ומעניינות בשירה לבין הטכסטים האיכותיים ביותר שנכתבו באותה תקופה. פריצות לשוניות, חוייתיות, תימאטיות וצורניות חדות וצרות כשלעצמן אינן מבטיחות טכסטים איכותיים. שנית, חלק מן השירה המעניינת והאיכותית שנכתבה בשנות השמונים שייך דווקא למשוררים ותיקים באורח יחסי, מה גם שנותני הטון בחלק מן המגמות המעניינות החדשות שפגשנו אז היו בעצמם משוררים מ"דורות" שיריים קודמים. אין לתאר את מעמדה המרכזי של השירה הפוליטית בשנות השמונים בלי להתייחס לתפקיד המרכזי שמילאו בגיבושה ובהתוויית דרכיה משוררים כמו נתן זך ומאיר ויזלטיר, למשל. בדומה, אין להבין את המודלים הצורניים והפריצות הלשוניות בשירה של שנות השמונים בלי להצביע על דמויותיהם של אבות ישורון, אהרן שבתאי, דוד אבידן ויונה וולך.³⁶ ושלישית, דומני שיהיה מדויק יותר לתאר את שירת שנות השמונים כמתארגנת סביב מגמות ומוקדים תמאטיים וצורניים (שעליהם ניסיתי להצביע) יותר מאשר כשירה המתארגנת סביב שלושה־ארבע דמויות מובילות. העובדה שחלק מן המגמות המעניינות השונות שפעלו, לעיתים באופן מודע, ב"שוליים" (באמצעות הפריצה

ל"אזורי הפקר" שונים) מבליטה גם את העובדה שקשה להצביע על "מרכז" חדש ובעל כובד. ייתכן, כמובן, שעם הצטללות הפרספקטיבה במהלך השנים הבאות ניתן יהיה לסמן, בדיעבד, את הקולות השיריים הבולטים והמשמעותיים ביותר. אבל, נכון לעכשיו, דומני שאנו ניצבים מול פוליפוניה מגוונת של קולות וכיוונים שיריים מעניינים, ולא נוכח שלושה-ארבעה סולנים המוקפים בקולות רקע.

שאלה עקרונית נוספת היא האם יש בידי הסבר לתופעות השונות של האתגר השירי שעליהן היצבעתי. תשובה לשאלה זו מניחה יומרה להציע הסברים מספקים במיסגרת ההיסטוריה של הספרות. איני טוען ליומרה כזאת. עם זאת, פטור בלא כלום – קשה. לכן אצביע "לסיכום הסיכום" על שני גורמים הרלוונטיים להסבר אפשרי, לפחות ביחס לחלק מן התופעות. ביחס לשירה הפוליטית חשוב לציין שהיא התפרצה במלחמת לבנון ובאינתיפאדה (הראשונה), על רקע של חוסר מוחש באופוזיציה אפקטיבית. מצד אחד האירועים הפוליטיים הטראומטיים הללו עוררו רגשות קשים במיסגרת ציבור רחב באופן יחסי. מצד שני, לרגשות אלה לא ניתן תרגום פוליטי ממשי במיסגרות הפוליטיות המקובלות. מפלגת העבודה וחלקים מן השמאל עמדו נבוכים וחסרי אונים נוכח הסיטואציות הטראגיות שיצרו שני אירועים אלה. האפיקים המוגבלים שאליהם פנתה האופוזיציה הפוליטית הממוסדת לא יכלו, מסתבר, לענות על רגשות האשם, המחאה והמיאוס שליוו את מלחמת לבנון ואת חלק מאירועי האינתיפאדה. השירה הפוליטית, מבחינה זו, נכנסה ל"קו התפר" שבין התגובות הריגשיות שהולידו האירועים בציבור רחב לבין החוסר בתרגום הפוליטי הממשי של תגובות ריגשיות אלו. למעשה, ניתן לטעון אפילו שמבחינות מסוימות השירה הפוליטית של העשורים האחרונים תיפקדה כאופוזיציה פוליטית-תרבותית למרות שלרוב לא היתה זו שירה במיטבה.

גורם נוסף להבנת הראדיקליות של האתגרים של שירת שנות השמונים, הוא התהליך הכללי של הדחיקה לשוליים שעברה השירה בעשורים האחרונים, במיוחד דחיקתה על-ידי הפרוזה. רומאנים היו תמיד תצורה מודפסת ונקראת יותר, בהשוואה לשירה. אגב, אין לבלבל בעיניי זה בין מיספר רב של משוררים וספרי שירה שראו אור בעשורים האחרונים (מבחינה זו ניתן לדבר ממש על פריחה) לבין מצבו של קהל קוראי-השירה (בהשוואה לקוראי הפרוזה), שדווקא הצטמצם. התהליכים שבהם מדובר אינם רק כמותיים, אלא גם כאלה שעניינם מעמדה של השירה בתרבות: רומאנים נעשו ליצירות המרכזיות והמשמעותיות בשיח הספרותי-תרבותי של קוראים, עיתונאים ומבקרים. השירה נהפכה יותר ויותר לפעילות לא רק סגורה באורח יחסי מבחינה קהלית (שירה הנקראת בעיקר על-ידי משוררים אחרים, ידידי המשוררים ומבקרים), אלא גם מבחינת ההידדהים התרבותיים שלה. שירים חשובים וטובים המשיכו להיכתב – אבל קהל-הקוראים כבר לא נזקק להם ולא ייחס להם אותה חשיבות כמו בעשורים הקודמים.³⁷ עניין זה מתקשר להפיכתה של התרבות הישראלית, והספרות והשירה בכלל זה, ל"תרבות מערבית", הממודלת בעיקרה על-ידי התרבות האמריקאנית, ושבה (בניגוד למודל "מזרח-אירופי"), לרומאנים נועד מעמד הבכורה. למעשה, התגבש "מעגל קסמים" שבו, ככל שגברה שוליותה של השירה, כך הניסיונות הלשוניים, הצורניים והתמאטיים שלה נהפכו ליותר ויותר ראדיקאליים, וככל שאלה זנחו את "דרך המלך" של המאגר המקובל של תימות ודרכי עיצוב, כך הם נדחקו לשוליים. ראדיקאליות זו – שהיא סימפטום של שוליות השירה במערכת – סימנה אולי גם באופן פאראדוכסאלי ניסיון לחרוג משוליות זו, למשוך אליה מחדש את תשומת-הלב הציבורית והתרבותית שאבדה לה, בדרך של פרובוקאציות. השירה הפוליטית של שנות השמונים, שהיתה יכולה להיתפש כניסיון

"להשיב עטרה ליושנה", להחזיר את השירה למעמד תרבותי מרכזי, כמבטאת של אתוס חברתי ולאומי, רק חידדה את הבידוד היחסי והשוליות שלה. היבט חשוב נוסף בהתגבשות ה"מודל המערבי" של התרבות הישראלית הוא, כמובן, הפתיחות. הכוונה היא לליבראליזם ולמיבנה המבוזר המאפיינים את הדגם הזה והמאפשרים לגוונים שונים, לעיתים גם ראדיקאליים, למצוא להם ביטוי במיסגרת מפה תרבותית מגוונת, מבוזרת ופלוראליסטית ביסודה – דבר המתקשר לתהליכים חברתיים ותרבותיים כלליים שעברה החברה הישראלית בעשורים האחרונים. האם המגמות השונות, שאיפיינו את שירת שנות השמונים (והתשעים), תימשכנה בעתיד? חלק ממגמות אלו נראה כמהלך שהגיע ל"מבוי סתום". דומני שהשימוש ב"מילים גסות", למשל, מאבד כבר מהאפקטיביות והעיניין שבו. גם השירה הפוליטית-המגיבה עברה בשנות השמונים מסלול שסיומו (בשירים המתייחסים לסיטואציה של מלחמת המיפרץ) בקול ענות שירית חלושה. בנקודה זו ניתן להשתמש בקביעתו של מארכס כי כאשר היסטוריה, שהיתה בגדר טראגדיה, חוזרת על עצמה – היא חוזרת בפעם הנוספת כפארסה. בנוסף לשאלה האם מגמות שיריות אלו או אחרות תימשכנה גם בעתיד עולה וטורדת שאלה משמעותית עוד יותר: האם השירה תצליח להטמיע אתגרים שונים שהעמידה בשנות השמונים, ועם זאת לחזור ולתפוס מעמד מרכזי בספרות המתהווה? ספק קטן שמור עימדי.

הערות

17. מעניין לציון בהקשר זה, למשל, כמה טכסטים של "שירה בפרוזה" בספר כדורים וקוביות של שלמה זמיר שיצא אחרי שנים של שתיקה; כמה "שירים בפרוזה" של יעקב אורלנד (מתוך איגרא 1); שילוב של טכסטים פרוזאיים-הגותיים-פיוטיים עם שירים באגסים צהובים של פנחס שדה.
18. ראו את מאמרו הקלאסי של ברוקס על לשון השירה כלשון הפאראדוקס.
19. במאמרה של נילי שרף-גולד על שירת עמיחי המאוחרת (עמ' 366-364) קיימת התייחסות חלקית בלבד למתחים מעניינים אלה שבין היסוד ה"פרוזאי" ליסוד "פיוטי" בשיר זה. דומני גם שמסקנתה של הכותבת כי "המסר של הקטע הבלתי-שירי בשיר הוא שעל השירה לשקר" רדוקטיבית בכך שהיא מחמיצה את המישחק רבי-הפנים בין "שירה" ו"פרוזה", "אמת" ו"שקר" המעוצבים בשיר.
20. ראו את הערותיו של שמעון זנדבנק בעניין זה ב"אחרית דבר" שלו לספר-שיריו האחרון של דן פגיס, **שירים אחרונים**.
21. ראו אצל קאלר (עמ' 178-175), וראו גם את דברי המבוא של רות קרטון-בלום באנתולוגיות של שירה "ארס פואטית" שבעריכתה.
22. ניסוחים ברוח זו של האפקטים של השירה, ראו במאמרים של ברוקס וטייט (ממיטב המסורת של "הביקורת החדשה") ובניסוחיו הקלאסיים של שקלובסקי.
23. דיון על הטכסט השירי כעל "שלם אורגאני" בתור הנחה סמויה, המדריכה את אופן הקריאה והפרשנות של טכסטים שיריים, מצוי אצל קאלר (עמ' 174-170). אגב, דרך מעניינת לאיתגור הציפיה שהשיר הוא "שלם אורגני" (בנוסף לדרכים שתיוונה להלן) היא באמצעות קיטועו של הסיים. דוגמאות אפקטיביות לשימוש בדרך זו ניתן למצוא בשירים רבים של אמיר גלבע: ראו, למשל, "אף לא אחת מחכה", "אמרת ולא אמרתי", "אינני רוצה לראות שחור" (מתוך שירים).
24. ראו, למשל, את האירגון של חלק גדול מספר האפשרויות של דוד אבידן ברצפים ממוספרים.
25. הסמנים הבולטים של המודל הפראגמנטארי-ממוספר הם יצירת רצף מיספרי, המשלב תיאור של אוביקטים הסובבים את הדובר(ת) עם ניסוח אפיגרמאטי של הגיגים כלליים בעלי מטען מיטאפיזי. ראו, למשל, את יבשה של ולי גורביץ'. התמודדות מודעת עם מעמדו של המשורר כמתבונן-ממין של רצף פראגמנטארי בולטת ב"מיון" של מאיה בורנו (מתוך שירת הציפורים).
26. אגב, עצם שילובם של טכסטים מקאטוריה לא-ספרותית אינו חדש בשירה. ראו, למשל, את "שלושה

מראי מקום

- א. ספרי שירה ופירסומים הכוללים שירה
 אבידן, דוד, 1973. שירים שימושיים (תל אביב: ליון אפשטיין).
 - 1984. ספר האפשרויות (ירושלים: כתר).
 - 1991. המפרץ האחרון (תל אביב: תירוש).
 אילון, לאה, 1987. ובא הירח ובא הלילה (ירושלים: כתר).
 - 1988. דניאל דניאל (ירושלים: כתר).
 אופנהיימר, יוחאי, 1990. מחסומים (תל אביב: עם עובד).
 אור, אמיר, 1991. פנים (תל אביב).
 אור, אמיר וסלע, אירית, עורכים, 1990-1991. הליקון 3 (ירושלים: הליקון).
 אלטרס, אלון, אלי הירש, חזי לסקלי, רובי שונברגר, עורכים, 1985. מקום (תל אביב: עכשיו).
 אלישע, גבריאלה, 1985. טקסטים ומיני־טקסטים (ירושלים: הוצאה עצמית).
 אלקיים, שלי, 1987. מתוך שירת הארכיטקט (תל אביב: זמורה ביתן).
 אפפל, שולמית, 1987. חיזוקים (תל אביב: ספרית פועלים).
 בזראנו, מאיה, 1985. שירת הציפורים (תל אביב: עכשיו).
 - 1987. קול (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 ביטון, ארז, 1979. ספר הנענע (תל אביב: עקד).
 בלס, שמעון, בניווסף ראובן, בסר יעקב, יעוֹז־קסט איתמר, 1977. ממשות כפולה (תל אביב: עקד).
 בנאי, פרץ, 1988. בעבור חיי (תל אביב: ספרית פועלים).
 בסוק, עידו, 1989. טבע טובע (תל אביב: ספרית מעריב).
 גורביץ, זלי, 1989. יבשה (תל אביב: עם עובד).
 גלבוע, אמיר, 1974. כחולים ואדומים. (תל אביב: עם עובד).
 - 1987. שירים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 גלדמן, מרדכי, 1991. "ציצילינה" מתוך: השבוע 56, מעריב.
 דיצני, רמי, 1984. משירי מדור נכות הרוח (תל אביב: עם עובד).
 הס, אמירה, 1984. וירח נוטף שגעון (תל אביב: עם עובד).
 הרברט, זבינגייב, 1990. בעיר נצורה, תירגם: דוד ויינפלד (תל אביב: ספרית פועלים).
 וולך, יונה, 1976. שירה (תל אביב: ספרי סימן קריאה).
 - 1985. מופע (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 וזלטיר, מאיר, 1973. קח (תל אביב: ספרי סימן קריאה).
 - 1987. מוצא אל הים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 ויס, הלל, עורך, 1991. ואני תפילתי (בית אל: ספרית בית אל).
 זך, נתן, תשכ"ו. כל החלב והדבש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 - 1979. צפונית מזרחית (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 - 1984. אנטי־מחיקון (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 זך, נתן וזן מירון, עורכים, 1984. איגרא 1 (ירושלים: כתר).
 זלדה, 1985. שירי זלדה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 זמיר, שלמה, 1991. כדורים וקוביות (תל אביב: ספרית פועלים).
 חבר, חנן ורון משה, עורכים, 1983. ואין תיכלה לקרבות ולהרג (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 ישורון, אבות, 1985. הומוגרפא (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 ישורון, הלית, עורכת, 1985. חדרים 5 (תל אביב: גלרית גורדון).
 כפרי, יהודית, עורכת, 1983. חציית גבול (תל אביב: ספרית פועלים).
 לאור, יצחק, 1985. רק הגוף זוכר (תל אביב: אדם).
 משעול, אני, 1991. יונת פקסימיליה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 נחמיאס־גלט, איתן, 1995. אני סימון נחמיאס (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
 סומק, רוני, 1984. אספלט: שירים (רמת גן: מסדה).
 - 1989. ברדלס (תל אביב: זמורה ביתן).

- סיון, אריה, 1989. כף הקלע (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- עמחי, יהודה, 1972. שירים 1948-1962 (ירושלים ותל אביב: שוקן).
- 1980. שלושה גדולה: שאלות ותשובות (ירושלים ותל אביב: שוקן).
- 1983. שעת החסד (ירושלים: שוקן).
- עצמון, צבי, 1987. תחליף (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- 1990. מעורב ירושלמי (תל אביב: ספרית פועלים).
- ערידי, נעים, 1986. חזרתי אל הכפר (תל אביב: עם עובד).
- 1989. אולי זו אהבה (תל אביב: מעריב).
- פניס, דן, 1982. מלים נרדמות (תל אביב: קיבוץ המאוחד).
- 1987. שירים אחרונים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- פנחס-כהן, חוה, עורכת תשנ"א. דימוי 3 (ירושלים: מעלה - המרכז לציונות דתית).
- קוסמן, אדמיאל, 1988. בגדי נסיך (ירושלים: כתר).
- קפלון, יונגב, 1985. "מים", בתוך: ישרון הלית (עורכת) **חדרים 5**.
- קרטון-בלום, רות, 1982. שירה בראי עצמה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- 1989. יד כותבת יד (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- ראובני, יותם, 1982. עצב שנאגר בחלום (ירושלים ותל אביב: שוקן).
- רביקוביץ, דליה, 1987. אהבה אמיתית (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- שבילי, בנימין, 1988. שירים (ירושלים: איכות).
- שבתאי, אהרון, 1979. חרא, מוות (ירושלים: עכשיו).
- 1981. ספר הכלום (תל אביב: ספרית פועלים).
- 1989. אהבה (תל אביב: עם עובד).
- 1990. גירושין (ירושלים: מוסד ביאליק).
- 1990. זיוה (תל אביב: זמורה-ביתן).
- שדה, פנחס, 1985. ספר האגסים הצהובים (ירושלים ותל אביב: שוקן).
- שדה, פנחס, עורך, 1987. ענני (ירושלים: כרטא).
- שחרור, ציפי, 1990. קשרים (תל אביב: ספרות מעריב).
- שינפלא, אילן, עורך 5-1984. שופרא 4-1.
- שינפלא, אילן, 1989. וראשיתו באהבה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- שמאס, אנטון, 1979. שטח הפקר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- שרון, יוסף, 1985. תקופה בעיר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).

ב. ביקורת ומחקר

- אבידן, דוד, 1991.9.8. "מצב השירה 1991-2001", תרבות, ספרות, אמנות, ידיעות אחרונות, אופנהיימר, יוחאי, 1991. "כשירות פוליטית", סימן קריאה 22, 415-430.
- בן, מנחם, 1989. אין שירה בלתי מובנת ומאמרים אחרים (תל אביב: ירון גולן).
- 1991.8.16. "אוהד פישוף ומצב השירה", שירה, כל העיר.
- בן-פורת, זיוה, 1989. ליריקה ולהיט (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- אופיר, עדי, דוד גורביץ, עדי צמח, זיוה שטרנהל, זיוה שמיר, 1991 (יולי אוגוסט). "רבי-שיח על פוסט-מודרניזם", עיתון 77, 36.
- בר-יוסף, חמוטל, 1988. על שירת זלדה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- גורי, חיים, 1991. "פוליטיקה ושירה", שיחת רדיו.
- גלעד, משה, 1989. "אין שירים אחרים" מתוך: בן-פורת, ליריקה ולהיט.
- הירשפלא, אריאל, 1991.2.8, 26.7, 19.7. "על שלושה קובצי שירה חדשים", תרבות וספרות הארץ.
- 1991. "אני לא סוכן תרבות", פוליטיקה 40, 18-22.
- מוקד, גבריאל, 1987. "על מצב השירה בתשמ"ו", עכשיו 54-51, 590-591.
- מירון, דן, 1987. "מיוצרים ובונים לבני בית", מתוך: אם לא תהיה ירושלים (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה).
- קלדרון, ניסים, 1980. בהקשר פוליטי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).
- 1985. פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות השישים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד).

שירה מאתגרת – מגמות בשירה העברית של שנות ה־80

– 19.8.94. דברים מתוך: "משבר בשירה העברית?", מוסף הארץ.

קרטון־בלום, רות, תשנ"ד. "שירת החומרים: זווית ראייה על מצב השירה", דימוי 8, 58-59.

רנן, יעל, 1976. "בנייתן של אפשרויות הרגשה: אספקטים בשירה הראשונים של יונה וולך", הספרות 22, 46-54.

שינפלד, אילן, 6.1.90. "סיכום העשור בשירה", דפים לספרות, על המשמר.

– 6.1.90. "שירה: עידן חדש?", מעריב לספרות, מעריב.

Brooks, Cleanth. 1947. "The Language of Paradox", *The Well Wrought Urn* (New York: Harcourt).

Culler, Jonathan, 1975. "Poetics of the Lyric", *Structuralist Poetics* (London, Routledge & Kegan Paul).

Guillén, Claudio, 1971. *Literature as System* (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Shklovsky, Victor, 1965. "Art as Technique" in: Reis, Marion J. (ed.) *Russian Formalist Criticism* (Lincoln and London University, Nebraska Press).

Tate, Allen, 1949. "Tension in Poetry", in *Critiques and Essays in Criticism 1920-1948*, edited by R.W. Stallman.