

הדודים באים לבקר: הספרות וכותביה ביצירתו של רוני סומק*

נועה שקרגי

שירה היא פרד"ס: צורה אסתטית המכילה פשט, רמז, דרש וסוד. מסר בין מוען לנמען ובין כותבים לקוראים, אך גם קוד לשוני, חברתי ותרבותי באמצעותו מעבירים משוררים ומשוררות את הלפיד בין דורות, בין מסורות ובין פואטיקות. אופן מסירת הלפיד, היינו אופיו של הקוד הלשוני, הוא דרכם של משוררים לסמן את יחסם אל שדה הספרות ואל העולם.

מאמר זה עוסק במקומם של הספרות ושל כותביה ביצירתו של רוני סומק, כפי שאלו באים לידי ביטוי בשירים בעלי אינטרטקסטים ספרותיים. האינטרטקסט הוא קוד המשובץ בטקסט הספרותי, לרוב בדרך של רמז, דרש או סוד, וככזה הוא עשוי להישמע על ידי האוזן המיומנת או להיעלם מן האוזן התמה. במקרים בהם משוררים מבקשים לפנות לא רק אל מעטים יודעי ח"ן אלא גם לקהל הקוראים הרחב, משתנה אופי הרמיזה האינטרטקסטואלית. מה שעוצב בעבר כקוד נסתר, הופך כיום לפשט, לדרש או לכל היותר לרמז. שירתו של סומק היא דוגמה מובהקת לתהליך זה, הבא לידי ביטוי באמצעות מגוון פרקטיקות, כמו: שירי דיאלוג, מחוות, גלויות ספרותיות ושירים המתארים אירועים ספרותיים או המתדמים להם.

הקריאה בשירים 'הספרותיים' של סומק, העומדים במוקד מאמר זה, מאפשרת מבט תוכני וצורני, ספרותי וחוגי-ספרותי, על הקשר שבין המשורר לשדה שהוא פועל בתוכו. לרוע המזל, היחסים בין אנשי ספרות נתפסים יותר מכל כמאבק בין אבות (עבר) לבנים (הווה), ולעיתים גם כמאבק בין אחים ואחיות בני אותו הדור. המאבק הזה מקודש בתרבות, עד שנאמר עליו "קנאת סופרים תרבה חכמה". אולם אצל סומק קנאת סופרים, בנוסח המודל הבלומיאני המוכר, אינה דרך להרבות חוכמה. אדרבה, שירתו מעצבת את היחסים הספרותיים באמצעות מגוון פרקטיקות, כגון: הבאת דברים בשם אומרם, ריבוי מחוות, שיתוף בידע

* תודתי לדר"ר אורית מיטל על הערותיה הטובות.

ובמשאבים ועיצוב השיר כאירוע שיש לתעד או ליצור. פרקטיקות אלו מלמדות על האופן שבו מתממשת תפיסת העולם הספרותית שלו, הן באשר לאיכויותיה של השירה והן באשר לתפקידו של המשורר כחלק ממסורת ומקהילה. בבית המדרש שלו מרבים חוכמה באמצעות לימוד הכרוך במתן כבוד למסורת הספרותית, ומרד יעשה הקורא, אם בכלל, רק לאחר הלימוד.

א. קיצור תולדות האינטרטקסט

ז'וליה קריסטבה טבעה את המונח אינטרטקסטואליות כאשר ביקשה לתאר את הטקסט הבודד כרשת סימנים והפניות לאתרי תרבות,¹ וממילא הגדירה בתוך כך גם את יחסי הגומלין שבין טקסטים.² הפריזמה האינטרטקסטואלית מזהה את טבעו הרשתי של הטקסט,³ וטוענת כי עצם קיומו מבטא ספיגה וטרנספורמציה של טקסטים אחרים. הרשתיות והקישוריות של הטקסט מסייעות בראייתו כחלק ממכלול, כמו גם בתפיסתו כצומת – כנקודת ציון בדרכו של הקורא, אך גם כיעד. הפריזמה הזו מחזקת את ראיית הטקסט כאורגניזם חי ומשתנה, כמישור תלת-ממדי בעל עומק ומורכבות, ומכאן חשיבותה.

לאורך השנים הפכה האינטרטקסטואליות לשם נרדף למגוון תופעות: לריבוי הקולות ולדיאלוגיות הקיימים ביצירה הספרותית, הנובעים בין השאר מאופני ההתייחסות השונים של היצירה לטקסטים חיצוניים לה;⁴ לדיאלוג בין משתתפים חדשים וותיקים בתוך השדה הספרותי;⁵ לתהליך ההתעצבות, ההשתנות והפענוח המתמשך של הטקסט;⁶ לפרקטיקה אינטראקטיבית הנוצרת

1 Julia Kristeva, "The Bounded Text," in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1969; repr. New York: Columbia University Press, 1980), 36–63

2 העיסוק באינטרטקסטואליות לא הוגבל לטקסטים מילוליים בלבד, שכן הגבלה כזו פירושה שמירה על הברלי המעמדות. כאשר בחטין הגדיר את הדיאלוגיות והפוליפוניה ברומן כוונתו הייתה לחתור תחת היררכיות כאלה. 35 Graham Allen, *Intertextuality* (New York: Routledge, 2011), 35

3 השימוש במונח 'טקסט רשתי' נועד לתאר את הטקסט האינטרטקסטואלי כחלק מרשת של טקסטים המקיימים ביניהם יחסים של הפניות הדדיות.

4 מיכאיל בחטין, הדיבר ברומן (תל אביב: ספריית פועלים, 1989), 62.

5 פייר בורדיה, שאלות בסוציולוגיה (תל אביב: רסלינג, 2005), 114.

6 Kristeva, "The Bounded Text" 6

הודות לשיתוף הקורא בתהליך פענוח השיר;⁷ לחרדת ההשפעה של המשורר המבקש לחקות את אביו (או אימו) הספרותי אך גם להתעלות עליו;⁸ ואפילו לדרך שבה מדיה חדשים, למשל הטלוויזיה, מאמצים מאפיינים מהמדיה הישנים, למשל הקולנוע, כחלק מתהליך התפתחותם.⁹

גם הפרקטיקות שבאמצעותן מעוצב האינטרטקסט זכו לדיונים רבים בהקשרים שונים, החל מהפרודיה הווירטואוזית המבקשת ליצור פולמוס (לרוב הומוריסטי) בין טקסטים, עבור ברמיזה ובציטוט וכלה בפסטיש – בחיקוי השטוח, כאשר ריבוי הקודים התרבותיים מנטרל את משמעויותיהם של קודים אלה ומעודד חקיינות מרובה אך ריקה, חיקוי מבנה העומק הפרודי מומר בחיקוי של פני השטח.¹⁰

אינטרטקסטים ספרותיים ומפענחיהם הנלהבים חולקים קווי דמיון עם תרבות הגיקים של עידן האינטרנט (Geek Culture). הגיק, או הֶחָנוּן כגרסתו העברית, מתעניין באופן אינטנסיבי בנושא מסוים וצובר ידע רב על אודותיו. הוא מצטיין בדרך כלל ביכולות טכנולוגיות, ובעזרתן הוא מפצה על היעדר מיומנויות חברתיות מספקות.¹¹ זהו כינוי ששימש תחילה לגנאי והפך לכינוי חיבה.¹² ניתן לדמות את יודע הח"ן הספרותי, הבקיא בטקסטים הספרותיים והמזהה בקלות אינטרטקסטים, לגיק: הוא מעדיף לקרוא ספרים, ליהנות מהחידות שהוצפנו בהם ומהקישורים המאתגרים שרק הוא יכול לפענח, על פני התערבות חיה במתרחש בעולם. יתרה מכך, התערותו בחברה מתאפשרת הודות לחזקה שלו – להיותו יודע-כל בתחום מסוים. הגיק עשוי להימצא

Roland Barthes, "Theory of the text," in *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981), 31–47, esp. 33 7

Harold Bloom, *The anxiety of influence: A theory of poetry* (New York: Oxford University Press, 1973) 8

Jay D. Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000) 9

פרדריק ג'ימסון, פוסטמודרניזם: או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר (תל אביב: רסלינג, 2010), 46. 10

Liang Zhou and Eduard Hovy, "Digesting Virtual Geek Culture: The Summarization of Technical Internet Relay Chats," in *Proceedings of the 43rd Annual Meeting on Association for Computational Linguistics* (Ann Arbor: Association for Computational Linguistics, 2005), 298-305, esp. 61 11

Ibid., 62 12

בקהילה המוגדרת כקהילת גיקים, למשל קהילת הקומיקס והמדע הבדיוני, או בקהילה הדורשת מומחיות, כמו כיתה הלומדת מתמטיקה ברמה גבוהה.¹³ כך או כך, הספרות מזמנת לתחומה גיקים בשל היותה שדה היסטורי ותרבותי עמוס הדורש בקיאות ומומחיות, וגם בשל הכישורים החברתיים המפוקפקים המיוחסים באופן סטיגמטי לאנשי ספרות, חרף רגישותם הטבעית.¹⁴

ב. "ואתה עוד כואב חלילה, אחי": המשפחה הספרותית

השירה הישראלית רוויה בדוגמאות פרועות ומצחיקות, לעיתים תוקפניות, של אינטרטקסטים מוכרים ובלתי מוכרים לקורא. למשל, בשיר "יעקב והמלאך" משיב יהודה עמיחי לסיפור המקראי על יעקב הנאבק במלאך במעבר יבוק (בראשית, לב), בתיאור מאבק לילי עם מלאכית: "לפנות בוקר נאנחה ותפסה / אותו כך, וניצחה אותו. / ותפס אותה כך, וניצח אותה, / הם ידעו שניהם תפס / מביא מוות";¹⁵ דוד אבידן מגחין את השיר המפורסם של עמיחי, "אני רוצה למות על מיטתי",¹⁶ בשירו "מתי להיוולד ואיך לאבד כבירה": "לא כדאי למות בשום גיל. / מגיע, כנראה, הרגע, שבו חייו של אדם נהפכים עליו למעמסה, / והוא רוצה למוותתת עללל מטתוּוּו";¹⁷ מקובל לקשור בין שם ספר הביכורים של יונה וולך, דברים, לבין השיר האחרון בקובץ מרגוט של דליה הרץ, הנקרא אף הוא "דברים";¹⁸ שירה של של דליה רביקוביץ' 'האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית' מתייחס למותה של וולך: "כל האנשים אהבו את יונה, / האנשים בחדר אהבו את יונה, / ועם שהשיחה נסבה על ספרות / אמרו, זאת יונה זיכרונה לברכה, / וזיכרונה של יונה הלך והתמעט / כי אולי לא אהבנו

Ibid 13

14 דימוי המשורר כאדם בודד, מתברל ושונה מסביבתו, עוצב לאורך להיסטוריה במגוון דרכים, למשל באפיונו של הנביא כנלעג ונרדף בשל דבריו: "הייתי לשחוק כל-היום, כלה לעג לי. פי-מדי אַדְבָר אֶזְעַק, חֶמֶס וְשֹׁד אֶקְרָא כִּי-הָיָה דְבַר-יְהוָה לִי לְחִרְפָּה וּלְקָלָס, כָּל-הַיּוֹם" (ירמיהו, כ, ז-ח); בעיסוקו האינטנסיבי של המשורר הרומנטי בבדידותו; בהקמתן של חברות יוצרים ושל סלונים ספרותיים כביטוי לצורך של המשוררים במפגש ובשיחה עם בני מינם; ואפילו בדרכי ייצוגם של משוררים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בימינו.

15 יהודה עמיחי, שירי יהודה עמיחי, כרך א' (ירושלים: שוקן, 2003), 207.

16 יהודה עמיחי, הזמן (ירושלים: שוקן, 1977), 95.

17 דוד אבידן, ספר האפשרויות: שירים וכו' (ירושלים: כתר, 1985), 30-31.

18 דליה הרץ, מרגוט (תל אביב: עכשיו, 1961), 26.

אותה באמת [...]”¹⁹, וכך גם השיר “עכשיו אני מדברת”: “יונה, שלום, / אני מדברת הפעם ואת כבר לא מפריעה. / את עכשיו, ירחם השם, במחיצת קדושים וטהורים [...]”²⁰.

דוגמאות אלה מבטאות את האינטרטקסטואליות המסורתית, הפולמוסית, שהיא חידה ספרותית הפונה ליודעי ח"ן; כזו שהקורא הבקיא יתענג עליה משום שהיא מגלה את הרמז, את הדרש ואולי אף את סודו של הטקסט. אך הקורא החובב לעיתים לא יבחין כלל בקיומה של חידה, ואם יבחין, הרי לא תמיד יוכל לפענחה. כלומר לצד השעשוע והעונג שגורמת האינטרטקסטואליות לקוראים מסוימים, היא גם אחראית לתסכול ולתחושת הזרות אותם חווים קוראים שאין בידיהם הכלים לפצח את החידה. מכאן שהאינטרטקסט אינו רק חידה ספרותית, אלא גם מבחן כניסה שמציב המשורר: מעין דרקון המגונן על הטירה הספרותית עד שיגיע הקורא שיוכל לו ואז היא תיפתח. אולם אם הפענוח האינטרטקסטואלי לא יצלח, הטירה תיוותר סגורה בפני הקורא, לכל הפחות בחלקה.

הניכור שאינטרטקסטים עשויים ליצור אינו רק ביחסים שבין המשורר לקורא, אלא גם בין המשורר לאובייקט החיקוי שלו, לאב (ולעיתים האח) הספרותי שהמשורר הצעיר, כך לפי תיאוריית ההשפעה, מבקש לחסל.²¹ הגחכת בקשתו של עמיחי “למות על מיטתו” בשירו של אבידן, ותיאור מותה של וולך כמתן אפשרות לרביקוביץ לדבר ללא הפרעה (“אני מדברת ואת כבר לא מפריעה”), הן שתי דוגמאות לאינטרטקסטואליות המבטאת יחסים מורכבים המבקשים להגחיק את בני המשפחה הספרותיים, להשיב להם מלחמה ואף להיפטר מהם (אצל רביקוביץ). קשה שלא להזכיר בהקשר זה את הדרך שבה הדיח נתן זך את נתן אלטרמן במאמרו “הרהורים על שירת אלטרמן”. הרוחה שעליה התנצל זך ברכות הימים במילים: “אם חלילה פגעת בך [...] ואתה עוד כואב, חלילה, אחי, [...]”²². ההתנצלות שואבת את כוחה מהזיקה המשפחתית, היינו מההבנה

19 דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995), 242.

20 שם, 217-218.

21 Bloom, *The anxiety of influence*, 6

22 בשיר “לנתן א.” המופיע בספרו של זך מן המקום שבו לא היינו אל המקום שבו לא נהיה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013), 133, כותב זך: “אם חלילה פגעת בך [...] ואתה עוד כואב, חלילה, אחי, / דע, רק כתבתי על אחד התאומים / וגם לזה לא אהלתי אלא נחומים / כי קראתי את שירך על האם, האסופי והנר. / אנא מתק מדרכי כל מלה ומלה / שבהן צערתך ואולי גם את עצמי. / כי המדבר, אחרי הכל, באסופים / וגם אם איש מרעיך או רעי לא יבין / מבטחני כי שנינו, איש וכאבו, מבינים”.

כי 'דם סמיך ממים', אך היא גם ביטוי לתפיסה של בלום לפיה חיסול האב הספרותי הוא תנאי להמשכה של המשפחה הספרותית, ועל כן אין למשורר הצעיר ברירה אלא להיאבק בקודמו.²³ אך אל מול מסורת ההדחות וההגחכות, מסורת מוגבלת וגברית בעיקרה, קיימות מסורות נוספות, מנוגדות, רשתיות במהותן, אשר את מהלכיהן מחקר הספרות מחמיץ לא פעם בשל היותן שונות מהותית ממודל מרידת דור 'הבנים' בדור 'האבות'.^{24, 25}

אצל סומק, כמו גם אצל יהודה עמיחי, קיים סירוב לתאר את היחסים בתוך המשפחה הספרותית הקרובה (בזמן או במרחב) כמבוססים על מאבק בין-דורי.²⁶ יתרה מזאת, אם הפולמוסיות של עמיחי מתגלית בדיאלוגים עם המשפחה הספרותית הרחוקה (משוררי התנ"ך), הרי סומק שומר על קשר גם עם הדורות הקרובים ומבכר המשכיות וקרבה. האינטרטקסטואליות הסומקית מזכירה בצורתה את זו של עמיחי, שדחה בשירתו הן את המודל המודרניסטי של רצח אב והן את האינטרטקסטואליות האימפרסונלית, ובחר במקומן בסוכנות אינטרטקסטואלית ביקורתית.²⁷ היינו, עמיחי בחר בעמדה אקטיבית של מי שהפקיע טקסטים לפרשנותו, ולא של מי שנכבש על ידי טקסטים של אבות ענקיים שנפלו לידיו.²⁸ על כן נדמה, כפי שמדגימה קרונפלד, כי עמיחי משנה את הטקסטים של אבותיו ולא הם אותו, כמו בשורות: "בכל יום של חיינו יחדו / קהלת מוחק שורה מספרו".²⁹

שירתו של עמיחי מציעה קולאז' של טקסטים קודמים מהמסורת היהודית, בעיקר מהתנ"ך, ועונה להם באופן המכוון מחדש את הטקסט המוקדם ואת

23 חנה קרונפלד, "סוכנות אינטרטקסטואלית", בתוך אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות, ספר היובל לזיוה בן-פורת, בעריכת מיכאל גלומן ואורלי לובין (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 26.

24 שם, 25; דנה אולמרט, בתנועת שפה עיקשת (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2012), 216.

25 כך למשל על פי מחקרה של דנה אולמרט, בהיסטוריוגרפיה של השירה העברית בכל דור ספרותי נכללה משוררת יחידה, שנשפטה בכלים פרשניים מוגבלים ובלתי הולמים הנסמכים על תיאוריית ההשפעה של בלום (שם, 216-217); זאת בשעה שהוא עצמו הניח מלכתחילה שנשים אינן מסוגלות לחולל שינוי ספרותי כזה (קרונפלד, "סוכנות אינטרטקסטואלית", 25-26).

26 שם, 26.

27 שם, 14.

28 שם, 17.

29 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 28.

הטקסט המאוחר ללא צורך ב"משא הכבד של מומחיות אנציקלופדית".³⁰ סומק צועד בעקבותיו ומפתח את המודל האינטרטקסטואלי בתוכן ובצורה: בעוד שירתו של עמיחי התייחסה למסורת היהודית כתשתית לפולמוס יצירת, שירתו של סומק מתייחסת למורשת התרבותית, הבאה לידי ביטוי באזכורם של גיבורים וסמלים מעולם המוזיקה, האמנות והספרות.

על מנת לבחון את היקף ההתייחסות של סומק לשדה הספרותי ואת האינטרטקסטואליות הספרותית בשירתו, חיפשתי אחר שירים שאזכרו בהם סופרות וסופרים, משוררות ומשוררים; שירים שאזכרו או שצוטטו בהם יצירות ספרותיות; וכן שירים שעסקו באירועים ספרותיים. את השירים דליתי מתוך 12 ספרי השירה של סומק שראו אור עד כה (לא כולל אוספים): גולה (1976), סולו (1980), אספלט (1984), 7 שורות על פלא הירקון (1987) (זהו ספר המאגד שירים שכבר הופיעו בספרים קודמים, אך מצויים בו גם ארבעה שירים חדשים), ברדלס (1989), בלאדי מרי (1994), גן עדן לאורז (1996) (בספר שמונה שירים חדשים), המתופף של המהפכה (2001), מחתרת החלב (2005), אלג'יר (2009), כוח סוס (2013) ונקמת הילד המגמגם (2017) (בספר 41 שירים חדשים). סה"כ 387 שירים, 66 מתוכם (17% מתוך כלל שיריו) ענו על הקריטריונים שצינתי לעיל.

חילקתי את השירים לפי הפרקטיקות האינטרטקסטואליות המופיעות בהם: אזכור של שם משורר או של יצירה ספרותית בכותרת (39%), אזכור של משורר או של יצירה ספרותית במוטו או בשיר עצמו (60%), אזכור יצירה ספרותית קודמת בשיר (16%), אזכור או מסגור של אירוע ספרותי בשיר (28%). כמו כן איתרתי את תפקידו של האינטרטקסט בכל אחד מהשירים שנמצאו. שלושת התפקידים הבולטים של אינטרטקסטואליות שזיהיתי בשירתו של סומק הם: דיאלוגיות, מחוות ותיאור אירוע ספרותי. הראשון מתייחס לאינטרטקסטואליות המסורתית והמקובלת, היינו ציטוט טקסט מוקדם בטקסט מאוחר, ואילו האחרים חדשניים יותר ומסמנים את ההווה, ואולי אף את העתיד, של האינטרטקסטואליות הספרותית, כפי שיתואר להלן.

ג. "מזג אויר של טעות": דיאלוגים

30 Umberto Eco, *Travels in Hyperreality* (San Diego: Harcourt Brace, 1986), 209 (מצוטט אצל קרונפלד, "סוכנות אינטרטקסטואלית", 37).

בחמישה משירי הקורפוס מתנהל דיאלוג צמוד עם טקסט ספרותי ספציפי, ואלו הם: "עכשיו שני הזאבים בבטן האיילה", "האקרוחן הרולד ש. עושה אהבה עם ארץ ישראל", "שיר גמילה", "סטריפטזי השושנה" ו"יופי טיפש". הדיאלוג הספרותי מוגדר כאן כשיחה בין שני טקסטים – טקסט מאוחר המגיב לזה שקדם לו – והוא דורש היכרות מעמיקה עם הטקסט המקורי. שימוש בשם משורר, למשל בשיר "מכתב ללאה גולדברג"; שימוש בשם יצירה, כמו בשיר "כיפה אדומה"; או שימוש בסמל, כגון שיר השירים ב"בלוז היצירה הסולרית בקו 30", אינם נכללים בקטגוריה זו. שירי הדיאלוג נבדלים גם משירי המחווה מאחר שאין עניינם הבעת הערכה או הוקרה פומבית.

שירי הדיאלוג נדירים בקורפוס, והם מאפיינים את יצירתו המוקדמת של סומק. זאת משום שהדיאלוג דורש התמודדות צמודה עם המשמעויות וההקשרים הקיימים בטקסט, שאינה עולה בהכרח בקנה אחד עם האסוציאטיביות של סומק. שירי הדיאלוג מעידים על כך שסומק הוא משורר קונקרטי – הוא מציין את שם המשורר ואת שם השיר עימם הוא משוחח, ומתייחס בשיר התשובה שלו למרבית הפרטים המופיעים במקור. נוסף על כך יש לציין כי השירים הללו מתאפיינים בעמדה תוכנית שונה, לעיתים מנוגדת, לזו שבשיר המקורי, אך דבריו של סומק צמודים כל כך למקור עד שנוצרת תחושה כי המשורר המאוחר תיקן, עידן או ניסח מחדש את שנאמר לפניו ולא התעמת עם זה שאמר את הדברים, כפי שמציע המודל הבלומיאני. בניגוד למרד הספרותי המקובל, מרד סגנוני, המרד של סומק בקודמים לו הוא בעיקרו מרד תוכני, לעיתים אפילו אתי. מרד זה בא לידי ביטוי באופן מובהק במרכזיותה של התרבות הפופולרית בשירתו, אך גם בניסיון לתקן, לעדן או לשנות את מה שאמרו הקודמים לו.

בשיר "עכשיו שני הזאבים בבטן האיילה" שפורסם בספרו הראשון, גולָה (1976), מקיים סומק דיאלוג עם שיר של אמיר גלבע, עורך ספרו. ארבע שנים קודם לפרסום ספר ביכוריו של סומק, פרסם גלבע את הקובץ אילה אשלח אותך (1972); סומק מתייחס לשיר חסר כותרת ששורת הפתיחה שלו היא כשם ספרו של גלבע. הוא אינו מסתכן בכך שהקוראים לא יזהו את המחווה, ומקדיש את השיר לאמיר גלבע. להלן שורות הפתיחה של השיר המוקדם: "אילה אשלח אותך אל הזאבים לא ביער הם / גם בעיר על מדרכות תנוסי מפניהם בהולת /

עיניך יפות יקנאו כי לראותך איך / את פורחת נפחת ונשמתך [...]”³¹. סומק משיב למסע האיילה של גלבע בשורות הבאות:

עֲכָשׁוּ שְׁנֵי הַזְּאֵבִים בְּכַטָּן הָאֵילָה
 לַאֲמִיר גִּלְבֵּעַ
 עֲכָשׁוּ שְׁנֵי הַזְּאֵבִים בְּכַטָּן הָאֵילָה
 כְּתַמִּי דָם הַתְּקַרְשׁוּ בְּצוֹאֲרָה
 רִיחַ הַיַּעַר בְּכַפּוֹת רַגְלֶיהָ
 וּשְׁפָתֶיהָ כְּבִדּוֹת מְלִסְפָּר אֶת הַמָּסַע כְּמוֹ
 הַרְגַע שֶׁשְׁלַחַת אוֹתָהּ שֶׁהַקְּמִטִים
 צָבְאוּ כְּזֵאֵבִים עַל פְּנֵיהָ
 עֵינֶיהָ הִסְתַּתְּרוּ בַּחֲוִרֶיהֶן כְּבַמְּאוּרָה וּבַחוּץ
 הָיָה חֵם וְקָר
 קָר וְחֵם,
 מְזַג אוֹיֵר שֶׁל טְעוֹת
 וְהַזְּאֵבִים שְׁתוּ וּוְדָקָה לְכַבּוֹדָךְ בְּחַגִּיגוֹת הָאֲנָס שְׁבִלִילוֹת גּוֹפָה.³²

בין השיר המוקדם לזה המאוחר מתרחש היפוך תפקידים: המשורר הצעיר מלמד את המבוגר על תוצאות מעשיו; גלבע שלח את האיילה האהובה מפחדת וחסרת נשימה אל הזאבים, הנמצאים בכל מקום ורודפים אחריה ביער ובעיר. סומק משיב לו מבט נוקב ומתאר את הזוועות שנעשו באיילה שנשלחה לדרכה, ושָׁבָה אל השיר ריקה, חלולה ומחוללת עד אלם, עד ש"שפתיה כבדות מלספר את המסע". הדובר בשירו של סומק מטיל את האחריות על הדובר בשיר של גלבע, ומסיים בשורות: "מזג אויר של טעות // והזאבים שתו וודקה לכבודך בחגיגות האונס שבלילות גופה". הזאבים מרימים כוסית לחייו של מי שבפחדנותו הפקיר את האיילה ושלח אותה לדרכה, ביודעו שלא תוכל להם: "עיניך הסתתרו בחוריהן כבמאורה ובחוץ [...]". הפסיחות בשירו של גלבע קוטעות את רצף הקריאה והופכות את השיר עצמו לחסר נשימה. סומק שואל את הפסיחות אל שיר המחווה, ועונה בשורות קצרות נשימה כמו אלה של מורו.

31 אמיר גלבע, אילה אשלח אותך (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1972).

המורה שילח את האיילה אל התופת, ואילו התלמיד צועד עימה את הדרך חזרה. הוא הופך את האיילה האידיאית של מורו לאהובה, לבת, לנפש ולמוזה – לישות קונקרטיית המצויה במצב טראומטי הן בשל מה שנעשה לה על ידי אלה שנפלה לידיהם, והן בשל מה שנעשה לה על ידי זה ששלח אותה אליהם. "עכשיו שיני הזאבים בכטן האיילה" מסמן את הצד שבחר סומק, בשלב מוקדם יחסית בדרכו הספרותית, מבין שני צידי המטבע של האינטרטקסט: בין חידה המוצבת בפני הקורא לבין מחווה גלויה למושא השיר. סומק מבכר את המחווה ואת קהילת הקוראים הרחבה על פני המיעוט המומחה. הוא בוחר בשיר הנושא מתוך ספרו של גלבע, מנהל עימו דיאלוג קונקרטי ומפורט, ואף מוסיף הקדשה. במקרה זה האינטרטקסט של סומק אינו מוציא שורה מהקשרה, אלא מתמודד עם השיר כולו כיחידת משמעות שלמה, מהלך המעיד על מתן כבוד לטקסט המקורי. לצד מתן הכבוד הוא בוחר בתיקון אפקטיבי ובהתערבות, אולי אפילו עודפת, בשירו של גלבע.

כפי שמסתמן כבר ב"עכשיו שיני הזאבים בכטן האיילה", שיריו של סומק מחזיקים בעמדה רגישה, לעיתים אף מגוננת, כלפי הנשי וכלפי הדמויות הנשיות המופיעות בהם.³³ דוגמה נוספת היא השיר "יופי טיפש", גם בו סומק מצוי בדיאלוג עם שיר קודם הנוקט בעמדה מקוממת כלפי הנשי. כמו בשיר הקודם, גם כאן 'הוויכוח' בין המשוררים אינו ויכוח פואטי, אלא אתי. גם במקרה זה סומק אינו מסתכן בכך שהקורא יחמיץ את הטקסט אליו הוא מתייחס, וכמוטו לשירו הוא מצטט שורה מן המקור ותחתיה את שמו של המשורר ואת שם השיר. עבודת ההכוונה של סומק למקורות ההשראה שלו שקופה ובהירה; הוא מקצר את הדרך לקורא ומפנה אותו באופן מדויק אל השיר "בתחנה המרכזית בתל-אביב, אחר-הצהרים, ערב ראש השנה" של פנחס שדה מתוך ספרו איך זינג ווי א פייגאלע 1989-1992.

השיר של שדה נפתח בשורות:

וְדַאי שְׁהִיא יְלִדָה גְדוֹלָה וְטַפְשָׁה. הִנֵּה הִיא עוֹבְרָת, טוֹפֶפֶת בְּבִקְבִיָּה
הַצְּבֻעוֹנִיִּים, בְּתַחֲנָה הַמְּרֻכְזִית פֶּנֶת י"ל פֶּרֶץ.

33 ראו למשל: "פקקים", "מוכה", "עקדת שרה", "השיר שלה", "שערה", "השירים של רימה", "שיר אהבה לאקרוֹבטית מקרקס מדרנו", "שרות תעופה", "איזבל", "אשת לוט" ואחרים.

לשִׁפְתֶיהָ אָדָם עֵז, שְׁמֵלֶת־קוֹץ פְּרָחוֹנִית עַל מְשֻׁמְנֵיהָ הָרַעֲנָנִים עֲרִין.
 צוֹחֶקֶת, מְנוֹפֶפֶת יָדָה לְמִישָׁהּ. מִן הַסֶּתֶם
 אַחַת הַיְצָאֲנִיּוֹת בְּסִבִּיכָה. אוּ מִן הַבְּחוּרֹת שֶׁל מְכוֹנֵי־הָעֶסוּי.
 כֵּן, יִלְדָה גְדוֹלָה וְטִפְשָׁה. אֲבָל, מָה אֶתָּה חוֹשֵׁב,
 וְכִי מָה הָיוּ הַנִּידוֹת, אוּ הַגְרָצִיּוֹת
 הֶלְלוּ אֲשֶׁר פָּאָרוּ בְּשִׁירִים הָעֵתִיקִים, בְּפִרְסָקָאוֹת הָרוֹמִיִּים, אוּ אֲצֵל רֹבֵנְס,
 לְמִשְׁלָ? [...].³⁴

שדה מתאר באופן גס ומתנשא את הופעתה החיצונית של אישה צעירה שנקלעה לשדה ראייתו בתחנה המרכזית. בפנייה אל בן-שיחו הוא מזכיר כי למעשה אין הבדל בין הילדות הגדולות והטיפשות של התחנה המרכזית ובין הנשים הנערצות מעבודות האמנות השונות, שהיו בסופו של ציור גם הן "ילדות גדולות וטיפשות". ניתן לטעון שבהמשך המשורר מודה כי הפוסל במומו פוסל, משום שאת השיר חותמת האבחנה כי גם כל ההוגים הגדולים שעסקו בהוויה ובאיגנות לא עולים בחוכמתם על אותה ילדה, אולם סומק לא מתרצה. אם, כפי שטען ויקטור שקלובסקי, הדוד הספרותי מהווה דמות להזדהות עבור המשורר הצעיר, אזי ניתן לומר שסומק הוא אחיין צעיר ודיפלומטי המנסה לטשטש את דבריו הבוטמים של שדה, הדוד הזקן, באמצעות כתיבה מחדש של השיר.

יופי טיפש

"...הו פילוסופים מהוללים בדברי ימי התרבות, הוגים נכבדים"
 (פנחס שדה, מתוך: "בתחנה המרכזית בתל אביב, אחר הצהריים, ערב ראש השנה")

אֶפְלָטוֹן לֹא רָשׁוּם בְּפִנְקֵס הַטְּלֶפּוֹנִים הַדְּחוּס בְּתִיקָה
 וְהֶלֶק בְּצַפְרָנֵי הַרְגָלִים לֹא מְאָדִים בְּזִכְרוֹנָה
 חִיּוֹת מִיתוֹלוֹגִיָּה. גַּם הַשְּׁעָר הַנּוֹפֵל עַל צְוֹאֶרָה
 לֹא נוֹלָד מֵאֶפְרוֹדִיטָה, וְהַמְּכַחֵל הַכַּחַל בּוֹ פִּסְלוֹ
 הַגָּלִים שֶׁל בּוֹטִיז'לִי, בְּקִשֵׁי מְבַלֵּיט רִיסֵי טָרֶף
 בְּשִׁמּוֹרוֹת עֵינֶיהָ.
 אֲבָל הִיא יָפָה, יָפִי טִפְשׁ וְגָשׁוּם,

יפי המתיז מים המטשטשים את הכתוב, מוחקים
את המציר ויודעים שמעבר לפרחים המוגנים
מתפנק עלה סגול בקצה גבעול של קוץ בר.
וכשהיא תדבר אתכם שכחו לרגע את השפה,
שלחו את המלים למלאות הדקדוק,
תנו למחוג הגדול בעגול פניה לתקתק
את הדקה שאינה שפחת זמן.
אפלו שעון מקלקל צודק פעמים ביום.³⁵

סומק אינו מוותר על השורש טפ"ש, החוזר ארבע פעמים בשירו של שדה, אלא מעתיק את הטיפשות מהאישה אל היופי, כמו בפסוק מתוך המזמור "אשת חיל": "שקר החן והבל היופי אישה יראת ה' היא תתהלל" (משלי, לא, 30). אם מושא השיר של שדה הוא "ילדה גדולה וטיפשה", הרי סומק בוחר ב"יופי טיפש" כמושא שירו; אם בשיר של שדה "הילדה הגדולה", כמו גם כל היפיפיות המיתולוגיות, שותקת, אזי סומק נותן לאישה פה לדבר בו: "וכשהיא תדבר איתכם שכחו לרגע את השפה". אומנם הוא מכיר בכך ששפתה של האישה שהוא מתאר אינה הולמת את כללי הדקדוק, אך האישה הזו מדברת. בשיר של שדה המאפיינים הנשיים מצביעים על הזול והנמוך – "מן הסתם / אחת היצאניות בסביבה" – והמיתולוגיה מוזכרת בהקשר לדמות האישה באמנות ולא בהקשר לאישה הממשית המתוארת שבשיר. אצל סומק, לעומת זאת, האישה הממשית מיוצגת נאמנה: היא לא נקשרת במיתולוגיה הרחוקה ממנה, שהרי "הלך בצפורני הרגלים לא מאדים בזיכרונה / חיות מיתולוגיה", אך גם לא נקשרת במכוני ליווי.

סומק אינו משוחח ישירות עם כותב הטקסט או עם נימת הטקסט, אלא עם היופי הטיפש לברו: "אבל היא יפה, / יופי טיפש וגשום, / יופי המתיז מים המטשטשים את הכתוב, מוחקים / את המצויר ויודעים שמעבר לפרחים המוגנים / מתפנק עלה סגול בקצה גבעול של קוץ בר". שורות אלה שופכות אור חדש על שם השיר, המספר על האופן בו היופי הופך את הנוחה אחריו לטיפש, לא פחות מאשר על היופי הטיפש וחסר הדעת עצמו. כאמור, מהלך

זה של תיקון היחס אל הנשי שב ומופיע בשירים נוספים, למשל ב"סטריפטז השושנה", העוסק בשירו של משה אבן עזרא "כתונת פסים", שם סומק מחליף את השושן המלכותי בשושנה מלאת כוח.

לכאורה הייצוג המקומם של האישה בשירו של שדה מְזַמֵן עימות, אולם סומק בוחר לא רק שלא לנצל זאת לעימות בין-דורי, אלא כמעט להחביא את העמדה הבעייתית של שדה על ידי שירו שלו. הציטוט שבו הוא בוחר כדי להקל על זיהוי הטקסט הוא השורה האחרונה בשיר של שדה, שורה שאינה מגלה דבר על טבעו המקומם של השיר. סומק אינו מתנגח ואינו חושף את קלון השיר ברבים, יחד עם זאת קשה להתעלם מתחושת ההשתקה שעולה מקריאה בשיר המאוחר ביחס לשיר המוקדם. ייתכן שבחירה זו מבטאת אמונה לפיה הדרך הטובה ביותר להתמודד עם השיר המקורי היא להניח לו להישכח, או להתיר את הקשר בינו לבין מחברו: עם זאת ברור כי השיר המאוחר מהדהד את השיר המוקדם, כמו גם סומק את שדה.

השיר "האקדוחן הרולד ש. עושה אהבה עם ארץ ישראל" המופיע בספר סולו (1980) יוצא מן הכלל בקורפוס זה, משום שחרף הרמזים העבים לגבי זהות האקדוחן, המקור עימו משוחח סומק פחות מוכר וקונקרטי – הוא פונה לספר ולא לשיר מסוים. הספר הוא ארעא מאת הרולד שימל. הפיצוח הזה רלוונטי יותר למיטיבי קרוא, הן בשל העובדה ששימל נחשב 'משורר למשוררים', והן בשל דרך סימון המקור שסומק בוחר: אזכור מקוצר של שם המשורר בכותרת (הרולד ש.), ואי אזכור שם היצירה אליה הוא מתייחס.

פירוש המילה הארמית ארעא הוא ארץ, אך היא גם מהדהדת לאוזן העברית ארעיות וזמניות. ארעא כתוב במחזורי שירים המהווים מעין יומן מסע של שימל בארץ ישראל. כל מחזור מוקדש למסע מסוים, למשל לתל אביב, לחיפה-אכזיב, לטבריה ועוד. שירו של סומק קורא את ארעא כשיר אהבה לָארץ ששימל מטייל בה, אבל הוא טוען כי הוא מטייל בארץ ישראל כמו אקדוחן במערב הפרוע, היינו מתנהג כמי שהמרחב שייך לו, הודף מתוכו פולשים ובכלל את כל מי ש'לא מוצא חן בעיניו'. כמו האזכור החלקי של המקור בשיר, כך גם השיר עצמו הוא דיאלוג משוחרר יותר מאלה שנדונו עד כה. אם בשירים קודמים הדיאלוג של סומק צמוד ומגיב גם לשורות השירים וגם לשיר כולו, הנה כאן הוא מגיב לרוח הטיול של שימל בארץ ישראל, ומקשר את שירו לארעא בחזרה

כמעט מדויקת על שתי שורות המופיעות פעמיים בעמודים הראשונים בספר: "אפשר לחיות שנים מריח ככרות הלחם / שהנשים משאירות לבוקרים".³⁶ כפי שיתואר להלן, הבחירה בשורות הראשונות בספר מהדהדת את הבחירה בידוע ובמוכר המאפיינת את שירת סומק.

שימל הוא האקדוחן הראשון במניין האקדוחנים הרבים שמופיעים בשירת סומק, והבחירה בו אינה סתמית: ארעא הוא שיר אהבה ארוך לְאָרֶץ, אך אין בו כול אזור לעם שחולק אותה עימו. סומק, מתקן הנרטיבים, נחלץ גם כאן לעזרתו של המשורר ומנכיח את מי שהועלם מהמרחב הישראלי. הוא הופך את "שומר הפרדסים בדרך לקלקיליה" לשייך בעזרת העדות שנושאת לשונו: "למה לי לקחת ללב' שר בבוקר שומר הפרדסים בדרך לקלקיליה. / הרוח בעונה הזאת כמו מחליקה בקעה, כמו מדלגת תל / ובטרנזיסטור של שומר הלילה כבר מתערבבת מוסיקה ערבית בתן מילל".³⁷ השומר שר שיר עברי של סמל ישראלי מובהק – אריק איינשטיין.

על פי רוב פתרון החידה האינטרטקסטואלית כרוך במענה על שאלות הסימון: את מי סימן המשורר? של מי הטקסט המצוטט? את מי מחקים, ומדוע? מתן תשובות לשאלות אלה עשוי להיות תלוי לא רק בהכרת הספרות או השירה, אלא גם בידע היסטורי על דורות ספרותיים ובהכרת השדה באופן רחב ניו. פענוח האינטרטקסט אינו הכרחי לקריאת שיר – פעמים רבות ההשוואה בין המקור לציטוט עשויה להעשיר את הקריאה, בדרש וברמז, אך היעדרה אינו פוגם בהכרח בחוויה. עם זאת, הדרישה לבקיאיות או לפענוח עשויה לגרום לקורא שאינו מתמצא במרחב ואינו מזהה את הכיוון עליו הצביע המשורר לתחושת דיסאורינטציה ולתסכול, שימנעו ממנו במידה רבה את ההנאה מהשיר ואולי גם את המשך הקריאה בו. בשעה שעבור משוררים מסוימים סינון הקוראים במבדקים מקדימים נחוץ, לא כך אצל סומק; הוא אינו שולח את קוראיו להתמודד לבדם עם הדרקון. סומק מציב את המענה לחידה כבר במילים הראשונות של השיר, כמי שפותר מיד בתחילת הפגישה את העניין

36 במקור שתי גרסאות למשפט זה: "...מספיק ככרות / מאלו שהנשים שמות / בצד לבוקרים" (הרולד שימל, ארעא (תל אביב: ספרי סימן קריאה, תשל"ט), 14) ובמקום אחר: "מים יש ואדמה / ותנור לאפות לחם // ליבא סוסים מעתלית / רבת הנענע" (שם, 2)

המכביד ומפנה את מרחב השיחה לעניינים אחרים. השיר מצייד את הקורא במידע הדרוש לו לשם הקריאה עוד טרם היציאה לדרך; אומנם כתיבת התשובה לשאלת השיר בכותרתו משחררת את הקורא מן האתגר, אך היא גם משחררת אותו מהחרדה הנובעת מההנחה שעליו לצלוח את מקצה המכשולים שהניח המשורר כדי להשתתף בחוויית השיר. כך מאפשר סומק לקורא חסר הידע לקרוא את השיר מבלי להתמודד עם אתגר הבקיאיות, וכך בכך מכריח את הגיק הספרותי לקרוא את השיר תוך נטרול הצורך לפצח את האתגר שהורגל בו. נראה שזו אף הסיבה לכך שאלו מתקשים למצוא את מקומם בין שיריו.

ד. "שום דבר לא אבוד": מחוות

מתוך כלל הקורפוס של מחקר זה 35% הם שירים שניתן לכנותם שירי מחווה. הכוונה היא לשירים ששם המשורר/ת שהשיר פונה או מתייחס אליהם מופיע בכותרתם, בשיר עצמו או בהקדשה, ושלהופעה זו יש הדהוד בשיר כולו. לא כל שיר שמופיע בו שם של משורר הוא מחווה; הכוונה היא לשירים שהופכים את המשורר לנקודת הכובד שלהם, לעיקר. כמעט כל שיר של סומק מכיל ממד של מחווה או מתנה רוחנית, לעיתים בין-דורית, לנמען ספציפי בקהילת התרבות. רבים מנמעניו של סומק נמנים על קהילת הספרות במובנה הרחב, באופן החורג מן הזמן והמקום שלו עצמו, החל מרבי יהודה הלוי וכלה בוויסלבה שימבורסקה. גישות ספרותיות ובלשניות שונות התייחסו אל השירה כשימוש חסר בשפה, כזה שאינו מבקיע דרך השפה אל העולם, מעין שימוש חסר השלכות. כך למשל יאקובסון, בהגדירו את שש הפונקציות של השפה, טען כי הפונקציה הפואטית היא שימוש בשפה כשלעצמה, ללא תכלית חיצונית.³⁸ ג'ון אוסטין קבע בספרו *איך עושים דברים עם מילים* שהשירה עושה שימוש טפילי בשפה, "שימוש שאינו בעל המשמעות הרגילה".³⁹ שניהם התייחסו אל השירה כמבע הקיים לעצמו ומעוקר משימושיות, מעין טפיל על גבה של השפה של חיי היומיום. סומק חותר נגד מיצוב השירה כשפה אסתטית המתבדלת מהשפה השימושית, והופך את שירתו לאתר של מחוות, היינו לפונקציונלית.

Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Language*, ed. 38
Thomas Sebeok (Cambridge: MIT Press, 1960), 350–377, esp. 358

39 ג'. ל. אוסטין, *איך עושים דברים עם מילים* (תל אביב: רסלינג, 2006), 122.

המחווה הופכת את השיר לשימושי מפני שהיא נושאת מסר מוגדר לנמען מסוים; יש לה כיוון המקנה לה אפקט קונקרטי, יותר מאשר לשיר שאינו מכוון לנמען ספציפי. המחווה יוצרת קשר, היא מפרסמת ומוקירה את עבודתו של האמן המוזכר. היא פעולה המבטאת כבוד, הכרה. ציון שמו של מקבל המתנה, זה שהשיר מוקדש לו, הופך את המחווה למוכרות ומונגשת לכלל הקוראים, ולא לכזו שנשארת בגבולות השדה ספרותי. אופן פעולתה של המחווה דומה לתיוג המוכר מהרשתות החברתיות: תיוג שמו של משורר או של אמן משמעו לא רק פנייה פומבית והענקת תשומת לב למתויג בנוכחות חברי הרשת החברתית של שניהם, אלא גם פנייה מובלעת לכל מי שמצוי ברשת הספרותית ורואה עצמו חבר או בעל עניין ביחסים אלה.⁴⁰ כך כאשר סומק פונה לאלתרמן בשיר, הוא פונה למעשה לקוראיו ומפנה אותם ליצירתו של אלתרמן; הוא פונה גם לקוראיו של אלתרמן ומפנה אותם ליצירתו שלו; ולבסוף הוא פונה לכל קורא שיש לו עניין ברשת עצמה, בקשרים וביחסים שבין משוררים. אכן, כתיבת מחוות אינה תופעה חדשה בשדה הספרותי, אך שכיחותו של התיוג בשירים וההבנה שהוא פעולה המבטאת לא רק דיאלוג, אלא גם את הפרפורמטיביות של הדיאלוג מול קהל מאזינים (שהוא הנמען האמיתי של התיוג) מאפיינת את שירת סומק וייחודית לו.

המחווה היא מוטיב בולט בשיריו של סומק מראשית יצירתו, וכבר בספר ביכוריו הצנום, גולֶה, היא מסתמנת כמאפיין בולט בפואטיקה שלו. שירים כמו "עכשיו שיני זאבים בבטן האיילה", "שועל בדואי" ו"הומאז' לאלתרמן" הם דוגמאות לכך. נתון זה מעיד לטעמי על האותנטיות של המחווה, כלומר על היותה מאפיין אינהרנטי וזהותי בשירתו, ולא תוצאה של פופולריות בקרב הקוראים או של התקבלות ספרותית. ריבוי המחוות מגלה כי זהותו הספרותית של סומק בנויה בראש ובראשונה על היותו קורא פעיל של טקסטים של אחרים – דרישה שהספרות מציבה לכל מי שרוצה להיכנס בשעריה.

לאור ריבוי המחוות הספרותיות שסומק מייצר, האפשרות הפרשנית לפיה ריבוי זה הוא פועל יוצא של שיקולים ספרותיים-פוליטיים, דהיינו ההנחה כי

40 Anne Oeldorf-Hirsch and S. Shyam Sundar "Posting, commenting, and tagging: Effects of sharing news stories on Facebook," *Computers in Human Behavior* 44 (2015):240–249, esp.

נוצרת מחויבויות בין המקדיש לבין מקבלי ההקדשות, אינה משכנעת שכן 'אינפלציית' המחוות מקטינה את משמעותה של המחווה הבודדת; מעקרת את הכוח הפוליטי שעשוי היה להיות לפעולה זו, ומגינה על הכוונה האמנותית המקורית שלה: דיאלוג יצירתי בין שותפים בקהילה הספרותית. ריבוי המחוות בפואטיקה של סומק מגלה עוד כי שירתו אינה נובעת מתוך חרדת ההשפעה של אבות ואימהות ספרותיים, ולכן לא ניכר בטקסטים הצורך 'לרצוח' אותם ולרשת את כיסאם. כאשר המשורר מנכיח את אבותיו הספרותיים ומספר בשבחיהם, ברור כי הוא חותר דווקא להנכיח את אילן היוחסין אליו הוא רואה עצמו שייך, ולא לתאר את שירתו כזו ה"עולה מן הים".

במאמרו "לאט צומחת ועולה ספינת האור", מתוך הספר 1 בשביל 3, 3 בשביל 1, מגדיר גבריאל מוקד את שירתו של סומק כשירה הממזגת את "היסוד החברתי עם היסוד האישי", ומוסיף בהמשך כי "בשיריו של סומק בולט נועם או כוח טקסי הדור".⁴¹ בקריאה ראשונה נדמים דבריו של מוקד מעט בנאליים; לכאורה משוררים רבים ממוזגים בין האישי לאוניברסלי. אולם בקריאת שירי המחווה הרבים של סומק מתגלה כי הם אכן טקסים טקסטואליים שמתמזג בהם היסוד האישי, במסגרתו המשורר מדבר או כותב מכתב אל מושא השיר, עם היסוד החברתי-הקהילתי, במסגרתו יוצרים רבים זוכים למעין פסל או אנדרטה שירית. סומק מפסל ביצירתו באופן שיטתי את היוצרים האהובים עליו ומנציח אותם, תוך שהוא ממצב את עצמו קרוב אליהם, שהרי הוא היוצר את דמויותיהם המחודשות. טכניקה זו מהדהדת את המסדרונות הארוכים באתרים אמנותיים והיסטוריים המלאים פסלי דיוקנאות, כמו גלריית אופיצי, או להבדיל, בית הנשיא בירושלים.

ניתן לחלק את שירי המחווה של סומק לשני סוגים מרכזיים: האחד הוא שירים המתארים את מושא המחווה או את הזיקה של סומק ליוצרים אלה, למשל: "שיר אהבה לויסלבה שימבורסקה", "יונה אינדיאנית", "ססאר ואייחו (או: 12 שורות על לחם החרפה)" ו"שיר על ברנר עם צריחת סוגריים של א"נ"; והשני הוא שירים שהם מעין 'גלויות ספרותיות', כמו "הפרפרים ממונטה סן סווינו" וסדרת המכתבים החותמת את הספר נקמת הילד המגמגם ("מכתב

41 רוני סומק, אלי בכר ופרץ דרור בנאי, 1 בשביל 3, 3 בשביל 1 (תל אביב: עכשיו, 1980), 38-39.

לארתור רמבו", "מכתב למרסל פרוסט", "מכתב לפרננדו פסואה", וכן הלאה), בהם סומק מקיים מגע 'תיירותי' עם המאפיינים המוכרים ביותר של מושאי השיר.

אם בשירי הדיאלוג סומק מיצב את עצמו כקורא אקטיבי המתערב בשיריהם של קודמיו, ובשירי המחווה הציב את יצירתו ואת עצמו בין משוררות 'גדולות' כדוגמת ויסלבה שימבורסקה ויונה וולך, אזי בשירי 'הגלויות הספרותיות' הוא הופך למדריכם של התיירים בעולם הספרות. בעוד שהשירים מהזן הראשון שומרים על דיאלוגיות עם מושאם, בשירי 'הגלויות הספרותיות', לעומת זאת, המושא, הסופר/ת או המשורר/ת, נזכר בכותרת והשיר עצמו משתרשר בין המאפיינים המוכרים ביותר של יצירותיו. שירים אלה הם גלויות המנציחות את אתרי החובה לתייר (כאלו שהמקומיים ודאי מדירים את רגליהם מהם), אתרים עליהם כתב עמיחי בשירו "תיירים": "הגאולה תבוא רק אם יגידו / להם: אתם רואים שם את הקשת מן התקופה הרומית? / לא חשוב: אבל לידה, קצת שמאלה ולמטה ממנה יושב / אדם שקנה פרות וירקות לביתו".⁴² בניגוד לעמיחי שמכוון את קוראיו לשקי הקניות של המקומי, סומק מכוון את קוראיו, תיירי הספרות, דווקא אל הקשת הרומית – אל עוגיות המדלן של פרוסט ואל הבדידות של לאה גולדברג. המידע בגלויות הספרותיות אינו מעמיק, אלא הוא רוחבי ונקודתי ונועד לתת לקוראים יכולת התמצאות בשדה הספרותי, בלי לפתוח בדיון מעמיק ביצירות.

בדיאלוג בין סומק ובין מושא השיר לא יכולים להופיע פרטים אישיים מדי המיועדים לפגישה בארבע עיניים, שכן הפגישה אינה אישית. לכן כמו ברשת חברתית שהשיחה הפומבית בין חברה נושאת היבטים פרפורמטיביים בהיותה מיועדת גם לעיניים זרות, כך אף שיריו של סומק פונים אל מושא השיר, אך למעשה מדברים עם כל מי שעד לאינטראקציה. אומנם שירים אלה פונים בעיקר אל התייר הספרותי, אולם הם גם משקפים את היותם של רוב הקוראים תיירים בספרות. סומק פונה אל מי שהספרות אינה ביתו, פותח את דלתו ומציג בפניו את עירו. זאת בהבינו כי המקומיים אכן אינם זקוקים למדריך בעירם, אולם על מי שגר בעיר עתיקה להיערך לבואם הוודאי של תיירים העולים לרגל.

דוגמה לשיר מחווה מהסוג הראשון הוא השיר "ססאר ואייחו" (או: 12 שורות על לחם החרפה)". קשה לדעת מה יודע הקורא הממוצע על אודות המשורר ססאר ואייחו, ואם שמו מוכר כלל לקורא הישראלי, אבל במקום לשאול את הקורא שאלות המקובלות בחוגים האינטלקטואליים: "מכיר אָת...?" ו"קראת אָת...?"⁴³, סומק מלמד אותו מיהו ואייחו בשיר המחווה הבא:

בשורה השלישית אולי תרתח דמעה בתנורי העין,
 כשתדעו שאספ בקבוקים ברחובות
 כרי לחיות.
 אפשר לרמין את קדת הגב, את היד הנשלחת
 לצואר הזכוכית, את הפרוסה שנחתכה מלחם החרפה.
 מאותה זוית קשה לשבע אפלו מרגלים פריזאיות
 המדבקות לירכי הבחורות שאלהים צחק אתן
 בחדר הלדה.
 ואתה, אדוני שר הרעב, אל תגיד שבבטנו הריקה
 נאפו שיריו. אל תזכיר שהיפי מצליף בחטה לפני
 שתנורי הגיהנם מגלגלים ממנה לחם. אפשר היה
 לחלם שהוא צפור ולהשאיר פרוור על אדן החלון.⁴⁴

כמי שמדריך תיירים באתרים ספרותיים, סומק אינו מתרכז בשיריו של ואייחו, אלא דווקא בכיוגרפיה שלו. בשורה הראשונה נרמז כי מושא השיר הוא משורר, ובשתי השורות לאחר מכן מתגלה עוניו. תיאור העוני עז: "הפרוסה שנחתכה מלחם החרפה", ומולו, טוען סומק, מתרסק דימוי המשורר הבוהמיין הנהנה מרגליהן היפות של נשים פריזאיות. השיר מסתיים בהאשמת "שר הרעב" – בין שהכוונה לשלטונות ששלחו את ואייחו לכלא או לאלה המתהדרים ביצירותיו רק לאחר מותו, ובין שהכוונה לכל האוחזים במיתוס האמן הרעב. אירוניה מרה מתגלה במילים החותמות את השיר: "אפשר היה / לחלום שהוא ציפור ולהשאיר פירור על אדן החלון", כלומר אפשר להחזיק את דימוי המשורר ואת המשורר כדימוי, אך גם לדימוי צורכי קיום בלעדיהם לא יוכל להתקיים.

43 וראו לדוגמה במערכון "שוק הספרים" של "הגשש החיזור": "האם קראת את הממונה של מיקי בריקיקי? מה יגיד? ראיתי את הסרט. לא. יגיד, קניתי אך טרם הספיקותי לעיין בו".

44 מחתרת החלב, 30.

כאן כמו במקרים אחרים בשירת סומק המחאה אינה מופנית כלפי בני-הבית הספרותיים, אלא כלפי מי שנמצאים מחוץ לו. לעומת זאת, השיר "מכתב למרסל פרוסט" הוא דוגמה לשיר מהסוג השני, שירי 'הגלויות הספרותיות':

השֵׁעוֹן שְׁתַּלִּית בְּבֵית הַמַּטְבָּחִים שֶׁל הַזְּמַן
 נֶעְצַר בְּרִגְעַ
 בּוֹ הַפְּסָקָה לְהִיּוֹת חֵיל בְּצֶבֶא הַפְּצָע.
 שׁוּם דָּבָר לֹא אָבוּד
 אִם הַמְּלִים בְּהֵן תִּאֲרָתְ אֶת עוֹגִיּוֹת מְדַלֵּן
 עֲדִין נִלְעָסוֹת בְּפֹה מְלֵא.⁴⁵

אומנם השיר מופנה למרסל פרוסט, אלא שהוא מכתב המתפקד יותר כגלויה ממרסל פרוסט אל הקורא, בתיווכו של המשורר. ייתכן שכותבים אחרים, ממסורות ספרותיות אחרות, היו בוחרים במאפיינים נסתרים ומתוחכמים יותר מאשר שני הסמלים המזוהים ביותר עם פרוסט: הזמן האבוד ועוגיות מדלן. אבל סומק, מדריך התיירים המבקש לחבב עליהם את העיר, בוחר לסכם את פרוסט באמצעות שני הסמלים המפורסמים הללו ולשלוח לקורא את הגלויה הספרותית במסווה של מכתב לפרוסט. עבור סומק, כמו עבור אמנים ומשוררים רבים לפניו, מחזור האוצרות התרבותיים והטקסטואליים מהווה מקור להנאה אישית וקולקטיבית.⁴⁶ ואכן השורות החותמות את השיר פונות אל פרוסט ומבקשות לנחם אותו בטענה כי הזמן לא אבוד כל עוד המילים קיימות, כל עוד יצירתו ממשיכה להיקרא.

את השיר הזה ואת שירי הגלויות הדומים לו ניתן לשייך לזרם הספרותי העכשווי של שירה לא מקורית, זרם משמעותי ומרכזי המאפיין את עידן האינטרנט והרשתות החברתיות ומבטא שינוי ערכים עמוק בדומיננטות של הספרות.⁴⁷ הספרות הלא-מקורית דוחה את החדש ומעדיפה על פניו את המוכר.

45 נקמת הילד המגמגם, 192.

46 קרונפלד, "סוכנות אינטרסקטואלית", 27.

47 Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius* (Chicago; London: University of Chicago Press, 2011), 47

שירה לא מקורית היא ביטוי להתקצרות הזיכרון התרבותי ולתפיסת זווית ההצגה כחשובה יותר מחדשנותו או ממקוריותו של המוצג.⁴⁸ המצלמה הביאה עימה את מרוץ זוויות הצילום, והאינטרנט מביא אל הכתיבה את אינספור הדרכים שאפשר להזכיר ולהציג שוב ושוב את אותו טקסט או סמל או את אותה יצירה ספרותית. זהו מעין מונומנט תיירותי שהונצח אלפי פעמים מאינסוף נקודות מבט שונות. כפי שהמצלמה החליפה את היד המציירת, היצירה הקיימת מחליפה את השאיפה לשורה מקורית, וירטואוזית וחד-פעמית. לכן 'הגלויות הספרותיות' שכותב סומק משתמשות בתוכן קיים ומוכר ומעצבות אותו אל תוך צורה חדשה.

ה. "צטטתי לה את 'בכי על' / איגנאסיו סאנצ'ס מחיאס": האירוע הספרותי

תיאור אירועים ספרותיים או יצירה יזומה של אירועים כאלה שבים ועולים בשיריו של סומק. ב-42% מתוך שירי הקורפוס סומק מתייחס לאירוע ספרותי, החל מערבי קריאת שירה ופסטיבלי משוררים, למשל: "שיר אהבה לויסלבה שימבורסקה" או "פסטיבל משוררים על שפת הים השחור", עבור באירועים אליהם הוא מתייחס כמאורע מיוחד או מעשה ספרותי, למשל: "בתשובה לשאלה: מתי הרגשת לראשונה את כוחה של השירה?" או "היום שבו מת אוקטביו פאס" ו"2.8.85", וכלה באירועים בהם נוכחותו היא שהופכת את המתרחש לאירוע ספרותי, כמו למשל בשירים: "סירת נייר", "ארספואטיקה או ההבדל בין כדורסל לטניס שולחן" ו"זהו סיפור אהבתם של קובי ומאשה". שיר הופך לאירוע ספרותי הודות לעיצובו כהתרחשות חיה, ספונטנית ואותנטית שהמשורר מגלם בה את בן-דמותו, בדומה לתוכניות ריאליטי בהן נוצרת אשליה של אותנטיות הן בשל צילום של אירועים שאינם מתוסרטים והן משום שהמשתתפים מגלמים את עצמם.⁴⁹ שיר שמתאר אירוע ספרותי מאפשר

Kenneth Goldsmith, "Why Conceptual Writing? Why Now?," in *Uncreative Writing: Managing Language in The Digital Age*, eds. Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith (New York: Columbia University Press, 2011), xvii-xxii, esp. xviii

Motti Neiger, "Cultural Oxymora: The Israeli Idol Negotiates Meanings and Readings," *Television & New Media* 13, no. 6 (2012): 535-550, esp. 535-536

לקורא להציץ אל פרטי האירוע ואף אל חייו של המשורר כפי שהם במציאות, לכאורה.

חוקרת הספרות קתרין היילס (Hayles) טוענת שבעידן הדיגיטלי הופך השיר מאובייקט קבוע לאירוע דינאמי.⁵⁰ בפרפראזה על אמרתו הידועה של ויליאם קארלוס ויליאמס, המגדיר את השיר כמכונה קטנה (או גדולה) המורכבת ממילים,⁵¹ מגדירה היילס את השיר בעידן הדיגיטלי כמכונה לארגון זמן.⁵² מכונה זו מארגנת מחדש את זמן הכתיבה, הקידוד, ההפקה, ההופעה ואת זמן הקריאה של השיר, שהיו מובחנים פחות זה מזה לפני העידן הדיגיטלי; אם בעבר כתיבת השיר כללה כבר בתוכה את תהליך הקידוד, דהיינו את ההצפנה או את הפענוח של המסר השירי, הרי בשירה המתוכנתת שתי הפעולות מובחנות זו מזו.⁵³ סומק אומנם לא כותב שירה מתוכנתת,⁵⁴ אך בדומה למשוררים חדשניים אחרים, כמו דוד אבידן וולי גורביץ' (שאינם ילידים בתרבות האינטרנט), הוא אימץ אל שירתו באופן אינטואיטיבי וחלקי מאפיינים אינטרנטיים,⁵⁵ כגון: התיגו הקהילתי, אי-מקוריות והפיכת השיר מאובייקט אסתטי לאירוע חי. השיר "סופרים באיווה-סיטי, או: בגד הריקוד של הרוח" מספר על שהותו של הדובר בתוכנית הכתיבה של אוניברסיטת איווה. הוא נפתח בתיאור של המשתתפים:

השֵׁעוֹן שֶׁל הוֹק עֲדִין מְכוּן לְזִמְן אֶלְבְּנִיָּה
וְהַעוֹגָה שֶׁל סוּלָה הִיא לְכָבוֹד פְּנֵי הַמוֹאֲרִים שֶׁל
יֶרֶחַ סִינִי.

-
- Katherine Hayles, "The Time of Digital Poetry: From Object to Event," in *New Media Poetics: Contexts, Technotext, and Theories*, eds. Adalaide Morris and Thomas Swiss (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 181–209 50
- William Carlos Williams, *The Collected Later Poems of William Carlos Williams* (New York: New Directions, 1963), 4 51
- Hayles, "The Time of Digital Poetry: From Object to Event", 181 52
- Ibid., 183 53
- שירה מתוכנתת היא שירה הנכתבת באמצעות כתיבת אלגוריתם או הפעלה של אלגוריתם קיים על קורפוס טקסטואלי קיים (למשל התנ"ך או מילון אבן שושן). בעברית פורסמו עד כה שני ספרי שירה מתוכנתים, הראשון: קוד מאת ערן הדס (פרדס, 2014), השני: התקווה 69 מאת אלכס בן-ארי (מקום לשירה, 2018). 54
- נועה שקרג'י, "אינטרנטיקה: מאפייני שירת האינטרנט הישראלית" (חיבור לשם קבלת התואר מוסמך לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, 2015). 55

פֶּאֶבֶל הַפּוֹלְנִי מוֹזֵג יַיִן קְלִיפּוֹרְנִיָּה
 לְכוֹסוֹת תְּהַ
 וְאוֹר הָעֶרֶב מִתְקַתֵּק בְּמִכּוֹנֵת הַכְּתִיבָה שֶׁל סָטִיב
 מְלִים עַל
 אֵשׁ. [...] ⁵⁶

המשוררים מכונים כאן בשמם הפרטי, ושלא כבמקרים אחרים ביצירתו של סומק, קשה לקורא לזהות מי הם. אך סומק, כמו עמיחי שביסס את האינטרטקסטואליות בשירתו על יצירת קולאז'ים, מוסיף לכל אחד מהכותבים מאפיין שניתן באמצעותו לזהות את ארץ מוצאו. כך הופכים שמות המשוררים והסופרים לקטרים הנושאים מאחוריהם קרונות תרבותיים וגיאוגרפיים שמובילים את השיר אל חלקו השני:

שׁוֹם דָּבָר לֹא בּוֹעֵר. לְשֹׁדוֹת הַתִּירָס
 יֵשׁ בְּגֵד רְקוֹד צָהָב וְגִבְעוֹל הַיּוֹדֵעַ
 אֶת שֵׁפֶת הַטְּנָגוֹ שֶׁל הָרוּחַ.
 אֲזִי בּוֹאִי, אִיוּוָה, עִיר הַנְּרָאִית
 כִּילְדָה פְּרוּעַת שְׁעָר שְׁעִזְבָה לְפִתַּע אֶת הַבַּיִת.
 פֶּחַד הַנְּזִיפָה בְּעֶרְפָּה, וּבִפְנֵיהָ – שׁוֹרָה מְשִׁיר־חֶפֶשׁ
 שֶׁהִסְתִּירָה בְּמַגְרָה. ⁵⁷

המילים על אודות האש, הנכתבות במכונת הכתיבה בסוף חלקו הראשון של השיר, נחשפות לקורא בפתח החלק השני: "שום דבר לא בוער". המשכו של השיר כמו משלים את כל התבניות שהופיעו קודם בקצרה והתייחסו לאלבניה, לסין, לפולין ולקליפורניה. אם בתחילה כל אדם וכל שם הפכו למקום, אזי בסוף היוצרות מתהפכים והמקום עצמו, איווה, מדומה למשוררת צעירה. הערבוב בין המקום הפיזי לבין האדם שמגיע ממנו מאפשר לשיר לא רק לתאר את האירוע הספרותי – סדנת הכתיבה באיווה – אלא גם להפוך בעצמו לאירוע ספרותי; העיר המאכלסת את דמויות הכותבים, הופכת בעצמה לכותבת צעירה המוזמנת על ידי המשורר להוציא את שיריה החבויים ולהצטרף אל יתר הכותבים. תיאור

56 בלאדי מרי, 30.

57 שם.

השיר כאירוע מחזק את אפיון השירה ככוח מחולל שינוי, לפעמים אפילו גאולה – בכותבים ובמקום שבו היא מתחוללת.

בשיר "בתשובה לשאלה: מתי הרגשת בפעם הראשונה את כוחה של השירה?" מתאר סומק את מאמצי החיזור של הדובר אחרי חיילת שאינה שועה לחיזוריו. השיר מתחיל בשורות: "אחרי שכל הלחישות התייאשו מלהוציא מפיה / את המילה 'כן', / ציטטתי לה את 'בכי על / איגנאסיו סאנצ'ס מחיאס'. / היא אחזה בערפי באותה יד בה נגבה דמעה, / וקרבה את ראשה הכי קרוב שאפשר."⁵⁸ חציו הראשון של השיר עוסק באירוע אינטימי: הדובר מתאר את הרגע שכל מאמציו כשלו ו"כל הלחישות התייאשו". ברגע הזה נשלפת השירה כאפשרות האחרונה. זהו הקרב האחרון על ליבה של החיילת, בדומה לקרב האחרון המופיע בשיר הראשון במחזור השירים "בכי על איגנאסיו סאנצ'ס מחיאס", שכתב לורקה לידירו לוחם השוורים האגדי ואיש האמנויות.

בחלקו השני של השיר פונה הדובר ללורקה, ומתחטא לפניו על כך שהשתמש בשורות השיר הכואבות על מותו הטראגי של לוחם השוורים כדי לזכות בחיבוק מהחיילת. בחלק זה משובצים שני ציטוטים מהשיר "הנגיחה והמוות" הפותח את המחזור. השורות "הו לורקה, אמרתי בליבי, לא נעים, אבל בלי סיד המילים / ששפכת על כתמי הדם של לוחם השוורים" מתייחסות לשורה "סל של סיד כבר היה שם מוכן מראש" בשיר המקורי;⁵⁹ בהמשך כותב סומק: "לא הייתי מחבק בחמש אחר הצהריים / את זו שבגדי החיילת שלה / היו מקומטים יותר מצוקי נחל צין." גם בשיר המקורי שעת הקרב היא חמש אחר הצהריים והיא חוזרת אחת לשתי שורות, ובאינטנסיביות רבה יותר בפתיחת השיר ובסיומו. כך האירוע שבשיר המקורי של לורקה והאירוע הרומנטי שבשיר המאוחר של סומק מתאחדים לאירוע ספרותי אחד ששני טקסטים נפגשים בו. ברגע הזה השירה נחשפת במלוא כוחה: היא מנציחה את אירועי העבר ויוצרת את אירועי העתיד; היא מתאבלת על אדם אחד ומרגשת אדם אחר; היא כלי שימושי בידי של מי שמכיר אותה ומקרבת בין אלה שכותבים או קוראים אותה; ולבסוף, כמיטב מסורת הטרוברורים, השירה כמוכן נכונה לסייע בכל הקשור לאהבה.

58 כוח סוס, 38.

59 פדריקו גרסיה לורקה, המשורר אומר את האמת, תרגום רמי סערי (ירושלים: כרמל, 2002), 109.

השיר "זה השיר על הנערה שביקשה שאכתוב עליה שיר" הוא חלק מסדרת שירים ספורדית, שהמוטיב הקבוע בכותרתם הוא ההקדמה: "זה השיר על". תפקידה של הפרזנטציה הקבועה הוא הפיכת הסיטואציה המתוארת לאירוע ספרותי, ושינוי זה מתאפשר הודות לנוכחותו של המשורר. השיר מתפקד כאירוע ספרותי הן משום שהוא מנציח מקרה שהתרחש בנוכחות מוכרזת של משורר, והן משום שהוא עצמו שיר שנכתב עבור משהו ועבור מישהו. "זה השיר על הנערה שביקשה שאכתוב עליה שיר" הוא מעבר גבול שבו עוברות סחורות בין המשורר ובין הנערה שביקשה ממנו שיכתוב עליה. בפתחתו עולה האפשרות שעוד רגע תתואר בקשתה של עובדת הניקיון מהמשורר, אולם מיד אחר כך מתברר שהשיר עצמו הוא אכן עליה ולא על עצם הבקשה. וכך היא מתוארת מבעד לעיניו של המשורר: "ידעתי את ערפה, את כפוף גוה, את כבוד המשפחה / שהרבה כפתורים בחולצתה / ידעתי שהיא באה מקלנסאווה ואם יהיה שיר אקרא לו / פטמה מורגנה.⁶⁰ באמצעו של השיר נעוצות כמה שורות המבהירות כי בקשתה של עובדת הניקיון מהמשורר הובעה לפני זמן רב: "עברו שנים מאז. כנפי השיר שהבטחתי נתפרו על / גב ציפור שבחלומה נקרה את / עין הנסיך המאושר..."

המשורר מפנה את הקורא אל אגדת ילדים שכתב אוסקר וויילד, המספרת על פסל "הנסיך המאושר" העשוי זהב ואבני חן, הניצב בכיכר העיר ומשמש כסמלה. במהרה מתברר לסנונית המבקרת את הפסל מפעם לפעם, כי עתה, כשהנסיך ניצב בכיכר העיר ולא בארמון ורואה את הנעשה בעיר, הוא איבד את אושרו. הוא מבקש ממנה לסייע לו לפזר את אבני החן ואת הזהב שמשוכצים בו בין העניים והמסכנים, עד שהוא עצמו הופך לפסל מכוער הדומה לקבצן, ומוחלף בפסל חדש. סומק, המרבה לשלב אגדות ילדים בשיריו,⁶¹ מייבא את האגדה אל השיר וכך מסביר כי כמו בסיפור, השיר שהבטיח הוא עצמו כנפי הציפור, שלא לומר הציפור עצמה, המפשיטה את המשורר מנכסיו ונושאת אותם אל אלה הזקוקים להם. כלומר השיר הוא מדיום, אמצעי להעברת נכסים

60 בלאדי מרי, 12.

61 ראו למשל: אזכור הנסיך הקטן בשיר "קיר המוות" וטרזן בשיר "סחרור", וכן השירים: "כיפה אדומה. שיר ילדים", " שלגיה במחנה הפליטים ג'לזון", "6 שורות על אצבעוני ושוורה מסרט גרמני", "גרטל", "הנמר ונעל הזכוכית".

מהמשורר אל עובדת הניקיון שביקשה את שירו, ואולי עובדת הניקיון עצמה היא הציפור המנקרת את השיר מעיניו של משורר. יחד עם זאת, הענקת השיר לעובדת הניקיון, המקבילה בשיר למעשה האלטרואיסטי של הנסיך המאושר, אינה שווה לו באמת, שכן עובדת הניקיון נחוצה לשיר לא פחות משהשיר נחוץ לה. היא מעוררת במשורר את האפשרות לחוש נסיך מאושר – מי שעניו נפקחות כשהוא פוגש בעמו, מי שיש לו הכל ויכול להעניק משלו לאחרים, אך גם מי שמקריב את עצמו למען האחרים. האירוע הספרותי מתרחש כאן הודות לקיום ההבטחה – העברת יהלום השיר אל הנערה – אך גם כתוצאה מהנצחת הפגישה בין המשורר ובין עובדת הניקיון בשיר.

בשלושת השירים הללו מסתמנת חשיבותו של האירוע הספרותי – אזור שבו הספרות הופכת לבני אדם, למחוות ולמעשים קונקרטיים המכוננים את הטקסט. בין שהאירוע הוא ספרותי במובהק, כפסטיבל שירה, ובין שהוא אנקדוטה המותמרת אל הספרותי, השירים האלה מתארים את הספרות כהוויה, כמצב תודעתי קבוע המלווה את המשורר באשר ילך, כמגנט המצפה למשוך אליו כל בדל מציאות. בדומה להתייחסויות האחרות לספרות המצויות בשירתו של סומק, גם האירוע הספרותי מהווה הזדמנות לספר וללמד על אודות חיותה וחינויותה של הספרות.

כאמור, תיאורי האירועים הספרותיים, כמו גם 'הגלויות הספרותיות' שנדונו לעיל, משתמשים במיומנות המיוחסת לשירה לא מקורית⁶² והיא – עיצוב השיר כ־moving information.⁶³ זהו כפל משמעות: מידע מרגש ומידע נע/מניע. אומנם המונח מתייחס לשירה העושה שימוש בקורפוסים גדולים של טקסט

62 שירה לא מקורית (uncreative writing) היא יצירה הבנויה על בסיסם של קורפוסים טקסטואליים קודמים, אינטרנטיים ולא אינטרנטיים. היצירה הלא-מקורית נובעת ממגוון סיבות, כגון האופן שבו המחשב והאינטרנט מעוררים שימוש בהעתקה והרבקה של טקסטים קיימים, הנטייה המתעצמת לחיקוי בעידן האינטרנטי, והשפעת הדאדא על עולם האמנות (Goldsmith, *Why Conceptual Writing? Why Now?*, xviii). זהו ז'אנר המזוהה בעיקר עם החוקרת מרג'רי פרלוף והחוקר והמשורר קנת' גולרסמית', ובארץ עם המשוררים ערן הדס ואלכס בן-ארי. פרלוף הקדישה לנושא זה את ספרה *Unoriginal Genius* ובו היא מתארת את הכתיבה הלא-מקורית כשאיפה אמנותית של המשורר במאה ה-21; משורר האינטרנט חושק ביצירה שהיא עצמה האותנטי, המשומש. כלומר האותנטי הופך להיות המשומש, ולכן אם המשורר רוצה להיות אותנטי ואמין, עליו להשתמש במה שכבר היה בשימוש ולא להמציא מחדש (Perloff, *Unoriginal Genius*, 22)

משומש ומרגשת, לדעתה של מרג'ורי פרלוף (Perloff), באמצעות עומס מידע אותנטי, אך כוחו של מושג זה יפה גם כאן: הן שירי 'הגלויות' והן שירי האירוע הספרותי יוצרים עומס של מידע ספרותי ויומיומי, היסטורי ועכשווי, על מנת לרגש או להניע את הקורא. שירי 'הגלויות' עושים זאת באמצעות מידע ספרותי והיסטורי כללי על אודות יוצרים ספרותיים קנוניים; ושירי האירוע הספרותי עושים זאת באמצעות מידע יומיומי עכשווי וספציפי ביחס ליוצר הספרותי המעיד על קורותיו של המשורר בעולם – דגם שירי המאפיין את הפואטיקה של הרשתות החברתיות.⁶⁴

ו. "אני רוצה להתחבא בתוך שירי וכשתשירי אותו אוכל לנשק את פיך": סוף דבר

היחס לספרות ולכותביה ביצירתו של רוני סומק נבחן כאן באמצעות התחקות אחר שירים בעלי אינטרטקסטים ספרותיים. ניתוח השירים הרלוונטיים מגלה כי סומק מקיים בשירתו מגע רב עם משוררים וסופרים, כמו גם עם יצירותיהם, באמצעות דיאלוגים, מחוות, כתיבת 'גלויות ספרותיות' ותיאור של אירועים ספרותיים באופן נרחב, החורג ממקום או מזמן מוגדרים. עם זאת, כבר מראשיתה מזהה שירתו של סומק דווקא עם אינטרטקסטים מהתרבות הפופולרית⁶⁵ ולא עם אלה מהתרבות הגבוהה, אולי מפני שהאזכורים הרבים שיש בה לתרבות הפופולרית היוו חידוש סגנוני בראשית דרכו. אולם לא פחות משהשירה הזו עוסקת במרילין מונרו ובאריק קלפטון, היא עוסקת בלאה גולדברג, בארתור רמבו, בססאר ואייחו, ברבי יהודה הלוי וברבים אחרים.

כאשר סומק מורד בקודמיו, הוא בוחר, בניגוד למקובל, במרד תוכני – אם באמצעות השימוש האינטנסיבי בתרבות הפופולרית, ואם באמצעות הניסיון לתקן, לעדן או לנסח מחדש את מה שאמרו קודמיו. מקובל לחשוב כי הצורה

64 שירת הרשתות החברתיות (online literary communities) היא שירה הנכתבת ומתפרסמת סביב או עבור קהילה ספרותית מקוונת, למשל פייסבוק או אינסטגרם. שירה זו היא בעיקרה עדותית ואנקדוטלית ומהדהדת את היותה של הרשת החברתית יומן הכתיבה של המשתמשים.

65 ראו במאמרו של גבריאל מוקד: "הוא ודאי מפעיל שימוש מושגי מובהק בהתייחסותו לסמלים מוסכמים של סוג מסוים של תרבות-תקשורת, של סוגי מדיה המוניים – כגון: סרט פופולארי, תקליט 'רוק' וכרות פירסומות [...] בכך הוא משמש ודאי, בין היתר, פה לתרבות נוער שלמה, שצמחה בארץ." (בתוך: סומק, בכר ובנאי, 1 בשביל 3, 3 בשביל 1, 40).

מכתיבה תוכן, ולכן שינוי 'נוסח', היינו שינוי סגנוני, ייצר ממילא שינוי תוכני. לא כך אצל סומק. אצלו שינוי של מה שנאמר, ישנה גם את איך ששירה תאמר, ובניגוד לאימרה של מקלוהן לפיה "המדיום הוא המסר", אצל סומק המסר הוא גם מדיום.

כמו בציטוט בראש הפרק, הלקוח מהשיר "מזרח", סומק מנשק משוררות ומשוררים, חיים ומתים, מוכרים יותר ופחות, כאשר הוא לוקח את שיריהם אל תוך שיריו, ומקיים עימם אגב כך מגע מתמיד, ולרוב אף אוהב. נשיקות שיריו ניתנות ממספר טעמים: הן עדויות לקרבה בין יוצרים, הן סימון של קרבה זו, הן מפגש של שפה בשפה בשירי הדיאלוג, הן מפגנות רגש באמצעות המחווה הספרותית, הן מבטאות רצון לגעת באיקונות הספרותיות ולהשתייך למעגל שלהן (בשירי 'הגלויות הספרותיות'), והן מתארות את הפגישה עם הספרות כאירוע חי ותמידי המחולל שינוי. שירתו של סומק בכלל ומחווותיו בפרט הטרימו את תרבות האינטרנט והשתלבו בה עם עלייתה. הפואטיקה שלו חולקת ערכים מרכזיים עם תרבות זו, כמו למשל: קהילתיות, הנצחת אנקדוטות, אי-מקוריות והצגת השירה לצד ז'אנרים אמנותיים ויזואליים.

האינטרסקטואליות הסומקית אינה נחבאת בתוך השיר – היא שְמית ומוצהרת, אולם באופן פרדוקסלי ריבוי האינטרסקסטים, מקורותיהם השונים, היותם שטוחים על פי רוב ונטולי ביקורת או תחרות, מקשים דווקא על תהליך החיפוש אחר מקורות ההשפעה שלה. באופן מעורר כבוד, או אולי חשד, נדמה שסומק אינו מתחרה במשוררים וסופרים שקדמו לו אלא מתגאה בהם; אינו מגחיק, אלא מכבד אותם. את חיצי הביקורת שלו הוא אינו מפנה כלפי הספרות, או כלפי דורות ספרותיים קודמים, אלא כלפי עוולות חברתיות ופוליטיות מובהקות, בדומה לעמיחי שמחאותיו הפואטיות כוונו כלפי מערכות וכוחותיהן המוסדיים.⁶⁶ שיריו מעידים כי הספרות עבורו אינה אתר לזעם קדוש או לריטואלים סודיים המועברים במחשכים בין דורות – אלא אירוח של בני משפחה – הכותבים, והצגתם בפני ידידים – הקוראים.

שירתו של סומק חותרת תחת מיצוב השירה כחידה שיש לפענח או כמבחן, ובמקום זאת מציעה מודל לפיו השירים הם שיעור ולא בחינה, סיפור ולא חידה.

האינטרטקסט הסומקי הוא פֶּשֶׁט, לכל היותר דְּרֵשׁ, אך בשום מקרה לא רמז או סוד. שיריו מציעים אינטרטקסטואליות מקורית, כזו שאינה מדירה את הקורא הלא־מיומן, אלא מציעה לו מקום; אינטרטקסטואליות שאינה מתפקדת כמבחן בקיאות בחומר הספרותי, אלא כשיעור בו החומר הספרותי נלמד. סומק מעדיף ללמד את הקורא ולא לבחון אותו; לענות על שאלותיו עוד בטרם נשאלו; לגרום לו להרגיש בנוח בין שיריו ולא להדיר או להזיר אותו החוצה בשל אי־עמידה בקריטריונים אינטלקטואליים כלשהם. הוא מבקש להפוך את הספרות לביתו של הקורא, ולחזק אגב כך את מעמדו כבעל הבית. בבית הידע עובר ומונחל באמצעות סיפורים ולא באמצעות מבחנים, וכך נוהג סומק בשיריו. ייתכן שתנאי הקבלה לשרדה הספרותי שסומק מעמיד בפני הקורא מאתגרים פחות את המומחה הספרותי, בהשוואה לאלה של פאול צ'לאן או של עזרא פאונר, אבל על זה ממילא תענה הפואטיקה הסומקית: משפחה לא בוחרים.