

המוזה הקליפה

זים של עמיתו. הן תריק של השור
רות הבאות, למשל, מוטעם עוד יותר
באשר הן מתייחסות למצב שאינו
מופחש בשיר:

ראיתי שנים בלילה
שדיברו משהו ביניהם
ואלה לא היו שירים.

בהיעדרו של יסוד סיפורי מפותח
יותר בשיר ארוך, אך סבבי הוא שה'
לך הנפש או מצביח לרוח יהוו את
צורה של ההמשכיות הדרושה, כפי
שהדבר אירע בפואמות רבות בנות
ימינו (מרידה מן הדרום" לאבא
קובנר למשל). אולם, דומה שהלך
רוחו של עמיתו ב"בגינה הציבורית"
הוא פרסני ואנקדוטי מכדי לשאת
על שכמו משא כלשהו במלאכת בנין
השיר. את מקום החווייה הפסו כאן
הפרפראות, ככל שהן חיוניות לעומים
בציוריותן:

שעה עוברת:

בוצה ועיתון לאדמה נסלו.

ניכחם יסתכלו

בעיני זכוכית, באותיות שחורות.

ניכחם,

תם ונשלם.

תחליף מוצלח פחות לחווייה ניתן

לגלות בשורות מתחכמות כמו:

טלפון מצלצל בבית הרופא,

ובתא המכוניות

ישנים נהגים

שלא נתנו בהם מעולם

מנהג אדם.

שורות אלו עשויות גם להציג לפי
ניגו את שיטת ההתקדמות האסוציא-
טיבית של עמיתו בספר זה: מצילצול
הטלפון הוא מגיע אל תא נתני המר
נית, מכאן אל הנתנים עצמם; ומן
האסוציאציה החושיית-מיידיית יותר
אל החקשר השכלי-אירוני, שהוא גם
עוקצו של הקטע: בנחגים לא נח
גו מעולם מנהג אדם,
להסתעננו, לא בעדר בספר אף
קורטוב גסות:

האם — דיסה נשפכת

האם — דיסה מחייכת.

גם חריזהו של עמיתו ב"בגינה הצי-
בורית" היא שרירותית, אולם כאן בר-
לסת יותר הכוונה שבדבר. התפקיד
העיקרי שהוטל על החרוזים הוא להי-
חיש את התקדמות השיר, אלא של-
עתים קרובות נראה כאילו הם המר-
אים לו את הדרך. רושם זה, כלומר,
שהשפעות השיר נגדרת כאן אחרי הת-
רון, במקום להיפך, הוא אחד הקט-
לניים ביותר:

טלפון מצלצל

בבית הרופא.

חכה, תוא קם.

מים רוחשים כעין

רטן

מישהו צינן

את שלטוחית השתן.

הדבר היחיד המברית באמת את
כל חלקי "בגינה הציבורית" הוא
הריתמוס שלהם, שמתוכו ניתן לעי-
מוד בבירור על כך, שהשיר נכ-
תב בנושמה בלתי-עצורה אחת. דא
עקא, שדווקא ריתמוס מלכד זה,
המושחת על שורות קצרות בנות
מלה או שתיים-שלוש ועל משקל
סיסודו אנאפסטי, מטעים עוד יותר
את עובדת היעדר כל נקודות-אחיזה
להרגשה של השיר.

אין כאן כמעט טרוק המעכב את
הקורא בשטף הקריאה, המקפיץ אותו
משורה לשורה במחירות מסחררת.
התרגשה הכללית היא, כי השיר כולו
אינו אלא חרוז ארוך אחד שנמתח
עד שניתן להסתכל דרך עורו הד-
קיק כמו בעד זכוכית. רק במקומות
מעטים מתעלה עמיתו לרמת שיריו
ב"עכשיו ובימים האחרים" או "במרחק
שתי תקוות", רק כשהוא אומר במש-
טות בלתי-מצטעצעת מלים ההולמות
בך בעוצמתן המכאיבה:

כל השאלה היא משוטח:

התעברי את המגרש-הריק

כדי להגיע אלי,

או את מפתחתי

או כשהוא מקשה:

כי אתה לעולפי עד

ומתי אני?

או כשהוא מפעיל את כשרון הציור

המצויין שלו לשם התוכן הריגשי:

כלה

לעולם לא אוכל להיות

שלבשתי שימלה ממפרשי אניות

— רק או שומעים אנו שוב את

עמיתו המוכר, מה אירע כאן? יתכן

שהמשגה העיקרי היה בהוצאת השיר

לאור בצורת ספר. מקובץ שירה אתה

חובע הרבה, הרבה יותר. שירה מו-

דנית או לא, השיר זקוק למשמעות.

הוא צריך לומר משהו. הוא זקוק

למרכיב-כובד, לנקודה שבה מתפרקת

מתיחותו, ובראש וראשונה הוא זקוק

למתיחות שהיא פרי נסיון אנושי או

חנטי, שגם אנו מסוגלים להשתתף בו.

חריזה קלה, כשרון שהייתי מכנה או-

הו בשם כשרון הסעבר משורה לשור

רה, ורישומים נלווים (אגב: חובבניים

למדי) אינם עשויים להוות תחליף

למלה במקומה.

נתן זך

גם אם לא נקבל את דעתו הקיצור
נית של אדגר אלן פו, הסבור כי "אין
שיר ארוך". ברור ששיר ארוך יותר
היוב להצדיק את עצמו כלומר, במ-
לים אחרות, עליו לשכנע אותנו שאור-
כו נובע מכל יתר סגולותיו, שהבשר
רל לא היה יכול לומר אותו דבר
בשיר קצר יותר, או, מה שעלול להי-
יות גרוע יותר, שהמשורר לא היה
עשוי לומר את הדברים טוב יותר
בשיר קצר.

השיר-הארוך המסורתי, הפואמה על
כל צורותיה, היתה לו עלילת הסי-
פור שסיפר, אשר, גם בהיעדר כל
גורם אחר, ליכדה את כל חלקיו.
היחס הנפשי כלפי המסופר, המשקל,
החרון, הסגנון, הטכניקה של המיב-
נה, וכר, עשו את השאר. הפואמה
המודרנית, לעומת זאת, נוספת לע-
תים קרובות את הרציפות ההגיונית
של אחותה הקלאסית, או, מה שני-
סוף לא-פחות, משמיטה או מעלימה
את חוליות-החיבור בין החלקים השור-
נים. הסיפור הפרוזאי מפנה את מקורו
מן לגורמי ליכוד "חשובים" פחות,
כגון אחדות הלכ"ה-הרות, ואריאציות
על נושאים חוזרים, אמצעי חזרה
למיניהם, וכר: שורשי המתיחות מוט-
עים יותר ויותר.

ספר שיריו האחרון של יהודה עמי-
הי, "בגינה הציבורית", יצא מגדר
השיר הלירי הקצר, שבו נתנסה המ-
שורר עד כה, ולכלל אחדות מור-
כבת ועשירה יותר לא הגיע, ככמו
אמה, נשתמרו אמנם גם כאן רמזי
עלילה סיפורית, הקשורים כולם לנר-
סה האנושי של הניגוח הציבורית,
אולם אלה הם רמזים בלבד. האם
והינוקה, האב וילדתו, הנערה המצ-
טלמת, פקידים עובדים, ישני הספס-
לים בלילה, הנאהבים המתבודדים, —
יותר משיש בכל אלה מוקדי תשר-
מת-לב של המשורר, לפנינו נקר-
רות-אחיזה לכשרון האילתור והמש-
חק המילולי שלה, הנחלה ונשמט מהן
חליפות. בשעת קריאה, קשה היה לי
לשכוח את טרס הפאנסוסים הקצר
של מארסל מארטו, הסובב אף הוא
על ציר הגן הציבורי וגורא בשם
זה, השואף בין שתי היצירות — ונד-
מה לי שהיא במקומה לשחות בשטח
ציור הדמיות והמצבים — אינה
לטובת המשורר.

הסרונג הבולט ביותר של הספר
נעוף, לדעתי בשרירותיות הבוטת שלו,
אכן, יסוד מסויים של שרירותיות הוא
מן האופייניים ביותר לשירה שונאת-
הנוסחות של ימינו, אך נדמה לי
שלא נטעה אם נאמר, פי המכתן
שגם על השרירותיות מוטל לעמוד
בו הוא, אם אמנם היא משתתפת
במתן משמעות לשיר, או לא. בשעה
שאורי צבי גרינברג, למשל, אומר
ב"אנקראון על קוטב העצבון" שלו:
"וזה היאוש הנחיר, הנחיר / פרי
ההודלכות מכל התעתועים, / אין
צורך לבשר שיחא בניסויים, / וכ'
בשר העירום — כל הביטויים, /
שמעלה האדם בכל השינויים", —
הרי השרירותיות המודגשת בצורתו
של הבית ובחריזתו היא המעניקה לו
את עוצמתו, באשר היא מגלה בא-
מת קוצר-רוח כלפי המלים ואי-אמר-
נה ביכולתן לבטא דבר-מה, בכל
השינויים, פרט לעובדה הוודאית הא-
חת של היאוש הנחיר. ארבעת הח'
רוזים הדיקדוקיים, השרירותיים כבי-
כול, מייצגים כאן אישוא את תעי-
תועיתן של המלים, ולעומתן את הד'
בר הנחיר היחיד, החוזר כהד רפי-
אים במזנוטוניות הדיקדוקית, שרירי
תיות שאינה אבר מאברי חשיר עלר
לה, לעומת זאת, לרושש את הפ'
לים מכל הוכן:

בגינה הציבורית

רק חברה זיבורית

או:

לילה כואב

לילה קרב,

לחם חרב,

כסו השיעור

שממול

זרים:

אין קשר

אין גשר

בין הרברים,

כל אחר ערירי

ולחוד

אברחם ואני

ורות,

בקטע זה, שאיננו מוכיר דווקא את
סגנונו הקודם של עמיתו, מדגים הצי-
רוף "השיעול שממול" יפה את הטע'
נת שהעלינו, צירוף זה אינו חרוז
הבאה המונה אפקטיבית בלשחי, בש'
עה שהוא לחוץ בין הלחם החרב וה'
זרים. בוודאי שאין תחושה כלשהי
של זרות נשכרת ממקורות הצורמת
ומצילצולו הכחול, מה ושם המצא
בספר גם שורות מנותקות מכל קונ'
טקסט, הנראות כלקוחות משירים אחר-

(*) בגינה הציבורית, שירים מאת
יהודה עמיחי, ציורים — עדה המאי-
רית, הוצאת עכשיו, ירושלים.