



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12
גיליון
2024
סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכזת המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמשי
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכור, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס בדפוס צדוק קינן

שלוש קריאות ביצירתו של הרולד שימל

הרועה המקדח ארעא א-ח להרולד שימל והסוגה האידילית

מיטל זהר

א

בריאיון לגלי־דנה זינגר סיפר הרולד שימל על דבר שחברו הקרוב, יהודה עמיחי, אמר לו:

אותו תמיד הרגיזה המלה "שירה" בתוך שירים. הוא היה אומר, ששיר חייב להיות על החיים, שאין שירים על שירה. הוא ראה בזה סנוכיות ושאיפה להרמטיות, סגירות. אבל בשבילי שירה תמיד נולדה משירה, כמו שפרחים נולדים מזרעים של פרחים. אין פרחים שמגיעים בדרך אחרת, אלא משרשרת ארוכה של פרחים ופרחים.¹

קריאה בשיר אחד של שימל דומה לעיתים למפגש עם ספרייה שלמה. שירתו גדושה בהרמזים והדהודים, ציטוטים גלויים וסמויים, תחביר "מושאל", הישענות על מסורות ספרותיות מבוססות ושימוש בצורות פואטיות שגורות, בהן הקאנטו, הסונטה והקצידה. כפי שכתב אריה זקס, עקרון הקולאז' או האסמבלאז' מרכזי בשירה זו: "אותו עונג של ריבוי מקורות, של איחוד מסורות השונות זו מזו בתוך המרקם האסתטי המפתיע, אותה שנינות־של־הדבקה – מלים, משפטים, חלקי דיבור, רגשות ומשמעויות המעמידים זה את זה באור חדש ומדהים בגלל צירופם הבלתי צפוי".² זקס הצביע על היסוד הרומנטי בשירתו של שימל, על ההתרפקות הפסטורלית־אידילית על הישן, הרגוע, היפה, הטבעי, ובה בעת על מעשה ההדבקה המודרניסטי, על היסוד הפרודי והאירוניה המופיעה

1. גלי־דנה זינגר, "לצורך שירתו (שיחה עם המשורר הרולד שימל)", נקודתיים, 3-4, 2002, עמ' לא.
2. אריה זקס, "משוררי האנטי־מטאפורה: אהרון שבתאי והרולד שימל", דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, כרך ג, חטיבה ג, האיגוד הלאומי ללימודי היהדות, ירושלים, 1973, עמ' 175.

בשירים. שימל מביא מכל הבא ליד – ביאליק, טשרניחובסקי, יעקב כהן, מלארמה, ויטמן, מאפו ועוד ועוד – במעשה של "צירוף ואיחוד של זכרונות נאבוקוביים, קיטוע עזרא-פאונדי, גסויות עליזות של ארוטיקה ישירה, מליצות של תקופת ההשכלה עם פופ של שנות השישים".³ גבולות הספרייה של שימל רחבים למדי. היא מתפרשת על פני המודרניזם האמריקאי, הקורפוס היהודי ומסורת השירה העברית לדורותיה, החל משירת המקרא, דרך שירת ההשכלה והתחייה, ועד שירה עברית בת זמננו, ובראש ובראשונה – "חומרי התרגום" של שימל, המשוררים שאותם תרגם מעברית לאנגלית: אבות ישורון, אורי צבי גרינברג, אסתר ראב ויהודה עמיחי. שירתו של שימל היא "שירה יד שנייה", שירה שנעשית משירה.

הקריאה בשימל נעשית בדרך כלל בזיקה לקורות חייו, ומעמידה במרכז את המודרניזם האמריקאי, הסגנון היידי המודרני ותיבת התהודה היהודית. שימל נולד ב־1935 בניו ג'רזי וגדל במשפחה יהודית בברוקלין. אף על פי ששפת האם שלו הייתה אנגלית, הוא שמע מגיל צעיר עברית ויידיש ולמד בישיבה קטנה. כשהיה בן תשע עשרה, ביקר בארץ משך קיץ שלם והתאהב בה. הוא גמר אומר לעלות ארצה ולחיות בקיבוץ,⁴ ואכן ב־1962 הפסיק את לימודי הספרות לקראת דוקטורט ועלה ארצה. באותה שנה ראה אור ספרו הראשון באנגלית *First Poems*, והוא סומן כאחד הקולות המבטיחים בשירה האמריקאית העכשווית. בשנת 1968 ראה אור ספרו הראשון בעברית השירים, שכלל מספר תרגומים מהשירים שפורסמו באנגלית. קובץ השירים נכלל, בהשמטות אחדות, בספרו השני של שימל בעברית שירי מלון ציון (1974). ארעא-ח, שראה אור ב־1979, הוא הקובץ הראשון שנכתב כולו בעברית; בצירוף לואל (1986) וספר מדרש תדשא (1993) – יש המוסיפים גם את נכח (1995) – הקובץ מהווה חלק מקורפוס שירי רחב בשם "ארעא". ארעא-ח הוא שיעמוד במוקד מאמר זה.

כמי שהגיע ממסורת שירית שונה, שימל לא היה מחויב לנוסחים השגורים בשירה העברית, וזכה בראשית דרכו לנחת זרועה של הביקורת.⁵ גם היום, על אף העניין המחקרי הגובר בשירתו, התקבלותו מוגבלת והוא אינו מוכר לקהל הרחב.

3. שם, עמ' 176.
4. בריאיון עם זינגר סיפר שימל: "לא רק רציתי אלא החלטתי, שזה מה שאני עושה"; וראו זינגר, "לצורך שירתו", לעיל הערה 1, עמ' לה.
5. עם יציאת גיליון קו בינואר 1966 ובו שיריו של שימל בתרגום אריה זקס, כתב י"ב מיכלי רשימה שאינה אלא לעג לשירה זו: "אוצר שירתנו נתעשר לאחרונה עושר רב. [...] וכבר הורו רבותינו, שאין חיים לעלוכה זו – הספרות העברית – בלי מעשי-ההרקה מלשונות אחרות [...] הודות לאותו תרגום נתעלתה שירתנו לגובה לא שיערנוהו. [...] איזו תפארת אסתטית! איזו נוף-קונפורמיזם עקיב! ובכלל, איזה חידוש עוצר-נשימה! [...] אפילו משורר כאפולינאר, המקובל כאחד מאבות המודרנה, נראה כחגב מאובן ביחס לשימל, הענק החי"; וראו ב"י מיכלי, "על המשתין בשיר", דבר, דבר לספרות ולאמנות, 25 בפברואר 1966, עמ' 8.

בספרו המבט המופנה לאחור כתב שחר ברם כי הבחירה של שימל בצורה הפואטית של השיר הארוך ונטייתו לשירה שאינה מתפענחת בקלות, עשויות להסביר את ה"קושי בעיכול" שירה זו ואת ההיקף המצומצם של ההתייחסות הביקורתית אליה.⁶ בספרה *Strange Cocktail* הוסיפה אדריאנה ג'ייקובס את האופי חוצה הלשוניות של שירה זו לסיבות לאותו "קושי בעיכול", שירה שהיא מעין תערובת הדורשת מהקורא העברי ידע כמעט בלתי אפשרי של תיבת התהודה היהודית והיכרות עם שירה אמריקאית של המאה התשע עשרה והמאה העשרים. ג'ייקובס טענה כי העיסוק של שימל בתרגום עיצב את כתיבתו בעברית, שכן גם השיר שנכתב במקור בעברית מכיל הדים של תרגום, ויוצר שפה היברידית, רב-לשונית, המאופיינת בדיס-אינטגרציה.⁷ לדידה, שירתו של שימל מצטיינת בערכוב של מגוון חומרים תרבותיים והיסטוריים, אבל פחות מצטיינת ב"להתערבב", בלהיטמע בשירה המקומית.⁸

גם ברם וגם ג'ייקובס קראו את שירתו של שימל מתוך זיקה למודרניזם האמריקאי: ברם קרא את שירתו על רקע הצורה הפואטית שהביקורת האמריקאית כינתה "השיר הארוך";⁹ ג'ייקובס, בעיקר בקריאתה בלואל, יצאה מ"בסיס האם" של השירה האמריקאית. אריאל רזניקוף עסק בשירה זו על רקע אסכולת ניו יורק ומפגשה עם הסגנון היידי המודרני,¹⁰ וראה בה מעשה תרגום של ניב אמריקאי של יידיש-מורחבת (an expanded-

6. שחר ברם, המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי, מאגנס, ירושלים 2005, עמ' 44. על נטייתו ל"קשה" מעיד שימל עצמו בספר מדרש תדשא: "כבר מבחרותי טעמי בשירה נוטה היה ל'קשה' ול'קשה' בשני המובנים שבחמור חסין, ו'קשה' לפענוח, דהיינו לא-לפענוח-מידי. אהבתי שיר בהדרגה מגלה עצמו. העדפתי את מראה המגלה (בהסרת המשקפים) על קלף ללא פסוק טעמים והדגשה. כמו-כן העדפתי דף שבדיאן (ללא סימני הקריאה והשאלה), ברצף מלים לטבל ללא הדרכה כבתוך נוף חסר ציוני דרך, תמוררים. את דרכי-אתה למצא למרות ובשביל כל הקשי שבדבר. הליכה שבמאמץ על הליכת מישורים. להעדפתי זו נתתי אות"; וראו הרולד שימל, ספר מדרש תדשא (ארעא י"ב), עם עובד, תל אביב 1993, עמ' 9.

7. Adriana X. Jacobs, *Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018, pp. 167-198.

8. שם, עמ' 171-172.

9. לקריאה נוספת על אודות השיר הארוך (long poem) האנגלו-אמריקאי, ראו גיליון כתב העת *Dibur* שהוקדש לנושא זה: The Long Poem, *Dibur*, 4, Spring 2017.

10. אסכולת ניו יורק (New York School) הייתה קבוצת צעירים, משוררים, רקדנים ומוזיקאים אמריקאים שפעלו בניו יורק בשנות החמישים ובשנות השישים המוקדמות של המאה העשרים. משוררי האסכולה התאפיינו בנטייה לאירוניה והומור, לפרודיות וניגודים משונים, בחתירה לשבירת מוסכמות ובהיענות ל"מקריית מְכֻנֶּת", אם לשאול את הצירוף שבו שימל משתמש ב"ראשית מלים" בספר מדרש תדשא, לעיל הערה 6, עמ' 8.

Yiddish American idiom) אל תוך עברית של אסכולת ניו יורק.¹¹ ריקי אופיר, בקריאתה בקובץ נכח, הראתה כיצד שימל "מדבר" שפה אחת מתוך שפה אחרת ומציב את השפות השונות – בעיקר היידיש, האנגלית והעברית של שירת ימי הביניים – זו על גבי זו בסופראימפוזיציה, ודנה בהרחבה בקרבתו של שימל למשורר היידי משה לייב הלפרן.¹² במאמר זה אני מבקשת להרחיב את גבולות הספרייה השימלית ולהעמיד את שירתו בהקשר או בראי אחר, ראי האידיליה הפסטורלית. בדיון שאציג בארעא א-נ אבקש לעמוד על כמה מהיסודות האידיליים בקובץ, ולהראות כיצד קריאה בקובץ בזיקה לאידיליה כסוגה יכולה "לדשן" את המהלך הפרשני ולהאיר את ארעא א-נ באור חדש. בחלקים שונים של הדיון אבקש להצביע גם על הנקודות שבהן סוגה זו מצטלבת עם מגמות במודרניזם האמריקאי. "שימל איננו לאומן של אסכולה שירית כלשהי", כתב פעם מנחם בן על שימל, וגם המהלך הפרשני לא ינקוט גישה כזו.¹³

ב

ארעא א-נ – או בקיצור ארעא – מחולק לשמונה קטעים המתארגנים, למעט הקטע הרביעי, סביב מקומות שונים בארץ, כשלצד כל קטע מצוינת שנת כתיבתו:

א	קטע המתחיל "אַנְחֵנו" (בת-שלמה 1890)	1972
ב	קטע המתחיל "בְּסוֹף" (ת"א)	1972
ג	קטע המתחיל "גִּימ" (הירקון)	1973
ד	קטע המתחיל "דוֹדֵי הָאֶסְפֵּן" (חיפה – אכזיב)	1973
ה	קטע המתחיל "זְפוֹר" (דברי המשורר)	1973
ו	קטע המתחיל "כֶּר" (טבריה)	1973
ז	קטע המתחיל "מִבֵּית" (מסע קטעי ארון קודש מאיטליה לא"י באחד-עשר ארגזים)	1973
ח	קטע המתחיל "מְסוּסִים" (עכו)	1974
ט	קטע המתחיל "אֶת" (השרון)	1975

11. Ariel Resnikoff, "Home Tongue Earthquake: The Radical Afterlives of Yiddishland", Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 2019.

12. Riki Ophir, "Why Read Poems in Such Hard Times? Sociopolitical History and Aesthetic Commitment in Modern Hebrew, Yiddish and German Poetry", Ph.D. diss., University of California, 2013.

13. מנחם בן, "צחוק טהור וגבוה", דבר, משא, 24 במאי 1974, עמ' 2.

לרושם הפסטורלי הנוצר מכותרת הקטע הראשון "קטע המתחיל 'אֲנַחְנוּ' (כת-שלמה 1890)" – רושם של מושבה בראשית דרכה – תורם ציור העטיפה של משה אלנתן, שבו נראים חלוצים בקציר שיבולים. אולם כבר בעמוד הראשון בקובץ, רושם זה מתערער, כשבמקום המושבה הפסטורלית מופיעה העיר:

אֲנַחְנוּ (בְּנֵי הָאָדָם)

בְּנֵינוּ עָרִים (עמ' 1)¹⁴

כותרת הקטע הראשון "מותקפת" על שלושת חלקיה לאורך העמודים הראשונים: בת-שלמה מוחלפת בגת השמנים שבירושלים, במקום "אנחנו" צץ דובר בגוף ראשון, ומה עושה טלפון בבת-שלמה במאה התשע עשרה? (עמ' 8-9). ה"סיפור" החלוצי מוסיף לסטות מן התלם, כאשר בדמות החלוץ מתגלות פנים אחרות:

בן

שֶׁל אוֹכֵל תְּאֵנִים

פֶּן שֶׁל בְּאִנְיָאס – הָרוּעָה הַמְקַדֵּחַ (עמ' 10)

נחל הפניאס, שלאחר הכיבוש הערבי שובש שמו לבניאס, נקרא על שם המקדש שהוקם בו לאל פאן. שימל, בבנייתו מחדש את האתוס החלוצי, לא פונה לרועה העברי ולעבר המקראי כתור זהב קדום, אלא מחזיר לנחל את הפן-פאן האחר – את אל הרועים וסמל השירה הפסטורלית. הרועה העברי נמזג ביווני, אולם הזמן לא "זז" רק לאחור, שכן החליל, כלי נגינתם של רועים, מוחלף במקדח, גליל מתכת המתחבר לראש המקדחה ומזכיר בצורתו חליל. נגינת החליל מוחלפת אפוא בקול קידוח מקדחה, במין חיבור משונה שאכנה אידיליה פסטורלית עברית-יוונית עכשווית מופרעת.¹⁵

בריאיון לזינגר, בתשובה לשאלה איך התחיל לכתוב בעברית, סיפר שימל על ביקורו הראשון בארץ ב-1954, בהיותו בן תשע עשרה:

14. כל המובאות מן ארעא א-ח לקוחות מתוך הרולד שימל, ארעא א-ח, ספרי סימן קריאה, תל אביב 1979. מראי המקום לספר זה מצוינים בגוף המאמר. ההזחות והרווחים במקור.

15. בצירוף "הָרוּעָה הַמְקַדֵּחַ" – ולא, לחילופין, "מְקַדֵּחַ הָרוּעָה" או "הַמְקַדֵּחַ שֶׁל הָרוּעָה" – אפשר לשמוע הדר לצירוף האנגלי: Pan flute ("פאן חליל" בתרגום מילולי). כפי שכתבה ג'ייקובס, כמתרגם שימל נקט נאמנות רדיקלית למקור, כך שנוצר טקסט "מוזר" בשפת היעד. פרקטיקת תרגום זו השפיעה על כתיבתו בעברית; וראו ג'ייקובס, *Strange Cocktail*, לעיל הערה 7, עמ' 179.

היתה לי אהבה לעברית עוד לפני שהייתי מסוגל לקרוא בה היטב, עוד בילדות, בגיל 12. היה לנו ביאליק בבית ועוד כמה ספרים. היתה לי קרבה לעברית. בארץ כתבתי באנגלית, שלחתי שירים לאנגליה. כשבאתי ארצה בפעם הראשונה בתור תלמיד לקחו את כל הקבוצה ל"קול ישראל" ומישהו דיבר, וזה היה קיץ, היה חם ונדרמתי, וחלמתי שאני רועה עדר צאן. ישנתי וחלמתי, ופתאום, כמו בכל חלום מסוג זה, בא זאב. צעקתי בקולי קולות: "זאב! wolf!" אבל צעקתי קודם בעברית. זה היה חלום קטנטן בעברית, חלום ארץ-ישראלי. מדי פעם היו לי משפטים שלמים בעברית ורשמתי אותם...¹⁶

חלום השירה הפסטורלית הוא נקודת הפתיחה של הכתיבה של שימל בעברית. מעשה ההתיישבות הולך ונבנה מתוך חלום זה, כאשר ההתיישבות בבת-שלמה, כפי שהעיד שימל מאוחר יותר בפתח ספר מדרש תדשא, אינה אלא "אֶכְלוּס יָשׁוּב שֶׁהוּא סֶפֶק יְהוּדִי סֶפֶק כָּתַב עֶבֶר שֶׁל מַמֶּשׁ, מִיֵּן אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל שֶׁל יוֹן אוֹ הַיּוֹן שֶׁכָּתַב שְׁבִתוֹךְ אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל".¹⁷ התנועה החלוצית נסוגה מארץ ישראל, הארץ הבלעדית והמובטחת, אל ארקדיה, ארץ הרועים האגדית. נסיגה זו באה לידי ביטוי גם בשם הקובץ "ארעא", שכן פירוש המילה הוא "ארץ" בארמית, והיא טומנת בחובה לא רק את הזר, אלא גם את הארעי, הלא־קבוע.¹⁸

עם יציאת ארעא לאור כתב אהרן שבתאי:

אני חושב על השירה כעל תקשורת פרטית ביותר, המשחזרת בעקיפין (על דרך ההעדר) את הגרעין האילם, השתוק והגנוז של האני ("אי מוכנות"), גרעין שרק הוא מצמיח כל תקשורת אמיתית. בהקשר זה אני מבין מדוע לא היתה לי מעולם סבלנות לקרוא את אלתרמן ואורי צבי גרינברג; אינני רוצה להשתייך ל"יחד", שהוא מסיכה של קונקרטיזם מזויפת. אני מעדיף את הקולאז' של שימל [...] שבו האדם אינו עשוי אלא מנייר – הוא לא ניכר בנפח ובמשקל של מעשיו וקנייניו, אלא ביכולתו לראות (ולנסח) את הדברים כך ואחרת. היכולת הזאת משמעה שאין לדברים ערך וסדר קבועים. כל דרמה של תכליות (מימוש של "החשוב")

16. זינגר, "לצורך שירתו", לעיל הערה 1, עמ' לו.

17. שימל, ספר מדרש תדשא, לעיל הערה 6, עמ' 7.

18. גם שם ספרו הקודם של שימל, שירי מלון ציון, מחדיר את היסוד הארעי לשירי ציון, לכיסופים לארץ המובטחת ולציון כמרכז. "סֶפֶרִי סוֹגֵר עַל שְׁמוֹ שֶׁל מֵאפּוֹ / עוֹצֵר בְּחִרְקָה וְעוֹשֶׂה דְּרוֹס' / מֶה אֵנִי – טֶנֶק?", הוא כותב בספר זה וכמו נסוג מהיטמעות, מקליטה; וראו שימל, שירי מלון ציון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1974, עמ' 74. במאמרו "מולדתנו, הטקסט", עמד ג'ורג' סטיינר על ה"טקסטואליות" של המצב היהודי ושאל, כיצד יכול היהודי, יליד ארץ המילים, שלא להיות אלא "הזהיר והארעי שבפטריוטים"? נדמה לי, שבבואו ארצה, שאלה זו עמדה בפני שימל עצמו; וראו ג'ורג' סטיינר, "מולדתנו, הטקסט", מאנגלית: אילנה בינג, אות, 5, 2015, עמ' 236.

מתפוגגת לפתע, הופכת לאידיליה שבה האדם מתפרק בדשא של הדר-משמע,
הארעי וקטן הערך. לכך ניתן גם לקרוא רוחניות.¹⁹

בהמשך הדברים שבתאי קבע כי "שימל יצר לעצמו ולנו חיים (היינו, בלתי אפשרי, סריאלי, אנאכרוניסטי, מעורבב) בדמות של שעטנז: האידיליה הפסטורלית היוונית-עברית".²⁰ שבתאי אינו היחיד שעמד על האיכויות האידיליות-פסטורליות בקובץ. גם ברם התייחס למאפייניו הפסטורליים של ארעא ולפן האירוני שמתווסף למאפיינים אלו,²¹ וגבריאל לוין ראה בקובץ זה מעין העלאה (evocation) פסטורלית הפוגשת טכניקות פוסטמודרניות.²² רוח פסטורלית נושבת גם במאמר של יוחאי אופנהיימר, שבו הוא הצביע, בין השאר, על שמחת ה"יש" ועל חדות העשייה המאפיינת את ארעא, וכן על הדגם הפסטורלי של שיר אהבה המוטבע בו, קרי אהבה בין ירדים.²³ עם זאת, על אף ההתייחסויות השונות למאפיינים הפסטורליים-אידיליים בקובץ, האידיליה כסוגה, כמערכת פואטית שלמה, לא עלתה לדיון, וטרם נעשתה קריאה שיטתית בארעא ביחס לסוגה זו. בדברים הבאים אני מבקשת כאמור להעמיק את הדיון במאפיינים הפסטורליים-אידיליים ולהאיר מאפיינים נוספים שטרם נידונו באמצעות קריאה בזיקה לסוגה האידילית. מטנתי אינה להגדיר את ארעא כאידיליה פסטורלית, אלא להפנות את תשומת הלב למרכזיות הרעיון האידילי-פסטורלי בשירתו של שימל ובהרגשת עולמו.

רבים הם הניסיונות להגדיר את היסודות העומדים בלב היצירות השונות עד מאוד המשתייכות למסורת הספרותית של האידיליה. הקושי נובע גם מהשמות השונים שניתנו לסוגה זו לאורך ההיסטוריה: פסטורלה, אקלוגה, בוקוליק, גיאוריקה.²⁴ במאמר משנת 1904 הבחינה מרתה הייל שקפורד בין פסטורלה לאידיליה: הפסטורלה מציינת מגזר חיים של רועים ואת אורח החיים המתחייב מתפקיד זה, ואילו האידיליה מציינת לא רק מגזר חיים אלא גם צורה ספרותית מסוימת.²⁵ "אידיליון" פירושו שיר קטן הנבדל

19. אהרן שבתאי, "קריאה ראשונה ב'ארעא'", דבר, משא, 31 באוגוסט 1979, עמ' 20.

20. שם.

21. ברם, המבט המופנה לאחור, לעיל הערה 6, עמ' 54-59.

22. Gabriel Levin, "The Pleasures of an Earthly Vision: on Harold Schimmel's *Ar'a*", *Modern Hebrew Literature*, 6:1-2, 1980, pp. 54-57.

23. יוחאי אופנהיימר, "במקום אפוס (על שירת הרולד שימל)", חדרים, 7, 1988, עמ' 87, 90.

24. לסקירה קצרה של ההגדרות השונות שניתנו לסוגה ובעייתן, ראו חיים שהם, בדרכי האידיליה: טשרניחובסקי ומסורת הסוגה, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1989, עמ' 9-19.

25. Martha Hale Shackford, "A Definition of the Pastoral Idyll", *Modern Language Association*, 19:4, 1904, pp. 583-592. לכן יש הרואים בפסטורלה תת-סוגה של האידיליה, שמציירת חיים אידיליים של רועים.

מיצירה אפית רחבה כשל הומרוס או הסיודוס,²⁶ ואכן אחד מסימניה המובהקים של האידיליה, כפי שכתב ברוך קורצוויל, הוא הצמצום, ההגבלה: המקום תחום ומוגדר, השעה קצרה ומתוארת בפירוט רב, העלילה יומיומית ועוסקת בדברים קטנים, טפלים לכאורה.²⁷ באידיליה אין אלמנטים טרגיים, ניסיונות הרואיים, מניעים נשגבים או חיפוש עצמי, ועם זאת, אף על פי שהיא אינה "יוצאת למלחמה", מעוררת מאבק רוחני או מייצרת קודים התנהגותיים נשגבים, היא אמונה, כפי שטענה שקפורד, על הפיוס הנדרש תמיד בין האדם לפשטות הקיום שלו.²⁸ האידיליה היא תמונת חיים כפי שרוח האדם הייתה רוצה שייראו,²⁹ והיא נותנת ביטוי, כפי שכתב יוסף האפרתי, "להרגשת חיים שיש בהם מנוחה, בטחון מפני תמורות, שמחה של בני-אדם בחלק המצומצם שהועד להם ונכונות לקבל את התופעות הבלתי נעימות של החיים ברוח טובה ומתוך בטחון שאין בהן כדי לשנות את אורח-החיים הפשוט וחסר התמורות, שהם מורגלים בו".³⁰ שלווה, שקט, היעדר תמורות, הסתפקות ביש, התנכרות לדרמטיזציה והרמוניה עם הנוף – כל אלו מאפיינים את ההרגשה האידילית.

ואכן, מעשה ההתיישבות בבת-שלמה המתואר בפתח ארעא אינו מתואר על דרך כיבוש האדמה, כיבוש העבודה, דם ויזע, אלא באמצעות פעולות יומיומיות ופשוטות:

מִים יֵשׁ וְאֶדְמָה
וְתִנּוֹר לְאֹפֹת לֶחֶם

לִיבֵּא סוּסִים מֵעֵתְלִית
רֶבֶת־הַנֶּעֱנֶעַ (עמ' 2)

הרוח האידילית נסוגה מזו של האפוס ההרואי: לא מעשי גבורה, כי אם צמצום מכוון, מלא אירוניה והומור, המותאם לקנה מידה אנושי ולמגבלות האנושיות. כך למשל בצירוף "רֶבֶת־הַנֶּעֱנֶעַ": התחילית "רב" או "רבת" מעלה על הדעת דבר מה מלא חשיבות ונכבד – למשל בצירופים "רבי-חן" ו"רבי-רושם" – אך סופה של תחילית זו "להיתקל" בנענע. כפי שכותב שימל בשיר "בת שלמה" בספרו שירי מלון ציון: "הָאָפּוֹס הַגָּדוֹל /

26. שהם, בדרכי האידיליה, לעיל הערה 24, עמ' 12.

27. ברוך קורצוויל, "שורשיו הנפשיים והמטאפיסיים של היסוד האידילי", בתוך בעז ערפלי וזיוה שמיר (עורכים), תום ותהום: האידיליה של טשרניחובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 18–20.

28. שקפורד, "A Definition of the Pastoral Idyll", לעיל הערה 25, עמ' 587, 592.

29. שם, עמ' 587.

30. יוסף האפרתי, האידיליה של טשרניחובסקי, ספרית פועלים, תל אביב 1971, עמ' 141.

לֹא נִכְתָּב. [...] חַיִּים, לֶךְ כָּכָר אֲמַרְתִּי לֹא פָעַם, מִדֶּף לְדֶף / כְּתָמֶר-נֹוִי הַמְגִלָּה עֲנָף וְלֹא
כְּסָעָה / מִתְכַנְנֶת מִרְחוֹק [...] בּוֹאִי וּנְדַבֵּר עַל פְּרָטִים מְשַׁעֲמָמִים [...] לֹא צְרִיכִים אֶת
'קָעֶרֶת' / הָאֵבֶק הָאֲמִרְקָנִי הַגְדוּלָּה' כְּרִי לְהַרְגִּישׁ כָּאֵב, / לְמַצָּא אֶת בְּעֶרֶת הַצָּחוֹק הַטְּהוֹר
וְהַגְבוּהָ".³¹ שִׁימַל לֹא צָרִיךְ, נֹאמֵר בַּהֲשֹׂאֵלָה, אֶת "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" בְּבוֹאוֹ לִכְתּוֹב אֶת סִיפּוֹר
הַהִתְיַשְׁבוּת בְּבֵת-שְׁלֹמָה, אֲלֵא אֶת אוֹתָם פְּרָטִים מְשַׁעֲמָמִים, קִטְנִים, זַעֲרִירִים אֲפִילוֹ,
כֹּאשֶׁר הָעֵמֶדָה הָאִירוֹנִית מְצִיעָה בִּמְכוּוֹן הַמְעָטָה אוֹ הַפְּחָתָה שֶׁל הַצּוּרָה הַהִירוֹאִית.
הַקֶּצֶב הָאִידִילִי, שָׁבוּ כָל רֹגַע יָקָר, נִיכָר בְּאוֹפֶן שָׁבוּ הַמִּילִים מוֹנַחוֹת עַל הַדֶּף: מִילִים
מַעֲטוֹת בְּכָל עֵמּוֹד וּבְכָל שׁוּרָה, רוֹוָחִים גְּדוּלִים, כָּל מִילָה בְּגוֹפֶן גְּדוֹל וּמוֹדֵגֶשׁ. הַסֵּדֶר
מַכְתִּיב קְרִיאָה אִיטִית וְהַשְׁתָּהוּת עַל כָּל מִילָה וּמִילָה. כִּפִּי שִׁכְתָּב קוֹרְצוּוִיל, לֹאִידִילִיָּה
יֵשׁ פֶּרֶסֶפֶקְטִיבִת זֶמֶן מְשֻׁלָּה, וְהִיא אוֹהֶבֶת לְהִתְעַכֵּב עַל כָּל פְּרָט, גַּם עַל הַדְּבָרִים הַטְּפִלִּים
לְכֹאֲרוֹהָ. הַהֲשָׁהִיָּה, הָאֵטֶת קֶצֶב הַזֶּמֶן הַרְגִּיל, הִיא מְסִימְנִיָּה הַבּוֹלְטִים שֶׁל סוּגָה זוֹ.³²

אוֹ שְׁחוֹרְשִׁים אֶת הָאֲדָמָה
הַלֹּא-חֲרוּשָׁה
אוֹ שְׁעוֹבָדִים
בְּתִירָס

וְהֵלֵב
שָׁמַח

בְּדָבָר
אַחֵר דָּבָר (עִמ' 3)

אֲפֶשֶׁר הִיא "לוֹוֶתֶר" עַל הַ"לֹּא-חֲרוּשָׁה" – וְדֹאִי שְׁחוֹרְשִׁים אֶת הָאֲדָמָה הַלֹּא-חֲרוּשָׁה – אֲבֵל
מִתּוֹסֶפֶת זוֹ מִתְקַבֵּלֶת הָאֵטָה, וְלֹא רַק הָאֵטָה, אֲלֵא גַם הַדְּגִשָּׁה שֶׁל הַהִיגִיוֹן הַפְּשׁוּט הַפּוֹעֵל
מֵאֲחֹרֵי הַדְּבָרִים, שֶׁל פֶּשְׁטוּתָם. הַהִפְרָדָה שֶׁל הַמִּילָה "תִּירָס" נַעֲנִית לְנִטְיָיָה לְהַדְּגִישׁ
דּוּקָא אֶת הַשּׁוּלִי, לְהַעֲנִיק לְכָל פְּרָט תְּשׁוּמַת לֵב מְרִבִּית. הַהֲזָחָה שֶׁלֹּאֲחֵר מִכֵּן וּשְׁבִירַת
הַשּׁוּרוֹת מֵאֵטוֹת אֶת הַקְּרִיאָה וּמִדְּרִיכוֹת אֶת הָעֵין לְקִלוּט, הֵלֵכָה לְמַעֲשֶׂה, דָּבָר אַחֵר דָּבָר.
בְּשָׁנֵי הַקִּטְעִים הַקְּצָרִים שֶׁבְּעֵמּוּדִים הַשְּׁנִי וְהַשְּׁלִישִׁי נִיכְרוֹת שִׁמְחַת הַיֵּשׁ וְחִדּוֹת
הַעֲשִׂיָּה. תַּחֲשׁוּת הַבִּיטָחוֹן הַשּׁוּרָה עַל שְׁנֵיהֶם לֹא נֹוכַעַת רַק מִתּוֹכָן הַדְּבָרִים, אֲלֵא גַם
מֵהַצּוּרָה, שִׁכְמוֹ מִחוֹסֶנֶת מִתְמוּרָה וּמִפּוֹרְעָנוּת. הַקֶּצֶב הָאִידִילִי, כִּפִּי שִׁכְתָּב קוֹרְצוּוִיל,
יוֹצֵר מִצָּב סְטָטִי כְּמַעֵט, הַבּוֹלֵם אֶת הַכּוֹחוֹת הַדִּינָמִיִּים.³³ בְּמַעֲשֶׂה הַרְקָמָה הָעֵדִין שֶׁל

31. שִׁימַל, שִׁירֵי מִלּוֹן צִיּוֹן, לְעִיל הָעֵרָה 18, עִמ' 38-39.

32. קוֹרְצוּוִיל, "שׁוּרְשֵׁי הַנִּפְשִׁיִּים וְהַמְטָאֲפִיסִיִּים שֶׁל הַיִּסּוֹד הָאִידִילִי", לְעִיל הָעֵרָה 27, עִמ' 20.

33. שִׁם.

שימל מתקיים שיווי משקל בין שני הקטעים, שניצבים זה לצד זה בכפולה אחת, כאשר שניהם בנויים למעשה "מדבר אחר דבר": בעמוד השני אופים לחם ומייבאים סוסים; בעמוד השלישי חורשים את האדמה או שעובדים בתירס. בעמוד השני, שני חוטים "מגלגלים" את השיר: ו' החיבור ("וְאֶדְמָה", "וְתִנּוֹר") ו-ל' השימוש של שם הפועל ("לְאֶפֶת", "לְיָבָא"); וגם בעמוד השלישי שני חוטים כאלו: מילת הקישור "או" ("או שְׁחֹרְשִׁים", "או שְׁעֹבְדִים") ומילת היחס ב' ("בְּתִירָס", "בְּדָבָר"). השורה הראשונה בשני הקטעים מסתיימת במילה "אֶדְמָה", ושניהם מסתיימים בהכפלה: המילה "נֶעֱנַע" בעמוד השני, שבה זוג אותיות מוכפל, והצירוף "דָּבָר אַחֵר דָּבָר" בעמוד השלישי, שבו המילה עצמה מוכפלת. שיווי משקל זה, סמוי כמעט מהעין, יוצר תחושת מנוחה גם בתוך העשייה, כך שאפילו הפעלים שבשיר מקבלים אופי סטטי.

האידיליה פונה לעין ולאוזן, לא לאינטלקט. הדגש, בניגוד לדרמה, הוא לא באירוע ובנסיבות, אלא ברגש ובתפיסה.³⁴ הקריאה בארעא – מילים בודדות פזורות במרחב לבן, כמעט ניתנות למישוש – דומה להתבוננות בציור או צילום. בריאיון להלית ישורון, בתשובה לשאלה אם אפשר להבחין באיכות של שירה גם מבלי לדעת את השפה, אמר שימל: "יש משהו כזה. זה בשבילי דומה למשטח, כמו משטח של נייר לבן. גם בשירה הכל שם, על הדף. אי-אפשר לסלק או לבלף שום דבר. עלי-יד המלה הזאת עומדת עוד מלה, והכל גלוי לעין, ואתה רואה אם קורה משהו או לא קורה".³⁵ הפנייה של השיר אל העין עולה בקנה אחד גם עם הנטייה של המודרניזם האמריקאי לציור. כפי שכתב שמעון זנרבנק, מה שנחשב לפגם של הציור – היעדר משמעות מופשטת – הפך את הציור, בעיקר במאה העשרים, לדרגת מודל עליון עבור משוררים. התפוחים ה"אובייקטיביים" של סזאן נהיו אידאל שגם השירה שואפת אליו.³⁶ המעבר שארע באותם ימים הוא אפוא מעבר משיר סמנטי, שיר שיש לו משמעות, לשיר טקטילי, שיר שאפשר לחוש בו, שישנו.³⁷

סימקין עֲצָמוּ הָיָה

כֹּתֵב עַל הַקִּירוֹת:

34. שקפורד, "A Definition of the Pastoral Idyll", לעיל הערה 25, עמ' 591.
35. הלית ישורון, "כל הבערך שאתה יודע לעשות: הרולד שימל", איך עשית את זה? ראיונות פתוחים, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2016, עמ' 102.
36. שמעון זנרבנק, "הדיבור השירי ושתיקת האמנות", פתחים, 12, 1996, עמ' 87.
37. "צעד זה אל התכונות הטקטיליות, המלים עצמן שמעבר למחשבה המבוטאת – הם שמייחדים את המודרנה של אותו זמן לעומת התקופה שקדמה לה, וזו הסיבה לברית בין הציור והשיר באותם הימים", כתב המשורר האמריקאי ויליאם קרלוס ויליאמס; וראו ויליאם קרלוס ויליאמס, מצוטט בתוך זנרבנק, שם.

רגע אחד, מי זה סימקין? אפשר כמובן לבדוק בגוגל, אבל השיר כבר מאותה שחיפוש מהסוג הזה לא יוביל לשום מקום:

סימקין עצמו היה
כותב על הקירות: "אלהים חכם"
תראו
אפלו העורבים על הרעפים
מקרקרים:
"איזה מין דברים שונים
מתאחדים?" ו'
"איך
נהיה מעתה והלאה?" (עמ' 6)

הפנייה "תראו" אינה מצביעה רק על העורבים, אלא גם על הכתובת שעל הקיר: אל תקראו את הכתוב, תראו את הכתוב.³⁸ כשם שאין טעם לקרוא על ציור כלשהו על מנת לראות אותו, כך אין טעם לקרוא על סימקין; או, כפי ששימל כתב פעם על אבות ישורון: "לא צריך שום מילון לקרוא את אבות ישורון. התנועה מסבירה כהגדרה הצבעתית מאמא לילד. ואם אינך מרגיש למה הוא מתכוון, המילון לא יודע".³⁹

ג

כאמור, בבואו לאכלס יישוב שהוא "ספק יהודי ספק כתב עבר של ממש", שימל פונה אל דמות הרועה הספרותי. הרועה הספרותי, טען רנאטו פוג'ולי, הוא ההיפוך של האדם הכלכלי (homo oeconomicus), ומסמל מעין צורה אידיאלית של מעמד הפנאי.⁴⁰

38. אני הולכת כאן בעקבות הקריאה של לוי. לדידו, ספר דניאל, שבו המילה "ארעא" חוזרת ונשנית, הוא המפתח לקובץ. על פי המסופר, נבוכדנצר הפציר בחרטומי בבל לא רק לפרש את החלום אלא להראות לו את החלום, ודניאל היה היחיד שהצליח לגולל את החלום בפניו, פרט אחר פרט. זהו, לטענת לוי, המקרה בארעא, שכן שימל גורם לנו לראות את הדבר ש"ברח" לנו, את התענוגות שבראייה ארצית שנשתכחו מאיתנו; וראו לוי, "The Pleasures of an Earthly Vision", לעיל הערה 22, עמ' 57.

39. הרולד שימל, "ה'תליממיסטר', או הקו המכריע בשירה העברית", דבר, משא, 30 בינואר 1981, עמ' 18.

40. Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Harvard University Press, Cambridge 1975, pp. 4-7.

החיים הפסטורליים הם אידיליה כלכלית, שבה הארץ היא ארץ זבת חלב ודבש, והרועה מספק את צימאנו ורעבנו במתנות הפשוטות של הטבע: פירות, מים, חלב וגבינה. בניגוד לסוחר או ליורד הים שחותרים לרווח ולהרפתקה, הרועה הוא אדם מתון בעל רוח מתוקה ושלווה; ובעוד שעבור אחרים זמן שווה כסף, הוא פטור מקללת העבודה. חופשי מעיסוקים ומטרדות, עיתותיו בידי, הוא תמיד מבכר את העונג על החובה ומתמסר כולו למוזיקה ולשירה.⁴¹ ברמיזה לעבודות וימים של הסידור, כתב פוג'ולי כי הרועה מסמל את ניצחון הימים על העבודות.⁴²

את ניצחון הימים על העבודות אנחנו פוגשים בפתח הקטע השני בארעא, "קטע המתחיל 'בסוף' (ת"א)". בקטע זה מופיע הרועה בגרסתו העירונית, מעין רועה בעיר. הרועה העירוני אינו מחויב לדבר מלבד פנאי, מוזיקה ושירה: יומו בנוי מביקור אצל חברו צלקה, תצפית ממרפסת על העיר, שתיית פסטיס, האזנה לרוסיני, דפדוף בספרים וביקור בשוק. אווירת העצלתיים מוצאת את ביטויה גם בצורה: הקטע בנוי מבתיים, שלוש שורות בכל בית, מילה או מילים בודדות בכל שורה, כאשר לעיתים השורה האחרונה בבית היא תחילתו של הבית הבא. הצורה יוצרת קצב קבוע של זליגה או השתרכות איטית, כשהשיר מפלס את דרכו אט אט עם המשורר ההולך בעיר, והקצב של השיר שקול לקצב ההליכה:

בְּסוֹף
שֶׁל־ג'
הַיָּמִים

חוֹצִים
יְהוֹאֵשׁ
עוֹלִים

3 קומות

ל־

צֶלְקָה (עמ' 39)

באידיליה הראשונה מאת תיאוקריטוס, הפרס, שמובטח לרועה תירסיס בתמורה לשיר על דפני, הוא ספל קטן מעץ. בניגוד למגן אכילס – מגן עצום עשוי מתכת יקרה,

41. שם.

42. שם, עמ' 6.

שעליו מתואר העולם והוא נועד לגדולות, להרואיזם – על הספל הקטן מופיעים שלושה גילופים בלבד (אישה ושני מחזריה, ילד בכרם ודייג זקן), והוא מרמז לעולם שבו אהבה, שירה ואומנות משתלבות בדרך חדשה, שאינה הרואית כי אם יומימית ופשוטה.⁴³

בְּקוֹר בְּשׁוֹק

בֵּין צִנּוֹן כְּרוֹב

וְשׁוֹם טָרִי

אֶקְבֵּל כְּפָרֶס

לֹא סוֹס מְרוֹץ

אוֹ קִלְחַת לְהִרְתִּיחַ שׁוֹר

אֶלֹא

עֵלָה כְּרָפֶס

(תוֹדָה) (עמ' 42)

כך מתואר הביקור בשוק, כשהפרס שהדובר מקבל אינו סוס מרוץ או קלחת גדולה "לְהִרְתִּיחַ שׁוֹר", אלא – בשיכול אותיות קליל ומחויך – עלה כרפס: פרס פעוט, גדול מעט יותר מעלה נענע. "תוֹדָה", הוא משיב, שהרי אם היצירה הפסטורלית "מוותרת" על הממד הטרגי שבחיים, היא מעניקה לנו בתמורה גישה מלאה יותר ביחס לחיים ומציאות אנושית הבנויה מהמחוות ומהביטויים הרגילים ביותר.⁴⁴ המחווה הצנועה – "תוֹדָה" – מתבקשת אחרי קבלת הפרס הצנוע אף הוא, והיא אינה יכולה להיות אלא בסוגריים, כדבר פעוט תחום במידותיו, ובכל זאת הכרחי.

חלום השירה הפסטורלית, שמופיע מייד אחרי אמירת התודה, מהדהד את המשאלה המובעת בעמוד הקודם, לכתוב את שירי הנוף של פיכמן – "הַיִּיטִי רוֹצֶה לְכַתֵּב // אֶת שִׁירֵי הַנוֹף / שֶׁל פִּיכְמָאן" (עמ' 41) – והוא בבחינת מחוז החפץ של הדובר:

Theocritus, Moschus, Bion, *Theocritus. Moschus. Bion*, ed. and trans. Neil Hopkinson, .43
Harvard University Press, Cambridge 2015, pp. 15-17

Paul Alpers, "Empson on Pastoral", *New Literary History*, 10:1, 1978, p. 120 .44

חֲלוֹם הַשִּׁירָה הַפִּסְטוֹרִלִית

כְּשֶׁהֲצַפְּרִים

וְחַיּוֹת הַיָּם

וְחַיּוֹת בְּנוֹת-אֲרֶבֶעַ רַגְלִים

הָיוּ מְדַבְּרוֹת

כְּאִנְשֵׁי-עֶפְרַת עֹבְרִית

כְּכָשִׁים

בְּחוֹר מְתוֹק

יֵהִיו חֲבֵרִיד-לְמִשְׁחָק

כְּכָשִׁים רַעִיד

מְקוֹם שְׁנֵתֶיךָ הַדִּיר

וְשָׂדוֹת הַמְרָעָה (עמ' 42-43)

אלא שבנקודה זו נוכחות אחרת מתפרצת לשיר והדובר מתפרץ ומתרעם מצידו:

אֵשֶׁה אֵשֶׁה

לָמָּה אֶת אוֹחוֹתַי בִּי פֹה

לָמָּה הַכְּבִישׁ

הַזֶּה בֵּין כָּלָם

וְלָמָּה בְּכָלֵל לְשִׁים-לֵב

עֹבְרִית, רוֹצִים לְנָגַעַ

לְשׁוֹנִנוּ בְּלִשׁוֹנֶיךָ

אֲנַחְנוּ נוֹשְׁכִים אֶת פִּיךָ

פִּיךָ הַחֲטוֹב הַיָּטִב

אֲבָל עֹקֶשְׁנִית אֶתְ

אֶת מְעִיפֶת אֶת רְאוּתִינוּ

אֶת שׁוֹכְרֶת אֶת פִּינוּ (עמ' 43-44).⁴⁵

45. התלונה "אֶת מְעִיפֶת אֶת רְאוּתִינוּ" באה מייד לאחר החזרה על העיצורים ח ו-כ רפה (Kh), שבעצמם "שוכרים" את הפה: "אֲנַחְנוּ נוֹשְׁכִים אֶת פִּיךָ / פִּיךָ הַחֲטוֹב הַיָּטִב".

מצב עניינים זה, שבו הרועה מתאר את קסמי אהובתו ואת סבלותיו על שאינה נענית לחיזוריו, הוא מצב שכיח באידיליות, אלא שכאן יש היסט קל: הדובר נוקט לשון "אנחנו" ואת מקום האישה תופסת העברית הסרבנית. "זֶרְקִי נָא אֶת הָעֵצִים // אֲנִי מֵת מִצְמָאוֹן! / בְּמַעֲלֵה הָהָר / אֲנִי מֵת מִצְמָאוֹן" (עמ' 44), מפציר הדובר, וכך נחתם הקטע השני, כשבבית האחרון שוב מפציע ה"אני", ופתאום – בלב תל אביב! – מופיע הר. הופעת ההר בסוף הקטע כמו רומזת לנו שהבית האחרון, כמו ההר, למעשה "מודבק" – אולי אזכור לדילן?⁴⁶ – ואין לזהות בו, נאמר, זעקת שבר אותנטית. ואם זעקת השבר אינה אותנטית, הרי שאין "לקחת" אותה ברצינות רבה מדי. המשחק האינטרסקטואלי הנרמז כמו מוציא את האוויר מהדרמה הגדולה, כיאה לאידיליה, ושומר על מרחק "בריא" ממנה.

סופו של "קטע המתחיל 'בְּסוֹף' (ת"א)" הוא בעברית העצית השוברת את הפה. לעומת זאת, בפתח הקטע הבא, "קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)", הריאות כמו מתמלאות אוויר. קטע זה מופיע אומנם ב"תוכן העניינים" שבפתח הקובץ, אך בניגוד לקטעים האחרים, הוא אינו מקבל את סודרת משלו. אפשר שהדבר נובע מכך שהוא משויך לקטע שקדם לו – "קטע המתחיל 'בְּסוֹף' (ת"א)" – ואפשר שהדבר מצביע על מעמדו: בפנים ובחוץ, הירקון כציון מקום שאינו קיים על המפה. הירקון מגלם כאן את טופוס "המקום הנחמד" (locus amoenus) שבאידיליה, מקום שלֹו והרמוני, רוגע ובטוח, מי מנוחות. בקטע זה ההשהיה מגיעה לשיאה, כמעט עד לכדי עצירה, כאשר רוב השורות בנויות ממילה אחת:

ג'ים

הייתי

רוצה

שאתה

ואני

נתפס

סירה

על

46. ראו את השורה בשיר "Under Your Spell" מתוך אלבומו של בוב דילן מ-1986 *Knocked Out Loaded*: "Well, the desert is hot, the mountain is cursed / Pray that I don't die of thirst / Baby, two feet from the well"

גִּל

נֶשֶׁל

אֶהְרֶה

כָּל

נִיד

כָּל רוּחַ

יָם

גְּמִישׁ

כֶּסֶפּוֹג

לְרִצּוֹנָנוּ (עמ' 45-46)

קצרה היריעה מלהתעכב על כל פרט ב"קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)", שהרי, אם לצטט את שימל ברשימה על שבתאי, "קצב־משפט וקצב־חיים אחד ואחיד הם".⁴⁷ ובכל זאת, אני מבקשת לעמוד על האופן שבו פועלת בקטע זה הנשימה. האידיליה, כאמור, פונה לעין ולאוזן, כשהדגש הוא ברגש ובתפיסה. גם כאן הפנייה לאוזן עולה בקנה אחד עם זרמים במודרניזם האמריקאי, בייחוד עם זה המזוהה עם צ'ארלס אולסון. במאמרו "שירה פרויקטיבית", הדגיש אולסון את חשיבותה של קומפוזיציה הנבנית בהתאם לנשימה של המשורר או הדובר בשיר, ולא בהתאם לצורה מוכנה מראש של שורה, בית או צורה כללית.⁴⁸ באופן דומה, השורות של שימל לא נוהגות לפי חרוז ומשקל, ועדיין הן מצייתות לאוזן ולנשימה. חיתוך השורה אחרי מילה או שתיים כמוהו כהנחיה לביצוע קולי שבו ניתנת שהות למצוא את המילה הנכונה, להגות אותה במלואה. "צורה היא לעולם לא יותר מאשר הרחבה של תוכן", כתב אולסון;⁴⁹ ואם בתוכן הדברים ב"קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)" של שימל מובעת משאלה – "ג'ים / הִיִּיתִי / רוֹצֶה" – הרי שהדובר כמו חוצב כל מילה ומגיש אותה לג'ים, מעלה אותה על ליבו. כשם שהדובר ב"קטע המתחיל 'בסוף' (ת"א)" מפלס את דרכו בעיר והעיר נבנית אט אט – שהרי אין עולם מוכן מראש שהשיר "מגיע" אליו – כך הרצון או המשאלה של הדובר ב"קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)" מתגלה במעבר משורה לשורה. ההברות הפתוחות שבפתח

47. הרולד שימל, "מענה לשון", סימן קריאה, 7, 1977, עמ' 163.

48. צ'ארלס אולסון, "שירה פרויקטיבית", מאנגלית: ערן הדס, דחק, 4, 2014, עמ' 65-77.

49. אולסון למעשה מצטט את המשורר רוברט קרילי; וראו שם, עמ' 67.

השיר מגלגלות את המשאלה הפתוחה, פעורות כמוה, ובהמשך, השיר מתמלא בהברות סגורות ומאבד את צלילותו, כאשר העיצורים הם בבחינת מעצור, משאלה נבלמת. אין עולם שנבנה בנפרד מהדרך שבו הוא נאמר, נהגה, ננשם, או, במקרה של שימל, מתורגם. "חיים / תמיד / תוף // חוש / אחיד" (עמ' 46-47), נכתב בקטע, כשהצירוף "common sense" אינו מתורגם ל"שכל ישר" או "היגיון פשוט", אלא לחוש אחיד, שאינו אלא, אם נחזור למילותיו של שימל עצמו, "קצב-משפט וקצב-חיים אחד ואחיד הם".

ד

בשיר "פיקמאן" שבקובץ שירי מלון ציון, כותב שימל: "בלי כל סבה / אני תופס / את פרצופי בראי // במשקפי צבא / ורואה פיקמאן / המשוור // במלוא ימיו / במשקפיו העגלים / בבלורית על מצחו // ללא כל תלתול / תלתל טשרניחובסקאי / פיקמאן".⁵⁰ מדוע דווקא פיקמן הוא שנשקף בראי? מדוע דווקא את שירי הנוף שלו שימל היה רוצה לכתוב? הכנסת האידיליה המודרנית כסוגה פעילה לשירה העברית הייתה, כפי שכתב דן מירון, מפעלו הייחודי של טשרניחובסקי. אומנם התייחסות לחיים "קטנים", לאנשים "רגילים" ולעסקי יומיום הייתה קיימת בשירה העברית עוד לפני כן, אולם רק עם האידיליות של טשרניחובסקי סוגה זו מימשה את עצמה כשיטה פיוטית שלמה.⁵¹ הניסיונות לכתוב אחרי טשרניחובסקי קראו תיגר על שירת הפאתוס הגרנדיוזי ועל דמות הגיבור ה"מנופח", והצביעו על הערכה מחודשת של ה"חשוב" ו"הבלתי חשוב", של חיי ישראל העממיים וחיי האדם הטריטוריאליים בכלל.⁵² "יופיה המוסרי" של האידיליה, טען פיקמן, הוא בכך ש"ביקשה אנשי-חן יותר משביקשה אנשי-פארת, שביקשה כשרון לחיים יותר משביקשה כשרון לגבורה".⁵³ שניים מהבולטים שהמשיכו את דרכו של טשרניחובסקי בסוגה החדשה היו דוד שמעוני ופיכמן עצמו, שניסיונותיו להיאחז באיזורי הסוגה האידילית היו "קטועים ובעייתיים", כדברי מירון.⁵⁴ במחזור "אידיליות ים" לפיכמן, הדובר הוא קייטן המתאר את הווייתו הקייטנית. הקטע "מראות חוף" מתוך האידיליות נפתח כך:

50. שימל, שירי מלון ציון, לעיל הערה 18, עמ' 46.
51. דן מירון, בודדים במועד: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, עם עובד, תל אביב 1987, עמ' 450-457.
52. שם, עמ' 456.
53. יעקב פיכמן, מצוטט בתוך מירון, שם.
54. שם, עמ' 457.

רַבִּים דְּבָרוּ סָרָה בִּי, כִּי אֵינֶנִּי
 שָׁלֵם עִם הַחֹדֶשׁ, וְכִי עָטִי
 תָּאִם־הַקּוֹיִם כְּיוֹם אֵינוֹ לְרוּחַ
 זְמַנִּנוּ הַמַּעֲקָם. אֲךָ לֹא חִפְצָתִי
 פּוֹלֵמוֹס מְשַׁעֲמֵם זֶה לְהַכְנִיס
 לְתוֹךְ חֲרוּזֵי־קוֹץ קָלִים אֵלֶּה.
 כֵּן, בְּאַמְנָה מַעֲוִדִי לֹא אֶהְבֵּתִי
 אֶת הַנוֹשָׂאִים בְּקוֹל גָּדוֹל וּבְקֶצֶף
 עַל שִׁפְתֵיהֶם אֶת קֶרֶט צִדְקָתָם,
 וְלֹא אֶהְבֵּתִי אֲצִטֵּל מוֹכִיחַ
 מִגַּעַל לְנָבִיאִים צַעֲקָנִים,
 אֲף כִּי חֲלוֹנוֹתִי תִמִּיד קָרַעְתִּי
 לְסַעַר יַעֲקֹר רֶקֶב־קְדוּמִים,
 וְאֲנֹשִׁי בְרִיתִי מְשַׁלְחִי אֵשׁ בְּכַמֹּשׁ
 נוֹשָׂאֵי אֲבָדָן לְפָגְרֵי דוֹר וָדוֹר.

בָּרֶם, הַדִּין עִמָּם – נִיבִי אַחֵר הוּא
 וְאַחֶרֶת שְׁלִיחוֹתִי. אֵין לְשִׁנּוֹת!
 עוֹדֵנִי קְסוּם אוֹתָהּ עֲדָנָה מְשַׁכְּמֶת
 וְלֹא שִׁכַּחְתִּי עוֹד עֲלִילוֹת־שֶׁמֶשׁ
 גַּם בְּיָמֵינוּ אֵלֶּה הַכֹּהִים.
 לֹא בְּרָצוֹן יֵרָאוּ חֲמוּצֵי־עֵין
 מִרְאוֹת־הַחוּף כְּמו־שֶׁהֵם, אִם גַּם
 מִכָּל חֲמוּדוֹתָיו אֲגַל רַק טַפַּח,
 וְלֹאֵי שֶׁגַם עַל כָּף לֹא יִטְבִּיעוּנִי
 הַקִּפְדָּנִים בָּרֶק שְׁבִמוּסָרָם.⁵⁵

הפתיחה של "מראות חוף" יכולה הייתה לעמוד כמעין הצהרת כוונות בפתח "קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)": בשניהם אותה שמירת אמונים לקטן, לצנוע, ל"עלילות-שמש", ל"מראות-החוף כמו-שהם". "אידיליות ים", כפי שכתב מירון, מתייחסות לפואמות הליריות הגדולות ולשירי הנוף הגרנדיוזיים של בני הדור של פיכמן, כשם

55. יעקב פיכמן, "מראות-חוף (מתוך אידיליות-ים)", מאזנים, ד:לו, 1933, עמ' 2-3.

שהאידיליה המסורתית התייחסה לפואמה הסיפורית-הגיבורית – כלומר באמצעות הצטמצמות מכוונת, חוש מידה והומור.⁵⁶ פיכמן מציב בחזית את המהות הקייטנית הקטנה והמוגבלת של הדובר והתרשמויותיו, כשם ששימל, בבואו לכתוב את "סיפור" ההתיישבות בבת-שלמה, לא כותב את האפוס החלוצי הגדול, אלא ממעיט במכוון מהצורה ההרואית. "יָבִי אַחֵר הוּא / וְאַחֶרֶת שְׁלִיחוֹתֵי", אומר הדובר ב"אידיליות ים", ומעמיד אפשרות פואטית שונה, ממש כשם ששימל, בבואו "להתיישב" בספרות העברית, מעמיד – עם שבתאי – אלטרנטיבה לשירה הלירית ולנוסח של נתן זך שהיה מקובל בשנות השבעים והשמונים.⁵⁷

לא רק המשיכה לנופים צנועים ולפכי החיים הקטנים משותפת לפיכמן ולשימל, אלא גם עמדה מסוימת של ניתוק. לפי מירון, זו העמדה הנפשית המהותית לפיכמן: ניתוק מכל אחיזה ומרכז, ונטייה לקבל את דין העולם על דרך הכניעה המשוחררת והמנותקת.⁵⁸ בניגוד למפרש הלבן של מיכאיל לרמונטוב המסמל את תשוקת החיים האינטנסיביים של המשורר הרומנטיקן, המפרש הלבן של פיכמן בשירו "המפרש" אינו חותר למקום מסוים, אלא נסחף להנאתו ומגלם את אידיאל הפסיכיות והניתוק: "לא לחיים של סער ואינטנסיביות הוא שואף, אלא לחיים של מנוחה שמתוך ויתור גמור על מאבק עם הקיום, על מגמה, על רצון".⁵⁹ את אותו המפרש אנחנו פוגשים ב"קטע

56. מירון, בודדים במועדם, לעיל הערה 51, עמ' 486-489.

57. אולי בנקודה זו אפשר לתת יד לפולמוס: "לא חפצתי / פולמוס משעמם זה להכניס / לתוך חרוזי-קנין קלים", אומר הדובר ב"אידיליות ים"; "מעולם לא הפלגתי על ספסל אֶנְיָה / מעולם לא נָתַתִּי יָד לְפִלְמוֹס" (עמ' 34), אומר הדובר ב"קטע המתחיל 'אֶנְיָה' (בת-שלמה 1890)". נראה כי ההצהרה של הדובר בארעא מרמזת להצהרה של הסידור בעבודות יומים: "אֶנְיָה מְמַחֶה בְּעֶסְקִי הַסְפִּינוֹת אוֹ בְּשֵׁט. / הֵן עַד הַיּוֹם בְּסִפִּינָה עַל הַיָּם הֶרָחֵב לֹא הַפְלַגְתִּי"; וראו הסידור, עבודות יומים, מיוננית: אהרן שבתאי, שוקן, תל אביב 2004, עמ' 65. בקטע זה הסידור מספר שהגיע רק עד אוליס העתיקה, הנמל שממנו הפליג הצבא היווני למלחמת טרויה, אבל אף פעם לא הגיע לטרויה עצמה. הסידור הגיע עד כלקיס, שם ניצח בתחרות שירה וזכה בקלחת, ועל סמך אזכור זה פותח הסיפור על התחרות בינו לבין הומרוס, שבסיומה המלך העניק את הפרס להסידור, משום ששירתו עסקה בחקלאות ובשלום ולא במלחמה ובמעשי טבח. כאשר שימל כותב "מעולם לא הפלגתי על ספסל אֶנְיָה / מעולם לא נָתַתִּי יָד לְפִלְמוֹס", הוא כמו מדבר מגרוננו של הסידור, ואפשר שהוא מהדהד גם את הדובר הקייטן של פיכמן, שבדומה לדובר של שימל, אינו רוצה לתת יד לפולמוס בין החדש לישן, בין האפשרויות הפואטיות השונות, ו"לשעמם" את בתי השיר. אולם הקייטן נותן יד לפולמוס אגב ש"אינו" מכניס אותו, ממש כשם ששימל "אינו" נותן יד לפולמוס בין הומרוס להסידור שאליו רמז לפני רגע.

58. מירון, בודדים במועדם, לעיל הערה 51, עמ' 541.

59. שם. הרפיון, הוויתור הגדול, הדגיש מירון, אינו "רפיון היכולת אלא רפיון העמדה המהותית, הגישה אל החיים בכללם"; וראו שם, עמ' 547. מכאן גם יכולתה השרירה של האידיליה לפייס בין האדם לפשטות הקיום שלו.

המתחיל 'ג'ים' (הירקון)", כאשר כלי השיט של הדובר, כלי השיט המיוחד, אינו אוניית מסע "דה לוקס", אלא סירת עץ:

ג'ים

הייתי

רוצה

שאתה

ואני

נתפס

סירה

על

גל

של

אהדה

כל

נִיד

כל רוח

ים

גמיש

כספוג

לרצוננו

ושום

שנוי

או עסק

ביש

יפריע

אָך

חַיִּים

תָּמִיד

תּוֹךְ

חוּשׁ

אָחִיד

בְּלִי

דָּאָגָה

לְסַעַר

סוּפָה

אוּ

ג'וֹק

בְּרֹאשׁ (עמ' 45-47)

רגעים מסוג זה, רגעים של ניתוק שבהם הדובר כמו נשמת ורפיון פושט באיבריו, קיימים לאורך הקובץ כולו, כאשר התודעה אוברדת והעצמי הופך להיות חלק ממכלול חובק־כול, "טבע".

דבריו של מירון על פיכמן יפים גם לשימל: "בעורך מדמה לעצמך שאתה שרוי בארץ שלום, נתקל אתה במכשול אחר מכשול: צירופי תמונה שאין בהם כלל מן השלווה; השתברויות, פסיחות וקטיעות בריתמוס [...] נפתולי לשון הגובלים לפעמים בזרות; תחושה עמומה של מועקה גדולה".⁶⁰ לאורך "קטע המתחיל 'ג'ים' (הירקון)", העיר "מבצבצת" שוב ושוב, מחבלת בנוף הפסטורלי: "הַגְעֵנוּ / בָּקוּ 5 / מְקוֹם הַמְקוֹמוֹת // ג'ים / נֶזוֹן / מְגַרְעִינִים // מְנַמְרִים / לֹא יָדַע / לְהַכְנִס // תּוֹצֵרֶת כְּרֶךְ!" (עמ' 49-50). מפנייה אינטימית לג'ים הדובר עובר לפתע לדבר עליו בגוף שלישי; בהמשך "ילדי המים" (של קינגסלי?) מופיעים מייד אחרי אזכור של גנסין ומעט לפני ש"הרועים הִסְפִּימוּ לְרֹדֶת" (מאיפה?); שביתת נשק "באוויר" אבל אווירון עובר בשמיים; הזמן שנוקט

60. שם, עמ' 527.

הדובר הופך מעתיד, ממשאלת-עתיד, לזיכרון חמוץ משהו, אלגי, של דבר שכבר ארע;
ובעזיבתם את הירקון ובחזרתם לעיר, ג'ים והדובר נתקלים בשלט חנות למיטות מים:

נצנוץ
הקבוע
של ראשי התבות

על המשוטים
הגלויים
הזכיר לנו

זהותנו
החמרית
בעזבנו

את הגדה
העירה
חנות

‘מטות מים’ (עמ’ 54–55)⁶¹

”דשא / קפיצי // בטל / הטפטפה / (הוא / לא // מבדיל / בין מים / למים)”, נכתב
בקטע השמיני והאחרון בארעא (עמ’ 118–119), אולם כאן, בירקון, סופו של השיא
האידילי באנטי-קליימקס, בקול ענות חלושה, שכן בניגוד לדשא שאינו מבחין בין מי
הטל למי הטפטפה, הדובר כמו נעור מגן עדן וחוזר להבחין בין מים למים.

61. שימל מצטט כאן מ”הנופר הלבן” לסטפן מלארמה: “חתרתי הרבה, בתנועה רחבה, צלולה ומנומנמת, העיניים פנימה – נעוצות בשכחה הגמורה שבלהתקדם כשמסביב מפכה צחוקה של השעה. חוסר התנועה כלי-כך התעצל לו עד שכשליטף אותי הקול הקהה שלתוכו עד למחציתה החליקה הדוגית, לא אימתי את העצירה אלא מתוך הנצנוץ המתמיד של ראשי תיבות על המשוטים שנחשפו – מה שהזכיר אותי לזהותי בעולם”; וראו סטפן מלארמה, “נופר הלבן”, מצרפתית: אהרן שבתאי, בתוך אהרן שבתאי, קורס מזורז בשירה: מאמרים נבחרים, דחק, ישראל 2023, עמ’ 188.

ארעא של שימל, כתב שבתאי, היא "גן-עדן אמביוולנטי וקטוע".⁶² לאורך הקובץ האידיליה מופרעת שוב ושוב. כך למשל אחרי שיווי המשקל הרוגע שנוצר בעמודים השני השלישי – "וְהַלֵּב / שְׁמֵחַ / בְּדָבָר / אַחֲרֵי דָבָר" – אנחנו הופכים את הדרך ולפתע "מושלכת" עלינו "מִפְשָׁעָה / רְטֹבָה" (עמ' 4). או כאשר, לאחר ש"נפלנו" לשונה מתוקה – "שָׁנָה מְתוּקָה... / קָרֵן שְׁמֶשׁ... / שׁוּלֵי הַיָּם..." (עמ' 9) – אנחנו מתעוררים בעמוד הבא כאילו יד גסה טלטלה אותנו, העמידה לפנינו דמות כלשהי מבלי להוסיף דבר – כבהצגת דמויות ללא מחזה – והלכה: "בֵּן / שָׁל אוֹכֵל תְּאֵנִים / פֶּן שָׁל בְּאִנְיָאס – הָרוּעָה הַמְקֻדָּח". פעמים רבות הטלטלה נובעת ממיניות פראית שמתפרצת – כשנאמר למשל על מישהי שהיא "הִרְשָׁתָה לְעֶצְמָה / דֶּרֶךְ פִּי־הַטַּבָּעַת" (עמ' 11), או כשנוכחות אלו "עַם שְׁעָרוֹת / בְּמָקוֹם הַזֶּה" (עמ' 29) – אולם די בצירופים "עדינים" כדוגמת "הַעֲרֵכְתִּי אֶת הַסֶּבֶל" (עמ' 9) כדי לעורר בנו תחושה מוזרה וצורמת, שהרי מה לסבל ולהערכה? מילות הקישור שבהן נפתחים רבים משירי הקובץ – "אבל", "או", "אז", "ו", החיבור – רק מוסיפות לחוסר הבהירות ולתחושה המטרידה, שהרי, בניגוד לתכליתן, הן רק מדגישות שהדברים אינם מתחברים. "אֵיזָה מִיֵּן דְּבָרִים שׁוֹנִים / מִתְאַחֲדִים? 'ן / 'אִיךָ / נִהְיָה מַעֲתָה וְהֶלְאָה?", שואלים העורכים מבט-שלמה (עמ' 6), ואולי שאלה זו היא מפתח ששימל "זורק" לקוראים להבנת הפואטיקה שלו עצמו, פואטיקה המלאה במתחים ובסתירות, בפאתוס ובאירוניה, בנוסטלגיה ובפרודיה, ביסודות רומנטיים ובגסויות, בטון מתפרץ ובטון חרישי. בתוך כך, דווקא האידיליה, כסוגה שיכולה להביא תחת קורת גג אחת יסודות קונפליקטואליים – כפי שאראה מיד – נותנת מענה אפשרי לשאלה זו.

אחת הדרכים להבין את האופן שבו אלמנטים אידיליים ולא-אידיליים מתאחדים בקובץ, היא באמצעות עקרון אי-ההתקשרות שהציע האפרתי. בכתיבתו על טשרניחובסקי טען האפרתי כי בניגוד לאידיליות הקלאסיות והנאו-קלאסיות, שבהן ההרגשה האידילית באה לידי ביטוי בתיאור ישיר של חיים שלווים ויציבים ואין פער בין קטע מסוים לאווירה העולה מהיצירה השלמה, אצל טשרניחובסקי קיימים יחסים מורכבים יותר בין הפרטים השונים המרכיבים את היצירה. לצד תיאור הווי החיים האידילי, ניתן למצוא בשירתו גם אלמנטים לא-אידיליים, אלמנטים שאינם מבטאים במישרין הרגשה אידילית. לפי האפרתי, מה שיוצר את ההרגשה האידילית הוא הקומפוזיציה, שמארגנת את הפרטים השונים, אידיליים ולא-אידיליים, ליצירה אחת.⁶³ הקומפוזיציה יוצרת מסגרות הקשר רבות, ובה בעת מונעת את האפשרות להעמיד מסגרת הקשר אחת

62. שבתאי, "קריאה ראשונה ב'ארעא'", לעיל הערה 19.

63. יוסף האפרתי, האידיליה של טשרניחובסקי, לעיל הערה 30, עמ' 141–142.

שתלכד את הפרטים לכדי משמעות. אפשר היה לחשוב שהאידיליה כסוגה "סופגת" אליה הכול, אולם האפרתי הוסיף הערה חשובה: אף על פי שהקשרים ה"פנימיים" בין הפרטים השונים רופפים, אנחנו בכל זאת מקשרים אותם עם הווי החיים שברקע.⁶⁴ במילים אחרות, התוכן "חופשי", אבל הקומפוזיציה מחייבת. בדרך זו אף פרט לא תופס את קדמת הבמה, אין דבר גורלי או טרגי, וגם אם הווי החיים מופרע, הוא אינו מופר. ואם נחזור לשאלת העורבים, "'אֵיזָה מִיִּן דְּבָרִים שׁוֹנִים / מִתְאַחֲדִים?' י" / 'אֵיךְ / נִהְיָה מִעֲתָה וְהִלָּאָה?'", הרי שה"איך" נענה בחיבור רופף, ש"אינו בא להטעים את חשיבותו של כל פרט לעצמו [...] אלא את אי־הרלוונטיות של שאלת החשיבות".⁶⁵ לשם הדגמה אבקש לפנות לקטע הרביעי, "קטע המתחיל 'צפור' (דברי המשורר)", המדמה מונולוג חי מפי משורר אלמוני.⁶⁶ המשורר האלמוני פורש את משנתו ביחס לשירה: היחס בין השירה לטבע, מיהו ביאליק ה"אמיתי", מה מבדיל בין שירה יהודית לשירת הגויים.⁶⁷ הוא מביע את דעתו גם על הסופרים בידיש בתל אביב, ואומר:

הסופרים ביידיש בת"א

דברו כמו נסיכים

שאבדו את המלכות

וזה לא נכון

איזו מלכות! הרי

גם אני באתי

משם לא היה

64. שם, עמ' 143-144.

65. שם, עמ' 41.

66. לוינ העלה את ההשערה שמדובר באורי צבי גרינברג, וחיזוק להשערה זו אפשר למצוא ברשימה של שימל על אצ"ג, שגם נושאת את המוטו: "דְּבָרֵי הַמְּשׁוֹרֵר: שְׁמֹר / בְּמָקוֹם אֲפֵל וְקָר" – שתי השורות החותמות את הקטע הרביעי בארעא (עמ' 76); וראו הרולד שימל, "בשולי שיר", דבר, 17 במאי 1971, עמ' 18-19.

67. לפי שהם, הדיאלוג הוא אחד משני היסודות שבונים את המסורת של הסוגה האידילית (היסוד השני שציין שהם הוא טופוס תור הזהב). פעמים רבות, למשל אצל טשרניחובסקי, יש מונולוגיזציה של הדיאלוג כשאחת הדמויות "גוברת" על זולתה, ונוטלת לעצמה תשעה קבין של דיבור מהעשרה השמורים לדיאלוג כולו". מצד אחד, באמצעות הדיאלוג-מונולוג הדמויות באידיליה מתגלות כאותנטיות, פשוטות, וקשורות למגזר חיים יהודי מוגדר; מצד שני, הדיאלוג-מונולוג משמש אמצעי לומר דברים גדולים וחשובים בנוגע לגורל האדם והעולם, להיסטוריה של יהודים וגויים, ליחיד ולכלל, לאדם ולטבע, בפשטות ובאורח אנטי־פתטי מובהק; וראו שהם, בדרכי האידיליה, לעיל הערה 24, עמ' 45-46, 56. תיאור זה קולע במיוחד לדברי המשורר בחלק הרביעי.

לָהֶם לֶחֶם נָתַנוּ
לָהֶם פָּתַק לֶאֱכֹל

צִהָרִים וּבְמִשְׁךְ 24
שָׁעוֹת לֹא אָכְלוּ
לֹא הָיָה לָהֶם

כִּתְנַת הַחֲזִיקוּ אֶת
הַמַּעִיל כִּכָּה מִפְּנֵי
שֶׁלֹא הָיָה לָהֶם

שׁוּם דְּבַר מִתַּחַת
אֲמַרְתִּי לָהֶם: לֹא
הָיָה לָכֶם אֲפִלּוּ

לְהוֹצִיא סֵפֶר שֵׁם
וּפַה בֶּן פֹּה
אֲתֵם יְכוּלִים לְהוֹצִיא

אֶת הַסְּפָרִים שֶׁלָּכֶם
בָּאוּ כָּאֵן כְּאֵלּוּ
בְּאֶבֶל וְזֶה לֹא

נִכּוֹן וְזֶה גַם
לֹא הָיָה הִיטְלֵר
זֶה הָיָה גִּמּוּר

לִפְנֵי זֶה וְהֵם
יָדְעוּ אֶת זֶה. (עמ' 72-74)

מי שחיסל את הסופרים בידיש שבאו "משם" לא היה היטלר – "זֶה הָיָה גִּמּוּר // לִפְנֵי
זֶה" – אלא אותו קיום שבגינו הם נזקקו ל"פָּתַק לֶאֱכֹל". האבל על האסון שקרה –
"בָּאוּ כָּאֵן כְּאֵלּוּ / בְּאֶבֶל" – אינו אלא העמדת פנים, כאשר היטלר משמש מעין סיפור

כיסוי. המשורר בקטע הרביעי אומר דברים שהם כמעט בגדר טאבו, אולם מייד לאחר מכן הוא ממשיך "כאילו-כלום" ופונה לרכילות: הוא מספר על אשת עגנון, ועל עגנון, ועל שטיינברג, ששיחק קלפים בבתי קפה בברלין, ומפה לשם אנחנו בכלל בתרפ"ט, במוצא, ובהמשך בשער הגיא:

הַעֲצִים בְּשַׁעַר־הַגֵּיאַ

אֲנִי עֹבְדִתִּי שָׁם

הִיְתָה לִי פְּרוּטָקָצִיָּה

לֹא הִיְתָה עֹבֹדָה

בְּאוֹתוֹ זְמַן לְחַיִּים! (עמ' 75-76)

על אף הפוטנציאל הנפיץ של הדברים, הם מוסטים הצידה. הרושם המתקבל הוא שמה שחשוב הוא לא תוכן השיחה השערורייתי, אלא עצם קיומה של השיחה, שיחת רעים, בתוך הווי החיים. אם האידיליה "מוותרת" על תחושת העולם הטרגית, היא נותנת לנו, כאמור, מציאות אנושית מלאה יותר, שבה המחוות והביטויים הפשוטים ביותר מקבלים מקום. כפי שהביקור בשוק נחתם באמירה תודה, הדלת בקטע הרביעי "נסגרת" על הטרגי באמצעות קריאת הברכה "לְחַיִּים!". ארעא חותר, מעל לכול ותרתי משמע, ל"לחיים!"⁶⁸

ה

הקריאה בארעא בזיקה לסוגה האידילית יכולה לכוון מחדש את המהלך הפרשני. בכתיבתו על הקובץ, טען ברם שלפנינו שיר ארוך שאומנם אינו סיפורי בתבניתו הגלויה, ועם זאת, שיר שמפנה אותנו בעזרת פרטיו למסגרת נרטיבית המצויה מעבר לו. ברם הציע פרשנות שלפיה ארעא הוא מסע פנימה אל גיבוש מפת הזהות האישית תוך כיבוש מרחבי הארץ, השפה והדף. הוא תיאר מעין דרמה של כיבוש שבה שימל

68. קריאת ה"לְחַיִּים!" מהדהדת את האידיליה "יובל העגלונים" מאת שמעוני, שנלמדה לצד "ביער בחדרה" בבתי הספר והוקראה מעל כל כימה ציונית. באידיליה מסופר על העצב הדק והמועקה השורים על המושבה הנאה חצרות, שתושביה הגיעו-נקרעו מכל קצוות תבל, אלא שסוף האידיליה בגבעת הגורן, מקום החלוצים המלא רינה וצהלה, ובבחור אחד, עם שוט בבית שחיו, שמוזג יין בכוסות וצלחות וקערות ומכריז: "פֶּשֶׁר כָּל כְּלִי לְשִׁתָּהּ [...] בְּמִטּוֹתָא, רְבוּתִי, לְחַיִּים!"; וראו דוד שמעוני, ספר האידיליות, מסדה, רמת גן 1962, עמ' 88.

הופך את הביוגרפיה הפרטית שלו, כמי שנולד בנכר ועליו לכבוש את הארץ, למצב המאפיין את הקיום היהודי בכלל.⁶⁹ ברם כתב:

[שימל] בונה כאן אנלוגיה בין המושג ארעא כמסגרת הלאומית הקולקטיבית, הנתונה בגבולות פיזיים קונקרטיים מסוימים, ובין המושג ארעא כעולם פסטורלי ואידיאלי ראשוני וקדום. מהלך זה מעמיד את המסגרת הקולקטיבית האפית-לאומית כבסיס הטבעי לבניית הזהות האישית. שימל, כפרט המחפש את הדרך אל המסגרת הקולקטיבית, משתמש אפוא בגלות מן הטבע גם כמטפורה למצב של גלות פנימית, בלתי נמנעת, למי שאינו בן המקום במובן הפשוט של הביטוי. על גלות זו המשורר מנסה להתגבר באמצעות קפיצה אל העבר המיתי והשתתפות בבניית המקום, מתוך תקווה שבנייה זו תהיה אף בנייה פנימית של זהותו הפגומה מלכתחילה. אף שלאורך קטע א שימל מגלה גם אירוניה כלפי צעד זה, אירוניה זו אינה יכולה למוטט את הרצון האמיתי, הנובע מהרגשת החסר הבסיסית, השולטת בקטע ככלל. היעדרן של מסגרת מאחדת, של מציאות בעלת גבולות מאפיינים, זהו הדבר העומד בבסיס השיר הארוך. השיר מעיד על היעדר זה וברך כלל שואף למלא אותו.⁷⁰

אולם האידיליה, כפי שביקשתי להראות, אינה שואפת להעמיד מסגרת מאחדת שתלכד את הפרטים למשמעות אחת, ואף מונעת אפשרות זו. יתרה מכך, כל ניסיון לרתום את היצירה למסגרת-על חורג מהווי החיים, מחיי היומיום, מהפשוט והטריטוריאלי, ופוגם בהרגשה האידיאלית. הקריאה של ברם אומנם מאירת עיניים באשר למאפיינים הפסטורליים בקובץ, אך כאשר הוא נענה לסיפור העל הציוני ומדבר במונחים של מסע לחיפוש הקול האישית בתוך הסיפור של הקולקטיב הלאומי, נראה שהוא מעמיס על הטקסט פרשנות שאין ביכולתו לשאת ומפספס את הפוטנציאל האידיאלי שלו. כשהוא מזהה את "הרצון האמיתי" של המשורר להשתייך וטוען ל"הרגשת החסר הבסיסית", הוא מניח תשתית ביוגרפית-פסיכולוגית להבנה של ארעא ומחמיץ את אופיו האימפרסונלי. הד לפולמוס באשר לאופני הקריאה השונים בארעא, אפשר למצוא במחלוקת שהתעוררה בין שבתאי לחנן חבר עם פרסום הקובץ. שבתאי זיהה בשירה של שימל תקשורת פרטית המשחזרת את הגרעין האילם של ה"אני", את הסירוב להשתייך למסכה המזויפת של ה"יחד", ואת היכולת לראות את הדברים כך ואחרת, בלי ערך וסדר קבועים.⁷¹ בתגובה ציטט חבר את דברי המשורר על הסופרים בידיש בתל אביב וכתב: "העמדה שאותה מבטא שימל בשורות אלו היא עמדה רוחנית ובמובן שונה

69. ברם, המבט המופנה לאחור, לעיל הערה 6, עמ' 52-54.

70. שם, עמ' 59. ההרגשה במקור.

71. שבתאי, "קריאה ראשונה ב'ארעא'", לעיל הערה 19.

לחלוטין מן הרוחניות שעליה מדבר שבתאי. שימל מתייבב כאן באופוזיציה ברורה (רציונית מאוד), המניחה כמובן מאליו סדר דברים מסוים – לאומי, תרבותי, קיומי – וקונקרטי, אשר אותו הוא מבקש להוקיע.⁷² אולם דווקא חבר, בדומה לברם, החמיץ את האימפרסונליות המאפיינת את האידיליה, שמעמידה במרכז את העניין המסופר ולא את העמדה האישית של המספר. כפי שכתב האפרתי:

כשם שנמנעת השתלטותו של המאורע החדפעמי על היצירה, כך גם נמנעת הפיכתה לאמצעי-ביטוי של אישיות המספר או של אחד מגיבורי היצירה – לא משום שהאידיליה "חייבת" להיות אפית, אלא משום ש"אסור" לה להעמיד מסגרת-הקשר, שתלכד את היצירה בכללותה. וכשם שמצויים באידיליה יסודות של עלילה שאינם מקשרים את כל פרטיה, כך נמצא בה גם קטעים שבהם מבטא הסיפור את הלך-נפשו של המספר, או קטעים של הגות לירית, ואף הם אינם מלכדים את היצירה בכללותה. הדבר היחיד המעניק אחדות לאידיליה היא ההרגשה האידילית, הנתונה על-ידי המבנה של אי-ההתקשרות. אבל אין האידיליה יכולה להיות לא מבע של רעיון, לא ביטוי ללבטיו של גיבור, לא אמצעי לביקורת חברתית ואף לא אנקדוטה, המעמידה איזה מעשה מיוחד במרכז.⁷³

דברי המשורר בקטע הרביעי שחבר ציטט, נאמרים כחלק משיחה שאי-אפשר להבין מהו הקשרה, מיהו הדובר, ובטח שלא לייחס לשימל עצמו אג'נדה או רעיון.⁷⁴ עם זאת, נדמה לי שגם שבתאי מחטיא בפרשנותו, כשהוא רואה בפואטיקה של שימל מעין רוחניות המבקיעה מהגרעין השתוק של ה"אני". רוחניות ייחודית או רגישות של "אני" יוצא דופן – האידיליה מתנערת מאלו.

האם יש דרך אחת לקרוא את ארעא, מחוץ למסגרת-על ממשמעת או לגרעין התשתיתי של ה'אני'? הקריאה בקובץ בזיקה לסוגה האידילית מסייעת לנו "להרפות" משני אלו.

72. חנן חבר, "מה ראה המשורר", דבר, משא, 14 בספטמבר 1979, עמ' 18. גם חבר, בדומה ללוין, עמד על הדמיון בין דבריו של המשורר העלום לדברים שנאמרו מפי אורי צבי גרינברג.

73. האפרתי, האידיליה של טשרניחובסקי, לעיל הערה 30, עמ' 145. ההרגשה במקור.

74. התגובה של חבר לשבתאי מפתיעה על רקע הדברים שהוא עצמו כתב שלוש שנים קודם לכן ברשימה על שירי מלון ציון. ברשימה זו עמד חבר על הימנעותו של שימל מנקיטת עמדה, על "פליטות" סתמיות שנכללות בשיר ועל אופייה המנטלי – להבדיל מפרסונלי – של שירה זו; וראו חנן חבר, קורא שירה: רשימות, מסות ומחקרים על שירה עברית, קשב לשירה, תל אביב 2004, עמ' 170-178. הרשימה ראתה אור לראשונה בכתב העת עכשיו; וראו חנן חבר, "שירי מלון ציון" להרולד שימל", עכשיו, 33-34, 1976, עמ' 196-202.

תורות פְּרָקִי חַיִּים הֵן לְעֵתִים מְפָה, לְאֵלּוֹ לְפָחוֹת שְׁאֵינָם
מִפְסִיקִים לְזוֹ מִמָּקוֹם לְמָקוֹם. בְּדָרוֹם קְלִיפּוֹרְנִיָּה לְפָנֵי תְּרִיסָר
שָׁנִים רָאִיתִי בְּבֵית פְּרָטִי מַעַל בַּר מִפְּאָר מְפָה הַמְצִיגָת נִקְדוֹת
בֶּן נַחַת הָאֵירוֹן הָאִישִׁי שֶׁל בַּעַל-הַבֵּית, אוֹ שֶׁהוּא (רוֹפֵא שָׁנִים
בְּמִקְצָעוֹ) הִנְחִיתוֹ. זֶה סוֹג אֶחָד שֶׁל כְּתָב עֶבֶר.
אֲךָ אֲנִי נִהְגִּיתִי לְבַחֵר בְּזוֹת שֶׁהִמְצִיא אוֹלִי הַפֶּרֶשׁן יִצְחָקִי בְּכֻתְבוֹ
”שֶׁר הָעוֹלָם”. זֹאת אוֹמֶרֶת, אִם אֵת הַנֶּךְ נִקְדָּה מְסִימָת בְּרַחֲבַת
סִן־מֶרְקוֹ בְּתוֹסֶפֶת כַּחוֹת זְכָרוֹן מִפְתָּחִים, הֵייתִי יְכוּלָה לְעַרְךָ
מִעֵין תּוֹלְדוֹת מְקוֹמָךְ, מִי נְמִי דֶרֶךְ (וּמְתִי), מִי נְמִי נֶדְקָר, נִדְהָם,
נִשְׁק, רִשְׁעִים טוֹבִים וּבִינוֹנִיִּים, מִפְּרָסְמִים וְאַלְמִים. גַּם זֶה כְּתָב
עֶבֶר, חֲקִירַת קְדְמוֹנוּת כְּתָב אֶרֶץ.⁷⁵

קטע זה, מתוך "ראשית מלים" שבספר מדרש תדשא, מוליך אותנו בכיוון פרשני אחר. מה שמבדיל בין שתי הדרכים ל"כתב עבר" הוא הזווית: יש את הזווית של מי שמסמן את הנקודות, ויש את הזווית של הנקודה המסומנת, שעוברים דרכה; עין ה"אני" לעומת עין העולם. "שֶׁר הָעוֹלָם", כותב שימל, שהרי הדגש אינו בפה המדבר אלא בדברים האמורים.⁷⁶ ואם נחזור לפתח הדברים, להגדרה של שירה זו כשירה יד שנייה, שירה הגרושה במחוות ספרותיות, הרמזים וציטוטים, או אפילו ב"סתם" קטעי דיבור המושלכים פנימה, הרי שבכואנו לדון בשירה זו עולה השאלה, האם אפשר בכלל לדבר על דובר? האם אפשר להחליף את הדובר ב"שֶׁר הָעוֹלָם"? את השיר בספרייה?

*

במאמר זה ביקשתי להעמיד את ארעא בראי האידיליה הפסטורלית ולהראות כיצד סוגה זו יכולה לכוון מחדש את הקריאה בקובץ. במאמר על ג'ון אשברי, "How (Not) to Read Postmodernist Long Poems", כתב בריאן מקהייל שמבקרים וחוקרים נוטים לחזור שורות או קטעי מפתח מהשיר ולהשתמש בהם כמרכזים פרשניים שסביבם מתארגנים החומרים הטרוגניים שלו.⁷⁷ כך, במידה רבה, נהגתי עם ארעא: דגתי כמה שורות שבהן

75. שימל, ספר מדרש תדשא, לעיל הערה 6, עמ' 10.

76. "נֶעַר הֵייתִי גַם זֶקֶנִי וְלֹא רָאִיתִי צִדִּיק נֶעֱזֵב וְזָרְעוֹ מִבֶּקֶשׁ לָחֶם", אומר פסוק כה בתהילים לו, ורש"י מבאר: "פסוק זה שר העולם אמרו דאילו דוד לא קשיש כולי האי". מאחר שהמזמור מיוחס לדוד המלך הצעיר, רש"י מסביר אפוא שאת הפסוק אומר מטטרו, שר העולם. אולם שימל מפרש את הפרשן ומזיז את הנקודה משר לשר, ובכך הוא מייחס את הפסוק לעולם, "קובע" את הנקודה בסן־מרקו.

77. Brian McHale, "How (Not) to Read Postmodernist Long Poems: The Case of Ashbery's *The Skaters*", *Poetics Today*, 21:3, 2000, pp. 561-590.

מופיע הרועה או חלום השירה הפסטורלית, גיביתי אותן בקטעי ראיונות, לקחתי שורה כמו "אֵיזָה מִיַּן דְּבָרִים שׁוֹנִים מִתְאַחֲדִים?" והפכתי אותה להצהרת כוונות פואטית, קרדום לחפור בו. אולם חיסרון מרכזי בקריאה כזו הוא שהיא אינה אלא דגימה, ורוב השיר "נופל" דרך החריצים.⁷⁸ טענה זו תקפה על אחת כמה וכמה כשמדובר במשוררים כמו אשברי ושימל, שהשירה שלהם היא "שירה יד שנייה" הממחזרת סוגות ספרותיות שונות וסוגים שונים של שירים. הסוגה האידילית היא רק אחת מני סוגות ומסורות ספרותיות ששימל משתמש בהן ומאזכר, וחלום השירה הפסטורלית, אם לשאול משימל, אינו מקבל עדיפות כמסגרת פרשנית מלכדת ביחס למסגרות פרשניות אחרות. החוק של האידיליה – לא הטעמת החשיבות של פרט מסוים, אלא הטעמת אי-הרלוונטיות של שאלת החשיבות – חל אפוא על האידיליה עצמה.

איך (לא) לסיים, אם כן, מאמר על שימל? אולי במילים של שימל עצמו, גם אם רובן "נופלות" כרגע דרך החריצים: "הַהֶעָרוֹת שֶׁבְּשׁוּלֵי גַם הֵן בְּיוֹם מֵהִימִים יְכוּלוֹת לְהַפִּךְ לְאוֹת מְדַפְסֶת לְכָל דָּבָר לְרֵבּוֹת אִם הֵן מַעֲשֵׂה עֶפְרוֹנוֹ שֶׁל ד. וְהַדָּתוֹת הַגְּדוֹלוֹת עוֹבְרוֹת אֶת הָאָרֶץ מִמֶּשׁ כְּמִימֵי הַגּוֹדֵל־קִיּוֹר פֶּעַם שְׁטָף פֶּעַם נָחַל אֶכָּזָב. אֶת וְתִיאוֹקְרִיטוֹס בְּחוּף אֵי קוֹס וְהַטֶּפְסֶר אוֹנִסִּים עִם קְאֵלָּאס אוֹ עִם גִּ'קִּי. וְחֵיל גִּרְמָנִי בְּקֶצֶה הַכֶּפֶר לִינְדוֹס, שֶׁם אֶסֶף הַבְּחוּרִים כָּלֵם דְּקוֹת סְפוּרוֹת לְפָנַי הַקָּטָל. כִּךְ גְּבוּלוֹת מִפֶּת סֶטְרָאבוֹ רְחִיבוֹת לְמִדִּי. רְחִיבוֹת מִדִּי".⁷⁹

78. שם, 566-567.

79. שימל, ספר מדרש תדשא, לעיל הערה 6, עמ' 11.