



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון
2017 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב
על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

השפה התת-עורית הרהורים על שירה ועל שפת אם

דורי מנור

א

כמה חודשים אחרי שהגעתי לפריז, בגיל עשרים וקצת, כבר היה לי ברור: בצרפת אכתוב שירה אך ורק בעברית. ייתכן שזו הייתה החלטה קיצונית מדי, ובראייה לאחור אולי גם מוטעית מבחינות מסוימות, אבל זו בוודאי לא הייתה החלטה יוצאת דופן. נדירים מאוד המשוררים המודרניים (בניגוד לסופרים או למחזאים) שוויתרו על כתיבה בשפת אמם ועברו לכתוב שירה בשפה שלמדו במאוחר. בהיצמדות לשפת האם יש איזה דבר שהוא בנפש השירה, משהו המצוי ביסוד הקשר המסתורי והעמוק שבינה לכין השפה, והוא מבדיל אותה במובהק מז'אנרים אחרים. אני כותב "היצמדות לשפת האם", כי אין מה לעשות: המשורר הוא לעולם יונק, והשפה היא תמיד מינקת.

השפה שבה אדם כותב שירה היא השפה שבה הוא גילה לראשונה את טעמם של הלימוץ ושל הרבש והגה את שמם, השפה שבה שמע את שירי הערש הראשונים ומלמל אותם עם אמו, השפה שבה אמר לראשונה "אבא", השפה שבה קינא באחיו והתקוטט באֵלֵט ילדותי ניחר עם ילדים ברחוב. מדוע אוצרת דווקא השירה את הזיכרונות הקמאיים האלה? אולי בשל טבעה המאגי של המילה השירית ואולי בשל הקשר הטמיר בין השירה שכותב האדם הבוגר לבין השבעות החרדה של ילדותו. שהרי שירה לירית אינה אלא פיתוח מאוחר של השבעה. ובעצם, לא רק השבעות החרדה של הילדות אלא גם פרצי העונג: אני חושב על החוויה המשחקית, המענגת כל כך, של ההתוודעות לצלילי המילים, הרגע שבו שונה הילד "עג-ב-ני-יה", למשל, וחש את מחיצות הבשר האדומות מלחכות ברפוף את שיניו, את אשכולות הזרע החמצמצים מתרפקים כמו הברות על חיכו. הו, הרגע המתוק הזה! אני נזכר בתיאור המקסים

* אני מודה למתן חרמוני, לרויאל נץ ולרונון סוניס על קריאתם הטובה ועל הערותיהם.

שתיארה פעם המשוררת הגרמנייה-היהודייה אלזה לסקר-שילר את המשחק Einwortsagen, "אַמִּירְתְּמֶלֶה", שנהגה לשחק עם אמה בילדותה המוקדמת, כפי שהוא מובא בספרו של פרדריק גרינפלד נביאים בבלי כבוד, בתרגומו של אהרן אמיר:

אמי היתה צועקת בסבר של חשיבות: "שוקולד", ואני הייתי מחזירה בצעקה מלה המתחרות עמה. אמי: "כאן", ואני: "קנקן". "אהרן" – "ארון". עד שאחי, שהיה גדול הרבה ממני, ואשר גסותו עשתה עלי רושם ומשום כך, מן הסתם, קראתי לו "גבר", היה מתערב ולמלה "hoch" היה בוחר בחרוז המגושם "Koch", ואני נחנקתי כמעט לשמע הצליל הכבוש של מעשה כלאיים זה, כן, יצאתי לגמרי מכלי, ונפלתי מברכה של אמי הדואגת על השטיח. הייתי בת שנתיים.

כמי שאמון על העברית המודרנית, שפה שרבים ממשורריה הנפלאים ביותר כתבו בשפה שלא הייתה שפת אמם, אני נאלץ לפקפק בקביעתו הנחרצת של פאול צלאן: "בכל שפה שאינה שפת אמו, המשורר משקר". אבל בחווייתי הפרטית, כמי שחי שנים ארוכות בשפה זרה ובחר לא לכתוב בה שירה, אני מזדהה עם האמירה הזאת בכל לב. אני יכול לקנות une tomate אצל הירקן הקבוע שלי לשעבר בשוק דאג'ר ולקצוץ אותה לסלט, אבל שום tomate לא תגרום לי לחוש בחניכי את החמצמצות האדומה שמתפשטת בהן כשאני הוגה את צלילי המילה העברית, המוכרת עד בלוטות הילדות העמוקות: ע-ג-ב-נ-י-י-ה. עגבנייה. ובשום שפה אחרת לא אחנק כמעט, כאלזה לסקר-שילר בזמנה, לשמע הצליל הכבוש של מעשה כלאיים לשוני כלשהו, מפי אחי או מפי כל אדם אחר. מחנק כזה אני מכיר רק בשפת האם.

ב

אני מדבר על שירה. בכל מה שקשור לפרוזה, להגות או לכתיבת מחזות, המצב שונה למדי. סופרים, הוגים ומחזאים כותבים במרבית המקרים בשפת אמם, מן הסתם, ואף על פי כן דוגמאות למעבר מכתובה בשפה אחת לכתובה בשפה אחרת מצויות למכביר. קל וחומר בעידן "הכפר הגלובלי" הנוכחי, שבו, לשם דוגמה, מהגרים מהודו ומפקיסטן, ששפות אמם הן הינדי או אורדו, נמנים עם מיטב סופרי האנגלית הבריטית והאמריקאית, ומהגרים מארצות דוברות ערבית הם מבכירי כותביה של הצרפתית. "מהגרי העבודה של הספרות", כפי שמכנים אותם לפעמים, הם אחת התקוות הגדולות של היצירה הספרותית בתקופתנו, ויש להניח ששיעורם בקרב הכותבים בשפות אירופה הוותיקות רק ילך ויגדל. אבל רובם הגדול אינם כותבים שירה אלא פרוזה לסוגיה ולגוניה.

קשה לחשוב על ג'וזף קונרד או על ולדימיר נבוקוב של השירה; בשפות שאינן עברית אני מתקשה למצוא ולו דוגמה משכנעת אחת של משורר מודרני מרכזי שהמיר את הכתיבה בשפת אמו בכתובה בשפה אחרת (למעט מעבר בין דיאלקטים קרובים, כמו למשל המקרה של פייר פאולו פאזוליני, שכתב את שיריו הראשונים בפריולאנית, הדיאלקט של אזור טרייסטה,

שבו גדל, ורק אחר כך עבר לכתוב באיטלקית סטנדרטית). אפילו המשורר הרוסי יוסף ברודסקי, שכתב מסות נפלאות באנגלית אחרי שגלה ממולדתו והשתקע בארצות הברית, מיעט מאוד לכתוב שירה בשפתו החדשה (ובצדק: שיריו באנגלית אינם מגיעים לקרסולי שירתו ברוסית). באחת המסות שלו, "חדר וחצי", מספר ברודסקי שהחליט לכתוב על הוריו המתים באנגלית ולא ברוסית מפני שבתודעתו זוהתה שפת אמו עם המשטר הסובייטי שרדף אותו והמיט פורענות על הוריו:

אני כותב את הדברים האלה באנגלית מפני שאני רוצה להעניק להם מרחב של חירות. [...] אני רוצה שפועלי תנועה אנגליים יתארו את תנועותיהם. זה לא ישיב אותם לחיים, אבל ייתכן שהדקדוק האנגלי יתברר כדרך מילוט טובה יותר מארובות הקרמטוריום הציבורי מאשר הדקדוק הרוסי. לכתוב עליהם ברוסית משמע להנציח את שבִּיָם, את הפיכתם לחסרי כל חשיבות, עד כדי איונם המכאני המוחלט. [...] אם כן, האנגלית היא שתשכן עכשיו את המתים שלי. ברוסית אני מוכן לכתוב שירים או מכתבים. אבל למריה וולֶפֶרְט ולאֶלכסנדר ברודסקי השפה האנגלית מציעה אשליה טובה יותר של חיים־שלאחר־המוות. אולי היחידה שיש, מלבדי עצמי.

ברודסקי החליט אפוא לכתוב בשפה זרה כדי להיפרע מן הטוטליטריות הסובייטית, שניכסה לעצמה שפה שלמה, וכדי להבטיח לעצמו ולזכר הוריו את החירות שמולדתו גזלה ממנו. אבל אפילו הוא הוסיף לכתוב את שירתו בשפתם של רודפיו ושל סוהריו, ואת נקמתו הוא הותיר לפרוזה.

כשנשאל, אחרי שזכה בפרס נובל לספרות ב־1987, אם הוא מגדיר את עצמו כרוסי או כאמריקאי, ענה: "אני יהודי: משורר ברוסית, מסאי באנגלית". יהדות בשירה היא עניין נפוץ למדי. "כל המשוררים יהודים", כתבה פעם מרינה צוּטֵאייבה והתכוונה ל"יהדות" כמטאפורה המתארת כל מיעוט חריג ונרדף באשר הוא. אבל גם יהודים במובן המיידִי והבלתי מטאפורי של המושג אינם חסרים בקרב כותבי השירה המודרנית. טרנס־לשוניות בשירה, לעומת זאת, היא עניין נדיר בתכלית.

ג

כאשר הגעתי לפריז ועדיין התלבטתי באיזו שפה אכתוב שם חיפשתי לי תקדימים מעוררים שאוכל להיאחז בהם, ולמעשה ביקשתי לי מודלים שאוכל לשאת אליהם עיניים. במילים אחרות, ניסיתי למצוא משוררים זרים שהניחו (ולו לזמן־מה) את שפת אמם ועברו לכתוב את שירתם בצרפתית. אבל ככל שחיפשתי התברר לי שמדובר בתופעה לא שכיחה, ובעצם כמעט בלתי קיימת – עובדה מפתיעה בהתחשב בכך שפריז, עוד מהימים שהייתה "בירת המאה התשע עשרה", כהגדרתו של ולטר בנימין, היא יעד מובהק לגלות, להגירה ולצליינות תרבותית של משוררים. משוררים זרים רבים חיו בפריז תקופות ממושכות, ולא פעם אף עזבו את ארצותיהם

והשתקעו בה לצמיתות. היו בהם ששלטו היטב בצרפתית, וסביר היה להניח שלפחות קצתם יעברו לכתוב בצרפתית, כפי שקרה לכותבי פרוזה רבים שהשתקעו בפריז.

יש אמנם כמה דוגמאות מאירות עיניים של משוררים זרים שניסו את כוחם בכתיבת שירה בצרפתית, אבל הניסיונות האלה התבררו על פי רוב ככישלון חרוץ – גם, ואולי בעיקר, כאשר בשפת אמם נמנו הכותבים עם חשובי המשוררים של המאה. אני חושב, למשל, על ניסיונותיהם המפוקפקים למדי של משוררים גדולים כריינר מריה רילקה, מרינה צוואיבה או ת"ס אליוט לכתוב בצרפתית: דווקא בשל כישלונם היחסי, ניסיונות אלה הם המחשות מרתקות של אותו קשר טמיר שבין השירה לבין שפות האם של משוררים.

רילקה, שבצעירותו שהה בפריז כמזכירו וכחברו של אוגוסט רודן, ניסה לכתוב שירה בצרפתית ופרסם ב־1926 קובץ שירים הקרוי *Vergers*, מְטָעִים. הנושאים המטאפיזיים שבהם הוא עוסק בספר זה קרובים מאוד לנושאי שירתו בגרמנית באותה תקופה (השירים בצרפתית נכתבו זמן קצר אחרי "אלגיות דואינו" ו"סונטות לאורפאוס"), וגם מבחינה מבנית ותחבירית אין לטעות ב"רילקאיות" המובהקת שלהם, אבל כשירה צרפתית יש בהם איזו כבודות ממתה, איזו מופשטות מלאכותית מתמדת הנקראת לא כשירה ה"אמיתית" של רילקה אלא כמעט כפרודיה בלתי מוצלחת עליה.

או המקרה של צוואיבה, המשוררת הרוסייה הנפלאה בת "תור הכסף". צוואיבה גלתה לצרפת אחרי המהפכה במולדתה וחייתה בפרוורי פריז ארבע עשרה שנה, בתנאי עוני מחפיר. היא כתבה שירה וגם פרוזה בצרפתית, אבל כשקוראים את היצירות האלה אי אפשר שלא לחוש בהן באיזה סרבול עקרוני, באיזו נימה מתמדת של מאולצות: צוואיבה מנסה לשעתק אל הצרפתית את הקצב האופייני ואת התחביר הייחודי כל כך של שירתה, אלא שמה שמחולל פלאים ברוסית נראה בצרפתית כעילגות קפריזית ותו לא. מי שאינו מכיר (ולו דרך תרגום) את שירתה ברוסית, אין כל דרך שינחש, למקרא שיריה בצרפתית, שמדובר במשוררת גדולה. מקרה מעניין אחר הוא אליוט, שאמנם לא התגורר בפריז אבל שהה בה לא מעט. אחרי פרסום "שיר האהבה של ג'. אלפרד פּוּפּרוּק" סבל אליוט מתקופת יובש ממושכת ביצירתו, וב־1917 החליט לנסות את כוחו בכתיבת שירה בצרפתית. תהיה זו לשון המעטה לומר שששת השירים בצרפתית שהוציא מתחת ידו, שירים מהוססים וחביבים המושפעים עד כדי חיקוי מן הסגנון של גיום אפולינר ושל בלו סנדראר, אינם נמנים עם מיטב יצירתו. אחד מהם, "במסעדה", מסתיים בשורות שכמה שנים אחר כך תרגם המשורר לאנגלית והפך אותן לפרק הקרוי "מוות במים" בפואמה ארץ השממה (כולל הסיפור הפיקטיבי על פֶּלְבָּאס, הספן הפניקי הטבוע). אלא שמה שבאנגלית עתיד להיות אחת מיצירות המופת של המאה, במקורו הצרפתי אינו אלא תרגיל כתיבה ארכני וחסר ייחוד.

רק במקרים מעטים הניב המעבר מכתובה בשפת האם לכתובה בצרפתית פירות שהיו יותר מאנקדוטה שולית ביצירתם של המשוררים. אוסקר ויילד, למשל, כתב ב־1891 בצרפתית את המחזה סְלוֹמָה, בהשראה ישירה של הורודיה, הפואמה הרומטית של סטפן מלארמה מ־1864. ויילד שלט בצרפתית שליטה מצוינת ואף שהה כידוע בפריז בשנות חייו האחרונות, אבל הוא לא כתב שירים בצרפתית אלא מחזה בלבד. דומה במידת-מה הוא המקרה של המשורר האיטלקי

גבריאלה ד'אנונציו, שב־1911 כתב בצרפתית את הליברית של מחזה המסתורין סבסטיאן הקדוש, בהזמנת המלחין קלוד דביסי, אבל את שירתו הלירית כתב בשפת אמו, איטלקית. אם נחטט הלאה בנבכי ההיסטוריה של השירה המודרנית נוכל למצוא בכל זאת כמה מקרים של משוררים פריזאים שאכן הניחו מאחוריהם את שפת אמם וכתבו את עיקר יצירתם בשפתם המאומצת, למשל ז'אן מוריֶאס, משורר יווני יליד 1856, ששמו המקורי היה יואניס פאפאדיאמאנטופולוס. בנעוריו כתב שירה ביוונית, אך מעת שהשתקע בפריז, בהיותו כבן עשרים, החל לכתוב בצרפתית, ועד מהרה היה לאחד הבולטים בקרב המשוררים הסימבוליסטים של זמנו. היום שירתו שכוחה למדי, והוא זכור בעיקר כמי שפרסם ב־1886 את "המניפסט הסימבוליסטי". אוֹרְנֶה ויוויאן, משוררת אנגלייה ילידת 1877, ששמה המקורי היה פולין מרי טארן. היא עקרה לפריז בהיותה כבת עשרים וכתבה את כל שירתה הניאו־סימבוליסטית, העוסקת רובה ככולה באהבה בין נשים, בצרפתית. יצירתה השירית זכתה לעדנה מסוימת בשנים האחרונות בזכות התמאטיקה הלסבית האמיצה שלה, אבל היא בוודאי אינה יכולה להיחשב למשוררת מרכזית בשום קנה מידה. קרוב יותר לזמננו הוא המשורר היהודי־רומני גֶרָאסִים לוקה, שנולד בבוקרשט ב־1913 והשתקע בפריז ב־1952; את שירתו הסוריאליסטית כתב לוקה ברומנית ובצרפתית, עד שהתאבד בעירו המאומצת ב־1994. דומה במידת־מה הוא המקרה של המשורר הדאדאיסט טריסטן צארה, אף הוא יהודי יליד רומניה (שמו המקורי היה שמואל רוזנשטוק), שנולד ב־1896, השתקע בפריז בצעירותו וכתב שירה הן ברומנית והן בצרפתית. צארה ידוע כיום בעיקר כאחד ממייסדי תנועת דאדא, ושירתו נשתכחה כמעט לגמרי. עם זאת, ככל שמדובר במקרים מעניינים מבחינה לשונית ותרבותית, איש מן המשוררים הללו לא היה יכול לספק לי דגם משביע רצון של מעבר מוצלח משפה לשפה, שהרי כל הארבעה הם משוררים שוליים למדי שהתחנכו בצרפתית מגיל צעיר מאוד: מוריֶאס למד בבית ספר צרפתי, ויוויאן הרבתה לשהות בצרפת בילדותה, לוקה וצארה ידעו צרפתית מילדותם ואף כתבו בשפה זו עוד בנעוריהם ברומניה.

משורר חשוב בהרבה מארבעה אלה, גיום אפולינר, נולד ב־1881 ברומא לאם פולנייה־רוסייה ולאב איטלקי אנונימי. שמו המקורי היה גוליילמו אלברטו ולדימירו אלסנדרו אפולינר דה קוסטרוביצקי, ושפותיו הראשונות היו איטלקית וכנראה גם פולנית. אלא שמתוקף נסיבות חייו (בעיקר משום שבן זוגה של אמו היה צרפתי מאלזס ומשום שאמו, בת למשפחת אצולה סלאבית, ידעה היטב צרפתית), אפולינר שלט בצרפתית מילדותו המוקדמת, ומגיל שבע חי במקומות דוברי צרפתית – תחילה במונקו, אחר כך בבלגיה ולבסוף בפריז. ברבות הימים היה אפולינר לאחד המשוררים הצרפתים המרכזיים בדורו, אף על פי שלא היה אזרח צרפת עד תחילת מלחמת העולם הראשונה, כשהיה בן שלושים ושלוש.

אם כן, גם המקרים יוצאי הדופן האלה אינם מערערים את הכלל שלפיו משוררים (בפריז, אבל מן הסתם לא רק בה) כותבים כמעט תמיד בשפת אמם. עם זאת, למען הדיוק, ואולי גם כדי להימנע מאסוציאציות אדיפליות מדי, ראוי להרחיב מעט את ההגדרה של "שפת אם" ולדבר על "שפה ילידית", ואולי מוטב לנקוט הגדרה מדויקת פחות מבחינה בלשונית אבל הולמת הרבה יותר את צרכיה של השירה ולדבר על "שפת ילדות": שפת המשוררים בילדותם,

השפה שבה החלה להתעצב, במוקדם ולא במאוחר, תודעתם הרוחנית והלשונית. הכלל, על כל פנים, ברור וחותר: משוררים זרים שחיו בפריז המשיכו כמעט תמיד לכתוב שירה אך ורק בשפת ילדותם. מאדם מיצקיביץ' הפולני ועד ססאר ואייחו הפרואני, ממריו דה סה־קֶרְנֵיירו הפורטוגלי ועד גרטורד שטיין האמריקאית, מקונסטנטין בלמוֹנט הרוסי ועד אדוניס הסורי – לכל אלה ולרבים אחרים הייתה השהות בפריז תקופה מכריעה ביצירתם, כולם חיו בקרב דוברי צרפתית, אבל אף אחד מהם לא עבר לכתוב שירה בשפה זו.

ד

מרתק מכולם בעיני הוא המקרה של פאול צלאן, המשורר היהודי יליד 1920. צלאן, ששמו המקורי היה פאול פסח אנצ'ל (שם העט "צלאן" הוא מעין בחישה של שם משפחתו), נולד בעיר צ'רנוביץ שבבוקובינה, אזור דובר גרמנית שסופח לרומניה עם תום מלחמת העולם הראשונה. שפת ילדותו העיקרית הייתה גרמנית, אם כי בילדותו הוא למד גם עברית (אביו הציוני שלח אותו ללמוד בבית הספר היהודי "שפה עבריייה"), ובצעירותו אף תרגם לגרמנית שני שירים של ר' יהודה הלוי. צלאן שלט ברוסית וידע גם רומנית, ובנעוריו ניסה את כוחו בכתיבת שירים בשפה זו. בהיותו בן שמונה עשרה נסע ללמוד רפואה בעיר טור שבצרפת, וכשחזר לרומניה, לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, עסק שם בין השאר בהוראת צרפתית. בעת המלחמה נכלא בגטו ביחד עם שאר יהודי עירו ונשלח לעבודות כפייה. שני הוריו נספו במחנה עבודה בטרנסניסטריה; הוא עצמו שרד אך נשא עמו כל ימיו את זכר מוראות השואה. עם סיום המלחמה, מקץ שהות קצרה בבוקרשט ובווינה, השתקע צלאן בפריז וחי בה מ־1948 ועד להתאבדותו ב־1970, בקפיצה מגשר מיראבו אל נהר הסן. זמן קצר אחרי שהגיע לפריז נישא לאמנית צרפתייה, ז'יזל לִטְרַאנז'. הוא גידל אתה את בנם בצרפתית וניהל חלק ניכר מחיי היומיום שלו בשפה זו. גם בשנות חייו הארוכות בפריז – שנים החופפות את כל משך התקופה שבה פרסם שירה – הוסיף לכתוב את שירתו בגרמנית בלבד. אמנם פה ושם הוא זרה בתוך הגרמנית נגיעות של עברית ושל צרפתית, אבל הוא היה משורר גרמני לכל דבר ועניין, ולמעשה – מגדולי המשוררים בשפה הגרמנית בשנים שלאחר המלחמה.

במקרה הייחודי כל כך של צלאן, הבחירה בגרמנית כלשון כתיבה יחידה לא הייתה מובנת מאליה כלל: לא זו בלבד שהוא גדל בשלוש או בארבע שפות ומעולם לא חי בגרמניה, אלא שהשפה שבה בחר להוסיף ולכתוב אחרי המלחמה הייתה שפתם של מעניו ושל רוצחי משפחתו. ייתכן שדווקא משום כך הפך צלאן את שאלת הכתיבה בשפת הילדות לאידיאולוגיה נחושה. כזכור, צלאן טען שבכל שפה שאינה שפת אמו, המשורר משקר (זאת הייתה תשובתו כאשר הפצירו בו אחרי המלחמה לכתוב ברומנית, ולא בשפת רוצחי משפחתו). ב־1961 הוא שב אל הנושא הטעון הזה ואמר: "איני מאמין בדו־לשוניות בשירה. [...] השירה היא הייחודיות כגורל השפה. תיִסֶלַח לי האמת הבנאלית הזאת, אבל בתקופה שבה השירה – ממש כמו האמת עצמה – תועה לעתים קרובות מדי בבנאליות, אין השירה יכולה להיות כפילות". אני לא

משוכנע שאני מבין עד תומה את ההגדרה הסתומה במקצת "הייחודיות כגורל השפה", וגם הנימה המיסטית המובלעת בה אינה קרובה במיוחד ללבי, אבל אני משער שכוונתו של צלאן היא לכך שהייחודיות הלשונית נגזרת על כל משורר כגורל, כמעין גזרה משמים. רק בשפה אחת, בשפת ילדותו, יכול אדם לכתוב שירה; בכל שפה אחרת תהיה שירתו בגדר "כפילות" בלתי אותנטית.

תהייה היפותטית: מה היה קורה אילו ב-1948 היה צלאן משתקע לא בצרפת אלא במדינת ישראל? האם היה כותב שירה בעברית, או שמא גם בישראל היה מוסיף לכתוב בגרמנית בלבד, כמו אלוה לסקר-שילר, למשל, בשנות גלותה בירושלים, בשנים 1939-1945? אלא שלסקר-שילר הגיעה לפלשתינה בגיל מבוגר בהרבה, בהיותה כבת שבעים, כשמאחוריה כבר עשורים ארוכים של כתיבה בגרמנית בלבד. מעניין יותר להשוות את המקרה של צלאן למקרה של משורר אחר יליד בוקובינה, דן (או בשמו המקורי: סֶרְוִין) פגיס, שנולד ב-1930 בעיר רדאוץ (מרחק כשישים קילומטרים מצ'רנוביץ, עיר הולדתו של צלאן). גם שפת ילדותו של פגיס הייתה גרמנית, וגם הוא דיבר בילדותו הרב-לשונית כמה שפות נוספות: בראש ובראשונה רומנית, שפת המדינה, אבל גם יידיש ורוסית. דווקא עברית הוא לא ידע כמעט בכלל עד להשתקעותו בפלשתינה, מאחר שבניגוד לצלאן הוא לא נשלח ללמוד בבית ספר עברי. גם פגיס, כצלאן, נכלא בימי המלחמה במחנות ועבד בעבודות כפייה, וגם הוא חזה מבשרו את אימי השואה וראה במותם של רוב תושבי עירו ורבים מבני משפחתו.

גם בשירתו של פגיס, כבשירת צלאן, תופס זיכרון השואה מקום מרכזי מאוד, והשוואות רבות נערכו בין שירי המחזור "בקרונ החתום" לשירים כ"מזמור תהלים", "פוגת המוות" או "ארמה הייתה בהם" של צלאן. אלא שפגיס, בניגוד לבן מחוזהו המבוגר ממנו בעשר שנים, כתב את שירתו לא בגרמנית, שפת ילדותו, אלא בשפה שלמד במאוחר: בעברית. ובניגוד לקביעתו של צלאן, חזקה על פגיס שלא שיקר בשירתו, הגם שלא כתב אותה בשפת אמו. עם זאת, אין ספק שלעובדה שפגיס כתב את כל יצירתו בשפה שהחל ללמוד רק בגיל שש עשרה, אחרי שדיבר וכתב בשלוש או בארבע שפות קודמות, נודעה השפעה מרחיקת לכת על השירה שכתב בעברית.

ה

אך האם השפעה מרחיקת לכת כזאת אינה נחלתה של השירה העברית המודרנית בכלל? הרי בעברית, בניגוד לכל שפה מודרנית אחרת, מעבר של משוררים משפה לשפה (כמעט תמיד בכיוון אחד: משפות הילדות של המשוררים לכתובת שירה בעברית) הוא שכיח מאוד. אני שולף מהמדף אנתולוגיות של שירה מודרנית – באנגלית, באמריקאית, בגרמנית, בספרדית, בצרפתית, באיטלקית, ברוסית – ועובר בחטף על הביוגרפיות שבסוף הכרכים: מכל המשוררות והמשוררים ששמעתי את שמם או שנתקלתי כך או אחרת ביצירותיהם איני מוצא ולו אחד שכתב את שירתו בשפה שלמד במאוחר. אני מתאר לעצמי שאילו חקרתי לעומק את הביוגרפיה

של כל משורר ומשורר הייתי אולי מגלה, פה ושם, כמה מקרים בודדים החורגים מהכלל הזה, אבל אין ספק שהמצב העקרוני ברור מאוד: המשוררים הקאנוניים במערב כתבו את שירתם בשפת ילדותם (שהיא כמעט תמיד גם שפת אדם).

אלא שמה שבשפות אחרות הוא בגדר בל־יִישמע כמעט, היה בעברית, עד לפני דור או שניים, המקרה הטיפוסי והרגיל. חיים נחמן ביאליק ושאל טשרניחובסקי, יעקב שטיינברג וזלמן שניאור, יעקב פייכמן ויהודה קרני, יעקב כהן ודוד שמעוני (שמעונוביץ), אברהם בן־יצחק ויעקב לרנר, אביגדור המאירי ויצחק למדן, יוסף צבי רימון וזאב ז'בוטינסקי, רחל בלובשטיין ואורי צבי גרינברג (אצ"ג), הלל בבלי ויצחק קצנלסון, ברל פומרניץ ודוד פוגל, אלישבע ביחובסקי ושמעון הלקין, אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן, אלכסנדר פן וחיים לנסקי, ש. שלום ועזרא זוסמן, אברהם חלפי ואנדה עמיר־פינקרפלד, לאה גולדברג ויוכבד בת־מרים, יונתן רטוש ורפאל אליעז, אבא קובנר ואמיר גלבע, א"ד שפיר ויעקב אורלנד, נח שטרן ואבות ישורון, ישראל אפרת וגבריאל פרייל, זלדה שניאורסון־מישקובסקי ופנחס שדה, יהודה עמיחי וטוביה ריבנר, נתן יונתן ונתן זך, אהרן אמיר ובנימין הרשב, ט. כרמי ודן פגיס, שלמה זמיר וישראל פנקס, הרולד שימל ומקסים גילן, מאיר ויזלטיר וארז ביטון, אגי משעול ורוני סומק – כל המשוררים האלה, שהראשונים שבהם פרצו אל עולם השירה העברית בשנות התשעים של המאה התשע עשרה והמאוחרים שבהם החלו לפרסם בשנות השבעים של המאה העשרים, כתבו שירה בשפה שלא הייתה שפתם הראשונה (פרט אולי לאלתרמן או לרטוש, שאבותיהם היו מורים לעברית בוורשה), ובכמה מקרים גם לא שפתם השנייה או השלישית. אני עוצר בשנות השבעים, מכיוון שאחר כך הדברים החלו להשתנות במהותם (ולמרבית השמחה, גם מבחינת מוצאם המגוון הרבה יותר של המשוררים המרכזיים, ששוב אינם רק ממזרח אירופה או ממרכז אלא גם מצפון אפריקה, מארצות המזרח התיכון וממקומות אחרים).

מעניין לציין שאפילו המשוררת ה"צברית" הראשונה, אסתר ראב, שנולדה בפתח תקוה ב־1894, שמעה תחילה בבית הוריה וסביה יידיש, כעדותה בראיון עמה שהתפרסם בכתב העת חדרים, אף על פי שלמדה עברית מגיל צעיר מאוד. אבל ראב היא מקרה יוצא דופן בהיסטוריה של השירה העברית גם מבחינות לשוניות אחרות: היא הייתה, כמדומני, המשוררת העברית היחידה, לפחות בקרב המשוררים השייכים כך או אחרת לקאנון של השירה העברית המודרנית, ששפת התרבות והקריאה העיקרית שלה הייתה צרפתית – ולא רוסית, גרמנית, אנגלית או אחת משפות מזרח אירופה. כך או כך, בדורות הראשונים של השירה העברית המודרנית, שפתם הראשונה של המשוררים הייתה בדרך כלל יידיש, ובמקרים אחדים רוסית או שפה מזרח אירופית אחרת. מאוחר יותר נוספה לשפות אלה גם הגרמנית, ואחר כך, במקרים בודדים (עד שנות השבעים), גם האנגלית והערבית. בעצם אזכור העובדות הללו אין כל חדש: הרי השפעתן של שירות זרות על השירה העברית הייתה נושא לאינסוף מחקרים ועבודות, וידוע לכול שמשוררים עבריים רבים הגיעו אל העברית ממחוזות אחרים לגמרי. אבל מרוב היכרות וקרבה דומה שלא נתנו די את לבנו לעניין עקרוני וכללי יותר: לייחודיות הקיצונית, הדרמטית, של מצב העניינים הזה, אם בוחנים אותו מנקודת מבטה של השירה.

מדהים ככל שהדבר עשוי להיראות, הפעם הראשונה שמשורר עברי שעברית היא שפתו הראשונה זכה בפרס ישראל הייתה ב־1988 (חיים גורי); הפעם השנייה הייתה ב־1999 (דליה רביקוביץ). בפרס ביאליק המצב אינו שונה בהרבה: גורי זכה בפרס באמצע שנות השבעים, וכעשור אחר כך זכתה בו רביקוביץ. לפנייהם, כל חתני הפרסים היוקרתיים האלה כתבו בשפה שלא הייתה שפת אמם. האם כולם שיקרו? יסלח לי פאול צלאן, אבל איני סבור כך. עם זאת, גם בלי להחיל על יצירתם של המשוררים מדדים של "אמת" או "שקר", ברור שקורפוס של שירה שכמעט כל יוצריו לאורך השנים כתבו את שירתם בשפה נרכשת הוא קורפוס יוצא דופן מאוד בנוף השירה העולמית. וברור גם שלחריגות הזאת יש, בהכרח, השפעה מתמשכת על השירה הנכתבת עד היום בישראל.

אמנם במקרים לא מעטים למדו המשוררים עברית קלאסית־ישיבתית בילדותם המוקדמת, כחלק מלימודי הקודש: זה המקרה של רבים ממשוררי דור התחייה בסוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים ושל כמה מבני הדור המודרניסטי שאחריהם. במקרים אחרים, בנים למשפחות חילוניות למדו עברית בילדותם המוקדמת בשל בחירה אידיאולוגית של הוריהם (כמו נתן אלתרמן או יונתן רטוש, בנים להורים ציונים שידעו ואף לימדו עברית מודרנית). אכן, גם מקרים כאלה הם יוצאי דופן מאוד על רקע המצאי בשירה העולמית, אבל הגיל המוקדם שבו נחשפו המשוררים הללו לעברית, יוקרתה של השפה בקהילה שבה חיו והאינטנסיביות שבה למדו אותה – כל אלה עשו את המעבר משפות הילדות אל הכתיבה בעברית לפשוט ומתבקש יותר, ובמידה רבה אף למוכן על רקע הנסיבות התרבותיות והחברתיות.

אך במקרים לא מעטים – בעיקר כאשר מדובר במשוררות שלא למדו בישיבה, או במשוררים בני דורות מאוחרים יותר, בנים למשפחות חילוניות ולאווזא ציוניות – המעבר היה דרמטי הרבה יותר. העברית הייתה כאמור שפתו הרביעית או החמישית של דן פגיס. הוא יכול היה לכתוב בגרמנית, שפתו הראשונה, ואולי אף ברומנית, בידיש או ברוסית, אבל המעבר לפלשתינה והחיים בישראל הכריעו את הכף. והנה, בניגוד לכל היגיון שירי סביר (משורר הכותב את כל יצירתו בשפתו הרביעית או החמישית? איפה נשמע כדבר הזה?), אולם בהתאם להיגיון המקובל על הקהילה הלשונית והתרבותית שבתוכה השתקע, פגיס היה למשורר עברי נהדר. מקרב בני דורו השירי של פגיס, דור המדינה, עוד שני משוררים מרכזיים מאוד כתבו את שירתם בעברית אף על פי ששפת ילדותם הייתה גרמנית: יהודה עמיחי, שנולד בוורצבורג שבבווריה ב־1924, ונתן זך, שנולד בכרלין ב־1930. עמיחי (לודוויג פפויפר, בשמו המקורי), הגיע לפלשתינה עם משפחתו בהיותו בן אחת עשרה. נתן זך (הארי זייטלברג, בשמו המקורי), הגיע לפלשתינה עם משפחתו בהיותו בן שש. עברית הייתה שפתו השלישית או הרביעית של זך, ולפניה דיבר גרמנית (שפת אביו ושפת עירו) ואיטלקית (שפת אמו). "לְדַבֵּר אַרְבַּע שְׁפוֹת עַד גִּיל שְׁשָׁם זֶה מְבַלְבֵּל, / מִיֵּן מְגַדֵּל בְּכָל כֶּזֶה, בְּקִשֵּׁי מְהֻלָּךְ [...]", הוא כתב בשירו "אם להיות כן", שנכלל בספרו כיוון שאני בסביבה. עד עצם היום הזה מדבר זך עברית במבטא גרמני מטופח וכבד, מבטא יפהפה שמזכיר לי תמיד את משפחתו של אבי. אבל כאשר סיפרתי פעם

לחברים בפריז שאחד המשוררים המרכזיים ביותר של העברית בימינו דובר את שפתו במבטא זר ובדיקציה גרמנית הם פוערו עיניים ומיאנו להאמין. האם ייתכן שמשורר חשוב בצרפת ידבר צרפתית במבטא גרמני ככד? הם לא יכלו להעלות דבר כזה בדעתם.

ז

אם נדפדף לרגע לאחור בדברי ימיה של השירה העברית במאה העשרים נמצא עוד מקרים מרתקים שספק רב אם יש להם אח ורע בתרבויות שירה מודרניות אחרות. רחל בלובשטיין, למשל, אחת המשוררות ה"לאומיות" של העברית המודרנית, מסמליה המובהקים ביותר של העלייה השנייה, לא ידעה – כך, על כל פנים, לפי המיתוס המקובל – ולו מילה אחת בעברית כאשר הגיעה לנמל יפו ב־1909, בהיותה בת שמונה עשרה. אף לא מילה אחת – בשפה שכעבור שני עשורים היא עתידה להיות לאחת ממשורריה המרכזיים והאהובים! בין שהמיתוס הזה מדויק מבחינה היסטורית ובין שהוא מייפה מעט את המציאות (שכן, למען הדיוק ההיסטורי יש לציין שרחל למדה מעט עברית בילדותה), ברור שבניגוד לרוב הגברים חדורי האמונה הציונית-סוציאליסטית שהגיעו לארץ באותן שנים, לרחל לא היה שום רקע ישיבתי. היא לא למדה מעולם עברית מקראית או משנאית, וגם עברית מודרנית לא ידעה עד שהשתקעה בפלשתינה העות'מאנית. את שירי הנעורים שלה היא כתבה ברוסית (אגב, גם מאוחר יותר, כאשר "נתקעה" ברוסיה בזמן מלחמת העולם הראשונה, כתבה שירים אחדים בשפת ילדותה), ואת שירתה העברית כולה כתבה בשפה שאת יסודותיה הראשונים ביותר, את האלף-בית שלה, למדה רק כאשר כבר הייתה אדם מעוצב מבחינה תרבותית ורעיונית ואחרי שכבר החלה לכתוב שירה בשפה אחרת.

האם כל זה מפחית משהו מן היופי העדין והטרגי של שירי רחל? ודאי שלא. האם יש לעובדה הזאת השלכות על בחירותיה הלשוניות של רחל, על אופי כתיבתה, על סגנונה, על צליליה, על צורותיה? ללא כל ספק. לקרוא ולחקור את שירי רחל בלי להתייחס לנתון הביוגרפי-הלשוני החריג כל כך הזה פירושו הדבר להחמיץ נדבך עקרוני ביותר לא רק בהווייתה התרבותית של המשוררת אלא גם בטבעה העמוק של יצירתה. שהרי כאשר רחל כותבת שירה עברית המושפעת משירת אנה אחמטובה, למשל, כל עולם השייכות התרבותי והשירי שלה הוא סלאבי במובהק. אין המדובר בתרגום בלבד (אף על פי שרחל היטיבה לתרגם שירים של אחמטובה לעברית), ואף לא בהשפעה של תרבות אחת על תרבות אחרת במובן המקובל של המילה, אלא בדבר עקרוני וגורף הרבה יותר: גם כאשר רחל כותבת את שירתה בעברית היא ממשיכה, מבחינות רבות, לפעול מתוך התרבות הרוסית. שדה ההתייחסות שלה כמשוררת הוא רוסי, הן מבחינת האתוס – מקומה של השירה בתרבות, תפקידו של המשורר, מעמדו בחברה וכן הלאה – והן מבחינה תמאטית, סגנונית, צורנית, צלילית ופרוזודית. בעצם, רחל משעתקת את תפיסת העולם השירית שסיגלה לעצמה ברוסית ומייבאת אותה, על קרבה ועל כרעיה, אל תרבותה החדשה, המתהווה. בלשונה המאומצת היא ממשיכה את ההיגיון הליניארי

של השירה שהכירה בשפתה הראשונה, ובכך היא פועלת למעשה לא רק כמשוררת עבריייה, וגם לא רק כעלמה רוסייה שעברה לכתוב בעברית, אלא בראש ובראשונה – והדיוק בהגדרה כאן הוא עניין חשוב מאוד – כמשוררת רוסייה בעברית.

כרבים מהמשוררים העבריים המודרניים שקדמו לה (וכרבים מאלה שבאו אחריה), גם רחל כתבה את שירתה בעברית מודרנית מתוך מודעות מתמדת לקודמיה בשירה האירופית המודרנית והקדם-מודרנית ומתוך התייחסות מתמדת לשלל התנועות הפואטיות שפעלו באירופה בכלל וברוסיה בפרט מאז המאה התשע עשרה ועד ימיה. רחל לא שייכה את עצמה לשום תנועה שירית אך ברור שהיא הושפעה עד מאוד מן השירה האקמאיסטית בת זמנה, ובייחוד מן הנוסח האקמאיסטי הספציפי של שירתה המוקדמת של אחמטובה. בשפת כתיבתה החדשה "הגיעה" רחל אל הנוסח הזה ממש כאילו "הגיעה" אליו בשפת אמה ולא בעברית מודרנית, תרבות צעירה מאוד (כזכור, שירה בעברית מודרנית החלה להיכתב רק בעשור האחרון של המאה התשע עשרה), שלא היו בה כלל כנמצא כל אותן תנועות ואסכולות שיריות שסללו אט-אט את הדרך אל המודרניזם בשירה.

שכן, האקמאיזם של אחמטובה וחבריה עומד בזיקה ישירה – בין כאנטיתזה ובין כהמשך דיאלקטי – לאסכולות ולזרמים קודמים ובני הזמן בשירה הרוסית, מהרומנטיקה של תחילת המאה התשע עשרה ואמצעה ועד לסימבוליזם של סוף המאה התשע עשרה ולפוטוריזם של ראשית המאה העשרים. כאשר רחל כותבת בעברית "בנוסח" אחמטובה המוקדמת ומשוררים אחרים בני "תור הכסף" של תחילת המאה, היא פועלת בשפתה החדשה ממש באופן שבו הייתה פועלת משוררת רוסייה בת דורה ומקומה – ואולי, היפותטית, באופן שבו היא עצמה הייתה פועלת אילולא זנחה את הכתיבה ברוסית לטובת כתיבה בשפה צעירה-עתיקה והיגרה אל ארץ קדמונית, קודחת מחמסינים.

כדי להבין את ההקשר הלשוני-תרבותי במלואו חשוב לזכור שלא רק המשוררת אלא גם קוראיה העבריים עברו ברובם תהליך דומה. אמנם ניסיונה להרצות לחברים בדגניה על הפוטוריזם ועל ה"איזמים" השונים בשירה המודרנית התברר כפיאסקו מדהדה, שעליו היא כתבה, בהבלחה נדירה למדי של הומור עצמי, את השיר "מעשה אשר היה":

יָדַעְנוּ סִמְבּוֹלִיזְם –
עֵין בְּמִטְרְלִינְק;
יָדַעְנוּ רֹמַנְטִיזְם –
עֵין בְּשִׁמְטְרְלִינְק;

יֹדְעִים סוֹצִיָאֲלִיזְם
בְּכֹן יַעֲקֹב עֵין,
וְרַק עַל פּוֹטוֹרִיזְם
תוֹהִים... הֵימְכֹן?

יּוֹם אֶחָד, בַּחֲרָף,

בְּמוֹצָאי שְׁבֵת
אֶמְרָה רַחֵל קֶשֶׁת עֶרֶף
לְתֵקֵן הַמְעֵוֹת... [...]

גֹּרְרוֹן, אַחַר רְגָעִים
אֲדִלִּיגֵשׁ, חֶרֶץ;
לְטֹשׁ, לְטֹשׁ עֵינַיִם
וַיִּרְדֵּם בְּרִיז;

וְתוֹן הַפְּסִיק דְּבָרֶיהָ
בְּשֵׁאלָה קְצָרָה:
"הֵיִשׁ לַפְּרִטוֹרִיזִים
מִגַּע אֶל שְׁעוֹרָה?..."

רַחֵל שְׁתַּקֶּה נְכַלְמַת,
וְתֵאָנַח מֵר.
וְהִנֵּה עַל מְאֻמַּת
שִׁיחָה נִסְבָּה כְּבָר...

אבל את הכישלון הפדגוגי הזה יש לייחס בעיקר לקונפליקט המובנה שבין האמן לקולקטיב, ובמקרה המסוים של הדגיה – בין המשוררת מחד גיסא לבין האיכרים המעשיים והאידיאליסטים הקנאים מאידך גיסא, שתי קבוצות שגלגוליה של השירה המודרנית ממילא אינם בראש מעייניהן. אך אם נתעלם לרגע ממי שבלאו הכי אינם נמצאים בקבוצת הסיכון המיידית לאהבת השירה ונפנה אל קהל הקוראים המובהקים של השירה העברית מקרב בני דורה של רחל, ניווכח לדעת שרובם המכריע נהגו ממש כמוה: הם שעתקו אל שפתם החדשה את מסורתה ואת חידושיה של השירה שהכירו בשפות ילדותם, בטרם עקרו אל העברית – שירה שעל פי רוב הוסיפו לקרוא גם לאחר שנעשו, במקביל, לקוראי שירה עברית. כך גם בדורות שלפני רחל וגם באלה שאחריה, ולמעשה כך, במידה רבה, עד לשנות השישים או השבעים של המאה העשרים, כלומר עד לרגע ההיסטורי שממנו ואילך היו מרבית קוראי השירה העברית ילידי עברית וכבר לא הכירו שפות אחרות היכרות אינטימית כשפת ילדות וכשפת אם. אל הרגע רב־המשמעות הזה, רגע שממנו ואילך איבדה השירה העברית המודרנית משהו מן ההיגיון הפנימי הייחודי כל כך של הרצף ההיסטורי והרעיוני שלה, עוד אחזור בהמשך. אבל תחילה אתייחס בקצרה למקרה של משוררת אחרת, מרכזית ואהובה לא פחות: לאה גולדברג.

גולדברג, הצעירה מרחל בכשני עשורים, נולדה ב־1911 להורים דוברי רוסית בעיר קניגסברג שבפרוסיה המזרחית. קניגסברג של 1911 הייתה עיר ספר של התרבות הגרמנית, חלק מ"פרוזודור דנציג" שהשתרע לאורך חופי הים הבלטי מגבול גרמניה בדרום־מערב ועד לטביה וגבול אסטוניה בצפון־מזרח. קניגסברג נחשבה אז לאחת משלוש עריה החשובות של רצועה גיאוגרפית ומנטלית זו – לשון ארוכה שחרצה פרוסיה אל המזרח הסלאבי. רוחותיהם

של גדולי בניו של כרך גדול-לשעבר זה, הפילוסוף עמנואל קאנט והסופר הרומנטי את"א הופמן, עדיין ריחפו באותן שנים בין סמטאותיה של העיר. היו אלה שנות הספר של המאה התשע עשרה – הארוכה במאות – שבאה אל קצה המהדהד כאשר הייתה גולדברג בת שלוש, עם פרוץ המלחמה הגדולה.

כיום קרויה קניגסברג בשם הרוסי קלינינגרד והיא שייכת לרוסיה, אלא שבינה לבין שאר חלקי הרפובליקה הרוסית אין כל גבול משותף והיא מתקיימת כמובלעת זעירה בין הרפובליקה של ליטא לבין פולין. אך שלא כקלינינגרד הקודרת של היום, קניגסברג של 1911 – תחנת-הביניים המרכזית על קו מסילת הברזל פטרבורג-ברלין – הייתה פרשת דרכים תוססת של כמה ציוויליזציות. התרבות הגרמנית נפגשה בה עם התרבות הסלאבית, העולם הקתולי והעולם הפרוטסטנטי נפגשו בה עם העולם האורתודוקסי הפרבוסלאבי, ובעולם היהודי – הציוויליזציה של היהדות הגרמנית נפגשה בה עם הציוויליזציה היידית. ברחובות עיר הולדתה שמעה גולדברג, בעת ובעונה אחת, רוסית וגרמנית. זמן קצר אחר כך עקרה משפחתה אל העיר קובנה, שם בילתה גולדברג את שנות ילדותה ונעוריה, פרט לשנות מלחמת העולם, שבמהלכן נמלטה המשפחה אל מחוז סראטוב שברוסיה (מחוז ילדותה של רחל, לגדות הוולגה). ברחובות קובנה הליטאית-היהודית שמעה גולדברג גם ליטאית ויידיש, שפות ששלטה בהן שליטה חלקית בלבד אבל הן היו חלק בלתי נפרד מנוף ילדותה האינטימי. אל השפה העתידה להיות שפת שירתה הגיעה גולדברג במאוחר, כאשר חבשה את ספסלי הגימנסיון העברי של קובנה. זאת הייתה למעשה שפתה החמישית. בהיותה בת עשר, בתשרי תרפ"ב, חנכה גולדברג את היומן שליווה אותה כמעט כל חייה, וכתבה בו בעברית:

היום אני מאטחלה ליאכתוב יומן אני זוכרת כשלפני שנתים גם כן חפצתי לחתוב אבל פעם אחת לא היה פני בפעם השניה לא חפצתי. וכן עם רב הגמן. והנה עכשיו בשנה החדשה אני כותבת את יומני שום דבר נפלה לא היה אתי היום התחלתי לאשות את השאורים הלכתי לנגן על פסנתר כמו בכל יום. בשוכי הביתה הבטתי על השמים וראתי אננים כטנים כמלכי אור ששטו על פני הרכיה. אין מה לכתוב על היום, דאי!

בחשוון תרצ"ב, כעשור בלבד אחרי צעדים ראשונים ומהוססים אלה בלשונה החדשה, פרסמה גולדברג בביטאון חבורת "פתח" הקובנאית את ראשוני השירים העתידיים להיכלל כעבור שלוש שנים בקובץ שיריה הראשון, טבעות עשן. מדהים לחשוב שבתווך של עשר שנים הפכה עברית מגומגמת זו של נערה ליטאית לחומר ביד אחת היוצרות הגדולות ביותר של השירה העברית המודרנית. הנה לנו עוד מקרה שספק אם יש לו מקבילות רבות בשירה המודרנית: משוררת קאנונית מרכזית הכותבת את כל שירתה הבוגרת לא בשפת אמה, וגם לא בשפתה השנייה או השלישית, אלא בשפה שרכשה טיפין-טיפין מגיל עשר ואילך, בלי שהיה לה בה שום רקע קודם. ודאי, אפשר לעגן את המצב הלשוני הייחודי הזה בלי כל קושי בתולדות היהדות המודרנית בכלל ובתולדות הציונות במזרח אירופה בפרט, אבל אותי מעניינת כרגע נקודת מבט אחרת: נקודת מבטה של השירה.

גולדברג מעולם לא נטשה כליל את שפת אמה, השפה שבה כתבה בנעוריה את שיריה הראשונים, וגם לא את הגרמנית, שפה ששלטה בה כאמור מאז ילדותה המוקדמת. בצעירותה התגוררה שנים אחדות בגרמניה ואף כתבה את עבודת הדוקטור שלה בגרמנית. כמה מטובי חבריה בישראל היו דוברי גרמנית או רוסית, ועם אמה, שבמחיצתה התגוררה כל חייה, הוסיפה לדבר ברוסית עד יומה האחרון. היא גם הרבתה לתרגם לעברית פרוזה ושירה משתי השפות האלה, שפות הקריאה העיקריות שלה, ואליהן הצטרפו עם הזמן שפות מקור נוספות – צרפתית, אנגלית, איטלקית ועוד. די להאזין לאחת ההקלטות של דבריה של גולדברג כדי לשמוע עד כמה העברית שלה, עשירה ויפהפייה ככל שתהיה, הייתה תמיד בגדר שפה נרכשת. לא רק הדיקציה והמבטא הרוסי הכבד: למשמע התנסחויותיה ובחירת המילים שלה ברור לחלוטין שבעברית מעולם לא הייתה לה המיידיות החושית, התת-עורית, הזמינה כמו־מאליה, המאפיינת שפה ילידית. כל דובר עברית ילידי יבחין בכך ללא קושי. האם הדבר מעיב במשהו על היופי הרב של שיריה העבריים? אף לא כהוא זה. האם זאת עובדה שראוי לתת עליה את הדעת כאשר קוראים או חוקרים את יצירתה? בלי שום ספק.

גם גולדברג, כרחל לפניו, יכולה להיחשב מבחינות רבות למשוררת רוסייה ששפת כתיבתה עברית. גם היא הושפעה עמוקות משירת אחמטובה, ולאחר מכן מן השירה הסימבוליסטית הצרפתית (דרך הפריזמה המסוימת מאוד של הסימבוליזם הרוסי, ובעיקר של אלכסנדר בלוק, הנערץ עליה מנעוריה). כאשר היא כותבת את שירתה בעברית היא מושפעת ממשוררות וממשוררים שפעלו בשפות ילדותה ולמעשה ממשיכה בעברית את ההתפתחות הדיאלקטית של השירה המודרנית הרוסית והגרמנית. ודאי, היא פועלת בתוך הקשר עברי, והנוסח ה"ניאור-סימבוליסטי" שסיגלה לעצמה בשנות הארבעים והחמישים חב במידה רבה את קיומו להשפעתם העברית של אברהם שלונסקי ושל נתן אלתרמן. אבל גם שלונסקי ואלתרמן עצמם, אף על פי שלמדו עברית בגיל צעיר יותר מזה של חברתם הקובנאית, הם משוררים השייכים במובהק למסורת השירה הסלאבית, ומבחינות רבות גם הם ממשיכים ביצירתם העברית את השתלשלותה ואת הגיונה הפואטי הפנימי. גם עולם המושגים השירי שלהם הוא רוסי בעיקרו, הן מבחינת האתוס, הן מבחינת הטכניקה הפואטית והן מבחינת אופיו הספציפי של המודרניזם השירי שבמסגרתו פעלו. צפיתי לא מזמן לראשונה בראיון טלוויזיוני שנערך עם שלונסקי ב-1968 (הוא היה אז בן שישים ושמונה, כחמש שנים לפני מותו), ואף על פי שהכרתי את הביוגרפיה שלו וידעתי שהרוסית והידיש קדמו אצלו לעברית, מבחינה כרונולוגית, בכל זאת נדהמתי לראות ולשמוע אותו: המבטא הכבד, הדיקציה המסורבלת, האינטונציה הזרה, אפילו שפת הגוף, העוויות הפנים, רעמת השער. הייתכן מקרה מקביל בצרפתית, באיטלקית, באנגלית? אני מסופק מאוד. ראיתי לפני משורר סלאבי ששפת כתיבתו עברית.

ושבו דן פגיס. כאשר פגיס כותב בשפתו הרביעית או החמישית שירה הספוגה עד אחרונת הברותיה בהשפעתו של רילקה (אני חושב בעיקר על פגיס המוקדם של שעון הצל ושל שהות מאוחרת), הוא אינו סתם "מושפע", כשם שכל משורר מושפע ממשוררים אהובים שקדמו לו, אלא הרבה יותר מזה. על ההשפעה עצמה כתבו לא מעט, אבל הרבה פחות נכתב על ההקשר הלשוני-תרבותי העקרוני והרחב יותר. שכן, הזיקה של פגיס לרילקה ולמשוררים

גרמנים אחרים היא זיקה מובהקת של שפת ילדות, זיקה תת־עורית שרק היכרות לשונית השואבת את כוחה מן הנקרות הקדמוניות ביותר של הילדות יכולה לאפשר. פגיס מתחבר בשירתו, ממש כקודמיו יוצאי הארצות הסלאביות, אל השירה שהכיר בשפת אמו, ובעצם הוא כמו ממשין אותה בשפתו החדשה, היישר מן הנקודה במודרניזם שעד אליה הגיעה בתקופה זו. עם כל ישראליותו המאומצת, ועם כל הבקיאות העמוקה שרכש ברבות הימים בשכבותיה הקדומות של העברית, כחוקר שירת ספרד ואיטליה, נשאר פגיס עד יומו האחרון, מבחינות מסוימות, משורר גרמני ששפת כתיבתו עברית. מדוע? משום ששפת הילדות אינה דבר שאפשר לשנות, ממש כשם שאין אדם יכול לשנות את מקום הולדתו. משורר הכותב את שירתו בשפה שרכש במאוחר משמר בהכרח בין רקותיו תיבת תהודה שלמה של צלילים קמאיים הבוקעים משחר ילדותו ומחצות־היום של נעוריו. וכדי להפוך למנגינה מילולית בשפתו החדשה – כלומר, כדי להפוך לחומר גלם שממנו ייצור המשורר שיר עברי – חייבים הצלילים הללו לעבור תהליך של תרגום תודעתי כפול: משפת הילדות אל שפת הבגרות, וממנה אל לשון השירה.

ח

רוב המשוררים שהשתקעו בפלשתינה ואחר כך בישראל עברו תהליך דומה של מעבר מלשונות הילדות שלהם אל הדיבור ואל הכתיבה בעברית מודרנית, אך היו פה ושם גם מקרים אחרים. ראשית, היו משוררים עבריים שכתבו בשתי שפות, לא רק בנעוריהם אלא גם בהיותם משוררים בשלים: ביאליק כתב כידוע גם ביידיש, אם כי מעולם לא נחשב למשורר מרכזי במיוחד בשפה זו, וכך גם יעקב שטיינברג, יעקב פיכמן, זלמן שניאור (משורר עברי זה המציא לעצמו דיגלוסיה פרטית משלו: בעברית הוא כתב שירה וביידיש כתב בעיקר פרוזה. כך נהג גם דוד פוגל, כשכתב ביידיש את הנובלה תחנות כבות), אצ"ג, גבריאל פרייל, בנימין הרשב ועוד אחדים. אריה לודוויג שטראוס כתב שירה הן בעברית והן בגרמנית, שפת ילדותו, וכך נוהג גם טוביה ריבנר. יש גם משוררים שכתבו בעברית וברוסית, ולא רק בעבר הרחוק אלא גם בהווה, בקרב דור הבנים של המהגרים מברית המועצות, שהגיעו לישראל בנעוריהם – פיוטר פֶטֶיה פֶּתֶאח, לינור גורליק ואחרים. אך מכל המשוררים הדו־לשוניים הללו, היחיד שהיה משורר חשוב בשתי שפות כתיבתו גם יחד הוא אצ"ג, משורר יידי מרכזי בצעירותו.

שנית, היו משוררים שהשתקעו בפלשתינה (או, אחר כך, בישראל) אך הוסיפו לכתוב בשפת ילדותם גם בארצם החדשה. הזכרתי כבר את אלזה לסקר־שילר, אף על פי שמשוררת יהודייה־גרמנייה זו גלתה לירושלים בגיל מבוגר מכדי אפילו לשקול להמיר את שפת כתיבתה. גם איציק מאנגר, משורר היידיש הגדול, השתקע בישראל באחרית ימיו ונפטר זמן קצר לאחר מכן בלי ששקל לכתוב שירה בעברית. אגב, גם מאנגר, כפאול צלאן ודן פגיס אחריו, הוא יליד בוקובינה: שלושה משוררים מודרניסטים ילידי אותו חבל ארץ, שכל אחד מהם בחר לכתוב את שירתו בשפה אחרת וברבות הימים נעשה בה למשורר מרכזי. אין ספק: גורלם של יהודים (ושל משוררים) הוא דבר מרתק.

בשנים מאוחרות יותר פעלו בישראל גם כמה משוררים כותבי אנגלית, אלא שאיש מהם לא היה משורר מרכזי או ידוע בשפתו. מעניין במיוחד להזכיר בהקשר הלשוני-התרבותי הזה את קבוצת "יונג ישראל" שנוסדה ב-1951 בידי משוררים שהגיעו לישראל אחרי השואה ובחרו להוסיף ולכתוב את שירתם בידיש גם בארצם החדשה. עם חברי קבוצה זו נמנה בנימין הרשב הצעיר, שעדיין נקרא אז בנימין הרושובסקי וכמעט באותו זמן היה גם מייסדי חברת "לקראת" העברית, הקטר צנום-הדפים שהוביל את רכבת דור המדינה. המנהיג הבלתי מעורער של "יונג ישראל" היה אברהם סוצקעווער (סוצקבר), מגדולי המשוררים שפעלו בארץ הזאת בשפה איוושהי. סוצקעווער, יליד סמורגון שבליטא, התגורר בתל אביב מ-1947 ועד מותו ב-2010. במשך יותר משישים שנה הוא חי אפוא בעיר דוברת עברית, שפה שהכיר מילדותו ובה אף כתב את ראשוני שיריו כילד וכנער. הוא היה מיווד עם משוררים עבריים (עם רובם נהג לדבר בידיש, לשון ילדותם המשותפת), אך מעולם לא עבר לכתוב בעברית. הוא הבין היטב את מחיר בחירתו לדבוק בידיש בלבד כשפת הכתיבה שלו; הוא היה ער להתמעטות קהל קוראי שירת יידיש אחרי המלחמה, עד כדי היכחדות כמעט מוחלטת, וידע ששפתו ה"גלותית" אינה אהודה, בלשון המעטה, על בני ארצו החדשה. ברור היה לו שבבחירתו הלשונית הוא דן את עצמו לגידחות מתמדת בקרב קוראי השירה בארץ שבה חי. אינספור פעמים נשאל סוצקעווער מדוע אינו כותב בעברית. בדרך כלל הוא השיב במונחים מיסטיים או היסטוריים, ולא דווקא לשוניים-תרבותיים. "כרתתי ברית עולם עם היידיש", אמר בדברים שנשא בכנס במונטריאול ב-1959. לשירה העברית המודרנית הוא התייחס מתוך קרבה אך גם בקורטוב של שעשוע ואפילו בהתנשאות קלה, כיחסה של אחות בכורה המתבוננת בחיך רב-ניסיון בצעדיה המגושמים, הראשוניים, של אחותה הפעוטה. את ההגדרה הנפלאה "שפה תת-עורית" שאלתי מאחד השירים האחרונים שכתב סוצקעווער, בדצמבר 1999, ובו הוא אומר על היידיש: "שפתי היא תת-עורית" (מיידיש: בני מר).

הגדרת לשון הילדות כ"שפה תת-עורית" היא גרסה מפוכחת יותר של האמירה הפאול-צלאנית בדבר שקריותה ההכרחית, כביכול, של כל שירה שאינה נכתבת בשפת אמו של המשורר. אך בין ששפת האם היא גם שפתם של רוצחי האם, כמו במקרה של צלאן, ובין ששפת האם היא שפת הנרצחת, כמו במקרה של סוצקעווער, שני המשוררים אינם יוצאי דופן בנוף השירה העולמית בבחירתם הטבעית, המתבקשת מאליה, להוסיף ולכתוב בשפה שבה נולדו וגדלו. אלא שהמצב בספרות העברית חריג עד כדי כך, שעל רקע הגירתם של משוררים רבים אל העברית, דווקא סוצקעווער הוא שמצטייר לפתע כיוצא דופן גמור. החלטתו של המשורר היידי-ישראלי לדבוק בשפת אמו, בעודו חי ברחוב שרת בצפון תל אביב ומקיים את פגישותיו בקפה אולגה הסמוך לכיכר המדינה, נתפסה בעיני רבים מעמיתיו לשירה כהחלטה חריגה מאוד, ועד היום היא נדמית בעיני לא מעט מקוראי הספרות העברית כבחירה כמעט תימהונית.

אך החריגות הלשונית של השירה העברית המודרנית לבשה לפעמים צורות מתמיהות אף יותר, בהשוואה לכל תרבות ספרותית אחרת. היו כידוע משוררים עבריים לא מעטים שמעולם לא חיו בסביבה דוברת עברית, או כאלה שחיו רוב ימיהם בסביבה לא עברית, ובחיי היומיום שלהם הוסיפו לדבר ולפעול בשפת ילדותם או בשפות אחרות שרכשו מאוחר יותר.

הדבר נכון במידה זו או אחרת לרבים ממשוררי דור התחייה בראשית המאה העשרים, אבל הוא מעניין במיוחד במקרים של משוררים מאוחרים יותר כמו דוד פוגל, חיים לנסקי, יצחק קצנלסון, ברל פומרנץ או גבריאל פרייל. ארבעת הראשונים מתו בנסיבות טרגיות (פוגל, קצנלסון ופומרנץ נרצחו בידי הנאצים, לנסקי גווע ומת במחנה עבודה סטליניסטי), וייתכן שבנסיבות אחרות, עגומות פחות, היו מגיעים לבסוף לחיות בסביבה דוברת עברית. פרייל, לעומת זאת, כמו כמה משוררים עבריים אחרים לפניו (אפרים ליסיצקי, הלל בבלי, ישראל אפרת...), היגר ממזרח אירופה היישר לארצות הברית וחי שם כל ימיו. אם נתייחס לעניין לא מנקודת המבט ההיסטורית אלא מן ההיבט השירי, מדובר בתופעה מפליאה בכל קנה מידה אפשרי.

ודאי, ההיסטוריה היהודית במאה העשרים בכלל, ותולדות ההגירה הציונית לפלשתינה ואחר כך לישראל בפרט, מספקות הסבר מלא למצב העניינים הלשוניים-התרבותי שאני מתאר כאן. איש אינו משתומם כאשר הוא שומע ראיונות עם שלונסקי, עם גולדברג או עם אבות ישורון המדברים עברית במבטא סלאבי או יידי ככד, ממש כשם שאיש אינו מתפלא כאשר הוא שומע את מבטאיהם הכבדים של דוד בן-גוריון, של גולדה מאיר או של שמעון פרס, או את הגייתם הנוכרית של רוב מי שעמדו בראש מערכות המשפט או האקדמיה עד סוף המאה העשרים. אבל אם נסיט לרגע את נקודת המבט ונתבונן בדברים לא מצדם ההיסטוריים והאידיאולוגיים, המוכר לנו היטב משיעורי ההיסטוריה ומעמודי העיתונים, אלא מצדם הלשוניים והתרבותיים, ניווכח לדעת שאנחנו חיים במציאות שירית מוזרה בתכלית ויוצאת דופן.

ט

אני כותב "אנחנו חיים" בלשון הווה, ולא בלשון עבר, משום שהשפעתו התרבותית של מצב העניינים הזה ניכרת מאוד גם היום, כמעט מאה ושלושים שנה אחרי ראשיתה של השירה העברית המודרנית. נכון, כבר עשרות שנים הולך וגדל שיעור המשוררים הישראלים שעברית היא שפתם הראשונה. מאז שנות השבעים או השמונים של המאה העשרים, רוב המשוררים העבריים (מעניין יהיה לערוך מחקר סטטיסטי שילמד את הנושא) כותבים בשפת ילדותם. העשורים חולפים והשירה הישראלית נעשית, לטוב ולרע, יותר ויותר "נורמלית". ראשוני המשוררים ילידי העברית כבר אינם בחיים (ע' הלל, דליה רביקוביץ, דוד אבידן, אריה סיון, משה דור, יונה וולך, יאיר הורביץ, אריה זקס...), או שהם עומדים בעשור השמיני, התשיעי והעשירי לחייהם. וכתמיד, אין די להתבונן במשוררים אלא יש להפנות את המבט גם אל קהל קוראיהם, שהרי גם רובו המכריע של קהל שוחרי השירה בישראל, ממש כציבור המשוררים עצמם, מורכב כיום מקוראים ששפת ילדותם היא עברית ישראלית, גם אם הוריהם דיברו שפות אחרות (ערבית, רוסית, אנגלית וכו'). וגם מצב העניינים הזה שונה בתכלית השינוי מזה שהתקיים עד לפני כמה עשורים.

אלא שהמשוררים והקוראים ילידי העברית נחלו את מורשתם השירית מקודמיהם ומבני דורם הרב-לשוניים והטרנס-לשוניים. אלה, מצדם, כתבו בעברית מתוך התייחסות דיאלקטית

(אימוץ, דחייה, השפעה ביודעיץ, השפעה שלא ביודעיץ) למגמות השיריות השונות בשפות ילדותם, גם אם המגמות הללו לא התקיימו בהכרח קודם לכן בתחומיה של השירה העברית אלא רק בתרבויות המוצא שלהם. בין הקוראים והכותבים ילידי העברית לבין הקוראים והכותבים שהגיעו אל העברית מתרבויות שירה זרות נוצר אפוא שסע עמוק – שסע שעד עצם היום הזה לא התאחה כליל ובמובנים מסוימים הוא אף הולך ומתרחב ככל שהשירה העברית הולכת ותופסת את עצמה כמעין משק אוטרקי שהכול נמצא בו והוא אינו זקוק עוד לשום "יבוא" חיצוני.

במבוא לספר תרגומי לשירי פרחי הרע של שארל בודלר תיארתי את פער המידע העמוק הזה באמצעות המטאפורה "עץ חסר גזע". על פי מטאפורה זו, השירה העברית היא עץ בעל שורשים מסועפים ועמוקים (שירת המקרא, הפיוטים, שירת ימי הביניים והרנסנס, שירת ההשכלה, כלומר כל היצירה העברית שנכתבה בטרם היווצרה של העברית המודרנית) וצמרת ירוקה ומשגשגת (השירה העברית המודרנית, מראשיתה ב"אל הציפור" של ביאליק, שפורסם ב־1891, ועד היום). אלא שמה שחסר לעץ הקדמוני והמפואר הזה הוא, בפשטות, גזע. ובמילים אחרות: חסר לו בסיסה של השירה המודרנית העולמית, בסיס שמעולם לא התקיים בתחומיה של השירה העברית המודרנית עצמה אלא רק דרך השקיה חיצונית ויבוא מתמיד. חסרים לו כל אותם זרמים וזרמים־שכנגד, כל אותן אסכולות ותנועות שיריות שהביאו את השירה המערבית, בשלל דרכים עקלקלות, אל סף העידן המודרני. כדי לא לקרוס נישא העץ חסר הגזע על ענפיהם של אחיו, העצים השכנים ביער: על הקורפוסים הזרים שהזינו אותו ללא הרף.

אפשר כמובן לטעון שהשירה העברית המודרנית אינה שירה מערבית במלוא מובן המילה. אפשר לטעון שיש לה כרונולוגיה משלה, הקשורה להיסטוריה היהודית יותר משהיא קשורה לכרונולוגיה של תרבויות אירופה, ושכמקום השושלת האירופית כוננו לעצמם המשוררים העבריים שושלת יהודית חלופית משלהם: לא דנטה אליגיירי אלא עמנואל הרומי, לא פרידריך גוטליב קלופשטוק אלא נפתלי הרץ ויזל, לא פיודור איוונוביץ' טיוטצ'ב אלא מיכה יוסף לבנון. אולם טענה ותיקה ומוכרת זו מחמיצה עניין עקרוני מאוד: היא מחמיצה את הפער הייחודי שבין העברית הקלאסית לעברית המודרנית, וממילא את הפער שבין לשון השירה העברית שנכתבה לפני סוף המאה התשע עשרה לבין לשון השירה העברית שנכתבה מאז ימי ביאליק ואילך. הפער המהותי הזה אינו בר השוואה לפער הכרונולוגי שבין האיטלקית של דנטה לאיטלקית של פאזוליני, בין הגרמנית של קלופשטוק לגרמנית של צלאן, בין הרוסית של טיוטצ'ב לרוסית של ברודסקי. גם בלי לאחוז במיתוס המופרך בדבר "השפה המתה" שכביכול הוחייתה ונולדה מחדש, ברור שבעברית התרחש מהלך ייחודי מאוד, ואין כל פלא שדברי ימי שירתה אף הם ייחודיים. שהרי השוני בין העברית המודרנית להורתה העברית הקלאסית אינו שוני שנתהווה במשך מאות שנים, בעקבות אבולוציה לשונית טבעית, אלא תמורה שהתרחשה בעקבות פעולה לשונית שנעשתה ביודעיץ ובכוונה תחילה. העברית המודרנית אינה מתייחסת על העברית הקלאסית באופן שבו האנגלית המודרנית של ו"ה אודן, לצורך הדוגמה, מתייחסת על האנגלית של ביאוולף, או באופן שבו הצרפתית של פול ואלרי מתייחסת על הצרפתית

של רומן הוורד מהמאה השלוש עשרה או של שירת פרנסואה ויון בן המאה החמש עשרה. לשירה העברית הייתה כרונולוגיה הגיונית בהתפתחותה כל עוד היא פעלה בתחומי העברית הקלאסית, אך מעת שהשירה העברית המודרנית החלה להיכתב בשפה העברית המודרנית (כפילות שם התואר "מודרנית" היא בלתי נמנעת כאן), כלומר מראשית יצירתו של ביאליק, פחות או יותר – ולא ממש חיים לוצאטו או ממשורי ההשכלה, שעדיין כתבו בעברית קלאסית – החל ההיגיון הפנימי ש"החזיק" את השירה העברית הקלאסית להתערער. העץ שימר את שורשיו ואף פיתח צמרת ירוקה, אך הוא נותר תלוי באוויר, בלא גזע.

י

בניגוד למשוררים ולקוראים שהגיעו אל העברית משפות אחרות, בני הדורות ה"צברים" הראשונים (ובמידת־מה גם בתקופות הקרובות יותר לזמננו) התוודעו לשירת העולם בעיקר דרך חור העיניית הצר של העברית. הם הציצו בעולם הרחב מבעד לחריז זעיר, ורבים מהם לא היו ערים כלל לעיוות האופטי שנוצר עקב כך וגם לא למחיצה הגבוהה החוצצת תמיד בינם לבין "העולם". הם קראו קצת באנגלית, אבל בעיקר קראו את מה שתורגם לעברית או שהיה נוכח בה בדרך אחרת, על פי רוב הודות לשליחותם התרבותית של משוררים וסופרים בני הדור האחרון לגלות ובני הדור הראשון להגירה. אך את מה שלא תורגם ולא תוּוּך הכירו במקרה הטוב כשמועה רחוקה, ובמקרה השכיח לא הכירו כלל.

חשוב לזכור בהקשר זה שחלק גדול מאוד מספרות המערב, קל וחומר מספרויות אחרות, תורגם לעברית רק במאוחר, אם בכלל. הדבר נכון גם היום: מפליא ככל שהדבר עשוי להישמע, מהקלאסיקה של הסיפורת, ההגות והשירה המערבית תורגם עד היום לעברית פחות ממה שתורגם ליידיש, למשל, במרוצת שלושה־ארבעה דורות בלבד (מאמצע המאה התשע עשרה עד ערב מלחמת העולם השנייה). מובן שכך הדבר במידה רבה גם באמנויות אחרות, אבל בסיפורת ובשירה, אמנויות השפה, ניכרת החציצה בין ה"צברים" לבין "העולם" יותר מאשר בכל תחום אחר. חברי רועי גרינולד תיאר פעם את תולדותיה של השירה העברית המודרנית ואת הכרונולוגיה יוצאת הדופן שלה כ"זמן מקומט", כלומר כהשתלשלות לא ליניארית המדלגת על שלבי־ביניים שונים, ובניגוד לתרבויות־שירה אחרות, ותיקות יותר, אינה מתפתחת באופן הגיוני ורציף. הרבה גורמים יש להתהוותו של "זמן מקומט" כזה; אחד מהם הוא בלי ספק אותו חריץ הצצה צר שדרכו בחנה השירה העברית, החל בשלב מסוים של קיומה, את ספרות העולם. כך, למשל, כאשר הביא נתן זך אל קהל קוראי השירה העברית בשנות החמישים והשישים את בשורת האימג'יזם האנגלו־סקסי של ת"ס אליוט ועזרא פאונד, באיחור אלגנטי של כמה עשורים, האסכולה השירית הזאת – אסכולה מרכזית מאוד, אבל אחת מני רבות – נתפסה בעיני רבים מהקוראים ה"מעודכנים" כאופציה המודרניסטית היחידה בשירה, ובמשך שנים ארוכות (אולי אפילו עד היום) זוהתה זיהוי כמעט מוחלט עם מודרניזם שירי באשר הוא. זאת, אף על פי שזך ובני דורו כלל לא תרגמו בשעתם את ספרי השירה של האימג'יסטים הגדולים.

די היה בכך שיספרו על חשיבותם ביצירתם המסאית והשירית. מודלים פואטיים מודרניסטיים אחרים, מהם מרכזיים לא פחות, שמסיבות שונות לא תורגמו ולא תווכו על ידי סוכני השירה המרכזיים, כמעט לא היו נגישים לקוראים (ולמשוררים) ילידי העברית.

האופציות הסימבוליסטיות השונות שהציעו סטפן מלארמה, ארתור רמבו, פול ורלן או ז'ול לפורג, האופציות הקוביסטיות והניאו-סימבוליסטיות למיניהן של ג'וזפה אונג'רטי, של אאונג'ניו מונטלה או של גיום אפולינר, האופציות הניאו-קלאסיות המגוונות של פול ואלרי, של אוסיפ מנדלשטם או של ו"ה אודן, האופציות הסוריאליסטיות, הפוטוריסטיות או האקספרסיוניסטיות, השירה הווידויית לסוגיה, השירה הראדאיסטית והניאו-ראדאיסטית לזרמיה, אסכולת "אינז'ק" היידית, ה"מודרניסמו" של רובן דריו ומשוררי אמריקה הלטינית, שירת דור 27 בספרד – כל הזרמים האלה ורבים אחרים לא רק שלא תקעו יתד בשירה העברית אלא שעצם שמעם לא תמיד הגיע לאוזניהם של קוראי העברית, גם המעודכנים והסקרנים ביותר. כך בשירה וכך גם בפרוזה. יצירותיהם המרכזיות של רבים ממחוללי המודרניזם בספרות לא היו קיימות בעברית עד שנות השמונים או התשעים של המאה העשרים (הפרקים הראשונים של ווליסס של ג'יימס ג'ויס תורגמו לראשונה רק בשנות השמונים, והאחרונים – בשנות התשעים!). ולעתים אינן קיימות בתרגום עברי גם היום (בחיפוש הזמן האבוד של מרסל פרוסט, למשל, תורגם לעברית רק בחלקו). אבל הקושי נעוץ לא רק בשאלת קיומו – או איי-קיומו – של תרגום אלא בראש ובראשונה בצורך המתמיד בתיווך, בדמות סמכותית דוברת שפות זרות שתלחש על אוזנם של קוראי העברית ותכריז: דעו לכם, זה וזה היה סופר חשוב. זו וזו הייתה משוררת גדולה. ה"מתווכים" הללו – מתרגמי שירה ופרוזה, עורכי ספרות או אנשי ספר אחרים – הציעו (ועודם מציעים) מעין גזע תותב לעץ השירה העברית. ואכן, כל עוד היו רוב משוררי העברית וקוראיה ילידי שפות אחרות, כל עוד הם יבאו לשפתם החדשה הוויה שירית שהכירו היכרות אינטימית בשפות אחרות, נשמר הרצף הדיאלקטי של התפתחות השירה העברית המודרנית וההיגיון הפנימי שלה לא הופר. מתחת ל"זמן המקומט" הייתה בטנה קשיחה ששמרה על יציבותו של האריג. אך זה עשורים אחדים שוב אין הבטנה הזאת קשיחה כל כך, והאריג הכרונולוגי של השירה שלנו זקוק ליותר ויותר טלאים.

יא

הפער מורגש כיום לאו דווקא בצד התמאטי של השירה אלא בעיקר בצדה הצורני. השירה, כדברי ואלרי, היא "ההיסוס המתמיד בין צליל למשמעות", אלא שאם השירה הישראלית הדביקה בעשורים האחרונים במידה רבה את הפער בינה לבין השירה העולמית בכל מה שנוגע לצד ה"משמעות", הרי שבצד ה"צליל" (או, במילים אחרות, בצד הצורות הפואטיות, המבנים הקלאסיים והמודרניסטיים למיניהם, המשקלים השיריים וכו') יש בה עד היום לאקוונות עמוקות מאוד. למעשה, לצורות, למבנים ולמשקלים שלמים כמעט אין קיום בתחומיה של השירה העברית המודרנית והם מעולם (או כמעט מעולם) לא התקיימו בה, בין השאר משום

שמשוררה וקוראיה ילידי השפות הזרות הכירו אותם בשפות הילדות שלהם ולא חיפשו אותם בהכרח בשפתם החדשה.

מעט שלמרבית כותבי השירה העברית וקוראיה כבר אין היכרות אינטימית עם שירה בשפות אחרות, נפערו בתוך גוף השירה הזה "חורים" גדולים: טווח האפשרויות הצורניות שמציעה השירה העברית המודרנית לכותבים המסתמכים עליה בלבד, ואינם צוללים אל מעמקייהם של קורפוסים זרים, מצומצם למדי. וככל שעובר הזמן ומתמעטים המשוררים ה"מייבאים" אל השירה העברית את האפשרויות הגלומות בשירה שנכתבה בשפות ילדותם, הולכות אפשרויותיה הצורניות של השירה העברית ומצטמצמות, הולכות ומתכנסות לתוך דגמים מועטים וחדגוניים למדי, ובעיקר הן מתכנסות אל הדגם הנפוץ שהמשורר הצרפתי העכשווי ז'אק רובו כינה בשם הקולע חחב"ל – ראשי תיבות של "החרוז החופשי הבין-לאומי" (VIL: Vers International Libre) – אותה צורה דיבורית-וידויית הנכתבת "מהבטן" ומיתרגמת בנקל. צורה זו אינה מציעה שום אתגר מוזיקלי מיוחד המקשה על המתרגמים להעבירה לשפות אחרות, ועל כן היא זוכה לייצוג נאמן באנתולוגיות או בפסטיבלי שירה בין-לאומיים למיניהם וצוברת לה אוהדים רבים – אך, כמדומה, פחות מקרב הקוראים ויותר מקרב הכותבים.

מהבחינה הזאת אין הבדל של ממש בין תנועה לתנועה בזירת השירה הישראלית העכשווית: עם כל ההבדלים הגדולים ביניהם בתמאטיקה ובמפרמנט, הזרמים השונים בזירה זו שותפים על פי רוב לאותה צורה שירית כל-נוכחת, שבשום אופן אינה החרוז החופשי הקלאסי: שכן, כדי שיתקיים חרוז חופשי במונח הת"ס-אליטי והגיוס-אפולנירי, הסילביה-פלאטי והאלן-גינזברגי, הפאול-צלאני והצ'סלב-מילושי, הרוד-פוגלי והאסתר-ראבי, הדן-פגיס והנתן-זוכי, מוכרח קודם כול להתקיים דיאלקטיקה צורנית. לא ייתכן "חרוז חופשי" בלי שתרחף מעליו "רוח הרפאים של המשקל", כהגדרתו החכמה של אליוט, משום ש"חרוז חופשי" לעולם אינו עומד לעצמו. הוא תמיד אנטיזה, תמיד דיאלקטיקה, תמיד נשמעים בו הדיהן של הצורות הקלאסיות וה"בלתי חופשיות" והוא תמיד עומד בזיקה זו או אחרת אליהן: זיקה הרמונית או דיסהרמונית, מאמצת או מנתצת, מתקנת או פורעת – אבל לעולם זיקה. החרוז החופשי נכתב תמיד בעקבות, ונקודת המוצא העקרונית שלו הם ה"כבלים" שבאו לפניו ואשר מהם הוא מבקש למצוא לו דרך להיחלץ. לא כן החחב"ל: הצורה החדשה-למדי הזאת היא אוטרכית מטבע מהותה, מתכונת שירית המספיקה לעצמה. היא מתקיימת בלי שורשים צורניים וצליליים עמוקים מדי ונוח לה להיכתב בלי דיאלקטיקה ובלי יותר מדי מסורת.

החחב"ל יכול להכיל כמעט הכול: שירת מחאה ושירה "בורגנית", שירה מזרחית ושירה אשכנזית, שירה חילונית ושירה אמונית, שירה תל אביבית ושירה פריפריאלית. אם נכתבת היום שירה טובה בישראל – ולמרכה השמחה נכתבת כאן שירה מצוינת – היא נכתבת בדרך כלל לא בצורת החחב"ל. שירה טובה נכתבת בידי משוררות ומשוררים מכל הזרמים השיריים, הערים למסורת השירית ומנסים את כוחם בחרוז החופשי הקלאסי (וכמובן, גם בשימוש עכשווי בצורות הקלאסיות האחרות, דוגמת המשקל הקבוע לגונוני, החריזה לסוגיה וכדומה – אבל זה כבר סיפור אחר).

אלא שקשה מאוד להבחין בין שתי הצורות הדומות האלה: החיב"ל מתחזה לחרוז חופשי קלאסי ואין ביניהם שום שוני מבני מדיד. ההסוואה שלו מצוינת. שני הנוסחים הפואטיים האלה מתאפיינים בשורות שאינן אחידות באורכן, בהיעדר חריזה או משקל קבוע, בלשון הנוטה לרוב לדיבוריות יחסית, באקראיות של הפסיוחות (אף על פי שהחיב"ל נוטה להמעט מאוד בפסיוחות, כדי לא להסיט חלילה את תשומת הלב מן ה"תוכן" אל הצורה), וכיוצא באלה. כדי להבדיל ביניהם נדרשים מנגנוני קשב וחושים מוזיקליים, ובעיקר נדרשת היכרות עם המסורת השירית על זרמיה השונים.

כל זה נכון בכל מקום, אך הוא נכון שבעתים בהקשר הישראלי: לנו, כותבי השירה העברית במאה העשרים ואחת, יש אתגר מיוחד. איש מאתנו לא יוכל לאמץ לעצמו רטרואקטיבית שפת ילדות זרה, כשם שאיש מאתנו לא יוכל לשנות בדיעבד את מקום הולדתו. אבל במאמץ מודע אנחנו יכולים בהחלט לנסות להרחיב את מגוון האפשרויות של השירה העברית, היקרה כל כך ללב כולנו. אנחנו יכולים ליצור בה שלל הוויות פואטיות – צורות, נושאים, מבנים, משקלים, צלילים – שלא התקיימו בה עד כה, או שהתקיימו רק בשוליה. כי צעירותה של השירה העברית המודרנית וההיסטוריה הייחודית שלה הן לא רק מגבלה אלא גם, ואולי בראש ובראשונה, מזל גדול שנפל בחלקנו.

כדי שנוכל לנצל את המזל הזה עלינו להכיר קודם כול את העבר השירי שלנו ולהיות ערים לייחודה הלשוני הקיצוני, המרתק, של השירה שנכתבה בשפתנו. כך נוכל לא רק להעשיר את השירה שכל אחד מאתנו כותב אלא גם להיות חלק ממעשה תרבותי עקרוני יותר, ואולי לתרום במשהו ליישור "הזמן המקומט" של השירה העברית המודרנית.