ואחורה, קדימה ואחורה, עם ידו השמאלית החסונה של בילאל, ולא ידו של איסמעיל, היד שלפתה עכשיו לא את המברגה אלא את ידית המקצוע והעבירה אותו שוב ושוב על הקרש העבה [...] ודווקא למראה התנועה הזאת הנואשת, תנועת היד השמאלית שלוותה רק ברחש איושת השיוף, הוצף רומנו פתאום בהכרה מצמיתה, עד כי נדמה שהוא שומע גם את היבבה שנבלעה ברחש הזה: בָּאבָּא־בָּאבָּא־בָּאבָּא־בָּאבָּא־בָּאבָּא" (עמ' 215-216).

לרומנו ברור עתה מעל לכל ספק כי הבן, בילאל, הוא זה שהכה במברגה את דב לוין בנוקמו את נקמת אביו. "אחרי שראה את הפנים האלה המהופנטים, ושמע את היבבה הכבושה, שהיתה המשכה של היד, זו שנקמה בבלי דעת את נקמת האב, הבין שהנטל שהוטל עליו הוא למעלה מכוחו" (עמ' 216).

הכרה זו של רומנו, כי בילאל הוא שהכה את דב לוין, היא אולי ההוכחה שיכולה היתה לחלץ את האב, אבל בה בעת, היא גם הוכחה שלא יוכל לעשות בה שימוש, ולכן "הנטל הזה הוא למעלה מכוחו". זאת, הן משום שאי־אפשר להוציא עדות מן הבן השותק, והן משום שגם אם יעשה כן, לא יפתור דבר, אלא רק יסבך את שניהם, האב והבן, בטרגדיה נוראית ללא מוצא. ברור לו שהבן עשה את מעשהו מתוך אהבתו הגדולה לאביו (לפני שהוא יוצא מהנגרייה הוא לוחש באוזנו של בילאל "איסמעיל, לאט בקול צרוד, איסמעיל, כל כך אתה אוהב אותו, איסמעיל"), אלא שזה גם מקור ייאושו הגדול. כי מה ירוויח אם יעיד האב נגד בנו? לכן הרומן מסתיים בנקודה זו בטרם משפט.

"בירידה מטמרה התחיל לבכות. בכי בלי קול ובלי דמעות זה היה. של חמלה או של ייאוש, או של הכל ביחד". רומנו נוסע מבלי דעת לאן. הוא מקיא בצומת יגור, ובולם, לבסוף, מול שער הפלדה הכחול של בית המעצר קישון, שבו עצור איסמעיל. במילים "הוא לא זכר איך הגיע אליו" (עמ' 218) מסתיים הרומן.

הרומן כתוב היטב ונקרא בעניין ובמתח. עם זאת התמונה הסיפורית והרעיונית לא לגמרי משכנעת. מצד אחד, בכל זאת, היו נפצים, חוליה בהתארגנות, צו מינהלי שהופר, חבטה במברגה עד אובדן הכרה. מצד שני היתה חקירה בעינויים בשב"כ, צו מגביל שרירותי (אסור היה לאיסמעיל לצאת מתחומי כפרו בלא אישור), סרטון וידיאו קשה לצפייה, התגרות מצד דב לוין וצל תמידי המרחף מעל איסמעיל, עד שיום אחד עט עליו במפתיע ורקמת חייו נהרסת לעד.

חלק נכבד בהוכחה ובתוכחה מהווים פרקי יומן האסיר של איסמעיל. בראיון בתוכנית "מה שכרוך" ברדיו "כאן תרבות", אצל שירי לב ארי וענת שרון בלייס (04.10.2018), סיפרה שמיר כי נפגשה במשך חודשיים עם ערבי מהשטחים שנחקר בשב"כ, ורשמה מפיו מילה במילה את הדברים מחקירתו כפי שהם מופיעים ביומנו בספר. היא לא המציאה דבר. העברית המרוסקת היא שלו וגם האירוניה החריפה השזורה בדבריו. הנה דוגמה אחת כזאת, ללא מכות ועינויים:

ההר, לא משנה לו מאיזה צד טיפסת.
התא לא משנה לו מאיזה דלת נכנסת.

מיכה אבו־עלי, לא משנה לו באיזה שפה דיברת. העיקר שדיברת. העיקר שתפתח את הפה.

שאלו: אתה אשם?
אמרתי: אני אשם. ברור שאני אשם, הצבא לא עוצר אדם חף מפשע.
אמרו: אל תתחכם.
שאלו: עצים אתה אוהב?
אמרתי: כן. אני בקרן קיימת עבדתי. ביערות.
אמרו: ובני אדם אתה אוהב? בני אדם יהודים?
אמרתי: בן אדם? שו האדא בן אדם? יהודי, ערבי, מה זה משנה (עמ' 142).

והנה דוגמה נוספת מחקירה בעינויים ובמכות:

מה זה לחקור.
לוקחים אדם. קושרים אדם. מנערים אדם.
מרביצים לאדם.
יוצא דם.
מטפטף הדם. עושה כתמים. ממשיך לזרום.
מה זה לחקור.
פותחים תא. מציצים לתא. סוגרים תא (עמ' 150).

אין ספק, דפי היומן הללו אפקטיביים. אין קורא שיישאר אדיש להם. עם זאת הם גם דוגמה לסתירה בין מגמות הרומן. מן המוטו של קאמי אנו מבינים שאין זו יריבות אישית בין איסמעיל לדב לוין, כי אם "פרשה קיבוצית". טיעון זה חוזר גם באזכור המקרה של מהגר יפני בארה"ב, קורמאצו, שמעלה ראש המשרד של רומנו, עו"ד אלכס קליין. אחרי ההפצצה בפרל הארבור נחשד קורמאצו, כמו אלפי יפנים אחרים, באי נאמנות לארה"ב. הוא נשפט ונכלא לחמש שנים. רק כעבור חמישים וחמש שנים זכה לטיהור שמו, כאשר קיבל מקלינטון את עיטור החופש בבית הלבן. על כך אומר אלכס לרומנו: "ככה זה, כשיש מלחמה אתה לא מעניין אף אחד, בטח לא אם אתה מזכיר במראה פניך את פניו של האויב" (עמ' 169).

זו נקודת החולשה של איילת שמיר. היא איננה רואה את התמונה הכוללת, ואיננה מתייחסת למלחמה הנמשכת בין הצדדים. היא מדברת על מחלה קיבוצית, אבל מספרת סיפור אישי, מנקודת מבט מצומצמת למדי.

כמו כן לא נקשרים כל קצוות הסיפור לעלילה אחת הדוקה. פרשת גירושיו של רומנו ממלאה עמודים רבים בספר, ולא ברור מה תכליתה. גם מפגשי הסאדו־מאזו שלו בחדרים מושכרים עם אישה זרה, אינם מתחברים לכלום. חייו המקצועיים וחייו הפרטיים נעים בשני מסלולים שאינם נפגשים. אפילו עם איסמעיל לא נפגש רומנו ברומן. גם "נהמת הטיגריס הבנגלי" (עמ' 95) בלילות, העולה מגן החיות בכרמל נותרת סימבולית וריקה. טיגריס זה מצא את דרכו (בטעות, סבורני) גם לעטיפה הצבעונית של הספר. שכן בספר נאמר עליו כי הוא "טיגריס בנגלי לבן, נצר לשושלת מוהאן, מחצר המהרג'ה בהודו" (עמ' 158). ואילו נמר החברבורות שעל העטיפה אינו דומה כלל לטיגריס לבן שכזה.

אירוניה, זה לא כיף

דיוויד פוסטר וואלאס, לא מה שחשבתם; הסופר המתחוכם והמשוכלל הזה יוצא נגד האירוניה של הטלוויזיה האמריקאית והשפעתה המזיקה על דור שלם של סופרים; "אירוניה היא קולם של הלכודים שלמדו ליהנות מהכלוב שלהם"

דיוויד פוסטר וואלאס, ששם קץ לחייו בגיל 46 (בשנת 2008), זכה בישראל לקהל מעריצים שספק אם יש לו כמותו בארצות הברית. חמישה מספריו תורגמו לעברית ולאחרונה ראה אור ספר המסות ***טבעו של הכיף***, רשימות על כתיבה וספרות (תרגמה מאנגלית והוסיפה הערות: דבי איילון, ליקטה וערכה: נגה אלבלך, ספריית פועלים 2018). הספר מביא אפילו את תוכנית "קורס אנגלית R170"

שלימד וואלאס באוניברסיטה (כולל שעות וימי קבלה). עם זאת איני בטוח, על סמך הדברים הכתובים על גב הספר, עד כמה ירדו המתרגמים, העורכים והמו"לים לשורש כוונותיו.

מומחיותו של וואלאס איננה פרנץ קפקא או זביגנייב הרברט, אשר גם להם מוקדשים עמודים אחדים, אלא הוויית החיים האמריקאית. הוויה זו הוא מתאר במסה המרכזית והמבריקה בספר "e unibus pluram: טלוויזיה וסיפורת אמריקנית" (לטינית: אחד מרבים), העוסקת בהשפעה ובנזק העצום שיש לטלוויזיה על דור הסופרים האמריקאים הצעירים, בני פחות מארבעים, הצופים בה בממוצע (כמו כל אזרח ממוצע), למעלה משש שעות ביום. טענתו של וואלאס היא כי הטלוויזיה (ולא החיים עצמם) הפכה מקור הידע ומקור ההשראה לכתיבתם. הנה כמה הגדרות מבריקות שלו על הנושא (ההדגשות שלי; ע"ל).

> מיד מזדקרים לעין כמה דברים, עם פוטנציאל אדיר לכאורה, מנקודת מבטם של סופרים אמריקאים, בנוגע לטלוויזיה. קודם כל, **הטלוויזיה מבצעת בשבילנו הרבה מעבודת המחקר שלנו**. בחיים האמיתיים, האמריקאים הם יצורי אנוש חמקמקים. הטלוויזיה באה מצוידת בדיוק בידית המתאימה. **הטלוויזיה היא מד נהדר של הַגֶּנֶרִי. אם נרצה לדעת מהי נורמליות באמריקה** - כלומר מה האמריקאים רוצים לראות כנורמלי - נוכל לסמוך על הטלוויזיה. שכן כל טעם קיומה הוא לשקף מה שאנשים רוצים לראות. צוהר מסוג זה, אל התפיסה העצמית של האמריקאים, הוא פשוט אוצר בלום כשבאים לכתוב סיפורת. **הסופרים יכולים לשים את מבטחם בטלוויזיה** (עמ' 48).

העובדה המכרעת היא היותה של הטלוויזיה האמריקאית טלוויזיה מסחרית, שהשפעתה על סביבתה היא טוטלית. בתת פרק הקרוי "הילת האירוניה", אומר וואלאס: "הטלוויזיה מעסיקה סוללה של סטטיסטיקאים וסוקרים עטורי משקפי קרן, והיא ממש טובה בזיהוי דפוסים בזרם האידיאולוגיות הפופולריות ובהטמעתם בתוכה". כך, למשל, תשדירי הפרסומת שיועדו לבני דור הבייבי בום האמידים של שנות השמונים, עשו שימוש בגרסאות מעובדות מתרבות הרוק של שנות השישים והשבעים (כמו נעימת השיר 'אקוואריוס' מהמחזמר "שיער") כדי לעורר ערגה נוסטלגית לעידן שנחשב "עידן אבוד של אמונה" ולמוצריו (מִינִיוָואנִים של פורד). וואלאס מוסיף כי בראשית ימיה פנתה הפרסומת בטלוויזיה ל"השתייכות הקבוצתית" של הצופה הבודד, שהיה קל יותר לשכנוע ולהפחדה. (הוא מכנה צופה זה בשם הגֶנֶרִי "ג'ו בְּרִיפְקֵייס" – "ג'ו תיק־מסמכים", או "ג'ו מזוודה"). הפיתוי הפרסומי היה טמון בהבטחה שמוצר מסוים יסייע לג'ו להשתייך, כמו הפרסומת "אנחנו דור הפפסי". מאז שנות השמונים התהפכה המגמה מן הקבוצתי אל האינדיווידואלי. כיום השיטה היא לקדם מוצרים שיעזרו לצופה "לבטא את עצמו", "להתבלט בקרב ההמון". כמו, למשל, בושם מיוחד אשר "מגיב לכימיית הגוף הסגולית של המשתמש". אבל העיקר בפרסומות שמשדרת הטלוויזיה אינו מוצר זה או אחר, אלא המסר המבקש לשכנע כי "בסופו של דבר הטלוויזיה היא זו שתיתפס בעיני ג'ו בריפקייס כפוסקת עליונה בנוגע לערכו של בן אנוש". כפי שניסח זאת חוקר הפרסום מארק מילר (וואלאס מרבה לצטט ממנו): "הפרסומות הן עוד דרך שבה מצביעה הטלוויזיה על עצמה". המצב החריף עוד יותר עם הטכנולוגיות החדשות (ערוצי כבלים, הקלטות וידיאו, זיפזוף קדימה ואחורה, ארבעים ערוצים וכדומה) שחייב את המפרסמים "ליצור פרסומות אשר מושכות יותר מן התוכניות עצמן", או לחילופין, כאשר "התוכניות מתחילות להידמות לשידורי פרסומת". וואלאס מביא עשרות דוגמאות המוכרות בעיקר לאמריקאים ולא אזכיר אותן, אבל התוצאה היא אחת: "טשטוש גבולות בין סוגות, אג'נדות, אמנות מסחרית ופרסום אמנותי – כמו שעשתה הספרות הפוסט־מודרנית".

בכל מקרה, צפייה ממושכת ובמינונים גבוהים כאלה, יוצרת אפילו אצל צופה ממוצע כמו ג'ו בריפקייס אי נוחות מסוימת ומעגל קסמים של פיתוי ואשמה. יוצרי הטלוויזיה המתוחכמים הבינו זאת וחיפשו דרך "איך להבטיח את הישארותו של ג'ו בריפקייס בקהל הצופים, ואיך, בו זמנית, גם להקנות לו תחושה של התעלות מעל אותו קהל." התשובה היתה אירוניה! מה שהקנה לטלוויזיה חסינות מפני ביקורת, היתה העובדה שרתמה לצרכיה את הצורות המובהקות של הפוסט־מודרניזם: ציניות אירונית חסרת ירא כבוד. וכפי שניסח זאת אותו מארק מילר במאמרו (Deride & Conquer ללעוג ולכבוש): "הטלוויזיה של ימינו לא מבקשת להקסים אותנו, אלא, כמו הפרסומות שמסבסדות אותה, מחמיאה לנו בדיוק על אותם רגשי שעמום וחשדנות שהיא מעוררת." הפרסומות מן הדור החדש מתאפיינות בחצי קריצה, באירוניה, בלעג עצמי. בניגוד לגישה המיושנת של "קנו את המוצר הזה", הפרסומת משווקת פרודיה על תשדירי פרסומת. (על דעתי עלתה ברגע זה פרסומת ישראלית לביטוח ישיר, שבה מציגה הקומיקאית שני כהן פרודיה על סוכן ביטוח נלעג). כדברי וואלאס (בהתאמה ישראלית) "הפרסומת הזאת מצליחה לעשות צחוק בעת ובעונה אחת מעצמה, מביטוח, מפרסום, ומהמון הצרכנים הצופים". כיום אפשר למצוא על כל צעד ושעל פרסומות רוויות בגרסאות־בורלסקה של טיפוסים נלעגים. (למשל, מורה הנהיגה בגילומו של מריאנו אידלמן המבצע תאונה בעת מבחן).

אבל התוצאה הסופית איננה כה מבדחת. וואלאס סבור כי בפרסומות מסוג זה מאלפת אותנו הטלוויזיה "לראות בשִׂימה ללעג הן את האופן שבו מתבצעות אינטראקציות חברתיות והן את צורת האמנות העליונה." מצד אחד הצופה המאולף, החושש בעצמו להיראות נלעג, נעשה חרד יותר מפני מפגש עם אנשים כמוהו; מצד שני הטלוויזיה גם מלמדת אותו כיצד להתגונן מפני תחושה כזאת. "הפתרון: לבִישת הבעה אטומה, משוממת, יודעת כל, שג'ו בריפקייס חייב ללמוד לעטות על פניו לקראת הנסיעה המייסרת של יום המחרת ברכבת התחתית."

כאן עובר וואלאס לשאלה המרכזית, באמת, של מסתו: "מה הקשר בין התמסדות האירוניה העדכנית והמגניבה בטלוויזיה לבין סיפורת אמריקאית?" התשובה אינה משתמעת לשתי פנים. "האם עלי לבזבז הרבה מזמנכם – הוא שואל – כדי להצביע על האופן שבו ערכים טלוויזיוניים משפיעים על הלך הרוח העכשווי, צער עולם יגע, מטריאליזם רווי לעג עצמי, אדישות אטומה וציניות?" (עמ' 109). "האם נוכל להכחיש – הוא מוסיף – כל קשר בין כל זה לבין עלייתם של נשיאי טפלון, כינונם של ענפי תעשייה בהיקף ארצי לשאיבת שומן ולשיזוף הגוף, סגנונות באמנות ובארכיטקטורה

שבהם העבר נעשה פַּסְטִיש, מוזיקה רפטטיבית בנוסח גלאס או רייך, ואף קטטוניה חדורת מודעות עצמית של חבורת ריימונד־קרברים בעיני עצמם?" – חץ שלוח לעבר סגנון הסיפורת של ריימונד קרבר, שהיה מושא לחיקויים רבים.

לא אכנס כאן לכל שרשרת ההשוואות שעורך וואלאס בין שנות השישים לשנות השמונים בנושא זה, אלא אדלג היישר אל השאלה המכרעת: "כיצד האירוניה המרדנית הפוסט־מודרנית בתחילתה (של דלילו, פינצ'ון, בורוז, גאדיס), שהיתה כלי ביקורתי יעיל, חדלה להיות כזאת? איך הפכו אירוניה, ניתוץ אלילים, והעדר יראת כבוד בתרבות האוונגארד של ימינו, לגורם שאינו משחרר אלא מרפה ידיים, אחרי שנים ארוכות שבהן היא מכהנת כתצורה שלטת של התבטאות אופנתית?"

להלן תשובתו, שבעיני היא לב לבה ועיקרה של המסה:

> לאירוניה יש שימוש רק במצבי חירום. אם ממשיכים אתה לאורך זמן, האירוניה היא קולם של הלכודים שלמדו ליהנות מהכלוב שלהם. זה מפני שאירוניה, מבדרת ככל שתהיה, משמשת בתפקיד שהוא כמעט אך ורק שלילי. היא ביקורתית והרסנית. היא מפנה את השטח. אין ספק שכך ראו אותה אבותינו הפוסט־מודרנים. אבל אירוניה היא חסרת תועלת במידה יוצאת דופן ברגע שצריך לבנות משהו שיבוא במקום הצביעות שהיא מוקיעה. אירוניה מתמשכת היא מתישה ומעצבנת (עמ' 115).

כך בטלוויזיה וכך בספרות:

> לקרוא רומן בן 300 עמודים שאין בו שום דבר מלבד התשה עוקצנית, טרנדית, גורם לך להרגיש בסופו של דבר שאתה לא רק מרוקן, אלא איכשהו גם תחת דיכוי (שם).

בלתי אפשרי, כותב וואלאס, לתפוס סופר אירוני במילה שלו. האירוניה האמריקאית מבוססת כל כולה על עמדה מובלעת האומרת "אני לא באמת מתכוון למה שאני אומר". בזה נעוץ כוחה הדכאני של אירוניה ממוסדת: "היכולת לטרפד את השאלה בלי להתייחס לנושא שלה. זוהי גם התשובה לשאלה מדוע האירוניה והמרד האוואנגרדיים נעשו מדוללים ומזיקים. הם הוטמעו, רוקנו מתוכן והושמשו מחדש בידי אותו ממסד טלוויזיוני שנגדו יצאו מלכתחילה. לא שאפשר להאשים פה את הטלוויזיה באיזשהו פשע. רק בהצלחת יתר. בסופו של דבר מה שהטלוויזיה עושה זה לזהות, לזקק ולהציג מחדש את מה שבעיניה התרבות האמריקאית רוצה לראות ולשמוע על עצמה" (עמ' 116).

תת פרק זה מסתיים בדילמה של הסופר האמריקאי העכשווי: "איך למרוד באסתטיקת המרד של הטלוויזיה? איך להעיר הקוראים מתרדמתם כדי שיבינו שתרבות הטלוויזיה שלנו הפכה לתופעה צינית, נרקיסיסטית וחלולה מיסודה, כאשר הטלוויזיה מהללת דרך קבע את המאפיינים האלה עצמם, בה ובצופיה?"

עלעולים

הולנדר בעקבות אבלאר

מהו אותו "עולם על גב עולם" שבשם ספרו של אורי הולנדר (הוצאת אפיק 2018) הלקוח משיר קצר בן שתי שורות: "עולם על גב עולם./ בְּמָקוֹם הנצח – פִּיגוּמִים" (עמ' 36). על פניו זהו עולם בלתי יציב העלול להתמוטט כל רגע. השיר עצמו חותם את מחזור השירים הראשון בספר – הקרוי "חַי" (Historia Calamitatum). זהו שמה בלטינית של האוטוביוגרפיה של פייר אבלאר (1079–1149), שפירושה בעברית "סיפור אֲסוֹנוֹתַי". לפייר אבלאר, פילוסוף צרפתי סכולסטי מימי הביניים, שנודע ברומן המפורסם שלו עם הנזירה אלואיז, היו אכן חיים מלאי תהפוכות, רצופים אסונות וגם הצלחות למכביר. אורי הולנדר תולה את "חַי" שלו (ראוי היה לכתוב חַיֵּי) בחיי אבלאר (אף שאינו מפרש זאת) ומן הסתם אפשר למצוא נקודות דמיון מסוימות ביניהם.

אשר לשם ספרו, שבו פתחנו, "עולם על גב עולם", ברור שהוא מבנה רעוע ומסוכן. "בְּמָקוֹם הַנֶּצַח – פִּגוּמִים" הוא כותב. מכיוון שהעולם מסוכן ואינו יציב (בשיר 'הרעד', בעמ' 18, נאמר: "בְּבֵית יַלְדוּת שֶׁקָּמוּ לְהָרְסוֹ/ הָרַעַד הוּא רִיצּוּף הַגּוּף/ בְּעֶצֶב אֲרִיחִי/ הָרַעַד הוּא שְׁנוֹת חַיֵּי סָבִי"), והסכנות מרובות; על הדובר בשיר להיות מוכן להתפנות ממנו (מארצו ומולדתו) בכל עת. ואמנם שם מחזור השירים השני בספר הוא "הכנות לְגָלוּת". הגלות הזאת, כפי שניכר מן השירים, היא גלות אמריקה, וליתר דיוק ניו אינגלנד ומדינת מסצ'וסטס והעיר בוסטון ואוניברסיטת הארוורד, שבה שימש הולנדר עמית מחקר במרכז ללימודי יהדות (כמסופר בקומוניקט המצורף לספר). שיר קצר ויפהפה אחד במחזור זה, מתאר את התחושה הנפלאה שם: "שֶׁלֶג מִכָּאן עַד שָׁם/ לְשׁוֹן רַבִּים שֶׁל אוֹשֶׁר" (עמ' 40). אבל גם במרחבי אמריקה המעתירה, כמו אפונה תחת מזרן על גבי מזרן, מטרידה את הדובר טרדה אחת – השירה העברית שלא נותנת לו מנוח דווקא שם:

"הַשִּׁירָה הָעִבְרִית הִיא דִּבּוּק/ בְּגוּפָהּ הַמְפֻרְכָּס שֶׁל יִשְׂרָאֵל.// צְאִי, שִׁירָה, צְאִי!/ תָּם עִידָן הַבַּיִת" (עמ' 45). כשם שיצא הוא לגלות, כך הוא מבקש לגרור גם את השירה העברית עמו. בשיר אחר, שישראל נזכרת בו, נכתב: "שְׂדֵה בּוֹקֵר, בִּזְבוּל אַחֵר/ שְׁנֵי מְשׁוֹרְרִים מֵתִים חוֹמְקִים אֶל חַדְרָם/ לַחֲלֹק בְּמִסְתָּרִים מַזְרֵק אִינְסוּלִין./ שִׁירָה עִבְרִית – הֵיכָן אַתְּ?" (עמ' 44). עוד ניסיון להוציא את השירה העברית "לתרבות רעה". ועימות נוסף בשיר שאני מצטט רק מחציתו: "הַסְּנָאִים מְחַיְכִים אֶל הָעוֹלָם/ שֶׁמֵּעֵבֶר לַגָּדֵר, הַתּוֹלָעִים הַיְרֻקּוֹת שֶׁבַּפְּרוֹסְפֶּקְטִים/ מְאַכְּלוֹת אַשְׁפָּה מְאֻיֶּדֶת./ מַה לַּשִּׁירָה הָעִבְרִית/ וּלְכָל זֶה?" (עמ' 50). ובאזכור נוסף הוא כותב: "כֶּרֶךְ רְשִׁימוֹת שֶׁל מְשׁוֹרֵר עִבְרִי חָשׁוּב/ נִשְׁכַּח בַּשֵּׁרוּתִים./ דְּיוֹקְנוֹ בּוֹהֶה/ בִּפְעוּלוֹת הַבֹּקֶר" (51).

הולנדר גוער בשירה העברית על כי איננה חלק משירת העולם הגדול ואיננה יוצאת מאזור הנוחות הביתי שלה. (אינני בטוח שהוא צודק. דומני שבשירה העברית העכשווית יש היום שפע מכל הסוגות ומכל העולמות). מכל מקום כך זה נראה משם. אבל מה לאבלר ולכל זה? אולי התהפוכות שעובר המשורר בנדודיו ובשירתו. וגם האהבה לבנו בשער השלישי "דיוקן של בני בראי קמור". ◆