

הרצאה על מצב השירה ונגד החוב"ל ("החרוז החופשי הבין-לאומי")

ז'אק רובו

מצרפתית: דורי מנור

ז'אק רובו, מן החשובים שבמשוררים הצרפתים העכשוויים, הוא מאחרוני חבריה החיים של קבוצת "אוליפו", חבורה ספרותית, שעם מייסדיה נמנו ז'ורז' פרק, רמון קנו ואיטלו קלווינו. פירוש ראשי התיבות המרכיבים את שמה של הקבוצה, שנוסף על משוררים וסופרים כללה גם מתמטיקאים, מומחים לתורת המשחק וסטטיסטיקאים (רובו עצמו הוא גם מתמטיקאי בעל שם, לצד עיסוקיו כמשורר, כסופר וכמתרגם שירה), הוא בקירוב: "אולפנא לספרויות פוטנציאליות". ה"אוליפו" חרתה על דגלה מציאת קונוונציות צורניות חדשות לשירה ולפרוזה, לצד רענון של קונוונציות נשכחות. ההרצאה שלהלן, שאותה נשא רובו בדצמבר 1998 בעיר טיבינגן שבגרמניה, היא אופיינית מאוד לדרך המחשבה של מחברה: דרך מחשבה מתמטית (ההרצאה בנויה כמעין משפט גיאומטרי עקלקל), אנקדוטלית לעתים, אך בה בעת קלסית ורהוטה מאין כמוה. רובו פותח כמה שנראה תחילה כניתוח כמובן-בנאלי של השיר "התכנסות", מן המוכרים בשירי "פרחי הרע" של שארל בודלר, אך עד מהרה הוא נגיש לעניינו האמתי: ביקורת מעמיקה ונוקבת - ביקורת נואשת כמעט - על מצבה של השירה העולמית כראשיתו של האלף השלישי. בגליונות הקרובים של "הז!" נקדיש מקום נרחב לסיפורה של ה"אוליפו" וליצירות - במקור ובתרגום - הכתובות על פי מתכונות שהציעו או המציאו אנשי חבורה זו.

פרק 1

@ 1. שיר - התכנסות

כָּאֵב שְׁלִי, הַחֶסֶם. שְׁקֵט הִיָּה נְרָף.
דְּרֵשֶׁת דְּרֵת עֵרֵב - הוּא יוֹרֵד וְכָא.
אֶפְלוּלִיּוֹת סְתוּמָה עוֹטֶפֶת אֶת הַכְּרֵד:
שְׁלוֹה לְאַחֲדִים, לִיְתֵר - דְּאָבָה.

הַגָּה כְּבֵר אֶסְפְּסוֹף כְּזוּי שֶׁל בְּנֵי-תְמוּתָה
אֶל שׁוֹטֵת-הַתְּעוּגוֹ, תִּלְוֵן אֶכְנֵר, נְרָקֵן;
בְּחַג הַעֲבָדִים לֹקֵט לוֹ חֲרֻטָּה -
כָּאֵב שְׁלִי, הוֹשֵׁט לִי יָד, גִּלְדָּה מְכָאן,

הרחק מהם. ראה: שנים מתות נוטות
על מרפסות מרומ, שמלות-אתמול עוטות,
ונחם מתנה מתוך המים גח;

חמה גוססת תחת גשר תרדם;
כשכל של תכריך ארה, לפאת מזרח -
הקשב, אהוב, הקשב - ליל נעם מתקדם.

שיר זה של בודלר, שצורף ל"פרחי הרע" במהדורתם השלישית, הוא שיר מהולל וידוע, שזכה לתרגומים רבים.¹

@ 2. מאפייניו של שיר זה - אתעכב כאן על מאפיין מרכזי אחד: היותו של השיר ניתן בנקל לזכירה. רבים משיריו של בודלר הם כאלה: ניתנים בנקל לזכירה.

@ 3. צורה - עובדה זו נובעת במידה רבה מצורתו של השיר; מן המסגרת הפורמלית שבה ערוכות מילותיו.

@ 4. סונטה - הצורה השירית כשלעצמה מעורדת את הזכירה, והיא גורם בהיותו של שיר ניתן בנקל לזכירה. כאן המדובר הוא בצורה הקרויה "סונטה". צורת הסונטה, כמוה כצורות שיריות רבות אחרות, מורכבת מטורי שיר, הערוכים בכתי שיר, המקושרים ביניהם באמצעות החרוז.

@ 5. מישורים - זאת ועוד, במקרה של הסונטה קיימים בשיר כמה וכמה מישורים של ארגון: ישנם, מחד גיסא, המרובעים (2), היוצרים יחד שמינייה; וישנם, מאידך גיסא, המשולשים (2), היוצרים יחד ששייה. המרובעים מהדקים זה לזה באמצעות השימוש באותם החרוזים: מבנה החרוזים הללו בסונטה של בודלר הוא א'ב'א'ב' א'ב'א'ב' [בתרגומו העברי של השיר נאלצתי להשתמש בחרוזים שונים בכל אחד ממרובעי הסונטה, כך שהמבנה העברי שלהם הוא: א'ב'א'ב' - ג'ד'ג'ד'. ד"מ]; ההבחנה בין שני המרובעים מסומנת בכירור על הדף: אלה הן שתי יחידות המודפסות בנפרד. יש כאן אפוא שוני, אך בד בכך גם חזרה.

@ 6. השישייה - קו מאפיין זה, של שוני ושל חזרה הכרוכים זה בזה, מוחש עוד יותר בשישייה החותמת. שני המשולשים מובחנים זה מזה על הדף, עובדה המבטיחה את קיומם האוטונומי. אך ככל הכרוך במבנה החרוזי, ערעור האיזון הוא המושל בכיפה: ה'ה'ו' במשולש הראשון, ז'ו'ז' במשולש השני.

@ 7. יחידה - היחידה שהיא הסונטה השלמה אינה אלא צירוף של השמינייה ושל השישייה, שהן עצמן יחידות המושתתות על צירוף של יחידות קטנות יותר. והיות שטורי השיר עצמם מורכבים ממספר מסוים של הברות, הרי שיש לנו, כארבע-עשרה השורות הללו, לפחות חמישה מישורים שונים של ארגון.

@ 8. עניין של סימטרייה - אך המאפיין המשמעותי ביותר, אולי, של צורת הסונטה הוא העובדה שמתקיימות בה בכפיפה אחת סימטרייה ואסימטרייה, וזאת

בכמה וכמה מישורים; האסימטרייה הניכרת ביותר היא, מן הסתם, חלוקת השיר ליחידות של 6+8.

@ 9. **תשומת לב** – אסימטרייה במישור הראשוני כמעט היא מאפיין מובהק של צורת הסונטה. הוא ממקד את תשומת הלב בצורה, בתוך הכר הנרחב של הצורות השיריות.

@ 10. **ייחודיות** – מה שמבטיח אפוא, בשלב הראשון, את היותה של צורת הסונטה ניתנת בנקל לזכירה, הוא הארגון המורכב וההדוק המאפיין אותה; וכן אף ייחודיותה בין הצורות השיריות: אין לטעות בינה לבין אף סוג שירי אחר.

@ 11. **מאות שנים** – אך חשוב הרבה יותר: הסונטה של בודלר אינה השיר הראשון הנכתב במבנה זה. הוא בא אחרי מאות שנים של כתיבת סונטות. שהרי צורת הסונטה נולדה במאה השלוש־עשרה בסיציליה.

@ 12. **חיים קודמים** – כל סונטה ניתנת בנקל לזכירה גם משום שצורתה אוצרת את זיכרון עצמה. כל סונטה מזכירה כל אחת מן הסונטות שקדמו לה, וזאת באמצעות החזרה על אותה הצורה עצמה.

@ 13. **שלוש מסורות** – גם כאן ניכרת זיקה כפולה של סימטרייה ואסימטרייה. מסורת הסונטה בשפה הצרפתית נבדלת מן הרגם המקורי של הסונטה האיטלקית, זו של קבלֶקֶנְטִי ושל פטררקה. אך היא נבדלת גם ממסורת גדולה נוספת, זו של הסונטה בשפה האנגלית, הלא היא הסונטה המכונה "שיקספירית".

@ 14. **סימן היכר** – סימן ההיכר של שוני זה נעוץ במקומם של החרוזים. שורות 9 ו-10 בסונטה של בודלר נחרזות ביניהן ("נוטות" / "עוטות"). על פי כללי הסונטה הפטררקית, חריזה כזו היא פסולה. השורות 13 ו-14, לעומת זאת, אינן נחרזות ביניהן ("מזרח" / "מתקדם"). כך גם בסונטה האיטלקית. ואילו הסונטה השיקספירית, בניגוד לשתי אלה, נחתמת בצמד טורים הנחרזים ביניהם. ההבדלים הללו אינם פעוטי־חשיבות. הסונטה, כמוה ככל יתר הצורות השיריות המסורתיות, היא אובייקט צלילי, והחרוז, על מערכיו המורכבים, ממלא בה תפקיד מרכזי. המערך ה"עוקב", דהיינו שני טורים עוקבים הנחרזים ביניהם, מטעים אותם מאוד ביחס לטורים האחרים. הסונטה האיטלקית סולדת ממערך זה. הסונטה הצרפתית מעדיפה למקם את הצמד הזה בראש המשולשים (מה שמביא לכך שעשר השורות הראשונות מהוות למעשה "שיר עֶשְׂרֵת" [dizain], צורה אופיינית בשירה הצרפתית של ימי הביניים המאוחרים). הבידול המובהק של שני החרוזים העוקבים הערוכים כחתימה, המאפיין רבות מן הסונטות האנגליות, מְתַנֶה את תוקף הנטייה המכמתית הניכרת לא פעם בצורת הסונטה בתקופה האליזבתנית.

@ 15. **משקל מרכזי** – לכך מכל זאת, טורי השיר של בודלר כתובים במשקל האלכסנדרני, משקל מרכזי מובהק במסורת השירה הצרפתית.

@ 16. **לסיכום**, היותה של סונטה ניתנת בנקל לזכירה, תלויה כמובן במה שהסונטה אומרת. אך במקביל היא כרוכה גם במספר רב של נתונים המפעילים

במובהק את הזיכרון: תולדותיה של צורה שירית זו; ייחודה של המסורת הצרפתית, ועוד כהנה וכהנה.

@ 17. תמצית – סונטה הניתנת בנקל לזכירה עשויה מטורים הניתנים בנקל לזכירה בתוך צורה הניתנת בנקל לזכירה. זוהי תמצית, או – ליתר דיוק – תרכיז של שפה. צורת הסונטה מוכשרת במיוחד לרכז בחובה שפה.

@ 18. שפה – העובדה ששיר הכתוב כסונטה ניתן בנקל לזכירה, מערבת ומפעילה בהכרח את השפה שבה הוא נוצר.

פרק 2

@ 19. מאפיין כלל-עולמי – העובדה שהשירה ניתנת בנקל לזכירה, בעיקר כאשר היא מתייחסת על צורה, שכשלעצמה היא ניתנת בנקל לזכירה באמצעות ארגונה הפנימי, היא מאפיין כלל-עולמי שלה. הרבר נכון בכל השפות ובכל התקופות, וזאת לפחות עד סוף המאה התשע-עשרה.

@ 20. ייעוד – ייעודה של כל שירה מסורתית (בין שהיא מלווה במוזיקה ובין שאינה מלווה בה) הוא לקנות שביתה בזיכרון, לחיות בו, לעורר בו הדים.

@ 21. מוליך מרכזי – בחברות שתרכותן בכללה או בעיקרה היא בלתי כתובה, השירה משמשת מוליך מרכזי לידע ולזיכרון המשותף. השירות הגדולות של העבר הקדום, כדוגמת השירות ההומריות, אינן סיפורים בלבד: הן אוצרות בקרבן את מכמני המחשבה, המבנים הלשוניים, האמונות הקוסמולוגיות, התפיסות המוסריות וכו' – דהיינו, את כל מה שמשתית את מורשתם המשותפת של היוונים בעידן הטרום-קלסי. נקל להדגים זאת גם בשירות שנוצרו באזורים אחרים של העולם.

@ 22. קיצור – אתחום את עצמי כאן לסקירה שהיא בגדר קיצור שבקיצור, ואך ורק למסורת המערבית.

@ 23. כיבוש האוטונומיה – לאחר התקופה ההומרית הפכה השירה אוטונומית. לראשונה החל תהליך זה להתהוות ביוון, בתקופת חלוקתה של העבודה האינטלקטואלית. בתקופה זו חדלה השירה לפרוש את כנפיה על הפילוסופיה, על החוק, על האתיקה ועל הרפואה, והללו היו לתחומים בעלי פעילות מחשבתית ולשונית נבדלת, שעד מהרה חדלה להיזקק לטורי שיר לשם ניסוחה, ונחלצה מחיבוק הרוב של השירה. מרגע זה ואילך שוב אין השירה יכולה לטעון לחזקה בלעדית כלשהי על הנחלתו של הידע או על ביטויה של החוכמה. המשוררים שוב אינם יכולים להיות אדוניה של האמת. השירה עלולה להפוך לעניין טפל, חסר תועלת, קישוטי גרדא.

@ 24. רגע מקיאוויליסטי – אשר לעניין שבו אני דן היום, הרגע המכריע מתרחש במאה השתים-עשרה, תקופת יצירתם של הטרוֹבָדורים; הללו הם יוצריה

האמתיים של איריאת השירה, על כל פנים בלשונות המערב המודרניות.

@ 25. התמחות - אצל הטרוברורים, ובאטיות רבה יותר או פחות גם אחריהם, הפונקציה של זכירת השירה עוברת כעין תהליך של התמחות. השירה הופכת להיות אמנות אוטונומית, מובחנת ונבדלת מן ההיסטוריה, מן המדע, מן המחשבה. זאת ועוד, החל במאה הארבע-עשרה היא נפרדת גם מן המוזיקה, שעד אז ליוותה אותה באשר הלכה.

@ 26. Amors', amour - לדידם של הטרוברורים, מה שאומרת השירה ומה שהיא מנחילה הוא הדבר הקרוי בפייהם - Amour - מה שלצרפתית מודרנית נתרגם כ"amour", "אהבה". אך ה"Amors" היא הרבה יותר מאשר אהבה בין יצורים חיים. זהו גם שמה של אותה תפיסה חדשה בתכלית של השירה, שהטרוברורים הם שכוננה.

@ 27. הזכירה - שירתן של שפות המערב המודרניות, שראשיתה בליריקה של הטרוברורים, ירשה מהם את אחד מתפקידיה המהותיים ביותר: זכירת תכונותיה המכוננות של השפה - זכירת אוצר המילים שלה, תחבירה, צליליה, קצביותה. היא מרכוזת בקרבה את מאפייניה המשמעותיים ביותר, הייחודיים ביותר, החד-פעמיים ביותר של השפה, את כל שמבדיל אותה משפות אחרות. משום כך היא מפנה את מרב תשומת לבה להווייתה של שפה זו. היא מעלה על נס את שפתה. היא שרה את תהילתה. אך בה בעת היא גם מבקרת אותה בחריפות, היא נאבקת מרה בכל שימוש מפוקפק בה. היא משמרת את עברה של השפה שריר וקיים בהווה שלה. היא בוררת את הצורות שיבטאו אותה באופן הטוב ביותר. היא צופה מראש את השינויים החלים בה. הדבר מחייב, מדרך הטבע, את המשוררים היוצקים שירה בשיריהם, להגות אהבה נלהבת לשפה שבה הם בוחרים לכתוב. השירה, כניסוחו היפה של ז'אן-קלוד מילנר (ניסוח שאני מסלף כאן מעט לצורך העניין), היא אפוא אהבת השפה.

@ 28. משקלים - בנקודה זו ראוי להעיר כי המשקלים והמקצבים השיריים המסורתיים שונים אף הם באורח ניכר משפה לשפה [...]. אין הם נוחים למעבר בין השפות יותר מאשר מילות השירים עצמן. אף על פי כן, ישנה צורה שירית אחת (אחת ויחידה!) המשותפת לכל השפות (שבהן עסקינן פה): זוהי צורת הסונטה.

@ 29. תפוצות - הסונטה נולדה, כאמור, במאה השלוש-עשרה בשפה הסיציליאנית. ממנה עברה תחילה לאיטלקית, ולאחר מכן, במרוצת המאה השש-עשרה, נפוצה לאנגלית, לצרפתית, לספרדית, לקטלאנית, לפורטוגזית, לאוקסיטנית, להולנדית, לגרמנית וכו'.

@ 30. מקרה אחר - ראוי לציון ההבדל בין הסונטה לבין הטֶנְקָה היפנית, הצורה השירית היחידה, למיטב ידיעתי, שהיא בת-השוואה לסונטה מבחינת תוחלת חייה, השיכותה הפואטית והחיבה (הכמותית והאיכותית) שרחשו לה משוררים וקוראי שירה במשך השנים.

@ 31. תחזית? – רק במאוחר יצאה צורה יפנית זו את גבולות מולדתה ושפתה המקורית. יש לתהות אם באלף השלישי תזכה הטנקה להפוך לצורה אוניברסלית באמת (היא בהחלט ראויה לזה; ואגב, יש בה מאפיינים מספריים המקרבים אותה, מבחינה מסוימת, לסונטה).

@ 32. השגה מאוחרת – יש לזכור גם כי כלל-עולמיותה (היחסית) של צורת הסונטה הושגה במובהק רק במאה התשע-עשרה (וזאת דווקא בעת שבה עמדו כבר למשוך לה את השטיח מתחת לרגליים, אם יורשה לי להתבטא כך). כבר למן צעדיה הראשונים שאפה הסונטה לאוניברסליות. אך המקריות ההיסטורית הביאה לידי כך שהתפתחותה של צורה שירית זו נחסמה הלכה למעשה דווקא במאה העשרים.

@ 33. גשר – אלא שהצורות השיריות (והסונטה היא הדוגמה המובהקת ביותר לכך) פועלות גם לבניית גשר בין השפות השונות (תוך שהן עוברות, בעת הצורך, שינויים מבניים כאלה ואחרים לשם התאמתן להקשרים פואטיים ולשוניים חדשים). צורה שירית חשובה ובת-קיימא חייבת להיות ניתנת לתרגום (אינני משוכנע לחלוטין כי המילה "חייבת" היא המתאימה כאן). באורח זה היא נוצרת בזיכרונה היבטים שונים של הלשון, כמהות מופשטת וכללית, ולא רק של שפה מסוימת, או של שפות מסוימות אחרות.

פרק 3

@ 34. מוחות האנשים – ההיבט היסודי השני של פונקציית הזיכרון של השירה נושא אופי שונה לחלוטין. הסונטה "התכנסות" היא, כאמור, שיר ידוע ורב-תהילה. משמעות הדבר היא שהיו לו – ויש לו עדיין – קוראים רבים. ואמנם כך הוא הדבר. אך אין די בזה: כל עוד חייתה השירה את חייה באורח המסורתי, עוברת היותו של שיר ניתן בנקל לזכירה, משמעה היה שהוא אכן נחרת הלכה למעשה בזיכרונם של אנשים. מאז ומעולם התקיימה השירה בזכות השתקעותה בת-הקיימא במוחות האנשים. בטרם היות קוראים לשירה, היו לה שומעים. וכל עוד התקיימה השירה קיום בלתי כתוב, הנחלתם של השירים הניתנים לזכירה, נעשתה באמצעות זכירתם הלכה למעשה ונצירתם בזיכרון האנשים.

@ 35. קריאה בלב – במחצית הראשונה של המאה העשרים, על כל פנים בצרפת, קוראי השירה עדיין היו כמעט תמיד גם זוכרי שירה. שירים שלמד אדם בבית הספר ליוו אותו משך שנים ארוכות, לעתים אפילו כל חייו. אמי, שלאחר שמלאו לה שישים, התעוורה וקיפחה את יכולת הקריאה, בילתה במרוצת שנות חייה האחרונות זמן רב בקריאה בלב של שירים ששיחזר לה זיכרונה, שירים שרובם נחרתו בו שנים רבות קודם לכן.

@ 36. משנה סדורה כלשהי – זה הזמן לנסות ולהשתית, על סמך הבחנות אלה, משנה סדורה כלשהי.

@ 37. ההיפותזה של ארבעת המצבים - לכל שיר יש, אני סבור, שני מצבים פנימיים ושני מצבים חיצוניים.

@ 38. שתי צורות חיצוניות - צורה כתובה וצורה שבעל פה. שתיהן נייחות (הן הצורה הכתובה והן הצורה שבעל פה) ומשתיות את הפרטיטורה של השיר. לצורה שבעל פה יש, כמובן, כמה וכמה דרכים, שבהן היא עשויה להיות מוצאת אל הפועל; אפשר לכנות את הדרכים הללו בשם "ביצועים"; גם הצורה הכתובה עשויה להיות מוצאת אל הפועל בדרכים שונות, כלומר, כביצועים כתובים שונים (מהדרות אלה ואחרות, כתבי יד אלה ואחרים...). הפרטיטורה היא למעשה צימודן של שתי צורות חיצוניות אלה של השיר. לדידי, שתי צורות אלה מתקיימות תמיד זו לצד זו (הגם שאחת מהן עשויה להתקיים בִּכּוּחַ בלבד). זאת ועוד, בין שתי הצורות הללו לעולם שוררים יחסי תחרות. וטוב שכך (מתח זה השורר בין השתיים הוא חלק מן המרכיב הריטמי של השירה).

@ 39. שתי צורות פנימיות - צורה קְטוּבָה ("קְטוּבָה": מינוח שנטבע לצורך העניין. הוא זהה מבחינה צלילית לשם-התואר "כתובה" - וזאת, כמובן, במתכוון); ולצדה, צורה שבאֲלֶפֶע ("באֲלֶפֶע": מינוח המקיים עם "בעל פה" זיקה צלילית הדומה לזו המתקיימת בין "קְטוּבָה" ל"כתובה"). פנימיות לְמָה? למי שמקבל את השירה. הגדרת השירה באמצעות רביעיית צורות זו מכילה בתוכה גם את הקורא-מאזין.

@ 40. בין-אישיות - צורתיה החיצוניות של השירה הן בין-אישיות. הן ניתנות להעברה כמעט לכל דובריה של השפה שבה נכתב השיר, וכמעט לכל קוראה.

@ 41. פרטי - הצורות הפנימיות הן אישיות; הן מצויות במוחו של הקורא-מאזין; מעצם מהותן הן בלתי ניתנות להעברה מאדם לאדם; בזיכרון, לעולם מצויות הן בתנועה: תנועה של תמונות, של מחשבות ושל מחוות. הצורה החיצונית הכתובה היא עצלה - אך לא כן אותו דף שכלי, פנימי, שהוא הצורה הקְטוּבָה.

@ 42. קריאה - אין שיר בלא קריאה (ובהתאם למה שנאמר לעיל, כל קריאה היא גם האזנה). ובקריאה הפנימית, ממש כמו בנתון החיצוני, שתי הצורות, זו הקְטוּבָה וזו שבאֲלֶפֶע, לעולם מתנגשות זו בזו, מתמודדות זו עם זו...

@ 43. בלתי ניתן לצמצום - אין לצמצם שיר לכלל צורתו החיצונית בלבד. כל עוד לא קנה השיר שבייתה במוח כלשהו (לבד ממוח כותבו), אין לו בעצם קיום.

@ 44. עצם השתתו - יתר על כן, עובדת קיומו של פער בלתי ניתן לגישור בין קריאותיו הפנימיות השונות של שיר כלשהו במוחות שבהם הוא נחרת, היא חלק בלתי נפרד מעצם השתתו של השיר כאובייקט לשוני.

@ 45. משמעות ציבורית, משמעות פרטית - היא זה אך בנאלי לומר שכל אדם מקבל ומפרש באורח שונה את מסריה של השפה, וכי הפער הזה קיים בהכרח.

אך בכל היגר שאינו שירה, צריכה המשמעות להיות ציבורית, ולהימסר למקבלה באורח היעיל ביותר: מה שאין להעבירו, אינו חלק מן המשמעות. ואילו במקרה הפרטי של השירה, ההפך הוא הנכון (אין כוונת הדברים לטעון ששירים אינם מכילים משמעות הניתנת למסירה; אלא שאם משמעות כזו קיימת בשיר - ועל פי רוב היא אמנם קיימת - הרי שהיא נמצאת בו בנוסף, ולא כְּעִיקָר).

פרק 4

@ 46. דברי הימים - ראוי היה שאכתוב כאן את דברי ימי הזיכרון, את תולדות הזיקה שבין בני האדם לבין סגולה מסתורית ופלאית זו, שבימינו אינה מובנת הרבה יותר משהיתה בעת שכתב אריסטו את חיבורו על הזיכרון. אחסוך זאת מעצמי. אבקש להרחיב כאן את דיבורי על נקודות אחדות בלבד.

@ 47. חולשת הזיכרון החיצוני - בתקופה שציינתי אותה פְּמוּעַד התהוותה של השירה הצורנית, כלומר תקופת הטרובודורים, השירה - כמוה ככל יתר תחומי הידע - חבה את מסירתה בראש וראשונה לזיכרונם של האנשים, וזאת מחמת היותה של החברה הימִי־ביניימית המערבית חברה בלתי כתובה בעיקרה. עזרי הזיכרון החיצוניים, כגון תמונות מצוירות או כתבי יד, עדיין מילאו בעת ההיא תפקיד משני בלבד. נכון הדבר בייחוד באשר לשירה: שיריהם של הטרובודורים, ה־cansos, החלו להיות מועלים על הכתב רק בעת שמסורת זו החלה לעבור מן העולם.

@ 48. פריעת האיוון - אלא שכפי שאנו יודעים, עם המצאת הדפוס והפצתו החל האיוון הדק שבין הזיכרון הפנימי לבין הזיכרון החיצוני להיפרע, וצורת הזיכרון השנייה החלה אט אט, אך באורח שאין ממנו חזרה, להטות את הכף לטובתה.

@ 49. ואף על פי כן, השירה... - ואף על פי כן, הדבר שהוסיף במשך זמן רב מאוד [...] להיות כרוך ללא הפרד בזיכרון הפנימי והפרטי, הוא הוא, ביסודו של דבר, השירה.

@ 50. לשון מבושלת - (אפשר לכלול בזה גם את מה שאכנה כאן בשם "לשון מבושלת", כגון פתגמים, מימרות עממיות, דקלומי משחק של ילדים וכיו"ב - לשון המתאפיינת, אגב, בקווי היכר פורמליים רבים הקושרים אותה לשירה).

@ 51. אובדן הזיכרון - זהו אפוא השלב הראשון, והממושך מאוד, בתהליך שאכנה בשם "קַעְקוּעַ הזיכרון" או, מוטב, "אובדן הזיכרון".

@ 52. חיסול כללי - בשלהי המאה התשע־עשרה החלה בד בבד להסתמן (תחילה בצרפת, כמדומה) תופעה שנייה: פריעת מערכת המשקל והחרוז המסורתיים.

@ 53. משבר השירה, משבר החברה? - לא אנסה פה את כוחי בהתוויית

הקשר שבין משבר הזיכרון לבין מה שמלארמה כינה בשם "משבר השירה".
@ 54. שחרורו של הטור השירי? - במהירות רבה יותר או פחות (החל במלחמת העולם הראשונה הואץ הקצב מאוד) הלך וקנה לו שביטה הערער על טיבו של המשקל הדומיננטי בשירה הצרפתית, הלא הוא המשקל האלכסנדרני, ועד מהרה גם על עצם קיומו. תהליך זה התקרא "שחרור הטור השירי מריחיי המספר".

@ 55. גם החרוז - באותה העת התערער גם מעמדו של החרוז, ואף זאת בשמה של החירות. הפולמוס בשאלת החרוז החופשי ובזכות (או בגנות) השימוש בחרוז היה לתהייה מרכזית ביותר (ואף באורח מופרז).

@ 56. מחוות האוונגארד - השירה בחרוז חופשי, שמייצגיה המובהקים והקולניים ביותר היו הסוריאליסטים - שבראשית דרכם היו מיעוט שערווייתי ואוונגרדיסטי, אך סופם שייצגו את הממסד הפואטי (זה גורלו של כל אוונגארד) - הלכה והיתה לכלל.

@ 57. התרופפות - התפלה? - אחת מהשלכותיו הישירות של השינוי שחל בדפוס על פואטי זה, היא התרופפות צורנית ברורה: התרופפות כלליו המבניים של הטור השירי; היעלמות או כמעט היעלמות של צורות פואטיות הכרוכות במגבלות פורמליות שיש בהן מן הקושי.

@ 58. קעקוע קלות הזכירה - ואחת מהשלכותיה של התרופפות צורנית זו היא היותה של השירה פחות ופחות ניתנת לזכירה.

@ 59. סייג - אין משמעות הדבר ששירה כדוגמת שירתם של משוררים סוריאליסטים כאלואר, ברטון או צארה אינה ניתנת לזכירה. למרות הדעה הרווחת בנושא זה, בהחלט ניתן לזכור ואף ללמוד בעל פה את שירי "בירת הכאב" (אלואר), "איגוד חופשי" (ברטון) או "האדם בקירוב" (צארה) (שחקני תיאטרון משננים טקסטים קשים בהרבה). אך הנקודה המשמעותית היא שהשירה הזאת נתפסת כקשה לזכירה. והתוצאה היא שאמנם אין זוכרים אותה.

@ 60. קעקוע הזכירה - זאת ועוד, השירה בכללותה, ואפילו שירת העבר השקולה והחרוזה, הנחשבת - שוב, על פי התפיסה הרווחת - לצורת השיר היחידה שניתן ללומדה ולשננה, אכן חדלה אט אט להיחרת בזיכרון האנשים. לא פעם אומרים: "אם ממעטים לקרוא שירה 'מודרנית' וממעטים לשנן אותה, הרי זה מאחר שאין כלולים בה כל אותם עזרים פורמליים המקלים בהכרח את הזכירה. אך ויקטור הוגו או בודלר, לעומת זאת..." - אלא שגם את השירה הזאת אין לומדים עוד; ושוב אין קוראים אותה כמעט, מחוץ לשיעורי הספרות בבתי הספר.

@ 61 מיעוטים - ניתן לקבוע ללא חשש טעות כי אך מיעוט זעום מקרב דוברי הצרפתית הבוגרים מסוגל כיום לצטט שיר כלשהו "בעל פה", כלומר, לדעת ולו שיר אחד ויחיד במלואו, מבלי להסתיע בספר.

@ 62. התקבלות שבעל פה - רבות כבר דובר על היחלשות מעמדה של

השירה בזירה הספרותית, על היעלמותה כמעט לחלוטין מחנויות הספרים, על נידחתה בקרב המו"לים וכלי התקשורת. אין להכחיש את ההבחנות הללו, אך ניתן להעמיד כנגדן את העובדה, שאף אותה אין להכחיש, כי השירה זוכה בתקופה האחרונה לעניין גובר והולך במסגרת הקראות פומביות דווקא. אלא שפריחתה של ההתקבלות שבעל פה (דהיינו, מפה לאוזן) של השירה, שהיא כמובן משמחת, אין בה כדי להסוות את העובדה שזוהי קבלה שהיא כמעט לחלוטין סבילה.

@ 63. לעולם אין שונים אותה - הקהל ההולך ורב (אף שהיקפו, יש לציין, נותר צנוע למדי) שבא להקשיב להופעותיהם של משוררים עכשוויים הקוראים שירה עכשווית, אינו מביא (ורבים תמהים על כך) לגידול מהותי כלשהו במכירת ספריהם של משוררים אלה. אני סבור כי אחת הסיבות לכך נעוצה בעובדה הבאה: השירה, בניגוד לפזמון המושר, אינה מתקבלת בהתאם לדרך התקבלותה הישנה. ניתן לומר שאף פעם לא מתקיימת בה קריאה חוזרת ונשנית, וממילא אין שונים ולומדים אותה.

@ 64. (אני מניח כרגע לעובדה, הראויה להתייחסות נרחבת יותר, כי חלק ניכר מן השירה הזאת כלל לא נועד לכך שיזכרו אותו).

@ 65. אובדן שהיה לכלל - אם את העובדה שהשירה העכשווית אינה נחרתת בזיכרון, לא נזקוף אך ורק לחובתם של השינויים הצורניים, כלומר, לחובת התרופפותה של אותה מערכת ישנה שהיתה כרוכה ללא הפרד ביכולת הזכירה, לא נוכל שלא לייחס אותה גם לתופעה המכריעה פי כמה, החמורה פי כמה, של אובדן זיכרון שהיה לכלל - אובדן שהשפעתו אינה מצטמצמת לתחום השירה בלבד, ואשר קצב התפשטותו הולך ומואץ.

@ 66. השתלטות - ההתפתחות הטכנית הביאה לתלות גדלה והולכת של הפרט בעוזי זיכרון חיצוניים. מה הטעם לגרוש את הראש בדברים, ברעיונות, במחשבות, בעובדות ובמקטעי שפה, אם ניתן למוצאם באורח מהיר, יעיל ונגיש יותר ויותר באמצעות כל אחד מן העזרים החדשים המוצעים לנו חדשות לבקרים (ואשר כלכלת השוק, הלא היא המערכת הקפיטליסטית המושלת בכול בלא סייג, נוטה לכפות אותם עלינו)? ולשם הדוגמה הטריטוריאלי: איזה מרצה באוניברסיטה לא השגיח בתלות ההולכת וגוברת של הסטודנטים במסמכים המצולמים, שתכולתם מחלחלת כביכול חיש קל אל רוחו של התלמיד, כבמטה קסם ממש, וכמו הופכת את הלימוד המסורתי לבלתי יעיל ולעמלני בעליל?

@ 67. בשם החירות - אנו יודעים כי אידיאולוגיה המעלה על נס את החופש האישי, אידיאולוגיה שבצרפת נתאר אותה כרוח מאי '68, היא שזנעקה לעזרתה של נטייה כללית וכבדת משקל זאת - נטייה שמקורותיה הם טכניים, כלכליים ופוליטיים כאחד (והיא זוכה לתמיכתה הערה של האידיאולוגיה המכונה, כבלשון סגיינהור, "ליברלית") - מתוך כך שהכריזה כי הלימוד בעל פה מנוגד לחירותו האישית של תלמיד בית הספר, של תלמיד התיכון ושל הסטודנט באוניברסיטה.

@ 68. מוחות מרוקנים - מובן שבתנאים האמורים אין שום סיבה להניח שהשירה תחרוג מן הכלל הזה. בעידן האינטרנט הולכים המוחות ומתרוקנים משירה.

@ 69. הוקעה - שינון השירה נתפס לפיכך כדבר שאבד עליו כלח, ומוקע כנחשל וכמיושן.

@ 70. השירה עצמה - אין גם שום סיבה להניח שהשירה עצמה לא תיתפס אף היא בסופו של דבר כעניין נחשל ומיושן, ושכתיבת שירה וקריאתה לא ייתפסו כפעילויות שאבד עליהן כלח. כמה מטובי המוחות שבינינו סבורים כך.

@ 71. למרבה הצער, אין זה מן הנמנע - ובהחלט ייתכן שהצדק עמם.

פרק 5

@ 72. אקסיומה - בשעה שהעליתי לעיל כמה השערות באשר לטבעו של זן השירה שנולד בלשונות המערב המודרניות, לגרסתי, עם שירת הטורבדורים, עמדתי על כך שקיימת זיקה הדוקה בינו לבין השפה. ניתן לסכם זאת בצורת השערה (שתנוסח כאן כססמה): שירתה של שפה היא זיכרונה של אותה השפה.

@ 73. זיקה רופפת - אלא שאובדנו הכולל של הזיכרון החי בחברה בת זמננו (והמרתו באפסון המידע) אינו פוגע רק במקום שתופסת השירה בזיכרונם של האנשים: הוא מרופף במקביל גם את הזיקה שבינו לבין השפה. לעובדה זו יש השלכות רבות, והיא מתבטאת בדרכים שונות. אתאר כאן רק אחת מן ההשלכות הללו.

@ 74. החחב"ל - בד בבר עם ההאחרה הכללית בכל תחומי החיים (מחייית תווי ההיכר הנבדלים בתחומי הכלכלה, המוזיקה, האידיאולוגיה, הלבוש, הטעם וכיו"ב), חלה ברבע האחרון של המאה העשרים גם האחרה כללית של הטור השירי. זאת, מטבע הדברים, תחת מכבש השירה הנכתבת בארה"ב בשפה האמריקנית (סוכנת יעילה, אף אם שלא מרצון, של השררה ששוררת מדינה חמושה לעילא זו על כל יתר המדינות). החרו החופשי, כפי שהופעל בצרפת על ידי הסוריאליסטים ויוצאי חלצהם, היה עדיין תלוי יתר על המידה בהיסטוריה של השירה הצרפתית על צורתיה האופייניות, וקיים זיקה פולמוסית עם המשקל האלכסנדרוני המסורתי שלה. ואילו הטור השירי שעליו אני מדבר כאן, דהיינו, הצורה השגורה על קולמוסם של רובם המכריע של המשוררים במספר רב מאוד של שפות, משוררים הזוכים להכרה בין-לאומית נרחבת - אותו אני מכנה בשם "חחב"ל" ("חרו חופשי בין-לאומי").

@ 75. כמה ממאפייני החחב"ל - הוא נכתב ומתאפיין (בתמצית) ב"שכירת שורות" המובחנת מן הפרוזה, אך לעולם קוטעת את האמירה באורח הזיר ומתון, המתחשב בזימתם של המבנים התחביריים.

@ 76. קיצוניות - החחב"ל פוסל באורח שאין להרהר אחריו את קיצוניות

הפסיחה מטור לטור שאיפיינה עד לשנות השישים את שירת החרוזים החופשיים האמריקנים.

@ 77. קיצוניות שבקיצוניות - שלא לדבר על תבניות מרוסקות בנוסח דני רוש (סופי שורה באמצע מילה, למשל).

@ 78. ביטוי - הוא מתבטא בשירים או במחזורי שירים שהם על פי רוב קצרים.

@ 79. בין-לאומיות - הוא מיתרגם על נקלה, וניתן לשימוש בכל השפות המערביות, לכל הפחות, וכנראה גם בכל יתר השפות.

@ 80. הלאה השעבוד הפרובינציאלי! - בניגוד לחרוז החופשי של הסוריאליסטים הצרפתים, החב"ל אינו חב שום דבר, או כמעט שום דבר, למשקל ולמקצב המאפיינים את הפרוזודיה המסורתית של השפות שאותן הוא מכתיר ברוב התלהבות.

@ 81. חב"ל שבעל פה - לשם בחינת האופן שבו מתפקד החב"ל כעל פה, הקפדתי לעקוב, במסגרת פסטיבלי שירה בין-לאומיים (או פסטיבלים שיש בהם חלק המוקדש לשירה) שהשתתפתי בהם בשנים האחרונות, אחר מספר גדול ככל האפשר של קריאות פומביות, וניסיתי להתחקות כמיטב יכולתי אחר המתרחש, כל אימת שהיה בידי הטקסט הכתוב, או לכל הפחות טקסט המתורגם לשפה שאני שולט בה במידה זו או אחרת (אף שאחדות מן התופעות אינן מחייבות הכנה מעמיקה במיוחד של משמעות המילים). אסכם את מסקנותי.

@ 82. מגוון - במדגם שלי מיוצגות שפות רבות ויצירות שיריות רבות. ולדוגמה, בפסטיבל שנערך לא מכבר בקופנהגן, קראו את שיריהם ששה-עשר משוררים אירופים שונים, שכל אחד מהם בן לאום אחר...

@ 83. סוף שיר - רובם המכריע של המשוררים הרב-לאומיים, ההופכים בנסיבות אלה לקוראי שירי עצמם, פותרים את קושיית הקריאה בקול רם באורח פשוט בתכלית: הם קוראים את הטקסטים שלהם בדיוק כאילו היה המדובר בפרוזה.

מובן שקיימים כמה וכמה אופנים, שבהם ניתן עקרונית למסור בקול רם (ולצורך קריאה בעל פה) את הפרטיטורה שמהווה השיר הכתוב. אחד האופנים הללו הוא אמנם האופן שתיארתי זה עתה (אף שאינני רואה איזה רווח ניתן להפיק מקריאה כזו, אם השיר הכתוב אינו מונח לפני עיניו של המאזין. ובעצם גם אם כן).

קריאה כזו תהיה מעניינת הרבה יותר במקרה של שיר הכתוב במשקל קבוע, או אחרת, ובממשקל, ובלבד שהקהל יהיה בקי ומנוסה בתורת המשקל.

@ 84. קריאת עדר - אלא שהאמת ניתנת להיאמר: שום כוונה אינה עומדת מאחורי אופן הקריאה הזה. פשוט כך קוראים כולם. מה שחשוב הוא רק לדבוק בהרגלים השגורים, ולא לאפשר לשום דבר להיבדל באורח בוטה מדי מכלל שהפך

להיות אוניברסלי. למותר לומר שמצב דברים זה יש לו אי אלה השלכות גם על עצם מבנה השירים הנידונים.

@ 85. חוק הנגישות והשלכותיו הסמנטיות – חוק הברזל הוא חוק הנגישות. לא זו בלבד שָׁאֵל לו, לשיר הכתוב בחֶחֶב"ל, לערום קשיים כלשהם על ההבנה או על המבנה הלשוני – עליו לברוח גם כמפני מגפה מכל ייחודיות שאינה מוגבלת למישור המילולי-מילוני (וגם זאת במשלב לשוני שלא יקפיץ אף סוכן נסיעות), ובעיקר מכל אותן דרכים לא מוכנות, שבהן נהגה השירה המסורתית לחתוך או לעקל את ישירות הניסוח. מכאן נובע הבז המוחלט שרוחש החֶחֶב"ל לכל מה שמקפיד על הצורה, ומכאן נובעת גם השליטה ללא מצרים של הניסוח הסיפורי, של ההכרזות האתיות (בגבולות המוכרים על ידי ה־CNN, כמוכן) וכו'. אתם יכולים בנקל לשער בנפשכם מהן השלכותיהם של איסורים מהסוג הזה.

@ 86. בכל מקום – קו מאפיין זה תקף בכל השפות המיוצגות: פינית כאיטלקית, ערבית, יוונית או סינית.

@ 87. בתנאים אלה – בתנאים אלה, מה הטעם להוסיף ולהגביל את ההבחנה בין פרוזה לשירה להבחנה בין מה שנכתב בטורי שיר לבין מה שנכתב בשורות ארוכות? אף על פי כן עובדה היא, כי לא מקובל (בהקשר זה, כמוכן) ליותר על ההבחנה החזותית, שהיא מן המאפיינים המובהקים של החֶחֶב"ל. מדוע?

@ 88. אפקט רוח הרפאים – מן הסתם תאמרו לי שעל מנת להיות מוזמן לפסטיבל שירה בין-לאומי, חייב אדם להיות מוכר באורח כזה או אחר כמשורר, וכי הסממן החיצוני הפשוט ביותר והקל ביותר לאיתור של שירה, שמטבע הדברים נאחזים בו מארגני הפסטיבלים הבין-לאומיים למיניהם, אינו אלא השימוש בחֶחֶב"ל. כך בוודאי תאמרו לי, והצדק יהיה עמכם. אף על פי כן נרמה לי כי אין די בטיעון זה: אני סבור כי עצם קיומו של אופן הישרדות צנוע זה של השירה (צנוע מאוד: לבר מנסיכות פוליטיות חריגות הכרוכות בשמו של משורר זה או אחר, הקהל, איך לומר, אף פעם אינו רב במיוחד) קשור לתופעה שכינית (בהקשרים אחרים) בשם "אפקט רוח הרפאים". הפיחות הכללי במעמדה של השירה מלווה בהתעניינות שטופת חמלה בקומץ אודיה המוצלים. השירה הופכת לאלמנט קישוטי, לרָאִיָה ניצחת לתרבותיותם האנינה של אנשי ה"תרבות" (כל נשכח שהצרמוניות הללו עולות להם חלקיק זעיר משהיתה עולה להם אחרונת האופרות או הפחותה שכתערוכות). זאת, כמוכן, בתנאי שהמשוררים יהיו רציניים, ושיתנהגו יפה. ושגם השירה שלהם תהיה רצינית – ושתתנהג יפה.

@ 89. גבולות פורמליים – בתוך הגבולות הפורמליים האלה אתה רשאי להגיד כל מה שאתה רוצה על פמיניזם, על רב־תרבותיות, נגד גזענות, נגד פצצות נגד־בני־אדם; אתה יכול להבלל כאוות נפשך על צ'רנוביל, לגעות משהו על שלום או על הסבתא שלך – ובלבד שתהיה נקי מכל חשד של "משחק פורמלי" או של כתיבה "קשה"; שהרי כתיבה כזו היא בגדר "אליטיזם" בוטה, היא "אנטי־

דמוקרטית" מעצם מהותה, ודינה כדין פגיעה חסרת תקנה בזכויות האדם ובארגוני מתנדבים באשר הם.

@ 90. תמימות דעים – בנקודה זו שוררת תמימות דעים גמורה בין המשוררים, המארגנים והקהל. זהו חוזה חשאי, שמעורבים בו גם העיתונים, המתרגמים והמו"לים.

@ 91. חריגים – קיימות, כמובן, אם כי באורח שולי עוד יותר, גם הקראות פומביות אחרות, הנותנות ביטוי לאופני כתיבה שאינם עולים בקנה אחד עם האופן שתוארתי לעיל. אך לא אלה הן הצורות השולטות – לא מבחינה מספרית ולא מבחינת כמות קהלן. זאת ועוד, הקראות אלה מהוות על פי רוב מעין מופע, והן מייטרות למעשה את הממד הכתוב של השירה.

@ 92. המצב בצרפת והשתב"ל – המצב בצרפת הוא ייחודי מאוד ביחס ליתר מדינות אירופה; זאת מאחר ששני הקטבים של הביטוי השירי בשפה הצרפתית – הקוטב ההרפתקני והקוטב הפונה לאחור (כלומר, זה הֶדְבֵק בצורתו המיושנת ביותר של המסורת, ואף של מסורת החרוז החופשי) – שניהם פסולים על הסף מבחינת המסגרת שתוארתי לעיל. אם משוררים צרפתים מוצאים עצמם מעורבים באירועים פומביים של שתב"ל (שירת התקן הבינלאומי), הרי זה רק במקרה.

@ 93. סיבה נוספת – אם השירה הצרפתית העכשווית עלומה לחלוטין מחוץ לצרפת, הרי זה גם בשל השם הרע שדבק ברומן הצרפתי. אבל זה סיפור אחר (לפחות חלקית).

@ 94. מקרה רוטרדם (1); אישוש – לא מזמן השתתפתי [...] בפסטיבל השירה של רוטרדם, שם נודמתי לי לעקוב אחר דוגמאות רבות של חב"ל (בעיקר הודות לכך שלמשתתפים חולקו תרגומים לאנגלית של מרבית השירים שנקראו מעל הבמה). ה"הופעות" הצרפתיות השונות נבדלו אמנם מאוד זו מזו, אך הן נתפסו כחורגות מן הכלל במידה שדי היה בה לגרום לקהל להימנע מלבוא ולהקשיב להן. עובדה זו מאששת את אבחנתי דלעיל. אבל זה לא הכול.

@ 95. מקרה רוטרדם (2); זיכרון – טטיאנה דאן, המנהלת היפה של הפסטיבל [...], תכננה לסוף האירוע ערב של "קריאה בעל פה". העיקרון פשוט: כל אחד מן המשוררים הוזמן לקרוא בקול רם שיר אחד (שאינו פרי עטו) מן הזיכרון בלבד (כלומר, מבלי להסתייע בספר או בכתב יד). הנה לנו סוף סוף, אמרתי לעצמי, אירוע שאפשר ללמוד ממנו משהו. ואמנם הוא לא הכוזב.

@ 96. ובקרב המשוררים? – בעת שקבעתי כי זיכרון השירה הולך ואובד בעולם בן־זמננו, הוצאתי מן הכלל הזה, אם גם לא במפורש, את המשוררים עצמם; עובדה היא כי במצבה המסורתי של השירה, ולכל פחות עד לאמצע המאה העשרים, המשוררים זכרו בעל פה שירה, ולא רק את שירתם שלהם. כך או כך,

@ 97. מקרה רוטרדם (3); הסתכלות – אף אחד מן המשוררים שנכחו בערב הקריאה בעל פה (חוץ ממישל גרנגו וממני עצמי) – אני שב ומדגיש: אף לא

אחד - לא רצה או לא היה מסוגל לקרוא שיר בהסתמך על זיכרונו בלבד. כולם החזיקו בידם ספר, או ניסו במאמץ רב (ובטעויות רבות) לשחזר שיר זה או אחר בשפתם (בדרך כלל שיר מן המאה התשע-עשרה). הנציגה הפרוטוגלית (דווקא משוררת לא רעה, אגב. לא זאת הבעיה) שרה את Au clair de la lune [שיר עם צרפתי מוכר]. אך משעשע מכולם היה המקרה של המשורר הטוניסאי ושל המשורר העיראקי, שניהם כותבי ערבית. זה יובלות מספרים לנו עד כמה אצילית ועמוקה היא נוכחותה של השירה הקלסית בתרבות הערבית, ולא שוכחים כמוכן להצביע על הניגוד המשווע שבינה לבין ה"מערב" ההרסני והאץ-לשכוח (אינני מבקש לטעון שאין הוא כזה בתחומים רבים אחרים). במהלך ישיבות הפסטיבל ביטא המשורר הטוניסאי בלהט רב את ההשקפה הזו. אך עובדה היא שאף אחד משני המשוררים הללו לא היה מסוגל לעמוד במשימה כה פשוטה. מבוכתם היתה ניכרת. כל יתר המשתתפים לא נראו מוטרדים במיוחד מן העניין. זה היה מגוחך.

@ 98. מקרה רוטרדם (4); שירה ופרופיליה - קהלו של פסטיבל שירה בין-לאומי הוא על פי רוב מצומצם למדי. אך בין ישיבה לישיבה של הפסטיבל עשויים להיות הבדלים ניכרים מבחינה זאת. ברוטרדם היתה ההשתתפות הערה ביותר במהלך קריאותיהם של המשוררים ההולנדיים: עובדה שהיא כשלעצמה מעידה, אני סבור, על תופעה מדאיגה (ראייה לארישות ההולכת ומתפשטת). אך היא ההשתתפות (אולם גדול של כשלוש מאות מקומות ישיבה, שהיה מלא כמעט עד אפס מקום) נפל בחלקה של ניו-זילנדית בת שתיים-עשרה. יצירתה, שבמולדתה נמכרה ביותר מ-20,000 עותקים, עומדת להתפרסם גם באנגליה, בהוצאת פאבר, כמדומני. בדרכה ללונדון היא חנתה אפוא ברוטרדם, בלוויית הוריה והמו"ל שלה.

@ 99. Reading - "reading" שלה היה מקצועני לעילא. לפני קריאת כל אחד מהשירים, המלווה בהקרנת שקופיות ובביאורים ("זה האי XXX [שקופית]); כתבתי את השיר בזמן שעמדתי על שפת הים, הסתכלתי על השקיעה וחשבתי על המחלה של סבתא שלי; [...]), היא קראה בעצמה את התרגום ההולנדי של השיר (מעט דמגוגיה עוד לא הזיקה לאיש). אחד משיריה ניכר בתחום צורני יוצא מן הכלל: רצף של מרובעים הבנויים על פי אותו העיקרון. למשל: "עמדתי מתחת לגשר ב-XXX XXX I stood under the bridge at XXX) והבטתי בנהר הזורם. אז הבנתי (I understood) שהחיים גם הם חולפים." היא העירה את תשומת לבנו למעבר בין ה-understood ל-understood, כדי שנעמוד על מלוא ערכו הפואטי. זה השיר, הוסיפה ואמרה הילדה, שזכה לביקורות המשבחות ביותר. האולם עלה על גדותיו מרוב שירה. הפרופיליה הספונטנית של המין האנושי השתוללה בלא עכבות.

ברק 6

@ הייתי יכול - הייתי יכול להוסיף ולדבוק מבלי דעת בנימה פסימית זו, ככל שתלך ההרצאה ותתעבה על גבי הצג שלי (לחלופין הייתי יכול לחרוץ משפט אופטימי יותר, אם כי פחות בקלות) - אך די לי בכך: אינני טוען כי בתנאים שתיארתי עתידה השירה להיעלם, או להפסיק להיכתב ולהיקרא; אלא שאני סבור שתפיסת השירה כזיכרון, שהיא תפיסתי, ושאותה אני שב ומוצא בכל שירה המוכרת לי, היא היא שאולי לא תשרוד.

1 מתוך: שארל בודלר, "פרחי הרע", תירגם דורי מנור (הקיבוץ המאוחד, 1997), עמ' 83.