

## פושטי המדים

על שירת החרוז החדש<sup>1</sup>

רויאל נץ

אנשי הרנסנס לא תמיד התאפיינו דווקא ברוחב העניין חוצה הגבולות שלהם. הנה, למשל, סנטוריו סַנְקְטוריוס, הרופא איש פדואה, בן זמנו של גליליאו. לו היה עניין צר מאוד, ואותו הוא חקר ביסודיות מעמיקה. משך שנים ארוכות חי סנקטוריוס את חייו כשהוא יושב על גבי מאזני ענק, ומודד את משקל גופו ללא הרף: כמה נוסף למשקלו בכל ארוחה, כמה אוברד כאשר – יסולח נא לי – הוא נזקק לצרכיו? בכך הניח סנקטוריוס את היסודות למדע המֶטבוליזם המודרני. שנות הישיבה על המאזניים לא בוזבוזו לריק. עם זאת, לא הייתי מבקש לחקות אותו דווקא, ואני חש מבוכה ואף חשש מסוים בגשתי לעניינה של מסה זאת – ניתוח מאפייני השירה העברית החרוזה והשקולה מן העשור האחרון (לשם קיצור, מכאן ואילך, "החרוז החדש"). האם ראוי הדבר שאכתוב על שירתם של אנשים שהם בחלקם קרובים לי, על שירתי שלי עצמי? האם אין דבר-מה מרתיע באוטר-אנליזה שכזאת? ודאי – אבל מתברר שהיא גם נחוצה. רבות היו התגובות עם צאת כתב העת "הו!", רבות ונרגשות, וביקורת של ממש היתה בהן מעט: שפת הדיון נגררה לעמדת השיפוט, לטוב או לרע, ובלהט השיפוט אבד אורך הרוח הנחוץ לניתוח. באותה רוח וידוי שבה הודיתי בכך שעל עצמי ועל הקרובים לי אני כותב, אוסיף ואומר שהכשרתי אקדמית ומזגי – אמפירי. אנסה אפוא לגייס את ההכשרה ואת המזג הללו, לא כדי לשפוט את השירה החרוזה והשקולה בת העשור האחרון, אלא כדי להבין אותה.

אוסיף ואסייג: אני יודע היטב, הדבר הנהוג והמקובל כעת היה מתקפה על משוררים אחרים, על דפוסים פואטיים אחרים, כך ששירת החרוז החדש תוגדר על דרך השלילה. כך נהוג ברפובליקת ספר, ואילו כתבתי מאמר כזה – וככל שיהיה ארסי ואלים, כן ייטב – הוא היה ודאי מתקבל בטבעיות ובעניין. מה אעשה והאלומות זרה לאופיי, זרה לאופיו של כתב העת "הו!"? ובכן, די בהסתייגות. אני פונה לתיאור, על דרך החיוב – ובלבד שיהיה מדעי ואובייקטיבי ככל הניתן – של שירת החרוז החדש.

ראשית לעובדות ההיסטוריות. יוצרים עבריים אחדים בחרו בעשור האחרון להשתמש בחרוז ובמשקל בצורה המרכזית של כתיבתם, וזאת לאחר כשלושה-ארבעה עשורים שבהם לא הופיעו משוררים כאלה, או, אם הופיעו, נותרו בשולי המערכת הספרותית. אני מקפיד לדייק: משנות החמישים עד לשנות השבעים של המאה העשרים נכתבו לא מעט שירים עבריים שקולים וחרוזים. גם בשני העשורים שלאחר מכן נכתבו שירים כאלה, אם כי במידה פחותה מעט. ועם זאת שרר לאורך תקופה זו – ובייחוד למן שנות השבעים – כעין טאבו האוסר על יוצר להקדיש את עיקר יצירתו לחרוז ולמשקל. דומה כי כעת נפרץ טאבו זה. שניים ממשוררי החרוז החדש – דורי מנור ואנה הרמן – פירסמו את ספריהם בסדרה שהיא אולי המרכזית בנוף השירה העברית כיום, "ריתמוס"; שני משוררים אלה אף הוזמנו לחבר יחדיו לברית בעבור האופרה הישראלית. רומן בחרוזים מאת הסופרת מאיה ערד היה לרב-מכר ואף עובד ממש לאחרונה להצגה מוזיקלית העולה על קרשי התיאטרון הקאמרי (שרכש גם את הזכויות להעלאתו של מחזה נוסף פרי עטה של אותה סופרת, אף הוא בחרוזים). פרסומה המשמעותי הראשון ברפוס של סיון בסקין – בגיליונו הראשון של כתב העת "הו!" – עורר תשומת לב ביקורתית ערה ורבת-ניגודים, לעתים מפליגה בשבחים. שוב, אינני מנסה להעריך כעת לטוב או לרע את יצירתם של מנור, הרמן, ערד או בסקין, אלא לעמוד על התופעה התרבותית: מאז מפנה המילניום, לערך, דומה כי שבה ומתאפשרת קבלה של שירה חרוזה ושקולה למרכז התרבות הישראלית. וממילא גדל מספר היוצרים בצורה זאת – אם כי הוא עדיין מצומצם: לצד הארבעה המוזכרים לעיל יש לציין כמה שמות המופיעים בגיליון הראשון של כתב העת "הו!" (המתרגם רונן סוניס, עמית רופא וכן כותב שורות אלה, שפירסמו גם קודם לכן, ועמיחי שטרן שזה לו פרסום ראשון), ועל אלה יש להוסיף לפחות שני יוצרים שאינם קשורים לכתב העת הזה: יואב רינן וחווה קורזקובה. גם אם עשרת השמות שהוזכרו כאן אינם ממצים את רשימת היוצרים הישראלים בני זמננו שעיקר יצירתם בחרוז ובמשקל, ספק אם נשמטו שמות רבים. עם זאת, אופתע אם לא יתברר, בעוד כשנות עשור, שבשנים אלה ממש החלו משוררים מספר לכתוב בצורה זאת: כעת, משסולק האיטור, ודאי נמצאים גם פרחי-השירה הששים אל חירות החרוז החדשה.

אבל האם קיימת כאן באמת תופעה סגנונית שמעבר לחירות החרוז עצמה? זוהי שאלה מרכזית: בדיון סביב הופעת "הו!", דומה היה כאילו עצם השימוש בחרוז ובמשקל מהווה סימון של מערכת פואטית שלמה, כאילו האמצעים הללו כשלעצמם מכוננים סגנון. אולם מובן מאליו שבחרוז ובמשקל ניתן

לכתוב בדרכים השונות זו מזו תכלית השינוי: האמצעים הצורניים הללו רוחבם כרוחב ים, הם מקיפים את כל שירת אירופה שמאז איטליה של ימי הביניים ועד המאה העשרים, מלפני דנטה ועד אחרי ברוֹדְסְקִי. סתם לומר שנכתבה בעשור האחרון שירה ישראלית בחרוז ובמשקל, הרי זה לומר שנכתבה בעשור האחרון שירה ישראלית הדומה מבחינה צורנית לזו שנכתבה באירופה שבין דנטה לברודסקי – וזה ודאי אינו משכיל אותנו. העובדה שדומה היה כי ניתן להסתפק בססמה הקצרה הזאת, "שירה בחרוז ובמשקל" (למעשה, לרוב, פשוט "שירה בחרוז") – עובדה זו כשלעצמה היא תופעה תרבותית מסקרנת, המלמדת על אובדן, בקרב ציבור מסוים, של איזה כושר הבחנה פיוטי (ואשוב לתופעה זאת בהמשך).

אם יתברר כי שירת החרוז החדש אינה אלא מפגש של שירות השונות זו מזו תכלית השינוי – שאין להן מן המשותף אלא בסממן החיצוני והרחב כל כך של "החרוז והמשקל" – לא יהיה עניין בחרוז החדש כתופעה סגנונית של השירה העברית בת הזמן האחרון (מה שכמובן לא יהיה בו כדי לגרוע מערכו של יוצר זה או אחר). ועוד: בהתייחסות הביקורתית אל שירת החרוז החדש, כמו גם כפי חלק מיוצרי החרוז החדש עצמם, דובר רבות על "שיבה" – כביכול מהווה שירת החרוז החדש מעין שחזור של דגם שירי עברי קודם. ושוב, עד כמה שאין חידוש פנימי בשירת החרוז החדש, אלא שחזור חיצוני של דגמים קודמים, ממילא מתמעט העניין בתופעה בתור שכוז. ובכן, נשוב וננסח: האם יש מאפיינים משמעותיים, ומקוריים, לשירת החרוז החדש?

ברור שיש פערים גדולים בין היוצרים השונים, קודם כול הבדלים הנובעים מן המזג האישי. עשרת היוצרים שנזכרו לעיל אינם בוגריו של איזה "כדורי" להכשרת משוררים-חלוצים. יש להם ביוגרפיות שונות וקווי אופי שונים, ואלה ניכרים ביצירותיהם. נציב זה לצד זה, למשל, את "מקום אחר ועיר זרה" מאת מאיה ערד, ואת "חד-קרן" מאת אנה הרמן: מזה, קלילות אירונית, מחושבת, של מספר המשחק עם קוראיו; מזה, פאתוס חשוף ושותת של שירה נשית במפגיע. ועם זאת, מזגים שונים מאוד יכולים לשכון יחדיו בתוך אותו מהלך פואטי עצמו. אני מאמין שהתשובה לשאלה שהצגתי היא חיובית: יש קווים מכריעים – חדשניים – המשותפים ליוצרי החרוז החדש, ושבעיקרם טרם הבחינה הביקורת. יותר מזה: רק משיוכנו הקווים המשותפים הללו, תובן גם הביקורת שהוטחה כלפי חוברת "הו!" הראשונה. יש דבר-מה מרכזי בשירת החרוז החדש, שיש בו משום קריאת תיגר מטרידה, פוליטית במהותה. אבל כדי להבין את קריאת התיגר הזאת, עלינו להתבונן תחילה בשאלות טכניות של בניית הצורה השירית.

## צורה

קודם כול, היאמב. כפי שאכן הבחינו מקצת מן המבקרים, שירת החרוז החדש נסמכת ברובה על רגל השיר הזוגית של שתי הברות, הברה בלתי מוטעמת ולאחריה הברה מוטעמת. למשל: "בְּאֶמְצֵעַ הַמְּלוֹן, בְּאוֹת הַעֲשִׂירִית" (דורי מנור, השורה הראשונה בספר "מיעוט") – שש רגליים, או: "בְּסִתּוֹ שְׁמוֹנִים וְשֵׁשׁ נִמְתַּח לוֹ קוֹ" (אנה הרמן, השורה הראשונה בספר "חד-קרן") – חמש רגליים, או: "טְעוֹת, לְעוֹלָמִים חוֹזְרֵת" (מאיה ערד, השורה הראשונה בספר "מקום אחר ועיר זרה") – ארבע רגליים. מובן שמשוררי החרוז החדש מנסים לעתים משקלים אחרים: ניסיונותיה של חוה קורזקובה, למשל, לחבר שיר במשקלים הלקוחים מן השירה היוונית העתיקה, או הצורה האופיינית של שיריה של סִינֹן בסקין (גרסה מאוחרת של שירה רוסית מן המאה העשרים, במשקל חופשי מאוד). ועדיין: מתוך 162 שירי מקור שאני מונה ב"חד-קרן" של אנה הרמן, "מיעוט" של דורי מנור ו"עדיין בחוץ" של כותב שורות אלה, 113 – לפי ספירתי הלא-זהירה – כתובים במשקל זוגי. משקל זה משמש את מאיה ערד הן ב"מקום אחר ועיר זרה" והן במחזה "צדיק נעזב". בקצרה, אני מעריך שכתשעים אחוזים מטורי השיר שנכתבו בשירת החרוז החדש כתובים במשקל זוגי. האם יש כאן עובדה מפתיעה? כן – בראש וראשונה בכך שהשימוש הזה ביאמב הוא לקוראי עברית היום, עובדה מפתיעה.

אני מסביר: בשירות אירופה היאמב הוא צורה מובנת מאליה. בגרסה מעט שונה, "אֶקְצַנְטוּאֵלִית", התבססה שירת הרנסנס האיטלקי, ובעקבותיה כמעט כל השירה האיטלקית, על יאמבים הפרושים על פני שורה בת 11 הברות. שירת הרנסנס הצרפתי – ובעקבותיה כמעט כל השירה הצרפתית – נכתבה בשורה דומה, של שישה יאמבים ("המשקל האלכסנדרני"). השירה האליזבתנית – בראש ובראשונה זו של שייקספיר – הסתמכה על הפֶּנְטֶמֶטר היאמבי, שנותר המשקל הנפוץ ביותר של השירה האנגלית עד לאמצע המאה העשרים; פושקין, ב"יבגני אונייגין" שלו, הפך את הֶטֶטֶרֶמֶטר היאמבי לצורה מרכזית של השירה הרוסית. יש כאן מכוחה של המסורת הספרותית, שבה מושפעת שירה משירה, הצרפתית מן האיטלקית, הרוסית מן הצרפתית. צבת יאמב בצבת יאמב עשויה. ויש כאן גם ממשות של השפה עצמה: במרבית השפות, היאמב הוא רגל השיר הנוחה ביותר להשגה. כך גם בשפה העברית בהגייתה הספרדית.

ועם זאת – וכאן העובדה המפתיעה – היאמב לא היה, במהלך המאה העשרים, צורה קנונית של השירה העברית. נבחין בשלוש תקופות. (א) שירה במסגרת

משקלית מן הסוג האירופי המקובל היא תופעה של העברית המודרנית החל בשלהי המאה התשע-עשרה בלבד, עם שירתם של ביאליק ובני דורו. שירה זו נכתבה בהברה האשכנזית שאותה שמעו דוברי השפה בפועל – הברה אשר בה היאמב אינו ניתן להשגה בקלות. ואכן, עיקרה של השירה הזאת נכתב במשקלים אחרים. ממילא, עם המעבר להברה הספרדית אבד לשירת ביאליק ובני דורו, כפי קוראיהם החדשים, כל טעמה המשקלי. (ב) ההברה הספרדית נוחה ליאמב, אך השירה החדשה שנכתבה בה – שירת אלתרמן ובני דורו – כלל לא היתה יאמבית בעיקרה. הגורם המכריע עבור דור זה היה השפעת דגם המהפכה של תור הכסף הרוסי. כנגד המסורת הפושקינית, היאמבית, כתבו משוררי תור הכסף שירה המבוססת על רגליים בנות שלוש הברות (או ערבוב של שתיים ושלוש הברות). בהשפעתם כתב אלתרמן את שירת האַנפֶּסֶט של "עוד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שְׁזַנְחַת לְשׁוֹא", של "וְהָאֶרֶץ תִּשְׁקֹט, עֵין שְׁמַיִם אוֹדְמֹת". האנפסט הזה הוא עדיין המשקל המצלצל כְּמוֹבֵן מאליו לאוזן הישראלית, כאשר עולה על הדעת "שירה בחרוז ובמשקל". (ג) בדור שלאחר אלתרמן נכתבו, כאמור, שירים לא מעטים בחרוז ובמשקל. כחלק ממרד דור זה בפואטיקה של אלתרמן, נכתבו שירים אלה על פי רוב לא באנפסט אלא ביאמב. כך חיברו פגיס או עמיחי, אבידן או ויזלטיר, גוף לא מבוטל של שירים יאמביים. אם כן, מדוע מוסיף עדיין האנפסט להתנגן באוזנינו כצורה המשקלית המובהקת, האוטומטית? מהטעם שצוין לעיל: משום שמשוררי הדור שלאחר אלתרמן כתבו שירה חרוזה ושקולה בשולי יצירתם. החרוז החופשי עצמו כולל הדים של אפשרויות משקליות: הנה רגע של ספק-אנפסט, הנה רגע של ספק-יאמב. בהקשר הזה, היאמבים של עמיחי או של ויזלטיר נתפסים כווריאציה של חרוז חופשי, ולא כדגם משקלי העומד בפני עצמו (מה עוד ששירת הדור הזה טרחה להסוות את ה"משקליות" של שירתה גם כאשר כתבה במשקל; אשוב ואסביר זאת).

וכך התוצאה המוזרה: בראשית המאה העשרים ואחת נוצרת (האומנם לראשונה?) שירה עברית, שבה מתנגן כְּמוֹבֵן מאליו היאמב, הפשוט והטבעי שבמשקלי השירה האירופית. יש לניגון הזה סיבות מספר. בראש וראשונה: ממש בדומה לבני הדור שקדם להם, מבקשים משוררי החרוז החדש להבחין עצמם מדורו של אלתרמן. לזך ולבני דורו, המלאכה היתה קלה: הניגוד שבין החרוז האלתרמני העשיר לחרוז החופשי היה ניכר כל כך, שהם היו מוגנים מראש מפני איומו של הדור הקודם. משוררי החרוז החדש צריכים להיזהר כפליים – ואכן הם נזהרים – מפני הָדְיוֹ של אלתרמן. תהיה זו שגיאה תמימה לזהות אצל משוררי החרוז החדש איזו "חזרה לאלתרמן": אלה משוררים

הנשמרים לנפשם מפני כל רמז של פסטיש אלתרמני, מפני כל הד של "וְהָאָרֶץ תִּשְׁקָט, עֵין שְׁמַיִם אֹדְמָת". עוד רב כוחו של אלתרמן בהיכל ההדים של השירה העברית. כמעט כל שימוש במשקל משולש-רגליים יצלצל ויזכיר: "עֵין שְׁמַיִם אֹדְמָת...". האנפסט – נאמר זאת בגסות – "שרוף".

לצד הסיבה ההיסטורית השלילית – הצורך להבדיל עצמם מדורו של אלתרמן – יש סיבה היסטורית נוספת, חיובית. אחד המאפיינים המרכזיים של יוצרי החרוז החדש הוא, נאמר כך, המחווה ה"תרגומית": בין בתרגום ממש, בין בעיבודים או ברמזים אינטר־טקסטואליים מורכבים יותר, יוצרי החרוז החדש מרבים ליטול יצירות מן הקלסיקה האירופית ולהשתמש בהן כנקודת מוצא לכתיבתם שלהם. כך יואב ריגון ושירתו של דנטה, דורי מנור (ובהשפעתו – כמה משוררים אחרים) והסונטה האלכסנדרינית הצרפתית, בפרט זו של בודלר, ומאיה ערד ושירת תור הזהב הרוסי: "מקום אחר ועיר זרה" כתוב בתבניתו של "יבגני אוניגין", ואילו המחזה בחרוזים "צדיק נעזב" – בתבניתו של המחזה הגדול של תור הזהב הרוסי, "צער מתוך חוכמה" מאת גריבוֹדוב. אם כן, היאמב בשירת החרוז החדש הוא במידת-מה שיקוף של נוכחות היאמב בדגמים האירופיים המסוימים שאליהם פנו יוצרים אלה. אבל אנחנו מתחילים לראות כאן רמז לתופעה יסודית יותר, לא היסטורית אלא פואטית. אחרי ככלות הכול, איש לא ציווה על משוררי החרוז החדש לפנות לדנטה, לבודלר או לפושקין, ולא למשל למילטון, לרילקה או למנדלשטם (והרי אף שלושת האחרונים הרבו לכתוב ביאמב). השירה האירופית רצופה דגמים שיריים שונים, כך שאקט הבחירה בדגם זה או אחר עשוי לחשוף העדפות פואטיות יסודיות. וכאן ניתן להצביע על עובדה מרתקת: שלושת הדגמים שצוינו כאן – הקלסיקה של הרנסנס האיטלקי, הסונטה הצרפתית בגלגוליה ההיסטוריים, שירת תור הזהב הרוסי – הם שלושה מהדגמים המובהקים בתולדות השירה של מה שניתן לכנות "השורה הזורמת בשטף". אין לי תרגום ראוי של המילה האנגלית mellifluous, מילולית, ה"שוטפת כדבש", ואני נרתע מלהשתמש בנוסחה המילולית שמא יבין הקורא כאילו כוונתי, חלילה, לאיזו מתקפתות. ובכן, ה"מְלִיפְלוּאָנְטִיּוֹת" מתארת לא מתיקות, אלא זרימה ושטף, מעין "חלקות" של פני השיר. השורה הזורמת בשטף של הרנסנס האיטלקי, של הסונטה הצרפתית או של תור הזהב הרוסי מתאפיינת בהיותה שורה הקלה לכיטוי כיחידה צורנית אחת נטולת מכשולים צליליים. אמנם, ניתן לכתוב שירה "מחוספסת" גם ביאמבים; אבל המבקש לכתוב שירה הזורמת בשטף יבכר, ברוב השפות (כמו גם בהברה הספרדית העברית) את היאמב,

משום נגישותו של המשקל הזה ביחס לדיבור הטבעי. שורה יאמבית יכולה להיקרא בשטף, משום שהיא יכולה ליצור איזו אשליה של טבעיות דיבור נטול מאמץ.

אם כן, מצאנו שלא זו בלבד שמשוררי החרוז החדש אינם מבטאים איזו שיבה ישירה אל דורו של אלתרמן: הם אף בוחרים, במפגיע, בדגם שהוא מנוגד ממש לזה של אלתרמן, וכמעט שלא נשמע בשירה העברית של המאה העשרים. הרי הבחירה המודרניסטית של תור הכסף הרוסי, ולכן גם של אלתרמן ובני דורו, היתה בשורות של קושי צלילי מקסימלי. המרחק שבין החרוז החדש לבין דורו של אלתרמן אינו רק המרחק החיצוני שבין יאמב ואנפסט, אלא גם המרחק המהותי שבין פשטות וקושי, שבין שטף וחספוס.

ניתן להראות את העדפת השטף של משוררי החרוז החדש בדרכים מספר. בכמה מהדרכים הללו הם נבדלים מהדור הקודם להם – זה שלאחר אלתרמן – אך דומים לדורו של אלתרמן עצמו, ובדרכים אחרות הם נבדלים משני הדורות כאחד. ראשית, דוגמה שבה משוררי החרוז החדש מרחיקים עצמם מהדור שקדם להם, ובכך מתקרבים לדורו של אלתרמן. כוונתי לטכניקה, שבאמצעותה הם מגוונים את היאמב שלהם.

כאן חשוב לבאר עובדה יסודית בחקר השירה. יש סברה הנקוטה בפי עמי ארצות, כאילו שירה הכתובה במסגרת משקלית כפופה ממילא לאילו חוקי מטרונום, כביכול לאיזה פִּיִּם־נַחֲחִי, כלומר, כאילו הבחירה במשקל משמעה ויתור על גיוון. גם תלמידים מתחילים של תורת הפרוזודיה יודעים כי זוהי שגיאה גסה: דווקא בהינתן מסגרת משקלית, ניתן לכונן, ביחס אליה, גיוון של מימושים שונים של אותה הצורה עצמה (ואילו, פרדוקסלית, בהיעדרה של מסגרת משקלית, מאבד הגיוון ממשמעותו: הוא אינו עוד גיוון שכנגד דגם). מטעמים טכניים שאין זה המקום להיכנס אליהם, היאמב הוא הצורה המאפשרת, במסגרתה, גיוון מקסימלי: זו אחת הסיבות התורמות למרכזיות היאמב בשירה האירופית. כעת, יש שני אופנים עיקריים של גיוון במסגרת היאמב, שנכנה כאן "דילוג" ו"התקה". אני מזכיר: היאמב, כמסגרת משקלית, הוא שורה שבה מוטעמת כל הברה זוגית. "דילוג" בתוך המסגרת הזאת יהיה ויתור על אחת ההטעמות כך שנוצר רצף של שלוש הברות בלתי מוטעמות, כמו למשל בשורה הרוסית הבאה (השורה השנייה ב"יבגני אונייגין" של פושקין): *Kogdá ne v shútku zanemóg* (כאשר הוא חלה ברצינות). על השורה שלוש הטעמות בלבד: מתוך ארבע ההטעמות הצפויות של הטֶטֶרְמֶטר היאמבי, מבוצעות שלוש בלבד, וההברות החמישית, השישית והשביעית, בזו אחר זו, אינן מוטעמות. "התקה" בתוך המסגרת היאמבית

תהיה כאשר מוטעמת הברה אי-זוגית במקום הברה זוגית הסמוכה אליה: To be or not to be, that is the question. לצד ההברות השנייה, הרביעית, השישית והעשירית – המוטעמות כצפוי – מטעים שייקספיר את ההברה השביעית במקום את ההברה השמינית.

הדוגמאות שלעיל אינן מקריות. מן המפורסמות הוא כי השירה היאמבית הרוסית מסתמכת כמעט אך ורק על גיוון באמצעות דילוג, ואילו השירה האנגלית מעדיפה להשתמש בגיוון באמצעות התקה. ומכאן – הברדל ניכר באופי היאמב בין שתי השירות. הדילוג הוא טכניקת גיוון מרוככת יותר, אשר אינה פוגמת בעצם תחושת הזרימה של היאמב. התקת ההטעמה, לעומת זאת, מחדירה מעין שיבוש לתוך השורה ומהווה בכך מעין מכשול לקורא. וכך היאמב האנגלי הוא לעתים "קשה" לקריאה ושוורתי, לעתים, אינן זורמות בשטף. היאמב הרוסי, לעומת זאת, שימש היטב את שירתו הזורמת בשטף של פושקין. וכך מאלפת העובדה כי יוצרי המודרניזם הרוסי, בבקשם שורות "מחוספסות" יותר, פנו למשקלים שמעבר ליאמב, ואילו המודרניזם האנגלי הסתמך בעיקר על היאמב – בעודו הולך ומשבש אותו, מוסיף מכשול לשיבוש, בהתקת מתעצמות והולכות – עד כדי חרוז החופשי.

וכעת לשירה העברית. במאמר מ-1978 הראה עוזי שביט עובדה מרתקת: מתברר כי עד לשנות החמישים נכתבו שירים יאמביים עבריים כמעט אך ורק בהסתמך על דילוג, ואילו החל בשנות החמישים – הטכניקה המרכזית היא זו של ההתקה. מובן מאליו שיש כאן שיקוף של תפנית הדגם שעברה השירה העברית בתקופה זו, מן הדגם הרוסי אל הדגם האנגלי. אבל יש להצביע על התוצאה הנובעת מהתפנית הזאת: החספוס הנובע מטכניקת ההתקה שימש משוררים כמו פגיס ועמיחי בין השאר גם כדי לטשטש במקצת את עצם השימוש בצורה המשקלית – וכך, אכן, נותר האנפסט של אלתרמן בצורה המשקלית הדומיננטית המוכרת לקורא העברי. אלתרמן הציג לראווה את האנפסט שלו; פגיס, ניתן לומר, כמעט וביקש להסתיר את היאמב שלו. כעת יש להוסיף פרק חדש למאמרו של שביט: שכן משוררי החרוז החדש נוטים לחזור אל השימוש בטכניקת הדילוג. זאת, לרוב, מבלי שידעו רוסית, ולרוב, בלי שילמדו את מדע הפרוזודיה: הם בוחרים בחירה פיוטית הנובעת ממהות הסגנון. אני מצטט דוגמה מקרית – ניתן למצוא מאות שכאלו – בית מאת אנה הרמן שבו אני מוסיף מקפים מפרידים בין ההברות ומדגיש הברות מוטעמות:



|                      |   |
|----------------------|---|
| (דילוג בהברות 2, 10) | בְּחִבּוּרֹת בְּתָה נְבִירָה וְחִטָּה       |
| (דילוג בהברות 2, 10) | וְאֵת נְבִכֵי גוֹפָה הַבְּהִיָּלָה לְרוּפָא |
| (דילוג בהברות 4, 10) | כְּדֵי שִׁפְשֹׁפֶשׁ בְּשֵׁלֶד הַרְפָּה      |
| (דילוג בהברות 2, 8)  | וְיַעֲמֵד עַל שָׂרֵשׁ לְקוּיֵי בְּתָה       |

שימו לב לאפקטיביות של השימוש בטכניקת הדילוג: בית השיר מבוסס ברמה התוכנית על מעין-תקבולת בין שתי השורות הראשונות, ופיתוח שלהן בשתי השורות הבאות. כך ברמה הפרוזודית: שתי השורות הראשונות מבצעות דילוג זהה, ואילו שתי השורות שלאחר מכן מבצעות, כל אחת בדרך נפרדת, וריאציה על אותו דילוג. בסך הכול מוצעים, בתוך ארבע שורות, שלושה דגמים שונים של רצפי הברות מוטעמות, ומכאן תחושת הגיוון שבתוך המסגרת היאמבית הקבועה. כל זה אינו נאמר כשבח מיוחד לאנה הרמן, שכן גיוון פרוזודי מושכל ניתן למצוא אצל כל משורר הבקי במלאכת היאמב. העובדה המעניינת אותי היא הבחירה להשתמש באותה טכניקת גיוון השומרת על השורה היאמבית כיחידה הנקראת קריאה רצופה ו"חלקה" כמידת האפשר.

טכניקת הגיוון היאמבית חשובה לבניית רצף הקריאה של השורה הבודדת. לרצף הקריאה של השיר בכללותו, חשובה ההתייחסות למבנה הסטרופי – ארגון השורות לבתים ויחסם של הבתים זה לזה. כאן ניכר, שוב, מרחקם של יוצרי החרוז החדש מיוצרי הדור שקדם להם. למעשה, משעה ששבת קולם של החרוז והמשקל, דומה כי האמצעי הצורני העיקרי שנותר למשוררי החרוז החופשי – זה המכונן את שירתם כשירה – הוא הפסיחה או השורה השבורה. יש ביקורת נאיבית הרואה באמצעי הזה כלי מלאכותי, טיפוגרפי, הזר לרוחה הצלילית של השירה, כביכול שיר החרוז החופשי אינו אלא "פרוזה בשורות קצרות". אבל יש לומר שהשורה השבורה של החרוז החופשי היא במהותה פרוזודית ולא טיפוגרפית, ושירת החרוז החופשי היא בוודאי שירה. מדוע? משום שהשורה נשברת, באופן שיטתי, לא ברגעים הנדרשים מן התחביר עצמו. חל אילוץ צורני התובע לשבור את השורות כנגד חלוקתן הטבעית ליחידות של תחביר ומשמעות, כך שקטיעת השורה מחדירה לשיר – באלימות מכוונת, מחוספסת – הפסקות המונעות מלכתחילה כל אפשרות של קריאה שוטפת, "חלקה". הדבר דומה לאפקט הפיזיקלי של תורת הגלים: שני הגלים הסדורים כל אחד כשלעצמו – גל התחביר (המסומן על ידי פסיקים ונקודות) וגל הקריאה הפרוזודית (המסומן על ידי סופי השורות) – אינם משתלבים זה בזה, אלא הם מתאבכים ויוצרים בכך דגם פרוע ומבלבל. כך מכוונת שירת החרוז החופשי, בצורתה החמורה, את ניגודה לפרוזה. והנה, מרתקת העובדה כי גם

כאשר כתבו משוררי החרוז החופשי העברי שירים בתבנית משקלית – כלומר, בשירתם היאמבית, למשל, של פגיס וויזלטיר – ניכר שימוש חוזר ונשנה בטכניקה של פסיחה, כלומר של בניית פער בין המבנה הפרוזודי (המוגדר על ידי השורה) לבין המבנה התחבירי (המוגדר על ידי המשמעות). בכך – עוד יותר מאשר בטכניקת ההתקה – טישטשו משוררי דור זה את עצם השימוש שלהם בתבנית משקלית. גלי התחביר וגלי הפרוזודיה מתאבכים אלו באלו, והאפקט שעל פני השטח, הפרוע והמבלבל, אינו מעורר את הקורא להבחין בדגם המשקלי עצמו.

מאליו מובן כי משוררי החרוז החדש מעדיפים למנוע את אפקט ההתאבכות הזה. כדי להשיג את השורה הזורמת בשטף, הנקראת קריאה רצופה ו"חלקה", הם מקפידים גם על שימורה של הקרבה בין המבנים התחביריים לפרוזודיים. אמנם, יש פסיחות אף בשירת החרוז החדש – שהרי פסיחה יכולה לשמש כאפקט מעניין של גיוון בתוך מסגרת משקלית. אך כעת היא משמשת בדיוק כך: כאפקט בתוך מסגרת, שבה מכבד השיר, בעיקרו, את המסגרת הסטרופית של שורה ובית.

אני שב ומצטט בית שיר, הפעם מדורי מנור:

נְשַׁפְּתִי אֶת צְלִי מִבְּעַד לְקִשִּׁית,  
כְּמוֹ יֶלֶד שְׁעוֹשֶׂה בּוֹעוֹת בְּכּוֹס גְּדוּלָּה.  
עֲכָשׂוּ אֲנִי עוֹגֵד צְרַעַת כְּתִלְשִׁיט  
וּמְעִינִי נִגְרַת שְׁמֵשׁ שֶׁל מְגָלָה.

ניכר האפקט העיקרי של השיר, שהוא הניגוד בין התוכן – שעניינו האילוח של שבירת גבולות-גוף – לבין צורה "חלקה" במפגיע, המקפידה על גבולות. ובייחוד: גבולות השורה והבית. הבית מקפל בתוכו אמירה אחת שלמה (הבית הבא כבר ימשיך לפיתוח אמירה אחרת), וזו מאורגנת בשני משפטים שכל אחד מהם חופף לזוג שורות. כל אחד מהמשפטים נפרד לשתי פסוקיות שכל אחת מהן חופפת לשורה אחת, ואילו כל פסוקית נחלקת לשני רכיבים תחביריים החופפים כל אחד למחצית-השורה האלכסנדרנינית – שש הברות לכל רכיב תחבירי. כך, בזהות בינארית של פרוזודיה ותחביר, מתכונן השיר. הביטוי אחורה, כעת, אל הבית שציטטתי מאת אנה הרמן, ושם תמצאו ארגון דומה, אמנם חמור פחות ברמת השורה הבודדת. או בית שיר מאת סיון בסקין, אמנם לא יאמבי, אך בהחלט ברוח הארגון הסטרופי של שירת החרוז החדש:

יום יבוא, וגם אני אסתובב בכבישי הנגב  
במכונית לבנה מקבוצת מחיר בינונית,  
אֶסֶף טרמפיסטים פעילים בתנועות הנגד,  
וסמליל של חברת פרויקטים מצר על המכונית.

עד כאן שני סממנים צורניים, שבהם נברלים משוררי החרוז החדש ממשוררי הדור שקדם להם, ודומים יותר לדורו של אלתרמן: העדפת הדילוג על ההתקה, והכבוד למערכת הסטרופית. מהם, למאפיין צורני של שירת החרוז החדש שבו היא נבדלת הן משירת הדור שקדם לה, הן משירת דורו של אלתרמן. שני הדורות הקודמים, כאחד, שאפו לאיזה חספוס של השורה, וממילא גם בחרו במרקם צלילי של מפגשי עיצורים קשים, של ארגון תנועות סתור. בשירת החרוז החדש ניכרת לעתים קרובות הערפה הפוכה: נטייה לצמצום מפגשי העיצורים ולארגון נוח להגייה של רצף התנועות בשיר. המרקם הצלילי הנבנה כך הוא אולי הצד המקורי והנועז ביותר של שירת החרוז החדש, והוא כמעט חסר תקדים בשירת ההברה הספרדית של המאה העשרים. פרדוקסלית, המרקם ה"חלק" הזה זר וחדשני עד כדי כך שיש בו אפילו דבר-מה הצורם אולי את אוזני מקצת הקוראים האמונים על שירת הדורות האחרונים. ייתכן כי האוזן עדיין צריכה להרגיל עצמה לשמוע שירה עברית שכזאת:

והוא נותר תכל, והוא נותר נדף  
מתאים את צעדו לקצב המרדף,  
מוסיף ללא לאות לנוע כה וכה  
בפוגה הגדולה של זרניכי רוחו.

בארבע השורות הללו יש זוג עיצורים אחד בלבד העוקבים זה אחר זה בתוך אותה הברה עצמה: "גד" בתוך "הגדולה". יש שני זוגות עיצורים בלבד, שבהם זוג עיצורים עוקבים זה אחר זה מעבר לגבולות ההברה: "מרדף", "זרניכי". יתר מפגשי העיצורים הם מעבר לגבולות המילה: "נותרתכול", "נותר-נידף", "את-צעדו"<sup>2</sup> "של-זרניכי", או אף מעבר לגבול מחצית השורה (גבול רבע-עצמה בשירת האלכסנדרין): "תכול-והוא", "לאות-לנוע". (יש עוד צמדי עיצורים שמעבר לגבול השורה עצמה, ואלה כמוכן כבר אינם נשמעים כלל כמפגש עיצורים: "נידף-מתאים", "המרדף-מוסיף"). הנה תשעת מפגשי העיצורים בתעתיק לטיני: lv, tl, lz, ttz, rn, rt, rn, rd, gd. מיד ניכרת לעין העובדה כי בשבעה מבין זוגות העיצורים הללו, אחד מבין העיצורים הוא

העיצור השוטף | או r. כך משמר דורי מנור את גונו התכול של הבית הזה, את המרקם הנידף, האזוריירי שלו: המילים עוקבות זו אחר זו מבלי להיעצר, בשטף של זרימה המוסיפה לנוע ללא לאות.

אני שב ומדגיש: איני אומר כל זאת לזכותו או לגנותו של דורי מנור. יהיו ודאי קוראים שעצם ה"מלוטשות" של שורות השיר הללו תיראה להם כזרה, ולכן דווקא כראויה לגנאי. ואכן, היא זרה לפואטיקה של השירה העברית – על כל סוגיה – במאה העשרים. זאת עיקר טענתי: אנו מתחילים להבחין באיזו שאיפה לליטוש, לצלילות, האופיינית לשירת החרוז החדש, שאיפה המכוננת סגנון קוהרנטי, ואף חדש על רקע השירה העברית של המאה העשרים.

תחושת ה"צלילות" האופיינית לשירת החרוז החדש אינה נובעת כמובן אך ורק ממאפייניה הפרוזודיים הצרים – ממש כשם שתחושת ה"סתומות" האופיינית לשירת הדור שקדם לה (ולמעשה, אף לדורו של אלתרמן) לא נבעה אף היא מן הפרוזודיה לבדה. הן אצל אלתרמן ובני דורו, הן אצל משוררי החרוז החופשי שלאחריהם, ניכר לרוב עניין במבנים תחביריים וסמנטיים המקשים במכוון על פענוחם. מטבע הדברים, ניתן להצביע על די והותר יוצאים מן הכלל, אבל אין ספק ש"הטיפוס האידיאלי" של שירת החרוז החופשי נתפס בתודעת הקורא העברי קודם כול כמאופיין על ידי מרקם תחבירי-סמנטי סמיך עד כדי אשליה, או שמא ממשות, של אוברדן פשר (כמו כן, אין ספק שאשליה כזאת – של אוברדן פשר – נוצרת גם על ידי שירתו הלירית המוקדמת של אלתרמן).

נקל לראות כי שירת החרוז החדש מבקשת ליצור אפקט שהוא הפוך במפורש לסתימות הזאת: טורי השיר מנוסחים בתחביר טבעי ומשמשים לאמירה צלולה, בעלת פשר ברור. במידת-מה כבר עמדנו על כך, כאשר ראינו את החפיפה שבין מבנים פרוזודיים למבנים תחביריים. החפיפה הזו מקלה על הקורא לא רק את פענוח הפרוזודיה אלא גם – ובעיקר – את פענוח התחביר, אשר מקבל משנה הטעמה על ידי ארגון השורות והבתים.

משוררי החרוז החדש נמנעים מסדר מילים בלתי טבעי, כמו גם מבחירת מילים בלתי טבעית. זוהי הימנעות שיש לה סיבה נוספת משלה: הואיל והם כותבים בחרוז; והואיל והאוזן הסקפטית של הקורא הישראלי בן דורנו כרויה לשמוע את אילוצי החרוז, וחושדת מראש כי החרוז מחייב את כותביו לאנוס את המילים ואת סדרן – הואיל וכך, נדרשים יוצרי החרוז החדש להוכיח כי לא נזקקו לחירות המשורר, כי לא עיוותו דבר *metri causa*. עליהם להראות כי הצליחו לרקוע טורי שיר שקולים וחרוזים מתוך התחביר ובחירת המילים

הטבעיים. כמעט כל ציטטה תצלח, אך מוטב לצטט סטנזה שלמה לדוגמה מתוך "מקום אחר ועיר זרה":

אֲמַנְם, הִיָּה נִפְלָא כְּפִלִּים  
אִם גַּם אֶת הַמָּסַע עֲצָמוּ,  
מִתְלֵ-אָבִיב לִירוּשָׁלַיִם,  
הִיתָה אֹרִית עוֹשֶׂה עִמוּ.  
אֲךְ גִּי הַנִּיחַ לָהּ מִלְכָּדָת:  
נִסַּע הוּא כְּכַר בְּעָרֵב קָדָם  
לִירוּשָׁלַיִם, לְבָדוּ,  
כְּדִי לְבַקֵּר אֶת בְּנֵי-דָוִד.  
מִמוֹשְׁבָה הִיא מִתְאֲדָשֶׁת  
לְחַרֵּשׁ אֶרֶץ וְאֶלּוֹן  
אֲשֶׁר מוֹרִיק מִהַחֲלוֹן,  
וְאֵךְ עֲצָרוּ – קָלָה, נִרְגָּשֶׁת,  
הִיא רָצָה, אַחֲזוֹת תְּזוֹזִית,  
בְּתַחֲנָה הַמְּרַכְזִית.

הציטטה מאלפת בכמה מובנים – כדאי למשל להבחין בשימוש בטכניקת הדילוג ביאמב, עם הגיוון הרב שהיא מחוללת משורה לשורה; וכן בשטף הזרימה של כל שורה בנפרד (שטף שיש בו רמז של המליפולואנטיות הפושקינית). כמובן, ניכרת לעין החפיפה שבין מבנים תחביריים ופרוזודיים. אבל לענייננו כרגע חשובה בייחוד הצלילות התחבירית והסמנטית: הסטנזה כתובה בשלושה משפטים המנוסחים בדיוק בסדר המילים הטבעי, כאשר לכל היותר ניתן לציין בחירה סגנונית גבוהה (אך כזו שתיתכן גם בפרוזה) בשורה 6: "נסע הוא כבר בערב קודם" במקום "הוא נסע כבר בערב קודם", כמו גם על מקום המילה "ממושבה" בשורה 9 ("ממושבה היא מתאדשת" במקום המבנה הפשוט יותר, "היא מתאדשת ממושבה"). גם במקרה זה, סדר המילים נקרא כרגש מפתיע, אך אפשרי, על מקום הימצאה של אורית – מה שהולם את התוכן, שבו, לאחר שמונה שורות הקדמה, אנו רואים פתאום את אורית ו"מגלים" אותה, כביכול, באוטובוס הנוסע לירושלים. הפרטים התחביריים הללו נחוצים לצורך הניתוח – אבל הם אינם העיקר. העיקר הוא בעצם הצלחתו של "מקום אחר ועיר זרה" בקרב קהל הקוראים. אין כלל ספק בכך שהספר הוא "קומוניקטיבי" במובן הפשוט של המילה: רבים מאוד קראו אותו. יותר מכך, "מקום אחר ועיר זרה"

מזכיר לנו כי חלק משמעותי של שירת החרוז החדש הוא נרטיבי – לא רק הרומן הזה עצמו, אלא גם המחזה "צדיק נעזב", אף הוא מאת מאיה ערד, והאופרה "אלפא ואומגה" מאת דורי מנור ואנה הרמן. והנה, גם המחזה, גם האופרה, שניהם זכו להתקבל בלב עולם הבמה הישראלי. שוב: אני אומר את כל זה לא כדי לחלוק איזה שבח. יהיו אף כאלה שידרשו את הקומוניקטיביות לגנאי ובכך יבטאו עמדה אפשרית – ואף אופיינית לקוראי שירת הדור האחרון – שעל פיה שירה נמדדת, בין השאר, בהרמטיות התובענית שלה. כשלעצמי, כאמור, איני נזקק לקומוניקטיביות הזאת לשם איזה שבח או גנאי, אלא לשם חיזוק האבחנה התיאורית: שירת החרוז החדש – בשונה משירת הדור שקדם לה – יוצרת מרקם לשוני המאפשר שטף קריאה והבנה. ממילא, שירה זו יכולה לכלכל ספרות נרטיבית, ואפילו כזו המגיעה לקהלים רחבים.

ניתן לערוך סיכום ביניים. מצאנו אמצעים צורניים אחדים האופיינים לשירת החרוז החדש: הסתמכות על היאמב ובמסגרתו – שימוש בטכניקת הדילוג (יותר מאשר ההתקה); כבוד למבנה הסטרופי, כלומר: בנייה של חפיפה בין מבנים תחביריים ומבנים פרוזודיים; מרקם צלילי נוח להגייה; ומבנים תחביריים וסמנטיים נוחים לפענוח. האמצעים כולם מתלכדים סביב עיקרון אחד: עקרון הצלילות הצורנית. כל זה כמובן מנוגד במישרין למאפיינים הצורניים של שירת הדור הקודם, שהסתמכה על חרוז חופשי (וגם כאשר נקטה את היאמב, הסתמכה על טכניקת ההתקה), שהתבססה באופן מהותי על הפסיחה – כלומר על בנייה מכוונת של התאבכות בין המבנים התחביריים והפרוזודיים – וששאפה למרקמים צליליים הקשים להגייה ולמבנים תחביריים וסמנטיים הקשים לפענוח. האמצעים הללו התלכדו כולם סביב עיקרון של סתימות צורנית. השאיפה לצלילות צורנית, כנגד הקונוונציה הדורית הקודמת של סתימות צורנית: זו, בססמה, אחד מהמאפיינים המרכזיים של שירת החרוז החדש.

ססמה זו עדיין אינה ממצה את מאפייני החרוז החדש. לצד המאפיינים הצורניים ניתן להצביע על אמצעים תוכניים: אופנים של סיפור-השיר שהם משותפים (בדרכים שונות) ליוצרי החרוז החדש. מיד אעבור מניתוח הצורה אל ניתוח התוכן. אבל עוד קודם לכן, ראוי לעצור כעת, משנשלם הניתוח הצורני, ולומר מילת הבהרה על היחס שבין שירת החרוז החדש לשירת דורו של אלתרמן.

כפי שראינו חזור וראה, יש הבדלים מהותיים בין שירת החרוז החדש לשירת בני דורו של אלתרמן. זה האחרון אמנם לא נקט את הסתימות הצורנית של

שירת החרוז החופשי. אך שאיפתם של בני הדור הזה – כממשיכי תור הכסף הרוסי – היתה בפירוש לניגודה של השורה הזורמת בשטף, הפושקינית. דורו של אלתרמן ביקש ליצור מרקם של קושי ואף של חספוס צורני. הצלילות הצורנית של שירת החרוז החדש היא אפוא מקורית במושגי שירת ההגייה הספרדית של המאה העשרים. ועם זאת, בביקורת כנגד השירה הזאת – כמו גם, לעתים קרובות, בדברי הזכות שנאמרו עליה – נשמע תכופות מוטיב ה"שיבה", ככיכול מהותה של השירה הזאת בחזרה אל איזה דגם שירי קודם ובפרט – אל דגם דורו של אלתרמן. מנין האשליה הזאת? קודם כול, זוהי אשליה סיפורית בלתי נמנעת כמעט: התבנית הנרטיבית של ה"שיבה" היא מתבניות היסוד של כל מעשה סיפור, והיא כמו כופה עצמה על מבקרי החרוז החדש כמו על מחזקיו. זהו צד אחד, מסקרן, של האשליה. יש גם שגיאה בנאלית: מקצת ממבקרי שירת החרוז החדש פשוט רחוקים מרחק נפשי עצום משירה חרוזה ושקולה באשר היא. מכאן נובע איזה היעדר חוש-הבחנה, שבעבורו שירה חרוזה ושקולה – ובעצם שירה חרוזה סתם – היא ממילא סגנון אחיד ומוגדר. ככיכול: "דורי מגור כותב בחרוזים? – כן, זה מזכיר לי משהו... מי זה היה, פעם, שכתב בחרוזים? – אה, כן. אלתרמן! דורי מגור חוזר לאלתרמן!" מובן מאליו שאין צורך להתעכב כדי להפריך את הטעות הזאת.

אבל יש גם עניין רציני. יש סבך סיבות, שבשלו אנוסים כותבי שירה עברית היום לשוב ולחזור לאלתרמן ולדורו, לשוב ולהבין את הדור הזה ולפענח את ההווה שלהם במושגי העבר של אלתרמן. קודם כול, משום שהדיון התיאורטי האחרון שנערך, בין המשוררים העבריים לבין עצמם, היה זה שניהלה חבורת "לקראת" כנגד דורו של אלתרמן. הדיון הזה הוא הבסיס המחשבתי הבלתי נמנע לכל עיסוק בשירה עברית כיום – ובכך ההישג הגדול של חבורת "לקראת", הישג הראוי להתפעלותנו הַכְּנָה.

משורר ישראלי חייב לומר כיום, בין השאר, איפה הוא נמצא "שם", בוויכוח ההוא. והן מתוך האופוזיציה הנחרצת שלהם לשירת החרוז החופשי, הן מתוך העדפתם לצדדים מסוימים של מעשה המלאכה של אלתרמן ובני דורו, מקומם של משוררי החרוז החדש ברור. ודאי שהם קרובים קרבה נפשית גדולה יותר לאלתרמן מאשר לזן. אבל לא באלתרמן נתלית השירה שלהם, ולמעשה לא בשום שירה עברית קודמת. וכך – בין השאר כדי לשמר את עמדתם המקורית בתוך השירה העברית – נוקטים משוררי החרוז החדש טכניקה של דיבור מתווך, כזה שמהדהדים בו יוצרים בלשונות אחרות: מדגשה, דרך פושקין,

ועד בודלר. הטכניקה הזאת – המחווה התרגומית הזאת, שכבר נזכרה לעיל – מחזירה אותנו אל שאלת התוכן.

## מחווה

אין לך ספרות שאינה מתארגנת בז'אנרים, ושירת החרוז החופשי העברי, אף היא, מהווה ז'אנר ולו כללים משלו. אולי המילה הזאת, "חופשי", עשויה להטעות לחשוב כאילו השירה הזו אינה כבולה למוסרות כלשהן, כאילו זו שירת אלף-פרחים-יפרחו – ובלבד שלא יוכתר הפרח בחרוז. אלא שבמציאות אף פעם אין ספרות של אלף-פרחים-יפרחו; לספרות יש סגנונות מוגדרים. דיברנו כבר על מקצת ממאפייני סגנון החרוז החופשי, כאשר הזכרנו את הדרישה לסתימות צורנית. ז'אנרים, על פי רוב, תובעים לא רק תביעות צורניות, אלא גם תוכניות, ויש עמדה תוכנית של המשורר, שהיא בגדר דרישה ז'אנרית של שירת החרוז החופשי. אמנם, ברור ששירה שנכתבה על פני כחמישים שנה, בידי אלפי משוררים, תציג גם גיוון ניכר, אבל בתוך הגיוון הזה אפשר להצביע על מעין "טיפוס אידיאלי" של המחווה המשוררית של שירת החרוז החופשי. (אני מבהיר: אין טענתי כלל כי המחווה המשוררית הזאת היא תולדה הכרחית של השימוש בצורת החרוז החופשי, אלא כי במשך הזמן נתגבשו בהדרגה דרישות תוכניות מיוחדות, שהן מעבר לצורת החרוז החופשי עצמו).

ניתן להתחיל ולאפיין את הטיפוס האידיאלי הזה בערך כך: קולו של המשורר הוא אוטוביוגרפי מאוד, נקודתי מאוד: לעתים קרובות אנחנו כביכול נצמדים אל המשורר ועל כתפינו מצלמת וידיאו ביתית, עוקבים אחר מהלכו היומיומי. המהלך הוא בפירוש "יומיומי", כלומר, כזה של יום קטנות: תשומת הלב נצמדת לחפצים דלי ערך במפגיע, ההופכים למטונימיה של האני המשורר. ואכן, גם האני המשורר הזה מצטייר דרך איזו אספקלריה של יום קטנות. קולו אירוני עד כדי מרירות, עמדתו היסודית כלפי העולם היא של אוזלת יד שמתוך הכרה מפוכחת. זהו קולו של אדם שהיה צעיר, המוצא עצמו לנוכח גיל העמידה, והנה כעת המידה הטובה היחידה שהוא עדיין מוכן לזהות בעצמו היא פגותו העצמית חסרת הפשרות. לכל אלה יש לצרף דרישה נוספת: שנמצא את האני המשורר הזה משקף בחווייתו את המציאות הישראלית על קשיי היומיום שלה, ובפרט אלה הנגועים במיליטריזם ובאדנות הכיבוש. במקרה זה, הציבורי והפרטי מתלכדים לכלל אחדות מושלמת: שהרי, ככל שהתבררה ברור האחרון אוזלת היד של האינטליגנציה הישראלית



כנגד הכיבוש, כך הפכה נקודת המבט הזו – של אירוניה מפוכחת של גיל העמידה – לכזו ההולמת את הפוליטי לא פחות מאשר את האישי. וכך התגבשה מחווה משוררית קוהרנטית: כנות עצמית מרירה לנוכח חיי האני כמו גם לנוכח המציאות הישראלית – מעין "פרופרוק במילואים". זהו הטיפוס האידיאלי של שירת החרוז החופשי.

לבה של המחווה המשוררית הזאת הוא ברטוריקה של האותנטיות. רטוריקת האותנטיות נבנית בשלושה נדבכים: בעצם העיסוק באני, עיסוק המיוצג כאוטוביוגרפי; ביומרה לכנות עצמית ולביקורת עצמית; ובנוכחות המתמדת של הכאן והעכשיו הסובבים את המשורר ומדגישים בכך את טענת האמת המיידית, המימטית, של השירה הזאת.

ממש כשם ששירת החרוז החדש שואפת, בצורתה, לניגודה של הסתימות הצורנית של שירת החרוז החופשי, כך גם במחווה המשוררית: שירת החרוז החדש שואפת לרטוריקה המנוגדת לזו של החרוז החופשי. במקרה זה, אין להצביע על מחווה אחת ויחידה המשותפת לכל יוצרי החרוז החדש. היוצרים הללו נבדלים אלה מאלה בפרטי המחווה המשוררית שלהם, אך כולם – איש בדרכו – נוקטים טכניקות שונות כדי להבדיל את עצמם מהרטוריקה של הרור הקודם להם. אנסה כעת לתאר את הטכניקות הללו ולגזור מהן איזו הכללה ביחס למחווה המשוררית של יוצרי החרוז החדש. אבל עוד קודם לכן, חשוב במיוחד למנוע אי-הבנה פשטנית. ובכן, אני מבהיר: טעות גמורה תהיה לומר שרטוריקת האותנטיות היא אקט של "אמירת אמת", בשעה שרטוריקה אחרת היא אקט של "אי-אמירת אמת". במובן הביוגרפי השטחי, אחדים ממשוררי החרוז החדש מספרים עובדות אמיתיות הלוקחות מחייהם, ממש כשם שרבים ממשוררי החרוז החופשי בדו, כמובן, מקצת מהתיאורים המופיעים בשיריהם. שאלת האמת והשקר הביוגרפיים פשוט אינה נוגעת לשאלת הרטוריקה; רטוריקת האותנטיות אינה סוג של אותנטיות, אלא היא סוג של רטוריקה. נאמר זאת כך: שירה היא תמיד אומרת שקר, בעצם היותה שירה – שכן, גם העובדה הביוגרפית הפשוטה, משעה שעברה עיצוב שירי, הפכה לאמירה שיש לקרואה קריאה מתווכת ובלתי ישירה. ושירה היא תמיד אומרת אמת, בה במידה שהיא כתובה היטב – שכן אז, כאשר היא כתובה היטב, היא מחוללת חוויה בלתי אמצעית שהיא ה"אמת" היחידה שאליה יכולה השירה לשאוף.

תיסלחנה לי ההכללות הרחבות הללו. אני פונה מהן לתיאור אמפירי של הטכניקות הרטוריות שנוקטת שירת החרוז החדש. ראשית, אולי הטכניקה

המרכזית: המחווה התרגומית. ציינו כבר את האופן שבו משתמשים יוצרי החרוז החדש בדגמים זרים של ספרות אירופית. יתר על כן: לפחות שניים מיוצרי החרוז החדש – דורי מנור ויואב רינון – כוננו עצמם קודם כול כמתרגמי שירה. הם מציגים את התרגום, במפורש, כחלק מיצירתם השירית המקורית. הנה, למשל, גם כאשר פונה דורי מנור להשמיע את קולו בלי תיווך, בספרו "מיעוט", הוא כולל תרגומי שירה לצד שירי המקור. ההכלה הזאת של תרגום השירה בתוך ספר המקור היא מהותית: שכן, גם בגוף שירי המקור בספר זה נמצא סוגנות אלכסנדרוניות (כלומר, כאלה הנובעות במישורין מן הסוגנות הצרפתית שמנור הרבה לתרגם). יש רצף מכוון מן התרגום למקור, רצף החותר תחת עצם מושג ה"מקור".

כדוגמה לכך, נביא את צמד השירים בעקבות פלובר. מנור מצטט מוטו מתוך איגרות פלובר (שאותן תירגם לעברית), למשל בשיר הראשון, "קרני איקס" (אני מצטט רק חלק מהמוטו): "...מעולם לא ראיתי ילד מבלי שחשבתי שעתיד הוא להיות לְיֶקֶן; ולא ראיתי עריסה, מבלי שהגיתי בְּדוּמָה" וכו'. לאחר מכן בא השיר:

לא רֵאִיתִי גּוֹף  
מִבְּלִי לְרֵאוֹת בּוֹ שֶׁלֶד

לא רֵאִיתִי עֵרֶשׂ  
מִבְּלִי לְרֵאוֹת קְבוּרָה

לא רֵאִיתִי פְּרִי  
מִבְּלִי לְרֵאוֹת בּוֹ זֶרַע

לא רֵאִיתִי זְמַן  
מִבְּלִי לְרֵאוֹת שִׁירָה

זוהי המחשה מצוינת לאפקט שמשגה המחווה התרגומית. שכן, מיהו כעת הקול הדובר? המוטו מרמז כי הדובר הוא פלובר (שכביכול "תורגם" על ידי מנור פעמיים, מצרפתית לעברית ואז מפרוזה לשירה), אך הפער בין המוטו לשיר עשוי לרמז כי הדובר הוא מנור. למעשה, הדובר הוא המשורר מנור (בשום אופן לא הדמות הביוגרפית של דורי מנור), הנאחז במסכת פלובר. לפנינו בנייה מכוונת של רצף השובר את הגבול שבין קולו

של פלובר, עבור דרך השתקפויותיו התרגומיות המרחיקות והולכות, ועד לקולו של דורי מנור עצמו – רצף המסלק את הסינגולריות של נקודת המבט של ה"מחבר" ובכך חותר אירונית תחת כל פרשנות ברוח הרטוריקה של האותנטיות. ה"מחבר" אינו אלא נקודת הקצה של רצף אפשרויות תרגומיות.

המחווה התרגומית היא רק אחת ממחוות שירת החרוז החדש. יש דרכים אחרות, שונות תכלית השינוי זו מזו, החותרות תחת הרטוריקה של האותנטיות. מעניין לראות קודם כול את המחווה הננקטת דווקא מתוך עמדה אוטוביוגרפית בעליל. הקורא בשיריה של אנה הרמן אינו יכול שלא להתרשם כי המשוררת לכל הפחות מבקשת לגרום לנו להאמין שהיא עצמה חוותה, על בשרה, את ייסורי ההתבגרות וההתאהבות הנשיים המתוארים ברבים משיריה. הנה לדוגמה הבית הראשון של "ורוניקה הקדושה":

אָנִי אֶהְיֶה וְרוֹנִיקָה. אָנִי אֶהְיֶה מְטַפַּחַת.  
בְּרַקְמְתִי תִסְפִּיג לְנֶצַח אֶת בְּבוּאָתָךְ.  
לְבִי יִדְמָה תְּמִיד לְכַף הַיָּד הַמְתַנַּפַּחַת  
בְּמַחְלַת יְלָדוֹת שֶׁל חֵם גְּבוּהָ וּפְרִיָּחָה.

יש כאן קודם כול מעין רמז של מחווה תרגומית, בהישענות על מטאפורה מן המיתוס הנוצרי, כלומר: כזאת שאינה מתפענחת כביטוי ישיר וטבעי של חוויה ישראלית. דומה כאילו אנה הרמן מחוללת לעינינו איזו הִזְרָה עצמית לדמות בדויה של נערה נוצרייה, אירופית, שמבעדה חוֹנָה המשוררת את חווייתה. ובתוך זה, האמצעי העקרוני של כתיבתה של אנה הרמן: היפרבולה של פאתוס. לא זו בלבד שהמשוררת משביעה עצמה, בלחש אינקנטטיבי של פאתוס, להיות כקדושה, אלא שהיא נושאת גם הבטחה של "נצח", של "תמיד". לצד ההיפרבולה הזו, הרמן משתמשת בשדות המטאפוריים הטעונים והבסיסיים ביותר של השירה הלירית הרומנטית: לב, דם, פרחים, מחלה. כדי להטעין אותם בממשות שעל אף המוכרות השגורה של השדות הללו, הרמן מנכיחה אותם על ידי קונקרטיזציה שיש בה עוצמה גרוטסקית כמעט: "לבי" של השירה הלירית הרומנטית מוקף אצל אנה הרמן ב"רקמת" (לא רק רקמה של בר, אלא גם, בהקשרו של השיר, רקמה של גוף במובנו הפיזיולוגי), ואז ב"כף היד המתנפחת במחלת ילדות של חם גבוה ופריחה". במהלך הפיזיולוגי הזה יש גם אירוניה כלפי המטפוריקה הרומנטית השגורה – אבל יש בו בעיקר העצמה ופתיזציה מכוונת שלה. נאמר זאת כך: אף כי אנו מאמינים לאנה

הרמן כאשר היא מספרת לנו על אהבתה, אנו חשים גם כי דבריה נאמרים לא על ידי האדם הביוגרפי אנה הרמן, אלא על ידי המסכה של "אנה הרמן". את דרמת ההתבגרות שלה משחקת הרמן כשהיא עוטה מסכת איפור כבד: זו דרמה של תיאטרון קבוקי.

מסכה שונה מאוד – ומובהקת הרבה יותר – עוטה סיון בסקין. כאשר היא אומרת:

אָז אַמְרַתִּי, "אַלְדֵּךְ זְקוּפָה וְקַפּוּצַת יִשְׁבָּן",  
אָז אַמְרַתִּי, "אֲנִי הַסְּצָנָה שֶׁלְּכֶם, וְקוֹרְאִים לִי סִיּוֹן",  
אָז אַמְרַתִּי, "לֹא אֶהְיֶה אֶלְכְּסַנְדְּרוֹנִי מִשְׁפִּיל עִם מְקַטְרֵת  
אַרְפֶּה, נְנוּחַ מֵרֵב גּוֹנֵי לְבָן."

איננו מאמינים לרגע כי סיון בסקין מבקשת כי נאמין לה. השיר הזה עיקרו שורה ארוכה של פסוקיות, שבהן מציעה בסקין אפשרויות שונות של אמירה שכביכול מקפלת בתוכה את המשוררת, ועיקרן – נימה פְּרודית כלפי עצם היומרה להכיל אישיות בתוך שיר. למעשה, רבים משיריה של בסקין נאמרים במפורש מתוך מסכה: של גברים, או של בני ראשית המאה העשרים, כולם דמויות בדויות. הקורא תוהה בסופו של דבר אם יש לקרוא את שירתה של בסקין כשירה לירית: שמא יש לקרוא כאן שירה דרמטית, המבוססת על מונולוגים חרוזים? (בכך, אגב, יובן הצורך המהותי של סיון בסקין בצורה המאופיינת בשורות ארוכות על פני בתים מרובים: היא אינה מצמצמת התבוננות לירית, אלא מעמידה, על פני יריעה רחבה, דמות דרמטית).

הבחירה בשירה נרטיבית מובנת מאליה אצל מאיה ערד. ניתן היה להסתפק בכך ולומר שכיצירות נרטיביות, "מקום אחר ועיר זרה" ו"צדיק נעזב" ממילא אינן נוקטות את רטוריקת האוטנטיות של השירה הלירית האופיינית לחרוז החופשי. אבל ניתן לומר הרבה יותר מזה: הדגמים הנרטיביים שבהם בחרה מאיה ערד, הולמים במיוחד את הרטוריקה המתוכנת של שירת החרוז החדש. הן פושקין והן גריבויֵדוב אינם רק יוצרים בעלי צלילות צורנית יוצאת דופן. הם גם יוצרים המצטיינים באירוניה שלהם, בעמדה הספקנית שלהם כלפי מעשה הסיפור עצמו. הדבר המרכזי שנטלה מאיה ערד במישורן מְפושקין, הוא האירוניה המְטֵה־טקסטואלית שלו, של בניית דמות מְסַפֵּר שהיא מעשה־משחק בעליל, של תנועה מתמדת בין הרציני לאירוני המעמידה בספק הן את רצינותה של הרצינות, הן את האירוניות של האירוניה. כך גם נקטה ב"צדיק נעזב" את

עמדתו המיוחרת של גריבוֹיֶדוב כלפי דמויותיו, עמדה המכילה בעת ובעונה אחת חמלה ולעג, דרמה וקומדיה. גם כאן יש אירוניה מטה־טקסטואלית, היוצרת ספק ביחס לעצם הזהות הז'אנרית של המחזה.

הבחננו בשלושה אמצעים מרכזיים, שבהם מרחיקים עצמם יוצרי החרוז החדש מן הרטוריקה של האונטיות האופיינית לחרוז החופשי: **המחווה התרגומית; הפאתוס; והאירוניה המטה־טקסטואלית.** הצגתי את האמצעים הללו דרך המבטאים המובהקים שלהם – המחווה התרגומית אצל דורי מנור, הפאתוס אצל אנה הרמן והאירוניה המטה־טקסטואלית אצל מאיה ערד. אבל אצל כל יוצרי החרוז החדש נמצא, במינון זה או אחר, משהו מן האמצעים הללו – ולעתים קרובות, יותר מאמצעי אחד. כך למשל, לצד התרגום של רונן סוניס, נמצא גם קו פְּרודי הקרוב מאוד לאירוניה המטה־טקסטואלית של מאיה ערד. זו האחרונה, כמובן, אף שאינה מתרגמת, נזקקה לא רק לאירוניה המטה־טקסטואלית, אלא גם למחווה התרגומית. אצל רבים מיוצרי החרוז החדש נמצא – אמנם בעיצוב מאופק ביחס לזה של אנה הרמן – איזה קו של פאתוס מכוון. לרוב מתלווה אל הפאתוס הדק הזה גם רמז של איזו אירוניה כלפי יומרת הפאתוס עצמה. השילוב הזה – של פאתוס יחד עם אירוניה מטה־טקסטואלית – הוא אולי האופייני ביותר לשירת החרוז החדש, והוא מהות ה"הו!" שבשם כתב העת. מה שמוליך אותנו כבר אל הדיון הביקורתי שפרץ עם צאת החוברת הראשונה של "הו!". אנחנו קרובים לניסוחה של המשמעות הפוליטית, המטרירה, שבשירת החרוז החדש.

## עמדה

מהי המהות הפואטית של שירת החרוז החדש? אנחנו יכולים להגדיר את מאפייניו במדויק: כנגד דגם שירת החרוז החופשי – של סתימות צורנית ורטוריקה של אונטיות – מועמד דגם של צלילות צורנית ורטוריקה של תיווך. במובן־מה, שירת החרוז החדש היא אפוא מעין נגטיב של שירת הדור שקדם לה (ואיזו שירה מודרנית אינה כזו?). ניפרת גם, באופן פרדוקסלי, איזו סימטריה בין שתי השירות. אם נערוך איזו רדוקציה, למושגי "סיבוך" ו"פשטות", ניתן לומר שהצורה בשירת החרוז החופשי שואפת להיות "מסוככת", ואילו בשירת החרוז החדש היא שואפת להיות "פשוטה"; שהפרסונה של המשורר בשירת החרוז החופשי שואפת להיות "פשוטה", ואילו בשירת החרוז החדש היא

שואפת להיות "מסובכת". כמעט מפתה לרשום מעין נוסחה מתמטית, ברוח הפורמליזם, הממצה את המרד הדורי של שירת החרוז החדש:

(צורה מסובכת + פרסונה פשוטה) ← (צורה פשוטה + פרסונה מסובכת)

והנה המרד הדורי נראה כמעין "נִדְר־נִד" פשוט, כאשר בשני הדורות ניפרת אותה דיאלקטיקה של סיבוך ופשטות. בכל זה יש ממש, וחשוב להדגיש זאת: למרות רטוריקת השיבה, אין ספק שהדור המכריע עבור יוצרי החרוז החדש אינו דורו של אלתרמן, אלא דור החרוז החופשי שקדם להם. ה"התכתבות" של יוצרי החרוז החדש היא עם הדור הזה. וה"נגטיביות" של ההתכתבות הזאת צריכה להיקרא, בסופו של דבר, כביטוי של הערכה רצינית. ההתרחקות הנפשית של יוצרי החרוז החדש מן החרוז החופשי, יש בה כמובן גם צדדים וגשיים של מרד על כל הכעס שבו. אבל יש בה, קודם כול, קריאה: יוצרי החרוז החדש קוראים וחיים – בשימת לב, בקרבה שמתוך מרחק – את שירת החרוז החופשי.<sup>3</sup>

אבל מניין המרחק? מניין הצורך לחדש באופן רדיקלי כל כך? לא רק מתוך עצם הצורך הדורי להגדרה מחודשת, אלא גם מטעם אחר, מהותי יותר. עמדנו על שני המאפיינים – צלילות צורנית ורטוריקה של תיווך. אילו באמת היו שני המאפיינים הללו נובעים אך ורק מן הנגטיב של שירת החרוז החופשי, ניתן היה לצפות שיהיו מעין הטלאה מקרית של שני עקרונות שאין ביניהם מן המשותף. אבל למעשה יש קו משותף יסודי לשני העקרונות הללו. הצלילות הצורנית משמעה מאמץ מוטעם של ליטוש ועיצוב. שורות החרוז החדש, אם הן כתובות היטב, נקראות בשטף נטול מאמץ – אך כזה המזמין את הקורא להבחין במלאכת המשורר, שהתאים ושייף היטב את שורותיו. ועוד: הרטוריקה של התיווך מונעת מן הקורא להבין את השיר כביטוי של איזו נהמת לב, כביכול, ומדגישה את היות השיר אובייקט הנפרד מן המשורר – מעשה מלאכה. וזה לב העניין: הן הצלילות הצורנית והן הרטוריקה של התיווך, מטעימות את השיר כמעשה מלאכה.

באופן פשטני משהו, ניתן לראות בקדימות הזאת של מעשה המלאכה מעין תגובה ישירה על הידלדלות הטכניקה השירית העברית בעשורים האחרונים. יש כאן בוודאי גם מזה. אבל חשוב לראות שהמהלך של שירת החרוז החדש לא נבנה סתם כמעין "כיתת אמן", כביכול, כמעין אקט חינוכי של "סדנה ליאמב". הטעמת מעשה המלאכה היא עמדה עקרונית בדבר מקומם של השירה והמשורר. משנבין זאת, נוכל להבין גם מדוע

היה החרוז החדש אפשרי רק בשנים האחרונות – ומדוע הוא עדיין כל כך שנוי במחלוקת.

משמעותה של הטעמת מעשה המלאכה היא, בפירוש, קדימות של השיר כאובייקט אסתטי, ביחס לשיר כמבטא עמדה אישית של המשורר. כלומר: משמעותה בכך שהמשורר מדיר עצמו במפגיע מלהיות נושא של "עמדה".

כאן יש להבחין: הרטוריקה של האותנטיות של שירת החרוז החופשי אף היא אינה איזה סממן צורני חיצוני: אף היא מבטאת כורח פנימי – בדיוק זה התובע מן המשורר להיות נושא של "עמדה". אמנם שירת החרוז החופשי העברי נוצרה מתוך מרד כנגד מה שנתפס כפוליטיזציה סמויה של שירת דורו של אלטרמן. קצת בטעות, מורדי שנות החמישים קראו את המחווה ההיפרבולית של אלטרמן (כשלעצמה, גלגול של תור הכסף הרוסי) כמעין ביטוי לפאתוס הפוליטי של הציונות. ההימנעות מעיצוב עשיר וההיצמדות לרטוריקה של אותנטיות, שתיהן ליוו עמדה של העדפת "האישי" כנגד "הציבורי". אבל יש לשים לב: העדפת האישי על הציבורי היתה אמירה **שבתוך** השדה האידיאולוגי, היא סימנה בחירה פוליטית מסוימת בתוך האפשרויות הפוליטיות של שנות החמישים, כזו של התרחקות מן הפאתוס הבן-גוריוני לטובת משטר פתוח והומני יותר. הרטוריקה של האותנטיות, בסופו של דבר, היא נושאת טבעית של העמדה האידיאולוגית. המטמורפוזה ההדרגתית של שירת החרוז החופשי מאז שנות החמישים – עד לעשייתה לכלי מובהק של מחאה כנגד הכיבוש – היא מימוש של הפוטנציאל המקופל, מהותית, בפרסונת המשורר שהעמידה שירה זו.

ניתן לומר זאת כך: לאורך המאה העשרים לא קמה בשפה העברית שירה שהיא באמת אפוליטית. היו (מעט) משוררים אפוליטיים, והיו (הרבה) שירים אפוליטיים, אבל הפואטיקות היו תמיד כאלה, שבמרכזן האמירה החשופה של המשורר הפונה אל החברה הציונית. הוא יכול לעודד אותה במלאכת יישוב הארץ (כך, באופנים שונים, הן דורו של ביאליק, הן דורו של אלטרמן), הוא יכול להפציר בה ליצור חלל פרטי יותר וציבורי פחות (כך, בתחילה, שירת החרוז החופשי), הוא יכול לעמוד, באירוניה של אוולת-יד, על זוועותיה (כך שירת החרוז החופשי לאחרונה). אבל הוא אינו פונה עורפו לתביעות האידיאולוגיה הציונית. נאמר זאת בהפלגה גורפת: **כולם-כולם קציני חינוך**. מקצתם קציני חינוך בעלי פני אנוש, מקצתם פחות, מקצתם מספרים את מורשת הקרב של תל-חי, ומקצתם מספרים את מורשת הקרב של הנקבה – אבל כולם מחויבים, מתוך הפואטיקה שלהם, לאיזושהי מערכת "הסברה", לאיזושהי מורשת קרב. ואגב, אבהיר מיד שבעיני יש ערך לסיפור

מורשת הקרב של הנכבה. יש בוודאי מהלכים פוליטיים ראויים וחשובים, שרבים ממשוררי החרוז החופשי הפועלים כיום תורמים להם. אבל טענתי היא אחרת – והיא אינה הטענה הפשטנית, כאילו "תפקיד השירה אינו פוליטי" (טענה שהיא, במקרה הטוב, בגדר הנחת המבוקש). אני מבקש להצביע על המשמעות הפוליטית הרדיקלית של הבחירה בשירה שהיא א־פוליטית במפגיע. לראשונה אולי בספרותה של החברה הישראלית מתכוננת פואטיקה, שבמפורש מדירה עצמה מן המחויבות האידיאולוגית למפעל הציוני.

זוהי משמעותה האידיאולוגית החריפה של שירת החרוז החדש. בשונה מן האופוזיציה התוכנית של רבים מן היוצרים הישראליים הפעילים כיום והמגנים, ובצדק, את עוולותיה של החברה הישראלית, שירת החרוז החדש מעמידה אופוזיציה מבנית. זוהי שירה, שבאופן מהותי אינה מקבלת עליה את המוסרות האידיאולוגיים של הישראליות. (ולכן, אגב, היתה השירה הזאת אפשרית רק בעשור האחרון, עם התרופפות המוסרות האידיאולוגיים בחברה הישראלית).

בביקורת שנשמעה כלפי שירת החרוז החדש היה קודם כול רכיב של קושי בהבנתה של פואטיקה חדשה. יש כאלה שאזנם, הכרויה לסתימות הצורנית של שירת החרוז החופשי, לא יכלה להבחין בהישג המפורש של הצלילות הצורנית של שירת החרוז החדש. יש גם כאלה ששירה, כאשר היא, נמדדת בעיניהם על פי הצלחתה במימוש של איזו רטוריקה של אותנטיות, וכך הכניסו אותם שירי החרוז החדש למבוכה. כל זה טבעי בתהליך הקבלה של פואטיקה חדשה עם תפנית הפרדיגמות שהיא מחוללת. אבל לזאת נוספה גם כעין ספק־הבנה של האופוזיציוניות המהותית של שירת החרוז החדש. גם אלה שאזנם אינה כרויה לצלילות הצורנית ולרטוריקה של התיווך, גם הם חשו בקריאת התיגר המטרידה שבהפניית הגב אל המחויבות האידיאולוגית.

מהן עמדותיהם הפוליטיות של יוצרי החרוז החדש? איני יודע. לרוב, מטבע הדברים, הן בגדר העמדות הביקורתיות הנפוצות אצל האינטליגנציה הישראלית. יוצרי החרוז החדש נבדלים מקודמיהם לא בעמדותיהם הפוליטיות כשלעצמן, אלא באיזו רגישות למשמעותה של המחווה השירית שבמסגרת האידיאולוגית של הישראליות. וכך חשוב להבהיר במדויק את המקור הפוליטי של קריאת התיגר של שירת החרוז החדש. כאשר נמנעים משוררי החרוז החדש מכתבתו של שיר המגנה, נאמר, את הרס הבתים ברפיח, הם עושים זאת לא מתוך שוויון נפש כלפי מעשה הזוועה, גם לא מהטעם הפשטני ש"יותר אפקטיבי לחתום על עצומה" (שאם כן, למה לא גם וגם: גם לכתוב שיר וגם לחתום על



עצומה?). הטעם להימנעות הזאת עמוק: הם חשים בנימי-נפשם שבשיר כזה יש מצד אחד ערך כמעשה פוליטי, אך ברמה עמוקה יש בו גם יסוד של שיתוף פעולה. כתיבת שיר כזה איננה אקט שכנגד האידיאולוגיה הישראלית. להפך, זהו בדיוק האקט שהאידיאולוגיה הישראלית תובעת ממבקריה. השיר הפוליטי הוא מחוות הקבלה אל השבט, שבה המשורר המתנגד לזוועות הכיבוש מכריז על השתתפותו, בדרכו הוא, במעשה הישראלי.

נאמר זאת כך: בנימי נפשם, חשים יוצרי החרוז החדש שבכתיבה פוליטית בעיקרה – זו של טרויריקת האותנטיות ושל הוויתור על יפי הצלילות הצורנית – בכתיבה כזו יש דבר-מה זר וכפוי, דבר-מה הסותר במישרין את כוחה המשחרר של השירה. כדי לכתוב כך, בנוסחה הישראלית השגורה, הם היו צריכים לשאת עליהם בגדים זרים להם – בגדים ישנים, דהויים, וצבעם חאקי. את המדים הללו מסירים מעליהם – בהפגנתיות – יוצרי החרוז החדש.

- 1 להלן פרטי היצירות המוזכרות במסה זו ומראי המקום של הציטוטים הלקוחים מתוכן: דורי מנור, "מיעוט" (הקיבוץ המאוחד, 2000), עמ' 5, 19, 37 ו-51; אנה הרמן, "הדר-קרן" (הקיבוץ המאוחד, 2002), עמ' 7, 14 ו-30; מאיה ערד, "מקום אחר ועיר זרה" (חרגול, 2003), עמ' 7 ו-53; דורי מנור ואנה הרמן, "אלפא ואומגה" (הקיבוץ המאוחד, 2001); עוזי שיביט, "קווים לאופיו ולהתפתחותו של המשקל היאמבי העברי", "הספרות" 27 (1978), עמ' 54-63; סיון בסקין, "הו הגדר", בתוך: "הליקון: שירה חדשה עברית-ערבית", גיליון מס' 60 (קיץ 2004), עמ' 81; סיון בסקין, "משיירי האמת הפנימית", "הזו!" 1 (ינואר 2005), עמ' 41.
- 2 נראה לי כי אין כאן למעשה כלל מפגש עיצורים: דומני כי בהגיית העברית החיה חלה אסימילציה של המילית "את" לשם העצם של אחריה, כך שההגייה הממשית של זוג התיבות "את צעדו" היא *et-tza-a-dó*. אך ייתכן גם שהשיר מבקש הגייה פורמלית, "חגיגית", שבה האסימילציה אינה מתרחשת, ומפגש העיצורים חל בפועל.
- 3 וחשוב לומר: בקריאתם בשירת החרוז החופשי, יוצרי החרוז החדש יכולים למצוא שם יוצרים רבים, שבסגנונם יש יסודות של צלילות צורנית (למשל אבידן) ורטוריקה של תיווך (שוב אבידן, וגם יונה וולך). הנוסח הסגנוני של שירת החרוז החדש הוא במידה רבה שימוש באפשרויות מבודדות – שהיו קיימות כבר בשירת הדור הקודם – ופיתוחן לכדי פואטיקה.