

“ועץ החיים ועץ הדעת ילבלבו ליד פי הטבעת”

על השימוש הקרנבלי בחרוז בשירה הישראלית שאחרי נתן זך

פורטטים יש לערוך כמו בהיסח הדעת: לא כאשר מביט בך נושא הדיוקן, מרוכז ומצפה, אלא כבדרך אגב, מן השוליים. יוצא הדופן הוא האופייני ביותר. כך גם לחוקר הספרות. הפרודיה – או הסטייה המכוונת מן הנורמה – הם נכס יקר ערך. נביט אפוא מן השוליים הללו. נביט ברגעי היסח הדעת של השירה העברית של השליש האחרון של המאה העשרים: תקופה שבה, כידוע, נתגבש בשירה זו סגנון מוכר ומונוליטי למדי. ובשוליו: שתי פרודיות שהפכו ל“קלסיות”, ממש מראשית התקופה וממש מסופה, כעין מחזיקי-ספרים שמשני צדי מדרג השירה העברית בת הדור. הראשונה, מעטו של גדול היוצרים בני הזמן, חנוך לוין: “אני רעואלה, משוררת” (מתוך: “מה אכפת לציפור”, עמ’ 197):

אָנִי רְעוּאֵלָה, מְשׁוֹרֶרֶת. / אָנִי כּוֹתֵבֶת שִׁירִים. / אָנִי יוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּרִים. / כְּשֶׁאָנִי  
 יוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּרִים / אָנִי כּוֹתֵבֶת אֶת הַיְפִיִּים שְׁבִשִׁירִים. / לֹא תָמִיד אָנִי כּוֹתֵבֶת  
 שִׁירִים. / לְפַעֲמִים אָנִי יוֹשֶׁבֶת עַל דְּבָרִים אֲחֵרִים.  
 אֲדָגֵר יְקִירִי, / אֶת הַפּוֹאֵמָה לֹא גָמַרְתִּי / (קָר, הַצְּפוּרִים קוֹפְאוֹת בְּמַחְצִית הַיָּמָב),  
 / אָנִי מִתְגַּעְעֶעֶת. / אֲדָגֵר, / קַח אוֹתִי, רֵאשִׁי כְּבֹד וְחֵם, / הַחֶרֶף פֹּה קָשָׁה, הָעֶצֶב  
 חֵם, / הַשְּׁקֵט חֵם, וְרַק בְּתַחַת כְּפוֹר. / אָנִי יוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּר.

ניכרת כאן הפרודיות כלפי “עמדת המשורר” – כזאת שבמרכזה ייצוג של אני אוטוביוגרפי (“אני” שבו נפתחות שלוש השורות הראשונות!), המתענג במפגיע על זהותו כמשורר ונאחז במטפורה הפיוטית, השחוקה בעליל, “משורר = ציפור”, כהקדמה לתלונה הפיוטית, הנרושה בעליל, בדבר העידרו של האהוב. ההזרה הגאונית של לוין עיקרה בהמרת המטפוריות, של היחס “משורר = ציפור”, ביחס מטונימי – “משורר במגע עם ציפור”. המגע עצמו מועתק כמובן מן הנשגב הקלישאי שבמטפורה השחוקה (“ציפור ← כנפיים”, “ציפור ← שיר”) אל הנמוך: זהו מגע של “ישיבה”, לא של מעוף! לפני שניגש לנתח

את המאפיינים הצורניים – העשויים להפליא – של הפרודיה הזאת, נקרא את היצירה השנייה, משלהי אותה תקופה של השירה העברית. הפעם המחבר אינו גאוני כחנוך לוין, אך זוהי בהחלט יצירה כתובה היטב, ומעניין לא פחות: זוהי יצירה שזכתה להתקבלות כחלק מן התרבות הפופולרית ממש. המדיום כמובן מכריע כאן – הציטוט הוא מיצירה טלוויזיונית. הנה אפוא היצירה, מתוך "החמישייה הקאמרית", אמצע שנות התשעים – "בואו בנים":

בואו בָּנִים, / בואו בָּנִים. / בְּשׁוּרוֹת, הַמוֹנִים, צְעִירִים, חֲשׂוּבִים,  
/ בְּעֵינַיִם בּוֹרְקוֹת, גְּבוּהִים, שְׁזוּפִים, / בואו בָּנִים, / בואו בָּנִים. / וּבְשָׁבִיל  
/ מִתְפַּתֵּל בֵּין הָרִים, / עֵינֵיהֶם נְשׂוֹאוֹת, מִבֶּטֶם לְשִׁחְקֵים, / בואו בָּנִים, /  
בְּשׁוּרוֹת, בְּטוֹרִים, / בואו בָּנִים, / תִּגְמְרוּ לִי בְּפָנִים.

ניכרת לעין ההקבלה המבנית שבין שתי הפרודיות. בשתייהן נבנית עמדת משוררת ולה יומרה לנשגב – יומרה הבאה עם סיום השיר לכלל הַתְּרָה בְּתוֹס מפתיע של פונקציה גופנית נמוכה: "בתחת כפור", "תגמרו לי בפנים". ניתן להצביע על קווי דמיון נוספים, מקצתם קלים לביאור. קל להבין מדוע נוקטות שתי הפרודיות דמות של משוררת, ולא של משורר: הטאבו כלפי דיבור וולגרי חמור יותר כלפי נשים מאשר כלפי גברים, וכך למילה "תחת" או לביטוי "תגמרו לי בפנים" אפקט עז יותר של שבירת טאבו, כאשר הם יוצאים מפיה של אישה דווקא. החידה נעוצה במקום אחר, והיא מעוררת שאלה יסודית ביחס לאופייה של השירה העברית בשליש האחרון של המאה העשרים, שכן עולה התמיהה, מדוע נשענות שתי הפרודיות כאחת על שימוש מובהק כל כך בחרוז? שהרי לאורך כל תקופה זו של השירה העברית, משלהי שנות השישים ועד לשלהי שנות התשעים, סממנה המובהק של השירה היה החופש מכבלי החרוז והמשקל. האומנם חנוך לוין בזמנו או אנשי החמישייה הקאמרית בזמנם לא היו ערים לשירה העברית הנכתבת בפועל? והרי חנוך לוין פעל היישר מבטן האוונגרד הספרותי הישראלי, "סימן קריאה", היכן שהתפרסמו רבות מיצירותיו, כתף אל כתף עם מיטב החרוז החופשי העברי של שנות השישים והשבעים. קל וחומר במקרה של קרן מור: הלא באמצע שנות התשעים כבר אמור היה החרוז החופשי להיקבע באוזן הישראלית כצורה מובנת מאליה של "שירה" סתם. ועם זאת, "בואו בנים" מאבד את רוב האפקט שלו, אם אין חושבים עליו כעל "שירה גבוהה". אם נחשוב אותו סתם ל"פזמון", כעין זה

של אהוד מנור, למשל, יאבד עיקר אפקט הכּתוס שבצניחה מגובה יומרת השגב של שירה בת-מוזות – אל מעמקי ה"תגמרו לי בפנים".

האפקט הפרוודי, בשתי הפרודיות, מחושב היטב. כך אצל לוי: הבית הראשון מושתת בעיקרו על החרוז. להוציא שורת הפתיחה, השורות כולן מוכתרות בחרוז "רים", שהאופי הדקדוקי-למחצה שלו אך מעצים את תחושת המאולצות שבו. המשקל, לעומת זאת, רצוף לגמרי, ונבדל ממאפייניה הצורניים של שירת החרוז החופשי בת הזמן כמעט אך ורק בהימנעות הגורפת מן הגלישה שבין השורות. כל שורה מהווה יחידה תחבירית נבדלת (רק שורה אחת אינה מסתיימת בנקודה!), מה שתורם כמובן להדגשת החרוז. הבית השני, לעומת זאת, מטעים את המשקל: הוא כתוב כולו במשקל בינרי המשפל הברות מוטעמות ובלתי-מוטעמות, ספק הטרוכה של "אדגר", ספק הימב של "אני". החרוז נסוג משהו, אם כי ניתן להבחין בחרוז המעניין "ימב" / "חס", והשיר כולו מטעים את חשיבותו של החרוז בצמד השורות החותם – "כפור" / "ציפור". האפקט הצלילי של הבית השני עשיר במיוחד, ואם נשמיט את המילה הפותחת "קר" מן השורה השלישית, נקבל את האלכסנדרין המדויק, "הציפורים קופאות במחצית הימב", המאורגן סימטרית מסביב להפסק: תיבה של ארבע הברות ולאחריה תיבה בת שתיים, שתי התיבות מוטעמות בהברתן האחרונה. ראוי לציון גם ארגון התנועות הזוגיות – הכלי המרכזי בתזמור שורות ימביות – IIO/AIA, כמו גם האירציונליות הנהדרת של המטפורה, שבה קיפאון הציפורים האבסורדי נענה בביקועו הבלתי-אפשרי של הימב (שהוא מעין אטום שירי!). כללו של דבר, כדרכו של חנוך לוי, יש כאן יופי צורני נדיר המגויס לפרודיה כנגד הצורה עצמה.

מובן שב"בואו בנים" אין לצפות לשליטה טכנית מושלמת שכזאת, אבל גם כאן חשוב להבחין בהקפדה הצורנית. למרות התרופפות ההכרה הפרוודית בקרב מחברים ישראלים בני הזמן (ולצד החריזה הדקדוקית בעיקרה) השיר כתוב במשקל טרנארי מושלם, אנפסטי כולו פרט לדקטיליות הכפויה של צמד המילים "בואו בנים" עצמו (בדומה לטרוכאיות הכפויה של "אדגר" אצל חנוך לוי). הבחירה באנפסט אף היא מוצדקת מתוך הבחירה בנשגב הספציפי של השיר – כמקובל אצל החמישייה הקאמרית, הפרודיה כנגד ייצוגי תרבות ישראלים שלובה תדיר בפרודיה כנגד האתוס הציוני, וכך הנשגב הפיוטי אינו רק ארוטי (כמשתמע מהמילים "בואו בנים", וכמובן מן ההתרה הוולגרית של השיר), אלא בעיקר פוליטי, מתייחס במשתמע אל השירה האלתרמנית של

האתוס הציוני המתהלך בשביל המתפתל בין הרים. שירה זו נבנתה בעיקרה על האנפסט, ומכאן הצירוק הפנימי לפרוזודיה של "בואו בנים".

אנו נוכחים אפוא בשתי עובדות. באמצע שנות התשעים, פרודיה על שירה-סתם עדיין היתה יכולה לבחור דגם אלתרמני. כלומר: עם כל הצלחתו הגורפת של החרוז החופשי, "מגש הכסף" עדיין הצטלצל באוזני הקורא הישראלי כמעין ייצוג של "שירה עברית" באשר היא. ויותר מזה: דווקא בחרו נמצא כוח פרודי כלפי השירה, שלא היה מתאפשר מתוך שירה שאינה חרוזה. לדידה של האוזן הישראלית בת הדור האחרון, יש דבר-מה פרודי מיסודו, מערער מיסודו, בעצם השימוש בחרוז. כדאי היה להתבונן מן הצד, מן הפרודיות, כדי להבחין בעובדה המרתקת, המפתיעה הזאת. כעת נעקוב אחריה בתוך השירה הקנונית עצמה. אני מתחיל באחד מהספרים המכריעים בהגשמת דגם החרוז החופשי הישראלי, "קח" של מאיר ויזלטיר (1973). הנה השיר בעל השם המאלף כשלעצמו "חרוזים: אני מבזבז" (עמ' 95):

אֲנִי מְבַזְזֵם שִׁירִים עַל מְשׁוֹרְרִים / שִׁירִים שֶׁבָּאוּ לְהַקְרֹא עַל-יְדֵי אֲנָשִׁים / לְהַטְעֵם  
בְּלִשׁוֹן אֶדָם / מְשׁוֹרְרִים אוֹכְלִים אוֹתָם.  
הַבְּחוּרָה שֶׁכָּתַבְתִּי לָהּ שִׁיר / מְזַדְדֵינֵת עֲכָשׁוּ עִם חֲזִיר, / וְהַחֲזִיר שֶׁכָּתַבְתִּי לוֹ שִׁיר /  
פָּתַח חֲנוּת בְּמִרְכּוֹ הָעִיר, / וְהָעִיר שֶׁכָּתַבְתִּי בְּשִׁיר / מְזַדְדֵינֵת עִם הָעֵתוֹן, / וְהָעֵתוֹן  
שֶׁכָּתַבְתִּי בְּשִׁיר / מְמַשֵּׁךְ לְתַת אֶת הַטוֹן:  
וְהַמְשׁוֹרְרִים שֶׁקָּרְאוּ בְּשִׁירִים / עוֹד בּוֹרְרִים, עוֹד בּוֹרְרִים.

הנה כך: בין חנוך לוין לחמישייה הקאמרית אנהנו מוצאים את ויזלטיר – כשהוא מבצע אותו מהלך פואטי עצמו של מחברי הפרודיות-על-השירה! הנושא המפורש של השיר קל לניסוח: המשורר מביע את מורת רוחו מעולמה הצר של שירתו, שהיא בבחינת מעגל סגור של משוררים הכותבים למשוררים וחיים בעיר קטנה, שמידותיה כמידות בחורה אחת, חזיר אחד, עיתון אחד. נמאס לו להיות מין אדגר שמתכתב עם רעואלה. זהו אפוא שיר ביקורתי על "מצב השירה" שבו לכוד "אני", המשורר, וממילא מתבקש ייצוג של "השירה". ויזלטיר – ממש כלוין וכחמישייה הקאמרית – בוחר לייצג את "השירה" באמצעות החרוז דווקא (השיר שקול היטב רק בביתו השני, וגם שם – במשקל הדול'ניק החופשי). הנה הפרדוקס בתוך כריכת ספר אחד. "קח" עשוי כמעט כולו (פרט ליוצאים מן הכלל ספורים) בשורות של חרוז חופשי.

שיר אחד בו, עניינו הלעגה של שירת ויזלטיר על עצמה – ופתאום מופיעה כאן שירה השונה כליל מהשירה שכותב ויזלטיר בפועל! מן העיון בפרודיות שלעיל עלה ניסוח ראשוני, נכון באופן חלקי, כאילו החרו יוצר הקשר של "שגב", אשר ניגודו – בפונקציות הגוף הנמוכות של "תחת" וגמירה – יוצר אפקט של פתוס והלעגה. אך בהקשר של ספר כמו "קח", יש לחרוזים אפקט מורכב יותר. ודאי, גם כאן יש מעין ייצוג קריקטורי של "שירה טהורה", רמז לירי בשורה "הבחורה שכתבתי לה שיר" הנענה בוולגריות הכפולה של "מזדיינת עכשיו עם חזיר". אבל לשימוש בחרו יש תפקיד נוסף.

נתבונן תחילה בבית הראשון, שבו החרו הדקדוקי מאוד – ונטול כל משקל – עדיין אינו מחויב להיקרא כחרו (הוא נקרא כך, כדעבד, לאור הבית השני). אלו שורות "ויזלטיריות": אמירה חריפה, אירונית, המנוסחת דרך מטפורה "בלתי־נעימה". המבנה התחבירי והסמנטי המורכב של "להיטעם בלשון אדם" מחייב קריאה אטית, מדויקת ("הטעימה" שב"לשון" מנוגדת ל"אכילה"); לפיכך יש ודאי חשיבות למשמעויות הנוספות של המילה "לשון". זהו ויזלטיר הרגיל, מיזנתרופ סימפתי ואנין טעם.

המיזנתרופיה נשאר, סימפתית אפילו יותר, גם בבית הבא, אבל אנינות הטעם נרמסת במכוון. השורות קלות לקריאה, מנוסחות במישרין, מתגלגלות על לשון כל אדם. סוף סוף משהו שגם לא־משורר היה יכול להבין ולהעריך! "הבחורה שכתבתי לה שיר / מזדיינת עכשיו עם חזיר" – א, עכשיו אתה מדבר! העולם המתואר, וכמוהו השפה המתארת אותו, קלים ושווים לכל נפש – בחורות, חנויות, זיונים, עיתונים. מין קלילות של פלייטון נרמזת גם מן החרו של העיתון ה"נותן את הטון" (ביטוי סלנג רופף ובלתי־מדויק, שוויזלטיר לעולם לא היה נוקט מחוץ להקשר פרודי כזה). ודווקא כאן, בבית הזה, מתייצגת במפורש החריזה.

כך שאין לראות בחרו בשיר זה של ויזלטיר אך ורק סימן של ה"נשגב". להפך – החרו עצמו הוא סימן של ה"קל". והדבר הרי מובן מאליו: בהקשר של שירת החרו החופשי, החרו מציג לראווה את הנאת הצליל, וממילא נסוג בכך לרגע מטהרת העוני של השורות נטולות החרו. החרו הוא רגע של הדוניזם פרזודי בתוך שירה מסוגפת. ועוד: ההקשרים התרבותיים בני הזמן של החרו הזה פונים כעת לספרות קלה, לפזמון, אולי לחרו עממי, ובכל מקרה נסוגים בכך מן העולם ה"גבוה" של שירת האליטה (זו שעליה מבזבז ויזלטיר את שיריו).

שני הביאורים לתפקיד החרוז – אצל חנוך לוין והחמישייה הקאמרית מחד גיסא ואצל ויזלטיר מאידך גיסא, הם לכאורה מנוגדים זה לזה. מכאן – אצל לוין ואצל החמישייה הקאמרית – החרוז משמש סימן של "שירה", כלומר, של הגבוה. ואילו מכאן – אצל ויזלטיר – החרוז משמש סימן של "קל", כלומר, של הנמוך. האם אין כאן סתירה? מובן שיש, אבל זוהי מן הסתירות שהמציאות הסמיוטית מזמנת לפרקים. בתקופת החרוז החופשי העברי שימש החרוז סימן בעל משמעות כפולה וסותרת: מחד גיסא, סימן של השירה כשלעצמה – הרי לביאליק ולאֶלְתֶּרְמֶן עדיין נודעת חשיבות מכרעת ברקע התרבותי – ומאידך גיסא, סימן של קלילות פֶּלִיטוֹנִית או עממית, שהרי זה שימושו בן הזמן של החרוז הלכה למעשה. החרוז משמש אפוא סימן ב־זמני של הגבוה ושל הנמוך.

ניזכר עוד במשותף ללוין, לחמישייה הקאמרית ולוויזלטיר. שלושתם יוצרים אפקט של הפתעה וּבְתוֹס על ידי העמדה זה לצד זה של ניגודים של נשגב ושפל, של שירה טהורה ושל פונקציות גופניות נמוכות. והרי זה אפקט מוכר היטב – זהו הקרנבל המפורסם מבית מדרשו של מיכאיל בחטיין, שעניינו הוא היפוך הסדרים, שבו הנשגב (זה, למשל, של אבירים וגיבורים קלסיים) מועמד לצד פונקציות הגוף הנמוכות (שבהן מצטיינים, למשל, האבירים והגיבורים גֶרְגֵּנְטוּוּאָה וּפְנִיטְגֵּרוּוֹל). הקרנבל מהותו העמדה זה לצד זה של הגבוה והנמוך, העמדה שיוצרת הזרה של הסדר המקובל וכך מאפשרת ביקורת פרודית עליו. וכך החרוז, במציאות הסמיוטית של התרבות הישראלית של השליש האחרון של המאה העשרים, שימש כלי מושלם של הקרנבל – הוא היה סימן המקפל בתוכו־עצמו את הקרנבל: סימנו ה־בו־זמני הן של הגבוה, הן של הנמוך. מובן מאליו כי לא כל חרוז עברי בדור זה היה קרנבלי, ומובן מאליו גם שלא כל שיר קרנבלי בדור זה נכתב דווקא בחרוזים. אבל הקרבה שבין החרוז לקרנבל היתה מהותית ומחויבת. "בואו בנים / תגמרו לי בפנים" – אלה אינן שורות מקריות; הן מבטאות את אחד השימושים האופייניים ביותר של החרוז העברי בתקופתו.

\*

לקרנבל יש שימושים רבים. שלוש הדוגמאות שבהן פתחנו היו מועילות, משום שהאפקט האוטו־פרודי, הארס־פואטי שלהן סייע לחשוף את התפקיד השירי המדויק של צורת החרוז. אבל ברור שנמצא את החרוז הקרנבלי בהקשרים

רבים ושונים של פרודיה ושל חתירה כנגד כל סדר מקובל שהוא. כך, למשל, אצל דוד אבידן, בקטע מחורז מתוך שיר שהוא ספק־פוליטי, בוודאי חותר כנגד אתוס ציוני כלשהו ("שקל ציוני", מתוך: "שירים שימושיים", 1973):

לְכַבֹּד מֵר אֲבָרְהָם שְׁפִירָא / וְנִיֵּיק חֲרָאִי הַיְשׁוּב... / הַסֵּסֶת אֲדוֹנֵי בְּעִבְרִית  
מִצְחָצְחָת / וְשָׂקָה נָא לְנַעַר הַזֶּה בְּתַחַת...

השיר המשונה־משהו הזה נאחז במעשייה מפורסמת, שהיא קרנבלית כשלעצמה, בדבר אמירה המיוחסת לפלוני, ציוני ושמו אברהם שפירא (הלא הוא זקן־השומרים). אבידן אורג הרמזים מקראיים יחד עם הרמזי עולם ה"חרא" (שסביבו נסבה אותה מעשייה) לכלל חרוז קרנבל, שעניינו חתירה — מעורפלת אמנם — נגד השפה הציונית המקובלת. שילוב הגבוה והנמוך משמש בדרך כלל את אבידן לא להתרסה פוליטית, אלא לאפקט אסתטי שאינו בהכרח קומי. הנה דוגמה אופיינית מאוד, מתוך "משהו בשביל משהו". אני מצטט מתוך קטע הפואמה הקרוי "זר בא לעיר" (עמ' 182):

אוֹלֵי זֶה הַתְּסֵרִיט, שְׁמַעֲכֵב אוֹתִי, / הַתְּסֵרִיט שִׁיכְתֵּב פְּעַם עֲדוֹזוֹבְדֵם, / הַתְּסֵרִיט  
שִׁיחַלֵּץ אוֹתִי מִמִּצְבֵי הַכְּלָפְלֵי הַרוֹפֵף / וַיִּקְנֶה לִי סוֹפְסוֹף אֶת הַתְּהֵלָה  
וּבְכֵן, הַתְּסֵרִיט:  
אִישׁ זֶר בָּא לְעִיר, / אִישׁ זֶר לְעִיר זָרָה. / יֵשׁ בְּעֵינָיו מִבֶּט זְהִיר, / וְהוּא חוֹגֵר  
חֲגוֹרָה שְׁחֵרָה. / בְּרַכְּבַתְּחֵתִית בְּלִתִּינְרָאִית / הוּא מְגִיעַ לְחֹדֵר סָגוּר. / עוֹד מְעַט  
הוּא יִתְחִילֵאֹתוֹת / וְאֵז יִהְיֶה הַכֵּל בְּרוּר.

ההקדמה, שהיא חלק מן ה"פואמה" עצמה, כתובה בחרוז חופשי ומסומנת כך כ"שיר"; לאחר מכן בא גוף הטקסט שהוא במפורש תסריט, כלומר, ה"לא־שיר", והנה זה מסומן בחרוז. החרוז — כסימנו של ה"לא־שיר!" — מה שמע ה"לא־שיר" כאן? משמע, כתיבה שאינה יצירה טהורה, אלא היא חלק מעולם הסחורות, במקרה זה עולם התרבות הפופולרית (השיר נועד לפתור את מצבו הכלכלי של המשורר והוא אף "יקנה" לו, מעשה סחורה, את התהילה). זאת ועוד: העולם המתואר בתסריט הוא עולם של מדע בדיוני או של סרט פעולה בנוסח ג'יימס בונד. החריזה גרועה, פזמונאית או אפילו עממית. השיר נמצא

כך בתווך שבין תרבות האליטה של החרוז החופשי – זו שבה יש למקם את ההקדמה האירונית והמתחכמת – לבין תרבות ההמונים של סרטי הפעולה והחריוזה העממית. כל זה מהותי ליצירתו של אבידן, איש "המאה השלושים" – כותרת המתייחסת בראש וראשונה לחברת ההפקות ההוליוודית. והרי הוא אף ביקש בפועל לממש תסריטים כדוגמת זה שב"זר בא לעיר" (כמו ב"שדר מן העתיד", סרטו משנת 1981). אנו מתקרבים כאן למאפיין יסודי של שירתו של אבידן. הוא נקט את החרוז אולי יותר מכל משורר אחר מבני דורו, מתוך נסיבות ביוגרפיות מורכבות. כנער, מחבר "ברזים ערופי שפתיים" (1954), היה אבידן אולי היורש המקורי והמוכשר ביותר של שירת אלתרמן, מי ששב והלחים אותה אל תוך שורשיה הפוטוריסטיים בנוסח מיאקובסקי ופסטרנק המוקדם. גם בשנות השישים – משנשתרש בישראל החרוז החופשי כנוסחה שירית שאין בלתי – עדיין נותר אבידן היוצר הישראלי הווירטואוזי ביותר, מחברם של פסטישים מזהירים ושל אפוריזמים שיריים מבריקים. קל היה לשער שחילוף הטעם יהיה טרגדיה עבור אבידן, יורש עצר גאוני בארץ שגורשו ממנה מלכיה. אבל לא כך היה: השוליות הפתאומית של החרוז היתה בשביל אבידן כוח משחרר, הזדמנות לבריאת עולם פיוטי המושתת על ערעור יחסי הגבוה והנמוך, ה"אליטיסטי" וה"פופולרי". היה בזה ודאי שמץ של פנטזיה אמיתית על הצלחה חומרית: הוא כנראה חלם שנים ארוכות על מעמד ועושר, מנת חלקו של האמן הרב-תחומי הנישא על כפי המונים. אבל בעיקר היתה כאן היקסמות תמימה, פוטוריסטית – כעין זו של ראשית המאה העשרים – סביב חידושי עולם הטכנולוגיות והסחורות. משעה שגורש החרוז ממרכז המערכת השירית העברית, נוצקה בו קרנבליות של חיבור הגבוה והנמוך – ואת הקרנבליות הזאת ממש ביקש לו אבידן, לא לשם אמירה "חתרנית", אלא לשם כתיבה שהיא בעת ובעונה אחת "שיר" ו"סחורה". הוא רצה הכול: גם לכתוב שיר וגם לפתוח חנות במרכז העיר, והכול בבת אחת.

\*

האפקט הקרנבלי של צמצום האדם לכדי גופו יכול לשרת לא רק תוכן ארוטי, אלא גם תוכן מקברי-גרוטסקי שסביב מוות אלים. כאן, שוב, יכול הקרנבל לשרת מטרה פוליטית, כמו ב"אנטי מחיקון" של נתן זך (1984). מתוך השיר "על הרצון לדייק" (עמ' 60):



וְאִזְ הִיְתָה הַגְזֵמָה גְדוֹלָה בְּמִנְיַן הַגְּרִיּוֹת / הִיּוּ שְׁמָנוּ כְּמֵאָה וְהִיּוּ שְׁמָנוּ כְּמֵאוֹת [...] / וַיֵּשׁ אַחַת מִפְּקֻקֹּת וְלֹא בְּרוּר / אִם נִשְׁחָטָה, נֶאֱנָסָה אוֹ רַק שְׁסֵפָה בְּטַבּוּר / וְגַם בְּעֵנִינְ הַיְלָדִים עוֹד לֹא נֶאֱמָרָה הַמְּלָה הָאֲחֵרוֹנָה / הַכֹּל מוֹדִים כִּי שֶׁשָּׂה נִצְלָבוּ וְאֶחָד עָנָה / לִפְנֵי שְׂרָאשׁוּ רִצְץ, אֶךְ מִי לִיְדִינִי יִתְקַע / כִּי כָּל אֵלֶּה שְׁנַעְלָמוּ וְאִין יוֹדֵעַ אֶת עֻקְבוֹתָם / אֲמַנָּם הִשְׁלָכוּ כְּלָם אוֹ חֲלָקָם אֶל הַיָּם / שְׂאָם כְּךָ, כִּי צִדַּד נִסְבִּיר אֶת כְּתָמֵי הַדָּם?

שירים מעין אלה אינם השימוש היחיד של זך בחרונו. המאפיין העיקרי של יצירתו של נתן זך הוא הסנטימנטליות, ויש לו שירים פזמוניים-סנטימנטליים, שבהם חרוז ומשקל משרתים מעין יומרה של שגב ("רֵאִיתִי צְפוֹר רֶבֶת יָפִי / הַצְּפוֹר רֵאָתָה אוֹתִי. / צְפוֹר רֶבֶת יָפִי כְּזֹאת לֹא אֶרְאֶה עוֹד / עַד יוֹם מוֹתִי." בדיוק על ציפורים כאלה כתב חנוך לוין את הפרודיה שלו). האירוניה שבה נודע זך, מקורה, פרדוקסלית, בצורך המהותי שלו לרסן את מבעו-הסנטימנטליות באמצעות התרסה של ריחוק-במפגיע, התרסה שכמוה כהודאה בתבוסה: עם אחרים (כלומר, איתנו) הוא משתדל כידוע להיות "רומנטיקן קר מאוד". למשורר סנטימנטלי-פזמונאי שכזה החרוז אינו זר. ניתן לדמיין אפילו הסבר פסיכולוגי העומד על המאבק הנפשי היסודי של נתן זך להדיר עצמו מן הפזמון, על הסנטימנטליות המהותית שלו – זך הקרוע בין דימוי השירה הגבוהה שלו לבין כוחות נפשו היסודיים. אבל מוטב שלא נשגה בספקולציות פסיכולוגיות. נעמוד על ההבדל הצורני, המובהק, שבין חרוז לחרוז. ובכן: החרוז "אותי" / "מותי", על כל היעדר הברק שלו, על כל הפזמונאות הסנטימנטלית שלו, עדיין מכיל בתוכו יומרה של שירה "גבוהה", ולכן ההקשר הפרוזודי השקול והחריזה של שורות משוכלות. החריזה ב"על הצורך לדייק", לעומת זאת, מדויקת הרבה פחות: השורות נטולות משקל, החריזה היא בשורות עוקבות, לעתים אף דקדוקית וגרועה ממש (גוויות / מאות; עונה / יתקע). כל זה אינו לגנתו של השיר "על הצורך לדייק". זהו זך שונה מאוד מן הסנטימנטליות של הציפור רבת היופי. זהו זך זועף וזועם, זך הפונה אל הקרנבל כאל כוח משחרר, מתריס. כאן הוא מוצא את החרוז ככלי הנכון לשמש אותו – כלי שיש בו רמז בו־זמני לשירה גבוהה ולמה שהלאה ממנה. האירוניה נעוצה בכך שבשנת 1984 כבר ניחן החרוז העברי בכוחו הקרנבלי – וזאת בזכותו של נתן זך עצמו, בזכות הדרך שבה הריר זך את החרוז ממרכז היצירה השירית! הנה לפנינו משורר המוצא עצמו לנוכח מציאות סמיוטית, שאותה חולל, במידה רבה, הוא עצמו.



הרטמן שְׁדל, מחול המוות (נירנברג, 1493)

מובן שגם במסגרת הסמיוטית הזאת יכולה היתה להיכתב שירה גדולה, ודווקא בחרוז ובמשקל. הקרנבלי כלל אינו חייב להיות קל ערך. הנה, למשל, אחד המעולים שבשיריו של מאיר ויזלטיר, "עוד ס' שקספירית" (מתוך "מוצא אל הים", עמ' 41):

אמרי נא לי, פרחינה עדינה, / היש סכוי שמבטך התם, / המרצד בחם עם דק פנינה, / וצנארך הצפורי החם, / ושתי כתפיך הנושמות לאט / מעל זוג השדיים הקטינים / (אך המתוחים ומנקרים בכד / במקורים קלים כפאונים), / ויריעת בטנג המרעדה / גליויות מכסופי חכוך נסתר, / וירכיך השזופות בלא מדה, / והתחת הגואה, המכפתר / במכנסוני ג'ינס סמרטוטי: / היש סכוי שיזדינו אתי?

מובן כי השיר חורג מבחינות רבות מגבולות החרוז הקרנבלי, כפי שראינו אותו עד כה: רבים מהחרוזים עשירים ואפקטיביים, ואפילו החרוז הדקרוקי היחיד מכיל עיצור שמעבר למינימום המורפולוגי (קטינים / אפונים). רשת החרוזה — כנדרש מן הדגם השקספירי — מבוססת בעיקרה על שיכול חרוזים; החריגות מן המשקל הפנטמטרי הימבי הן בגדר הקונוונציה של הפרוודיה האנגלית, כמקובל בימב העברי מאז שנות השבעים וכמתבקש במחווה לשקספיר (כך, למשל, מוסטת ההטעמה ב"מעל זוג השדיים הקטינים" מן ההברה הרביעית "ה" אל ההברה השלישית "זוג" — נשימתו של המשורר נעתקת לרגע בהבחינו בזוג השדיים). מעניין החרוז לאט / בכד — הנורמה שלפיה מותר לחרוז את

העיצור t בעיצור d, היא ירושת השירה המודרניסטית העברית, שבה חרו אורלנד, למשל, "אוצרות אופיר וצרי גלעד" עם "רכב מצרים שללתי לך בת". נורמה זו היא תולדה ישירה של ההקשר הרוסי של שירת המודרניזם העברי (הפונולוגיה הרוסית מחייבת את אובדן הקוליות בסופי מילים. וכך, העיצור d בסוף מילה נהגה כ-t, ואילו עיצור v בסוף מילה נהגה כ-f, ומכאן, למשל, "לילה לילה אחד היה טרף, לילה לילה שני מת בחרב" של נתן אלתרמן). כאשר נוקט ויזלטר את החרוז לאט / בכד, הוא מסמן את שירו כמתייחס למסורת החרוז העברי ככלי של שירה גבוהה, ובעקיפין – למסורת החרוז הרוסי, ככלי של מיטב השירה המודרניסטית.

כל זה רחוק מאוד מן החרוז כסימן "נמוך", כשימוש כפי שראינו עד כה בחרוז הקרנבלי. ועם זאת – האם מקרה הוא ששיר זה של ויזלטר מבוסס כולו על מהלך של בניית שגב ושבירתו בביטוי של פונקציית גוף נמוכה? זהו פְּתוּס הדרגתי המוליך מן המבט התם מטה מטה, עבור דרך השדיים (מסומן ארוטי, אך סימנו, המילה "שדיים", עדיין מנומס) וכלה בסימנים הגסים של "תחת", ולבסוף, במילה שלפני האחרונה, "שיזיינו" – מילה הפורעת כליל את הסדר השקספירי. ההגבהה שבשקספיריות נועדה כביכול רק להעמיק את האפקט הקרנבלי, את צירוף הגבוה והנמוך.

במבט ראשון השיר נתון אפוא בתוך סד השימוש, הפרודי מעיקרו, בצורת החרוז בהקשרו של החרוז החופשי (הצורה שעליה מושתת על פי רוב ספרו של ויזלטר, "מוצא אל הים"). אלא שיש להוסיף כאן נדבך נוסף. הרמז השקספירי הוא בסופו של דבר רמז לעולם שאינו כה זר לזה של רַפְּלָה עצמו – עולם הקרנבל של ימי הביניים המאוחרים או הרנסנס המוקדם. מן המפורסמות היא כי הדרמה השקספירית משופעת בחיבור הגבוה והנמוך: הגרוטסקה של גולגולתו של יוריק, הגסות של הנקישות על דלתו של מקבת. וכך גם הסונטות עצמן – שבהן "עיני גברתי כשמש כלל אינן" (פרודיה מנמיכה על נורמות השירה הארוטית המגביה-ה־עוף), ובהן התשוקה היא The expense of spirit in a waste of shame. כידוע, מובן משני של "זרע", והמילה waste היא הומונים מכוון של waist, "אגן" – כך שהסונטה המפורסמת הזאת, מִסְפֵּר 129, מבצעת "דרשה" המגנה את החטא, ובעת ובעונה אחת גם רוקמת שיר זימה. וממילא, שילוב הגבוה והנמוך אינו מרחיק את שירו של ויזלטר משקספיר, אלא מקרבו אליו. ויזלטר ניצל כאן את הפוטנציאל הקרנבלי שבשימוש בחרוז במסגרת החרוז החופשי, כדי ליצור מחווה מתוחכמת ומפתיעה למסורת השירה המגולמת בשקספיר. התחכום והעומק

ההיסטורי שבמחווה הזאת מצדיקים בסופו של דבר גם את דמות המשורר המתייצגת כאן – דמות של גבר, שהוא אינטלקטואלי מדי וכנראה גם מבוגר מכדי לזכות בנערה הצעירה, הגופנית הזאת. אין סיכוי, ודאי שאין סיכוי. אבל הוא יודע את זה: הוא קרא די שירים. שנותיו – כשנות שירת המערב. אם לשקספיר היו צרות כאלה עם הגבירה השחורה, איזה סיכוי יש לוויזלטייר? הנה אפוא הישג במסגרתו של שיר אחד: הפוטנציאל הקרנבלי נוצל לצורך אינטרסקטואליות עם מיטב מסורת השירה הקרנבלית המערבית, זו של שקספיר. הישג רחב יותר, בממדי שיטה פואטית שלמה, נחל אהרן שבתאי בשירת שנות התשעים שלו. כאן, כמו בשירו של ויזלטייר, נוצל הפוטנציאל הקרנבלי של החרוז כמסמן, שהוא בה בשעה "גבוה" ו"נמוך". אך במקרה זה לא לשם אפקט אינטרסקטואלי מקומי, אלא לשם שיטה מטפיזית שלמה, הנשענת בעיקרה על עירוב הגבוה והנמוך. הישג זה הוא בוודאי מפסגות היצירה של השירה העברית בדור האחרון. הישגו של שבתאי ראוי למאמר העומד בפני עצמו, ולכן אציין כאן רק זאת, בקיצור נמרץ: עירוב הגבוה והנמוך בשירת הקרנבל הארוטי של שבתאי לא נועד ליצור פרודיה כלשהי על ה"גבוה". להפך: כדי להשיב את הדתי, את המיתי, אל עולם שחולץ, שבתאי משיב צורות של שירה, שהיא לעתים ארכאית, לעתים מקודשת במסורת האירופית. כך הוא מנצל את כוח הפריעה הקרנבלית שמקנה מסורת שירת החרוז החופשי העברי דווקא לצורות "נשגבות" כאלה. הקרנבל מערער את יחסי ההיררכיה שבין הגבוה לנמוך, ושבתאי מפציר בקורא להיאחז בערעור הזה כדי לראות בנמוך את הגבוה. המרתק הוא שלשם כך היה שבתאי (שלחרוז החופשי שלו – על מקורותיו היווניים והמקראיים – יש צידוק פנימי עמוק) כמראנוס להזדקק דווקא לחרוז.

וְעַץ הַחַיִּים וְעַץ הַדַּעַת / יִלְבְּלוּ לְיָד פִּי הַטְּבַעַת.

(מתוך: "ארצנו", עמ' 219)

\*

כאשר החלו משוררים צעירים בישראל של שנות התשעים לכתוב שירה שהיא בעיקרה חרוזה ושקולה, לא יכלו לעשות זאת אלא מתוך העולם הסמיוטי הממשי שבו חיו. לחרוז היה, כמאליו, פוטנציאל קרנבלי. דומה

כי רק מעטים הבחינו תחילה כי דור חדש זה של משוררים שואף ליצור שירה גבוהה, המתייחסת אל מסורת השירה המערבית, כזו שהמנעד התוכני שלה אינו מוגבל לחוויותיו של הקרנבל. על דפי אותו מוסף עצמו הופיעו שירי המין של שבתאי, לצד שיריהם הראשונים של דורי מנור ואנה הרמן. והנה גם בשירתם של האחרונים ניתן היה למצוא צדדים תמטיים הקושרים אותם לשירה קרנבלית מעיקרה: עצם העיסוק נטול הלבטים של דורי מנור בהומוסקסואליות שלו; עצם נוכחות הגוף הנשי בשירתה של אנה הרמן. דומה כי הקריאה הפשטנית, המרפרפת הזאת, כאילו שבתאי, מנור והרמן הם חומר עיתונאי נעים ונוח, שכן כולם כותבים "גסויות בחרוזים", היא שהדריכה את קוראי העיתון – שמא גם את עורכיו? – באותו זמן. ודאי שגם כותבי החרוז החדש עצמם פעלו בתוך תנאים שהוכתבו, בין השאר, מתוך השדה הסמיוטי של החרוז הקרנבלי. לעתים במימזיס של ההווה היומיומית ובנימה פרודית, מחציפה, שהיא כעין המשך של מסורת החרוז הקרנבלי העברי; ולעתים בהתרסה מפורשת של פתוס שירי או, לחלופין, דווקא בנימה אירונית מעודנת, כאילו כדי להסיר במפגיע את כוח המשיכה של הקרנבל.

אך אין זה המקום לשוב ולדון בשירת החרוז החדש. אזכיר רק זאת: את יומרתה של שירת החרוז החדש. ראוי לומר עד כמה היתה יומרה זו נועזת, כמו בלתי־אפשרית מעיקרה: להפוך על פיו את הסדר הסמיוטי עצמו. זוהי שירה המבקשת לבנות עולם של הקשרים וציפיות, שבו לא יהיה בחרוז רמז קרנבלי, אלא, פשוט, סימון של בחירה בצורת השירה. הקרנבל, סוף סוף, עניינו אישור הסדר הקיים: ילכשו נא הגברים בגדי נשים ליום אחד, תלכשנה הנשים את בגדי הגברים. יצו המשרתים על האדונים, ואילו האדונים יואילו לציית להם. ובתום יום הקרנבל שב הסדר על כנו. לא את זה מבקשים יוצרי החרוז החדש: הם חותרים לשנות את סדר הסימנים – להמיר את התלבושות המרה של קבע. כיצד לכתוב סונטות עבריות – ולא על תחת? על מה תשב רעואלה? זאת השאלה הניצבת בפני החרוז החדש.

קשה לדעת. החרוז החדש עשוי להסתמן כשינוי של הסמיוטיקה היסודית של החרוז העברי – או כעוד סטייה מן הנורמה, שרק שבה ומאשרת אותה. נמתין אפוא ונראה אילו פרודיות על שירה ייכתבו בעוד עשרים שנה. פורטרט כזה, מן השוליים, ישיכל אותנו לדעת: האומנם זכה החרוז החדש והצלח ביומרתו הסמיוטית, המהפכנית?