

הקוקטייל המשונה וגידול הפרא

הרהורים על תרגום שירה לעברית וממנה¹

מאנגלית: יואל טייב

בחמש עשרה השנים האחרונות, בעבור משוררים עבריים בני־זמננו נעשה תרגום השירה מקום שוקק חיים של התגייסות תרבותית, יצירתית ופואטית. שנת 2005 סימנה שנת מפנה מיוחדת לספרות העברית, במיוחד בתחום השירה. זאת הייתה השנה שבה יצאו לאור לראשונה כמה כתבי־עת ספרותיים, ובייחוד 'הו!', 'מעייין', 'מטעם' ו'דקה'. כל אחד, עם מטרותיו האסתטיות והפוליטיות, החייה מחדש דיונים על מקומה ומצבה של השירה בתרבות הישראלית בת־זמננו, וגם נושא תפקידו של התרגום לא נפקד ממחלוקות אלה. כמה מכתבי העת הללו תופסים ומחזקים את התרגום כאמנות בפני עצמה – כמעשה יצירתי שמקבל מקום חשוב לצד יצירות עבריות מקוריות וביקורות. למעשה, תרגומים כאלו לרוב יהיו קשורים קשר הדוק לשירת המקור המופיעה בכל אחד מכתבי העת.

א.

במכתב שכתבה בשנת 1972 לחוקר ראובן שהם, הגדירה המשוררת אסתר ראב את שירתה כ"קוקטייל קצת משונה". במטאפורה הזו היא השתמשה בקשר להשפעות הלשוניות המגוונות על שירתה: תערובת של כותבים צרפתיים, גרמניים ושוודיים, ובנוסף אליהם כמובן גם הכותבים העבריים של תקופתה. ועם זאת, היא ודאי התכוונה גם לאופי שובר המוסכמות של יצירתה. למעשה, באותה שנה, במסה ששמה "מילים כציפורים נדירות", היא הגדירה את שפת שירתה כ"גידול פרא" – מטאפורה פולשנית וטפילית. מה שהפך את שירתה ל'משונה' בעיניה היה מצבה כילידת פלשתינה העות'מאנית, בניגוד

1 זוהי גרסה ערוכה לאחרית הדבר של ספרה של אדריאנה ג'ייקובס: *Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry* (University of Michigan Press, 2018).

למשוררים העבריים האחרים בני תקופתה; והעובדה ששפת אמה הייתה עברית (או כך לפחות טענה), ייחדה ובודדה אותה מהתרבות הספרותית הארצישראלית, שהייתה מהגרית בעיקרה. אך החוט הקושר של שתי המטאפורות – הקוקטייל המשונה וגידול הפרא – הוא התנערות מאותה שייכות המשכית ולינארית שעיצבה, בראשית המאה העשרים, את הגנאולוגיה של השירה העברית. כבר מספר שיריה הראשון, "קמשונים", שיצא ב-1931, ראב מתחה את נקודות הציון של המפה הפואטית שלה אל הרבה מעבר לאזורי הנוחות של הקאנון העברי, בכך שזנחה את הפרוזודיה העברית המסורתית – בייחוד את המרובע ואת הסונטה – אך גם בתרגומיה – ובעיקר תרגומיה מצרפתית לעברית. עקבות הצרפתית ושפות אחרות בעברית של ראב מסכות את תשומת לבנו לאופן שבו "שפת אם" היא ערב רב של מושגים אמיתיים ומדומיינים, ונקודת מפגש רב-לשונית.

בעבודתי כחוקרת וכמתרגמת של שירה עברית, תיאוריות ופרקטיקות של תרגום הולכות תמיד יד ביד. הרבה מאוד ממחשבותיי על תרגום עוצבו בידי עבודתי כמתרגמת שירה מעברית לאנגלית, ולהפך. המחויבות לפואטיקה ולפרקטיקה של התרגום השזורות זו בזו התחילה עבורי כבר בטקסטים הראשונים שקראתי על תרגום, ובמיוחד במסה של המשורר המקסיקני אוקטביו פאס, "Traducción: Literatura y Literalidad" [תרגום: ספרות ומילוליות], וב"משימתו של המתרגם" של וולטר בנימין. המסה של פאס מקדמת את הטענה ש-"Traducción y creación son operaciones gemelas" – התרגום והיצירה הן מלאכות תאומות (מספרדית: ערן צלגוב). רוב הדוגמאות שהוא נותן לקוחות מעולם השירה, והוא מדגיש את המשיכה שהשירה חשה כלפי אותם משוררים שפנו לתרגום כדרך להעצים ולשנות את שירתם. מנקודת המבט הזו, עבור משוררים-מתרגמים, הקו שבין מקור לתרגום מיטשטש. למסה של בנימין הייתה השפעה אדירה על מחקרי תרגום מודרניים, אך לרוב מתעלמים מן העובדה שהמסה הזו שימשה במקור הקדמה לתרגומי הגרמניים לשארל בודלר. בנימין אינו מסביר כיצד הוא תרגם את שירתו של בודלר – אין שם דיון מפורט על הבחירות או הוויתורים שעשה – במקום זאת, בנימין מציג תיאוריה של התרגום כ-"fortleben" [הישרדות]: המשך טרנספורמטיבי של חיי הטקסט.

כשהגעתי לישראל לראשונה, בשנת 1998, אך זה סיימתי תואר ראשון, ובאמתחתי הייתה עברית דלה מאוד. בשנתי הראשונה, שבה עשיתי לימודי אולפן אינטנסביים, הלכתי במקביל גם לשיעורים עצמאיים עם סדרה דיקובן-אזרחי בנושא "שירת תל-אביב". המטרה הייתה לנסות לקרוא את יצירות בעברית, בעזרת תרגומים קיימים לאנגלית בתור עזרי-קריאה. כך מצאתי את דרכי אל אבות ישורון, שספרו "השבר הסורי אפריקני" היה זמין במהדורה דו לשונית (משנת 1980 בהוצאת Jewish Publication Society): משמאל הטקסט בעברית, ותרגומיו של הרולד שימל לאנגלית – מימין. תרגומיו של שימל לא ניסו להפוך את שירתו של ישורון ל"קריאה" יותר עבור הקורא האנגלי, אלא להפך: תרגומיו דרשו מהקורא לעבוד – ולעבוד קשה – כפי שדורשת שירתו של ישורון בעברית. דרך התרגומים האלה – שהיו בעיניי יצירתיים, מורכבים ומפתיעים – הגעתי לשירתו המקורית של שימל.

שימל נולד בביון, ניו ג'רזי ב-1935, וב-1962 הוציא את ספר שיריו הראשון והיחיד באנגלית: חוברת קטנה שכותרתה First Poems. זמן מועט לאחר מכן, הוא היגר לישראל

וקשר קשרי ידידות עם המשורר האנגלי-ישראלי דניס סילק, שכתב אנגלית, ועם משוררים עבריים כיהודה עמיחי, נתן זך ואריה זקס. שימל היה מחויב לכתובה בעברית, ופרסם את המחברת הראשונה של שיריו ב-1968, אך המחויבות הזו הייתה שזורה עמוקות בתרגומי השירה שלו מעברית לאנגלית, בייחוד ליצירותיהם של אסתר ראב, לאה גולדברג ויהודה עמיחי. במסות שכתב על שירה עברית (בעברית ובאנגלית), הוא היה קשוב במיוחד לקשר בין שירת המקור של המשוררים ובין השירה שתרגמו. כך למשל במקרה של מסה קצרה שכתב על לאה גולדברג ב-1971, שהתפרסמה ב"אורות" – כתב עת רב-לשוני שערכה עדה צמח – בשם "לאה גולדברג המשוררת". המסה של שימל פורסמה בעברית ובאנגלית במקביל, ואתה מבחר תרגומים של שירתה בעברית ובאנגלית, "בתרגומו של הרולד שימל", נכתב בפירוש.

המסה של שימל היא קינה לגולדברג שמתה קודם לכן באותה שנה. היא פותחת בשירה של דליה רביקוביץ על הלווייתה של גולדברג, וסביבה שימל מקבץ הרהורים על מורשתה של גולדברג בספרות העברית ובספרות העולמית. המסה הזו היא שילוב נוגע ללב של פרשנות פיקחית על יצירתה של המשוררת, ושל אזכורים אישיים – "הסיגריה" של גולדברג, ו"הגוון הרוסי שבעברית שלה (השונה מזה של שלונסקי)" – שיחד מרכיבים דיוקן אינטימי של המשוררת. שימל קשוב לכמות הדברים שהמשוררת מקבצת ביצירתה, וכן למרחק הרב שממנו מקובצים חלק מאותם מקורות ("במעין סדר ערוך, מופלא וזר מעט").

מובן שדברים אלה קשורים קשר הדוק לתרגום, כפי שאומר שימל: "אם הרומן של דוסטויבסקי מטביע חותם בשירת המשוררים הרוסים של סוף המאה התשע-עשרה, הרי אפשר לומר שהשפעת התרגומים העבריים [לפרוזה] של שנות העשרים והשלושים על השירה העברית הייתה רבה יותר מהשפעת שירי 'ארץ-השממה' ו'שנים-עשר' לת"ס אליוט ולאכסנדר בלוק." שימל מזהה את תפקידה של גולדברג עצמה בעובדה זו, והוא מדגים זאת בקשרים שאפשר למתוח בין פועלה של גולדברג כמתרגמת, ובייחוד תרגומי הפרוזה שלה, ובין לשונה התיאורית ועולם הדימויים שלה. טוביה ריבנר, בהקדמתו ל"קולות רחוקים וקרובים" – מבחר מתרגומי השירה של גולדברג – אומר דברים דומים כשהוא מפנה את תשומת הלב ליחסים שבין שירת המקור שלה ובין השירים שהיא תרגמה. אך תנועות התרגום האלה הן יסודיות גם לשפה השירית, כפי שגולדברג בעצמה כותבת בשירה "על עצמי", ששימל מצטט ומתרגם במסתו: "וּבְאֵוֹ אֵלַי הַדְּבָרִים / וְצִוּוּ עָלַי: שִׁירִי. / וְאָמְרוּ: אֲנַחְנוּ מְלִים / וְנִכְנַעְתִּי וְשָׂרְתִי אוֹתָם" ובמילים אחרות, שירה היא תרגום.

באחרית הדבר ל"קולות רחוקים וקרובים", ריבנר מציין: "יש בו כדי להביא לפני הקורא את השיג-והשיח החבו, שניהלה המשוררת עם משוררים רחוקים-קרובים במקום ובזמן, עם תרבויות מתרבויות שונות, ואת קולה שלה, החוזר כהד משיריהם של אחרים" (עמ' 244). בולטת במיוחד בדבריו של ריבנר המילה "חבוי" – בחירה מסקרנת בהתחשב בכך שהתרגומים עצמם גלויים בהחלט באנתולוגיה שמול עינינו. אם כן, לא לתרגומים עצמם ריבנר מתייחס כשהוא אומר "חבוי", אלא ל"שיג ושיח" של גולדברג בתוך תרגומיה ובתוך שירת המקור שלה. ריבנר לא מפרט את טבעם של הקשרים האלה – אחרי הכל,

הם "חבויים" – אך כבר במשפט הבא הוא משתמש במטאפורה של ההד. כאן ריבנר מעיד, כמו אחרים, על הדרכים שבהן גולדברג הביאה באופן מודע את האסטיקה שלה עצמה אל השירים שהיא תרגמה. למעשה, גולדברג בעצמה טענה כי הגם שמשורר הוא המתרגם הטוב ביותר, "ספק אם יצליח להימנע מלכפות על השיר את נוהגו וסגנונו שלו עצמו, ולעתים את רעיונותיו שלו." (מדור ומעבר, עמ' 56). מתרגם כזה הוא, לדבריה, "מתרגם-יוצר".

בה בעת, ה"שיג והשיח" של גולדברג יכול להיות לעתים גלוי מאוד. כך הוא למשל ביחס לשירה "מילים אחרונות" מ-1955, שבו הדוברת משווה את עצמה למשורר אנונימי מן המאה השמינית: "על שפת הנהר הצהב / ישב משורר שיָדַע / את מַלְת הַסִּיּוּם". גולדברג אינה מספרת לנו מיהו אותו משורר בן המאה השמינית, אבל במסות רבות שהיא כתבה בשנות השלושים המאוחרות, היא מצטטת לרוב שורות של דו-פן, אחד מהמשוררים האהובים עליה. בכמה מקרים היא מביאה שירים שלמים, שבכמה מהם ניתן לאתר את המקור הגרמני שממנו תורגמו. ואמנם, אותם תרגומים גרמניים נעשו, ברובם, בעזרת מלאכת ה-Nachdichtung, כלומר, לא תרגום מילולי, אלא עיבוד יצירתי וחופשי יותר. גולדברג, אם כן, עיבדה מחדש את העיבודים הגרמניים לשירה הסינית.

בשירה הסינית מתקופת שושלת טאנג, הנהר הצהוב סימל לרוב גבול בין העבר להווה, בין הנעורים לזקנה, בין הבית לגלות, כולם נושאים מרכזיים ביצירתה של גולדברג. אותו מרחב ביניים העסיק את גולדברג כל חייה. ניקח לדוגמה כמה שורות מתוך שירה המפורסם "אורן": "אולי רק צִפְרֵי-מָסַע יוֹדְעוֹת – / כְּשֶׁהָן תְּלוּיּוֹת בֵּין אֲרֶץ וְשָׁמַיִם – / אֵת זֶה הַכָּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלְדוֹת". המרחב בין שתי המולדות הוא מרחב התרגום. הוא מייצג את מה שקראה לו המשוררת הקנדית אן קארסון "התהום חסרת-הקרקעית" שבה המשורר עומד בפני "הפער בין המילה שבה אתה נמצא ובין המילה שאליה אינך יכול להגיע". אך הריק והכאוס הללו יכולים להיות גם מקום של יצירה ושל אינסוף אפשרויות, ועל כך תעיד הדוברת של "מילים אחרונות" בשיר השני שבמחזור:

אֵיזָה פָּרַח
יְצַמַּח עַל קִבְרֵנוּ?
אֲנִי אֶתְפַּלֵּל
שְׁתֵּהֶיָּה זֹו נּוֹרִית צְהָבָה.
לְפָנַיִם
קִטְפְּתִי אוֹתָהּ בְּהָרִים.

הנורית הצהובה של גולדברג מייצגת פוטנציאל יצירתי שממשיך הרבה אחרי שהשיר עצמו נגמר. זו גם דמות תרגומית, המתווכת בין העבר וההווה, בין החיים והמוות, ובין הטקסט וסופו. אך כמו ציפורי המסע בשיר של גולדברג, והנהר הצהוב של המשורר הסיני חסר-השם, דימויים כמו הנורית הצהובה מבליטים את ה"גבוליות" בין שירה ותרגום. הם מציעים, אולי, ששירה היא תרגום, ותרגום הוא שירה.

בחמש עשרה השנים האחרונות, בעבור משוררים עבריים בני־זמננו נעשה תרגום השירה מקום שוקק חיים של התגייסות תרבותית, יצירתית ופואטית. שנת 2005 סימנה שנת מפנה מיוחדת לספרות העברית, במיוחד בתחום השירה. זאת הייתה השנה שבה יצאו לאור לראשונה כמה כתבי־עת ספרותיים, ובייחוד 'הו!', 'מעייין', 'מטעם' ו'דקה'. כל אחד, עם מטרתיו האסתטיות והפוליטיות, החייה מחדש דיונים על מקומה ומצבה של השירה בתרבות הישראלית בת־זמננו, וגם נושא תפקידו של התרגום לא נפקד ממחלוקות אלה. אמנם, בזמן שהמו"לים ממשיכים להוציא תרגומים משפות שונות ומתקופות שונות בקצב עולה, שירה מתורגמת מתרחשת לרוב מחוץ לשוק של בתי ההוצאה המרכזיים; אך מספר כתבי־העת הספרותיים והמו"לים העצמאיים המעוניינים בתרגום גדל בעשור האחרון, ובכך נוצרת פעילות תרגום מגוונת וחייה, המתאימה לרוב עם העמדות והמרחבים האסתטיים והפוליטיים של כתבי העת השונים. כמה מכתבי העת הללו תופסים ומחזקים את התרגום כאמנות בפני עצמה – כמעשה יצירתי שמקבל מקום חשוב לצד יצירות עבריות מקוריות וביקורות. למעשה, תרגומים כאלו לרוב יהיו קשורים קשר הדוק לשירת המקור המופיעה בכל אחד מכתבי העת.

בקריאותי בשירה ובתרגום בנות־זמננו בעברית, יצירתה של אנה הרמן משכה את לבי באופן מיוחד. הפואטיקה של הרמן מערבלת ושואבת דימויים וטקסטים מקשת רחבה של יוצרים עבריים, ומשוררים שונים שתרגמה. עבודתה משתפת גם במפנה הניאו־פורמליסטי שנעשה אחד מסימני ההיכר של "הו!", שהרמן היא אחת ממשתתפיו המובהקים והמבריקים ביותר. עבור הרמן, הצורה היא מגבלה מפרה; היא מעודדת תעוזה והצטלבויות בלתי־צפויות, היא מקיימת קשרים צורניים, ואותם היא אורגת יחד ביד אמן, בין העברית לאנגלית, בין בטהובן לג'ורג' מייקל, בין מיתוסים מימי הביניים לחדשות־היום. הערבול מעיד על אותו מרחב שבו פרווודיה אינה רק בחירה אסתטית, אלא בחירה בעלת משמעויות חברתיות ואידיאולוגיות, עובדה שעוברת גם בשירים שהיא מתרגמת, ושאני גם מעבירה בתרגומי לאנגלית של שיריה.

הרמן חותמת את ספרה השני, "ספר הרפואות הפשוטות" (2006), בתרגום ל"מריאנה", שיר של המשורר האנגלי אלפרד לורד טניסון (1809–1892). 'מריאנה', שפורסם במקור בספרו "Poems, Chiefly Lyrical" (1830), עוסק בנושא הבידוד החברתי דרך נקודת מבטה של אישה המחכה לשווא לשובו של אהובה, דמות שחוזרת בכמה משיריו של טניסון. הרעיון של השיר ודמותה של מריאנה לקוחים מתוך המחזה של שקספיר "מידה כנגד מידה", אם כי מריאנה של שקספיר זוכה לסוף מאושר יותר. בשירו של טניסון, מריאנה מבינה כי אהובה לעולם לא ישוב, והקורא מבין שגם התנכרותה החברתית של מריאנה לא תשתנה. סביבה הנוף הפיזי מראה סימנים של לאות וחורבן, אך בידודה של מריאנה עומד על תילו. תרגומה העברי של הרמן שומר על הפרוודיה שבמקור, ונותר נאמן, פחות או יותר, למבנה הנרטיבי של השיר, אך דימויים שמעצבים את תחושת המקום האנגלית־במיוחד של טניסון, מקבלים הקשר חדש כשהם מותאמים אל העברית המודרנית של הרמן.

הבית הראשון של שירו של טניסון, לדוגמה, מספר לנו שאפשר למצוא את מריאנה של שקספיר, שבו אחת הדמויות מזהה ש-"upon the lonely moated grange" [באסם הבודד המוקף בחפיר], שהוא אזכור למחזה dejected Mariana (מידה כנגד מידה, מערכה 3, תמונה 1). בתרגומה של הרמן, השורה, שחוזרת כמה פעמים במהלך השיר, הופכת להיות בעברית "מעל אותו בית-כפר ח'ג'ר". לפני שאתייחס לתרגומה של הרמן, אני רוצה לומר כמה מילים על האנגלית של טניסון, ובמיוחד על המילה "moated". באנגלית, "moat" משמעותו להקיף מבנה או מקום בחריץ עמוק ומלא במים, כזה שהקיף וביצר מפני התקפה עיר, מבצר או טירה מימי הביניים. בעברית יש מילה עבור "moat" – חפיר, המתקשרת לפעולת החפירה. אך הרמן הולכת בכיוון אחר. בתרגומה, "moated grange" נעשה "בית כפר ח'ג'ר". בעברית, המילה 'ח'ג'ר' יכולה להתקשר לקשירה או כריכה (כבמילה 'חגורה'), אך בעברית הרבנית למילה גם מובן של צליעה או גמגום, כלומר, הליכה או דיבור שאינם יציבים. בשירו של טניסון, המילה grange (בית-כפר) מתחרזת עם strange (זר), ומעלה בדעתנו דימוי של strange grange (בית כפר זר). אך ה"ח'ג'ר" של הרמן מתחרז עם הפועל "להישבר". בזמן ש"moated grange מדגיש את בדידותה של מריאנה, התרגום של הרמן מרכז את תשומת לבנו אל מצב ביתה של מריאנה, שבניגוד ליושבת בתוכו, הוא כמעט נחרב ומטל-נפול. עם זאת, המילה 'ח'ג'ר', עם הדיבור המגומגם וההליכה הצולעת שהוא מעלה בדעתנו, קוראת גם לשים לב לקריסתו של הסדר הלשוני, זה שתרגומה של הרמן מנסה לתקן.

השיר "מריאנה" של טניסון נחתם כך: "Then, said she, 'I am very dreary./ He will not come,' she said;/ She wept, 'I am weary, weary./ O God, that I were dead!" אך בזמן ששורותיו האחרונות של טניסון מהדהדות את פזמון השיר, תרגומה של הרמן מציג סוף שונה מאוד:

היא שָׁחָה: "לְאוֹתַי גּוֹבְרָת,
וְהוּא שׁוֹב לֹא יָחֹזֵר.
הוּי אֲדוֹנִי, אוֹתִי כְּוֹרֵד
בְּחִיק הַמֶּנֶת שְׁזוֹר!"

"מריאנה" של טניסון שימש השראה ליצירות ספרות ואמנות חזותית רבות, אך רוב האינטרפרטציות נעשו על ידי אמנים גברים (יצירותיהם של ג'ון אברט מילייס ושל וא"פ בריטן הן מהנודעות שבהן). מהי משמעות תרגום השיר הזה עבור הרמן, שיר ששמה של הגיבורה שלו כשמה – מריאנה? ברור מאוד בשירו של טניסון מצב החורבן שבו מריאנה מוצאת את עצמה. עציצי הפרחים סדוקים ומכוסים בטחב, ועם זאת, בסופו של "מריאנה" של הרמן, מוזכר ורד, סמל של יופי וחיות. הורד מופיע רק בתרגומה של הרמן בתור ישות תרגומית, ובמיוחד כהתמודדות פמיניסטית עם שירו של טניסון ותהליך החייתו דרך התרגום.

משוררים עבריים העוסקים בתרגום מתייחסים לעבודת התרגום, כפי שנהגו משוררים מאז ומעולם, כאל מעבדה או סדנה לשירתם שלהם. כתיבתה של גולדברג עצמה על

התרגום, לדוגמה, מוכיחה שהיא הייתה רגישה לבעיות התרגום: נושאי הנאמנות והמילוליות, כלכלת הרווח מול ההפסד, אך לצידם גם נושאי הישארות הנפש של השפות הגלותיות בתרגומים עבריים, והדרכים שבהן עיצב התרגום טקסטים עבריים. אפילו אבות ישורון, שפקפק ביכולת התרגום הספרותי ("רק פרוסט יכול להיות פרוסט!") הוא התרה פעם בבתו שתרגמה ספרות צרפתית), הודה שביצירותיו שלו מתקיים "תרגום א־פריורי", במונחיו של ז'אק דרידה. "אחת מן המגבלות של תורות התרגום," מזהיר דרידה במסתו "נפתולי בבל", "[היא ש]פעמים רבות מדי הן מטפלות כמעברים מלשון אחת לאחרת ואינן בוחנות די את האפשרות שיותר משתי לשונות תהיינה כרוכות בטקסט." דרידה מסרב לקבל את עצם הרעיון של טקסט חד־שפתי; עבורו, שפתו של כל טקסט היא ביסודה רב־שפתית. זהו לא רק מצבה של השפה עצמה – לדוגמה, הדרך שבה שפות נודדות ומתפתחות עם הזמן דרך קשרים עם שפות אחרות – אלא גם מצב מערכת היחסים של היחיד אל השפה, שהיא בעצמה משתנה ומשתכפלת. כשהמשורר־מתרגם העברי נע בין משלבים ובין שכבות של השפה העברית ושל השפעותיה וגווניה הרב־לשוניים, כתיבה בעברית היא בעצמה במידה רבה אקט של תרגום. אני מבקשת להבליט, בכך שאני נותנת ל"מריאנה" של הרמן את המילה האחרונה, כיצד משוררים עבריים בני־זמננו לוקחים על עצמם כמשימה, באופן מערכתי, למפות מחדש את השירה העברית בת זמננו בתוך מלאכת תרגום יצירתית, ובכך הם חלק ממלאכה שבסופו של דבר אינה אלא, בפשטות, חלק מהותי ממלאכת כתיבת השירה.