

והאדם האפס יהיה קורא רע מאוד: על מקומו של הקורא בשירתו של מאיר ויזלטיר

אליהו חזנפלד

לאט לאט התהליכים ההיסטוריים יוצרים את האידיאל הזה של האדם האפס. והאדם האפס הוא יהיה קורא רע מאוד.

מאיר ויזלטיר¹⁰

במשפט זה חוזה מאיר ויזלטיר לאנושות בכלל, ולשירה בפרט, עתיד אפרורי למדי. לא רק שההיסטוריה יוצרת את "האדם האפס", לא רק שהוא הופך לאידיאל, אלא שהוא יהיה הקורא; ובתור שכזה הוא יהיה קורא רע. "רע מאוד". המעבר החד בין ה"אדם האפס" ל"קורא האפס" מפתיע למדי, ומדגיש עד כמה מרכזית לוויזלטיר השאלה שנראה כי היא הולכת וגדלה משנה לשנה – האם יש מי לכתוב למענו שירה? והאם יש מי שלא רק יקרא את השירה, אלא גם יהיה מסוגל להבינה? ההפתעה מתעצמת כששמים לב שוויזלטיר אומנם חוזה את הידרדרותו האיטית של האדם לכדי "אדם אפס", אך לדידו גם האדם האפס הוא "אדם קורא". אומנם קורא גרוע, אך עדיין קורא. ויזלטיר מוכן לדמיין את האדם כ"אפס", אך בשום פנים ואופן אינו מוכן להעלות את האפשרות שאותו "אפס" יפסיק לקרוא.

מה שמפתיע עוד יותר הוא שקריאה בשיריו של ויזלטיר מגלה שכבר בהווה פונים שיריו אל הקורא מהעתיד, אותו האדם "האפס". כבר בשיר מוקדם הוא רואה בקורא "סִמְרֵטוּט בְּשׁוֹר, אוֹכֵל עֶפְרָן וְזָב דָּמִים"¹¹, ונדמה שעמדה זו מלווה את ויזלטיר עד שיריו המאוחרים, שבהם הקורא הוא "יֵלֵד מְכָנָם, אֲנֵאֲלַפְּבֵית"¹², אדם אפס של ממש. השוואה לשירו של בודלר "אל הקורא" מחדדת נקודה זו. לאורך השיר בודלר עולב בקוראו, אך מקפיד לנסח את דבריו בלשון רבים, ובסיום השיר הוא אף מזהה את הקורא כבן דמותו

10 סיון ארבל (במאית), "תל אביב 5606278" [ריאיון עם מאיר ויזלטיר], ענת זלצר (עורכת ראשית), גיבורי תרבות, עיר: מודי וענת בע"מ, 2013, 40:32, <https://www.youtube.com/watch?v=-.MxUvSR4PSw>.

11 מאיר ויזלטיר, "[קח שירים, ואל תקרא]", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 5.

12 מאיר ויזלטיר, "כל האנשים שלא קוראים שירה", הארץ (22/5/2009).

"קורא צבוע, בן־דמותי שלי – אָחִי").¹³ בכך ממסמס בודלר את הבינאריות שבין הדובר ובין הקורא, ומעמיד את שניהם באותו צד של המתרס. אצל ויזלטיר, לעומתו, נדמה שהפער בין הדובר ובין הקורא אינו בר גישור. אם כך, עולה השאלה מדוע ויזלטיר, החדר כל כך מהידרדרות האדם לכדי "אדם אפס", מתעקש לתת לו לאכלס את שיריו? במחקר מתוארים לעיתים קרובות שני יסודות העומדים בבסיס שירתו של ויזלטיר: היא פונה ישירות אל הקורא ועסוקה בו, והיא רוויה אלימות. אופנהיימר, למשל, כותב שתכלית שירתו של ויזלטיר היא "הידברות, עם שהיא מצווה לעסוק בראש ובראשונה באי־ההידברות",¹⁴ ואילו קלדרון כותב ש"אלימות העסיקה את ויזלטיר מאז ומתמיד [...] החבטות שבני אדם מחליפים פגעו בו וריתקו אותו".¹⁵ מקצת המחקרים שעמדו על האלימות הרבה בשירתו של ויזלטיר התמקדו בדינמיקה שבינה לבין ההידברות עם הקורא, ובמיוחד באלימות המופנית כלפי הקורא. לאור האי־נחת שהאלימות השירית מעוררת, רבים הציעו לראות באלימות כלפי הקורא כלי רטורי בעל תכלית אתית. למשל, קלדרון חיבר בין נקיטת העמדה התקיפה, המאפיינת, לדבריו, את שירתו של ויזלטיר, ובין יחסו לקורא:

ויזלטיר [מציב] את קולו בשיר ומממש את אפשרויותיו כמארגן־שיר כך שיוכל לבצע מעשה שיפוט חרד ותקיף בעת ובעונה אחת [...] השיר הוא ביטוי להזדקקות מודעת ולניסיון מכוון ליצור מגע של הידברות, שיהיה בהכרח גם מסוכן, אבל היעדרו הוא עיוות בלתי נסבל [...] הפנייה אל הקורא מניחה ותובעת שיקבל את השיר ככוח נוסף, בתקיפה אחת מרבות, ויגיב אליו באמצעות כוח תוקף משלו.¹⁶

13 שארל בודלר, "אל הקורא", פרוזי הקָע: מבחר, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 18.

14 יוחאי אופנהיימר, "דיבור כדבר אופטימי: על מאיר ויזלטיר", חזדים 6 (1987), עמ' 80. בדומה כתב הירשפלד: "ועוד תנועה אחת יש בשיר ויזלטירי: אל הקורא. השיר בנוי כך שסימו ייפול על תודעת קורא ויחולל בה תגובות־שרשרת שהשיר מתבנת רק את ראשיתן". אריאל הירשפלד, "מול האבן הקשה המתכתבת: קריאה בשלושה שירים מאת מאיר ויזלטיר", אפס שתיים 2 (1992), עמ' 34. גם ויזלטיר עצמו, בריאיון שהעניק לנורית בוכייץ, עמד על כך שפנייה אל הנמען היא מרכיב מרכזי בשירתו: "אשר לפנייה אל נמען, בשירי היא מוקדמת מאוד – היא מופיעה מההתחלה. מעולם לא שאלתי את עצמי מניין זה בא לי. האם יש לזה מקור ספרותי. אולי בתנ"ך (הנביאים), אצל סופוקלס ואוריפידס (שקראתי בהתלהבות כשהייתי בן 15) ואצל ביאליק". נורית בוכייץ, "מ'צפור לְבָנָה בְּלִילָה הַשְּׁחֹר' ל'צפור דוֹהֵר כְּרֻכָּבַת תְּחִתִּית' – חילופי נורמות בשירה הישראלית: מהמודרניזם של זך למודרניזם המאוחר של ויזלטיר", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2001, עמ' 41. עוד על היסוד הדיאלוגי אצל ויזלטיר ראו עמ' 283–289.

15 ניסים קלדרון, "חמש רשימות", סימן קריאה 15 (ינואר 1982), עמ' 30. ניסוחו של לאור חריף יותר: "ויזלטיר היה, מאז החל לכתוב, משורר 'מקרין רוע'. הרוע בשירת ויזלטיר הוא הנושא המרכזי שלה, וככל שהלך וזיקק את שיריו מניסוייו (המעניינים כשלעצמם), ככל שהשיל משירתו את הדיאלוג עם מה שאהב בשירה כשבא אליה – זך ואבידן, פאונד ואודן – הפך את האמת שלו – הסבל, גרימת הכאב, הכאב – לציר המרכזי של שירתו". יצחק לאור, "משאלות הלב יוצאו להורג: תנועה שמוצאה נעימה אחת בשירת ויזלטיר וסופה מבנה בשירתו", חזדים 11 (1994), עמ' 85.

16 ניסים קלדרון, "תל אביב: חומר משופשף ונקיטת עמדה. מצבים בשירי מאיר ויזלטיר ולצידם", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 166, 171.

קלדרון מפרש את נקיטת העמדה והשיפוט האינטנסיבי כדרכו של ויזלטיר ליצור מגע ודיאלוג עם הקורא. לדעתו, ויזלטיר מבקש לכונן דיאלוג כוחני שבו הפעלת הכוח של המשורר יוצרת תגובת שרשרת, המפעילה כוח נגדי. זהו דיאלוג חשוף ופגיע המבקש לבטל כל זיוף ורמאות, שבו הן המשורר והן הנמען מועמדים לשיפוט. את היחס בין ויזלטיר לבין הקורא מתוך פרספקטיבת האלימות היטיב לנסח לאור:

הוא מכאיב לקורא — באמצעות הכאבה לעצמו, או באמצעות הכאבה לזולתו, שהקורא מאולץ לקבלה [...] זהו חלק מן הערעור על הזכות "לקרוא בנחת", חלק מן הערעור על הרצון להיות מאושר, חלק מהעיניו, מההתענות, מהמהלומה בנרקיסים של הקורא ושל הדובר בעת ובעונה אחת [...] גם האני כמו הם, וגם אתה, וגם הוא וגם את וגם היא, כל אחד בתורו הוא מושא לפציעה, לניסוי לזוועה קטנה או גדולה.¹⁷

דבריו של לאור מאירים את מנגנון האלימות השירי של ויזלטיר. לדעתו, האלימות שוויזלטיר מפעיל מכוונת לכל עבר; מלבד הנמען נפגע גם הדובר. האלימות מתאפשרת משום שהמרחב השירי כולו אלים: העולם השירי של ויזלטיר הוא עולם "חסר נחת", שהאלימות פושה בו בכול.

לאור וקלדרון שניהם מזהים באלימות שוויזלטיר מפעיל על הקורא תכלית אתית: "מגע של הידברות" לפי קלדרון, ו"ערעור על הזכות 'לקרוא בנחת'" לפי לאור. לדברי שניהם נועדה האלימות של ויזלטיר כלפי הקורא להכריח אותו להיות שותף בהידברות ולהוציאו מאזור הנוחות שלו. לא עוד קריאת שירה באדישות ובנחת, אלא הידברות לוחצת שבה הכול עומד למבחן. במובן זה, הן לפי קלדרון והן לפי לאור האדם האפס המאכלס את שיריו של ויזלטיר הוא מעין תחבולה רטורית המאפשרת לו לבוא במגע עם קוראיו. האלימות והתוקפנות מערערות את אדישות הקורא ומחייבות אותו לקרוא בלא נחת ולנקוט עמדה.¹⁸

ברם, נדמה שאין באותה "תכלית אתית" של הידברות כדי להסביר לאשורה את האלימות הגואה בשירתו של ויזלטיר. עוצמת האלימות, תפוצתה והעובדה שלא פעם היא מלווה בעונג (כפי שיומחש להלן, בדיון בשיר "אני רוצה לירות בנבלה"), מקשה את תירוצה בתכלית אתית, תהא אשר תהא. ואם התכלית אינה אתית עדיין עלינו לברר מדוע טורח ויזלטיר לפצוע, להעליב ולהדגיש את אפסותו של הקורא? ובמילים אחרות, מדוע בוחר ויזלטיר בפואטיקה שביסודה ההנחה כי הקורא, יהיה אשר יהיה, הוא לעולם קורא אפס?

17 לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 90.

18 לעמדות דומות ראו: גבריאל מוקד, "100 שיריו של מאיר ויזלטיר", דבר (25/7/1969), עמ' 7; אלון אלטרס, "העולם הפתוח", מאזניים נח, 5-6 (אוקטובר-נובמבר 1984), עמ' 67-68. לדיון בשאלה אם האלימות אצל ויזלטיר היא תחבולה רטורית או עמדה מכוונת ראו: הדס יתום, "עזוז עדין: מאלימות לרכות בשירתו הארוטית של מאיר ויזלטיר", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 32-38 ודברי המבקרים שם; בוכויין, הערה 5 לעיל, עמ' 254-257, 269-271.

במאמר זה אבחן את היחס שבין הפנייה לקורא ובין האלימות המופעלת כלפיו בשירתו של ויזלטיר, ואעמוד על התוצאה של שילובם.¹⁹ אבקש לטעון שהפנייה לקורא והאלימות אינם שני מרכיבים נפרדים, העומדים כל אחד לעצמו, אלא הם קשורים זה בזה ללא הפרד, ויחדיו הם מפרים את הקרקע הפואטית שמתוכה השירה צומחת. כפי שאדגים להלן, עיצוב הקורא כקורא אפס – שאינו מסוגל להידברות או לדיאלוג, ועל כן מייתר כל צורך בהידברות ממשית – הכרחי לוויזלטיר כדי לכוון את דמות הדובר השירי, ודרכו ליצור את הקורא האפס הזה היא בפנייתו החוזרת ונשנית אליו באלימות. במילים אחרות, האלימות אינה כלי ליצירת הידברות שתוביל את הנמען לקריאה אקטיבית ומעורבת, כפי שטוענים לאור וקלדרון בדברים שהובאו לעיל, אלא היא מבטלת את עצם הצורך במעורבות זו. ויזלטיר נזקק לקורא האפס כדי לבנות דובר שירי חזק ויציב שבסופו של דבר לא יזדקק לאף אדם שיקרא את שיריו, והתוצאה המתקבלת מיצירתו היא שירה שאינה מבקשת את האחר, שאינה זקוקה לו ושמבקשת להתקיים, כביכול, לעצמה.²⁰ במובן זה, הטכניקה של ויזלטיר מתנגדת למתואר במסתו של בארת "מות המחבר".²¹ הדובר של ויזלטיר אינו מוכן לפתוח את המרחב השירי שלו ל"שוטטות" ולתת לקורא להיות המכל האוסף "יחד בתוך מרחב אחד את כל העקבות שהכתיבה מורכבת מהם".²² ובניגוד לאמירה המסיימת את המסה של בארת, כי "הולדתו של הקורא דורשת את מותו של המחבר",²³ ויזלטיר – או למצער, הדובר שלו – מסרב למות, ומעדיף דווקא "להרוג" את הקורא שלו כדי להוליד את הדובר השירי, שכן בהיעדר קורא כל שנשאר הוא המחבר ושיריו.

את תהליך הפיכת הקורא לקורא האפס אדגים באמצעות קריאה בשיריו של ויזלטיר המתמקדים בנמען, שבהם היחס אל הקורא, נוכחותו והפנייה אליו אינם רקע בלבד, אלא הם הנושא העומד למבחן. ההתבוננות בשירים אלה ובדמות הקורא העולה מהם תאפשר לבחון לא רק את פרקטיקת הפנייה של ויזלטיר, אלא גם את התייחסותו אליה. שירים אלה, המכילים פעמים רבות יסודות אלימים ביותר, יאפשרו להעמיק יותר באופן שבו הקורא הופך לקורא האפס; ובקריאתם אתמקד אפוא בטיב הפנייה של ויזלטיר אל הקורא ובאופן שבו היא מעצבת את הקורא ואת הדו-שיח עימו. בהתבסס על טענתו של ג'ונתן קאלר כי תפקידה של הפנייה (Apostrophe) בשירה הוא להנכיח את הדובר, ולא

19 חשוב להדגיש שאין בכוונתי לטעון כי הדיאלוגיות מעיקרה נטולת אלימות או מתרחשת בהרמוניה מוחלטת, אלא שהאלימות בפנייתו של ויזלטיר אל הקורא חורגת משימוש במנגנוני הכוח המצויים בבסיסה של הדיאלוגיות, ומציבה את האלימות עצמה במרכז.

20 מבט רחב יותר על על האלימות בשירתו של ויזלטיר וקשירתה למציאות ההיסטורית והפוליטית הציץ חנן חבר, "ספרות ישראלית מגיבה על מלחמת 1967", עדי אופיר (עורך), חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, 179–187.

21 רולאן בארת, "מות המחבר", רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.

22 שם, עמ' 18.

23 שם, עמ' 18.

את הנמען,²⁴ אדגיש את הדמיון שבין האפוסטרופה המופנית לטבע ולדומם לבין פנייתו של ויזלטיר לקורא, ואראה כיצד ויזלטיר משתמש בפנייה האלימה כדי לבנות את דמותו של הדובר השירי. לבסוף, בקריאה צמודה בשיר "[קח שירים, ואל תקרא]", ובהשוואתה לפרשנויות של חוקרים אחרים, אדגים כיצד האלימות והפנייה משמשות לבניית הדובר השירי, ואדגיש את הפער שבין קריאה זו לבין קריאת האלימות כלפי הקורא כמעשה שתכליתו אתית.

פרדוקס הנמען

כפי שמעיד ויזלטיר עצמו, הפנייה אל הקורא כיסוד שירי נמצאת כבר בקובצי השירה המוקדמים שלו. לדבריו, הוא מזמין אל שיריו "דמויות, דוברים זרים ודיאלוג"²⁵ באמצעות פנייה לבני האדם, לעיר, לנפש, לטבע ועוד.²⁶ האפוסטרופה, זימון הדמויות והדיאלוגים, יוצרת מרחב שירי שבו הנמען הממשי הופך נוכח. אומנם, לא פעם מכוונת הפנייה דווקא לפרסונה שירית, אך מעצם השימוש בה נוצרת אנלוגיה – ואף חפיפה – בין דמות הקורא המומחז ובין הקורא הממשי. מכיוון שכך, בניגוד לזך, שכתב "אני לעצמי אני שר",²⁷ מקובל לראות אצל ויזלטיר "משקל רב לפונקציה של הנמען ולהתכוונות אליו".²⁸ אך ראייה זו חושפת בלב שירתו של ויזלטיר פרדוקס, שכן מתגלה כי בשיריו השונים אין כל נמען לשוחח איתו.²⁹ כך, לדוגמה, בציטוט שלהלן, מתוך השיר "הממד הקולי":

אֶזְנִים פֶּן, עֵינִים פֶּן, חֶטֶם פֶּן
פֶּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ:

עֶשֶׂן קְעֵינִים
זְמֹזֹם בְּאֶזְנִים
אֶכֶק בְּנִחְיִים:

24 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London and New York: Routledge, 1981

25 מתוך ריאיון שערכה בוכויץ עם ויזלטיר. בוכויץ, הערה 5 לעיל, עמ' 341.

26 לדוגמה: "הו, תל אביב הגדולה, / עיר חשוכה כמו חוגגת / חג משונה של מלמול אנשים עלג: / הו טלויזיה, / הו אוטובוסים, / הו מוניות, / הו יהודים". מאיר ויזלטיר, "כתובת חשמל נעה", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 90, וראו גם בשירים "לראות הקלו המים" ו"71 לספירה" (עמ' 59, 85).

27 נתן זך, "אני לעצמי", שירים ראשונים, ירושלים: המס"ה, 1955, עמ' 44.

28 בוכויץ, הערה 5 לעיל, עמ' 283.

29 ויזלטיר דיבר על היעדר נמען לשיריו גם בראיונות שהעניק. לדוגמה, בריאיון עם ורד לי בעיתון הארץ אמר: "עכשיו אני כמו משורר בן 16-17 שאין לו קהל. כשהוא עובר ברחוב אף אחד לא אומר לו 'שלום אדוני המשורר'". ורד לי, "מאיר ויזלטיר מרגיש שהוא משורר ללא קהל, אבל זה לא מפריע לו להוציא ספר חדש אחרי שנים של שתיקה", הארץ (28/5/2009).

פָּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ:

שְׁדָרֵי אֵלֵי בְדָמָה אֶלְחֻטִּית

אֶת שְׁתִּיקְתָּךְ הָאֲנָלֶפְבִּיתִית-מְלֻכּוֹתִית!³⁰

במונולוג שבפתח השיר הדובר שוטח את מחשבותיו על העולם: אנשי העולם מנוונים; הם איבדו את היכולת להגיב ולשוחח, שכן איבריהם, שברגיל משמשים לתקשורת, נסתמו. חוסר היכולת של אנשי העולם לתקשר מועצם באמצעות החריזה, ההופכת את האיברים הסתומים מאיברים בודדים לפרצוף אנושי שלם שאינו מסוגל לקלוט דבר. כמו כן, באלוזיה המקראית "פָּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ" (תהלים קטו 5) מגחיק ויזלטיר את אנשי העולם, כפי שהמשורר המקראי מגחיק את הפסלים של עובדי האלילים: בדומה לפסלים, הכוללים את כל האיברים הדרושים ואינם יכולים להשתמש בהם, גם אנשי העולם אינם יותר מחיקוי של אדם. תיאור זה של אנשי העולם מעצים את הטרגיות בשיר. בפתחתו מוצג ניגוד שבין הדובר לבין העולם: "הָעוֹלָם כָּל כָּךְ שָׁקֵט, / לְפֶלֶא בְּעֵינַי: / אֱלוֹ הַיִּיְתִי אֲנִי הָעוֹלָם / הַיִּיְתִי מְרַעֵשׂ עוֹלְמוֹת". ההבדל שבין העולם השקט, המעלה זמזום באוזניו לבין הדובר מרעיש העולמות מותר את הדובר בודד בדיאלוג שהוא מבקש לכוונן. נמעניו האנאלפביתיים אף אינם יכולים לקרוא את שורות השיר. המשורר נדמה כאדם המסתובב במוזאון ומטיח את טוריו אל עבר הפסלים הדוממים.

האלוזיה שבראש השיר מטרימה את הביקורת שבסופו. משורר תהילים מגחיק לא רק את הפסלים, אלא גם את אלה המאמינים ביכולתם להושיע; ואת הדרת הכבוד שעובדי האלילים רוחשים כלפי פסליהם ממיר ויזלטיר בכבוד המופנה לשתיקה האנאלפביתית. הבעיה היא, לדעת ויזלטיר, שלא די בכך שהעולם אנאלפבית, אלא שהאנאלפביות מזכה בכבוד. הפנייה בסוף השיר מעצימה את הטרגיות, שכן עתה הדרישה ל"שְׁדָר", לדיאלוג בין המשורר לנמען, נקראת כלא יותר מאירוניה מרירה: ויזלטיר מודע היטב לכך שמפסלים המהלכים סביבו לא יקבל שום שדר, שבדממת אלחוט לא יועבר דבר, ושבשתיקה האנאלפביתית אין דבר מלכותי.

בשל העובדה ששיר זה חותם את הספר קֶחַ ובשל האנלוגיה שבין האדם המאכלס את השיר לבין הקורא הממשי של הספר, מקבל השיר משנה תוקף. ויזלטיר אומנם מסיים אותו בפנייה אל הקורא, אך זוהי פנייה תוקפנית, שתכליתה עלבון ואלימות. הקורא חותם את קריאת הספר בהבנה שוויזלטיר אינו מעוניין בו כנמען של שיריו, או למצער, אינו מאמין ביכולתו לתקשר עימו. הקורא השירי והקורא הממשי מגורשים מספר השירים, והקשר היחיד שוויזלטיר מוכן לכוון איתם הוא קשר של שתיקה המועברת בדממת אלחוט.

30 מאיר ויזלטיר, "הממד הקולי", קֶחַ, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 97-98. בדומה ראו מאיר ויזלטיר, "הבלדה על שלהבת נימוביץ" ו"מרץ, אפריל", דבר אופטימי, עשיית שירים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1976, עמ' 26-28, 99.

עם זאת, בצמד האוקסימורונים "שדר בדממת אלחוט" ו"אנאלפביתית-מלכותית" ייתכן שמתגנבת נימה חדשה ומתערבבת עם קודמתה. כיצד עלינו לקרוא את דרישתו של ויזלטיר לקבלת השדר? האם לפנינו רק אירוניה מרירה, שביסודה ההכרה שההידברות עם העולם אינה אפשרית ועל כן יש לפוסלה, או שמא קושר ויזלטיר כתר מלכות של ממש לאותו דיאלוג אנאלפביתי, מתוך הכרה בחיוניותו? על פי האפשרות השנייה, בולט הניגוד לאלוהיה המקראית שהובאה קודם: אומנם פה להם ולא ידברו, אך כיצירת אומנות, כמיצג דומם נטול רעשי רקע, אותה אנאלפביתיות זוכה לארשת מלכותית וביכולתה לייצר דיאלוג של ממש. ובמילים אחרות, האם ויזלטיר מעדיף דווקא את הדיאלוג עם מי שאינו מסוגל להשיב לו?³¹

הניגוד בין המשורר ובין העולם, שבשיר זה נסב על שאלת התקשורת, מופיע בשיר אחר כניגוד הנוגע לקריאת שירה:

הלילה אֶנְחֵנו קוֹרְאִים שִׁירִים, אֶכֶּל הָעוֹלָם אֵינְנו
 קוֹרְא שִׁירִים הַלֵּילָה, וְלֹא בְּלִילוֹת אֲחֵרִים
 אֵינְנו קוֹרְא שִׁירִים, אֶפְלוּ לֹא
 אֶת הַיָּפִים בְּיֹתֵר, לְעוֹלָם
 לֹא יוֹאִיל הָעוֹלָם לְקֹרֵא אֶפְלוּ
 אֶת הַיָּפָה בְּיֹתֵר בְּשִׁירִים
 אֶפְלוּ נִפְצָר בּוֹ, אֶפְלוּ נִפְצָר בּוֹ מֵאֵד
 הוּא לֹא יִסְכֵּים³²

בשונה מהשיר הקודם, שבו ניצב המשורר לבדו אל מול העולם, במצג הפתיחה כאן המשורר הוא אחד מ"אנחנו", קבוצה המתאספת לקרוא שירה. המשורר אינו נאלץ לקרוא את שיריו לבדו, אלא הוא חלק מחבורה החולקת איתו את ההערכה לשירה. ברם, האידיליה אינה שורדת אפילו עד סוף השורה, שכן מתברר שאותם "אנחנו" הם מפלטה

31 בשלב זה חשוב לשים לב שבניגוד ליתר שורות השיר, שתי השורות החותמות אותו אינן כתובות בלשון רבים, אלא ביחיד נקבה. נדמה אפוא שבשורות אלה ויזלטיר מעצב את האישה, כדבריה של יונת נאמן, כדמות ש"אין לה קול, אין לה שם והיא נעדרת תנועה במרחב. [...] מופקרת למבטו של הגבר, המכונן אותה לפי חפצו". במאמרה נעמן מנתחת את השיר "עוד סונטה שקספירית" לוויזלטיר, ומראה כי האישה מתוארת בו כרשימת איברים המשמשים מושא להשתוקקות הדובר, והתנועה האקטיבית היחידה המיוחסת לה היא רעידת הבטן, המסמנת את תשוקתה אל הדובר. לפיכך, גם בשיר זה הנערה סטטית, פסל, אנאלפביתית, ומותרת לה תנועה אחת: שדר שבדממה אל הדובר. יונת נעמן, "ידוע שהתימניות חמות במיטה": על הקשר בין צפיפות הפיגמנט לשם התואר פרחה", תיאוריה וביקורת 28 (אביב 2006), עמ' 189.

32 מאיר ויזלטיר, "הלילה אנחנו קוראים שירים", מאה שירים, תל אביב: גוג, 1969, עמ' 75. בדומה, ראו מאיר ויזלטיר, מרודים וסונטות, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 8.

האחרון של השירה. שוב מופיע הניגוד בין המשורר ובין העולם: המשורר קורא שירה, ואילו העולם לעולם לא יעשה זאת.³³

הפסיחה בפתיחת השיר קוטעת את השורה בחדות ויוצרת שבר של ממש בין השירה ובין העולם. השיר מיטלטל בין ביקורת על העולם, שאינו לוקח חלק בקריאת השירים, לביקורת על כך שהשירה נקראת במעין אקס־טריטוריה שבה העולם איננו, ועד לביקורת על היעדרו של העולם מגופו של השיר עצמו. הביקורת המשולשת הזו מדגישה את הכמיהה לממשות, לפעולה ולנמען שבשירים של ויזלטיר. בשיריו ויזלטיר מבקש את העולם – כקורא וכנמען, כנוכחות פיזית וכחלק בלתי נפרד מהשירים עצמם – אך פניו מושבות ריקם. העובדה הפשוטה, הנשנית ארבע פעמים במהלך השיר, היא שהעולם פשוט אינו קורא שירים. חוסר הקריאה מוצג בשיר, כביכול, כמצבו הטבעי של העולם – העולם אינו צריך להכריע שלא לקרוא שירה, מכיוון שהוא פשוט אינו קורא. אין זו תוצאה של סגנון ייחודי או של איכות השיר, שכן לא רק את השירים היפים ביותר העולם אינו קורא, אלא גם את היפה בשירים הוא מסרב לקרוא. במילים אחרות, העולם אדיש למדיום עצמו, לשירה כשירה, ומכיוון שכך, הניגוד בין העולם ובין השיר עמוק כל כך. "אַנְחֵנו קוֹרְאִים שִׁירִים, אָבֵל הָעוֹלָם אֵינְנו", שכן בין העולם ובין השיר תהום. לא העולם מצוי בשיר ולא השיר נקרא בידי העולם.

לדאבונו של הדובר, אמת מרה זו אינה בת שינוי, שכן העולם עקשן בסירובו. התוצאה היחידה של הפצרותיו המרובות של הדובר ("אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוּ, אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוּ מְאֹד") היא החלפת הפסיביות ("אֵינְנו קוֹרְאִים") וחוסר הרצון ("לֹא יוֹאִיל") בבחירה אקטיבית שלא לקרוא ("לֹא יִסְכֵּים"). הניסיון לשבור את המחיצה בין השיר ובין העולם, לגשר מעל התהום ולערבב בין העולם ובין השירה, אינו מוביל לשינוי המצב, אלא להחרפתו. לכל היותר ינוע העולם מאדישות לסירוב, אך בכל מקרה לא יקרא אפילו את "הִיָּפָה בְּיוֹתֵר בְּשִׁירִים".

בדומה לשיר "הממד הקולי", גם השיר הזה נגמר בניסיון הידברות כושל. ויזלטיר כביכול פונה אל העולם ומבקש דו־שיח, מגע, ונתקל בסירוב מוחלט. אך צריך לשים לב למילה "אֶפְלוּ" המקדימה את הפצרותיו של הדובר, החושפת שה"פנייה" מעולם לא הגיעה לכדי מימוש. במילים אחרות, העולם לא היה צריך לסרב לבקשת המשורר, משום שהלה מעולם לא פנה אליו. ויזלטיר מסתפק בפנייה היפותטית המתרחשת במחשבותיו ומוותר מראש על ההפצרה עצמה, על ההידברות, משום שלדעתו התוצאה ידועה מראש. מכיוון שהפנייה ההיפותטית נכשלת המשורר מוותר מראש על הפנייה הממשית. השיר כולו מתברר כסטטי, והפוזיציה שבה הוא נפתח תקפה אף בסופו: "אַנְחֵנו" קוראים

33 לאור ראה בניגוד שבין המשורר ובין העולם מרכיב יסודי בשירת ויזלטיר. לדעתו, "כל מי שהתוודע אי פעם אל שירה זו לא יכול שלא להבחין באי־השוויון הבולט הזה בין הדובר לאחרים". לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 83.

שירה, ואילו העולם לא יעשה זאת.³⁴ עם זאת, חשוב לשים לב שוויזלטיר אינו מוותר על הנכחת הדיאלוג. הוא אינו מסתפק בתיאור העובדה שהעולם אינו קורא שירים, אלא טורח להנכיח את הפנייה ההיפותטית ואת כישלונה. מכך אנו יכולים להבין את התנועה כפולת-הפנים של ויזלטיר: מחד גיסא, הוא אינו מוכן לתת להיבדרות עם העולם להגיע לכדי מימוש, ומאידך גיסא, אינו מוכן לוותר על הנכחתה בשיריו. מי הם אותם "אֲנַחְנוּ" הקוראים שירה יחדיו? לאור הניגוד בין "אֲנַחְנוּ" לבין "הָעוֹלָם" אפשר לשער שמדובר בקבוצה של משוררים, אך בשירים אחרים ויזלטיר שולל כל אפשרות שנמען השירה שלו הוא משורר.³⁵ כך, לדוגמה, בשיר שלהלן:

אֲנִי מְבַזְזֵה שִׁירִים עַל מְשׁוֹרְרִים.
שִׁירִים שֶׁבָּאוּ לְהִקְרָא עַל-יְדֵי אֲנָשִׁים,
לְהִשְׁעֵם בְּלִשׁוֹן אָדָם,
מְשׁוֹרְרִים אוֹכְלִים אוֹתָם.

הַבְּחִירָה שֶׁכִּתְבְּתִי לָהּ שִׁיר
מְזַדְּיֶנֶת עִכְשָׁו עִם חֲזִיר,
וְהַחֲזִיר שֶׁכִּתְבְּתִי לוֹ שִׁיר
פֶּתַח חֲנוּת בְּמַרְכָּז הָעִיר,
וְהָעִיר שֶׁכִּתְבְּתִי בְּשִׁיר
מְזַדְּיֶנֶת עִם הָעֵתוֹן,
וְהָעֵתוֹן שֶׁכִּתְבְּתִי בְּשִׁיר
מִמְשִׁיךְ לְתֵת אֶת הַטוֹן:

וְהַמְשׁוֹרְרִים שֶׁקָּרְאוּ בְּשִׁירִים
עוֹד בּוֹרְרִים, עוֹד בּוֹרְרִים.³⁶

בשורה השנייה מציג המשורר נמענים ברורים לשיריו: האנשים, אך כפי שנראה בבית הבא, המשורר מודע לכך שהאנשים אינם באמת מתפקדים ככאלה. לאורך הבית המרכזי הוא מפרט כיצד נמעניו ומושאי שירתו זונחים את שיריו ופונים לעיסוקיהם. את החלל הפנוי שהותירו ממלאים המשוררים, ואלו הופכים בעצמם לנמעני השיר – אך ויזלטיר

34 זאת בניגוד לדברים שכתב הירשפלד, כי "שירת ויזלטיר מתרחקת מן המעגלים. שיריו אינם נעים במעגלים, בסלילים או בשבלולים. הם נעים קדימה. [...] נקודת הפתיחה שלהם לעולם רחוקה מאוד מסיומם, ובין נקודת הפתיחה לנקודת הסיום מתרחש דבר שאינו השתנות בלבד". הירשפלד, הערה 5 לעיל, עמ' 37.

35 גם בראיונות שולל ויזלטיר את המשוררים כנמען: "אז אני כותב בלי לכתוב – לא בשביל המילייה של הקוראים ולא בשביל המילייה של המשוררים". לי, הערה 20 לעיל.

36 מאיר ויזלטיר, "חרוזים: אני מבזבז", קו, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 95. בדומה ראו מאיר ויזלטיר, "משוררים בלבד" ו"טעות, נעורים", מכתבים ושירים אחרים, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 53 ו-57.

אינו מרוצה מן התחלופה. די בניגוד משוררים־אנשים כדי להדגים כמה סולד הדובר בשיר מן המשוררים. ויזלטיר מבקש לחרוג ממעגל הקוראים הצר של קהל המשוררים, ולפנות ל"לְשׁוֹן אָדָם", ל"אֲנָשִׁים" באשר הם.

מורת הרוח של הדובר מכך שקוראים אותו רק המשוררים אינה נובעת ממיעוטם, אלא מן האופן שבו הם קוראים: המשוררים אינם "טועמים" את השירים, כפי שציפה, אלא "אוכלים" ומכלים אותם. קריאת השירה דומה לאכילה גסה, שכל תכליתה היא האכילה עצמה. קריאת השיר מתגלה כחסרת השפעה ממשית על המשוררים, ומובילה ללא יותר מפעולת לעיסה וברירה מתמשכת.

נראה שפעולת הברירה החותמת את השיר היא תגובה לשירו של זך "לומר זאת אחרת", שכתב: "שִׁירָה מְבַרְרֶת דְּבָרִים מְבַרְרִים, בְּזִהְיוֹת הַיָּא בּוֹחֶרֶת / דְּבָרִים נְבָרִים, הַיָּא מְסַדֶּרֶת / לְהַפְלִיא דְּבָרִים מְסַדְרִים".³⁷ לעומת זך, שלדידו, לפחות בשיר הזה, עולם השירה הוא עולם סגור המזקק ומסדר את שורותיו פעם אחר פעם,³⁸ לוויזלטיר תהליך הברירה החוזר ונשנה הופך את החומר השירי לְעוֹס וחסר טעם, במעין העלאת גירה חסרת תועלת. לדידו השירים נועדו לפעול, להיטעם בידי בני אדם הפועלים גם הם, ולא להישאר בעולמה הסגור של השירה. הוא מבקש, כפי שכתבה סוקר־שווגר, להחזיר למעשה הספרותי את כוחו כפעולה – כמעשה – אף שהוא ער לכך שאין מדובר אלא במעשה לשוני.³⁹ בדומה לשיר "הממד הקולי", גם כאן, על אף האלימות הרבה שוויזלטיר מפנה כלפי העולם, נראה שאינו מוותר על המגע עימו. השיר של ויזלטיר מאכלס אנשים פועלים, ועל אף הסלידה הניכרת מהם הוא מכיר בכך שהם הנותנים את הטון. ושוב, בדומה לדינמיקה המתגלה ב"ממד הקולי", גם כאן הבית המרכזי מיטלטל בין משמעויות כמעט קוטביות: מחד גיסא, בבחורה, בחזיר ובעיר אפשר לראות הדגמה חיה של המחסור החמור בנמענים, ומאידך גיסא, אפשר לראות כאן כיצד באמצעות הכתיבה, ובניגוד לעולם ש"איננו" בשיר "הלילה אנחנו קוראים שירה", ויזלטיר מכריח את העיר והעיתון לאכלס את השיר, ועל כן הופך את השיר לשותף בעולם.

בין כך ובין כך, את השיר "חרוזים: אני מבזבז" אפשר לראות כסתימת גולל על ניסיונותיו של ויזלטיר למצוא נמען לשיריו. האנשים שאיתם הוא מבקש לשוחח אינם שומעים אותו, שיריו אינם נקראים, ואילו המשוררים שקראו את שיריו עודם "בוֹרְרִים". בעולם הנגלה מבעד לשיריו של ויזלטיר אין עם מי לשוחח. ההיבט אינה עם נמען, אלא עם החלל הריק. דבריו של אופנהיימר מבהירים זאת היטב:

37 נתן זך, "לומר זאת אחרת", כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 79. תודה לד"ר חנה סוקר־שווגר שהפנתה את תשומת ליבי לשיר זה.

38 ראו, רות קרטון־בלום, הרהורים על פסיכותרפיה בשירת נתן זך, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 100–104, ובמיוחד עמ' 104 הערה 107.

39 Hanna Soker-Schwager, "The Birth of Poetry from the Music of Disaster: Divine Violence in the Poetry of Meir Wieseltier", *Journal of Modern Jewish Studies* 18, 1 (2019), p. 117.

בשירתו של ויזלטיר המרחק שבין המשורר לקהלו אינו בר גישור [...] ויזלטיר אינו מתיימר לנסות ולהתקרב אל נמעניו או למצוא חן בעיניהם. אדרבה, אין לו ספק שאותן דמויות כעורות ודוחות שמאכלסות את שירתו נמנות עם קהל קוראיו.⁴⁰

אם כך, מתחדדת השאלה: מדוע משורר שאינו מצליח לדמיין ולו נמען אחד ראוי לשיריו, שלא נותר לו אלא לכתוב ל"חזיר", וש"יותר מכל משורר אחר, פקפק בערך השירה ובאפשרותם של הכותב והקורא או בני אדם בכלל להידבר",⁴¹ בוחר פעם אחר פעם להנכיח את הקורא בשיריו? מדוע ויזלטיר מתעקש לאכלס את שיריו ב"דמויות, דוברים זרים ודיאלוג", בשעה שאופן הצגתם מנכיח את העובדה שההידברות עימם חסרת טעם?⁴²

בנייה אלימה וכינון האני

להבנתי, ההידברות האלימה שוויזלטיר מנהל עם הקורא בשירים שבהם הוא פונה אליו או מנכיח אותו היא לא יותר מ"הידברות לכאורה". היא מבוססת על עמדות ידועות מראש, שהתקבלו בהכרעתו הפואטית של המשורר. אם לקבל את דבריו של קלדרון, ש"ויזלטיר פותח בנקיטת עמדה כצורך דוחק", אפשר לומר שהנמען החי מציב את ויזלטיר בחוסר ודאות: השיר עלול שלא להיקרא, ואם אכן ייקרא – הקורא עלול להיות אדיש לשיר ואף לבחור שלא להיות שותף בהידברות. מכיוון שכך, ויזלטיר מוותר על הפנייה הממשית ובוחר בפנייה היפותטית ("אֶפְלוּ נַפְצִיר בּוֹ מְאֹד"), שבה יוכל להכשיל את ההידברות עוד לפני שתתממש. ההידברות היפותטית מאפשרת לוויזלטיר לקבע את עמדת הנמען ולעצבה עוד לפני שזה "יוביל אל זיוף ועליבות".⁴³

האלימות של ויזלטיר מתחוללת במסגרת שיפוטית, בתחום השיפוט של הדובר עצמו. יותר משוויזלטיר פונה אל הנמען הוא מושך אותו אל תוך תחומו. הנמען מובל אל היקום הוויזלטירי ונשפט שם אך ורק מתוך הנחות המוצא של המשורר. מן השיפוט נעדרים גינוני הטקס של המהלך התקין של בית הדין – אין בו מצג של אובייקטיביות, זכות דיבור או זכות להגנה. ויזלטיר מדבר בשם נמעניו, הוא הקטגור והסנגור, ולבסוף גם

40 יוחאי אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 294.

41 שם, עמ' 306.

42 אופנהיימר, בשורה החותמת את הפרק העוסק בשירתו הפוליטית של ויזלטיר, כותב כי ויזלטיר הוא "משורר מפוכח המודע להיעדרו של קהל קוראים, ועם זאת מעדיף לדחות את הייאוש מהכתיבה לפחות עד השיר הבא" (שם, עמ' 318). את שירתו הפוליטית של ויזלטיר הוא מגדיר כ"שירה פוליטית 'בעולם שאינו קורא שירים'" (עמ' 306). אם כן, לדידו של אופנהיימר, שירתו של ויזלטיר נסמכת על "דחיית הייאוש" למועד מאוחר יותר. ויזלטיר ממשיך וכותב שירים פוליטיים, ואף ממשיך לפנות אל הקורא, לא מתוך תקווה לשינוי, אלא מתוך דחיית הקץ. נשאלת השאלה (למצער ביחס להנכחת הקורא) מדוע, במקום להתיימש מהפנייה אל הקורא ולהחליף צורה שירית, מבקש ויזלטיר לדחות דווקא את הייאוש?

43 ניסים קלדרון, הערה 7 לעיל, עמ' 160.

השופט.⁴⁴ במובן זה מדובר במונולוג המתבצע תוך יצירת מצג שווא של פנייה ונוכחות של הקורא, ועל כן, בניגוד לדברי לאור וקלדרון, האלימות אינה מובילה באורח פרדוקסלי להידברות, אלא, כפי שאנו רגילים באלימות, דווקא מונעת אותה.

אם כך, שוב עולה שאלת משמעותו של זימון "דמויות, דוברים זרים ודיאלוג" אל תוך השיר. מדוע ויזלטיר, הרואה עצמו כמשורר חסר נמען, הנחרד מהקורא ובוחר לעצבו כראות עיניו, מעדיף "הידברות לכאורה" על פני מונולוג שיתעלם מנוכחותו של הקורא? מדוע הוא פונה אל הקורא, מנכיח אותו ואז פוסל אותו – במקום לאמץ מלכתחילה את עמדתו של זך, "אֲנִי לְעֶצְמִי אֲנִי שָׁר?"

על שאלות אלה אענה באמצעות המשגותיו של ג'ונתן קאלר בספרו *The Pursuit of Signs*. קאלר מקדיש פרק לתפקידה של האפוסטרופה בשירה, ומתמקד בעיקר בפנייה לטבע ולדומם. לדבריו, יותר משהאפוסטרופה משמשת ליצירת דיאלוג ויחסי "אני-אתה", היא משמשת לכינון ה"אני":

יותר משאפוסטרופות משמשות ליצירת יחסי אני-אתה בינו [הדובר, א"ר] ובין מה שנעדר [...], הן משמשות לכינון ודרמטיזציה של דיוקן האני. אפשר להציע אפוא דרגה שלישית של קריאה שבה המילוליות של האפוסטרופה בידי הדובר השירי היא כלי ליצירת יחסים המכוונים את דמותו. האובייקט זוכה ליחס של סובייקט, "אני" שבתורו רומז על סוג מסוים של "אתה".⁴⁵

כדי להסביר את דבריו מציע קאלר לדמיין אדם המחכה בגשם לאוטובוס שמאחר ומתחיל לקלל אותו. הפנייה, לדבריו, אינה מנכיחה את האוטובוס כפי שהיא מנכיחה את הצורך של אותו אדם לקלל. במובן זה, ובהתעלם מתוכנה, הפנייה מנכיחה מעל לכול את הסובייקט הפונה. כהמשך לדבריו של קאלר, אפשר לומר שהנכחת הסובייקט נעשית באמצעות הפיכת המחשבות על האוטובוס לקול של ממש. האדם המסתפק במחשבות על האוטובוס אינו מנכיח את נוכחותו במרחב, ואילו המעבר ממחשבה לקול מאפשר לאדם להיות נוכח במרחב ולהפוך את עצמו לדמות. פעולתה של הפנייה אצל המשורר דומה לכך: היא מאפשרת לו להמיר את המילה הכתובה למילה הדבורה. השיר הופך מטקסט נקרא לטקסט מדובר, קול שצריך להישמע. בפנייה, בקריאת "הו" ("O"), מסביר קאלר, מופיע קולו של המשורר בעוצמה, ובכך דמותו השירית זוכה לגוף.

אומנם בשירים שעסקתי בהם במאמר זה ויזלטיר אינו פונה לדומם, אך דבריו של קאלר רלוונטיים לכתיבתו בשל האופן שבו הוא מתאר את הקורא. כפי שהראיתי לעיל, ויזלטיר מנכיח כנמען את מי שלדעתו אינו יכול להיות כזה. הוא פונה בשירים

44 כך ניסחה זאת ורד לי בריאיון שערכה עם ויזלטיר: "יש לו מנהג לויזלטיר לשכתב את הדובר. שאלה נשאלת, הוא חוזר על המלים, ואז שותק, מהרהר, משתמש לרגע במלים שהוצעו לו, חוזר אחריהן, אבל מיד מסתייג, מחליף, משחזר – ומנסח את השאלה בשפתו, כאילו היה מתרגם משפת הדובר לויזלטירית. כעבור זמן שיחה עולה התחושה שזה מעבר לכך, שבעצם אי-אפשר לחשוב לצדו במלים אחרות. צריך לתקשר עם ויזלטיר רק במלים שלו." ראו לי, הערה 20 לעיל.

45 Culler, הערה 15 לעיל, עמ' 156. התרגום שלי, א"ר.

לאנשים שלעולם לא יקראו את שירי, ומדמה את קוראיו לפסלים ש"עיניים להם ולא יראו, אוזניים להם ולא ישמעו". מבחינתו, הקורא הוא אדם אפס, שכבר איבד את עצם הפוטנציאל לקרוא. מנקודת המבט הזאת, הנכחת הקורא שלא יקרא ("אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ") באמצעות פנייה אליו תוך השוואתו לפסל, כמוה כפנייה לדומם שמעולם לא היה לו כל פוטנציאל להיות נמען אמיתי. שניהם – הקורא והפסל – אינם יכולים להיות "אתה" ממשי, ועל כן אינם יותר מ"מודיפיקציות של האני".

אבל העובדה שהקורא אינו יכול להיות "אתה" ממשי אין פירושה שאין לו תפקיד. הנמען המונכח בשיריו של ויזלטיר נועד להיות "חומר" שבאמצעותו יוכל המשורר לממש את דמותו השירית, את ה"מודיפיקציות של האני". הקורא הוא שלב וכלי בדרך לעיצוב דמות המשורר: הנכחת הקורא המפוסל, העיר והטבע היא המאפשרת למשורר להפוך מילים לגוף. אך על הנמען לשמש חומר ותו לא. אם יהפוך ליותר מכך, לדמות ממשית בעלת רצונות, יהווה איום על יכולתו של המשורר לנקוט עמדה, ייצור "מצב מסופק", כפי שכינה זאת קלדרון, ועל כן, הנכחת הקורא מגיעה בד בבד עם אלימות כלפיו ועם הנמכתו. במובן זה, הקורא האפס אינו באמת "קורא רע מאוד", אלא קורא אידיאלי לויזלטיר, שכן רק באמצעותו נבנה "אני" שירי שאינו נזקק לאף אחד וקיים כשלעצמו. הדגמה להעדפתו של ויזלטיר את הקורא האפס על פני הקורא ה"חי" אפשר למצוא בשיר "אני רוצה לירות בנבלה":

אֲנִי רוֹצֵה לִירוֹת בְּנִבְלָה,
 אֲיַנְנִי רוֹצֵה לִירוֹת בְּבֶשֶׁר חַי.
 בֶּשֶׁר חַי מִפְחִיד אוֹתִי לִירוֹת בּוֹ.
 אֲנִי הֵיִתִי תוֹלָה מִקְנֵטְרָה עַד אִישְׁמַעֲלִיָּה
 נְבִלוֹת בְּתָרִים בְּשָׁנֵי טוֹרִים,
 כִּי הַיּוֹרָה בְּנִבְלָה יַחֲיָה,
 וְהַיּוֹרָה בְּבֶשֶׁר חַי יַעֲשֶׂה נְבִלוֹת.
 וְהַיּוֹרָה בְּנִבְלָה שְׁאֵנָן יִירָה בְּנִבְלָה,
 וְנִמְן לְמֵלֵא אֶת הַנְּבִלָה עוֹפְרָת,
 וְהַעוֹפְרָת תְּמַלֵּא אֶת הַנְּבִלָה.
 אֲבָל הַבֶּשֶׁר הַחַי בְּבוֹא הָעוֹפְרָת לֹא יַעֲמֹד,
 בְּחַיּוֹתוֹ לֹא יַעֲמֹד, יִהְיֶה נְבִלָה.⁴⁶

עוד לפני העמדה הפואטית שהשיר מציג, חשוב לשים לב למשמעותו הפוליטית. ויזלטיר מגיב ללחימה בסיני, לאלומות הכרוכה במלחמה, ומציב חלופה למושא הירי: לא בשר חי, אלא נבלה. הירי בבשר החי הוא "מעשה נבלות", על כל הכרוך בכך. "הבֶּשֶׁר הַחַי" אינו יכול לעמוד בכוחה המצמית של העופרת, בין שהוא יורה ובין שהוא נורה. הירי הופך את החי לנבלה, ואת הישר לנבל. אך למרות התנגדותו לירי, ויזלטיר אינו מוותר, ולו לרגע,

46 ויזלטיר, "אני רוצה לירות בנבלה", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 87.

על האלימות. בחלופה שהוא מציג הירי אינו פוסק, אלא מחליף את המושא. האלימות היא כוח שיש להפעילו, גם אם יש לעשות זאת רק על המת והדומם. גם בשיר זה אפשר לראות את כוחה הרב של הפסיחה אצל ויזלטיר – החיתוך החד בין השורות מטלטל אותן בין משמעויות קוטביות. הפסיחה חותכת את רצף המחשבה ומאפשרת לראות את שתי השורות הראשונות כיחידות העומדות לעצמן. ויזלטיר אומנם מפחד לירות בבשר החי (אף שהוא בהחלט "מנבל" אותו בבחירתו לתארו כבשר ולא כאדם), אך אין בכך להסביר מדוע הוא רוצה לירות בנבלה. הרצון לירות בנבלה עומד כשלעצמו, וכמו ברצף השיר, אף מקדים את הפחד מפני הבשר החי. הנבלה כמושא האלימות מאפשרת את שהבשר החי אינו מאפשר: המשורר יכול לתלות את הנבלות בטורים כרצונו (כפי שהוא יוצר את טוריו השירים), למלא אותן עופרת ואף לראות את הצלחת מעשיו: "הַעוֹפֶרֶת תִּמְלֵא אֶת הַנְּבֵלָה"; אך הבשר החי, בהיותו חי, מאיים על המשורר ועל רצונותיו. ירי בבשר חי אומנם יהפוך אותו לנבלה, אך לא יאפשר את חופש הפעולה שהנבלה אפשרה מלכתחילה. להעדפת המת על פני החי יש, לדעתי, זיקה עמוקה לבחירה בקורא האפס על פני הקורא החי. הקורא החי עלול להתנגד, לאיים, ואף גרוע מכך, להיות אדיש. לא כן האדם האפס – אותו יוכל המשורר לעצב כרצונו: ברצות המשורר יהיה אדיש, וברצותו תקיף. אפשרויות העיצוב האין-סופיות של האדם האפס הן המאפשרות לשיר להתקיים אף מעבר לזמנו, בדומה לנבלה המלאה בעופרת.

מהקורא לאני, ומאלימות למרגוע

את השימוש באלימות במסגרת "הידברות לכאורה" ליצירת מרחב שירי חזק ויציב אני רוצה להדגים על השיר "[קח שירים, וְאַל תִּקְרָא]", הפותח את ספר השירים קח. בשיר זה לא רק מתגלה אותו שילוב של הנכחת הקורא עם הנמכתו לכדי הקורא האפס, אלא גם מודגם בו האופן שעיצוב תכונות הקורא האפס ותגובותיו יוצר דובר שירי שכלל אינו זקוק לנמען. באמצעות הקריאה הצמודה בשיר זה אחדד את הפער שבין הקריאה שהציעו לאור וקלדרון, הרואים באלימות תכלית "אתית", ובין הקריאה שלי, הרואה באלימות כלי לצבירת כוח:

קח שירים, וְאַל תִּקְרָא
עֲשֵׂה אֱלִימוֹת בְּסֵפֶר הַזֶּה:
יִרְק עֲלָיו, קַעֲף אוֹתוֹ
בְּעֵט אוֹתוֹ, צְבֵט אוֹתוֹ.

יִרְק אֶת הַסֵּפֶר הַזֶּה לְיָם
לְרֵאוֹת אִם הוּא יוֹדֵעַ לְשַׁחוֹת.
שִׁים אוֹתוֹ עַל אֵשׁ הַגָּז

לְרֵאוֹת אִם הוּא עֲמִיד בְּאֵשׁ.
מִסְמַר אוֹתוֹ, נִסַּר אוֹתוֹ
לְרֵאוֹת אִם יֵשׁ לוֹ הַתְּנַגְדוֹת:

הַסֵּפֶר הַזֶּה הוּא סְמֻרְטוּט שֶׁל נֵיר
וְאוֹתוֹת כְּמוֹ זְבוּכִים, וְאֵלֹי אֶתָּה
סְמֻרְטוּט בְּשֵׁר, אוֹכֵל עֵפֶר וְזָב דְּמִים,
בוֹהָה עֲלֵיו נִים וְלֹא נִים.⁴⁷

כפי שכתב לאור,⁴⁸ במבט ראשון נראה שהאלימות בשיר מופעלת הן על הקורא והן על השיר עצמו. הדובר דורש מן הקורא לנהוג בספר באלימות: על הנמען להשפיל את הספר, לפגוע בו ואף להשמיד אותו. אך הדובר אינו מסתפק בדרישה להשפיל את השיר, והוא משפיל גם את הנמען – בתארו אותו כ"סְמֻרְטוּט בְּשֵׁר" הבוהה בספר במעין ארשת של טמטום. השיר מפגיש אותנו בשנית עם האדם האפס, האדם שאינו מסוגל לקרוא המתפקד כנמענו של ויזלטיר. אך הפעם, כך נדמה במבט ראשון, המפגש עם האדם האפס מוביל לאלימות המופנית לא רק כלפיו, אלא אף כלפי השירים עצמם.

מנחם פרי, בפרשנותו לשיר זה, טען שיש כאן אמירה לא רק בנוגע למפגש עם קורא אדיש אלא גם בנוגע לטיבה של השירה עצמה.⁴⁹ ספר השירים הוא דוגמה לזיוף של מערכות הסימנים באשר הן. ספרי השירה, וספרו של ויזלטיר ביניהם, אינם יותר מסמרטוט של נייר, וכל ניסיון להציגם כיותר מכך אינו אלא זיוף. לדבריו, ה"אתה" שאליו פונה השיר "הוא רק סימן ריק, ג'סטה דקדוקית, סמרטוט בשר – לא איזו הוויה אוטונומית של 'אני' בעל ממשות". האלימות השירית פועלת לתכלית אתית של חשיפת השקר של "כל מערכת סימנים", ובכך מחסלת את ספרי השירה עם נמעניהם. במובן זה, טוען פרי, הדיאלוג הוא "דיאלוג לכאורה", בשל "השקריות של כל מערכת סימנים", ואילו האלימות ממשית, שכן היא חושפת את המופרך ואת השקרי.

לעומת עמדה זו, נורית בוכוייץ הציעה לראות באלימות בעיקר אירוניה מריה:

בבתיו הראשונים של השיר הנמען נדרש לעשות בספר סדרה של פעולות [...] פעולות אלו עשויות היו להתקבל על דעתנו כהגיוניות, אילו הנחנו שיש כאן ניסיון לבדוק את איכותו הפיזית של הספר [...]. אבל השיר מביא היפותיזה זו לכלל אבסורד כאשר הוא מציין את הסיבות להוראות הללו, וכל סיבה מגוחכת מקודמתה: "זרוק את הספר הזה לים לראות אם הוא יודע לשחות" [...] האפשרות לקרוא את הטקסט לישראלית מתבטלת, והשיר אינו מותיר בררה אלא להבין את המילולי במשמעות מושאלת [...] הדרישה המופנית אל

47 ויזלטיר, "[קח שירים, ואל תקרא]", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 5.

48 לאור, הערה 6 לעיל.

49 מנחם פרי, "מבקרי השירה הלכו לים" [טור אישי], הספרייה החדשה (19/11/2007). <http://www.newlibrary.co.il/article?c0=13731>

הקורא היא לקרוא את השיר. מן האירוניה המופגנת בשיר עולה מרירות [...] השיר טובע לקחת את הספר, לקרוא בו, להבינו כפי יכולתנו.⁵⁰

לדעת בוכויץ, האבסורד שבבקשות הדובר מבטל מראש כל אפשרות להבין כפשוטם את דבריו על ערכו של ספר השירים. במקום זאת, בוכויץ מציעה שהשיר מבקש מן הקורא לעשות בדיוק הפוך מן הכתוב בו: לא לקחת שירים ולא לקרוא בהם, אלא לקחתם ולקוראם. ה"פרובוקציות" השיריות נועדו לנער את הקורא מעמדת הבהייה שבה הוא נמצא, כדי "לגרום לו אי־נחת במידה כזו שתחייב פעולה ותגרום לו לקרוא".⁵¹ דברים אלה מהדהדים היטב את דבריו של לאור שהובאו בפתח המאמר הנוכחי, טענתו שהאלימות היא "חלק מן הערעור על הזכות 'לקרוא בנחת'".⁵²

חשוב לשים לב כי בוכויץ מפרידה בין האלימות כלפי הספר לבין האלימות כלפי הקורא. את הראשונה היא מציגה כאלימות אבסורדית, המובילה לקריאה הפוכה של השיר, ואילו את האחרונה היא תופסת כאלימות ממשית, האמורה לעורר את הקורא לפעולה. על פי בוכויץ, הפנייה האלימה אל הקורא נועדה "להעליבו" ולגרום לו לשנות את צורת הקריאה שנקט. המסקנה המפתיעה של פרשנות זו היא שהקורא לא יהיה מוכן לקבל את הדימוי של הספר כ"סִמְרָטוּט שֶׁל נִיר", אך יהיה מוכן לקבל תיאור של עצמו כ"סִמְרָטוּט בְּשֵׁר".

להבנת, בניגוד לטענתו של פרי, אין בשיר אלימות ממשית כלפי "הספר", ובניגוד לטענתה של בוכויץ, אין הוא אמצעי לשינוי דרכי הקריאה של הקורא – שכן איני בטוח שהקורא יקבל את תיאורו־שלו כ"סִמְרָטוּט בְּשֵׁר". אני מציע כי האלימות שמפעיל ויזלטיר כלפי השיר היא "אלימות לכאורה", שאינה מגיעה – ואף אינה יכולה להגיע – לכדי מימוש, וכי האלימות כלפי הקורא והנמכתו לכדי הקורא האפס לא נועדה לתכלית האתית של יצירת קורא "ראוי" מעורב ובעל עמדות, אלא דווקא להנמכתו, תוך הפגנת כוחו של הדובר. אדגים. בשורה הראשונה של השיר: "קח שִׁירִים, וְאֵל תִּקְרָא" הדובר מבקש מהנמען שלא יקרא את השיר. בכך הוא כביכול פועל נגד המדיום עצמו, ומבקש מקוראו שלא ימשיך לקרוא את הכתוב, אך לו נדרש הקורא להתייחס ברצינות לבקשה זו צריך היה השיר להסתיים כאן, והמשורר היה צריך להפסיק לכתוב, שכן לפי ציוויו, השיר חסר נמען שימשיך ויקרא אותו (כפי שאולי מעידה הפסיחה). אבל המשורר ממשיך לכתוב והנמען השירי ממשיך לקרוא:

עֲשֵׂה אֱלִימוֹת בְּסֵפֶר הַזֶּה:
יִרְק עֲלִיו, קְצֵף אוֹתוֹ
בְּעֵט אוֹתוֹ, צָבֵט אוֹתוֹ.

50 נורית בוכויץ, "על הוראת השירה החדשה", פורטל עובדי הוראה, ישראל: משרד החינוך, <https://meyda.education.gov.il/files/Pop/0files/safrut/Chativat-Beynayim/29/5/2010.horaathashirahadasha.docx>

51 שם.

52 לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 90.

הנמען מסרב לבקשת המשורר שלא לקרוא, ובמקום לבעוט בספר השירה ממשיך וקורא בו. הדובר מודע לסירוב וממשיך לפנות בכתב אל הקורא, אותו הקורא שציווה עליו זה עתה לא לקרוא. סירוב הנמען, הממשיך וקורא, הופך להפגנת כוח שירית. הדובר יוצר נמען שאינו מסוגל לוותר על קריאת השירה למרות הפצרותיו. האלימות המוצעת כלפי הספר מראה את כוחו – זהו ספר שאי אפשר לפעול נגדו באלימות. בניגוד לקורא, שלא היה מוכן לקרוא אפילו "אֶת הַיָּפֶה בְּיֹתֵר בְּשִׁירִים", הנמען שוויזלטיר מעצב בשיר מתגלה כמי שלא יעזוב את השיר "אֶפְלוּ נַפְצִיר בּוּ מְאֹד".

את הנקודה הזאת ממחישה רשימת הניסויים בבית האמצעי של השיר. בניגוד לעמדתו של פרי, שכתב ש"הספר אינו השירים. הוא סמרטוט של נייר [...] ובאמת ניתן למעוך אותו. ואם ייזרק לים, הוא לא ישחה, אלא יתמרטט ויתפורר; ואם יושם על אש הגז – הוא ישרף"⁵³, לדעתי, בבית הזה מתגלה שספר השירים אכן עמיד באש. המשורר מבקש מקוראיו להתעלל בטקסט, לשרוף אותו ולהטביע אותו, אך מה שעולה מכל הבקשות הוא שרידותו של הטקסט. קיום הספר בפנינו והעובדה שאנו ממשיכים לקרוא בו מוכיחים שהספר עמיד באש.⁵⁴ למרות כל הקוראים שניסו לשרוף את הספר, עד לרגע זה אנו מסוגלים לקרוא בו. האלימות כלפיו פועלת בדומה להטלת הספק של דקארט – כמו הספק, האלימות כלפי הספר רק מחזקת את עצם קיומו.⁵⁵

בשלב הזה אפשר לחשוב, אולי, שהתופעה שלפנינו חורגת ממה שתיארתי עד כה. נמען השיר "[קח שירים, וְאַל תִּקְרָא]" מתנגד לעמדת הקורא האפס הנוחה כל כך לוויזלטיר, ואינו מתמסר לה. אך האלימות המופעלת כלפיו בבית האחרון מדגימה שהתנגדותו גם היא אינה אלא "לכאורה", ושכלל זאת אנו עוסקים בתגובותיו של קורא אפס, ולא בהתנגדותו של קורא ממשי:

הסֵפֶר הַזֶּה הוּא סְמֶרְטוּט שֶׁל נִיר
וְאוֹתוֹתָיו כְּמוֹ זְבוּבִים, וְאֵלּוּ אֶתָּה
סְמֶרְטוּט בְּשִׁיר, אוֹכֵל עֶפֶר וְזָב דְּמִים,
בוֹהֶה עֲלֵיו נִים וְלֹא נִים.

בבית זה הדובר מקביל בין הספר, "סְמֶרְטוּט שֶׁל נִיר", לבין הנמען, "סְמֶרְטוּט בְּשִׁיר", וכביכול משפיל את שניהם. אך כפי שכתבתי לעיל, האלימות כלפי הקורא ממשיכה, ואילו

53 פרי, הערה 40 לעיל. ההדגשה במקור.

54 כך כתב פרי בתגובה לשאלה על מאמרו (שם): "אל תשרפי את הספרים ואל תטביעי אותם, אף-על-פי שהם רק סמרטוטים של נייר, וגם אם תשרפי את העותק שבידך לא תבטלי את השיר עצמו, כי השיר איננו הספר הפיזי וגם לא האותיות [...] גם משמעויות שמבטלות את עצמן הן משמעויות".

55 כך מנסח זאת דרור בורשטיין: "אצל ויזלטיר, האובייקט של ההמלצות 'מעך אותו, צבוט אותו' הוא הספר. השירה של ויזלטיר נותרת מלוטשת וברורה, לא מעוכה ולא צבטה, ורק במעטפת החומרית שלה (הספר), כלומר במקום שבו נכנסים קורא ויחסי קניין לתמונה, יש הצעה לאלימות. השירים – מוגנים. הבעיה היא עם הקוראים". ראו דרור בורשטיין, "שום דבר מלבד שירה: על שירתה של מאיה בז'רנו", מקום לשירה (16/7/2016).

האלימות כלפי הספר היא "אלימות לכאורה" – אין היא אלא תירוץ להפעיל אלימות כלפי הקורא. גם כשהספר הוא סמרטוט של נייר הקורא אינו יכול להפסיק להתבונן בו.⁵⁶ עליבות הספר אינה גורעת מקיומו – ואינה יכולה לעשות זאת. המשורר יכול להעליב את הקורא, אבל זה, בתורו, ימשיך לאשרר את קיומו של הספר, לבהות בו ולהוכיח את כוחו של המשורר.⁵⁷ במובן זה, התנגדות הקורא אינה אלא התנגדותו של קורא אפס – קורא שהנכחתו, תכונותיו ופעולותיו הן חומר בידי המשורר וכלי להוכחת עליונותו. לאור קריאה זו, נדמה שהשיר החותם את הספר "הממד הקולי" חותם גם את התהליך שהחל השיר הפותח "קח שירים, וְאֵל תִּקְרָא": הספר נפתח בעיצוב הקורא האפס, בבניית דמותו של הדובר השירי, ומסתיים בסילוק האדם האפס, הנמען האנאלפבית, מעל פני השירה.

חנה סוקר-שווגר, במאמרה על שירתו של ויזלטיר, מראה כיצד על אף התנגדותו לחיבור בין הפוליטי לתאולוגי, הדובר בשירתו של ויזלטיר מתכונן כריבון כשהוא שואל את חתימת קולו המצמית של אלוהים.⁵⁸ בניתוחה לשירו "אש אלוהים על ילדים" טוענת סוקר-שווגר כי השערורייה בשיר נובעת מתעוזתו של ויזלטיר למסור את "אותו טווח לא מהוגן שאיננו נמסר בדרך-כלל בשירה", ומתעצמת כש"מתברר שגם אלוהים בעצם מקלל". בהמשך לדבריה אני טוען כי השערורייה מתעצמת גם לנוכח העובדה שוויזלטיר מאמץ את סמכותו של האל ובוחר לקלל כמותו. לאור דבריי לעיל, נראה שלוויזלטיר הקללות אינן סימן לכוחו של האל ולא לריבונותו, אלא הן כלי ליצירת הריבונות עצמה. הריבונות אינה קודמת ליכולת לקלל, אלא מתכוננת באמצעותה. במובן זה, השיר "קח שירים, וְאֵל תִּקְרָא" מדגים היטב כיצד האלימות שוויזלטיר מפגין כלפי הקורא באמצעות "הידברות לכאורה" מאפשרת לו לייצר מרחב שירי חזק ויציב, כמעט אלוהי. ויזלטיר פוסל את הנמען החי ומקלל את הקורא האפס, כדי להיפטר מן הצורך לקיים הידברות ממשית. משנפסל הקורא וכל אפשרות של התנגדות ממשית נעלמת נוצר מרחב שירי שאינו תלוי בחסדו של קורא זה או אחר, אלא מתקיים לעצמו. ויזלטיר מנסח זאת היטב:

56 בוכייץ נטרלה לחלוטין את האלימות המופנית כלפי הספר, ותלתה את מצבו של הספר בקורא: "הבית האחרון חושף עמדה זו בחדות רבה יותר, בהעמידו אנלוגיה בין הספר כפי שהוא נתפס מהפרספקטיבה של הקורא האדיש לבין אותו קורא. אם הקורא מתייחס אל הספר כאל 'סמרטוט של נייר ואותיות כמו זבובים', הרי שהקורא עצמו, בהקבלה, הוא 'סמרטוט בשר. אוכל עפר זזב דמים'. לשם תואר זה ראוי, מבחינתו של השיר, כל מי שבוהה בספר נים לא נים". נורית בוכייץ, הערה 41 לעיל.

57 לדעת אופנהיימר, מ-1973 השתנתה שירתו של ויזלטיר בכך שהאלימות ונקיטת העמדה לא מוקדו רק בקורא, "אלא גם בשלילת סמכותו של הדובר ובהדגשת חוסר יכולתו לתרום לתיקונה [של המציאות]. השיר הפוליטי מעתיק את מרכז עניינו משיפוט המציאות אל עבר שיפוט הדובר עצמו כסמכות מבקרת, על כדי הפיכתו למגוחך, לדוגמה בדימויו 'לכפיר עוטה נוצות צפור' או 'לחצי מטוס חצי מקק'". יוחאי אופנהיימר, הערה 31 לעיל, עמ' 311. עם זאת, כפי שנכתב לעיל, ייתכן שהגחכת הדובר בשירים אלה אינה שוללת את סמכותו, אלא דווקא מחזקת אותה: הדובר ממשיך להחזיק בכוח השיפוט ובאלימות גם כשאלה מופנים לכיוונו. עצם יכולתו של הדובר להמשיך ולהשתמש בכלים אלה מדגיש שאינו מוותר על כוחו ולא על סמכותו.

58 Soker-Schwager, הערה 30 לעיל, עמ' 109.

גַּם אִם יָבוֹא קוֹרָא אַחַר
תּוֹהָה בּוֹהָה וּמִתְנַפֵּר,
הוּא לֹא יִזְיֵז אוֹת אוֹ סִימָן.
לְשִׁיר נְהִיר שֶׁהוּא מוֹכֵן.¹

אף שוויזלטיר פסל את העולם כולו כנמען, ובמידת־מה אף ביטל את הצורך בנמען, בכל זאת נותר לשיריו נמען אחד. מתברר שבדומה לזך גם ויזלטיר מבין שלעצמו הוא שר, אבל מבחינתו של ויזלטיר, אנו בנקודת הסיום שלאחר פסילת ההידברות – ולא בנקודת הפתיחה.² ובניסוחו: "אֲנִי כּוֹתֵב עֵבוֹר אֶדָם דּוֹמָה לִי. / שִׁירֵי הֵם תִּיָּרִים, תִּיָּרִים אֶדָם דּוֹמָה לִי. / מִן הַנִּיָּר שְׁמִגְבָּם הֵם מְסִתְּפָלִים בְּכָל אֶדָם: דּוֹמָה לִי?"³ ואכן, כשוויזלטיר פוגש את שיריו הוא מוותר על האלימות, ואף מוצא מרגוע:

לְפַעֲמִים אֲנִי שְׂרוּי בְּמַחֲצֵת שִׁירֵי.
אֶחָדִים מֵהֶם. הֵם עוֹבְרִים עַל פְּנֵי בְּלִילָה.
לְזִכּוֹתָם עָלַי לּוֹמֵר שְׂאֲנִי אֶז שְׁלוֹ,
טוֹב לִי עַל הַלֵּב, אֲנִי מֵאֲחַל לָהֶם אֶהְבָּה.⁴

אם כן, אפשר לומר שוויזלטיר מחפש קורא, אך הקורא שהוא מחפש הוא בן דמותו שלו, ואולי אף הוא עצמו. ויזלטיר פונה לעולם רק "לכאורה", כדי ששיריו יוכלו לשוב ולבקש אותו־עצמו כדי לקרוא אותם. אם כן, הרי שבמות הקוראים, ב"לילה" שבו הדובר נותר לבדו, נולד הקורא – הדובר עצמו. רק אז יכול המשורר להתייחד עם שיריו, לחוש טוב, שלו ואף לאחל אהבה.

1 מאיר ויזלטיר, "החיים בעיר", מרודים וסונטות, הערה 23 לעיל, עמ' 29.

2 ראו אופנהיימר, הערה 31 לעיל, עמ' 293.

3 מאיר ויזלטיר, "אידאה פיקס", מאה שירים, תל אביב: גוג, 1969, עמ' 19. בריאיון עם ורד לי אמר: "חשבתי על זה יום אחד שבעצם בעשור האחרון אני עובד כמו שעבדתי כשהייתי משורר צעיר מאוד ואף אחד לא הכיר אותי בתור משורר ולא היה לי איפה להדפיס. לא הייתי אז בתוך המשחק, הייתי מחוץ למשחק. אבל אז זה היה בעל כורחי. הייתי בן 17, גרתי בשכונת מונטיפיורי בתל אביב, לא הכרתי אף אדם שהיה לו קשר עם כתב עת וכתבתי המון שירים. אז עכשיו אני חי בצורה דומה כי אני מתעסק בזה בשביל עצמי. אני אוהב לעשות את הדבר הזה. אוהב לעשות שירים. נהנה מזה הנאה מיוחדת [...] עכשיו אני כמו משורר בן 16–17 שאין לו קהל. כשהוא עובר ברחוב אף אחד לא אומר לו 'שלום אדוני המשורר'. אבל הוא מתעסק עם זה כי הוא אוהב לעשות את זה". לי, הערה 20 לעיל.

4 מאיר ויזלטיר, "[לפעמים אני שרוי במחיצת שירי]", פרק א פרק ב, רמת גן: עכשיו, 1967, עמ' 7.

סיכום

במאמר זה הדגמתי את הקשר הייחודי שיוצר ויזלטיר בין האלימות ובין פנייה לקורא. בקשר זה, טענתי, יצר ויזלטיר דובר שירי חזק, אלים וסמכותי, שהפך לאחד ממאפייניה הבולטים של שירתו. אלימותו של הדובר מופנית אל הקורא ישירות, וגורעת אט־אט מחשיבותו לעולם השירי. להבנתי, במהלך פואטי זה עונה ויזלטיר במידת־מה למצוקות שמעלה השאלה – שהופיעה כבר בפתיחתו של המאמר – אם יש מי שלא רק יקרא את השירה, אלא גם יהיה מסוגל להבין אותה. כפי שלימד הציטוט בראש המאמר, תשובתו של ויזלטיר שלילית, שהרי "התהליכים ההיסטוריים יוצרים את האידיאל הזה של האדם האפס. והאדם האפס הוא יהיה קורא רע מאוד". ברם, העובדה שגם המעטים הקוראים אינם מבינים אינה מונעת מוויזלטיר לכתוב שירה. במקום לחכות לתהליכים ההיסטוריים שייצרו את האדם האפס, ויזלטיר מעמיד במרכז שירתו את האדם האפס כבר בהווה, ודרכו מציג עמדת דובר הפותחת את האפשרות לשירה שיכולה להסתפק ב"קורא רע מאוד", או אף להתקיים בלא קוראים כלל. בפעולה זו דואג ויזלטיר לכך שגם כשהאדם האפס יאכלס את העולם, שירה תמשיך להתקיים ולהיכתב.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב