

# מגמה וסכנותיה

מאת **שלום לינדנבאום**

- \* אליהו טסלר, גבעול במרחבים, (מהדורה מורחבת) ספרית פועלים, תשל"ה, 70 עמ'.
- \* אברהם חלפי, מאשפות ירים, הקיבוץ המאוחד, תשל"ד, 77 עמ'.
- \* דב חומסקי עד בלי ירח, הקיבוץ המאוחד, תשל"ה, 101 עמ'.

המאה העשרים הולידה שינויים מפליגים באמנות המערבית לענפיה השונים והשירה בכללם. במקום תיאור העולם החיצוני, ה"אובייקטיבי", באמצעות שפה תיאורית — מתחיל להופיע עולם שירי אוטונומי הנבנה באמצעות שפה מיוחדת, המסתגרת יותר ויותר בפני יכולת התפיסה הלוגית, ולמעשה: בפני העולם החיצוני. נוצרים שני עולמות שונים: קהיצוני — אותו אנו תופסים בלוי גוס, והשירי — אותו הכרח לנו לנסות לתפוס בתחושה בטרם נפסענו, אם בכלל נצליח בכך.

ישנן דרגות שונות של הסתגרות, ובהתאם לכך אופנים שונים של ארגון הלשון המיוחדת, דת, דרגות שונות של אוטונומית העולם השירי. אך המגמה הבולטת ברובן היא אחת: זניחת ה"מימוס", זניחת תיקי העולם ה"חיצוני", "אובייקטיבי" והעמדת עולם אמנותי סובייקטיבי במקומו, כתחושת איש ואיש מן הכותבים.

מגמה זו באה לביטוי גם בשירתנו, החל מהופעת השירה הארצישראלית, בשנות ה"עשרים, על ענפיה באירופה דאז (ד. פוגל, למשל). אחד ממבטאי מגמה זו היה אליהו טסלר, שנפטר בשנת 1965, ומבחר שירתו מכונס בספר שלפנינו. שירתו לא זכתה לתהודה הראויה לה, אף אינה רבת כמות — אך היא רבת ערך, בשל צורותיה ה"משוכללות".

השירה העברית המודרנית של שנות ה"עשרים, עמדה כידוע תחת שתי השפעות מ"בחוץ — השירה הגרמנית החדשה והשירה הרוסית החדשה. המגמות העיקריות בוז הרוסית היו הסימבוליזם (עם א. בלוק ב"ראש) האקמאיזם (עם אוסיפ מנדלשטם) והפופוריזם (עם ו. חלבניקוב וו. מאיקובסקי). שירת בלוק ובמידת-מה אף זו של מאיקובסקי, נתנו אותותיהן ביצירת שלונסקי. ואילו בשירת טסלר מורגשת השפעת מנדלשטם, שאחד משיריו, בתרגומו של טסלר, נכלל בספר שלפנינו.

שירת מנדלשטם מצטיינת בטיפוח הצורה, בניצול כל האפקטים הלשוניים — אם ל"בניית דימויים פלסטיים מפתיעים ואם ל"הפקת יסודות מוזיקליים בשיר. התמונות בשירתו אינן מתקשרות לרוב ברצף לוגי, אלא מוצגות זו ליד זו מכת דתף אסוציאטיבי שמקורו בחרבות ממנה צמח השיר. כך נוצרת דינאמיות לשונית ואווירה מסוימת המתפרנסת הרבה מן הצליל. נוצר עולם פיוטי אוטונומי המטיל את עצמו על הקורא. עם זאת הקפידו מאד האקמאיסטים, ומנדלשטם במיוחד, על בהירות ודיקנות בביטוי ובדימוי, בניגוד לדו־משמעות המערפלת ו"להיאטרליות של שירת בלוק וחבריו לסימבוליזם. את עקרון טיפוח-הצורה והפקת כל האפקטים החזותיים והמוזיקליים מן הלשון קבע הסימבוליזם, והאקמאיזם קיבל זאת ממנו. אך האקמאיזם מרד בערפול וב"היאטרליות של הסימבוליזם. הוא הופיע כתגובה ניאורקלסית לקודמו. שמו ושם בטאונו "אפולון", כבר מעידים על כך: (אקמה — שיר, מיטב ביוונית, שיר שכולל הצורה, ו"אפולון" סמל הבהירות כנגד ה"דיוגיסיות הפראית-ערפילית, כהבחנת ניט"ש). בשירה האקמאיסטית המוזיקליות לא דחתה הצידה את בהירות הצורה, לא השתלטה על התוכן, כפי שקרה בשירה ה"סימבוליסטית".

טסלר אימץ את הפואטיקה האקמאיסטית ויישם אותה בהצלחה בשירתו. הנה, לדוגמה, בית מ"שיר לכפה ולגבעול", הפותח את הקובץ:

עוד אהוב הפוכב, כמו לטף כמו קף.  
 כמו יחסר קה משאת, בחופנת אלול.  
 אור קאוב הפוכב,  
 קבור אחיו, נמקף  
 תמהון תכלת תשושה, מתפסה בתבלול

המוזיקליות הבולטת, המופקת באמצעות צלילי אותיות העצורים: ב, פ, ו, ק, כ, ה, ת אינה מרוכזת בחרוזים אלא מפוזרת לאורך כל הבית, מדבירה את השומע, אך אינה מטשטשת את התוכן הסמנטי, אינה משעבדת אותו אליה, כי אם להיפך — מבליטה אותו. גם המשקל האנפסטי הסדיר (שתי הברות לא מוטעמות והשלישית מוטעמת), שהרבה להכשיל בחד-גוניותו את שירת שלונסקי ואלתרמן, מנוע כאן מליצור מקצב אוניפורמי; הפיסוק, גיוון אורך הטורים המקבילים והפסיחה הטבעית (המוקף / תמהון תכלת תשושה...) מביאים להגשמתו, והבטוי ה"שירי נשאר טבעי.

אמצעי אחר למניעת מוזיקליות חדה מדי, האופיינית כ"כ לשירת שלונסקי, הוא קיטוע חלקי חרוז, כמו בשיר "האדמה — רועתו" (עמ' 20), בו מתחרזים: שיר — שיר, שמש — נושמת או הבשלה — שלך וכו'.

החבולות אלה, וכן הדימויים הרבים, עו"שים שירה זו לאמנותית מודגשת אך לא מסתגרת, לא אמנות-לשם-אמנות. בצד ה"מוטנטים האינדיבידואליים יש בה גם "ור" שה" (עמ' 47), "נוכב אדם ורב טוטפת לשמיה, ש"המוות מבסר מחוץ ובמדורות — — — מאכלת הדורות! מפלת הדורות!" ישנו "נצח ירושלים" (עמ' 51), ו"המצור" (עמ' 55): "נער מול ענוג בפלשת, / נגבה. עירק סוידאן", ומשתקפת בה המציאות של החורבן והשוואה ומלחמת הגבורה והתקומה. המציאות ההיצונית, ככל שהיא עוברת עיבוד אמנותי, אינה נעלמת ואף אינה מתפוררת, היא רק מוצגת כמעוצמת אמנו"תית, לא תמיד קלה לפענוח הלוגי, אך מרשימה בעיצוב התזותי והצלילי שלה. רב המרחק בינה לבין השירה התיאורית של משוררי דור ביאליק.

אף שירת א. חלפי, מרגע הופעתה לראשונה, אינה שירה תיאורית, או ריטורית. גם בה מורגשות השפעות הליריקה האירור"פית המודרנית, אף שקשה להצביע על מקור דומיננטי. היא פתוחה יותר, וגם פחות מטופחת, לא רק משירי טסלר, אלא גם מהרבה שירי שלונסקי או אלתרמן. זה, כמובן, אינו מפחית, כפי שאינו מוסיף לערכה, הנובע מהשגים או כשלונות בעייצוב אדקוטי.

שירת חלפי זיקה לה לאדם הסובל, ליסודות הסוציאליים, לזקן ולמך, לטרגיות שב-חיים בכלל. היסוד האנושי שבה, הגיב הרגיש החי, הרוטט והטבעי; הטון השקט האינטימי-אלגי, מתמוגים לשירה מקורית,



אברהם חלפי      אליהו טסלר      דב חומסקי

שאומנם אינה מהלכת בגדולות, אך מרשימה בכנותה האנושית. נושאה והטון שלה מכתביבים לה במידה רבה את אמצעיה האמנותיים, כולל ויתור על החרוז הסדיר, שכן משחקים מאגנירטיים היו הורסים את בסיסה. במהותה היא, צקון "לחש" של ה"אני" המודע לבדידותו הקיומית, המוותר על מנעמי החיים האשליתיים, אך אינו מוותר על חלום עולם ואדם יותר טובים, בלי אשליה אמונה בההגשמותם. הברי היחיד הוא ה"חלום", כמנוסח באחד משיריו בקובץ, "אין פניו ההולכים לקראתי":

בַּיּוֹתַי עַד לְאוֹת,  
 עַד אוֹיְלוֹת הַלֵּב,  
 עַד כִּי  
 לֹא עוֹד אוֹכַל חֲרוֹז אֶת חֲרָמִי —  
 לְשַׁעֲשַׁע אֶת עַצְמִי שֶׁשְׁשׁוּעִים  
 שֶׁל בְּדוֹת פֶּה אֶלְהִיִּת.

אלא שלפתח רובץ מכשול. משחקי לשון אפיגרמטיים מטים את השירה ממסלולה השירי, החידוד נהיה לעתים שכלתני והמש"חק נפגם. כנגד שירים ליריים יפים כמו "אשרי", בו נסתרת מן העין העשיה הפיו"טית, הקיימת אומנם:

שְׁלוֹם וְלֵיל מְנוּחָה.  
 הוֹלֵךְ אֲנִי לְחֵלֶם וְלֹא לְרִיעַת  
 פֶּשֶׁר חֲלוּמִי.

שירת חלפי רפלקטיבית-הגותית ברובה, והרהורית-ההגות מבוטאים בלשון אירונית מלאת עצב, ובצורה הופשית יחסית, בבתים בעלי ממדים מגוונים, מוהאמים למידות ההיגדים, המצטמצמים לעתים לדו־טור בלבד, שמקבל אופי אפיגרמטי וחושף במפתיע אמת אכזרית, כמו: "אדם לאדם אדם — / ואדם

עומדים שירים כמו:

אָנֹכִי  
 שְׂכוּרֵי לְהוֹטִי לְהַקְשִׁיב  
 מֵת מְסַפְּרִים מְלֹאכִים בְּשָׁמַיִם גְּבוּהִים.

אִישׁ אֶחָד רוֹאֵה אוֹתָם  
 בְּדַבְּרוֹ אֵלֵיהֶם מִן הַחֹשֶׁךְ.

הוא מְבַקֵּשׁ מִשֶׁהוּ בְּמַלִּים יְשׁוּת  
 שֶׁל יוֹם-יוֹם.

אֵךְ הֵם אֲזִינֵיהֶם אֲטוּמוֹת — כִּי מִשֶׁהוּ מְלֹאכִים  
 בְּמָרוֹם.

שלשנו הפרוואית והעדר מקצב הולם נוגדים ממש את תוכנו האגדתי. צירוף שתי סמיכויות רצופות, "שכורי להוטי" אינו מו"ציא את הבית הראשון מגדר היגד בנאלי, וכך ביתר הבתים. שיר כמו "גילי": "גילי אוהבת ים / גילי היתה בצפת. / גילי הולכת לצפת הים / לתפס גלים קטנים / ולשעשע קונכיות / בדבוריה" (עמ' 43). ספק אם מקומו בשירה הרצינית של חלפי, המשחק צפתיים — "שפת ים" בנאלי מדי.

משחק לשון מחודד-מצודד, אך גם מסלק את הבלתי אמצעיות הלירית, ולעתים מביא למשחק לשם משחק. וכאמור, זה מנוגד למהות שירת חלפי, הטובה ברובה, ופוגב בה.

★

ומגמה זו, על כל סכנותיה, מתבלטת גם בספר שיריו האחרון של דב חומסקי, "עד בלי ירח".

מצויים בספר שירים יפים, כגון: "תם, וכן נשלם" (עמ' 28), "משנה מקום" (עמ' 29), "צעד בשקט" (עמ' 42), או "גם ביפה שבלילות" (עמ' 44) וכו'. לשונם טבעית והתחבולות האמנותיות עומדות ביחס ישיר לתוכנם. ההיגדים הגלויים הולמים את ה"תוכן ההגותי והסגנון מנוע גלישה לפאתוס או לסנטימנטליות זולה, כמו בדוגמה הבאה:

בְּעוֹלָמֵנוּ.

(סוף בעמוד 35)

אלא שלא תמיד מקפיד חומסקי על חסכון בתחבולות הללו, בעיקר בפסיחות, אין ספק שהפסיחה מהותית לשיר ויוצרת בו מתח דרמטי מסויים, בגלל אי-החפיפה שבין ה"סור השירי" לבין הפריודה התחבירית (ל"דוגמה: "קולומבוס, מגלן ודומיהם סימו / מלאכתם"), ותורמת לגוון המקצב. אבל ככל הפרזה גורעת אף כאן במקום להוסיף. משחק מלים ופסיחות כמו: דמית — הפת"עה / אבל ידעת מתמיד, אבל / ידעת במנוחש, / אבל ידעת במרומז. / וכו', אינו יוצר מימד אסתיטי, אפילו לא ההפתעה שדמית... כל הפתעה חוזרת — חדלה להיות הפתעה ונעשית לשגרה מאניריסטית מעייפת. וזה מה שקורה בכמה משירי "עד בלי ירח".

גם משחקי פסוקים אינם מוסיפים תמיד לטיב השירה. ההתמודדות עם תפילת "על דעת המקום": "על דעת המקום, / על דעת הימים והלילות, / השותתים קורות אמת / וארועי בדים — / אני שובק חיים ומתנער / וקם לפתע לתחיה". וכו' אינה מוצלחת ביותר. זוהי ליטראריזציה מיותרת של אחת התפילות הנשגבות ביותר — ולכן צפוי לה כשלון. טקסט מקודש מסוכן בשימוש חילוני, נ"י, ויש לנהוג בו בזהירות רבה — עובדה שכאילו נעלמה מעיני השירה בתימינו, שאינה מבחינה בין קודש לחול, ובין שיר לירי רציני למשחק מאניריסט.

אין זאת, כי יש מחיר למודרנה בכל מחיר...

## מגמה וסכנותיה

(סוף מעמוד 33)

תָּם וְכֵן וְשָׁלֵם מִסַּע הַגְּלִיּוּם.  
קוֹלוֹמְבוֹס, מַגְלָן וְדוֹמִיָּהִם סִימוֹ  
מְלֵאכְתָּם. הַיְבָשׁוֹת מֵאֲמָצוֹת כָּלָן  
וְלֹא תִהְיֶינָה חֲדָשׁוֹת  
בְּיוֹם מִן הַיָּמִים. כָּל אִי  
רָשׁוּם בְּשֵׁמוֹ וּבְכַנְיָו,  
יְדוּעַ לְפָרְטֵיו.

השיר מסתיים: "עכשיו ברור / מאין באת ולאן אתה הולך" — כלומר: הישגי האדם הביאוהו למודעות מגבלותיו, להצמתת כמיהותיו וערגתו לבלתי-ידוע, ועליו לחיות בידיעה ברורה שהעולם כבר "מוגדר כדין / וכל אתר בו מתויק היטב". האדם הגיע להבנה פרוזאית למדי של דברי עקביא בן מהללאל... וזה הסוף!

השפה הטבעית, ללא קשוטי-סרק, אך מעט התחבולות האמנותיות (כמו הפסיחה, הדימוי הממחיש, משקעי לשון המקורות, דמויות היסטוריות במעמד סמלי ומקצב הנישא על גבי הפסוק התחבירי והפסיחה) מצליחות להעניק לדברים מימד אסתיטי. המשחק האמנותי החזותי והמקצבי אינו פוגע בטבעיות הלשון והתמונות.