

**המבט המופנה לאחור ורואה חור שחור:  
גלגולי אסוציאציות חופשיות בספר חדש  
על הפואמות של פנקס, שימל ושבתאי**

על ספרו של שחר ברם, *המבט המופנה לאחור – גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי*, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשס"ה, 200 עמודים.

כשלים מתודיים חמורים הפכו בשנים האחרונות נפוצים בחיבורים מדעיים בכל תחומי מדעי-הרוח.<sup>21</sup> כשלים אלה לא פסחו גם על חקר הספרות העברית. ראשית, יש לומר מהו האובייקט הראוי למחקר מדעי בתוך הספרות העברית. הספרות העברית ראויה לשמש אובייקט כזה רק בהקשריה ההיסטוריים הרחבים; הקשרים אלה, למשל, הספרות העברית על רקע השפעת הספרות הרוסית, הגרמנית, היידית, או הצרפתית, או על רקע התרבות העברית העתיקה, המדיאבלית וספרות ההשכלה והתחייה בהקשרם הכללי והלא עברי, מעניקים למחקר המדעי שני יסודות מהותיים: פרספקטיבה היסטורית וקורפוס רחב דיו. לכן, דיונים עיוניים בספרות העברית בת־זמננו אינם יכולים, מעצם מהות מושאיהם, להיות מדעיים במובן החמור והמחייב; דיונים כאלה הם לכל היותר בגדר ביקורת ספרות. ביקורת ספרות רגישה וקשובה לזרמים ספרותיים חדשים היא בעלת חשיבות בלתי רגילה בחלל שבין הסופרים לקוראים (והיא חלק מהותי ממערכת ספרותית תקינה; קריסתה של הביקורת הספרותית בארץ והפיכתה לפרסומת היא כבר נושא לדיון אחר), אולם היא כשלעצמה

<sup>21</sup> ראו, למשל, ביבליוגרפיה נבחרת של מאמרי ביקורת ב*קתדרה* 1 (אביב תשס"ד), עמודים 7-11.

אינה מתגמלת את המבקרים. איש לא יכול לחיות בימינו מהשכר הזעום המשולם למבקרי ספרות בעיתונות היומית; כתבי-העת הנאבקים על קיומם אינם משלמים שכר סופרים; על מעמדה העלוב של הספרות בישראל 2006 אין צורך להכביר מלים, וכך נאלץ המבקר לחפש אמצעי פרנסה חלופיים. האקדמיה היא אחד מאמצעים אלה: עדיין היא מאפשרת היום למבקרנו לקצור תהילה ציבורית ולשפר את שכרו ויוקרתו מבלי לוותר על עניינו בספרות בת-הזמן. חמור מכך: מבקרנו אינו נדרש עוד כבעבר, כסטודנט לתואר שני או שלישי, ללמוד שפות ולרכוש כלים למחקר. אתגר קרת, אורלי קסטל-בלום, חנוך לוין, יעקב שבתאי, יונה וולך, סמי מיכאל, עמוס עוז וא. ב. יהושע, למשל, הם כבר מזמן מושאים לעבודות "מחקר" ולקורסים הנלמדים באוניברסיטות בארץ. לא פחות חמורה היא העובדה ששני הסופרים הנחקרים ביותר מזה שנים, ביאליק ועגנון, המפרנסים תלמידים ומורים רבים, זכו לכה מעט חוקרים המסוגלים להתמודד עם ההקשרים הרחבים המתחייבים מעיסוק מדעי בסופרים אלה. כמה חוקרי ביאליק (וסופרי דור אודסה בכלל) בימינו שולטים ברוסית, בגרמנית ובמורשת העברית שבין המקרא לספרות ההשכלה? כף יד אחת תספיק למנותם. כמה חוקרי שירת ימי-הביניים העברית בספרד רצים בשירה ובהגות הערבית? שאלה מביכה. מהעבר השני מצויים עשרות סופרים הממתינים לחוקרים של ממש שיגלו אותם מתוך הקשריהם ההיסטוריים הסבוכים, אולם לחוקר השאפתן של ימינו אין זמן בשבילם. אצה לו הדרך אל סוף התואר, אל הפרסום, הכבוד והיוקרה. יושבים חודשיים במכון "גנזים", ואולי גם בבית הספרים הלאומי, קוראים את ה"מקורות" וחצי ספר תיאורטי בתרגום, ורוקחים "מחקר" שהופך מייד למאמר, ספר, או לעתים קרובות, כמו במקרה שלפנינו, גם זה וגם זה. אין ספק: הרבה יותר קל ומשתלם לתלמידי מחקר ופרופסורים כאחד לעסוק בספרות בת-זמננו: עברית ישראלית היא השפה הבלעדית, ההקשר מוכר ולא מצריך מאמץ מיוחד מצד ה"חוקר" בשחזורו. במקרה שה"חוקר" עוסק בסופר בעל מעמד בינלאומי כגון עוז, יהושע או דויד גרוסמן, הדבר משתלם כפליים: הוא מוזמן, לעתים קרובות בהמלצתו החמה של הסופר עצמו, לכנסים והרצאות בעולם ונהנה מהחיים. קל ופשוט. התוצאה

ברוב המקרים היא שעטנז: לא ביקורת ספרותית חדה ורגישה, בעלת הבחנות אסתטיות מקוריות וכושר שיפוט בנוסח קורצווייל, ובוודאי שלא מחקר מדעי.

אם כבר פתחנו בדיון מתודולוגי כרקע לדיון ביקורתי בספרו של שחר ברם, הבה נאמר כמה מלים על הדרוש ממחקר של ממש. מה, אם כן, כולל אותו שחזור של רקע או הקשר? כדי להבין את חשיבותו של סופר, את משקלו ביחס להיסטוריה הספרותית והתרבות של זמנו ובכלל, את התנאים שהובילו לצמיחתו, את המקורות ליצירתו, יש כמובן קודם כל לזהות את מקורות ההשפעה עליו, את האסכולה הספרותית לה היה שייך, את הרקע ומקורות ההשפעה של הסופרים הנערצים והמשפיעים על יצירתו, את החוגים החברתיים אותם פקד, את ידידיו ומכריו הקרובים; יש "לבנות מחדש" את הספרייה שלו ולשחזר במדויק ככל שניתן את רשימת הספרים שקרא. כל זה חיוני לשחזורו של ההקשר ההיסטורי בו פעל הסופר. ככל שאנו מרחיקים בזמן כך קשה יותר מלאכת השחזור, התייעוד לקרי וההבדלים הניכרים בין אותו עבר לבין ההווה מחייבים את החוקר למשנה זהירות כדי שלא לחטוא באנכרוניזם. יש לקחת בחשבון את היחס לו זכתה יצירת הסופר בקרב בני זמנו, וכמו כן את האופנים שבהם נתפסה והובנה היצירה במהלך הזמן, כדי שנבין את השורשים לשיפוטנו העכשווי ונפתח ביקורת היסטורית ביחס לאותו שיפוט. ביקורת היסטורית כזאת עשויה לשחרר אותנו מהבנות לקויות וחלקיות של היצירה ולחשוף את חשיבותה בתוך ההתפתחות התרבותית הכללית. על החוקר להיות ערני, אם כן, לשני מהלכים: ליחס שבין הסופר לעולם של זמנו ולפירושים להם זכתה יצירתו. המובן המילולי של היצירה מצוי באופן שבו היא הובנה על-ידי בני-הזמן, בתיווך השאלות והתשובות בהן היצירה ממוקמת מבחינת הקשרה ההיסטורי. טכסט שנחקר כשלעצמו, במנותק מהקשר זה, יכול להיתפס כבעל משמעות מסוימת על-ידינו, אולם משמעותו תהיה שונה לחלוטין במקורות בני-הזמן. על החוקר לזכור שהמשמעות בהווה היא רק הד רחוק של השאלות והתשובות המקוריות. אלה הם מקצת מהקשיים המתודולוגיים הכרוכים במחקר מדעי. כפי שנראה להלן, קשיים אלה לא מטרידים את מנוחתו של ה"חוקר" שחר ברם.

ספרו של שחר ברם העוסק בשלושה משוררים חיים בני-זמננו חסר פרספקטיבה היסטורית וקורפוס מינימלי, ועל-כן אינו יכול לעמוד בקריטריונים הדרושים למחקר מדעי. זה לא הפריע למחבר להציג את ספרו, המבוסס בחלקו על עבודת דוקטור בהדרכת דן מירון, כחיבור מדעי, לפרסמו בהוצאת מאגנס השייכת לאוניברסיטה העברית, למחזור בספר פרקים שהופיעו קודם כמאמרים בכתבי-עת המתיירים להיות מדעיים, וכיוצא בזה. יומרתו של המחבר, המלמד ספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה, אינה יודעת גבול; אולם כפי שנראה, אין מנוס מלשלוח את ה"חוקר" השאפתן ברם חזרה אל ספסל הלימודים.

לפנינו אם כן, ניסיון להציג ביקורת ספרותית בלבוש מדעי. למעשה אין כאן לא ביקורת ולא מחקר. דווקא מיעוט הדיון הביקורתי בישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי מחייב דיון כזה, ובמכלול יצירתם, המחזיקה כמה מאות עמודים לכל היותר. אולם אין הצדקה ממשית לעסוק רק בפואמה אצל משוררים אלה – מלבד עניינו הפרטי של המחבר בסוגה זו. פנקס, שימל ושבתאי כתבו לא מעט שירים קצרים בשלבים שונים של הקריירה הספרותית שלהם, ולא ניתן להפריד בינם לבין היצירות הארוכות. ומה באשר ליחסים בין השירים הקצרים לארוכים? פנקס הקדיש רק ספר אחד צנום לשתי פואמות – שאר ספריו משלבים תמיד שירים קצרים ורצפים ארוכים יותר; שימל כתב שירים קצרים, סונטות חופשיות, קטצידה, הוא משחק בכל מיני צורות שיריות מסורתיות גם בתוך מבני שיר ארוכים – למה לקחת את הפואמה? ומה באשר ליחסים בין צורות שיר שונות בתוך רצף שירי ארוך? שבתאי בשירתו המוקדמת והמאוחרת (מגוהך לדבר במושגים כאלה על משורר חי ופעיל) כתב רק שירים קצרים, אולם כל זה אינו נכלל בדיון של ברם. לעומת זאת מתיימר המחבר "להציג את תפיסת העולם הגלומה בפואמה ולתאר את המאפיינים של תפיסת עולם זו בשלבים שונים של המסורת הז'נרית באופן מופשט וקונקרטי כאחד" (עמוד 1). אולם באיזו מידה המקרים הפרטיים מאוד של פנקס, שימל ושבתאי יכולים לשקף זאת? האם ניתן לחשוב שיש תפיסת עולם אחת בכל פואמה באשר היא? האם לשחר ברם הכלים לקרוא פואמות בכמה ספרויות אירופיות מרכזיות, נאמר למשל ביוונית, לטינית,

איטלקית, ספרדית, צרפתית וגרמנית? האם יש משהו משותף גם ללואיג'י פולצ'י וגם לטשרניחובסקי? מסתבר שעל-פי שחר ברם יש, והוא מבטיח כי בפרק השלישי של ספרו יהיה "דיון המסכם את שלבי התפתחותה של הפואמה מאז ראשיתה של המסורת האפית, מציע נקודת מבט היסטורית ותיאורטית באשר לשירתם של פנקס ושימל ומנסח את מאפייניה של הפואמה ואת תפיסת העולם הגלומה בה" (עמוד 1), לא פחות.

בדיון על ישראל פנקס בפרק הראשון יכול הקורא לחשוב שפנקס, ממש כמו אליק של משה שמיר, נולד מן הים ושירתו צמחה ללא קשר לספרות דור המדינה של שנות החמישים של המאה שחלפה. ברם מתעלם לחלוטין מההקשר הספרותי והחברתי הברור והמיידני שעל רקעו ובהשפעתו התעצבה שירת פנקס. ספרו הראשון של פנקס, *ארבעה-עשר שירים*, ראה אור בשנת 1961 בהוצאת עכשיו; בחוברת *עכשיו מס' 5-6* (1960) ראו אור כמה מן השירים שנכללו אחר-כך בספר, וכן תשעה קטעים מתוך *ההגיגים* של פסקל בתרגומו של פנקס. שירים אלה נושאים חותם השפעה ברור של המודרניזם



האקזיסטנציאליסטי הקודר והאירוני שהתגבש בירושלים ובתל-אביב של שנות החמישים והשישים בבמות ספרותיות של סופרים צעירים *מלקראת, אוגדן ועכשיו*. חבורת סופרי *לקראת*, ומאוחר יותר חבורת *עכשיו*, שכללו דמויות מפתח כגון נתן זך, בנימין הרושובסקי, גבריאל מוקד, מקסים גילן, דוד אבידן ואחרים, הן שהיוו הקשר חברתי-ספרותי שבו, תחת השפעת המודרניזם בשירה האנגלית (בעיקר אליוט, פאונד ואודן), פרקי סיפורת והגות מודרניסטיים מבית מדרשם של סארטר וקאמי, קפקא, בורחס, שולץ ותומס מאן, למשל, או יוצרים עבריים דחויים או לא מוערכים דיים, כגון דוד פוגל, אצ"ג, עגנון או אבות ישורון, נולד מודל מודרניסטי עברי חדש ומהפכני על רקע ספרות דור הפלמ"ח ושרידי חבורת "כתובים". מודל זה נוסח

למשל במאמרו הפרוגרמטי הידוע של זך "הרהורים על שירת אלתרמן" שראה אור בחוברת *עכשיו*, 3-4 (1959), ואשר הורחב בספרו *זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית* (תל-אביב 1966). ביקורת רדיקלית על מודל מודרניסטי זה, ממנה ניתן ללמוד על האפשרויות והמגבלות הגלומות במודל, ניתן למצוא אצל אהרן שבתאי במאמרו "לקראת שינוי הנוסח", שהופיע בחוברת *עכשיו* מס' 50 (1985), וברשימת המשך "שינוי הנוסח", שהופיעה בחוברת *מאזניים*, גיליון 5-6 / כרך נ"ט (נובמבר-דצמבר 1985). עוד נחזור לשבתאי ולחלקו במודרניזם העברי כשנדון בפרק הרביעי בספרו של ברם. ביקורת בזמן אמת על מגבלותיו של מודל זה ניתן למצוא במאמרי הביקורת של קורצווייל, למשל מאמרו על עמיחי "שירה אוטוביוגרפית 'במדבר הגדול' (הערות לשירים 1948-1962)", שכונס בספרו *חיפוש הספרות הישראלית – מאמרים וביקורת* (רמת-גן תשמ"ב).

שירי פנקס, ארוכים כקצרים, מכילים אפוא, לצד המקוריות והייחודיות הגלומות בהם, השפעות ברורות של זך (הן בשירים עצמם והן בתפיסת השירה) ושל הסכמה המודרניסטית של אליוט (הערה 25 בעמוד 17 בהחלט אינה מספקת לאור המעמד של אליוט אצל פנקס; על כך בהמשך) – אולם לכל זה אין כמעט זכר בדיון של ברם.<sup>22</sup> הוא

<sup>22</sup> ראו, למשל, את הדמיון בין שירו של זך 'האיש הלבוש בלבן': "האיש הלבוש בלבן בלילה / צעד בטוחות / ואני עקבתי אחר לכתו אות באות / בעיניים קשות / והבינותי שבשבילי / אין כל לובן בלילה / ואין אור שיכול למחוק / גם את הרחוק / ביגוני. / אבל אין גם אור / יחיד / המסוגל לסגור / את הפתח שפותח איש לבן בלילה." (מתוך *שירים שונים*, תל-אביב תשמ"ד), ושירו של פנקס 'אני חושב שאני רואה משהו': "אני חושב שאני רואה משהו אבל אינני בטוח. / יש איזו נקודה לבנה אבל שוב אינני בטוח. / שנים אני עומד במקום הזה ומסתכל. / עיני כבר התרגלו לאור המסנוור, לרוח / העוברת בי לפעמים, אבל עכשיו שוב אינני בטוח / שאינני רואה דבר. דווקא עכשיו, כשאני רוצה לנוח / מבגדי ההמתנה שלי, מן האויר המתוח, / כשהראיה נעשית / קצרה וחלשה יותר, מישהו ניצב שם, משהו פתוח / לפני, מישהו עומד שם אני חושב אבל אינני בטוח." (מתוך *אדכעה-עשר שירים*). ראו גם את התייחסויותיו המפורשות של פנקס לאליוט בשיחה עם הלית ישורון מתוך *חדשים* מס' 6 (1987), עמודים 144-146, או את דבריו בעמוד 148 על נסיבות כתיבת "שיר חתונה", בהם מודה פנקס בין השאר בהשפעת שירי הידידות והיין של משוררי ימי-הביניים.

מעדיף להתפלפל ולהתפתל בדיון תפל על המונח היווני 'גנאלוגיה' המופיע בסך הכול בכותרת כינוס שיריו הארוכים של פנקס מ-1997; בתרגום המונח הוא שוכח את ה'לוגיה': "מקור המונח 'גנאלוגיה' צ"ל גנאלוגיה! ש. נ.] הוא יווני, ופירושו בית אב, משפחה" (עמוד 3). לא שניתן לחשוד בברם שהוא יודע יוונית. לא שבורותו ביוונית מונעת ממנו לדון באפוס היווני, בהסידוס (ושוב הוא משבש והופך 'תאוגוניה' ל'תאוגניה', עמוד 3) ובאפוס ההומרי. הוא שוכח את פנקס ורקעו ושוקע לרצף אסוציאטיבי בוסרי לחלוטין: "המשפחה היא דגם ארכיטיפי, שבאמצעותו התרבות מנחילה את הישגיה: מאב – או מאם – לבן. במילים אחרות, המעשה הגנאלוגי, קרי המסירה מאב או מאם לבן, הוא מטפורה למעשה המשורר, שהוא מעשה שירי של סיפור: הפואמה היא מעיקרה שיר נרטיבי, והפואמות של פנקס אכן מצטיינות בטיבן הנרטיבי. המשפחה מתפקדת אפוא כדגם של פואטיקה, ואפשר אף לומר פואטיקה ארכיטיפית: היחסים בין אב לבן הם גם יחסים עקרוניים בווריאציות שונות בין מספר (סיפור) לקורא; וכפי שנראה בפואמות של פנקס, המספר והקורא הם אף דמויות המשתתפות בסיפור או לפחות מומחזות בו בדרך זו או אחרת. כך הטקסטואליזציה של התרבות מושתתת על מודל המשפחה ושבבה ומבססת אותו כמודל מכוון לא רק להמשך התפתחותה הפיזית של הציוויליזציה, אלא אף להמשך התפתחותה הרוחנית" (עמודים 4-5; ההדגשות כאן ובהמשך הן שלי. ש. נ.). אכן אוסף קלישאות טבולות בז'רגון תיאורטי נפוח, מתחכם וריקני. ובמה הועילו היוונים? הם שימשו קישוט נאה, נוצות של למדנות על-פני ערוות בורות זחוחה.

אילו, כאמור, היה ברם מעוניין באמת בהצגת "פרספקטיבה מעניינת למהלך שירתו של פנקס בכלל" (עמוד 7), אזי לא יכול היה להשמיט מן הדיון את שיריו הקצרים יותר של המשורר, ובעיקר את שני ספריו הראשונים, בהם מצויים כמה משיריו החשובים ביותר, בשם תיאוריה על הפואמה או השיר הארוך. אולם כפי שקורה לא פעם בתורת הספרות, התיאוריה מנצחת את הטכסטים. ברם בוחר באופן שרירותי "עמדת פתיחה נוחה לצורכי הדיון" (עמוד 7) ומפליג. הבה נעקוב אחריו.

הדיון בפואמה "הנוף מחביא ילדים" רווי מושגים כלליים כגון מעמד ז'נרי, נרטיב, אפי, לירי, דרמטי (למשל עמודים 8-9), אבל חסר אפיונים והבחנות מדויקות באשר לשירו של פנקס ולהקשריו העבריים המיידיים והעקיפים. מדובר בשיר מצחיק והיתולי שעומד קודם כול בניגוד לשירתו המוקדמת והקודרת של המשורר (ניגוד שפנקס עצמו מצביע עליו בספרו השני כשהוא מסמן כבר לקוראיו את מהלכה העתידי של שירתו, ב"שיר חתונה": "...נמלא פיותינו צפצוף ונהיה שמחים / הרבה ועליזים, די עשיתי עד כאן שירים עצובים..."), כלומר הוא מבטא התפתחות ושינוי אצל פנקס ביחס למודל המודרניסטי העברי ממנו ינק בראשית דרכו ואותו הוא מנסה לפתח ולשנות במידה מסוימת בספרו השלישי; אבל שיר זה מקיים גם קשרים עם אוירת שירי הידידות והיין של המשוררים העבריים בימי הביניים בספרד (השפעה עליה מצביע פנקס עצמו, כפי שראינו בהערה 2, וניתן להניח שנמשכה מעבר ל"שיר חתונה"), ועם שירי החידות ההיתוליות המוכרים משירת ההשכלה באיטליה, למשל. לא פחות מכך מקיים השיר דיאלוג עם האידיליה העברית, אולי לא כל כך ביחס לטשרניחובסקי או שמעוני (אך עדיין העניין ראוי להשוואה ובדיקה, בוודאי במה שנוגע לחדות הפלסטית בתיאורי הנוף של פיכמן) כמו ביחס לאידיליות המודרניסטיות של זך. מוטיב האגדה המודרנית, עליו רק רומז ברם, למשל בעמודים 10-11, הבולט בשיר זה (וכן בשיר אחר של פנקס בו דן ברם באריכות בעמודים 19-32, "אל קו המשווה") ראוי היה להשוואה עם שירי זך, אבידן, רביקוביץ', הרץ, עמיחי וגילן, למשל (אפריקה של פנקס מול אפריקה של רביקוביץ', הנמר של אבידן, הזמיר של זך – ואלה רק דוגמאות אחדות). במקום זה מקבל הקורא הבחנות נוסחתיות טריוויאליות: "המהלך הכולל של העלילה בנוי כתנועה כלפי חוץ, מן הסביבה הביתית אל הטבע ואל הנוף ומן הסגור אל הפתוח. אך מהלך זה מתאר גם תנועה שמסלולה הפוך במישור הנפשי והרוחני: מבחוץ כלפי פנים, תנועה של אדם לתוך עצמו, של היכרות עם רכיבי אישיותו ומקורותיו. במובן זה המסע הוא כלפי פנים, אל הסגור, כדי לפתוח אותו, והלא היער, שמבחינה אחת מייצג את המרחב הפתוח שבחוץ, הוא כמובן מרחב תחום, סגור ואפל" (עמוד 11). הסגור



נעשה פתוח, ומה שהיה פתוח בראשית דבריו של ברם נעשה שוב סגור בסוף הציטוט הנ"ל, והקורא שוב אינו יודע האם היער מייצג חוץ או פנים. ואם נותר קורא המסוגל עדיין לעקוב אחרי מהלך הדיון, הרי שברם מוסיף ומכה בו: "גלום כאן עניין שהוא מרכזי לפואמה, ואותו אגולל בהמשך: באדם מקופל השלם שהוא חלק ממנו, ופריסתו של השלם, שהיא הכניסה פנימה, היא המלמדת את האדם על שייכותו לשלם זה, והיא היא מעשה השיר" (עמוד 12). ברם אינו מסוגל לקיים דיון שקול, ענייני, רגיש, בעל הבחנות פרשניות מעניינות ומקוריות על הטכסט; שוב ושוב הוא גולש אל הכללי, הנוסחתי, הבנאלי: "אף כאן האני אינו נוכח אלא בתפקידו כאב, כלומר כמספר, כקול השירה במשמעות מסורת ואידיאל רוחני; ובתפקידו כבן, כלומר כקורא, כקולו של בן התרבות. יחסי אב ובן אלה הם יחסים ארכיטיפיים; הם חורגים מעבר לאני הפרטי ומכוננים את המסורת התרבותית. מתברר שהמעמד המתואר בשורות שלעיל מתאר את יחסי המשורר וקוראיו שנפלו בפח העלילה ומרמז על נושאייה המופשטים של הפואמה: יחסו של אדם אל המציאות, היחס שבין דמיון לאמת ומקומה של האמנות ושל השירה בהקשר של מושגים אלה" (עמודים 12-13). כך, בכליל מושגיו השבלוניים של ברם, הופך שירו הקליל והקסום, המקורי, המשעשע והמהתל של פנקס ל"עלילת חיפוש (או מסע), שחסר, שיסודו באבדן, מונח בבסיסה, והוא המניע אותה. ככל שהפואמה מתקדמת לקראת מילוי החסר ברמת העלילה הגלויה, כך היא גם הולכת ומפחיתה מכוחו המימטי של המבדה שהיא רוקמת" (עמוד 13). הקורא האומלל איבד את שירו של פנקס ואת דרכו באפלה התיאורטית שורה בעיניו החוקר ברם.

ברם מסכים בדרך כלל עם עמדות הפרופסורים או המבקרים (וינפלד או זנדבק במקרה הראשון; בן וצלקה במקרה השני: למשל בעמודים 6, 7, 12) ביחס לשירת פנקס, גם כאשר הם נכשלים בהבחנות טפלות: "ראוי להיזכר כאן בקביעתו של זנדבק באשר לתנועה הדו־סטריית המאפיינת את שירת פנקס, שבה 'כשם שהמוצק מתפוגג להיעדר, כך ההיעדר לובש קונטורים מוצקים'. האמת שבנמשל, אותה 'וריאציה אפלטונית' (כדברי זנדבק), שבה החוסר

הוא המוצקות היחידה הקיימת, מלמדת שהאידיאל הרוחני הוא אמת בעלת ממשות בשירת פנקס בכלל ובפואמות בפרט" (עמוד 14). כמה בוסרי, שטחי ולא רלוונטי להזכיר את אפלטון, או כפי שראינו קודם, את הסיוודס והומרוס, בהקשר המיידני והראשוני של שירי פנקס.

למרות שכאמור הקדיש פנקס רק ספר אחד לשתי פואמות במהלך החי של יצירתו (מבחר הפואמות מ-1997 הוא כבר בגדר סיכום דרך של מה שפורסם בספרים) ובחר תמיד לשלב בספריו שירים ארוכים וקצרים (כמה זה בדיוק קצר, 2-3 עמודים? כמה זה ארוך?), וניתן אף לומר שיש בחמשת ספריו עד-כה יותר שירים קצרים מארוכים, ברם לא מניח לעובדות פעוטות אלה להפריע למהלך מחשבתו: "יש אפוא לשוב ולבחון את בחירתו של המשורר בפואמה כצורה פואטית מרכזית ביצירתו השירית: כפי שעוד ניווכח, הפואמה מסמנת במהותה אפשרות, היא מציינת ומזכירה את קיומו של עולם אחר, רחוק בזמן (בדרך כלל) או במרחב – אך עולם זה אינו בר השגה, הוא אוטופי מיסודו ואין לאחוז בו אלא כאידיאל. למשל העולם האפי שאבד, שהוא אכן מבחינה היסטורית מקורה של הפואמה" (עמוד 15). מה על הפואמות החברתיות-פוטוריסטיות של מיאקובסקי, אשר השפיעו על יצירתם של משוררים עבריים כמו פן ואבידן? מה על הפואמות הפסיכולוגיסטיות של יונה וולך? מה על פואמות היודוי החזקות של אלן גינזברג ובני דור ה'ביט' בשירה האמריקנית, המהדהדות בשירתו המוקדמת של עודד פלד? מה על רצפי "עיבוד נתונים" הטכנולוגיים-מופשטים-אסוציאטיביים של מאיה בז'רנו? קביעותיו של ברם מתמוססות מול שפע דוגמאות המפריכות את טיעונו. ברם מתעקש שוב ושוב להשתמש במושגים קולקטיבי, מיתי, ארכיטיפי (עמוד 16), והוא מנסה בכל כוחו להעמיד את הפואמה של פנקס בהקשר קלאסי; כך למשל הוא קובע שהציפורים המופיעות בפואמה "הן כמקלה יוונית שמתפקדה לנעול את המחזה, לסיים את העלילה, לייצג לגיבורים או להתרות בהם, ובסופו של דבר גם להביע את הלכי הרוח של המשורר עצמו" (עמוד 17). האם אלה תפקידיה המובנים מאליהם של המקלה היוונית? חוקרי הטרגדיה התנערו, זה עידן ועידנים, מן הגישה הרואה במקלה את "שופרו" של המשורר. כדאי להזכיר למחבר שהספרות הקלאסית

בשביל פנקס היא יותר דימוי; היא לא חיה ומהדהדת אצלו במידה שהיא חיה אצל יוצרים כגון אליוט, פאונד, או אודן. זה המקום להרהר על הפער שבין העברית השמית למסורת האירופית, פער שנדמה שברם שכח את קיומו. בעוד שאליוט שתה ספרות יוונית ולטינית לארוחת בוקר, פנקס שתה אותו, ועל-כן אליוט הרבה יותר רלוונטי לדיון בפנקס מאשר הסידוס או הומרוס; לכן, כאמור, הערה 25 בעמוד 17, הדנה בהשפעה נקודתית של אליוט אינה מספיקה, מאחר שמקומו של אליוט ביצירת פנקס ובני דורו הוא הרבה יותר מרכזי.

לצד קביעות כלליות מופרכות והתעקשות על הקשרים רחוקים מהטכסט ומחברו, כמו גם התעלמות מהקשרים קרובים ורלוונטיים, מפתח ברם בדיון שלו מנגנון מסוכן של אסוציאציות חופשיות; הנה מה שגורמים לו חלפני המטבע המופיעים בפואמה אחרת של פנקס, "אל קו המשווה": "חילופי המטבע הלא הם חילופים בין דורות, תרבויות ובפרט לשונות, שהרי מטבע הוא גם מטבע לשון, וכן דפוסים וצורות בכלל. מטבע, לפי מילון אבן-שושן, פירושו גם 'נוסח, צורה, פורמולה', ופירושו של דבר שהמשורר עצמו הוא חלפן מטבעות: במעשהו השירי הוא דורש מידה וטווח שנית 'את חוט המשפחה [...] גנאלוגיה שבורה!' מושג הגנאלוגיה [שוב צ"ל גנאלוגיה], כשם ספרו של פנקס המכנס את הפואמות שבהן אנו עוסקים כאן, מתברר שוב כמטפורה למעשהו השירי של פנקס בכלל ולפואמה בפרט. הפואמה עצמה אינה אלא מטבע (נוסח, דפוס), והמחקר הגנאלוגי של המטבע מלמד אף על הגנאלוגיה של המשורר עצמו ולהפך: דורות ותרבויות שהמשורר רואה עצמו כבנם הם הדורות והתרבויות שגם הפואמה היא בתם, קרי המסורת והעולם האפיים" (עמוד 25). המשורר הוא בן תרבויות שגם הפואמה היא בתן. וכל זה "נובע" מגלגולי משמעויות של המלה מטבע. יתכן שיש כאן חומר לניתוח פסיכולוגי של אישיותו של החוקר; אין כאן כל נביעה או ארגומנטציה הראויות לדיון מדעי.

ניכר אצל ברם פער עמוק בין היומרה לקשור את הדיון שלו בכמה פואמות עבריות מודרניות בנות זמננו לדיונים על האפוס והאפי, או למהלכים בהיסטוריה של אירופה, אותם הוא לא הפנים והוא אינו

מכיר לעומקם. ניסיונות אלה עשויים להביך קוראים שכן מכירים את ההיסטוריה של המאה השמונה עשרה, למשל, מעבר לתיאוריו של ישעיה ברלין בתרגום עברי (עמודים 26-27). ברם פשוט עובר בסופרמרקט וקונה – פעם מברלין ופעם ממישהו אחר – ומשבץ במקומות שנראים לו רלוונטיים אצל פנקס. מעשה תשבץ זה רחוק ממחקר מדעי שבו נדרש החוקר לא פעם לצמצם את דיונו כדי לשמור על רמת עומק נאותה. ברם חוזר שוב ושוב על גילוי שהפואמה קשורה לעבר, כאילו באמת מדובר באיזה חידוש גדול. יש יצירות ספרות שפונות לעבר ויש שלא פונות אליו. הקוראים לא זקוקים לספרו של ברם כדי לגלות זאת. הם אולי היו רוצים לדעת יותר על הרקע של שירת פנקס, על משמעויותיה וחידושיה, על הישגיה הסמנטיים ביחס לדורות קודמים וכדומה. כאן אין לברם כמעט מה לומר. לכן הוא אינו מבין שאם יש ניכור אצל פנקס ביחס להווה או למציאות, הדבר קשור לאופציה תרבותית שלא מומשה (הים התיכון, ובעיקר יוון ואיטליה) בחברת המהגרים הארצישראלית, שנטתה לבחור תמיד אפשרויות תרבותיות אחרות. איטליה אצל פנקס היא לא רומא העתיקה אלא המדינות האיטלקיות ברנסנס ובהווה, זוהי איטליה ריאלית (של זבניות פלורנטיניות שממהרות לפגישות אחר-הצהריים ליד הארנו); פנקס הצביע בשירתו על אפשרות ממשית להתחבר למה שמתרקם סביב הים התיכון (שנים רבות לפני שהומצאו באוניברסיטות, יש מאין, "לימודי הים התיכון"). כאן אפשר היה לפתח דיון בשבר התרבותי של חברת המהגרים הישראלית. ברם מחמיץ את היכולת המרשימה של פנקס בפואמות "הנוף מחביא ילדים" ו"אל קו המשווה" לבנות סיפור, יכולת המצביעה על כישרונו הגדול של המשורר נוכח מצב השירה העולמי שבו כבר אין בנייה אלא בעיקר פירוק. הוא אינו רגיש להתפתחויות ושינויים אצל פנקס, לעובדה ש"הארמון" הוא מיתולוגיה מדיאבלית שמשתעשעת עם אגדות המלך ארתור אבל כוללת כבר פריצה אל הווה פלסטי נפלא של זבניות פלורנטיניות (איפה העבר?); לעומת זאת, הרצף "רישום גיר: הזמן שהיה" כולל כבר מבט מפרק ותיאור מברר של מצבים, ולא בנייה של סיפור.

ציטוט מביך של הרולד שימל עצמו בראשית הדיון של ברם בשידור הארוכים מטיל צל כבד על כל תזת הפואמה: "... אני לא חושב שיש דבר כזה כמו פואמה, אני לא יודע מה זה פואמה – אבל שירים ארוכים, זה הקסים אותי..." (עמוד 42). אבל העובדות, כפי שכבר ראינו, לא מאיימות על התזות של ברם. הוא ממהר לגייס חוקרת אחרת, יהודית בראל, שכן רואה "השתלשלות קווית ישרה" מהאפוס הקלאסי ועד "האפוסים האירופיים למיניהם – הבינימיים, הרנסנסיים והניאו קלסיים ואחר כך גם הרומנטיים והמודרניים" (עמוד 42). איזה מזל שהחוקר ברם יכול לסמוך את ידיו על החוקרת בראל ולהמשיך לרקוח את עיסתו המפוקפקת, גם אם רעיונותיו נשענים לעתים על כרעי תרנגולת של קביעות מחקר מפוקפק ויומרני אחר, וחמור מכך, עומדים בניגוד גמור לדעתו של היוצר, שהוא גם בן בית בשירה האמריקנית והאנגלית המודרנית והרומנטית.

ברם, שהבחנותיו מרקיעות שחקים, נכשל בפרטים קטנים: בהערה 6 בעמוד 43 הוא קובע שספרו הראשון של שימל נכלל בספרו השני, ולא כך הוא. שימל השמיט מן הספר השני מספר שירים שהופיעו ב*השידים*, ספרו הראשון. קביעה זו משרתת את התזה של ברם שכל יצירותיו של המשורר חוץ מספרו הראשון הן שירים ארוכים. אבל הוא אינו טורח לדון ביחס שבין צורות שיריות שונות (מסורתיות ומודרניות) בתוך רצפי שיר ארוכים, דבר המאפיין את שירתו של שימל: כך למשל, הקטע בארעא, הסונטה בלואל, או הקטצידה בספר *מדרש תדשא*. במקום ששאלות מחקריות "מסורתיות" אינן נשאלות מתחילות שאלות מצוצות מהאצבע התיאורטית: "בניגוד לפואמות של פנקס, שהנרטיביות שבהן גלויה לעין, ובכך מקלה את מסעו של הקורא, שימל כופה על הקורא להיות בנאי של ממש בעצמו. סגירותו של השיר בפני הקורא היא אפוא פתיחותו. לשון אחר, היעדר נרטיב מובהק מאפשר ריבוי נרטיבים או לכל הפחות ריבוי גרסות בתוך מסגרת נרטיבית רחבה. ניתן אפוא לשאול, האם נרטיבים אלה הם של הקורא או של המשורר?" (עמוד 44). כמה נדרשות ההבחנות זרועות ה"נרטיב" וה"מרחב" (למשל בעמוד 45 ובהערה 10 שם) כשמפרקים אותן מנשקן המתחכם: או אז נותר הקורא עם סימן שאלה גדול ביחס למחבר הספר הזה.

ברם אינו מבחין בחידושו של שימל הבוחר לחלק את ספרו השלישי *אדעא א-ח* ל"קטעים", במקום החלוקות המקובלות לשיר, פואמה, או שיר ארוך. הקטע מסמל עבור שימל חופש שלא היה מצוי בשירה העברית כשהוא החל את דרכו בה (בבחינת אנטי תזה למסגרת הקבועה של השיר במוסף הספרותי השבועי; ראו את דבריו של שימל על כך בראיון *מזדים* 5). בכך הכניס שימל משב רוח רענן שמקורו בשירה האמריקנית של שנות החמישים והשישים, אך לא פחות מכך היה משב חופשי זה פרי הדיאלוג האינטימי שהוא יצר עם משוררים עבריים הקרובים לו: נח שטרן, אסתר ראב ואבות ישורון (להם הוא הקדיש שירים ומאמרים ואף היה מצוי בקשר אישי עם ראב וישורון). לכל זה אין זכר בדיון של ברם, ממנו אנו למדים ש"השיר 'ארעא' צריך להתמודד עם המשימה 'לכתוב את המרחב'" (עמוד 48); ו"..." שהספר נתפס כאובייקט במרחב, ודיבור, שקיומו בזמן, מצוין כאן כקטע שקיומו במרחב" (עמוד 49). ברם מתעקש על המרחב כאילו שבאמת מדובר באיזה מפתח פרשני עמוק להבנת שימל, ולא כך הוא. האם היה אי-פעם מישוהו שלא ידע שהספר הוא גם אובייקט במרחב? שוב ושוב אנו נתקלים בקלישאות רוויות התיאוריה המציגות את ברם ככלי ריק. כפי שכבר ראינו בדיון על פנקס, גם שימל מוצג אצל ברם ללא שורשים וללא הקשרים מיידיים וברורים. כך אנו מגיעים להשוואה המופרכת בין שימל לויטמן (עמוד 50) בלב מדבר תיאורטי צחיח במיוחד: "אך למעשה הקשר המטונימי הופך למטפורי ולארכיטיפי, משום שהמרחב הפיזי מתורגם למרחב טקסטואלי, כלומר אין סמיכות של ממש בין השניים, אלא פעולה של ייצוג סמלי" (עמודים 49-50). קל ופשוט. לא הספיק הקורא לעכל את העיסה התיאורטית הדביקה עם קמצוץ ויטמן, וכבר פועלות האסוציאציות החופשיות אצל ברם ומובילות אותו, מייד בהמשך, לקביעה כי "לפנינו אותה מלאכה דרשנית המבססת את ארעא כשם במסגרת התייחסות טקסטואלית, תרבותית והיסטורית, כלומר נרטיב מסוים. כידוע, מדרש וטקסטואליות התרחבו והפכו גורמים מכריעים בחיי העם בגלל הגלות" (עמוד 51). שתי פסקאות קודם עוד היינו בצפון אמריקה עם ויטמן, ולפתע מופיע "העם" עם הפנייה ליצחק בער (הערה 15 עמוד 51). הריצה האסוציאטיבית הזאת (שעל רקעה

מלת החיווי "כידוע" מקבלת ממד גרוטסקי) שוב הותירה את המחבר לבדו. הוא איבד כל מגע עם הקורא הקשוב המנסה לעקוב אחר רציפות הדיון. ההרגשה היא שהספר הזה נועד למטרה אחת: לקדם את הקריירה האקדמית של מחברו. הכול עשוי על-פי מיטב מראית העין של המחקר המדעי, הזירגון האופנתי, החנופה לפרופסורים – אבל כשמקלפים מעט את הציפוי מתגלה חלל שחור: הקישורים רופפים ואסוציאטיביים, אין כאן שום מאמץ אמיתי וכן לפרש את היצירות הנדונות, ההקשר לא נלמד כראוי, והדיון כולו לוקה בשטחיות רבה. כך "מפספס" ברם את חדוות הגילוי של מקום חדש ותרבות חדשה המאפיינת את אדעא ואת שירי המוקדמים של שימל ומעדיף את השבלונה התיאורטית של "האחר" או הרהורים קלושים על מושג הגלות (עמוד 52), פירות "הישגים" תיאורטיים שאין להם ולא כלום עם שירי שימל. במקום מפתחות פרשניים מספק ברם פרוש מלומד לעטיפת הספר אדעא: "עוד ראוי לציין שהתמונה תופסת את מלוא הכריכה ואינה מותירה כלל שוליים, כלומר חלל הדף נכבש בהווה זו, ובניסוח אחר: לדף הכריכה אין מסגרת, שפירושה הייררכיה, כלומר שמציאות בדיונית זו כפופה למציאות אחרת: כשיר הארוך גופו התמונה מבקשת לגלוש אל מה שמעבר לה" (עמוד 54). הרי זו היתה יכולה להיות פרודיה נפלאה על המחקר המדעי הנפוח והריקני אלמלא הוגש ספר זה במלוא הרצינות המדעית לקהיליית החוקרים ולקהל המשכיל. אך במקום שהוצאת מאגנס וכמה מוסדות אקדמיים נכשלו, איזה סיכוי יש לקורא האומלל? לשווא ינסה לצוף בין מערבולות האסוציאציות המתגברות של החוקר ברם.

אם הוזכרה גלות, הרי שאפשר לחזור לדימוי הדף הנכבש בציטוט האחרון, ולקבוע ש"התפתחותו של השיר מאפשרת קריאה שבדיעבד, על פיה כבר כאן, בעמוד 5, נרמז שבמעשה האיחוד עם המולדת, עם האדמה, טמון ממילא סכין הכיבוש, הנרמז בחוד השיגעון (שאינו אלא האידיאולוגיה המניעה את החלוץ לשוב אל אדמתו), חוד הנעוץ בלב השמח" (עמוד 57). הצורות "נרמז" או "מרמז" (או, כפי שכבר ראינו, הצירוף "בניסוח אחר") המופיעות כשש פעמים בעמוד 57 מהוות מלת קוד שאחריה בדרך כלל יבוא רצף אסוציאציות פרטיות של ברם, הכופה אותן הן על הקורא והן על היצירה שהוא מנסה

לפרש. הפירוש שצוטט כאן מתייחס לשתי שורות של שימל:  
"שגעוננו הוא החד / ביותר בלב". מזה "נרמז" לברם מה שנרמז,  
והוא רומז רמזיו לקורא. השיגעון גורר אידיאולוגיה, וזו גוררת  
כיבוש. המקוריות והעומק בטכסט השימלי נעלמו כלא היו ובמקומם,  
הפלא ופלא, מופיעים מושגי התקינות הפוליטית, כאילו כתב שימל  
פלקט פוליטי עבור "שלום עכשיו". שורה אחרת של שימל ("חית  
הרים צפרדע אלגנטית") מזכירה ("בניסוח אחר", עמוד 57) לברם  
צפרדע לבושה בגדי נסיך אלגנטיים. כך המקוריות וההומור של שימל  
הופכים בפירושו של ברם לבנאליים ונדושים. כל צפרדע גוררת כידוע  
נסיך. מביך לעקוב אחר ניסיונות הפירוש הקלושים של ברם  
החושפים שוב ושוב העדר רגישות ואטימות ממש ליצירה אותה הוא  
מנסה לפרש. הדיון של ברם בשימל מלא בדוגמאות מביכות: "...  
הטקסט הפתוח הולך ונסגר בגלל תנועתו של האדם במרחב, שהיא  
תנועתו של המשורר בשפה, שהיא תנועתו של הקורא בשיר: תנועת  
אלה לובשות כיוון ומשרשרות מתוך כך נרטיב" (עמוד 58). האם יש  
מורה רציני באוניברסיטה שהיה מקבל משפט כזה בעבודה סמינרית  
לתואר ראשון? מסתבר שכן, והאיש הגיע לכתוב דוקטורט ופתח כבר  
בקריירה כמורה בעצמו. ומה על תלמידיו?

ההשוואה בין "הארמון" של פנקס לאדעא של שימל (עמוד 58) אין  
לה אחיזה, הגם שברם מגייס את 'סיפור-העל הציוני'. הנה מה שגורם  
לברם עורב המופיע אצל שימל: "העורב המדבר, החכם, שייך לעולם  
המיתוס, שהוא עולמם של בני האדם המספרים אותו, אך גם עולם  
קדום וקודם להם. ושמא לפנינו אותו עורב שספינתו של נח, שתרניה  
נפלו בעמוד הקודם, שילחה ובוגדנותו ידועה? ואולי העורב בוגד  
באדם משום שהוא יודע שהאדם בוגדני מעצם טיבו ביחסו לטבע?"  
(עמוד 59). ואולי יש גבול לסבלנותו של הקורא, שאינו מעוניין  
בטיוטה בוסרית של סטודנט מתחיל, אלא בפירוש ממשי ורציני? כך  
גם הקביעות המופרכות שאינן נובעות כלל מאדעא של שימל:  
"שמחת הלב נגועה באידיאולוגיה, יחסו של האדם אל המרחב נגוע  
תמיד באידיאולוגיה, ובפסטורלי נעוץ בהכרח סכינו של הכיבוש.  
הסכין מופנה אל המרחב ואל האדם כאחד, שכן המשורר מכיר בפצע  
הנגרם בשל הניתוק ההולך ומתהווה מן המרחב הטבעי.



האידיאולוגיה הלאומית המשמחת את הלב אף פוצעת אותו, משום שהיא פוצעת את המרחב שהאדם הוא חלק ממנו" (עמוד 60). מהיכן נובעת ההכרחיות כאן? הלא שימל מבטא קודם כול, בדרכו הייחודית והמודרניסטית, התפעמות מן הנוף, מן ההתחדשות, ממגוון שלם של חוויות שאינן כלל "אידיאולוגיות". הוא עושה זאת בין השאר בהשפעת אסתר ראב, המשוררת הארצישראלית הראשונה, שיחסה לארץ הוא יחס טבעי של בת המקום. גם יחסו של אבות ישורון, שהשפיע אף הוא על שימל, מורכב לאין ערוך מן התיאור של ברם. הדיאלוג שלו עם בני הארץ, הערבים והבדואים, רחוק מאוד מהרדוקציה השטחית שמציג ברם, המהווה הד מקומי רחוק של אסכולת פרנקפורט. חזקה על ברם שמי מן הקוראים קרא את אדורנו והורקהיימר. עדיין הקשר בין הפירוש האידיאולוגי-תיאורטי שלו לבין אדעא רופף ורעוע. שירה מורכבת כשל שימל חומקת בקלות מהסד הפרשני השטחי שהוא מציע. אפשר לצטט כאן משפט של שימל לפיו שתיים ועוד שתיים הם ארבע במתמטיקה אבל לא בשירה. בשירה יש תמיד עוד אפשרויות. משורר "אידיאולוגי" הרחוק מאוד משימל, נתן אלטרמן, גם הוא מגלם בשירתו התפעמות אדירה מן הטבע המתנסחת בוירטואוזיות לשונית שאינה נופלת מהפן האידיאולוגי המצוי בה. קל לעשות רדוקציה פרשנית ולחנוק את השיר. ומה על אצ"ג? כולו אידיאולוגיה וכולו שירה בעלת ממדים רוחניים, פסיכולוגיים וסמנטיים שלא היו כמותם בשירה העברית לפניו. ניכר בברם שהוא אינו ער למורכבותו של המעשה השירי. וכך שוב ושוב הוא נופל נפילות מביכות: "הסכין הוא כמובן גם סכיניו של המשורר החותך בשפה ובורר את מילותיו. כמו גיבוריו... גם המשורר רוצה להיות חלק מן הפסטורלי... אלא שהוא מודע לכך שכל פעולה במרחב מקדמת את אבדן הפסטורליות ואת שבירת ההרמוניה. יתרה מזאת, כמשורר הוא מתרחק מן המקור דווקא בשעה שהוא רוצה להגיע אליו, במעין נפילה אפלטונית... השיר הארוך הוא פרדוקס, שכן מרחבו, שעל פי הפרשנות של יאקובסון שלעיל קשור בממד ה'שירי' שבו, מיתרגם ל'אורך', שמבחינת הכותב והקורא כאחד הוא לינארי, ובסופו של דבר נרטיבי" (עמודים 60-61). אפלטון ויאקובסון לא מחלצים את ברם מן המבוכה אלא מעצימים את התמיהה בלב

הקורא. אם נותרנו נבוכים באשר למהותה של הנפילה האפלטונית וטבעה, מוסיף ברם ומכה: "תרבות היא בנייה המפרה את הראשוניות ואת הבלתי אמצעיות של המציאות הטבעית והלשון הטבעית" (עמוד 61). מר ברם עוסק אם כן בעניין פעוט כמו הגדרת התרבות. יומרותו של המחבר אינה יודעת גבול. השיגעון הפרשני של ברם קופץ עליו כשוידוי שימלי טיפוסי, המאפיין את עולמו המודרניסטי ("שטויות דברתי / ושוב אני מתחיל / כל הספור הוא שקר // מעולם לא הפלגתי על ספסל אניה / מעולם לא נתתייד לפלמוס"), המצוטט בעמוד 64, "מרמז" לברם על קטע מהדיאלוג פיידרוס של אפלטון (הערה 20 עמוד 64). מובן שאין כל קשר בין הקטעים. ברם אינו מכיר את ההקשר הדרמטי המורכב ממנו הוא שולה (בעברית של ליבס כמובן) את הסיפור ש"נראה" לו מתאים. אצל אפלטון ההקשר הוא סבוך הרבה למעלה מכוחותיו של ברם ורחוק לחלוטין משימל. מי שנכשל בפרוש כמה משוררים עבריים בני זמננו מוטב לו שירחק מאפלטון. אבל הלא כפי שראינו, ברם נכשל גם בפרטים קטנים. התיאור היפה של שימל המצוטט בעמודים 66-67 ("בסוף / של"ג / הים // חוצים / יהואש / עולים 3 // קומות / ל- / צלקה // מרפסת / על העיר") הוא לא רק "... תנועה הנושאת בחובה נרטיב היסטורי, תרבותי ואידיאולוגי..." (עמוד 67), אלא הוא קודם כל מסע פלסטי מאוד ברחובות תל-אביביים מוכרים מאוד, בדרך לביתו של צלקה ברחוב יהואש. ברם דולה מהאנציקלופדיה את הפרטים על של"ג ויהואש, אך שוכח את סיפורו הנפלא של צלקה על יהואש, שקשור לתיאור השימלי העירוני והספרותי כאחד. גם הקטע "ג'ים" זוכה ב"טיפול נרטיבי" (עמוד 68) ואין אף מילה על הקצב הנפלא של השיר. קטע נהדר אחר של שימל, "דודי האספן", שוב מעורר את פרשנו למרחבים ונרטיבים (עמוד 71). אינני מבין כיצד התיאור הריאליסטי-פלסטי של שימל, של ציורים ושמות ציירים עם איזו דמות צבעונית של דוד אספן אמנות, מוליד מסקנה לפיה "... פרטי המציאות הם ייצוגיים, מטפוריים וארכיטיפיים. לכאורה די לנוע ולמנות את פרטי המציאות במהלך שכדוגמתו ניתן למצוא אצל הסידורס או ויטמן, כדי להתחבר ליסודות המיתיים והקוסמולוגיים הטמונים ברחבות האפית, שאינה אלא ביטוייה של המציאות עצמה"

(עמוד 71). האם כל תיאור מפורט של פרטי מציאות גורר את הסיוודוס או ויטמן? אין שום קשר בין דברי פרשנות אלה לבין הטכסט החינני של שימל. לא ניתן כלל למצוא "רחבות אפית" בתיאור מצחיק ומשעשע זה, ובכלל, הפואטיקה של שימל כולה נוטה הרבה יותר אל הפרטני, הלוקלי, האינטימי והמינורי, מאשר אל איזו רחבות אפית. אבל לשם כך צריך להתחקות אחר מקורותיו הקרובים של שימל (כאמור ראב וישורון, למשל) ולא לנסות לכפות עליו משורר יוני קדום. אבל ברם עוסק במראית עין, והשמות הסיוודוס וויטמן מרשימים יותר.

מכל האמור לעיל לא ניתן לצפות שברם יבחין בשכלול הלשוני המרשים במאה הסונטות של לואל: שימל מגיע בספר זה לשיא צורני בשימוש שהוא עושה בצורות סמיכות, במשחק המקפים, בתחביר המתוח היוצר הרגשה של אמירה טרייה. הנושא האוטוביוגרפי המובהק של הספר היה אולי אחד הגורמים שדחפו אותו להישג זה, לצד השפעות ברורות של שטרן וישורון. ברם מתגלה כאן (עמודים 75-78 למשל) כאמון גם על הז'רגון הפסיכולוגי, ואנו מגלים מושגים כמו "פריצת העצמי", "מודחק", "מוכחש", "מודע", "מרחב הנפש", או "מרחבי הסובייקט", אבל גם "אחרות חיצונית" וגם ברודל (בתרגום עברי כמובן), שהפלא ופלא מחזיר את פרשנו אל הנרטיב, הקולקטיב והארכיטיפ (עמוד 76). אין הפתעות אצל ברם. עוברות שנים, שימל כותב ספר חדש, מתפתח ומשתנה, אבל הפרשן, כמו הצרצר הידוע של ביאליק, מכיר רק מנגינה אחת. מובן שאין התייחסות של ממש למבנה הסונטות החופשיות של שימל (הערה 29 בעמוד 80 רחוקה מאוד מהתייחסות רצינית לכך), שאינן סתם "100 יחידות" (עמוד 79) אלא סונטות. בעמוד 80 שוב "נרמז" הקורא מספר פעמים עד שאיבד דרכו לחלוטין בסבך אסוציאטיבי מופרך אך מוכר זה מכבר. כרגיל אצל ברם, הדיון שלו נע בין המובן מאליו, הבנאלי והנדוש, לבין אסוציאציות מופרכות ופרקי תיאוריה לקוטים מכלי שני ושלישי, ש"נרמזו" לו. והרי דיון בצורת הסונטה של שימל הרבה יותר מרכזי ורלוונטי מ"הדפוס המיתי" או "הממד הנרטיבי" (עמוד 81). גם האנלוגיה בין לואל לקומדיה האלוהית (עמודים 81-82) היא בעייתית, וממנה עולה בברור שברם חסר כלים להשוואה

של ממש בין עולמו של שימל (הבקיא בספרות האיטלקית במקורה) לעולמו של דנטה (משורר הקרוב מאוד לשימל, אבל קירבה זו חייבת להבחין על רקע השפעות מתווכות נוספות: למשל, של משורר איטלקי מודרני כמו מונטלה או של שאול פורמיגיני, המתרגם הראשון של *הקומדיה האלוהית* לעברית, ושל שירת ההשכלה העברית באיטליה בכלל). מלבד השפעת לואל והשירה האנגלית והאמריקנית (הסונטות של קמינגס למשל) הלא ראוי היה להשוות את צורת הסונטה של שימל עם סונטות של משוררים עבריים בני תקופות שונות, אותם קרא שימל, מהם למד והושפע. אבל כל זה שייך כבר לתחום שהזכרתי בראשית דברי, תחום המחקר הרציני. איזה חוקר של ממש היה מוכן לקפיצת ראש מעולמו הסבוך של דנטה ועד לואל של שימל מבלי שהצטייד בלטינית ובאיטלקית לפחות, במאמץ לא פשוט למצוא נקודות מתווכות בין מאות השנים שבין דנטה ושימל? אבל ניכר בברם שהוא אינו מוטרד משאלות כאלה. ספרו אינו עוסק בכך. לכן הוא מקדיש לאנלוגיה זאת שתי פסקאות קצרות וממריא חזרה אל "הלינאריות הקולקטיבית הלאומית" ו"המיתוס המכונן" (עמוד 82), ואל המטונימי והארכיטיפי (עמוד 83). והלא שימל עצמו מזמין את קוראיו "להבין את דאגת ההשפעה" (סונט יז המצוטט בעמוד 84). זה מעורר את פרשנונו רק עד הספר התיאורטי הבא (של הרולד בלום, אותו הוא קרא באנגלית) כאילו שימל "בנה" את כל המהלך של לואל על-פי התיאוריה של בלום. לפחות בעמוד 86 מוצא ברם ציטוט סמוי מראיון של לואל בשיר של שימל, אבל ציון שמותיהם של משוררים משפיעים כמו מנדלשטם, קריין ומונטלה באותו עמוד אינו מספיק. ברם סבוך בשאלות בעניין "אב-בן ספרותי" (עמודים 95-86) במקום לחפש עוד השפעות בשירים עצמם. אבל ראוי לציין שכאן הדיון שלו שקול יותר וקרוב יותר לטכסט של שימל. אך עד מהרה שב פרשנונו לסורו, ובדבריו על *ספר מדדש תדשא* ועל "הקורפוס השלם אדעא" (עמודים 109-95) אנו שבים ומוצאים מחלות ישנות. כמה פתטי שברם קושר בעמוד 100 בין מה שהוא מכנה הדרש השירי האינסופי והשרירותי של שימל לבין דבריו של חנן חבר, עורך *ספר מדדש תדשא*, שבחר שלוש חטיבות (מתוך עשרים ושתיים חטיבות, מאלף עד תיו), כאילו יש כאן איזו "שותפות תיאורטית" ולא שיקול כלכלי

צר של הוצאת "עם-עובד" ונציגה במקרה זה, חנן חבר. שהרי כתב היד איננו אינסופי, אבל פרסומו היה כרוך בסיכון כלכלי שההוצאה לא היתה מוכנה לו. כאן גם המקום לציין שספר זה הוא פחות חד וממוקד מהחטיבות האחרות של ארעא, ובחירתו של העורך עשויה להיות סיבה מרכזית לכך. כלל לא עולה על דעתו של ברם להשוות בין יהוסף בן הנגיד, שאת דבריו מצטט שימל בפתח ספרו (וברם מצטט בעמוד 101), לבין המעשה השירי של שימל. הוא מעדיף להתעסק בדרש הטקסטואלי ומפתח תיאוריה שלמה על מרחב החיים ומרחב השירה לפיה "אם ספר מדרש תדשא שלפנינו הוא חלק מתוך 'מאות עמודים כתובים' שאינם אלא פעילותו הדרשנית היום-יומית של שימל הקורא והכותב, היכן גבולות הספר והיכן גבולות הספרות? אם שירה היא דרש, באיזה מובן היא שונה מכל פעילות קריאה וכתובה אחרת? ובאיזה מובן פעילות קריאה וכתובה זו שונה מכל פעילות אחרת בחיי היום-יום, כך שניתן לנסח כמעשה אמנות, אם מלאכתו של המשורר היא אומנות? האם שגרת החיים הופכת לאמנות? האם 'מרחב האמנות' משעבד את 'מרחב החיים'? ומה כעת היחס בין אמנות לאומנות?" (עמוד 102). והלא בסך הכול מדובר בשיקול כלכלי של הוצאת ספרים מסחרית; אבל פרשננו החשדן והמיומן כבר שולף את "... מושג המימזיס שטבעו אפלטון ואריסטו" (עמוד 102), הומרוס והסידוס המתוארים כ"מדגישים את הלינאריות ההיסטורית והקוסמית" (עמוד 103), בניגוד גמור לעולם היווני העתיק ותפיסת הזמן המעגלית המאפיינת אותו, עד למסקנה לפיה "בניסוח סוקרטי אפשר לומר שהלימוד (הדרש) אינו אלא היזכרות במה שכבר ידענו" (עמוד 104). אוסף קלישאות מצוצות מכלי שמיני הוא תיאור עדין למתחולל בעמודים הללו בספרו של ברם.

לאחר שהחמיץ הקורא בספר זה את הייחודיות והמקוריות של שני משוררים מעניינים כפנקס ושימל הוא נקלע לפרק השלישי המוקדש לתיאוריה. כבר ראינו בדיון בשני הפרקים הראשונים שלא נותר הרבה מהדיון של ברם בלי תיאוריה. במלים אחרות, הדיון עד כה כבר היה רווי בתיאוריה. אבל אין זה מספיק לפרשננו המכנה את הפרק השלישי "הרהורים על טיבו הז'נרי של השיר הארוך" (עמוד 110). המלה הרהורים נועדה כנראה להגמיש מעט את התביעה מדיון מדעי

רציני ולאפשר למחבר מעט יותר חופש אסוציאטיבי. לא שמחברנו תבע מעצמו תביעות כאלה עד כה. ואכן, בראשית הפרק, מפריך ברם את עצמו וקובע ש"קשה לטעון למאפיינים בעלי תוקף כללי בהתבסס על דיון במספר מצומצם כל כך של פואמות ושל משוררים, ולכן הדברים הבאים מוצגים כהרהורים שניתן לעמתם עם שירים ארוכים נוספים השייכים לאותן מסורות שהנחו את הדיון מלכתחילה" (עמוד 110). אבל כפי שכבר ראינו, אין לברם הכלים המינימליים לכך. כמי שנכשל בהקשרים הקרובים והמיידים של פנקס ושימל, אין לצפות ממנו להשוואות מדוקדקות בין טכסטים שנוצרו בהקשרים תרבותיים שונים ורחוקים ובלשונות שהוא לא מכיר. מה עושים? פונים שוב, כפי שכבר ראינו בראשית הדיון על שימל, למחקרה של יהודית בראל וקונים כמה הכללות גסות שלה. ניכר מהציטוט שמביא ברם בעמודים 111-112 שבראל אינה שולטת בחומר, שהרי יצירתו של וולטר נקראת *Henriade* ולא 'גנריאדה' במבטא הרוסי; החוקרת הנכבדת ליקטה את הפרטים מאיזה מקור משני ולא טרחה לבדוק את שמות היצירות שהיא מציינת, לא כל שכן לקוראן ביוונית ובלטינית, באיטלקית, באנגלית ובצרפתית למשל, כפי שנדרש במחקר מדעי. אין כל פלא שמסקנותיה המצוטטות בעמוד 112, בצירוף דברי פרשנות של ברם, לוקים בשטחיות רבה, למשל "כלומר לפי תפיסה זו המסורת האפית לאורך תקופות שונות מתאפיינת מבחינה ז'נרית בגמישות רבה המאפשרת צמיחה", מסקנה כה כללית ולא מחייבת שניתן להחילה על כל כך הרבה מסורות וז'נרים שונים. ברם חש בכך ומעיר שהגדרה זו והגדרות אחרות לא מצליחות "... להכליל ולבסס את הקשר שהקורא חש בין יצירותיהם השונות של הומרוס, ורגיליוס, דנטה, וורדסוורת' (ובשלב מאוחר יותר, ובאופן מרוחק יותר, ויטמן, פאונד, ויליאמס ואולסון בתרבות האנגלו-סקסית וכן פנקס ושימל כפי שראינו) כהתפתחות ז'נרית אחת..." (עמוד 113). איזה קורא בדיוק חש בקשר בין יצירות והקשרים כה רחוקים? אולי ברם עצמו שקורא הכול בתרגום ובתיווך ספרות משנה תיאורטית שכלל אינה רלוונטית ברוב המקרים ליצירות הללו בהקשרן, וכפי שראינו אינו ער לקשיים המרובים בהשוואות מסוג זה. הבחנותיו הכלליות כה קלושות ומופרכות: כך, למשל, ניסיונו להציג את רכיב האורך

כמאפיין את המסורת האפית (עמוד 114) מתמוסס לאור העובדה שישנם שירים ארוכים שאינם אפיים כבר בספרות העתיקה. הגדרת תחום הדיון שלו בעמוד 115 כל כך כללית ומתחמקת: "... ההתייחסות אל המסורת האפית מטרתה התבוננות במהלך ההיסטורי של הז'נר מנקודת ראותו של השיר הארוך. הדברים הבאים לוקים מבחינה זו בחסר ומוטים במודע בשל ההדגשים שברצוני ליצור. מטרתני לנסות ולהאיר מחדש את משמעותה של התופעה המכונה 'השיר הארוך' מבחינה תרבותית ופואטית" (עמוד 115). הדברים לוקים בחסר מבחינות רבות מאוד. אחד הפגמים הקשים בדיון הזה של ברם הוא היומרה ל"התבוננות במהלך היסטורי" ללא שום טכסט או מסמך היסטורי ורק על בסיס מוגבל מאוד של ספרות משנית. כך, ברם מסכם דברים שונים שאמרו חוקרים שונים. ידיעותיו המוגבלות אינן מאפשרות לו להתייחס בביקורתיות לחוקרים אותם הוא מצטט. כשהוא מתייחס להקשרים היסטוריים הוא בדרך כלל נכשל. לא ניתן, כפי שעושה ברם בעמוד 119, לייחס את המונח המודרני "לירי" לאפלטון ולאריסטו; עבור אריסטו, "ספרות יפה" (מונח שלא קיים ביוונית עתיקה: המונח היווני "פויאסיס", בו משתמש אריסטו, אינו כולל כל מה שאנו מכנים היום "ספרות יפה") כוללת לא רק שירה, כפי שקובע ברם, אלא גם Sokratikoi logoi שהם בפרוזה; הריקוד הנזכר בעמוד 120 אינו חלק מהאפוס; בעמוד 121 הוא מצטט אפיון של חוקרת לפיו האפי הוא "שיר הרואי ארוך המחולק ליחידות הנקראות ספרים או שירות", אולם החלוקה של הומרוס לספרים היא מאוחרת, ותלויה כבר בייצור הספר כמגילה.

ברם מתיימר על בסיס ידיעותיו הצר לפתור את "בעיית הגדרת האפוס" ומוצא ש"האפי הכתוב מתאפיין בכך שהוא משמר רמזים לאחדות העבר בעולם ההווה ההולך ומתפצל; עיקרו הוא דווקא שימור ולא צמיחה שפירושה דחייה" (עמוד 122). ממציאים בעיה, מציעים לה פתרון, והנה יש לנו פעילות מדעית במדעי הרוח. ניכר כבר שהוא אינו מצוי באפוס ההומרי ושהוא נתלה בחוקרים אחרים גם עבור פרטים המוכרים לכל מי שמצוי בהומרוס (למשל הערה 34 בעמוד 122 והקשרה). הסבריו על התרבות היוונית בעמודים 123-124 כה קלושים, שכל קורא המצוי בפרטים אלה יסמיק. בין שאר

הגיגיו קובע פרשננו כי "... הפרוזה לא הפכה כלי ספרותי של ממש בעת העתיקה..." (עמוד 124). נבוכים נעמוד לפני הדיאלוגים האפלטוניים, נאומי ליסיאס או דמוסתנס, הדיאלוגים הפילוסופיים של קיקרו או מכתביו של סנקא. כל מי שמכיר את הספרות היוונית והרומית העתיקה יודע כי בה נקראו גם ספריהם של נואמים פוליטיים, היסטוריונים ופילוסופים כ"ספרות יפה" – בלשוננו. לא ניתן לדמיין תיאור יותר סכמטי מזה המוגש לקורא בעמודים 127-128 על המתחולל במפנה שבין העת החדשה המוקדמת למאה ה-18 בנוגע למונח 'אפי'. אבל זה בדיוק מה שקורה למי שמוותר על היצירות ודן דיון סכמטי ותיאורטי ללא כל מגע עם היצירות ורקען. שוב עולה בחיך הקורא בספרו של ברם טעמה של גבינה הולנדית מחוררת להפליא. הרי יש פער כה גדול בין הדיון התיאורטי השטחי באפוס, ללא היצירות ותוך כדי השענות לא ביקורתית ושרירותית על ספרות משנה חסרה, לבין הדיון בפנקס ושימל. גם ה"אובייקט" וה"מרחב" המגויסים שוב (למשל בעמוד 134) לא מסייעים לחוקרנו להתגבר על הסדקים הרבים בצריף הרעוע עליו עמל 137 עמודים. ברם אינו מוצא לנכון להביא ולו דוגמא אחת בודדת מהספרות העברית. פנקס ושימל נקשרים אצלו באופן ישיר לאפוס היווני או לשירה האמריקנית אבל לא לספרות המהווה הקשר קרוב, מיידית וברור למשוררים עבריים.

מוכה וחבוט מגיע הקורא לפרק האחרון בספר המוקדש לשירתו המוקדמת של אהרן שבתאי. כבר בראשית הדיון, בעמוד 138, יגלה כל קורא המצוי מעט בשירתו של שבתאי שגיאה גסה: מרשימת ספריו של המשורר "נשמט" ספרו הראשון *המולד* (הוצאת "עכשיו" 1966). כבר ראינו ש"פרטים קטנים" לא מטרידים את מנוחתו של "החוקר" ברם. אולי העובדה שמדובר "רק" בספר שירים ללא פואמה או שיר ארוך הפריעה לפרשננו. זו שגיאה גסה גם משום שמהרשימה של ברם עולה שספרו הראשון לכאורה של שבתאי פורסם רק ב-1974, שמונה שנים מאוחר יותר מהספר הראשון הממשי ולמעלה מעשר שנים לאחר ששבתאי התחיל את דרכו כמשורר ומתרגם שירה בספרות העברית. כך גדע ברם את שבתאי מהקשרו הספרותי האמיתי: שנות השישים המוקדמות, שבמהלכן



הופיע שבתאי כמשורר ומתרגם צעיר בחוברות כתב העת *עכשיו* לצד משוררים צעירים אחרים: מאיר ויזלטיר, יונה וולך ויאיר הורביץ למשל, ששבתאי הוא בן דורם הספרותי המובהק. כמו בדיון שלו על פנקס ועל שימל, ברם אינו דן בשירתו של שבתאי וניכר שאינו מכיר את ההקשר ממנו נוצרה. לכן הוא יכול לקבוע ש"... התבססותו של שבתאי כמשורר מוכר נסמכת על השיר הלירי הקצר, וליתר דיוק, על התבנית הקצרה של הסונט ועל נוכחותו המועצמת של האני הדובר" (עמוד 139). הדברים כה מופרכים ומעוותים שיש צורך במעט הסבר. שבתאי, כאמור, ביסס את מעמדו כמשורר מוכר מאז אמצע שנות השישים ועד אמצע שנות השמונים. יצירתו המרכזית בשנים אלה היתה "הפואמה הביתית" שהתפרשה על-פני כמה ספרים והיוותה אלטרנטיבה ניסיונית חשובה לפואטיקה שנעשתה מקובלת באותן שנים, בעיקר השירה הלירית של זך על ממשיכיה וחקייניה. שבתאי של אותן שנים פרסם שלושה ספרים בהוצאת "עכשיו" (*חדד המודים*, *חרא*, *מוות*, *ההרצאה הראשונה*) וכן ספר בהוצאת "עקד" (*החמור*) וספר בהוצאת "פרוזה" (*מוט*). בכל המקרים מדובר בהוצאות קטנות ואלטרנטיביות. במקרה של הוצאת "עכשיו", בה נעשה שבתאי כמעט בן בית, הרי מדובר בהוצאת ספרים אוונגרדית שהקדימה את זמנה במקרים רבים. כך ביסס שבתאי את מעמדו שנים ארוכות לפני שנעשה בון-טון עבור ציבור הקוראים הבורגני של עיתון "הארץ". את מעמדו כאלטרנטיבה למודל המודרניסטי הלירי-ציני-אירוני של זך ביסס שבתאי באופן מפורש גם בראיונות ומניפסטים שפורסמו בעיקר בכתב העת *עכשיו* (בעיקר לקראת סוף שנות השבעים ובמחצית הראשונה של שנות השמונים). חשיבותו של שבתאי בתקופת "הפואמה הביתית" (שבה הבית הוא המושא המרכזי, בניגוד לשירי בית הקפה המוכרים של זך ולאיימז' שלו כמשורר בוהמי) היא בהעמדת רצפים דידקטיים-קונצפטואליים מפתיעים בהם מתקיים שוויון ערך בין האובייקטים המתוארים תוך ביטול נקודת המבט האנושית המציבה את האדם במרכז. זוהי במובהק שירה אובייקטיבית שאין בה כלל מקום לסובייקט או אני. זוהי שירה אנטי-לירית שביקשה כמעט מראשיתה להוות חלופה למודרניזם העברי שהתגבש מאז שנות החמישים המוקדמות (דנתי בקיצור בכך

בדיון על פנקס). ניתן לראות את השפעתו (ומעמדו המתבסס) של שבתאי על רצפי "עיבוד נתונים" של מאיה בז'רנו ועל זלי גורביץ', ובעיקר על חבורת "מקום" שפעלה בראשית שנות השמונים בחסות "עכשיו" וכללה משוררים כחזי לסקלי, אבי פלדשטיין, אלי הירש, רובי שונברגר ואלון אלטרס, כולם "בנים פואטיים" של אהרן שבתאי. אבל שבתאי פרסם באותן שנים גם יצירות שהן מחוץ ל"פואמה הביתית" אך שייכות לאותו נוסח או סגנון, שהחשובה שבהן היא "ההרצאה הראשונה", שבה מקיים שבתאי דיאלוג מקורי ומעניין עם השפה התלמודית. קרבת הנוסח הדידקטי של שבתאי בעיקר לאדעא א-ח של שימל היא כה ניכרת, שהדבר תובע ממש דיון ביקורתי והשוואתי בין היצירות. אבל ברור ששבתאי ושימל קראו תיגר על אותו מודל מודרניסטי מעודן מבית מדרשו הפיוטי של נתן זך. לקראת סוף שנות השמונים, ובעיקר לאורך שנות התשעים, הידרדרה שירתו של שבתאי ונעשתה בליל פלקטי של שטחיות ארוטית ופוליטית. אלה השנים בהן, אליבא דברם, "התבססה" שירתו של שבתאי ונסמכה "על השיר הלירי הקצר", ובין השאר על "התבנית הקצרה של הסונט". "התבססות" על-פי ברם היא, אם כן, פרסום פלקטים פואטיים פופוליסטיים ב"הארץ". בהעדר הקשר ברור וידיעה של המוקדם והמאוחר מאבד ברם קשר עם המציאות ומסלף עובדות פשוטות.

ברם קובע ששיא כתיבתו הלירית של שבתאי הוא בסונטים "שעמם... הוא מזוהה יותר מכול. מחשבה פואמטית של ממש מלווה את שבתאי רק בראשית כתיבתו..." (עמוד 139). מי הוא בדיוק זה שמזוהה את שיאו הלירי של שבתאי דווקא עם רגע הידרדרותו הברור? החוקר ברם, כמובן, שלפתע נוקט לשון כללית זהירה ונסמך על איזה זיהוי כללי מצוץ מהאצבע. ומהי בדיוק ההבחנה בין כתיבה לירית וכתיבה פואמטית בהקשר של שבתאי? הלא ברור שהפואמה הראשונה שלו, "קיבוץ", קשורה קשר אמיץ מבחינת הנושא (ילדות, בגרות) לספרו הראשון, מחזור השירים *חדר המודים*. האם "לירי" עבור ברם הוא פשוט שיר קצר? שבתאי מעולם לא היה לירי במובן המסורתי המקובל (בנוסח של פיכמן, פוגל, או שטיינברג למשל), המושפעים מן השירה הלירית המסורתית ברוסית או בגרמנית, או

בנוסח של הליריקנים של דור המדינה כמו משה דור, אריה סיוון, משה בן-שאול, או אנדר אלדן), שיר שבמרכזו ביטוי מרוכז של רגשות. כבר בשיריו הקצרים המוקדמים הוא הושפע (ואף הודה בכך במפורש) ממשורר מודרניסטי לא לירי כרוברט לואל, וכבר ניתן לחוש באובייקטיביות ובפן התבנית והמושגי אצלו שעתיד להגיע לשיא בפרקי ה"פואמה הביתית" (ואכן פן זה משתלב יפה אחר כך במניפסטים האנטי-ליריים של שבתאי), אבל בכל זאת מדובר בשירים קצרים. כפי שראינו, לא מדובר "רק בראשית כתיבתו" אלא בחלק החשוב, המרכזי והעיקרי של יצירת שבתאי, למעשה ברוב הקריירה הספרותית שלו, מסוף שנות השישים ועד המחצית השנייה של שנות השמונים. מהי "מחשבה פואמית של ממש"? הסד המושגי של ברם לא רלוונטי גם ביחס לספרו המאוחר החשוב ביותר של שבתאי, *אהבה* משנת 1987, שני מחזורים הכוללים שירים ארוכים יחסית לצד שירים קצרים. ניכר בברם שהוא אינו מצוי בפרטים אלה ושיש אצלו בלבול מושגי חמור כתוצאה מהתעקשותו על "מחשבה פואמית". הוא אינו מבחין בין סוגים שונים של שירה לירית (מסורתית יותר או מודרניסטית יותר) ובין השירה המושגית האנטי-לירית במובהק שמפתח שבתאי (כאשר עניין הפואמה נעשה משני). גם הפלקטים השטחיים של שבתאי משנות התשעים לא ממש ניתנים להגדרה כ"ליריים". נקודת המבט של ה"מחשבה הפואמית" מונעת מחוקרנו לראות שינויים, הבדלים והתפתחויות בפואמות של שבתאי, למשל בין החלקים הראשונים של "הפואמה הביתית" (*הפואמה הביתית חזא, מוות*) והחלקים המאוחרים יותר (למשל, *החמוד חוט*), ההבדל בינם לבין "קיבוץ", או הפואמה ה"פוליטית" "בגין", או הפואמה ה"תלמודית" "ההרצאה הראשונה". אבל אנו גולשים כבר לשאלות מסורתיות של ביקורת ספרות "תמימה" והלא ברם אינו מעוניין בכך.

לכן קובע ברם בעמוד 140 שהמניפסט של שבתאי, ממנו הוא מביא ציטוט, הוא "... מן התקופה של ראשית יצירתו", למרות שמדובר בטכסט שפורסם ב-1985, למעלה מעשרים שנה מאז ראשית הופעתו של שבתאי בספרות העברית. אין לצפות מחוקרנו שיבחין גם בהפרש השנים (ויעמוד על חשיבותו) בין פרסום יצירות כגון "קיבוץ" או

החלקים המוקדמים של "הפואמה הביתית", לבין הופעת ה"תיאוריה" הארס-פואטית של שבתאי או בשינויים בה. ברם קובע כי "השוואת מניפסטים של שבתאי זה לזה, ואף בחינתם כל אחד כשלעצמו, מגלים חוסר מוצקות תיאורטית. הפואטיקה המנחה את שירת שבתאי ותפיסת העולם הכוללת כפי שהיא מתגלה בדבריו שבכתב, אינן בהירות ועקיבות" (עמוד 141). אם ברם הוא דוגמא לאותה מוצקות, או לבהירות ועקיבות, אז המניפסטים של שבתאי עדיפים בהרבה. ובכל זאת קיים הבדל חשוב כאן: דומה ששכח פרשנו ששבתאי לא הציג את משנתו הפיוטית כעבודה מדעית ולא פרסם אותה בכתבי עת מדעיים ובמטרה לקצור גמול לשם קריירה אקדמית. הטכסטים הללו הופיעו בעכשיו ובמאזניים ולא חלים עליהם הכללים המדעיים החמורים שכן חלים על שחר ברם. יש לקרוא טכסטים אלה בביקורתיות, אולם בכלים מעט שונים מהכלים המדעיים שלפתע שלף ברם (כאן שוב עולה ההבחנה החשובה בין מחקר מדעי לביקורת ספרותית), ושעליהם, כפי שראינו הלכה למעשה, הוא יודע מעט מאוד. כך פוסק ברם כי "במניפסטים של שבתאי על שירה מן התקופה של ראשית יצירתו ניתן למצוא צורת חשיבה וביקורת פואטית המושפעות ממשוררים אמריקנים וממסורת שירה אנגלוסקסית" (עמוד 141). כבר ראינו ששבתאי לא כתב מניפסטים בראשית דרכו הספרותית. אבל חמורה הרבה יותר היא העובדה שבשום שלב ברם אינו מוצא לנכון לדון בביקורת הפואטית של שבתאי או אפילו להזכיר על מה היתה, נגד מה הוא יצא במפורש בכל משנתו הפיוטית. ברם הופך את התיאוריה מאחורי הביקורת לעיקר ושוכח את לב העניין. הרי שבתאי יצא במשנתו הפיוטית נגד המודרניזם העברי שהתגבש בשנות החמישים והשישים ב"לקראת" וב"עכשיו", ובעיקר נגד שירתו, משנתו הפיוטית והשפעתו המתגברת של נתן זך והמודלים שהציב (המרת אלתרמן בפוגל, למשל). אך לא פחות מכך גיבש שבתאי עמדה ביקורתית מקורית ומעניינת כלפי הנוסח המרכזי בשירה העברית מאז ביאליק והרומנטיקה ונגד העמדה העולה מנוסח זה ביחס לעולם (העמדה הלירית אליבא דשבתאי). ברם לא מזכיר כלל את אותו מודל מודרניסטי ששבתאי מבקר את גרסתו המקומית באופן מפורש. בהערות 4 ו-5 בעמוד 141 הוא מזכיר

מקורות השפעה דומים של משוררים אמריקניים על שימל ושבטאי – אבל הלא מדובר בעניין כה מרכזי שמחייב דיון רציני הרבה יותר. הוא אינו מזכיר ששבטאי בשנות השישים המוקדמות פרסם בעכשיו תרגומים של לואל וג'ינזברג ואינו קושר זאת לדבריו של שבטאי על ההשפעה שהושפע מלואל ביצירותיו המוקדמות *מדד המודים הקיבוץ*. הן שימל והן שבטאי יצאו בפואטיקה שלהם נגד אותה גרסה מקומית של מודרניזם לירי מעודן שדומה שברם אינו מודע לקיומו. עיוורון מוחלט זה באשר להקשר המפורש של יצירת שבטאי והבלבול המושגי שלו בין "פואמה" ל"שיר לירי" מביאים אותו למסקנה המופרכת לפיה "... האני הלירי משתלט על הצד הנרטיבי המבקש לבנות בשיר עולם ומכופף את השיר הארוך לתבניות אקראיות המנפצות את אחדותו" (עמוד 142). אין "אני לירי" בפואמות המושגיות הדידקטיות של שבטאי. אין גם צד נרטיבי, לפחות לא במובן המקובל. האקראיות קיימת והיא חלק מרכזי ברצפים המושגיים הללו, לטוב ולרע. ברם, כאמור, נכשל גם בהבחנות סוציו-ספרותיות: "מעמדו של שבטאי כמשורר בתרבות הישראלית נשען דווקא על קהל קוראים רחב של שירתו (המאוחרת, ה'לירית'), ואילו ניסיונותיו המניפסטיים המוקדמים, המבקשים להעמיד שיר ארוך, לא תרמו לקנוניזציה שלו. מעמדו, שהחל להתבסס בשנות השמונים, מעיד שדווקא החזרה אל שירת האני, שיצא נגדה במניפסטים אלו שעה שביקש לכתוב שיר ארוך (אך לא מימש אותם הלכה למעשה), נתפסה בעיני הקוראים כמיטבו של שבטאי" (עמוד 142). כפי שראינו, מעמדו הספרותי הקנוני של שבטאי נובע מהיותו בן דור שנות השישים בשירה, והקנוניזציה שלו קשורה בזמן שעדיין היה קנון והיה תהליך של קנוניזציה (שקשור, למשל, בנוכחותה של ביקורת ספרותית משמעותית וכתבי עת בעלי משקל ציבורי. קריסתה של הביקורת בשנות השמונים ותחילת ספרות ההמונים הפופוליסטית באותן שנים מביאות לקץ הקנוניזציה, אך זה לא המקום לדון בכך). התקבלותו של שבטאי כן היתה על רקע הפואמות המושגיות והמניפסטים הפיוטיים שנוספו אליהן בשלב יותר מאוחר, והם כן עוררו עניין והשפיעו, כאמור, על דור שלם של יוצרים בסוף שנות השבעים ובראשית שנות השמונים (למשל מאיה

בז'רנו, א. דורית, זלי גורביץ ומשוררי "מקום" שהוזכרו קודם). במשך רוב שנות השמונים שבתאי כתב באותו נוסח. שירתו המאוחרת, בעיקר בשנות התשעים, אינה כוללת פואמות אבל איננה "לירית". היא נעשתה פופולרית כי מדובר בפלקטים ארוטיים-פורנוגרפים רדודים, זרועים במלים "מלוכלכות", שהתפרסמו בבמה הספרותית האחרונה כמעט שנותרה בעיתונות היומית, מוסף הספרות של "הארץ". על הרקע הזה נעשה שבתאי "דרדר במדבר", אבל אין לשכוח את ההקשר ממנו צמחה והתגבשה שירתו בשלביה המוקדמים והמוצלחים יותר. לכל זה אין זכר בדיון של ברם, שכפי שכבר ראינו איננו מחקר ספרותי של ממש ואיננו ביקורת ספרותית משמעותית. במקום השאלות המסורתיות במחקר ובביקורת מספק ברם לקוראיו שפע מושגים תיאורטיים. כך אנו מוצאים בעמוד 143 את "השיח הקוסמולוגי" מול "השיח הפסיכואנליטי", "תפיסת זמן לינארית" ו"תפיסה ה'ממרחבת' את הזמן", "חוויה סובייקטיבית" ו"מרחב פוטנציאלי". ברם שוכח שהוא דן במשורר שיש לו גם משנה פואטית, ולא בתיאורטיקן בעל יומרות מדעיות כמותו. במקום הבחנות טכסטואליות מעניינות הוא עסוק בעמודים 144-145 במציאת סתירות, שאכן קיימות, במשנה הפיוטית של שבתאי. אבל הניסיונות החוזרים שלו למצוא "אני לירי" בפואמות המושגיות של שבתאי שבים ומגלים את חוסר הבנתו הבסיסית בטיבה של השירה בה הוא דן. שבתאי כן מתמקד בעולם בחטיבה זו של יצירתו, הוא דן במוסדות (קייב), בדמויות פוליטיות מרכזיות ובסובב אותן (החמור, על בן-גוריון, תבנין), או בטכסט קנוני כמו התלמוד (ההרצאה הראשונה), בניגוד לטענותיו של ברם בראשית עמוד 145.

שבתאי, בכתביו הארס-פואטיים, עושה שימוש חופשי ואישי מאוד במושגים ובשמות של הוגים ומשוררים. זאת כמובן זכותו. חובתו של המבקר היא לעקוב אחריו ואחר ההקשרים השונים שהוא מזכיר, לזהות את העיקר בדברים ולבקר אותם. לזכותו של שבתאי ניתן לומר שהוא בן בית בשירה היוונית העתיקה (שבתרגומה לעברית הוא עוסק שנים) ושהוא בקיא גם בספרות הגרמנית והצרפתית, למשל. ידיעותיו של ברם אינן מספיקות לו כדי לעקוב באמת אחר שבתאי. כך, בדברי

הפרשנות שלו לציטוט שהוא מביא מאחד המניפסטים של שבתאי בעמוד 147, הוא מדבר על "הפיצול האפלטוני" או על "ביקורת המכוונת כלפי אפלטון", למרות שביקורתו של שבתאי בקטע המצוטט מתמקדת בביאליק ובאידיאליזציה הרומנטית וכלל לא באפלטון (למרות שהוא מזכיר "צו אפלטוני"). חשיבותה של ההגות הפיוטית של שבתאי אינה בהצגת תיאוריה חדשה, והגיגיו על אפלטון או על תרבות המערב חייבים להילקח בעירבון מוגבל מאוד. לעומת זאת, על רקע ההקשר העברי המיידני (נתן זך, תלמידו וחוקיניו בשירה העברית משנות השישים), ועל רקע הקנון של השירה העברית מאז ביאליק בכלל, זוכה ביקורתו של שבתאי למקום הראוי לה כחידוש מרענן. ברם עסוק בביקורת תרבות המערב אצל שבתאי ובהשוואתה לאולסון (למשל, הערה 15 בעמוד 149) ומחמיץ את עיקרי הדברים. הוא לוקח את התיאוריה של שבתאי ברצינות רבה מדי ומבקר אותה ואת יומרת השירה של שבתאי להתגבר על פיצולים רומנטיים אידיאליסטיים. על פי ברם, שבתאי נכשל במקום שוורדסוורת', ויטמן, ויליאמס ואולסון הצליחו (עמוד 159) – אבל הוא אינו מביא כל ראיות מפורטות לכך ממשוררים אלה. חשוב מכך: הוא אינו בוחן את שירת שבתאי על רקע שירת שנות השישים או על רקע השירה העברית מאז ביאליק כדי לנסות ולעמוד על היחס בין הביקורת שלו לשירתו. אינני בטוח שהבעיה בפואמות המושגיות של שבתאי היא דווקא בהעדר תחושת אחדות ועל כן בשימור הפיצול הרומנטי (עמוד 159). הבעיה היא יותר בשרירותיות הרבה הקיימת בפואמות. אולם לא ניתן להמשיך ולהשוות את שבתאי להסיוודוס (עמוד 160) ולא להביא בחשבון כלל את ההקשר העברי שבו הוא פועל. כבר בראייה ראשונה ניכר שהפואמות המושגיות של שבתאי חריגות מאוד על רקע השירה העברית שנכתבה במחצית השנייה של המאה העשרים. "הצלחתם" או "כישלונם" של המשוררים האנגליים או האמריקניים שברם מזכיר תלויה ונמדדת גם היא ביחס להקשר שבו פעלו. אבל שוב גלשנו אל שאלה מסורתית שאינה מעסיקה את ברם. אילו היה פרשנו שואל שאלה כזאת ומנסה לבוחנה, היה מבין טוב יותר את דבריו של שבתאי, אותם הוא מביא בעמוד 159, לפיהם שירתו היא "שירת עצמים שקמה נגד העמדה הרומנטית הלא מחויבת

למקום, שאתה חי פה ואוכל פה אבל אורח פה". קריאה אינטנסיבית בשירה העברית שבין ביאליק לזך היתה יכולה להעניק לברם הקשר להבנת טענתו של שבתאי. מצויד בהקשר כזה הוא היה יכול להבין טוב יותר את מידת ההצלחה או הכישלון של שירת שבתאי.

הפואמות של שבתאי מצליחות להיות קונקרטיות ומופשטות-מושגיות כאחד ועל-כן הן מצליחות לחמוק ממערך מושגיו של ברם, ששוב ושוב מנסה להשתמש באולסון ובויליאמס (למשל בעמוד 164) כדי להפריך את שבתאי. הניתוח והלימוד המאפיינים את הפואמות של שבתאי על-פי ברם (עמוד 166) אינם בהכרח מבטאים ויתור על העולם. האובייקט עליו מצהיר שבתאי בראשית *הפואמה הביתית* הוא "נפש מכה שורשים" והוא נשאר במידה רבה נאמן להצהרה זו. בדבריו בעמודים 175-176 דומה שברם אינו מבין ששבתאי מחקה את לשון הקיבוץ (בעיקר של קיבוץ "השומר הצעיר") בפואמה *קיבוץ*, ומשיג בכך לא רק את "חפצון הזולת" (עמוד 175), אלא גם יוצר את אוירת הקיבוץ הדחוסה והמאיימת על האינדיבידואל. זה הופך את *קיבוץ* של שבתאי ליצירה אותנטית ורעננה מאוד שהיא כולה עולם הקיבוץ על מוסדותיו, לשונו, חפציו. האובייקטיביזציה שעוברים המושאים המתוארים הם חלק מהאווירה או מהתבנית של הקיבוץ, אבל הישגו של שבתאי כאן הוא שגם בתנאי הקיבוץ המנוכרים הוא מצליח להיות ארוטי, חושני וספציפי (למשל בציטוט שמביא ברם בראש עמוד 176). הפונקציונליות של האידיאל הארוטי אינה הופכת את התיאור לפחות ארוטי או חושני אלא מגבירה יסודות אלה. בעולם של *הפואמה הביתית יש* שוויון ערך בין המושאים המתוארים, ועל-כן אין זו שירה הומניסטית והאדם אינו עומד בה במרכז, אולם ניתן להבחין ביחסים שנבנים בין חלקים שונים, בשימוש בקטגוריות האריסטוטליות לניתוח המציאות והאובייקטים המתוארים, היוצרים רציפות מסוימת. בכל מקרה, שבתאי, ממש כמו שימל או פנקס, רחוק מאוד מהאפוסים הקדומים. האם ניתן היה לחשוב אחרת? מסתבר שכן, וברם רואה בשבתאי מי שהרחיק ושבר את שרידי האחדות האחרונים של האפי: "... שירו של שבתאי מהווה דוגמה להינתקותו של השיר הארוך מן המסורת של השיר הארוך מאז ראשיתו האפית" (עמוד 185). הוא אינו מבין כלפי מי פונה שבתאי



המבקש להיות אב (בציטוט בעמוד 186) כי לשם כך עליו לפנות להקשר ולמודל הפואטי שכנגדו יצא שבתאי.

לא ניתן לדון דיון של ממש בפנקס, שימל ושבתאי, מבלי לקחת בחשבון את ההקשר החברתי והספרותי שבו הם פעלו. לא ניתן להתעלם מהמודל המודרניסטי העברי של "דור המדינה" שהתגבש בשנות החמישים ושפנקס כה הושפע ממנו, בעיקר דרך שיריו ומאמריו של נתן זך. השפעתו של אלוט על פנקס מחייבת דיון מפורט, כמו גם השפעות נוספות מהשירה האנגלית, הצרפתית והאיטלקית, ובמיוחד השפעת שירי הידידות והיין של המשוררים העבריים בימי הביניים – ועד שירי החידות מתקופת ההשכלה. האידיליות של שמעוני והליריקה הפלסטית של פיכמן, ולצדן ובהבדל ניכר האידיליות של זך, הם חלק מההקשר שבו נוצרו הפואמות של פנקס בהן דן ברם ללא הקשר זה. שימל ושבתאי יצאו בשירתם ובהגותם הפיוטית נגד המודל המודרניסטי השליט הזה וניסו ליצור אלטרנטיבה. במקרה של שימל, השימוש שלו בצורות מסורתיות כמו הסונטה מחייב השוואה מדוקדקת עם המסורת העברית של שירת ההשכלה והתחייה, ובעיקר השירה העברית באיטליה, לצד השפעת השירה האנגלית, האמריקנית והאיטלקית. התחביר הייחודי של שימל מוביל אותנו ל"מקורות" קרובים, בעיקר אסתר ראב, נח שטרן ואבות ישורון, אבל שוב, גם ליעקב פיכמן. קשה, כאמור, שלא לראות דמיון בין סגנון *הפואמה הכימית* של שבתאי לבין *אדעא אדח* של שימל. לא ניתן להבין כלל את המקום ממנו מתחיל שבתאי לכתוב מבלי לדון במודל המודרניסטי שכנגדו יצא. למרות ההבדלים הניכרים, ניתן עדיין לראות את *חדר המורים* בהקשר של שירת שנות השישים, אולם *קיבוץ*, ובעיקר פרקי *הפואמה הכימית* ויצירות אחרות מאותה תקופה, הופכים את שבתאי לחריג על רקע בני דורו. השירה האמריקנית והצרפתית, לצד השירה היוונית העתיקה, רלוונטיות כאמור במקרה של שבתאי. אלו הן אחדות מהשאלות המיידיות המתעוררות בנוגע לשלושת המשוררים בהם דן ברם בספרו. אבל ברם מעוניין בספר זה רק באישוש התיאוריה הגדולה שלו על השיר האפי, וכך הוא הפך שלושה יוצרים מעניינים, שאכן הדיון הביקורתי ביצירתם מועט, לטריויאליים; הוא לא העניק

לקוראיו שום מפתח פרשני משמעותי שבאמצעותו הם יוכלו להבין טוב יותר את שלושת המשוררים הללו.  
לא מחקר מדעי של ממש לפנינו ולא ביקורת ספרותית נועזת או מקורית; לפנינו שעטנו של יומרות חסרות כיסוי עטופות בז'רגון אופנתי מנופח. אין למדנות, ההקשר המיידני לא נלמד ברצינות, מושגים תיאורטיים מכלי שני ושלישי באים במקום השאלות המסורתיות ורומסים בדרך כלל את הטכסט הנדון והקשרו, והדיון כולו לוקה בשטחיות רבה. במושגי האקדמיה הישראלית 2006 שחר ברם הוא סיפור הצלחה. אבל הכישלון הוא של כולנו.

שרגא נרו, קליפורניה.