

שעטנז רדוקטיבי רדוד

נסים קלדרון, יום שני. על שירה ורוק בישראל
אחרי יונה וולך, סדרת מסה קריטית – סדרת ספרי
מחקר בספרות עברית, הוצאת דביר בשיתוף מכון
הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, אור יהודה
2009. 605 עמודים.

אנו חיים בתקופה מבולבלת ומבלבלת, זמן של טשטוש מכוון ולא
מכוון של גבולות והירארכיות וניפוץ מסורות וסמכויות מוצדקות ולא
מוצדקות, וגרוע מכל, אנו חיים בתוך מרק של השטחה ובאנאליזציה
של כל הממדים התרבותיים שפעם – לפני לא יותר משנים שלושה
עשורים – היו מקור של נחמה ויציבות ועומק והשראה לאנשים
רבים, מבלי להזדקק להגדרות של תרבות 'גבוהה' או 'נמוכה'; היתה
תרבות (ובליבה הספרות בכלל והשירה בפרט), והיא היתה מצרך
חיוני ומובן מאליו לחלקים מסוימים באוכלוסיה. הצורך בתרבות
ממשית ומשמעותית עדיין קיים כמובן, רק שהיום מנגנונים מדיאליים
רבי עוצמה והשפעה הגדירו מחדש את המונח 'תרבות' ולמעשה
רוקנו אותו מכל תוכן, שהלא הייצוג המדיאלי אינו בנוי להבחנות
דקות וניואנסים או לניתוחים הירארכיים: כשאלה מגיעים סוף סוף
לעתים נדירות, בדיוק נגמר הזמן ועוברים לפרסומות. זוהי אחת
הסיבות העמוקות לחוסר הסיפוק הגובר והולך שחשים רבים מן
ההמולה הקרקשנית במדיה הכתובים והאלקטרוניים בכל פעם
שהאומצה 'תרבות' מוגשת לשולחן. הדברים אינם נוגעים כמובן רק
לישראל: בגידתם העמוקה של ערוצי התקשורת השונים ומשתפי
הפעולה עימם, אותם ליצני תרבות שהתקשורת מייצרת וממליכה,
בכל מה שאיננו מציצנות פורנוגרפית או פוליטיקה של השעה
האחרונה, היא תופעה מוכרת ומדכאת בכל מקום במידה פחות או
יותר שווה. וכך אנו מובלים באף לתהומות ומרתפים ונתבעים כמעט

בתוקף להתייחס אליהם כאל 'תרבות'. הרושם האישי והמיידני, הדעה הלא מנומקת, שהמשכה הטבעי היא התגרנות המוכרת, נעשו אבני הבניין של הדיון התרבותי העכשווי. וכאן אנו מגיעים לנושאה של ביקורת זאת, פרופסור נסים קלדרון וספרו המתקשר *שני*. דומה שחללם של ספריות וארכיונים, לחם חוקם של חוקרים בכל שטחי מדעי הרוח, החל כבר להעיק על הפרופסור קלדרון. לא שאי-פעם עסק נסים קלדרון במחקר היסטורי והשוואתי עמוק, רציני ומשמעותי בחלק כלשהו של הספרות העברית ובאחת מנקודות ההשקה החשובות בינה לבין הספרות הרוסית, הגרמנית, היידית, האיטלקית או הערבית למשל, מחקר המצריך ידיעת לשונות ומיומנות בקריאת כתבי יד ויכולת לקרוא קריאה זהירה ומדוקדקת טכסטים בהקשרים שונים ומורכבים. מי שהחל את דרכו ה"מדעית" עם דוקטורט על שירתו המוקדמת של דוד אבידן המשיך לעסוק בכל ספריו ו"מחקריו" הבאים בכאן ועכשיו הספרותי, בעיקר בשירה העברית העכשווית שנכתבה בישראל משנות החמישים והשישים של המאה הקודמת ועד ימינו, במידה גוברת של הערצה נטולה כל ממד ביקורתי. הבעיה העיקרית בהתמקדות "מדעית" שכזאת היא שהגבולות בין מחקר מדעי, ביקורת ספרותית ועיתונאות תרבותית פרוצים לחלוטין כאן (ואכן נסים קלדרון שלח ידו גם בביקורת ספרותית וגם בעריכה). גבולות פרוצים אלה מהווים חיסרון מנקודת מבט מדעית, אולם כעת הם שאפשרו לנסים קלדרון לפסוע ממפתחן של ספריות אל אולמות הרוק ובעיקר אל אולפני הטלוויזיה החביבים כל-כך על נציגי תרבות מסוגו. הלא מחקר מדעי מדוקדק לוקח שנים וכוון בעבודה קשה והסיפוק המיידני ממנו כשסוף סוף רואה המחקר אור כמעט ולא קיים. מדוע אם כך לא לדלג דילוג רחב על כל זה היישר אל זמרי הרוק הפופולאריים ולחבור ישירות אל עיתונאי התרבות במדיה השונים באמצעות ספר חדש המשלב דיון "מדעי" על שירה עברית עכשווית ועל רוק עברי פופולארי? מדוע לא להדבק בדבק העתיק של החנפנות אל מצליחני הרוק העכשוויים ולהופיע לצידם על הבמה כנביא של "תרבות שירת הרוק החדשה"? מדוע לא להזין את התשוקה האדירה לחיבוק ציבורי רחב בעזרת קהל הרוק במקום בקהל המצומצם יחסית של הספרות והשירה?

הבה נתחיל מן התזה העיקרית בספר ונניח אך לרגע לקשיים המתודיים אליהם נאלץ כמובן לחזור בהמשך. תזה עיקרית נמדדת בדרך כלל במקוריותה, והרי טיעון חוזר בפי חוקרים רבים הלוקים לרוב במתודה ובכלי מחקר הוא שהעיקר הם הרעיונות הגדולים, התזה הכללית המקורית והחובקת כל. קלדרון רוצה לומר משהו על הקשר בין שירה לבין מוזיקת רוק פופולארית, משהו על פזמונים ושירה מולחנת, על מוזיקה ומלים וקהל. אבל הפלא ופלא, בדיוק תזה כזאת, שהיא בבסיסה שייכת במקרה הטוב ביותר לסוציולוגיה של הספרות ולשולי שוליו של הדיון הטכסטואלי הממשי, מתנסחת לה מזה מספר שנים במאמריו של עיתונאי תרבות מוכר, אדם נטול יומרות או כישורים אקדמיים: מנחם בן, שחלק מכותרת אחד מספריו המבטא קו זה הוא: "משלמה המלך עד שלמה ארצי", דהיינו, תזה הרואה בפזמונים וזמרים כשלמה ארצי ממשיכי "שיר השירים" ושאר המסורת הגדולה של השירה העברית לדורותיה. אמור מעתה שממשיכיהם של ביאליק, טשרניחובסקי, אצ"ג, גולדברג, אלתרמן, רטוש, פן, גלבוע ואבידן למשל, התגלגלו בנפשותיהם של זמרי רוק פופולאריים ששיריהם מתנגנים להם ברדיו בכל התחנות המקומיות והארציות. למה? כי יש לפזמונים המושרים הללו קהל מאזינים רחב שאין למרבית הבמות הספרותיות ה"רשמיות" (כתבי עת, מוספים לספרות והוצאות ספרים) בהן מתפרסמת שירה "רשמית". בעוד שהמשוררים הידועים בעידן הפרה-תקשורתי היו גיבורי תרבות, הרי שבעידן הנוכחי יש לנו גיבורי תרבות חדשים: כוכבי הרוק, ולא נותר לנו אלא להדביק להם את התואר "משוררים" ובכך החזרנו את עטרת השירה למקומה.¹

ספרו של מנחם בן אכן מצוטט פעם אחת על-ידי קלדרון, בהערה 1 עמוד 474, המעיר כי "בן מדגיש בספר הזה וגם ברשימות הביקורת שהוא מפרסם בעיתונים, את חשיבותה של השירה המושרת בשנים האחרונות. אני לא שותף לדעתו ש"השירה עברה לפזמון", אבל הוא

1 על כך ראו מנחם בן, 1 1 ר , 1 1 ש ר ז 1 : 1 (תלאכיב 2006).

העלה רעיונות שעזרו לי במהלך הכתיבה. " ובכן, הדמיון בין התזות עדיין גדול מדי והערה זאת אינה פוטרת את קלדרון מדין וחשבון מפורט ומנומק באשר להבדלים העקרוניים בין התזה שלו לתזה של מנחם בן. דין וחשבון שכזה איננו מצוי בין דפי הכרך העבה הזה. מעניין שהדמיון קיים גם בכותרות שני הספרים המאזכרים, שלא במקרה, את יונה וולך, בתקווה לזכות ביותר תשומת לב תקשורתית. בכל מקרה תזה עיקרית מקורית אין ב"יום שני". וכך אין לנו מנוס אלא לפנות חזרה לעניינים מתודיים.

בעיות מתודיות קשות צצות ועולות כבר למקרא ההקדמה לספר הכוללת את הרציונל של המחבר ואיזה דין וחשבון על מבנה הספר. קלדרון משתמש בקטגוריות עמומות ביותר לצורך הצגת רעיונותיו, קטגוריות שלעתיים קרובות הן אימפרסיוניסטיות ומבטאות את הרגשתו הפרטית בהחלט נוכח תופעות ספרותיות ותרבותיות שונות. התוצאה היא ערפול במקום הבהרה, קביעות שרירותיות במקום ניתוחים מנומקים וגזירה זהירה של מסקנות הנובעות מהם. אילו היה קלדרון מצהיר כי לפנינו מסה אימפרסיוניסטית, ממזאר אישי, אזי ניתן היה לשפוט את הדברים במסגרת ביקורת ספרותית, אבל גם כאן הציון של הפרופסור לא היה מרשים במיוחד. כי מה אמורים קוראי הספר לעשות עם משפט כגון: "אני כותב על הרגשות והמחשבות שנוצרים רק כאשר חלקים משמעותיים מן האינטליגנציה הישראלית קוראים ספר פחות או יותר במשותף" (עמ' 9-10). האם יש ביטוי עמום ומיושן יותר מ"האינטליגנציה הישראלית"? מי היא אותה אינטליגנציה? בורגני הבון טון התרבותי קוראי עיתון 'הארץ' היושבים בבתי הקפה התל-אביביים במרחב רוטשילד-שינקין-אחד-העם? וכיצד נצפה שקבוצה חברתית כל-כך הטרוגנית תקרא ותתרשם מספר אחד? וכיצד קלדרון אמור לדעת על כך? האם הוא נציגה הבכיר של אותה אינטליגנציה ישראלית מסתורית הלוחשת באוזנו מרחשי ליבה? האם זאת נקודת מוצא למחקר ספרותי? דומה שקלדרון פשוט אטום ומנותק מתהליך קריסתה של הביקורת וממסחורה המוחלט של הספרות הממוסדת (מגמות אותן זיהה וניתח לעומקן אמנון נבות במסות רחבות יריעה שהופיעו בעיקר במהלך שנות השמונים של המאה שחלפה, בעיקר בכתב העת

עכשיו²), וכך הוא יכול לומר "... שהפרוזה הישראלית מעסיקה את האינטליגנציה הישראלית, משתתפת בעיצוב סדר היום התרבותי שלה, ומשמשת לה כלי "להבנת עצמנו", אם להשתמש בביטוי של ברנר על הקריאה במנדלי מוכר ספרים" (עמ' 10). (אפשר להעיר כאן ששם מאמרו של ברנר הוא "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים", לא "הבנת עצמנו בשלושת הכרכים", אבל אלה דקדוקי עניות). עוד ביטוי עמום שכזה הוא "רחש השיחה" סביב ספרים או על ספרות (מופיע פעמיים בעמ' 10). ביטוי עמום זה מוביל לטשטוש ההבחנה החשובה בין סוציולוגיה של ספרות לבין דיון עקרוני על טכסטים ספרותיים, הקשרם וחשיבותם. ושוב ניתן לשאול: האם רחשי שיחה הם בסיס למחקר מדעי? ועל בסיס מה קובע קלדרון שבעבר היו האינטלקטואלים הישראליים (עוד צירוף עמום, "אינטלקטואל ישראלי", מופיע בעמ' 11) קוראי שירה נלהבים וכיום "... אינטלקטואל ישראלי רציני, עמוק, שמוותר על שירה". מול קביעה זו ניתן להעיר ששירה בדרך כלל כמעט בכל הקשר ותקופה נקראת על-ידי מעטים, ואם האינטלקטואל הקלדרוני לא קורא שירה, אולי הוא קצת פחות רציני ועמוק? ומה אמורים קוראי ספרו של קלדרון לעשות נוכח הטענה כי "הריקנות באולם מקלקלת את ההצגה. ההד החלול שחוזר מן המושבים הריקים מזיק למלים הטובות ביותר. והוא הזיק גם לכתובה שלי על המלים. שירה בלי שיחה על שירה, שירה בלי המשך של השירה בתרבות, הוציאה ממני תגובה לא-טבעית ומתפתלת" (עמ' 11-12). הרי לפנינו עוד טענה סוציולוגית בנימה אישית שקל להפריכה: גם החרם המאורגן על אצ"ג ושירתו לא הכניעו ולא פגעו בעוצמתה ומקוריותה של שירה גדולה זאת כי אצ"ג לא היה זקוק לחיבוקי הממסד של תנועת הפועלים כדי להמשיך לכתוב שירה גדולה שנענתה בשתיקה רועמת. ומה עם התלונות החוזרות ונשנות של אשר ברש על מיעוט תשומת הלב הציבורית לספרות? הלא תולדות הספרות העברית מלאות תלונות שכאלה.

2 ראו למשל גיליונות 49 (1984); 50 (1985); 51-54 (1987).

גלים של קביעות מופרכות נוספות על שירה ומומחיות שבים ומכים: "כאשר שירה הופכת לנחלתם הסגורה של משוגעים-לדבר – זה רע. כי שירה היא משהו שעובד עלינו רק כשאנחנו מסרבים להיות מומחים לדבר אחד. ומומחיות לשירה היא הזמנה לסנוביות וליטרטיות. רק מעבר לגבולה של כל מומחיות שהיא נפתח הראש לכל מרחב האסוציאציות של המלים" (עמ' 13). אז אין ולא היו מעולם מומחים לשירה ולא קוראי שירה מיומנים ומקצועיים, עורכים ומבקרים, שלא לומר "חוקרי שירה" כנסים קלדרון עצמו? ומדוע מומחיות לשירה היא סנוביות ולא גישה מקצועית ועניינית לשירה? מעבר לכך שהקביעות הללו מופרכות מראש, קלדרון נוקט לעתים בלשון פואטית קלישאית ופתטית שתורמת עוד למופרכות הכללית של הדיון שלו, למשל הביטוי "הפסקול של חיינו" (עמ' 15) אותו מבטאים לכאורה זמרים-כותבים.

אבל הבעיה העקרונית הקשה יותר בהצהרת הכוונות של קלדרון היא העדר שיפוט הירארכי המבוסס על ניתוח מנומק, ניתוח מקצועי ומדעי השואף לכל הפחות למידה של אובייקטיביות בדרך אל המסקנות. המחבר מודה ש"אין לי הגדרה טובה לשאלה מהי שירה בכלל, ושירה טובה בפרט; לכן גם לא הטרידה אותי השאלה מהו רוק בכלל, ומהו רוק טוב מן הבחינה האמנותית. אני יכול להתלות באילן הגבוה של ויסלבה שימבורסקה, שכתבה שגם היא איננה יודעת מהי שירה, ולמה כמה מאיתנו אוהבים שירה, ולמרות זאת היא נאחזת בשירה "כבמעקה גואל". גם אני נאחז. וכשדילן, או רוני קינן, גורמים לי להיאחז בהם קרוב למקום שבו אודן וזך גורמים לי להיאחז בהם (אולי במקומות שונים על פני מעקה אחד) – אני מתאר את זה בכתב. לא מגדיר – מתאר" (עמ' 15). הרי לפנינו דוגמא אחת מרבות לסגנון השעטנזי של קלדרון, ליומרה הגדולה מחד, ולהעדר הכיסוי מאידך, כי מה שמותר למשוררת הפולנייה שימבורסקה אותה קורא קלדרון רק בעברית אסור למי שמתיימר להציג את מסקנות מחקרו על שירה ורוק אחרי יונה וולך; ממנו עלינו לצפות שידע לנתח ולהוכיח, לא רק לתאר, את התופעות בהן עוסק ספרו. במקום ניתוח והוכחה מופיעים בדרך כלל ציטוטים המשמשים טפטים חיוורים לקרעי קביעותיו, וכן ערב רב של שמות הנזרקים כלאחר יד וללא הבחנה,

ובעיקר רשמים אישיים: "אני כותב על מי שמדבר אלי..." (עמ' 16); "והלכתי בעקבות הדבר הפשוט והראשוני שנקרא טעם אישי..." (שם); "...הרשימו אותי..." (עמ' 17). ייתכן שקלדרון צודק בקביעתו ששירה היא "...המקום שבו אפשר לחיות סתירות ולא המקום שבו צריך לבחור בין מגמות סותרות" (עמ' 16), אבל הוא אינו כותב שירה אלא מחקר על שירה, וכאן הוא מחויב לניתוחים והנמקות; הניסיון שלו לחמוק מכך, וגרוע יותר, להציג את הביקורת הספרותית כולה כ"ניסיון של מבקר לדפוק על השולחן ולסיים את הוויכוח בקביעה שפלוני ואלמוני שייכים למפה, ואילו פלמוני לא שייך..." (עמ' 17) הוא קריקטורה של ביקורת ספרותית. האם זה מה שקלדרון חושב על פרישמן, ברנר, או קורצווייל למשל? על רקע כל הביטויים האישיים הגודשים את ההקדמה לספר בולטת התודה המופיעה בעמ' 20 "לגופים שסייעו במימון המחקר". מחקר?

קשה לדמיין כותרת יותר לא מחקרית ולא מדעית מכותרת הפרק הראשון: "למה הלכתי אל אולמות הרוק" (עמ' 23), כותרת אימפרסיוניסטית ואישית האמורה לספק הסבר לאיזו הכרעה של נסים קלדרון. אבל ההסבר כולו נוגע שוב ברייטינג, בפופולאריות ובהעדר פופולאריות בשירה והכל כמו מתוך סערה של הרגשות: "ויזלטיר ניסח כאן הרגשה שמלווה גם אותי זה זמן רב – הרגשה ששירה עברית הולכת ונעשית כמו הצגה שרק קהל מצומצם בא לצפות בה, ורובו אנשי תיאטרון מקצועיים. מי שהיה בהצגה כזאת יודע שיש אווירה מלאכותית באוויר, ויודע שהמלאכותיות שבאולם מחלחלת גם אל ההצגה הטובה ביותר. לכן לא יכולתי לכתוב את הספר הזה על שירה בלבד. כאשר הלכתי אל ה-singer-songwriter של הרוק, מצאתי לא רק אמן שממשיך את המשורר, מצאתי אמן ששופך אור על המשורר. שירה היא משהו שמתמשים בו, חשב ויזלטיר. כאשר פחות ופחות אנשים משתמשים במשורר, ויותר ויותר אנשים משתמשים ב-singer-songwriter. לכן נראה לי נכון להביט על כל אחד מהם גם מן הפרספקטיבה של האחר" (עמ' 24). "הרגשות" אשר "נראות נכון" מהוות כאן תשתית לכתובת ספר בעל יומרה מחקרית על שירה ורוק עכשוויים. אם התגברנו על זה נוכל לבחון קצת את הלוגיקה: מדוע הצגה אליה בא קהל מועט נעשית בהכרח פחות

טובה או מלאכותית? כיצד יכולה מלאכותיות ערטילאית זו לחלחל אל ההצגה הטובה ביותר? האם אין ליצירה אמנותית משמעותית איכות ועוצמה פנימיות שאינן תלויות בקהל, בהתקבלות, בפופולאריות, ברייטינג? כיצד הירידה ב"שימוש במשורר" והעלייה בשימוש ב-singer-songwriter מובילות לקשר כלשהו בין שירה לרוק, לאיזו המשכיות של השירה ברוק? האם ירידה בצריכת קוקה-קולה, למשל, ועלייה בצריכת מצות יכולה להוביל אותנו למסקנה שיש המשכיות של הקולה בקרב המצות? האם ירידה או עלייה בשימוש במשהו הן תשתית עובדתית מספקת לקשור בין דברים שונים כמו קוקה-קולה ומצות, שירה ורוק?

קלדרון טוען כי "כאשר נוצר אמן הרוק הישראלי, המחויבות האישית שלו גם למלים וגם להלחנה קירבה אותו אל דמות המשורר. והמרדנות שיש בעצם הבחירה בז'אנר הרוק קירבה אותו שוב אל סביבה של פרובוקציה, או התרסה, או אי-שקט. לכן הוא היה צריך להתרחק מן השיר הפופולארי שקדם לו בעברית, כלומר מן הזמר הארצישראלי" (עמ' 26), וכן ש"לא במקרה ה'דיסטורשן' של הגיטרה החשמלית חשוב כל כך ברוק. בשירי ארץ ישראל יש צלילים רבים – אבל דיסטורשן אין. אין בהם ביקורת. איפה מוצא אמן הרוק הישראלי קול מחוספס מן העבר, שבו הוא יכול להיעזר? לא בזמר הארצישראלי אלא בשירה העברית. לכן נוצר קשר עשיר ומיוחד בין הרוק לבין השירה העברית" (עמ' 27). אבל אותה מחויבות למלים אצל אמן הרוק הישראלי עדיין טעונה הוכחות רבות ובוודאי איננה נחלת כל או רוב הזמרים היוצרים. והאם מחויבות כזאת די בה כבר כדי לקרב זמרים מסוימים אל השירה? ובוודאי שגם מרדנות איננה תכונה כללית האופיינית להם. איזו מרדנות יש בנתוני העשור השני של האלף החדש בבחירה ברוק? אולי בשנות החמישים והשישים במאה שחלפה היתה בכך איזו אמירה מרדנית. אבל היום? ומדוע אמן הרוק של קלדרון צריך לפנות לשירה העברית דווקא כדי למצוא טון מחוספס וביקורתי? הרי הרוק מראשיתו נתפס כתופעה אוניברסאלית שזכתה כמעט מייד לחיקויים מקומיים אינסופיים בעולם המערבי. הפער בין שירה לבין רוק עדיין נותר כשהיה והקרבה בין רוק עברי לרוק אנגלי ואמריקני (או לפחות לרוק דובר אנגלית)

היא מובנת מאליה. העובדה שלא מעט מהזמרים היוצרים של הרוק הישראלי פנו גם לכתיבה באנגלית היא עוד עדות לקשר הלא מחייב במיוחד שלהם למלים עבריות (דוגמא אחת תספיק כאן: מאיר אריאל, אחד מיוצרי הרוק הקרובים ביותר בתמליליו לשירה עברית, בוחר בהופעה החיה שלו משנת 1996 [מאיר אריאל ולהקת קאריזמא, "דלתות נפתחות מעצמן", 1998] לשיר לא מעט באנגלית), וגם כאשר נוטלים הזמרים היוצרים מתוך ארסנל השירה העברית עדיין אין בכך כדי לקשור את הזמר למשורר: ההלחנה, העיבוד והביצוע המוזיקליים מהווים יצירה חדשה כשלעצמה; האם לוציאנו ויסקונטי נעשה קרוב יותר לתומס מאן כאשר עיבד לקולנוע את הנובלה "מוות בונציה"? האם אורי זוהר התקרב לא.ב. יהושע כשעיבד לקולנוע את "שלושה ימים וילד"? יש קולנוע ויש ספרות, ובאותו מובן יש רוק ויש שירה. האם התחריטים של משה גרשוני לשירי ביאליק קרבו במשהו את הציור לשירה? האם השימוש במלים באמנות הקונצפטואלית הישראלית של שנות השבעים קרבו אותה באמת לשירה המושגית של אותן שנים? האם היה משהו מעבר להצהרה על סימפטיה בין התחומים השונים, ועוד אצל משורר לא מושגי כמאיר ויזלטיר? לא די להצביע על עצם השימוש במלים באמנויות שונות כדי לקבוע שיש קשר ביניהן. אפילו שימוש רציני במלים עדיין לא מספיק לקביעת קשר שכזה. כי שירה היא האמנות שמקיימת את הקשר האינטנסיבי ביותר למלים, וכפי שנראה מייד אין לתמלילים המושרים של יוצרי הרוק הישראלי דבר וחצי דבר במשותף עם שירה. קלדרון טועה טעות עקרונית כשהוא קובע שאחרי זך "אין לנו צורך בשירה כדי לדעת לאן השפה העברית הולכת עכשיו, ולאן תלך מחר. השירה נעשתה לאחד הביטויים של הלשון; היא פסקה להיות חיל החלוץ של הלשון" (עמ' 28). שירה טובה היא תמיד חיל החלוץ של הלשון והמחשבה והרגש. יעידו על כך למשל אבידן, בן דורו של זך שהמשיך רוב הקריירה המשוררית שלו להיות חיל חלוץ יחידי של הלשון, וניסח את אחד המניפסטים השיריים החזקים ביותר אודות שלטונו של המשורר בלשון: "הפוליטיקאים של הלשון" שראה אור שנים רבות אחרי המהלך של זך, בספרו "ספר האפשרויות. שירים וכו'" (1985); וכן דליה הרץ, כחצי דור לאחר זך, שכל כולה חדשנות

וחלוציות לשונית. לראות בשירה רק "אחד הביטויים של הלשון" זה עיוורון מוחלט באשר למהות השירה, אבל זה עיוורון מחושב שמטרתו קירוב השירה לפעילויות מילוליות אחרות כמו התמליל המושר של הרוק. האם קלדרון באמת חושב שהוא יכול לשכנע מישהו בעל רגישות לשונית מינימאלית שהתמליל שהוא מביא מ"הביטויים": "את כמו שק של מלט/ זר בדלת/ של שחור על סוודר תכלת/ ג'וזף הלר/ הלן קלר/ חוג תפירה בבית הכלא/ מאזדה לנטיס/ ננסי ברנדיס/ איש נדל"ן בלב אטלנטיס" באמת מבטא "עבודה לשונית תובענית בשפע האסוציאטיבי והצלילי שלה" (עמ' 28)? לגבי הצלילים העניין ראוי אולי לבחינה, אולם באשר למלל אין ספק שמדובר ברצף חופשי של אסוציאציות שאינן מצטרפות לאיזו אמירה מרשימה או מקורית. זה בוודאי איננו טכסט העומד ברשות עצמו. אבל מה באשר לטכסט של קלדרון עצמו? קפיצות אסוציאטיביות מאפיינות גם אותו: "בשביל אמני רוק אין דבר רגיל יותר מאשר שיר שכולל בתוכו את מה שהורס אותו כשיר. או שיר שבונה לעצמו עולם נפרד משלו, ובעת ובעונה אחת הוא גם פתוח אל מציאות שמרעילה את הברדיה". בוב דילן כתב: "השירים שלי נכתבים במקצב של הפרעה [distortion] בלתי פיוטית/ הם נחלקים לחלקים על ידי אוזניים מנוקבות. גבות מלאכותיות/ שנמרטות על ידי אנשים שכל הזמן מענים זה את זה". "מינימל קומפקט" שרו במפורש על נפש, שאמורה להתרגש ולרגש בשיר, אבל היא לא יותר רוחנית ממותג של סוכן מכירות, והיא לא יותר אמנותית מן הכתמים הלא-סימפטיים על קיר רגיל ("הכתם נשאר על הקיר", כתב גם אבידן). אני, אומר האמן של מינימל קומפקט, "משהו כמו ג'קסון פולוק", משהו כמו אמן. איך זך כתב: "שיריו שוב אינם כה קולעים [...] אתה מהסס לפעמים להגדירם כשירים" (עמ' 39). בוב דילן שייך באופן מובהק לשנות השישים של המאה שחלפה, השנים המכוננות של הרוק האמריקני והעולמי; "מינימל קומפקט" היא להקה ישראלית עם מתופף הולנדי שפעלה בשנות השמונים בבלגיה ויצרה רוק אוונגרדי ניסיוני באנגלית בתוך גל קטן של להקות ומוזיקאים שהפכו את בלגיה למרכז של אוונגרד מוזיקלי. אין שום קשר מוזיקלי או סוציולוגי בין הקנטרי-רוק של דילן לבין הקדרות המעוצבת של "מינימל קומפקט"; למעשה

קשה לחשוב על מרחק גדול יותר בין שתי תופעות מוזיקליות. בוודאי שאין שום דבר ישראלי במוזיקה של "מינימל קומפקט". וכיצד כתמים מקריים מייד מעלים אצל נסים קלדרון את השיר המוקדם של אבידן על הכתם על הקיר? לאלוהי האסוציאציה הפתרונים. וכיצד מצורף לדייסה זך עם שיר אירוני ידוע על ירידה בכושר הריכוז של המשורר? לפנינו שעטנז בלתי אפשרי, עירוב מין במין בבולמוס לא נשלט לקשור בכל מחיר את הרוק לשירה. קלדרון מטשטש הבדלי זמן, מקום, סגנון, הקשר סוציולוגי ומדיום אמנותי. וכל זה על בסיס הרעיון הבנאלי והמובן מאליו שיש תמה באמנות מודרנית שבה האמן בוחן בביקורתיות את המדיום האמנותי שלו. תמה זאת מוכרת למשל גם בציוור ובקולנוע, האם זה בסיס מספק לקשור בין ציוור לקולנוע? קלדרון כותב לפרקים כאילו הוא בן בית בספרויות העולם, למשל בספרות הרוסית (עמ' 45-46). עבורו לקרוא מסה על הספרות הרוסית שאחרי פושקין בתרגום לאנגלית וללא כל יכולת לקרוא את היוצרים הרוסיים שבהם מדובר ולהשליך מהם על "סופרים עבריים ילדי ביאליק" (עמ' 46) זה מובן מאליו, כאילו אין בעולם חוקרים רציניים שרצים ברוסית ובעברית ומסוגלים באמת לראות את הדומה והשונה בין הספרויות הללו. ככלב אל קיאו חוזר קלדרון אל ביטויים עמומים כמו "אקלים של שירה" או "קולות" (שם), רואה נימוקים בתוך ציטוטי שירים (עמ' 47), ובכלל, דומה שדמויות כזך או ויזלטר משמשות את קלדרון כאוראקל בעל סמכות לא מעורעת, וכך הביטוי "אמר פעם זך" חוזר על עצמו (למשל בעמ' 49) כאילו אמת שאין בילתה. ומה עם נימוקים ממשיים להוכחת הטענות הגורפות, נימוקים המבוססים על קריאה זהירה בטכסטים הרלוונטיים? טענה חוזרת של קלדרון היא ש"קוראים ישראלים לא מקבלים מהמשוררים שלהם קודים תרבותיים. שום משורר לא מקרין על סביבה תרבותית רחבה. שירים רבים נכתבים, משוררים מצוינים כותבים, אבל אחרי וולך אף משורר לא נעשה לרכוש משותף, לקוד משותף, של האינטליגנציה הישראלית" (עמ' 50). שוב לפנינו התעלמות מהקריסה התרבותית הכוללת על רקע עליית תקשורת מרובת ערוצים שצווחתיה החרישו את הספרות וקעקעו את מעמדה הציבורי החל משנות השמונים המוקדמות. התעלמות מכך שהקאנון

הספרותי נסגר אי-שם בשנות השבעים כאשר רק כמה מיוצרי שנות השישים מצליחים להיכנס פנימה. התעלמות מההתכוונות החדשה של אותה "אינטליגנציה ישראלית" אל שוק התרבות האמריקני. התעלמות מהפופולאריזציה של התרבות, מהופעתן של סדרות הספרים ועימן מנגנונים משומנים של יחסי ציבור אגרסיביים שעד מהרה הביאו לאינפלציית כותרים איומה מחד ולביטול מעמד הביקורת הספרותית הלא משוחדת מאידך. בתוך כל השאון הקרקשני הזה שהשפעתו ההרסנית על המרקם הפנימי של היצירה, בעיקר בסיפורת, נצפתה כאמור מראש בניתוחיו של אמנון נבות, מציב קלדרון את שאלתו מבלי לדון כלל בהקשר מהותי חוץ ספרותי זה.³ חשוב לראות דווקא על רקע הירידה הדרמטית הגדולה במעמד הציבורי של הספרות בכלל והשירה בפרט, וכפועל יוצא של שקיעת הביקורת, גם את הירידה הגדולה ברמת הטכסטים הנדפסים חדשים לבקרים המתיימרים להיות "סיפורת" או "שירה" ואינם אלא גבבי גרפומניה; את הרפיסות הלשונית של דור הסופרים הצעיר (התרפסותם של סופרים ותיקים יותר היא נושא לדיון אחר) שהיא תולדה ישירה של חינוך לקוי והרגלי קריאה עלובים, ומעל לכל העדר עמוק של סקרנות מחד והשתעבדות לסיפוקים המיידיים שמציעה התקשורת מאידך. אבל קלדרון מתעקש לקשור כתרים של איכות לעשרות כתבני שירה בספרו ולערוך חניגות בקחנליות לעלובי ה"משוררים" המודבקים אל יוצרי הרוק תוך ויתור על בירור איכויות ועל דיון ביקורתי וענייני בטכסטים וברקעם. אז כיצד נתגבר על הסתירה בין אותה הימנעות מודעת מדיון ביקורתי, עליה הצהיר קלדרון בפתיחת ספרו, לבין השבחים האינסופיים שהוא מעתיר על ראשם של עשרות כתבנים? מה הוא הבסיס המדעי, הביקורתי, ובעיקר העובדתי, לאותם שבחים?

3 ראו בעיקר לעניין זה את רשימתו של אמנון נבות, 'פרס ספיר הוא פרודיה על ספרות', שהופיעה לראשונה בnrg מעריב 19/6/2009 ונדפסה בפתח גיליון 12 (2009) 21.

לקלדרון אין זמן ואין סבלנות לעובדות ולהנמקות. הוא ממהר להציג לקוראיו את דעתו: "חשוב לי לומר מייד שאין, לדעתי, ירידה באיכות הכתיבה. גם אין ירידה בכמות הכתיבה. כתבי העת מפרסמים שירים רבים, מתקיימים ערבי קריאה, יש אפילו תופעות חדשות ומבורכות של סדנאות לכתיבת שירה, ושל פרסום קל ומהיר באינטרנט" (עמ' 50). לקרוא ולא להאמין: האם נסים קלדרון רציני כשהוא קובע שאין ירידה בכמות? הלא אינפלציה שכזאת מעולם לא היתה. בהעדר דיון ביקורתי נניח לאיכות, אולם מה מבורך בתופעה המעיקה והמיותרת של סדנאות ומגמות לכתיבה יוצרת? הלא הכול יודעים שמדובר באחיזת עיניים ממש, אמצעי פרנסה לסופרים שהמסד חפץ ביקרם מחד, ואמצעי להזרמת כספים לאותם מוסדות, כולל אוניברסיטות, מאידך, תוך טיפוח האשליה שבוגרי הסדנאות והמגמות יעשו באישון לילה ל"סופרים" ו"משוררים". עוד חיקוי ישראלי של תופעה אמריקנית מוכרת. קלדרון מסתפק בציטוט מאגי משעול ומשמעון אדף (עמ' 51-52) על ההעלמות כביכול של מרכז ושל פואטיקה דומיננטית בשירה העכשווית (למעשה מדובר בניסיון לחסל כל ניסיון לדיון הירארכי ביקורתי) כבסיס לקביעתו כי "על ההבחנה הזאת אין למעשה ויכוח בין משוררים או בין מבקרים" (שם). ודאי שאין על כך הסכמה, אולם המחנה שכנגד עמדתו של קלדרון פשוט נמחק, ללא צורך בוויכוח או בנימוקים, מן הדיון, וכך נוצר בספרו של קלדרון מצב של "אין ויכוח". ויכוח כזה מתנהל ועוד איך לאורך שנות השמונים והתשעים של המאה שחלפה, ובעשור הראשון באלף החדש, בכתבי עת הזוכים להתעלמות מוחלטת ועקבית מצד קלדרון: "עכשיו", "עמדה", ו"כתם". הדמויות הדומיננטיות הפועלות בכתבי עת אלה פשוט לא קיימות ביקום של נסים קלדרון, וכך הוא יכול להמשיך ולקבוע כי "אין גם חבורות של משוררים" (עמ' 53) בעלות תפיסה אסתטית משותפת. אבל שוב המציאות טופחת על פניו של קלדרון: "עמדה" ו"כתם" כן הציבו תפיסה אסתטית אופיינית המייחדת את גרעין היוצרים הפעילים סביב כתבי עת אלה, ממש כפי שיש תפיסה אסתטית משותפת אפילו ליוצרי *הו* או *מעין*, אותם קלדרון כן בוחר להזכיר בספרו, וישנם הבדלים ניכרים בין התפיסות השונות ומאבק ממשי על דומיננטיות. האם

הרייטינג הנמוך יחסית של מאבק אסתטי עקרוני זה מצדיק את מחיקתו? האם הרייטינג הנמוך של הספרות מצדיק הצגת מצב שקרי של העדר מרכז פואטי והעדר ויכוח על כך, והעדר חבורות ספרותיות הפעילות סביב כתבי עת? ללא הנמקות נותרים הקוראים עם קביעותיו של קלדרון: "בסקין נפלאה גם בעיני..." (שם); "... ניסיונות כושלים להקים חבורות – יש..." (שם). למה בסקין נפלאה בעיני קלדרון ולמה הניסיונות הם כושלים? מה אמור הקורא לעשות נוכח ההבחנה כי "מעט מאוד מחבר בין הנשמה הבודלרית המפעמת בשירים של מנור לבין הנשמה הליטאית-קברטית של בסקין. מחברת ביניהם אמנם האהבה לחריזה, אבל אהבה לחריזה לא מספיקה כדי ליצור פואטיקה משותפת. מה עוד שמנקודת הראות של משוררים מעולים כמו ננו שבתאי, או אורי ברנשטיין, או אלי הירש, סיון בסקין כותבת בשכונה מרוחקת כל כך עד שהם לא מתווכחים איתה בשיריהם, וגם לא טורחים להיבדל ממנה" (שם). האם העובדה כי דורי מנור מתרגם את בודלר לעברית ארכאית-ביאליקאית די בה כדי שתהיה לו "נשמה בודלרית" בשיריו הוא? ומה טיבה של נשמה בודלרית זאת? האם אין גם ויכוח על גדולת שירתו של דורי מנור? והלא מדובר באחד היוצרים החלשים ביותר שצמחו בעשור וחצי האחרון,⁴ אולם גם אם קלדרון חושב אחרת הוא חייב לקוראיו נימוק והוכחה לקביעותיו. בוודאי שהחזרה לחרזנות בנוסח חבורת *כתובים* היא בסיס מספיק (אכן בסיס בעייתי מאוד אך זה כבר אינו מעניינינו כאן) לפואטיקה ואסתטיקה משותפות של חבורת הו. ומהיכן מגיע הצירוף של ננו שבתאי, אורי ברנשטיין ואלי הירש? בעיקר מיצר החנפנות הלא נלאה של קלדרון שהתואר "משורר מעולה" ניתן אצלו לכל דיכפין, לא כל שכן לביתו המתקשרת של משורר ידוע, לפרופסור נכבד באותו מוסד שבו מלמד נסים קלדרון, ולמבקר ספרותי מצוי.

קרעים על גבי קרעים מניח נסים קלדרון טענות וקביעות רעועות ונוטות ליפול. במקום ניתוח זהיר מקבל הקורא, למשל, את הצירוף

4 הוכחות לכך ניתן למצוא אצל עמוס אדל הייט, 'בעקבות הריתמוס הנכון: על האדונים מנור וסערי, ועל הגברת אס', 10 11 (2002), עמודים 114-119.

התמוה "יש מסורת מושרשת": "יש מסורת מושרשת, שזך שיין אליה, של שירה כהתאכזרות של המשורר כלפי עצמו וכלפי השיר שלו" (עמ' 66). במקום להראות את שורשי המסורת המושרשת הזאת ואת הקשר של זך אליה מטיח קלדרון בקוראיו ציטוט משיר ידוע של זך ("משנה לשנה זה") שאין לו כל קשר לאותה מסורת מושרשת. קלדרון לא מרפה מקוראיו האומללים ומטיח בהם מייד בעמוד הבא (עמ' 67) עוד מסורת מושרשת: "יש מסורת נוספת, מושרשת לא פחות, של שירה שנאמנה לבדידות." כאן נעוץ ההבדל העקרוני בין עיתונאות תרבותית בינונית לבין מחקר: החוקר לומד בדקדקנות ולפרטי פרטים את התהוותן של מסורות, את התפתחותן וקשריהן למסורות אחרות, וכיצד סופרים מסוימים קשורים למסורת זאת או אחרת. לעתים יכול חוקר העוסק במספר יוצרים להראות שיש כאן מסורת שלא הבחינו בה והיא מהווה הקשר חדש להבנת אותם יוצרים. קלדרון מסתפק בקביעה "יש מסורת" ודוהר קדימה ("מסורות" נוספות מצויות למשל בעמודים 81, 95, 107). ומה נאמר על הצירוף "שירה שנאמנה לבדידות"? אני סבור שכל מלה נוספת מיותרת כאן.

ומה על פרספקטיבה היסטורית, על איזו רגישות למוקדם ומאוחר ועל התהליך האיטי של התקבלותן של יצירות? ממעוף הציפור הקלדרונית הכול נקשר במהירות מפתיעה: "זך הציע קוד... וולך הציעה קוד שהיה, ביחס לקוד של זך, המשך הגיוני ושינוי חריף בעת ובעונה אחת. שתי ההצעות התקבלו. השירה שנכתבה אחריהן בעברית נושאת את רישומן העמוק. הכול התרחש במהירות: וולך נקראה לצד זך, וגם כנגד זך, וגם כהמשך לזך..." (עמ' 71). הרי לקח לזך שנים להתקבל. ולקח הרבה יותר שנים לוולך, שום דבר לא התרחש כאן במהירות. והתקבלותה של יונה וולך הוא עניין מורכב במיוחד, שהרי הפופולאריות היחסית של דמותה הציבורית של וולך והרכילות שנקשרה בה עומדות ביחס הפוך למורכבות שירתה. אבל אלה ניואנסים שקשורים במחקר ספרותי ובביקורת ספרות, המכבידים מאוד על מעוף הציפור הקלדרונית.

העדר חוש ביקורתי מאפיין מאוד את נסים קלדרון, שקונה במשיכה תיאוריות שונות ומשונות ומתיך אותן לשעטנו מאולץ ומחורר

כגבינה הולנדית: בניסיון לענות על השאלה, הבעייתית כשלעצמה, "למה אינטלקטואלים רבים לא קוראים שירה?" (עמ' 84) הוא הולך אחרי משורר ומבקר ספרות אמריקני בשם רנדל ג'ארל שקבע כי "הדמיון נחסם" (שם), מכיוון ש"מומחיות, על כל יתרונותיה, היא מעין הרשאה לזרות כלפי כל מה שנמצא מחוץ לה. לכן היא מחסלת את הדמיון. מומחים לא קוראים שירה, אומר ג'ארל, כי היא מאיימת על גבולות המומחיות שלהם. שירה, בעיניו, תלויה בפריצת מעגלים, בהפלגה אל מעבר לכל התחומים המוכרים... בלי דמיון, שאיש לא יכול להתמחות בו, אין שירה" (עמ' 85). אבל מדוע המומחיות מחסלת את הדמיון? ומי קבע שאינטלקטואלים – הזהים אליבא דקלדרון למומחים – כבר לא קוראים שירה? שוב נדמה שקלדרון מוטרד מן הרייטינג הנמוך יחסית של השירה, אולם כמה זה בדיוק "רבים"? אני דווקא מכיר לא מעט מומחים שהם גם אינטלקטואלים וגם קוראי שירה. ומתי אי-פעם היו לשירה במקום ובזמן כלשהם מיליוני קוראים? ובכל זאת לערב הקראה חד-פעמי של שיימוס היני בדבלין בראשית ספטמבר 2010 אזלו כל הכרטיסים שבועות מראש, ובכל גיליון חדש של ה-TLS, למשל, מתפרסמים שירים ודיונים מפורטים על ספרי שירה ומשוררים, וכל זה כי אינטלקטואלים ומומחים לא קוראים ולא מתעניינים בשירה?

הבה נניח לרגע לתיאוריות הגדולות ונבחן כיצד נסים קלדרון קורא ומפרש לקוראיו שלוש שורות משיר מוקדם של דוד אבידן: "דוד אבידן היה, כדרכו, חסר בושה באשר למקום שאותו ביקשה לעצמה דמות המשורר שלו: 'אני דוהר אליך, / לוח הפרסומת, / כמו אהבה גדולה ללא תקדים'. לא כל המשוררים דהרו כמו אבידן אל לוח הפרסומת, והיו משוררים שסלדו מלוח הפרסומת וחיפשו דרכים הרבה יותר עדינות כדי לבנות את נוכחותם" (עמ' 102). המגלומניה האבידנית היא עניין ידוע, אולם לכל המצוי בשירה זו זכור שהמגלומניה מופיעה כתמה מעט מאוחר יותר בקריירה המשוררית של אבידן. לקלדרון יש תיאוריה על הקטנת דמות המשורר והמגלומניה האבידנית משמשת אותו כדוגמא לדמות משורר גדולה. ראשית, ניתן לשאול האם המגלומניה האבידנית, שלעתים קרובות מופיעה בהקשרים הומוריסטיים בשירתו, אכן מקבילה לאיזו

דמות משוררית גדולה או חזקה באותו מובן שביאליק, פן, או אבות ישורון – דוגמאות שמוזכרות על-ידי קלדרון (שם) – מייצגים דמות כזאת. אבל גם אם נניח שכן, הרי יש לפנינו דוגמא לקריאה שטחית ביותר של קלדרון בטכסט של אבידן; האגו הגדול של אבידן וצימאון הפרסום שלו אינם מודגמים כלל בשורות שקלדרון מצטט. שורות אלה, הלקוחות מתוך שירו "לוח הפרסומת", שנכלל בקובץ שיריו הראשון שראה אור ב-1954, מדגימות את המשיכה של אבידן לטכנולוגיה חדישה והן מהוות מחווה לאסתטיקה אורבנית חדשה שהחלה להראות בחוצות תל-אביב בשנות החמישים של המאה שחלפה. הקרבה וההערצה של אבידן למדע וטכנולוגיה, כולל מדע בדיוני, הן ברמת התכנים והדימויים והן ברמת הלשון (אבידן מחקה בשירים לא מעטים את הלשון המדעית האנליטית והיבשה כחלק מחדשנותו הפואטית) גם הן ברורות וידועות לכל קוראי אבידן המצויים. אין כאן שום קשר לפרסום, לתאווה פרסום, או למגלומניה. קלדרון קורא מהר מדי ומזהה את לוח הפרסומת האבידני, שהוא מונומנט טכנולוגי המייצג קידמה ואסתטיקה עתידנית עבור אבידן, עם פרסום. אין כאן מעידה רגעית של פרשן. למי שזקוק לדוגמא נוספת אני מציע לקרוא בעמודים 66-67 כיצד קלדרון מפרש שורות מתוך שירו של זך, "משנה לשנה זה": "כל שורה מותחת ביקורת רצחנית על השורה הקודמת. הקול הדובר כאן מותח ביקורת על עצמו. זך כבש לבבות כאשר הוכיח שיופי וביקורת אינם מנוגדים." לכל המצוי בשיר ידוע זה של זך ברור שבשיר זה, כמו בשירים אחרים של זך מתקופה זאת, אין "קול דובר" אלא לפחות שני קולות דוברים. והדיאלוג בין שני הקולות איננו נוגע באיזו ביקורת עצמית רצחנית דווקא, כפי שטוען קלדרון.

כאמור, קלדרון מדלג על שלב ההוכחות והנימוקים. וכך, תופעות ספרותיות שוליות מאוד כמו, למשל, שירי דליה פלח מקבלות אצלו ממדי ענק לא סבירים. עם כל הכבוד לטענה אודות הקטנה ואפילו מחיקת דמות המשורר, שהמקרה של דליה פלח משמש את קלדרון כדוגמא, הלא קשה להתעלם מן העובדה שרוב המשוררים כן כותבים בשמם וכן מבליטים את דמותם בשירים ומחוץ לשירים. מצד שני השימוש של פלח בעבריות יתרה, למשל ב"חמצה" במקום

ב"חומוס" (עמ' 105-104), מעצים אולי את המתח בין ערבית/ ערבים מחד לבין עברית/ יהודים מאידך, אולם ודאי שמדובר כאן בכישלון פואטי ברור ובהעדר אוזן ורגישות מילולית. שורות תיאוריות חלשות וטריוויאליות לחלוטין כגון "הרחנו את הזעתר, / ראינו את הכתן הדק, הצבוע רע, מתנפנף תפור לשמלות ארוכות/ מעל שקי חמצה וקטניות" (עמ' 104) מרגשות את נסים קלדרון (עמ' 105), אולם אחרי ההתרגשות הוא אמור להציג לקוראיו גם נימוקים. במקום נימוקים הוא חוזר על רעיון העוועים שלו אודות מחיקה עצמית של משוררים משיריהם. וכך מתברר לקוראיו הנדהמים של נסים קלדרון שגם אצל אדמיאל קוסמן "מתפרקת דמותו של המשורר" (עמ' 107). למה בדיוק הכוונה ואיך בדיוק מתפרקת דמות המשורר קשה לדעת. לקלדרון מספיק המעבר מדיבור בגוף ראשון לאורך שיר שלם של קוסמן לשני דימויים (תצריב של בן עקוד וחתך של מחרשה) בסוף השיר, שקשורים באופן ישיר לדמות שתוארה עד כה בשיר אבל היא עצמה כבר אינה מופיעה, להוכחת תופעה של "מציאות שאברו בה הפנים השונות, האינדיבידואליות, של הדמויות שמקיימות אותה" (עמ' 113). ובכן, הדמות שעמדה במרכז השיר היא שעדיין מצויה במרכז דימויי התצריב של בן עקוד וחתך המחרשה המדמם עצבות (קוראים מיומנים יותר כבר רשאים להרים גבה: הצירוף "מדמם עצבות" בולט בחולשתו), גם אם דמות זאת לא נזכרת עוד בשורות האחרונות של השיר, ומה בכך? מכאן ועד טענת מחיקת דמות המשורר והאינדיבידואליות המרחק גדול מאוד. אבל השעטנו הקלדרוני מקבל ממדים גרוטסקיים ממש כשגם חזי לסקלי מגויס למערכה להקטנת דמות המשורר ומוצב, כאילו דמות ענקים, כמבטא טון חדש לאחר יונה וולך (עמ' 116-115), בניתוק גמור מן ההקשר הפואטי שלו: המהלך הקונצפטואליסטי-אובייקטיביסטי עליו חתומים בעברית החל משנות השבעים של המאה שחלפה בעיקר אהרן שבתאי ב'פואמה הביתית' שלו, והרולד שימל ב'ארעא'. קריאה בשירי לסקלי תעיד מייד על קירבתו הגדולה לשבתאי, כשלעתים מגיעה קרבה זאת לממדים אפיגונים. מתוך הקשר קונצפטואליסטי-אובייקטיביסטי זה מתברר גם המיקום החדש של המשורר (מתוך לשיר כמתבונן אובייקטיבי ולא בתוך השיר כסובייקט

אימפרסיוניסטי), ואין כאן דבר עם החלשת ה"אני" בשיר (עמ' 121). אבל בנקודה זאת אנו שוב גולשים לביקורת ספרותית שהיא מעבר למידותיו של נסים קלדרון. בהעדר הקשר נכון מציב קלדרון שלושה משוררים רחוקים מאוד זה מזה הן פואטית והן סוציולוגית יחד במערכה דמיונית על הקטנת דמות המשורר. ולזה קוראים בימינו מחקר?

הבחנות רעועות אודות משוררים שכותבים רק שירה, שהם על-פי רבנו קלדרון רבים יותר היום מבעלי "הפעילות הרחבה" (עמ' 128), דהיינו, משוררים שמשלבים בפעילותם ממדים נוספים כעריכה, תרגום, כתיבת ביקורת וכיוצא בכך, היא עוד "הוכחה" (מעין הוכחה כמותית) להקטנת דמות המשורר. אבל הלא תמיד היו יותר משוררים שהתמקדו בכתיבה בלבד, ולצידם כמה דמויות מרכזיות יותר שעסקו גם בביקורת, בעריכה, בתרגום, וכיוצא בזה, אז מה חדש כאן? קלדרון מזכיר שוב ושוב עשרות שמות של כתבנים אבל מקפיד שלא לדבר על איכות ולא לנסות להוכיח חשיבות או מרכזיות של טכסט כלשהו, כי הרי הוא לא רוצה לדפוק על השולחן, אבל מצד שני הוא כן קובע כי "המשוררים שהזכרתי כאן כותבים שירה שאינה נופלת באיכותה מן השירה שנכתבה לפני שלושים שנה. אבל הם כותבים שירה בלי גיבור מרכזי, או עם גיבור שלא רוצה להיות גיבור" (עמ' 146). ובכן, אם דורי מנור הוא דוגמא לשירה עכשווית אז הנפילה באיכות השירה היא דרמטית. ומה פירוש שירה בלי גיבור מרכזי? כמובן ששאלות מדומות המבוססות על קביעות מופרכות מולידות מאמצים לפתור אותן שאלות ואין לדבר סוף. המאמצים המחדשים מולידים, כצפוי, בעיות מתודולוגיות נוספות: לא ניתן למשל להתייחס לשיר כאל "כמה הערות" (עמ' 153). שיר הוא שיר, הערות בראיון או במסה הן הערות. קלדרון מרשה לעצמו (עמ' 154) לתאר מלודרמה אישית – כיצד חש ביום מותה של דליה רביקוביץ ואת טיב היחסים ביניהם – וכך נוצר הרצף נסים ודליה, ולסירוגין אפשר גם דליה ונסים. אבל אין לפרטים האישיים הללו – הנגועים בכנאליה סכרינית – דבר עם מחקר של ממש שנמנע ככל שניתן מהערות אישיות מדי שלא תורמות באמת למחקר. לא כאן המקום לדון בניפוח מעמדה של רביקוביץ כמשוררת, אבל העיוורון הקלדרוני מגיע

לשיאים של ערלות נעדרת ביקורתיות בהשתפכות שלו על הצורות הארכאיות הבעייתיות והמאולצות בשיר "אהבת תפוח הזהב" (עמ' 155-156), וכן לשיאים של בלבול שעטנזי מוכר: "כאשר אנחנו שואלים למה שירה מדברת אל לבם של קוראי עברית היום פחות מאשר בעבר – כדאי שניקח בחשבון את השורה 'על כולנו עברו השנים במטס נמוך'. שירה יכולה להיכתב גם בתנאים הקשים ביותר, אבל 'מטס נמוך' הוא לא קושי אלא בינוניות, אפרוריות. ובינוניות ממיתה שירה, כיוון שהיא ממיתה את הסיכוי לאקסטזה. המלחמות עשו את שלהן. אבל כל ישראלי יודע שזה שנים רבות רובצת עננה של פסימיות על החיים המשותפים שלנו. במקום אחר כדאי אולי לדייק באשר לאופי הפסימיות, אבל לענייננו כאן די באותו ענן אפרורי של דכדוך. כאשר אומרים שיש הקשר פוליטי סביב רגע אישי מאוד של אהבה מוחמצת, אין הכוונה, בהכרח, שההחמצה מקבלת אופי פוליטי. לפעמים זה אומר שקל לאנשים שאפופים בדכדוך פוליטי לזרוק אכזבה אישית אל איזה פח כללי של אכזבות" (עמ' 162). מה בינוני במטס הנמוך? ולמה זה ממית שירה? ואיך הגענו לאקסטזה? ומה לחיים המשותפים ולכל זה? האם כל זה "נובע" מהשיר "לעילוי נשמתו" של רביקוביץ? כדאי לדייק לא רק באשר לאופי הפסימיות, כדאי לדייק בכלל ועד כמה שניתן בכל דבר, אם אנו עוסקים במחקר. במקום דיוק מגיש קלדרון לקוראיו עיסה יומרנית עם טון אישי שמתנפח לאיזה "אנחנו" לא ברור: "היה צריך להתנער מן העברית של שלונסקי ורטוש, שתבעה ר להרגיש קטנים אל מול ההיסטוריה של השפה. גם המוזיקה בשירים שלהם היתה הרמונית מדי, אסתטית מדי, לא תואמת את השנים שעברו במטס נמוך. מכל הסיבות האלה רוש את רביקוביץ. היא הראתה את הדרך החוצה מרוממות-גרון ומרוממות-לב שדחו ר " (עמ' 164). האם זהו שוב האינטלקטואל הישראלי המצוי, איש האינטליגנציה המקומית, המדבר מגרוננו של נסים קלדרון? כדי להבאיש סופית את מעט הריח הסביר שנותר עדיין אצל אי-אילו מקוראי הספר שולף קלדרון היישר מן הבוידעם – מייד לאחר הדיון בדליה רביקוביץ – את איתן נחמיאס-גלס, עוד עדות להעדר כל חוש ביקורת או טעם מינימאלי אצל הפרופ' קלדרון. נחמיאס-גלס

היה דמות שולית שנעלמה במהירות הופעתה בשמי השירה העברית בשנת 1995. סערת הופעתו אותה מתאר קלדרון בהערצה (עמ' 164) היתה תוצאה של יחסי הציבור המשומנים של מנחם פרי, שניסה "להמציא" יש מאין משורר עברי חדש. קלדרון מתאר את הפוסטר שהפיק פרי עליו התנוסס שיר של נחמיאס-גלס כאילו באמת מדובר באיזו נקודת ציון חשובה ולא רק ביחסי ציבור. הוא מתייחס לטכסטים של נחמיאס-גלס באותה רצינות שבה נקט כלפי דליה רביקוביץ; עם כל הביקורת שיכולה להיות כלפי רביקוביץ, הרי היא זוהרת באור יקרות מול הגרפומניה הצרופה של נחמיאס-גלס שקלדרון מנתח ומצטט: "אם ביאליק ביקש מהנמענת שלו 'הכניסיני תחת כנפך', והיי לי אם ואחות', מבקש גלס מביאליק, בלשון עולם הפרחחים שלו, 'הכניסיני תחת כנפך, בן שרמוטה'" (עמ' 165). ההתייחסות הרצינית של קלדרון לגלס מזכירה ביטוי מבריק של קורצווייל שמתאים מאוד בהקשר זה, "רצינות בהמית". כי נחמיאס-גלס הוא לכל היותר, במקרים שאינו מדרדר לגרפומניה מוחלטת, פזמונאי ים-תיכוני נחות למדי שפרי ניסה למכור כמשורר. אבל קלדרון לא יודע לעצור: "יש איזה טעם של שוק בשירים האלה. יש בהם געגוע אל עמוד המודעות ברחוב ולא אל השקט ואל המכובדות של הספרייה. גני העדן של נחמיאס-גלס בנויים ממה שקודמיו בשירה העברית השאירו מחוץ לגדר של השירה: פולקלור של בורקס וחמינדוס, מוזיקה של חתונות, חוכמת-רחוב ולא חוכמת-ספר. נחמיאס-גלס מתגעגע לשירת רחוב. למשל: 'מה אתך, אברם? בלעת/ את הלשון, נודף לך מהגוף/ ריח של גיהנום, עובר ממיטה/ למיטה עם עגנון באמצע השבוע/ ואני מתרוצצת סביבך כמו פרפר/ עם כבסים, בוא, תסגור לי את הפה/ בנשיקה'. אחת הסיבות לתשומת הלב שהספר זכה לה היתה הפריצה של השירה אל התרבות הפופולארית" (עמ' 167), קובע בכובד ראש קלדרון, ולקורא לא נותר אלא לשפשף את עיניו: שירה? איפה? ומה עושה עגנון בלב השורות המצוטטות אם לא להעיד עדות מרשיעה על העדר שמץ של אותנטיות בכתיבתו של נחמיאס-גלס? הרי לפנינו משחק באורינט, מזרחיות מקצועית ולא יותר. היו בשירה העברית שנים לפני נחמיאס-גלס שלמה זמיר, ואחריו אלי בכר או פרץ בנאי למשל, שהכניסו

לשיריהם את עולם הדימויים של המזרח ועשו זאת באותנטיות ובמידה לא מבוטלת של כישרון. וכידוע שירה אמיתית אף פעם לא נוהה אחר השקט המכובד של הספרייה אלא תמיד מלאה בניחותות אותנטיים של הוויה חיה, מן המזרח ומן המערב; כך זה אצל אבות ישורון או הרולד שימל למשל, שבשיריהם יש לא מעט רחוב ופולקלור אבל בעיקר איכות שירית. אבל איכויות שיריות הן כאמור מחוץ לענייניו של קלדרון.

ה"רצינות הבהמית" של קלדרון מגיעה לשיאים חדשים בדיון שלו בכתבני כתב העת *מעין*. קלדרון מצטט את הצהרת הכוונות של עורכי *מעין* רועי (צ'יקי) ארד ויהושע סימון ומעיר את הערותיו הרציניות: "העורכים כותבים: 'ניתן כותל הבטון בין 'שירה' לבין ה'חיים' הוא המהלך הבסיסי של 'מעין'". זאת הצהרה שמתחילה ממקום נכון. היא מבחינה בכותל בטון גבוה מדי, שאמנם נבנה בתרבות הישראלית בשנים האחרונות, בין 'השירה' לבין 'החיים'. אחת הדרכים – רק אחת הדרכים – לנתץ את הכותל הזה, או לפחות להנמיך אותו, היא לכתוב שירה ברורה, קומוניקטיבית... המחשבה ששירה היא משהו אזוטרי, שאפשר בלעדיו, קשורה במחשבה ששירה מדברת אלינו בלשון בלתי מובנת" (עמ' 171). לפחות ניתן לומר שקלדרון עקבי: לאחר שהתעלם מההקשר הפואטי הברור של לסקלי כממשיך אפיגוני של אהרן שבתאי, ולאחר שהתעלם מיוצרים הרבה יותר משמעותיים מפזמונאי נחות כנחמייאס-גלס שהביאו את דימויי המזרח אל לב העשייה הפואטית העברית, שלא לומר יוצרים אחרים שאצלם יש הוויה חיה ואותנטית (וכל זאת כדי לאשש תזה מופרכת על הקטנת דמות המשורר), מתעלם כעת קלדרון מהיסוד האפיגוני הברור בהצהרת הכוונות המצוטטת של עורכי *מעין*: הלא הצהרה זהה ממש מצויה ב'עמדות הפתיחה' של גיליונות כתב העת "עמדה" שהחלו להופיע ב-1995, כעשור לפני שמעין נראה בשטח.⁵ אם זהו אכן המהלך הבסיסי של *מעין* הרי יש כאן בעיה שעל החוקר

5 ראו למשל את שורות הפתיחה במסתו של עמוס אדל הייט, 'שלוש מחשבות על שירה', מתוך 2 (1995).

ועל מבקר הספרות הרציני לעמוד עליה. אבל מעבר להצהרת הכוונות האפיגונית של עורכי מעין הרי שהבעיה העיקרית כאן מצויה בשירים עצמם שהם מופע ראווה גרפומני לעילא ולעילא, מה שעבור קלדרון היא שירה ברורה וקומוניקטיבית; הנה דוגמא מאת צאלה כץ (פסבדונים של העורכים עצמם): "מוכר התפוזים בשוק אמר/ חצי לאכול וחצי למיץ/ הוא יודע לדבר אל אישה / מדמינת שאני בסופרפארם/ קונה קונדומים/ בטעם שוקולד תפוז" (עמ' 172). האם ניתן להתייחס לנכות הגרפומנית הזאת כשירה? ובכן קלדרון עושה זאת בעמ' 172-173, והוא אפילו מגייס את אודן לצורך דיונו המלומד: "איזה מקום יש לדמיון בין הסופרפארם המלוקק לבין השוק העני? הדמיון, כפי שאמר אודן, הוא לא מותרות. הדמיון נחוץ לנו כמו אוויר לנשימה כדי שנוכל לחיות ברחובות ובבתים שלנו. ומה שצאלה כץ מוצאת הוא עולם שחציו האחד הוא סופרפארם וחציו האחר שוק, חציו האחד הוא תפוזים סחוטים וחציו האחר הוא קונדומים בטעם תפוזים" (עמ' 173). אני שוב סבור שכל המוסיף גורע. אולם לקוראים הסבורים שלא ניתן לרדת נמוך יותר מצפה מייד הפתעה: קלדרון מצטט שיר של משתתפת בשר ודם במעין, ואן נויין, עליה הוא מעיר כי "ואן נויין – הפעם משוררת של ממש – כותבת בחוברת כך..." (שם). אסתפק בחמש השורות האחרונות בצייטוט: "אשפיך למרגלותיך שורשים/ רוצה לגמור להקיא גרגרי/ אבק/ בערוותי. הנח את ידך/ בתוך תחתוני. תהיה אישי" (עמ' 174). גם על שורות אלה יש לפרופסורנו המכובד הערות מלומדות: "ואן נויין כותבת שירים סקסיים ואינטליגנטיים. גם היא מבינה שהסקס צריך לנוע מהר. הסקס, ושמחת הסקס, שבשירים שלה מבטיחים עוד דבר: שנקודת המבט של הווייטנאמית בישראל, של הזרה והשונה, לא תופיע דרך האומללות" (עמ' 174); "נויין, כאמור, לא כותבת כדי להתלונן על היעדר השורשים שלה. היא כותבת כדי לחגוג את שמחת התנועה העתיקה של דון ז'ואן, את הקסם שבתנועה האינסופית שלה מגבר אל גבר" (עמ' 175); "העולם נעשה גדול, עשיר, מפתח – אומרת לנו ואן נויין – תוך כדי שהוא נעשה עולם של גולים ופליטים. על גבול המצוקה מופיע פה יופי של ריבוי, של חושניות, של רעב שלא מסתפק בשום אפשרות אחת. כך נעשה השיר לא רק שיר על

וויטנאמית אחת יוצאת דופן בין ישראלים, אלא על כולנו: כולנו נחשפים להרבה, כולנו מתפתים הרבה, כולנו נגעלים הרבה. כולנו חיים בעולם שנעשה מקום קטן יותר ומקושר יותר, אל מול שפע של אפשרויות שהורינו אפילו לא חלמו עליהן, רבות מהן הבלותיות או מרושעות, אבל למה להמעט בערכן, או במספרן, או בקסמן הקרנבלי, הדון ז'ואני? (שם). רצינות בהמית כבר אמרנו. קלדרון ממשיך לדיון מלומד בשורות קלושות של רועי ארד (עמ' 175-178) והעיקרון דומה: תלי תלים של הגיגים פסבדו-פרשניים בנאליים ומופרכים ביותר על אודות שורות גרפומניות למהדרין.

ההגיגים של קלדרון על הסוציולוגיה של הרוק בעמ' 187-202 הם מופת של כתיבה דריווטיבית הלקוחה מכלי שני ושלישי, ובעיקר בנאלית, שטחית ולא מבוססת. למשל: "החלום המוזיקלי היה גדול, משום שהוא לא היה רק מוזיקלי. כאשר רואים היום ילדים מתפללים בכל גופם בהופעת רוק במועדון מרופט בתל אביב, אי אפשר להבין את התפילה הזאת, את הערגה המיוחדת הנצמדת אל הרוק, בלי לקחת בחשבון שפרומיל אחד מן החלום של שנות השישים נמצא גם בתל אביב, גם ארבעים שנה אחרי שנות השישים" (עמ' 188). מתפללים? האם בשעת אימון הבוקר שלי כשאני עושה כפיפות בטן, אלה גם תנועות תפילה? קשה להאמין על אילו אסוציאציות מטופשות מבסס קלדרון את הגיגיו. והוא ממשיך: "עצם הנורמליות של חיי היומיום בדמוקרטיה המפותחות היא הישג שיש איתו מועקה קבועה, מובנית, של ניכור. לכן שני החלומות הגדולים של שנות השישים – להקל את הניכור, ולהציע חיי רגש שמסרבים לבינוניות – החלומות האלה לא נעלמו בשום מקום. גם לא בישראל. הרוק, אם לדבר בהכללה גדולה, מעיד שהם עדיין חלומות נחוצים" (עמ' 189). על מה הניתוח הזה נשען? חייתי בכמה דמוקרטיה מפותחות ולא חשתי במה שקלדרון מתאר. הוא אכן מדבר בהכללות גדולות, קובע קביעות מופרכות ויוצר זיקות דמיוניות לחלוטין. הנה עוד דוגמא: "בהופעת רוק טובה הקהל לא בא לצפות, הוא בא לצלול במשותף, ומתוך התמכרות, אל תוך עולם דמיוני. במובן זה מועדוני רוק הם המקומות שבהם אנשים חילוניים עושים את המעשה הקרוב ביותר לתפילה-בציבור" (עמ' 200). לקרוא ולא להאמין! כמי שהלך ללא מעט

הופעות רוק, תמיד הלכתי לצפות ולהנות, לא לצלול ולא להתמכר. ומה עושה כאן הדמיון? ומה הקשר לתפילה? ואם נלך עם קלדרון והרצף האסוציאטיבי המופרך שלו, גם משחק כדורגל הוא תפילה בציבור של חילוניים, לא כן? אז מה מותר הרוק?

מעניין שכמו בשירה כך גם ברוק, קלדרון מצליח תמיד לבחור בחירות תמוהות ביותר, בחירות שמהן נודף ריח חנופה לכאן ועכשיו הפופולארי והמצליח והפסדו-תרבותי המלוקק. לא ברור מדוע הוא מתמקד דווקא בערן צור למשל, ועל סמך מה בדיוק הוא קובע כי "צור כותב... טקסטים שרבים מהם בעלי אופי ספרותי מובהק. יש ביטויים רבים לספרותיות הזאת, והראשון בהם הוא אופי ההלחנה. צור מלחין את שיריו כך שהמלים לא יוכפפו למוזיקה" (עמ' 204).

האם שורות כגון "אנס בחצרות בחושך/ לבד ברחובות בלילה/ שוכבת מתה/ דם על המיטה/ הטעם מר בפה/ זרע על גופה/ אנס בחצרות בחושך/ לבד ברחובות בלילה" (עמ' 207), מעידות על איזה רקע או זיקה ספרותית? הלא שורות אלה לא מחזיקות מים ללא הביצוע המוזיקלי. ומה עם "אזעקה אלקטרונית/ באוזן שעירה/ חתוך תוכן/ ענן פרוץ כתום/ הפך צלצל/ חתוך תוכן/ בראש אין לנו מנהיג/ עוצר מהתקפות/ חורינו נפערים/ בטנינו הטרופות" (עמ' 211)? כאן יש לנו כבר עילגות המצטרפת לחולשה הסתמית של הטכסט. האם טכסטים כאלה מצדיקים את הקביעות של קלדרון כי "העובדה שצור הוא אמן הרוק הספרותי ביותר, והמודע ביותר לשירה העברית, מבליטה עוד יותר את היכולת של אמן פופולארי להציע התחלה חדשה בזמן שהמסורת הקאנונית מתקשה להיפרד ממטעני העבר שלה" (עמ' 212)? התחלה חדשה של מה? האם שורות כמו "יש לנו אהבה/ היית מאמינה/ אחרי כל המדבר הזה/ איזו נחמה" (עמ' 214) הן שירה או קרובות לשירה? הלא מדובר בפזמון קלוש עם רקע ספרותי דל ביותר. אבל השעטנז הקלדרוני לא יודע גבולות: "השירה העברית – יותר מאשר הזמר הארצישראלי או הרוק הישראלי המוקדם – היא שסיפקה לצור דגם של ביוגרפיה חצי-בדויה שמתפתחת ומשתנה לאורך זמן ונעה בין סתירות. ביאליק, או אורי צבי גרינברג (כמה פעמים אמר צור שגרינברג הוא המשורר הקרוב לו ביותר) בהחלט בנו לעצמם בשיריהם ביוגרפיה חצי-בדויה שנמתחה

בין ניגודים חריפים וכואבים. בתחום הרוק הישראלי עשו את זה גם מאיר אריאל ושלום חנוך... במזיגה שיצר לעצמו צור יש משהו ממורסי ומשהו מיונה וולך, או מביאליק. באחד השירים המוארים והשנונים ביותר שלו, 'Rush Time', מופיע לפתע 'בית המרוח של הסבא של ביאליק' (למעשה אביו של ביאליק, ולא סבו, היה בעל בית מרוח), וזאת בתוך מערבולת של משהו מפורים היהודי, ומשהו מפאבים תל אביביים שמדברים בהם אנגלית שנשמעת כמו בתחפושת, ומשהו ממועדון שבודקים בו מיקרופון לפני הופעה. המוזיקה השמחה והמהירה של יובל מסנר פועלת בשיר כמו אלכוהול שזרם אתמול בבתי מרוח יהודיים וזורם היום במועדוני-מוזיקה ישראלים" (עמ' 215). איזה יופי! לא ניתן להתייחס ברצינות לתערובת השעטנזית שרקח כאן קלדרון, עם מורסי, וולך, ביאליק ואצ"ג שרוקדים יחד בפאב תל-אביבי מצוי לצלילי "כרמלה, גרוס וואגנר". מעניין שהשיר שקלדרון מציין כשיר מואר ושנון של צור הוא לא רק בעל כותרת אנגלית, גם הפזמון החוזר ברוב השיר הוא מרשים הזה כולל את הצירוף המרגש "rush time בבית המרוח של הסבא של ביאליק". ממש נודף עבריות ושירה, שלא לומר תנופה מקורית ותמליל נועז. איפה ערן צור ואיפה מאיר אריאל או שלום חנוך בכל פרמטר של יצירת רוק, שלא לומר זיקה לטכסטים עבריים? ובכל זאת, מה לכל זה ולשירה?

חשוב מאוד להדגיש כי תערובות שעטנזיות שונות ומשונות מצויות בספרו של קלדרון כמעט בכל עמוד והדברים המובאים כאן הם רק דוגמאות המעידות על גודל הזוועה. עוד הבחנות קלושות, עוד קלישאות שחוקות ומצוצות מכלי שני ושלישי, עוד אסוציאציות חופשיות: "מינימל קומפקט" השמיעה מוזיקה שהמקום התרבותי שלה הוא אירופה המשכילה שלאחר מלחמות העולם. זו אירופה שהקשיבה לסארטר כמצפן המוסרי שלה... שאימצה את קפקא כמי שחשף את מבנה העומק שלה... ש'הומו פאבר' של מאקס פריש ביטא בשבילה את החרדה מן השעתוק המכאני אבל גם את ההכרה שאי אפשר בלעדיו... (עמ' 247). איפה קלדרון ואיפה אירופה של שנות השמונים? איפה אירופה בשנות השמונים ואיפה סארטר, קפקא ופריש? הכול מופרך וקלישאי בתיאור הקלדרוני; הרי לפנינו תיאור

של האינטליגנט קלדרון, בן חוקי של האינטליגנציה הישראלית, שמוכן לדבר על רוק אבל רק מתוך נקודת מבט אינטלקטואלית, כדי שלא יטעו בו חלילה, הוא הרי פרופסור באוניברסיטה ששמע על סארטר, קפקא ופריש!

קלדרון מפתח בספרו עוד תזה יומרנית, אולי התזה העיקרית בספר שממנה גם לקוחה הכותרת "יום שני", לפיה התרבות הארצישראלית מראשיתה ועד היום נחלקת ליום ראשון ויום שני. ביום הראשון אליבא דקלדרון, דברו ושרו "רק על מה שיפה ועצוב כאן" (עמ' 251), ללא כיעור וללא כל ממד ביקורתי. ביום השני לעומת זאת, "הופיע דור שרצה שישיירו לו גם על מה שמכוער כאן (ולא ראוי לסליחה של העצב)" (שם). כל זה יפה מאוד אבל למה להתחיל להדגים את אותו יום שני עם פורטיס וסחרוף? האם שיר כמו "חייל של שוקולד" (מלים: חנוך לוין; לחן: שמוליק קראוס) בביצוע "החלונות הגבוהים" שנים לפני כן איננו ביטוי ביקורתי, סרקסטי ומושחז של המצב הישראלי רווי המלחמות והמתים? הרי שום תמליל מושר של פורטיס, סחרוף, צור, ארכדי דוכין או מיכה שטרית (קלדרון דן בשני האחרונים בעמ' 309-254) איננו מתקרב לתחכום המבריק של "כל הגדוד הולך אחר עורפו של הרס"ר/ הרס"ר גם הוא הולך בדרך כל בשר", או "הרס"ר מגיש בשר לרב הטבחיים/ רב הטבחיים מגיש בשר לתותחים", או "כל האנשים אחים מתחת לפרחים". וזאת היא דוגמא מצוינת לפזמון פוליטי חריף ומדויק, פזמון מבית מדרשו של חנוך לוין שהיה גם פזמונאי מעולה, אבל אין כאן כל קשר לשירה. לפי קלדרון הרוקרים של היום השני נזקקו עבור התמלילים המושרים שלהם דווקא להשראתה של השירה העברית – שבה היו קולות מחוספסים וביקורתיים שנתנו ביטוי גם לכיעור – בניגוד לזמר הארצישראלי של היום הראשון שהיה מלא רק במתיקות הרמונית.⁶ אבל השפעה ממשית של השירה העברית על יוצרי רוק

6 מה עם טיעון הרבה יותר טריוויאלי לפיו הזמר הארצישראלי הוא פשוט לא רוק והרוקרים ביום הראשון, השני או השלישי פשוט חיפשו מקור השראה אחר ליצירתם, ומצאו אותו כצפוי ברוק האנגלי והאמריקני? הרי תולדות הרוק שונים

עכשוויים קשה מאוד למצוא בדוגמאות שמביא קלדרון. וחשוב לזכור שקלדרון אינו מסתפק ב"השפעה"; הוא מנסה לראות באותם רוקרים עכשוויים לא פחות מאשר ממשיכים של מסורת השירה, או לפחות כמי שעומדים בזיקה קרובה לשירה, מעין משוררי רוק שיורשים את המשוררים בפופולאריות שלהם, ברייטינג הגבוה שיש להם יחסית למשוררים. אין ויכוח על כך שרוק ומוזיקה פופולארית הם מטבעם "פופולאריים" יותר משירה פשוט כי הם גם תובעניים פחות. קלדרון רואה בתמלילים המושרים של מיכה שטרית למשל, אותו הוא רואה כמעין טרובדור (עמ' 281), "עברית עשירה ורבת רבדים" (עמ' 279). הנה דוגמא: "קח את התוף ילד, קח את התוף/ תופף וצעד, צעד ותופף במורד הרחוב/ ושיר את השיר ילד, בקול צלול, טהור/ שיר את השיר, תופף וצעד, אל האור./ חלילי הרוח, המרחב הפתוח/ התקוות, התהילה וחוסר המנוח/ ושיר את השיר, ילד, תופף וצעד קדימה/ שיר את השיר, תופף וצעד, מלאך קטן של אמא" (עמ' 282). האם יש קורא מיומן אחד שיכול לראות בפזמון הלא מרשים הזה עם הסיום הסכריני משהו שממשיך או יורש את הטכסטים של אבידן ורביקוביץ, זך, ישורון או וולך? אבל קלדרון מתעקש: "כך, ממקורות רבים ובצורות רבות מעצב שטרית את המרחב הפתוח של המשורר-הנודד המופיע ברוב השירים שלו. אבל למרות המקורות הרבים ניכר כאן מקור בולט אחד, מסורת משפיעה אחת. המשורר שפתח במסורת הזאת הוא שהעניק לה את תנופתה הגדולה, והוא שטבע אותה עמוק בתודעתם של ישראלים. אני מתכוון לנתן אלתרמן ולעובר האורח שלו" (עמ' 284). עם כל הכבוד לפרופסור קלדרון איני יכול לראות כל קשר בין אלתרמן למיכה שטרית מהצד הטכסטואלי. אבל אולי יש איזו עדות נסיבתית, אולי שטרית דיבר על אלתרמן כמקור השפעה? גם כאן העדויות הן הפוכות: "שטרית לא דיבר על אלתרמן כמקור השפעה. הוא דיבר על

ממקום למקום, ואם שורשי הרוק באמריקה מצויים במוזיקה העממית זה יפה מאוד, אבל לא מחייב כלל את הרוק הישראלי, ששורשיו יונקים בעיקר מהרוק דובר האנגלית.

בוב דילן, ועל הבלוז והקאנטרי כמקורותיו של דילן ושל הרוק האמריקאי בכללותו (הוא הזכיר כמה פעמים את ואן מוריסון ואת החיבור שיצר בין רוק למוזיקה עממית אירית). אני מוסיף את אלטרמן בגלל עוצמתה של המסורת האלטרמנית" (עמ' 285). אבל את זה בדיוק חשוב להוכיח טכסטואלית, מה גם שהעדויות הנסיבתיות סותרות את הטענה הקלדרונית. לא כאן המקום לדון בעוצמתה של המסורת האלטרמנית (שהשפעתה על דורו של שטרית היא בוודאי הרבה יותר פחותה מהשפעתה על דורו של קלדרון למשל). הזיקה בינה, ובין השירה העברית המודרנית בכלל, לבין הרוק היא שעומדת כאן למבחן, והתוצאה היא כשלון חרוץ. קלדרון פשוט לא רואה עד כמה הדימויים האלטרמניים הידועים של ההלך, הכבשה והאיילת, אותם הוא מציב משום מה בתשתית יצירתם של אריק איינשטיין, שלום חנוך ומיכה שטרית (שם), הם מתקתקים והרמוניים ולא ריאליים ממש כמו הזמר הארצישראלי, שכנגדו יצאו אליבא דקלדרון הרוקרים העבריים ביום השני.

קלדרון מוכן להקריב כל טכסט למען התזות המופרכות שלו. כשהוא דן בדמות הטרוכדור למשל הוא מגיע לעסוק ב"דרך" כאילו תמה פואטית. לאחר כמה דוגמאות דחוקות הוא ממשיך: "וכך גם יונה וולך, שפתחה את ספר השירים הראשון שלה ביונתן שרץ על הגשר והילדים אחריו – גם היא חשבה על דרך כעל המקום שהשירה מתרחשת בו. ועל תנועה בדרך היא חשבה – כמו רבים לפניו – כעל מעשה שראוי למשוררים לכתוב עליו, לעצב אותו בדמותם, לערוך באמצעותו פרובוקציה" (עמ' 296). כל מי שקרא פעם את "יונתן" של יונה וולך, שיר קצר הפותח את ספרה הראשון ועוסק בעיקרו באלמות ילדים, לא ימצא דבר מהתיאור הקלדרוני שם. קלדרון מבצע כאן מניפולציה גסה בטכסט שהוא קורא ונכון לעוות הכול כדי לתרץ את רעיונותיו הקלושים.

רק עיוורון מוחלט בכל מה שנוגע למהלכים מרכזיים בפואטיקה במאה העשרים יכול להוביל למסקנה (עמ' 320) שיש דמיון כלשהו בין השירים והתפיסה הפואטית של בנימין הרשב/ גבי דניאל, לבין דורי מנור ומשוררי כתב העת *הז*. הרשב ערני למוזיקליות בשירה החופשית והמשוכללת במחצית השנייה של המאה העשרים, קשוב

לז'וקופסקי ולשירה הקונקרטית האוונגרדית ממנה אף תרגם לעברית מספר דוגמאות, ומכאן מובנת מאליה ביקורתו על השירה השגורה, המקובלת והמקובעת בפרוזודיה זכית חיוורת שהתפרסמה ב"סימן קריאה". המוזיקליות כאן היא סוג של תנועה פנימית בשיר, שילוב מתוחכם ביותר של מצלולים ומשמעויות, פירוק והרכבה של צלילים ומלים מתוך חופש צורני מוחלט. מה לזה ולמהלך הדרייוטיבי של *הו*? הרי ההכרזה על חזרה לשירה חרוזה ושקולה במשקל טוני-סילאבי במתכונת משוררי "כתובים" כמוה כניסיון למחוק את כל הישגי השירה המודרניסטית בשני השלישים האחרונים במאה העשרים. מבקר ספרות ערני מבחין בקלות שלמרות השימוש באותה מלה, "מוזיקה", אוקיינוס מפריד בין *הו* לבין הרשב, שלא לומר יוצרים מרכזיים כאצ"ג, גלבווע, ישורון, שטרן, אבידן או שימל למשל, שביטאו בשירתם את אותו חופש מוזיקלי העומד בקוטב ההפוך לאנשי *הו*. ואין צורך לעמוד שוב על התהום האיכותית אשר הופכת את עצם ההשוואה למגוחכת. ממש כשם שמגוחך לכתוב כי "... השירים שכותב דורי מנור קרובים ברוחם אל בודלר..." (עמ' 321).

מסכן בודלר על עצם אזכור שמו בהקשר שכזה. קלדרון לא מביין שהמסקנות של הרשב ומנור שונות כי נקודות המוצא שלהם שונות והשימוש שלהם במושג "מוזיקליות" שונה, ואין לכך דבר עם הסיבות הסוציולוגיות שהוא מציין בעמוד 321. אבל קלדרון מתעקש על "...נטישת המוזיקה, הקטנת דמות המשורר, והקטנת עולם הדמיון של המשורר..." (שם) ודבר לא ישכנע אותו אחרת. לכן הוא גם לא מסוגל לבקר באמת את דברי רויאל נץ במאמר מניפסטי *הו* אודות "קדימות של השיר כאובייקט אסתטי" (עמ' 323), כי הוא לא עוסק בפואטיקה ובביקורת אסתטית, ולא רואה כמה מיושן האובייקט האסתטי של אנשי *הו*.

בשל השימוש האמביוולנטי והלא מבורר במילה "מוזיקה", ובעיקר בשל ההתעלמות מן ההבדל העקרוני הקיים בין מוזיקה בשירה המודרנית לבין מוזיקת רוק, יכול קלדרון לקבוע כי "היה צורך לקחת מן השירה מוזיקה שתשמש את המעגל התרבותי הרחב שמחוץ למעגל הפנימי של השירה. ואת זה עשה הזמר-כותב של הרוק כאשר המוזיקליות של 'רגע אחד שקט בבקשה' חלחלה אל קצב הדיבור-

שירה שלו. כאשר הזמר-כותב הלך צעד נוסף, ושלא כמו אמני הרוק שהושפע מהם, הוא גם הלחין בהרחבה שירים של משוררים עבריים, המוזיקה של המשוררים העמיקה את אחיזתה במוזיקה הפופולארית הישראלית" (עמ' 344). מאחר ומדובר בשני מובנים שונים מאוד של "מוזיקה", לא ממש ניתן לדבר על "חלחול" כלשהו של מוזיקליות שירית אל הרוק. וחשוב להדגיש פעם נוספת שקלדרון לא מדבר על השפעת השירה על הרוק, אלא על כך שהרוק הוא ממשיכו של המשורר בתרבות העכשווית. ובכלל, מדוע "היה צורך" לקחת מן השירה מוזיקה שתשמש מעגל תרבותי רחב יותר ממעגל קוראי השירה? שוב ושוב נתקל קלדרון בתהום הפעורה בין השירה מחד והרוק מאידך. שוב ושוב הוא בוחר להתעלם מן התהום ומנסה בכל דרך אפשרית לגרום לקוראיו להאמין שאין תהום. כפי שמודה קלדרון בעמ' 348, אין כל חדש בדיון שלו על המעבר של שלום חנוך משירי ארץ ישראל אל הרוק. ועם כל היופי שבשירי חנוך, התמלילים המושרים שלו אינם שירה ואינם קרובים או מתיימרים להיות לשירה, הם תמלילים מושרים פשוטים ויפים מאוד בחלקם, וגם הלחנים והביצועים יפים, וברור כשמש שהטכסטים אינם בשום אופן עצמאיים ומסוגלים לעמוד לעצמם ללא הביצוע המוזיקלי, אבל איפה השירה בכל זה? הטענה כי "שלום חנוך התחיל לכתוב שירה מדוברת, שנשמעה נכונה לפה המדבר. העברית שלו נלקחה ישירות מן הדיבור, ולא עברה דרך המכשף הסגנוני של טקסטים כתובים" (עמ' 352), כוללת כמובן הפרכה עצמית של קלדרון, כי הוא מדבר כאן לפתע על שירה מדוברת המנותקת מן השירה הכתובה, או במלים אחרות, תמליל מושר או פזמון, שהוא קליל יותר ותובעני פחות מטכסט שירי, ולעתים גם קרוב יותר לשפת דיבור עכשווית, למרות שאיננו חייב להיות מנותק מן העברית הספרותית ומן השירה התובענית והמתוחכמת יותר. ומהו בדיוק אותו "מכשף סגנוני של טקסטים כתובים"? האם מדובר על מסורת פואטית ועל רובדי לשון המעניקים במקרים מוצלחים תוספת עומק לשירה? השירה המדוברת חלפה מן העולם מזמן, הניתוק בין התמליל המושר לבין השירה היא התהום הפעורה בין שני מדיה אומנותיים שונים, לרוק ולמשורר יש

מקום נפרד בתרבות, ורק נסים קלדרון מתאמץ להמציא את הגלגל מחדש.

לקלדרון מפריעה המלה "פזמון" כי מלה זאת הרי מסמנת את הגבול הברור לכל בין תמליל מושר, שאין לו כל יומרה לאיזו עצמאות טכסטואלית מחוץ ללחן ולביצוע, לבין טכסט בעל יומרות עצמאיות, שאכן מתיימר לעמוד כשלעצמו למבחנם של קוראים מיומנים, והידוע במקומותינו כ"שיר". נכון הוא שבשפת הדיבור המלה "שיר" משמשת לעתים קרובות בשני המקרים, כי מה ששומעים ברדיו הם "שירים", ומה שקוראים בערב שירה הם "שירים". אבל חשוב לזכור שהשיר המושמע ברדיו הוא כבר יצירה מורכבת הכוללת שלושה אלמנטים לפחות: תמליל, לחן וביצוע. כשאנו רוצים לדייק ולהתייחס רק לאלמנט הטכסטואלי בשיר המושמע, עלינו לגרד במצח ולהשתמש בפזמון, או בתמליל מושר. האנגלית העשירה יותר מן העברית פתרה זאת בעזרת המלה song, המשמשת לתיאור השיר המושמע (וקשורה בטבורה לפועל to sing), ו-poem, המשמשת לתיאור אובייקט שונה בתכלית וקשורה בטבורה למלה poetry. לכן הטענה של קלדרון כי "המילה הזאת [פזמונים] עברה מן העולם כאשר הרוק נעשה דומיננטי בישראל. משלום חנוך ועד רונה קינן מה שהם שרים הוא – בעיניהם ובעיני המאזינים שלהם – שירים ולא פזמונים. המילה 'פזמון' נושאת איתה מטען ברור של נחיתות ביחס למילה 'שיר'. כאשר התחילו להשתמש במילה 'שיר' הן ביחס לשיר הכתוב הן ביחס לשיר המושר לא נעלם ההבדל ביניהם, אבל נעלמה הנחיתות" (עמ' 356) היא בעייתית מכמה בחינות. הנחיתות היא בראשו של קלדרון שדומה שצריך עדיין לתרץ לעצמו מדוע פרופסור מוכבד לספרות מהאוניברסיטה בנגב עוסק ברוק. אין כל נחיתות בין שירה כמדיום אומנותי לבין רוק כמדיום אומנותי. ממש כשם שהתיאטרון והקולנוע, הספרות והמחול למשל, הם מדיה אומנותיים שונים אבל שווים: כולם ביטויים שונים של יצירה אומנותית. לא כאן המקום לדיון אסתטי-מוזיקולוגי מפורט שיוכיח כי המוזיקה הפופולארית בכלל, והרוק בפרט, הן צורות מוזיקליות פשוטות יותר ומורכבות פחות באופן יחסי מג'אז או ממוזיקה קלאסית. אין במסקנה זאת כל התנשאות סנוביסטית אלא רק

ציון עובדה אסתטית המובנת מאליה. אבל כאן בציטוט האחרון שוב סותר קלדרון את עצמו כשהוא מודה שיש הבדל שלא נעלם בין שיר מושר לשיר העומד בזכות עצמו. כאשר מוצב הפזמון או התמליל המושר בהקשר שנועד לו, דהיינו לצד הלחן והביצוע, הרי יש לפנינו שלושה אלמנטים ביצירה אומנותית שאינה נחותה ואינה עליונה מכל יצירה אומנותית אחרת, אלא נהנית מעצמאות ומפופולאריות רבה ולא זקוקה לשום הצדקה אקדמית או אחרת לקיומה. נחיתות אכן מופיעה בבירור במקרה שבו מנתקים – כפי שלמעשה עושה קלדרון בתזה שלו – את הפזמון או התמליל המושר מהקשרו הטבעי ומציבים אותו בנפרד וכשלעצמו כטכסט ומדביקים לו תזה אקדמית יומרנית. או אז בהחלט מופיעה נחיתותו הברורה ביחס לטכסט העצמאי. נחיתות מובנת מאליה זאת מודגמת לכל אורך ספרו של קלדרון: התמלילים המושרים שהוא מביא ומנתח כשירה הם טכסטים פשטניים ולא מתוחכמים או מורכבים שסובלים ממוות קליני מידי ללא הלחן והביצוע. קלדרון מביא כדוגמא להוכחת טענתו אודות עצמאותה של השירה המדוברת 4 שורות משיר ידוע של שלום חנוך מתקופת "תמוז": "היא – באה השמש/ עם הקפה אלי למיטה/ היא – באה השמש/ אני יכול לאכול אותה" (עמ' 357). על כך הוא כותב: "זה – לטוב ולרע – טקסט עצמאי. וכמו במקרה של 'מאיה' הטקסט ממש חוגג את העצמאות הבלתי ספרותית שלו. ב'מאיה' הטקסט הדגיש את הפה האומר (בניגוד לעיניים הקוראות) את המילה 'מאיה'. ואילו בשיר הזה הטקסט צועק את המקור שלו: העיניים הרואות ישירות את השמים, ואת הים, ואת העיניים שמולן, בלי שום תיווך של שירה או של 'שיריות': 'תסתכלו בשמים ותראו/ תסתכלו עמוק במים ותראו/ תסתכלו בעיניים ותראו.../ מה שיותר עמוק – יותר כחול!' (עמ' 357-358). הטכסט הזה איננו עצמאי והוא עומד באור עליבותו הלא עצמאית מבוש נוכח ניסיונו הפתטי של נסים קלדרון להפוך אותו למה שהוא לא. זהו תמליל מושר נהדר כשהוא מצוי במקומו: עם הלחן והביצוע של "תמוז". זהו מקומו ושם הוא אכן מהווה חידוש בנוף הרוק המקומי של שנת 1976. לנתק אותו משם זה כמו לקחת רק את הצבעים בציור שמן, או רק את הצילומים בסרט קולנוע, או רק את הדיאלוגים בהצגת תיאטרון, ולדון בהם בנפרד

ובמנותק מהקשרם, תוך השוואתם למדיום אומנותי אחר. אבל גרוע מכך הוא הניסיון של קלדרון לראות איזה חידוש מרגש בעצמאות בלתי ספרותית נעדרת תיווך של שירה או שיריות: זה חידוש טכסטואלי בשנת 1976? הרי כל קורא שירה מיומן יודע ששירה טובה תמיד מקיימת מתח עקרוני בין דגמים פואטיים קודמים לבין הוויה רגשית ולשונית חיה ואותנטית שאיננה עדיין ספרותית, ושתהיה אולי כזאת עבור דור המשוררים הבא. אם צריך לסמן איזו נקודה עקרונית בתולדות השירה העברית המודרנית שבה נפרצה הלשון הספרותית להוויה החיה של נוף ושל חושים ושל ראייה הרי הדוגמא המובהקת ביותר היא "קמשונים", ספרה הראשון של אסתר ראב שראה אור בשנת 1921, 55 שנה לפני התמליל המושר של שלום חנוך. לא מדובר רק על קדימות כרונולוגית אלא גם על קדימות אסתטית ברורה, של שירי ראב ומשוררים רבים אחרים, על פני הטכסט של שלום חנוך, אבל שוב, אין זאת השוואה הוגנת ויש בה עוול כלפי שלום חנוך שמעולם לא התיימר לכתוב שירה או להציג את תמליליו המושרים כטכסטים עצמאיים, והיא ניתנת כאן רק כדי להפריך את טיעוניו של נסים קלדרון.

קלדרון עקבי מאוד כאמור ביצירת שעטנז בין כתיבה אישית מאוד מחד לבין יומרה מדעית מאידך: "אני לא מתכוון לספר כאן את הסיפור ההיסטורי השלם של הלחנות השירה בעברית, ואפילו לא להזכיר את רוב התחנות בו. עבודה מרתקת מחכה למי שיעשה את זה. כמו בפרקים אחרים אני בוחר, מתוך מגוון המפגשים שבין שירה לרוק, בשניים מן האמנים שקרובים ללבי. שניהם הקדישו תשומת לב מיוחדת לתחום הביניים שבין שירה לרוק. יש עוד כאלה, והם הולכים ומתרבים. אני בוחר בשמעון אדף וברונה קינן" (עמ' 383). כדאי לשים לב לרטוריקה הקלדרונית בסיום הציטוט האחרון, שמזכירה קריין על במה המכריז על הזוכים באיזה פרס. לקלדרון אין עניין לנמק את החלטותיו או קביעותיו, הוא לא מסביר מהי החשיבות, לדעתו, של הלחנת שירה, הוא לא מעוניין בשחזור וניתוח היסטוריים של תהליך הלחנת השירה בעברית, למרות שלכאורה מדובר בתהליך חשוב עבור התזה הכללית שלו על אודות הקשר שבין שירה ורוק, הוא פשוט "קרוב ללבו" ועושה מה שמתחשק לו, ובוחר את מי שבא

לו. מתודה שכזאת רחוקה מאוד מעקרונות מדעיים בסיסיים לפיהם נוהגים חוקרים רציניים בשטחים שונים במדעי הרוח, המתאמצים לנמק ולהוכיח, בזהירות ובדקדקנות, בעזרת ניתוחים טכסטואליים ומסמכים ארכיוניים ועוד אמצעים, את טיעוניהם ומסקנותיהם, תוך הימנעות, ככל שהדבר ניתן, מטון אישי. קלדרון, מצד שני, מפסיק באחת להיות עקבי ושב וסותר את עצמו ככל שהדברים נוגעים לתזה שלו אודות שירה ורוק: פעם, כפי שכבר ראינו, הרוקרים מושפעים עמוקות מן השירה ולוקחים ממנה פן מחוספס וביקורתי שהם לא מוצאים בזמר הארצישראלי, עד כדי כך שהם נעשים משוררי רוק ויוצרי שירה מדוברת ומנוערת מעכבות ספרותיות מעיקות, ועד כדי כך שאסור לנו יותר לקרוא לטכסטים שלהם פזמונים ועלינו להתייחס אליהם כאל שירה לכל דבר ועניין; ופעם שוב מופיעה ההבחנה בין פזמונאות לבין שירה: "דווקא בגלל שאדף מקרב בין התחומים, התובנה הראשונה שהוא מספק לנו היא ההקפדה שלא לטשטש את קו הגבול ביניהם. הוא מקפיד להבחין בין שירה, שהוא מפרסם בכתבי עת ובספרים (ואחר כך הוא, לפעמים, מלחין), לבין טקסטים של רוק, שהוא כותב בשביל אמני רוק, אבל מעולם לא הדפיס אותם. שיר מולחן, או שיר שמלווה במוזיקה, שייכים בעיניו לתחום יצירתי שונה מן התחום היצירתי של הטקסט שנכתב לשם השמעה מוזיקלית בלבד" (עמ' 384). אז יש הבחנה או אין הבחנה בין פזמונאות לשירה? אולי עבור הרוקרים אין הבחנה, ועבור המשוררים יש הבחנה? כפי שראינו, קלדרון כלל לא טרח להוכיח שעבור יוצרי הרוק אין הבחנה כזאת, או שהם רואים את עצמם כמשוררים. התובנה שמודגמת כאן מפעילותו של שמעון אדף מובנת מאליה כמובן, אבל היא סותרת את התזה של קלדרון. אבל אולי הימנעות מסתירות ודרישה לעקביות שייכות לכתיבה מדעית וקלדרון הרי קבע במשפט שכבר צוטט בראשית הדיון הזה ששירה היא "...המקום שבו אפשר לחיות סתירות ולא המקום שבו צריך לבחור בין מגמות סותרות" (עמ' 16), אז אולי גם הדיון שלו הוא כמו שירה?

ביצועים שונים ומשונים של משוררים את שיריהם הם, בין אם בהקראה דרמטית, פתטית, היסטורית או אחרת, בין אם בזימרוור כזה או אחר, הם עניין לעצמו, בשולי השוליים של הדיון הספרותי הממשי

כמובן; כי הלא בטכסטים המתיימרים לעצמאות עסקינן, ככל שהדברים נוגעים לשירה, וביצועם על במה או באולפן הקלטה או בסלון מול חברים אינו אמור להעלות או להוריד מערכם האובייקטיבי, גם בעידן אלקטרוני זה שבו הכול מגיע במהירות האלקטרון אל אתרי האינטרנט ומקבל פומביות מביכה למדי ברוב המקרים. על כן דיונו של קלדרון בביצועי אדף לשיריו (עמ' 397-393) הוא לא ממש רלוונטי לתזה העיקרית שלו אודות התקרבות סימביוטית של השירה והרוק, כי כפי שהוא מודה "...יצירות הרוק שלו [של אדף] הן בשולי השוליים של הרפובליקה המוזיקלית" (עמ' 383). גם הדיאלוג בין אדף ללהקה "כנסיית השכל" (עמ' 410-397), על בסיס הביוגרפיה הקיומית העזה שכולם נולדו וגדלו בשדרות, והעובדה שכתב להם פזמונים, שוב אין בה כל עדות מחזקת לתזה העיקרית בספרו של קלדרון. יש בדיון הזה המון הערצה לא ביקורתית לשמעון אדף, שמקבל כאן ממדים של ענק תרבותי הגדולים ממידותיו הצנועות בכמה וכמה מידות: "וכאן באה ההבחנה המרכזית של אדף באשר לאופי הצליל של הלהקה: צליל שיש בו אבק" (עמ' 399). אתה הבנת את זה ברוך? היו אומרים הגשמים. והתיאור הקלדרוני ממשיך: "בשיר 'אנחנו לדרכים' כתב רן אלמליח 'כנפיים מנוסות/ אבק כיסה בהן צבעים', ואדף הוסיף לדימוי של האבק הקשר והסבר. צליל שיש בו אבק, הוא כתב, הוא צליל של בני מהגרים, שכבר אינם מהגרים, אבל עזובה ושיממון מקיפים אותם" (שם). כל זה יתכן מאוד אבל כאמור לא ממש קשור לתזה של קלדרון; כשקלדרון מנסה לתחוב את רעיונותיו פנימה הוא עושה זאת כפיל בחנות חרסינה: "יש ברוק צעקה של אותנטיות-בסכנה. ובישראל, יותר מאשר בארצות שבהן נולד הרוק, החיפוש אחרי קול אותנטי ברוק הוביל, ועדיין מוביל, אל שירה" (עמ' 408). למה? איך? הלא ספרו של קלדרון מלא בדוגמאות של שירה מלאת זיוף. והנה עוד טיעון קלדרוני אופייני: "כאשר שירה מאפשרת ללהקה להרחיב את הצליל שלה, זה לא רק משנה משהו באופיו של הרוק, זה גם משנה משהו באופייה של השירה" (עמ' 409). באמת? איך שירה מרחיבה צליל של להקת רוק? ואיך זה יכול להשפיע על השירה?

לאחר שנכשל בהוכחת התזה שלו מתחיל קלדרון בפרק שלפני האחרון בספרו את שלב הסיכומים: "הפרקים בספר הזה עוסקים כולם בהתקרבות שחלה בשנים האחרונות בין דמות המשורר לדמות הזמר-כותב בישראל. אבל בשנות השבעים והשמונים שלום חנוך וערן צור היו צריכים לבנות את ההתקרבות הזאת במאמץ, בהתרסה, בשבירת-מסגרות, אפילו בפרובוקציה. ואילו בשביל רונה קינן, שהחלה להופיע בסוף שנות התשעים, הקרקע כבר היתה מוכנה. איש לא צריך להתאמץ היום כדי למצוא קשרים בין מוזיקה לשירה בישראל" (עמ' 412). איש לא מכחיש את עובדת קיומם של קשרים בין מוזיקה לשירה: הלחנת טכסטים עצמאיים היא תופעה מוכרת וידועה בתרבות הישראלית שקלדרון מבליט אינסוף פעמים בספרו, ואפילו הכין רשימה מפורטת של הלחנות שירה מודרנית בישראל 1967-2008 (עמ' 513-586). אבל התקרבות בין משורר לרוקר עליה מצביע קלדרון היא כבר עניין אחר לגמרי: "יש זמרים-כותבים שהלחנות השירה שלהם נחרתו בתודעה של מאזינים ישראלים הרבה יותר מאלו של רונה קינן. למשל שלום חנוך ב'כי האדם עץ השדה' של נתן זך; שלמה גרוניך ב'יש לי סימפטיה' של מאיר ויזלטיר, או שלמה ארצי ב'את אינך יודעת' של שאול טשרניחובסקי. אבל אף אחד מהשלושה האלה לא הופיע לראשונה בציבור כאשר הוא שר הלחנה שלו לשירה, ואף אחד מהם לא מלווה את הפעילות היומיומית של השירה בישראל. רונה קינן ושלומי שבן, לעומתם, הם אזרחים של רפובליקת השירה בישראל" (עמ' 413). הו, כאן יש לנו עניין אחר לגמרי, מעמד תרבותי חדש הולך ונוצר לנגד עינינו הנדהמות: "כאשר קינן אומרת שהיא התאהבה ממבט ראשון בשיר של וולך בגלל השורה 'הרי תשמע עורבים עד סוף ימך', היא אומרת משהו רגיל לגמרי בשביל כמה דורות של אינטלקטואלים בעברית: יש רגעים שבהם שיר מבטא אותי טוב יותר משאני מבטא את עצמי. אלא שקינן אומרת את זה בתקופה שבה אינטלקטואלים רבים לא קוראים שירה, ובתקופה שבה חלק גדול מן האינטלקטואלים הצעירים מרגישים שדווקא זמרים-כותבים מבטאים אותם בעוצמה מיוחדת. בתקופה כזאת נוצרת טריטוריה חדשה שמשותפת לשירה ולרוק" (עמ' 414). ובכן, לא דובים ולא יער. ראשית, העובדה

שבת דור צעיר כמו רונה קינן כן קוראת ומושפעת משירה היא עדות דווקא לכך שגם "אינטלקטואלים צעירים" (אחים ל"משוררים מצוינים" וחברים ב"אינטליגנציה הישראלית" ואזרחים ב"רפובליקת השירה" – עוד ועוד מושגים עמומים בלקסיקון הקלדרוני) כן קוראים שירים. רבים או מעטים זה עניין יחסי ומשתנה כמוכן. האינטלקטואלים שאני מכיר, גם הצעירים שבהם, כן קוראים שירה. שנית, באשר לטריטוריה המשותפת החדשה לשירה ולרוק, ובכן כאן מספיק להתבונן בעין ביקורתית ובוחנת בטכסטים שמביא קלדרון כהוכחה לקיומה של הטריטוריה החדשה. קלדרון קובע כי "היא [קינן] מתכנסת אל תוך עולם פנימי שזקוק מאוד לאיפוק, ולא נפתח בקלות אל העולם החיצוני הישראלי, או הלא-ישראלי. ובהתכנסות הזאת היא ממשיכה מסורת של משוררים עבריים, ולא מסורת של רוקרים ישראלים" (עמ' 416), לא פחות! ניטול ונקרא; הנה הטכסט שמביא קלדרון מאת רונה קינן: "קחי אותי איתך/ תראי לי איך נוזל הזמן בצד שלך/ הוא מטפטף לאט היא אמרה/ ובעיניים פקוחות ישנות/ אפשר להגיד לזה לא/ הקול שקורא לי חוזר/ את לא יודעת כמה היא אמרה/ כמה אוויר אני צריכה בשביל לנשום/ כמה לרוץ כדי לדרוך באותו המקום/ הקול שקורא לי חוזר/ הלילה נמתח השיר מתקצר/ זה שיר ערש עתיק וקודר/ של אם עייפה לתינוק שתמיד נשאר ער/ הקול שקורא לי חוזר/ הלילה נמתח השיר מתקצר" (עמ' 417-416). על כך מעיר קלדרון: "טקסט כזה מקצר מאוד את המרחק בין שירה כתובה לשירה מושרת. המלים טעונות כאן ברגש אישי מאוד וקשה לפענח, קודם כול קשה עבור הכותבת עצמה; והרגש הפוצע עובר תהליך של איפוק. כך מביאה קינן אל השיר המושר את המורכבות של השיר הכתוב. זו מורכבות שגם הפזמון של הזמר הארצישראלי וגם הרוק הישראלי המוקדם התרחקו ממנה" (עמ' 417). ובכן, קוראים מיומנים כבר שמו בוודאי לב לחולשת הצירוף "זמן נוזל", ולעובדה הפשוטה והברורה למדי שלפנינו פשטות פזמונית ממוצעת נעדרת כל מורכבות או תחכום, שבוודאי נופלת בהרבה מתמלילים מושרים רבים מאת מאיר אריאל או שלום חנוך, שלא לומר מפזמוני חנוך לוין למשל. ובכל המקרים הללו לא מדובר בטכסטים עצמאיים כלל וכלל, אלא בטכסטים שנכתבו לביצוע

מוזיקלי. אבל קלדרון בשלו, ממשיך להמציא מסורות ולספק לקוראיו תובנות מעמיקות: "קינן לא בחרה לה מקור השפעה אחד מן השירה. אבל אחת המסורות האריסטוקרטיות בשירה העברית היא המסורת של השיר שנחנק. גם בגלל עומס הלחצים שמופעלים על האישיות, אבל גם בגלל הנחישות של האישיות לחנוק את הצעקה שבתוכה כביטוי של כוח התנגדות וכסירוב אצילי לשקוע ברגשנות" (עמ' 419). קשה מאוד להכריע האם שני המשפטים האחרונים של קלדרון מופרכים יותר משהם מגוחכים, או שהגיחוך עולה על מופרכותם. אז ישנן "מסורות אריסטוקרטיות" שונות בשירה העברית, ואחת מהן היא המסורת הנחנקת. נו טוב, כאן כדאי לעצור כי הדברים מדברים בעד עצמם.

קלדרון ממשיך במרץ לא נלאה לטעון את טיעונו: "העובדה שיש מעגל של יצירה והקשבה שנקרא 'הרוק הישראלי', ובקרב השותפים למעגל הזה יש ציפייה לקול מרכזי, קול שיהדהד בכל תחומי המעגל, היא עובדה שאוהבי שירה עברית לא יכולים לזלזל בה" (עמ' 423), קובע חוקרנו הנועז, ולנו לא נותר אלא לשפשף את העיניים, כי דומה שחזרנו לסינדרום הקולה והמצות: רונה קינן אינה רלוונטית כלל לקוראי השירה העברית על-אף המאמצים הקלדרוניים. כי שורות כמו "כמה מתוק ומריר הכאב/ רק בגללו אני מוכן להתאהב/ בעיניים בורקות בחיוך רעב/ אני רוקד את הריקוד המוזר של הלב" (עמ' 430), הן עוד עדות לקיומם המוחלט של פזמונים או תמלילים מושרים שאין להם קיום עצמאי ואין להם חלק ונחלה בטריטוריה של השירה העברית.

לכל אורך ספרו הארכני לא מצליח קלדרון להסביר לקוראיו למה הוא סבור כי הערך האימננטי של שירים פוחת בגלל רייטינג, ולמה, באותה מידה, הערך האימננטי של פזמונים או תמלילים מושרים עולה בגלל רייטינג, עד שהם נעשים "שירה מדוברת", היורשת החוקית ב"יום השני", של שירת "היום הראשון", אם להשתמש בטרמינולוגיה הקלדרונית. כל הדוגמאות שהוא מביא בספרו מוכיחות את קיומם העצמאי והנפרד של השירה מחד, ושל הרוק מאידך, את העובדה שישנם טכסטים שעומדים לעצמם ולא זקוקים לדבר, ולהם אנו קוראים "שירים" ומשייכים למסורת השירה העברית,

ושישנם טכסטים אחרים, שאינם עצמאיים ולא נולדו לעצמאות אלא לביצוע מוזיקלי. השימוש הבעייתי במושג "מוזיקה" בשירה וברוק תרם עוד, כפי שראינו, לבלבול הכללי, כאשר המושג "רוק" עצמו משמש את קלדרון לתיאור סוגים רבים ושונים של מוזיקה קלה ולא לתיאור סוג אחד מסוים של מוזיקה קלה. הדוגמאות הרבות מתוך תמלילים מושרים שונים שהובאו במאמר ביקורת זה מתוך ספרו של קלדרון, די בהן כדי להראות כי הטיעון הקלדרוני לפיו "העברית של המשורר חייבת מעתה לקחת בחשבון שיש באוזניו של הקורא, ובעיניים הקוראות שלו, הרבה עברית טובה וחזקה, שנוצרה ושוכללה הרחק מן השירה" (עמ' 444) הוא מופרך מיסודו: מעולם לא היו כל-כך הרבה ישראלים קרובים לאנלפבתיות; העילגות המדוברת, המושרת והכתובה במדיה השונים כל-כך ניכרת עד שלא צריך להרחיב בנקודה זאת. בגידתם הגדולה של בתי-הספר היסודיים והתיכונים בשלושת העשורים האחרונים לפחות הולידה סטודנטים דלי עברית בהם נתקל כל מורה באוניברסיטה. כל עורך ספרותי או עורך בעיתונות נתקל בעילגות הזאת על בסיס יומיומי. גלי הגירה גדולים מחד, והרגלי קריאה עלובים מאידך, מהווים מתכון בטוח למדי לאנלפבתיות עברית בדור הנוכחי, יחד עם הברבריות האלקטרונית הכללית שאף היא תורמת את תרומתה בהרחקת אנשים מהפרקטיקות הישנות של קריאה מדוקדקת בטכסטים ופיתוח רגישות לשונית. תופעות אלה ניכרות בכל מיליגרם של חיי התרבות בישראל אבל דומה שקלדרון חי בפלנטה אחרת, או שהוא בוחר להתעלם מכל זה כי העובדות הללו לא מתאימות לתזה שלו על השירה המדוברת החדשה וחשיבותה. לכן מעמד המשורר כמעבדת לשון חיה של ניסויים וחידושים לצד החיאה ושימור מבעים לשוניים מרבדים ספרותיים קודמים הוא היום חשוב ועקרוני מאין כמוהו, אבל קלדרון ממשיך: "לכן אין זה מקרה שהדמות של המשורר משתנה ביום השני. הוא לא צריך להיות עוד המומחה הראשי, והמחדש הראשי, של העברית. הרחוב מחדש אותה, והמקצועות השונים מחדשים אותה, והאקדמיה מופקדת על הכשרת המומחים ללשון" (שם). לקרוא ולא להאמין שהדברים נכתבו ברצינות. האקדמיה מופקדת על הכשרת מומחים ללשון? עוד מומחים כאלה ואבדנו. הלא האקדמיה גם

אחראית לכך שנסים קלדרון הוא פרופסור, ולרמה הכללית של מחקרו ואישיותו המדעית כבר ניתנו דוגמאות לא מעטות בדיון זה. המקצועות אחראיים? הרחוב אחראי? הלא תמיד היו מקצועות ורחובות ואקדמיה, והיו גם משוררים וסופרים בעלי אוזן רגישה וחדה לקלוט צורות חדשות ולעשות בהן שימוש ספרותי שינציח אותן. קלדרון באמת לא מבין את מהות הפונקציה של המשורר או הסופר ביחס ללשון, ביום ראשון, שני, שלישי, ובשאר השבוע. הוא ממשיך לחשוב על רייטינג ועל גיבורי תרבות: "ביום השני הפרסונה של המשורר לא נמצאת בפסגת התרבות. לא כל העיניים נשואות אליה. לא כולם תלויים בשפה שהמשורר יספק להם. המשורר נעשה לאחד מגיבורי התרבות, לא עוד אחד ויחיד. היתרון שהיה לשליטתו בעברית נעלם בתוך מציאות שבה רבים שולטים בעברית, ורבים מספקים לעצמם את העברית שהם זקוקים לה. ואז מופיעים גיבורי תרבות שלוקחים על עצמם כמה מתפקידיו המסורתיים של המשורר" (שם). גיבורי תרבות חדשים יש ועילגותם נעשית מעט פחות עילגת כשיש פחות אנשים שמסוגלים לזהות את העילגות, וכשהתרבות הפופולארית הכללית סביב נוטה לעילגות. בין פיסחים וחירשים ההליכה והשמיעה הרגילות אכן עשויות להיחשב למחלות. עדיין אין זה אומר שיש לקבל פיסחות כהליכה תקינה או חירשות כשמיעה. קלדרון לא רק מקבל את העילגות כאיזו התחדשות תרבותית גדולה, הוא קושר לה כתרים וממציא תזה שלמה על השירה המדוברת של היום השני. הנה מה שיש לו לומר על אחת המשוררות המובהקות של היום השני, דליה פלח: "ביום השני מופיעה אצל דליה פלח המחשבה שהחידוש האמיתי של השירה יהיה בסירוב לחדש ולעדכן את קולו ודמותו של המשורר" (עמ' 446). איזה יופי! קלדרון מצא הצדקה אפילו לחוסר החידוש אצל פלח! הנה כמה שורות מתוך הדוגמא שהוא מביא משיר של פלח: "נעקור את הכדורים מהעורף/ של הגברים בגיל מלחמה, / ומנרתיקי הנשים/ ננער את הזרע החוצה, / וניבש, / ויהיה שלום" (שם). מה אפשר לומר על הדימוי הדוחה בשלוש השורות האחרונות, שמצטרף לחולשה הכללית של השיר הזה? אבל קלדרון לא עוסק בטיעונים ובהוכחות, הוא לא רוצה להכות על השולחן ולעסוק בביקורת הירארכית של טכסטים, למרות

שהוא אוהב כאמור לחלק ציונים כמו "מצויין" ו"נפלא". ספרו עוסק ב"תחושה של יום שני" (עמ' 448), והלא "תחושה" היא קטגוריה מדעית ידועה. בשום מקום בספרו הוא לא מצליח להראות שאכן התפתחה "אמנות מלים חדשה" (עמ' 453) במקביל לשירה העברית של יום זה או אחר, או שיוצר הרוק "לקח עליו חלק מתפקידיו המסורתיים של המשורר" (עמ' 454). כל הדוגמאות שהוא מביא מתמלילים מושרים הם עדות להעדר כל "אמירה מילולית חדשה" (עמ' 456) ברוק הישראלי.

קלדרון הצליח להביך את יוצרי הרוק מחד, ולעוות ללא הכר את תולדות השירה העברית המודרנית מאידך. הישגים לא מבוטלים שבוודאי יזכו אותו בקידום ובפרסים בתנאי העילגות הכלליים של ימינו. והאמת? כדרכה, נעשית עדרים עדרים תחת שמים קלדרוניים חיוורים.

שרגא נרו, קליפורניה