

## בלוז על רצפת המשחטה: על אפוס וקיטש בשירת רוני סומק

מאת

אורי הולנדר

א

כשנשאל פעם חורחה לואיס בורחס על התעניינותו בסוגת השירה האפית, בחר הארגנטינאי הקשיש, שהיה אז כמעט עיוור לחלוטין, להשיב ברוח זו:

אנשים רבים הולכים לקולנוע ובוכים. כך היה מאז ומעולם: זה קרה גם לי. אך כל הפרטים מעוררי הרחמים (sob stuff) מעולם לא גרמו לי לבכות, גם לא ההתרחשויות הפתיות. אך למשל כאשר צפיתי בסרטי הגנגסטרים הראשונים של סטרנברג (Sternberg), זכור לי שכשהיה בהם דבר מה אפי – כוונתי לגנגסטרים של שיקגו, המתים בגבורה – ובכך חשתי שעיניי נמלאו דמעות. הרגשתי שירה אפית הרבה יותר משירה לירית או אלגית.<sup>1</sup>

כשהוסיף וחקרו המראיין אם כוונתו לכך שחויית האפוס 'מן הסוג הישן' כבר אינה אפשרית בעבורנו, ובשל כך עלינו לקבל דמויות דוגמת הגנגסטרים כגיבורינו החדשים, הגיב בורחס במענה שעשוי היה להפתיע את מי שהכירוהו רק בחזותו ה'רשמית', הספרותית-האריסטוקרטית, הכוללת מראי מקום בדויים ופלפולים פילוסופיים-תאולוגיים – כלומר מי שלא קראו באמת בכתביו. תשובתו הייתה כי אף שנדמה שאנשי הספרות בימינו זנחו את 'חובתם האפית' כהגדרתו, הרי האפוס ניצל על ידי הוליווד.

אפוס ופתוס התקיימו מקדמת דנא בצמידות מסוכנת; מהותו המניפולטיבית של הפתוס

\* הציטוטים משירת רוני סומק לקוחים מן הספרים הבאים: גולֶה, גבעתיים ורמת גן 1976; סולו, גבעתיים 1980; אספלט, גבעתיים 1984; ברדלס, תל אביב תשמ"ט; בלאדי מרי, תל אביב תשנ"ד; גן עדן לאורז: מבחר שירים 1976–1996, תל אביב תשנ"ו; המתופף של המהפכה, תל אביב תשס"א; מחתרת החלב, תל אביב תשס"ה.

*The Paris Review: Latin American Writers At Work*, ed. G. Plimpton, New York 2003, 1 p. 10

מאיימת תדיר על אורך הרוח הנדרש מן האפוס, מה גם שזוג תכונות אלו – הסחטנות הרגשית והנשימה העמוקה – הן עצמן תלויות תרבות, מקום וזמן. אם שירה מודרנית משמעה שבירת הקנונים האסתטיים, הרי תור הזהב של האפוס הקדום אבד בהכרח, יחד עם הבטחת הקדמה. ואולם לריסוק המודרני והפוסט־מודרני של הזמן הקווי – 'סכיופרניה' המעסיקה את חוקרי התרבות כבר כמה עשורים – יש מובן נוסף, והוא שרסיסי הזמן העלום – היינו מרחב המחיה של האפוס, הכולל עבר ועתיד גם יחד – עשויים להופיע עתה גם בהווה, באופן חדש ומפתיע.

כל אפוס זקוק לגיבור, ולכל גיבור – כדברי המשורר אוקטביו פאס – גנאולוגיה המובילה בהכרח אל האלוהי; הגיבור הוא על־אנושי מעצם טבעו. האם שעתו של הגיבור האפי עברה מן העולם? לכאורה בן העולם החדש לעולם לא יוכל לתפוס את אכילס, גילגמש ואל־סיד כפי שתפסום בני העולם הקדום או הימי ביניים. ואולם חוויית האפוס המודרנית מתאפיינת במובהק דווקא בהשתוקקות לכל המצוי לכאורה מעבר לגבולות האנושי – ובתנאי שהוא מכיל את חוקיותו המוכרת של עולם זה. החוקיות המוכרת של העולם החדש, התברר עד מהרה, היא החוקיות הקפיטליסטית, והיא אכן הצמיחה מתוכה את דמות הגיבור החדש, גיבור התרבות.<sup>2</sup> הגנאולוגיה של גיבור זה אינה מוליכה עוד אל האלוהי – כי אם אל המנגנון הכלכלי העומד מאחורי טיפוחו ושימורו בראש טבלאות הרייטינג. במובן זה צדק בורחס; האפוס אכן 'יצל על ידי הוליווד', ואפוסים שזכו להצלחה עולמית – במקרים רבים בתצורה טרילוגית<sup>3</sup> – 'כ'הארי פוטר', ה'מטריקס' או 'שר הטבעות' במתכונתו הקולנועית, אם לציין רק אחדים ממוצריה של חרושת האפוסים העדכנית פחות או יותר – מעידים על כך כאלף (וליתר דיוק כמיליוני) עדים. גם התקבלותן המרשימה (באופן יחסי) של יצירות מתחום התרבות ה'גבוהה' – כגון 'שם הורד' לאומברטו אקו או יצירות הגות על מסע וגלות מטפיזיים כגון אלה של סוזן זונטג וג'ורג' שטיינר – נבעה כמדומה מאותה התאוות קולקטיבית לאפוס.

במקרים רבים נעלם הגיבור מן האפוס השירי המודרני. את מקומו של הגיבור בן האלמוות החליפו באופן כללי שלושה ביטויים טיפוסיים של אפוס שירי. ביטוי אחד הוא ההלחמה האימפרסונלית בנוסח ת"ס אליוט, כלומר התכת הלשונות והציטטות הספרותית־הקיומית, המעידה על התפוררות מושאיהן – הלחמה הנהפכת להלחנה, ללכידות הצוברת עצמות ואיכויות חדשות (אמנם אין בין הדברים קשר ישיר בהכרח, אך לא פעם התגלה כי אפוס ללא גיבור הוא גם אפוס ללא קהל קוראים<sup>4</sup>). דרך אחרת לביטוי אפוס שירי היא

2 ראה על כך: מ' צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידאולוגיה בחברה מסוכסכת, תל אביב 2001, עמ' 46–47.

3 אחת הפואמות המצליחות ביותר בכל הזמנים – מבחינת התקבלותן בקרב ציבור הקוראים – 'שירת היואתה' ללונגפלו, היא דוגמה מאלפת לעניין זה. אפוס מונומנטלי זה, שבמרכזו הגיבור ה'אינדיאני' היואתה, נתחבב עד מהרה על קהל הקוראים האמריקני, ולמן פרסומו, בשנת 1855, נמכר בעשרות

הלחנתן של הציטטות עצמן, של גזרי עובדות ומקטעי הוויה, העשויים להופיע בתמצות ובדחיסות; 'יום שני רחוב כריסטיין' לגיוס אפולינר הוא אולי הדוגמה המובהקת לכך (אוסף לא מקרי של משפטים מקריים שקלטה אוזנו של המשורר ברחוב זה). לא במקרה מובילה דרך זו אל הקולאז' – אצל אפולינר היה זה כמובן הקליגרם, שיר התמונה הימי ביניימי, שזכה לפיתוח חדש, ושהתבטא במישורי השיר החזותיים. דרך נוספת לכיטוי אפוס שירי מאפיינת משוררים שונים זה מזה כסן ז'ון פרס, הארט קריין, דילן תומס, טד יוז, שיימוס הייני, אוקטביו פאס, דרק וולקוט ואחרים – בשיריהם נובעת הרוח האפית מן המיתולוגיה האישית, שגרעינה ברוב המקרים ברור ומובחן. המיתולוגיה הזאת קשורה קשר אמיץ למקום הולדתם של יוצרים אלה ולמסעותיהם כגולים ממנו ואליו. מסעות אלה, אל העבר המיתי-האישי ומתוכו, הם המשכו הישיר והמובהק של האפוס הקדום, השבטי, התחם בשפתו המקומית ובתפיסתו הקיומית את גבולות התודעה המתבוננת והיד הכותבת.

אפוס מודרני, העוסק ככל האפוסים בהלחמה – של מיתוסים מקומיים ואוניוורסליים, של אטיולוגיות ואטימולוגיות, של שירות ים ושירות בָּאָר – יכול לזכות להדר הנשימה העמוקה לא רק מתוקף ממדיו אלא אף דרך חומריו. ייתכן שלכך התכוון בורחס בדברו על השירה האפית של הגנגסטרים: 'יצירת מרחב פתוח – אשלייתי, סמלי או אלגורי – בתוך דחיסות החומרים של תרבות הצריכה. ואם הקולנוע תפקד לפרקים כמחליפו הרב חושי של השיר הארוך שבעל פה, הרי את אינטנסיוויות הרגע של מות הגנגסט – רגע אפי לכל דבר ועניין – מיטיבה גם היום לתאר השירה.

## ב

השירה העברית לדורותיה ידעה סוגים שונים של אפוס – פזמוני, בלדי, מקברי, אפילו פשיסטי – אך אחד המעניינים שבהם – זה של רוני סומק – הוא אפוס השיר הקצר.<sup>4</sup> במסות על השיר הארוך, משנת 1976, קבע אוקטביו פאס שני עקרונות להגדרת סוגה

אלפי (!) עותקים. הצלחה זו הייתה סימן היכר לשילובם העתידי (והקטלני) של האפוס והקיטש; לא די בכך שיומרותיה של יצירה זו לאותנטיות ייצרו כ־200 עמודים פלסטיים של 'פולקלור' אינדיאני מתקתן – יצירה זו אף מצטיינת בהתעלמות מוחלטת ממעלליו הנפשעים של האדם הלבן בקרב השבטים. ראה: ה'ו' לונגפלו, שירת היואטה (מהדורה דו־לשונית), תרגם נ' אשל, ירושלים ותל אביב תשס"ב.

4 כבר בראשית דרכו של סומק עמד גבריאלי מוקד על ההיבט האפי בשירתו ועל העובדה שהטכניקה הקולאז'ית שלו היא אמצעי חווייתי לתיאורה של מציאות זמנו: 'הקסם וה'דחיסות הבלתי צפופה' של הקולאז' קצר היריעה מבטאים במידת אדקווסיות (או יוצרים, או מעניקים) חווייה של נוף שלם [ההדגשה שלי], רחני ואסתטי, גיאוגרפי, ארוטי או אלים' (ר' סומק, א' בכר ופ' בנאי, 1 בשביל 3, 3 בשביל 1, תל אביב 1980, עמ' 39).

שירית זו: גיוון בגבולות האחדות וצירוף של חזרה והפתעה.<sup>5</sup> באופן מפתיע מתקיימים שני עקרונות אלה ברוב שיריו של סומק: בשיאה מצליחה שירה זו לעצב חוויה אסתטית אינטנסיווית, המהדקת בגבולות הרמטיים את רבגוניותו של הקולאז'. אינטנסיוויות זו מושגת הן באמצעות התנופה הטבעית של השירים – מקצב פנימי שלרוב אין לו ולא כלום עם משקל או חריזה – הן באמצעות חומרי הגלם הקבועים של שירה זו, המעמיתם את המתוק עם האלים, את הנוסטלגי עם הפוטוריסטי, את ההרמוני וההומוגני עם המקוטע והתזזיתי. לדברי פאס השיר הסימבוליסטי ייחס את אסתטיקת השיר הקצר לשיר הארוך,<sup>6</sup> ובדומה לכך בשירת סומק האפוס של השיר הארוך התגלגל בדמות מודרנית, אולי פוסט-מודרנית בהתכוונותה – זו של השיר הקצר.

סוג המציאות הנחוה דרך שירה זו, והמתאפשר על ידי סימן ההיכר הבולט שלה – משחק השדות הסמנטיים הנבלים זה בזה – נועד מראש להתמודד עם ראליוזם מקוטע, שאפשר לכנותו פוסט-מודרני,<sup>7</sup> ומצליח להבקיע דרכו אל עבר חוויה של אחדות ולכידות. לכידות זו היא היא ההרגשה האפית שחש בורחס כשצפה בגנגסטרים של שיקגו (ובהקשר זה יש להדגיש כי הכתיבה בגוף ראשון – הופעת הדובר בשיר – שאינה נדירה אצל סומק, מזמינה את הקורא אל עולמה המצרפי, בעטפה את קולאז' הדימויים והציטטות באינטימיות הקול האנושי). זו גם הרגשתו של הקורא הפוטנציאלי של שירת סומק, ששב ונהפך בה לגיבור – זהו קורא המשתתף במשחק אינטימי של קריאה בשיר שחומריו המוכרים הם שהזמינו אותו מלכתחילה לקחת בו חלק, ומורכבות הטיפול בחומרים אלה אמורה לעורר בקורא את זכר קיומו של מרווח הנשימה האפי, הנגלה מבעד לחזות הקולאז'ית.

האפוס כאמור קשור הדוק לפתוס, ואכן לפתחן של שתי תכונותיו המרכזיות של השיר הארוך שהגדיר פאס רובצים שני מאפיינים מהותיים של תופעת הקיטש, על פי הגדרתו של ולטר קילי.<sup>8</sup> הגיוון המתמיד, השומר על חיותו ועל אופיו של האפוס,

O. Paz, 'Telling and Singing: On the Extensive Poem', idem, *The Other Voice*, trans. H. Lane, San Diego, New York and London 1992, pp. 7–30

פאס כינה את השיר הסימבוליסטי ארכיפלג של פרגמנטים (שם, עמ' 26), והתכוון בכך לשבירת טבעה הקווי של קומפוזיצית השיר הארוך הרומנטי. לדבריו קטעי השיר הסימבוליסטי כבר אינם מחוברים זה לזה בשרשרת מילולית, אלא מקיימים ביניהם קשר של 'שתיקות, משיכות הדדיות, צבעים' (שם, עמ' 27). השיר הארוך הסימבוליסטי נהפך לשיטתו מרצף נמשך של אפיוודות לסדרת רגעים אינטנסיוויים. דברים אלה יפים במידה רבה לתיאור הקומפוזיציה של סומק, הדוחסת אל המסגרת הקומפקטית של השיר הקצר מקטעי חוויה ומשלבי לשון עצמאיים, אפיוודיים.

כונתי למושג הראליוזם שהגדיר ג'יימסון, ראליוזם שמקורו בחוויית 'הלם' במושגים של ולטר בנימין, הלם הקשור בתפיסת 'היווצרותה האיטית של מודעות לסיטואציה היסטורית חדשה ומקורית, שבה אנו נדונים לחפש אחר ההיסטוריה בהא רבתי באמצעות דימויי הפופ והסימולאקרה שלנו' עצמנו על אודות אותה היסטוריה, הנשארת לעד מעבר להישג ידינו' (פ' ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגמה ע' גינצבורג-הירש, תל אביב 2002, עמ' 43).

W. Killy, *Deutscher Kitsch*, Göttingen 1962, pp. 9–33

משיק לעקרון הגירוי המצטבר של הקיטש, ועקרון החזרה רלוונטי לשניהם – באפוס מדובר בחזרה מוטיבית, ואילו בקיטש מדובר בשכפול מתמיד, פשוטו כמשמעו. על רקע סכנות אלה ראוי לבחון את יסודות שירתו של סומק, שכן האפי כשלעצמו – לא כל שכן כשעולמו פתוח לַמצודד, הלירי והרומנטי – מהלך על חבל דק על פי תהום. נוסף על כך שהייתו המכוונת של האפוס של סומק באזור הדמדומים המעמת בלא הרף חומרים 'גבוהים' ו'נמוכים' ושימושו הרב בחומרים של תרבות ההמונים – מעמידים בפני שירה זו סכנה נוספת; אזור דמדומים זה הוא אזור המחיה של הקיטש המתוחכם, מה שאקו ואחרים כינו תרבות ממצעת (Midcult), העושה שימוש מניפולטיבי בחומרי התרבות ה'גבוהה', בהמירה את איכות החוויה האסתטית העילית במראית עין של אליטיזם.<sup>9</sup> כיצד מגיבה שירתו של סומק על סכנות אלו? להלן יידונו שלוש דרכים שבהן מתמודדת שירה זו עם מכמורי הפתוס ומעקשי הקיטש: שימוש באפקט ויצירת קולאז' שירי, עיצוב גירויים שיריים, יצירת הגיון מרחבי. שילובם של שלושה רכיבים אלה יבהיר את פשר הרוח האפית של שירת סומק ואת אופני עיצוב האפוס שלה.

#### 1. השימוש באפקט ויצירת הקולאז' השירי

לכאורה ההקרבה הגדולה של שירת סומק, המונחית במוצהר על ידי אידאל 'הורדת השירה לרחוב' ברוח יהודה עמיחי,<sup>10</sup> טמונה בהודקקותה לאפקט שיש העשויים לראות בו אות לחוסר רצינות. זוהי ללא ספק הקרבה מדעת, ומטרתה, כך נדמה, מקדשת את אמצעיה. אפשר לראות ב'הורדת השירה לרחוב' אחת מצורות ההתקוממות נגד שירתו הסתגרנית של נתן זך, או לחלופין המשך של מגמה שהחלה עוד לפניו – השירה הפתוחה לעולם ברוח עמיחי ואמיר גלבע. מכל מקום זו בבחינת ירידה לצורך עלייה – עלייתם של הקוראים שקריאת שירה אינה דבר מובן מאליה בעבורם; ואין אלו בהכרח רק בני התרבות ה'נמוכה', אלא אף בורגנים כשרים למהדרין ששירה 'אינה מדברת אליהם'. זוהי תפיסה שירת

9 U. Eco, *The Open Work*, trans. A. Cancogni, Cambridge, Mass. 1989, pp. 188–194

10 ערפלי טען כי 'מלים ומושגים שהם בעלי משמעות פוליטית או אידאולוגית בהקשר הישראלי, היהודי והציוני, מהפכים בשירת עמיחי את מעמדם המקובל. שירת עמיחי עוקרת בשיתיות כל הילה של מכובדות מן המלים והמושגים הללו, עורכת דמיסטיפיקציה שלהם ושל שכמותם ומעודדת יחס הקרבי, אירוני, מפוכח וספקני כלפיהם' (ב' ערפלי, 'על המשמעות הפוליטית של שירת יהודה עמיחי', עיונים בתקומת ישראל, 5 [תשנ"ה], עמ' 489). אין ספק כי סומק הפנים יסוד בולט זה בשירת עמיחי, וכי עקירת הילת המכובדות ממושגים תרבותיים מסוימים ממלאת בשירתו תפקיד מרכזי. אלא שאצל עמיחי עקירה זו מתבטאת בעיקר בעימות ה'קונסטי', המנשל במקרים לא מעטים את ה'גבוה' ממעמדו דרך עימותו עם ה'נמוך' (ולא פעם כאמור יש ל'גבוה' זה גוון יהודי מובהק), ואילו אצל סומק העימות הזאוגמטי מושתת בדרך כלל על 'הגבתו' של רכיב תרבותי 'נמוך', כפי שיודגם להלן. מיותר לציין כי אצל סומק רכיבים תרבותיים אלה – אף על פי שהקשרם הישראלי אינו מוטל בספק – הם רכיביה וחומריה של חרושת התרבות, שיש לה במקרים רבים גוון אמריקני מובהק.

המניחה שהמנטליות של הקורא הפוטנציאלי ניתנת לשינוי, והיא שואפת לחולל שינוי כזה. היא אינה מציבה עצמה בראש חוצות כקוטב אוונגרדי לתופעת חרושת התרבות;<sup>11</sup> ייחודה – ואף קסמה – בכך שבמיטבה היא יודעת לפרק את הקיטש לרכיביו ולהכות בו במרחביו ובנשקו שלו – בראש ובראשונה דרך שימושה הייחודי באפקט.

אפקט בשירת סומק יכול להיווצר למשל על ידי שיבוץ מפתיע של ציטטה מפזמון ידוע, כגון זה המצוי ב'שיר אהבה עם מאָרר בַּתְקָה': 'אם לאהב אותך זו טעות / אני לא רוצה להיות צודק' (בלאדי מרי, עמ' 7), או באמצעות שימוש בדמות שבין המיתי לסטראוטיפי, דוגמת ג'וני וייסמילר, הוא טרזן: 'הידיעה על מותו של ג'וני וייסמילר שודרה בטנדר צבאי / בדרך לבית-ליד' (אספלט, עמ' 32). בשיר זה, הקרוי על שמו, 'ג'וני', מהדהד השם עצמו מעין כינוי חיבה צבאי, וקושר הן את הג'ונגל החופשי והמאושר של טרזן להדים כאוטיים שברקע ('איזה עולם נפלא / עם קפיצות מְוֹת מְעֻנָּה לְעֻנָּה') הן את האהבה הבהמית של טרזן לשפע המונגולואידי שניתן עוד להעתיר על נשות הג'ונגל הארץ ישראלי ועל מרחביו, בין 'צִפְרֵי חוּרף המסתתרות באופק כבתחונני אישה'. לעתים נחתם שיר של סומק בהברקה לשונית, כמו ב'חֲוֹאֵגָה ביאליק': 'וקול תפלותיו הנדחות של המואזין נפרש / כשטיח פָּרום על גבו של חמור / שנגמר לו הסוס' (בלאדי מרי, עמ' 14), ולעתים שיר נפתח בהברקה כזאת: 'את נְעֻלֵי הַעֶקֶב המציאה בחורה / שתמיד נשקו אותה במצח' (המתופף של המהפכה, עמ' 12). לפעמים מתבטא האפקט בעצם משחק התפקידים המסחרר של המדמה והמדומה השיריים, שאינו חדל עד לסיומו המהוקצע של השיר, כמו ב'שיר מחבל הטבור' (בלאדי מרי, עמ' 36) או בשיר הארס-פואטי 'בלאדי מרי': 'השירה היא נערת פושעים / במושב האחורי של מכונית אמריקאית [...] ההגה יסיט את המכונית מסימן שְׂאֵלָה / לנקדה / והיא תפתח את הדלת / ותעמד בשולי הדרך כמטפורה לְמֵלָה / זונה' (שם, עמ' 10). בדרך כלל משחק תפקידים זה אינו מושתת על הדינמיקה הפנימית בלבד, כי אם על תמה מרכזית, המופיעה בגוון אחד בפתחת השיר ובריבוי גוונים בסופו, כמו ב'עדות

11 כבר בשנת 1939 הגדיר גרינברג את האונגרד כחיקוי של פעולת החיקוי (imitation of imitating), חיקוי של תהליך אמנותי, בעוד שהקיטש לדידו מחקה את האפקטים שעליהם הוא מושתת. ראה: C. Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', idem, *Art and Culture*, Boston, Mass. 1989, pp. 8–15. הדוגמאות שהביא גרינברג מתחום השירה – סטפן מלרמה ופול ולרי – הן דוגמאות קיצוניות מבחינת שאיפותיהם האסתטיות של משוררים אלה, ואינן מתאימות בהכרח לכל הגדרה של אמנות שירית אוונגרדית. עם זאת דומה שאין לבטל את הצבעתו של גרינברג על צמצום ההתנסות הפנים-אמנותית ועל הרדוקציה שלה לכלל מבע כמאפיין של אוונגרד שירי; כתיבה מסוג זה, הנסמכת על היכרות אינטימית עם טקסטים אחרים, הופכת מיניה וביה ל'כתיבה לכותבים'. שירתו של סומק ממקמת עצמה בדיוק בין החיקוי של פעולת החיקוי האונגרדית ובין האפקט המשתכפל של הקיטש – היא שואבת מן הקיטש את האפקט, מעבדת אותו בכליה של אמנות אוטונומית, ומוסיפה על האמנות האוטונומית את האפקט, את המבע הרגשי. כך שבה פעולת החיקוי – הככולה באונגרד על פי הגדרתו של גרינברג בכבלי עצמה – אל מושא חיקויה הראשוני, המציאות.

יופי': 'הבחורה הכי יפה בעולם נגבה בכרית אצבעה את האבק / מתותית בקבוק באחת מחנניות היין שבבורדו [...] והבחורה? תשעה חדשים, אני מנחש על פי מריחות המכחול בגופה, / תשעה חדשים ישב ליאונרדו דה'וינצ'י בין הרגלים / של אמא שלה וצ'יר / אותה' (המתופף של המהפכה, עמ' 19).

שימוש מעניין באפקט מצוי בשיר הבא, המשקף את הטיפול היסודי והשקט – הניכר כבר בשם השיר – בנושא 'גרמניה האחרת':

### טרקטורים

הבנים של דוקטור מנגלה מוכרים טרקטורים  
 בדרך שבין מינכן לשטוטגרט.  
 מי שיקנה אותם יחרש את האדמה,  
 ישקה צץ,  
 יצבע באדם את רעפי הבית  
 ובפסטיבל הביירה יראה איך תזמרת המסבאה  
 מצבת על הרחבה כחילי בדיל בחלון ראווה.  
 במקוון היפי של ההיסטוריה יודעים לטרק בלורית  
 אפלו בשערה של  
 מפלצת. (בלאדי מרי, עמ' 29)

האפקט הרגשי של שלוש השורות האחרונות הוא מידי,<sup>12</sup> ואולם פואנטה חזקה זו – שילובם של מכוון היופי וההיסטוריה, ומכאן סירוק הבלורית במשמע מירוק הזוועה – מעניקה לשיר כולו ממד נוסף, הנחוזה רק בקריאה חוזרת שלו. מה שנקלט בתחילה כרצף עובדות אובייקטיוויות – מעין היסטוריה חדשה, הנפרשת בשלווה כפרית הרחק מזוועותיו של דוקטור מנגלה – נצבע עתה בצבעי המטפורה החזקה של מכוון היופי, הממחישה ממש את מהות הקיטש הנאצי, בהחדירה במלוא העצמה את האסתטי לאווירת הראלפוליטיק של השיר.

בספרו 'קיטש ומוות' הצביע שאול פרידלנדר על הנוסטלגיה כרכיב המקשר בין הקיטש ובין הרומנטיציזם הנאצי במסגרת אידאולוגית התופסת את 'מופת חברת העתיד' כ'בבואתו של העבר'.<sup>13</sup> דרך צביעתו הנוסטלגית של נוף 'חברת העתיד' – אותו רוגע של אחרי המלחמה, כאשר הכול שבים אל עיסוקיהם היומיומיים, וחילים הם חיילי בדיל בלבד –

12 ר' וייכרט, 'תיבת נח של השירה', עכשיו, 65 (תשנ"ח), עמ' 170–174.  
 13 ש' פרידלנדר, קיטש ומוות: על השתקפות הנאציזם, ירושלים 1985, עמ' 35.

ממחיש תיאור הנוף שבשיר זה את מה שפרידלנדר כינה 'סגולה לעיכול העבר'. אך לאחר קריאת שלוש שורות השיר האחרונות מזדעק מתיאור הנוף שקדם להן השילוב של קיטש ומוות, ובתוך כך מהדהדים מן ה'אדמה' והצבע ה'אדום' המילים 'אדם' ו'דם', הרחבה והתזמורת מזכירות רחבות ותזמורות נושנות, מפגני הראווה נהפכים גם הם למאיימים וכו'. כך במחי סירוק בלורית נפל על השלווה השירית הלך רוח טורדני ומעכיר, ואף יותר מזה – שהרי סיום השיר מותיר את הקורא בחיק האימו' החזק של המפלצת הישובה במכון היופי.

מעשה השכחה – הפעם על אדמת ארץ ישראל – מובע באופן דומה בשיר הבא, הנחתם אף הוא, לאחר אזכור כמו' עובדתי, באפקט דימויי (ה'פנצ'ר' ההיסטורי הבא) הממחיש יפה את הזרת התופעה המוכרת לכאורה ואת פשר קריאת השמות והתזת הבשמים האידאולוגית המתוארים בשיר:

#### הפנצ'רים של ההיסטוריה בעמק יהושפט

הַאֲנָגְלִים קָרְאוּ לְעֵמֶק יְהוֹשֶׁפֶט – ג'וֹזְפֶט  
הַעֲרָבִים קָצְרוּ לְוָאדֵי ג'וֹ  
וְהַיְהוּדִים עֲבָרְתוּ לְנַחַל אַגּוֹז.  
מֵרֶב שְׁמוֹת נִסְפְּגוּ הַמַּיִם בְּבִטָּן הָאֲדָמָה  
כְּמוֹ הַיּוֹ מִיַּי בְּשָׁמַיִם שֶׁהִתְיַזּוּ מֵאֲהָבִים רַבִּים  
עַל גּוֹף אִשָּׁה  
וּבִינָתֵיכֶם, הִיא נְחָה כְּגִלְגַּל רוֹרְבִי  
בְּלֵב תְּאֵה הַמְטָעֵן,  
מְחַכֶּה לְפַנְצ'ר הַהִיסְטוֹרִי הַבָּא  
שֶׁיִּנְכִּיר אֶת קִיּוּמָהּ. (גן עדן לאורו, עמ' 118)

קטלוג השמות ששיר זה נפתח בו מצטייר בתחילה כתיאור חביב הממחיש את יסוד המקריות שמאפיין את ההיסטוריה של המקום המסוים ואת ההתרחשות ההיסטורית בכלל; לעומת המודולציה המקובלת 'יהושפט'-'ג'וזפט' בולטת הפיכתו השרירותית של 'ג'ו' ל'אגוז', המושתתת על דמיון צלילי בלבד. ואולם המשך השיר מנצל באופן מקורי את המטען – תרתי משמע – המיתי של עמק יהושפט. כידוע עמק זה, המכונה גם עמק קדרון, שימש בימי בית שני אתר קבורה, והקברים המצויים בתחומו שויכו במרוצת הדורות – בהתאמה לשמות העמק – לדמויות מן המסורת היהודית, המוסלמית והנוצרית. אם כן 'לב תא המטען' המתואר כאן אינו מקרי; מהדהד בו כנראה אופן ניצולו הפופולרי של תא זה לקבורה (בטרם עת) בסרטי גנגסטרים, וכך מנותב אפיו של אתר הקבורה ההיסטורי אל המשמעות החיה של קבורה זו: האישה שבתא המטען ('נחה כגלגל רורבי'). החללים הדוממים של שדה



השמות נהפכו דרך דימוי הבשמים לחללו של תא המטען, המכיל גוף חי ('לב'), שממתין ל'פנצ'ר' ההיסטורי הבא'. תהליך ההתכנסות פנימה המלווה את הקורא בשיר זה – מן העמק אל ספיגת המים בבטן האדמה, משם אל ספיגת הבשמים בעורה של האישה, ומשם אל קבורתה בלב תא המטען – מגלה את מה שהאדמה ספוגת המים והמיתוסים מסתירה בעצם נוכחותה הקבועה ורבת השנים: גוף שכוה, עזוב וחסר שם – בניגוד לשמותיו המגוונים של העמק. גילוי זה חושף כמובן את המגוון והטרגי שבאידאולוגיות המבושמות, שראשיתן אולי בנבואתו הקדומה של הנביא האפוקליפטי יואל: 'יעורו ויעלו הגוים אל עמק יהושפט כי שם אשב לשפט את כל הגוים מסביב' (יואל ד 12). האפקט הדימוי של ה'פנצ'ר' ההיסטורי הבא, החותם את המהלך הדימוי הקולאז'י של השיר בשיבה אל ההיסטוריה, כלומר אל השדה התיאורי העובדתי שהשיר נפתח בו, מזמן אפוא קריאה חדשה של מהלך השיר ושל מהלך האירועים ההיסטוריים, לאחר שהונחלה לקורא הבנה חדשה – גוף האישה בתא המטען.

אופן הקליטה של מזיגת השדות הלשוניים החזותיים והמעברים המפתיעים משדה סמנטי אחד למשנהו, מזכירים במשהו את חיבתו של ולטר בנימין למדיום הקולנועי הפוסט-אאורטי, ואת שאיפתו לקירוב ההמונים אל האמנות האוטונומית דרך פינותיה מחממות הלב של אסתטיקה מסוג חדש, שהיה בכוחה ללחלח גם את עיניו של בורחוס רחב הדעת. בין אם נכונה הייתה גישתו של בנימין לתרבות ההמונים של זמנו – ולו שהתפשטה ביתר שאת לאחר זמנו – ובין אם לאו, יסוד מרכזי אחד שאין עליו עוררין בהשקפתו מתממש הלכה למעשה בקריאה בשירת סומק: מי שהתפתה לקרוא בשירים בשל משיכתו למצודד ולמופך, מגלה כי כדי לרדת לחקרם נדרש ממנו מעשה של פענוח ושיפוט אמנותי. פירוק האסוציאציות המוכרות הקשורות לאובייקט השיר, כלומר הוצאתו ממובנו הפשוט, עשוי להסתיים בשירת סומק בהעצמת האסוציאציות הרגילות מתוך זווית ראייה חדשה או לחלופין במפגש חווייתי חדש לחלוטין. כך או כך הקורא נדרש להתמודד עם דבר מה לא שגרתי במחזות מוכרים לכאורה. אם כן המרקם הקולאז'י מנצל את אופן הקליטה שהושרש בבני דור הקולנוע והקליפים, ומנסה לתעל קליטה זו לצרכיו – דהיינו עידוד הפעלתו של שיפוט אמנותי, הכולל גם היבט ביקורתי; ובכך מתעורר ולו זיק של תקווה כי הלומד להפעיל סוג כזה של רפלקסייה כלפי דף השיר המונח לפניו, עשוי לנקוט שיפוט דומה כלפי המציאות הסובבת אותו.

בשירה זו לא רק יצירות מובנות כביכול מתגלות לא אחת, בעקבות ניתוחן, כרבות רבדים – במקרים רבים פענוח השירים חושף מבעד למצודד את קיומו של מישור מציאות אלים ביותר. בדיקה מדוקדקת מגלה כי הַדָּם, הירייה, האגרופ והחיה המשחרת לטרף מופיעים בשירים של סומק לא פחות ממיתרי הגיטרות, החזיות, רכבות האורגזמה וקופסאות הממתקים. זאת ועוד, שירים אלה תמיד מעמידים במרכזם אינדיווידואל, בין שזה המשורר הדובב בקולו ובין שזו דמות שנשלפה מן ההמון. המסה העירונית של קהל

הבודדים הכמה לבידור ושאיפות הגדולה האמורפיות של הקדמה, נכנעות תמיד בשירה זו לחי ול'אותנטי' – ל'טכנולוגיה של הגמל' (בלאדי מרי, עמ' 27).

במקרים לא מעטים תחושת הקרבה הפוטוגנית שמייצרים לכאורה הקולאז' הדימויי ותומרי התרבות ה'זולה', נועדה להוליך את העין אל שלטי הניאון המרצדים בפתח מועדוני הלילה, אל המחילות האורבניות העגומות, אל חוסר הנחת שנעשה אימננטי בעיר 'הנשלפת כאקדח', ואל הרחובות הצמאים לאהבה – שהם מרכז הכובד האמתי של השירים. במובן זה גרטל מן הבר הקטן ברחוב בני־יהודה, 'ששפתיה רומזות שבגלגול קודם / היא היתה הבונבונירה של היער', ושחייה אינם אלא – ככתוב בשיר – שילוב של 'קישט ומָוֶת' (בלאדי מרי, עמ' 44), והנערה מן השיר 'ופי טיפש', ש'אפלטון לא רשום בפנקס הטלפונים הדחוס בתיקה' (מתרתת החלב, עמ' 13) – אלו ואחרות הן דמויות מייצגות של אגדת תרבות הצריכה; גם עליהן מאיימת המכשפה של תאודור אדורנו, הזוממת לטרפן במתק שידולי דייסה.

בהקשר זה ראוי לציון השיר המרגש 'סוד', שיר אהבה לאם המשורר, שבכתה לשמע 'קליאופטרה' של עבד אל־והאב, שיר המתמודד – במילותיו שלו – עם זכר הדמעה: 'אולי לא צריך לספר את זה, / אבל אמא שלי בכתה כשלפתע שמעה את / "קליאופטרה" [...]. מזמן לא כתבתי בצפיפות כזאת את המלים "נוסטלגיה", / "דמעות" או "זכרונות", אבל המלים הן שְׁנֵי מסרֵךְ / שבו אני, במקום שפֶּהָה מְצֵרֵת, מלטף את שערך' (המתופף של המהפכה, עמ' 29). ההתמודדות עם הקישט מודעת וגלויה. בשיר זה ציור האם הבוכה לשמע 'קליאופטרה' מבטל למעשה את האותנטיות הכוזבת של היצירה; כלומר דבר מה מזכיר את התרבות האחרת – ש'קליאופטרה', כמוצר 'זול' המתחזה ליצירה אוטונומית, מייצגת אותה – ומעתיקה – על ידי פיתוח המטפורה הפרעונית ('אבל המלים הן שְׁנֵי מסרֵךְ / שבו אני, במקום שפֶּהָה מְצֵרֵת, מלטף את שערך') – אל מחוות של כאב אמתי. הקישט, שניכס לו את חוויותיה של האם, מתפרק לפתע מיומרתו, ומאבד את השאיפה הקישטית שלו. בהקשרה הפואטי החדש נהפכת 'קליאופטרה' לחלק מן השאיפה הקיומית של מכלול אמנותי, שיש בכוחו להעביר דרך הקישט, ולמעשה מתוכו, את מה שנבלע לפנים בנוסטלגיה הקישטית.

## 2. עיצוב הגירויים השיריים

הגירויים השיריים של שירת סומק – בניגוד גמור לאלה הכפופים לכללי ה'פטישיזיזם של הסחורה' – אינם בני המרה, וגם בזאת הם חוגגים את ניצחונם על הקישט. דוגמה מובהקת לכך מצויה בשיר 'למרלִין מונרו', הלקוח מספרו הראשון של סומק:

למרלִין מונרו

כָּל כֶּף הָרְבִּה גְלוּלוֹת שְׁנֵה מִתְפַּזְרוֹת

מהעינים הקרועות של מרלין.  
 הן עוברות כמו רכבת את מחסום  
 השפתים האדמות שלה ונמסות כמו חצץ  
 שיש מתחת למסלה בתחנות החמות של גופה.  
 רק השדים שלה כמו כרטיסים מנסיעה רחוקה  
 ורוקים על המרצפות, מנקבים בחלקים היכן  
 שהקונדוקטורים מהימים הרחוקים אוהבים. (גולה, עמ' 19)

אם נחליף את 'העינים הקרועות של מרלין' למשל ב'עינים הקרועות של מדונה' – יאבד השיר את כל משמעותו. זהו שיר המשתמש בהילת הפופ־ארט שאפפה את הכוכבת – ובמיוחד את מעשה התאבדותה, שהיה לסמל הפיכתה של אלילת ההמונים לכלל דימוי של עצמה. מתח זה בין האנושי ובין מסחרו מובע בשיר באמצעות אנלוגיות בלתי פוסקות בין חלקי הגוף, שחל בו תהליך של ביזור (עיניים, שפתיים, שדיים, תחנות הגוף החמות) ופטישיזציה, ובין תנועת הרכבת – אם נרצה, תנועתו המוכנית של הייצור ההמוני, תנועה שראשיתה בתאונה (המומחשת אינטואיטיבית על ידי הגוללות המפורזות, העיניים הקרועות ואודם השפתיים הנמסות כדם). זהו שיר המצביע על כרוניקה של מוות ידוע מראש, שהוא תוצאת המפגש של האדם ושל האדם כדימוי של עצמו – מפגש המומחש באופן מבריק באמצעות מויגתם של שני שדות סמנטיים: האנושי, שבמסגרתו ניתן לתאר רק חלקי גוף ולא גוף שלם, והמוכני, שלפיו ראשית תנועתה של הרכבת בעיניים הקרועות – במוות הסטטי.

אפשר להתייחס אל מערבולת דימויית זו של חלקי הגוף ותנועת הרכבת כאל נייע מבטם של המתבוננים ב'תחנות החמות' – מבטו של הציבור, שהוא הקורע את הגוף שלמולו ומפרידו לחלקיו. כיוון שהגוף כבר נהפך לדימוי של גוף, אותם 'קונדוקטורים' הכמהים אל הפטמה לא ימצאו אלא שדיים 'מנוקבים', שדיים שלוטפו בידי הפטיש, חסרי פטמה ממשית. בתוך כך יש לשים לב גם להיבט האפי שמשווה השיר לסגידה זו, שהיא סגידה גם למות הכוכבת – היבט המומחש באמצעות החזרה על צירופים כ'נסיעה רחוקה' או 'הימים הרחוקים', בצירוף הנסיעה עצמו ובמעין חריזה פנימית, גולמית במכוון, התורמת לדינמיות המיוחדת של תנועת הרכבת והמבט התועה ('מתפורזות', 'הקרועות', 'עוברות' בשלוש שורות השיר הראשונות, ובזוג השורות החותמות אותו: 'מנקבים בחלקים היכן / שהקונדוקטורים מהימים הרחוקים אוהבים').

גירויים אלה בשירת סומק – בכלל זה השימוש מצד אחד במילים הלקוחות מן המילון האפי, דוגמת שמותיהם של גיבורי המיתוסים המודרניים,<sup>14</sup> ומצד אחר בשמות עצם בעלי

14 גיבורים דוגמת הקאובוי של מרלבורו או ג'יימס דין, טרון, אום כולת'ום, יונה אינדיאנית, נמרים במדבר יהודה, סוסים מהרי הפירנאים – ואפילו אוקטביו פאס, הליויתן המקסיקני / ששחה אל חוף

קונטציות מרחביות ברורות כגון אלוהים, רוח וגבול – מצביעים לעתים על פיוט ועל קסם העולם, שעודם ניתנים להשגה, גם בגבולות הראליזם:

'לְהַטְּ הַעֲרָב הוּא מִלֵּת הַקְּבוּד שֶׁל הַרְחֹב.  
הִפִּי הִנֵּה בְקִיץ שְׁלֵא מִבִּיא שְׁלֵל,  
הִפִּי שֶׁלִּידוֹ גַם תְּשׁוּבַת אֶל־הַיָּם לְאִיֹּב  
הִיא רֶק רֹחַ הַנּוֹשֶׁבֶת בְּעֶרְפָּה שֶׁל חִיָּה.  
מֵה יִהְיֶה עַל זֶה שִׁיּוֹשֵׁב בְּכַתֵּי־הַקֶּפֶה כְּבַת־חַנַּת גְּבוּל,  
עַל לֵב הַיְלָדוֹת הַמִּתְלַבֵּט בֵּין אֶרֶץ, עִיר אוֹ לִילָה,  
וְעַל זֶה שֶׁמְדַפְדֵּף בְּלִבּוֹת כְּמוֹ בְּאֶסֶף נְשִׁכָּה שֶׁל גְּלוּיּוֹת מְצֻרֹת' (להט הערב,  
אספלט, עמ' 5 [ההדגשות שלי]).

בשירים רבים מתועל הגירוי אל מחוות היחסים שבינו לבינה ולכחינת מקום האהבה בעולם. שירה זו יכולה להתמסר למעין נהנתנות רגעית מסוג 'כשא' מדבר על איטליה / מתמלא החדר בשֵׁדִים שֶׁל לוֹצ'ה' (גולה, עמ' 16), אך גם בנושא 'מסוכן' כמו אהבה מציעה שירה זו לעתים קרובות טיפול מקורי: 'אם תגזרי במספרים את גלי הים / תגלי רק מים, / ושרידי ספינה פיניקית / שפעם הייתי בה עבדים רבים [...] רציתי או שהאהבה תתנופה כגלגלת על דגל שחור, / כמו בספינת פירטים. / משהו חטוף, / משהו שנתלש מהגוף' (שיר אהבה פירטי, בלאדי מרי, עמ' 20).

הקיטוע הקיומי – מה 'שנתלש מהגוף' – הוא גם מקור הגעגועים המלווים את שירת סומק לכל אורכה (למן השיר הראשון בספר 'גולה', 'שיר געגועים'). לצד הנוצות המרוטות המתגעגעות לגוף, או הנעליים החולמות על עור החיה שנקרעו ממנה, מופיע ההדק המחכה לכרית האצבע שתלחץ. מן העבר האחד אפשר לכתוב על קיטוע זה: 'צלוליד ואוקים. מכל דבר אפשר לעשות רומנטיקה, / אפילו מאהבה התלויה על חוט כביסה' (ברדלס, עמ' 29); ומן העבר האחר יש להצהיר: 'שלא תהיה טעות: אני עריק מצבא הנוסטלגיה' (אספלט, עמ' 35). אלה שני קצותיה של שירת סומק, ומן הסתם גם גבולותיה הפואטיים. מן הקצה העירוני והארץ ישראלי נגלה לעין כל 'צלוליד של הרומנטיקה' – כל מה שמופיע כהווייתו לאורך מקטע זמן המעמלן לצורך שרידותו היומיומית את שרידי אבק השרפה. ובקצה המדברי, האוניוורסלי, שבו 'פוקר הנוסטלגיה' (המתופף של המהפכה, עמ' 29) מתעתע בשחקני הזיכרון, ניצב העריק, הגולה, המעשן

מותו' (המתופף של המהפכה, עמ' 44), ססאר ואייחו, ש'אפשר היה / לחלום שהוא ציפור, ולהשאיר פרור על עין החלון' (מתחרת החלב, עמ' 30) או ויסלבה שימבורסקה, המניפה 'את קולה כאילו היה מגל הקוצר חיטה, / כדי לאפות מלים ולפרוס לחם / המתאהב אפילו בסכין' (שם, עמ' 31). עוד על כך להלן.

סיגריה מתחת לכובע מרלבורו שלו, אך יודע שבעצם איננו בוקר: 'אני מדבר בדואית בהברה תל אביבית' (סולו, עמ' 20).

במילון האפי של שירת סומק אפשר למצוא כמה ערכי יסוד שהם דמויות של משוררים מודרניים – ידועים יותר כוויסלבה שימבורסקה וידועים פחות כססאר ואיחו – ועובדה חשובה זו ראויה אף היא לתשומת לב דרוכה; כך מוצג לפני הקורא שמו הלא-מושך לכאורה של המשורר בשורה אחת עם כוכבי הספורט והקולנוע. העמדה זו אינה זהה לשוויון הכוחות של חרושת התרבות, היודעת להציע לכל משורר (או לכל ייצוג אחר של איכות) חלופה דמוקרטית הולמת ושוות דרגה. מטרתו של סומק להפוך את שם המשורר עצמו לגירוי שירי, לדבר מה שילכוד את עין הקורא מתוקף הצגתו במסגרת המסכת הנכתבת של המיתוסים המודרניים. לא רבים הם השירים בתקופה הפוסט-מודרנית המגדירים בלי שמץ של אירוניה את יום מותו של משורר כרגע מכונן בתולדותיו של מהלך החיים האישית ובתולדותיה של התרבות בכלל:

#### היום שבו מת אוקטביו פאס

כשהמשוררת הסורית חיכה אלי הקדשתי את חיוכי  
 לשני הכלב שפעם כמעט נשך אותי ליד מציגות אל-חמה.  
 נפגשנו במורסיה, עיר קטנה בדרום ספרד ביום שהגגו שם  
 את קבורתו של הסרדין.  
 גברים בתלבושות של לוחמי שוורים פלסו דרך למשאיות  
 מחפשות לשדי ים ובחורות חשופות חזה זרקו צעצועי פלסטיק  
 לילדי הפלמנקו.  
 האויר היה מלא בבבות מעופפות, במשקיות ובאקדחי צעצוע.  
 חמר הנפץ היה נעול באפסנאות הקרב ואולי גם מתחת  
 לחצאית המיני האדמה שהיא קנתה ברחובות דמשק.  
 למחרת השחירו העתונים את הכותרות בידיעה על מותו של  
 אוקטביו פאס.  
 מריה קודאמה, אלמנתו של בורחס, מחתה דמעה. המשוררת  
 הסורית נשארה בחצאית המיני האדמה ורק סרדין הפסטיבל  
 נמחק מתפריט הים ופנה את מקומו ללוייתן המקסיקני  
 ששחה אל חוף מותו. (המתופף של המהפכה, עמ' 44)

השיר פונה מלכתחילה אל מי שאינם מכירים את מריה קודאמה ('אלמנתו של בורחס') ואחת ממטרותיו היא להציג לפנינו את מי ששמו מוכר – לאחר תיאור ההילולה הצעונית והרב לאומית – בחיתוך שורה גם במכוון: 'מותו של / אוקטביו פאס'. האפקט הסומקי הטיפוסי

של קבורת הסרדין (שורה 4, ואחר כך 'סרדין הפסטיבל', שורה 14), הנהפכת להתרסקותו ההרואית של הלווייתן על החוף, מעצים באופן אינטואיטיווי את חשיבותו של המשורר המקסיקני. בה בעת הנוף המוכר שיוצרים במחשבתו של הקורא הישראלי הטיפוסי, אזכורי חצאית המיני האדומה (וחומר הנפץ הסמוי שאולי מסתתר מתחתיה), אקדחי הצעצוע והמשוררת הסורית – והתפנית המתחוללת בשיר, שאינו מפתח כמצופה את מוטיב המשוררת הסורית ואת אזכורי הקרב והאלימות הנרמזים (נשיכת הכלב, קבורת הסרדין, לוחמי שוורים, שְׂדֵי ים, אקדחי צעצוע, חומר הנפץ, אפסנאות הקרב וגם רחובות דמשק) – מחזקים את חשיבות המאורע התרבותי הפרטי, שהיה למאורע תרבותי אוניוורסלי. המסר האוניוורסלי שנושא שיר זה אינו שונה במהותו מן המסר של שיר כגון 'שיר פטריטי' (מחירת החלב, עמ' 7), המונה בפתחתו את הלאומים השונים המרכיבים את משפחת המשורר ('אני עיראקי־פיג'מה, אשתי רומניה / והבת שלנו היא הגנב מבגדאד'), והמסתיים ברגע של אחווה או פטריטיזם קולקטיבי שיש בו הכרה דווקא בחשיבות האדם היחיד, 'האדם באשר הוא אדם', לנוכח הכוליות הקוסמית ('כולנו עדיין יורים בכוכבים מסנוורי עיניים / רגע לפני שהם נבלעים / בשביל החלב'). אוניוורסליזם זה מוביל אל ההיגיון המרחבי של שירת סומק.

### 3. יצירת היגיון מרחבי

שירתו של סומק יוצרת היגיון מרחבי, המעניק למעשה הצירוף הקולאז'י ולליקוט הפרגמנטיים את האופי האפי. אופי זה מהווה מרווח נשימה המאפשר את יצירתה של חווית האחדה אינטנסיווית, רצף של זמניות שהקורא יכול להשתקע בו. חוויה זו חסינה מפני שעתוק הן מתוקף צורתו של השיר באשר הוא – שכפול הדף אינו פוגם באאורה שלו, שהרי האאורה תלויה עוד יותר מאשר במדיה אחרים בקול האנושי הממלא אותה – הן מתוקף המיפוי הקוגניטיווי שיוכל לערוך הקורא למציאות הסובבת אותו, באמצעות השימוש הייחודי שעושים שירים אלה בחומריהם או בהיצגיו של חלל הקפיטל הרב־לאומי, ובמיוחד בחומרי חרושת התרבות.<sup>15</sup>

האני המפורו, הדיפרנציאלי, האופייני כל כך לשירה ולהגות הפוסט־מודרניות, נחשף כאן לאפשרות עקרונית של הגדרה חברתית, מעמדית ופוליטית של מקומו בעולם. מובן ששירים אלה הם רק שלב ראשון בדרך להגדרה כזאת, ואולם באמצעות תפיסתם הייחודית את 'היחס בין תרבות ובין פדגוגיה'<sup>16</sup> – בין עולם הזקוק לשירה ובין שירה הזקוקה לעולם – ובאמצעות איכויותיה של שירה זו, צועד הקורא בהם צעד אמנציפטורי ראשון. מעניין לציין בהקשר זה שני שירים של סומק המתכתבים עם יונה וולך. אף שהשפעתה

15 ג'יימסון (לעיל הערה 7), עמ' 70.

16 שם.

של וולך על שירה זו ראויה לעיון נפרד, דומה שיסוד מהותי בעולמו של סומק בהחלט היה יכול לנבוע משירתה (ויש להביא בחשבון כי וולך שזורה בביוגרפיה האישית של המשורר בראשית דרכו). כוונתי לאופן ההתמודדות עם אותה דיפרנציאציה של האני. אצל וולך הפיצול – הקיומי, המגדרי, הלשוני – טמון בסובייקט הדובר, ואילו שירת סומק מניחה מראש דיפרנציאציה כזו אצל נמעניה, וכמו הפנימה את הפיצול אל לב יסודותיה הפואטיים. ייתכן שמעשה ההתכה של ציטטות, משלבי לשון ושדות סמנטיים שונים בשירי סומק הוא מין תגובה על הטרנספורמציות הבלתי פוסקות של הסובייקט של וולך: 'קוים לדמותי שהיו מפוזרים מסביב כמקלות קצרים ה' / הולכים ונאספים באים ומתפזרים מרכיבים קוים לדמותי דמותמונה / מערבים קוים לדמותי כמקלות דקים נוצרים וחוזרים כתמונה ומתפזרים [...]'.<sup>17</sup> כבר בספרו הראשון הפך סומק את הסובייקט המקוטע הזה לסובייקט שלם:

יונים  
עֲכָשׁוּ יוֹנִים,  
הַמְרַצְפוֹת שְׁעוֹגְבוֹת בְּגֵדֵי בֵיתָה צְבוּעוֹת בְּצִבְעֵי שֶׁל גְּלוּיָהּ  
מִסֵּן מְרָקוֹ,  
עֲנָנִים בְּצִבְעֵי בּוֹרְדוֹ  
קֵטֵעַ שְׁמִים מְחֻשְׁמָל  
וּבְסוֹף הַרְחֵבָה מִבְּרָגוֹת יוֹתֵר מְאֻלָּף יוֹנִים כְּפִנְסֵי לַיְלָה.

מי שֶׁכִּפְסָה בְּבִטְוֵה נּוֹצָה אַחַר נּוֹצָה עֲשֵׂה עֲבוֹדָה יְפָה ('יונים', גולה, עמ' 17).

פרט למעשה איחוי הנוצות יש לשים לב לדמיון שבין אלף היונים המוברגות כפנסי לילה לאפקט של שורה כמו 'העינים הקרועות של מרלין'. בשני המקרים מדובר בהתייחסות לקיטוע של האני – בשיר למרלין מונרו תואר פיצולו הטרגי, ואילו כאן תואר מעשה האחדות.

משיר מאוחר יותר, המתכתב עם וולך באופן גלוי יותר, אפשר ללמוד כיצד הופכת השירה של סומק את הקיטוע לאפוס:

יונה אינדיאנית  
היא רצתה למות על השלג שבקרית-אונו,  
בבור רגלה של  
דבה גריזילית שפעם גדלה אותה.  
ידיו המעמלנות של הלילה הפשיטו את שמלתה

<sup>17</sup> וולך, תת הכרה נפתחת כמו מניפה: שירים 1963–1985, תל אביב תשנ"ב, עמ' 210.

והצפורים שְׁנַרְקְמוּ עָלֶיהָ עָפוּ לְגֶקֶר בְּבִטָּן חֲלָה מְתוּקָה  
 בַּפְּחֵי הַגָּבַל שֶׁלִיד המֵאֲפִיָּה.  
 בַּמְעֶרֶת רֵאשָׁה הַבְּרִיק בְּתֵר מְלֶכֶת אֶסְתֵר  
 וְאַחֲשׁוּרוּשֵׁי הַשִּׁיר חָרְוּ כַּנְּפִים לְכֶתֶפֶיהָ  
 וְצִבְעֵי מְלַחְמָה לְמִצְחָהּ.  
 אֶתָּה רוֹאָה, הִיא אֲמָרָה, בְּסוּף אֲנִי אֶהְיֶה יוֹנָה אֵינְדִיאֲנִית  
 בְּסַפּוּרִים שְׁסַפְּרֶתָ עַל  
 וִינְטוּ. (בלאדי מרי, עמ' 24)

בדומה לשיר על מרלין מונרו, מדובר כאן בכרוניקה של מוות ידוע מראש, הכרוך בעימות של אדם עם דימויו העצמי. אלא שסימני המצבים הטראנספורמטוריים של וולך – השלג בקריית אונו, הדובה הגריזילית וגם הציפורים המדברות מגרונות שונים והזיות המלכות של הנסיכה – מקבלים בשיר זה מובן חדש באמצעות התואר המאחד 'יונה אינדיאנית'. משהוכתר בתואר זה נהפך האני המיוסר לחלק מן הסיפורים על וינטו. אלא שזהו סיפור שלאחר מוות, סיפור שמספר הדובר של סומק, על נפש שלא צלחה לה מלאכת ההאחדה. במקום הכיסופים האדירים של וולך לשלמות שמעבר לזהות ומעבר למין – וכפועל יוצא, גם מעבר לשפה – שירת סומק מעמידה אם כן עולם המרחיב את גבולותיו של האני, עולם שכמו החליט מראש שלא להתנהג כמו חֶלֶק, / להתנהג כמו שְׁלֵם'.<sup>18</sup> באמצעות היגיון מרחבי־אפי זה מזהירה שירה זו כי כל הרוגש, הנפצע והחוגג בגבולותיה הפואטיים – המְטָסִים, הקרבנות, הקרנבלים – הוא מפגן של חירות בכיכר האפירמציה.

## ג

בשירתו של רוני סומק שמור מקום מיוחד לשתי דמויות מרכזיות, שקיומן אינו מובן מאליו. הדמות האחת היא כמובן זו של המשורר, האחרת היא זו של הקורא. הבחירה שלא לוותר על שתי דמויות אלו בגבולותיו של עולם פואטי אחד אף היא אינה מובנת מאליה, שכן ברוב המקרים על המשורר להכריע בין שתי אפשרויות – או שיעטה עליו כדרך הפילוסופים בעת העתיקה את גלימת המשורר ויתבונן בעולם מבעד לפריזמה אריסטוקרטית זו, שביטוייה יכולים להיות לשוניים, צורניים או תוכניים, ואשר מלכתחילה אינה פונה ואינה מיועדת לקהל רחב; או שיתלוש פיסות, מקטעים וחלקי עולם ככל שידו משגת וינסה לעטפם באריות המתנה של השירה. לשתי האפשרויות חשיבות תרבותית – שהרי מצד אחד חשוב לשמר בחברה מעמד מסוים של משורר, ומצד אחר עצם פעולת השימור עלולה להדיף



בסופו של דבר ריח נפתלין, כלומר ליהפך בעיני ציבור גדול למוצג אמנותי, מכובד וחשוב לכאורה, אך כזה שאין לו קשר ממשי להתרחשויות בעולם, מחוץ למוזאון. מי שבחר גם במשורר וגם בקורא מנותב מטבע הדברים אל אפיק כתיבה מסוים, שלא במקרה הוא גם מאפיקי הכתיבה המסוכנים ביותר, שכן הוא מוביל אל מרחב המחיה שבו מיטשטשים הגבולות בין יצירה לייצור, ושבעלי עניין שלא טיב האמנות הוא שעומד לנגד עיניהם למדו עד מהרה לנצלם לצורכיהם. שירתו של סומק, כפי שמשמע מדיון זה, מודעת לסכנות אלו – ומה שמגן עליה מפניהן הוא דבקותה באפוס מיוחד שיצרה. אפוס זה, שנקשר בעבר למה שנהוג לכנות השיר הארוך, מובע כאן דווקא במסגרת הקולאז'ית והקומפקטית של השיר הקצר, ומתברר שזוג תכונות אלו – הקולאז'יות והקומפקטיות – מצליחות להתמודד עם סוג הראליזם המקוטע שחוקרי התרבות עוסקים בו כבר שנים לא מעטות.

מי שירצה, יוכל לראות בשימוש הרחב שעושה סומק ב'פתגמים' יומיומיים, בצירופי לשון סלנגיים, בצייטטות הלקוחות מן הרחוב, מן הפזמון, מן הכיתה או ממגרש הכדורגל – מעין גלגול מזור של מקורו האוראלי של האפוס, המוצא לו שוב מקום בין שורות השיר.<sup>19</sup> ואולם אחדות החוויה וההווייה, וההגדרה המשתמעת מכך של מקום האדם בעולם – אותו קורא שירה הנהפך לגיבור – אלה היסודות האפיים המובהקים של שירה זו. בניגוד ל'מבט המופנה לאחור', כניסוחו של שחר ברם,<sup>20</sup> שירה אפית זו מביטה סביב. העולם השלם והאחדותי הנבנה בה כל פעם בגבולותיו הזעירים של שיר נוסף, מתאפשר הודות לפתיחות הטבועה בה לחי, והודות לרצון המניע אותה לשתף את הקורא באשר הוא במשחק השירי, לאפשר לו את מרווח הנשימה שנדמה היה שאבד מן העולם.

19 תופעה זו, כך נדמה, ראויה לעיון עצמאי חורג ממסגרת דיון זו.

20 'גם שירים קצרים יכולים להציע התבוננות בעולם, אלא שאז ממד האורך מכריע: אין ביכולתם להציע את השלמות, אין הם מבקשים לבנות את העולם כולו בשיר; מבטם מבודד, פרגמנט מן השלם' (ש' ברם, המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי, ירושלים תשס"ה, עמ' 134). לא כן בשירת סומק, המציעה את השלמות ואת אחדות ההווייה דווקא מתוך שילובם הקולאז'י של המבטים המבודדים והמקוטעים.