

שירת הכוח הנשבר

שאול סתר

מאיר ויזלטיר כתב שירים קשים, לפרקים לא מתפענחים. תחת ידיו הפכה השירה עצמה לאמנות מושגית שחומריה הם מילים. הוא ערער על האדם הפרטי, הביוגרפי, כנקודת המוצא של השיר. התרבות בת זמננו, שנשענת על החוויה האישית הבלתי אמצעית, מתקשה לקבל זאת. מסה על שירתו של ויזלטיר במלאת שלושים למותו

מאי 2023

שירתם של משוררים נוקשת ברגעים שונים - עם היווצרותה, בקריאותיה הראשונות, אל מול התקבלותה התרבותית ומן המאבק על מובנה, ולאחר מכן עם ההסתייגות ממנה, השתנותה, התמדתה; וכן בכל רגע שבו היא נקראת. שיריו של מאיר ויזלטיר נוקשים כמכת קורנס. אני זוכר את השיעור בתיכון שבו קראתי בפעם הראשונה את "קח" ונוכחתי בחדות ובפיכחון ששיר קטן יכול לשאת. ובעקבותיו גם את ספר השירים הראשון שלו שקניתי וקראתי במלואו, **מחסן**. לאחר מכן הלכתי עם חבר לאירוע קריאת שירה של ויזלטיר במרכז סוזן דלל והקשבתי לו קורא משיריו ותרגומיו, לוגם עוד ועוד ויסקי על הבמה, חוזר לשירי חבריו משנות השישים והשבעים. הם כבר לא היו בין החיים, והוא היה נוקב ובודד, אנטיפת באופן עקרוני, והייתה בו רצינות תהומית וחוכמה מפלחת. אז ומאז, שיריו טלטלו אותי - לא מקרבת הנפש, אלא מן המרחק; לא מכוח ההזדהות, אלא מן הלימוד.

ככל שהאריך ימים, היה נדמה שדמות המשורר - דמות תמירה, עזה, דברנית, בעשור האחרון גם ברשתות החברתיות - האפילה על שירתו. גם ההספדים במוספי הספרות בעיתונים התמקדו בקווי האופי של אישיותו ובדעותיו בענייני מדינה וחברה והתייחסו כך לשיריו, כאל פמפלט של עמדה פוליטית או התמקמות חברתית, כמין "דיבור מפוזיציה" שאותה לכאורה יש לחשוף. זהו ניוון גמור של השיח האמנותי, ומכאן ואילך אני מבקש לנטוש את הדין וחשבון עם דמותו של המשורר, לחזור אל השירה - מה שנחלק, מה שנותר; "מה שמתעקש", בלשונו של ויזלטיר - ולעקוב אחר כמה מהלכים בה. זו שירה

לא מתנגנת, לא מעוגלת, קשיחה, עשויה מן התוקף המודרניסטי של החדש והעומד מנגד. ויזלטיר כתב שירים קשים, לפרקים לא מתפענחים. הוא חזר והצהיר שהוא דורש קוראים לא פסיביים, כאלה שאינם מבקשים את השיר המגיש עצמו בקלות והמתמסר, ומוכנים לשאת במאמץ הפענוח. זו התביעה שנושאת השירה הזאת: היא תובעת קריאה, קריאה של שלל מערכי השיר, לרבות התיאוריה של השיר המשוקעת בו.

ציר הקיטוע

מראשיתו היה השיר הוויזלטירי שונה מהשירים שנכתבו בעברית לפניו. חומריו היו חומרי העולם: הוא ביקש לספוח לתוכו הכול, כל דבר היה מעניינו. אבל הוא לא התמיר את החומרים הללו ללשון פואטית צרופה. ויזלטיר סירב לעקרון הסובלימציה, שלפיו על החומר הגס, הלא־שירי, להתעדן עם כניסתו אל השיר ולהפוך למבע שירי רהוט. השיר של ויזלטיר מורכב מאלמנטים שאינם נמסכים לכדי יחידה אחידה; הוא עשוי כצירוף לשוני לא מאוחד. רומן יאקובסון, מבכירי הפורמליסטים הרוסים של תחילת המאה העשרים, טען כי הלשון הפואטית עומדת על ציר הצירוף: משמעותו של השיר אינה עולה רק מהמובן של המילים המרכיבות אותו, אלא גם מאופן התקבצותן בטורי השיר. על כן הרכיבים הצורניים של השיר - החרוזה, המצלול, המשקל והמקצב, המבנה; כל מה שחוזר בשיר - הם שיוצרים את המבע הפואטי. אפשר לומר שוויזלטיר ערך רדיקליזציה לעיקרון הזה. שיריו אמנם עשויים מן הצירוף, אך זה איננו מתקיים כעיבוד והסדרה של חומר, כהצרנה של תכנים. הצירוף הלשוני הוויזלטירי עשוי מקיטועים - מצרימות, מהתנגשויות. דבר אינו ממשיד דבר, נסמך עליו, ממצה אותו; דבר נחבט בדבר, מערער, מגחך או תוהה עליו.

השיר של ויזלטיר ערוך מן המשפט השירי הקטוע, השבור. השיר איננו קוניונקטורה - מקבץ של מילים נושאות פשר, ארגון של עלילה מתגלגלת או של אקספרסיה רוגשת - אלא דיסיונקציה, אוסף של צמתים לשוניים, מסלולי התפצלות. השיר איננו מתכנס, הוא מתבדר: הוא עשוי ציטוטים (שירים שלמים כתובים כציטוט, ולא ברור מה מעמד המבע, מי הדובר, מה מידת הרצינות בדבריו); או מחוות שיריות מושאלות ואירוניות במובהק (למשל קריאות אפוסטרופיות - הו! אה!); או לשון רחוב שמוצבת ליד לשון מוגבהת; או מבנים שיריים מסורתיים - סונטות, טרילונים, בלדות, שירים בטרצה רימה או במרובעים - שכבר אינם מארגנים את התכנים השיריים ומנגינים אותם, אלא מצויים במתח גלוי איתם; או הכפלות וחזרות שפשרן לא מחוור. המוזיקה השירית אינה זורמת. השירים, כמעט כולם, כתובים בסטקטו - נמרץ, לעיתים דחוף. השיר איננו רציף: פעמים רבות תנועתו נעצרת לפתע, חגה על מקומה, פונה הצידה, נסגרת בפתאומיות או נמתחת ללא סוף. אפילו בשירים לכידים יחסית מתקיימות כמה תנועות במקביל. הנה שיר אהבה מוקדם, מראשית שנות השישים:

את שרוצה לנסוע אתי

יודעת את מה את רוצה?

אוהבת את, אומרת את

(לסלעים הרמים)

לנסע,

אומרת את שתשירי
(לצוקי הדרום המרים)
שירי ערש נרדים,

את ענני השחר
אומרת את, רוצה את,
לראות אתי
דוקא

אתי? ("שני שירים מאותה פרשייה", קיצור שנות הששים)

השיר מסתחרר בפניות כה רבות, שינויי כיוון, הסטות, עד שקשה לקבוע את מובנו, אלא אם הפניות עצמן הן המובן של השיר. הפנייה הישירה אל האישה מתהפכת אל דבריה שלה, שאותם היא מפנה לא אל המשורר אלא אל מראות הנסיעה עצמה, נסיעה שאולי כבר מתרחשת, ומובאים בסוגריים, כמין קול נוסף, והיא, ולא המשורר, זו ששרה. כינויי הגוף חוזרים שוב ושוב ומצויים במתח שבין הצבעה על לקריאה אל. הלשון חגיגית ("אומרת את, רוצה את") ודיבורית ("מה את רוצה") בה בעת. אלה התנגשויות בתוך השיר. המעברים בין הקולות, ריבוי החזרות ומעגליות השאלות מרוקנים את התוכן הרגשי של השיר, ומן הדיאלוג לכאורה נותר המקצב והצליל - את, אותי, איתי - וביניהם עצירות ופסיחות. זהו שיר מקוטע, אבל הוא אינו חסר משמעות. אין כאן נונסנס דאדאיסטי, איון גמור של מובן ושלילה פשוטה של תוכן. הלשון השירית מפרקת את הקומון סנס, את שיר האהבה העשוי מפנייה אל האהובה, יצירת דמותה, דמיון מרחב האהבה וקשירת הקשר האהוב; כלומר את השיר העשוי מן המבע המצרף והמאחה. את המבע הזה באים שיריו של ויזלטיר לפרוע: את לשון הנפש (ביטוי עצמי, וידוי, אקספרסיה), אבל גם את לשון המדינה ולשון העיתון (ידיעות, נתונים, עובדות). שתיהן לשונות מאחות, ושתיהן אידיאלוגיות, כלומר כוזבות. הלשון השירית ניצבת מולן, מבקיעה אותן, מגלה בהן בקיעים, ובתוך כך היא יוצרת עצמה כלשון קטועה, מרוצצת ורצועה.

כל זה יכול לקרות בכמה שורות בודדות. הנה השיר "תאורה מילולית", הפותח את **דבר אופטימי, עשיית**

שירים:

ואז פעל חריג לבוא גדין
את צרופינו היומיומיים
על־פי אמות־מדדה בלתי צפויות
קאור צהב בציורי רמברנדט.

לשון השיר פונה מלשון הצירופים היומיומיים, כלומר לשון הצירוף, שקושרת מילים, מאגדת ביטויים, מלחימה משפטים, מפתה ומאלחשת; ובמיוחד מלשון העיתון, זו הלשון האידיאלוגית, שמספרת סיפור ומדווחת על "עובדות". הלשון השירית היא ממין אחר: מי שפועל בה הוא הפועל עצמו, אותו פועל חריג שמגייח אל השיר וחורף את דינה של לשון הצירוף היומיומית. והפועל החריג הוא הפועל שמופיע בשיר, "גדין" - פועל ששופט ופוסק שלא על פי חוק נתון מראש, באורח מפתיע, קפריזי. הדין שבשיר, מידת

הדין שבו, הוא אופן ביקועה של הלשון המצרפת; והדין פוסק, חותך, קוטע. כאשר מגיע השיר בסופו אל לשון המראות, אל הדימוי, זהו דימוי מסדר רביעי, דימוי של ציור, ולמעשה של אור – האור הממקד ומפלח בצירוריו של רמברנדט, אור שבשם השיר הופך ל"תאורה מילולית", כלומר מילולית-תמונית.

דבר בשיר הקצר הזה איננו הרמוני: הכמעט-חרוז בשורות הראשונות חורק ("גִּדְיִן / הַיּוֹמִיּוֹמִיִּים"); התחביר רצוף ("גִּבּוֹא גִּדְיִן"); המצלול הממקד ממקד בערך ("עֲלֵ-פִי / בְּלִתִּי / צְפוּיּוֹת"; או הצד"י החוזרת). כל השיר מקרטע, לא זורם, נקטע בכל רגע. ולכן כל רגע בו פורה משמעות, פורע את לשון הצירוף היומיומי, מתפצל למקום אחר. לא סתם זהו השיר הפותח את הספר **דבר אופטימי, עשיית שירים**, כמו אומר: הקיטוע שבשיר הוא הדבר האופטימי שבו. אי-ההתנגות שלו היא עיקרו. עשיית שירים היא היכולת שלא להיעתר ללשון המצרפת.

תנועתו של השיר הוויזלטירי היא צנטריפוגלית: הוא פונה החוצה. הוא לא נסגר על עצמו, לא חתום, לא הרמטי; הוא מבקש לפרוץ את גבולותיו. לכן, גם אם ויזלטיר כתב לא מעט שירים זכירים, שירתו איננה מקבץ של שירים בודדים ובדידים כמו השירה שנכתבה בתקופתו, לרבות זו של חברי-שותפיו יאיר הורביץ או יונה וולך (המוקדמת), אלא מסכת שירית נמשכת ומלאה בקיטועים שאינם עומדים בהלימה עם היחידה השירית כי אם מצויים בתוכה או מעבר לה. השיר איננו יחידה דיסקרטית; הוא נוהה אל היבקעותו. אין זו חולשתו שהוא נסגר לפתע, או נותר פתוח, או נופל, או מתאבד; זו עוצמתו – שהוא חלק ממהלך רחב, ניסוי לשוני באפשרויות שונות של המבע השירי.

אמנות קונספטואלית

ויזלטיר עמל על סילוק הפנים מן השירה. הוא ערער על היותו של האדם הפרטי, הביוגרפי, נקודת המוצא של השיר ולגלג על ההתבוננות האנתרופומורפית ("אֲנִי חִיָּה עוֹנָה לְשֵׁם אֲדָם / וּבְעֵינַי אֲנִי רוֹאָה אֲדָם / וְרַק אֲדָם וּבְעוֹלָם כְּלוֹ / אֲנִי רוֹאָה אֲדָם וְרַק אֲדָם", "זהות", **קח**); תקף את האגו ("אֵל תַּעֲמֹד עַל כְּרַעֲי הַתְּרַנְגֵּלֶת שֶׁל הָאֵגוֹ הַפְּרִטִי", "חומר לימודי", **מוצא אל הים**) והגיע עד הנפש – "הַנְּפֹשׁ בְּתוֹר שׁוֹאֵב-אֲבָק בְּשִׁלְהִי הַמָּאָה הַעֲשָׂרִים וְדַאי שְׁאִין לָהּ קִיּוֹם", מכיוון ש"הַנְּפֹשׁ אֵינָה אֶלָּא רֶפֶשׁ [...] וּסְגֻלָּתָהּ הִיא מִיְלּוּלִית מוֹסִיקָלִית / אֲבָל הִיא בָּאָה מִן הַדָּם / וְכֵלָה עִם הַדָּם וְנִסְפְּגָת / בְּאִיזוֹ כְּתִבֶּת עַל הַקִּיר" ("שישה שירי נפש", **קח**). היה קשה לקבל זאת אז, כשדברים אלו נכתבו, על הקיר או על הדף. והיום, כעבור יותר מחצי מאה, נדמה כי קשה עוד יותר לקבל זאת, בתרבות שנשענת על החוויה האישית הבלתי אמצעית, על ההתנסות הפרטית המיידית ועל מוחלטותה של העדות.

וכך, עם מותו של ויזלטיר, גם את שירתו שלו קוראים במפתח פנימי. נאמר כי שירי המוות שכתב מבטאים את חרדת המוות שלו עצמו; כי שירתו הטובה היא זו שבה חזר אל זיכרונות ילדותו; כי שיריו מבטאים את תודעת שוליותו בחברה שאורחותיה השתנו. וכך "סגולתה [...] ה]מילולית מוסיקלית" של שירתו שועבדה לסנטימנטליזם ביוגרפי. אבל נקרא את מה שאמר ויזלטיר להלית ישורון בשנת 1981.^[1]

אני לא בטוח שמילים משקפות מציאות. הן יותר מזה. אם הן נכונות, הן מעמידות דבר אוטונומי, והדבר האוטונומי הזה הוא בהחלט מחוצה לך. הוא מחוץ לחוויה הפרטית שלך. כל החוכמה היא לתפוס מתי הצירוף המילולי שעומד מולך על הנייר הוא כבר דבר אוטונומי, ואתה לא יכול לנפנף אותו. אני לא גורס ששירה היא הבעה, או בראש ובראשונה הבעה של מחשבות, רגשות. שיר במובן הבסיסי ביותר הוא צורה של מילים שעומדות בחוץ.

לכאורה חותר ויזלטיר לבדל את השיר מכל מה שחיצוני לו ולבצר אותו בתחומי אמנות הלשון האוטונומית. אבל האוטונומיה כאן איננה האוטונומיה של השירה בבחינת היפרדותה מן העולם ויצירתו של מרחב אסתטי תחום. להפך; יש לרוקן את השיר מרגשות המשורר ומרשמיו, מאקספרסיה ומאימפרסיה, כדי שיעמוד - ויעמוד בחוץ. השיר שעומד בחוץ הוא בשר מבשרו של העולם, חומר בעולמם של חומרים. השיר איננו "ציפור שבפנים עומדת בחוץ", בלשונה של חדוה הרכבי, כלומר תעבורה מן התוך החוצה, מעשה של גילוי והוצאה לאור; כאן מה שניצב בחוץ הוא מילים, סימנים וצורות שמלכתחילה ניתנים כחוץ. בשיר "תזכיר" כתב: "קֶשֶׁת הַפְּצָעִים פְּתוּחִים הַמֶּלֶח / אֶפְרוֹחַ נָדָף. הָעוֹר / מְפָרִיחַ אֲבַעְבוּעוֹת / דְּמִיוֹנִיּוֹת" (דבר אופטימי, עשיית שירים). הגוף נפתח, נפער, איבריו ניגרים, לא "תוכו כברו", לא "ברו כתוכו", כי אם "ברו כברו" - כל הגוף הוא עור, והשיר עצמו עור, עור ועליו חברות, נייר ועליו סימנים. בשיר הפותח את הספר מכתבים, המתחיל בטור "חֶרְדַּת הַנְּשָׁמָה, אִם לְפִתָּח בְּטוֹנִים גְּבוּהִים" - כלומר מייד בדיסיונקציה, צומת שירי, פיצול של מבעים, מעלה ומנמיד - נכתב: "מִכָּאן רַק חֶרְדַּת הַיּוֹנָה הַכְּלוּאָה בְּחֶלֶל שְׂאֵנָהּ הַפּוֹתָה לְגֵאֲלָה: / כְּכֹה אֶת בְּחִיזָה, סְמוּךְ לְחַי / הַמְּתַעֲבִים גֵּאֲלָה וְאֵינָם מִתְאַוִּים לְמִסְתוֹר, / וְנִדִּי לָהֶם בְּמֵאוּרָה, מְקוֹם מְרַבֵּץ מֵעַת לְעַת. / לְהַכְנִס, לְצֵאת, לִישוֹן, לְהִתְבּוֹנֵן. / לְנֶעֱת, לְהִמְנַע. אֲנִי כּוֹפֵר, / מִתְחַלְחֵל וְכוֹפֵר בְּחֶרְדָּה. / מִתְבּוֹנֵן בְּהַעֲיֵן קָרָה כְּמוֹ בְּנֶגַע בְּעוֹר". המשורר אינו מתחפר בנפשו, אינו מסתתר במחבואו, אינו משתבלל אל איזשהו פנים שמאוחר יותר ידלה מתוכו את חומרי השיר. החומר מצוי בעולם שבחוץ, ואליו המשורר פונה ועימו הוא מקיים שלל זיקות: התבוננות ופעולה, הימנעות והיקשרות, חלחלה ואחיזה, אני ואת - כל אלה כבר אינם הפכים שיש לבחור ביניהם, כמו פנים מול חוץ, אלא סמיכויות שמתקיימות במקביל, על מישור אחד, כעור מנוגע שכל חוליו ניתנים לראייה ולמישוש.

כאשר המילים עומדות בחוץ והן אינן ביטוי של פנים, והשירה לא מחלצת משהו מעצמיותו הפרטית של המשורר ומעניקה לה מילים, השיר כבר איננו מקבץ של סימנים (שמוליכים יחס אל מסומן נסתר): הוא הופך למציאות תמונית הבזקית. לא סתם כתב ויזלטיר "שירה תיאורית" ו"גלוית נוף" ו"שרטוטים תל אביביים". השיר מתרחק מן העלילה של הנפש - הצלחותיה וכישלונותיה, מפחיה ותקומתה, התפתחותה ומשבריה על פני ציר הזמן - ופונה אל הגופי, התמוני או הצלילי. השיר עשוי מנימה מוזיקלית, תנועה תחבירית והנחה על דף.

לכן את אמירתו המפורסמת ביותר, המנוגנת והמצוטטת לעיפה של ויזלטיר, שיש לו סימפטיה לאמנות קונספטואלית בתל אביב, כדאי לקרוא לא רק כאמירה על בנייניה המטים לנפול של העיר, אלא על האמנות המושגית עצמה. בשנת 1976, כשהשיר התפרסם בדבר אופטימי, עשיית שירים, המפנה המושגי באמנות הפלסטית בישראל היה בשיאו, ועשייה אמנותית ענפה כבר נערכה מחוץ למוזיאון - עבודות אדמה, עבודות סאונד, פעולות או התרחשויות (ובהן אפשר למנות את "פרויקט נהר ירושלים", חילופי

האדמות "מצר-מסר", הפעולה במחנה הפליטים ביריחו ועוד); או בין כותלי המוזיאון, אך תוך פירוק האובייקט האמנותי והליכה אל מעבר למדיומים המוכרים (למשל בתערוכות "מושג+אינפורמציה" ו"סדנה פתוחה" במוזיאון ישראל). ויזלטיר הכיר את אמני התקופה, היה מיודד עם אחדים מהם (יהושע נוישטיין, הנרי שלזניאק) והיה קרוב לעשייתם. הוא חשב על משוררים וציירים יחד, "לְשֵׁם הַקְצוֹר נִכְנָה אוֹתָם בְּתֵאָר קְבוּצֵי מְצוּרִים" ("מצוררים", **מכתבים**), כתב בשיר שהקדיש לשלזניאק לאחר מותו, אותם מצוררים מתים כמרטירים של העיר, המבכרת על פניהם את הבל המסחר, התקשורת, המשפט - עורכי דין, שדרנים, חנוונים, רופאים וספרים.

אולם ויזלטיר לא רק כתב על אמנות מושגית. תחת ידיו הפכה השירה עצמה לאמנות מושגית שחומריה הם מילים. כשם שפעל באותן שנים עם וולך והורביץ ומול נתן זך והאני הכללי והסטירלי שבשיריו, כך פעל גם עם נוישטיין ושלזניאק ומול יוסף זריצקי והמופשט הציורי, שגבולותיו הם גבולות "המרובע" והוא לא ריאלי ולא קונקרטי. השיר הוא קומפוזיציה על משטח, הדף הוא מצע לפעולה, הסימנים הם חומרים, וצירופיהם יוצרים "דבר עומד". דבר אופטימי הוא עשיית שירים - עשיית שירים, ולא כתיבתם: השירה הזאת, כמו הציור של אותו הזמן, הופכת לעשייה ופעולה, פויזיס ופרקסיס בלולים זה בזה. "קח שירים, וְאַל תִּקְרָא / עֲשֵׂה אֱלִימוֹת בְּסֵפֶר הַזֶּה" (**קח**): ספר השירה נפתח בקריאה לפעולה על הספר עצמו, כחפץ שיש לבחון אותו, למשש את גבולותיו, לבדוק את שימושיו. כך בדיוק יצר מרסל ברוטהרס, המשורר הסוריאליסט מבלגיה, את האובייקט האמנותי הראשון שלו בשנות השישים: הוא יצק בגבס חמישים עותקים מספר שיריו, גיבש אותם כחומר והכניס אותם לגלריה, ואחר כך היה לאחד האמנים המושגיים החשובים של זמנו. השירה - השירה של ויזלטיר, השירה לאחר ויזלטיר - כבר איננה עומדת לעצמה, מתגדרת בתחומה, מתבחנת כמדיום נפרד. היא פועלת כאמנות, עם האמנויות: היחסים בין דימוי, מילה, עשייה ופעולה הם עניינה. רוזלינד קראוס כינתה זאת "המצב הפוסט-מדיומאלי של האמנות". למצב זה השתייכו בשנות השבעים הציורים המושגיים של שלזניאק, הרישומים המקופלים של נוישטיין, הפעולות של פנחס כהן-גן ומוטי מזרחי, סדרת חצר תל-חי של תמר גטר, הקולאזים הצילומיים של מיכל נאמן, והשירים של ויזלטיר. אפשר לומר שהאמנות הפוסט-מדיומאלית נוצרה בתנועת מלקחיים. הציירים הרפו מתפיסת הציור כמדיום טהור של צורות וכמשטח הופעה של קווים וכתמים, ופתחו את השטיחות שלו אל חומרי העולם דרך הקולאז' וההדבקה, גזרי העיתון, התצלומים והרפרודוקציות, וגם דרך הסימן המילולי. מן העבר השני, השירה הפכה להבזקי תמונה, למישור של חיזוניות, לאופן של פריסת סימנים על דף ולתצורות של פעולה. לכן, גם אם נדמה כי ויזלטיר כתב בשנים ההן שירה לירית - אולי קצת יותר מחוספסת מקודמתה, ולא בדיוק סימפטית - למעשה הוא רחק ממנה מאוד, לעבר מושג אחר של שירה, שירה שהיא חיזונית גמורה שנכתבת כחומר על משטח, פורצת את השיר הבודד, יוצרת פרוגרמה והיא חלק ממערך של פעולה.

זוהי תפנית גדולה בשירה, שאליה הייתה אמורה להתלוות תפנית מקבילה בחקר השירה, כלומר אופן שונה של קריאה - תפנית שטרם התרחשה גם חמישים שנה מאוחר יותר. "הַסֵּפֶר הַזֶּה הוּא סִמְפּוּט שֶׁל נֶגֶד / וְאוֹתוֹת קְמוֹ זְבוּבִים" (**קח**), ועם זאת הוא עדיין נתפס כמאגר של סימנים לא חומריים. אולם השירה מוויזלטיר והלאה אינה יכולה להיקרא רק אל מול שירה אחרת, קודמת או מאוחרת לה, בתוך הדיסציפלינה של הספרות, כאילו לא חלה כאן תמורה משמעותית באובייקט ובחומר. למעשה, יש

לשחרר את האמנות הזאת מלפיתת חקר השירה. אורי דרומר החל לעשות זאת בתערוכה שאצר על האמנות של דוד אבידן, שבה התייחס אליו לא רק כאל משורר אלא גם ובעיקר כאל אמן מדיה. בשנות השבעים אבידן סימן אפשרות אחת, ויזלטיר - שנייה, וולך המאוחרת - שלישית, ויש עוד. אבל שעון העצר הזה, שמתקתק כבר עשורים לא מעטים, טרם צלצל באקדמיה לספרות.

פגיונות

הפוליטיות של שירת ויזלטיר נוצרת אפוא מאופני המבע האמנותי כאשר הם פוקעים מן הסד של ה"שירה" (המהוגנת, המאורגנת). ויזלטיר היה משורר פוליטי מובהק הרבה לפני הגל הגדול, ששטף את השירה העברית בתחילת שנות השמונים - במלחמת לבנון הראשונה - וגילה למשוררים בולטים רבים שהם בעצם "פוליטיים". אחד משיריו הראשונים הוא "טירון בצה"ל מהרהר בשחרור עמי אפריקה"; "שטיח" הוא שיר אנטי-קולניאלי במובהק ("ובגני שיחי, נלדי אירופה, בגני המערב, / הפופי הראש והמפפון, / השבועים ובהירי העין, / יתבוננו בי בהשד עמום / כבאיזה זב ומצרע, / מעמד לקרנטינה", **מכתבים**). אבל מעבר לכך, בשנות השישים והשבעים עשה ויזלטיר אמנות פוליטית במקביל לאמנות של מיכה אולמן, דב אורנר, אביטל גבע, פנחס כהן-גן ואחרים: אמנות קונספטואלית שממשיגה את פעולת הלשון השירית כחומר מחומרי העולם. "השירה היא היפוכה של האמירה, / בדרום הלכנון וגם בגליל העליון / על פן הנאמר כמו לא נאמר / ועוד נצא למלחמה בלבנון", כתב ב"המשד יבוא" בשנת 1978 (**מוצא אל הים**), והראה כיצד השירה איננה מדיום פשוט של אמירה, כלומר היא לא רק אומרת, וחשוב גם מה שלא נאמר בה, מה שנקטע ושותק וכן מה שפועל וחורג. כל זה בשיר חד הכתוב כמין בלדה משונה, בנימה היתולית וארסית. כבר בשנות השישים (**קיצור שנות השישים**) כתב כך:

מות ילדים לא יעשה עלי רושם

שדס ושיגויות קטנות ונהבולות,
שאמהות פגועות פות פתאם יותר,
וגברים זועמים מכפילים לעשן,
ואחים בזהים ומנוד ראשם של השכנים -
אבל,
כל עוד יהיו ילדים בגנים להוריהם
אני יודע שאסור לי להתרשם,
מוטב לי לשנא את עצמי מאשר לאהב את חיייהם
אשר הלכו מפה מבלי לומר דבר
(והלא הדבר שהיו אומרים בחייהם)

הפסוקית הארוכה הפותחת את השיר מתחקה אחר הרושם שמותיר מות ילדים, בתיאור מילולי שעוקב אחר שרשרת של דימויים, מהעיתון או מהטלוויזיה, כולם קלישאות של צורת ההיראות התקשורתית של המבוגרים שחגים סביב הילדים המתים ונותרים בחיים. ואז סירובו של המשורר להתרשם, כלומר ההיאטמות בפני הרושם - למעשה, בפני הרישום עצמו - בשל הגנאלוגיה המשפחתית, שרשרת ההורשה

מהורים לילדיהם. אלה האחרונים מתו בלי שהיו דבר מלבד ילדים, בלי שעשו דבר, בלי שחרגו מהווייתם; מכיוון שהילד הוא אינ־פנט, מי שאינו מסוגל לדבר. ואילו השיר דובר, הוא מדיום מבוגר, של מבוגרים. אבל אין זה הדיבור הרהוט, גם כאן, אלא דיבור של אמירה קטועה, שיר שנחתם בסוגריים, בפסוקית לא מלאה - מהו אותו דבר שהיו אומרים הילדים בבגרותם? - בסיפא שאולי מקווה שכן היו אומרים דבר מה משמעותי כאשר היו הופכים ליצורים דוברים. את הרושם החזותי הכוזב מחליף המבע הלשוני, אבל לא זה של מאמר הדעה או הנאום בכיכר - מבע משתרשר ומתגלגל, רווי ומלא - כי אם מבע חד, רב פניות, שנסגר לפתע. מיד אחרי מלחמת 1973 כתב: "אין לי מלה להגיד על הקברים / עֲכָשׁוּ, מִשְׁמָלָאוּ וְנִסְתָּמוּ. / הָיוּ לִי מְלִים פְּאֶשֶׁר עֲמְדוּ רִיקִים, / פְּאֶשֶׁר רַק נִסְתָּמוּ" (דבר אופטימי, עשיית שירים).

הסירוב לקחת חלק בשיח השכול שמתפרץ לאחר המלחמה, בצער ובחרטה על שכבר התרחש, להזיל דמעות תנין ולמלא אותן במילים, עובר דרך בחינה של הסימן הלשוני: המילים על מה שנסתתם, מולא ונגדש, הקברים שבתוכם גופות אדם, וכל שיש לעשות הוא להג עליהם ולשורר אותם, מילים אלו נהדפות; ואילו המילים על מה שעומד ריק ורק מסתמן, כלומר מתקיים כסימן פתוח בעולם, נתון לתמורה, הן עניינו של השיר. השיר הפוליטי לא רק אומר משהו; הוא גם נמנע מלומר, קוטע את הדיבור, מסרב ללשון. "בִּסְוֵנְטָה נֶגַד הַמְדוּבְבִים אֶת הַדָּם הַשְּׂפוּךְ" מדמה ויזלטיר את מותו בפיגוע, מתאר בפרוטרוט את גופתו המרוטשת ואיבריה השפוכים בחוץ - תמיד בחוץ, באוויר העולם - ומתרה לא להצדיק במותו מעשה ברוטלי כלשהו נגד הפלסטינים, לא למשמע את המוות: "יִסְתַּפְּג לֹו הַדָּם בְּעֶפְרָ; דָּם הוּא דָם, לֹא מְלִים. / אֵימָה הַזְּיִית הַמְּלָכוֹת בְּלָבָבוֹת עֲרָלִים" (מכתבים). המלכות היא גם מלכות הלשון המדובבת כול, שיכולה לכסות כל דבר בסימנים: זו לשון העיתון, לשון השלטון, וכן לשון הנרטיב והסיפור, הלשון המעלילה. השיר, לעומת זאת, נקטע ונחסם. הוא עומד אל מול שירתה של לשון התקשורת - הלשון המתקשרת בכלל, לשון השדר והתוכן, ולשון המדיה, שמוליכה את "הכיסוי התקשורתי" שבכוחו לכסות הכול ולכסות על הכול.

השיר של ויזלטיר מוגבל, פגום. פגימותו היא האופן שבו הוא לוקח חלק בעולם, הפגום בעצמו. השיר הרהוט והמהוקצע, הגבישי, אינו יודע זאת: הוא מתרחק מחומרי העולם, מעבדם עד דק, משיב להם את דמותם האידיאלית, המשויפת. השיר הרהוט איננו חומר; הוא "שירה", "הו, השירה!" שהיא גם שירת ה"הו". יש בו רהב טכני, עושר לקסיקלי, מלאות נרטיבית - והוא ריק. ואילו השירים והתרגומים של ויזלטיר הם תמיד "פגימות", זוויתיים ושבורים במודע. זו המוזיקליות שלהם (ולא האיך-מוזיקליות שבהם). הם שבורים, ועדיין הם "דבר עומד". אבל מה שנשבר בהם אינו מיתרגם בקלות לשבר ביוגרפי או נפשי; זו אינה שירת הגירה ולא שירת פצע. האתגר שנושאת אלינו שירת ויזלטיר - בוודאי לקוראיה הצעירים, המרוחקים ממנה כמה עשורים - הוא אתגר הקריאה הלא נרקסיסטית: זו אינה החוויה שלי, לא חוויה שאפשר להזדהות איתה או אפילו לאהוד אותה, למעשה זו אינה שירת חוויה כלל. שם ראשית קריאתם.

שירת הכוח

אחת הטענות הרווחות נגד שירת ויזלטיר היא שזו שירה אדנותית, סמכותנית, כוחנית; שהיא נכתבה על ידי משורר שתמיד ידע יותר מקוראיו, והיא מפגן של היררכיה קשיחה ובידול אינטלקטואלי; שבשורש שלה נמצאת אלימות ויש בה מפרט מרשים אך מיותר של התאכזריות. אני מבקש להוציא משמות התואר הללו - סמכותנית, כוחנית - את נו"ן המוסר, ולקרוא באופן לא מורליסטי את הכוח בשירתו של ויזלטיר. כן, זו שירה רוויה בכוח, מסכת ארוכה של עיסוק בכוח; אולם באיזה כוח מדובר? היום נדמה כי כל כוח נתפס כדורסני וברוטלי, כזה שיש למגר אותו, אך ללא כוח, כלומר להסתלק ממנו או לשמוט אותו, או פשוט להיאטם בפניו בשמה של עדינות מופלגת. ואילו לפי ויזלטיר: "מי שיש לו כח מתכונן להתמודד. / מי שפס כחו הנה רוצה להתפשר. / מי שלא העז לחלם על כח כבר נכנע. / מי שהו שהסתבך מיטיח בשבכה" (קיצור שנות הששים). כוח ניצב מול כוח, ביחס לכוח אחר. לכן להתנשל מרצון מכוח משמעו להיכנע, אבל לאחוז בכוח משמעו להתמודד - לא להתפשר, להתייבב, להיאבק בכוחות העולם; לצאת מהסבך, לפרוץ את השבכה. להתמודד, כלומר להעמיד "דבר עומד": מול הכוח הריבוני, כוחו של הריבון - המדיני, החברתי, התקשורתי - להעמיד את ריבוניותה של הלשון השירית. אלא שהשירה מוליכה כוח ריבוני שונה, קטוע, קטום, לא שלם. למשל כך:

כל יד

היא גדם בכם

כחה

גלום באי־היות

האיום מגשם תמיד

ההתגדמות

אינה באה לא תבוא

אפלו

שעות רפיון עזרות

עד משתכחות;

ככה כל יד

סובבת על פרקה

מפְעִילָה

אֶת מְנוּפִיּוּתָהּ

וְלִפְעָמִים

בִּיפְהֵפוֹת:

וְכָל אוֹתוֹ זְמַן

מְלֵאִים

סְפָרֵי־הַרְפוּאָה תְּמוּנוֹת אֲיָמוֹת. (דבר אופטימי, עשיית שירים)

סופה של היד להפוך לגדם - להיקטע, להתנתק מן הגוף, להיכרת. היא נעשית לגדם בכוח, פעמיים בכוח: הכוח של החיתוך, של ביקוע הגוף, של פריעת אחדותו ושלמותו, והכוח כפוטנציאל הצפון ביד כהיתכנות, גלום באפשרות אי־היותה של היד חלק מתפקד של הגוף. אבל למעשה, שני המובנים הללו של כוח מתחברים כאן: עצם כוחה של היד נעוץ באותה התגדמות פוטנציאלית, כלומר לא בתפקודה המלא אלא דווקא בשחרורה האלים ממנו, בניתוקה ממחזורי הפעילות. היד הסובבת, המפעילה, המייצרת - היד המכשירית, של בתי החרושת, של התפוקה והניצול; היד כאמצעי; "איזו מאה של ידיים", כתב ארתור רמבו בעונה בגיהנום - היא היד שכוחה גלום בכוח קיטועה מכל אלה ואי־הפעלתה. הכוח הוא בשבירה, בחיתוך; וגם אם ההתגדמות "אֵינָה בָּאָה לֹא תָבוֹא" - כך, ללא פיסוק, בין הזמנים; כלומר איננה מתקיימת במרחב הריאלי של הפעולה הכלכלית־חברתית - היא ממומשת ביד, באיום המוגשם שבה.^[2]

"כָּל יָד הִיא גֶדֶם בְּכֶחַ" עומד מול "גַּם הָאֲגָרוֹף הִזָּה פֶּעַם יָד פְּתוּחָה וְאֶצְבָּעוֹת" של יהודה עמיחי. ההומניזם הנינוח והסנטימנטלי של עמיחי - כל אגרוף קפוץ, משחר לקרב, אלים בכוח, מקורו ביד אדם עדינה, פרוטת אצבעות, מושטת לשלום - מתהפך כאן לכוח מתוח העצור בגדם שבכוח. אצל עמיחי, ההתנערות מהכוח - הכוח שראשיתו באי־כוח, האגרוף שמקורו ביד הפתוחה - היא עניינה של השירה, שמתרחקת כך משדות הכוח, נפרדת מהם ויוצרת מרחב חוץ־עולמי, פרטי ונפשי, שאותו יש לשורר. עבור ויזלטיר, השיר הוא מצע לבחינת מצבי הצבירה השונים של הכוח והתמודדות ישירה איתם. אבל לצאת את שדות הכוח, להעמיד דבר שיעמוד מול הכוח הריבוני, פירושו לעשות שיר שאינו ממצה עצמו עד כלות; שאינו שלם או חתום, שלא יצא אל הפועל במלואו. "השיטה היא לנסות לא לכתוב", אמר ויזלטיר להלית ישורון. זו ההתגדמות בכוח של השיר.

סיומו של השיר בתמונות האימות מספרי הרפואה, ובהן ידיים מעוותות, מתפוקקות, משובללות; ידיים שיצאו מתפקוד, שכבר או עדיין אינן יצרניות. אלה מראות העוועים שהשיר מציין, מציין בלי לתאר, ועושה זאת גם דרך השיר עצמו כהבזק תמוני דרך אופן פרישתו על הדף: הקיטוע של המשפט

התחבירי לטורים שיריים, ההזחה פנימה של כל טור שני, המילים הבודדות בכל טור. השיר עשוי כאותה התגדמות בכוח מעשה ידיה של יד, ידו של המשורר, על הדף המשמש מצע לשיר, כמעשה בכוח של היד הגדומה שהתנתקה מן הגוף, כלומר מן הנפש, מן האגו, והיא משוטטת על הדף וחורצת בו סימנים.

“שירת הכוח” הוא האופן שבו תיארה סימון וייל, במאמר שפרסמה בשנת 1940, את האיליאדה של הומרוס: אפוס שלם שעוסק בכוח, ובו הכוח פועל מבעד לאנשים ולא מתוכם – לעולם אינו נמצא ברשותם, אינו נובע מהם, אינו נשלט על ידם. הכוח חיצוני לאדם, וכאשר הוא פועל דרכו הוא הופך את האדם לחפץ, לאבן, לחומר. הדרך להתמודד איתו היא להכיר בו, לעקוב אחריו ולדעת אותו: “רק מי שמכיר את ממלכתו של הכוח ויודע איך לא לכבד אותו, מסוגל לצדק או לאהבה”. ואילו ויזלטיר, שנולד במהלך אותו אירוע היסטורי שווייל כותבת מתוכו, לוקח את הכרת הכוח כמשימתה של שירה שיוצרת את האדם כחומר המתרכב עם העולם, מתבוסס במיציו, מתגושש איתו ולעיתים יכול לו. שירת הכוח הוויזלטירית עושה את כל הדרך עם הכוח, אך אינה מגיעה אל החסד, כמעין כוח מדרגה שנייה. היא נותרת בעולם הכוח, כחומר בתוכו, חומר תבוני, חלקי, שבור.

חַנֵּךְ אֶת עֲצָמֶךָ

אֶל תּוֹךְ הַחֵמֶר שֶׁל הָעוֹלָם.

אֶל תִּתֵּן לַחֵמֶר לְאַלֵּף אוֹתְךָ בִּינָה בְּעַל כְּרִחֶךָ.

שְׁכֹן הַחֵמֶר יֵאַלֵּף אוֹתְךָ בִּינָה בְּעַל כְּרִחֶךָ.

קַח אֶת עֲצָמֶךָ כַּחֵמֶר בְּיָדֶיךָ,

חֵמֶר בְּיָד חֵמֶר

חֵמֶר יוֹדֵעַ חֵמֶר מְהִלֵּךְ

כַּחֵמֶר הַנְּשָׁבֵר

שֶׁבֵר, שֶׁבֵר אֶת עֲצָמֶךָ

לְצוּרוֹת נְשִׁבְרוֹת. ("חומר לימודי", מוצא אל הים)

הערות שוליים

[1] † הלית ישורון, "אני כותב דבר שמתעקש: מאיר ויזלטיר", **איך עשית את זה? ראיונות "חדרים"**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 29.

[2] † הדבר קרוב למה שג'ורג'ו אגמבן כינה אי־יכולת – הכוח שאיננו יוצא לפועל, או הכוח שבא־ההוצאה לפועל; השְׁבִיטָה של הכוח שמשחררת את היכולות המצויות בו לשימוש שונה מהפעלתן גרידא. לעניין זה ראו ג'ורג'ו אגמבן, "סוף דבר: לקראת תיאוריה של היכולת המשעה", **תיאוריה וביקורת** 53, עמ' 221–237.

שאל סתר הוא עורך כתב העת תיאוריה וביקורת במכון ון ליר בירושלים, וראש התוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל – אקדמיה לאמנות ולעיצוב ירושלים.
