

## על עיקרון פואטי בשיר עָרֶשׁ לְתִינוּק שְׁכֻמָּעַט<sup>1</sup>

מחזור שירים מאת הדסה טל

### 1. מבוא

כמה דברים על כלל יצירתה של המשוררת:

מרגע שהקורא משקע את עצמו בתוך שירתה של הדסה טל, היא מעוררת את חושיו לקלוט מבעד לה את פעימות לבו. מכאן ואילך יבקש לרדת לחקרה של אותה תיבת תהודה המחזירה אליו קולות, בבואות וטעמים מתוך חייו שלו.

זוהי שירה ארס-פואטית, על התהוות השירה, על מה שקדם לה ועל יחסיה עם העולם. קולות אשר שנים ארוכות לא נעתרו לה, למשוררת, וכמו היו לכודים בענבר<sup>2</sup>, בוקעים מתוך האלם ובאים, כעדות השירים, בברית המילה<sup>3</sup>, והיא משמיעה סוף-סוף את קולה, כמו הייתה אורידיקי השרה<sup>4</sup> מן השאול, מפלסת דרך לצאת.

בספרה הראשון של הדסה, קולות, בספרה השני שיר ערש לתינוק שכמעט, ובספר קפה נואר<sup>5</sup>, תמיד איזה אור מחלחל מן החוץ אל תוך חללים שבנפש, מעורר שם אותה הזדקקות למילים ולמרחב מחיה. ברית שבין נפש למילה תבטיח חיים למה שהיה זמן רב מאוד חשכת שתיקה.

בדיבור הנמשך ביני לבינה על שירתה, חלקו בעל-פה חלקו בכתב, אומרת הדסה כי שירה מתחוללת בגבול בין דממה למילים. שתיקה היא מלוא החידה, היא פצע המכונן מרחב השוך של כוח. רק כשמתחוללת מטמורפוזה והשתיקה נהיית לשקט, מתאפשרת לידתו של הקול. שקט הוא גוון קמאי של מובן. כמעט מתה גופני. כי בין מילים עשויים להתקיים יחסים גופניים ממש. יש לשון של חלב, שהיא קרובה לשפת שיר ערש, אבל גם ללשון ארוס, שבה התדר והרטט תורמים לחושניות המבע, למיידיות שלו, לאינטימיות.

אבל שירה זו היא לא רק שירה על שירה. היא גם השבה לחיים של מה שאבד בעולם. שיר ערש לתינוק שכמעט הוא כמיהת הרחם הריק אל תינוק שנפל. הוא הרקוויאם הסטבאת מאטר. בשירי הקובץ ממשיך התינוק שכמעט להתקיים באופנים שונים – הוא "נפיל" (בשיר 37); "לא משוי" (שיר 4); "זעיר לאינסוף" (שיר 32), "ספור על שעון אחר, שעון עצר" (שיר 3), ועוד...

בקפה נואר בולטים מחזור השירים דובדבנים (עמ' 35) שהדסה טל כתבה סביב מות אמה, והשיר תפילים (עמ' 55) שכתבה אחרי מות אביה. בשירים עולה הגעגוע כטעם נלעס, מתוק, לצד הכמיהה שיצטמצם המרחק, שיפחת כאב אי הנגישות.

1 ספר שיריה השני של הדסה טל, 2005, הוצאת כרמל.

2 מתוך מחזור השירים "ילדות", בספרה הראשון של הדסה טל, "קולות", 1999, ספרית פועלים (עמ' 15).

3 מתוך השיר "הכניסני", מחזור "פרקי אבות", שם (עמ' 45).

4 "אורידיקי שרה" – שם שיר ושם מחזור השירים שבו הוא מופיע, שם (עמ' 33).

5 ספרה השלישי של הדסה טל, 2006, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

אני מצטטת מתוך תפילים: ביני ובינך מונח לחם / טעם עז / של חיטה ושמרים / אני אוהבת את סוד הצמצום הזה // ... איכרה של הרוח / מדברת / והלחם נובט. בדובדבנים כותבת המשוררת: לערום קמח וללוש פנימה ביצה. ככה אופים חיים. או כשהיא פונה אל אמה המתה: מה ממך? / חלב שגלש / לתוכי. אמי עלי אדמות ובכל העולמות האחרים. / לבשי את עירומך ועמדי לגורלך עד קץ / הימים / יתגדל ויתקדש / אלוהי, אני שואלת / מילה // שפת-אם.

לשירתה של הדסה טל כבר יש חיים משלה בעולם, והדיה הולכים ורבים. חיים באר בשיחת רדיו על ספרי השירה שיוצאים היום, בחר להתעכב על ספרה קולות. לדבריו, זהו "ספר נפלא בעל ייחוד מרגש מאוד... קול נשי מיוחד, רגיש... דברים מאוד פשוטים שהיא מעלה אותם ונותנת להם משמעות חדשה." ואני ממשיכה לצטט: "האוזן העברית שמכירה את פרקי תהילים, את פרקי הגעגועים והעצב האינוסופיים... שומעת אותם חוזרים כאן בלבוש חדש, באמירה מאוד מודרנית, מאוד עכשווית, ומצד שני קלאסית, הייתי אומר – נוגעת בנצח, יחד עם זה שהיא בעכשיו."

א.ב. יהושע מדבר על הקול השר האינטליגנטי ולא רק המתרגש, ועל השורות המעטות אבל חודרות בספר הנוגע ללב, "שיר ערש לתינוק שכמעט".

המשורר אלחנן ניר כותב על אותו מחזור: "טל יודעת לגעת מעט מעט, לא להכביד במילים, לא להעמיס, ... לרטש כמו קרן לייזר... מיטיבה לדייק עד כדי הבכה. אצלה, או שזה ריקוד מדויק ומכוון ונקי, או שזה זיוף מיותר, והיא כמובן בוחרת באפשרות הראשונה."

בשנת 2000 זכתה הדסה בפרס לאה גולדברג לשירה. עד היום מהדהדים באוזני דבריה בטקס: "את סוד השפה", כך אמרה, "אני חייבת לאבי. אבל לאמי אני חייבת סוד עמוק יותר. ממנה למדתי כי הפשט הוא העיקר. הפשט ולא הדרש. מאמי ראיתי כי המסתורין היותר עמוק חבוי בפשוט. מאמי, הלחם והמים של חיי. אמי שמעה את העולם מאהבתה."

וכך, דק-דק, נמסכים שיריה של הדסה טל לכלל יצירה. שפה חדשה נולדת – אחרת, לא תמיד מובנת מאליה, אבל יפה להפליא. צרור של מפתחות קטנים שהוצפנו, הולך ונאסף לפתוח דלתות נעולות אל עולם שירתה, והקורא, הנמשך ללכת בה עוד ועוד לאיבוד, מוצא עצמו קמעה קמעה מתמצא יותר ומצטט יותר ממנה אל חייו.

## 2. הנחות יסוד לבחינת עיקרון מנחה במחזור השירים שיר ערש לתינוק שכמעט

שתי טענות אני מבקשת לבחון:

האחת - כי בחירתה של הדסה טל בכותרת שיר ערש לתינוק שכמעט צופנת בחובה מה שג"א לסינג, בחיבורו "לאוקואון או על גבולי הציור והשירה" כינה "הרגע הפורה" (או - בתרגום ישן אך מדויק יותר לענייננו - "הרגע הפרגננטי", שבו אעשה שימוש מכאן ואילך).<sup>6</sup>

השנייה - כי הבחירה ברגעים פרגננטיים היא עיקרון פואטי עמוק בתוך ברירת חומרי השיר המלווה את מחזור השירים בקובץ זה בפרט, ואת שירתה של הדסה טל בכלל.

הבה ניזכר תחילה כיצד מנסח לסינג את ההבדלים בין האמנות הפלאסטית לבין אמנות השירה, בדברו על מגבלותיה ויתרונותיה של כל אחת מהן, במונחי זמן ומרחב:

על האמנות הפלאסטית:

"גבולותיה החומריים של האמנות הפלאסטית קושרים את חיקוייה אל רגע אחד ויחידי (...). (...) ברור שאותו רגע יחידי ואותה נקודת ראות יחידה צריכים להיבחר בהקפדה מאין-כמוה, כדי שיהיו פוריים. אך פוריים הם רק אותם דברים המאפשרים משחק חופשי לכוח-המדמה שלנו. (...) בכל התפתחותה של היפעלות אין רגע שהוא כה בלתי מתאים לכך כרגע השיא. מעבר לו אין מאומה, ולהראות לעין מה שאין-למעלה-ממנו – משמע לכבול את כנפי הדמיון. (...)". (עמ' 24)

על אמנות השירה:

"דבר אינו מאלץ את המשורר לרכז את תמונתו ברגע אחד. אם רצונו בכך, יכול הוא להתחיל את עלילותיו למקורותיהן ולהובילן דרך כל התמורות האפשריות עד לסופן. לכל אחת מן התמורות האלה, שהאמן הפלסטי צריך היה לעצבה בתמונה נפרדת, מקדיש המשורר רק קטע; וגם אם קטע זה, אילו נשמע בנפרד, היה צורם את אוזנו של המאזין, הרי על-ידי הבנתו במה שקודם לו, או ריכוזו במה שבא אחריו, נעלם רושם זה, ובהקשרו הנתון הוא פועל עלינו בצורה המושלמת ביותר." (עמ' 27)

ועל מה שביניהן:

"הציור בקומפוזיציות הבו-זמניות שלו נאלץ להזדקק לרגע אחד ויחיד של העלילה, ועל כן חייב הוא לבחור ברגע הסוגסטיבי ביותר, שממנו ניתן להבין את מה שקודם לו ומה שבא אחריו. בדומה לכך יכולה השירה, בחיקוייה העוקבים, להזדקק לתכונה יחידה של הגופים, ועל כן חייבת היא לבחור באותה תכונה העשויה לעורר בנפשנו את התמונה החיה ביותר של הגוף, ומאותה נקודת ראות, העשויה לשמש לתמונה שו על הצד הטוב ביותר. מכאן נובע הכלל בדבר אחדות מילות התואר הציוריות, ובדבר החסכוניות בתיאור מושאים פיזיים." (עמ' 102)

### 3. על הרגע הפרגנטי בכותרת שיר ערש לתינוק שכמעט

הכותרת שנבחרה לכנס תחתיה את שירי המחזור - שיר ערש לתינוק שכמעט - למרות היותה משפט לא גמור תחבירית, או אולי דווקא בשל כך, מטלטלת מיידית את הקורא לנחש מתוכה מוות שבטרם עת. הפסקת היריון. נפילת תינוק. אין צורך לקורא לשאול: "שכמעט מה?" - מעצמו הוא משלים: "שכמעט נולד", ומלבו הוא מרגיש את כאב ההחמצה, כפועל יוצא ממה שלא נאמר במפורש, אך הינו עצום ונורא בהעדרו.

קישור המשפט מימטי לקישור של קיום בעולם ולחויית ההמתנה שנגדעה בשל אבדן, ותחבירית הוא מחזיר ומגלגל את "שכמעט" על "תינוק" כך שיהפוך מתואר הפועל לתואר השם, או מחצי פסוקית לואי - שביקשה לשמש מעבר אל מה שהיה אמור להיות עתידו של התינוק - לנושא-העובר-לנצח, הרה אסון, פרגנטי לעצמו.

כעת ראוי לשוב ולפנות אל חלקה הראשון של הכותרת: שיר ערש (...). האם-המשוררת, ברגע פרגננטי אחד, מחילה דיבור אחד הן על מותו והן על ולידתו של תינוקה. היא שרה שיר ערש על ערש דווּי. התינוק באי-בואו – "אבואו", כלשון השיר (עמ' 54) – מעניק חיים לשיר, ומשום שלא זכה לראות אור, יראה השיר אור, ובתורו יעניק לתינוק הנופל חיים, ירומם אותו אל חיי הנצח של מעשה האמנות, יראנו וממילא יראנו באור חדש.

לסינג אולי לא הביא בחשבון את אופי השירה המודרנית, שהיא, כדברי לאה גולדברג, בבחינת "מעט המכיל מרובה", אבל גם הוא דיבר על משימת המשורר "לצייר תמונות בלשון". הגדרתו את הרגע הפרגננטי, הגם שהיא נוגעת לאמנות הפלאסטית, הולמת להפליא את האימפקט שיש לכותרת המדוברת על הקורא. כלומר, מה שגורס לסינג לגבי האמנות הפלסטית חל, במלוא מובן המילה, על הכותרת "שיר ערש לתינוק שכמעט". הקורא, מהיכרותו עם העולם, יזהה ברגע שנלכד בכותרת את כל גודל השמחה שקדמה לו, מרגע היווצר חיים חדשים ברחם האם, דרך מפח הנפש והכאב הכרוכים בגילוי החדש והנורא שהעובר בסכנה, וכלה בייאוש ובייסורי האבדן עם הפלתו.

אבל הכותרת עוד מגדילה לעשות, כאמור, שכן היא מכילה שני רגעי פריון – זה של התינוק שלא זכה לראות אור, וזה של השיר שנולד מאינותו, ואשר, עם שהוא רואה אור, מחזיר את התינוק לחיים ויתרה מזאת – מעניק לו חיי נצח.

#### 4. על הרגע הפרגננטי כעיקרון פואטי וכמרכיב עלילתי במחזור השירים שיר ערש לתינוק שכמעט

כמו בכותרת, גם בגופי השירים נבררים בקפידה הרגעים הטעונים במטעני עבר ובאופציות עתיד – אלה שימומשו ואלה שסיכויי התממשותן המוחמצים כבר מלווים את התודעה המתאבלת. עבודת האבל נמשכת, עד שהתודעה מתעברת ומצליחה לשיר, כך הוסיפה הדסה טל, כשהצגתי בפניה את הדברים, וחזרה והדגישה את מהות **העברית כשפה מעוברת**, המכילה מה **שמעבר** מזה **ומעבר** של הזמן – יצירי **עבר ומעברים** דרך הווה אל **עוברי** עתיד.

אדגים כיצד מתקיים העיקרון הפואטי הזה בשיר השלם, וכיצד הוא מתקיים ביחידות הגרעיניות – מילים וצירופיהן.

נפנה ראשית לשלושה מן השירים:

0

אָל כַּד הָלֵב – גוֹרִים גוֹרִים

מְעֵלָה אוֹתָךְ

מְטַפֵּטֵף כְּתָמִי אוֹרְצָל

עַל רְצַפַּת

הַיּוֹם שְׁלֵא

הַיִּתְּ

(עמ' 6)

חלקיקי התמונה מלאים רוך ונועם. התמונה השלמה קשה. הקורא רואה מה שלא נכתב במפורש, אך קיים בפאזל השלם, והמראה כואב מאוד. כעת החזרה אל הפרטים, אל החלקיקים, היא חזרה אל הנכמה שלא יתגשם.

בצד סמנטיקה של רוך ולדות טריים שבאו לעולם וניזונים כדרך הטבע - חלב, גורים, מטפטף - ישנם רמזי התפוררות - בהכפלת "גורים גורים", בצירור התינוק ה"מטפטף כתמי אורצל", לאמור - לא שלמות הגוף לאחוז ולהאחז בה, כי אם זוועת ההשתוקקות להיניק תינוק נופל, להעניק לו חיים במותו, למאן להכיר במציאות.

כך גם "מעלה אותך" - כפעולה הפוכה ומתנגדת ל"מטפטף", הנשלמת בדמיונו ובלשונו של הקורא לצירופים כמו: מעלה אותך מן המתים, אולי - באוב. "שלא היית", פונה הדוברת-האם אל התינוק שכמעט. נוכח-נסתר.

הפסיחה בין "שלא" ל"היית" מציבה את שוועת המחאה, לאמור: אבל הרי היית, ומכאן ואילך לעולם לא יהיו פני הדברים כאילו לא היית. למשך אותו רגע שבין שורה לשורה, הצירוף "היום שלא", כמו הצירוף "תינוק שכמעט", נעשה מאליו לשם שצמוד אליו תואר השם, ומגדיר את הרגע שעוד לא, למול הרגע שקדם, כרגע שכבר לא.

2

לְעוֹלָם מִמָּאן לִיבְבָה הַרְאִשׁוֹנָה, מְרַפֵּק  
הַחוּצָה לְאֹוִיר  
הַמְתוֹק

נְעוּל.

(עמ' 10)

התמונה נוראה, בין היתר, בשל הסיזיפיות הנרמזת בה. ומה שמוצג במוצהר כסבלו החוזר ונשנה לנצח של התינוק, הוא במרומז אבלה המתמשך של האם, הממאנת להשלים עם אינותו. מילים כמו "לעולם" יש לאל ידן להנציח רגע. אוקסימורון-לכאורה זה מעניק למעשה יתרון של אמנות פלסטית לשירה.

מי הממאן? כלום התינוק, המסרב כביכול להיוולד, או שמא העולם שלקראתו מרפק התינוק? מְרַפֵּק הוא הפועל היוצא משם העצם מְרַפֵּק ומפעולת ההתרפקות, כביטוי למאבק הנואש ולכמיהה הלא ממומשת לצאת לעולם. היבבה הראשונה מוכרחה אוויר, שהוא מתוק כחיים עצמם. אלא שמבוא העולם נעול, והתינוק נותר לנצח עול ימים, שביקש לפלס דרך לעולם נעול.

המיאון ליבבה הראשונה מכיל אף הוא יסוד אוקסימורוני: מרגע שהיבבה הזו נחנקת בטרם תישמע, נחסמות יחד אתה כל היבבות כולן, ולפיכך, היא לא רק היבבה הראשונה, כי אם גם האחרונה, ולמעשה, היא כלל אינה בת קיימא בעולם, אלא בלשון בלבד. הרגע שנכלא בצמד המילים הללו חונק את גרונו של הקורא משום שהוא רגע פרגננטי, המרמז למה שעשוי היה להיות אילו היה התינוק נולד, ונעשה לחוויית השכול הנרמזת של האם, שלא תזכה לשמוע את היבבה המיוחלת ולנצח ירדפנה הרגע בניסיון חסר התוחלת לשחזרו ולשנות את פני הדברים.

וכעת, ליחידות גרעיניות:

מתוך שיר 7:

"בְּהִנְיָה, כְּמוֹ בְּמַחְלוֹל מְצַלֵּל - נֶאֱנָף לְאֲדָמָה תִּינוּק." (עמ' 17)

דווקא בצורת הפועל שלה, התנועה האנכית - תנועת הנפילה (שהיא גם תנועת הלידה, כשהכול כשורה) - מוקפאת והתינוק כמו נותר לנצח בנפילתו, בין רחם לקבר, נפילה שמכאן ואילך מגדירה את מהותו ואף מעצימה אותו, כדברי שיר הסיום, 37: "כמו נפיל, מתוק מהכיל וגדול מנשוא." אלא שבכך לא תם עדיין תפקידה של ההזרה שב"נאנך". האוזן, המורגלת לצליל הזהה בפועל: "נאנח", כבר שומעת מן הפועל הכתוב גם את הקול שלא יפרוץ להיות יבבה וגם את האנחה המקדימה את בכי האם על בכי התינוק שלא יהיה, היינו, מכילה את הקול שכבר לא יישמע ואת זה שעומד להישמע.

מתוך שיר 16:

(...) שְׁכָב / חֵם וְסִבְלָנִי לְחֵלֶם כְּלָפִי / אֶת הַגּוֹפּוֹגְלִיף / הַתִּינוּקִי (עמ' 31)

הצירוף הלשוני: "גופוגליף" אינו קיים, כמובן, בשפה, אך הקורא מיטיב להבינו בהקשרו. גליף הוא גלף (חריץ) קישוטי אנכי, סימן מצויר בעל סמליות מוסכמת. ברקע עולים על דעתנו ההירוגליפים<sup>8</sup>, שהם: 1. כתב החרטומים, כתב התמונות של המצרים הקדמונים. 2. (בהשאלה) כינוי לכתב בלתי ברור ומסובך מאוד שקשה לקראו.<sup>9</sup> היגרעות הגוף מולידה את השיר כשלם לעצמו. הנגרע והשלם גם יחד מאוכלסים בתוך הצירוף הזר-אך-כבר-מובהר הזה.

מתוך שיר 26:

- "אֲנִי חֶסֶר?" (עמ' 46)

כך שואל התינוק-שכמעט, והרי זהו דבר שאינו אפשרי אלא בדיבור השירי, שם המשוררת האם מעניקה לו קול ושמה דברים בפיו כמגייתת אותו למיאון להיגרע, לסירוב לא להיות.

ריכוז גבוה במיוחד של השניות הפרגנטית ביחידות הלשוניות הקטנות - שהן חגיגה של נאולוגיזמים - ובשיר השלם גם יחד, קיים בשיר 32. בשלב זה, למותר להכביר מילים, ורק ראוי לצטטו:

7 כאן, כמו בסיום המחזור ("והנה היא חמה"), רמיזה ל"זהר" של חיים נחמן ביאליק: "רבאות נשיקות / של-רבוא קרניים, / מתוקות מהכיל / וגדולות מנשא." מתוך כל שירי ח.נ. ביאליק, תש"ך, "דביר" בע"מ תל-אביב, עמ' קכח.  
8 בספרה "קולות" כותבת הדסה טל: "אני לומדת לקרא את כתב ההירוגליפים בנפשי / אָבֵל אֵיזָה קוֹל לַתֵּת לוֹ? (עמ' 19)  
9 מתוך מילון אבן-שושן, 2006, ה-י, עמ' 383. עם עובד בע"מ, כנרת זמורה-ביתן דביר בע"מ, ידיעות אחרונות ספרים

חֵית רוּחַ

נוֹסֶקֶת כְּנַפִּים

שְׁאִין

לְפִלֵס

בְּשֵׁתֵי אֵינִים

אֶת אַבּוּאוּ.

**5. סיכום ביניים:**

סיכום ביניים, משום שהמחזור שיר ערש לתינוק מבקש עוד כי יִהפְכוּ בו ויִהפְכוּ בו, ודומה כי עולם ומלואו של מצלול וקצב ורמז ופשר עוד גלומים בו, ולפיכך, אין זו אלא תחילתו של מדרש שיר. בהנחות היסוד לעבודה קצרה זו, טענתי כי הבחירה ברגעים פרגנטיים היא עקרון עומק בפואטיקה של הדסה טל. דומני, כי הדוגמאות המובאות בגוף העבודה מעידות לא רק על פנייה אינטנסיבית אל רגעים מעוברים ופורים שכאלה בעולם, כי אם גם על ברירה דומה של חומרי לשון. שוב ושוב פוגש הקורא השקות, שיש בהן חידוש והזרה, של גופי שפה סותרים לכאורה, מתנגחים, אוקסימורוניים, מעבר מזה ומעבר מזה של ה"היריון" - ריק מול מלא, מת מול חי, אין מול יש - המתיישבים בשירה לכלל ריק מתמלא, החי על המת ונעשה יש מאין. יהיה מרתק לבחון, בהמשך, את יחסי ההשקה של השיר עם מקורותיו - למשל: "זהר" של ביאליק, "המוות בא על סוס העץ מיכאל" של נתן זך - ועם רישומי מנשה קדישמן המלווים אותו. לא אתפלא אם גם ב"יחסי חוץ" מקיימת שירה זו את העיקרון המדובר.

\* השתלמות מורים לספרות, תשס"ו