

השירה כמחווה: חזרה לשירה החצרונית

הדובר של השירה החצרונית הוא מה שחסר לנו בשירה מודרנית. בשירה חצרונית האני הוא פרפורמר. הוא יגזים, יעוות, יסלף, יתבזה, ישנה את קווי מתארו – הכול למען המחווה.

שירה, הנוצרת על פי רוב בהסתודדות, חסרה את דופק ההופעה. ומשוררים בני זמננו, הנוהגים לתאר את חוויותיהם, חסרים את סגולותיו של השחקן. דווקא אין לי כוונה לגבות את חיוניותם של היבטי השמע: מוזיקליות, ניגון, נשימה והקראה (היבטים חיוניים בוודאי למופע-שיר), אלא דווקא לנסות לדבר על התמסרותו ועל אי-התמסרותו של המשורר/ת לטופוס. תכונת-שיר שזנחנו אולי, מפני שפחות ופחות השכלנו להפריד בינינו לבין הקול הבוקע מעטנו. אם ישאלו אותי באמצע הלילה מהי ספרות, כנראה אומר: ההפרדה ביני לבין העט. אם ישאלו אותי מדוע, אשיב: מפני שיש לסחות את הלימון, שהוא מלוא ההזדמנות הביצועית שמאפשר הטופוס. הזדמנות שקיומה חיוני כל כך להמרצת הדם של הספרות.

לפני שאמשיך, אנסה להסביר מה אני מכנה "פרפורמנס של טופוס". אם ספרות היא האחדה בין הצורה לתוכן, הרי שהאיחוד ביניהם שווה לטופוס. הפרפורמנס של הטופוס נוגע לעיצוב הטון והמחווה: בפשטות, מדובר על show ועל ארגון קהל. אוכל לקרוא לזה גם ג'סט, השימושית בעולם המשחק. אם נתבונן למשל בפרובוקציה (שהיא תמיד מופע) יהיה ברור שהיא התגלמות של מחוות התגרות, שבה התמריץ לביצוע המחווה מונח ממילא כבסיס ההכלאה בין התוכן והצורה.

אם כן, ברגע שתמריץ המחווה הוא חלק מפעולת השיר, כלומר מעת שנעשה ברור שהשיר משמש פעולה, או אז מתקיים פרפורמנס של הטופוס. זה יכול לקרות כשהשר

אומר אני שר, או דרך שבירת קיר רביעי, אבל בעיקר דרך כניסה לתפקיד, הנוהג בבחינת התגרות מכל סוג שהיא – בלא חשש ובמלוא העוז. במילים אחרות, אלה רגעים שבהם השיר משתמש בכוח הופעתו ומודע לה. הדובר/ת מנצל/ת את כוח הופעתו/ה. שהלא מי שיודעת להפעיל את הג'סטה יודעת לארגן את הקהל. הדיבור של האני אינו עוד אני בו, כי אם דמות שמדברת מגרונה של "אני" כביכול – כדי להביא למיטב את המופע.

במקורותינו, השירה החצרנית בספרד מדגימה בצורה מיטבית. שירת החול העברית התחילה מתוך תרבות חצרנית שהועתקה מן ההווי הערבי באל-אנדלוס אל שכבה יהודית משגשגת. אז התחילו לראשונה כותבי העברית לחרוז לשם חרוז ולא רק לשם שמיים. אותן חצרות נסובו סביב הנדיבים, אנשים מבוססים ורבי זכויות, שארגנו סביבם אנשי עט ורוח, ודאגו במידה כזו או אחרת לרווחתם. חסדאי אבן שפרוט היה הפטרון הראשון שטיפח הווי חצרני יהודי, ובחצרו שוררו ראשוני משוררי העברית בספרד: מנחם בן סרוק ודונש בן לברט.

שירת ספרד היא שירה של טופוסים ערביים במקורם. בשירי היין והחשק היה למשורר תפקיד רטורי שגור. בשירי ההקדשה לפטרונים הוצב תמיד מופע של פנייה לפטרון, ועיקרם היה מופע של שבח ומחווה. אולם במעשה הפנייה (שהיא תמיד משאלה לתגובה), הציבו השירים לא אחת דרמה של יחסים. בחוד החנית של המופע "משורר-פטרון" עומדים השירים שכתב שלמה אבן גבירול לפטרונו יקותיאל. בין אבן גבירול ליקותיאל נרקמה ככל הנראה מערכת יחסים קרובה ואינטימית שחווה עליות ומורדות. לפי השירים, יקותיאל לא תמיד היה פנוי למשוררו די הצורך, ואבן גבירול, שמן השירים עולה שאהב את פטרונו אהבת אמת, הצר על כך שאין הוא זוכה לתשומת הלב הראויה לו. הנה שלושה בתים מתוך שירו של אבן גבירול "כִּבְר נֹאֵשׁ":

הכִּי לֹא שְׁאַלְתָּ נַפְשִׁי אֲמִלָּא / עָדִי לֹא-תִהְיֶה תֵּבֵל מְלֵאִי
וְלֹא אֶשְׁקֹט כְּמוֹ לֹא-אֶשְׁקֹטָה עַד / רְאוֹת אֶפִּי יְקוֹתִיאל נְשִׂיאִי
אֲשֶׁר עַת אֶקְרָא אֵלָיו יִמָּאן / וְלֹא יִיגַע וְיִגְעֵתִי בְּקָרְאִי

יש כאן רגע פנטסטי, שבו תשוקת כיבוש התבל כולה, המבוטאת בשורה הראשונה, מתנקזת במעבר שורה אחד לאי-שקט גורף בשל אי-מענה של אדם יחיד – יקותיאל. שיר מוכר אחר של אבן גבירול ליקותיאל נפתח כך: "אֶכֶן מִיָּדְעִי, זִנְחֵתִנִּי מֵאֵד / עַד כִּי קְרֵאתִיךָ: אֲבִי זָנוּחַ". הסיטואציה הנפרשת – משורר המשורר על כך שפטרונו מזניח אותו – לא היתה בלתי-שכיחה. כוחה של הלשון לשבח ולהאדיר סתתה בעיתות של אי שביעות רצון אל מחווות המרמור והתסכול, ובמקרים מסוימים גם אל הכעס וההטחה. אולם השורות שלעיל מבטאות בעיקרן צמא עמוק לקול עונה.

פנייה בעקבות היעדר-מענה היא ביטוי נהדר לאפשרות של המשורר להפוך את השירה לבמה, למרחב לתמרן בו. זוהי החלטה להקנות כוח ומקום לשירה בתוך חיינו ממש, כאפשרות נוספת של שיחה. אם השירה יכולה לגבור על קשיי החיבור הממשיים, הרי שמקומה החיוני הוא במקומות שבהם נותרנו חסומים. לא בכדי, מהות האנרגיה של שירי פנייה רבים כל כך הוא היעדר המענה. שהלא אם ראה אותנו הקהל נבעטים

מהדלת, יבוא עתה ויראה אותנו מטפסים דרך החלון ולבסוף נופלים כמו באסטר קיטון. זוהי הקומפוזיציה הנשקפת: קהל הרבים (כלומר הקוראים ככלל) – קשובים; היחיד (כלומר הנמען הממשי) – אינו קשוב. כמו סכר המכריח את המים לפנות אל הנחלים האחרים, כך שוטפת שירה זו את קוראיה, אף שיעדה הוא לכאורה נמענה הספציפי. יש כאן ניצול של הפלטפורמה הפומבית, של ההתקהלות, ושירת ספרד נשמה את אפשרויות הפומביות הזו.

שירי השבח (או העימות) לפטרונים בימי הביניים מקיימים שיחה לעיני קהל. הם פורשים בפנינו תיאטרון ובו שני שחקנים. אנו עדים למופע של הכתרה והרעפות שבחים, ומדי פעם נחשפים גם לעקומות המצבים המסובכות שאלהן נקלעים המשורר ופטרונו: תלות וכוח; חזק וחלש; כסף ושירה; הערצה ובזות, ועוד. זוהי שירה פרפורמטיבית משום שהיא נאמנה ומתמסרת, כמו במחזה, לתפקידים. ומשום שאנו יכולים לחוש, גם אחרי אלף שנים, את זמן האמת בזמן הביצוע. אני מתכוונת: לא שירה על אלא שירה-אֵת. הפנייה הנעשית באמצעות הטופוס.

הדובר של השירה החצרנית הוא מה שחסר לנו בשירה מודרנית. אנו מדברים בגנותו של האני, כי בצדק עייפנו מגודש חוויותיו. אבל בשירה חצרנית האני הוא פרפורמר, כלומר הוא צינור של המחווה. הוא יגזים, יעוות, יסלף, יתבזה, ישנה את קווי מתארו – הכול למען המחווה. כפי שסרנדה היא אינה סרנדה ללא כיפת שמיים, מרפסת, אהוב/ה. זוהי שירה שיש בה דופק, לא רק מפני שהיא אינה שוכחת שסופה להישמע באוזני קהל, אלא גם משום שהיא מקפידה על קיום הג'סט.

בשירת זמננו דבקו השירים עד כדי כך עם המציאות, שכבר שכחנו ששירה היא במה, ועליה ניתן לחולל הכול. אחת האפשרויות: להמליך. משוררי ימי הביניים ידעו היטב שלשונם היא קלשונם, וידעו שלשונם יכולה להעניק כס בשחקים.

במילים אחרות: כשם שכל שחקן זקוק לפעולה על במה, כך גם המשורר יכול לפתח יותר פעולה בשיריו. וכך תמריץ השיר ייעשה למבע השיר, שפירושו להצהיר, שפירושו ליילל, שפירושו לשבח, שפירושו להוציא דיבה! (שהיא כידוע, גורלית כאמת).

הספרות שתמריץ את דמנו היא ספרות שתנצל את אפשרויות הופעתה. ספרות שפונה אל נמען (ממשי או לא ממשי), שפונה אליו דרך הספרות, כדי לגמוע מרחק אליו שלא ניתן היה אחרת לגומעו, ושיש לה שתי נקודות מוצא: האחת היא שלא עם כל אחד ביכולתנו לשוחח, ובכוחה של השירה לבוא לעזרנו (הדוגמה המובהקת לכך היא מתינו). והשנייה היא שלא אחת אנשי ספרות זוהרים על יד הספר. וברחוקם ממנו – הם מוגבלים וחלקיים. גם כאן בכוחה של השירה לבוא לעזרנו.

לסיום אפנה אל שני רגעי "סגירת חשבון" מוכרים בשירה של זמננו. האחד הוא מתוך השיר "Daddy" של סילביה פלאת', והשני מתוך "סוף סוף אני מדברת" של דליה רביקוביץ. בשני השירים הנמען/מת/ה והדוברת חיה. עובדה זו כשלעצמה הופכת את הפנייה הישירה לשיחה שיכולה להתקיים רק דרך השיר. בשני השירים, העובדה שהמת הוא מת משחררת את קולה של הדוברת ומאפשרת לה לשוחח עמו שיחה נוקבת:

“Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time –”

“הָיִית אֹהֶבֶת אֶת זֶה אֱלֹהֵיִית מְבִיטָה
אֶבֶל אֶת, יוֹנָה, בְּמַצֵּב חֹדֶשׁ עֶכְשָׁו
אֶת בְּחוּרָה מֵתָה”

כוחן של השורות הנהדרות הללו טמון בפנייתן הישירה למת, ובתוך כך: בהנחת העובדה שהוא מת. אלה הם רגעים אירוניים, שבהם האירוניה היא על חשבון המת, בעוד שהפנייה הישירה היא אל המת. השורות מ-Daddy של סילביה פלאט מסמרות את האוזן יותר, היות שהפנייה היא של בת לאביה. זוהי שורה הזועקת פרובוקציה, ויש בה כוח רב. אלה שורות שהמשוורות לא היו יכולות לכתוב לולא קיבלו על עצמן את הטופוס – לולא הבינו את משמעות השיר כבמה ואת היותן שחקניות.

נכון ששירי הפונקציה – הסרנדה, השבח, סגירת החשבון – הם שירים המחוברים כביכול למציאות, ואילו אנו זקוקים למנת שירה שגם תרחיב את זו. ונכון ששירה “וידויית” היא לרועץ לנו כאשר היא נעשית לצורת השירה היחידה. אבל מי שמבין שהספרות היא show, מבין שאין כאן עניין בווידי אלא באפשרויות ההצגה. בחופש הדמויות שהטופוס מאפשר להביע. אנו הנפשות הפועלות (חבולות התקשורת, בהולות החריזה) – על הבמה. היתר – אחוזי ברק בכיסאותיהם.