

פרשנות תרבותית של מופעי מחאה: עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

מוטי נייגר ואיילת כהן

מבוא

המחאה משמאל ומימין מוצאת לה ביטויים בדבקים (סטיקרים), שירי מחאה בעיתונות, כתובות על חולצות, ציורים וכתובות על גדר ההפרדה, שלטי חוצות, תגובות (talkbacks) באינטרנט ומפגנים המוניים. מאמר זה יעסוק בניסיון לפרשנות תרבותית של מופעי מחאה כאקט של תקשורת. מופע (performance), לענייננו, הוא טקסט המבצע פעולה ממשית במרחב הופעה נבחר, ומשמש בו בזמן כטקסט וכמפגן. תרומתו של מאמר זה היא פיתוח עיון תלת-ממדי לקריאה תרבותית רב-הקשרית של מופעי מחאה:

- א. הממד הבינ-זמני (דיאכרוני): נקודת המבט ההיסטורית.
- ב. הממד הבור-זמני (הסינכרוני): נקודת המבט הפוליטית-אקטואלית (א) יוצר הטקסט מול המציאות; [ב] קוראי הטקסט מול היוצר והטקסט.
- ג. ממד הזמן/מרחב: נקודת המבט התרבותית, המחברת בין המופע התוכני לזה החזותי.

אנו מציעים קריאה פרשנית הבוחנת את שלושת הממדים של כל מופע מחאה, על הזיקות ההדדיות המתקיימות ביניהם. כמקרה מבחן מורכב נבחרה הופעתה העיתונאית של שירת אהרן שבתאי, שנכתבה במהלך האנתפאדה השנייה ('אנתפאדת אל-אקצה', 2000–2004), בכלל, ושירו 'לבי', שפורסם מעט לאחר תחילת מבצע 'חומת מגן', בפרט.

שירו של שבתאי, 'לבי', התפרסם במוסף תרבות וספרות של עיתון 'הארץ' ב-19 באפריל 2002, כשנה וחצי לאחר פרוץ האנתפאדה. בחרנו בשיר זה כשיר פרדיגמטי, משום ששבתאי הוא המשורר שכתב את שירי המחאה הבולטים באותה תקופה, הן בגלל מספרם הרב – כ-40 שירים שפורסמו מהשבוע הראשון לאחר פרוץ המהומות ועד אוקטובר 2004 – הן בגלל הפרובוקציה שעוררו. זאת ועוד, השיר עורר תגובות נרגשות רבות שהתפרסמו בתוך המוסף תרבות וספרות ומחוצה לו, ובעקבותיהן אף היו קוראים שאיימו לבטל את המנוי שלהם לעיתון 'הארץ'. אפשר

מוטי ניגר ואיילת כהן

לראות בשיר שיא – הן בהישג הפואטי, הן בעוצמת הפרובוקציה שלו – שאחריו לא פורסמו שירי שבתאי במוסף כשבעה חודשים. היה זה פרק הזמן הארוך ביותר שבו לא נתפרסמו שיריו בעיתון. השיר פורסם במה שנראה גם כאחד השיאים של אגנתפאדת אל-אקצה, כ-20 יום לאחר פתיחת מבצע 'חומת מגן' (שהחל ב-29 במארס 2002). מבצע זה הביא לפרישה רחבה של צה"ל בשטחים ולפעילות צבאית ישראלית אינטנסיבית לאחר חודש רצוף בפיגועים. להלן השיר שפרסם שבתאי:

ל ב י

שָׁפְתֵי מְמַלְמְלוֹת: פְּלֶסְטִין, אֵל תַּמוֹתִי!
לְבִי עִם כָּל מְזֻרָק בִּידֶךָ, מוֹסְטָפָה בְּרָגוֹתִי.
לְבִי מוֹל הַמוֹקְטָעָה, עִם הַהֲרוּג עַל הַכְּבִישׁ,
עִם הָעֶפְרוֹן עַל שְׁלַחְנֶךָ, מְחֻמוֹד דְּרוּיֶשׁ.
עִם מְכַל הַחֲמֶצֶן הָרִיק בְּרִפְיֵיךָ שֶׁבְשָׁכְךָ.
מֵהָא אָבו שְׂרִיף, הַחֲיִלִים שֶׁפָּרְצוּ לְבֵיתְךָ
הַשְׁתִּינוּ גַם עַל לְבִי. לְבִי הוּא הַדּוּם
לְכָל צְמִיג בְּאִמְבוּלָנֶס שֶׁל הַסַּהַר הָאֵדָם,
לָךְ, מְנַאֵל סוֹפִיאָן, שֶׁבְדָמְךָ מֵתְבוֹסֶסֶת
מִיְרֵי קְלָנְסִים, בְּעֵין מִסְבַּח, בְּמִרְפֶּסֶת.
אֲרֻצְנוֹ, מוֹלֵד חֲדָשׁ מֵתְרַחֵשׁ בְּבֵית לָחֶם
שֶׁלִּית הַדְּמִים תְּשַׁלְּךָ לְדִלִי וּמֵהָרָחֶם
יְגִיחַ לְאֹר וְלֵד אֶהְבֵּת עֲמִינוּ. הָאֲזִינִי,
הִנֵּה לְבוֹ פּוֹעֵם מִלְּבִי. אֲנִי יְהוּדֵי פְּלֶסְטִינִי.

הממד הבין-זמני: פרשנות היסטורית של פואטיקת המחאה

מקצת שירי המחאה של שבתאי כונסו מאוחר יותר בחלק האחרון של ספרו 'ארצנו: שירים 1987–2002'. אולם, דווקא העיתון הוא הבימה הנכונה לשירי המחאה. למעשה, אין שירה פוליטית ללא עיתונים וכתבי עת.¹

1 הקביעה הקטגורית הזאת נעוצה בטבעה של השירה הפוליטית, שנכתבת כדי להגיב על 'מציאות פוליטית' מִיִּדֵית. ללא המידיות, השיר הפוליטי מאבד את התנופה שלו, וממילא את מרב עוקצו ואת משמעותו הפוליטית. השירה הפוליטית נזקקת לבימה המאפשרת לה פרסום מהיר כדי שהאפקט הפוליטי שהיא מבקשת להשיג יהיה החזק ביותר, בבחינת להכות בברזל בעודו חם. ראה בהרחבה: ח' חבר, 'ראשית התגבשותו של השיר הפוליטי בשירה העברית בארץ-ישראל', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1984; ח' חבר, פייטנים ובריונים, ירושלים 1994; ז' שמיר, 'לפתרון חידת השיר "ראיתכם שוב בקוצר ידכם"', פ. גינזור (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, שדה בוקר 1995, עמ' 178–222.

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

אם יחכה המשורר עד לכינוס שיריו בספר, יאבד השיר הפוליטי מן הרלוונטיות שלו וממילא מעוצמתו. כאן בא לידי ביטוי הקונפליקט הפנימי בין הרצון לשורר לבין הרשות לומר דבר שיר בעת משבר. עימות זה מאיר את ההקשר הרחב יותר הכולל עיתונות, אמנות ומסגרות מדיניות כלכליות וחברתיות.

אפשר לבחון נקודות זמן קריטיות אחרות להשוואה, אך נדמה כי כדי לבחון את שירת המחאה של שבתאי בכלל, ואת שירו 'לְבִי' בפרט, בתוך ההקשר של אנתפאדת אל-אקצה, יש צורך לראות את המהלך שעשתה שירת המחאה העברית במלחמת לבנון הראשונה (בשמה הרשמי 'מבצע שלום-הגליל', שהחל ב-6 ביוני 1982), ובעיקר בשבועות הראשונים למלחמה.

אחד המאפיינים הבולטים של השירה שנכתבה במלחמת לבנון הראשונה הוא הגיוון במשוררים שהשתתפו בה. כל השירה העברית החיה, הקנונית, על דורותיה השונים, קמה כאחד: משיר המחאה המרכזי הראשון, שירו של נתן זך 'חיפה. ערב הפלישה ללבנון',² שהתפרסם כתריסר ימים לאחר פרוץ המלחמה, ועד לשירים מאת מאיר ויזלטיר, אילן שיינפלד, דליה רביקוביץ, יוסף שרון, חיים באר, מאיה בז'רנו, רמי דיצני, משה דור, אבנר טריינין, אשר רייך, צבי עצמון, אבות ישורון, יצחק לאור, אריה סיוון ואפילו עמוס עוז.

רוב השירים הללו התפרסמו בעיתונות היומית החילונית – ידיעות אחרונות, 'דבר', 'על המשמר', 'מעריב' ו'הארץ' – ומיעוטם בכתבי עת ספרותיים כ'סימן קריאה' ו'חדרים'.

על כיסאו לא יישב זר?

השירה הפוליטית במלחמת לבנון כללה כמה מאפיינים שחזרו ברבים מבין שירי המחאה. המאפיין הבולט שבהם הוא השימוש בנרטיבים הציוניים ובסמלים יהודיים ככרח פופולרי.³ כלומר, שימוש בדימויים, שתיארו בעבר את היהודי כקרובן החלש המגורש והמושפל, כדי לתאר עתה את הלבנונים. היהודי שהפך לחזק, פינה את מקומו המסורתי כקרובן, ל'זר', ל'אחר', ל'אויב'.

כדוגמה לעניין זה נציין את שירה של רביקוביץ, 'לצאת מביירות', המסתיים במילים: 'אֶסְפּוּ אֶל הַשָּׁקִים מֵהַ שְׁאִינֵנו שְׁבִיר, / בְּגָדִים וְשְׂמִיכוֹת וְכֵלֵי מְטָה וְחֵתוּלִים / וּמְשָׁהוּ לְמִזְפָּרֵת / אוֹלֵי תְרַמְּיֵל פְּגֹז מְבָרִיק, / אוֹ כְּלֵי שֵׁשׁ לוֹ עֶרְךָ שְׂמוּשֵׁי, / וְאֵת הַתִּינוּקוֹת עִם מוֹגְלָה בְּעֵינַיִם / וְאֵת יְלָדֵי הָאָר. פִּי.ג'. // אֲנַחְנוּ רוֹצִים לְרְאוֹת אֶתְכֶם שְׂטִים בְּמַיִם, שְׂטִים בְּלֵי מְטָרָה / לְלֹא נִמְל וְכֵלֵי חוֹפִים'.⁴ אנו מניחים, שתמונת מעפילי 'אקסודוס' או 'סטרומה' עולות בעיני הקורא הישראלי בן התקופה. עצמון ממשיך מגמה זו בשירו 'יזכור':

'בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל קָם הָעָם הַיְהוּדִי / שֶׁהִגְלָה מְאַרְצוֹ בְּכַח הַזְרוּעַ וְהָיָה לְמִשְׁסָה / [...] וְנִקְמַת כָּל

2 נ' זך, 'חיפה. ערב הפלישה ללבנון', ידיעות אחרונות, 18.6.1982.

3 מ' נייגר, 'מוספי הספרות ועיצוב הספרות הישראלית', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תש"ס.

4 ד' רביקוביץ, 'לצאת מביירות', הארץ, 13.9.1982.

מוטי ניגר ואיילת כהן

יָלֵד קָטָן לֹו תִזְעַק, / וּפְתָאֵם / קָם בְּבִקְר, רוֹאָה / קָם בְּבִקְר, רוֹאָה / יְלָדִים שְׁנוּרוּ כְּשֶׁהִשְׁמַשׁ
זְרָחָה, / וְדָם אֲמַתִּי, הַשְּׂבוּעַ, זוֹ אֵינָה עֲלֵיָהּ, / יְלָדִים עֲרִבִים, בְּלִי חֲצִי נְחִמָּה. / בְּאַרְץ
יִשְׂרָאֵל קָם הָעָם הַיְהוּדִי / עַל הַהִיסְטוֹרְיָה שְׁלוֹ שְׁנוֹת אֲלָפִים // וְכָל עוֹד בְּלִבְבּ פְּנִימָה נִפְשׁ:
אֲנִי נֶאֱשָׁם!⁵

כפי שטוענים חבר ומשה רון בהתייחסם לשיר זה: 'ההודאה באשמה בסבלם של הפלשתינאים שואבת את תוקפה מן העימות שעורך עצמון בין תולדות הסבל היהודי לבין האידיאלים הנשגבים של מגילת העצמאות'.⁶

דוגמה אחרת היא שירו, הנזכר לעיל, של זך, 'חיפה'. ערב הפלישה ללבנון. כבר בכותרת השיר משתמש זך במילה 'פלישה', המדגישה את נקודת מבטו של 'האויב', כדי לתאר את פעולת צה"ל בלבנון. עוד כותב זך בשיר: 'אם תרצו אין זו אגדה / נצח ישאל לא ישקר'. / אולי אפילו לא ישאר / כדי לשקר'.

גם כאן פועלת פרקטיקה דומה. זך מחבר שני מיתוסים: הרצל בעל החזון ומחתרת ניל"י, שהשתמשה בפסוק המקראי כראשי התיבות לשמה. הציונות, אומר זך, אם תנהג כפי שהיא נוהגת (אולי) לא תישאר אפילו כדי לשקר.⁷

לא יהיה חלקי עמכם – אני יהודי פלסטיני
בכל גבול יש נקודת ביקורת. משוררי מלחמת לבנון מגיעים לנקודת הביקורת, אבל אינם חוצים את הגבול. שבתאי בוחר אחרת. אפשר לטעון, כי זהו המעבר מציונות לפוסט-ציונות. קרי, מהתפיסה הרואה הקמת בית לאומי לעם היהודי בארץ ישראל כהגשמת החזון, לתפיסה החולקת על האתנוצנטריות והלאומנות של החזון הציוני.

אם משוררי מלחמת לבנון מבקשים להציב מראה מול הציונות כדי שזו תראה עד כמה התרחקה מן המיתוסים המכוננים שלה, הרי שבתאי כבר אינו מסוגל לראות את עצמו כחלק מן התמונה. במראה שלו משתקפים החיילים של צה"ל כקלגסים וכחיות (מי שמשתיינים על הרצפה בבית) והוא כותב זאת בהאי לישנא: 'מהא אבו שריף, החיילים שפּרְצוּ לְבֵיתָם / הַשְׁתִּינוּ גַם עַל לְבֵי. [...]', ובהמשך: 'לך, מנאל סופיאן, שְׂבָדְמָךְ מִתְּבוֹסֶסֶת מִיְרֵי קִלְגָּסִים, / בְּעֵין מִסְבָּח, בְּמִרְפֶּסֶת'. השימוש הטעון במילה קלגסים, בלי ריכוך, בלי לכתוב 'כמו קלגסים', פשוט כך – החיילים קלגסים, קומם את קוראי עיתון 'הארץ'.

שבתאי מחזק את העמדה הזאת כשהוא קורא אל פלסטין – האישה והארץ – בציטוט נביא 'האזיני': 'שמעו שמים והאזיני ארץ כי ה' דבר בנים גידלתי ורוממתי והם פשעו בי' (ישעיהו א

5 צ' עצמון, 'זכור', מוסף 'משא', דבר, 31.12.1982.

6 ח' חבר ומ' רון, ואין תיכלה לקרבות ולהרג: שירה פוליטית במלחמת לבנון, תל אביב 1983, עמ' 130–136.

7 דוגמה נוספת היא שירו הסאטירי של עמוס עוז, 'מגש הכסף', 1982, שפורסם ב'דבר', 7 בספטמבר 1982. ראה ניגר (שם), עמ' 243–334.

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

(2). כלומר, הפעם היחידה שבה מופיעה בתנ"ך הפנייה וההשבעה 'האזיני', היא מופיעה מפיו של נביא זעם הפונה אל אישה/ארץ, ממשיך בדברי תוכחה כלפי 'העם' שאיבד צלם אנוש והתרחק מן המוסר החברתי, ומצביע על פשעו העיקרי: 'דיכם דמים מלאו' (ישעיהו א 15). אך המהלך שמוביל שבתאי לא מסתיים כך, כלומר, רק בביקורת חריפה על הציונות שחיללה (המייצגים את המדינה כגוף) הופכים לפורעים כמו-נאציים. הוא משלים את המהלך שמעביר אותו את הגבול אל התפיסה הפוסט-ציונית. אומר המשורר: אם כך הוא המצב – מצב מצור, השפלה ורצח חפים מפשע – לא יהיה חלקי עמכם. הצעד הנוסף שעושה שבתאי הוא ההצהרה 'אני יהודי פלסטיני'. כלומר, אין כאן ניסיון לתקן את העם (כפי שניסו המשוררים שהוזכרו קודם לכן), אלא ניסיון להתחבר למי שנעשה לו עוול. לא רק מתורגמן לקולות המוכפפים, אלא חלק מהם. חותם נוסף שטבוע במהלך הוא פירוק יציר-הכלאיים שצמח בתרבות המערב, 'יודו-נוצרי'. מושג זה צומח מתוך תפיסה שרב המשותף בין עולמן של הדתות ושתייהן חולקות ערכים משותפים.

שבתאי כותב: 'אַרְצֵנוּ, מוֹלֵד חֶדֶשׁ מִתְרַחֵשׁ בְּבֵית לָחֶם / שְׁלֵית הַדְּמִים תְּשַׁלֵּךְ לְדָלִי וּמְהַרְחֵם // יְגִיחַ לְאוֹר וְלֵד אֶהְבֵּת עֲמִינוּ. הָאֲזִינִי, / הִנֵּה לְבוֹ פוֹעֵם מְלִבִּי. אֲנִי יְהוּדִי פְּלִסְטִינִי'. המולד החדש עומד שווה בחשיבותו למולד של ישוע הנוצרי. במולד הזה 'בלאדי' (ארצי) הפלסטינית מתחברת ל'הוי ארצי מולדתי' היהודית ליצירת 'ארצנו' משותפת. היהודים יחברו אל הפלסטינים, וכך יתמוסס הדימוי של עולם יהודי-נוצרי מול העולם מוסלמי.⁸ כאמור, שבתאי משלים את מהלך ההתנתקות מהציונות, במהלך של התנתקות מהעולם היהודי-נוצרי, ובניית ברית עם הפלסטינים מתוך תפיסה נאו-כנענית שמאלית, שבניגוד לעמדה הכנענית המקורית, מבקשת דווקא להתאחד עם יושבי הארץ.

הממד הבו-זמני: ניתוח פוליטי-אקטואלי של שירת המחאה

מגמה שנייה בולטת בשירת המחאה של מלחמת לבנון, בצד השימוש בנרטיבים ציוניים ודתיים, היא אזכור של תאריכים מדויקים, מקומות ואנשים מסוימים בתוך השיר גופא. זאת בניגוד לאזכור כזה בחתימה בלבד – תופעה רווחת בשירה פוליטית – המכניסה את הכתוב בשיר להקשר ההיסטורי המדויק. תופעה זו הייתה, לפחות מבחינת היקפה, חידוש בשירת המחאה של מלחמת לבנון. (לדוגמה, שירו של זך, 'חיפה, ערב הפלישה ללבנון'; שירו של שיינפלד, 'קייץ, אלף תשע מאות שמונים ושתים'). אין ניסיון להסתתר מאחורי הגנות 'המרחק

8 בעניין זה ראה הרעיון של סמואל פיליפס הנטינגטון על התנגשות הציוויליזציות (S. P. Huntington, The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, New York, 1996), הרווח במערב בעיקר לאחר ה-11 בספטמבר 2001 ומתגלם בדימוי של 'ציר הרשע' מבית מדרשו של הנשיא האמריקני, ג'ורג' וולקר בוש.

האסתטי' שמציעה השירה, אלא עולה עימות ישיר ולא מתפשר עם תוצאות המלחמה ועם האחראים לה.

אך הופעתו של העולם החיצוני בתוך השיר מפתיעה בעוצמתה. גם במהלך זה צועד שבתאי צעד מעבר לפרקטיקה המאפיינת שירה מחאה בכלל, ואת שירי מלחמת לבנון בפרט. בשיר 'לְבִי' מופיעות מלבד דמותו של הדובר – שכל המגיבים לשיר ב'מכתבים למערכת' זיהו אותו עם שבתאי האיש – עוד ארבע דמויות: מוסטפה ברגותי, מחמוד דרוויש, מהא אבו שריף ומנאל סופיאן. דמויות אלו, פרט לדרוויש, זרות לציבור הישראלי.

אנחנו, חוקרי השירה הפוליטית, ניסינו להתחקות אחר הדמויות המופיעות בשירו של שבתאי בעזרת מנועי החיפוש באינטרנט. מפתיע ומרתק הוא החיבור שנוצר בין הידיעות המופיעות בעמודים הראשונים של העיתון ובין השירה, וליתר דיוק, בין ידיעות שפרסמה הכתבת עמירה הס בעיתון 'הארץ' לבין הקורא שבתאי. שבתאי הכליל בתוך שירו שלושה אירועים שהתרחשו במהלך החודש שקדם לפרסום השיר, ושפורסמו בעיתונות. העיתונות, הסיפור המדווח (הסיפור מכלי שני או שלישי), ולא החוויה הבלתי אמצעית (כפי שחווה המשורר), היא אפוא המקור לשיר הפוליטי של שבתאי. הוא אינו מזכיר את הס או את הידיעות. הוא מתייחס אליהן כאל מקורות ראשוניים, כאל עדות, ומניח כהנחת יסוד שידיעה עיתונאית היא 'עדות אמתית'. מכאן עולות שאלות על העיתונאי כעד, ועל משמעות העדות בכלל.⁹ מן המחקר ומקרב הקהל עולה ערעור מתמיד על תוקפו של הדיווח העיתונאי.¹⁰ עיתונאים המסקרים קונפליקט, בייחוד כאלה המשתייכים לאחד מן הצדדים בשל לאומיותם, עומדים בפני דילמה מקצועית ואישית.¹¹ אך למרות כל אלה, ידיעות עיתונאיות – 'חומרי מציאות' (ready made) – מוצאות להן מקום בשירה.¹² נציין כי הדיווח של הס, כמו גם הדיווח של

9 J. D. Peters, 'Witnessing', *Media, Culture & Society* 23 (2001), pp. 707–723; וראה גם א' כהן, סיפורים ממחנות פליטים: מקומו של מונולוג העדות בסיפור המסע העיתונאי, הרצאה בכנס סקריפט ה-18, זיכרון יעקב, 1 ביולי 2003.

10 ראה לדוגמה בהקשר הישראלי: י' רועה, אחרת על תקשורת: שבע פתיחות לעיון בתקשורת ובעיתונות, אבן יהודה 1994.

11 בכיסוי קונפליקט שבו העיתונאי שייך מבחינת זהותו הלאומית לאחד מן הצדדים מתרחשת התנגשות בין זהויות. הזהות המקצועית דורשת מהעיתונאי ליצור מוצר שיהיה מאוזן, עובדתי וניטרלי ככל האפשר (אלה האידאלים של המקצוע גם אם מתרחקים מהם), ואילו הזהות הלאומית קוראת לו ליצור מוצר שיהיה לא מאוזן, לא ניטרלי ועם עובדות הנוטות לצד 'שלנו'. עיתונאים במצב זה נקרעים אפוא בין המחויבות הלאומית לבין המחויבות המקצועית. ראה M. Neiger and E. Zandberg, *Days of Awe: The Praxis of News Coverage of Violent Conflict*, *Communications – The European Journal of Mass Communication* 29 (2004), pp. 429–446; E. Zandberg and M. Neiger, 'Between the Nation and the Profession: Journalists as Members of Contradicting Communities', *Media, Culture & Society* 27 (2005), pp. 131–141.

12 אלו אינם חומרי מציאות יומיומיים במשמעות של המצאי המוקדם של שבתאי (מימי הפואמה הביתית 'ו'חרא מוות') ובהתאם למניפסט שפרסם בשנות השמונים. ראה א' שבתאי, 'לקראת שינוי הנוסח', עכשיו,

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

עמיתה גדעון לוי מעיתון 'הארץ',¹³ הוא מסובך אף יותר, מכיוון שבתוך הציבוריות הישראלית מרבית לתקוף את דיווחיהם של הס ולוי ולערער עליהם, וחומריהם נתפסים כ'מוכתמים' מבחינה אידאולוגית. הס ולוי הם דוגמה ל'מסננים' שבאמצעותם נשמע קולם של האחרים.¹⁴ החוקרת גיאטרי צ'קרוורטי-ספיבק טוענת כי אנחנו מתוודעים לסבל של האחר בעזרת מסנני התרבות שלנו ומונה ארבעה כאלה: (א) השפה המתווכת; (ב) הידע התרבותי המעובד וההנחות המוקדמות שאנו מביאים עמנו למפגש עם האחרים; (ג) הזירה שבה הדברים באים לידי ביטוי; (ד) הז'אנר.¹⁵ 'האחר' והמוחה כנגד העוול' פועלים בזירה של מתווכים, המשמיעים את קולם ומעניקים להם לגיטימציה (ולו רק סימבולית).¹⁶

הממד הברזומני מתחלק לשני מישורים: במישור הראשון, יוצר השיר מגיב למציאות אקטואלית המורכבת מחוויות אישיות ומדיווחים על אירועים בכלי התקשורת. במישור השני, מגיבים קוראי השיר למציאות האקטואלית, הן זו כפי שהם תופסים אותה, הן זו העולה בשיר מתוך תגובה למשורר, כיוצר וכפרסונה.

המשורר מגיב על פוליטיקה ואקטואליה

שִׁפְתֵי מְמַלְמֵלוֹת: פְּלִסְטִין, אֵל תְּמוֹתֵי! / לְבִי עִם כָּל מְזַרְק בִּידֶךָ, מוֹסְטָפָה בְּרִגוֹתִי

בתחילת מארס 2002 פרסמה הס ב'הארץ' ידיעה האומרת כי ניתוק כבישים בידי צה"ל מונע מתושבי כפרים באזור רמאללה לקבל שירותי בריאות:

70 אלף בני אדם ב-27 כפרים ממערב לרמאללה אינם מקבלים זה עשרה ימים שירותי בריאות, לאחר שצה"ל ניתק את הכביש המחבר אותם לרמאללה ואת הכבישים הפנימיים המחברים ביניהם. לפחות 12 מרפאות המשרתות את כפרי האזור סגורות, משום שרופאים וצוותים סיעודיים לא יכולים לבוא אליהן. כך אמר ל'הארץ' ד"ר מוסטפה ברגותי, מנהל "ועדות ההצלה הרפואיות" – רשת עצמאית של מרפאות ושירותים רפואיים. אנשים ניסו לשווא לבוא השבוע לטיפולים ולבדיקות ברמאללה – מרחק של עשר עד עשרים דקות נסיעה. גם מעבר ברגל נמנע מהם במחסומים. ידוע על הורים שיש להם פגים וילדים המאושפזים בבית החולים ברמאללה, והם אינם יכולים לבוא לבקדם [...] ברגותי גם

50 (1985), עמ' 57-67. עם זאת, בשירי מחאה אחרים בתקופת אנתפאדת אל-אקצה (כמו הראשון שבהם, 'ראש השנה') מתממש המתח בין הביתי לבין הפוליטי.

13 ג' לוי, אזור הדמדומים: חיים ומוות תחת הכיבוש הישראלי, 1988-2003, תל אביב 2004.

14 כהן (שם).

15 ג' צ'קרוורטי-ספיבק, 'כלום יכולים המוכפפים לדבר', תיאוריה וביקורת 7 (1995), עמ' 6-31.

16 על העתונאי כמשקיף על האחר ראה ע' יסיף, 'לגלות את ישראל האחרת: העיתונאי כאתנוגרף וכמבקר תרבות', אלפיים 11 (1995), עמ' 185-209.

מוטי נייגר ואיילת כהן

אמר שהוא מקבל דיווחים שמתחיל מחסור במוצרי מזון טריים, בדלק ובגז. עד סגירת הגליון לא ניתנה תגובת דובר צה"ל לדברים.¹⁷

הס מתארת את התוצאות שגרם ניתוק הכביש לרמאללה בידי צה"ל. שבתאי, בעקבות דיווח של הס, מדמה את הפעולה לניתוק פלסטין ממכשירי החיאה. התייחסות לקריאה 'פלסטין אל תמותי' כהאנשה של המולדת (כך פלסטין היא לדובר, כפי שמתברר מן השיר), מאפשרת להאשים את שבתאי באימוץ לאומנות חדשה. אך אם, כפי שעולה במידה רבה מן הקריאה במקביל לדיווח העיתונאי, נתייחס ל'פלסטין' כאל מטונימיה לתושבים בה, אזי עולה משמעות חדשה, 'אנושית' יותר ולאומנית פחות. כאמור, משמעות זו אינה מתממשת כשהקורא אינו מכיר את המקור וכשהשם ברגותי אינו מצלצל באוזניו כשמו של רופא בעל מרפאות עצמאיות, אלא כמי שקשור למרוואן ברגותי, העצור באותה העת בידי ישראל, והעיתונות מלאה במעשיו.

לְבִי מוּל הַמוֹקְטָעָה, עִם הַהֲרוּג עַל הַכְּבִישׁ, / עִם הַעֲפָרוֹן עַל שְׁלַחַנְךָ, מִחֲמוּד דְרוּיִשׁ

בניגוד לשלושת האלמונים בקרב הציבור הישראלי, שמו של מחמוד דרוויש מוכר בציבוריות הישראלית. הפעם האחרונה ששמו של דרוויש עורר סערה הייתה בראשית שנת 2000, כאשר שר החינוך אז, יוסי שריד, הציע להכליל את שיריו של דרוויש בתכנית הלימודים בספרות. ראש הממשלה אהוד ברק, שרים בממשלה וחברי כנסת אחרים התנגדו למהלך וליבו את האש. שמו של דרוויש ידוע עוד משנות השישים שבהם כתב את שירו 'תעודת זהות' (1964), בשעה שהיה חבר התנועה הקומוניסטית הישראלית.¹⁸ בשנת 1971 עזב דרוויש את ישראל, היה פעיל באש"ף ויושב ראש אגודת הסופרים והעיתונאים הפלסטינים. בשנים האחרונות מתגורר דרוויש ברמאללה. בחודש מארס 2002 הופיע שמו של דרוויש בשלושה הקשרים שונים בעיתונות הישראלית. ההקשר הראשון הוא דיווח בעיתון 'הארץ' על פרסום קטעים מפואמה חדשה, 'מצב מצור' בעיתון 'אל איאם':

לפני שלושה שבועות פורסם בהבלטה, על עמוד שלם ב"אל-איאם" שיר חדש של דרוויש הנושא את הכותרת האקטואלית "מצב של מצור". דרוויש כבר חווה מצוקה דומה, בביירות 1982 בעת מלחמת לבנון, כאשר צה"ל צר על העיר [...] השיר (מצב מצור) כולל התייחסות כמעט לכל הנושאים העומדים על סדר היום הפלשתיני: חיי היום יום בעימותי הדמים של האינתיפדה; פנייה לישראלים; חילוקי הדעות העמוקים בחברה הפלשתינית בנושאים השונים, כולל רמזים לשחיתויות; וכמובן פולחן השאהידיים. השיר

17 ע' הס, 'כתר מונע שירותי בריאות ב-27 כפרים בגדה', הארץ, 3.3.2002.

18 השיר פותח במילים: 'תרשום / אני ערבי / מספר תעודת הזהות שלי הוא חמישים אלף. // יש לי שמונה ילדים / והתשיעי יבוא אחרי הקיץ! / האם זה מכעיס אותך?'. את השיר תרגמו סמי שלום שיטרית ועיריין סיגל. אפשר לקרוא אותו באתר של תנועת 'קדמה': <http://www.kedma.co.il/MizrachiLiterature/NewPoem/NewPoemFiles/DarwishID220204.htm>

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

הספיק לעורר עד כה כמה תגובות בתקשורת הפלשתינית, בעיקר הערכות ספרותיות ומכתבי קוראים. הוא גם פורסם בשנית, בשבוע שעבר, בביטאון של תנועת בל"ד שבראשות ח"כ עזמי בשארה.¹⁹

עשרה ימים לאחר הכתבה של דני רובינשטיין הופיעה בעיתון 'הארץ' מודעה 'מאנשי רוח פלסטינים לאנשי הרוח ולציבור הישראלים':

החרב לא היתה, היא איננה, ואף פעם לא תהיה תחליף למאזני הצדק. גנרלים, תהא רטוריקת ההרג שלהם והוטה ככל שתהיה, לעולם לא יוכלו להעניק לפקודות-היום משמעות של שלום, כפי שזו מופיעה במילונים, או בעקרונות המוסר הכלליים, המבדילים בין דו-קיום של חברות אנושיות לבין אנדרלמוסיה פראית [...].²⁰

ראשון החתומים על המודעה הוא דרוויש ואחריו אינטלקטואלים ופוליטיקאים כאדוארד סעיד, סמיח אל-קאסם, יאסר עבד רבו וחנאן עשראווי.

שמו של דרוויש הופיע בפעם השלישית בחודש מארס 2002 בעיתונות הישראלית, כאשר חבורה של סופרים, 'הפרלמנט הבינלאומי של הסופרים', ובראשה זוכה פרס נובל לספרות, ז'וזה סראמאגו הפורטוגלי, ביקרה סופרים ברמאללה. תחת הכותרת 'סראמאגו על הכיבוש: "פשע שאפשר להשוות לאשוויץ"' דיווחה הס, שהסתייגה מאמירתו של סראמאגו, על המפגש שעורר סערה:

[...] ברמאללה באו הסופרים לבקר את המשורר מחמוד דרוויש, אחד ממייסדי הפרלמנט [...] דרוויש אמר לסופרים: "אני יודע שאמני המלים אינם זקוקים לרטוריקה בעומדם מול רהיטות הדם. לפיכך מלותינו יהיו פשוטות כמו זכויותינו: נולדנו על אדמה זו וממנה. לא ידענו אף אם אחרת, ורק את שפת האם שלה ידענו. וכשקלטנו שיש לה יותר מדי היסטוריה ויותר מדי נביאים, הבנו שפלורליזם הוא מרחב חובק כל ולא תא בית סוהר, ושלאף אחד אין מונופול על האדמה, על האלוהים או על הזיכרון."²¹

במהלך חודש מארס 2002 הוזכר אפוא דרוויש שלוש פעמים בעיתון 'הארץ', עוד בטרם פורסם השיר 'ל'בי'. לבו של הדובר בשיר – בפרשנות שטחית: הזדהותו ורגשותיו – נמצא באתרים פיזיים שונים: בין רמאללה לרפידיה, על הכביש בואכה שולחנו של דרוויש. הזדהותו עם משורר ב'מצב מצור' מוצגת גם כאחות משוררים ולא רק כמחאה פוליטית (בדומה לביקור סראמאגו אצל דרוויש). בהקשר של הכתבות, שצוטטו לעיל, מעניינת הזדהותו של הדובר עם כלי הנשק של המשורר – העיפרון.

19 ד' רובינשטיין, 'המצור'. פרק שני, 'הארץ', 5.3.2002. הפואמה כולה תורגמה על ידי מחמד חמוזה ע'נאים ויצאה לאור בהוצאת אנדלוס בשנת 2003.

20 המודעה הופיעה ב-13 במארס 2002 בעיתון 'הארץ'.

21 הידיעה פורסמה ב-23 במארס, 2002 בעיתון 'הארץ'.

מוטי נייגר ואיילת כהן

'מהא אָבו שְׂרִיף, החיילים שִׁפְרָצוּ לְבֵיתְכֶם / השְׁתִּינוּ גַם עַל לְבֵי [...]'

בכתבה ארוכה, תחת הכותרת 'כוחותיו של ערפאת לא התכוננו לקרב', תיארה עמירה הס ב-31 במארכ 2002 את פרוץ מבצע 'חומת מגן' באזור רמאללה. בקטע מן הכתבה כתבה הס:

אחד מהבתים שתפסו חיילי צה"ל ברמאללה היה של בסאם אבו-שריף, מיועצי ערפאת הקרובים, שלו קשרים טובים עם ישראלים, בהם גם אנשי צבא. החיילים פרצו את הדלת ביום שישי בחמש בבוקר, סיפרה אשתו מהא, ואמרו שבכוונתם לקבוע את עמדתם בדירה. היא אמרה להם שיוכלו לעלות על הגג, והם ענו לה, לדבריה, לסתום את הפה.

היא הראתה להם את דרכונה האמריקאי והם ענו לה, כך סיפרה, שמדינתה עושה דברים גרועים יותר באפגניסטן. הם אחזו בזרועה ועיקמו אותה, ואת בעלה דחפו והפילו. הם שברו כמה דברים, הפכו חפצים בבית, שפכו את שמן הזית. היא ובן זוגה הצליחו להתקשר לחבריהם בישראל, ובשעה שמונה החיילים עזבו את המקום. יש שני בתי שימוש בבית, היא סיפרה ל"הארץ" אבל החיילים השתינו על הרצפה [...] (ההדגשות בטקסט הן שלנו).

מעניין לראות את הגלגול שעובר הטקסט העיתונאי. הס מרבה להשתמש בביטויים המעידים כי זוהי גרסתה של הדוברת, מהא אבו שריף. היא אינה משתמשת בסמכות העיתונאית לומר 'כך היה', אלא מגישה עדות לשיפוט הקהל. שבתאי אינו משתמש בהסתייגות, אלא מקבל את העדות. הדגשת האנימליזציה – החיילים ההופכים לחיות – היא חלק הכרחי בתהליך שבו שבתאי מוותר על שייכותו לגוף הלאומי הישראלי, אך בה בעת מודיע כי גם הגוף הזה התרחק ממנו בכך שוויתר על אנושיותו.

'לָךְ, מְנַאל סוֹפִיאן, שֶׁבְּדַמְךָ מֵתְבוֹסֶסֶת / מִיְרֵי קֶלְגָסִים, בְּעֵין מִסְבַּח, בְּמַרְפֶּסֶת'

תחת הכותרת 'אם לארבעה נורתה במרפסת ביתה ברמאללה' כתבה עמירה הס ב-11 באפריל 2002:

8 פלשתינאים נהרגו אתמול בגדה, בנוסף להרוגים בג'נין ובשכם, דיווחו פלשתינאים. בין ההרוגים: אזרח בטול-כרם, שוטר בכפר ראעי שמדרום לג'נין, איש חמאס בדורא, ו-3 אנשים ברמאללה – איש משמר הנשיאות, אזרח שהלך ברחוב בשעת העוצר, ואשה שהיתה בביתה.

האשה שנהרגה היא מנאל סופיאן, בת 28 אם לארבעה ילדים. לדברי שכניה בשכונת עין מסבח שלייד כיכר מנארה, היא עמדה בצהרים במרפסת ביתה, שמוקפת בחלונות זכוכית. השכנים שמעו ירייה, וראו קבוצת חיילים העומדת במעלה הרחוב כשרוביהם מכוונים. שניות לאחר הירייה, נשמעו צעקות מתוך הבית. דקות לאחר מכן הגיע אמבולנס של הסהר האדום. שני צלמים יפאנים, שנמצאים באחד הבתים, צילמו את החיילים, אך לא קלטו את הירייה. עד סגירת הגיליון לא נמסרה תגובת דובר צה"ל על הריגת סופיאן. בצד אחר של הכיכר ברמאללה נהרג

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

עאטף קנדיל. בכל רמאללה מדווחים על חיילים שיורים לעבר אנשים שיוצאים בזמן העוצר. שלושה בני אדם, למעט ספיאן; כך לפי פלשתיןאים.²² ספיאן היא הדמות הרביעית המובאת בשירו של שבתאי. בעיני המשורר, הפשע הזה קשה מקודמו (מניעת טיפול רפואי, מצור, ונדליום). החיילים הם קלגסים. התמונה חיה, אישה מתבוססת בדמה במרפסת, כמו תמונת טלוויזיה שחושפת באחת את החולשה והעוצמה של שירת מחאה. חולשה, מכיוון שאינה יכולה להקרין במלוא העוצמה את המראות, עוצמה, משום שבאמצעות האליטרציה (מתבוססת, עין מסבחה, במרפסת) נשמע הד לתסיסה של דם הקרבן.

קוראי העיתון מגיבים על טקסט המחאה מעניין לבחון את 'לבי' לאור הדיאלוג שמנהלים עמו הקוראים במכתבי התגובה שלהם לעיתון.²³ תגובות אלה מצביעות על המתח הקבוע בשירה פוליטית: בין הנחיצות בשקיפות המסר, כדי שהמסר יהיה אפקטיבי, לבין החשיבות של ההצפנה הפואטית, כדי להפוך את המסר לשיר ולא לפרוזה פשוטה.²⁴ כמעט בכל מכתבי התגובה שמצאנו, נוקטים הכותבים בשיח שכנועי המבוסס על ביקורת כלפי התוכן והצורה כמרכיבים מלוכדים. המגיבים נענים להלחמה בין המחאה פוליטית לבין אופיו הנתון במחלוקת של שיר המחאה כ'שיר' או כ'אקט', ומגיבים לרמיזות תרבותיות שונות, שעליהן עמדנו קודם, במחאה פיוטית משלהם. אנו מציעים להבחין בין סוגים שונים של קריאה פעילה של השיר, המצביעים על מיקוד בצדדים שונים של תוכן וצורה. תגובה אחת מצייגה תביעה למסר אמנותי, מוסרי ורוחני משיר פוליטי:

קראתי את שירו של אהרון שבתאי, "לבי", וקיבלתי בחילה. איזה מסר אמנותי או לחליפין מוסרי יש לשיר זה? (דן וינר, 10 במאי 2002).

בדומה לו כותב קורא אחר:

עד עתה חשבתי כי כל חומר ספרותי המפורסם בעיתון יש לו ערך אמנותי או רוחני כלשהו החשוב לכלל. לאחר פרסום השיר "לבי" של אהרון שבתאי התברר לי כי אין הדבר כך כלל וכלל. מה שברור הוא כי יש לו חשיבות למקבלי החלטות בעיתון ומשרת את מגמתם. זה בדיוק מסוג הדברים שהתרגלנו אליהם ברוסיה.

סוג אחר של תגובות משתמש בכלי הפרודי כדי להציע חיקוי הלועג לשיר, המטיל ספק באמינותו התוכנית בשל חולשתו האמנותית. כך באותו מכתב שנזכר לעיל:

22 ע' הס, 'אם לארבעה נורתה במרפסת ביתה ברמאללה', הארץ, 11.4.2002.
23 על תגובות קוראים באינטרנט ראה במאמרם של א' כהן ומ' ניגר, 'To Talk and to Talkback': ניתוח הרטוריקה של שיח-תגובה (talkback) בעתונות המקוונת בישראל, ת' שוורץ אלטשולר (עורכת), עיתונות דוט קום, ירושלים 2007, עמ' 321-350.
24 חבר ורון (לעיל הערה 6), עמ' 136-130.

מוטי נייגר ואיילת כהן

'המשך שלי: ת'חושב, אולי רוצה גם צפת? / ראיס שלנו! אחי שבלבי, מר ערפאת / אפגניסטן! / אפוף בדם! / ובלבי בן לאדן וגם סדאם' (משה גיברץ, 16 במאי 2002).

או תגובתה של אחת הקוראות:

לבי עם משפחות השמידים / המשלחים ילדים להתעופף // רגליהם במלון פארק / ידיהם בסבארו, // מוחם השפוף / בדופליניריום... // הוי, ארצי מולדתי / מולד הכובים לא פס מבית-לחם // עדיין נולדים שם בני-כלאיים / פעם יהודי-נוצרי // ופעם יהודי-פלסטיני

תגובה נוספת משתמשת באותו כלי אך פונה כנגד האתוס של שבתאי, מעמדו, לועגת לו ומזלזלת בו:

נראה לי, שנשמט פסוק מסכם לשירו של אהרן שבתאי, "לבי", המתאר את המצב הנורא שנתונים בו כולנו כ"יהודים פלסטינים": ברשותכם, "אביא" אותו להלן: 'לצמיגי מתני ולכרסי המתדלדלת / חגורת נפץ אענוד ואחכה לך בדלת'. נראה לי, שאם עד כה היתה התרכוזות מתחת לחגורה, יש פה ניצנים של מעבר אל מעל החגורה, דבר הראוי לכל שבה. אבל – אי אפשר לעשות את המעבר ולהתעלם מכך שיש חגורה (משבי"ח [כך!]), 10 במאי 2002).

תגובה אחרת מקשרת בין 'לבי' לבין מכלול שירתו של המשורר, ובין הערכה ערכית של המשורר עצמו לבין יחסיו עם 'הארץ' כבימה. כך כותב הקורא דן וינר ב-10 במאי 2002: 'משורר ניהיליסטי זה סיים מחזור שירים אנאליים והחל להיות אחיה התאום של פדואה טוקאן'. הקישור האסוציאטיבי הביקורתי שמציעים הקוראים לשירת שבתאי משתקף גם בכותרות, שהעניק עורך מוסף התגובות, למכתבים שהתפרסמו במוסף הספרות של 'הארץ' ב-10 במאי 2002: 'לאהרון שבתאי מכל הלב', 'משורר המודרך על ידי שרביטו', 'לב לו היה'. אלה הן שלושה דוגמאות נבחרות, שכטקסט זעיר בפני עצמו מקשרות בין שירה לבין אסוציאציות ורמיזות תרבותיות וטשטוש גבולות שמקורו בכפל משמעות בין גבוה לנמוך. שירו של שבתאי ותגובות הקוראים וכותרותיהן נסמכים על מוטיבים דומים, על שימוש דומה בריתמוס, על הבלטת מילות מפתח ועל אזכורים תרבותיים משותפים. כך מתייצב השיר כנקודת מוצא אך גם כמטרה לתגובה וכמוקד לשיח המקשר בין התוכן לבין הצורה השירית, בין המרחב החברתי לבין תחום המושב של המשורר.

'זמן העיכול' בין עמודי הידיעות למוסף לתרבות וספרות הופעתן של דמויות הארבעה – סופיאן, ברגותי, אבו-שריף ודרוויש בעמודי הידיעות של עיתון 'הארץ' וכעבור זמן קצר גם במוסף לתרבות וספרות של העיתון, מצביעה על זמן עיכול מהיר של האירועים אצל המשורר, ועל עיכול תרבותי מהיר של שיריו המתפרסמים בעיתון (בניגוד לשירים שמתפרסמים בספר), המתבטא בתגובות הקוראים. בתוך חברת המדיה, חברת ההיפר

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

מידע, אין מקום למרחק האסתטי, לפרספקטיבה היסטורית ולעיבוד החוויה ולעיכולה. המשורר קורא את הידיעות ומפיק כמעט כתגובת בטן את השיר הפוליטי. אפשר לומר, כי במקרה כזה השירה מפסיקה להיות שירה בשל הקרבה הרבה לעמודי החדשות. אך אפשר לטעון גם ההפך: דווקא השימוש בחומרי מציאות מוכרים וקלים יחסית לקוראים – על חשבון מטפורות בנויות לתפארת – מצליח לגרום לקורא להגיב, מניע אותו להתעמת עם הידוע לו על המקומות והאנשים הללו לעומת דבר המשורר.

ממד הזמן/מרחב: עיון תרבותי במופע הוויזואלי מול המופע התוכני

שירי המחאה הפוליטית, המתפרסמים בעמודים של מוסף התרבות והספרות בעיתון, נדפסים במתחם נבדל, שבמסגרתו מתבלטת זהותם השונה כ'שירה' בעצם המופע החיצוני שלהם באמצעות מרכיבים כגון כותרת, טורים קצרים, פרישה אנכית, שימוש מכוון במילים מסוימות ואותיות מנוקדות. המופע החזותי הזה, על מרכיביו השונים – והרי יש במחאה אקט דרמטי כמעט הכרחי – מסמן את השיר כאחת מנקודות הציון הגרפיות הבולטות ברצף נתיבי הקריאה של עמוד המוסף.²⁵ במקרה של 'לְבִי', בחר עורך המוסף, בני ציפר, להבליט את השיר ולהדפיסו במקום מרכזי מנקודת מבטו של הקורא העברי: בפניה הימנית העליונה – 'נקודת ההתחלה' של הקריאה הלינארית בעמוד, מעל שירה של ויסלבה שימבורסקה.

מוסף התרבות והספרות, ככל מוסף בעיתון, מסורטט כרצף טריטוריות מגוונות של יחידות חזותיות נבדלות: יחידות גרפיות, תצלומים, איורים, רצועות טקסט רוחביות, מודעות וכדומה. אם נאמץ לשון פוליטית, נוכל לומר ששירי המחאה מוצבים כעין משקיפים אקס-טריטוריאליים על מרחביה של יחידה אוטונומית, המתקיימת בתוך תחום סגור משלה בתוך 'מדינת' העיתון.²⁶ זאת ועוד, השיר יוצא בביקורתיות כנגד פעולת המסד, אך הוא מתפרסם בתוך העתונות, בתקשורת ההמונים, שהיא במובנים רבים חלק מהמסד. כך בעצם פרסום השיר בעיתון כבר טמונה מחאה כלפי האכסניה עצמה (שהשיר משתמש בה מתוך לית ברירה), והמקום התרבותי שמוקצה למחאה. על כן המחאה היא גם עצמית (השיר מודע לחולשותיו, ובכל זאת רואה בעיתון את הבימה הישירה ביותר לניסיון למחאה באמצעות שירה), סביבתית (השיר מול טקסטים אחרים, קנוניים יותר, בעמוד מוסף התרבות והספרות, וכמובן – פעולה הקוראת לתגובה חברתית).

מתוך התחום המוקצה להם מופיעים השירים כישויות נבדלות שעניינן בהתראה על עוולות

25 G. Kress and T. Van Leeuwen, 'Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout', A. Bell and P. Garrett (eds.), *Approaches to Media Discourse*, London 1998, pp. 186–220

26 תפיסה זו של העיתון כישות גאוגרפית-פוליטית עולה גם באחד ממכתבי התגובה ל'לְבִי': 'אני מעריך ש-40 אחוז מהשטח הפובליציסטי של העיתון הוא פרו-פלישתני (עמירה הס, גדעון לוי ודומיהם)'. (וינר, 10 במאי 2002).

הזמן, ופעולתן מתחוללת במרחב העמוד. מעמדתם זו מצהירים שירי המחאה על זיקתם לעמודי החדשות והפרשנות, בהציעם מעין גרסה פיוטית של טור פובליציסטי. כך הם מתריסים כלפי התפיסה המסתגרת, המתעלמת מאירועי ההווה והעל-זמנית, על פי רוב, של מוסף הספרות. בקישור המתמיד בין תוכנו של השיר למופע החזותי שלו ולהתייחסותו למרחב ההופעה שלו, אנו מקשרים בין ראיית השיר כיחידת מבע המלחימה בין מילה לבין דימוי חזותי, לבין ראיית השיר כפעולת מחאה המקשרת בין מרחב לזמן. שירי המחאה מסתמנים אפוא כצומת מקשר בין שני צמדי מושגים: (א) מילה ודימוי חזותי;²⁷ (ב) מרחב וזמן (כרונוטופ).²⁸ קישור זה מתקיים במרחב העיתון, שהוא כשלעצמו דוגמה מאלפת לקישור בין מילה, תמונה, מרחב וזמן. בעצם הפרסום בעיתון משתתף שיר המחאה בפעולה ההיסטורית של 'כתיבת העתים'.²⁹ האפשרות להגיב על אירוע כמעט בזמן התרחשותו נושאת עמה תקווה להותיר חותם על ההיסטוריה העכשווית והעתידיה של החברה שאליה מופנה השיר.³⁰ אפשרות נוספת להתמודדות עם מערכת האילוצים המערכתיים, התוכניים והצורניים שבמסגרתה פועל שיר המחאה, מתבטאת במופע החזותי של השיר במרחב של מוסף התרבות והספרות של העיתון (ראה איור 1). לטענתנו, השיר מעורר את תשומת לב הקוראים לייחודו כטקסט מחאה כבר בהופעתו החיצונית ומשמש לא רק כמניפסט פרטי, כקול עצמאי, כי אם גם כמתריס – לא רק בתוכן, כי אם גם באמצעות הסימנים הגרפיים המתפקדים כ'מַמְמַשִּׁי קריאה' – כלפי טקסטים אחרים המופיעים בעמוד: רשימות על סופרים וספרים, רשימות פובליציסטיות או איוורים. שיר המחאה הפוליטי עשוי גם לקיים מעין 'ברית' אד הוק עם טקסטים סאטיריים או קריקטורות, סקירות ביוגרפיות וכדומה המתפרסמים באותו עמוד. ענייננו כאן בקריאה רב מודאלית של השיר.³¹ אנו עוסקים ברושם המצטבר שבקריאה הפרטית

27 W. J.T. Mitchell, *Iconology*, Chicago 1986

28 כרונוטופ על מכלול פרשנויותיו, כפי שמציגה אותן רות גינזבורג, הוא סמן של הקשר הפנימי ההדוק בין הזמן למרחב: 'הזמן והמרחב מותכים לסמן אחד, לזמן-מרחב'. ראה ר' גינזבורג, 'זמנו של מקום ומקומו של הזמן: על הכרונוטופ של באחטיין', מחקר ירושלים בספרות עברית י"ט (2003), עמ' 349–368. באמצעות הסמן הזה מציע מיכאל באחטיין לדון באופן שבו הספרות לדורותיה מטמיעה לתוכה את הזמן והמרחב ההיסטוריים שבתוכם היא נוצרת ומתקיימת. ראה M. M. Bakhtin, 'Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics', M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin 1981; 'א' כהן, 'סיפור קומיקס, שיר וכתבת עיתונות: שלושה דגמים של image/text', עברית שפה חיה 3 (2003), עמ' 167–189.

29 A. Kohn, 'Ha'aretz – Michael Sgan-Cohen Edition', *Journal of Visual Literacy* 24 (2004), pp. 81–88

30 בניגוד ליוחאי אופנהיימר, אנחנו לא רואים בשירה הפוליטית ייאוש או חוסר אמונה מוחלט בכוחה של השירה. אחרת מה הטעם לכתוב, לשלוח, לקבל תגובות? מה הטעם ליצור עמדה שירית ופוליטית ברורה? ראה י' אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, ירושלים 2004.

31 G. Kress and T. Van Leeuwen, 'Introduction', *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London 2001, pp. 1–23

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפאדת אל-אקצה

של המילה המודפסת מול המרקם של שאר העמוד, בשיח המתחולל בין גושי הטקסטים השונים ובאפשרויות של הקרנה הדדית, סתירה, הצהרה על התעלמות, או הכרזה על רצף היסטורי (ולו גם מלאכותי) בין הטקסטים 'מופיעים' בעמוד: זו, כמובן, יצירה אקראית, התלויה בכל קורא וקוראת של טקסט חדש.³²

The image shows a page from the Hebrew journal "תרבות וספרות" (Culture and Literature), Volume 11, No. 1, March 2002. The main article is titled "אהרן מירסקי אל ביאליק ועליו: שירה, אמונה, פרשנות" (Aharon Mierksi on Bialik and him: Poetry, Faith, Interpretation) by אהרן שבתאי (Aharon Shteynberg). The article includes a photograph of Aharon Mierksi and discusses his interpretation of Bialik's poetry. Below the article is a section titled "כרמסת שירי אראה את עצמי במצב יותר טוב, ולנרנבא כמנוני יהיה מזה עממי אור בחושך שלי" (I will see the fruit of my poem in a better state, and the folk song will be a light in my darkness). To the right of the main article is a table of contents for the issue, listing various articles and their authors.

הערות	עמוד
אהרן שבתאי	11
דניאל פרידמן	12
דניאל פרידמן	13
דניאל פרידמן	14
דניאל פרידמן	15
דניאל פרידמן	16
דניאל פרידמן	17
דניאל פרידמן	18
דניאל פרידמן	19
דניאל פרידמן	20
דניאל פרידמן	21
דניאל פרידמן	22
דניאל פרידמן	23
דניאל פרידמן	24
דניאל פרידמן	25
דניאל פרידמן	26
דניאל פרידמן	27
דניאל פרידמן	28
דניאל פרידמן	29
דניאל פרידמן	30
דניאל פרידמן	31
דניאל פרידמן	32
דניאל פרידמן	33
דניאל פרידמן	34
דניאל פרידמן	35
דניאל פרידמן	36
דניאל פרידמן	37
דניאל פרידמן	38
דניאל פרידמן	39
דניאל פרידמן	40
דניאל פרידמן	41
דניאל פרידמן	42
דניאל פרידמן	43
דניאל פרידמן	44
דניאל פרידמן	45
דניאל פרידמן	46
דניאל פרידמן	47
דניאל פרידמן	48
דניאל פרידמן	49
דניאל פרידמן	50
דניאל פרידמן	51
דניאל פרידמן	52
דניאל פרידמן	53
דניאל פרידמן	54
דניאל פרידמן	55
דניאל פרידמן	56
דניאל פרידמן	57
דניאל פרידמן	58
דניאל פרידמן	59
דניאל פרידמן	60
דניאל פרידמן	61
דניאל פרידמן	62
דניאל פרידמן	63
דניאל פרידמן	64
דניאל פרידמן	65
דניאל פרידמן	66
דניאל פרידמן	67
דניאל פרידמן	68
דניאל פרידמן	69
דניאל פרידמן	70
דניאל פרידמן	71
דניאל פרידמן	72
דניאל פרידמן	73
דניאל פרידמן	74
דניאל פרידמן	75
דניאל פרידמן	76
דניאל פרידמן	77
דניאל פרידמן	78
דניאל פרידמן	79
דניאל פרידמן	80
דניאל פרידמן	81
דניאל פרידמן	82
דניאל פרידמן	83
דניאל פרידמן	84
דניאל פרידמן	85
דניאל פרידמן	86
דניאל פרידמן	87
דניאל פרידמן	88
דניאל פרידמן	89
דניאל פרידמן	90
דניאל פרידמן	91
דניאל פרידמן	92
דניאל פרידמן	93
דניאל פרידמן	94
דניאל פרידמן	95
דניאל פרידמן	96
דניאל פרידמן	97
דניאל פרידמן	98
דניאל פרידמן	99
דניאל פרידמן	100

C. Jewitt and O. Rumiko, 'Visual Meaning: a Social Semiotic Approach', T. Van Leeuwen, and C. Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, London 2001

רולאן בארת בספרו 'מחשבות על הצילום' מציע את המונח 'פונקטום' כ'נקודת הדקירה האישית', שחווה כל אדם המתבונן התבוננות אינטימית בתצלום, לעומת המונח 'סטודיום', שהוא הפרשנות התרבותית, החברתית והפוליטית.³³ שיר המחאה מתקיים בו־זמנית בין פונקטום אישי דוקר לסטודיום חברתי מאתגר, ובין הממד החזותי לזה המילולי. הדקירה האישית נשענת על הנחת קונוטציות חברתיות-תרבותיות משותפות, סטודיום משותף לקוראי העיתון, החל בידע אודות השפה העברית, דרך מידת ההיכרות עם שמו של משורר מסוים והמוניטין שלו, עד היכרות עם שמות ומונחים אחרים המופיעים בטקסט ועם קונבנציות של שימוש בגופנים, כותרות וכדומה.

בכך נבדל שיר המחאה מכל שיר אחר שנדפס בעיתון. מילות המפתח – השמות הערביים, ברגותי, מוקטעה, יהודי-פלסטיני – דוקרות את עין הקורא היהודי כעין הזמנה המעוגנת בתרבות: פונקטום הנשען על סטודיום, החזותי הנשען על המילולי – פונקטום/סטודיום חזותי/מילולי. אם נרחיב כך את המונח שטבע בארת, נתבונן בשיר כמופע מחאה עצמאי, ובמילות המפתח כרשת של נקודות מחאה, הנטוות על פני השיר כולו, מתריסות כלפינו וכלפי העמוד כולו. הדקירה היא אישית, כשהיא יוצרת הזרה לעולם הדימויים השגור, התקשורתית.

בכך מתקשרת הופעתו של שיר המחאה לסוגות נוספות, שבהן משמשת העמדת האות כשלעצמה כהצהרה. דוגמאות מובהקות לכך אפשר לראות בטקסטים של תנועת הדאדא ובשירה קונקרטיית, שבה סידור בעל משמעות, לא פעם איקונית, של סימני הדפוס על הנרייר משמש כזירה לבחינת שורה של שאלות יסוד הכרוכות בטיבה ובגבולותיה של הלשון.³⁴

אם נתבונן בעמוד כולו כדוגמה לכרונוטופ – 'קשר מהותי בין יחסי הזמן והמרחב' – נוכל לומר, כי ההעמדה של שיר המחאה בתוך מרחב העמוד והעמדתו מול שאר הטקסטים האוטונומיים בעמוד מסמנים את טענתו כאקטואלית ואת המשורר כהיסטוריון ביקורתי של זמן ההתרחשות, לעומת טקסטים אחרים בעמוד. בעמוד שלפנינו מתפרסם שירו של שבתאי בכפיפה אחת עם מאמרים העוסקים בטקסטים של חיים נחמן ביאליק ובאלה של אהרן מירסקי. נוכח ההצהרה של 'לְבִי' הטקסטים הללו עשויים להצטייר כאנכרוניסטיים, 'ציוניים', 'לאומיים'. ובכל זאת, נוצר קישור מעניין – צורני וגם תכני – בין שירו של שבתאי לבין השיר השני בעמוד, שירו של אהרן מירסקי, ה'מרובע', שהוא דוגמה לאחד מסוגי השירה הקונקרטיית.

המבנה הגרפי של השיר (דמוי דמעה או טיפת דם) תובע קריאה בקול רם, ולכן הוא דומה להפגנה רשומה, לצעקה מסורטטת. מתחייבת קריאה אחרת, קצובה, הופעתית, דחוסה,

33 ר' בארת, מחשבות על הצילום, ירושלים 1998.

34 בהקשר זה ראה, למשל, ט' רינהרט, מקוביזם למדונה, תל אביב 2000, עמ' 45–66. דוגמאות מובהקות לאמנים המשלבים איור ומילה ביצירות מחאה אפשר למצוא בעבודותיהם של יגאל תומרקין, הילה לולו לין ומשה גרשוני. וראה בעניין זה את דיונו של אבנר הולצמן ואת זה של תמר מנור-פרידמן. א' הולצמן, ספרות ואמנות פלסטית, תל אביב 1997; ת' מנור-פרידמן, אותיות ואותות. מילים רצות: על הכתב בהדפס (קטלוג התערוכה), ירושלים 2002.



כמותית, תפיסה של שורה שמוחה כלפי הקריאה המוסכמת, הליניארית, שכן עצם דרך הכתיבה מחייב אופן (mode) של קריאה מוטעמת הכבולה לתנועה 'אחרת' של העין: 'ים / מלא דם / ראשי בני אדם / כרותים, נוטפים דם חם. / ובינות גוויות קורא אנוש בן-חם / האח! מים, דגים, בשר ודם אפשר גם / להשתכר. הוי אדום! תחת י"ש הדם לי ולאחי כסם חיים.

שירה קונקרטיית נכתבת ונקראת כאופן של שבירה, של מחאה כלפי הכפייה הטמונה במילים עצמן, כפי שניכר בהתנגשות שבין התוכן לבין ההכתבות הצורניות בשיר.³⁵ ההתנגשות הזאת, העימות הזו, חוברים כאן למחאה המובעת במילות השיר. קשר העין האלכסוני – מלמעלה למטה, מימין לשמאל – שנוצר בין שירו של מירסקי לבין שירו של שבתאי, מזמן אפשרות למעין 'שיח בין-דורות' ולמפגש בין תצלומים של 'משוררים קנוניים' (כמו, למשל, דיוקנו של ביאליק המופיע במסגרת אובלית) לבין 'אחרים' (התצלום הפשוט יותר של מירסקי).

מבט נוסף בעמוד מגלה קישור נוסף בין 'לבי' לבין שירו של מירסקי והשיר 'פייטה' של שימבורסקה. שלושת השירים מתייחסים לישוע הנוצרי ולמוטיבים נוצריים: המולד בבית לחם אצל שבתאי, 'מים, דגים, בשר ודם' אצל מירסקי וה'פייטה' עם החמלה, היסורים והאבדן הגלומים בשיר 'פייטה' של שימבורסקה. השירים הללו חוברים גם לשירו של תדיאוש רון/ביץ,

35 ש' זנדבנק, 'הדיבור השירי ושיקת האמנות', חדרים 12 (1996), עמ' 85–92.

מוטי נייגר ואיילת כהן

'פני המולדת', על בסיס הלאומיות. כאן בולטות המילים הקופצות לעין מיד – 'לבי', 'פייטה', 'מולדת' – המחברות בין חמלה אנושית לאמונה דתית וחיבורן ללאומיות.

סיכום

מאמר זה הציג דגם לעיון תלת-ממדי במופעי מחאה:

א. הממד הבין-זמני: נקודת המבט ההיסטורית, הבוחנת את מופע המחאה (צורתו ותוכנו) לעומת מופעי מחאה דומים לו ושונים ממנו בנקודות זמן קריטיות שונות.
ב. הממד הבין-זמני: נקודת המבט הפוליטית-אקטואלית, הבוחנת את הקשר בנקודת הזמן של יצירת מופע המחאה. הבחינה הזו מציעה מבט כפול: (1) ניתוח הקשר בין מפגין המחאה לחומרי המציאות, דרך בחינת החומרים שהוטמעו במופע המחאה וניתוח ההקשר הפוליטי-אקטואלי; (2) ניתוח הקשר בין מופע המחאה לבין הקוראים או הצופים בו, דרך בחינת התגובות למופע במכתבים למערכת, תצפית במופע ותיעודו, תגובות באינטרנט וכדומה.
ג. ממד הזמן/מרחב: נקודת המבט התרבותית, המחברת בין המופע התוכני לזה החזותי. ניתוח המדגיש כי מופע המחאה מתרחש במרחב (שיר בעיתון, סטיקר על מכונית, ציור על גדר ההפרדה), וכי המרחב, איכויותיו הוויזואליות ויחסיו עם תוכן מופע המחאה, הם חלק בלתי נפרד מן המחאה.

דגם זה ויישומו מניחים תשתית לפרשנות רב-ממדית (היסטורית-פואטית-פוליטית-תרבותית) של שירה פוליטית בפרט, ושל טקסטים של מחאה בתרבות, בכלל. שירי המחאה נבחנו כדפוס מחאה אותנטי וכיצירת-כלאיים רב-קולית המשמשת כצומת לקישורים שבין מילה, דימוי חזותי, מרחב וזמן. מדיון זה אפשר לגזור מסגרת דיון פורה לדיון בטקסטים נוספים המקיימים זיקות דומות בין מילה, דימוי חזותי, מקום וזמן ומנסים לעורר תגובה חברתית מיידית (יצירות אמנות וספרות, גרפיטי, דבקות, כתובות על חולצות וכדומה).

מבחינת הממד הסינכרוני, הדיון בשירת המחאה מאיר קווים בהתפתחות ההיסטורית על פני שתי נקודות זמן, שהתאפיינו גם במחאה ציבורית מחוץ לתחומי העיתונות (מלחמת לבנון הראשונה ואנתפאדת אל-אקצה). באופן זה מבטאת שירת המחאה הלכי רוח חברתיים, אך ייחודה בכך שהיא מקצינה אותם. קשה לדעת אם שירת המחאה משמשת זרז לביטויי מחאה אחרים, אך, לפחות מבחינת ציר הזמן, היא הייתה שם ממש מן ההתחלה.

מבחינת הממד הפוליטי-אקטואלי, השירה הפוליטית בעיתון היא מפגש יחיד במינו ומרתק בין הפרוזה העיתונאית בת החלוף לבין השירה שמקווה לצלוח את מבחן הזמן. השירה הזו בוחרת דמויות ומקומות שזכו לרגע אחד של 'תהילה' עיתונאית (ואוי לה לתהילה זו של פוגעים ונפגעים) ומפקיעה אותם מן הדומה.

התגובה לתוכן, המיוצגת במכתבי התגובה של הקוראים, מוסיפה הארה מעניינת לדיון הרחב יותר בקישורים המורכבים שבין לשון העיתונות והשירה, האופן שבו מעובדים תכנים חדשותיים, ומידת הערנות של הקוראים לצירוף זה.

עיון תלת-ממדי בשירת אהרן שבתאי באנתפּאדת אל-אקצה

הקישור בין התגובה האקטואלית למרחב החברתי והפוליטי לבין הבחירה בעיתון כזירת הופעה מבליט את הממד החזותי של השיר כמופע משולב של האות כישות עם המילה כיחידת משמעות, המתחולל במרחב העמוד. בכך מתעשרת זיקתו של השיר לתרבות המחאה גם בקישור לאמנות שעניינה בהלחמה בין מילה לדימוי חזותי. בכך נבדל שיר המחאה מכל שיר אחר שנדפס בעיתון, בהיותו 'פונקטום/סטודיום מילולי/חזותי' וביצרו רשת של נקודות מחאה, הנטוות על פני השיר כולו, המתריסה כנגד הקוראים וכלפי זירת ההופעה, הנקבעת ומעוצבת על ידי עורכי המוספים לספרות.

קישור זה אף מעמיד את השירים לבחינה בצומת שבו מיטשטשת ההבחנה בין שירה או אמנות שנדפסו בספר והוצגו במוזיאון, לבין ביטויי מחאה המתחוללים במרחב הציבורי ומקשרים בין האינטימי לבין הציבורי, בין הפרטי לבין הפוליטי.

בעצם ההצבה של המילה על הדף, פעולה בעלת מסורת של מחאה בפני עצמה, נוצרות זיקות מגוונות בין השיר לבין טקסטים אחרים בדף, ובין השיר לבין כתבות החדשות המתפרסמות בעמודים אחרים של העיתון. כאן מתלכד המרחב הסינכרוני והדיאכרוני של מופע המחאה עם פעולתו במרחב.

