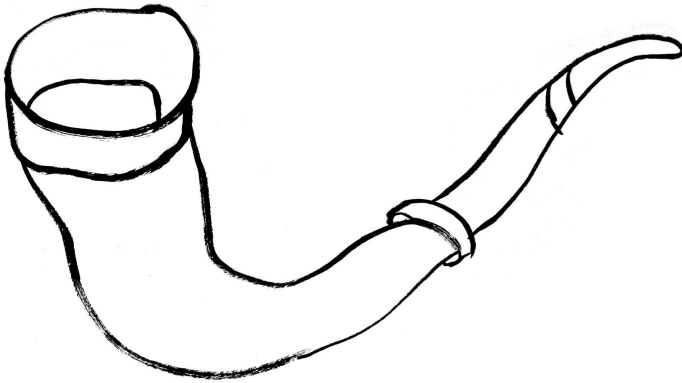


מבוא למבחר משירתו של

אהרן שבתאי



ערן הדס



ברקש

מבוא למבחר משירתו של אהרן שבתאי

מאת: ערן הדס

סיוע בכתיבה: נגה רש

סיוע בקריאה, איור מקטרת: קרן כץ

עריכה לשונית: הילה מרחב, נגה רש

הוצאת ברחש, 2021

זהו מסמך דיגיטלי, אנא הימנעו מלהדפיסו.

טקסט זה נכתב בין השנים 2018-2021. גרסה מקוצרת
ועדכנית שלו פורסמה בתוך "אהרן שבתאי מבחר ושירים
חדשים 1966-2021" (עם עובד, 2021, עורך: אלעד זרט)

מבוא

השפעתו של המשורר אהרן שבתאי חוצה דורות. הוא החל לכתוב בשנות השישים של המאה הקודמת, והשפיע על משוררים בולטים בשנות השבעים (כמו חזי לסקלי), השמונים (זלי גורביץ') והתשעים (אפרת מישורי, שכתבה את ה**בוהמה הביתית** בהשראת ספרו **הפואמה הביתית**). במאה העשרים ואחת, עם תחיית השירה בישראל, כשהוא כבר נחשב משורר גדול, התרחבה השפעתו והוא הפך מקור השראה לקבוצות שירה רבות. בלט במיוחד כתב העת **מעין** בעריכת רועי צ'יקי ארד, שבו הרבה לפרסם, אך הוא כתב בקביעות גם בכתב העת **דחק** בעריכת יהודה ויזן. דוגמה למידת השפעתו על דור התחייה אפשר למצוא בהצעתה של המשוררת רוני הירש, עורכת שותפה של כתב העת **דקה** – לקרוא את שבתאי גם בתרגום האנגלי, כדי לחוש ביוונית המשתקפת בעברית המתורגמת לאנגלית. בעשור השלישי של המאה העשרים ואחת ניכרת השפעה ישירה ורבה של שבתאי על משוררים צעירים בולטים כמו נעה שחם, עמית בן עמי ויונדב פרידמן.

בתחילת דרכו נחשב שבתאי אופוזיציה למשוררים המרכזיים בני תקופתו, כמו מאיר ויזלטיר, יונה וולך ויאיר הורביץ. חמישים שנה מאוחר יותר דומה כי דרכו של שבתאי הפכה מרכזית יותר. את הפרס הראשון על שירתו (להוציא פרס ראש הממשלה, פרס שרת החינוך ותשורות אחרות על תרגומיו) קיבל רק בגיל 60 על ספרו התשעה-עשר, אולי מפני שהכותב המתנסה נתפס כמתנשא, אך מאז החלו פרנסי הספרות להעניק לו פרסים ולערוך לו אירועי הוקרה. הקהל, לעומתם, קיבל אותו באהדה הולכת וגוברת. ספרו השלישי **הפואמה הביתית** ראה אור בשנת 1976 (בהוצאת **סימן קריאה**), הודפס מחדש עם שני ספרים נוספים ב-1990 (עם עובד) ופורסם שוב ב-2012 כחלק **משבע פואמות (חרגול ועם עובד)**, ועכשיו מיוצג גם במבחר זה. הספר מצוטט ברשתות החברתיות, וזכה למעמד של קלאסיקה.

כבר מקריאה ראשונה מתגלה שירתו של שבתאי כְּנָה. המשוררת שהעריך בצעירותו הייתה לאה גולדברג, בזכות כנותה הבלתי מתפשרת. גם כתיבתו נובעת ממקום פנימי, בלתי מודע, שמעוררות חוויות החיים. לצד שיאים ורגעים שגרתיים, שבתאי חושף לפנינו רגעים לא נעימים ואף בוטים של תיאורי הפרשות, מיניות מפורשת, פנטזיות גסות,

פוליטיקה רדיקלית ועוד. מלאכת הכתיבה שלו אינה מצנזרת את עצמה לרגע, מתוך שאיפה לטוטליות. הוא מטיל על עצמו את המשימה לקבל ולאסוף את כל חומרי המציאות – החיצונית והפנימית – ולהתחייב אליה על כל סתירותיה; כדבריו: "להתחתן עם כל המציאות".

דרכו של שבתאי כמשורר החלה להתעצב כבר כנער צעיר בקיבוץ מרחביה, שם התחנך אצל המשורר טוביה ריבנר, אך כהורה ספרותי שבתאי מציין את לאה גולדברג. שבתאי החליט ללמוד באוניברסיטה העברית בירושלים מפני שגולדברג לימדה שם. הוא שלח לה כמה משיריו המוקדמים, והיא אהבה את כתיבתו, אך נזפה בו על כך שהוא מושפע מדי מן השירה בשפה האנגלית, ובפרט מת"ס אליוט ומדילן תומס.

שבתאי אומנם חותר לְכִנּוּת מקסימלית בשירתו, אך מעולם לא זנח את ריבוי ההשפעות "הזרות"; קפסולות הידע והעושר התוכני המתגלות בכל שורה ושורה. בפרט הוא התעמק בספרות היוונית הקלאסית, תרגם את רוב הקלאסיקות היווניות לעברית, ואף כתב דוקטורט על "הבית והמשפחה בדראמה של אייסקילוס" בהנחיית ז'קלין דה רומי (ובהשראת רעיונותיה), ואחר כך בהנחיית אברהם (אדי)

וסרשטיין. במסגרת לימודי הדוקטורט, לאחר שכבר פרסם את ספרו הראשון **חדר המורים**, נסע לפריז לשלוש שנים. הוא נחשף שם לשיח האינטלקטואלי הסוער בין הסטרוקטורליסטים לאנשי הדקונסטרוקציה. במאי 1968 יצא שבתאי מספריית הסורבון בסן מישל וראה את הרחובות סביבו בוערים. הוא נקלע לפתיחת מאורעות מרד הסטודנטים, אירוע ששינה את הלך הרוח התרבותי, ובעיקר את המגמות השולטות במדעי הרוח. עם שובו ארצה השתנה סגנון הכתיבה שלו לחלוטין.

מובן כי נושא מחקרו, כמו גם הביוגרפיה המעניינת שלו, מעוררים רצון לחקור את הבית והמשפחה גם ביצירתו של שבתאי. בראש ובראשונה מפני שהמבט פנימה, אל תוך הבית, הוא מבט שמזוהה עם כתיבה פמיניסטית, ממש כמו הכתיבה הפתוחה על מיניות, שהחברה השמרנית בישראל לא עודדה – ואכן אשתו השנייה של שבתאי, טניה ריינהרט, פמיניסטית רדיקלית שחקרה שירה כזו, נמשכה אל שבתאי דרך שירתו.

מעבר לכך, הביוגרפיה של שבתאי נטועה עמוק בשירתו ובכתיבתו עליה. הוא כתב על ילדותו, על אימו, שאמרה לו "תאכל עם לחם, אתה בן פועלים!" והדבר עודד אותו

להתנסח באמירות מחייבות ובהומור. הוא כתב על אביו, שהיכה אותו, ועל שני אחיו שנקראו על שם בני משפחה מצד אביו – הוא לעומתם נקרא על שם דוד מצד אימו, מה שלדבריו הפך אותו ל"אחר". הוא כתב על המעבר לקיבוץ בגיל צעיר, על אחיו הבכור יעקב, הסופר הידוע, וכמובן על מערכות היחסים המפורטות בספריו. אולם אף ששירתו של שבתאי היא ביוגרפית, היא לעולם אינה תלויה בממד האישי, אלא משתמשת בו כאלמנט צורני שלא חדל להדהד מסר אתי רחב יותר.

השירה הלא לירית

את המאמר "שיחה על שירה", שבו הוא מנסה להסביר את סגנונו, פותח שבתאי בציטוט של אנטונין ארטו: "אני מחרבן עלייך, רוחניות". הוא יוצא נגד 'הנוסח השירי' שהחל ביאליק והתעצם אצל נתן זך ובשנות השבעים, מפני שהוא מזהה בו עמדה שהיא בעיקרה סנטימנטלית, ולכן מפוצלת ומתאכזבת או מתלוננת; רוחניות שמחמיצה את החיים, כתיבה שמצמצמת את פוליותם של החיים לרגעים ספורים ולדימויים רגועים, שמדחיקה את יתר חומרי המציאות ומתעלמת מהם. שבתאי מבקר את השירה הלירית הזו, מפני שכל דימוי בה יוצר "פרספקטיבה נרקיסיסטית סנטימנטלית". בשירה הלירית, טוען שבתאי, "יש רק אידיאל אחד שהוא מובהק, זהו אידיאל של מבנה – להבין, לחלק, להרכיב ולקשור מחדש (אידיאל של העצמי)". לפיכך הוא תמיד ניסה למצוא אלטרנטיבות לכתיבה הזו, הן בצורה והן בתוכן, כדי לתפוס את החיים כהווייתם, ולחפש אידיאלים אתיים "שימושיים". השירה היוונית והמחזות היווניים שترגם שבתאי סייעו לבסס את משנתו. הספרות היוונית לימדה אותו לומר דברים, להביע

עמדות, לטעון טיעונים, לנסח אמירה, לפנות אל הקוראים מנקודת מבט של מי שמתנסה, ולא רק לתאר תיאורים בתמונות ולהצטעצע בדימויים.

בקריאה ראשונה קל לאתר מאפיינים לא ליריים, כמו שימוש במילים שאינן אופייניות לשפה שאנו מצפים למצוא בשירה. החל בספר **חרא**, **מוות** המתמקד בשתי מהויות שמדחיקים הגוף והנפש בהתאמה, וכלה במודחק הקולקטיבי, שאי אפשר להיחשף אליו באמצעי התקשורת הממוסדים: תיאורים ארוטיים מפורשים ועמדות פוליטיות רדיקליות. בהשוואה לשירה הלירית-סנטימנטלית, יש המון מן ה"נמוך" ומן ה"מגעיל" בשירתו של שבתאי, שכמובן מודע לכך, ומתכתב עם העניין בפנותו לאהובתו, דגנית שוקן:

את מסתכלת בשיריי ומוצאת דופי / כאילו כל מה שחשוב
לי הוא לגנאי, / כי הוא הלל רק לגופך, אך בעיניי / היופי
הוא חוכמה, והחוכמה היא יופי

השירים מגלמים את הנחשק אך גם את הסתמי, ששייך לכל אדם מן ההיבט של אובייקט ואף של חפץ. החומר והגוף מביעים את הרוח, וה'אני' מתגלה לקוראים דרך המושאים המקיפים אותו. אין דבר הפסול מלהיכתב, ומותר שתהיינה

סתירות. הוא כותב על הכול, וגם על האהבה, על היופי ואף על הגסות, מפני שהוא אוהב את הרציפות שהיא הכול ואת החיים, שהם הכול:

ועץ החיים ועץ הדעת / ילבלבו ליד פי הטבעת

שבתאי מחפש אהבה כוללנית, בעלת הדהוד אתי המדגיש לא רק את הרגש האישי שלו אלא גם משקף אותו כאדם, ככל אדם. תפיסת השירה היוונית שמבוססת על 'סופיה', יופי שהוא חוכמה, מנוגדת לתפיסה הסנטימנטלית המקובלת שמבכרת רגשנות וסולדת מחוכמה (אותה היא מכנה "שכלתנות"). ברטוריקה היוונית נחלקים הלכי הנפש לפאתוס (רגש), לוגוס (שכל) ואתוס; השירה מתרכזת בלוגוס. שבתאי, כאמור, מקפיד גם על האתוס, שמשמעותו ביוונית היא 'מה שחוזר ונשנה': האופי, המידות, ההרגלים הנכונים, החינוך, העבודה והיחס המכבד לכל אדם ולכל חפץ, לכל עוצמות המציאות ולכל חומריה.

הקריאה בשבתאי היא חגיגה בזכות עושר הידע והשפע התרבותי שהוא מביא לכל שיר – החל ביוון הקלאסית, דרך תרבויות סין ויפן והתרבות האנגלוסקסית וכלה בפסיכולוגיה של פרויד. אך דומה שיותר מכול הושפע מתקופת לימודיו

בפריז בשנות השישים הסוערות, עת חווה את המאבק האינטלקטואלי בין קלוד לוי-שטראוס, מורו של שבתאי, לבין ז'אק דרידה ואנשיו. שבתאי זכה ליהנות משני עולמות מנוגדים: הסטרוקטורליסטי, שחיפש מבנים וחוקים בחברה ובשפה, ולעומתו הפוסט-סטרוקטורליסטי, שהאיר דעות קדומות והטיות במבנים הללו. בעיניו העושר התרבותי הוא נכס, והוא כותב תמיד ללא פשרות, משלב בין הגבוה לנמוך, ומשתדל להעניק לקוראים גם את הקול הנוסף, זה שאנו נוטים להדחיק או להשתיק.

אף ששבתאי מציג תמיד גישה חיובית, התכנים שלו נתפסו כחתרניים, מפני שבשירה הלירית לא היה ייצוג קונספטואלי ומכיל למה שנתפס מלכתחילה כ"נמוך" ושלילי. אומנם בשירת האהבה שלו יש תיאורים רבים שאינם בוטים, אך אלה הבוטים זכו ליתר תשומת לב. בספרו **בגין** הוא יצא, בשם אהבת הארץ, נגד התייפייפות השמאל הציוני ובתוכו המילייה הספרותי, אך לאחר שהימין הפך לזרם המרכזי הוא השתנה ופנה אל השמאל הרדיקלי, כך שתמיד מיצב את עצמו כמשורר התנגדות. באחד השירים שבתאי מכנה את עצמו (בהומור) בדואי, ואכן הוא נודד ממקום למקום ולא מתייצב בבית ספרותי, מתוך אמונה שהוא מהדהד בצורות

ובקולות שונים את מגוון ההיבטים של הטריטוריה האתית הרחבה.

כל הדברים הללו נכונים גם לצורת שירתו של שבתאי. במהלך השנים הוא החליף מספר צורות, אך לצד הטוטליות הרגשית שלו, קיימת טוטליות של חשיבה שבה משתמש שבתאי כדי להנדס בצורה מדוקדקת את מבנה השירה שלו. גם כאן הדקדקנות אינה מונעת שפע, גיוון, ריבוי או חציית גבולות. דוגמה קיצונית לכך היא הפונקציונליות בשיר "מודעה" שמתחיל כך:

אני אלמן / מחפש אישה חדשה // שתהיה טובה /
 שתהיה יפה // אוכל להכין לה / עופיונים ממולאים / ונאכל
 עם סרט

צורת השיר היא מודעת היכרות. מקובל לראות בשירה ישות אסתטית גרידא, אך אצל שבתאי ההפך הוא הנכון. כי אתוס (להבדיל ממוסר) הוא תמיד פונקציונלי ומעשי. השיר ממלא תפקיד של חשיבה פעילה בחייו, ומעבר לכך – של שותפות בחברה, שנזקקת (לדעת מקס ובר) להכשרה ולאימון. בד בבד זוהי קריאת תיגר על המרכזיות שמקבלות צורות שיריות "שמרניות" הבנויות מחרוז ומשקל, והבלטת דרך חלופית

ושולית, שהבחירה בה משרתת – הן תוכנית והן צורנית – את ערכיו העצמאיים של המשורר ואת התנהלותו החקרנית בעולם. בין שני הקצוות, המרכז והשוליים, שירתו של שבתאי היא תמיד שירה של תנועה, והדבר בולט בשיר ההומוריסטי "נמל תעופה בן גוריון", שנפתח כך –

אלוהים אלוהים אלוהים אלוהים אלוהים אלוהים /
איזה איזה איזה איזה איזה איזה איזה איזה איזה /
מסדרון מסדרון מסדרון מסדרון מסדרון מסדרון /
שיש שיש שיש שיש שיש שיש שיש שיש שיש

ומשם נמשכים השכפול וההצפה עד להגעה הנכספת אל המזודות.

מבט מזווית רחבה יותר על שירתו של שבתאי חושף מספר מאפיינים צורניים שביססו את ייחודו כמשורר בתרבות העברית: הרצף השירי, הפרספקטיבה הפואטית, השירה הקונספטואלית, שרשרת הסמלים, השורה השבתאית והדהודן האתי של האהבות.

הרצף השירי

בהערת הפתיחה **לשבע פואמות** כותב שבתאי שהן נכתבו מלכתחילה כרצף מתמשך, וכי הספרים יצאו בהדרגה, ובהוצאות שונות. זהו מהלך פואטי שאינו שכיח בשירה העברית, והושפע מן השירה האמריקאית. שבתאי, כמו מאיר ויזלטיר ואחרים בשנות השבעים, מציינים את עזרא פאונד כמשורר שהשפיע על כתיבתם – בפרט השפיע **הקאנטוס**, רצף" מזמורים" שכתב פאונד בשנים 1915–1962, שירים שלכאורה אין ביניהם קשר ישיר. פאונד הסביר שזהו רצף ולא אחדות (Continuity, not unity), שנועד לתאר ביתר דיוק את טבעה המפוצל של החוויה האנושית.

רצף מתמשך אחר נמצא ב-"A", שירו של לואי זוקופסקי שנכתב משנת 1927 עד מותו ב-1978. אורכו 826 עמודים, והוא מחולק ל-24 חלקים, בהתאם לשעות היממה. בניגוד לפאונד שגדל בבית אמיד, זוקופסקי נולד למשפחה יהודית מרוסיה שהיגרה ללואר איסט סייד, וניסה לשלב בצורת הכתיבה שלו מהלכים סוציאליסטיים, כגון שימוש במילים פשוטות וקצרות, ולצטט משפות ומתרבויות שונות כדי לאתגר

את מרכזיותה של האנגלית. זוקופסקי ייסד את השירה האובייקטיביסטית, שרואה בשיר אובייקט ומכוונת למבט מעשי ומפוכח על העולם, על חשבון הליריות.

גרסה דומה לאובייקטיביזם הציג צ'ארלס אולסון במניפסט השירה הפרוֹיִקְטִיבִּית שלו משנת 1950, ובאפוס השירי שלו **שירי מקסימוס** שכתב מאמצע שנות הארבעים עד מותו בשנת 1970. אולסון היה משורר מדובר בישראל בשנות השישים, והוא המשורר האמריקאי הראשון שכונה פוסט־מודרני, בניגוד לפאונד וזוקופסקי המודרניסטים. **שירי מקסימוס** הם רצף שירי אחד ארוך שמתאר את מקסימוס, נואם ופילוסוף נאופלטוני מצור שבלבנון, שדן בחיבוריו בענייני אתיקה, ובה בעת הוא אלטר־אגו של אולסון עצמו.

אולסון וממשיכו רוברט קרילי בנו את היסודות לדור פואטי שחווה את המהפכה הגדולה של מדעי הרוח באמצע שנות השישים. משוררי השפה, שהחלו לפעול בארצות הברית בהשפעת הפילוסוף ז'אק דרידה, מרדו במבנים המסורתיים של השירה, שהיו בעיניהם מרכז ספרותי המדיר סגנונות אחרים. הם תמכו בריבוי ובגיוון של מבנים ושל כותבים (ושל כותבות – זוהי התנועה הראשונה שהקיפידה על איזון מגדרי). הם העלו הצעות רבות שאתגרו את השירה

השמרנית והווידויית. אף שמשוררי השפה התגבשו בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, חלפו כשלושה עשורים עד שצברו כוח, בעיקר באקדמיה, ויצרו עניין במבנים כמו אלו שיצר שבתאי. בפרט מונחים כמו 'כתיבה קונספטואלית' או 'אוטו-תאוריה' (שילוב של אוטוביוגרפיה ותאוריה ביקורתית), שנחשבו שוליים בזמנם, הפכו מרכזיים (ואולי גם אופנתיים) במחקר הספרות.

המחשבה הקונספטואלית נכנסה לשירתו של שבתאי לראשונה בספרו השני **קיבוץ**, ומאז הייתה לאחד מן הסממנים הבולטים של שירתו. כל ספר מתבסס על קונספט. זו אינה אסופת שירים אלא שיר גדול אחד, מסע יחיד שמטרתו למפות היבט מסוים בחיים, או מרחב חיים, על כל כיוונו וגוונו. **קיבוץ** ממפה את מהות חייו של שבתאי כנער מתחנך בקיבוץ, **הפואמה הביתית** את החיים בבית וכן הלאה. מיפויים אחרים הם של בנות זוג, של הגירושין, של הפוליטיקה וכדומה; אך ספר שירה הוא ישות שלמה, רצף שממפה באופן ממצה ודיאלקטי היבט מסוים, והספרים מצטרפים זה אל זה ובונים את מיתוס חייו של המשורר.

כל ספר שכתב שבתאי מייצג חשיבה המאפיינת את הווה התקופה שבה הוא נכתב, והדבר בולט בצרימות ובסתירות

בין ספרים שונים: "אנחנו גבר ואישה / בלתי מתגרשים" הופך ל"אני בנאדם / שרצח ת'אהבה // פשוט במו ידיו", וכמובן לשירים שבספר **גירושין**. הרצף השירי, המלווה את חיי המשורר בצורה אינטימית, ובנוי בצורה של הצהרות אבסולוטיות אשר עלולות לאבד את תוקפן, מעניקות לשירתו של שבתאי מעמד דרמטי אפי. עצם האזכור "בלתי מתגרשים" הוא בבחינת הצבת אקדח על הבמה במערכה הראשונה. כל מילה נטענת ערך של פעולה, ולמילים ברצף יש השפעה גם על המציאות שמחוץ לספרות.

שבתאי סיפר שאנשים הפצירו בו שלא לפרסם שירים אינטימיים בספר **זיוה**, על מנת לשמר את מערכת היחסים. הוא לא עשה כן, ומערכת היחסים תמה. פרט ליחסים עם בני אדם, הרצף של שבתאי חושף שינויים ביחסיו עם עצמו. אחרי שקידש את החול, וסיפר על אהבתו לתפוחי אדמה, שירו "**זה שהפסקתי לאהוב**" מתאר כי הפסיק לאהוב תפוחי אדמה. בכך הוא מסמן את דרכו הספרותית ככרוכה בסתירה ובאובדן, אך היא עדיין דרכו, מעצם היותה חוליה נוספת ברצף השירי. כתיבת השיר היא סימן דרך במציאות, ובזכות רצף השירה אנחנו מסוגלים להיות עדים לתנועת המציאות בין סימני הדרך השונים.

הפרספקטיבה הפואטית

השירה הלירית המקובלת אינה משקפת נאמנה את היבטיה השונים, "הגבוהים" ו"הנמוכים", של המציאות, מפני שהיא מצמצמת אותה לרגעים מקריים סנטימנטליים או וידויים. ברצף השירי בשירתו שבתאי מנסח ניסיון לגשר על החסר הזה. הגישה הקונספטואלית ממפה את העולם דרך העצמים שבו. המיפוי הזה מאפשר לתאר את העולם גם מעבר לגבולות הקיום האנושי, למשל בתיאור עולמו של האדם לאחר המוות. יתר על כן, המיפוי מעניק לקוראים נקודת תצפית באדם כאובייקט.

אם תקום / מן הכיסא // יישאר הכיסא // יישאר השולחן /
 עם ערמות הספרים //
 כלי הכתיבה, / המחשב, / ממחטות הנייר / ותישאר
 המאפרה

הקימה מתפרשת כעזיבה של העולם, אך שבתאי תמיד נמצא
בריוחוק מסוים מן המציאות או מאחיזה בה, תמיד בתנועה:

אני בדואי / מתגלגל באבק / ועדיין רווק

הפער בין השפה למציאות העסיק את האומנות מאז ומתמיד,
אך בפריז של המאה העשרים הוא זכה לטיפול אינטנסיבי.
הציירים הקוביסטים ביטאו את העולם התלת־ממדי באמצעות
צפייה בתנועתיות שלו מתוך מרחב ארבע־ממדי, והמשוררת
המקורבת אליהם גרטרוד סטיין כתבה ב־1914 את **כפתורים**
עדינים, ספר שירה העוסק במיפוי חפצים תוך כדי תנועה
וזילות. השפעתה של סטיין סללה את הדרך לרבים
(בפואמה **הביתית** מתכתב שבתאי עם המשורר פרנסיס
פונז', מחבר הקובץ **בעד הדברים** והוגה המושג *objet*,
'מוש[א]-משחק'). כמוהם הוא נוטה לבחון לא רק את החפצים
אלא גם את אופן ההתבוננות עצמו, ואת האופן שבו השפה
מסמלת את המציאות.

לכל אורך שירתו בוחן שבתאי את הפער הזה ומצווה על
עצמו לעשות דבר מה. זהו המצע של שירתו הפוליטית, שבו
הדחף לעשות מתקיים גם כשאין מה לעשות חוץ מלשאת
תפילה:

אני מתפלל / שאת המטוס / שבגחוונו פצצה // תנצח /
תקרת הבית

באופן זה מתועל גם הדחף הרומנטי-ארוטי בשירי האהבה,
שם גם צמיגים הופכים למרכיב רגשי:

וכעת אני חי במכונית / ויש לי כסף לקנות דלק / ויש לי
חלון זכוכית רחב / אני דואג לצמיגים, מנפח אותם

אצל שבתאי הפועל 'מתפלל' מבטא לא רק תוכן, אלא גם מה
שנקרא ביוונית 'מודוס', כלומר מבנה המייצג מצב. הפועל
"מתפלל" מייצג ביוונית מודוס אופֶּטִיב, כלומר מבנה
(דקדוקי, אך אצל שבתאי גם מוזיקלי) של איחול, ובמקרה זה
כמיהה. ברוב המקרים תחושת השליחות מנוטת אותו
לשימוש במודוס אימְפֶּרְטִיב, כלומר במבנה של ציווי. הציווי
נתפס לא רק כמבנה לשוני, אלא גם כְּמֵהוּת הקשורה למוֹבֵן
של כל החפצים והמושאים.

ממחט / לא תשמע // "הוא תופר" // אלא: / "קירנוס,
תפור!"

ובהפואמה הביתית נאמר:

מתוך לכלוך / ומתוך ניקיון // למד / אותה תורה

הפואמה הביתית היא ניסיון ללמוד את אותה תורה, לבטא את המציאות בטקסט ולגשר על הפער ביניהם, והיא נפתחת בהצהרת כוונות כזו:

אני כותב // שירה // נטולת / דו־משמעות // הנושא שלי //
הוא // נפש / מכה שורשים

לא זו בלבד שהמציאות היא רבת משמעויות, גם הטקסט עצמו הוא תמיד כזה, ועצם שבירת השורות חותרת נגד המשמעות "הסגורה". "אני כותב שירה נטולת דו־משמעות" שונה מ"אני כותב // שירה // נטולת / דו־משמעות". כשהמשורר האמריקני צ'רלס ברנשטיין כותב בציניות, שנים לאחר מכן, את השורה "מאה קוראים יקראו את השיר הזה בצורה זזה", הוא מגחיק את הרעיון שהשיר שייך לכותב. אך אצל שבתאי הכוונה היא אמיתית: הוא מנסה להעביר את המציאות שלו לקוראים כפי שהיא, מתוך הבנה שיש פער בין השפה למציאות, ומתוך הבנה שלא ניתן לגשר עליו.

ובכל זאת, הכתיבה של אהרן היא ציווי פנימי, והוא חי בשלום עם הפער הזה, עם הריחוק הזה. כך הוא כותב כבר בקיבוץ:

במחברת צריך לקרוא / ולכתוב על האהבה // אבל לא צריך להתעלם / מן העצלנות מן הרגשות השליליים // יש ללמוד כל עובדה / מתוך ריחוק / שקיים באמת

בשירתו המאוחרת (וגם במאמר "אהרן") הוא מפריד בין אהרן המציאותי לאהרן הכתוב, ובנבואה לגבי מותו כותב:

אהרן ייעלם / ויהיו שירי אהרן

אבל הוא גם משכפל את עצמו, ועל אהרן האינדיבידואל הוא מוסיף את אהרן האחר, הדהודו של אהרן, הדהודה של השירה, הדהודו האתי של הקול השני ואולי של קולות נוספים, שכן בחייו של אדם נוכחים קולות מגוונים:

אהרן מרחיק מעצמו / את אהרן // אהרן אחד בבית / על המיטה // ואהרן אחר / גם בבית וגם במיטה

הפרספקטיבה הזו מאפשרת לאהרן להיות עצמו, אבל גם להיות כל אדם, ולבטא את קולה של החוכמה הכללית,

הלוגוס. להיות הנודד בדרך אך גם מורה הדרך, בהימצאו
ובהיעדרו:

קיים איזון, / ואת מקום אהרן / ממלא אהרן

אצל שבתאי המזיקה של השירה נובעת מריבוי קולות שבנוי
ממתח בין הקול הגולמי, אהרן האינדיבידואל, לבין ההדהוד
האתי, שחל על כל אדם. שירתו של שבתאי היא אפוזיציה
לקול האישי (המנותק מן האוניברסלי), אך היא מבטאת
התנגדות גם לרעיונות מוכנים מראש שאינם נטועים בקול
האישי:

אם יש לך / רעיון טוב // שכח אותו

הקונספט

שבתאי תרגם לעברית את הספר **עבודות וימים** מאת הסיודוס, שלדבריו היה מקור השפעה עיקרי על יצירתו. קודם לכן חיבר הסיודוס את **תאוגוניה**, שיר על תולדות האלים; בספר זה הוא החליט לעסוק במצבו של האדם, ולכתוב שיר שיסביר לאחיו, פרסס, שהשתלט על הירושה המשותפת שלהם, מהי דרך החיים הנכונה: העבודה והפעילות עדיפות על הניצול, הבטלה והסבילות – שסופם שקיעה בצער, בחידלון ובחרטה. בחירתו של שבתאי לאמץ את תפיסת הספר עשויה להיות גם השלכה אישית על חייו שלו – הוא יצא נגד הנוסח הספרותי שאחד ממייצגיו הבולטים היה אחיו יעקב.

עבודות וימים מכיל מספר הלכות, כלומר משפטי ציווי המתארים כיצד יש לנהוג, במיוחד בעבודה החקלאית הנעשית לאורך השנה, ושבתאי כתב בהשראתו את ספרו השני **קיבוץ**, הממפה את העבודות והימים בקיבוץ. הספר משמש דגם לשאר ספריו של שבתאי: נושא אחד נבחר ומתואר מזוויות שונות, וכל שיר קיים אך ורק בהקשר הכולל

של מיפוי הנושא. הזוויות שבוחר שבתאי – החל מן הנעליים, דרך תרבות כלי העבודה וחדר האוכל ובית הילדים, וכלה בחינוך – מאפשרים לו לייצר מבנה מבוזר שמאכלס פרגמנטים שונים כנקודות ציון: הבזקי מחשבות, רסיסים שמתחברים לתמונה כוללת רבת-ממדים.

אולם שבתאי אינו מסתפק במפה כדי להגיע לקונספט החובק-כול – הוא מנסה להתוות מודוס, שיטת שיטוט בתוך המפה שנוצרה. ראשית הדרך נמצאת באתוס, כלומר בחינוך. בשיר בשם "החינוך" הוא מגדיר את הבסיס לשירתו:

הדבר הזה שאני / צריך אותו / כדי לחשוב / מחשבה

מבחינתו של שבתאי החינוך הוא לא רק עניין שכלי של מסירת ידע, אלא בראש ובראשונה הכרה ברגש, ולאחר מכן מהות אתית.

אני מרגיש / את החינוך // כל ספר / צמוד / לדחיית
סיפוק

אומנם התחושה הנלווית לחינוך מתחילה בדחיית סיפוק ובביטול תחושה מיידית, אך הניצחון הזה, כיבוש היצר, מוביל להתנסות רוחנית בלמידה ובחשיבה. זהו מוטיב שילך ויגבר

בספרים **חוט וההרצאה הראשונה**. לפיכך ממפה שבתאי את החינוך ממספר זוויות: קדם-מחשבה, רגש, מעשה אתי. אך בהתאם לרוח הסטרוקטורליזם, החינוך הוא סמל, ולפיכך מוגדר בניגוד לדברים אחרים (למשל בניגוד לסיפוק המיידית). כאן יוזם שבתאי מהלך ייחודי ומעמת את החינוך עם הפסיכולוגיה:

בבית הספר / לא היה פסיכולוג / ביקר רופא / לחסן
 אותנו / אחות / דאגה לניקיון // ניקיון / אמיתי בא רק עם /
 המודעות

אליבא דשבתאי האדם המטופל מרוכז בעצמו, ואילו האדם המתחנך – זה שזוכה לקבל חינוך מבית הספר ולסגל לעצמו מידות – יודע לנקות את עצמו במובן אמיתי ועמוק בתוך החברה. החינוך מכשיר אזרחים פעילים, להבדיל ממטופלים. כבודה של הפסיכולוגיה במקומו מונח, אך מבחינת שבתאי בניית האישיות הרצויה נטועה בחינוך.

ציווי ידוע **בעבודות וימים** אוסר על האדם להטיל את מימיו אל תוך פלגי מים הזורמים אל הים, ואחריו מופיע רצף הלכות הממפות מקומות שבהם חל איסור על הפרשות. לכאורה הדבר צורם לאוזן המערבית, שכן משורר שכתב על

האלים עוסק בהפרשות, אך זו בדיוק הנקודה של הסידור: האדם הוא בעל חיים ולכן חווה בטבעיות את אשר חווים בעלי החיים. המקום שבו לדידו מותר האדם מן החיה הוא האתוס המיוחד לו כאדם (כי בעיני היוונים, גם לחיות יש אתוס, מידות משלהן): אלה הם הכללים הנכונים המאפשרים לאדם לקיים תרבות ודיאלוג מתמשך של חינוך ולמידה.

היחס בין תרבות לבין הפרשות הוא מאפיין ששבתאי אימץ, ולמעשה הקדיש לו ספר שלם: **חרא, מוות.**

אמת המידה / של התרבות // היא / באיכות החרא

ההשוואה בין "התרבות" לבין "איכות החרא" נתפסת כחריגה בספרות הישראלית, מפני שלכאורה הפרשות הן דבר חייתי וחסר רוחניות, אבל בדומה להסידור ביוון, או למרסל דושאן והמזרקה שלו (שהיא משתנה), באומנות המודרנית תרבות והפרשות הן בלתי נפרדות, כפי שמציין שבתאי: "פינוי שתן / וצואה // הרחקת העכבר". וכך מגדיר שבתאי:

(הגדרת האדם) // בעל חי // המחרבן / לתוך מים

הפוליות באה לידי ביטוי הן בכך שכדי להגיע לאמת יש לגעת בשוליים ובחריגויות, אך בעיקר בכך שהאדם מגדיר את עצמו

דרך החינוך ודרך האתוס שאינו פוסח על השלילי, על הסתמי ועל השולי. הצואה מייצגת את חומרי החיים שעוכלו וכעת מתים. יתר על כן, מעבר למובן האנאלי, שקשור גם לכפייתיות ולתוקפנות, הרחקת הצואה (שמסמלת קתרזיס, היטהרות) היא מרכיב יסודי בכינון התרבות: מערכות הביוב הן שאפשרו את החיים העירוניים, את המעבר החברתי מחיים בשבטים למגורים בתאים משפחתיים קטנים, את ריכוז המסחר במרכזים סמוכים למגורים, וכל זאת תוך שמירה על רמת תברואה נאותה.

גם במבט פנימה אל תוך הנפש, הרחקת הצואה היא צורך גופני הכורך סביבו מהלך נפשי. עשיית צרכיו של אדם היא פעולה שאי אפשר לחמוק ממנה, והיא מכתובה לנו את אופי פעילותנו מדי יום. אך בבואנו לסקור את פועלנו אנחנו מדחיקים אותה, וגם זה מאפיין את התנהגות האדם: היכולת והצורך לראות ולהעצים חלק מהפעולות שלנו, ובה בעת להתעלם מאחרות ולהשתיק אותן. להדחקה זו מתייחס שבתאי במפורש בסונטה שבפתח ה**לב**. הילד –

שולח אצבע אל הנקב שמתוכו מפריש
דבר מה שלא יוכל לחלוק עם איש...

זוהי "התקדשות" פרטית של היחיד שנעשה מודע לעצמו,
משום שבחרא, מוות נאמר:

מוות // הוא המצב // המוצק // של החיים

כששבתאי מדבר על 'חרא' בחרא, מוות, הוא מדבר גם על
המוות. כשם שאנו מדחיקים ומסלקים את הצואה מן הגוף,
אנחנו מדחיקים את העובדה שהמוות אורב לנפשנו ונוכח
בחיינו. החיים נמצאים תמיד בזיקה למוות, והמוות מצטבר
כחומרי העבר, וגם מקנה לרגעי העתיד טעם מתוק ומר.
לפיכך קבלת המוות היא חלק מקבלת החיים:

המוות רוצה / את אהרן // לא במילים / אלא כעובדה //
ואהרן מרוצה, / והמוות מרוצה

שרשרת הסמלים

בספר **חוט** ניכרת ההשפעה של סוקרטס ב**פיידרוס**, שלדבריו אינו כותב ספרים "כי ספרים אינם משיבים על שאלות". שבתאי החליט לכתוב ספר שכולו שאלות ותשובות, כדי לייצר דיאלוג מתמשך שבו הוא יכול להיות "מורה או תלמיד, אב ובן, צעיר וזקן". כל תשובה שניתנת מייד הופכת בעצמה לשאלה, וכך נוצרת קפיצה במשמעות. כל קפיצה שכזאת היא מעין פתגם או שבר של משל.

בעת שכתב את **חוט** נהג שבתאי לקרוא בכתביו של זיגמונד פרויד. הוא ראה במנגנון השאלות והתשובות מופע של התקה – תהליך פסיכולוגי שבו מטען רגשי שמכוון לאובייקט מסוים מועבר לאובייקט אחר:

176 מה פירוש / להרגיש? // להרגיש / דהיינו לתת

177 ומה / זה לתת? // לתת / דהיינו לקבל

178 מה / זה לקבל? // לקבל / כלומר ללדת

במובן הפסיכולוגי אפשר לפרש זאת, לדוגמה, כהתנהגות של ילד שנוהג בנדיבות עם חבריו, משום שבבית הוא זכה לקבל

מהורים נדיבים וכו'. במובן רחב יותר זוהי המחשה של הפער בין השפה לבין המציאות. המושג בשפה אינו מתקדם לעבר המציאות, אלא דווקא מתפרק למושגים אחרים בשפה. שבתאי מעמיק בספר זה אל תוך המפנה הפילוסופי-בלשני שאליו נחשף בשהותו פריז.

הסטרוקטורליסטים ראו בשפה אוסף של סמלים: כל סמל מורכב ממסמן (חלקו של הסמל בשפה) וממסומן (חלקו של הסמל במציאות). קלוד לוי-שטראוס הסטרוקטורליסט, שחקר תרבויות ואת הסמלים שלהן, הציב לעצמו מטרה לאתר מבנים אוניברסליים המשותפים לכל התרבויות. ז'אק דרידה טען שהמחקר הסטרוקטורליסטי מציב באופן מלאכותי את התרבות המערבית במרכז, ואת התרבויות האחרות בשוליים. אחד המושגים העיקריים במשנתו של דרידה הוא דיפראנס (Différance), משחק מילים שמשלב בין המילים 'הבדל' ו'דחייה' (במשמעות עיכוב). בניגוד לסטרוקטורליסטים, שהאמינו בקיום מערכת שמקשרת בין מסמנים למסומנים, בעיני דרידה המסומן לעולם אינו מפוענח – תחת זאת המסמן יוצר שרשרת אינסופית של מסמנים שלעולם לא יפוענחו במלואם.

חוט הוא אותו חוט שקושר מסמן אחד למסמן אחר, במסע אחר תשובות שמסתבר שאינן קיימות, ואם קיימות בוודאי אינן נטולות דו-משמעות. החיים מעוררים שאלות ללא הרף, ועל רובן אין למצוא תשובות נכונות ומיידיות. לפיכך מרשה לעצמו שבתאי להעניק תשובות שאינן בהכרח פסיכולוגיות ואינן בהכרח דיאלוגיות. התשובות יכולות להיות משחקיות, הומוריסטיות, מלאות טעויות או נתונות ליד המקרה. הוא יעדיף את התשובה שתזמן תובנה בלתי צפויה על פני זו שתאשרר את ההליכה "לפי הספר", גם אם היא תחתור תחת האמירה שלו עצמו. למשל:

152 מהו אדם? // ספרייה / מורכבת מספר // המלמד
זכות // על החיטוט באף

ספרו הבא של שבתאי, **ההרצאה הראשונה**, מוקדש למודוס הציווי. זהו מדריך שפונה בגוף שני אל נמען בשם קירנוס, שהיה תלמידו, מאהבו ומושא שיריו של המשורר היווני הארכאי תאוגניס. שבתאי אימץ בספר סגנון המזוהה עם תאוגניס – 'השירה הגנומית' ("זו שמקנה לקחים"). בסגנון זה כל שיר הוא הצהרה קצרה בתשובה לשאלות מה נדרש לעשות ומה אסור לעשות לשם השגת המידות הטובות.

בשנים הללו הכיר שבתאי ספרים שנכתבו במודוס ציווי, אך הם נמנעו במכוון מעיסוק בצד האתי – למשל **אשכולית** מאת יקו אונו, שבו מופיעים משפטי ציווי אבסורדיים ("קיפצו אל תוך כל השלוליות בעיר"), או **על אסתטיקה** מאת קנת קור, שעסק בציוויים אסתטיים ("אל תכניסו סוס אל תוך התיאטרון").

שבתאי, לעומתם, מנסה לכונן הרגלי חינוך והתנהגות נאותים אצל תלמידו:

גדל את עצמך // בכך שתחשוב / על כלב שנזקק //
לארוחה / ומעט כללים

הוא מנסה ליצור מעמד של קודש במשימות של חול:

כשתאמר על / רחיצת הכלים // את / המילה קדוש //
תשתנה / רחיצת הכלים

ובשלב מסוים מוצא את עצמו עמוק בתוך ההלכה היהודית, גם אם לעיתים במבט אירוני:

כשאתה / בוצע את הטלית // אמצע // תקבע / על פי
הזהב השזור (בטלית)

המהלך הזה מסתיים כששירתו של שבתאי מתמזגת עם המשנה, והוא מגלה שאותו נושא שאליו התחייב בפתיחת הפואמה הביתית – "הנושא שלי // הוא // נפש / מכה שורשים" – הגיע אל שורשיו היהודיים. אף שההלכות שלו מומצאות, יש בהן היגיון פנימי: עצם קיום המשימות האתיות יוצר תחושה של מודוס, אופן פעולה שנתבע מן האדם. אם האדם רואה בהלכות שליחות או מטרה (רוחנית), הנאתו גוברת. בין שמדובר במעשה חולין ובין שמדובר במעשה פולחן, המעשה כשלעצמו הוא תמיד דגם חינוכי, ולפיכך יש לו ערך בכינון יחסים חברתיים ובכינון מעמדו של האדם. שבתאי מסכם זאת במאמרו "אהרן", בציטוט "לא ניתנו המצוות אלא לצרף בהן את הבריות" (בראשית רבה מד, א).

בכך מבסס שבתאי מסלול שמוביל אותו לשוטט בין הסמלים, אך גם קושר את הסמלים שלו למסורת היהודית והיוונית. הוא ממצב את שירתו כהמשך של המסורות הללו, כרצף למידה של רב־שיח תמידי, ובכך הוא נשען על הטקסטים העתיקים כעדויות לרוחניות. אך באותם טקסטים הוא מאתר גם תפקיד מעשי – כטקסי פולחן בעלי ערך מעצם קיומם, במנותק מן האמונה ומן התרבות הקדומה. המסורות

הן "מסורות" באותו מובן שאהרן הוא "אהרן". הטקסטים הם שחקנים במשחק הסמלים האנושי.

השורה השבתאית

חזונו של צ'ארלס אולסון היה "להגיע לשירה פתוחה שתהיה פורמלית בדיוק כמו זו הסגורה". שבתאי השקיע מאמצים רבים באיתור מבנה צורני שיאפשר לו לכתוב פואמות ארוכות הבנויות משורות חופשיות אך מוזיקליות, כך שישדרו לקוראים תחושת לכידות ואחידות. השורה היא האלמנט השירי המאפשר גמישות מוזיקלית ובעיקר קצבית. השיר זורם שורה אחר שורה, והדרך לתעל את האנרגיה השירית היא בנייתוב הזרם בתוך כל שורה. כך היה ביוון, אך כך גם בשירה האמריקאית, בפרט בזו שלאחר מלחמת העולם השנייה. יחידת התוכן המרכזית בפרוזה היא המשפט. אך משפט, אמר המשורר האמריקאי רוברט קרילי, זה מה שעושים לפני ששולחים מישהו לכלא. עבור שבתאי, החלוקה לשורות היא "ההיבט הגופני, הגימנסטי, של השירה".

בספר **קיבוץ** ערך שבתאי סדרת ניסויים בצורות שונות של שורות. הספר כולו מציג מסע חיפוש ומיפוי, שבו תר הנער אחר הדרך הנכונה בתוך המבנה הארגוני-חברתי של הקיבוץ. אך גם ברמת הצורנית תר המשורר אחר החלוקה

הנכונה לשורות, כך שתבטא את הקצב והתנועה. העקרונות הבסיסיים בספר זה, כמו אצל עזרא פאונד, דומים לאודיסיאה של הומרוס. השורות הן ארוכות ובתוכן יש חלוקות משנה גמישות ומשתנות, שמגלמות שינויי קצב בין הברות קצרות לארוכות. בפרט, מאחר שהברה ארוכה ביוונית שקולה לשתי הברות קצרות, והשורה היוונית מושתתת על משך הזמן ולא על הטעמות, כמות ההברות אינה אחידה.

כך יוצר שבתאי מבנה של בית המורכב מעשר שורות בנות שתי מילים ("א. הנעלים"), שורות כמו־הומריות בנות 12–17 הברות שמופיעות מנותקות משורות אחרות ("ז. החינוך"), כמו "צנצנת צבע טמפרה מכונת כתיבה", בתים בני שלוש שורות שבכל אחת מהן מילה בודדת (ח.) כמו "אני / בחור / מועמד", ו-"סלט / ביצה / תה" ועוד.

עם זאת, המבנה המזוהה ביותר עם שבתאי, שמרכיב את רוב חלקי הפואמה הביתית, הוא יחידת תוכן מוזיקלית קצרה שמקבילה לשורה הומרית, בעלת חמש או שש יחידות הטעמה. היחידות יחולקו לרוב לשני חלקים שמפרידה ביניהם שורת רווח, וכל חלק יחולק בעצמו לשתיים או שלוש שורות.

בקיבוץ מופיעות דוגמאות ראשונות לסגנון זה, אך לרוב מספר יחידות כאלה ירכיבו יחידה לוגית.

לדוגמה:

אני מרגיש / את החינוך // כל ספר / צמוד / לדחיית
סיפוק

ומיד אחריה:

לא לברוח / להבין. // כל ספר / גם הנדסה // גם ידיעת
הארץ

בפואמה הביתית מתקבע המבנה הזה כיחידה אחת:

קראתי שיר של / אלקמן על גבינה // גם אני אכתוב שיר /
על גבינה

אך הוא נמשך גם לשירה המאוחרת שלו:

אני מתפלל / שאת המטוס / שבגחונו פצצה // תנצח /
תקרת הבית

לעתים השורה מתקצרת ומתחדדת, ואז מתקבל מבנה דמוי
הייקו יפני, לעיתים טבעי כמו אצל באשו, אך לעיתים גם כזה
שמאתגר את הז'אנר, כמו אצל איסא:

גל אבנים // מתוך השיח / יוצא צב

ולעתים מצטיירים חוקי טבע או אמירות כלליות על החיים,
שמהדהדות בצורתן אפיגרמות – מכתמים שנחקקו על אבן:

ללא שקר // לא תיתכן / אהבה

הדהודן האתי של האהבות

טניה ריינהרט, אשתו השנייה של אהרן, התאהבה בו דרך שירתו. היא הייתה בלשנית ופעילת שמאל, וכתבה דוקטורט בהנחיית נועם חומסקי (במובנים רבים המשיכה את דרכו). בינה לבין שבתאי חיברו, באופן טבעי, העיסוק בשפה ובספרות והבדידות המאפיינת אנשים בעלי תפיסת עולם רדיקלית. היא הניעה אותו אל מחוזות השמאל הרדיקלי והשפיעה על יצירתו בצורה ניכרת. כמו שבתאי, גם ריינהרט עסקה בשאלות המצב האנושי והידע האנושי, ושניהם בחרו בגישות דומות, שבאו לידי ביטוי ביחסם לשפה.

קבוצת הבלשנים שאליה השתייכה ריינהרט התמקדה ברכישת השפה אצל ילדים, וניסתה להבין את המנגנון שמאפשר לאדם לשלוט בשפה. טרם צמיחת הבלשנות הגנרטיבית, הגישה הרווחת בשנות החמישים של המאה העשרים התבססה על הפסיכולוגיה הביקוויוריסטית, לפיה האדם נולד כ'לוח חלק' מבחינת השפה, ורוכש אותה אך ורק מתוך חיקוי של דוגמאות (ראוי לציין שכך גם עובדות רשתות הניורונים, מנגנון הבינה המלאכותית הפופולרי בעשורים

הראשונים של המאה העשרים ואחת). חומסקי אתגר את המודל הזה, והציע הסבר המבוסס על מנגנון רכישת שפה שאיתו נולדים בני האדם. עיבוד השפה בשיטה זו דומה לתוכנת מחשב שכבר מותקנת במוחנו מלידה ומצוידת בחוקים לשוניים. המוח סופג דוגמאות מהסביבה, ומשתמש בחוקים הללו כדי להבינן. הידע אינו רק פרי ניסיון.

לשיטתה של ריינהרט, תפיסת ה'לוח החלק' (המכונה אמפיריציזם) קשורה גם להשקפת עולם כלכלית-חברתית ליברלית, שבה כל אדם יכול להגיע לכל מעמד, והכול תלוי בו (מפני שלכאורה כולם נולדים שווים). מטרת התפיסה החברתית היא מיפוי מבני הכוח המסתתרים מאחורי הנחת האחידות. אך כאמור, לא ההיבט הפוליטי אלא הפואטי הוא שקישר בינה לבין שבתאי: המשוררת האהובה על ריינהרט הייתה גרטרוד סטיין, שספרה **כפתורים עדינים** הוא אבטיפוס לשירת החפצים.

המפגש של שבתאי עם ריינהרט חידד את הכתיבה פוליטית שלו. בשיר "לא ספפו" נדמה שהוא מדבר מגרונה של טניה, בכותבו:

הדבר הכי יפה, אמרה ספפו, הוא מי שאוהבים.
לא, ספפו, אני אומר, מי שאוהבים לא יהיה יפה

כל עוד קבלן או תאגיד או חברת כוח אדם מוצצים את

דמו –

"מי שאוהבים" הוא דימוי שנבנה בראשם (ובמניעיהם המעשיים או הארוטיים) של אלו שאוהבים, דימוי שמגלם רגעים מסוימים ומאפיינים מסוימים, ובה בעת מדחיק ומעלים מן המחשבה היבטים אחרים של מושא האהבה. הדרך שבה האוהבים מדמיינים את מושא אהבתם אינה אובייקטיבית – היא טומנת בחובה גם מאפיינים נרקסיסטיים שמקרין האוהב על מושא האהבה, ואיתם השלכות והשתקפויות של העצמי. היופי ששואב שבתאי מן התרבות היוונית, אך גם מן ההלכה היהודית, הוא יופיה של המחשבה המשותפת לכלל, זו שמקיימת דיאלוג רחב, שמשקפת את הדמות האנושית כולה, ולא רק הבזקים חלקיים שבדמיון. זהו יופיו של האדם שמבין את מקומו במבנים החברתיים, לצד אנשים אחרים, בעלי חיים וחפצים דוממים.

יתר על כן, האהבה עצמה היא מושג מורכב ורב־רבדים. האהבה הרומנטית כפי שהיא נתפסת בעולם המודרני היא גלגול של האהבה הארוטית בתרבות היוונית. אך לצד החשיבות שניתנה לארוס, מיפתה תרבות זו גם סוגים אחרים

של אהבה, כגון 'סטורגי' – אהבת המשפחה, 'פיליה' – אהבת האדם והאחוזה, ו'לודוס' – תשוקת המשחק.

האהבה אצל שבתאי תמיד מניעה את המהלך השירי שלו, אך במהלך השנים שינה המבנה צורה. החל בשורה השבתאית הטיפוסית **בהפואמה הביתית** –

זכרי את / הפרספקטיבה שלנו: // לשתות מים

שקיבלה תפנית טרגית באהבה הבלתי מושגת **באהבה** –

אני מצהיר // שהחיים / הם התאבדות

דרך מבנה חרוז שקול –

אשתי הייתה יפת מראה ומגרה / אבל כמו ספר טוב היא נגמרה

וכלה בסונטה הקלאסית, שמדגישה מחויבות למסורת שירת האהבה הקלאסית (ולאהבה הקלאסית) ומדגישה את מושא האהבה ולא את ההתבוננות בו:

נצבט הלב לראות אותך, ילדה קטנה / עומדת יחפה,
 באצבעות תמימות / אוחזת פרח, מסתכלת, מוכנה /
 להתבונן בסבלנות, לגדול, ללמוד

האהבה האישית של שבתאי תמיד מהדהדת את קשת האופנים האתיים השונים, כגון 'ארוס' או 'פיליה'. בשיר "לידי נַח כל חן", כשהוא כותב על אהבתו לדגנית שוקן, אומנית העוסקת בחקר הצורפות, הוא מתחיל בתיאור "גם האדם הוא סגסוגת", ומשם הוא סוקר את חמשת הדורות המיתיים בתולדות האנושות – החל בדור הזהב הבראשיתי המבורך וכלה בדור הברזל (הקפיטליסטי) של ימינו. בסוף השיר הוא כותב: "וראיתי לצידי את הטבעת שעל אצבעך, עם מנדלה, שעשית מזהב כתום / את, כל חן ורוך וטוב וזוך ומתק ותום". כך משלים שבתאי את הדיאלוג שלו בין האדם לבין העולם, בין ההווה לבין העבר, ובין האהבה שהוא מעניק לבין אהבה שהוא משקף.

שבתאי הוא משורר הטוב וההתנגדות, האישי, הפוליטי והארוטי, האתוס והאהבה, ועבורו כל אלה מהדהדים מנגינה אחת, מסר אחד חיובי ואוהב אדם, שבהם הוא מסכם את שיר הנושא בספרו **פוליטיקה**:

כל מה שטוב וראוי לאנושות נתון לעיניי ולמגעיי, /
הנה הפוליטיקה שלי, ענוגת האיברים, שוכבת לפניי על
המיטה!

תוכן העניינים

3	מבוא
9	השירה הלא לירית
15	הרצף השירי
19	הפרספקטיבה הפואטית
25	הקונספט
31	שרשרת הסמלים
37	השורה השבתאית
41	הדהודן האתי של האהבות