

דיאלוג

דיאלוג-של-אמת ודיאלוג-לכאורה בחיים ובשירה

מוקדש לזכרה של אלישבע גרינבאום ז"ל
בת-זוג לדיאלוג-של-אמת, שנקטע באיבו

דיאלוג - כמה הבחנות ראשוניות

בכל דיאלוג מתקיים מאפיין טכני, חיצוני: שניים משיחים זה עם זה. אבל - וזאת נקודת המוצא של המסה - לא כל שיחת טנדר היא דיאלוג-של-אמת. לעיתים, שניים מחליפים ביניהם דברים אבל כל אחד מהם שקוע בעולמו בלי לפתוח צוהר לעולמו של הזולת, וכך אנו עדים, למעשה, לשני מונולוגים המתנהלים בקורים מקבילים ("שיח של חירשים"). פעמים אחרות, שניים מדברים זה עם זה אבל למאזין מן הצד ברור כי דבריו של האחד אינם אלא הד לדברי זולתו; אמנם שני קולות (פיזיים) נשמעים, אך בפועל הם נותנים ביטוי לאותה עמדה או חוויה או אידיאולוגיה. דיאלוג-של-אמת מצריך אפוא, מעבר להיבט הטכני, סוג מסוים של הקשבה, היפתחות, הכלה חלקית, כמו גם התנגשות, חוסר הסכמה וויכוח ממשי. במלים אחרות, דיאלקטיקה של תן וקח (לא במקרה המלים "דיאלוג" ו"דיאלקטיקה" גזורות מאותו שורש ביוונית). ואגב, ה"לוגוס", הטמון במלה "דיאלוג" יכול להתפרש, כידוע, כמלה, כדיבור, אבל גם כמחשבה, כהיגיון, כשיטה. אפשרויות-פירוש שונות אלו של "לוגוס" קשורות להבחנה שהצעתי לעיל בין ההיבט החיצוני, של השמעת (או כתיבת) המלים בדיאלוג, לבין זה הפנימי, המתייחס לחוויות ולעמדות המובעות בדיאלוג.

היגיון דומה של פיצול בין שתי הרמות ניתן ליישם גם על בן זוגו (הגלמוד) של הדיאלוג - הלא הוא המונולוג. נהוג להניח כי דובר יחיד נותן בדבריו ביטוי לעמדה עקבית, אישית וקוהרנטית. במקרים אלה נוכל לדבר על מונולוג-של-אמת; כלומר, מצב שבו מתלכד ההיבט הפיזי-חיצוני של השיח

(אדם אחד דובר) עם ההיבט הפנימי, התוכני (ביטוי לעמדה אחת אחידה). אבל לא פעם נוכל לשמוע בתוך קול (פיזי) בודד ביטוי לעמדות, לחוויות ולאידיאולוגיות שונות ואף סותרות, למשל כאשר מישהו מבטא עמדה אמביוולנטית ביחס לנושא מסוים. במצב זה יתקיים למעשה יסוד דיאלוגי כמה שהוא, מבחינה טכנית, מונולוג.

אם נצליב את שני המשתנים - מצד אחד, דובר יחיד מול שני דוברים (או אף יותר משניים, כאשר מדובר ברכב-שיח), ומן הצד השני, ההבחנה בין המישור הטכני-חיצוני של השיח לבין המישור הפנימי או התוכני שלו - נקבל, כצפוי, לא רק את שתי הקטגוריות הפשוטות של דיאלוג ומונולוג, אלא ארבעה סוגי יחסים עקרוניים בין מונולוג לדיאלוג. שני הסוגים הראשונים הם הצפויים והמקובלים: בראשון - הלא הוא מונולוג-של-אמת - קול (פיזי) יחיד נותן ביטוי לעמדה יחידה ואחידה; בשני - שאותו נכנה דיאלוג-של-אמת - שני הקולות (הפיזיים) יבטאו שני עולמות שונים הנתונים ביניהם בתהליך דיאלקטי של משא-ומתן. שני הסוגים הבאים צפויים פחות, מורכבים יותר, ועם זאת אינם בהכרח שכיחים או חשובים פחות. הסוג השלישי - שאותו נכנה מונולוג-לכאורה או מונולוג-דיאלוגי - מאופיין במצב שבו בתוך קול (פיזי) יחיד שומעים למעשה כמה עמדות. הסוג הרביעי - הלא הוא דיאלוג-לכאורה - מתפצל לשני סוגי-משנה. סוג-המשנה הראשון מתאר מצב שבו שני הקולות (הפיזיים) מבטאים למעשה אותה העמדה. סוג-משנה זה ניתן אולי לכנות דיאלוג-מונולוגי. מונח אחרון זה נראה במבט ראשון כמכיל סתירה

פנימית, אבל כשזוכרים במקרים שבהם חוזר אחד הדוברים כהד על דברי בן-שיחו – גם אם הוא משתמש במלים שונות – מתפוגגת הסתירה. סוג-המשנה הנוסף של דיאלוג-לכאורה מתאר מצב שבו שני הדוברים מבטאים שתי עמדות שונות, אבל הם אינם נתונים בתהליך ממשי של משא-ומתן דיאלקטי ביניהם (דיאלוג של חירשים) – דרישה שהנחנו מדיאלוג-של-אמת.

אגב, אין בהבחנות אלו על מנת לפסוק אם הלשון באופן "מהותי" היא דיאלוגית או מונולוגית או להמליץ לאמץ עמדה דיאלוגית בשיח שאנו מנהלים עם זולתנו (אם כי אין לי ספק כי זוהי עמדה ראויה להמלצה), אלא רק להפנות את תשומת הלב למורכבות היחסים האפשריים בין המימד הצורני והמימד התוכני של השיח, ולכך שלא תמיד חייב להתקיים ביניהם תואם.

דיאלוג מיוצג ודיאלוג שירי

ספרות ושירה מייצגות פעמים רבות דיאלוגים. המקום שבו נפגוש בראש ובראשונה בדיאלוגים מיוצגים הוא בדרמה (אם כי, כמובן, גם ברומנים ואף בשירים). מרבית הדיאלוגים בין הדמויות הראשיות בדרמה יהיו מן הסוג של דיאלוגים-של-אמת; כלומר, הקולות השונים ייצגו עמדות שונות, חוויות שונות, אידיאולוגיות שונות. שונות זו היא המשמשת כ"דלק" המניע את המחזה – את ההסתבכות, ההתנגשות, המתח, המאבק – ואלה יובילו מצידם, לאחר תהליך דיאלקטי, להתרה ולסיום. לא פעם נהיה עדים גם לדמויות הנושאות מונולוגים-של-אמת, אם בפני דמויות אחרות במחזה או רק לעצמן ולקהל (soliloquy). אבל חשוב להבין כי לא כל השיח הדרמתי מורכב מדיאלוגים או ממונולוגים של-אמת. המונולוג "להיות או לא להיות" של המלט (או לפחות תחילתו) יכול לשמש דוגמה, מפורסמת אבל לא יחידה, ל"מונולוג-דיאלוגי": אנו שומעים קול (פיזי) אחד, של דמות אחת, אבל העמדות

הנשמעות בו שונות ואף הפוכות; לעומת זאת, שיחם של רוזנקרנץ וגילדנשטרן מאותו המחזה יכול להדגים "דיאלוג-מונולוגי": לפנינו שתי דמויות, אנו מאזינים לשני קולות (פיזיים) נפרדים, אבל פעמים רבות דבריו של האחד אינם אלא הד לדברי זולתו.

ניתן אפוא להשתמש בהבחנות השונות שהצעתי לעיל לצורך ניתוח של סצינות, דמויות ודיאלוגים בדרמה או ברומנים. אבל במסה הזאת איני מתכוון לדון בדיאלוגים מיוצגים, אלא בדיאלוג בין יצירות ספרות, ובמיוחד בין שירים (להלן – דיאלוג שירי). במלים אחרות, במה שנהוג לתאר פעמים רבות כ"התכתבות" בין יצירות. המונח "בין-טקסטואליות" נפוץ אמנם בדיונים על הנושא אך אינו חביב עלי במיוחד, משום שהוא מתייחס פעמים רבות לרשת רחבה, חסרת-היררכיה, חובקת-כל, של קישורים והדים לשוניים וטקסטוראליים שאפשר לחשוף בכל מבע לשוני. המונח "התכתבות" עדיף אולי בהקשר זה, משום שהוא מניח יסוד התכונותי מסוים מצידו של המשורר, ששירו, או חלק ממנו, הם מעין "תגובה פואטית" ליצירה אחרת (על הקורא לזהות, כמובן, את הכוונה ואת היצירה שברקע). דרכי "התגובה הפואטית" יכולות להיות רבות ומגוונות, החל משימוש במוטו השאלו מיצירה אחרת, דרך אלוזיה (רמזיה) ועד לכתובת עיבוד או פרודיה של יצירה (אם להזכיר רק כמה דוגמאות נפוצות). גם בלי להיכנס להבחנות מודקדות בתוך המגוון הגדול הזה, מעניין לבחון כיצד ההבחנה בין דיאלוג-של-אמת ודיאלוג-לכאורה יכולה לשפוך אור על דרכי "התכתבות" בין טקסטים שיריים. אבל עוד לפני שאבחן כמה דוגמאות שיריות, חשוב להעיר על הבדל מסוים בין דיאלוג "בחיים" לדיאלוג שירי. ניתן אולי למצוא מקרים שבהם משורר מגיב בשירתו לשיר שנכתב כ"תגובה פואטית" לשיר משל עצמו, וחוזר חלילה. אבל אין ספק כי מדובר במקרים ספורים ויוצאי דופן. ברוב המכריע והטיפוסי של דיאלוג שירי, התגובה הפואטית לטקסט

מסוים אינה זוכה לתגובת-נגד ממי שחיבר את הטקסט מעורר-
התגובה. זאת משום שבמרבית המקרים היצירות מעוררות-
התגובה שייכות ל"נכסי צאן הברזל" של הספרות; הן חלק מן
ה"קאנון", שמרבית יוצריו כבר אינם חיים או פעילים (באופן
מילולי) במערכת הספרותית (אם כי, באופן מטאפורי, הם
ממשיכים "לחיות" במערכת). בשירה העברית לדורותיה נוכל
למצוא, למשל, אין-ספור שירים ה"מתכתבים" עם הטקסט
המקראי, אבל אף לא שיר מקראי אחד המגיב להם – מן
הסיבה המובנת מאלוה. בעוד שדיאלוגים בחיים מורכבים
בדרך כלל משורה מתמשכת, מפותלת לעיתים, של אמירות
ואמירות שכנגד, הרי שדיאלוג שירי הוא דיאלוג מתוחם וקצר
(גם אם היצירות המעורבות בו ארוכות!): הטקסט המקורי,
מעורר-התגובה, והשיר המגיב עליו. במונחים מעולם הדרמה
ניתן לתאר דיאלוג שירי כאמירה (הלא היא יצירת המקור,
המכותבת) אשר בעקבותיה באה "רפליקה" יחידה ותו לא
(כלומר, השיר המגיב, המתכתב). אבל למרות הבדל חשוב
זה, דומני כי גם ב"צמד" של דיאלוגים שיריים ניתן לזהות
את הסוגים השונים של דיאלוג.

דיאלוגים שיריים רבים ניתן אמנם לאפיין כדיאלוגים-של-
אמת: השיר המגיב קשוב ליצירה המקורית, מתייחס אליה,
אולי אף מטמיע חלק ממנה, ועם זאת מתווכח איתה או מפליג
ממנה למחזות אחרים. אבל, כפי שאנסה להראות בהמשך,
בתוך המגוון הרחב של דיאלוגים שיריים ניתן לאתר גם מקרים
שהכותרת דיאלוג-לכאורה הולמת אותם: שירים המתייחסים
לטקסטים קודמים, אבל ללא יצירת זיקה דיאלקטית ממשית
איתם.

דיאלוג-של-אמת בשירה

דוגמה לדיאלוג מתוח בין שירים ניתן לראות בסונטה 130
של שקספיר, שקסמה ללא מעט קוראים והניבה כבר כמה
וכמה תרגומים לעברית. להלן תרגומו של שמעון זנדבנק:

עֵינַי גְּבַרְתִּי הֵן שְׁמֵשׁ? לֹא וְלֹא!
אֶלְמַג אָדָם יוֹתֵר מִשְׁפֹּתוֹתֶיךָ;
הַשֶּׁלֶג הוּא לְבָן? שְׂדֵה אֶפֶר;
שֶׁעַר זָהָב? אֶצְלָה שְׁחֹר צוּמַח.
רְאִיתִי שׁוֹשְׁנִים, אָדָם-לְבָן,
אָף עַל לְחִיָּה אֵין שׁוֹם דָּבָר דּוֹמָה;
וּפֹה וְשָׁם יֵשׁ בְּשֵׁם מַעֲדָן
יוֹתֵר מִהֶבֶל-פִּיָּה, כְּמִדְמָה.
אֶהְבֵּתִי אֶת קוֹלָהּ, אָף זֹאת לְדַעַת:
יֵשׁ נְעִימָה פִּי אֶלֶף נְעִימָה.
עוֹד לֹא רְאִיתִי אֶלְיָה פּוֹסַעַת:
גְּבַרְתִּי – רַגְלֶיהָ עַל הָאֲדָמָה.
אָכֵל עִם זֹאת הִיא נְדִיבָה יוֹתֵר
מֵאֵלֶּה הַמְשׁוּלוֹת מְשָׁלִי-פְּלֶסְתֵּר.

הסונטה של שקספיר היא פרודיה על שירת האהבה בנוסח
פטררקה, אשר רווחה באירופה במאות החמש-עשרה והשש-
עשרה. שקספיר נוטל שורה של דימויים ממסורת זו ומעמת
אותם עם תמונה ריאליסטית של האישה הממשית. ואישה זו,
אכזרי, אינה משתווה כלל לחזותה של "גבירה רמה, נאצלה
ונעלה מגעת" (אם להשתמש בניסוח של לאה גולדברג
מ"אהבתה של תרזה דיי-מון"). במובן מסוים ניתן לתאר את
הפרודיה כצורה של ויכוח עם הטקסט המקורי. ויכוח יכול
להיות, כמובן, נטול מימד פרודי או הומוריסטי. עמחי,
למשל, מנהל בשיר "בכל חומרת הרחמים" ויכוח חזיתי עם
לשון ההבטחה האלוהית לאברהם:

מְנָה אוֹתָם.
אֶתָּה יְכוֹל לְמַנּוֹת אוֹתָם. הֵם
אֵינָם כְּחוֹל, אֲשֶׁר עַל שְׂפַת הַיָּם. הֵם
אֵינָם כְּפוֹכְכִים לְרֵב. הֵם כְּאֲנָשִׁים בּוֹדְדִים.
כְּפָנָה וּבְרָחוּב.

«ԽԱԼԻՆ ԱՅՈՒՆԱՆ՝ ԼՇԶ ԵՐԱՆ ԻՍ ԵՃԼԻՄԱՆ ԵՆՆԻ՝ ՈՒ
ԵՒԻՏԻՄ ԵՆՍԵ ԵՆՈՒ ՀԻՔՈՍ ԼԻՆԳՎ ԹԻՆ ԴՍԻՄ ԿՍ ՄԱՍ
ԵՃՈՒՄ ՍԼԹՄ ԵՐԼՇԿՄ՝

«ՄՈՏԵԼ ԲԱՍՄԱՍ ԵՒՐՈՍ ԵՃԼԻ ԵՃՈՒՍ ԵՐՏԵԼ ԲԱՆԵ
ԲԱՆԳՆԱՆՍ)՝ ԵՄՆ ԽԱԼԻՆ ԵՒՍԻՎԻՄ ՄՍ ԵՐՆՈՒՄ ՈՏԶԻՄ ՄԵՒՆ
ՀԱՄԵ ՄԱՍ ԵՆՍԵ ՄՍ ԲՈՒԹՄ (ԵՐՆԱ ԸՄՆԵՄ ԵՐՈՒՍ
ԵՐՏԱՄՍ ԵՃԻՎԵՄ.ԵՒՐՆԱ ԹՀ ԱՄՍ ԵՒՐՆԼԸ՝ ԼՏՍ ԻՄՍ
ԵՐԱՄՍ ԵՐՏԹԻՄ ԵՀ ԸՀ ՄՈՒՍ ԲՈՒՀՐԱՄՍ՝ ՀՄԵՐՍ ԵՐՈՍՄ ԻՀ
«ՄՈՏԵԼ ԲՇԸՄ ՄՍ ԵՐՏԹԻՄ Ը. ԵՆՈՒ՝ ԼՈՒ ԼՈՒ՝ ՀԱՄԵ ՄՍ
ԲԱՄԹԵ ԲԱՍԼԱՄ ԵՐՆՈՒ ՀԹԱՀՄ ԲԱ. ՄՆԵՄ՝ ԵՒՐՈՍ ՄՀ
ԵՐՈՍ ԵՐԼՇԸ՝ ԲՈՒ ԽԱԼԻՆ ԵՒՍԻՎԻՄ ՄՈՒՍ ՀԹԼԸ ԵՒ
ՄՈՒ ԲՈՒՏԸՒ ԵՒՐՆԻՍ ԵՒՐՆԱՄ ԵՒՐՆԱՄ ԵՀ ՄՈՍ ԵՐՈՍԵՄ
ԼՈՍ ԵՐԱՄՍ ԵՐՀԻՄՍ ԵՐՈՒՐՆՈՒ ԵՒՐՈՒՐՆՈՒ՝ ՄՀ «ՄՈՏԵԼ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՐՏԶԻՄՍ ԸԵՒ ԵՒՐՈՍ ԵՒՐՈՒՐՆՈՒ ԵՐՏԻՎՈՒ ԹՀ
ԵՐՈՍ ԵՐԼՇԸ՝ ԵՐՆՈՒ ԵՐՏԹԻՄ ԵՒՐՆՈՒ՝ ԵՒՐՈՒ ԵՒ
ԵՐՈՍԻՄ ԹՀ «ՄՈՏԵԼ ԵՒՐՈՒ ԼԵՒՍ ԵՒՐՆԱ ԿՍ ՄՈՍ ԵՐՈՍԵՄ
ԲՆՈՒՎ՝

ԵՒՐՆԱ ԵՀ ԵՐՈՒՐՆԱ ԵՒՐՆԱ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՐՈՒՐՆԱՄ՝ ԲՈՒՌՄ ՄՈՒ ՈՒ
ԵՐՈՒՐՆՈՒ – ՄԼ ԵՐՏԸՒ ՄՀՄ ԵՒՐՆԱ ԵՒՐՆԱ ԸՀՀ ԲՏԻ ԵՒՐՆԱՄՍ՝
ԹՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԲԱՍՄԵՍ – ՄՈՒՍ ԲՈՍՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՈՒՐՆՈՒ
ԲՈՒՐՆԱ ԵՒՐՆԱՄՍ ՄՍ ՄՈՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄ՝ ԼԼԼ ԵՐՏԻՎ
ԿՍ ԵՒՐՆՈՒՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԻՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԹՀ ԵՐՈՍ՝
ԵՒՐՆԱՄ՝ ՄՍ ԵՐՈՒՐՆԱՄՍ (ԹՈՒՍ ԵՒՐՆԱՄՍ) ՄՈՒՍ ԵՒՐՆԱՄՍ „ԲՈՒՐՆՈՒ՝ ԻՀ ԵՒՐՆ
ԵՀ ԲՏԻ՝ ԵՒՐՆԱ ԵՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԸՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԹՀ ԵՒՐՆԱՄՍ (ՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ՄՈՒՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԹՀ ԵՒՐՆԱՄՍՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ
ԹՀ ԵՒՐՆԱՄՍ – ԲԱՍՄԵՍ ԵՒՐՆԱՄՍ՝ ԼՏՍ ԻՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸԵՒ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԸՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ „ԲՈՒՐՆՈՒ՝ ԻՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒ
ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ՝ «ՄՈՏԵԼ ԵՒՐՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԹՀ ԵՒՐՆԱՄՍՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ – ԻՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԹՀ ԲՈՒՐՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ – ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ

ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ:
ԲՈՒՐՆԱՄՍ ՄՀՄ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱ
ԸՄՆԱՄՍ՝

(ՈՒՐՆԱՄՍ ԵՒ 82-18)

ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ՄՈՒՐՆԱՄՍ ԹՈՒ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ՄՈՒՐՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ

ՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ:

ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԲՈՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ –
ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ՝ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ՝ ԸՄՆԱՄՍ՝ ԸՀՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԸՄՆԱՄՍ (ԵՒՐՆԱՄՍ՝ ԸՄՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍՎՈՒՐՆԱՄՍ՝ ԵՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ ԵՒՐՆԱՄՍՍ – ԵՀ ԵՒՐՆԱՄՍ ԸՄՆԱՄՍՍ ԸՄՆԱՄՍՍ
ԵՒՐՆԱՄՍ՝ ԸՄՆԱՄՍՍ ԵՒՐՆԱՄՍՍ ԵՒՐՆԱՄՍՍ – ԵՒՐՆԱՄՍ՝

צמחה שירת דבורה. בניגוד לשירת הניצחון המקראית, גורי מראה לנו בשירו כי אנושיות יכולה לחבר גם בין מחנות אויבים: "שתיקתי נגעה בשתיקתן". באמצעות שינוי ותוספת של כמה פרטים קטנים (כפי שהראה כבר יפה דן פגיס), גורי מעורר בנו עמדה נפשית חדשה ביחס לסיפור: במקום שיר הלל לניצחון, הוא מפנה את תשומת ליבנו ליסוד הטראגי הטמון בכל מלחמה; במקום בוז ולעג לאמו של שר-צבא האויב, אמפתיה עמוקה כלפי דמותה של אם שכולה, שליבה נשבר כנראה עקב מות בנה ("אבל היא מתה, זמן קצר אחר מות בנה"). אגב, הביטוי היפה ביותר לטעמי לשינוי הנפשי שאנו מזמנים לעשות ביחס לאם סיסרא מופיע כבר בסיום הבית הראשון. "קו המכחול" העדין שמוסיף גורי לדמותה של אם סיסרא – "אישה שפס כסף בשערה" – מביא אותנו להשעות את תפיסתנו השגורה שלה כ"אמו של שר-צבא האויב השנוא" ולראות בה אישה מבוגרת, שבירה, הממתינה בדאגה לשוב בנה יקירה משדה הקרב. דיאלוג שירי של-אמת יכול אפוא להיעשות בדרכים מגוונות: ויכוח ישיר ("בכל חומרת הרחמים" של עמיחי), ויכוח פרוידי (סונטה 130 של שקספיר), אבל גם באמצעות חתירה עקיפה, ויחד זאת אפקטיבית ביותר, תחת העמדה הנפשית העומדת בתשתיתו של השיר המקורי ("אמו" של גורי).

דיאלוג-לכאורה בשירה

טענתי לעיל כי ניתן למצוא בשירה גם דוגמאות לדיאלוג-לכאורה, כלומר שירים המתייחסים ליצירות קודמות אבל ללא יחס דיאלקטי ממשי המאפיין דיאלוג-של-אמת. כזכור, דיאלוג-לכאורה מתחלק לשני סוגי-משנה: שיח שבו הקול השני אינו אלא "הד" לדברי הראשון, ו"שיח חירשים", שבו אין התייחסות ממשית לדבריו של בן-השיח. את סוגי-המשנה הראשון של דיאלוג-לכאורה ניתן אולי למצוא

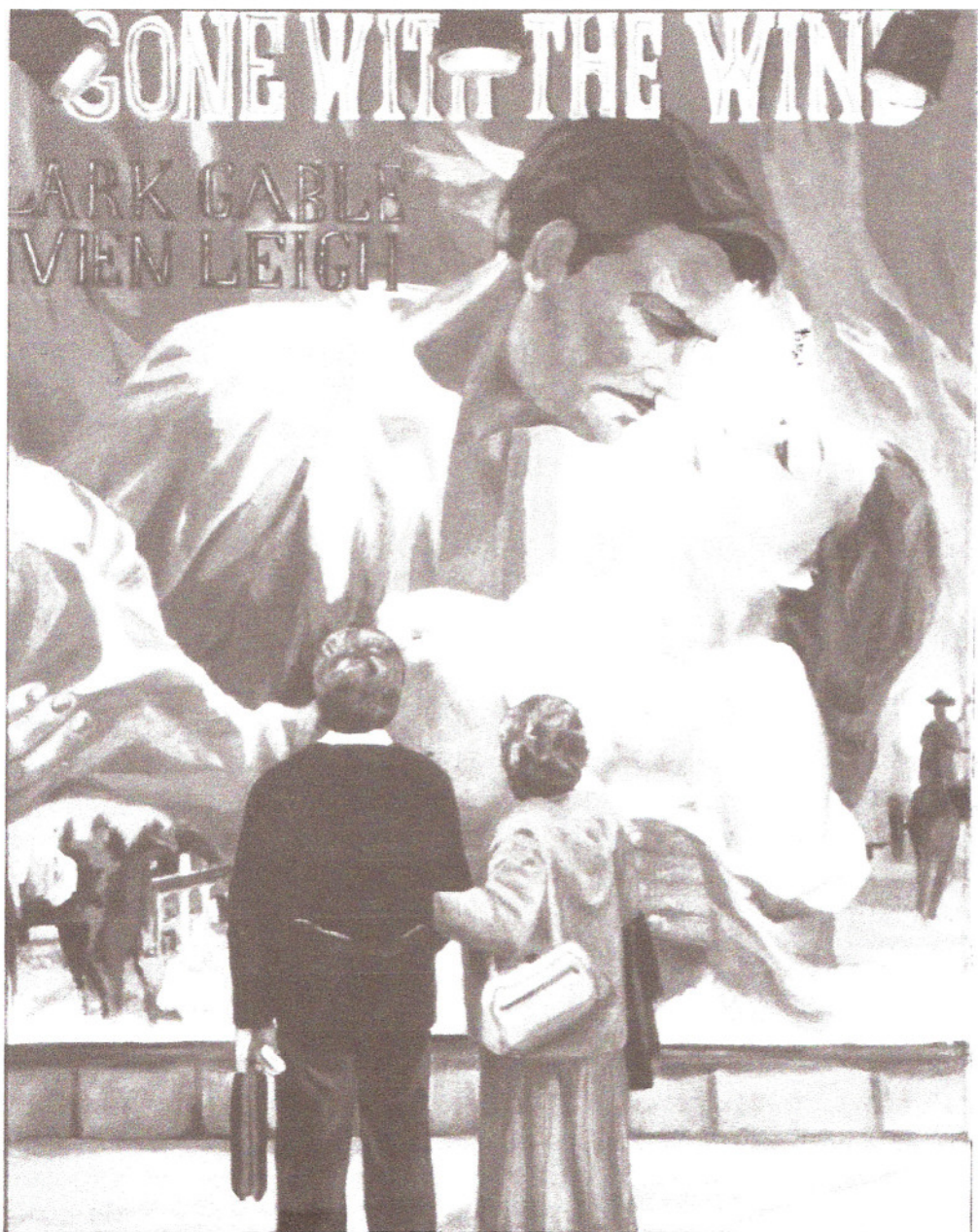
לפני שנים, בסוף שירת דבורה,
שמעתי את דומית רכב סיסרא אשר בושש לבוא,
מביט באמו של סיסרא הנשקפת בחלון,
אשה שפס כסף בשערה.

שָׁלַל צְבָעִים רְקֵמָה,
צָבַע רְקֵמָתִים לְצִנְאֵרֵי שָׁלַל, יְאוּ הַנְּעֻרוֹת.
אוֹתָהּ שָׁעָה שָׁכַב בְּאֵהֶל כְּנָרְדָם.
יָרִיו רִיקוֹת מָאֵד.
עַל סַנְטֵרוֹ עֲקֹבוֹת חֶלֶב חֶמְאָה וְדָם.

הַדִּמְיָה לֹא נִשְׁבְּרָה אֶל הַסּוּסִים וְאֶל הַמְּרַקְבוֹת,
גַּם הַנְּעֻרוֹת שִׁתְּקוּ אֶתְּ אַחַר אֶחָת.
שִׁתְּיָקְתִּי נִגְעָה בְּשִׁתְּיָקְתָּן.
אַחַר זְמַן-מָה שִׁקְעָה הַשֶּׁמֶשׁ.
אַחַר זְמַן-מָה כָּבוֹ הַדִּמְדוּמִים.

אַרְבָּעִים שָׁנָה שִׁקְטָה הָאָרֶץ. אַרְבָּעִים שָׁנָה
לֹא דָהְרָו סוּסִים וּפְרָשִׁים מֵיָמַי לֹא נֶעְצוּ עֵינַי זְכוּכִית.
אֲבָל הִיא מֵתָה, זְמַן קָצֵר אַחַר מוֹת בְּנָהּ.

בנוסף לעצם ההפניה המפורשת ל"סוף שירת דבורה", ניתן למצוא בשיר גם כמה ציטוטים משירה זו, לעיתים כלשונם, לעיתים עם וריאציה קלה ("שלל צבעים רקמה", "חלב... חמאה", "ארבעים שנה שקטה הארץ"). מעניין להעיר כי גורי אינו מתווכח באופן חזיתי עם שירת דבורה. ולמרות שאין למצוא בשיר ביטויים לעימות מילולי מפורש, אין ספק כי לפנינו דיאלוג מתוח, החותר תחת העמדה הנפשית שממנה



מיכאל קובנר, "זוג מסתכל לעבר זכרונותיו". שמן על בד, 130x50 ס"מ, 1983

ԱՆՆ՝

ՈՂ-ՔՈՒՄ ԻՃԻՆ՝ ՀՐՈՉ՝ ՔՄ ՈՒԼԵ ՈՂ ԼՍԳ՝ ՈՂՈ ՀՅ ԼԵՑՄ
ՔՈՒՄ՝ ՀՐՈՉՈՒՄ՝ ՀՅ ԳՄԼՄ ՕՄՄ ՈՂ ՈՒԼՈ ՄՈՒՄԸՈ ՆՈՂԻՄ-
ԵՐԿԼՄ ԳՄԼՄ՝ ՄՈՉՈՒՄ ԱՄԻ՝ ՔԼ ՄԼ ԸՄՄԳՐ ԵՏԿԼՄ ԲԼԼ
ԼՈՂԻՄ-ՀԵՑԻՄՄ ՈՂ ՄՈՒՄ ՈՂ «ՈՒՄ ՄՈՒՈՈ»՝ ՀՐՈՉՄ ԻՄՄ՝
ՄԵՐԿՈՈ ՔԼ ՄՈՐԼՄ ԲԼԼ ՔՈՒՄ՝ ՄԼԻՄՔՈՒՄ ՀՈՒԼՈ ՄՈՒՄԸՈ
ՀՄ ԼՍՃՔ ԵՐՈՒՄ՝ ՈՒԼՄ ՄԼ ԵՐՄՄ ԸԼԼԼ ԵԳԳ ԵՄՄԸԼՄ ՈՒՈ
ՄԼԻՄՔՈՒՄ ՀԼՈՂԻՄ-ՀԵՑԻՄՄ ՈՂ ՄՈՒՄ «ՈՒՄՄՄՄ» ՄԼ ԼԵՒՄ (ՔԼ
ԵՆՈՂԻՃ՝

ՀՐՈՉ՝ ՈՒՄՄ ՄԵՒՄ-ՔՈՒԼ ՄՈՒՄՄՄՄՄ ԵՈՒՄՄ ՄՈՒՃԵՄՄ ՈՂ
ՈՒՂՅՈՒՄ ՄՈՉԸՈ ՈՉՈՒՄՄՄ ԵՏՈՒՄՄ ԼԵՐԿՈՇ ՄՏՏՈՒՄ ՄՈՒՄ՝
ՈՒՄԼՅԵՄ՝ ՀՈՒԵԼՄ)՝ ՄԼՈՒ ԵՈՒՄ ՄԵՒՄԸՒՄ ՄՈՒՄՄՄՄՄՄ՝
ՈՒԼԼ ԵՐՄԻՄԵՆՄ ՄՈՒՄՈՒՄՈՒՄ ՈՂ ՔՈՒՄՄ ՈՂ ՔԿԼՈՂ
ՄՍԳ ՀՄՄ ԵՈՒՄ ՈՒԼՄ ՀՏՏՈՒՄՄ (ԵՐՄ ՈՒՄՄՄ ԸՄՄԸՒՄ ՄԼ
ՈՒԼՈ ԵՐՈՒՄ-ԵՆՈՂԻՃ՝ ՈՒՄՄԼ ՔԿԼՈՂ ՄԵՐՄ՝ ՔՄ ԵՐՈՈ
ՔՈՒՄՄ՝ ԵՐՈ ՈՒՄՄԼ ԼՃ ԸՄՄՄՂ ՈՂ ԸՄՄՄ ՄԼՄՄ՝ ՀՐՈՉ՝
ՏՏՈՒՄ Մ՝ ՄՈՒՄՄ ՔՈՒՄ ՀՄՄԸՈ ԵՐՈ ՔՄ ՄՈՂԵ ՄԼՈՒՄ՝ ՄԵՒՄՄ
ՄՄԵԸՈՒՄ ՏՏՈՒՄՄ՝ ՀՐՄ ՈՒՄՄՄ ՀՏՃԸՈ ՔՄՄ ՄՄԵԸՈՒՄՄ ՈՂ
ՈՂ-ՔՈՒՄ ԵՈՒ՝ ԸԼԼԼ ԵԳԳ՝ ԼՃ ԵՈՂԵՈ ՈՒՃԵՈՈ ՈՂ
ՈՂ ՈՈՒՄՄՄՄ՝ ԵՐՄՄԸՈ ՈՒՄՄ՝ ՄԵՐԿԻՄ ՀՐՍԳ ԼՈՂԻՄ-ՈՒ
ՈՒՄՄԼԸ ԵՐՈՒՂ ԿՄՄԸՈ ՔՄ ՄՍԳԸՈ ՄՄՄՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄՄ՝
ԵՐ ՈՒՄՄԸ ԵՒՄՄՄՄ ՈՒՄՔՄ ԵՐԿԼՄ ՄՈՒՄՄՄՄ – ՀՐՈՒՄ ԵԳԳ
ԸԼ՝ ՀՅ ՔՄՏՏԵ ԵԳՄ ԵՈՂ ԸՄՄՄՄՄ՝ ՏՈ ԻՄՄ՝ ՄՈՒՄ ՀՄԻՄՈ
ԵՐՄՄ՝ ՈՒԼՄ «ՀՐՄ Ե՝»՝ ԵՐՈՂՄ ԲԼԼ ՔՈՒՄՈՒ ՏՏՈՒ՘՝ ՈՒՄՈ
ՄՄ ՄՄ ԼՃ ՄԼ ՃԳԻՈ ՀՐՈՒՄՄ ՄՈՒՄՄՄ՝ ՈՒՄՄԸ ԵՈՒՄՄ ՈՉՈՒՄ՝
«ԵՐՄ» ՈՒՄՄ ՄՈՒՄՄԸՄ ՔԳ ՀՐՄ՝ ՔՏԳ ՄՈՒՄՄ ՄՄԿԼՄ ՈՒՄՄՈ
ՔՏՐՄՄՄ)։ ՈՒՏ ՈՒՄ ՈՈՒՄՄ ԸՄՄՄՀՄ ԼԼԸՈ ԼԼՔՄ ՀՐՄԸ
ԵՒՄՄ ՈՒՄՄՄՄ ՀՐՄՄ ՈՒՄՄ ԵՐՈՒ ՔՄ ՈՒԼՄ ԵՐՄՄՈ (ՔՄ ԵՐՈ ՈՒՄՄՄ

ՈՂ ՄՈՂԵՆ» ՄԼՈՒՄՄ (ՀՐՈՒՄՈ ՄՈՒՄՄՄ ՄԼՏԸ ՈՉԳԻՈ
ՈՂ ՄՈՒՄՄՄՄ՝ ՄՈՒՄՄՄ ՈՂ ՄՈՒՄՄ ՄՄՄՄ ՏՈ ՄԼՈՒՄՄ
ՔՈՒՄ՝ ԸՄՄԸ ԵՐՈՒՄ ՄՈՒՄՄ ՄՈՒՄՄՄ՝ ՈՉՃՄՄ – ԵՐՄՄ ԼԵՐՈՒ
ՎՈՒՄՄ ԼՍՃՈՒՄ ՎՈՒՄՄ ԼՍՄ ՄՄՄՄՄՄ՝ ԳՈՒՃ ՄՄ՝ ԵՐՄ ՈՒՄՄՄ ՈՒՄ
ԵՈՂՄՄՄ՝ ՈՒՄՄ ՄՏՈՒ ՄՈՒՄՄ ԵՐՈՒՄՄ ԼՍԳ՝ ՃԼՈՒՄ։ «Ե՝ ՄՄՄ
ՔՄՄ ՈՒՄՄՄ ՔՈՒՄ՝ ՔՀՒՄՄ ՄՄՄՄ՝ ԵՐՈՒՄ ՀՐՄՈՒ՝ ՄՈՒՄՄՄ
ՈՒՄՄ ՄՄՄ ՈՒՄՄՄ՝ ԵՈՒՄՄ՝ ՈՂ ԼՍԳ՝ ՄՈՒՄՈՒ ՀՃԻՄ ՈՒՄՄՄ ՈՂ
ԵՐՄԸ ԸՄՄՄՄ՝ ԵՐՈՒՄ՝ ԵՈՒՄՄ՝ ԵՒՄՈ ՀՐՈՉՈ ՄՈՒՄՄ ՔՈՒ
ԸԳ ՈՒՄՈ ՀՈՒՄՄ ՄՄՄ ՈՒՄՄՄ ՀԼՈՂԻՄ՝ ՔՄՄՄ ՀՐԼ ՈՒՄՄՄ

Մ ԵՈՒՄ՝ ՄՄՄՄ

ՄՄՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄ՝ ԵՐՃՄՄ ՀՄ ՄՄՄՄՄ
ԼՍՈ ՀՅ ՄՈՒՄՄՄ ՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄՄ –
ՄՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄՄ ՄՄՄ ՀՄՄ ԵՐՈՒՄ։
ԵՐՄՄ ԸՄՄՄՄ ՄՄՄ ՈՒՄՄՄՄՄ՝ –

ԵՐՈՒՄՄ ԵՐՈՒՄՄՄ ԵՐՃՄՄՄ ՄՈՒՄՄ՝
ԵՐՄՄ-ՄՄՄՄՄՄՄ ՀՄ ՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄ՝
ԵՐՈՒՄՄ ՈՒՄՄՄ՝ ՈՒՄՄՄՄ ԵՐՈՒՄ՝
ԼՍՄՄՄ ԵՐՈՒՄ՝ ԵՐՈՒՄՄ ԵՐՄՄՄ՝

ՄՄՄՄՄՄ ՔՈՒՄՄ Ե՝ ԼՍՄՄՄ ԵՐՈՒՄ՝
ՄՈՒՄՄ ՀՅ ՄՈՒՄՄՄ ՀՄ – ԵՐՄՄՄՄ ԵՐՃՄՄ՝
ՔՈ ՔՈՒ ՀՄՄ ՔՄՄ ՀՄՄՄՄ ՀՄՄ
ԼՍՈ ՀՅ ԼՍՈՒՄՄ ՄՄՄ ՄՈՒՄՄՄՄ՝

(ՔՈՒՄ Մ 81)

ՎՈՒՄՄ ԼՍՄ ՄՄՄՄՄ՝

"צלעות"). שירה של רחל כתוב, כמוכן, במסגרת פואטיקה שונה: הוא משתמש במשקל טוני-סילאבי (אנפסט עם וריאציה) ובתבנית מוקפדת של חריזה (חרוזים "נשיים" ו"גבריים" לסירוגין). אבל מעבר לפואטיקה השונה, אפשר להצביע על פרטים לשוניים הקושרים את השיר לספר איוב, בנוסף למוטו עצמו: הצירוף "חטוא לא חטאה לי" מזכיר את הופעת המלה "חטא" כמה פעמים בספר איוב, גם לקראת סיום נאומו של אליפז: "וּפְקַדְתָּ נַדָּךְ וְלֹא תַחַטָּא" (פסוק 24); וביטויים בשיר השאולים מעולם הטבע והחקלאות – "את-החורשים", "אגלי היורה", "גורני השוממת נכון לה יבול" – יכולים להזכיר כמה ניסוחים מנאומו של אליפז: אלוהים מתואר על ידיו כמי ש"נתן מטר על-פני ארץ ושלח מים על-פני חוצות" (פסוק 10), ומתייחס להצלחתו של האדם הצדיק "כַּעֲלוֹת גִּדְיֵשׁ בְּעֵתוֹ" (פסוק 26). לכך מצטרפת גם העובדה שהמלה הוחתמת את שירה של רחל נקשרת לאחת הבעיות המרכזיות שאיתן מתמודד ספר איוב, בעיית הגמול.

אבל למרות ההזמנה המפורשת לדיאלוג באמצעות המוטו, ולמרות רמזי לשון נוספים הקושרים בין שני הטקסטים, לא בטוח כלל כי שירה של רחל אמנם מנהל דיאלוג-של-אמת עם ספר איוב. עניינו של ספר איוב הוא, כידוע, התמודדות עם שאלת הגמול והצדקת האל. העמדה שנוקט אליפז בנאומו ביחס לשאלות אלו היא העמדה השגורה, בבחינת מצוות אנשים מלומדה: אם אדם סובל, אם נחתה עליו רעה, סימן הוא שחטא ונענש על ידי האלוהים הכל-יכול והצודק במשפטו; במלים אחרות, אליפז ויתר רַעֲיֵי־אִיּוֹב מגוננים על התפיסה שלפיה ענייני העולם הזה מנוהלים על ידי האלוהים על פי העיקרון של צדיק וטוב לו, רשע ורע לו. אלא שכאשר אנו קוראים את דברי הרעים, אנו יודעים את מה שנסתר מהם (ואף מאיוב), דהיינו, שהסבל שנחת עליו אינו גמול על חטא שחטא, אלא הוא תוצאה של התערבות (היכולה להיראות לחלקנו צינית ואף מקוממת) בין אלוהים והשטן, שעיקרה:

האם יוכל איוב – המתואר בפסוק הפותח את הספר כ"תָּם וְיִשָּׁר וַיְרֵא אֱלֹהִים וְסָר מֵרָע" – להמשיך להחזיק בתומתו למרות הצרות שיונחתו עליו. בידוענו רקע זה, להגם של רעי איוב נשמע לנו נכוב ואף מתאכזר. זאת אף זאת, לקראת סוף הספר דברי הרעים נדחים לא רק על ידי איוב ולא רק על ידי הקוראים (בגלל האינפורמציה שברשותם), אלא אף על ידי האלוהים בכבודו ובעצמו, המוכיח אותם על פניהם: "וַיֹּאמֶר ה' אֶל־אֱלִיפִז הַתִּימָנִי חָרָה אַפִּי בְךָ וּבְשָׁנֵי רַעֲיֶיךָ כִּי לֹא דִבַּרְתָּם אֵלַי נְכוֹנָה כְּעַבְדֵי אִיּוֹב" (מב 7). ספר איוב מציע התמודדות מורכבת עם שאלות הגמול והצדקת האל, החורגת בכל מקרה מסד האמונות הקנונוציוליות שאותן משמיעים רעי איוב.

מה מכל הדילמות הקיומיות, התיאולוגיות והפילוסופיות הללו ניתן למצוא בשירה של רחל? הבה נודה על האמת – מעט מאוד, אם בכלל. רחל עסוקה כמדומה בעניינים אחרים לגמרי. לא בטוח אפילו אם "היד המוחצת" שהיא מזכירה מתייחסת (כמו בספר איוב) לידו המכוונת של האלוהים. אפשרות קריאה סבירה לא פחות היא כי מדובר ב"דור" של גבר אהוב או של גורל עיוור (וכבר הצביע על כך ראובן קריץ בניתוחו את השיר). אבל גם אם נניח כי רחל מתייחסת בדבריה לדמותו ולמעשיו של האלוהים בעולם בכלל וביחס אליה בפרט, אין ספק כי המוקד הרגשי והתמטי של השיר עבר היסט משמעותי – מן התיאולוגיה אל הפסיכולוגיה. לא מדובר עוד בשאלות של תורת הגמול, אלא באימוץ אהב, אקטיבי, של הכאב והסבל שאותם חוזה המשוררת. בשורה של אוקסימורונים פואטיים מבטאת רחל את העמדה שעל פיה כאב, סבל, עצב, דמעות, שממה ופצע יכולים להפוך – במהלך של טרנספורמציה נפשית חידתית – למקור של טוב, ניצחון, טוהר, פריון, יבול וחסד.

ייתכן שלפנינו שיר אַרְס פואטי, המתאר את ה"אלכימיה" של תהליך היצירה השירית, שבמסגרתו סבלות היומיום הופכים למקור של שפע יצירתי ("צִרְיָחוֹת שְׁצִרְחָתִי נוֹאֶשֶׁת, כּוֹאֶבֶת, /

מראי מקומות שנזכרו במסה

בוגר, מרטין. בסוד שיח: על האדם ועמידתו נוכח ההווה (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ד).

בן-פורת, זיוה. "בין-טקסטואליות", הספרות 34 (1985): עמ' 170-178. גור, חיים. השירים (ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ח).

מירון, דן. פרפר מן התולעת: נתן אלתרמן הצעיר – אישיותו ויצירתו (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשס"א).

קריץ, ראובן. על שירת רחל (תל אביב: פורה, תשמ"ז).

רחל, שירת רחל (תל אביב: הוצאת "דבר", תשמ"ב).

שקספיר, הסונטות, תרגום: שמעון זנדבנק (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ג).

Bakhtin, Michail M. *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981).

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence* (Oxford: Oxford University Press, 1973).

Genette, Gerard. *Palimpsestes* (Paris: Éditions du Seuil, 1982).

Kristeva, Julia. "Intertextuality", *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986).

Pagis, Dan. "Haim Gury", *The Modern Hebrew Poem Itself*, edited by Stanley Burnshaw, T. Carmi and Ezra Spicehandler (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

החברתי, התחדדה בזכות תפיסתו של מיכאל באחטין את השפה כמערכת פוליפונית; המודעות למגוון הגדול של דרכים שבהן יוצרים "מתכתבים" עם טקסטים קודמים גברה לאור עבודתו של ז'ראר דנט-צל "פלימפסטטים"; ההבנה של הדיאלקטיקה רבת הפנים, המתוחה לעיתים, המאפיינת דיאלוגים שיריים, חבה רבות לאופן שבו מתאר הרולד בלום את "חרדת ההשפעה" של יוצרים ביחס ל"דמויות-אב" פואטיות (עמדה שפותחה, מצידה, בהשראת מושג "הרומאנס המשפחתי" הפרוידיאני); איזכור המונח "בין-טקסטואליות" רומז, כמובן, למאמר של יוליה קריסטבה, שהציגה את המושג אל תוך השיח הביקורתי; וההבחנה בין רשתות חובקות-כל של יחסים בין-טקסטואליים לבין תגובות פואטיות מכוונות לטקסטים מסוימים חבה רבות לעבודתה של זיוה בן-פורת בנושא.

יכולתי, כמובן, לפרט בנוגע לדיאלוגים הפנימיים שניהלתי עם הגישות השונות הללו (ועם עוד כמה נוספות): מה בדיוק אימצתי מכל אחת מהן, מה דחיתי, ומדוע. אבל אני מעדיף להותיר לקורא המשכיל והקשוב להשלים בעצמו פרטים אלה. תקוותי שהצלחתי לאמץ מן הגישות השונות את העדידת ולדחות את הזיבורית. תקוותי שהשכלתי לנהל איתן דיאלוג-של-אמת.