

”נדמה לי כי נדמיתי”:

הפואטיקה החיקויית של דליה הרץ

חמוטל צמיר

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע

דליה הרץ החלה את דרכה כמשוררת בסוף שנות החמישים. בין 1958 ל-1966 היא פרסמה כעשרים שירים, שניים-שלושה סיפורים קצרים ושני מחזות (קווארטט ולואיז, שהועלו בהצלחה רבה בתיאטראות).¹ ארבעה-עשר משיריה נכללו בספרה הראשון, מרגוט, שראה אור בסוף 1961 והתקבל בהערכה רבה. אחד המבקרים הגדיר אותו כ”יצירת ביכורים בשלה” (רבי 1962) וגבריאל מוקד כתב (תוך אזכור הניגוד הבלתי-נמנע-כביכול בין נשיות לכתיבת שירה טובה) שזהו ”קובץ בעל-ערך, מעבר למניירות של ‘שירה נשית’” (מוקד 1962).² ככלל, הרץ תוארה כמשוררת צעירה ומבטיחה ומוקמה בשורה אחת עם ישראל פנקס, שלמה זמיר ודליה רביקוביץ (מצוטט אצל עילם 1962). ועם זאת, כמעט כל המבקרים ציינו את הדמיון הרב השורר בין שיריה של הרץ לבין שיריו של זך (ובמידה פחותה יותר, גם לשיריהם של עמיחי ואבידן). אכן, אי-אפשר להחמיץ את הדמיון הזה — בסגנון, בטון המינורי, האירוני, המשועשע-לעתים, בשפה היומיומית הנמוכה ובמבנים הפרוזודיים גדושי החזרות, משחקי-המילים והחרוזה הפנימית. מקריאת הביקורות על מרגוט ניכר שרוב המבקרים התחבטו כיצד לפרש את הדמיון הזה: מצד אחד ברור להם שהרץ איננה אפיגונית דלה של זך אלא בעלת נוכחות שירית חזקה משל עצמה; מצד שני הם נוטים לראות את הדמיון הזה כהשפעת-יתר שהרץ מושפעת מזך ושאיננה לזכותה, אולי סימן של בוסר שכדאי לה להתנער ממנו. יוסף עילם, למשל, כתב, בעניין שירה ”שבי”, כי ”הדיאלקטיקה הפנימית שלו נסמכת בבירור על הישגיהם של זך ואבידן” (שם); ויצחק רבי הנזכר לעיל כתב:

צדק מי שאמר שדליה הרץ לא עיכלה שירים שקראה, וכיחוד אמורים הדברים לגבי שיריו של נתן זך. מדעת או שלא מדעת, סיגלה לעצמה הרץ את האופי של שירי זך. ...ראוי היה לה להרץ להיזהר שלא להיגרר אחרי דפוסים ולהטוטים מודרניסטיים שבאופנה (רבי 1962).

במאמר זה אציע קריאה בכמה משירי הקובץ מרגוט ודרכם אנתח את הפואטיקה ואת

¹ נהור 1963; שגב 1963.

² וראו גם ביקורותיהם של ד. ג. 1961; שכתאי 1962; רבי 1962; עילם 1962; צדק 1962.

עמדת הסובייקט של הרץ בהקשר הספרותי של שנות החמישים והשישים. הדמיון המבלבל בין שירתה של הרץ לזו של זך הוא הציר שעליו תיסוב הקריאה שלי – שכן, כפי שאבקש להראות, דמיון זה איננו בבחינת השפעה סתם או פגם של בוסר, אלא, למעשה, הוא העיקרון המארגן את הפואטיקה של הרץ, אולי גם הנושא המרכזי שלה, ולכן גם המפתח המרכזי להבנתה. הוא פועל בכל ההיבטים והרמות של שירתה, ולובש צורות שונות: פארודיה (לעתים עד כדי גרוטסקה), חיקוי (mimicry), הידמות/היטמעות; בסופו של דבר, הוא אסטרטגיה רדיקלית לערעור ולביקורת על הסובייקט שכונן זך בשירתו, על סמכותו ועל ייצוגיותו, ועל עצם האפשרות של זהות ושל ייצוג בכלל.³ הרץ חושפת את המתח הפנימי הטמון במילה זהות עצמה, בין "מהות" או "ישות" אחת מקובעת, כביכול אחידה וקוהרנטית (או שאיפה למהות כזאת, או הנחה שלה), לבין יחס של "אותו (הדבר)" בין שני דברים (שונים), כלומר זהות כתהליך של הזדהות או של יצירה/הבניה, המורכב דווקא מהבדלים, מפערים וממתחים בין דברים.

במקום אחר (צמיר 2001) ניתחתי את עמדתו של זך בשנות החמישים והשישים כפי שהיא עולה משירי שירים שונים. טענתי כי באופן פרדוקסלי-משהו, תביעתו של זך לקונקרטיות ולספציפיות ("לספרות עם עולם") זקוקה, דווקא לשם מימושה, להפשטה ולהתנתקות מכל דבר קונקרטי ומכל קשר לעברו, למשפחתו ולמקומו. באמצעות הסתירה הזאת מכונן זך אדם אינדיבידואלי-אוניברסלי הזקוק במופגן להתנתק מהקולקטיב לא כדי להגן על עצמו מפניו (מפני "חברת ההמונים"), אלא כדי להבנות ולהגדיר את עצמו כיחיד ייחודי – כאשר למעשה זהו סובייקט לאומי חדש, ישראלי, המגדיר את עצמו לא כחלק מהקולקטיב אלא בניגוד (מדומה) לו. דרך קריאה בשיר "אני אזרח העולם" (ובשירים נוספים) הראיתי כי הדובר מנסה לטשטש את הסתירה במצבו – בין תפישתו את עצמו כאזרח העולם לבין העובדה שאינו נוסע לשום מקום – באמצעות הטון האירוני ומראית-העין של פסיביות וחולשה. למעשה, דרך הנתק-לא-נתק הזה של הדובר ממקומו מדחיק זך את המקום הספציפי ומכונן יחס של שייכות מְמִילַית-כביכול אליו, שייכות שהיא כביכול כל כך ברורה ומאליה וסתמית עד שאין צורך – קרי: אסור – לסמן אותה, להסביר אותה, לא כל שכן לערער עליה. זך מסמן בכך את השלמתו-לכאורה של תהליך הטריטוריאליזציה של הלאומיות היהודית המודרנית ואת ראשית התגבשותה של זהות לאומית ישראלית, כלומר, המוגדרת על פי המדינה הריבונית: זהו מעבר ממאבק לניצחון, מתנועה לאומית למדינה, מטריטוריאליזציה וכיבוש של המקום אל בעלות עליו – המתנסחת מיד כאילו היתה שייכות "ילידית" אליו. הסובייקט של זך בדיוק גמר לכבוש את המקום המסוים, הטעון משמעויות וסיבות מסוימות (היסטוריות, תרבותיות, דתיות), ועתה מפנים את בעלותו ו"שוכח"/מדחיק אותו ואת האלימות המונחת ביסוד הבעלות

³ כנראה לעיל, קשרים משמעותיים מתקיימים גם בין שירתה של הרץ לשירתם של משוררים אחרים בני דור המדינה, כמו דוד אבידן ויהודה עמיחי – ולקשר עם עמיחי אתייחס בקצרה בהמשך – אבל זך הוא ללא ספק המכותב וה"אובייקט" העיקרי והמשמעותי ביותר שלה.

הזאת. האירוניה, השכחה, החולשה והפסיביות המאפיינות כל כך את שירתו של זך הן מסכייעשן שנועדו לטשטש את ההדחקה הזאת, האסטרטגיה שבאמצעותה נסוג הסובייקט הנזכי מתפקיד של סובייקט פעיל (ואחראי) בהיסטוריה ובחייו ו"זו הצדה" לעמדת מתבונן פסיבי וחלש.

הסובייקט של זך הוא, אם כן, סובייקט לאומי, שבדיוק משום שהתעלה מעל לזהות הפרטיקולרית — כלומר, הדחיק את המקום הספציפי והסווה את ההדחקה תחת מעטה של פסיביות, של שכחה ושל אירוניה — נענה למעשה לצרכי התרבות הישראלית בשנים שלאחר קום המדינה, על ידי כך שייצר תחושה של זהות ישראלית אחידה, חדשה, משכנעת ובעלת סמכות נורמטיבית וייצוגית. במילים אחרות: כדי להיות מסוגל גם להיות (לראות עצמו כ-) "אזרח העולם" וגם לא לנסוע לשום מקום, על הסובייקט של זך להתעלות מעל למקום המסוים ומעל לאלימות הכרוכה בהשתלטות עליו — כלומר, להדחיק אותם.

כך, המוות אצל זך הוא סופי ומוחלט — בתגובת-נגד מופגנת לטשטוש הגבולות בין החיים למוות בדמותו של המת-החי משירת שנות הארבעים⁴ — ולכן הוא מה שתוחם את החיים, וידיעתו-מראש ("שב בדיעת תולעים, בתבונת הרימה", כפי שכתב זך בשירו "הווה זהיר", זך [1961] [1974, 19] — היא שמגדירה וקובעת את גבולותיו ואת מגבלותיו של הגוף, כלומר של הסובייקט האינדיווידואלי-אוניברסלי כאחד ויחיד: הגדרה הן במישור המרחבי, במובן של הקיום החומרי בעולם, והן במישור הזמן. המוות קוטע את הרצף שבין החיים למוות, ומקבל תפקיד מכריע כְּמָה שמחזיק את הגוף כיחידה אחת שלמה וקוהרנטית ושקובע את שלמותו, אחדותו, יחידותו ותוקפו של האינדיווידואל האוניברסלי. בדיוק משום כך, הגוף עצמו כמעט שאיננו נוכח בשיריו של זך (רק כלינו מנכיח אותו — למשל בשיר "סרג'נט וייס").

גם התביעה לקונקרטיזציה ולמטריאליזציה של המוות מתבטאת אפוא, בסופו של דבר, דווקא בהפשטה שלו ושל הגוף וכמעין התעלות מעליו. ההתעלות מעל לגבולות המקום הספציפי (היכולת גם להיות אזרח העולם וגם לא לנסוע לשום מקום) היא גם התעלות מעל לגבולות הגוף. לכאן מתקשר גם מוטיב הנפילה והירידה, החוזר ונשנה בשירתו של זך (בשירים "אני שומע משהו נופל", "ישנו העולם הטוב", "ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור" ועוד) והרלוונטי במיוחד בהקשר שירתה של הרץ: החיים לקראת המוות כ"נפילה", וה"נפילה" עצמה, המוות כאשר הוא, כאסון שאין ממנו חזרה ושאינו עליו נחמה (יש כאן, כמובן, גלגול של הנפילה בקרב ותגובת-נגד למת-החי).

בניגוד משמעותי לתביעתו המודגשת לקונקרטיות ולספציפיות, אם כן, מבסס זך את שירתו המוקדמת על הפשטות שהן הדחקות. דרכו של המודחק להשאיר עקבות, בבחינת סיכוי תמידי לצרף ולהופיע מחדש, אֶזְפוֹר של מה ש"הושכח" — ועל ציר זה אפשר להבין את שירתם של כמה משוררים ומשוררות בני דורו של זך וצעירים יותר, שהצטרפו

4 על כך ראו מירון 1992; חבר 1986, 1995.

לפרויקט של דור המדינה אבל גם ביקרו אותו (מאיר ויזלטיר, יאיר הורביץ, אהרן שבתאי ואחרים). אם זך ממשיך את תהליך הטריטוריאליזציה, גם כשהוא מגדיר את עצמו בניגוד לו וכמי שמשלים (ולכן "מיתר") אותו, הרי שירת ה"משמרת הצעירה" – ובייחוד שירתן של הנשים בשנות החמישים והשישים – עושה דה-טריטוריאליזציה, מסכלת את הזהות האחידה-לכאורה והקוהרנטית-לכאורה וחושפת את הסדקים והמתחים המונחים ביסודו. אם ניזכר בדבריו המפורסמים של ארנסט רנאן על נחיצותה של השכחה לעצם קיומה של האומה ככזו (Renan [1882] 1947, 903–904), הרי שעל שירת הנשים ושירת ה"משמרת הצעירה" אפשר להחיל את ביקורתו של בנדיקט אנדרסון על רנאן: שכל שכחה כזאת מתאפשרת ומתאשרת על ידי הזכירה הברורה מאליה ועל ידי פרקטיקות של אזכור. במקרה של רנאן, כותב אנדרסון, זוהי עצם העובדה שבאָמרו "הלילה של סנט-ברתולומיאו" ו"הטבח בדרום-צרפת" קהל שומעיו יודע למה הוא מתכוון – כלומר, יודע מה שכתב.⁵

גם את שירתה של דליה הרץ יש להבין בהקשר הזה: בבססה את שירתה על דמיון כה בולט לשירתו של זך, היא חושפת ופורטת לפרטים את יסודותיו של הסובייקט האינדיווידואלי-אוניברסלי שלו – את מרכיביו הפרטיקולריים, כולל אלה המגדירים, של גופו ה"טראנסצנדנטי"-כביכול, האחיד והקוהרנטי-לכאורה; את הספציפיות של המקום הלאומי ואת האלימות המתמשכת שלו; ולבסוף, את התביעה (או היומרה) לייצוגיות ולנציגיות, לסמכות ולגישה ישירה למציאות דרך הלשון.⁶ הרץ מערערת בשיריה על האפשרות להדחקה ול"התעלות" כשל זך ולייצור כזה של אינדיווידואלי-אוניברסלי, יחיד מיוחד, קוהרנטי, מוגדר ומתוחם מבחינה מושגית (ואולי לכן "נעדר" מבחינה גופנית-חומרית). באמצעות החיקוי הפארודי-רציני שלה את התפיסה הזכית היא חושפת את העובדה שהדחקת המקום (והגוף) אצל זך והתעלותו מעל לזהות הפרטיקולרית, מעל למקום המסוים ומעל לגוף הן בעצם פריווילגיה גברית. היא חושפת ומעלה על פני השטח דווקא את ההבדלים בינה לבינו (בינו-כגבר לבינה-כאשה), ודרכם את מה שהוא מדחיק ו"שוכח": הגוף, הנשי והמקום הספציפי, הכרוכים יחדיו במטאפורה של הארץ-כאשה.⁷ הרץ מעוותת ומהפכת את המטאפורה הזאת עד כדי סיכול של תהליכי ההכחשה וה"טראנסצנדנציה", של עצם תנאי-האפשרות שלהם ושל האופן שבו הם שזורים בלשון; היא עושה קונקרטיזציה של הגוף, ולבסוף, היא מערערת

⁵ אנדרסון [1991] 1999, 235–238.

⁶ אני ערה לבעייתיות העקרונית הטמונה במבנה הטיעון שלי: זהו טיעון שבחלקו, לפחות, משמר, בסופו של דבר, מבנה פטריארכלי שבו זך הוא כעין בסיס או עמוד-תווך ("אב") והרץ משנית לו, נסמכת עליו ומגיבה לו ("בת") – שאפשר להבין אותה, כביכול, רק ביחס אליו (ובאופן לא סימטרי, שכן אותו הצעתי ואפשרתי להבין באופן עצמאיי-חסית, ביחס לגברים/אבות אחרים אבל לא ביחס להרץ או לעמדה נשית אחרת). זוהי אכן בעיה עקרונית בהיסטוריוגרפיה פמיניסטית, וככונתי להתמודד איתה ברצינות במשך עבודתי (לדיונים תיאורטיים בסוגיה זו ראו, למשל, Radhakrishnan 1996 ותודה לנסים גל).

⁷ על המטאפורה של הארץ-כאשה ועל מקומה המרכזי בלאומיות המודרנית ראו, למשל, Parker et al. 1992; Bhabha 1994; Kandiyoti 1994; duBois 1988; Liu 1994; Blunt and Rose 1994.

על אפשרות הייצוג של הלשון, וכך בוחנת, בחריפות שאולי אין שנייה לה, את השאלה של סובייקטיביות ושל סוכנות נשית.

השיר הרביעי במרגוט פותח במילים "כעת יש לי התקפה":
כעת יש לי התקפה.

אני סובלת ממחלת השכחה והנפילה.
אצלי הן פאות ביחד. מתחת לראשי יש
צנאר עבה. פני מתרחבות לפי חק החם.
כעת, למשל, יש בי התקפה. דמי עובר לדם.
אם יבואו כעת לדבר אתי על שכחה או על נפילה,
אני אסבל קשה. יתכן גם שאתחבא.
מתחת לראשי צומח צנאר עבה שמתעבה.
זה גורם לי למרדף. רציתי שיצמח לארץ.
נדמה לי שאמרתי שיש לי התקפה.
נדמה לי פי נדמייתי. מקיפים אותי. אני מתקיפה.
(הרץ 1961, 10)

אייאפשר שלא לראות ולשמע כאן את הדמיון לוך — בטון, בלשון, בסגנון, במקצב ובמוזיקה. אבל בניגוד לחשדותיהם של רוב המבקרים, הדמיון הזה איננו מגבלה או פגם בזוהתה השירית של הרץ, אלא ההפך, הוא פועל כיסוד הכרחי ופורה המכונן, בעצם, את משמעותו של השיר. הוא מנכיח ו"מעורר" את הפואטיקה של זך על ידי חיקוי שלה, "חזרה" עליה וניסוח מחדש שלה, באופן היוצר פארודיה עליה.

אכן, זוהי פארודיה (רצינית) על האני של זך ועל ההדחקות שהוא מקדש ומצדיק, בדמות השכחות והנפילות החוזרות ונשנות אצלו.⁸ שירה של הרץ מעמיד בסימן שאלה את האפשרות הזאת ואת מנגנוני הפעולה שלה, על ידי החיקוי. הדוברת מאמצת את קולו ואת זהותו של הסובייקט הזכי, לובשת אותם כמסכה ומדברת בשמו — וכך, באופן בלתי נמנע, חושפת את ההגיון הפנימי שלו. כך, למשל, שילובן של "מחלת השכחה" ו"מחלת הנפילה" (במקום "אפילפסיה") יחד, כאילו היו מחלה אחת, הכרוכה בעיוותים גופניים ובהתפשטות מתמדת, בלתי צפויה ומפחידה ("מתחת לראשי יש צוואר עבה"; "צוואר עבה שמתעבה"; "פני מתרחבות לפי חוק החום") — מקצין את הנפילות והשכחות החוזרות ונשנות אצל זך ולועג להן. העלאת האפשרות (או הצורך) ש"יבואו כעת לדבר אתי על שכחה או על נפילה" מרמזת לכך שזוהי בעיה "פסיכולוגית" ולמעשה יוצרת קישור בלתי נמנע להדחקה — ואכן, כזכור, זהו תפקידן המרכזי אצל זך. ולכן צפוי שכל ניסיון "לדבר" עליהן, כלומר, לפתוח אותן כדי

8 גם אם הן עצמן, כזכור, אינן אלא ביקורת פארודית על האופן שבו שירת שנות הארבעים אפשרה, הצדיקה והאדירה את המוות על ידי טשטוש הגבול בינו לבין החיים.

להבין ו"לפתור" אותן, רק יגרור סבל נוסף וכך, באופן אירוני וכמעט קומי, יוביל להתחבאות נוספת.

עולה מכאן השאלה הבלתי נמנעת, האם הקול הזה והזהות הזאת הם של זך או של הרץ? מיהו שחולה במחלת השכחה והנפילה — היא או הוא? במילים אחרות, האם הדוברת רק חושפת אצל זך את השכחה ואת הנפילה כמחלה, וכך מבקרת אותו — או שמא היא באמת "לוקחת אותן על עצמה" וממש מגלמת את המחלה?

שאלות אלה מהותיות לאסטרטגיה של חיקוי. כפי שכותב הומי באבא על החיקוי בהקשר קולוניאלי (Bhabha 1994, 85–92), חיקוי איננו מייצג, אלא הוא העמדת פנים, "חזרה אחרי" מישהו או משהו. כמו הסוואה במלחמה, הוא איננו משתלב עם הרקע על ידי מחיקת ההבדלים ביניהם, אלא הוא צורה של דמיון (resemblance), שמדגיש את ההבדלים דווקא משום שהוא כמעט זהה אבל לא בדיוק.⁹ הוא "מסרב, לכן, להיות ייצוגי", ומחזיר את מבטם המפקח של השולטים כמבט המועתק של הנשלט, וכך הופך את הסובייקט המפקח-הצופה לאובייקט מפקח-נצפה, מושא לחיקוי לועג. החיקוי הוא מסכה שעוטים הנשלטים או הכבושים, האחרים המודחקים של השליטים, בעלי-הסמכות, מתוך תשוקה לאותנטיות ולהכרה בהם כסובייקטים, ושבאמצעותה הם משבשים, למעשה, את הסמכות הקולוניאלית. "החיקוי הוא תשוקה לאתר מתוקן" (שם).

באמצעות חיקוי "קולו" ו"זהותו" של זך, אם כן, הרץ חושפת את ההבדלים ביניהם. היא מגלה שבשביל זך, השכחה והנפילה הן הדחקות המהוות תנאי "נורמליות" ומאפשרות לו גם להיות אזרח העולם וגם לא לנסוע לשום מקום; בהיבט, חיקוי התהליך הזה — חזרה עליו באופן זהה אבל לא בדיוק — משבש אותו והופך אותו למשהו אחר, שכן הדוברת מתיקה (או מחזירה) את השכחה ואת הנפילה לתחום האבנורמליות של המחלה והעיוות. במילים אחרות, עצם האפשרות של זך לזהות ישראלית אינדיווידואלית-אוניברסלית, מבודדת באחרותה ושייכת למקומה שייכות מקיף-אית-כביכול, נחשפת כאן כפריוויליגיה גברית. החיקוי המקצין, הפארודי-רציני של הרץ, חושף, אפשר לומר, את מחירה של השייכות הזאת, שכן הוא מציג אותה כהבדל פנימי: מחלה בגוף.

הדיבור בקולו של זך חושף, אם כן, את האמביוולנטיות של השיח הלאומי-הגברי: מצד אחד, את הסמכות הגברית, הלאומית והייצוגית, המבוססת על הדחקה של המקום ושל הגוף, ומצד שני, את מה שהיא מדחיקה — כלומר, את המקום ואת הגוף עצמם — אשר, מתברר, לא נעלמו לגמרי, והנכתתם מעידה על כישלון מסוים של ההדחקה (אולי של כל הדחקה באשר היא). העמדה ה"שולטת" של אזרח העולם "זך", ממקומו שהוא כל מקום ו"מעל" לכל מקום ספציפי, מתהפך כאן והופך למושא של המבט המחקר, המקצין

⁹ אני עושה כאן שימוש מטאפורי ביחסי הכובש והנכבש ליחסים בין המינים, על סמך ההבנה שנשים (או, ליתר דיוק, "האשה") הן הסובייקטים הקולוניאליים של הגברים, לא רק במובן הכללי של דיכוי אלא במובן המסוים של הסתירה הפנימית של המאבק הקולוניאלי: הניסיון להיות כמו הכובש כדי להשתחרר ממנו (וגם ההפך: להתנגד לו "כדי" להיות כמוהו). ראו Bhabha 1994; Fanon 1967.

אותו והופכו לגרוטסקי. אבל איפה נמצאת הדוברת ביחס ל"זך" (כאופציה של זהות) ומאין היא מדברת? האם היא "בתוכו" או חלק ממנו — אכן, כפי שמחלה היא בתוך הגוף? או שמא היא נמצאת מחוץ לזהותו הקוהרנטית-לכאורה, באיזו עמדה אחרת שממנה היא יכולה לעשות את קולו כמסכה?

הבעייתיות הזאת משתקפת ברטוריקה של ביטויי המחלה וההתקפה בשיר. המילה "התקפה" עצמה, אף שהיא מתייחסת כמובן למחלה, מופיעה בנפרד ממנה לאורך כל השיר, ולמעשה חסרה מושא דקדוקי. כך יוצא שבניסוח "יש לי התקפה" שבתחילת השיר, הדוברת וההתקפה הן שתי "ישויות" נפרדות, ומתקיים ביניהן מעין מאזן אימה. מבחינה סמנטית ההתקפה היא "רכושה" של הדוברת ("יש לי"), אבל מבחינה תחבירית היא הנושא ("ולי" היא המושא): "המחלה מתקיפה אותי". בשורה החמישית חל שינוי ביחסיהן: "יש בי התקפה", כלומר, הדוברת "מכילה" את ההתקפה בתוכה. בסוף השיר הושלם "כיבושה" של ההתקפה בידי הדוברת, כשהיא הופכת ל"אני מתקיפה". אם בתחילה הדוברת "מותקפת" בידי המחלה, במהלך השיר היא "מפנימה" ומכילה אותה, עד שלבסוף היא יכולה להשתמש בה נגד אחרים, אולי להפוך אותה לנשק, ולהיות למתקיפה, או לפחות לאיים בהתקפה.

כיוון שחיקוי הוא "העמדת פנים", כותב באבא, הוא "איננו מסתיר שום נוכחות או זהות מאחורי המסכה שלו": אין נוכחות, אין זהות קבועה של שום "אני" יציב מאחורי קולה המחקה של הדוברת. יש רק "נוכחות חלקית", או מטונימיה של נוכחות. השורה האחרונה בשיר מתמצתת את המצב הזה בחריפות גאונית: "נדמה לי כי נדמית": הדוברת החושבת ומדמה ("נדמה לי") חושפת את קיומה כמדומה על ידי מישהו אחר ("נדמית") — וכך ממקמת את השיר כולו בהקשר לשוני ואת הדוברת כמשוררת ביחס למשוררים אחרים וביחס לשפה שירית (לאומית) בכלל. למעשה, המשפט הזה יוצר גם קשר סיבתי בין השניים: לא רק "נדמה לי שנדמית" אלא גם "נדמה לי כי [משום] נדמית". תהליך ה"דימוי" הכפול, על ידי הדוברת ושלה בידי אחרים — לצד העובדה שאפילו מעמדה כסובייקט-מדמה מנוסח במבנה פסיבי ("נדמה לי") — יוצר אי־זהות כפולה ואף משולשת: אם היא "נדמית" הרי שאינה יכולה לדעת זאת בוודאות, זה רק "נדמה לה"; מצד שני, עצם החשיפה של התחבולה ואמירתה במפורש — חשיפת העדר ה"אני" — היא שמוכילה לגיבושו של האי־אני כמושא אמיתי, אובייקט נראה וממשי של אלימות: "מקיפים אותי", שיכול עתה להפוך מיד ל"אני" אקטיבי, סובייקט המשיב התקפה כנגד הקפה.

כיוון שהשורה כולה טבועה בחותם הספק של תהליך ה"דימוי"/"הידמות", כלומר, בחותם האי־זהות והאי־קיום, אפשר גם ששני החלקים האחרונים שלה ("מקיפים אותי. אני מתקיפה") מתארים, בעצם, חרדה ופראנויה, תהליך מדומיין יותר מממשי. אבל בין כך ובין כך, זהו תהליך של התהוות, הפיכה לסובייקט, הקשור בבירור להפיכה לתוקפת. הדין משרטטת במדויק את התהליך שמתאר באבא, שבו החיקוי, ה"הבדל" שהוא כמעט לא־כלום אבל לא בדיוק, הופך לאיום: "הבדל שהוא כמעט טוטאלי אבל לא בדיוק" — אכן, "הדבר המאיים ביותר שאפשר לדמיין" (שם, 90–91). האיום הטמון בחיקוי הוא כוח

חרני, המתגלם כאן בתהליך ההפוך לתהליך ההתהוות (ההפכה-לסובייקט) של הדוברת: ה"היעלמות" של הסמכות הגברית (הקולוניאלית). בחקוה את הסמכות הזאת ("זך") הופכת אותו הדוברת מ"צופה" ל"נצפה", מסובייקט אחיד וקהרנטי לאובייקט מועד להתקפה. בהציגה את הקול והזהות ה"זכיים" כמחלה, בהציגה את עצמה כעיוות החולני שלהם, ממקמת הדוברת את הדחקותיו של זך (השכחות והנפילות) לא במרחב (גיאוגרפי) כלשהו אלא בגופה. בניגוד בולט לסובייקט האחיד והשלם של זך, המתחום "מבחוץ" הן על ידי בידוד מרחבי (ונפשי) והן על ידי מגבלתו של הזמן ושל הגוף, גופה של הדוברת אינו מוחלט, אלא משתנה ללא הפסק, לפי היגיון לא ברור ולא נשלט. הצוואר העבה מתעבה — ולא צומח לאורך, כפי שהיתה הדוברת מעדיפה; הפנים מתרחבים ("לפי חוק החום") אבל הדם, לעומת זאת, עובר לדום. זהו גוף שאי-אפשר לזהות בכירור — הרי הוא גוף של אשה אבל גברי-משהו (עם "צוואר עבה") — או לתחום אותו, לשלוט בו, "להתעלם" ממנו או "להתעלות" מעליו, או אפילו לייצג אותו כיחידה חומרית קוהרנטית אחת על פי קווי המתאר שלו. זהו גוף חולה שגבולותיו נוזלים ולא יציבים, הצפוי להתנגש בכל עת עם סביבתו; גם קורבן להקפה/התקפה — מבפנים, על ידי המחלה, ומבחוץ ("מקיפים אותי") — וגם מתקיף.

כמקמה את הדחקותיו של זך כגוף הנשי החולה, הרץ מנכיחה וחושפת את מה שזך "שוכח". אבל היא איננה רק "מתקנת את המעוות" על ידי היפוך סימטרי של הדימוי או של תהליך הדמיון (כלומר, אין היא רק מזכירה או מציגה את מה שהושכח), אלא היא מנכיחה אותו קָמָה שאינו ניתן לייצוג. היא עושה קונקרטיזציה של הגוף על ידי עיוותו ומציגה אותו כבלתי ניתן להכלה במסגרת תהליך בנייה פרוגרסיבי של זהות אחידה כלשהי. לא רק האפשרות ל"טראנסצנדנציה" (אנטי-טראנסצנדנטית) של זך מסוכלת כאן, אלא גם עצם האפשרות לזהות או לייצוג ככלל.

זהו גוף סוריאליסטי, המתואר במונחים רפואיים וצבאיים. בעוד שמחלה היא בראש ובראשונה דאגתו וכאבו של היחיד, הצבא הרי הוא במהותו ה"גוף", הרכוש והנציג של העם/האומה/המדינה, במובן הכפול של היותו מורכב מהיחידים חברי האומה והיותו שייך לעם-כגוף ונציג שלו.¹⁰ הרץ מערבת את שני התחומים לגוף מדבר אחד — ולמעשה משתמע מכאן כי היא אינה מדברת רק בקולה של אשה-יחידה אלא גם בקולו של הגוף הקולקטיבי, הצבא/האומה/הארץ. אכן, אם זך "שוכח" לא רק את הגוף ואת הנשי אלא בעיקר את המקום הלאומי הספציפי, אין זה מקרי שהרץ מנכיחה כאן את כולם יחדיו, ולמעשה מדברת מתוך התבנית הלאומית של הארץ-כאשה. היא מסבכת אותם זה בזה והופכת אותם בני המרה זה לזה (או חושפת את היותם כאלה). השיר כולו נקרא גם, למעשה, כסיפור-מחדש של ההיסטוריה הלאומית, אם לא של המאבק הלאומי הספציפי לעצמאות: הנפילות בקרב, הגיסיון או הצורך

¹⁰ והרי השיח הלאומי נוקט תכופות מטאפוריקה גופנית המשלבת את שני התחומים ומציגה את האומה, הארץ והמדינה כגוף אנושי ואת בעיותיו כמחלות: הערבים כ"סרטן בגוף האומה", הבוגדים/השמאלנים "תוקעים סכין בגב האומה", וכו'.

הבעייתי לשכוח, הכיבושים הטריטוריאליים (הצוואר שצומח לרוחב, הפנים המתפשטים), הדם ה"מתגייס" לציית – התגייסות שאינה אלא שיתוק (מוות?). הקיום הלאומי עצמו מוצג כאן דרך הגוף הנשי החולה, המתרחב וקופא לפי חוקים מסתוריים (וסותרים) והמתגודד תמידית בין קיום לא־קיום, בין היות מותקפים להיות מתקיפים.

אבל הסובייקטים הכפולים של השיר – הגוף הנשי והגוף הקולקטיבי הלאומי – אינם בדיוק מקבילים זה לזה ואינם מאפשרים לנו ליצור אנלוגיה ישירה בין אשה לאומה. כאשר היחידה (ומשוררת), התגבשות קולה של הדוברת ל"אני" תוקף הוא תהליך הכרחי, אפילו חיובי של התהוות, הפיכה לסובייקט – למרות ובגלל פוטנציאל האלימות הטמון בו. כגוף קולקטיבי לאומי המגולם ומונכח בגוף הנשי, זהו תהליך אירוני וטרגי, שבו הקורבן המותקף הופך למתקיף מתוך ובגלל "שכחותיו", "נפילותיו" וחוסר יכולתו להכיר בהן ובמנגנוני הפעולה שלהן (התחבאותו מפני מי שיבוא לדבר אִתו), וחוזר חלילה.

נרמז כאן פיצול משמעותי בין הגוף/הארץ המשתנה לבין ה"ראש", הקול הדובר – המודע לעצמו אבל גם התוהה, אולי בחוסר אונים מסוים, על השינויים המתחוללים בו. הפיצול הזה מזכיר את קולו המתפצל של זך עצמו בשירו "תמהון" (שנכתב, כזכור, חמש או שש שנים לאחר פרסום ספרה של הרץ).¹¹ שם, כזכור, הדובר חש בה־בעת זרות מוחלטת ושייכות מוחלטת, בלתי ניתנת לערעור, למקום הלאומי שהוא "כל זה". מבטו התמה מופנה בסוף השיר אל עצמו והופך לניכור עצמי, סכיזופרניה. אבל בעוד זך נשארים הדובר ו"כל זה" ישויות נפרדות לאורך כל השיר, ויחסיהם נבחנים ממרחק ברור של מחשבה קרה כמעט, אינטלקטואלית, בשירה של הרץ השתיים שלובות יחדיו לבלי הפרד, כל אחת יכולה להיראות כאלגוריה של זולתה. שתיהן מגולמות בגוף הנשי החולה ובחוסר האפשרות לייצר ולייצג זהות. בעוד שזך מתמקד, כזכור, בתחושת ניצחון ובעלות ומנסה לייסד עליה זהות אחדותית ויציבה, הרץ נותנת ביטוי לסערות הממשיכות לרחוש מתחתיה, לאלימות ולסכיזופרניה הכרוכות בה (קרי: לאופן שבו ה"מקיפים אותי" מיתרגם או הופך ל"אני מתקיפה") ובסופו של דבר, לחוסר האפשרות לייצר זהות כזאת.

אותה בעייתיות, מפרספקטיבה שונה ובטון שונה, יותר פארודי ופחות גרוטסקי, עולה גם מן השיר (ללא שם) הפותח במילים "איפה היית, הרגע הזכרנו את שמך" (מרגוט, 16). גם כאן, דימוי האשה לארץ מונכח אבל גם מושם ללעג, דרך החיקוי הפארודי של קולו החבר'מני-המאצ'ואיסטי של ה"אנחנו":

איפה היית, הרגע הִפְרָנוּ אֶת שְׁמִי, איפה היית קְשֶׁהְלַכְנוּ הֶלְאָה,
 קְשָׁרְאִינוּ אוֹר, וְאֶת אֶמְרָתְךָ: הֲלֹא האוֹר שְׁחֹר, אֲזוּ הֶלַכְנוּ הֶלְאָה.
 איפה היית קְשֶׁהְלַכְנוּ הֶלְאָה. הֲרֵגַע שְׁאֲלָנוּ אֶת עֲצָמָנוּ
 מִה יֵשׁ לָהּ שְׁלֵא הֶלְכָה אֶתְנוּ הֶלְאָה.

¹¹ "כל זה אינו שלי. ואני מתבונן ב/ בתמהון. של מי, אפוא, כל זה? // איני יודע. אולי ירושה? שום קרוב ומודע/ לא הוריש לי דבר, אם כן? // אולי אסע מכאן, אם כל זה אינו שלי. / אולי אסע מכאן, ובהקדם? // איני מאמין בכנותה של השאלה/ ואני מתבונן בעצמי בתמהון" (זך 1966, 18; וראו צמיר 2001).

בְּכַר חֲשַׁבְנוּ שֶׁהִלַּכְתָּ לְאָבוֹד. שֶׁהִפַּכְתָּ לְחֶלֶק מִנַּחֵל.
הָאֲרָנוּ אֶת הַסְּבִיבָה בְּפָנָי אֲתוּת. תַּנִּים מִפְּנִיךְ פִּתְחוּ לְמוֹת.
חֲשַׁבְנוּ שָׂאֵת כְּבֹר מִקְרָה אָבוֹד. שֶׁהִפַּכְתָּ לְחֶלֶק מִנַּחֵל.

שְׂבִי, שְׂבִי בְּחִיקִי, אִם תִּרְצִי, שְׂבִי בְּחִיקִי.
הַדְּלִיקִי מְדוּרוֹת מֵאֲבָנִים, כְּמוֹ הַקְּדוּמוֹנִים. הֲיִי עֲרֵכָה
לְחַכִּי, אִם תִּרְצִי הֲיִי עֲרֵכָה לְחַכּוֹ.
לְחֲשֹׁב, שֶׁרָק לְפָנַי רָגַע שְׂאֲלָנוּ אֶת עֲצֻמְנוּ, אִפֹּה הִיא.
לְמָה לֹא הִלַּכְהָ אֲתָנוּ הַלְּאָה.

לכאורה, הדוברים מחפשים בדאגה אחר הנמנעת הנשית שלהם, שנעלמה, כביכול, כשהם "המשיכו הלאה", בדרכם מן החושך אל האור. למעשה, הרי הם מתעדים וממחישים את היעלמותה במסגרת המציאות והלשון שלהם, וליתר דיוק: הם מתעדים את האופן שבו הם עצמם מעלימים אותה, בעיקר דרך המחשבה שעלתה במוחם שהיא הפכה "לחלק מנחל" (המזכיר, כמובן, "חלוק-נחל"). הנמנעת הופכת בשפתם של הדוברים לחלק בלתי נפרד מן הנחל, משהו בלתי מובחן וזניח המתמזג עם הנוף או אף נרמס תחת רגלי ההולכים. באופן יותר ספציפי, מחשבתם זו של הדוברים היא ליטרליזציה של הביטוי "ללכת לאיבוד", שבו "איבוד" ממלא תפקיד של שם-מקום, כמו-גם ליטרליזציה קומית-כמעט של הדימוי הרומנטי של האשה לטבע בה"א הידיעה. כמובן, בהקשר זה של טיול-חבריה קבוצתי — ועוד עם הקונוטציה, הקומית גם היא, של הנח"ל¹² — ה"טבע" הוא בהכרח אדמת הלאום הנכבשת ברגליים, במסע לילי שהוא גם מטאפורה לציונות כמסע פרוגרסיבי בזמן ובהיסטוריה, "מחושך לאור" ("אנו נושאים לפידיים"). הדוברים משליכים את הזיהוי שהם עושים בין האשה ל"טבע"/לארץ על הנמנעת שלהם כאילו היה משהו ש"קרה" לה, ומשתמשים בו כתירוץ לכך ש"אבדה" להם. בה-בעת, אפשר גם לראות את העדרה של הנמנעת כסירוב שלה להימצא ולהיענות לקולם.

גם המחשבה האחרת שעלתה במוחם של הדוברים — "הרגע שאלנו את עצמנו/מה יש לה שלא הלכה אתנו הלאה" — מעידה עליהם יותר מאשר עליה: הם דנים בינם לבין עצמם מה "לא בסדר" אֵתָה, ובכך תופסים את ההבדל שלה ביחס אליהם כאילו היה פגם שמנע ממנה להצטרף ולהיות כאחת מהם או לפחות מלהיראות כאילו היתה אחת מהם — או בכלל להיראות.

עמדתה הבעייתית של האשה מתגלה בסיטואציה הבסיסית של השיר. מצד אחד, בהיותה הנמנעת שלהם, ברור כי היא "כבר" לידם, לאחר שנמצאה. ומצד שני, קולם הוא ההוכחה היחידה לקיומה — כיוון שהוא ממשיך "להעלים" אותה: למשל בכבוד המפוקפק שהם מכבדים אותה לבסוף. העדרו של הנמען הוא כידוע אינהרנטי לז'אנר הפנייה

¹² אני מודה לחנה קרונפלד על הערה זו.

(אפוסטרופה) ומכוונן אותה, אבל כאן, הרץ מפרטת את ההיגיון שמאחורי הקלעים של ההעדר הזה במסגרת הספציפית של יחסי המינים כיחסי כוח וייצוג, וכך עושה "ליטרליזציה" ופארודיה גם של ז'אנר הפנייה עצמו. בהזמנים את הנמנעת לבחור בחיקו של מי לשבת ולחכו של מי לערוב הדוברים מעניקים לה, לכאורה, כבוד רב, כשלמעשה הרי הם מקצים לה את תפקיד הרכוש המיני של הקולקטיב. בהזמנים אותה להדליק "מדורות מאבנים, כמו הקדמונים" — בניגוד לפנסי האיתות שלהם ולאור המטאפיזי שהם מתקדמים לקראתו (כזכור, גם בזמן) — הם מקצים לה מקום מרוחק בזמן (כמורגם, כמדומה, תפקיד שירותי וחסרת-תועלת). בסוף הבית האחרון הם ממשיכים לדבר עליה בגוף שלישי, לכאורה מנסים להוכיח לה שחיפשו אותה ולמעשה ממשיכים להעלים אותה.

למעשה, את כל שירתה של הרץ אפשר לראות כניתוח, המחשה ופירוק של המשפטים "נדמה לי כי נדמיתי" ו"חשבנו שהפכת לחלק מנחל". כנגד יחסי הייצוג של הסמל, שבו "האשה" ו"הטבע" או "הארץ", למשל, קשורים זה לזה בקשר אורגני, מהותי וסיבתי לכאורה, ולכן יכולים להחליף זה את זה, החיקוי מציבם זה ליד זה. בחשיפת ההבדלים או המרחק בין מסמן ומסומן, החיקוי מגלה את יחס המטונימי זה לזה, יחס של קרבה, של דמיון או של התקה ולא של מהות. החיקוי חותר תחת היחס האורגני-לכאורה ומערער עליו, חושף אותו כהבניה מלאכותית ודכאנית, לפחות בפרוטנציה.

הגוף החולה ב"כעת יש לי התקפה" הוא תשובה עקיפה להיגיון המטאפורי של "חשבנו שהפכת לחלק מנחל": הדוכרת, ספק "אשה" ספק "הארץ", חושפת את תהליך הדמיון שלה (בידי אחרים): "נדמה לי כי נדמיתי". המשפט הזה מתמצת את ה"היעלמות" הכרוכה בלהיות מדומה ומדומיית ("נדמיתי") גם כיוון שהוא מאזכר את הפסוק בישעיה ו, 5, ואת המשמעות הנוספת שיש לשורש דמ"ה: כליה ואובדן (כמורגם את הקרבה לשורש דמ"מ). בפרק זה ישעיה מוקדש לנבואה, ולנוכח חזיון האל הוא אומר: "אוי-לי כי-נדמיתי". השורה הנפלאה של הרץ קושרת, כזכור, את תהליך ההתהוות (ההפיכה לסובייקט) גם עם הפיכה מאינ-אני "מדומה" (שמדמים אותו), אובייקט אילם ומוקף, ל"אני" מתקיף. הדימוי הדומם — שהיותו מדומיין על ידי אחרים פירושו גם ש"התכלה" ו"אבד" — פותח את

פין,¹³

החיקוי נובע, כזכור, מתשוקתו של האחר לנוכחות אותנטית של סובייקט, שהיא, אכן, התשוקה להכרה. במילותיו של פראנץ פאנון: "ברגע שאני חושק, אני מבקש הכרה (או מבקש להיחשב). אינני רק כאן ועכשיו, קתום בקפציות. אני בשביל מישהו אחר ומשהו

¹³ יתרה מזאת, באותו פרק (5–7) ישעיה אומר: "כי איש טמא-שפתיים אנכי וכוך עם טמא שפתיים אנכי יושב... ויעף אלי אחד מן השרפים ובירו רצה, במלקחים לקח מעל המזבח. ויגע על פי ויאמר: הנה גזע זה על שפתיך וסר עוונך וחסאתך תכופר". מעשה הקדשתו לנביא כרוך, אם כן, בטיהור הפה והשפה.

אחר" (Fanon 1967, 218).¹⁴ לאור תשוקה כזאת – התשוקה להיות מוכר כדי להיות – יש להבין את בעיית הזהות-דרך-הזדהות בתשוקה המניעה, מתנה ומסמנת סובייקטיביות. השיר הפותח את ספרה של הרץ נקרא גם הוא "מרגוט" (6), כשם הספר כולו, ונראה כפיתוח נוסף של "נדמה לי כי נדמיתי". אבל בעוד שב"כעת יש לי התקפה" יחסי החיקוי הם בין "סובייקט קולוניאלי" (האשה-כאחר) לבין ה"סמכות הקולוניאלית" (כלומר, בין הגוף הנשי החולה לבין קולו וזהותו של זך), "מרגוט" עוסק בתהליך של זהות-דרך-הזדהות ללא "נקודת התייחסות" גברית להישען עליה, לשלול ולחתור תחתיה. כאן, חיפוש הזהות הוא בין שתי דמויות נשיות.

גם אני בעקב בשעות האחרונות, רציתי להיות דומה למרגוט.
 על כן קבעתי אתה כקפה. אחרתי. מרגוט אחרה אחרי
 בעשר דקות תמימות. הענן הוא בנה שאני רוצה להיות
 בערך קמוף. גם אם קשה לי. שלחו אותי אליך, מרגוט.
 נאמר לי במקרש שתוכלי לעזר לי. אלא שספק אם יש
 לך איזה ענן בנה. אוכל לחכות.

המים שטפו תחת הרצפה. קרין של גבינה חפן את בושותי.
 אשתדל, כן. מרגוט מבקשת את סליחתי. עליה
 רק לרצע לטור אל בית-השמוש. אמש תלתה ליבוש
 את קשקשי העור. את רקמת השלג. מעט מאד חשק
 נשאר לה להשאילו לי. במה זה תלוי. אני שואלת.
 מרגוט חוזרת. אני עוזרת בידה. היא משתעלת.
 אחרתי על דברי. יש בי רצון להדמות. מרגוט.
 יש בי רצון מאזן כל כך. מצנן וקלא מגרעות.
 מה עלי לעשות בכיוון זה. אנשים זוכרים אותי כפי שהייתי.
 קברתי מתחת לביתי גרזן. אמי בהולה ואבי מזדקן.
 מרגוט מבקשת את סליחתי. לבה הומה עליה. עליה
 לטלפן אל בעליה. אוכל לחכות. מרגוט.

הדוברת מנסה להידמות למרגוט, להיות כמוה כדי להיות. מצד אחד, ברור שמרגוט איננה בחירה מקרית ("שלחו אותי אליך. מרגוט. / נאמר לי במפורש שתוכלי לעזור לי"); מצד שני, איננו יודעים דבר על הסיבות המסוימות לבחירה במרגוט, בעיקר משום שאיננו יודעים דבר על מרגוט עצמה. איננו שומעים אותה מדברת, אלא דרך תיווכה של הדוברת. אכן, מרגוט היא כדמות מסרט אילם: תנועותיה ומחוותיה ברורות ודרמטיות, אבל לא מילוליות וללא קול.

¹⁴ "As soon as I desire I ask to be considered. I am not just here and now, sealed in thingness. I am for someone else and something else."

הדבר היחיד שיש למרגוט ושאיין לדוברת הוא שם. מרגוט מצטיירת כבעלת זהות ולכן כישות אובייקטיבית וסובסטיבית ההופכת אותה לסובייקט שיש ושאפשר לחקת וללמוד אותו. אבל נראה כי בקשתה של הדוברת להיות כמו מרגוט — ומרגוט עצמה תעזור לה בכך — מאיימת על מרגוט: במהלך השיר היא מידלדלת והולכת, עד שבסופו היא הופכת לאובייקט-בלבד, כמעט חפץ. אין לה, מתברר, שום זהות "נתונה" ומוצקה, שמה מתברר כמסמן ללא מסומן, ואין לה כל "ישות" או איכויות שהדוברת יכולה לחקת או ללמוד.

המשפט "אמש תלתה לייבוש/ את קשקשי העור. את רקמת השלג" מציג את מרגוט כיצור דמוני ודמיוני, ספק נחש או דרקון, ספק שלגיה.¹⁵ מצד אחד, כפילות המשמעות של "עור", כרקמה המכסה את גוף האדם וכחומר לביש, מונעת כל אפשרות להפריד בין גופה של מרגוט לבין בגדיה; ומצד שני, העובדה שתלתה אותם לייבוש מעידה שאפילו עורה הוא חיצוני לה, כבגד שאפשר לפשוט וללבוש; זוהי פרקטיקה של כינון נשיות כטקס או כמשחק/היצג (performance), שהוא הכרחי בשביל "להיות מרגוט" אבל בה-כמידה חיצוני ולא מהותי לה — כמין כיסוי, תחפושת או מסכה, שאכן מתוארים במונחים סותרים. "קשקשים" הם גם מה שמכסה את גופם של הדג והנחש, גם מזכירים שריון-מגן וגם הכינוי העממי לתופעה (הלא-בריאה ולא-יפה) של התקלפות עור הקרקפת. רקמת השלג היא בה-בעת בגד או קישוט עדין אבל נמס ומתכלה, ודאי שלא נועד לתלייה לייבוש. מרגוט מתוארת במונחים סותרים וסוריאליסטיים של חשיפה והגנה, של חומרים מתכלים ויציבים, הכרחיים וקישוטיים גרידא.

וכיוון שתלתה את זהותה/תחפושתה לייבוש, משתמע שהיא יושבת בקפה בלעדיה, כלומר ללא "עצמה" — ואולי לכן "מעט מאד חשק/ נשאר לה להשאילו לי". זהו משפט ערמומי במיוחד, כיוון שהוא מבוסס על המשמעות הכפולה — האידיומטית והמילולית — של הביטוי "אין ל[מישהו] חשק". תחילה, לפי המשמעות האידיומטית, נראה כי למרגוט "אין חשק" (כלומר, היא לא רוצה) להשאל "אותו" — אבל הרי אין מושא כלל (איננו יודעים את מה אין היא רוצה להשאל); אבל לפי המשמעות המילולית מדובר בחשק עצמו: ממנו נשאר למרגוט מעט מאוד מכדי להשאל לדוברת. החשק מתברר כאן כחומר, שאפשר לצבור, למדוד ולשמור — או לפזר, להשאל ולבזבז. "קשקשי העור" ו"רקמת השלג" מתגלים כמרכיבים של ה"חשק" הזה, כך שתלייתם אמש לייבוש השאירה את מרגוט מרוקנת ממנו.

נראה כי מרגוט איננה מצליחה להחזיק את החשק שלה ואת "עצמה" ביחידה אחת. לאורך כל הבית השני היא עוברת תהליך של הידלדלות, עד כדי התרוקנות והתאינות כמעט מושלמת. המשפט הראשון בבית זה מבשר רע ומרמז על אסון מתקרב: "המים שטפו תחת לרצפה", כלומר, שיטפון מאיים להתקרב; ו"קץ של גבינה חפן את בושותיו" —

קיץ שעומד להחמיץ, אולי זמן שאול ומוגבל, וש"מחזיק" את בושותיו — כמובן, תוך אזכור ברור ל"מבושיו", לאמור, בושות מיניות שהקיץ "מחזיק", ספק כדי להחביא ספק כדי לשמור ולהגן עליהן. הן הקיץ (הזמן) והן הבושות — ממש כמו החשק בשורה הבאה — הם כאן "חומרים" שאפשר "לחפון" ושעלולים להתקלקל או להתכלות, או, לחלופין, להיחשף יתר על המידה ולהתבזבז.

גם מרגוט עצמה מידלדלת. היא כל הזמן "נזולת" ומפרישה דברים מגופה:¹⁶ היא הולכת לבית השימוש, היא השילה מעליה, כזכור, את קשקשי העור ואת רקמת השלג (המרכיבים או מסמנים את החשק/הזהות), היא משתעלת, ולבסוף "לבה הומה עליה": לבה "עולה על גדותיו" מתשוקה וכיסופים או מחמלה וצער. כל מובניו הרגשיים של השורש המ"ה — רחש והמיה, רגשות חיבה, חמלה או תשוקה — קשורים גם למילה "המון", כלומר, להצטברות ולגודש. רגשותיה של מרגוט מתנוודים בין כמיהה רומנטית ותשוקה ארוטית (באלוזיה לשיר השירים ה, 4: "דודי שלח ידו מן החור ומעי המו עליו") לבין צער ורחמים (כמו, למשל, בתהלים מ"ב, 12: "מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי").¹⁷

תהליך זה מגיע לשיאו במשפט הבא, המתחיל שוב במילה "עליה", הפעם במשמעות של "היא צריכה". התפרקותה של מרגוט מובילה ישירות, דרך התזרה על "עליה", לתפקיד שהיא חייבת למלא או לפקודה שהיא חייבת לפתע לציית לה: "לטלפן אל בעליה". במילים אחרות, אם יש לה לפתע תשוקה למישהו או למשהו אחר מחוץ לעצמה, זוהי ספק תשוקתה של אשה לבעלה, ספק תשוקתה של חפץ לבעליו. עם שיחת הטלפון הזאת נראה כי מרגוט נעלמת מבית־הקפה ומהשיר.

כך, על אף שמרגוט מצטיירת תחילה כסובייקט שהדוברת יכולה לחקות וללמוד אותו, לרפוש זהות דרך הזדהות — כיוון שיש לה שם ולכן, כביכול, זהות סולידית — מהלך השיר מבהיר שההפך הוא הנכון. למעשה, מתחילת השיר כל פעולותיה ודבריה הם תגובות בלבד לאלה של הדוברת. כך, למשל, כשהדוברת מאחרת לפגישה עם מרגוט — אולי בגלל ניסיונה לחקות את מרגוט — מרגוט מאחרת עוד יותר, כאילו מחקה אותה. השתיים לכודות במעגל שבו לא ברור מי מחקה את מי, מי ה"מקור" ומי ה"חיקוי".

בבית השני הופך המעגל אכזרי יותר. כשמרגוט הולכת לבית השימוש הדוברת אומרת

ראו גם שבתאי 1962.

ליתר דיוק, יש כאן מעבר מהתשוקה אל הרחמים: בעוד שבפסוק הנרמז משיר השירים תשוקתה של הדוברת מופנית אל דודה־אהובה — נמען ידוע, שהוכר במפורש בתחילת הפסוק — תשוקתה של מרגוט מופנית "אליה", והנמענת אינה ברורה. מעבר להחלפת הנמען הגברי בנמענת נשית, הזרועת אולי רמזים הומרי או אוטרארוטיים, העובדה שהנמען אינו ברור מכניסה לתמונה את המובן השני של "לבה הומה עליה". כלומר, המשמעות של צער ורחמים, שבו שם הגוף השני הוא בעיקר אקספרסיבי ולעתים תכופות רפלקסיבי, ואינו מוסב בהכרח על נמען אחר (כמו בציטוט לעיל מתהלים וכן בירמיה ד, 19: "הומה לי לבי לא אחריש" ועוד). משתמע, אם כן, שתשוקתה של מרגוט מְפַנֵּה את מקומה לצער ורחמים ומוסבת בעיקר על עצמה, כהמשך של תהליך הנוזילה, ההידלדלות ולמעשה ההתפרקות העובר עליה לכל אורך השיר.

ש"אמש תלתה לייבוש/ את קשקשי העור. את רקמת השלג" וכו', ואז, "במה זה תלוי. אני שואלת. מרגוט חוזרת": כאן כבר לא ברור האם מרגוט חוזרת מבית-השימוש — שאז פירושו שעד עתה הדוברת דיברה אלינו, הקוראים — או שמרגוט חוזרת על דבריה. וכשהדוברת אומרת, "אני עוזרת בידה", אין זה ברור אם היא אכן נותנת למרגוט יד בשובה מבית-השימוש או שהיא עוזרת למרגוט לדבר. ואחרי המילים הבאות, "היא משתעלת", שוב אין זה ברור מי מהן אומרת, "אחזור על דברי": האם מרגוט מנסה לדבר, משתעלת לנקות את גרונה, או שהדוברת חוזרת על בקשתה (שמרגוט תעזור לה להיות דומה לה). נראה כאילו הן מתמזגות זו בזו בהדרגה, כל אחת הופכת לזולתה, אבל לא בהליכה זו לקראת זו אלא בצעדים "אחורה" ובמושגים של חזרה, הן במובן של חזרה על דברים (repeat) והן במובן של חזרה "אחורה" (return), באופן העולה בקנה אחד עם החיפוש המתמיד אחר "מקור", סמכות ואותנטיות.

אבל ההתמזגות הזאת איננה מובילה להרמוניה או לאינטימיות בין מרגוט לדוברת. אדרבא, הן הופכות יותר ויותר מנוכרות זו לזו, עד כדי איום באלמות. ככל שמרגוט מידלדלת יותר — ככל שהיא "נוזלת", פוחתת ועולה על גדותיה — כך זהותה ותשוקתה של הדוברת דווקא מתגבשות ומתגברות. אם בתחילה היא ה"תלמידה"-המחקה של מרגוט, בהמשך היא זו שעוזרת לה ומסבירה לה; לקראת סוף השיר היא מנסחת את בקשתה כ"רצון להידמות" — לא עוד להידמות למישהו, רק להידמות — ומיד אחר כך כרצון בלבד, ללא מושא כלל: "יש בי רצון מאוזן כל כך. מאוזן ובלא מגרעות". ואז היא שואלת, "מה עלי לעשות בכיוון זה", כלומר, היכן אשקיע את רצוני/תשוקתי. ועם הופעת הגרון בשורה הבאה הופך איום האלימות למוחשי.

לפי רָגָה ז'יראר, כל תשוקה היא מימטית, ונובעת מתחושת ריקנות אוניברסלית, חֶסֶר בתחושת "הווייה" (being) ומהאמונה שלאחרים יש "הווייה" כזאת. (Girard 1977: 14-5). כך, תשוקה איננה מופנית לאובייקט קונקרטי אלא לעצם ההווייה, והיא מושגת על ידי חיקוי אותו זולת בעל ה"הווייה". הזולת הזה הופך למודל ומופת, המפנה את תשומת לבנו לנחשקות של האובייקט, או ליתר דיוק, ההופך את האובייקט לנחשק משום שהוא רכוש או מושא-תשוקתו של מישהו אחר. אבל הצורך לחקות כרוך גם לבלי הפרד בצורך ההפוך — להתבחן ולהיות שונה, כיוון שברגע שה"תלמיד" מנסה לעצמו את האובייקט של המודל שלו, הופך המודל ליריב, והשניים הופכים לכפילים-מתחרים. תשוקתם לאותו אובייקט הופכת לתשוקה-לאלימות. מסיבה זו, רצונה ה"מאוזן", ה"מצוין" והמושלם ("בלא מגרעות") של הדוברת, שאין לו מושא כלל (באופן פרדוקסלי ואבסורדי, כמובן, שהרי רצון ותשוקה הם בהגדרתם חֶסֶר!), הופך מיד לתשוקה-לאלימות. שאלתה, "מה עלי לעשות בכיוון זה" מתייחסת, אם כן, לרצון הזה, אבל פירושה גם, כפי שמגלה השורה הבאה: "לאן עלי לתעל את התשוקה-לאלימות שלי", וליתר דיוק: את תשוקת-ההפכה-לאלימות? במילים אחרות, מה או מי יהיה מושאה?

במשפט הבא, המעבר מתשוקה לאלימות כבר מפורש וגלוי. תחילה אנו מגלים כי

לדוברת, שעד עתה איננו יודעים עליה דבר, יש משפחה (אב ואם) ועבר, שבו קבורה אלימות: "קברתי מתחת לביתי גרזן". אבל אין שום דרך לבסס קשר ברור בין מה שהדוברת היתה לבין מה שהיא עתה. "אנשים זוכרים אותי כפי שהייתי" — האם פירושו של דבר שעתה היא שונה? או שהיא דווקא מחויבת להישאר כפי שזוכרים אותה? ואיך שאלת הנאמנות לעבר או ההשתנות ביחס אליו קשורה לגרזן הקבור? יש כאן נקודת שבר שאולי אי־אפשר להכריע בה אבל גם אי־אפשר להתעלם ממנה. היא הופכת את הפיצול בין הדוברת למרגוט לפיצול פנימי הקורה בזמן, בתוך דמות אחת, פִּינה־כפִּי־שהיתה־בעבר לכִּינה־כפִּי־שהיא־בהווה. מרגוט והדוברת מתבררות כהשלכות זו של זו, כשני חצאים של אותה זהות, שביניהן זרות גדולה.

יש שתי אפשרויות (לא סותרות) להבין את היחסים בין שני ה"חצאים" האלה: ראשית, כיוון שהשבר בין עבר להווה קשור בשורות אלה גם ביחסים משפחתיים שונים הנוכרים בשורות האחרונות של השיר, הרי שאת השבר בין שני חצאיה של הדמות אפשר לראות גם כהליך של התבגרות, הפיכתה של בת־להורים (בשורה הקודמת) לאשה־ל־בעליה (בשורה האחרונה של השיר). שנית, הגרזן הקבור מתחת לבית, כמו־גם האם המבוהלת, מכניסים לתמונה גם את סיפור אלקטרה, שבשם אהבתה לאביה (אגממנון) רצתה לנקום את מותו מידי אמה (קליטמנסטרה) ולרצוח אותה — בגרזן שהיה קבור תחת הבית. אלקטרה הוטעתה לחשוב שאחיה אורְסֵטס, שנקמה זו היתה בעצם חובתו כבן, מת, ולכן היא גם מתכוננת לרצוח את אמה במקומו. אבל לקראת סוף המחזה מגיע אורסטס לפתע ונוקם את מות אביו, כלומר, הורג את אמו — אבל בידיו; אלקטרה לא הספיקה לתת לו את הגרזן, הוא נשאר בלא שימוש, וכך נותרה היא עם תסכול כפול: גם אהבתה לאביה וגם תאוות הנקם שלה — השאיפה להרס־אם — אינן ממומשות.¹⁸ את היחסים בין הדוברת למרגוט אפשר להבין, אם כן, גם כיחסי בת ואם, כניסיון פרדוקסלי ונואש של הבת־הדוברת גם להיות כמו האם־מרגוט וגם להיפרד ממנה (או: כדי להיפרד ממנה).¹⁹

מכל מקום, האפשרות להיות "מרגוט" — סובייקט בזכות עצמו — מתגלה כאשליה מוליכת שולל, "חור שחור" מסוכן שהוא תשוקה תמידית לנוכחות אותנטית. הזרות הפנימית של הדוברת והאופן שבו מרגוט מגלמת אותו, כדמות "מושלכת", אובייקטיבית־כביכול, נמצאת גם בשם "מרגוט" עצמו, המיטלטל בין הגייתו המקורית, המלרעית (הצרפתית), המרוחקת וההדורה־משהו) לבין ההגייה המלעילית (ה"פְּרָחִית") שבה אנו נוטים, כמדומה,

¹⁸ נזכרתי בסיפור אלקטרה כשראיתי לאחרונה את האופרה אלקטרה, מאת ריכארד שטראוס (ותודה מקריבל לב חברתי יעל ילובסקי ולהוריה, הפרופ' אשר ותמר שיק).

¹⁹ נראה לי כי מקור ההשראה הישיר לשיר הוא הסרט הכל אודות חווה מ־1950, שבו איב הצעירה מעריצה את השחקנית הכוכבת מרגו (בטי דייוויס), נכנסת לחייה ומנסה להיות כמוה. בסופו של דבר היא קושרת קשר נגדה: זוממת לעכב אותה בדרך להצגה וכך נקמת למלא את מקומה בהצגה. אין זה מקרי ששמה של המעריצה־המתחקה בסרט הוא איב/חווה: הוא מזהה את יסוד החיקוי, הזהות־כהזדהות, עם האשה הראשונה — כלומר, כנשי במהותו (אני מודה לשי לביא שהפנה את תשומת לבי לסרט הזה).

לומר אותו. אי־התאמה זו משתקפת גם בעובדה שכל המילים המתחרות עם "מרגוט" בשיר הן מלרעיות ("האחרונות", "תמימות", "להיות", "להידמות", וכו'). כלומר, הזרות הפנימית משתקפת גם באי־התאמה בין מרגוט לבין סביבתה.²⁰

כמו המים השוטפים תחת הרצפה בתחילת הבית השני, גם הגרון הקבור הוא איום מפורש פְּאלימות וצפוי, מרגע שהזוכר, "לעלות" ממקום קבורתו. אבל שלא כמו המים, הגרון מצריך סוכנות, מישוהו שיפעיל אותו כדי לממש את פוטנציאל האלימות שלו. אין תמה, אפוא, ש"לבה [של מרגוט] הומה עליה" — מתמלא תשוקה, צער וחמלה (או פחד), וש"עליה/ לטלפן לבעליה" (אם זוהי אמה המבוהלת של הדוברת/אלקטרה, הרי שהיא בורחת מהנקמה הקרבה). "חתומה בקפציות", במילותיו של פראנץ פאנון, מרגוט ממרתת עתה לעזוב את בית הקפה ומשתוקקת "לחזור" למי שהיא רכוש/אשתו (אולי מקביל לחזרה בְּזמן: להיות בת הוריים). מתי יונף הגרון — זו עתה רק שאלה של זמן, וכפי שאומרת הדוברת: "אוכל לחכות".²¹ הצהרה סבלנית אך ערמומית־משהו זו היא היפוך פארוודי של הקונוונציה הרומנטית של האביר המחכה לנצח לאהובתו; אבל בהקשר של המרדף של הדוברת ומרגוט זו אחר זו "אחורה", בחיפוש המעגלי המסוכן אחר זהות ונוכחות, ההמתנה לובשת משמעות שונה, מאימת, של אלימות אורבת.

* * *

זהות הנשית התבררה, אם כן, כְּסָר מסוכן, היכול להצטמצם להפציות — הִיּוֹת רכוש/אשתו של מישוהו — או, לחלופין, יכול להתגבש לכדי "רצון מאוּזן כל כך. מצוין ובלא מגרעות" ל"הוויה" (being) סובייקטית, שמצדו עלול להיתרגם לחשוקה־לאלימות. כיוון שאלה שני פניה של אותה דמות (הדוברת ומרגוט: עבר והווה? בת ואם?), הרי שהתשוקה הזאת, שהדוברת מְפָּה לחציה השני (או ל"השלכה" שלה), מרגוט, היא גם הרס עצמי. זמן הציפייה הוא אפוא זמן שאול לפני שה"קִיץ של גבינה" יחמיץ, ש"בושותיו" יתגלו, ולפני שיונף הגרון. באופן יותר ספציפי, זהו זמן ההתבגרות המינית שהתקלקל: שבו החלב החמיץ לגבינה ועורר בושות־הקשורות־למבושים.²²

שירים רבים נוספים של הרץ עוסקים בחיקוי ובוזהות כתהליך של הזדהות, או בתהוומות הפרושות בין "זהות" ל"הזדהות". השיר "דוריאן ואמו" פותח במילים "דוריאן לומד ממני איך להתנהג, ומחקה את מרבית התנועות שלי. גם אמו/ שְׁחִיה אתנו, מתחילה להתנהג כמוני" (הרץ 1966, 17–18); השיר "ימים רבים לא היה לי שום מושג" עוסק בדמיון

²⁰ משחקים בין מלרע למלעיל ממלאים תפקיד משמעותי גם בשירים אחרים של הרץ, למשל בשיר "חשק".

²¹ האם אפשר שלא לשמוע כאן את זהות הצליל (הומונימיות) בין "לחכות" ל"לחקות" (פועל שאיננו נמצא בשיר אבל מהדהד, כמוכן, בעומק)?

²² והאם אפשר לראות כאן קו המוביל מהמטונימיה הנשית של החלב המחמץ ב"קִיץ של גבינה" ל"רִיץ חלב ודבש" (ולכל החלב והדבש של דן)?

שבין חייטיה של עיירה אחת כעקרון הזהות הקולקטיבית שלהם, שהנשים בו הן הגורם השונה והמשנה; ובשיר "דמיון לאומי": "אל ניתן לדמיון הלאומי לנהוג בנו כבשלנו" (שם, 13). עם או בלי הקשר המכונן ל"זך", לשירתו ול"זהותו", שירתה של הרץ חושפת שוב ושוב את הזהות הנשית כמעשים חוזרים ונשנים של חיקוי וזוהר, המיוצגים בניסיון לגבש ולהגדיר "ישות" או "הוויה" לנוכח הסכנות הטמונות בהעדר, מצד אחד, ובחוסר הגבולות, מצד שני: התפזרות והתפשטות, נזילות, התפרקות והתבזבזות. כך, למשל, האשה בשיר "סימביוזה" "משאירה את איבריה על שולחנות בתי קפה" (הרץ 1960). בשיר "חורתי" החנתר הדוברת היא מחיקה ממש של פניה: "חורתי. / פתאם חורתי/ כמו קיר" (מרגוט, 7); והזכרו בקשקי העור ורקמת השלג שמרגוט תלתה לייבוש.

עניין זה מזכיר את שיריו המוקדמים של יהודה עמיחי ואת האופן שבו, כפי שהראה דן מירון, האני נתפס (או ליתר דיוק: נבנה) כמיכל שחומרים שונים, חומרים ורגשיים כאחד, מתנקזים אליו ויוצאים ממנו, ושעל האני לשמור על איזון בין "הכנסות" ל"הוצאות", לאגור ולהחזיק מה שצריך "בפנים" מבלי לבזבז, אבל גם להוציא את מה שמיותר, וכו' (מירון 1992, 271–311). דוגמה בולטת ומוכרת, אחת מני רבות, היא הדימוי ללחם ב"אמי אפתה לי את כל העולם": "הגעגועים סגורים בי כבועות אוויר/ בכפר הלחם. / מבחורץ אני חלק ושקט וחום. / העולם אוהב אותי" (עמיחי [1956] 1977, 12). אבל בניגוד ברור להצלחתו של עמיחי בבניית סובייקט-מיכל כזה ובשמירה על איזון בין פנים לחרץ, דמויותיה של הרץ אינן מצליחות בכך. לנוכח סכנת הקטר וההעדר, מצד אחד, וסכנת גודש-היתר, הנזילות וה"בזבז", מצד שני, הן אינן מסוגלות לשמר על איזון ועל "הוויה" ישית-חומרית יציבה כלשהי.

אבל מצב נזיל ולא יציב זה של העדר זהות-קמהות הוא בדיוק המצב שממנו הרץ מחלצת סוכנות (agency). בכך היא מדגימה את "כוחה של התזרה-בלשון (reiteration)" — שהיא, כפי שכותבת ג'ודית באטלר, "המצב הפרדוקסלי שבו סוכנות, כשאיננה מקושרת לזהות כפיקציה של האגו כשליט הנסיבות, נגזרת מחוסר-האפשרות לבחור" (Butler 1993, 124; ההדגשות במקור). זהו בדיוק התהליך שבו הדוברת ב"כעת יש לי התקפה" הופכת מדימוי/מאן ("נדמה לי כי נדמייתי") לסובייקט מדבר, וממוקפת למתקיפה (וגם כאן, כמו בשיר "מרגוט", תהליך ההתהוות, ההפיכה לסובייקט, כרוך בהופעת האלימות!). זהו גם התהליך שבו הדוברת ב"מרגוט" הופכת ממחקה של מרגוט ל"אני" חושק. ובדומה לכך, בשורה האחרונה של השיר "סימביוזה" שצוטט לעיל, אחרי שהשאירה הדמות את שערותיה על שולחנות בתי הקפה, היא "אוספת איבריה החמושים במזווה". בסיום השיר "חורתי" אומרת הדוברת מחוקת הפנים: "חורתי, ומה בכך, תכליט עצמי אחרות בקצה אפיי: לצד החריטה והתבליט של "עצמי" (אוקסימורון שהוא הגזמה פארודית, אלימה בפני עצמה) אנו שומעים כאן גם את הפועל "תבליט", כלומר "תבליט [את] עצמי" — כלומר, התבליטות של אני-שכבר-קיים.²³

אבל למעשה, ובאופן משמעותי ביותר, הרץ איננה ממש מחלצת סוכנות מ"חוסר האפשרות לבחור", אלא רק כמעט; היא עוצרת על הסף, בדיוק ברגע שבו התשוקה להיות הופכת לתשוקה-לאלימות, ורגע לפני שהיא הופכת לאלימות ממש, שתהיה הרסנית כלפי האני או כלפי אחרים. כך, "מרגוט" מסתיים עם ההמתנה הסבלנית אך המאיימת של הדוברת לפני שהיא מניפה את הגרון הקבור; "כעת יש לי התקפה" מסתיים לא בהתקפה אלא דקה לפני כן: בהכרזה על התקפה. ב"סימביוזה" איכריה של הדמות "חמושים" אבל "אסופים (עדיין?) במזווה", ובשורה האחרונה של "חורת", מיד אחרי השורה שצוטטה לעיל, הדוברת מאיימת: "הַבְּרֵתִי — עם השלגיות הרעות". אכן, כפי שכותב הומי באבא:

חיקוי חוזר (repeats) יותר משהוא מייצג (או מנכיח: "re-presents"). הוא חורט את הטקסט הקולוניאלי בדרכי עקלתון מוזרות וחריגות לאורך גוף פוליטי המסרב לייצג, בנרטיב המסרב להיות ייצוגי. ... ה"תשוקה" של החיקוי ... איננה רק האי-אפשרות של האחר, ששוב ושוב מתנגדת לסימון. אין לה אובייקט, אבל יש לה מטרות אסטרטגיות: המטונימיה של הנוכחות (Bhabha 1994, 88–89).

אם זך מייצר את הסובייקט שלו על ידי ייצור זהות — כינון סובייקט ייצוגי — החיקוי מייצר "אפקטים של זהות" קונפליקטואליים, פנטסטיים, לא-שווינוניים במשחק הכוח, שהוא חמקני משום שאיננו מסתיר מאחוריו שום מהות, שום "עצמי" (שם, 90). הבחנה זו מסבירה גם את הפרובלמטיזציה של הייצוג שעושה הרץ בשירים רבים — גם במשחקי הלשון העשירים בשירים שראינו, ובאופן יותר חריף ומובהק בשירים כמו "אני חושבת על השבי" (מרגוט, 9), "דברים" (שם, 26) ו"חשק" (הרץ 1966, 17), שהם על גבול האי-גיון (nonsense) ומסַפְּלִים את עצם האפשרות של הלשון לייצג ולהציג איזשהו דבר מחוץ לה. השיר המסיים את מרגוט, "דברים", עושה תמטיזציה של האי-אפשרות לייצג — דווקא מתוך ה"צימאון הנפשי למציאות" (במילותיו של אהרן שבתאי ברצנויה שלו על מרגוט): הדוברת פוגשת את ה"דברים" — "מילים" ו"חפצים" גם יחד — והם

לְמָדוּ אוֹתִי

שֵׁשׁ הֲרֵבָה דְּבָרִים כְּלֶכֶךְ

שְׁצָרִיךְ לְמַצֵּא כֵּן-בְּרִית

וְלִכְרַת, הֲרֵבָה לְכַרַת אֹתוֹ

וְלִהְפָּרַת.

המשמעותיות הסותרות של השורש כר"ת — המשמעות המילוליות של חיתוך ושל מוות והשמדה, והמשמעות האידיומטית של כינון שותפות — מסכלות את המשמעות של ברית (ושל הביטוי הקטוע "לכרות עם [ברית]") והופכות אותה מיד לאלימה. לבסוף: "הדברים ואני חברים טובים. זה סודי, זה סודי בהחלט". וכך, אף שברית אולי נכרתה בין הדוברת

וה"דברים", זוהי ברית הכרוכה באלימות ("כריתה") ושאיננה יכולה להעביר או לייצר שום דבר, בהיותה לכודה בסודיות של עצמה, המזכירה סוד צבאי: שוב, נשק. קולה החיקויי של הרץ מנתח ומפרק את התהליך שבו זהות-כהעדר משבשת את סמכותה של הזהות כ"פיקציה של האגו כשליט הנסיבות", במילותיה של באטלר, ומאיים להפכה לפעילות אלימה. אבל צעד אחד לפני הוצאת האיום לפועל, בשלב ההכרזה על התקפה וצבירת הנשק לקראתה, הרץ עוצרת את המהלך. אין לראות בכך סימן לחולשה דווקא, אלא, אדרבא, סירוב קיצוני, פעיל לזהות-כמהות (כמו-גם, אולי, אקט זהיר של הישרדות, או אפילו ניסיון מלא תקווה "להחזיק מעמד", במשמעות המילולית ביותר של הביטוי).

השיר "התייחסתי לך כמו אל הרגל" (מרגוט, 8) ממחיש ועושה תמטיזציה של המהלך הזה כולו, כולל העצירה ברגע האחרון — וממקם אותו, שוב, בגוף הנשי ובתהליך ההתבגרות המינית:

התייחסתי לך כמו אל הרגל
 כשברגלי שאין כם פגם, הופיע דם.
 הופיע דם שאמנם בגופי הוא הרגל
 שהיא הרגל זורם. וכשהופיע הדם
 ברגלי. ודמי מינוק. ודמי נרדם.
 התייחסתי לך מיז כמו אל הרגל
 והשתדלתי עד כמה שאפשר לא להבהל.
 נזכרתי בכל מה שבידעתי על הדם.
 שהוא זורם. שהוא גידים קורם.
 באפריקה, למשל, הוא ידוע פקוסם.
 במלחמות, הו, המלחמות, כשהדם מתערם
 לצרמות. כשהדם על עצמו מתרעם.
 הוא עצם מעצמו וכשר מבשרו.
 וכשהופיע שוב הדם ברגלי.
 (כמה עלו לך עגיליך. כמה עלו לי עגילי)
 התייחסתי לך, בחיי, כמו אל הרגל
 והדם היה ברגלי מרגל
 והוא כבדל שמחערגל.

הופעת הדם ברגליה של הדוברת מעוררת את הדם, שהוגדר כ"תינוק" וכ"נרדם" — במטונימיה (או סינקדוכה) לגוף הילדותי של טרם-ההתבגרות — לחיים חדשים, המחייבים את הדוברת לארגן מחדש את כל מה שהיא זוכרת על הדם: הדם הוא גם "טוב" — חיוני, נותן חיים, קוסם וסמלי — וגם "רע", כשהוא מעורב במלחמות "מזומות", אינסופיות; הוא

גם פנימי, כשהוא "הרגל זורם" בגוף וכשהוא "גידים קורם", וגם חיצוני, כשהוא "מתערם לערימות" במלחמות ו"מתרעם". רשימת כל המשמעויות שלו ממחישה את זרימתו של הדם ויוצרת רצף בין המשמעויות החיוביות לשליליות, הפנימיות והחיצוניות. נדמה, אכן, שלא רק הופעת הדם ברגליה של הדוברת אלא גם הרשימה הזאת עצמה — שפע המשמעויות והרציפות, הקירבה וההמשכיות המתקיימות ביניהן — היא פְּאוֹטִית ומאיימת, והדוברת משתדלת "עז כמה שאפשר לא להיבהל".

הופעת דם הווסת בהכרח ממקמת את הגוף הנשי המתבגר, המיני, בִּמְקוֹם "אסטרטגי" על הרצף הזה, שכן עתה נוצר בו הפוטנציאל לתשוקה — ובדיוק משום כך, אם ניזכר בקשר הישיר (שראינו במיוחד ב"מרגוט") בין תשוקה מינית לבין תשוקה-להיות ולבין תשוקה-לְאֵלִימוֹת — גם לאלמות. זהו גוף שמוֹעֵד עתה, בהגדרה, ל"זרימה" חסרת גבולות של הדם מבפנים החוצה, מטוב לרע, ממיניות לאלמות, ומעלה את הצורך הדחוף בשליטה ובחסדרה, ביצירת הבחנות וגבולות.

כאן נכנסת לתמונה השאלה בסוגריים: "כמה עלו לך עג'ליך. כמה עלו לי עגילי". הגוף הנשי המיני, או ההופך-למיני, עובר כאן "תהליך תרבות" (civilizing process) המסדיר ומנוסט אותו — זוהי המקבילה וגם החשובה למאמציה של הדוברת "לא להיבהל". המחזוריות המסוכנת, הלא-נשלטת-במהותה של הדם מועתקת למחזוריות תרבותית, חברתית, חומרית, של אבזורים-קישוט נשיים. על פי לוס איריגארי, כיוון שהאשה היא גם האובייקט וגם ה"מעטפה" או ה"מיכל" של הגבר, וכיוון שזה האחרון "אינו משכיל (או אינו מצליח) לתת לה חיים סובייקטיביים ולהיות לעתים האובייקט או המעטפה/מיכל שלה בדינמיקה בין-אישית", "האמה-הנשי נשאר המקום המופרד ממקומ-שלו, המשולל מקום. האשה היא תמיד המקום של האחר שאיננו יכול להפריד את עצמו ממנה. מבלי ידיעתה ושלא ברצונה, היא לכן מאיימת, בגלל מה שחסר לה: מקום (נאות) משלה" (un lieu 'propre') (Irigaray 1993, 17–18).

זהו מצב של הֶתְקָה תמידית הקשורה, בעצם, לעירום: בגדים, תכשיטים ואיפור הם ה"מקום" של האשה, שבלעדיהם היא "עירומה" (או "לא נשית"). הם אינם רק מסמנים של נשיות אלא היסודות המכוננים אותה, בדיוק משום שהם כרוכים פְּשִׁינִי — וליתר דיוק: בכיסוי, בעטיפה — של הגוף הנשי; הם המקום-המועקת, תעתיק-המקום של האשה. השאלות על העגילים בשירה של הרץ מסמנות את התהליך שבו מחזוריות הדם מתחלפת במחזוריות תרבותית, כלכלית וחברתית של חומרים (עבודה, המתכת, הפיכתה לעגילים), של כסף (הפיכת העגילים לסחורה בעלת ערך חליפין), כמרגם של מילים ושל מידע בפרקטיקה הדיסקורסיבית של שיחת נשים — כל אלה הן פרקטיקות של כינון נשיות כ"היצג" (performance). המחזוריות המסוכנת של הדם מְפַנֶּה את מקומה למחזוריות אחרת, נשלטת, מוסדרת במונחים כלכליים וממוסגרת בסוגריים של שיחת-נשים אנבית ו"שולית". ברגע שהושלם תהליך ה"תרבות" הזה, הפיכת הגוף לנשי על ידי "כיסוי" ו"קישוט" שלו, גם זרימת הדם עצמה מוסדרת. הסכנה הטמונה בדם האשה נשלטת עתה בניחותא

ובסמוי — אבל תוך אנלוגיה, המלווה בקשר לשוני וצלילי, בין הדם המתערגל לבין העגילים (ואף בקשר צורני מרומז לצורה המעוגלת, שמצדו מרמז למעגליות של מחזור הדם עצמו). תהליך ההתבגרות וה"הפיכה לאשה" איננו כרוך רק בהסדרת הדם כדי להבחין בין דם "טוב" ל"רע", בין מיניות לאלימות, אלא גם בתהליך המקביל להפיכת המתכת/הברזל לעגילים: כלומר, הפיכת הדם ה"תינוק", ה"נרדם" — כזכור, הרי זו סינקדוכה לילדה עצמה בטרם-התבגרות — לסחורה עוברת לסוחר, לקישוט בעל ערך חליפין שבחורים, קונאים, משווים (ומכניסים לסוגריים).

לאחר האנלוגיה הזאת, המציגה את האשה הבוגרת כמתכת שעברה עיבוד וכסחורה/רכוש, ברור מדוע הדם הוא גם "מרגל", סוכן סמוי: בדיוק משום שהפוטנציאל האלים, המלחמתי שלו ממשך לזרם, והוא "אוסף אינפורמציה" ומתכונן — אכן, מתכונן "כמו ברזל שמתערגל" — מקבל צורה ומתקשה, מתחזק ומתגמש. זהו איום במלחמה, ב"התערמות הדם", לא פחות מהכרזת ההתקפה בסיומו של "כעת יש לי התקפה" ומאיום הגרזן הקבור ב"אוכל לחכות" ב"מרגוט".

* * *

לעומת רביקוביץ, המבנה את הסובייקט שלה ב"מאויס" המודחק המתפרץ מלמטה, תוך שהיא מקבלת עליה את הציר האנכי של מטאפורת הארץ-כאשה גם כשהיא מהפכת אותה על פיה (ראו הס 2000; צמיר 2000), דליה הרץ מסרבת להיגיון המטאפורי הזה עצמו. היא מבססת את שירתה על הציר האופקי של המטונימיה, של יחס הדמיון והסימכות שבחיקוי, ומעמידה בסימן שאלה את עצם התהליך והאפשרויות של זהות. במקום לכונן זהות אנלוגית ו/או אלטרנטיבית לסובייקט האינדיווידואלי-אוניברסלי של זך, למשל, שירתה מתמקדת בשיבוש ההיגיון ותנאי האפשרות של סובייקטיביות ושל ייצוגיות בכלל, על ידי חזרה — חזרה חיקויית, מעוותת ופארוודית — של הסובייקט הזכי. היא "חוזרת על ומנסחת מחדש את הזהות הלאומית ומגְּרֶת אותה ממהות", ועושה תמיטזציה של חיקוי פְּאֵין-מהות (או כאנטי-מהות) של זהות (Bhabha 1994, 90).

באחת הרצנויות על ספרה של הרץ סיפר המבקר יוסף עילם: "בעוד שהמשוררת הצעירה עצמה אינה מסתירה כלל את זיקתה לשירת זך ואבידן, מכריזים עליה שני משוררים אלה בכל הזדמנות כעל 'גרפומנית', 'מוקיונית' וכדומה" (עילם 1962). עילם מייחס את הביקורת הזאת לתחרות שהתעוררה בין דורם של זך ואבידן לבין ה"משמרת הצעירה" בשירה (וליתר דיוק, לחרם שהטילו זך ואבידן על המשוררים ה"גויניורים", במילותיו של עילם, ואף על "משורר מצוין כ"י. פנקס" — חרם שעילם מגנה מאוד). בחירתם של זך ואבידן במילה "מוקיון" איננה מקרית, כמובן: היא מגדירה את הרץ כמי שניצבת ליד או מאחורי המודל הרציני והסמכותי (קרי: הם), מחקה כל מילה ומחווה שלו וכך משנה ואף מהפכת את משמעותו ושמה אותו ללעג.

ביקורתם זו של זך ושל אבידן מאירה גם את ההבדל ההיסטורי והדורי בין הרץ

לבין המשוררת הכולטת השנייה בשנות החמישים והשישים, דליה רביקוביץ. בעוד שרביקוביץ היתה חלק בלתי נפרד מדור המדינה, היתה הרץ חלק מה"משמרת הצעירה", דורם של ויזלטר, הורביץ, שבתאי, ומעט שנים אחר כך גם יונה וולך – ששירתם התגבשה גם כתגובה ביקורתית על שירתם של דור המדינה. אבל בעוד שוויזלטר, הורביץ, שבתאי וולך המשיכו לכתוב לאורך שנות השישים וברצף עד ימינו (או עד מותם: הורביץ ב-1989, וולך ב-1985) והפכו למשוררים חשובים ומשפיעים, הרץ, כמשוררת, השתתקה בהדרגה אחרי 1966, ולמעשה נעלמה מן המפה הספרותית של שנות השבעים והשמונים.²⁴ שתיקה רועמת ומשמעותית זו קשורה, לדעתי, קשר הדוק להופעתה של יונה וולך (והסתיימה, אמנם, רק ב-1987, זמן קצר אחרי מותה של וולך, בסוף 1985) – וראויה לדין נפרד.²⁵ שירתה המוקדמת היתה פריצת דרך קריטית להתפתחות השירה הישראלית, ושירת הנשים בפרט, וגם נקודת צומת מרכזית להבנת השירה בשנות החמישים והשישים; חוליית מעבר רדיקלית בין זך לוולך, שבישרה לא רק את הביקורת והערעור על הסובייקט הישראלי שכוננו זך ושאר משוררי דור המדינה בשם הנכחת המודחקים שלהם, אלא גם את התפרקות הסובייקט הזה.

ביבליוגרפיה

- אנדרסון, בנדיקט, [1991] 1999. קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם: דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- ד. ג., 1961. "פלונטר?", במחנה, 12.2.61.
- הס, תמר, 2000. "פואטיקה של עץ-תאנים: פנים פמיניסטיים בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", מכאן 1 (מאי): 27–43.
- הרץ, דליה, 1960. "סימביוזה" (שיר), ידיעות אחרונות, 20.5.60.
- _____, 1961. מרגוט, עכשיו, תל-אביב.
- _____, 1966. שמונה שירים, עכשיו 17–18 (סתיו): 13–18.
- וולך, יונה, 1966. דברים, עכשיו, ירושלים.
- זך, נתן, [1961] 1974. שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- _____, 1966. כל החלב והדבש, עם עובד, תל-אביב.

²⁴ שני שירים שלה, "שיבה" ו"כישוף", ראו אור בחוברת הראשונה של גוג – גליונות שירה (בעריכת מאיר ויזלטר) ב-1969. שיר נוסף, "שיג", פורסם בחוברת 3–4 של סימן קריאה ב-1974. מלבד אלה פרסמה הרץ ביקורות ספרות.

²⁵ שיריה הראשונים של וולך ראו אור ב-1963–1964; ספרה הראשון יצא ב-1966 ונקראה כשם השיר הסוגר את מרגוט של הרץ: "דברים". וולך לא רק הושפעה מאוד מהרץ אלא "בלעה" אותה לחלוטין, המשיכה אותה ישירות עד ש"תפסה את מקומה" ולמעשה השתיקה אותה. לסיפור היחסים האלה אקדיש דיון נפרד במקום אחר.

- חבר, חנן, 1986. "חי החי ומת המת", סימן קריאה 19 (מרץ): 188–192.
- , 1995. "שירת הגוף הלאומי: משוררות במלחמת השחרור", תיאוריה וביקורת 7 (חורף): 99–123.
- מוקד, גבריאל, 1962. "מרגוט", דבר, 12.1.62.
- מירון, דן, 1992. מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, הוצאת כתר והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים ותל-אביב.
- נהור, אשר, 1963. "ארבע נפשות בודדות", ידיעות אחרונות, 10.4.63.
- עילם, יוסף, 1962. "שירי 'מרגוט'", אתגר ב (חורף): 23.
- עמיחי, יהודה, [1956] 1977. שירים 1948–1962, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
- צדק, אלי, 1962. "מרגוט", מעריב, 7.2.62.
- צמיר, חמוטל, 2000. "המתים והחיים, המאמינים והעקורים: דליה רביקוביץ משוררת ונביא (קריאה בשירה 'ביאת המשיח')", מכאן 1 (מאי): 44–63.
- , 2001. "הנוף מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי-ישראלי של נתן זך", מחקרי ירושלים בספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- רבי, יצחק, 1962. "יצירת ביכורים בשלה", במעלה, 2.7.62.
- שבתאי, אהרן, 1962. "שירי דליה הרץ", הארץ, 9.2.62.
- שגב, שושנה, 1963. "מחזה אוונגארדי של בת 20", הארץ, 10.1.63.
- Bhabha, Homi, 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blunt, Alison, and Gillian Rose (eds.), 1994. *Writing Women and Space — Colonial and Postcolonial Geographies*. New York and London: The Guilford Press.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge.
- , 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- duBois, Page, 1988. *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fanon, Frantz, 1967. *The Wretched of the Earth*, preface by Jean Paul Sartre, trans. Constance Farrington. New York: Grove Press.
- Girard, René, 1977. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Grosz, Elizabeth, 1995. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York and London: Routledge.
- Irigaray, Luce, 1993. *Ethics of Sexual Difference*, trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Cornell University Press: Ithaca, New York.
- JanMohamed, Abdul, forthcoming. "Richard Wright as a Specular Border Intellectual: The Politics of Identification in *Black Power*."

- Kandiyoti, Deniz, 1994. "Identity and its Discontents: Women and the Nation," in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, pp. 376–391.
- Kronfeld, Chana, 1996. *On the Margins of Modernism: Decentering Literary History*. Berkeley: University of California Press.
- Liu, Lidia, 1994. "The Female Body and Nationalist Discourse: The Field of Life and Death Revisited," in *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, ed. Inderpal Grewal and Caren Kaplan. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 37–62.
- Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger (eds.), 1992. *Nationalisms and Sexualities*. New York and London: Routledge.
- Radhakrishnan, R., 1996. *Diasporic Mediations: Between Home and Location*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Renan, Ernest, [1882] 1947. "Qu'est-ce qu'une nation?" (Conférence faite en Sorbonne, le 11 Mars 1882), *Oeuvres Complètes de Ernest Renan*, Tome 1, édition définitive, établie par Henriette Psichari. Paris: Calman-Levy, Editeurs, pp. 887–906 (translated as "What is a Nation?" by M. Thon, in: Bhabha 1994, 8–23).