

עיון בשני שירים של מירי בן-שמחון

תמר ארנסון

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

"מה רוצה האשה מן האור / מן האשה מן החשך", שואלת מירי בן-שמחון בשיר "אשה מן האור אשה מן החושך" (בן-שמחון תשמ"ו). כפי שאראה בהמשך, בן-שמחון עסקה בטטוש ובהיפוך אינטנסיביים של קטגוריות בינאריות, והאור והחושך אינם יוצאים מכלל זה. מה אני רוצה ממירי בן-שמחון? היא מזרחית, ואני אשכנזייה. לה אין כסף, ולי יש. היא משכונה עירונית, ואני מפרבר ירוק. היא יפה, ואני לא. היא נערצת, אני אלמונית. לה חיי אהבה סוערים, ואני נזירה. היא מתה, ואני חיה. ובכל זאת, כמותה אני נאבקת למצוא את השפה שלי. כמותה אני נקרעת בין דגמים של נשיות שאף אחד מהם אינו מתאים לשפתי הייחודית.

"משורר משורר על אהבה / כמה נפלא שהוא משורר / שירים, / ואהבה" כתבה בן-שמחון ב"שיר של תם", גם הוא מתוך שיכולת דקה ככד חרס עתיק. נשמע פשוט כל כך. מה טבעי ונפלא יותר מגבר הכותב למקור ההשראה שלו, האשה הנכספת? בן-שמחון נאבקת למצוא קול שירי משלה, אך פעם אחר פעם נופלת לתוך מגבלות השפה המקובלת. "אשה ערמה מעבירה את תחתונה על פני גופה", כך היא נאלצת לתאר את עצמה — בגוף שלישי, דרך המבט הגברי — בשיר ללא כותרת מתוך אקזיסטנציאליזם חרד (בן-שמחון 1998). מצד אחד היא מתקוממת נגד הדגם המסורתי של האשה המדוכאת: "אני רוצה נשים מבגרות / מטפחת לראשן / ולסתותיהן נוטפות שומן // אלה מקבלות את גורלן / כאלו איזה קוד-גנטי סמוי / הכשיר אותן לקף" (מתוך אותו ספר, שיצא אחרי מותה). אך מצד אחר היא גם מוקסמת מן האפשרות של שירה נשית ייחודית, מלאה ואופטימית, הנובעת מתוך הקיום הנשי הממשי ואפילו מתוך תפקידיו המסורתיים, בשיר יוצא דופן מאותו ספר: "בספרי הבא אטמיע כמה השפעות משירה אחרת". השיר נחתם בשורות: "אחר כך היא תסיט את הגיגית הנרדה לצדה השני, / ותתלה בגדי תינוק. היא לא תתאבד / בקפיצה מן הגג. שום דרמה אינה מצפה, שום פואנטה, / סתם אשה תולה ככסים על הגג. / What a relief...". אולם ספרה הבא של בן-שמחון לא יצא לעולם. כך כתבה בשיר בלא כותרת כמעט בסופו של אותו ספר: "מחזי מרפכות סוסים דוהרים / ופרש בלי ראש נוהג בם / סומא לבאב / סומא לרצונות של תם. / בשדות שאני מובלת / נרמסים עד רע / מי שממאנים / מי שמי בראשית געושי רצונות עולים בו / בלי שמים ממעל / בלי אלהים. / מחזי מרפכות

* תודה לאמי, שרה ארנסון, לקציעה עלון, למתי שמואלוף, לשמעון שלוש, לידידיה בן-שמחון ולמרכז לחקר מסורות קהילות ישראל באוניברסיטה העברית בירושלים.

מִרְקָבוֹת / רְדוּפוֹת, עוֹנֹת זוֹ לְזוֹ / עֲקָבוֹת בְּעֵקְבֵי אָחִי הַבְּכוֹר / הִנְקִיבוֹת וְעִנְדוֹת נְזִמִּי אֲמִי / וְנְזִמִּי אֲנִי."

אפשר לקשור את תחושת המבוי הסתום, המגיעה כאן לשיאה, עם מותה בטרם עת של המשוררת. התחושה הזאת נוכחת בעוצמה כבר בשני השירים הפותחים את ספרה הראשון של בן-שמחון, *מעוניינת לא מעוניינת* (תשמ"ג). מכאן והלאה אתרכו בקריאה צמודה של שני השירים הללו.

נערה מן הרחם, לאן

נַעֲרָה מִן הָרֶחֶם

השיר הפותח את ספר שיריה הראשון של מירי בן-שמחון מסרטט בגוף שלישי דיוקן דמות המכונה "נערה מן הרחם". התיבה "נערה" מסמנת גיל ומגדר: נעורים ונקביות. הנעורים, כמו הינקות והילדות, טעונים בראשוניות ובתחושה שהגוף הוא לוח חלק שעדיין לא סומן במלואו על ידי התרבות. יתר על כן, לעומת הינקות והילדות, בנעורים נעשה ניסיון עז יותר למרוד ולסמן סימון עצמאי על הגוף המבקש שלא להיכנע לתרבות החיצונית. מלבד זה, שלא כמו בינקות או בילדות, בנעורים הגוף מגיע לבשלות מינית ובשלות זו מחפשת לה מוצא בסבך יחסיו של הגוף עם התרבות. המוצא מן הסבך נידח במיוחד בעבור הסובייקט הנקבי שכן הוא נדרש להכחיש את מיניותו הפעילה, בייחוד בתקופת הנעורים. המילים "מן הרחם" תמוהות שכן על פניהן הן מתארות כל גוף אנושי באשר הוא. אולם המילים האלה משכפלות את הנקביות שסומנה קודם בתיבת הנושא, "נערה". כבר בשורה הפותחת הרחם מנכיח את אמה של הנערה בתור מקור ובתור דגם לחיקוי.

לָאֵן הִיא הוֹלָכָת, אֵין רְשׁוּם

שֶׁל צְעָדֶיהָ בְּאֶדְמָה אוֹתָהּ הִיא מְאֻבָּדָת

ובכן, יודעת אני מניין באה הנערה אך אינני יודעת לאן היא הולכת. גופה מנסה להיאבק בסימון שהסביבה החיצונית מסמנת בו, אבל ודאי שאינו מסוגל לסמן סימון פעיל בסביבה. במצב זה הקשר בין הגוף לבין הסביבה החיצונית הולך ואובד. אולם בלי לגעת בעולם אי-אפשר לנוע בו. הליכה היא דחיפה של האדמה הגורמת לדחיפה נגדית, וכשהגוף מנוכר לאדמה הוא אינו יכול ללכת עליה. הניכור מודגש על דרך הניגוד באמצעות הדמיון הצורני בין המילה "מאבדת" לבין המילה "מעבדת", שכן עיבוד האדמה הוא התגלמות המגע הפעיל בעולם. המילה "רישום" לקוחה מעולם מושגים מדעי אמפירי. הדובר/ת נסתר/ת מאחורי המבט המדעי ה"אובייקטיבי", הבוחן את הדמות בתור אובייקט בעולם.

היא מבקשת לתת הו mal de tête
אכל תמים בין שפתותיה
הצלילים של שפת אמה.

הנערה מבקשת לטבוע סימן בעולם, סימן מיוחד משלה בשפה אחרת. כל שפה שאינה עברית, השפה המדוברת בסביבתה של הנערה, נראית מתאימה. הנערה בוחרת בצרפתית וחוזרת אותה בחן עם העברית בתוך השורה. ייתכן שהבחירה קשורה לדימוי המרומם של השפה הצרפתית, בייחוד בקרב תרבויות שנכבשו בידיה. ייתכן גם שהנערה אינה מכירה שפות זרות אחרות. מכל מקום, הצרפתית היא שפת אמה של הנערה ועל כן אין בה מפלט. היא נאלצת לוותר שוב על רצונה בעצמאות. היא שבויה בתוך חיקוי, שכפול של סימנים שטבעה בה הסביבה. שוב אינה מצליחה ללכת. היא שבויה בתוך רחם האם.

הנסבות הטבעיות שלה
הן לא הנסבות האידאולוגיות שלה

ניכור שורר בין הנערה לבין סביבתה הממשית, ה"טבעית". מצד אחר, היא שרויה לחלוטין בנסיבות המקיפות אותה ואינה מסוגלת ליצור זהות עצמאית משלה. לכן היא מבקשת נסיבות אחרות, "אידאולוגיות", נסיבות שבהן תוכל לנוע בלי לחוש ניכור.

פח משיכה משתנה ומבכר ארעיות
מתחנן לה.

כוח המשיכה הטבעי של האדמה אינו פועל על הנערה כיאות. היא אינה מצליחה להשתמש בו כדי ללכת ומאבדת את האדמה. אך היא מגלה מסה חלופית חיצונית לארץ המפעילה כלפיה כוח משיכה, בלתי יציב אמנם, אולי הירח. המבט לשמים מתאים לדיוקן הנערה האובדת, חולת הירח. הוא מתאים גם לשירה, שבאופן מסורתי נחשבת רוחנית ושמיימית. הפנייה לשירה נרמזה קודם בצרפתית האקספרסיבית.

מה שהיא מעבירה מקלי לכלי אחר
נקנה לא לשמוש מחוץ לדפנות
אין לה קואורדינציה פיזיים
ובכל זאת שפת הגוף שלה
הלשון שלה.

הנערה מוצאת אפיק לפעולה בעולם. אמנם לא יעיל או מעשי, לא מחובר לקרקע. ובכל זאת היא יוצרת סימון משלה. היא פונה לשירה.

מול הדף הריק היא מכסה את מבושיה
מה שמבקש להשתלח
מתבקש להשאיר

הנערה היא משוררת. בעולם הבדיוני של השיר היא נמצאת מול הדף הריק, ממש כפי שרגילה אני לדמות את הדובר/ת. אני מבינה כי הדיוקן המסורטט כאן בגוף שלישי הוא דיוקן עצמי של דמות הדוברת, והדוברת היא הנערה. כאמור, היא מבקשת לדחות את הסימון שהסביבה מטביעה בה. היא רוצה בפעולה הפוכה: לסמן את גופה הייחודי על גבי העולם החיצוני המשתקף בדף הריק. אבל היא נכשלת. השפה שהיא משתמשת בה מסמנת את הגוף העירום כדבר שיש להתבייש בו.

"הו זה יפה מאד" אומרת אמה

וכונה להקשיב

ואינה מבינה דבר

מדוע היא אינה מסוגלת להשתמש בסימנים משלה? כיוון שכל סימן מתפקד בתוך מערך תקשורת הכולל בהכרח נמען. הנמענת הנוכחת בסביבת הנערה ממלאת את תפקיד האם המסורתית: מקשיבה, תומכת ומעניקה ללא תנאים. אבל האם דוברת את שפתה החיצונית ואינה מבינה את השפה העצמאית של הנערה. לכן הנערה מוכרחה להתבייש. לכן היא נחסמת.

היא מנסה שוב

היא בוראת בצלמה אמה אחרת

למה היא צריכה לאמא עקשו

נערה מן החרם

בבואה מרחם אמה, הנערה אינה יכולה ללכת. לכן היא מסמנת את גופה מחדש. בשפתה: היא יצאה מרחם אחר. ואולי לא באה מרחם כלל.

כשפגנים מערכת עצבית פרה-סמפטית

פרוכה הדוקה אל לכן חוט שדרתה

מוליכה חשמל אל בטנה ופגנים ירכיקה

בזרמים קודחים.

הנערה, כדוברת השיר, פונה לסימון אינטנסיבי של גופה. היא בוחרת במבט המדעי ה"אובייקטיבי" שנכח בשיר מתחילתו. זו שפה שונה ככל האפשר משפת האם. לעומת שפת האם הרגשית, המכילה, שאינה "מבינה", הדוברת נוקטת שפה שכלתנית, כמו-אנליטית, גברית. כמוכן, על הציר רגשי-שכלתני הניגוד נשי-גברי חופף לניגוד מזרח-מערב, והחפיפה הזאת מודגשת במונח הרפואי "פרה-סימפטית", שמקורו ביוון העתיקה, ערש תרבות המערב. הדוברת מפנה עורף לרחם שיצאה ממנו ובוחרת בשפה משלה, כביכול: שפה גברית ומערבית. אפילו המיניות, הנתפסת בלתי נפרדת ממגדר, מאולפת לתוך השפה הגברית המדעית: היא מתוארת כפעילות חשמלית בבטן ובפגנים הירכיים. השימוש בגוף שלישי מבטא כאן התכחשות עצמית ואשליה צורנית של פיצול בין הדוברת לנערה.

לְכֵן חוּט שְׁדָרְתָּהּ אֵינוֹ עֲנֵן לְמִשְׁוֹרִים
מִדְּעָנִים אוֹלֵי יִסְמְנוּ אוֹתוֹ בְּאוֹתִיּוֹת יַעֲלִילוֹת
chm או thm

הדוברת משלימה את המהלך ומסמנת את גופה בשפה מדעית טהורה ומינימלית: בצפנים משולשים של אותיות שרירותיות. שפת ה"משוררים" הגברית אינה די רחוקה משפת האם. יש לנקוט את השפה המערבית והגברית ביותר, זו של ה"מדענים", זו שכבר אינה שפה מילולית אלא סימון מתמטי "יעיל".

זֶה קֵל לֵאמֹר עֲרֹךְ עֲקָשׁוּ
כְּשֶׁהִיא מְנוּעָה מִמְעַרְבוֹת נִפְשִׁית
כְּשֶׁהִיא פְּטוּרָה מִן הַוִּיזוּאֲלִיּוֹת שְׁלָה
כְּשֶׁהִיא נוֹשֶׁאת בְּאַחֲרִיּוֹת לְבָדָה

בתרבות המערב הגוף נתפס אתר נשי ומזרחי, לא כל שכן גוף הדוברת. אולם הדוברת בראה את גופה מחדש בתורת אתר לשוני מדעי, גברי ומערבי. כך התנתקה מן הרחם ומן האם. כך התנתקה מן הקוטב הרגשי. כך מחקה את הסימון החיצוני, את "הוויזואליות שלה" בהיותה אשה מזרחית. כך כוננה את עצמה בתור סובייקט עצמאי.

שְׁוֹת נֶפֶשׁ וּפְנִטְיוֹת
רוֹאָה גַם כְּבִישִׁים וְקִירוֹת

הדוברת בוחרת באיפוק היווני במקום ברגשנות הברברית/נשית. היא בוחרת בגבריות מחושבת במקום בדמיון המזרחי. המבט שלה גברי, הנדסי, ליניארי.

מִתְבּוֹנֶנֶת בְּמַבֵּעַ פְּסִיכִי נִימִי לֹא נִתְפָּס
בְּהַשְׁתָּרְגוּת שֶׁל חַיִּים אֲרוּגָה

אבל היא אינה מהנדסת. הפנייה לשירה מסמנת את העולם אך אינה משנה אותו מבחינה חומרית. במובן זה השירה פסיבית, דקה ולא יעילה. המבט השירי בחיים הוא מורכב, לא אנליטי ולא ליניארי. הטקסט כמארג הוא מלאכה נשית אפילו.

מֵאֲצִילָה מֵצִלָּה
מְשֻׁנָּה זְוִיּוֹת

הדוברת נסוגה מן הלשון המדעית הטהורה. המיקוד כעת אינו באובייקט כי אם ברישומו הסובייקטיבי, באופן קליטתו ובמבט המופנה אליו. אזור דמדומים זה משיק שוב לנשי ולמזרחי.

הַרוּגָה מִפְּנִטְיוֹת

הפנייה ללשון המדעית הטהורה ביטאה ניסיון להתכחשות עצמית, והתגלגלה כאשליה. בתוך הרצף הרטורי התגנבו הנשי והמזרחי מבלי משים בחזרה למבטה של הדוברת. הפנטזיות והדמיון המזרחי הושתקו קודם וכעת היא "שוות נפש" נכחם. כעת הדמיון פעיל ואף הורג. ניסיונה של הדוברת לכוון את עצמה בתור סובייקט חופשי – נכשל. היא שבה לעמדה המסורתית של ה"נערה" הלכודה באיסורים תרבותיים אשר מונעים ממנה לממש את תשוקתה המינית כלפי הזולת. היא משתמשת בדמיון ומביאה את עצמה לסיפוק מיני, שהוא כמאמר הביטוי הצרפתי "מוות קטן". המגדר של המילה "הרוגה" מודגש באמצעות הדמיון הצורני למילה "ארוגה" שלפניה.

נַעֲרָה בְּלִתִּי אֶפְשָׁרִית אֶפְשָׁרִיּוֹתֶיהָ טְמוֹנוֹת

אֶהְבֹּתֶיהָ עֶכְשָׁו תְּמוֹנוֹת.

אם כן, "זה" אינו "קל לאין ערוך עכשיו". להפך: "זה" (כינון העצמי, ההליכה בעולם) "בלתי אפשרי". האפשרויות קבורות, אם כי לא באופן סופי. מושאי התשוקה מדומיינים ולא ממשיים. הדמיון הצורני בין המילים "טמונות" ו"תמונות" מדגיש את אי-המימוש הגלום בשתייהן.

לקראת שיר

אֲנִי רוֹצֶה לְכַתֵּב עֶכְשָׁו

אֲכַל חֶרֶדָה מִכְדִּי לְכַתֵּב עֶכְשָׁו

וְזֶה כָּל מֶה שֶׁעוֹלָה בְּדַעְתִּי עֶכְשָׁו

השיר השני בספר כתוב בגוף ראשון. הדוברת מוותרת על הפיצול המדומה בינה לבין הדיוקן שהיא מסרטטת. יתר על כן, למן השורה הראשונה היא משתדלת להצטמצם ולבטא רק את קיומה המזוקק ביותר, הנגוע פחות מכול בסימון חיצוני: הקיום של "אני" ב"עכשיו". החיווי היחיד על הקיום הזה הוא הרצון לכתוב. היא מבקשת לסמן את קיומה המצומצם ביותר, הנוכח בתודעה בלבד. מהותו של קיום זה מתמצה ברצון לכתוב, כלומר השיר נפתח בזיהוי מוחלט בין הדוברת המסמנת לבין מושא הסימון. אולם כבר בתוך הנקודה הראשונית הזאת הרצון לכתוב מלווה בחרדה מפני הכתיבה. הרצון לכתוב מגלם חתירה לקיום עצמאי ומסמן, ואילו החרדה מפני הכתיבה מנוגדת לו. החרדה היא סימון חיצוני של נפש הדוברת השואף לשתק את הסימון העצמאי ולסמן על פניו סימון חיצוני בלעדי. הדוברת מסומנת מבחוץ, כנערה מתבגרת ולא מקצועית, שכתוביה חסרי ערך. הסימון הזה מתבטא בפרוזודיה של שלוש השורות הפותחות, המזכירה ספר זיכרונות או יומן סודי מתקופת הילדות: המשלב פשוט, כל שורה מסתיימת באותה מילה, והשורה השלישית נפתחת בו"ו החיבור. מובן שהסגנון החובבני, הבוסרי במופגן, בלתי נפרד מהשימוש בלשון נקבה.

בתוך כך נוספת לחידתי תחושה מבישה של אי יציגות
המודעת היטב אגב כך לנליות של הכתוב לעיל.

הנפש הנשית מסומנת על פני הגוף הנשי כאתר פרטי ולא ציבורי, ביתי ולא מקצועי, צייתן ולא יצירתי. ככל טקסט תרבותי שירה היא מצג של נפש הסובייקט. כאמור, הפרוזודיה של שלוש השורות הפותחות ביצעה מצג של נפש הדוברת כנערה תמימה. שתי השורות הבאות מהוות ניגוד סגנוני חד למיצג זה: המשלב גבוה, השורות ארוכות ובונות משפט מורכב ומפותל. בכך הדוברת מאמצת אסטרטגיה חתרנית המחלצת אותה ממצג הנערה המתבגרת. אסטרטגיה סגנונית זו מזכירה מאד את שירת יונה וולך, למשל את השיר "אתה חברה שלי" (וולך, 1985, 62). לא מקרה הוא שבשיר הזה ובשירת וולך בכלל, הסימון המגדרי מפורק פירוק פעיל ומתמיד. כאן הדוברת מבצעת סימון רפלקטיבי של הסימנים הקודמים שסימנה בשלוש השורות הפותחות. היא שוללת את הסימנים הנשיים הקודמים בהיותם לא יצירתיים ובנליים. כך היא מסמנת את עצמה מחדש בתור נפש מודעת, מקצועית וגברית. הבחירה הסגנונית במילה "לעיל" — מונח משפטי בדרך כלל — מחזקת עוד את הנופך המקצועי של השיפוט.

מה שמיא אותי מיד למחשבה מאלתרת
על תחושת נקמרות שלי מאמש
יפי גופו של החבר הראשון שלי, ושאר דברים
הנראים לי כרגע טובים להשתורר כם

השורה הבאה נפתחת בהמשך ישיר לפיתול התודעה המתואר קודם. הזמן הוא עדיין הווה אך אינו נקודתי אלא קווי ומתקדם. השינוי בממד הזמן מקביל להתרחקות מן הקיום הטהור של "אני" ו"עכשיו", שבו נפתח השיר. ואכן, הדוברת מחפשת מצג שיריחיק אותה ככל האפשר מן ה"בנליות" של המצג הראשוני שהציגה. היא פונה לזיכרון ובכך מתרחקת עוד יותר על פני ממד הזמן מן הקיום הראשוני. תחילה לאמש ואז עד "החבר הראשון". התנועה על ממד הזמן מקבילה לתנועה חופשית על גבי סקאלת המצגים האפשריים בתוך הסדר החברתי. הדוברת מתרחקת ככל האפשר ממצג ספר הזיכרונות ומנסה לעבור למצג "ראוי" של שירה. כעת היא מסמנת במונחים רומנטיים: רגשות מעורפלים, פנייה לעבר, חשיכה, יופי, מושא אהבה נכסף. הביטוי "החבר הראשון" יוצר חריגה משלכית שכן הוא נמוך ועדכני יותר, והחריגה הזאת מקבילה לצרימה המגדרית הגלומה בביטוי זה — הלא דמות המשורר הרומנטי המצוי ולכן האידיאלי היא גבר הטרנסקסואל, ומושא אהבתו אמור להיות אשה. אם כן, הדוברת נכשלה בניסיונה לחקות מצג אמין ורציף של משורר רומנטי, ולכן היא נחלצת מן הניסיון הזה ומסמנת אותו מבחוץ. הסימון מבחוץ מקביל לחזרה אל ההווה: "כרגע". הוא גם סימון אירוני — המילה "להשתורר" לקוחה ממשלב גבוה במיוחד, המשמש להגחיק את המצג הרומנטי.

ומִשְׁרָתִים הֵיטֵב אֶת רְצוֹנוֹת הַבְּרִיחָה שְׁלִי מִתְחוּשׁוֹת אוֹתֶנְטִיזָה
הַמִּמָּאֲנוֹת לִפִּי שְׁעָה לְהַפְלֵא בְּסוּגֵר הַחֲשִׁיכָה שְׁלִי
וּמַעֲדִיפוֹת לְבוֹסֵס דְּרוֹר בְּכִיס הַמֶּרֶה שְׁלִי

אם כן, הדוברת שבה אל המצג האפשרי ביותר בעבורה: המצג המפותל, המפורק והאנדרוגיני מבית מדרשה של וולך. כמו קודם, העמדה הגלומה במצג זה היא ביקורתית ומשתמשת במונחים הקשורים לעולם החוק והמשפט: "משרתים", "בריחה", "ממאנות", "להיכלא". הדוברת מבקשת את ה"אותנטי": הקיום הטהור של "אני" ו"עכשיו" שבו נפתח השיר. קיום זה חף מסימון חיצוני ואינו נסחף למצג חקייני כלשהו, לא מתיילד ומיתמם ולא קלישאתי ומזויף. הדוברת מבקשת לכלוא "תחושות אותנטיות" בסוגר החשיבה, כלומר לסמן אותן. אולם מתברר כי תחושות אלו שוכנות ב"כיס המרה", כלומר הקיום הטהור שוכן באתר גופני הטעון גם במשמעות רגשית. המילה "לבוסס" מזכירה בוץ או מי אפסיים. הביטוי "לבוסס דרוור" מזכיר ילדים משתכשכים בשלולית למורת רוחה של אמם. הילדים חווים הנאה גופנית גדולה מהולה באשמה, ותחושת חופש שקשורה למרד בסמכות. השכשוך קשור לכלוך ומנוגד לחשיבה רציונלית ולתכנון. הגופניות החומרית מופיעה במפורש בפעם הראשונה בהמשך השורה, בביטוי "כיס המרה", והבחירה באיבר פנימי דווקא מדגישה את הגופניות. כיס המרה נחשב דוחה בטעמו ובריחו, וצבעו הכהה ומרקמו מזכירים בוץ, הנרמז כאמור במילה "לבוסס". הקשר בין כיס המרה לבין רגשות שליליים מבוסס בתרבות, למשל בביטוי "מרה שחורה" (מלנכוליה). אם כך, הקיום הטהור נמצא מחוץ לטווח התפיסה של הדוברת המסמנת. היא אינה נכנסת אל האתר שבו הוא שוכן, שכן בעיניה הוא שלילי ובזוי. החתימה החוזרת במילה "שלי" דומה מבחינה פרוזודית לשימוש במילה "עכשיו" בפתיחת השיר. ההקבלה מדגישה על דרך הניגוד כי כינוי הקניין "שלי" מתייחס לשמות עצם נפרדים, ומחליף את ה"אני" הטהור והשלם שפתח את השיר. כעת תודעתה של הדוברת מפוצלת, מסוכסכת ומוגבלת.

אָבֵל כִּיס הַמֶּרֶה שְׁלִי — הוּא בְּטוֹי הַלְקִיחַ מִזְ'רְגוֹנָה שֶׁל סִבְתָּא שְׁלִי
שְׁלֹו רָאָתָה אוֹתִי כְּעַת הִיָּתָה בְּדַאי אוֹמֶרֶת בְּמִבְטָא מְרוֹקָאִי כְּבֵד
"מְרִים אֶת בְּמֶרֶה שְׁחוֹרָה" בְּהִגּוֹי מְלֵעִילִי, קֶצֶף, וּבִטוֹן מִבֵּין דְּבָר,

אם כן, הדוברת מתנערת מכל מגע עם האתר הגופני-רגשי האותנטי. אפילו הסימן שנבחר לו — "כיס המרה" — מיוחס לדמות אחרת, לסבתה. הסבתא היא המסמנת הראשונה, מלבד הדוברת, הנזכרת במפורש בשיר. כמו כן, "ז'רגונה" של הסבתא הוא הראשון הנזכר במפורש בשיר לעומת ז'רגונים שמופיעים קודם באופן לא מפורש: הז'רגון המשפטי, הז'רגון הרומנטי והז'רגון של ספר הזיכרונות. אלה ז'רגונים שגם אם יש בהם זרות או גיחוך, הם משיקים לשפה שירית ראויה, כביכול, ומשתלבים בה. הם סימנים אקוסטיים בעלי צלילים דומים, ואילו לעומתם ז'רגונה של הסבתא נהגה "במבטא מרוקאי כבד", ועל כן אינו משתלב כסימן

מן המניין במארג הכתוב של הדוברת. הסבתא אינה "רוצה לכתוב" אלא "אומרת", ולא במקרה הופעתה בתור מסמנת סמוכה להופעת האתר הגופני-רגשי, שהדוברת רואה בו אתר מפגר בזמן, נשי ומזרחי. הסבתא מגלמת בגופה את שלושת השיוכים הללו: הדורי, המגדרי והאתני, ואילו הדוברת, בכותבה שירה, חייבת להתנתק משלושתם. היא חייבת לאמץ מבט מודרני, גברי ומערבי אולם בעשותה כך היא מתכחשת לגופה ולרגשותיה. הכחשה זו מונעת ממנה לסמן סימון אמין, רציף ומשכנע של עצמה ושל סביבתה החיצונית. לשם כך היא נזקקת לסבתה בתפקיד דוברת משנה בתוך השיר. הסבתא מסמנת מחדש את הדוברת בתור אשה, מזרחית ואפילו מפגרת בזמן, בשם "מרים" שהיא הוגה בהיגוי "מלעילי, קצבי". הדוברת מסמנת את ההיגוי של הסבתא במילה "קצבי": גופני, יצרי, לא רציונלי. עם זאת, היא מסמנת את הטון שלה בביטוי "מבין דבר". כלומר, היא מכירה בערכה של הסבתא בתור מסמנת, אולם מיד מסתייגת:

אם פי על פי נסיון של חיים החוזרים על עצמם וכוללים בתוכם, כמובן מאלי
סוף הפל תחושות אנוש סקמטיות של שמחה, עצב, עלבון ו"מרה שחורה"

הטון של הסבתא "מבין דבר" כמובן האינטואיטיבי, הפרימיטיבי בלבד. חייה חוזרים על עצמם — מעגליים, נשיים. מרכיבי חייה "מובנים מאליהם" וחסרי רפלקסיה — כמעט חייתיים. היא "אנושית" במידה מינימלית בלבד. אמנם היא גופנית-רגשית ולא רציונלית אך רפרטואר התחושות שלה מוגבל לארבע במספר. היעדר הרציונליות גורר שטחיות, דלות וצמצום. אם כך, הדוברת מסמנת את הסבתא לפי המסורת האוריינטליסטית המובהקת: אובייקט נשי, חייתי, רגשי ופשוט. הסימון האחרון לקוח משדה האנתרופולוגיה שלפני לוי שטראוס, שבו היה מקובל לראות באובייקט המחקר שריד של קיום קדום, מורכב פחות מהקיום המודרני. כך הדוברת מכוננת את עצמה בתור סובייקט גברי, אנושי, רציונלי ומורכב.

ולא מתוך הבנה מעמיקה של מכלול הרגשים האסוציאטיביים
הנובעים זה מתוך זה, הקמים זה כנגד זה,
המתחבטים ומתפצלים

מול סבתה הדוברת שבה לסמן את עצמה. לעומתה הטון שלה "מבין דבר" באופן עמוק ומורכב. לכן היא כותבת ולא מדברת. המורכבות כרוכה בעושר ובמגוון, אך גם בסכסוך פנימי.

ומקשים שפזרים
על פתחי מוסד תרבותי שתושביו שולטים בהבעות פניהם
וקר רוחם דלתות פרזל מוגפות

התודעה המודרנית של הדוברת מפנה עורף לסבתא וניצבת כעת מול "מוסד תרבותי". שירתה מבקשת לצאת לאור ולהיכנס לקנון. אולם מול המוסד היא נעשית לפתע "שיכורה" ולא

רציונלית. "המוסד" מנכס באחת את כל הקטגוריות שביקשה לסמן בהן את עצמה: איפוק רגשי, קור, קשיחות. הוא המרכז, התודעה הגברית-מערבית, והיא הפריפריה המידפקת על דלתו. ביחס למוסד אין הבדל בינה לבין הסבתא: שתיהן בחוץ.

אני מנסה לברר ביני לביני
דמויים אחרים למצבי
שיהיו חסרי צבע וטעם דוגמת המרה
שיענו על קריטריונים פנימיים שואפי בלעדיות
שיסגנו אלמנטים חושיים מפניחים כל כך
ויעמידו היטב את מיסרותי הפנימית
במקום של כבוד מעל לסירייה הטובים של סבתי
מדיפי ריח קוסקוס

והכל הם ודאגה מחזורית לקבתם המחזורית של בני המשפחה.

שירתה של הדוברת מודרת אפוא מן הקנון הספרותי. היא תולה את ההדרה בנוכחותה של הסבתא בשיר בתור דוברת משנה. כדי להיכנס לקנון על השירה לסלק מתוכה את סימניה של הסבתא, הנוגעים בגוף ובחושים. על השירה לגעת רק בתבונה הטהורה. החושיות מפויחת, שחורה ומלוכלכת ואילו שירה ראויה היא לבנה ונקייה. הדוברת מבקשת לתלות את "מיוסרותה הפנימית" בתודעה מודרנית ומורכבת. בדומה לזה היא מבקשת למקם את שירתה במרכז ולא בפריפריה. היחס ההיררכי בין מרכז לפריפריה מתואר במילה "מעל". מבטת של הדוברת כאן היררכי, בינארי וסטרוקטורליסטי. בשיר הזה, כמו בתולדות הביקורת, ההצבה ההיררכית המפורשת גורמת מיד לדקונסטרוקציה: התחתון הופך ל"טוב". אמנם הדוברת ממשיכה בסימון האוריינטליסטי של סבתא ומציירת אותה גופנית, חושית, חמה ונשית. אולם כאמור, המילה "הטובים" כבר רומזת לאסטרוטגיה דקונסטרוקטיבית של היפוך היררכי. בד בבד, ניסיון הטיהור של הדוברת נכשל: הדימויים החושיים הגופניים שבים ומשתלטים על שירתה.

שיעמידו אותי מעל לאתגרתות הכבוד שסבתי נוהגת בהן ככסוסים
הייתי מדגימה אתגרתות של זמן אלה אלו יכלתי לשים אותן בשירי
למה לא, אתגרתות של לקיחת זמן כאלה המעמידות את העולם על גדל חשיבותך,
אתגרתות העובדות יפה על יצר הסקרנות של השומע העומד ממתיין,
פנוי ממשאלות אחרות לדברים שעוד יבואו.
כאלה הנותנות משמעות גדולה מן המצפה למלותיך
והופכות אותן למעין מצרך יקר שעומדים בשבילו בתור
עם מכל של פח
לקבל בחנם.

המילה "מעל" חוזרת. כמו קודם, ההצבה ההיררכית המפורשת גוררת בעקבותיה דקונסטרוקציה מידית. אולם הפעם האסטרטגיה הדקונסטרוקטיבית אינה היפוך היררכי אלא טשטוש הקטגוריות הבינאריות: המילה "כבוד" גם היא חוזרת. אולם קודם לכן היא נאמרה על המרכז העליון – "מקום של כבוד", ואילו כעת היא נאמרת על הסבתא הפריפריאלית, הכפרית, הנוהגת בסוסים. מתברר שאין הבדל סמיוטי בין הכבוד המזרחי המפורסם לבין כבוד מערבי, המבקש לקבוע את עצמו במרכז ולהתנשא מעל סביבותיו. המהלך נמשך: לכאורה הדוברת מכריזה כי אין מקום בשירתה "הראויה" לאתנחתות של הסבתא. אולם מיד היא מערערת ערעור דקונסטרוקטיבי על ההפרדה הזאת: "למה לא". הדוברת בוחרת להכניס את האתנחתות ה"בלתי ראויות" לשיר, ואף מקדישה להן שבע שורות תמימות. הנפח הנגזל ממרחב השיר משמש המחשה צורנית של אתנחתא. מעמדה של הסבתא, דוברת המשנה בשיר, מתחזק והופך ממעמד של מסמן נקודתי למעמד של מעצב צורני של מרחב השיר. האתנחתות קובעות את הסבתא במרכז "העולם". יתרה מכך, המילים "חשיבותך" ו"מילותיך" מסמנות אותה בתור גבר. העצמתה של הסבתא מקרינה על סביבתה, המסומנת גם היא בלשון זכר: "השומע העומד ממתין, פנוי". סימון זה מבוסס כנראה על ניסיונה של הדוברת השומעת את סבתה. כלומר, דווקא חיזוק מעמדה של הסבתא בשיר ולא סילוקה ממנו מאציל על הדוברת מעמד גברי. עם זאת, המערך כולו שב ומסמן כמפגר בזמן: "עם מכל של פח, לקבל בחינם", כמו בתקופת הצנע. שוב אין כאן היפוך היררכי של הקטגוריות הבינאריות אלא טשטוש שלהן.

יש לה לְסַבֵּת חוש טְכָנִי, נְקִי מַעֲגָה פְּסִיכּוֹלוֹגִית מוֹדֵרְנִית, לְזוֹלָתָהּ

הדוברת מוסיפה לעסוק בקטגוריות בינאריות: חושים מול השכלה, טבע מול תרבות. רגישותה של הסבתא לזולתה מסומנת בחושיות ובטבעיות, ומוצבת בניגוד לדיסציפלינה המודרנית הרציונלית של הפסיכולוגיה. מבטא של הדוברת עדיין שייך לתפיסה אנתרופולוגית מיושנת הרואה במושא המחקר פשטות פרימיטיבית. כביכול, רגישותה של הסבתא אינה מעוגנת במערך תרבותי מורכב שהבנה את תודעתה במהלך חייה, אלא היא פשוט "חוש טבעי" סטטי, כנראה מולד. אין "תרבות" מחוץ לדיסציפלינות המערביות, הגבריות. אולם עם זאת הז'רגון הפסיכולוגי מכונה "עגה": ביטוי המסמן לרוב שפה בלתי תקנית ואפילו שפת רחוב. יתר על כן, העגה כאן היא לכלוך, כלומר הדוברת שבה לאסטרטגיה של היפוך היררכי.

וְטַפַּת הָאָוִיר בְּפֶלֶס הַמַּיִם הַתְּחוּשָׁתִי שֶׁלָּהּ

חֲקִי הַפִּיסיקָה עִם צִחְקוֹקֵי יְלָדִים, בּוֹעוֹת סְבוֹן פּוֹרְחוֹת שֶׁל יְלָדוֹתַי

הקטגוריות הבינאריות, טכנולוגיה ואינטואיציה, מתמזגות למטאפורה אחת: "פלס המים התחושתני". חוקי הפיסיקה הגבריים המקצועיים כרוכים "עם" צחקוקי ילדים ביתיים, נשיים, ולא לעומתם. בועות הסבון הפורחות במשחק הילדים הנפוץ נוצרות לפי חוקי הפיסיקה,

ואינן מתנגדות להם. כאן כמובן אין היפוך היררכי אלא טשטוש קיצוני. הקטגוריות הבינאריות הופכות לבועות סבון פורחות ארעיות, נטולות משקל וצבע.

נָקִי מִמִּסְפָּרִים מְאִימִים
וּמִחֲמִיא כְּלִשְׁהוּ לִיכָלֶת חוֹשֵׁית
לְקַבֵּעַ דִּיוֹק מִלִּימָטְרִי
בְּתַפְסִית הָעֵין בְּלִבָּר.

הקטגוריות חוזרות: "פלס המים התחושתי" של הסבתא מוצב בניגוד ל"מספרים מאיימים", גבריים ומקצועיים. ואולם הפעם הלכלוך מיוחס דווקא למספרים (כלומר, זה מהלך של היפוך). יתר על כן, הסבתא בעלת כושר "דיוק מילימטרי" וסימון זה מערער, בלי ספק, את סימונה הקודם של הסבתא כבעלת רפרטואר של ארבע "תחושות אנוש סכמטיות" (טשטוש).

אָבֵל אֲנִי חֲרָדָה מִכְּדִי לְכַתֵּב עֶכְשָׁו
רוֹצָה בְּכַצְלִים וּבְשׁוּמִים עֶכְשָׁו,

הדוברת מציבה את הכתיבה אל מול עולמה של הסבתא. הבצלים והשומים מייצגים טבע, ביתיות, אמונות טפלות וסירחון. הדוברת רוצה דווקא בקטגוריות הללו ולא בתרבות, מקצועיות, רציונליות וסטריליות.

שׁוֹרֶת פְּרָחִים בְּמַקֵּל הַהֲלִיכוֹת שֶׁל זִקְנָתִי

כמו אופליה של שקספיר, הדוברת נפלטת מן הסדר החברתי המחייב אותה לחסות בצלו של הגבר ובצלן של הקטגוריות שהוא מנכס. היא שורת פרחים: נשיים, דקורטיביים, קלי ערך. היא בוחרת לפאר דווקא את הליכותיה ה"פרימיטיביות" של סבתה. השימוש במילה "זקנתי" רומז לביטוי "שמחת זקנתי", המסמן דבר בלתי חשוב. הדוברת בחרה בקטגוריות הלא חשובות.

מָה יֵשׁ לָהּ בְּסֻלּוֹן
מָה יֵשׁ לִי בְּחֵלוֹם.

אבל הדוברת מנועה מחיי הבית המסורתיים של הסבתא. כמו אופליה היא נשארת בתחום הביניים, בשטח ההפקר, בחלום. התנועה המתמדת בין שתי האסטרטגיות הדקונסטרוקטיביות מותירה את הדוברת בלא נרטיב, בלא מרחב קיום. תנועת המוטטלת משותפת למחשבה הפוסטקולוניאלית ולמחשבה הפמיניסטית. בהקשר הפוסטקולוניאלי תנועה זו בולטת, למשל, בכתיבה של אלה שוחט. כך היא כותבת בביקורת על אחד הספרים הציוניים:

למחברים חשוב להדגיש כי חלקם של יהודי צפון אפריקה חיו במערות, ול"יושבי המערות היהודיים" מוקדש פרק שלם (אינטלקטואלים כמו אלבר מְמִי וז'אק דרידה נמלטו כפי הנראה

מגורל מר זה). התיעוד ההיסטורי, על כל פנים, מראה שרבים מיהודי המזרח חיו בערים. יתר על כן, הרעיון שיש מעלה במגורים עירוניים ובטכנולוגיה ושיש פגם במגורים דמויי מערות ובחוסר טכנולוגיה הנו נושא לדיון פילוסופי עמוק (שוחט 2002, 148).

שוחט פותחת בטשטוש הקטגוריות הבינאריות: היא מאפיינת את יהודי המזרח בהיותם עירוניים ברובם, ממש כמו אחיהם האירופים. אולם מיד היא מהפכת היפוך היררכי: ערער על עדיפות המגורים העירוניים על פני המגורים במערות, וכעבור כמה פסקאות היא כותבת:

עבור השיח הציוני שגדל על ברכי האירופוצנטריות, התרבות נחשבת לנחלתו הבלעדית של המערב. שיח זה מסנן ומנפה את ההיסטוריות של עמי אסיה ואפריקה, כולל היהודים שבקרבתם, ומותיר אותם נטולי כל ביטוי תרבותי ומשוללי ציוויליזציה. תפיסה זו של 'ציוויליזציה' ו'תרבות' מעוגנת ברעיונות היררכיים, ובנרטיב־העל של הקדמה והאוניברסליזם שהחל עם תנועת ההשכלה האירופאית. היא נובעת גם מפילוסופיה אידיאליסטית הרואה ב'תרבות' סימן להישגים יצירתיים של ציוויליזציה זו או אחרת, כמו קונצרטים, אמנות, הצגות תיאטרון וכו'. אולם, תרבות במובנה הרחב יותר, היא סיכומן של כל המערכות המעצבות חברה מסוימת, כולל אורחות חיה, והמחשבות והתפיסות המנחות את הבחירות האישיות והקולקטיביות, כמו גם את הקונפליקטים האידיאולוגיים הסמויים והגלויים. לפי ניסוח זה, התפיסה האירופוצנטרית המעמדת חברות 'בעלות-תרבות' מול אלו החסרות אותה, אינה יותר מאשר עמדה נרקיססטית. יתר על-כן, גם אם שופטים את תרבותם של יהודי המזרח על פי אמות מידה היררכיות, אפשר בהחלט להציבה באותה קטגוריה בעייתית, של 'הישגי הציוויליזציה': פילוסופיה, ספרות, מוסיקה, ארכיטקטורה וכו' (שם, 153).

אם כן, כאן שוחט מבצעת תנועה הפוכה: היפוך ואחריו טשטוש. ראשית היא מערער על עליונות הקטגוריות המערביות של תרבות, כלומר עושה היפוך היררכי, ואז מיד מטשטשת אותן ומראה כי רכיבי הקטגוריות הללו קיימים גם במזרח.

כאמור, תנועת המטוטלת של השיח הפוסטקולוניאלי נעשית גם בשיח הפמיניסטי: מבחינה היסטורית הפמיניזם הרדיקלי נחלק לשני זרמים: הזרם המטריאלי והזרם התרבותי. הזרם המטריאלי מניח מהות נשית ואינו מערער על הקטגוריות הבינאריות. אמנם הוא (לפחות ברובו) אינו קורא להשליט מערכת תרבותית הפוכה, כלומר לבצע היפוך היררכי, אולם הוא בהחלט קורא לבטל את ההיררכיה הפטריארכלית. לעומתו, הזרם התרבותי תולה את הבדלי המגדר בהבניה תרבותית ולא במהות מטאפיזית או מולדת. זרם זה מתרכז אפוא בטשטוש הקטגוריות הבינאריות. דמות הסבתא ב"לקראת שיר" מצליבה נשיות ומזרחיות. באמצעות דמותה הדוברת משלבת את תנועת המטוטלת בשני סוגי השיח כאחד. אך התוצאה, כמו בשיר הקודם, היא שהדוברת נותרת "בלתי אפשרית": בלי מבנה, בלי חלופה קיומית לתפיסות המתפרקות בתודעתה.

ביבליוגרפיה

- בן-שמחון, מירי, תשמ"ג. *מעוניינת לא מעוניינת*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
 —, תשמ"ו. *שיבולת דקה בכד חרט עתיק*, תל-אביב: אל"ף.
 —, 1998. *אקזיסטנציאליזם חרד*, ירושלים: כרמל.
 וולך, יונה, 1985. *מופע*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
 שוחט, אלה, 2002. "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קורבנותיה היהודים", *זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית*, תל-אביב: בימת קדם.

לקריאה נוספת

- בן-שמחון, מירי, 1990. *צמא*, תל-אביב: ספריית פועלים.