

# "בוא באעבה חיי": על היחסים בין התשווקה לשפה במחזור שירים של

אצ"ג<sup>1</sup>

## אורית מיטל

1. מאמר זה הוא עיבוד של חלק מעבודת מ.א., שנכתבה במסגרת המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב (2003). ברצוני להודות לד"ר מיכאל גלזמן על הנחייתו, על הערותיו החשובות ועל סבלנותו האינסופית.

החטא האמיתי הוא לקרוא מבלי לסכן את עצמך, לכתוב או לדבר מבלי לחשוף את עצמך אפילו באופן מוצפן, לפרש מבלי להסתכן בהפעלתם של הכוחות המנוגדים הטמונים בכל טקסט קאנוני, שהוא תמיד מבוית רק למחצה.

(איב קוסופסקי סדג'וויק, 1990

תרגמה עמליה זיו, 2003)<sup>2</sup>

יַעַל כָּל מָה שֶׁהַשָּׁפָה אֵינְנָה מְתִירָה לְסֵפֶר,  
וְאֲשֶׁר הָאָדָם יוֹדֵעַ לְעַצְמוֹ וְעוֹשֶׂה בְּגוֹפוֹ  
בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה בְּחִדְרֵי חֲדָרִים  
(אורי צבי גרינברג, 1930)

2. איב קוסופסקי סדג'וויק, "האפיסטמולוגיה של הארון (קטעים נבחרים)", מעבר למינוח: מבחר מאמרים בלמודים הומוריסטיים ותיאוריה קווירית, עורכים יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר, הקיבוץ המאוחד: סדרת מגדרים, תל-אביב 2003, עמ' 319.

## א. אורי צבי גרינברג: משורר מקוון

זמן קצר אחרי שהגיע לארץ (1923), פרסם אורי צבי גרינברג את ספרו הראשון בעברית, אימה גדולה וירח, ובו תבע לעצמו עמדת הנהגה בשדה השירה העברית החדשה<sup>3</sup>:

רוֹצֵה אֲנִי לְרַשֵּׁם לְזַכְרוֹן בְּשִׁעַר סִפְרֵי זֶה: לְפָנַי יִרְחִים נְדָפְסוּ  
פְּרָקִים מִן הַפּוֹאֵמָה "אִימָה גְדוֹלָה וִירַח". כָּל מוֹשֵׁף-בְּעֵט-סוֹפֵר  
יֵצֵא לְחִרְפְּנֵי בְּכַתְבּוֹ, בְּאֲשֶׁר: אִימָה גְדוֹלָה וִירַח! וְרִשּׁוֹת הַגְּדוּף  
הַיְתָה לְכֹל! אֵינְנִי עֲנוּ, כְּפִי הַמְקַבֵּל אֶצְלָנוּ. יוֹדֵעַ אֲנִי הֵיטֵב, מְהוּ  
סִפְרֵי זֶה, וְיוֹדֵעַ אֲנִי גַם כֵּן שֶׁצָּרִיד לְהִיּוֹת כְּכֹר הַלּוֹף-מְשֻׁמְדוֹת  
גַּם בְּשִׁירָה הָעֵבְרִית.<sup>4</sup>

3. יוחנן ארנון, אורי צבי גרינברג ביבליוגרפיה של מפעלו הספרותי ומה שנכתב עליו, עדי מוזס, תל-אביב 1980, עמ' 41.

4. דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג כל כתביו, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, כרך א'.

כעבור שנים אחדות חוריף המשורר את המאבק על מקומו כמשורר המרכזי בדורו, ויצא נגד רוב הסופרים והמשוררים העבריים, שנכשלו לדעתו במשימתם, לבטא את רוח העם ואת רוח התקופה. בספרו המאניפסטי, כלפי תשעים ותשעה (1928), הציג את עצמו כמשורר יחיד מתוך מאה,

ואת האקספרסיוניזם שלו כאפשרות פואטית וקיומית יחידה. בעיקר תקף אצ"ג בחריפות את ביאליק, שאת מעמדו שאף לרשת. דן מירון מתאר את המאבק בין השניים כיחסים אדיפאליים בין שני משוררים "חזקים":

בתולדות השירה העברית החדשה והתרבות העברית המודרנית אין לנו דוגמה מעניינת ומאלפת למערכת יחסים אדיפאליים מעוררים ופוריים יותר מדוגמת היחסים ששררו בין חיים נחמן ביאליק ואורי צבי גרינברג, שני המשוררים ה"חזקים" המובהקים ביותר של שני דורות שונים בהתפתחות הספרות העברית והמעל הציוני, שניים שניצבו זה מול זה כ"אב" סמכותי רב-עוצמה, אך גם פגוע וכבר מדולדל יצירה, לעומת "בן" מורד-אוהב עתיר פריז, שאינו נופל בכוחו מאביו.<sup>5</sup>

5. הלל יוס (עורך), המתכונת והדמות. מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג, אוניברסיטת בראילן, רמת-גן 2000, עמ' 67-68.

אולם למרות שאצ"ג זכה להכרה בכישרונו כמשורר, בחירותיו הפואטיות והפוליטיות עוררו גם התנגדות רבה, ועד ששירתו הצליחה להתקבל על ידי קהל הקוראים והממסד הספרותי בארץ, חלפו כעשרים שנה. למעשה, רק אחרי מלחמת העולם השנייה זכתה שירת אצ"ג, שגונתה בהרחבה ואף הוחרמה על רקע פוליטי, במעמד הלאומי שאותו חתר המשורר להשיג. ההתקבלות המאוחרת קשורה קשר ישיר לקינותיו של אצ"ג על חורבן יהדות אירופה במלחמת העולם השנייה, שהחלו להתפרסם בעיתון הארץ ב-1945 ונאספו אחר כך לספרו רחובות הנהר: ספר האיליות והכוח (1951). בזכות שירים אלה זכה המשורר באהדה ציבורית רחבה יותר, ובפרסים ספרותיים שנמנעו ממנו קודם לכן. נימוקי השופטים, שהעניקו לו פעמיים את פרס ביאליק על שירי רחובות הנהר, כוננו את מעמדו כמקונן לאומי:<sup>6</sup>

6. אצ"ג קיבל את פרס ביאליק שלוש פעמים, פעמיים על שירי רחובות הנהר (תש"ח, תש"י) ופעם נוספת בתשל"ז על מכלול יצירתו.

בספרו זה הגיע המשורר לשיא שירתו. מי שהאימה נרמזה ונוחשה בספריו הקודמים שר עתה במלוא עוצמתו הפיוטית את האימה עצמה, שבאה עלינו כתומה. ב"רחובות הנהר" נתמזגו הקינה הגדולה, התוכחה הזועמת, לטובחים ולשותקים ביחד, האהבה הרבה לתפארת ישראל שנכרתה וכיסופי הגאולה הלוהטים.<sup>7</sup>

7. חנו חבר (עורך), אורי צבי גרינברג תערוכה במלאות לו שמונים, בית-הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים תשל"ז, עמ' 172.

אצ"ג הוכרז כמשוררה של "תפארת ישראל", וכמי שהסקאלה הרגשית שלו נעה בין זעם לעצב, וביטויה הפואטי נע בהתאמה בין תוכחה לקינה. אולם פרשניה המרכזיים של שירתו הדגישו את העובדה, שהן "הקינה הגדולה" והן "התוכחה הזועמת" לא הופיעו אצל אצ"ג לראשונה בשירי רחובות הנהר. אחדים מהם מתארים את תחושת העצב והאבל של המשורר כחווית יסוד שהשפיעה על כלל שירתו. המבקר ברוך קורצווייל, שהכיר במעמדו של אצ"ג כמשורר-מקונן לאומי מובהק, התווה את הקשר הישיר בין הקינה הלאומית של אצ"ג למקורותיה האישיים:

אשר לליריקה, אין משורר בדורנו ששירתו יכולה להידמות לזו של א.צ. גרינברג בחינת ביטוי אדקוואטי וממצה לגורל עמנו, כפי שהועלה בקינותיו. כאילו בקע ועלה איזה כוח-אדירים שהיה עצור עד כה, מתוך נשמת העם הקולקטיבית, שבחרה במשורר זה רווקא להיות שופר לצערה הבלום ולזעמה הקרוש. אבל קינותיו של א.צ. גרינברג, יש בהן מן התוקף האובייקטיבי של החוויות האינטימיות ביותר של המשורר [...]. יש לציין שהקינות קולטות את כל המוטיבים המרכזיים של שירתו הקודמת.<sup>8</sup>

8. ברוך קורצויל, בין חזון לבין האבסורד, שיקן, תל-אביב תשל"ג, עמ' 5.

דוד כנעני, אחד ממבקריו החריפים ביותר של המשורר, אף הרחיק לכת וטען כי שירת אצ"ג *משתמשת* בנסיבות ההיסטוריות של חורבן יהדות אירופה כדי לבטא מצוקה אישית במסווה של קינה לאומית:

לאחר תקופה ממושכת של שפל ושתיקה, שוב פרצה שירתו של אצ"ג בכוח רב. הרבה עשה כשרון, אך יותר עשו נסיבות הזמן. כמה וכמה גורמים חברו יחדיו ויצרו את האקלים היפה לה [...]. הייפלא כי שנים אלה של אבדן, פריחת השנאה, התרפקות על הילדות ומלחמה היו שנות-גאות לשירתו של אצ"ג? "איש האבדן" משחר-נעוריו, עוד בטרם היה לו לאבדן אפילו שמץ מתוכן לאומי – מי אם לא הוא נאווה לו שירת-אבדן בימי-אבדן ממש? האם לא המשורר אשר חוה עולמו ועולמות בהתפוררותם עוד בטרם אחז את תבל כולה "השגעון הגדול"? מי אם לא האיש שביקש תמיד מפלט בילדות? מי עוד כשר היה לשיר על מוות, בתי-קברות וגופות מרקיבים אם לא בן-הבית בבתי קברות? מי אם לא האיש שראה את המלחמה חוק-נצח לאנושות? ואמנם, בשנים אלה הגדיל אצ"ג לשיר על מותנו בגויים, "כתר קינה לכל בית ישראל". הלכבות היו פתוחים לקינה, ונמצאו רבים שענו אחריו [...].<sup>9</sup>

9. דוד כנעני, לנוגה עץ רקב, ספרים מעלים, מרחביה 1950, עמ' 143-147.  
10. על המחזורים אנקראון על קוטב העיצובן (1928), חזון אחד הלגינות (1928) וכלב בית (1929) כתוב מירון: "שלוש הפואמות, למרות כל ההבדלים שבניהן, אינן שונות כל כך זו מזו [...]. כולן נובעות מחויה אחת של יגון עמוק ומתמשך, שהמשורר היה שרוי בו, ללא הרפיה, בשנים 1926-1929, לאחר שהתפכח מן השיכון האקסטטי שאחז אותו בעת בואו לארץ ישראל" (דן מירון, אקדמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים, 2002, עמ' 99).

החורבן שהביאה עמה מלחמת העולם השנייה יצר לדעת כנעני מציאות חיצונית חדשה, מציאות שהעלתה את מפלס המוכנות הציבורית לקבל משורר, שחויית ההתפוררות והאובדן הייתה מאז ומעולם מרכזית בשירתו. לדעתו, המלחמה ושואת יהודי אירופה יצרו עבור שירת אצ"ג את "האקלים היפה לה", המורכב מעירוב של שיגעון ובתי-קברות.

11. דן מירון, "חדשות מאזור הקיטוב: מבוא ל'אנקראון על קוטב העיצובן' מאת א.צ. גרינברג", חדשות מאזור הקוטב, זמורה-ביתן-סדרן, תל-אביב 1993, עמ' 210.

גם דן מירון מתאר מצב של דיכאון נפשי כמקור לשירה שלפני רחובות הנהר. לדעת מירון, היגון השולט בשירת אצ"ג אחראי לדמיון בסיסי בין מחזורי שירים הנראים לכאורה שונים זה מזה, חלקם ליריים-אישיים, וחלקם פוליטיים.<sup>10</sup> מירון אף מתאר את שירת אצ"ג בכללותה כשירה בעלת אופי מאני-דפרסיבי.<sup>11</sup> ההתפרצויות המאניות המובהקות באות לידי ביטוי,

לדעתו, בשירה שנכתבה בשנותיו הראשונות של המשורר בארץ (אימה גדולה יורח [1925], הגברות העולה [1926]), ואילו השירה שקדמה לה (בעיקר ביידיש), וזו שבאה אחריה (בסוף שנות העשרים ותחילת שנות השלושים), מתאפיינות במצב דפרסיבי וב"נכאות אלגית"<sup>12</sup>.

12. שם, עמ' 211.

פרשנים אחדים שניסו לעמוד על הסיבות לדיכאון של אצ"ג, קשרו את מצבו הנפשי של המשורר לחוויות שעבר כחייל במלחמת העולם הראשונה, או לפוגרום נגד היהודים שחוה יחד עם בני משפחתו בעירו, לבוב, בשובו מן החזית. אחרים נענו לאופן שבו העדיף המשורר עצמו לתאר את מצוקתו, כנובעת באופן ישיר ממצב האומה.<sup>13</sup> מאמר זה מציע קריאה שונה, המדגישה דווקא את האיכויות האישיות-אוניברסליות של שירת אצ"ג, שהציגה את עצמה – והתקבלה בדרך כלל – כטקסט פוליטי המתמקד בבעיות העם והלאום. הקריאה המוצעת כאן מתחקה אחר מקורותיה הראשוניים של הקינה בשירת אצ"ג, כפי שהם מוצגים במחזור שירים שפורסם בשנות השלושים בכתב העת אלמנך מצפה.<sup>14</sup> מחזור ארס-פואטי זה, אשר לא זכה עד כה לתשומת לב פרשנית, מהווה לטענתי מפתח להבנת מקורותיה הפרטיים והפסיכולוגיים של הפואטיקה רווית האבל והארוס של המשורר. לא מצבו של עם ישראל, אלא תהליכי משטור והשתקה מגדריים הם המוצגים במחזור זה כאחראיים לטון האופייני לשירת אצ"ג, טון שהמנעד האופייני לו נע בין זעם לאלגיה. הטון האגרסיבי מנומק כאן בזעם על הצורך להצטמצם בגבולותיה הבטוחים של הזהות הנורמטיבית. הקינה, שהפכה את אצ"ג ברבות הימים למשורר לאומי, מתוארת במחזור זה כאופציה יחידה לביטוי האבל על אובדנה של זהות מגדרית אמביוולנטית, זהות הפתוחה לתשוקות אסורות – הן כלפי גברים והן כלפי נשים.

הבנתי את הקשר בין הטון האלגי של שירת אצ"ג לבין האבל על אובדן האופציה לתשוקה כלפי הדומה – תשוקה הומו-ארוטית – נובעת מאבחנותיה של ג'ודית באטלר. באטלר מתארת את המלנכוליה כביטוי לסירוב – המעוגן בתרבות ההטרסקסואלית – להכליל את המשיכה לדומה במסגרת הבחירה במושאי אהבה אפשריים. בספרה קוויר באופן ביקורתי יוצאת באטלר מאבחנותיו של פרויד, שהגדיר את ההבדל בין אבל למלנכוליה כהבדל בין תגובה נפשית נורמלית על אובדן (אבל) לבין תגובה רגשית חולנית הגורמת לאדם גם לשנאה עצמית (מלנכוליה).<sup>15</sup> באטלר מסבירה את המלנכוליה, שהחברה המערבית ספוגה בה, כתוצאה הרסנית של הכחשה, הנובעת ממוסכמות הקיטוב המגדרי הדכאני: "הגבר הסטרייט נעשה (מחקה, מצטט, מנכס, רוכש את המעמד של) הגבר שהוא 'מעולם' לא אהב ושעליו 'מעולם' לא התאבל; האישה הסטרייטית נעשית האישה שהיא 'מעולם' לא אהבה ושעליה 'מעולם' לא התאבלה. במונח זה, אם כן, מה שמבוצע באופן הגלוי ביותר כמגדר הוא סימנה ותסמינה של הכחשה שלטת".<sup>16</sup> מחזור השירים של אצ"ג, שבו עוסק מאמר זה, מתאר

13. דן מירון קושר את מצבו הנפשי של המשורר לנטיית פסיכולוגיות, אבל מדיגיט גם את חשיבותם של אירועים חיצוניים, כגון משרים שעברה התנועה הציונית בארץ (שם, עמ' 213).

14. דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג כל כתביו, ד, מוסד ביאליק, ירושלים 1992, עמ' 132-135.

15. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה. פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, רסלינג, תל-אביב 2002, עמ' 8.

16. לודית באטלר, קוויר באופן ביקורתי, תרגום: דפנה רו, רסלינג, תל-אביב 2001, עמ' 51-53.

תהליך של הטלת צנזורה עצמית – בין השאר על זיקות הומוסקסואליות, שלפי באטלר הן תשוקות הנשללות מלכתחילה במסגרת ההטרסקסואליות הנורמטיבית. מניעת האבל על האובדן, הכלול בתהליך משטור התשוקה, מייצרת, לדעת באטלר, "תרבות של מלנכוליה הטרסקסואלית, שאותה אפשר לקרוא בהזדהויות המוקצנות שבאמצעותן מאשרות את עצמן הגבריות ההטרסקסואלית והנשיות ההטרסקסואלית של היומיום". לטענתי, ההזדהויות הפוליטיות המוקצנות של אצ"ג – הזדהויות שגיבשו בשירתו דובר בעל מאפיינים גבריים בולטים לכאורה, כגון לוחם ("סיקריק") קנאי בשנות העשרים המאוחרות, ודמות של נביא מקטרג ומוכיח בשנות השלושים – ממקמות את שירתו כחלק מאותו רצף, המכונה על ידי באטלר "תרבות של מלנכוליה הטרסקסואלית".<sup>17</sup>

תרבות זו מורכבת לדעת איב קוסופסקי סדג'וויק – המצוטטת במוטו למאמר זה – מטקסטים קאנוניים מבויתים רק למחצה. טקסטים אלה מניחים ל"מלנכוליה הטרסקסואלית", כפי שבאטלר מכנה זאת, לבצבץ מבעד לכוונותיהם המוצהרות. ההצעה לקרוא את הקינה הלאומית של שירת אצ"ג על רקע מקורותיה המגדריים, מאפשרת הצצה אל המקורות המעונים של הטון האגרסיבי ושל הטון האלגי, המזוהים לעתים כה קרובות עם שירת אצ"ג. קריאה כזו מבליטה את אופייה של שירה זו כטקסט החושף ומסכן את עצמו – ולו באופן מוצפן, במנחיה של סדג'וויק. הקריאה במחזור שירי אלמנך מצפה של אצ"ג על רקע תובנותיה התיאורטיות של ג'ודית באטלר, מבקשת לראות בו טקסט מוצפן כזה, ולהבליט את ה"כוחות המנוגדים" הנאבקים בו זה בזה.

## ב. מחזור שירי אלמנך מצפה

בשנת תר"ץ (1930) פרסם אצ"ג בכתב העת אלמנך מצפה, בעריכת אשר ברש, ארבעה שירים שהוצגו כמחזור.<sup>18</sup> לכאורה מהווים השירים – העוסקים בקשר בין התשוקה לשפה – חטיבה יוצאת דופן בשירת סוף שנות העשרים של אצ"ג. אופיים הלירי אינו עולה בקנה אחד עם הכיוון הציבורי-פוליטי שאליו פנה המשורר:<sup>19</sup> אירועי התקופה ומנהיגי היישוב אינם מוזכרים בהם, ואין בהם קריאה לפעילות צבאית או פוליטית. חנן חבר מגדיר אותם כאתנחתה לא-אופיינית בפואטיקה של אצ"ג באותה תקופה.<sup>20</sup>

ואמנם, השירים הללו לא זכו לתשומת לב במסגרת כלל שירתו של אצ"ג. המשורר לא כינס אותם בספריו, וגם הביקורת לא הכירה בחשיבותם ולא הרבתה לעסוק בהם.<sup>21</sup> שוליותו של המחזור נובעת ככל הנראה מן הרדיקליות של העמדות המנוסחות בו וממורכבותו. הדובר נחשף בשירים

17. ה"סיקריק" והנביא מופיעים בשירה הפוליטית של אצ"ג, אבל דמויות דומות של "גבר" או "בריון" מופיעות כבר בשירה המוקדמת. מכולן זכתה עמדת הנביא לעדיפות הולכת וגוברת עד לשיא הופעתה בספר הקטרוג והאמונה. אבל דווקא הפרסונה הנבואית, למרות מסורת הנבואה הגברית בעיקרה, מכילה אלמנטים גבריים ונשיים כאחד.

18. המשורר קרא למחזור איוב, אליפז ונשים, אך השם הושמט על ידי העורך. גם במחזור שבעריכת דן מירון המחזור מופיע ללא שם. במאמר זה יכונה המחזור על שם כתב העת שבו פורסם לראשונה.

19. 1930 היא שנה של עשייה פוליטית מרוכזת של אצ"ג: הוא מפרסם מאמרים יומיים בדואר היום, עיתון התנועה הרביזיוניסטית, ובסוף אותה שנה מצטרף לצה"ל (הציונות הרביזיוניסטית).

ב-1931 כבר היה אחד מבכירי התנועה, ונבחר במקום השני לרשימת מועמדיה לקונגרס הציוני ה-17, אחרי מנחיה, זאב ז'בוטינסקי (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 113-118).

20. "בניגוד בולט לטון ולנושאי שירתו באזור מגן ונאום בן הדם ובשירים שהופיעו בכלל בית לפני כן, יש בשירים שנדפסו באלמנך מצפה משום חזרה אל הליריקה האישית של אנקראון על קוטב העיצבון, אל השירה הקיומית הרחוקה מנושאים פוליטיים" (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 109).

21. השירים מופיעים בכרך ד', הערה 14 לעיל. בכרך זה נאספו שירים מן השנים תרע"ב-תר"ץ, שלא כונסו בספרים.

אלה כמי שמתלבט בין שתי עמדות, שאינן עולות בקנה אחד לפי תפיסתו: מצד אחד מוצגת עמדה המוותרת על גאולה לאומית או אוניברסלית ומחפשת אחר הגאולה הפרטית. גאולה פרטית זו מתקשרת במחזור שירי אלמנך מצפה לכמיהה לאהבת גברים ולהעדפת הדיבור שבעל־פה על פני המילה הכתובה. התשוקה לאהבת גברים, כמו גם העדפת השפה המדוברת על פני השפה הכתובה, מוצגות – לצד דחפים אחרים – כ"טבעיות" ולפיכך כ"אמיתיות".

22. השיר הנוסף הוא שיר פרידה המוקדש "באהבה" לשופמן, ידיו של אצ"ג. הגבר מתואר בו באופן דומה לידיד המופיע במחזור אלמנך מצפה. בין השאר מופיעות בשיר זה השורות: "מורה ושכוחה זה־כמה הנערה / פרידתך, הביבי, פרידתה הזכירה – / ובלחצך ידי נאלמתי, ובלבי / דמות נערת השכוחה הזהירה... // כך לחצה הנערה החורה את ידי / וברחמים הביטה עוד טרם הלכה, / כה אתה סקרתיני בחסד ובלבוב – החמה עם שקיעה מביטה רך ככה... // [כרך ד', הערה 14 לעיל, עמ' 33].

בשורות אלה מושווה באופן גלוי הקשר הרגשי עם הגבר לקשר אהבה עם נערה; הפרידה מן הגבר מושווית לפרידה מן הנערה ה"שכוחה"; הנערה זוהרת אבל גם מזהירה את הדובר לגבי העצמת הרגשות כלפי ידיו וכלפי השכחתה, ומתוארת ההשפעה החזקה של המגע הגופני ושל מבטו של הגבר, המתבונן בדובר ב"חסד", ב"לבוב" וב"רך". חליפת המכתבים בין אצ"ג לשופמן מאששת את הנימה הארוטית של הקשרים בין השניים. בין השאר, אצ"ג מתוודה על הסומק המציף את פניו בכל פעם ששמו של שופמן מוזכר בשיחה: "[...] וכשמזכיר אגב־שיחה, מי שהוא את שמך אדממות חמה מציפה את פרצופי" (נורית גוברין, "בין ג. שופמן לאורי צבי גרינברג", מאזניים 1981).

23. על הסימון המגדרי של יריבים פוליטיים כ"נשיים" ו"רכרוכיים" ראו במאמי "הרך, הענוג והתקיף, גופניות, זהות ומגדר בשירת אצ"ג" (עתיד להתפרסם, חנן חבר [עורך], אורי צבי גרינברג: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים).

מצד שני, השירים מתארים מערכת חמורה של השתקת הדחפים הללו, כלומר ויתור עליהם וציות למוסכמות המקובלות. אלה מובילים את הדובר לדיכאון, לאבל – ולשירה. העמדה הראשונה מתוארת אמנם כעדיפה מבחינה ערכית, אבל הדובר בוחר בעמדה השנייה. באופן מפתיע, דווקא בחירה זו, הממירה את התשוקה בשתיקה, מוצגת במחזור שירי אלמנך מצפה כמקור העוצמה הפואטית, הקשורה קשר ישיר לאבל ולדיכאון.

השירה נובעת, אפוא, לא מן התשוקה, אלא מאובדנה. היא אינה יכולה לתאר את התשוקה, ולא את אובייקט התשוקה האבוד – משום שאלה אינם ניתנים לביטוי במילים כתובות – ומתארת רק את העצב על ההתכחשות להם. בהמשך, אראה את המהלך שמתווה המחזור מן הוויתור על התשוקה הראשונית ועד להצלחה הפואטית, המושגת במחיר כה כבד. מהלך זה מעניין במיוחד לאור פרסומו של אצ"ג כמשורר־מקונן, ששירת האבל הלאומית שלו מוכרת לקוראים הרבה יותר מאשר הדממה האישית־פסיכולוגית שעיצבה אותה.

ההצבעה על התשוקה החד־מינית במחזור שירי אלמנך מצפה במאמר זה אינה מבקשת לחשוף את תשוקותיו ההומורארוטיות של אצ"ג או "להוציא אותו מהארון", אלא להציע אותו כטקסט "מבויית רק למחצה" במונחיה של סדג'וויק. הדיבור רווי התשוקה הוא אמנם נושא מרכזי בשירת אצ"ג, אולם הקישור הישיר בינו לבין חוויה של אהבה בין גברים הוא נדיר. למעשה, מלבד המחזור שפורסם באלמנך מצפה ושיר אחד נוסף, מעטים השירים המטפלים בנושא זה באופן ישיר.<sup>22</sup> יחד עם זאת, יש לציין כי שירת אצ"ג עושה שימוש נרחב בפיגורטיביות הומו־ארוטית, למשל בחלק גדול מן השירים העוסקים ביחסים בין הדובר לאל, ובמטפוריקה הכרוכה בעמדת הנביא, המשמש כלי קיבול לדבר האל או מוצג כגוף המופרה על ידי האל. שרידי היחסים עם הידיד משירי אלמנך מצפה ניכרים גם ביחסים שינהל הדובר האצ"גי עם קוראיו, יחסים שהדרישה לאינטימיות ולאהבה – כולל הדגשת האספקט הגופני שבה, והאכזבה מחוסר יכולתה להתממש – עומדת במרכזם. גם היחס ההומופובי כלפי מתנגדים פוליטיים, הניכר במיוחד בשיריו הפוליטיים של אצ"ג, קשור לחרדה מפני תחושות הומו־ארוטיות של הדובר בשירים אלה.<sup>23</sup>

למרות הניסוחים ההומורואוטיים הישירים והעקיפים בשירת אצ"ג, התעניינותי אינה ממוקדת בהעדפותיו המיניות של המשורר, אלא בקריאה החושפת מנגנוני שיח חד־מיניים בקורפוס ספרותי, שנתפס כחלק מן הקאנון ההטרסקסואלי. כוונתה של קריאה כזו הינה – בין השאר – לערער על ההבנה המקובלת של המושגים "הומוסקסואל" ו"הטרסקסואל" כתחומי עניין מיני מנוגדים זה לזה. מטרתה להצביע על נוכחותה של טרנספורמטיביות מגדרית גם אצל מחברים שהנושא המגדרי אינו ניצב, לכאורה, במרכז יצירתם, ועל האופן שבו מכוון העצמי באמצעות ניסוחים מגדריים ומיניים.<sup>24</sup>

24. מסגרת קריאה כזו מביאה בחשבון, שיחסי האהבה בין גברים מתוארים במחזור זה גם כפיגורה של מכלול ההגבלות על התשוקה.

## מבנה המחזור

המחזור מורכב מארבעה שירים המאורגנים כשני זוגות.<sup>25</sup> שני השירים הראשונים עוסקים באהבה בין גברים, ושני האחרונים – ביחסי של הדובר עם נשים. שני השירים הראשונים פונים לנמען גבר, שנעלם בהמשך, ואינו מופיע בשני השירים האחרונים. מבחינה תמאטית עוסקים שני השירים הראשונים בווידויו של הדובר על משיכתו לגבר, נמען השיר. משיכה זו מוצגת כפסגת האינטימיות והשלמות, אך הדובר מחליט לוותר עליה ולהשתיקה. שני השירים האחרונים מתארים את חייו הארוטיים של הדובר ללא האופציה הגברית שאותה תיאר קודם. יחסיו של הדובר עם נשים מוצגים בהם כוויתור על השלמות וכהסתפקות באינטימיות חסרה, מעוותת ופגומה.

25. התייחסויות למבנה המחזור צריכות להביא בחשבון את העובדה שאצ"ג הסתייג בדיעבד מן הפרסום באלמנך מצפה וטען נגד החלטותיו של העורך, שבחר להשמיט את שם המחזור איוב אליפו ונשים, ולא ציין כי אלה קטעים משירים שונים (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 162).

למרות אופיו הפראגמטרי והדגרסיבי, המותיר פערים רבים לניחושיהם של הקוראים, מסרטט המחזור בדייקנות מהלך של הנמקת העוצמה הפואטית, וקושר אותה לבחירה להצטמצם באובייקט תשוקה חסר: השיר הראשון פותח במילים "משום ש..." ומתאר את המשיכה החד־מינית, והשיר האחרון מסתיים במילים "על כן", ומתאר את החזרה למיניות נורמטיבית יותר. המחזור כולו מתאר אפוא, את אימוץ הזהות המגדרית ההטרסקסואלית הנורמטיבית כוויתור על תשוקה "מלאה" ו"אמיתית". הדיכאון הנגרם בעטיו של ויתור זה מוצג כאחראי לאופייה האלגי־מקונן של השירה.

## השיר הראשון: הגדרת הגאולה כדיבור אינטימי בין שני גברים

משום שְׁרָאִיתִי כּוֹאֵךְ מִמְעַרְב וְצִמְדָּה לְרֵאשֶׁךְ שְׁקִיעַת הַחֲמָה,  
 יְצָאתִי לְרֵאוֹת בְּפִנְיָה: אִם חֲכַמַּת הַתּוֹגָה בָּם זֹרְחָה, אִם מְעִיד הַמִּצַּח  
 עַל תְּהוֹם שְׁמַתַּחַת לְמִצַּח וּפְסָגָה;  
 וְאִם אֵיטִיב לְקַרֵּב גּוֹף שְׁנֵי לְגוֹפֵי הַגְּלִמּוֹד מֵאֵד.

וְאָנִי אוֹמֵר לָךְ: אָדָם נוֹשֵׂא כָּל יָמָיו אֶת שׂוֹלֵי הַנֶּפֶשׁ שֶׁלוֹ הָעֲנִיָּה  
 לְנֶגַע בְּשׂוֹלֵי נֶפֶשׁ שֶׁל שְׁנֵי;  
 לֹמֵר מֶלֶךְ בְּמִשְׁקַל, כְּטֶפֶה מִדְּמוֹ, וְלִשְׁמַע מֶלֶךְ כְּטֶפֶה מִדְּמוֹ<sup>26</sup>

השיר הראשון במחזור פותח בהצטדקות: הדובר מבקש להסביר לקוראי השיר ולגבר שהגיע ממערב מדוע חש צורך לפגוש בו ("משום ש [...] יצאתי לראות בפניך"). אך השורות הבאות מעכבות את ההסבר, שאינו נמסר בצמוד להצטדקות, אלא נדחה מעט. לפני כן מתאר הדובר את נמענו. הוא מצייר אותו כדמות זוהרת ("וצמודה לראשך שקיעת החמה"), כאדם חכם ונוגה, המסוגל להגיע לעומקים ("תהום") ולגבהים ("פסגה"). אך הסיבה האמיתית לפגישה איננה רק ערכו הרב של אותו אדם, אלא משיכתו של הדובר אליו. הפגישה העתידה עם אותו גבר, כנראה ידיד כלשהו או מכר שהגיע לארץ מאירופה, מעלה בו תקוות להקלת בדידותו הגופנית והנפשית.

למרות הקושי, הניכר דרך השהיית האמירה והניסיון לטשטשה על ידי אמירות נוספות לפנייה, מדגיש השיר את אופייה הגופני של הכמיהה לידיד ("ואם איטיב לקרב גוף שני לגופי הגלמוד מאד"). בסוף השיר הראשון חוזר הדובר פעם נוספת על אופייה הגופני של התשוקה ("אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל כן יצאתי לקדם פניך. / אמרתי לך: בוא במעבה חיי!"). הבלטת ערכו של הידיד בשורות הראשונות, ההיסוס המתבטא בהשהיית ההודאה בבדידותו של הדובר, וההתוודות על תקוותו להירפא ממנה על ידי קרבה גופנית לגבר, ממחישים כבר בראשית השיר הראשון את בעייתיות הנושא המתואר בו: יחסי קרבה נפשית וגופנית בין גברים.

הקושי להודות באהבה כלפי גבר מביא את הדובר להעצמת ערכו של הידיד. חלקו השני של השיר עוסק בתיאורו כגואל. תיאור הגאולה מבחין בין גאולה לאומית או דתית לגאולה אישית, שביטויה אפשרי רק באמצעות הדיבור שבעל־פה ולא במסגרת מילים כתובות:

רבות קראתי על כמה משיחים, שבאו להמון באותות ובמופתים,  
 שמים הריעו לכבוד המופיעים –  
 והם רגזו הביאו ככתר לרעה ותכבדו העקה במותם מות אדם.  
 עתה ספרים סגרתי ואמרתי: הכזבתם. מעתה אצפה לגואל שיבוא  
 לאדם היחיד: לאחד ההמון –  
 ובמלים נאמנות, שאינן בכתובים, יפכח את עקת היום והלילה;  
 שיאכל מפתו; שישתה מכליו; שילך לימינו; שישב על ערשו  
 וינשם מריח בשרו ההומה – –  
 כי נוגים מאד בני־האדם בעולם ושונים הם טעמי־הנגינה ליגונות,  
 אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל־כן יצאתי לקדם פניך.  
 אמרתי לך: בוא במעבה חיי!<sup>27</sup>

27. שם.



הייחוד בקשר עם הידיד־הגואל, שמצליח לגעת בנפשו ובגופו באופן שונה מזה של משיחים־גואלים אחרים, הוא – על פי הדובר בשיר זה – סוג מסוים של דיאלוג המיוחד רק לשניהם. המאפיין העיקרי בדיאלוג זה הוא, שהאספקט המילולי מוצג בו ככרוך באופן בלתי ניתן לניתוק באספקט הגופני ("לומר מלה במשקל, בטפה מדמו, ולשמוע מלה כטפה מדמו"). הדרך המיוחדת שבה נאמרות ביניהם המילים, כורתת בין השניים ברית דמים גופנית, ובכך עולה הדיבור ביניהם לדרגה הנתפסת על ידי הדובר כגבוהה יותר מדיבור רגיל בעל־פה או בכתב. תקשורת מילולית כזו, הנובעת מתחושה גופנית עזה וטוטאלית, אפשרית רק לאחר הוויתור על סוגים אחרים של דיבור, מגע או גאולה, ורק היא נתפסת כאמיתית ("עתה ספרים סגרתי ואמרתי: הכזבתם. מעתה אצפה לגואל שיבוא / לאדם היחיד: לאחד ההמון – / ובמלים נאמנות, שאינן בכתובים, יפכח את עקת היום והלילה;"). בניגוד למילים "פומביות", הנכתבות בספרים, הדובר מתאר את המילים הנאמרות בסיטואציה האינטימית כ"נאמנות", משום שהן נובעות היישר מן החוויה הגופנית. מילים כאלה מביאות לקשר המתואר כהתמזגות מוחלטת של שני גברים, שהדיבור ביניהם מבטל מועקות ("עקת היום והלילה") ויגון ("כי נוגים מאד בני־האדם בעולם"). דיבור כזה, כשהוא מתרחש, מייחד את הדוברים ומעלה אותם לגבהים רגשיים־נפשיים ("ואני אומר לך: בוא במעבה חיי; אתי תבוא אל פסגה, משם תשקיף לעמק[...]").

ייתכן שהרתיעה מפני דיבור ישיר על אהבה בין גברים מביאה להדגשת האספקט הרוחני־נפשי של היחסים בין הדובר לידיד ("לנגוע בשולי נפש של שני"), אך השיר הראשון במחזור אינו מותיר מקום לספק בנוגע לאספקט הגופני של המשיכה ביניהם: הקריאה "בוא במעבה חיי" מתפרשת כהזמנה לחדירה נפשית, אולם לא פחות ממנה זוהי גם הזמנה גופנית ("אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל כן יצאתי לקדם פניך").

הדובר בשיר הראשון במחזור שירי אלמנך מצפה עסוק, אם כן, בקשר בין התשוקה לשפה. הפסגה שאליה הוא שואף להגיע, דרך המגע עם ידידו, היא היכולת לדבר באופן אינטימי, המכיל את התשוקה, יכולת הנתפסת בעיניו כסוג של גאולה. יכולת זו מוצגת בניגוד גמור ליכולת הפואטית ולכל סוג אחר של התבטאות שניתן לכליאה במסגרת המילים הכתובות.<sup>28</sup>

28. העמדה המובעת בשורות אלה מעניינת במיוחד על רקע ההסתייגות העצומה של אצ"ג משירת יחיד אינטימית העוסקת בסובייקט האחד וברגשותיו.

## השיר השני: האיסוד על הדיבור רו"י התשוקה

השיר השני במחזור שירי אלמנך מצפה הוא תיעוד מרתק של הדחקת התשוקות האסורות והשתקתן. ראשיתו בדיבור אל הידיד ("אמן אני אומר לך"), ובשבחי הדיבור שבעל־פה כצורה נעלה של תקשורת, וסופו בציווי חמור לשתיקה ולהשתקה ("דע זאת ושקוטה").

בראשית השיר מפתח הדובר את תיאור היחסים עם הידיד כאינטימיות הנוצרת ומתרחשת בשפה:

אֲמֵן אֲנִי אוֹמֵר לְךָ בְּשֵׁם שֶׁכֵּל הַהַדְיוּט: יֵשׁ עָרֶךְ וּמִשְׁקָל לַמֶּלֶךְ הַנְּאֻמָּרֵת  
בְּשִׁעְתָּהּ,  
כְּנַחְתֶּכֶת מֶלֶחֶם חֶמֶס מִפִּי אֶחָד לְשֵׁנֵי וּשְׁנֵיהֶם רַעֲבִים,  
מֶלֶךְ, שְׁאִינָה נַחְקֶקֶת בְּסִפֵּר וּתְהֵא שִׁי לְעֵשׂ קֶטֶן בְּבֵית עֶקֶד הַסְּפָרִים  
וְהַכְּתָבִים בְּאַרְץ;  
אֵלָּא מֶלֶךְ שְׁשִׁלִּישִׁי לֹא יִשְׁמַע, רַק אֶתָּה לְבַדָּה, כִּי חֲצֵבָה לְשִׁמְךָ;  
שְׁבַדְמָה הִיא תֵּלֶךְ כְּכַסְפִּית וּבָחֶם בְּפִשָּׁף תִּגְבֶּה עַד פְּסַגַּת הַדְּעַת וְתַעֲמַד;  
אוֹ תִטְבַּע כְּכַמִּים, וְאוֹ שֶׁתִּחַרְתְּ בְּלוּחַ חִיידָ עַד מוֹתָךְ;  
וְאוֹ שֶׁתִּמְחַק בְּגִין מֶלֶךְ אֲנוּשִׁית אַחֲרֵת בְּשִׁעָה אַחֲרֵת:<sup>29</sup>

29. הערה 14 לעיל, עמ' 132.

השיר השני ממשיך את הפנייה אל הנמען המופיע בשיר הראשון, ומתאר את מקומו המרכזי של הדיבור האינטימי ביניהם בעולמו של הדובר. הפנייה אל הידיד נעשית עתה "בשם שכל ההדיוט", שעל פי הדיכוטומיה שנבנתה עד כה (בין משיחי הספרים שהכזיבו, לבין "אחד ההמון"), ניתן להבינו כמועדף על הדובר. בשם התודעה הפשוטה והלא-מלומדת הזו, מטעים הדובר בפני נמענו את חשיבות השפה האינטימית שנוצרה בין שניהם: הדיבור מתואר כפעולה שנועדה להשביע רעב, מטפורה הכורכת שוב את המילולי בגופני. המילים הנהגות מתוארות כלחם חם הנחתך מפי האחד ומועבר לשני, כסוג של נשיקת-פה שנועדה להרגיע הזדקקות עזה הן של הנותן (את הדיבור/הלחם/הנשיקה) והן של המקבל. המרת העין הקוראת בפה המדבר/אוכל/מנשק מרמזת על הממד הארוטי המדומיין בקשר בין השניים.

בניגוד לעמדה המקובלת, הרואה במילה הכתובה מהות עמידה יותר מן השפה שבעל-פה, מבטא השיר עמדה מתריסה: המילים האלה, שיכולות להיווצר רק בעל-פה, בסיטואציה אינטימית הכוללת שני אנשים בלבד ("מלה ששלישי לא ישמע, רק אתה לבדך") מוצגות כעמידות לאין ערוך יותר ממילים הנכתבות בספרים, שגורלן להישכח בספריות ("תהי שי לעש קטן בבית עקד הספרים"). הדיבור האינטימי, שנוצר בסיטואציה האינטימית במיוחד עבור נמען מסוים ("מלה ששלישי לא ישמע [...] כי חוצבה לשמך"), יוצר אצלו אפקט טוטאלי, הנובע מן האיחוד המשולש בין הממד הגופני ("בדמך היא תלך ככספית"), הממד הרגשי-נפשי ("ובחם נפשך תגבה") והממד השכלי ("עד פסגת הדעת").<sup>30</sup>

"שכל ההדיוט", שהדובר מזדהה עמו ושואף אליו, מעוניין אם כן באינטגרציה של כל חלקי הגוף והנפש, ובתחושה של שלמות סימביוטית, שמימשה מותנה – על פי האמור עד כה – באינטימיות עם הידיד. תיאורה של האינטימיות ההומו-ארוטית ככמיהה לשלמות טוטאלית בעלת

30. מעניין שהבחירה בסוג זה של קומוניקציה נדונה במחזור רק לאחר האכזבה מן הספרים. השפה הכתובה קודמת אם כן, על פי התפיסה המוצגת כאן, לדיבור שבעל-פה, והבחירה בו מתרחשת רק לאחר שהפעלת "שכל ההדיוט" כבר בלתי אפשרית למעשה.

אופי סימביוטי מצביע על הקשר בינה לבין הקשר הראשוני עם האם, המתואר כקשר בעל חשיבות מרכזית ומכרעת לכל אורך שירת אצ"ג.<sup>31</sup> עם זאת, השיר דוחה לבסוף את האופציה ההומו־ארוטית, המתקשרת לחוויית השלמות ההרמונית עם האם בראשית החיים. השיר השני רתום כולו להנמקת המסקנה שהדובר מגיע אליה, שלפיה יחסים אינטימיים בין גברים אינם אופציה אפשרית, משום שהם אינם נכללים בגבולות הלגיטימציה החברתית:

אף כלים עשויים לצרות עשינו בעצמנו לקליטת הלכה הנפשית  
מפל גדותינו,  
וכור להתכת החמר החי ההיולי יצרנו לפרצוף הסתר הזה שבחיינו  
לגלוי־בהתר, לסגנון המסכם,  
שנוכל לצאת ולהראות בשער בת רבים בפרצוף הזה – המקבל.<sup>32</sup>

32. הערה 14 לעיל, עמ' 133.

הרגשות הטבעיים, ובתוכם הפתיחות המגדרית, מתוארים בשורות אלה כ"לבה נפשית" הזורמת בחופשיות. השימוש בגוף ראשון רבים מבליט את האופי האוניברסלי של הטיעון: כולם – לא רק הדובר – נאלצים להכניס את החומר ה"חי" וה"היולי" הזה לתוך כלים צרים ("כלים עשויים לצרות"), משום שהוא זקוק לאילוף במסגרת המוסכמות החברתיות המקובלות. כך מפוסלים פניהם של בני האדם במעבר מ"טבע" ל"תרבות", והופכים למסכות ("שנוכל לצאת ולהראות בשער בת רבים בפרצוף הזה – המקבל").

הדובר בשיר השני מבהיר כי השלמות איננה אפשרית, וכי המאוויים הטבעיים – ובתוכם האופציה ההומו־ארוטית – אינם יכולים להתממש כדרך חיים. הוא נוטש את הבנות "שכל ההדיוט", שאותן הציג עד כה כהבנות המועדפות עליו, ומתאר את ה"דעת" כשוללת את השאיפה הטבעית לאחדות בין־סובייקטיבית עם הגבר־הידיד. "דעת" זו מאלצת את הדובר להתחשב במוסכמות ולנטוש את הכמיהה האסורה לידיד:

ועל פסגות חיינו יש משמרות נשרי הדעת  
הצורחים אלינו מפל המעמקים הרחוקים:  
עשו מה שמתעשו כחקת הדמים המצויים:  
מעשים אפלים וטובים כאומה, השערה...  
אך דעו מה לגלות בדבורכם בעל־פה ובכתב.  
ודעו מה לסלף לעיני השני ושלישי – <sup>33</sup>

33. שם.

34. התפילה, יחד עם התשובה, השאיפה לכוה, תאוות הרצח והרוחמים, מתוארת בשיר זה – בשורות שלא צוטטו – כאחד הדחפים הטבעיים של האדם, דחף שיש להתגבר גם עליו בשם הרציונליות. הדחף להתפלל, כלומר האפשרות לקיים דיאלוג בעל-פה עם האל, מתואר במחזור זה כניגוד לשירה, המקוננת על אובדן הדחפים הטבעיים הללו.

ה"דעת", החוכמה המעוגנת במקובלות התרבות והשפה, מוצגת ככוח השואף להסתיר את האינטימיות, לכסות על המאוויים, להתחשב במוסכמות החברתיות, להתכחש לטבע ולתשובה, והעיקר – לא לחרוג מן הגבולות שנקבעו לשפה.<sup>34</sup> הדובר קורא לנמענו ולקוראיו לא להשתמש

באותה שפה אינטימית מיוחדת, שאת עוצמתה וייחודה תיאר עד כה, ולא לחרוג מ"כל מה שהשפה איננה מתירה לספר, / ואשר האדם יודע לעצמו ועושה בגופו ביום ובלילה בחדרי חדרים".

ואמנם, הפסגה שאליה הגיע הדובר דרך האינטימיות הגופנית והמילולית עם ידידו, מתגלה כתהום, משום שבה מתחוור האיסור: לא על עצם התשוקה ("עשו מה שתעשו"), אלא על השפה הנובעת מתחושת השלמות המופקת מן הקשר האינטימי ("אך דעו מה לגלות בדבורכם בעל-פה ובכתב"). הדובר אינו מתכחש לתשוקה ואפילו לא לאפשרויות סיפוקה, אבל מתאר את הכניעה לאיסור לחשוף אותה בקול, איסור המונע את האחדות הנכספת שאליה הוא כמה, אחדות הכוללת גם הרמוניה בין התחום הפרטי לתחום הציבורי. נשרי הדעת הצורחים, המנוגדים ל"שכל ההדיוט", מצויים בעמק ("במעמקים"), אך צרחתם נשמעת רק למי שהגיעו לפסגה, כלומר למי ששואפים לאינטגרציה של הגופני עם הרגשי דרך השפה. על כן רק מי שחווה את השלמות מבין את האובדן המתבטא בדרישתם.

במקביל, חושפות שורות אלה את מנגנון ההצפנה האינהרנטי לכל מבע מילולי. הן מבטאות את מודעותו של הדובר למכניזם הפרדוקסלי של הקשר שהוא מכונן עם הקוראים, שלעולם לא ידעו אם הווידי הזה עצמו כלול במסגרת מה שאפשר "לגלות" או מה שיש "לסלף". בכל מקרה, הדובר מצביע על השירה כרחוקה מאותו מבע אינטימי נכסף שתואר קודם.

השיר קובע, אפוא, כי אין מנוס מפני הסתרה של הגופני הכרוך במילולי, משום שהשלמות האינטגרטיבית עוברת באזורים שהאיסור שולט בהם. הדובר מתאר את ההכרח להסוות את שפת התשוקה ההומו־ארוטית ככניעה לגבול אכזרי, שהמוסכמות המקובלות מתוות על המשיכה ליחסי סימביוזה מושלמים עם הדומה.

הצורך בפסילת האופציה ההומו־ארוטית הנחשקת והמעבר לוורבליזציה הפוכה – כזו של החבאה, הצפנה והסתרה – כרוכים בכעס הנובע מן הווייתור האישי הגדול, כעס המתבטא בצרחותיהם של "נשרי הדעת". אם בתחילה נדמה כי הצרחות מבטאות זעם על עצם התשוקה ההומו־ארוטית, מתברר כי הן מבטאות גם בו־זמנית, את זעמו של הדובר על החמצת האפשרות לחיים הנתפסים כשלמים יותר.

ההבנה שהשלמות – הן בתשוקה והן בשפה – אינה אפשרית, מקבלת ביטוי מוחשי בלשון הפואטית העשירה של המחזור. הדבר בולט במיוחד במרקם היחסים עם טקסטים קודמים, המתעבה דווקא באותם רגעים שבהם השפה הראשונית, המופקת ביחסי האחוה עם הידיד, מוצגת כפנטזיה נכספת. ריבוי השימוש בתבניות לשוניות ותמאטיות מן המקרא ומן הברית החדשה בדיוק כאשר תוכן השיר מבקש לנסח פנטזיה של

35. אמנה כאן רק דוגמאות אחדות ללשון האינטרטקסטואלית הסמיכה במיוחד במקום זה: המילה "אמן" מופיעה במקרא ומכונה במיוחד מסימוי החפילה; המשפט "אמן אני אומר לך" מתכתב עם תבנית מן הברית החדשה; גם ההבדל בין מה שכתבו בספרים לבין מה שנאמר בעל-פה, תפיסת האדם כמלא מאויים מסוכנים והעיסוק בקשר בין הגוף לשפה הם נושאים העולים בברית החדשה. לדוגמה, בעימות עם הפרושים והסופרים הירושלמים מגדיר ישו את הלכלוך שבא אל תוך הפה כמסוכן הרבה פחות מן הלכלוך היוצא ממנו: "ויקרא אל העם ויאמר אליהם שמעו והשכילו: אשר יבוא אל תוך הפה לא יטמא את האדם אפס אשר יצא מתוך הפה הוא יטמא את האדם [...]" כי כל אשר יבוא אל תוך הפה ירד אל הכרס ומשם יצא הפרשדונה, אך היוצא מתוך הפה יבוא מתוך הלב והוא יטמא את האדם, כי מתוך הלב יצאו יצרי מחשבות רעות רצוח ונאוף וזנה גנב עדות שקר וגדופים" (מתי טו 10-20); גם בספר יחזקאל, ששירת אצ"ג מתכתבת עמו במקומות נוספים, מודגש הקשר בין הגוף לשפה. הדיבור המושווה ללעיסה משותפת של לחם בשירו של אצ"ג מזכיר את הסמכתו של הנביא, המתוארת כאכילת המילה שדבר האל חקוק בה (יחזקאל ג 1-3). בנוסף, מן הראוי לציין כי המחזור כולו מושפע מתפישות ניטשיאניות. ראו במיוחד את הפרק "על הידיד" ב"כה אמר זרתוסטרא" (פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, תרגם ישראל אלרד, שוקן, ירושלים 1997, עמ' 54-56).

36. הערה 14 לעיל, עמ' 133.

37. יכולת ההתבוננות יוצאת הדופן מתקשרת גם לעמדה הנבואית של הדובר בשירת אצ"ג.

שפה אותנטית מעיד על גבולות האותנטיות של הדיבור – הן בעל-פה והן בכתב.<sup>35</sup>

השלמות המתוארת ביחסים בין שני הגברים היא, אפוא, שלמות מדומה, שכן כמו כל אמירה, גם היא מהווה בסך הכול ביצוע בשפה, ביצוע שקדמו לו ביצועים אחרים, שהדיבור מושפע מהם ומצטט מהם גם ברגעים האינטימיים ביותר. השיר מודע לכך שפנטזיית השלמות איננה אפשרית לא רק בגלל המוסכמות החברתיות המקובלות, המונעות את מימוש התשוקה מן הגוף החושק והמתאווה, אלא בגלל שהתשוקה עצמה כבר פרוצה למה שמצוי מחוץ לגבולות האינטימיות. המילה "שְׁשָׁלִישִׁי לֹא יִשְׁמַע, רַק אֶתָּה לְבַדְּךָ, כִּי חֲצֵבָה לְשִׁמְךָ" איננה קיימת, ויש לוותר על הניסיון להגיע אליה. הזעם והאכזבה על כך ניכרים בהמשך השיר, שבו פונה הדובר לתאר את הנשים, מי שנתרו בעולמו לאחר הוויתור על יחסי הקרבה עם הידיד:

לְאִשָּׁה, שְׁשָׁרוּ לָהּ הַיְּהוּדִים הַפְּיִטְנִים, יֵשׁ וְסֵת.  
הָאִשָּׁה הַיְּפָה יוֹצֵאת לְבֵית־כְּבוֹד בְּטָרִם עֲלוֹתָהּ לְמִשְׁכַּב הַבַּעַל וּבְקוֹמָהּ לְבָקָר.  
וְאִם נִקְרַע הַגָּרֵב בְּעֵקֶב שְׁלָהּ וַיֵּשׂ אִזְ סַכְּנַת־הַעֵינַן שֶׁל אָדָם בְּרַחוּב,  
הַהוֹלֵךְ מֵאֲחוֹר וּמִשְׁפִּיל לְהַבִּיט בְּעֵקֶב,  
הִיא מוֹשֶׁקֶת בְּגָרֵב לְמִטָּה מְעֻט מִזֶּה הַשּׁוֹק וּמְקַפְּלֶת מִתַּחַת לְעֵקֶב אֶת פֶּסֶת הַקְּרָע.  
כֶּךָ קַפּוּל עַל קַפּוּל מְתוֹסֵף כֶּךָ כְּסוּי עַל כְּסוּי.<sup>36</sup>

בשורות אלה עובר הדובר מן היחסים האסורים עם הידיד לתיאור יחסו לנשים. המעבר מתבטא במעבר מקביל מן הדיון בשפה לדיון במבט: היחסים עם הידיד שימשו לתיאור כישלונה של השפה לבטא את יחסי הקרבה המושלמים-סימביוטיים עם הדומה. ההתבוננות באישה לעומת זאת מבליטה את שונותה. בניגוד ליחסים עם הידיד – עם האישה אין הדדיות ואין דיאלוג. היא מתפקדת כאובייקט לשירי התהילה של ה"פייטנים" או כמושא להתבוננות בלבד. קיומה כפי שהוא מתואר בשורות אלה מצטמצם בממד המדומה, במראית העין. היא עסוקה בהעמדת פנים, בכיסוי ובהסתרה של טבעה האמיתי. ייחודו של הדובר כפי שהוא מתואר בשורות אלה הוא יכולת ההתבוננות המועצמת שלו – יכולת המוזכרת בהרחבה בשירת אצ"ג.<sup>37</sup> הפוטנטיות של המבט מתוארת כיכולת לחדור מבעד לרובד המדומה אל מה שמוצג כמהות האמיתית של האישה: דם המחזור וההפרשות. אחרותה של האישה קשורה אפוא לרובד הגופני, המוצג כפגום.

השורות התמוהות, המתארות את תגובתה של אישה לגרב הניילון הקרוע שלה, מהוות מעבר לשני השירים הבאים, המתמקדים ביחסיו של הדובר עם נשים. ארבע השורות המוקדשות כאן לתיאור אופן טיפולה של האישה בגרב הקרוע נראות מנותקות לגמרי מן השיר, שעסק עד

כה בנושאים אחרים. הפער, המותיר לקורא את החיפוש אחר הרצף התמאטי בין לשורות הקודמות – ואף למחזור כולו – קשור לעיסוק באיסור, בטאבו.

המפתח הפרשני לעיסוק בגרב הניילון הוא הצמדתו לעיסוק בהפרשות ובאברי גופה המוצנעים של האישה בשורות הקודמות, ולעיסוק במשיכה לאם בשיר הבא. הסמכת הדיון בגרב הניילון למניית פעולותיה הגופניות הנסתרות של האישה, מציעה כי הבושה שחשה האישה שגרבה נקרע מושווית לבושה שעליה לחוש – לדעת הדובר – בשל דם המחזור והפרשות הגוף. מניית הגרב הקרוע בשורת העניינים הגופניים הנשיים שבעטיים חשה האישה בושה, קושרת את הגרב לאזור ההפרשות והמחזור אף הוא. הקרע בגרב מטונימי ל"קרע" שבגופה של האישה, לאבר המין שהיא שוקדת על הסתרתו.<sup>38</sup> התיאור המפורט של קפלי הגרב מזכיר אבר מין נשי, כפי שהוא עלול להצטייר בעיני מי שאינו יכול להתבונן בו ישירות, וחווה אותו על כן כאבר שרב החבוי בו על הנגלה ("כך קפול על קפול מתוסף כך כסוי על כסוי"). פרשנות זו מתחזקת לאור השיר הבא במחזור, המתאר באופן ברור יותר את מקורה האדיפאלי של התשוקה.

38. על תפיסת אבר המין הנשי כפגם או כ"צלוקת", ועל תיאור מומחיותן של נשים במלאכת ההסתרה, הנובעת מן המבנה האנטומי המיוחד להן, ראו הרצאתו של פרויד על הנשיות (זיגמונד פרויד, כתבי זיגמונד פרויד, 5, דביר, תל-אביב 1996).

## השיר השלישי: אדון ועבד

השיר השלישי במחזור מתאר את הסובייקט המפוצל שנוצר בתהליכי המשטור וההדחקה שלהם היינו עדים. ה"דיד", שדמותו עמדה במרכז שני השירים הקודמים, נעלם לאחר הציווי לשתוק בסוף השיר השני ("דע זאת ושקוטה"). במקום היחסים איתו – שנשללו לאורך השיר השני – מתאר הדובר מערכת יחסים שונה, עם דמות גברית המתוארת כ"עבד":

תָּם וּמִטְמָטֵם הוּא עֶבְדִּי, עַל-כֵּן קָרָאתִי לוֹ: תָּם.  
 וְטוֹב שֶׁהוּא כָּךְ וְהוּא עֶבֶד.  
 פֶּעַם שְׁאַלְתִּיו: אִם נוֹלֵד לְאִמָּא רְחוּקָה בְּעוֹלָם  
 וְאִם הִיא אֶהְבֶּתְהוּ, הָאִם?  
 וַיַּעֲנֵנִי, כִּי נוֹלֵד כַּמְדָּמָה לְאִמָּא רְחוּקָה מְאֹד  
 וְהִיא אֶהְבֶּתְהוּ, הָאִם.  
 וְשָׁמָּה, לְמַדְתִּיו, הוּא: תָּם. הַתְּזַכֵּר? וְעֵינָיו הַתְּעַגְלוּ:  
 – אֲנִי אֶזְכְּרָה תָּמִיד, שְׁמִי: תָּם.<sup>39</sup>

39. הערה 14 לעיל, עמ' 134.

לכאורה, מתוארת כאן שיחה מוזרה בין הדובר-האדון לבין משרת, המתואר כאדם נחות. למעשה מתארות שורות אלה תהליך הפנמה של הויכוח בין מה ש"מותר" לבין מה ש"אסור": בשירים הקודמים תואר הדיבור המושלם עם הידיד – כלומר הדיאלוג עם הדומה או הזוהה – כבלתי אפשרי במסגרת

המוסכמות החברתיות המקובלות. גם עם האישה – שתוארה כגוף מלא זוהמה, וכמי שעניינה העיקרי מרמה והסתרה – דיאלוג כזה הוא בלתי אפשרי. לפיכך, הדיבור הרווי תשוקה הופך לדיאלוג פנימי. הדובר מתפצל לשתי ישויות: ה"אדון" הוא מי שרכש את היכולת לנהוג על פי המוסכמות החברתיות – כולל האופן שבו "מותר" להפר אותן – וה"עבד" הוא מי שנותר תמים. הכנעת התשוקה ושעבודה מזכות אותה בשם חדש: תם. העבד, המייצג את "שכל ההדיוט", שהוקסם מן האופציה לפתיחות מגדרית והוכנע, מוצג כ"מטומטם".<sup>40</sup> השמות "תם" ו"מטומטם" מעידים לא רק על תמימותו, אלא גם על סופה של התמימות, כלומר על מותה של פנטזיית השלמות.

הדיאלוג עם העבד – בניגוד לדיאלוג עם הידיד – הוא דיאלוג משעבד. הוא קורא בשמות, מגביל ומכפיף, ושב ומאשר את יחסי הכוח: ה"אדון" מעניק לעבד שם, והעבד, שעניו עגולות כתינוק, מבטיח: "אני אזכרה תמיד, שמי: תם".<sup>41</sup> אבל שמו של העבד לא "תם" לגמרי, והוא נוכח בשיר השלישי, המתאר את אילופו, כמעין כפיל או "אחר" המוכל עדיין בתוך ה"אני". נוכח עיניו המשתאות מתרחש רומן אסור בין האדון (המלמד, הקורא בשם) לבין אישה, אם לתינוק של גבר אחר:

וְאִי שָׁם בְּאֶחָד הַבָּתִּים בְּעִיר דָּלַת אַחַת נִפְתַּחַת,  
כִּפְצָע נִפְתַּחַת הַדָּלַת תְּמִיד בְּעָרֵב בְּעָרֵב:  
אִשָּׁה עֲזוּבָת אֶת תְּנוּקָה וַיּוֹצֵאָה לְלֶכֶת אֵלַי.  
וּבְשִׁמְלוֹתֶיהָ מְעֻטָּף הַתְּמוּז הַגָּנוּב מֵאַחֵר.  
וְתָם שְׁלִי בָּא גְדוּל־עֵינַיִם לְחָדְרִי וְאוֹמֵר: אֲדוֹנִי,  
גִּבְרַת בְּפִרוּדְדוֹר...  
– תִּכְנָס!  
וְכָךְ מְדִי עָרֵב בְּעָרֵב.<sup>42</sup>

תפקידו של העבד, המוליך את האישה אל אדונו, הוא לתווך בין הפנים לחוץ, בין התשוקה לאיסור. עיניו הגדולות הן העדות היחידה למחאתו, הנותרת אילמת: בכל ערב הוא מלווה את ה"גברת" לחדרו של האדון, ועל ידי פעולה זו שב ומאשר את שעבודו. נוכחותו הכרחית לדיאלוג הפנימי של שנאה עצמית שמנהל הדובר בינו לבין עצמו, אותו דיאלוג שהוגדר בשיר הקודם כעילות בין "שכל ההדיוט" ל"דעת". נוכח מבטו של העבד, מתאכזר האדון לעצמו על ידי ניהול מערכת יחסים עם אישה – בניגוד להזדהותו האמיתית, כפי שהוגדרו בשירים הקודמים. העובדה שגם היחסים עם האישה אסורים, מבליטה את הממד השקרי של מערכת הלגיטימיות החברתית. ה"אדון" הוא מי שנכנע, אפוא, לאבחנה ההטרורסקסואלית בין אסור "מותר" (מערכת יחסים עם אישה, אם לתינוק של גבר אחר), לאסור "אסור" (יחסים הומו-ארוטיים בין גברים). מבטו של העבד מזכיר ללא מילים את חוסר

40. למילה "טומטום" שתי משמעויות בלשון חכמים: הדיוט ואנדרגנוס. לא רק שהדובר משתיק בשיר השלישי את "שכל ההדיוט" אלא גם את המהות האנדרוגנית, את ההות המינית המורכבת הכרוכה בו.

41. העבד מייצג את הגבריות הטבעית, זו שבעבר הרחוק דימתה להיות נאהבת על ידי אם, זו שהושתקה ומתה על ידי ההתנגדות, הרציונליזם וקבלת מוסכמות החברה. חשיבותה של האם אכן עולה בפתח השיחה בין ה"אדון" ל"עבד". כבר בשיר הראשון במחזור הזכיר הדובר את הגבריות הראשונית הזו כמהות אבודה: "ואני אומר לך: בוא במעכה חיי; אתי תבוא אל פסגה, משם תשקיף לעמק, / בו תחזה התינוק האם והערש ואת העלם המת אצל שובך הזהב / וחלילו בכף –". הן העלם המת והן התינוק מהווים שלבים אבודים בחייו של הדובר. עוד על אותו עלם כמי מייצגו של עולם ישן ואבוד ראו בשיר "מעשה נורא" מתוך המחזור "פרספקטיבות" הפותח את אימה גדולה וירח. העלם הרועה שם – כמו העבד כאן – הוא "גדול עיניים", וגם הוא, כמו הדובר בשיר הבא במחזור, מתואר באופן מטונימי על ידי כלי נגינה, החליל: "נגוד: כליה עלי הכפר. בכו לחלילו של הרועה, אשר השלך אל העשב ולא ישמע עוד בשעה/ שדמדומים מושכים לבות, המתנגענים כביכול / הרועה הלך גדול עיניים אל הכרך [...]" (כרך א' עמ' 9).

42. הערה 14 לעיל, עמ' 134.

המוסריות הכפול המושג באמצעות ה"דעת": התכחשות הן למהוויים הפנימיים הנחווים כמושלמים ביותר, והן למערכת ההגבלים החברתית שבשמהם הוכחשו אותם מאוויים.

אולם הדובר אינו מתפצל רק ל"אדון" ו"עבד" אלא גם ל"גבר" ו"תינוק". לנוכח מבטו של העבד – החלק התם, המשועבד והמומת – מתוארת מערכת היחסים עם האם מנקודת מבט מפוצלת, הכוללת גם את זו של התינוק העזוב. השיר השלישי מבהיר כי מה שחשוב לדובר במערכת היחסים הזו הוא "התמוז הגנוב מאחר", העטוף בשמלותיה של האישה, כלומר אבר מינה של האישה, או החום והסיפוק המופקים מגופה, הנחשקים משום שהם "גנובים". לכאורה, ה"אחר" שהתמוז נגזל ממנו הוא אבי התינוק, אך האב אינו מוזכר, והשיר מסמן דווקא את התינוק העזוב כ"אחר" הנגזל. נקודת מבטו של התינוק היא האחראית גם לתיאור הדלת, שדרכה נוטשת אותו אמו כ"פצע" ("כפצע נפתחת הדלת תמיד בערב בערב"). הפצע הזה, פצע נטישת האם, אחראי לכאבו ולזעמו של הדובר, המזוהה עם התינוק.

תיאור דומה, המשחזר סצנה ארוטית מנקודת מבטו של מבוגר המזוהה עם תינוק עזוב על ידי אמו, הופיע כבר בספר קודם של אצ"ג, בשאון העתים (אין צייטנס רויש), שיצא לאור בידיש ב־1919:

אז שומעת אוזני ברוח הסערה בכיו של גוזל פעוט, ילד קטן בעריסה אי שם: וישישה, סכתא של התינוק, שוחה חרישית מעל ראשו מראשותיו ושרה ברוב עצב:

א,א,א,אן –

אבא הלך אי לאן

והריני רואה כי אי שם בבית יושבת אחת, כותנתה מופשלת לה מכתפיה ואחד גבר נושך בתאוותנות את בשר גבה הרך...הו. הו. ושוב בוכה הילד, ילד קטן בעריסה: שומע אני הוא קורא א־מא א־מא. האם צוחקת, צוחקת שם, ושוקעת לאחוריה על הספה. צוחקת צחוק פרא, ערומה למחצה –

א־א־א־אן,

אבא הלך לו אי לאן...<sup>43</sup>

43. מתוך "אין צייטנס רויש" 1919. תרגום: ש.צ. הערה 7 לעיל, עמ' 23.

44. על הקסם המיני הטמון באמהות זרות ראו גם בזכרונותיו של ישראל אלדד על אצ"ג (דמע ונגה, דם וזהב, שוקו, תל־אביב, 2003, עמ' 307).



המשמשות לסיפוק תאוותו. אך מנקודת המבט של התינוק, אמו היא אכן "אחת" ויחידה, והכינוי מבטא את ייחודה.

הגבר המנצל את היעדרו של אבי התינוק ליחסים ארוטיים עם האישה נמצא במצב דומה לזה של הדובר, כפי שהוא מתואר בשיר השלישי במחזור אלמנך מצפה. שניהם הניחם מן "התמוז הגנוב מאחר", ובשני המקרים מטושטשת זהותו של ה"אחר" הנבגד, ולא ברור אם הוא הגבר/הבעל או התינוק. הטשטוש בין מעמדו של הגבר, כמי שאשתו "נגזלת" על ידי אחר, לבין מעמדו של התינוק מממש את נקודת המבט האדיפאלית ונותן ביטוי מוחשי לתחושות היריבות והתחרות שחש התינוק, המבקש בלעדיות על אמו כלפי אובייקט אהבה גברי אחר בחייה.

### השיר הרביעי: השירה כקנינה

בשיר הרביעי והאחרון במחזור שירי אלמנך מצפה מבטא הדובר את יחסי הדמיון והזהות הקיימים עבורו בין המושג "אישה" לבין המושג "אם", ומציע הסבר נוסף לייחודו הפואטי. השיר פותח בתיאור ישיר של עוצמתו של הדובר כמשורר. בניגוד לפייטנים שתוארו קודם, ששירתם היא אודה ליופיין החיצוני של הנשים, מתוארת שירתו כנובעת ממצב נפשי של אימה ואבל:

רַד בִּי הָאֵל וְלֹא אָבְדוּ סְפִינוֹתַי. עוֹד דוֹהֵר אֲנִי בְּכָל נִכְסֵי הַשִּׁירָה  
וּבְשׁוֹלֵי עוֹד רַבִּים דְּבִשׁ חֲזוֹן יִלְקֶה,

אֶךְ עוֹרְקֵי חֲלִילִים לְמַחְלָלִים עֲמָקִים בְּאֵימַת הָקוּ בֵּין מֵאֲרַע לְמֵאֲרַע.<sup>45</sup>

45. הערה 14 לעיל, עמ' 134.

האבל מתואר באופן מורכב כמצב נפשי תמידי, המהווה גם מקור ייחודי של עוצמה: ה"דהרה" הפואטית מתוארת כנובעת ישירות מאובדן האפשרות לבטא את התשוקה, אובדן הכרוך באבל מתמיד. השימוש במילים "חלילים" ו"מחללים" מאפשר משחק משמעויות מורכב, המבטא את עמדותיו המרובות של הדובר, כפי שתוארו גם בשירים הקודמים: המילה "חלילים" מתארת את גופו כחלל ריק, מלא נקבים, הכמה למגע שיפיח בו "רוח", כלומר נגינה ושירה. גופו של הדובר מזוהה, אם כן, עם החליל, כלי שצורתו פאלית, אך מבנהו דומה גם לגוף הנשי-הנקבי הנתפס כגוף פסיבי, הזקוק ל"מחללים". כמו כן מהדהדת המילה "מחללים" גם את הגוף שוויתר על התשוקה, והפך – כמו העבד ש"תם" – לחלל, כלומר לגוף מת, גוף שיש להתאבל עליו.<sup>46</sup> החליל הוא גם הכלי המלווה באופן מסורתי שירי קינה ואבל, המושרים בדרך כלל על ידי נשים מקוננות.<sup>47</sup> באמצעות השוואת הגוף לחליל מתאר השיר הרביעי, המסיים את המחזור, את עצם היכולת הפואטית לא כביטוי לתשוקה, אלא כקינה על חוסר האפשרות לממש אותה.

46. בנוסף, מהדהדת ברקע גם תפיסה הומופובית, הרואה ביחסים הומו-ארוטיים "חילול" של הגוף הגברי.

47. קנינה על המת והספדים לוו בנגינת חליל ביוון הקלאסית (מקורו של המונח אליגיה ביוון, שם תיארה המילה בראשיתה שירת אבל שהוקראה תוך כדי נגינה בחליל [Oskar Seyffert, *Dictionary of Classical Antiquities*, Meridian Library, 1956] וגם בישראל (ר' יהודה אומר: אפילו עני שבִּישְׂרָאֵל לא יפחות משני חלילין ומקוננת [כתובות מ"ז; ב]).

48. השימוש במושג הדיכאון הינקותי כאן בעקבות מלאני קליין, במיוחד במאמרה "אבל ביחס למצבים מאניים דפרסיביים" (1940), כתבים נבחרים (2002), עמ' 94-121.  
 49. הכמיהה ליחסים הפרה-ורבאליים עם האם מופיעה בשיירים רבים, שבהם לאם - כמו לתינוקה - אין שפה מלבד בכי, אנחות, מלמולים, ושירי ערש. ראו למשל ב"הכרת הישות" מתוך אימה גדולה וירח או בשיר "ממעמקים" מתוך הגברות העולה: "ער שנותי הראשונה נוהר סתו משלושים שערים ומדמיע בשר היונק בכונתו המבורכת. / בשער הראשון בוכה אימא, כי ביטויים אין לשינינו" (הערה 4 לעיל, עמ' 81), ועוד.

50. הערה 14 לעיל, עמ' 134-135.

אולם האופי האלגי-מקונן של שירת אצ"ג אינו נובע רק מן הוויתור על פנטזיית היחסים הגופניים-רגשיים-ורבליים המושלמים. פנטזיה זו קשורה - כפי שהראה השיר השלישי - לעמדת דיכאון ינקותית, ול"פצע" האדיפאלי של נטישת האם.<sup>48</sup> היא קשורה גם לאבל על מוגבלותה של השפה, שאיננה יכולה לבטא את מה שחסר. הקינה על מוגבלותה של השפה קשורה בשירת אצ"ג לתקופה הטרומ-ורבאלית, המתקשרת ליחסים עם האם בשנת החיים הראשונה.<sup>49</sup> הבחירה בעמדת המשורר-המקונן קשורה לפיכך להזדהות עם האם, ועם הנשים כולן, המוצגות כאמהות. כמו התינוק, גם הנשיות, המזוהה לגמרי עם האימהות, מוצגת כאן כמהות משוללת שפה, שהקול היחיד המייצג אותה הוא הבכי:

אֵל הַנְּשִׁים בְּעוֹלָם רִנְּנַת דְּמֵי הַנּוֹגִים.  
 אַתָּן הָאִמָּהוּת לְכָל הָאִיּוֹבִים בְּעוֹלָם!  
 אֲנִי אוֹהֵב מְאֹד אֶת הַנְּשִׁים לְמַעַן הַבְּכִי הַתּוֹסֵס בְּדַמְיָהֶן הַסְּגוּרִים מְאֹד וּמְעוֹלָם.  
 [...]

הֵן בּוֹכוֹת בְּשׂוֹבָן מִבֵּית הַקּוֹנְצֵרְטִים בְּטָרֵם פֶּשֶׁט מְשִׁין וְנִשְׁרֵת נְעֻלְיָהֶן.  
 הֵן בּוֹכוֹת בְּחִמּוּמֵימוֹת וּבְעֶרְיָה וּבְפָחִיהָ לִפְנֵי בּוֹא הַבַּעַל וּבְלִכְתּוֹ מְעֶרְשָׁן.  
 [...]

כִּי לֹא בְּדַמְעַ בְּלִבָּךְ בּוֹכָה אִשָּׁה, זֶה בְּכִי-כָל-הַגּוֹף הוּא:  
 הַעֲזוּבָת תִּנְקָה וּבָאָה לְבֵיתִי - זֶה בְּכִי.  
 וְהַשָּׁבָה מִבֵּיתִי וְאֲדַמְיֵמוֹת בְּלַחִיהָ - זֶה בְּכִי.  
 [...]

עַל כֵּן אֵלֶךְ אַחֲרֵיהֶן פְּקוּרָא לְאֶבְרָן מִכֶּמְהָ חִלְיִים בְּדַמְיָהֶן הַסְּגוּרִים.  
 וְאֶבְדְּנִי כְּחִיקוֹן, כִּי בָא בְּכִיִּן בְּדַמִּי.<sup>50</sup>

הזדהותו של הדובר עם הנשים מתרחשת תוך כדי עימות עם רעיונות שהועלו במחזור קודם לכן: בניגוד להפרשות הקשורות באברי המין של הנשים, שתוארו בשיר השני כמעוררות סלידה, מוצג הבכי - הפרשה גופנית אף הוא - כסיבה העיקרית למשיכתו של הדובר לנשים-אימהות ("אני אוהב מאד את הנשים למען הבכי התוסס בדמיהן הסגורים מאד ומעולם"); בניגוד לחיפוש אחר שלמותה של השפה האינטימית המופקת ביחסי אהבה בין שני גברים - שלמות שהדובר נאלץ לוותר עליה - מתוארת ההזדהות עם הבכי הנשי כהבנת העוצמה הטמונה דווקא בקול קרוע ומפוצל ("בכי מחולק לחלקיו הוא בכיין הנשי"). לאישה, כאמור, אין קול מלבד הבכי, ואין איתה דיאלוג במחזור שירי אלמנך מצפה, אלא ניכור וסלידה ו/או הזדהות בלבד. האם מצויה מחוץ לתחום השפה, הורבליות שלה היא הבכי, ולפיכך גם הדרך להגיע אליה מצויה למעשה מחוץ לתחום השירה.

הז'אנר היחיד המאפשר לבטא את המצוקה הזו, אם גם באופן חלקי וחסר, הוא הקינה, המבקשת להיות בעת ובעונה אחת גם געגועים לאם

וגם ביטוי להיעדרה. הקבלה המוחלטת של הבכי ואימוצו על ידי הדובר, מתארים את היכולת הפואטית כחיפוש אחרי האובדן הכרוך בדמותה של האם, חיפוש המודע לחוסר האפשרות – המובנה בשפה – למצוא את מה שאבד.<sup>51</sup> הזדהות זו מאפשרת לו לאמץ את הקינה – צורה נשית ביסודה – ולהפוך למשורר-מקונן, תוך מודעות לאובדן הגמור הטמון בעמדה זו ("על כן אלך אחריהן כקרוא לאבדן מכמה חלילים בדמיהן הסגורים./ ואבדני בחיקן, כי בא בכין בדמי").<sup>52</sup>

השיר הרביעי עוסק, אפוא, בדיכאון הנשי ובדיכאון של הדובר עצמו. אמנם הוא תופס את הנשים כמהות חסרה השוקדת על הסתרת הריק, שהבכי מבטא אותה משום שהיא משוללת יכולת דיבור. אולם הריק השייך לאישה והבכי/הקול הנובע ממנו, מושכים אותו, משום שזהו קול הנותר פתוח לחלל, לריק. דיבור כזה אינו יכול להיות על פי תפיסתו דיבורה של אישה, ולמעשה גם לא של גבר, אלא רק הדיבור שלו עצמו, בהיותו יוצא דופן: גבר המזוהה עם נשים וגברים כאחד. מהזדהות זו נובעת יכולתו הפואטית, שאותה הוא מתאר כמושא לקנאתם של אחרים בראשית השיר.<sup>53</sup>

### ג. סיכום: אבל אישי וקינה לאומית

מחזור שירי אלמנך מצפה מתווה, אפוא, מהלך של ויתור ואובדן וקושר אותו במקורות השירה. המחזור מבהיר את הקשר בין תחושת האבל המתמדת המאפיינת את שירת אצ"ג לבין אובדן היכולת לדבר את התשוקה. הזעם, שמקורו בויתור הכפול (הן על מימוש התשוקה האדיפאלית, והן על אובייקט התשוקה הגברי, הדומה-המושלם), מומר בהתמסרות לבכי פואטי, לקינה. במילים אחרות, הבחירה בפואטיקה המבטאת את האבל על ידי בכי מתמיד מוצגת כאופציה היחידה המעניקה לשירה איכות "ביצועית" קרובה לזו של הדיבור האינטימי שבעל-פה, המושלם לכאורה, ושונה ממנה. ההזדהות עם הבכי הנשי קשורה בפתיחות של הגוף, בתפיסתו כחלל, כפער שלתוכו נכנסת השירה. פער זה אינו קיים בפנטזיית הדיבור האינטימי עם הידיד הדומה-הזהה, דיבור סימביוטי מספק, החודר וממלא כל חלל: פיזי, נפשי ושכלי. הוא אינו קיים גם בשירת ההלל של הפייטנים, המכחישה את הבעיה מכול וכול, ומעדיפה להישאר מבע מעודד שכחה, ולא כזה הזוכר את גבולות יכולתו. הבחירה – הכפוייה לכאורה – אולם ההכרחית, בקול החלקי, המפוצל, הנשי, ובחלל שהוא מאפשר – היא זו המאפשרת את הדהרה הפואטית, את עוצמתה של השירה המקוננת.

הקריאה שהוצעה במאמר זה רואה במחזור השולי-לכאורה של שירי אלמנך מצפה מפתח ארס-פואטי אפשרי לשירת אצ"ג כולה. יש בו תיעוד של מהלך חשוב בפואטיקה של המשורר: השתקתה והדחתה של הבעייתיות

51. לאקאן כותב על חוסר היכולת של השפה לגעת בממשי. כלומר, בין השאר, באם. השפה בעיניו היא מערך סימבולי האחראי על מכלול של אבדנים-הישגים, בין השאר זה של האם. ראו למשל במאמרו "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", *Ecrits: a selection*, From French: Alan Sheridan, New York: Norton 1977. מחזור שירי אלמנך מצפה, המתאר אף הוא את השפה כייצוג של חסר, מזמין קריאה לאקאניאנית מפורטת, שתמפה את האובדן המובנה מראש במעבר מאובייקט התשוקה לשפה במנוחים של כמיהתו של הסובייקט המפוצל מן הסימבולי אל הממשי.

52. במקרא מתוארת הקינה כתחום נשי מובהק ("ולמננה...אישה רעותה קינה" [ירמיהו ט; 19]), למרות שקיימות גם קינות ספציפיות שנאמרו על ידי יחידים, כגון קינותיהם של דוד או של ירמיהו; גם אצל חז"ל מתוארת הקינה כאירוע נשי: "קינה – שאחת [...] מדברת וכולן עונות אחריה".

53. עמדה זו סותרת כמובן את עמדותיו הפיטוריסטיות-מיוזגניות המוצהרות של הדובר בשירת אצ"ג, כפי שהן באות לידי ביטוי בדרך כלל ברובד הגלוי של שירתו, למשל בשירי הספר הגברות העולה.

האישית-פסיכולוגית, תוך הבנה שהפער בין התשוקה לשתיקה מובנה בעצם מוגבלותן של התשוקה ושל השפה כאחד. הניסיון להגדיר את העולם הפנימי כ"אמיתי" ומסוכן ולעמת אותו עם העולם החיצוני קורס נוכח ההבנה שהפנים והחוץ מעורבים זה בזה ללא תקנה: ההבנה שהשלמות הסימביוטית אינה אפשרית – לא רק בגלל שהתשוקה ממושטרת על ידי המוסכמות החברתיות, אלא גם בגלל מערכת הקשרים הסבוכה שבין התשוקה לשפה – מלווה בתחושות קשות של דכדוך, מלנכוליה ובכי, שהביטוי הפואטי היחיד המתאים להן הוא הקינה. הקינה מוצעת אפוא בשירי אלמנך מצפה הן כצורה ראשונית, קודמת לכל תוכן פרטיקולארי לאומי או לאבל ספציפי, והן כתוכן בפני עצמו, המכיל תגובה לכאב שכבר קרה. שירי אלמנך מצפה מבהירים את מקומו של הכאב על אופייה החמקמק של התשוקה, ועל "מה שהשפה אינה מתירה לספר" כמרכזי בעולמו של הדובר: הבכי מקשר בין אספקטים גופניים לאספקטים נפשיים; בין כמיהה אדיפאלית לאם, המומרת באידיאליזציה של יחסים בין גברים, לבין הוויתור עליה, המוביל להזדהות עם הנשיות, שהבכי מדגיש את החסר וחוסר הסיפוק שבה; בין פנטזיית השלמות הסימביוטית לויתור עליה, ולקיום בתוך החלל הפרוץ, שרק בו יכולה השירה לגעת בממשות, כלומר להתקיים כמהות בעלת ערך. במיפוי אזורי הכישלון והערך של השירה, מספק המחזור הנמקה אישית, מגדרית ופסיכולוגית לאופייה האלגי של שירת אצ"ג כולה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב