

## "נדמה לי כי נדמייתך": הפואטיקה החיקויית של דליה הרץ

**חמותל צמיר**

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

דליה הרץ חילה את דרכה כמשוררת בסוף שנות החמישים. בין 1958 ל-1966 היא פרסמה כעשרים שירים, שניהם-שלשה סיפורים קצרים ושני מחזות (קווארטט ולואיז, שהועלו בהצלחה רבה בתיאטראות).<sup>1</sup> ארבעה-עשר משיריה נכללו בספרה הראשונית, מרגוט, שראה אור בסוף 1961 והתקבל בהערכתה רבה. אחד המבקרים הגידר אותו כ"יצירת ביכורים בשלחה" (רבי 1962) ווגבריאל מוקד כתוב תוך אזכור הניגוד הבלתי-מנע-כubicול בין נשיות לכתיבת שירה טובה) שווה "קובץ בעיל-עורך, מעבר למיניות של 'שירה נשית'" (מוקד 1962).<sup>2</sup> בכלל, הרץ תוארה כמשוררת ציירה ומביטה ומוקמה בשורהacha עם ישראלי פנס, שלמה זמיר ודליה רביבוכין (מצוטט אצל עילם 1962). ועם זאת, כמעט כל המבקרים ציינו את הדמיון הרוב השורר בין שירה של הרץ לבין שיריו של זך (ובמידה פחותה יותר, גם לשיריהם של עמיהי ואבידן). אכן, אי-אפשר להחミニ את הדמיון הזה — בסגנון, בטון המינור, האירוני, המשועשע-עלעתים, בשפה היומיומית הנמוכה ובמבנה הפרוודים גדושי החזרות, משחקי-הambilים והחרוזה הפנימית. מקריאת הביקורות על מרגוט ניכר שרוב המבקרים התהבחטו כיצד לפרש את הדמיון זה: מצד אחד ברור להם שהרץ אינה אפיוגנית דלה של זך אלא בועלת נוכחות שירית חזקה משל עצמה; מצד שני הם נוטים לראות את הדמיון הזה כהשפעתי-תירש הרץ מושפעת מזכ ושהיאינה לזכותה, אולי סימן של בוסר שכדי לה להתגער ממנה. יוסף עילם, למשל, כתוב, בעניין שירה "שבבי", כי "הדיאלקטיקה הפנימית שלו נסמכת בכירור על היישגים של זך ואבידן" (שם); ויצחק רבי הנזכר לעיל כתוב:

זכך מי שאמר שדרליה הרץ לא עיכלה שירים שקרה, וביחוד/amorim/ הדברים לגבי שיריו של נתן זך. מודעת או שלא מודעת, סיגלה לעצמה הרץ את האופי של שיריו זך.... ראיוי היה לה להרץ להיוורו שלא להציג אחריו דפוסים ולהתוטמים מודרניסטיים שבאופנה (רבי 1962).

במאמר זה אציג קריאה בכמה משינויים הקובץ מרגוט ודררכם אנתה את הפואטיקה ואות

<sup>1</sup> נהדור 1963; שגב 1963.

<sup>2</sup> וראו גם ביקורתיהם של ד. ג. 1961; שבתאי 1962; רבי 1962; עילם 1962; זך 1962.

עמדת הסובייקט של הרץ בקשר הספרותי של שנות החמישים והשישים. הדמיין המבלבל בין שירותה של הרץ לבין זו הוא הציר שעליו תיסוכם הקוריאה שלו — שכן, כפי שאבקש להראות, דמיון זה איננו בבחינת השפעה סתם או פגס של בוסר, אלא, למעשה, למעשה, הוא העיקרון המארגן את הפואטיקה של הרץ, אולי גם הנושא המרכזי שלו, ולכנן גם המפתח המרכזיה להבנתה. הוא פועל בכל ההיבטים והຮמות של שירותה, ולבוש צורות שונות: פארודיה (לעתים עד כדי גראוטסקה), חיקוי (mimicry), הידמות/היתמעות; בסופו של דבר, הוא אסטרטגייה ודיקלה לעונזר ולביקורת על הסובייקט שכנן כך בשירותו, על סמכותו ועל יציגותו, ועל עצם האפשרות של זהות ושל ייצוג בכלל.<sup>3</sup> הרץ חושפת את המתח הפנימי הטמן במליה זהות עצמה, בין "מהות" או "ישות" אחת מקובעת, ככיוול אחידה וקוהרנטית (או שאיפה למזהות כזאת, או הנחה שליה), לבין "יחס של" אותו (הדבר) בין שני דברים (שוניים), ככלומר זהות כתהיליך של הזדהות או של יצירה/הבנייה, המורכב דווקא מהבדלים, מפערים ומתחמים בין דבריהם.

במקום אחר (צמיר 2001) ניתחת את עמדתו של זו בשנות החמישים והשישים כפי שהיא עולה משירי Shirims. טענתי כי באופן פרודוקסלי-משהו, תביעתו של זו לكونקרטיות ולספציפיות (ל'ספורות עם עולם") זקופה, דווקא לשם מימושה, להפשטה ולהתנקות מכל דבר קונקרטי ומכל קשר לעברו, למפשחו ולקומו. באמצעות הסתירה הזאת מכונן זו אDEM אינדיומידואלי-אוניברסלי הזוקוק במוגן להתקנת מהקולקטיב לא כדי להגן על עצמו מפניו (מן ח'ברת המונחים), אלא כדי להבנות ולהגדיר את עצמו כיחיד יהודי — כאשר למשה זהו סובייקט לאומי חדש, ישראלי, המגדיר את עצמו לא חלק מהקהלקטיב אלא בניגוד (מודומה) לו. דרך קריאה בשיר "אני אורה העולם" (ובשירים נוספים) הראיתי כי הדברור מונה לטשטש את הסתירה במאבו — בין תפיסתו את עצמו כאורה העולם לבין העובדה שאין נושא לשם מקום — באמצעות הטעון האירוני ורואית-העין של פסיות וחולשה. למעשה, דרך הנתק-לא-נתק הזה של הדברור ממקומו מרחיק זו את המקום הספציפי ומconeן יחס של שייכות מטיליאית-כביכול אליו, שייכות שהוא כביכול כל כך ברורה מלאיה וסתמית עד שאין צורך — קרי: אסרו — לסמן שהוא לא יכול להיות מלאה, לא כל שכן לעדרו עלייה. זו מסמן בכך את השלמה-ולכואורה של תהליך הטריטוריאלייזציה של הלאומיות היהודית המודרנית ואת ראשית התגבשותה של זהות לאומיות ישראלית, ככלומר, המוגדרת על פי המדינה הריבונית: זהו מעבר ממאבק לניצחון, מתנוועה לאומית לדינה, מטריטוריואלייזציה וכיבוש של המקום אל בעלות עלייה — המתחמת מיד כאילו הייתה שייכות "ילידית" אליו. הסובייקט של זו בדיק גמור לככוש את המקום המשוים, הטعون משמעויות וסיבות מסוימות (ההיסטוריה, תרבותיות, דתיות), ועתה פנויים את בעלותו ו"שוכח"/מדחיק אותו ואת האלימות המונחת ביסוד הבעלויות

<sup>3</sup> כנראה לעיל, קשיים משמעותיים מתקיימים גם בין שירותה של הרץ לשירותם של משוררים אחרים בני דור המדינה, כמו דוד אבידן ויהודית עמיחי — ולקשרו עם עמייה אתייחס בקרה בהמשך — אבל זו הוא לפחות ספק המכובד וה"אובייקט" העיקרי ומהמשמעותי ביותר שלה.

הזאת. האירונית, השכחה, החולשה והפסיביות המאפיינות כל כך את שירותו של זך הן מסכיעין שנועד לטשטש את הבדיקה הזאת, האסטרטגייה שבאמצעותה נסוג הסובייקט הצעי מתפקידו של סובייקט פעיל (ואחראי) בהיסטוריה ובחיו ו"זו הצד" לעמדות מתבונן פסיבי וחלש.

הסובייקט של זך הוא, אם כן, סובייקט לאומי, שבדוק משום שהתעללה מעל להזות הפרטיקולרית — ככלומר, הדיק את המקומם הפסיכיפי והסואה את הבדיקה תחת מעטה של פסיביות, של שכחה ושל איזונייה — Nunne להמעשה לצרכי התברות הישראלית בשנים שלאחר קום המדינה, על ידי כך שיציר תחושה של זהות ישראלית אחת, חדשה, משכנתה בעלת סמכות נורמטטיבית וייצוגית. במילים אחרות: כדי להיות מסוגל גם להיות (לראות עצמו כ)"אזור העולם" וגם לא לנסוע לשום מקום, על הסובייקט של זך להתעלות מעל למקומות המוסים ומעל לאלים הכוונה בהשתלטות עליו — ככלומר, להדיחם אותם.

כך, המות אצל זך הוא סופי ומוחלט — בתגובה-נגד מוגנת לטשטוש הגבולות בין החיים למותם בדמותו של המת-החי משירת הארבעים<sup>4</sup> — ולכן הוא מה שתוחם את החיים, וידיעתו-מראש ("שב בידעת תולעים, בתבונת הרימה", כפי שכח בשירו "הווה זייר", זך [1961, 1974] — היא שmagdiorה וקובעת את גבולותיו ואת מגבולותיו של הגוף, ככלומר של הסובייקט האינדיודואיל-אוניברסלי כאחד ויחיד: הגדרה זו במשמעותו המרחבית, במובן של הקיום החומרי בעולם, והן במשמעותו הזמן. המות קוטע את הרץ שבין החיים למות, ומחייב תפקידו מכريع מה שמחזק את הגוף כיחידה אחת שלמה וקובעת את שלוותו, ייחותו ותפקידו של האינדיודואיל האוניברסלי. בדיק משום לכך, הגוף עצמו כמעט שאינו נוכח בשירו של זך רק kaliuno מנכיה אותו — למשל בשיר "סרג'נט ויס").

גם התביעה לקונקרטיות ולמטריאליזציה של המות מתבטאת אפוא, בסופו של דבר, דוקא בהפשטה שלו ושל הגוף ובمعنى התעללות מעליו. התעללות מעל לגבולות המקומם הפסיכיפי (חיכולות גם להיות אזור העולם וגומ לא לנסוע לשום מקום) היא גם התעללות מעל לגבולות הגוף. לכן מתקשר גם מוטיב הנפילה והירידה, החזר ונשנה בשירו של זך (בשירים "אני שומע שהוא נופל", "ישנו העולם הטוב", "יראיתי ציפור לבנה בלילה השחור" ועוד) והרלוונטי במיוחד בהקשר שירתה של הרץ: החיים ל夸רת המות כ"נפילה", וה"נפילה" עצמה, המות באשר הוא, כסון שאין ממנו חזרה ושאין עליו נחמה (יש כאן, כמובן, גלגול של הנפילה בקרוב ותגובה-נגד למת-החי).

בניגוד לשמעותי להביתו המודגשת לקונקרטיות ולפסיכיפיות, אם כן, מבסס זך את שירותו המוקדמת על הפשטות שהן הדרקوت. דרכו של המודחן להשאיר עקבות, בבחינת סיכוי תמידי לצוץ ולהופיע מחדש, אופאו של מה ש"הורשכה" — ועל ציר זה אפשר להבין את שירותם של כמה משוררים ומשוררות בני דורו של זך וצעריהם יותר, שהציגו

לפרויקט של רוז המדינה אבל גם ביקרו אותו (מאיר ויזלטיר, יאיר הורביץ, אהרן שבתאי ואחרים). אם כך ממשיך את תהליך הטרייטוריואלייזציה, גם כשהוא מגדר את עצמו בגיןROLו וכמי שמלים (ולכן "מייתר") אותו, הרי שירותה ה"משמרת הצעררה" – וביחד שירתו של הנשים בשנות החמישים והשישים – עושה דה-טריטוריואלייזציה, מסכלה את זהותה האחדיה-ילכודאה והקוורנטית-לבארה וחושפת את הסדרים והמתחים המונחים ביטורו. אם נזכיר בדבריו המפורטים של ארנסט רנאנ על נחיצותה של השכחה לעצם קיומה של האומה כבזו [1882] 1947, 903–904), הרי שעל שירות הנשים ושירות ה"משרתת הצעררה" אפשר להחיל את ביקורתו של בנדיקט אנדרסון על רנאנ: שכשכח כזאת מתאפשרת מעתה על ידי הזיכירה הבורורה מלאיה ועל ידי פרקטיקות של אזכור. במקורה של רנאנ, כותב אנדרסון, זהה עצם העובדה שכאמרו "הלילה של סנט-ברתולומיאו" ו"הטבח בדורות-צרפתי" קחל שומעיו יודע למה הוא מתכוון – ככלומר, יודע מה שכח.<sup>5</sup>

גם את שירותה של דליה הרץ יש להבין בהקשר זהה: בבססה את שירותה על דמיוןכה בולט לשירותו של זו, היא חשופת ופורטת לפרטיהם את יסודותיו של הסובייקט האינדיידואלי-אוניברסלי שלו – את מרכביו הפרטיקולריים, כולל אלה המגדירים, של גוףו ה"טראנסצנדנטי"-ביבCOL, האחד והקוורנטית-ילכודאה; את הספציפיות של המקום הלאומי ואת האלימות המתמכת שלו; ולבסוף, את התביעה (או היומה) לייצוגיות ולנצחיות, לסמכות ולגישה ישרה למציאות דרך הלשון.<sup>6</sup> הרץ מעוררת בשירה על האפשרות להדקה ולהתעלות" כשל זו וליצור כזה של אינדיידואלי-אוניברסלי, יחיד מיוحد, קוורנטי, מוגדר ומתוחם מבינה מושגית (ואולי לכן "נעדר" מבחינה גופנית-חוורנית). באמציאות החיקי הפאראודידצני שללה את התפיסה הזכאית היא חשופת את העובדה שوذחתה המקום (והגוף) אצל זו והועלתו מעלה להזותה הפרטיקולרית, מעלה למקום המסתומים ומעל לגוףן זה בעצם פריווילגיה גברית. היא חשופת ומעלה על פני השטח דווקא את ההבדלים בינה לבניו-כגבר לבינה-כאשה), ודרכם את מה שהוא מודחיק ו"שוכח": הגוף, הנשי והמקום הספציפי, הכרוכים ייחדיו במתאפורה של הארץ-כאשה.<sup>7</sup> הרץ מעוותת ומתקפת את המתאפרה זאת עד כדי סיכון של תהליכי הכהחה וה"טראנסצנדנציה", של עצם תനאי-האפשרות שלהם ושל האופן שבו הם שזורים בלשון; היא עשויה קונקרטיזציה של הגוף, ולבסוף, היא מעוררת

<sup>5</sup> אנדרסון [1991] 1999, 238–235.

5

<sup>6</sup> אני ערה לביעייתה העקרונית הטמונה במבנה הטיעון שלו: זהו טיעון שבחלקו, לפחות, משמר, בסופו של דבר, מבנה פטריארכלי שבו זו הוא בעצם בסיס או עמוד-תוויך ("אב") והרץ מנית לו, נסמכה עליו ומאבבה לו ("בַּת") – שאפשר להבין אותה,ביבCOL, רק ביחס אליו (ובאופן לא סימטרי, שכן ארוו הצעתי ואפשרותי להבין באופן עצמאי-יחסיו, ביחס לגברים/אבות אחרים אל לא ביחס להרץ או לעמדת נשית חזרה). וויה אכן בעיה עקרונית בהיסטוריוגרפיה פמיניסטית, וככוננות להתחמודד; אתה ברצינות בהמשך עובדתי (לדינונים תיארטיטים בסוגיה זו ראו, למשל, Radhakrishnan 1996, ותודה לניטם ג').

6

<sup>7</sup> על המתאפרה 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, בחוריפות שואלי אין שנייה לה, את השאלה של סובייקטיביות ושל סוכנות נשית.

השיר הרביעי במרוגט פותח במילים "כעת יש לי התקפה":

כעת יש לי התקפה.  
אני סובלת ממחלה שחוכה והণיפה.  
אצלן הן באוה כיחר. מחלת לראשו יש  
צואר עבה. פניו מגרענות לחך החם.  
כעת, למשל, יש בי התקפה. דמי עובר לדם.  
אם יבואו כעת לדבר אפי על שכחה או על נפילה,  
אני אסבל קשה. יתכן גם שאתחפה.  
מחלה לראשי צולם צנאר עבה שמתעבה.  
זה גורם לי למך. רציתי שיאצמך לאזך.  
נדמה לי שאנטמי שיש לי התקפה.  
נדמה לי נדמית. מקיפים אותה. אני מתקיפה.  
(הרץ 1961, 10)

אי-אפשר שלא לזרות ולשמוע כאן את הדמיוןzioni — בטון, בלשון, בסגנון, במקצב ובמוחיקה. אבל בנגדו לחשdotיהם של רוב המברים, הדמיון זההינו מגבלה או פגם בזהותה השירית של הרץ, אלא ההפק, הוא פועל כיסוד הכרחי ופורה המכונן, בעצם, את משמעותו של השיר. הוא מנכיה ו"מעורר" את הפואטיקה של זו על ידי חיקוי שללה, "חוורה" עליה וניסוח מחודש שללה, באופן היוצר פארודיה עליה.

אכן, זהה פארודיה (רצינית) על האני של זו ועל ההדרחות שהוא מקדר ומצדיק, בדמות השבחות והגfüלוות החוזרות ונשנות אצלו,<sup>8</sup> שירה של הרץ מעמיד בסימן שללה את האפשרות הזאת ואת מגנוגני הפעולה שללה, על ידי החיקוי. הדיבור מאמצת את קולו ואת הותו של הסובייקט הצעיר, לבשת אותו כמסכה ומדברתו בשמו — וכך, באופן בלתי נמנע, חושפת את ההגין הפנימי שלו. כך, למשל, שלילובן של "מחלות השכחה" ו"מחלות הנפילה" (במקומות "איפלפסיה") יחד, כאילו היו מחלה אחת, הכרוכה בעיוותים גופניים ובהחפתשות מתמדת, בלתי צפואה ומפחידה (" מתחת לראי יש צוואר עבה"; "צוואר עבה שמתעבה"; "פני מהרחבות לפיקדון החום") — מקצין את הנפilioות והשכחות החוזרות ונשנות אצל זו ולועג להן. העלות האפשרות (או הצורך) ש"יבואו כעת לדבר אפי על שכחה או על נפילה" מומצת לכך שזויה בעה "פסיכולוגיה" ולמעשה יוצרת קישור בלתי נמנע להדקה — ואכן, כזכור, זהה תפקידן המרכזי אצל זו. ולכן ציפוי שככל ניסין "לדבר" עליהן, ככלומר, לפתחו אותן כדי

<sup>8</sup> גם אם הן עצמן, כזכור, אין אלא ביקורת פארודית על האופן שבו שירות הארבעים אפשרה, הבדיקה והأدרכה את המות על ידי טשטוש הגבול ביןו לבין החיים.

להבין ו"לפתור" אותו, רק יגורור סבל גסף וכך, באופן אירוני וכמעט קומי, יוכל להתחבאות נוספת.

עליה מכאן השאלה הבלתי נמנעת, האם הקול הזה והזהות הזאת הם של זו או של הרץ? מיהו שחוליה במלחת השכחה והנפילה – היא או הוא? במילים אחרות, האם הדוברת ורק חושפת אצל זו את השכחה ואת הנפילה כמחלה, וכן מבררת אותו – או שהואיא באמת "לוקחת אותו על עצמה" ומהש מגלה את המחלה?

שאלות אלה מהוויות לאסתטוגיה של חוקי. כפי שכותב הומי באבא על החקיון בהקשר קולונייאלי (Bhabha 1994, 85–92), חוקי אינו מייצג, אלא הוא העמדת פנים, "חוורה אחריה" מישחו או משחו. כמו הסואה במלחמה, הוא אינו משתלב עם הרקע על ידי מחדיקת ההבדלים ביניהם, אלא הוא צורה של דמיון (resemblance), שמודגש את ההבדלים דווקא משום שהוא כמעט כמעט לא בצל לא בדיקון.<sup>9</sup> הוא "מסרוב, לנכון, להיות ייצוגי", ומחייב את מבטים המפקח של השולטים ממבט המועתק של הנשלט, וכן הופך את הטובייקט המפקח-הצופה לאובייקט מפוקח-צפה, מושא לחיקוי לועג. החיקוי הוא מסכה שעוטים הנשלטים או הכבושים, האחרים המודחקים של השליטים, בעלי-ההסמכות, מתוקת תשואה לאותנטיות ולהכרה בהם כסובייקטים, ובשבאותו הם משבשים, למעשה, את הסמכות הקולונייאלית. "החוקי הוא תשואה לאחר מתרון" (שם).

באמצעות חוקי "קולו" ו"זהותו" של זו, אם כן, הרץ חושפת את ההבדלים ביניהם. היא מגלת שבשביל זו, השכחה והנפילה הן הדקותות המהוות תנאי ל"גולםיות" ומאפשרות לו גם להיות אורה העולם וגם לא לנסוע לשום מקום; בהיבט, חוקי התחליך זהה – חוות עלייו באופן זהה אבל לא בדיקון – משבש אותו והופך אותו למושא אחר, שכן הדבורת מתקה (או מחוירה) את השכחה ואת הנפילה לתהום האבונומיליות של המחליה והיעוות. במילים אחרות, עצם האפשרות של זו ליהוו ישראלית אנדרואידיאלית-אנטברטלית, מבודדת באחדותה ושיכת למקומה שיוכתו מפליאית-ככיכול, נשחתת כאן כפריוילגיה גברית. החוקי המקציין, הפארודיזנני של הרץ, חושף, אפשר

לומר, את מחירה של השיכחות הזאת, שכן הוא מציג אותה כהבדל פנימי: מחליה בגוף. הדיבור בקולו של זו וחושף, אם כן, את האמביולנטיות של השיח הלואמי-הגברי: מצד אחד, את הסמכות הגברית, הלאומית והייצוגית, המבוססת על הדקה של המקומות ושל הגוף, ומצד שני, את מה שהוא מדוחיקה – כמובן, את המקום ואת הגוף עצמו – אשר, מבחרו, לא נעלמו לגמרי, והנכחתם מעידה על כיישלון מסוים של ההדקה (אולי של כל הדקה באשר היא). העמדה ה"שליטה" של אורה העולם זו, מקומו שהוא כל מקום ו"מעל" לכל מקום ספציפי, מתחפף כאן והופך למושאו של המבט המחליה, המקציין

<sup>9</sup> אני עושה כאן שימוש מתאפורי ביחסו הכווצי והנכבלש לייחסים בין המינים, על סמך ההבנה שנשים (או, ליתר דיוק, "האשה") הן הטובייקטים הקולונייאליים של הגברים, לא ורק במובן הכללי של דיכוי אלא במובן המסוים של הסתוריה הפנימית של המאבק הקולונייאלי: הניסיון להיות כמו הכווץ כדי להשתחרר ממנו (וגם ההפך: להתנתק לו "כדי" להיות כמווהו). וראו 1994; Bhabha 1967.

אותו והופכו לגורוטסקי. אבל איפה נמצאת הדוברת ביחס ל"זך" (כఆופציה של זהות) ומאיں היא מדברת? האם היא "בתוכו" או חלק ממנו — אכן, כפי שמהלה היא בתוך הגוף? או שמא היא נמצאת מחוץ להזוהו הקוּהַרְטִינִיתְ-לְכֹאָרָה, באיזו עמודה אחרת שמננה היא יכולה לעטות את קולו במסכה?

הבעייתו הזאת משתקפת ברטוריקה של ביטויי המחללה והתקפה בשיר. המילה "תקפה" עצמה, אף שהיא מתייחסת למחללה, מופיעה בנפרד ממנה לאורך כל השיר, ולמעשה השרה מושא דקדוקי. כך ייצא שבנויות "יש לי התקפה" שבתחלת השיר, הרוברת והתקפה הן שתי "ישויות" נפרדות, ומתקיים ביניהן מעין אימאה. מבחינה סמנטית התקפה היא רכושה של הדוברת ("יש לי"), אבל מבחינה תחבירית היא הנושא (ול"לי" היא המושא): "המחללה מתקיפה אותה". בשורה החמישית של שינוי בייסיסן: "יש לי התקפה", ככלומר, הדוברת "מכילה" את התקפה בתוכה. בסוף השיר הושלים "כיבושה" של התקפה בידי הדוברת, כשהיא הופכת ל"אני מתקיפה". אם בתחילת הדיבורת "מוחקפת" בידי המחללה, במהלך השיר היא "מן פנימה" ומכילה אותה, עד שלבסוף היא יכולה להשתמש

בנהג אחרים, אולי להפוך אותה לנשך, ולהיות למתקיפה, או לפחות לאיים בהתקפה. כיוון שהיקוי הוא "העמדת פנים", כותב באבא, הוא "איןנו מסתיר שום נוכחות או זהות מאחורינו המסכה שלו": אין נוכחות, אין זהות קבועה של שום "אני" יציב מאחוריו קולה המחקה של הדוברות. יש רק "nocחות חלקית", או מטונומיה של נוכחות. השורה האחרונה בשיר מתחמת את המצב הזה בחירות גאנונית: "נדמה לי כי נדמית": הדיבורת החושבת ומדקה ("נדמה לי") חושפת את קיומה כمدומה על ידי מישחו אחר ("נדמית") — וכן ממקמת את השיר כולה בהקשר לשוני ואת הדיבורת כמשמעות ביחס למשורדים 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 ש] נדמית". תהליך הדמיון ההפוך, על ידי הדוברת ושלה בידי אחרים — לצד העובדה שאפילו מעדרה כסובייקט-מרקמה מנוסח מבנה פסיבי ("נדמה לי") — יוצר איזיות כפולה ואר משולשת: אם היא "נדמית" הרי أنها יכולה לדעת זאת בודאות, זה רק "נדמה לה"; מצד שני, עצם החשיפה של התchapולה ואמרותה במפורש — חשיפת העדר ה"אני" — היא שמובילה לגבשו של האין-אני כמושא אמתי, אובייקט נראה וממשי של אלימות: "מקיפים אותה", שיכול עתה להפוך מיד ל"אני" אקטיבי, סובייקט המשיב התקפה נגד התקפה.

כיוון שהשורה יכולה טבועה בחותם הספק של תחילך ה"דמיון"/"הידמות", ככלומר, בחותם האיזיות והאייקיון, אפשר גם ששני החלקים האחוריים שלה ("מקיפים אותו, אני מתקיפה") מתחרים, בעצם, חרדה ופראנזיה, תחילך מודמיין יותר ממשי. אבל בין כך ובין כך, זהו תחlink של התהווות, הפיכה לסובייקט, הקשור בכידורו להפיכה-لتולוקפת. הרץ מشرطת במדיק את התהlink שמתאר באבא, שכו החיקוי, ההבדל שהוא כמעט לא-כלול אבל לא בדיקון, הופך לאיזום: "הבדל שהוא כמעט טוטאלי אבל לא בדיקון" — אכן, "הדבר המאים ביותר שאפשר לדמיין" (שם, 90–91). האיזום הטמון בחיקרי הוא כוח

חרוני, המתגלה כאן בתחילת הפוך למהлик התחווות (ההפייה-לטובייקט) של הדוברים: ה"יעלמות" של הסמכות האגררית (הקולוניאלית). בנסיבות את הסמכות הזאת ("זך") הופכת אותו הדברות מ"צופה" ל"נצפה", מוסובייקט אחד וקורהנטו לאובייקט מועד להתקפה.

במציאות את הקול והזהות ה"זכויות" כמחלקה, במציאות את עצמה כיעיות החולני שלהם, ממקמת הדוברות את הרוחקתו של זך (השכחות והנפילות) לא במרחב (גיאוגרפיה) בלבד אלא בגופה. בניגוד בולט לסובייקט האחד והשלם של זך, המתוון ("מבחן") הן על ידי ביזור מוחabi (נפש) והן על ידי מגבלתו של הזמן ושל הגאות, גופה של הדוברת איננו מוחלט, אלא משתנה ללא הפסיק, 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, עוכבר לדום. זהו גוף שאיד-אפשר לזהות בכירור — הרי הוא גוף של אשה אבל גברי-משהו עם "צוואר עבה") — או מתוךו אותו, לשנות בו, "להתעלם" ממנה או "להתעלות" מעלו, או אפילו ליעזג אותה כיחידה חומרית קהרטנית אחת על פי קווי המתאר שלו. זהו גוף חולה שגבולותיו נזילים ולא יציבים, הצעיר להתגש בכל עת סביבתו; גם קורבן להקפה/התקפה — מבפנים, על ידי המחלת, ומבחוץ ("מקיפים אותה") — וגם מתקייף.

במקמה את הדוחקתו של זך בגוף הנשי החולה, הרץ מנכיה וחושפת את מה שזכה "שוכח". אבל היא איננה רק מתקנת את המעוות על ידי היופק סימטריו של הדמיוי או של תהילך הדמיון (כלומר, אין היא רק מזכירה או מציגה את מה שהושכח), אלא היא מנכיה אותו בפה שאינו ניתן לייצוג. היא עושה קונקרטייזציה של הגוף על ידי עיוותו ומצינה אותו כבלתי ניתן להכללה במשמעות תהילך בנייה פרוגרסיבי של זהות איחוד כלשהו. לא רק האפשרות ל"טאננסצנדנציה" (אנטיטראנסצנדנטית) של זך מסוכלת כאן, אלא גם עצם האפשרות לזהות או לייצוג בכלל.

זהו גוף סורי-ישראליטי, המתוואר במונחים רפואיים וצבאיים. בעוד שמלחה היא בראש ובראשונה דאגתו וכabo של היחיד, הצבא הרי הוא במוחו ה"גוף", הרכוש והנכסים של העם/האומה/המדינה, במובן הכלול של הייתו מרכיב מהיחידים חברי האומה והיותו שיין לעם-גוף ונציג שלו.<sup>10</sup> הרץ מערכבת את שני התחומים לגוף מךבר אחד — ולמעשה משתמש מכאן כי היא אינה מדברת רק בקופה של אשיה-יחידה אלא גם בקופה של הגוף הקולקטיבי, הצבא/האומה/הארץ. אכן, אם זך "שוכח" לא רק הגוף ואת הנשי אלא בעיקר את המקום הלאומי הספציפי, אין זה מקרי שהרץ מנכיה כאן את כלם יחדו, ולמעשה מדברת מתחן התבנית הלאומית של הארץ-אשאה. היא מסבכת אותם וזה והופכת אותם בני המרה זה לזהה או חושפת את היוותם כלפי). השיר כולם נקרא גם, למשה, כסיפור-מחדר של ההיסטוריה הלאומית, אם לא של המאבק הלאומי הSPECIFIC לעצמאות: הנפילות בקרב, הניסיון או הזרען

10 והרי השיח הלאומי נוקט תכופות מטאפוריקה גופנית המשלבת את שני התחומים ומציגה את האומה, הארץ והמדינה כגוף אונורי ואת עיוותיו כמלחות: העربים כ"טרון בגוף האומה", הבוגדים/הশמאליים "תוקעים סכן בלב האומה", וכו'.

הבעיתו לשכונה, הכבישים הטורטורייאליים (הצורך שצומח לרוחב, הפנים המתפשטים), הרם ה"מתגיים" לצית — התגיות שאינה אלא שיתוק (מוות?). הקיום הלאומי עצמו מושג כאן דרך הגוף הנשי החולה, המתרחב וקופא לפִי חוקים מסתוריים (וסותרים) והמתנודד תמידית בין קיום לאי-קיום, בין להיות מותקפים להיות מתקיפים.

אבל הסובייקטים הכהולים של השיר — הגוף הנשי והגוף הקולקטיבי הלאומי — אינם בדיק מקבילים זה לזה ואינם אפשריים לנו ליחס אונלוגיה ישירה בין אשה לאומה. באשה-יחידה (ומשורה), התגבשות קולה של הדוברת ל"אני" תוקף הוא תהליך הכרחי, אפילו חיובי של התהווות, הפיכה לتسويיקט — למרות ובגלל פוטנציאל האלים הטעון בו. הגוף קולקטיבי לאומי המגולם ומונכח בגוף הנשי, זהו תהליך אירוני וטרגי, שבו הקורבן המותקף הופך למתקיף מתחוך ובגלל "שכחותוי", "נפילותיו" וחוסר יכולתו להכיר בהן ובמנגנו הפעולה שלهن (התבחאותו מפני מי שיבוא לרבר אותו), וחוזר חלילה.

נرمז כאן פיצול משמעותי בין הגוף/הארץ המשתנה לבין ה"ראש", הקול הדובר — המודע לעצמו אבל גם התהווה, אולי בחוסר אונים מסוים, על השינויים המתחוללים בו. הפיצול הזה מזכיר את קולו המתפצל של זו עצמו בשירו "תמהון" (שכתב, כזכור, המש או שש שנים לאחר פרסום ספרה של הרץ).<sup>11</sup> שם, כזכור, הדובר חש בה-עצמה זרות מוחלתת ושיכוכו מוחלתת, בלתי ניתנת לעירעו, למקום הלאומי שהוא "כל זה". מבטו התמהה מפנה בסוף השיר אל עצמו והופך לניכרו עצמי, סכיזופרניה. אבל בעוד שאצלן נשרים הדבירו "כל זה" ישיותו נפרדות לאורך כל השיר, ויחסיהם נבחנים ממרחיק ברור של מחשבה קרה כמעט, איןטלקטואלית, בשירה של הרין השתיים שלובות יחדיו לבלי הפרדר, כל אחת יכוללה להיארות כאלגוריה של זולתה. שתיהן מגולמות בגוף נשוי החלוה ובဓיס האפרות לייצר וליציג זהות. בעוד שזך מתפרק, כזכור, בתהווות ניצחון ובעלות ומנסה ליסד עליה זהות אחדותית ו齊iba, הרין נותן ביטוי לסערות המשמעות לרוחש מתחתיה, לאלימות ולסכיזופרניה הכרוכות בה (קרי: לאופן שבו ה"מקיפים אותו" מיתרגם או הופך ל"אני מתקיפה") וכבספו של דבר, לחוסר האפשרות לייצר זהות כזאת.

אותה בעיתות, מפרשנטיבתה שונה ובطنון שונה, יותר פארודי ופחות גרוטסקי, עולה גם מן השיר (ללא שם) הפוחת במילים "איפה הייתה, הרגע הזוכרנו את שמך" (מרגוטן, 16). גם כאן, דמיוי האשא לארץ מונכח אבל גם מושם לעdeg, דרך החיקוי הפארודי של קולו החבר' מניהמאצ'יאיסטי של ה"אנחנו":

אייפה הייתה, קרגע הופרנו את שמק, אייפה הייתה בשהלכנו הלאה,  
בשראינו או, ואפת אפרת: הלא האור שחזר, או הילכנו הלאה.  
אייפה הייתה בשהלכנו הלאה. קרגע שאלנו את עצמנו  
מה יש לה שלא הילכה אפקנו הלאה.

<sup>11</sup> כל זה אינו שלוי. ואני מתבונן בה/ בתרמהון. של מי, אפוא, כל זה ??/ אני יודע. אולי ירושה? שום קרב ומודיע, לא הוריש לי דבר. אם כן ??/ אולי אסע מכאן, אם כל זה אינו שלוי. אולי אסע מכאן, ובתקדם ??/ אני מאמין בכונחתה של השאלה/ ואני מתבונן בעצמי בתרמהון (זק 1966, 18; וראו צמיר 2001).

כבר חשבנו שקהלפת לאבדו. שהפקת לחלק מפחל.  
הארנו את הסביבה בפנוי אחותה. פנים מפניך פחדרו למותה.  
חשבנו שאף כבר מקרה אבוי. שהפקת לחלק מפחל.

שבי, שבי בוחני, אם פרצוי, שבי בתיוקן.  
הקליקי מדרוזות מאבנים, כמו הקדומים. הוי ערבה  
לחמי, אם פרצוי הוי ערבה לחכו.  
לquam, שrok לפני רגע שאלנו את עצמנו, איפוא היא.  
לפה לא הלה אפנוי הלהאה.

לאוראה, הדברים מתחשים בדאגה אחר הנמענת הנשית שלהם, שנעלמה, כביכול, כשהם "המשיכו הלהאה", בדרכם מן החושך אל האור. למעשה, הרוי הם מתחדים וממחישים את העילומותה במסורת המצויאות והלשון שלהם, וליתר דיוק: הם מתחדים את האופן שבו הם עצם מעלים אותם אותה, בעיקר דרך המשבחה שעילתה במוחם שהוא הפה "לחלק מנהל" (המושיר, כמובן, "חולוק-נהל"). הנמענת הופכת בשפטם של הדברים לחלק בלתי נפרד מן הנחל, משחו בלחתי מוכחן וחניה המתחזק עם הנוף או אף נרמס תחת רגלי ההולכים. באופן יותר ספציפי, מחשבתם זו של הדברים היא ליטרלייזציה של הביטוי "ללכת לאיבוד", שבו "איבוד" מלא תפקיד של שם-מקום, כמו גם ליטרלייזציה קומית-כגmut של הדימוי הרומיוני של האשה לטבע בה"א הידועה. כמובן, בהקשר זה של טיוול-חברה קבוצתי — ועוד עם הקונוטציה, הקומית גם היא, של הנח"ל<sup>12</sup> — ה"טבע" הוא בהכרח אגדת הלאום הנכbastת ברגליים, במסע לילי שהוא גם מטאפורה לציווית כמעס פרוגרסיב בזמן ובהיסטוריה, "מחושך לאור" ("אננו נושאים לפידים"). הדברים משליכים את הזיהוי שהם עושים בין האשה לטבע/לארץ על הנמענת שלהם כאילו היה משה ש"קרוה" לה, ומשתמשים בו כתריזן לכך ש"אברה" להם. בה-יבעת, אפשר גם לראות את העדרה של הנמענת כטירוף שלה להימצא ולהיענות לקולם.

גם המשבחה האחורה שעילתה במוחם של הדברים — "הריג שאלנו את עצמנו/ מה יש לה שלא הלה אטנו הלהאה" — מעידה עליהם יותר מאשר עליה: הם דנים בינם לבין עצמם מה "לא בסוד" אתה, ובכך תופסים את ההבדל שלא ביחס אליהם כאילו היה פגם שמנע ממנה להצתרף ולהיות כאחת מהם או לפחות מלהיראות כאילו הייתה אחת מהם — או בכלל להיראות.

עדותה הבעייתית של האשה מתגללה בטיטואציה הבסיסית של השיר. מצד אחד, בהיותה הנמענת שלהם, ברור כי היא "כבר" לידם, לאחר שנמצאה. ומצד שני, קולם הוא ההוכחה הייחודה לקוימה — כיון שהוא ממשיך "להעלים" אותה: למשל בכבוד המפוקפק שהם מכבים אותה לבסוף. העדרו של הנמען הוא כדיו אינו נהרני לו'אנר הפנוייה

(אפוסטרופה) ומכוון אותה, אבל כאן, הרץ מפרט את ההיגיון שמאחורי הקלעים של החדר הזה במסגרת הספציפית של ייחסי המינים כיחס כוח ויצוג, וכך עשוה "לייטרליזציה" ופארודיה גם ז'אנר הפניה עצמו. בהזמין את הנמענת לבחור בחיקו של מי לשבת ולהזכיר של מי לעורב הדוברים מענקים לה, לבורה, כבוד רב, כשלמעשה הרוי הם מקצים לה את תפקיד הרוכש המני של הקולקטיב. בהזמין אותה להדיליך "מדורות מאבנים, כמו הקדמוניים" — בגין לפנסיה האיתות שלהם ולאור המטאפיי שהם מתקדמים לקראתו (כזכור, גם בזמן) — הם מקצים לה מקום מרווח בזמן (כמודגם, כמודמה), תפקוד שיוציאו וחסרי-עהלה). בסוף הבית האחרון הם ממשיכים לדבר עליה בגוף שלישי, לכאהר מניסים להוכיח לה שהחיפהו אותה ולמעשה ממשיכים להעלים אותה.

למעשה, את כל שירותה של הרץ אפשר לראות כניתוחה, המכחשה ופירוק של המשפטים "נדמה לי כי נדמית" ו"חשבנו שהפכת לחלק מנהל". כנגד יחס הייצוג של הסמל, שבו "האשה" ו"הטבע" או "הארץ", למשל, קשורים זה לזו בקשר אורוגני, מהותי וסיבתי לכאהר, וכן יכולים להחליף זה את זה, החיקוי מציבם וזה ליד זה. בחשיפת ההבדלים או המרחק בין מסמן ומוסמן, החיקוי חותר תחת היחס הארגנוגילכלאורה וمعدער של דמיון או של התקה ולא של מהות. החיקוי חותר תחת היחס הארגנוגילכלאורה וمعدער עליון, חזוף אותו כהבניה מלאכותית ודכאנית, לפחות בפוטנציה.

הגוף החולה ב"cut" יש לי התקפה" הוא תשובה עקיפה להיגיון המטאפורי של "חשבנו שהפכת לחלק מנהל": הדוברת, ספק "אשה" ספק "הארץ", חושפת את החלirk הדמיון שלו (בידי אחרים): "נדמה לי כי נדמית". המשפט הזה ממיצאת את ה"הייעלמות" הכרוכה בלחיות מודומה ומדמיינית ("נדמית") גם כיון שהוא מאזכר את הפסוק בישעה ו, 5, ואת המשמעות הנוספת שיש לשורש דמ"ה: כליה ואובדן (כמוגם את הקרבה לשורש דמ"מ). פרק זה ישעה מוקדש לבואה, ולונכו חווין האל הוא אומר: "אוֹלֵיל בַּיְנָדְמִיתִי". השורה הנפלאה של הרץ קושרת, כזכור, את ההליך ההתחות (ההיפה לאסובייקט) גם עם היפה מאין-אני "מדומה" (shedimos אוטו), אובייקט אלים וmockf, ל"אני" מתקייף. הדימוי הדומם — שהיוו מודמיין על ידי אחרים פירשו גם ש"התכלחה" ו"אבד" — פותח את פין.<sup>13</sup>

החיקוי נובע, כזכור, מתשוקתו של الآخر לנוכחות אונטנית של סובייקט, שהוא, אכן, החשוכה להכרה. במילותיו של פראנץ פאנון: "ברגע שאני חושק, אני מבקש הכרה (או מבקש להיחשב). איני רק כאן וعصיו, חתום בחרציות. אני בשביל מישחו אחר ומשחו

<sup>13</sup> יתרה מזאת, באותו פרק (5–7) ישעה אומר: "כפי איש טמא-שפחתיים אני ובוחך עם טמא שפחתיים אני יושב... ויריך אליו אחד מן השרפים ובידו רצפה, במלקחים לך מעל המזבח. ויגע על פי ויאמר: הנה נגע זה על שפטיך וסר עוון וחתוך תכופר". מעשה הקדרתו לבניה כורך, אם כן, בטיהור הפה והשפחה.

אחר" (Fanon 1967, 218). לאור תשובה כזאת — התשובה להיות מוכן כדי להיות — יש להבין את בעיית הזוחות-דורך-הזהות בתשובה המנעה, מתקנה ומסמנת סובייקטיביות. השיר הפופולרי את ספרה של הרץ נקרא גם הוא "מרגווט" (6), כשהם הספר כולם, ונראה כי תוחnahme נוספת של "נדמה לי כי נדמה לי". אבל בעוד שבכעת יש לי התקפה "יחסי החיקוי הם בין "סובייקט קולוניאלי" (האשה-כאחר) לבין ה"סמכות הקולוניאלית" (כלומר, בין הגורם הנשי החולה לבין קולו וזחותו של זו), "מרגווט" עוסק בתחום של הזוחות-דורך-הזהות ללא "נקודות התיחסות" גברית להשען עליה, לשלוול ולהתחור תחתיה. אכן, חיפוי הזוחות הוא בין שתי דמיות נשיות.

גם אני בערך בשעות האחרונות, רצימתי להיות דומה למרגווט.

על כן אכבעתי אתה בפפה. אמחרי. מרגווט אהרה אחריו

בעשרה דקות. עינינו הוא ענה שאנוי וזכה לחיות

בערך חמוץ. גם אם קשחה לי. שלחו אומי אלין, מרגווט.

נאמר לי במקפץ שתוכלי לילוד לו. אלא שספק אם יש

לך איזה ענן בזה. אולי לחפות.

הפעם שטטו מפח לרצפה. קין של גבינה קפין את בושומיו.

אשפצל, כן. מרגווט קבקשת את סליחתך. עלייך

ויק לרגע לסו אל בית-השםיש. אמש פלאה לשובש

את קשחש' העור. ואת רקמת השלג. מעת מאי חשק

גשאר לה למיאילו לי. בפחה זה פליוי. אני שואלה.

מרגווט חזרת. אני עונרת בזיה. היא משפטעלת.

אחווע על דבורי. יש בי רצון להקומות. מרגווט.

יש בי רצון קאנז כל קה. מצאן וכלא מגערות.

מה עלי לעשות בכוון זה. אונסים זקרים אומיי קפי שהייתי.

הברמי מפתחת לביתי גראן. אמי בהולה ואכמי מונקאן.

מרגווט קבקשת את סליחתך. לבה הומחה עלייך. עלייך

לטלפן אל בעליה. יכול לחפות. מרגווט.

הדברות מנטה להידמות למרגווט, להיות כמוות כדי להיות. מצד אחד, ברור שמרגווט איננה בחירה מקרית ("שלחו אותו אלין. מרגווט"). נאמר לי במפורש שתוכל לי עוזר לי"); מצד שני, איננו יודעים דבר על הנסיבות המוטיבטיביות לבחירה במרגווט, בעיקר משום שאיננו יודעים דבר על מרגווט עצמה. איננו שומעים אותה מדברת, אלא דרך תיוכנה של הדוברות. אכן, מרגווט היא כדמות מסרט אילם: תנעוויתה ומוחותיה ברורות ודרכית, אבל לא מיוליות וללא קול.

"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 ושאן לדוברת הוא שם. מרגוט מצטיירת כבעלת זהות ולכן כישות אובייקטיבית וסובטנטיבית ההופכת אותה לSUBJECT שיאפשר לחקות וללמוד אותו. אבל נראה כי בקשתה של הדוברת להיות כמו מרגוט — ושרוגוט עצמה תיעזר לה בכך — מאיימת על מרגוט: במהלך השיר היא מידלדת והולכת, עד שבסתמי היא הופכת לאובייקט-בלבד, כמעט חוץ. אין לה, מתברר, שם זהות "נתונה" ומוקה,שמה מתברר כמסמן ללא מסמן, ואין לה כל "ישות" או אי-יכולות שהדוברת יכולה לחקות או למלוד.

המשפט "אםש תלהה ליבושו/ את קשקי העור. את רקמת השלג" מציג את מרגוט כיצור דמוני ודמיוני, ספק נחש או דראון, ספק שלגיה.<sup>15</sup> מצד אחד, כפilities המשמעות של "עור", ככל מה מכסה את גוף האדם וכחומר לביש, מנעה כל אפשרות להפריד בין גופה של מרגוט לבין בגדייה; ומצד שני, העובדה שתלהה אותן ליבוש מעידה שאפילו עורה הוא חיוני לה, כבגד שאפשר לפשט וללבוש; וזה פרקטיקה של כינון נשיות בטקס או כמשחק/היצג (performance), שהוא הכרחי בשביב "להיות מרגוט" אבל בה-כמירה חיוני ולא מהותי לה — כמין כסוי, תחפושת או מסכה, שכן מתוארים במונחים סותרים. "קשטים" הם גם מה שמכסה את גופם של הדג והנחש, גם מזוכרים שרין-מן וגם הכלני העממי לתופעה (הלא-בריאה ולא-אייפה) של התקלפות עור הקרכפת. רקמת השלג היא בה-בעת בגד או קישוט עדין אבל נמס ומתכללה, ודאי שלא תחליה ליבש. מרגוט מתוארת במנחים סותרים וסוריאליסטיים של חשיפה והגנה, של חומרים מתכליים ויציבים, הכרחיים וקייםוטיים גרידא.

וביוון שתלהה את זהותה/תחפשותה ליבוש, משתמש שהיא יושבת בקפה בלבדיה, יכול הרבה לא "עצמה" — ואולי אכן "מעט מאד חזק" נשאר לה להשאילו לי". זה משפט ערומיי במיחור, כיוון שהוא מבוסס על המשמעות ההפוליה — האידiomatisches und milieulöse — של הביטוי "אין לך משיחון חشك". תחילת, לפי המשמעות האידiomatische, נראה כי למרגוט "אין חזק" (כלומר, היא לא רוצה להשאיל "אותו") — אבל הרי אין מושא כלל (אנינו יודעים את מה אין היא רוצה להשאיל); אבל לפי המשמעות המילולית מדובר בחשך עצמו: ממן נשאר למרגוט מעט מאוד כדי להשאיל לזרות. החשκת מתברר כאן כחומר, שאפשר לצבור, למדוד ולמשור — או לפחות, להשאיל וללבוז. "קשקי העור" ו"רקע השלג" מתגלים כמרכיבים של החשק הזה, כך שתלויותם אמש ליבוש השואירה את מרגוט מrownit/manu.

נראה כי מרגוט אינה מצליחה להחזיק את החשק שלה ואת "עצמה" ביחידת אחת. לאורך כל הבית השני היא עוברת תהליך של הידלדות, עד כדי התפרקנות והתחיינות כמעט מושלמת. המשפט הראשון בבית זה מבשור רע ומרמז על אسن מתפרק: "המים שטפו תחת לרצפה", ככלומר, שיטפון מאים להתקרב; ו"קץ של גבינה חפן את בושתוין" —

<sup>15</sup> אני מורה לחנה קרונפלד על אבחנה זו.

קיז' שעומד להחמיר, אולי זמן שאל ומוגבל, וש"מוחזק" את בושתו — כמוון, תוך אזכור ברור ל"מברשו", כאמור, בשותה מיניות שהקיז' "מוחזק", ספק כדי להחביא ספק כדי לשמרו ולהגן עליהם. הן הקיז' (זמן) והן הבשותה — ממש כמו החשך בשורה הבאה — הם כאן "חמורים" שאפשר "להפין" ושלולים להתקלקל או להתכלות, או, להלפין, להיחשף יתר על המידה ולהתכבד.

גם מרגוט עצמה מידלתה. היא כל הזמן "נוֹזָת" ומספרישה דברים מגופה:<sup>16</sup> היא הולכת לבית השימוש, היא השילה מעלה, כמובן, את קשיי העור ואת רקמת השלוג (המרכיבים או מסמנים את החשך/הזהות), היא משתמשת, ולבסוף "לבה הומה עליה": לבה "על גודותיו" מתשוקה וכיסופים או מהלה וצער. כל מובני הרגשיים של השורש המ"ה — רחש והמייה, רגשות חיבה, חמלת או תשוקה — קשורים גם למילה "המן", ככלומר, להצברות ולגושש. רגשותיה של מרגוט מתנודדים בין כמייה רומנטית ותשוקה אROTית (באלוזיה לשיר השירים ה, 4: "זרוי שלח ידו מן החור ומעי המו עליו") לבין צער ורוחמים (כמו, למשל, בenthalims מ"ב, 12: "מה תשתחוח נפש' ומה תחמי עלי").<sup>17</sup>

תחליך זה מגיע לשיאו במשפט הבא, המתייחס שוב במילה "עליה", הפעם במשמעות של "היא צריכה". התפרקותה של מרגוט מובלעה ישירות, דרך החזרה על "עליה", להפкарיד שהיא חייבת מלאה או לפוקודה שהיא חייבת לפתע לצית לה: "טלפון אל בעליה". במילים אחרות, אם יש לה לפתע תשוקה למשהו או למשהו אחר מחוץ לעצמה, זהה ספק תשוקתה של אשה לבעליה, ספק תשוקתו של חפן לבעליו. עם שיחת הטלפון הזאת נראה כי מרגוט נעלמת מבית-הקפפה ומהשר.

כן, על אף שמדובר מציגיות תחילה כסובייקט שהזרוברות יכולה לחוקת וללמוד אותו, לרפוש זהות דרך הזדהות — כיוון שיש לה שם ולבן, כמובן, סolidית — מהלך השיר מבהיר שההפק הוא הנכון. למעשה, מתוך, כשהזרוברות השיר כל פעולותיה ודבריה הם תגוכות בלבד ללא של הדוברת. כן, למשל, כשהזרוברות מארחת לפגישה עם מרגוט — אולי בגלל ניסיונה לחקות את מרגוט — מרגוט מארחת עוד יותר, כאילו מחקה אותה. התשתיים לכודות במעגל שבו לא ברור מי מחקה את מי, מי ה"מקור" ומי ה"חיקוי".

בבית השני והופך המעגל אכזרי יותר. כשהזרוברות הולכת לבית השימוש הדוברת אמרה:

<sup>16</sup> ראו גם שבתאי 1962.

<sup>17</sup> ליתר דיוק, יש כאן מעבר מהתשוקה אל הרוחמים: בעוד שבסוף הנמזג משיר השירים תשוקתה של הדוברת מופנית אל דודה-אהובה —نعمן ידוע, שהוחכר במפורש בתחילת הפסוק — תשוקתה של מרגוט מופנית "עליה", והنعمנה אינה ברורה. מעבר להחלפת הנמען הגברי בنعمנה נשית, הזרועת אולרי רזום הומר או אוטו-ארוטיים, העובדה שהنعمן אינו בדור מכניסה לתמונה את המובן השני של "לבה הומה עליה", ככלומר, המשמעות של צער וחמס, שבו שם הגוף השני הוא בעיקר אקספרסייבי וליעחים כיכופות רפלקסיבי, ואני מוסב בהכרה על מען אחר (כמו בצייטוט לעיל מתחלים וכן בירמיה ד, 19: "הומה לי לבי לא אחריש" ועוד). משתמש, אם כן, תשוקתה של מרגוט מפנה את מקומה לצער ורוחמים ומוסכת בעיקר על עצמה, כהמשך של תחליך הנזילה, ההידלות ולבעשה ההתפרקות העובר עליה לכל אורך השיר.

ש"אמש תולח ליבוש/ את קשקי העור. את רקמת השלג" וככ' וכו', "במה זה תלוי. אני שואלת. מרגוט חווות": כאן כבר לא ברור האם מרגוט חווות מבית-השימוש – שאו פירשו שעד עתה הדוברת דיבורה אלינו, הקוראים – או שמרגוט חווות על דבריה. וכשהדורברת אומרת, "אני ענורת בידיה", אין זה ברור אם היא אכן נתנת למרגוט יד בשובה מבית-השימוש או שהיא עוזרת למרגוט לדבר. ואחרי המילים הבאות, "היא משתעלת", שוב אין זה ברור מי מוחן אמרת, "אחוור על דבריו": האם מרגוט מנסה לדבר, משתעלת לנקוט את גורנה, או שהדורברת חווות על בקשתה (שמרגוט תעוזר לה להיות דומה לה). נראה כיילו הן מתמוגות זו בזו בהדרגה, כל אחת הופכת לוללה, אבל לא בהליכה זו ולקראת זו אלא בצעדים "אחוורה" ובמושגים של חזרה, הן במובן של חזרה על דברים (repeat) והן במובן של חזרה "אחוורה" (return), באופן העולה בקנה אחד עם החיפוש המתמיד אחר "מקור", סמכות ואחרוניות.

אבל ההתמצגות הזאת איננה מובילה להרמונייה או לאינטימיות בין מרגוט לדוברת. אדרבא, הן הופכות יותר וייתר מנוכחות זו לו, עד כדי איום באלים. ככל שמרגוט מידללת יותר – ככל שהיא "נעולת", פוחתת ועולה על גודותה – כך זהותה ותשוקתה של הדוברת דזוקא מתגבשות ומתוגבות. אם בתחליה היא "החלמיה"-המחקה של מרגוט, בהמשך היא זו שעוזרת לה ומסבירה לה; לקרה סוף השיר היא מנשחת את בקשתה כי"צון להידמות" – לא עד להידמות למשהו, רק להידמות – ומיד אחר כך רצין בלבד, ללא מושא כלל: "יש בי רצין מאוחר כל כך. מאוחר ובלא מגערות". ואז היא שואלת, "מה עלי לעשות בכיוון זה", ככלומר, היכן אשקיים את רצוני/תשוקתי. ועם הופעת הגוזן בשורה הבאה הופך איום האלים למווחשי.

לפי רנה זיראָר, כל תשוקה היא מימית, ונובעת מתחושת ריקנות אוניברסלית, חסר בתחושת "הוויה" (being) ומהאמונה שלאחרים יש "הוויה" כזאת (Girard 1977). כך, תשוקה איננה מופנית לאובייקט קונקרטי אלא לעצם ההוויה, והיא מושגת על ידי חיקוי אותו זולות בעל "ההוויה". הזולות הזה הופך למודול ומופת, המפנה את תשומת לבנו לנחשות של האובייקט, או ליתר דיוק, הופך את האובייקט לנחש משום שהוא רכושו או מושחתותו של מישחו אחר. אבל הצור לחקota כרוך גם לבלי הפרד בצווק ההפוך – להתבחן ולהיות שונה, כיון שרבעה שה"תלמיד" מנכס לעצמו את האובייקט של המודול שלו, הופך המודול ליריב, והשניים הופכים לכפילים-מתחררים. תשוקתם לאוות אובייקט הופכת לחשוכה-לאלים. מיסבה זו, רצונה ה"מאוון", ה"מצוין" והמושלים ("בלא מגערות") של הדוברת, שאין לו מושא כלל (באופן פרדוקסלי ובאבסורי), כמובן, שהרי רצון ותשוקה הם בהגדורותם חסרים!, הופך מיד לתשוקה-לאלים. שאלתה, "מה עלי לעשות בכיוון זה" מתיחסת, אם כן, לרצון זהה, אבל פירושה גם, כפי שמללה השורה הבאה: "לאן עלי לטעל את התשוקה-לאלים של'", וליתר דיוק: את תשוקתי-השפקה-לאלים? במילים אחרות, מה או מי יהיה מושאה?

במשפט הבא, המעבר מתשוקה לאלים כבר מפורש וגלוי. תחילת אנו מגלים כי

לדברות, שעד עתה איננו יודעים עליה דבר, יש משפחה (אב ואמ) ועכבר, שבו קבורה אלימוט: "קבורתி מתחת לבתי גורזן". אבל אין שום דרך לבסס קשר ברור בין מה שהדוכרות היהת לבין מה שהיא עתה. "נשים זוכרים אותן אוטי כפי שהייתי" – האם פירושו של דבר שעתה היא שונה? או שהיא דזוקא מחייבת להישאר כפי שזכירים אותה? ואין שאלת הנאננות לעבר או ההשתנות ביחס אליו קשורה לגורן הקבר? 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, ב透ך דמות אחת, בינה-כפישיה-היא-בעבר לבינה-כפישיה-יא-יבחו. מרגוט והדוברת מתבררות כהשלכות זו של זו, כשהני חצאים של אותה זהות, שביניהם זורת גדרולה.

יששתי אפשרויות (לא סותרות) להבין את היחסים בין שני ה"חצאים" האלה: ראשית, כיוון שהשער בין עבר להווה קשור בשורות אלה גם ביחסים משפחתיים שונים הנוגרים בשורות האחוריונות של השיר, הרי שתא שער בין שני חצאים של הדמות אפשר לראות גם כתהיליך של התבגרות, הפיכתה של בת-הדורות (בשרה הקדומה) לאשה-בעליה" (בשרה האחורה של השיר). שנית, הגורן הקבר מתחת הבית, כמו גם האם המבוהלת, מכנים לתרומה גם את סיפורו האלקטרה, שבו שם אהבתה לאביה (אגמנון) רצתה לנקום את מותה מידית אמה (קליטמנוסטרה) ולרצוח אותה – בגורן שהיה קבר תחת הבית. אלקטירה הוטעה לחשב שאחיה אודַסְטֶס, שנקמה זו הייתה סוף המלחמה מגיע אוורסטס לפעת ונוקם את מתכוונת לרצוח את אמה במקומו. אבל בידיו; אלקטירה לא הסיפה לחתול את הגורן, מות אבינו, כלומר, הורג את אמו – אבל בידיו; וכך נותרה היא עם הסוכול כפול: גם אהבתה לאביה וגם תאות הוא נשאר בלי שימוש, וכי נותרה היא אין מומושות.<sup>18</sup> את היחסים בין הדוברת למרגוט אפשר להסביר, אם כן, גם כיחס בית ואם, כניסין פרודוקטלי ונוואש של הבת-הדורות גם להיות כמו האם-מרגוט וגם להיפרד ממנה (או: כדי להיפרד ממנה).<sup>19</sup>

מכל מקום, האפשרות להיות "מרגוט" – סובייקט בזכות עצמו – מתגללה כاسلיה מוליכת שלול, "חור שחור" מסוכן שהוא תשואה תמידית לנוכחות אותנטית. הזורת הפנימית של הדוברת והאופן שבו מרגוט מגלמת אותו, כדמות "מושלתה", אובייקטיבית-ביבוכול, נמצאת גם בשם "מרגוט" עצמו, המיטלטל בין הגיגתו המקורית, המלודית (הצדפתית), המרוחקת וההדרודה-משהו) לבין ההגייה המליעלית (ה"פריחית") שבה אנו נוטים, כמו דומה,

<sup>18</sup> נזכורי בסיפור אלקטירה כשראייני לאחרונה את האופרה אלקטירה, מארטיניאר שטרואס (ותודה מקרבי-לב לחברתי יעל ילו-טוקי ולהרוריה, הпроפ' אשר ותמר שיק).

<sup>19</sup> ונאה לי כי מקור ההשראה לשיר הוא הרטט הכל אודוט הוויה מ-1950, שבו איבך הצערה מעריצה את השקיונית הכוכבית מרגוט (בטי דייסט), נכנסת לחיה ומנסה להיות כמותה. בסופו של דבר היא קשורת קשר נגדה: זוממת לעכב אותה בדרך להצגה וכן נקראת למלא את מקומה בהצגה. אין זו מקרי ששם של המעריצה-המחקה בסרט הוא איב/חוותה: הוא מזוהה את יסוד החיקוי, הזהות-ההדרודה, עם האשאה הראונה – כלומר, נשוי במוחתו (אני מודה לשבי אשה פנה את תשומת לבו לפרט זהה).

לומר אותו. א"י-האטמה זו משתקפת גם בעובדה של המיליט המתחרזות עם "מרגוט" בשיר הנ מלרויות ("המשךות", "תמיות", "להיות", "להידמות", וכו'). כמובן, הזרות הפנימית משתקפת גם בא"י-האטמה בין מרוגוט לבין סכיבתה.<sup>20</sup>

כמו הימים השוטפים תחת הרצפה בתקילת הבית השני, גם הגרזן הקבר הוא אiom מפורש באליומת וצפי, מרוגע שהוחר, "עלות" מקומ קבורות. אבל שלא כמו הימים, הגרזן מציריך סוכנות, מישחו שיפעל אותו כדי למש את פוטנציאל האליומות שלו. אין תמה, אפוא, ש"לבנה [של מרוגוט] והמה עלייה" — מתמלא השוקה, צער וחמלה (או פחד), וש"עליה" לטפלן לבעליה" (אם זהה אמה המבויהת של הדוברות/אלקטראה, הרי שהיא בורחת מהנקמה הקיבבה). "חטומה בף-פциות", במילויו של פראנץ אננון, מרוגוט ממהרת עתה לעזוב את בית הקפה ומשתוocketת "לחוזור" לימי שהוא רכושו/אשותו (אולி מוביל לחזורה בזמן: להיות בת להורות). מתי יונף הגרזן — זו עתה ורק שאלה של זמן, וכפי שאומרת הדוברת: "אוכל לחוכות".<sup>21</sup> הצהרה סבלנית אך ערמומית-משהו זו היא היפוך פארודיה של הקונונצייה הרומנטית של האביר המכחיה לנצח לאחותו; אבל בהקשר של המרוף של הדוברת ומרוגוט זו אחר זו "אחרה", בחיפויו המุงלי המסתכן אחר זהות ונוכחות, המתנה לובשת משמעות שונה, מאימת, של אלימות אורבת.

\* \* \*

זהות הנשית התבירה, אם כן, כקצר מסוכן, היכול להציגם לף-פциות — היות רכושו/אשותו של מישהו — או, להלופין, יכול להתבש לכדי "רצון מאוזן כל כך. מצין וככל מגדעתה" ל"הוויה" (being) סובייקטיבית, שמצוות עלול להיותו לשוקה לאליומות. כיון שאללה שני פניה של אותה דמות (הדוברת ומרוגוט): עבר והווה? בת ואם?, הרי שהתחשקה הזאת, שהדוברת מפנה לחזיה השני (או ל"השלכה" שלה), מרוגוט, היא גם הרס עצמי, ומן הציפייה הוא אפוא זמן שאלול לפניו שה"קייז גיבינה" ייחמץ, ש"בושותינו" יתגלו, ולפניהם ישונף הגרזן. באופן יותר ספציפי, וזה מן ההתבגרות המינית שתתקלקל: שבו החלב החמוץ לגבינה ועורו בושות-הקשורת-למכובשים.<sup>22</sup>

שירים ורכבים נוספים של הרץ עוסקים בחיקוי ובזהות כתהילך של הזדהות, או בתחומות הפרשנות בין "זהות" ל"הזהדות". השיר "דוריאן ואמו" פותח במילים "דוריאן לומד ממני אין להתנגד, ומחקה את מרבית התנועות שלו. גם אמרה שטיה אתנו, מתחילה להתנגד כמוני" (הרץ, 1966, 17–18); השיר "ימים ורכבים לא היה לי שום מושג" עוסק בדמיון

<sup>20</sup> משחקים בין מילוע למילועל מלאים תפקוד משמעותי גם בשירים אחרים של הרץ, למשל בשיר "חשק".

<sup>21</sup> האם אפשר שלא לשמעו כאן את זהות הצליל (הומונימיות) בין "לחוכות" ל"לחקוק" (פועל שאיננו נמצא בשיר אבל מהדר, כמובן, עמוק?)?

<sup>22</sup> והאם אפשר לדאות כאן קר המוביל מהמטונומיה הנשית של החלב המכמוץ ב"קייז של גבינה" ל"ארץ חלב ורbesch" (וללחלב והדבש של זך)?

שbenן חייטה של עיירה אחת בעקרון הזהות הקולקטיבית שלהם, שהנגישים בו הן הגורם השונה והמשנה; ובשיר "דמיוון לאומי": "אל נתן לדמיון האומי לנוהג בנו כבשלונו" (שם, 13). עם או בלי קשר המכוון ל"זך", לשירותו וליזמותו, שירתה של הרץ חושפה שוב ושב את הזחות הנשית כמעשם חזרים ונשים של חיקוי וחזרה, המיצגים בניסיון לגבות ולהגדיר "ישות" או "הוויה" לנוכחות הסכנות הטמונה בהעדר, מצד אחד, ובחוור הגלומות, מצד שני: התפוזות והתפשטות, נזילות, ההפרקות והתקבצות. כך, למשל, האשה בשיר "סימביוזה" ממשירה את איבריה על שלוחנות בניי קפה" (הרץ 1960). בשיר "חוורתית" החנרת הדוברת היא מהיקה ממש של פניה: "חוורתית", פתאם חוותית, כמו קיר" (מרוגוט,

7) והקצתו בקששי העור ורקמת החלג שמרוגוט תלהה ליביש.

ענין זה מזכיר את שיריו המוקדמים של יהודה עמייח ואת האופן שבו, כפי שהראהה דן מירון, אני נתפס (או ליתר דיוק: נבנה) כמכיל שחומרים שונים, חומריים ורגשיים כאחד, מתנקזים אליו ויוצאים ממנו, ועל האני לשמור על איזון בין "הכנסות" ל"הוצאות", לאגור ולהחזיק מה שצורך "בפנים" מבלי לבודו, אבל גם להוציא את מה שמיותר, וכו' (miron 1992, 271–271). דוגמה בולטת ומוכרת, אחת מני רבות, היא הדימוי ללחם ב"עמי אפתחה לי את כל העולם": "הגיגושים סגורים بي כבאותה אויריה / בקשר הלחם". מכחxon אני חלק ושקט ו煦ם. נזילות אוּוחָאָתִי" (עמייח 1956 [1977], 12). אבל בנגדו ברור להצלחתו של הרץ אין מצליחות בכך. סובייקט-מייכל כזה ובشمירה על איזון בין פנים לחוץ, דמיותיה של הרץ אין מצליחות בכך. לנוכח סכנת החסר וההעדר, מצד אחד, וסכנת גודש-היתר, הנזילה וה"ובוזו", מצד שני, אין מוסgalות לשمر על איזון ועל "הוויה" ישות-חוורתית יציבה כלשהיא.

אבל מצד נайл ולא יציב זה של העדר זהותםזהות הוא בדיקת המצב שמננו הרץ מחלצת סוכנות (agency). בכך היא מדגימה את "כוחה של החזרה-బלשן" (reiteration) – שהיא, כפי שכותבת ג'ודית' באטלר, "המצב הפודוקסלי שבו סוכנות, שאינה מקורה בלה-Butler, לזרחות כפכיה של האגו כשליט הניסיבות, נזרת מהוסר-האפרשות לחזור" (ברוחו 124; 1993, 124; ההדגשות במקורו). זה בדיקת התהיליך שבו הדוברת ב"כעת יש לי התקפה" הופכת מרימי/מאיין ("נדמה לי כי נדמיית") לסובייקט מדבר, וממקפת למתקיפה (וגם כאן, כמו בשיר "מרוגוט", תחילך התהווות, ההיפיכה לסובייקט, כרוך בהופעת האליםות!). זהו גם התהיליך שבו הדוברת ב"מרוגוט" הופכת ממתקפה של מרוגוט ל"אני" חושק. ובדומה לכך, בשורה האחרונה של השיר "סימביוזה" שצוטט לעיל, אחרי שהשארה הדומות את שعروותיה על שלוחנות בניי הקפה, היא "אוסףת איבריה החמושים במזווה". בסיום השיר "חוורתית" אומרת הדוברת מהקצת הפנים: "חוורתית", ומה בכך, תבליט עצמי אחורות בקצתה אפיי": לצורך החריטה והתבליט של "עצמם" (אקסימורון שהוא הגזמה פארודית, אלימה בפני עצמה) אנו שומעים כאן גם את הפועל "תבליט", ככלומר "תבליט [את] עצמי" – ככלומר, התבליטות של אני-שכברי-קרים.<sup>23</sup>

אבל למעשה, ובאופן משמעותי ביותר, הרץ איננה ממש מחלצת סוכנות מ"חוסר האפשרות לבחור", אלא רק כמעט; היא עוצרת על הסף, בדיקת ברוגע שבו התשוקה להיות הופכת לתשוקה-אללמות, ורגע לפני שהיא הופכת לאלימות ממש, שתהיה הרסנית כלפי האני או כלפי אחרים. כך, "מרגוט" מסתים עם ההמתנה הסבלנית אך המאימת של הדיבורת לפני שהיא מניפה את הגרון הקבור; "כעת יש לי התקפה" מסתים לא בהתקפה אלא דקה לפני כן: בהכרזה על התקפה. ב"סימביוזה" איבירה של הדמות "חמורים" אבל "אסופים (עדין?) במוודה", ובשותה האחורה של "חוורתה", מידachi השורה שצוטטה לעיל, הדוברת מאימת: "חברתי — עם השלגיות הרעות". אכן, כפי שכותב הומי באבא:

היקרי חזר (re-presents) יותר מהו מיצג (או מנכיח): הוא חורט את הטקסט הקולונילי בדריכי עקלתו מוחות וחריגות לאורך גוף פוליטי המסרב לייצג, בнерטיב המסרב להיות יציגי. ... ה"תשוקה" של החיקוי ... איננה רק האיא-אפשרות של الآخر, שוב ושוב מתנדנת לסתימון. אין לה אובייקט, אבל יש לה מטרות אסטרטגיות: המתוונימיה של הנוכחות (Bhabha 1994, 88–89).

אם זך מייצר את הסובייקט שלו על ידי ייצור זהות — כינוון סובייקט יציגי — החיקוי מייצר "אפקטים של זהות" קונפליקטואליים, פנטטיים, לא-שוווניים במשמעותם, שהוא חקמי מושם שאיננו מסתר מאחרינו שם מהות, שם עצמי" (שם, 90). הבחנה זו מסבירה גם את הפרובלטמיזציה של הייצוג שעשוה הרץ בשירים רבים — גם במקרים הלשון העשיריים בשירים שדראנן, ובאופן יותר חריף ומובהק בשירים כמו "אי חושבת על השבי" (מרגוט, 9), "דברים" (שם, 26) ו"חשק" (הרץ 1966, 17), שם על גבול האידיאון (nonsense) ומספליים את עצם האפשרות של הלשון לייצג ולהציג איזשהו דבר מוחן לה. השיר המשים את מרגוט, "דברים", עשוה המתיזציה של האיא-אפשרות לייצג — דוקא מתוך ה"צימאון הנפשי למציאות" (בambilותיו של אהרון שבתאי ברצוניה שלו על מרגוט):

הדורות פוגשת את ה"דברים" — "AMILIM" ו"חפצים" גם יחד — והם

לפדו אותי

שיש קרבה ذקרים כל-כך

שצורך לאצא ברא-ברית

ולראות, קרבה לךות אותו

ולהכרת.

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

וה"רביריים", זהה ברית הכרוכה באלימות ("כרייה") ושאינה יכולה להעביר או לייצר שום דבר, בהיותה לכודת בסודיות של עצמה, המזכירה סוד צבאי: שוב, נשך. קולה התיירותי של הרץ מונח ופרק את התהילין שבו והות-כחדר משבשת את סמכותה של הזזה כ"פיקציה של האגו כשליט הניבות", במלותיה של באטלר, ומאים להפכה לפעולות אלימה. אבל צעד אחד לפני הוצאה האIOS לפועל, בשלב ההכרזה על התקפה וציבורת הנשך לראותה, הרץ עוצרת את המהלך. אין לדאות בכך סימן לחולשה דוקא, אלא, אדרבא, סיירוב קיזוני, פועל לזרות-כמויות (כמו-gam, או-oli, אקט זהיר של הישרדות, או אפילו ניסיון מלא תקווה "להחזיק מעמד", במשמעות המילולית ביותר של הביטוי).

השיר "התיחסתי לך כמו אל הרגל" (מרגוט, 8) ממחיש ועשה תמציאות של המהלך הזה כילו, כולל העצירה ברגע האחרון — וממקם אותו, שוב, בגוף הנשי ובטהיליך התחכגרות המינית:

התייחסתי לך כמו אל הרגל  
כשברגלי شيء גם פגם, הופיע לך.  
הופיע לך שאנכם בגומי הוא הרגל  
שהוא הרגל זורם. וכך הופיע לך  
ברגלי. ורק מינוק. ורק נידם.  
תייחסתי לך מיד כמו אל הרגל  
והשנהליך עד פה שאפשר לא לתקפל.  
ונברתי בכל מה שנדעת על רעם.  
שהוא זורם. שהוא גידים קרים.  
באפריקה, לפחות, הוא ידוע בקוסם.  
במלחים, הוא, הפלחים, בשארם מחרעים  
לערמות. בשארם על עצמו מתרעם.  
הוא עצם מעצמו ובשר מבשרו.  
וכשהופיע שוב לך ברגלי.  
(פה עלי לך עגילה. פה עלי לי עגילה)  
תייחסתי לך, בתי, כמו, כמו אל הרגל  
ומכם קיה ברגלי, הרגל  
והוא בברזל שמתעגל.

הופעת הדם ברגליה של הדוברת מעוררת את הדם, שהוגדר כ"תינוק" וכ"נוודם" — במוניהם (או סינקדוכיה) לגוף הילדות של טרום-ההתכגרות — לחיים חדשים, המהייבים את הדוברת לארגן מחדש את כל מה שהיא זוכרת על הדם: הדם הוא גם "טוב" — חיוני, נותן חיים, קוסם וסמל — וגם "רע", כשהוא מעורב במלחמות "מוזהמות", אינסופיות; הוא

גם פנימי, כשהוא "הרגל זורם" בגוף וכשהוא "גידים קורם", וגם החיצוני, כשהוא "מתעורר על ריריות" במלחמות ו"מתעורר". רשות כל המשמעות שלו ממחישה את זרימתו של הדם ויוצרת רצף בין המשמעות החביבות לשיליות, הפנימיות והחיצונית. נדמה, אכן, שלא רק הופעת הדם ברגליה של הדוברת אלא גם הרשימה הזאת עצמה — שפּע המשמעות והרציפות, הקירבה וההמיכות המתקינות בינהן — היא אָוטית ומאיימת, והדוברת משתדרת עד כמה שאפשר לא להיבלה".

הופעת דם הווסת בהכרח ממקנת את הגוף הנשי המתגבר, המני, במשמעותו "אסטרטגי" על הרץ הזה, שכן עתה נוצר בו הפטונצייאל לתשוקה — ובdioיק משום כך, אם נזכיר בקשר הישיר (שראינו במיויחד ב"מרגוות") בין תשוקה לבין תשוקה-להיות ולבין תשוקה-לאלימות — גם לאלימות. זה גוף שמצעד עתה, בהגדלה, ל"זרימה" חסורת גבולות של הדם מבפנים החוצה, מטופ לרע, ממיניות לאלימות, ומעלה את הצורך הדוחף בשליטה ובחדרה, ביצירת הבחנות וגבולות.

כאן נכנסת לתמונה השאלה בסוגרים: "כמה עלו לך עגיליך. כמה עלו לי עגילוי". הגוף הנשי המני, או הופך-למיini, עובר כאן "תהליך תרבותות" (civilizing process) המסדר ומוסת אותו — וזהי המקבילה ונוגם התשובה למאציה של הדוברת "לא להיבלה". המחוויות המ██ונת, הלא-נסטלת-במהותה של הדם מועתקת למחוזיות תרבותית, חברתיות, חומרית, של אובייקטיביזט נשים. על פי לוס אירינגרי, כיוון שהאהשה היא גם האובייקט וגם ה"מעטפה" או ה"מיכל" של הגבר, וכיוון שהוא האחרון "אינו משליל" (או אינו מצליח) לתה לה חיים סובייקטיביים ולהיות לעתים האובייקט או המעטפה/מיכל שלו בדינמיקה בין-אישית", "האם היא-הנשי נשאר המקום המופרד ממקומורשל, ומשולל מקום. האשה היא תמיד המקום של الآخر שאינו יכול להפריד את עצמו ממנו. מבלי דעתה ושלא ברצונה, היא אכן מאיימת, בגלל מה ששחרר לה: מקום (נאוט) משלה" ('*un lieu*' (Irigaray 1993, 17–18).

זה מצב של *הפקה* תמידית הקשורה, בעצם, לעירום: בגדים, תכשיטים ואיפורם הם ה"מקום" של האשה, שבולדיהם היא "ערומה" (או "לא נשית"). הם אינם רק מסמנים של נשיות אלא היסודות המכוננים אותה, בdioיק משום שם כרכום בשיוני — וליתר דיוק: בכיסוי, בעטיפה — של הגוף הנשי; הם המקום-המוחתך, העתק-הדם מתחלפת השאלות על העגילים בשירה של הרץ מסמנות את התהילך שבו מחוזיות הדם מתחילה, במחוויות תרבותית, כלכלית וחברתית של חומרים (יעבוד המתקכת, הפיקתה לעגילים), של כסף (הפיקת העגילים לשchorה בעלת ערך חיליפן), כrogram של מילים ושל מידע בפרקטייה הדיסקורסיבית של שיחת נשים — כל אלה הן פרקטיקות של כינון נשיות כ"חיצג" (performance). המחוויות המ██ונת של הדם מפּנה את מקומה למחוזיות אחרת, נשלחת, מוסדרת במונחים כלכליים וממוסגת בסוגרים של שיחות-נשים אגביט ו"שולית". ברגע שהושלים תהליך ה"תרבותות" הזה, הפיקת הגוף לנשי על ידי "כיסוי" ו"קישוט" שלו, גם זרימת הדם עצמה מוסדרת. הסכנה הטמונה בדם האשה נשلت עתה בניחותא

ובסמו – אבל תוך אנלוגיה, המלווה בקשר לשוני וציללי, בין הדם המתעורר לבין העגילים (ואף בקשר צורני מרומו לצורה המעווגת), שמצדו מרמזו למעגליות של מחזור הדם עצמו). תחילה התהברות וההפייכה לאשה "איןנו כורך רק בהסדרת הדם כדי להבחין בין דם טוב" ל"רע", בין מיניות לאלים, אלא גם בתהילך המקביל להפיכת המתחת'הברזל לעגילים: ככלומר, הפיכת הדם ה"תינוק", ה"נרדם" – כוכו, הרוי וז סינקורבה לילדת עצמה בטראם-התהברות – לסוחרה עוברת לסוחר, לקישוט בעל ערך חליפין שבוחרים, קונים, משווים (ומגניםים לסוגיים).

לאחר האנלוגיה הזאת, המציגה את האשה הבוגרת כמתכת שעברה עיבוד וכחסורה/רכוש, ברור מודע הדם הוא גם "מרגול", סוכן סמו: בדיק משום שהפוואטיציאל האלים, המלחמי שלו ממשיך לזרום, והוא "אוסף אינפורמציה" ומתקונן – אכן, מתכוון "כמו ברזל שמתעורר" – מכביל צורה ומתקשה, מתחזק ומתגמש. זהו איום במלחמה, ב"ההערכות הדם", לא פחות מהכרזות התקפה בסימונו של "כעת יש לי התקפה" ומאים הגוזן הקבר ב"אוכל לחכות" ב"ירוגות".

\* \* \*

על מנת רביקובי, המבנה את הסובייקט שלו כ"מאורים" המתרץ מלמטה, תוך שהוא מקבלת עליה את הציר האנגלי של מטאפורת האוריינט-כאה גם כשהיא מהפcta אותה על פיה (ראו הס ; צמיר 2000 ; צמיר 2000), דליה הרץ מסרבת להציגו המטאפורי הזה עצמה. היא מבסת את שירותה על הציר האופקי של המטונימיה, של ייחש הדמיון והסמיות שבחיקי, ועםימה בסימן שאלת עצם התהיליך והאפשריות של זהות. במקום לבונן וזהות אנלוגית ו/או אלטרנטטיבית לסובייקט האינדיידואלי-אוניברסלי של זו, למשל, שירותה מתמקדת בשיבוש ההיגיון והנאי האפנורוט של סובייקטיביות ושל ייזוגיות בכלל, על ידי זהורה –chora הרקטיית, מעוותת ופאוורית – של הסובייקט הוציא. היא "חזרות על ומנחת מחדש את הזוזות הלאומית ומגנרטת אותה ממהות", ועשה תמייזציה של חיקוי פאין-מהות (או-cananti-mahot) של זהות (Bhabha 1994, 90).

באחת הרצניות על ספרה של הרץ סיפור המבקר יוסף עילם: "בעוד שהמסורת העזירה עצמה אינה מסתירה כלל את זיקתה לשירות זך ואבידן, מקרים עליה שני משוררים אלה בכל הזרמנות בעל 'גרפומניה', 'МОКИОННИ' ו'CORDOMA'" (UILIM 1962). עילם מייחס את הביקורת הזאת לתחרות שהתעוררה בין זך ורבידן לבין ה"שמרות העזירה" בשירה (וליתר דיוק, לחם שהטילו זך ואבידן על המשוררים הג'ינריים, "במילוטיו של עילם, ואך על "משורר מצוין כי. פנקס" – חرم שעילם מגנה מאוד). בחירתם של זך ואבידן במליה "МОКИОН" איננה מקרית, כאמור: היא מגדירה את הרץ כמי שניצבת ליד או מאחוריו המודל הרצני והסמכותי (קרי: הם), מחקה כל מיליה ומחווה שלו וכך משנה וاتفاق מהפcta את משמעתו ושםו אותו לעוג.

ביקורתם זו של זך ושל אבידן מארה גם את ההבדל ההיסטורי והדרומי בין הרץ

לבין המשוררת הכלולית השנייה בשנות החמישים והשישים, דליה ובקוביץ. בעוד שבקוביץ הייתה חלק בלתי נפרד מדור המדינה, היהה הרצ' חלק מה'משמרת הצעריה', דורם של ויזלטיר, הורוביץ, שבתאי, ומעת שנים אחר כך גם יונה וולך – שシリותם התגבשה גם כתגובה ביקורתית על שירותם של דור המדינה. אבל בעוד שויבטיר, הורוביץ, שבתאי וולך המשיכו לכתוב לאורן שנות השישים וביצף עד ימינו (או עד מותם: הורוביץ ב-1989, וולך ב-1985) והפכו למשוררים חשובים ומשמעותיים, הרצ' כמשוררת, השתקתה בהדרגה אחרי 1966, ולמעטה נעלמה מן המפה הספרותית של שנות השבעים והשמונים.<sup>24</sup> שתיקה רועמת ומשמעותית זו קשורה, לדעתי, קשר הדוק להופעתה של יונה וולך (והסתימאה, אמן, רק ב-1987, זמן קצר אחרי מותה של וולך, בסוף 1985) – וראיה לדין שירתה המוקדמת הייתה פריצת דרך קריטית להחפתות השירה הישראלית, ושירת הנשים בפרט, וגם נקודת צומת מרכזית להבנת השירה בשנות החמישים והשישים; חוליות מעבר רדייקלית בין זו לולך, שבירה לא רק את הביקורת והערעור על הסובייקט הישראלי שכוננו זו ושאר משוריין דור המדינה בשם הנכחת המודחקים שלהם, אלא גם את התפרקות הסובייקט זהה.

### ביבליוגרפיה

- андרסון, בניקט, [1991] 1999. *קחלות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל ההפשטותה*, תרגום: דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- ד. ג., 1961. "פלונטר?", במחנה, 12.2.61.
- הס, תמר, 2000. "פואטיקה של ע"ץ-אנים: פנים פמיניסטיים בשירתה המוקדמת של דליה ובקוביץ", מאן 1 (מאי) : 27–43.
- הרצ', דליה, 1960. "סמכויות" (שיר), ייינוט אהרוןו, 20.5.60.
- , 1961. מרגוט, עכשי, תל-אביב.
- , 1966. שמונה שירים, עכשי 17–18 (סטיו) : 13–18.
- , 1966. דברם, עכשי, ירושלים.
- וולך, יונה, 1966. דברם, עכשי, תל-אביב.
- וז, נתן, [1961] 1974. שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- , 1966. *בכל החלב והבדש, עם עובד*, תל-אביב.

<sup>24</sup> שני שירים אלה, "шибה" ו"כישוף", ראו אוור בחוברת הראשונה של גוג – גלגולות שירה (בעריכת מאיר ויזלטיר) ב-1969. שיר נספַּת, "שׂג", פורסם בחוברת 3–4 של סימן קרייה ב-1974. מלבד אלה פסמה הרצ' בקבורת ספרות.

<sup>25</sup> שיריה האשנים של וולך ראו אוור ב-1964–1963 ; ספרה הראשון יצא ב-1966 ונקראה בשם השיר השוגן את מרגוט של הרצ' : "דברם". וולך לא רק הושפעה מאוד מהתנש' אלא "בלעה" אותה להלוטין, המשיכה אותה ישרות עד ש'הפסה את מקומה" ולמעטה השתקה אותה. לסיפור היחסים האלה אקרדיש דין נפרד במקום אחר.

- חבר, חנן. 1986. "חי החיים ומת המת", סימן קריאה 19 (מרץ) : 188–192.
- , 1995. "שירות הגוף הלאומי: משורות במלחמה השחורה", תיאוריה וביקורת 7 (חורף) : 99–123.
- מוקד, גבריאל, 1962. "מרגוט", דבר, 12.1.62.
- ميرון, דן. 1992. מול האח השותק: עיניהם בשידרה מלחמת העצמאות, הוצאה כתור והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים ותל-אביב.
- נההר, אשר, 1963. "ארבע נפשות בדרכות", ידיעות אחרונות, 10.4.63.
- עילם, יוסף, 1962. "שרי 'מרגוט'", אתגר ב (חורף) : 23.
- עמיחי, יהודה, [1956] 1977. שיריט 1948–1962, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
- צדק, אלי, 1962. "מרגוט", מעורב, 7.2.62.
- צמיר, חמותל, 2000. "הממים והחיהם, המאמינים והעקרונים: דליה וביקובין משוררת ונביה (קריאה בשירה 'בבית המשיח')", מכאנ 1 (מאי) : 44–63.
- , 2001. "הנון מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי־ישראל של נתן זך", מהكري ירושלים בספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- רבי, יצחק, 1962. "יצירת ביכורים בשלחה", במעלה, 2.7.62.
- שנתאי, אהרן, 1962. "שירי דליה הרץ", הארץ, 9.2.62.
- שגב, שושנה, 1963. "מחוזה אוננגארדי 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, Éditeurs, pp. 887–906 (translated as "What is a Nation?" by M. Thon, in: Bhabha 1994, 8–23).