

"מכל מקום עלול לפרוץ דם" – על אשמה ומנוסו כינון הגבריות בגולה לרוני סומק

ספת הכהן-ביק

פתח דבר: התנצלות

רוטרדם. שיר נמל והתנצלות

רְגְלֵי הַמְנוּפִים כְּרַגְלֵי אִשָּׁה
מְשֻׁמָּנוֹת בְּגִרְיוֹ שְׁמֵרְחוֹ
גְבָרִים לְפָנַי הַהֶפְלָגָה.
בְּאֶחָד מְאַרְגְּזֵי הַמְטָעֵן הַמְזוּרְמִים
בְּאוֹר שְׁקִיעָה אֲנִי מַחְבִּיא
מִכְתָּב הַתְּנַצְלוֹת עַל הַשְׂוֹאָה
מִהַשְׁרָה הָרְאשׁוֹנָה, אֶבֶל
מָה אֶפְשֶׁר לַעֲשׂוֹת אִם בְּנַמְל הִנֵּה
אֶפְלוּ הַסִּירוֹת נְרָאוֹת
כְּבִיקִינִי שְׁנַתְלֵשׁ
מִמֶּתֶן הַמִּזְח.¹

אומנם שיר זה מופיע בספר כוח סוס, אך הוא ישמש נקודת כניסה להבנת היחס האמביוולנטי כלפי הדימויים הנשיים והגבריים בשירת רוני סומק בכלל, ובגולה בפרט. השיר בונה מהלך כיאסטי: בשני קצותיו נוף המדומה לגוף נשי, ובאמצעו הדובר מחביא "מכתב התנצלות" בארגו. אף שהתנצלות מונחת בתווך, היא מתבטלת למעשה, או לכל הפחות מוטלת בספק, כיוון שמיד אחריה הדובר שוב 'חוטא בלשונו'. סומק משרטט כאן מעגל: דימוי המנופים לרגלי אישה, מכתב התנצלות על ההשוואה, ודימוי נוסף לביקיני נתלש, המנומק תחילה ב"מה אפשר לעשות אם בנמל הזה / אפילו הסירות נראות / כ...". ההתנצלות המבוטלת מיד והמבנה המעגלי תורמים לתחושה דטרמיניסטית, בהצביעם על גוף האישה כמחסן הדימויים האולטימטיבי

עבור העיניים הסומקיות, כמו אי-אפשר לראות אחרת (זהו מעין חיקוי פרודי לראש כחול').

מה מיוחד בנמל זה? האם אלו הגברים המלחים מורחי הגריו, יורדי הים ההרפתקנים, ולכן רגלי המנופים המשוּמָּנים ממילא מצטיירים כנשים לידם ומשלימים את דימוי הגבריות בצורה הטובה ביותר? ומה פשר הכפילות – התנצלות וכתובה: מדוע הכותב מתנצל על מערכת הדימויים שלו? ואם בכל זאת יש להתנצל, מדוע מיד אחר-כך הוא ממשיך לכתוב דרך אותה מערכת? כך, כפי שגם מבהירה הכותרת, ההתנצלות מונחת לצד השיר כבת זוג המלווה את הופעתו, אך אינה מונעת את היווצרותו. לפיכך רגע הטמנת המכתב, באמצעו של השיר ובדרך שאינה קוטעת את מנגנון היווצרות הדימויים, כורך אותם יחד בתחושת אשמה. סבך זה של שירה ואשמה מופיע כבר בספרו הראשון של סומק, שבו נראה כי כתיבה על הגוף והמיניות כרוכה בהרג. אווירת המערבונים, האקדחים, הסוסים – כל אלו אינם רק אמצעים בידוריים של תרבות המונים, אלא הם חושפים כאלומות גם את תחושת האשמה של הדובר ואת מנגנוני הגבריות שלו, על המחירים שהם גובים.

אחזור אם כן לנקודת ההתחלה, כלומר לספרו הראשון של סומק, גולה, שיצא לאור ב-1976. מפתח לקרוא את כותרת הספר דרך פרספקטיבה של ספרות דיאספורית או דרך פרספקטיבת ההגירה המזרחית; קציעה עלון לדוגמה כותבת כי "לא בכדי נקרא ספר שירו הראשון של סומק, שראה אור ב-1976, בשם גולה. הגלות שבתוך המדינה היא רב-ממדית, ויש בה גם מטענים של אחרות מעמדית ואתנית".² אולם לדעתי הסיפור המרכזי הוא אחר: הקובץ גולה מייצר ברצף הליניארי ועל דרך ההצטרפות חקירה מרתקת ודחוסה של נושאים מגדריים.

"שיר בריחה" הוא השיר הסוגר את הספר, בעוד דווקא זה שמופיע לפני מכונה "סוף". "שיר בריחה" מתקיים, אם כך, כמילה אחרונה, נספחת ובהולה,

2 קציעה עלון, שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית (בן שמן: מודן ומשרד הביטחון, 2014), 64. גלעד מאירי כותב: "שמו של ספרו הראשון של סומק, גולה, מרגיש את הניכור וההדרה שהוא חש כפרט בחברה, גם כמשורר, וממילא את שאיפתו להשתלבות ולהתקבלות על בסיס ייחודיותו". ראו גלעד מאירי, "ראשי חץ מזרחיים – ארו כישן ורוני סומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית", בתוך לשכון בתוך מילה: חרחורים על זהות מזרחית, בעריכת קציעה עלון (תל אביב: גמא, 2015), 353.

כמעין הדרן. כותרתו מכהירה כי הריבור הסתיים וכי יש לברוח מן הספר. דבר מה מבריא את הדובר. זוהי התייצבות משונה: ספר ראשון שאינו מסמן כניסה אלא יציאה, אינו מורה על הישארות אלא על מנוסה. במאמר אראה שהמנוסה היא תוצאה של דם רב על הידיים: לפיכך הדובר אינו 'נודד' בנושלתניות על סוסתו, אלא בורח. הוא אינו משוטט, אלא גולה. האשמה אינה חד-משמעית, וכלל לא כרוד אם אפשר היה לפעול אחרת. זוהי אשמה 'בכלי דעת', אשמה שכשגגה, זו שכבר במקרא הצריכה מנוסה ועדי מקלט: "וְזֶה דְבַר הַרְצִיחַ אֲשֶׁר יָנוֹס שָׁמָּה וְחָי אֲשֶׁר יִכֶּה אֶת יָדָיו בְּכָלִי דָעַת וְהוּא לֹא שׂוֹא לוֹ מִתְמַל שְׁלֹשׁ" (דברים, יט, 4). הרוצח לא פעל במזיד, אולם בכל זאת עליו לנוס, שמא גואל הדם ינקום בו ויהרגו. ואכן יש דם רב בשירת רוני סומק. לפיכך גלותו של הדובר אינה נובעת מאחרות תרבותית או מתחושת אי-שייכות, אלא היא גירוש ממש, מעין 'אות קין' של רוצח הנע ונד.

הדובר בקובץ מתגלה דרך המגדר הגברי ומתבונן דרך רמות הקאובי מן המערבונים או על-פי עקרונות הגבריות של רט באטלר (קלרק גייבל) מהסרט חלף עם הרוח.³ במאמר אראה כמה ייחוריותו של מנגנון הגבריות של סומק וכמה הוא יכול לתרום למחקרי גבריות בספרות העברית עד בה. אציע לקרוא את גולה כמעקב אחד דרכי הבנייתו של הדובר כגברי ואחרי האשמה, הכלתי נמנעת, הכרוכה בעמדתו. עוד אטען כי בקובץ זה ה'גבר' ו'האישה' כלואים במשחק תפקידים של רוצח ונרצחת, משחק הצומח מתוך עולם דימויים וויזואלי, תעשייתי וקולנועי, המתגלה ככזה שלא ניתן לחרוג ממנו אלא רק להנכיח את אכזריותו. בקריאתי שלושה מוקדים מרכזיים הכרוכים זה כזה: החפצה, הקשר בין מוות למיניות (כמעין פשע) ואשמה. לבסוף אבקש לדרון בעמדתו המגדרית של סומק, על רקע הדיון כו כמשורר פוליטי כאופן כללי.

מנגנונים של גבריות

מיכאל גלזמן, בעקבות פוקו, משרטט היסטוריוגרפיה של הספרות העברית דרך "ההיסטוריה של הגופים",⁴ ומראה כי הגוף הגברי הוא אתר חשוב שדרכו התעצב 'הגוף הציוני' ושעליו נרשמו האירועים ההיסטוריים. רו יוסף כותב אף הוא כי "הציונות היא פרויקט פוליטי ואידיאולוגי, אולם גם מפעל מיני שהיה עסוק באופן כפייתי בהמצאת ההטרנסקטואליות הגברית היהודית".⁵ דבריהם ממשיכים את טענתו של דניאל בויארין במאמרו "נשף המסכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי", לפיה "הציונות נחשבה בתרופה ל'מחלת' המגדריות ה'נשית' של היהודים".⁶ בויארין מראה כיצד היהודי הגלותי נתפס כ'נשי' על-ידי סביבתו הלא-יהודית וכיצד הציונות אימצה אופן הסתכלות זה וניסתה, ממש כמו היהודים המתבוללים אם כי מכיוון אחר, ליצור יהודי חדש שרידי וחזק, ובמילים אחרות, יהודי גברי. ההיכט הקולוניאלי של גבריות זו מתבטא בכניסה לנעליו של המדכא: היהודי שנתפס כמושפל וכמדוכא חומק מעמרה זו על-ידי היפוכה, היינו הוא עצמו הופך לגבר לבן שמדכא את האחר. הוא מחקה ומשכפל את המבט שהופנה אליו, מאמץ אותו ומפנה אותו למדוכא אחר. בבסיס פעולת חיקוי זו מצויה הזדהות עם התפיסה הבסיסית בדבר שפלותו של היהודי, תוך הפנמת המבט האנטישמי המבזה הרואה בו חלש ונשי, ולכן מן ההכרח להפוך אותו לגברי יותר.

שירת סומק מספקת שפע דימויים ותכנים של גבריות ממוגדרת ומאצ'ואיסטית.⁷ לכאורה, לפי הטענות הללו, הגבריות הקאוביית – הזוהרת

4 מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007); מישל פוקו, תולדות המיניות, תרגום גבריאל אש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008-1996), כרך ראשון.

5 רו יוסף, לרעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי(תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010), 11.

6 דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה ובקורת 11 (1997): 123-144, בעיקר 125.

7 "אצל רוני סומק ישנם כמה שירי כרוזגל, תחרויות ספורט, דימויים מעולם הצבא והקרב, ושירתו היא אפוא שירה גברית מובהקת" ו'ודית זילברמן' 'רוני סומק, בלאדי מרי', "אפיריית 34 (1994): 46-48, בעיקר 47. ברשימה הקצרה היא אינה עוסקת בכך לעומק, מלבד ההצבעה על הצורך בקריאה מגדרית של שיריו. ראו גם: אודי סטריוובר, "צעדי ריקוד של פיתה על קערת חומוט: שיחה עם המשורר רוני סומק בנושא גבריות ואפיונים גבריים בשירה", "עיתון 77 (2005): 16-18.

הגברית האמריקאית והקולנועית המובהקת – מבצעת בדיוק את מה שכוויארין מבקר, ואף מושכת את הגבריות הזו לעיצוב המרחב הארץ-ישראלי: "עוד מעט תישלף העיר תל אביב כמו אקרח".⁹ כלומר זהו עיצוב של הגבר הישראלי בדמותו של הגוי החזק, ושרטוט המרחב דרך דימויים קרביים. אולם, כפי שאראה, מנגנון העיצוב הזה עצמו הוא שמועמד כמצע לחקירה בספר.

בשונה מהגופים הפוסט-ציוניים, שגלזומן פונה אליהם, גופים שאינם מבינים את סדר השיח הגברי, מגמגמים את התחביר שלו וכושלים בהפנמתו,¹⁰ בגולה יש צייתנות מופתית ויישום דייקני של המנגנון הגברי. אולם אלה נעשים תוך כדי חשיפת אופני הפעולה של המנגנון, תוך כדי מיצוי וגילום מושלמים שלו עד אבסורדום (כפי שיגאל שוורץ מכהנה מהלכים בעלי חוקיות כוזב),¹¹ והפיכתו לכלתי יעיל עוד לשימוש. באופן זה יוצר סומק היפרבולה של הגבריות הנורמטיבית דווקא, ונוטל ממנה את מעמדה השקוף והמוכן מאליו, המשוכפל שוב ושוב במחקרים על גבריות:

שקיפותה של הגבריות – דווקא ובמיוחד זו ההגמונית, ההטרורסקואלית – מתבטאת בעובדה שיצירתם של גברים נתפסת, כאמור, כ"א-גדרית" (שכן המגדר מזוהה עם נשים), כך שכל ממר גופני או מיני מתפרש כ"אינדיבידואלי-אוניברסלי", בין כמובן של "מופשט" ו"פילוסופי" (להבדיל מגופני-קונקרטי), בין כמובן של איש-בלבד, "ביוגרפי"; וכן בעובדה שמתוך מעט המחקרים העוסקים בגבריות, הרוב (לא כולם) מתמקדים בגבריות "חריגה" ו"מסומנת" – הומוסקואלית או מזרחית.¹¹

8 7' שורות על פלא הירקון, סולו, 11.

9 ראו לדוגמה טענתו על האופן שדור גרוסמן מייצר כספר הדקדוק הפנימי גוף שאינו מצליח להפנים את שפת הגבריות. גלזומן, הגוף הציוני, 236-257.

10 יגאל שוורץ, בדיעבד ביצירת צדיה שלו, מראה כיצד היא מוחצת זאגרים עד אבסורדום וכך מגזיכה ומקצינה אותם עד שהם מאכזרים מכוחם. ראו יגאל שוורץ, שי צור, נופר רשקס, עורכים, מקנתגת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צדיה שלו (ראשון לציון ובאר שבע: ידיעות אחרונות ואוניברסיטת בן-גוריון, 2017), 55-88.

11 מתוך מאמר שעתיד להתפרסם: חמוטל צמיר, "מעבר ללאומיות, לחילוניות ולפטריוארכיה: לקראת היסטוריה ספרותית ביקורתית," בתוך לחשוב תיאולוגיה: דת במרחב הציבורי במזרח התיכון, בעריכת שאל סתר וראיף זראייק (קובץ מאמרים של קבוצת המחקר בנושא "דת, חילון ושייכות פוליטית", שפעלה במרכז מינרבה בשנים 2016-2017, בהנחיית זראייק וסתר).

כך המחקרים מאשרים שוב את זיהוי ה'מיניות' עם 'מיניות מסומנת', כלומר זו שאינה מובנת מאליה, ומותירים את הגבריות ההגמונית (ההטרורסקואלית, הלבנה, הבורגנית) שקופה ועלומה. חמוטל צמיר מצביעה על ההחמצה הכרוכה בעובדה שקריאות מגדריות מיושמות לרוב על כתיבה נשית: "אף שמשמעותו האמיתית והמלאה (והרדיקלית-כפוטנציה) של המושג מגדר היא הגדרה חברתית של תכונות ואיכויות של גברים/גבריות ונשים/נשיות, הרי שהוא מתפקד כשם נרדף לנשים בלבד, ואילו הגברים מזוהים הלכה למעשה כ'נטולי-מגדר'".¹² כלומר חרף העובדה שקריאות מגדריות אמורות להתייחס לשני המינים, ושקריאות כאלו יכולות להועיל גם בהבנת הגבריות, הנטייה הרווחת היא לתפוס קריאה מגדרית כקריאה שעניינה נשים בלבד. המשוואה לפיה מגדר שווה נשים שָׁכָה ומשחזרת דווקא את השוליות הנשית,¹³ וכך גם ביקורת הספרות הפמיניסטית שבה ומזהה את הנשים ואת יצירתן עם הפרטי, עם האישי, עם הפרטיקולרי ועם השולי.¹⁴

הגבריות השקופה משורטטת בגולה בדקדקנות, אך בד בבד הדמות הגברית חושפת את חוסר האפשרות של גבריות זו להתקיים ומביאה לסופה ולפירוקה. לכן עיצוב הגבריות כרוך כ'סצנות פשע', באקדחים וכטוסים, והמיניות כרוכה ברצח. אמצעי הייצוג הנשיים, כמו גם הגבריים, מניחים את הגבר ואת האישה בתפקידים מנוסחים מראש. והדם גם הוא נקבע מראש. אבל מאחר שלא ניתן לחמוק מן האחריות על הדם, הספר אינו מציע פתרון אלא מביא עמו מנוסה. רוצה לומר, בעקבות הרגעים המבעיתיים של הדחירה בגוף,¹⁵ החפצתו ופירוקו, ובעקבות האופן שבו תפקודו המיני כרוך באשמה, סומק מנסח את המחזיר הגברי וחושף גם את האימה הניצבת מאחורי הרגעים ש'חוגגים' כביכול את הגבריות. את דמות הקאובוי יש לבחון לא רק בשל גבריותו, אלא גם בשל מיקומו בתרבות הישראלית (אומנם השניים כרוכים זה בזה, אך הם גם מדגישים היבטים שונים). על מרכזיותו של המערבון בטקסטים ישראלים רבים כותבת נורית גרץ: "במערבון נמצאה גם מעין נוסחה מיוחדת למיתוס הישראלי

12 שם, הערה 35 (ייתכן שינוי).

13 וראו ריווין קונל, גבריות, תרגום עוזר וולקשטיין (חיפה: פרדס, 2009), בעיקר 31-66.

14 צמיר, "מעבר ללאומיות, לחילוניות ולפטריוארכיה: לקראת היסטוריה ספרותית ביקורתית".

15 כפי שאראה בהמשך בשיד "עכשיו סוסי מלחמה".

הישן של 'המעטים מול הרבים', וכן כי "על מקומו של המערבון בבניית האתוס של מלחמת השחרור אפשר ללמוד אף מפזמונים, המציגים את הלוחמים כפרשים הרוכבים לבדם במרחבים השוממים".¹⁶ באמצע שנות ה-60, לטענתה, שימש המערבון בפונקציה שונה – אז הודגשה דמות הגיבור הבורד והאינדיבידואליסט.¹⁷ הקאובוי של סומק, שהוא גברי וישראלי בעת ובעונה אחת, בורח: ההיקסמות מן הגיבור הבורד האינדיבידואליסט מסתיימת בקריסתם של הדימויים הכלכליים והמגדריים. הגולה נראה כמי שנס בשל אשמתו, תוך כדי תיאור קווי המתאר החמקמקים של אשמה זו, שמתבררת כבלתי נמנעת וכתוצאה הכרחית של דימויים שהופקעו מקיומם האנושי, שהרי בפשטות מכל מקום עלול לפרוץ דם.

פשע, אשמה ומנוסה בספר גולה

בספר מוצגת 'זירת פשע' שבסופה מנוסה. אך קודם לכן, בדגעים רבים נבחן מעמדו של הגוף המתפרק ונחשפת עובדת היותו דימוי ריק מאנושיות, דימוי של דימוי, מכניקה ריקה:

למרילין מונרו

כל כך הרבה גלולות שנה מתפזרות
מהעצבים הקרועות של מרילין.
הן עוברות כמו רכבת את מחסום
השפתיים האדומות שלה ונמסות כמו חץ
שיש מתחת למסלה בתחנות החמות של גופה.
רק השדים שלה כמו פרטיסים מנסיעה רחוקה
זדוקים על המרצפות, מגקבים בחלקים היכן
שהקונדוקטורים מהימים הרחוקים אוהבים.¹⁸

סומק אינו הראשון שהתייחס למסחריות הכרוכה בחייה של מונרו. אנדי וורהול, מחלוצי הפופ-ארט האמריקאי, שכפל את דמותה במספר עבודות, בניסיון לטפל באופן שבו היא מתפקדת כדימוי חזותי – באפשרויות השכפול שלה ובגבולות אנושיותה.¹⁹ בשיר זה של סומק נטילת האנושיות ותהליכי ההחפצה מתבטאים בטיפול אכזרי וחסר חמלה בגוף: על אף שהשפתיים האדומות הן כמעט מחסום, הן אינן מצליחות לשמור על שלמות הגוף. העיניים נקרעות, הגלולות עוברות כמו רכבת, חוצות את גופה, נכנסות לתוכו ועושות בו כרצונן. הפה כאיבר לימינלי הניצב בין הפנים לחוץ אמור להגן על ה"תחנות החמות של גופה" (תחנות חמות ולכן חיות, אך גם 'להטות', כלומר חייה מומרים תמיד במינות), אך במערכת הייצוג המסחרית שרואה בגוף עצמו נכס כלכלי, אלו הם בדיוק הגבולות שנפרצים. השדיים הנשיים, המוצנעים לרוב, זדוקים ומנוקבים על-ידי כרטיסנים (קונדוקטורים); אפשר להפיק מהם ערך נקוב (תרתי משמע) וכסיום תפקידם הם מושלכים ככרטיסייה ישנה ומשומשת. הנקבה מעוצבת על-פי העדפותיהם של הכרטיסנים "מהימים הרחוקים", וכך הנשיות מתגלה כדימוי שיש לו ערך מסחרי, ולכן הוא מסיים את תפקידו עם סיום השימוש בו.²⁰

נקודת המוצא של השיר היא הסיטואציה הריאלית – מותה של מונרו, שנגרם ככל הנראה בשל צריכת יתר של גלולות הרגעה/שינה. אולם האופן שבו הגלולות נכנסות אל הגוף ועושות בו כבשלהן מדומה לשימוש המסחרי שנעשה בגופה: הן פורצות את המחסום ונוסעות בגוף הפרוץ לשימוש דורסני. כלומר, כפי שטוען אורי הולנדר, "זהו שיר המשתמש בהילת הפופ-ארט שאפפה את הכוכבת – ובמיוחד את מעשה התאבדותה, שהיה לסמל הפיכתה של אלילת ההמונים לכלל דימוי של עצמה".²¹ השדיים הזדוקים בסוף השיר מקבילים

19 על כך ראו פרדייק גיימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר (תל-אביב: רסלינג, 2008), 35.

20 הרברים הללו מתקשרים לדיונו הנרחב של גלעד מאירי בשירת סומק כ"שירה פופואטית" ולאופן שבו היא מתפקדת בה בעת כשירה מזרחית. ראו מאמרו: 'ראשי חץ מזרחיים – ארו ביטון ורזני סומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית', בתוך 'לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית, בעריכת קציעה עלון (תל אביב: גמא, 2015), 388-351.

21 אורי הולנדר, 'כלו על רצפת המשחטה: על אפוס וקישט בשירת רוני סומק', מחקרי ירושלים בספרות עברית כ"ג (תש"ע, 2009): 287-303, בעיקר 297.

16 נורית גרן, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993), 71. בין השאר גרן מזכירה את השיר "שירת הרוכבים".

17 חמוטל צמיר מבקרת את האינדיבידואליזם לכאורה של דוד המדינה כספרה בשם הגוף (באר-שבע וירושלים: כתר ומכון הקשרים, 2006), בעיקר בפרק "איפה המדינה בדרך המדינה?", 17-57.

18 גולה, 19.

לגולות המפורות ואנלוגיים להן ולכן ממחישים, הלכה למעשה בעזרת השימוש הפואטי ב'ציר הצירוף', את המתח שבין האנושי למסחורי. לפיכך התוצאה המתקבלת היא גוף ההופך לקנבס ציור, דהיינו לשיר, שהדימויים מפרקים אותו בגרוטסקיות. אומנם אין רוצח, אך יש גורמים למוות והוא צפוי מראש תמיד: "זהו שיר המצביע על כרוניקה של מוות ירוע מראש, שהוא תוצאת המפגש של האדם ושל האדם כדימוי של עצמו – מפגש המומחש באופן מבריק באמצעות מזיגתם של שני שדות סמנטיים: האנושי [...] והמוכני".²²

אלו לא השדיים היחידים בספר: "היכן שהשדיים שלהן היו נלחצים באצבעות שלנו הקשות"; "ובלילה בפרדס אפשר לראות פטמות / שפתיים מגששות // ושני תפוזים במסחטה בקושי משאירים קליפה"; "החברה שלו מאפרת לה פסים שחורים מתחת לעיניים / פודרה בלחיים // יש לה צלקות בשד"²³ ויש עוד. כבר מן הדוגמאות הללו אפשר להבחין כי הגוף, ובראשו האיבר הנשי הכפול והמסעיר הנמצא על הגבול שבין המיניות לאימהות המיטיבה והמ(ע)ניקה, נעשה בשירים מושא לחקירה ללא מושא פנים, מתפרק ומושחת.²⁴

לצד הכרטיסנים התאבים לנקב ופוגמים בגוף, גם אצבעותיו של הדובר מתגלות כאצבעות קשות, שהוא אינו מצליח לרכך כדי להתאים לפטמות: "כפפות הבוקס כבר לא מרפרות את העור שצמח קשה באצבעותיו // ובלילה הוא מצייר / פטמות על בשר רך"²⁵ – העור הקשה מנוגד לפטמות ולבשר הרך. הטקסטוריה המנוגדת הזו מופיעה תחת הכותרת "גולה": האם היא הנימוק לתהליך שבו הדובר הולך ומניס את עצמו, עד הבריחה שמופיעה לבסוף? הכפפות, המשלבות בין הקשוח לרך, אינן מסוגלות לרפד את העור הקשה כל כך, "כבר לא" – נאמר בשיר. הכפפות מדמות שירה, כפי שעולה במספר ראיונות של רוני סומק: "המקום היחיד שאני רוצה לאגרף את הדברים זו השירה. אני יודע היטב שיש בכפפה גם את הבטנה הרכה וגם את החלק הקשוח

שיכול לפוצץ פרצוף. אבל את זה אני עושה רק בשירים"²⁶ – כלומר השירה אמורה להיות גם 'קשוחה' וגם רכה: האם כעת האצבעות הכותבות/המציירות/המייצגות נעשות קשות מדי ולכן יש לפתוח במנוסה? המחזור "סוף" מתאר בשלושה פרגמנטים את האופן שבו הגבר נתון מראש כרוצח; הוא אשם בדם, אך נמנעת ממנו האפשרות להיחלץ מן המהלך הכורך יחד מיניות ורוצח:

סוף

1

עֲכָשׁוּ כָּל הַכָּאֵב בְּקִרְוֹנוֹת קִרְוֹנוֹת
בֵּין הָרִים וּבֵין סְלָעִים שְׁבִגוּפָה
טָס כְּמוֹ רֶכֶת,
וְהַצְפָּרְנִים הָאֲדָמוֹת שְׁצָמְחוּ לָהּ בְּקִצּוֹת הָאֲצָבָעוֹת
קוֹדְעוֹת כְּבִטָּנָה
מְסֻלוֹת

2

אֲנִי חוֹשֵׁשׁ לְשִׁים יָד עַל בִּטָּנָה
מִכָּל מְקוֹם עֲלוֹל לְפָרֵץ דָּם
וְלִהְפֹךְ אֶת אֲצָבָעוֹתַי לְאֲצָבָעוֹת שֶׁל רוֹצֵחַ
שֶׁמְשַׁלֵּיךְ אֶת הַכְּפָפוֹת לְפָנַי הָרֹצֵחַ,
כְּדֵי לִהְיוֹת בְּתוֹךְ הָדָם
וְלִהְרָגִישׁ אֶת הָרֹצֵחַ

3

עֲכָשׁוּ
מִתַּחַת לְכִטָּנָה
פְּרָחִים שְׁחוֹרִים מִתְאֲבָלִים עַל בְּתוּלֵיהֶן²⁷

הסיטואציה בשיר מתארת יחסי מין ראשוניים ואובדן בתולים. כפי שניתן לראות בחלק מספר 3 דם הבתולים מדומה ל"פרחים שחורים" מתחת לכטנה

26 דפנה שחורי, "שיר השכונה: ראיון עם רוני סומק", nrg, 27 במרס, 2009.
27 גולה, 28.

22 שם.

23 סולו, 5; 10; 12 בהתאמה.

24 כתיבתה על השדיים בספרות חז"ל, מקדימה ענבר רווח על שדיים כאיבר מיני ואימה ברוזמנית, ועל היותו בולט וכפול, ועל כן מעורר גם חרדה. וענבר רווח, בפני עצמן: קריאות פמיניסטיות בספרות חז"ל (תל אביב: רסלינג, 2012), 21-59.

25 גולה, 27.

של האישה, אולם אין זה דם בתולים בדיוק, משום שהוא זורם למעשה מן הבטן, שעוסקים בה גם שני החלקים הקודמים. חלק 1 ממשיך את הרכבות מן השיר על מרילין מוגרו – רכבות החוצות ודורות את הגוף. הציפורניים האדומות צומחות לה בקצות האצבעות, הן לא משוחות בלק אלא צומחות באופן אורגני מגופה, ולכן יכולות להיות מוקנות גם כפרח ציפורן ומקבילות לפרחים: השחורים שמופיעים בסוף השיר. הציפורניים הללו, האדומות כדם, קורעות בבטן שלה מסילות לאותו כאב שטס כמו רכבת (ומתנגן כפזמון ילדים ברקע השיר המבכה את אובדן הילדות). כך הכאב הזה נחקק בגוף (בין הרים ובין סלעים שבגופה), אך בייחוד קורע את בטנה.

ההסבר מגיע בחלק השני והמרכזי: מתברר שאין צורך במהלך פלילי וחריג במיוחד על מנת להפוך את הדובר לרוצה כי "מכל מקום עלול לפרוץ דם". העור שאמור להגן על הדם ולשמור אותו בפנים, כמעט שאינו קיים או שהוא שברירי יתר על המידה. כלומר מה שאמור לחצוץ בין פנים הגוף למה שמחוצה לו אינו מתפקד, ולכן יחסי המין אינם אפשריים, ואפילו הנחת היד על הבטן יכולה לגרום לפריצת הדם.

ההתמקדות בבטן, החוזרת בשלושת הבתים, מרמזת אולי על מעין סיטואציה של הפלה ואובדן, ובכל מקרה היא מתמקמת באזור שאינו מוגדר (בשונה מהנרתיק/הפה) ומחריפה את הסיטואציה בה "מכל מקום עלול לפרוץ דם" – תחזית שתהפוך את אצבעות הדובר לאצבעות של רוצח. כך גם השימוש בדימוי הרכבת הקורעת את הגוף, שהתייחס קודם באופן מיוחד למרילין מוגרו ומתייחס כעת ל'סתם אחת', כלומר ל'כל אחת'. הדימוי שהיה מוקדש לאישיות ספציפית, מתגלה כעת כמייצג וככזה שניתן להסב אותו על כל אישה.

לאחר שהתברר ש'כל אישה' היא דימוי ושכל האצבעות עתידות לפצוע, ברור מדוע על הדובר לנוס ולגלות ("שיר בריחה" כאמור מופיע מיד אחרי שיר זה, המכונה "סוף"). הרצח לא בוצע כמזיד, אך הוא אנוס לרצוח ואינו יכול שלא להרגיש את הרצח הממשמש ובא.

אולם "שיר בריחה" מתגלה כתמונת מראה וחושף כי גם הדובר עצמו הוא תוצר של מאמצי ייצוג וכינון גבריות. במילים אחרות, גם הוא אינו ממשי, ממש כפי ששרייה של מרילין מוגרו מתגלים ככרטיסים נקובים: "בסוף הדרך ידליק הקאובי של מרלבורו סיגריה לזכר / חוטי הצמר שסרגה על המון ורוד

שאצבעותיו ערכבו לה בפטמות".²⁸ הדובר, כך מתברר, הוא תוצאה של מאמצים מסחריים לעיצוב דמות גברית, שגם היא, כמונרו, תפיק רווחים:

אחת הדמויות שנחקקו בזיכרון הקיבוצי יותר מהשאר בהקשר הגברי הייתה דמות הקאובי של מרלבורו. בשנות החמישים החלה חברת 'פיליפ מוריס' יצרנית מרלבורו לשווק סיגריות עם פילטר, בהשפעת עדויות שהחלו להיערם על כך שהעישון מזיק לבריאות. הפילטר היה אמור לכאורה לספק פתרון לסיכוני העישון, לפי הידע של אותם הימים. אולם במחקרי השוק שערכה גילתה ש... גברים לא עישנו אותן משום שזה לא נחשב גברי מספיק לעשן סיגריה שפילטר "בריאותי" תחוב בזנבה. היה צורך בשינוי משמעותי בתיוג הסיגריה כדי לשכנע אותם לעשן אותה (...). בפרסומות החדשות לא נאמרה אף מילה על יתרונות בריאות, כדי לא להרחיק את הגברים. במקום זאת, בנתה החברה דימוי של גבר יחיד, מחוספס, הנע לבדו במרחבי טבע בראשיתיים עם סוס ומעשן את הסיגריה להנאתו. בדמות הקאובי הזו נעשה שימוש בשנים 1945-1999. הלקוחות הגברים התרשמו במהרה מהדמות המוסקסת שהומצאה במשרד הפרסום, וכיקשו להידמות לה. אם לא יכלו להפוך להיות ממש כמות, יכלו לכל הפחות לעשן את הסיגריה שהיא עישנה.²⁹

זהו רגע מאיים. בשונה משירי המחוות – בהם מקדיש סומק את שיריו לדמות מרכזית חשובה או משפיעה מבחינה תרבותית – כאן הדובר, שנימק בשיר הקודם מדוע עליו לברוח (האשמה ברצח), עובר מטמורפוזת פתאומית וממיר את עצמו לדמות שמטרתה היחידה היא כינונה של גבריות שתתורגם מיד לכסף. הפרסומת חודגת מהמרחב המסחרי המיועד לה וחודרת לשיר תוך השתלטות על דמותו של הדובר, במקרה זה לא לשם היפוך ההיררכיות בין תרבות גבוהה לנמוכה,³⁰ אלא לשם חשיפתם של מנגנונים מגרדיים וכלכליים.

28 גולה, 29.

29 גבריאל בוקובזה, הדרמה של הגבריות החדשה (בן שמן: מורן, 2017), 12.

30 על שילוב בין חומרים גבוהים לנמוכים כתבו לא מעט: ראו, מאירי, "ראשי חץ מזרחיים – ארז ביטון ורוני סומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית"; חלי אברהם-איתן, "שירה ממחותרת החלב – רוני סומק", פסיפס 63 (2006): 9-12, בעיקר 9.

אך הדרמה אינה רק בחילוף שבין הדיבור בגוף ראשון שבשיר הקודם אל הדיבור בגוף שלישי על דמות הקאובוי; מתברר שהיא סבוכה בחוטים נוספים הקשורים בעיסוק בשדיים, העולה שוב ושוב בספר, כי הקאובוי מדליק את הסיגריה לזכר "חוטי הצמר שסרגה על המון ורוד שאצבעותיו ערבבו לה בפטמות". הוורוד שהאצבעות מערככות בפטמות ממשיכות את התיאור בשיר "גולה" – "ובלילה הוא מצייר / פטמות על בשר רך" – זהו ספק דימוי שמתאר נגיעה בפטמות, ספק תיאור של ציור, כלומר של טבילת מכחול בצבע וורוד וציור השד. בזכות הכפילות הזו דרך מדיום הציור נבחנת גם אפשרות הייצוג וגבולותיה, מחירה ונקודות ההשקה של דרכי הייצוג להתארגנות דימויים מסחריים: האם מדובר בשד אמיתי-ממשי וזהו רק דימוי, או שהשד אף פעם אינו אמיתי משום שהוא תמיד מסתבך בוורוד מפלטת הציור? כך לא רק הקאובוי של מרלבורו משתלט על הדובר, אלא גם בוטיצ'לי הצייר משתלט על המשורר האיטלקי – "ובוטיצ'לי שלו חי בכל שורה / עולה מהשירים מכוסה בצדפי תאנה".³¹ זאת אומרת, זהו קאובוי המחזיק מכחול ובה בעת בוחן את האפשרות לצייר את אצבעותיו שלו האוחזות במכחול (האם הן קשות? האם הן רכות?), ואת האופן שבו הוא עצמו מצויר, מיוצג ומתכונן על קנבס השיר.

הקאובוי של מרלבורו הוא רגע של קריסה שדמות הדובר מתארגנת בו לשפה פרסומית וריקה, כפי שכותב ז'אן בודריאר בספרו סימולקרות וסימולציה: "באופן כללי יותר, הצורה הפרסומית היא זו שבה כל התכנים הסינגולריים מתבטלים בעצם הרגע שהם יכולים להיכתב אלה בתוך אלה".³² כלומר שפת הפרסומת היא "הצורה הנמוכה ביותר של אנרגיית הסימן"³³ מפני שהיא ממצה את כל אפשרויות הפעילות של הצורות האקטואליות, ולכן היא גם מבטלת את הצורות הסינגולריות. שפת הפרסומת היא כללית, לא רהוטה, לא ספציפית ובלתי ניתנת לארגון מחדש בשיחה מעמיקה. על כן הצטברותם של השירים לעבר הדמות הפרסומית מחייבת מגוון, מכיוון שלא רק האשמה

31 "משורר איטלקי", גולה, 15.

32 ז'אן בודריאר, סימולקרות וסימולציה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), 87.

33 שם.

הופנתה כלפי הדובר, אלא גם נחשפה עובדת היותו מסמן שיחי מרוקן.³⁴ כלליותה של השפה הפרסומית והאופן שבו היא מנקזת אליה את כל אפשרויות הייצוג שופכים אור בחזרה על הדרך שבה גולה מספר סיפור על 'גבריות' ו'נשיות' כמושגים כלליים, ולא כ'סיפור פרטי'. לכן בשיר "פרננדו סנשו",³⁵ שחקן מערבוניים גם הוא, מתגלה כי הפנים המצולקים שלו הם תוצאה של כתיבתם, כלומר של פעולת הייצוג שמייצרת אותו כתואם את הז'אנר – "פרננדו בא אל המנענעים שאתקתק לו / פנים מצולקות / ידיים מהירות / אקדה שפולט צרורות" – פרננדו סנשו הוא תוצר של תקתוק (אולי במכונת כתיבה) ופניו וידיו הן תוצר של עיצוב. בהמשך מומרת "ארץ זבת חלב" ב"ארץ זבת דם / בלי ששום אקרוחן בורח מסתכל בגטיסתו / הם יודעים שאלוהים לפעמים סולח אבל פרננדו לא".

החוט הקושר בין מין, דם ופשע הולך ומסתבך בשני שירים נוספים: האחד הוא השיר "לולייטה",³⁶ שכבר בשמו מרמז על קשר בעייתי, והשני הוא השיר "עכשיו שני הזאבים בבטן האיילה",³⁷ המוקדש לאמיר גלבץ וממשיך את שירו "איילה אשלח אותך".³⁸

34 מאירי, במאמרו "ראשי חץ מזרחיים – ארו ביטון ורזני טומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית", דואה כהקשר הפרסומי והפופולרי "פופואטיקה מזרחית" שמשלבת "מוטיבים מהתרבות הפופולרית כשירתם כמו למשל, דיאלוגים עם יוצרים פופולריים ואימוץ צורות פופולריות (פומון, תסריט ופרסום). הפופואטיקה המזרחית היא ניתוח מעקפים של השיח הפואטי המזרח המרכזי אירופאי הגבוה (לרוב הלירי) המזוהה עם אשכנזיות על ידי צנתור פופואטי אנגלר-אמריקאי (המזוהה פחות עם אשכנזיות). מטרתו היא כינון שיח פואטי מזרחי צעיר, קרנבלי, לעיתים הומוריסטי המשקף את רוח התקופה בה יש דומיננטיות לתרבות הפופולרית ולמדיה."

35 גולה, 18.

36 שם, 26.

37 שם, 7.

38 אמיר גלבץ, אילה אשלח אותך (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1972] 1977), 5.

אילה אשלח אותך / אמיר גלבע
 עכשיו שני הזאבים בבטן האילה /
 רוני סומק לאמיר גלבע

אֵילָה אֶשְׁלַח אוֹתְךָ אֶל הַזְּאֵבִים לֹא בַּיַּעַר הֵם
 כְּתָמִי דָם הַתְּקַרְשׁוּ בַצְּוֹאֶרָה
 רֵיחַ הַיַּעַר בְּכַפּוֹת רִגְלֶיךָ
 וּשְׁפָתֶיךָ כְּבֹדוֹת מִלְּסַפֵּר אֶת הַמִּסְעָה כְּמוֹ
 הַרְגַע שֶׁשְׁלַחְתָּ אוֹתָהּ שֶׁהַקְּמִטִים
 צָבְאוּ כְּזֹאֲבִים עַל פְּנֵיךָ
 עֵינֶיךָ הִסְתַּתְּרוּ בַחֲזֵרֶיךָ כְּכַמְאוּרָה וּבַחוּץ
 הָיָה חֹם וְקָר
 קָר וְחֹם,
 מְזַג אוֹרֵר שֶׁל טְעוֹת

אֵת פֹּרְדֹת נַפְחָדָת וְנִשְׁמָתָךְ
 אֲנִי אוֹתְךָ אֶל מוֹל פְּנֵי הַחֲזָקָה אֶשְׁלַח
 הַמְּלַחְמָה לֹא בְּשִׁבְלֵי עוֹד

לְבִי אֵילָה לְמֵרָאךְ פְּצוּעַת דָּם בְּשַׁחַר שׁוֹטְטֶת
 וְהַזְּאֵבִים שְׁתוּ וּדְקָה לְכַבֹּדְךָ בְּחִגְיוֹת
 הָאֲנָס שֶׁבְּלִילוֹת גּוֹפָה.

השיר של סומק מתמקם במפורש כמענה לגלבע (שערך את גולה) הן במוטו של השיר והן בהמשך. התיאור של אותו "הרגע ששלחת". השיר של גלבע, שפתח את הקובץ הנקרא גם הוא "איילה אשלח אותך" ופורסם ב-1972, מתאר מציאות מבהילה של שליחת האיילה אל עבר הזאבים, שליחה שהיא אקטיבית, אך בכל זאת מלווה בכאב: "לבי איילה למראך פצועת דם בשחר שוטטת". אולם אם השיר של גלבע מתמקד בשני רגעים – רגע השליחה ולאחריו דילוג לרגע מציאתה פצועה שותתת דם, אזי שירו של סומק מתמקם בדיוק ברגע הנשיכה שלא זכה להתייחסות: "עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה". בשיר מתוארים הנשיכה והדם, ואשמה מוטלת על הדובר מהשיר של גלבע: הקמטים של המשלח גם הם מדומים לזאבים ("שהקמטים / צבאו כזאבים על פניך")³⁹

39 הבחירה בפועל "צבאו" (כזאבים), שפירושו התכנסו, מצביעה גם על מקורה המקראי של המילה "צבא". בחירה סמנטית זו מהדהדת את השמועה כי גלבע כתב את השיר ערב גיוסה של בתו לצבא (בבלוג עונג שבת של רוד אסף, 23 באוקטובר 2014 http://onegshabbat.blogspot.co.il/2014/10/2014-10-23.html). בין כך ובין כך בחירה זו צובעת את הקמטים בצבעי מלחמה.

וכך מיוחסת להם כוונת זדון, ובסוף השיר הזאבים אף שותים וודקה לכבודו. אם בשיר של גלבע מתואר שילוח טרגי, אך אין בו אשמים, הרי בשירו של סומק נאספות ראיות נוספות לבניית תיק אשמה מהודק יותר, והוא כמו משלים באופן מדויק את החסר בשירו של גלבע. אסתר אזולאי, שדנה בשני השירים, טוענת כי סומק התמקם בנקודת העיוורון של המבקרים שקראו את שירו של גלבע: "בשונה מהפרשנים הקודמים שדנו בשירו של גלבע תוך אמפתיה כלפי השולח, הדובר בשירו של סומק אינו יכול להבין ללבו [...] אלא טוען במפורש שהייתה זו טעות לשלוח את האיילה".⁴⁰ האשמה הזו מדגישה את ההרמוז אצל גלבע, המרפרר לאשמתו של רוד המלך ששלח את אוריה החיתי אל מותו: "וַיִּכְתֹּב בְּסֵפֶר לְאֹמֵר הִבּוּ אֶת אֹרִיָּה אֶל מוֹל פְּנֵי הַמְּלַחְמָה הַחֲזָקָה וְשִׁבְתֶּם מֵאַחֲרָיו וְנָפְהוּ וְמָתוּ" (שמואל ב, יא, 15).⁴¹ כך פעולת השליחה מצטרפת לרגעי המין הרוויים באשמה, והמציאות היא ערכוב של חום וקור, "מזג אוויר של טעות".

אולם שוב, ובמקביל לאיילה השלוחה, בשיר הבא דווקא הדמות הגברית היא המתגלה כבעלת גוף פרוץ ורמוס: ההקבלה הזו, היוצרת קריאה 'מצטרפת' ואנלוגית, נוצרת בעיקר סביב פתיחת השיר, המילה "עכשיו",⁴² ומעמידה כך זכר ונקבה המתוארים סביב פריצת הגוף על-ידי חיות דורסות או טורפות:

עֲכָשׁוּ סוּסֵי מְלַחְמָה
 דוֹהְרִים
 דוֹהְרִים
 בְּכֶשֶׁר.
 הֵם יֵצְאוּ בַּחֲצֵי הַשָּׁנִי שֶׁל הַלַּיְלָה
 מְאוּרָוֹת גּוֹפוֹ
 לְרֵמֶס בְּפִרְסוֹת קֶשׁוֹת
 לְרֵמֶס בְּפִרְסוֹת קֶשׁוֹת,

40 אסתר אזולאי, "אינטרטקסטואליות בשירים 'איילה אשלח אותך' רעכשיו שיני זאבים בבטן האיילה", חמדת ח (2014): 9-29, בעיקר 21.

41 שם, 24.

42 במובן הזה סומק מתייבב בהמשכה של שירת שנות ה-60: "המילים השכיחות ביותר בשירה וגם בביקורת של שנות החמישים והשישים היו שתי המילים הללו 'זה רעכשיו' וגבריאל מוקד, ארבעה משוררים: רברים על יהודה עמיחי, נתן זך, רוד אבירן ויונה וולך, תל אביב: משרד הביטחון – האוניברסיטה המשודרת, 2006, 127.

וְכָל הַמְלַחְמוֹת שֶׁנַּחֲגָגוֹת עֲכָשׁוּ עַל בְּטָנֹו
וְכָל הַצְּלָקוֹת
וְנִקְדוּוֹת הָדָם שֶׁהִתְקַרְשׁ בְּכַהֲלָה.
עֲכָשׁוּ סוּסֵי מְלַחְמָה
עֲכָשׁוּ סוּסֵי מְלַחְמָה.⁴³

בשיר הזה מתרחש מעבר ממטונימיה לסינקדוכה: כלומר הסוס מסמל באופן מטונימי את דמות הקאובי – מטונימיה שחוקה, יש לומר, ועל כן גם אוטומטית. אולם בעוד תנועתם של הסוסים אמורה להיות החוצה, שהרי "הם יצאו בחצי השני של הלילה / מאורות גופו", הכיוונית הלשונית שלהם מסתכסכת והם מומרים לסינקדוכה הפועלת כחלק מן השלם של גופו, ודורסת אותו עצמו. כעת הסוסים דוהרים בבשרו, והמלחמות והפעולות האלימות במקום לפנות כלפי חוץ, "נחגגות עכשיו על בטנו". כך 'קם הגולם על יוצרו', והסוס שאמור להיות מקור לעוצמה סימבולית ולתרומם לכינונה של הגבריות, מתגלה כחרב פיפיות שמפנה את עוצמתה בהיפוך, בכיוונית פרועה ובלתי ניתנת לריסון. שוב הגוף, גם הגוף הגברי, מתגלה כמצע השיר, כמו בשיר על מרילין מונרו – מצע פרוע ורמוס, פצוע ומדמם. הגופות הן, אם כן, קורבנות הדימויים המגדריים הפונים נגדן. האיילה (הנשית) וגם הגבר בעל הסוס מונחים זה לצד זה ונקשרים על דרך הסמיכות (בעזרת הלשון – "עכשיו"), על דרך פריעת הגוף ובעזרת כתמי הדם הנקשרים.

כפי שאפשר היה לראות עד כה, גופיהן של הדמויות בספר מתגלים כגופים פרוצים ומפורקים, כאלו שניתן לחשוף את מנגנוני ההחפצה שלהם. לדרך הטיפול הזו יש משמעות כלכלית ומגדרית, הנבנית בעיקר סביב התכנים המסחריים – דמותה של מרילין מונרו ודמות הקאובי של מרלבורו – ודרך בחינת המאפיינים של כינון הגבריות והנשיות, ובעיקרם הסוסים והשדיים. אל הדוגמאות הרבות של תהליכי ההחפצה שבחנתי עד עתה, החוצות למעשה את כל שירי הספר כמעט, אוסיף דוגמה אחת נוספת: השיר "יונים" מציג אימאז' של רחוב בשקיעה, ומצייר אותו דרך תיאורים מכניים: "עננים בצבע בוודו / קטע שמיים מחושמל / ובסוף הִרְחָבָה מוּבְרָגוֹת יוֹתָר מֵאֵלֶף

יונים כפנסי לילה".⁴⁴ לאחר תיאור הרחוב, מתגלה בשורה אחת שבה מסתיים השיר, כי התיאורים הללו מטרימים את תיאורה של אישה שהיא למעשה מושאו: "מי שכיסה בבטנה נוצה אחר נוצה עשה עבודה יפה". היונים שמילאו את הרחוב מוסכים לפתע לתיאור אותה אישה עלומה, והופכים אותה לתוצר של עבודה טכנית – הדבקות נוצה אחר נוצה. שורה זו מצטרפת להיסטוריית ה'כובות הממוכנות', שהתנסחה במפורש בשירה של דליה רביקוביץ "כובה ממוכנת": "ונפלתי אפיים ארצה ונשברתי לשברים / וניסו לאחות את שברי ביד מאומנת".⁴⁵ דליה הרץ ממשיכה גם היא להתמודד עם הנשיות הממוכנת בכמה משירי מרגוט: "מרגוט מבקשת את סליחתי. עליה / רק לרגע לסוד אל בית השימוש. אמש תלתה לייבוש / את קשקשי העור";⁴⁶ "מתחת לראשי צומח צוואר עבה שמתעבה".⁴⁷ גלגול נוסף של הכובה הממוכנת נמצא בשירי הדמויות של וולך "במפתח שוודי לוטה מסתרקת / שערותיה קפיצים [...] לובשת שמלת קורים".⁴⁸

הדמויות הללו, הנשיות, עברו כולן תהליכי הזרה של הגוף הנשי תוך כדי בחינתו ובחינת אופן כינונו. רוני סומק בגולה כמו מצטרף לשיחה ומספר את הצד הגברי של קו, הגרסה הגברית של כובת הכרכי. אם הרץ חושפת במרגוט את הקשר הסבוך שבין מיניות למוות, שכן עם בן-ברית לא רק כורתים ברית, אלא גם נכרתים – "שצריך למצוא בן-ברית / ולכרות, הרבה לכרות איתו / ולהכרת"⁴⁹ – אזי סומק דוהר לקראת הדמויות הנשיות ומראה לא רק כיצד הגבר כקונסטרוקציה וכדימוי דורס ופוצע, אלא גם כיצד הוא נדרס, מפוצל, מפורק ועשוי מפרגמנטים פרסומיים.

הקשר בין מוות למיניות ממשיך גם בשירים מאוחרים. בשתי הדוגמאות הבאות, מהספר סולו (1980), מופיעות ציפורי מוות, פטמות המלוות באימה, קברים ו"הלם": "קבר חי נכרה סביב הפטמות של הילדה משבריה / ולמעלה,

44 גולה, 17.

45 דליה רביקוביץ, אהבת תפוח הזהב (תל אביב: ספריית פרעלים, 1969 [1959]), 35.

46 דליה הרץ, מרגוט (ירושלים: עכשיו, 1961), 6.

47 שם, 10.

48 יונה וולך, שירה (תל אביב: סימן קריאה, 1976), 21.

49 הרץ, מרגוט, 26.

בסיום הדברים: על מנוסה ומשמעותה הפוליטית

הקוראים והעוסקים בשירת רוני סומק נדרשים שוב ושוב לשאלת ההתייחסות הפוליטית שלה. קציעה עלון מבהירה כי המבוכה ביחס לשירתו טמונה בכך שמצד אחד הוא מהמשוררים הראשונים שבחרו להנכיח מצוקה חברתית, להתייחס לשאלה המזרחית ולשאלות פוליטיות נוספות, אך מצד שני שירתו אינה מביעה מחאה חריפה וברורה.⁵⁶ יתר על כן, נראה כי סומק מתחמק במפורש מלהיות מסומן כמשורר מזרחי, כפי שעולה בכמה ראיונות.⁵⁷ גלעד מאירי מתאר את ה'הלבנה העצמית' דרך שינוי השם: "הסמל האינטימי ביותר של כמיהתו של סומק להכרה קנונית הוא שינוי שם משפחתו בגיל ההתבגרות: מסומך לסומק";⁵⁸ ומוסיף ששינוי הזהות הזה "מגדיר גם את הפואטיקה של המשורר: איפור טבעי (הדם בלחיים) המשולב באיפור מלאכותי (מרכיבי הקיטש)".⁵⁹ מאורע שינוי השם, כפי שכותב מאירי, אינו אקראי אלא מסמל את מאפייני הפואטיקה של סומק, שאפשר לראותם גם בספר גולף: העיסוק בגבריות המזרחית הוא משני יחסית למחשבה על הגבריות האמריקאית והמסחרית.

עלון מנמקת את האמביוולנטיות כזו המאפשרת דווקא את פעולתו הפוליטית בעזרת "הצפנת הטרנסגרסיה" – מהלך מוסווה של חציית גבולות ושל ערעור השיח הנורמטיבי. בכך היא מצטטת מטענתו של אלי הירש בדבר

כמו אגרוף בעיניים, עיט מבריק קורע את השמיים";⁶⁰ באופן הזה מתבהרת גם תחושת ה"הלם" והאופן שהמיניות כרוכה בו: "אבל את מגזע הילדות שבטח לא חזרת, / ועל יד הים, בהלם הזורר של הפטמות פתאומיות, / טסה ציפור מסוממה למות בטרמינל של קו 4".⁶¹

אומנם כאמור זוהי רק יריית הפתיחה, אך היא רלוונטית לרגעים רבים בשירת סומק (כפי שאפשר היה לראות ב"התנצלות" שפתחה את המאמר). גלעד מאירי כותב ש"שירת סומק היא השירה הפופואטית ביותר בשירה הישראלית",⁶² ומוסיף ש"סומק יצר נוסח אסתטי חדש, אשר יש בו מאפיין מזרחי מובהק". כחלק ממאפייניו של אותו נוסח הוא מציין "טון מחוספס, קיטשי וגרוטסקי".⁶³ הטון המחוספס שמתגלה כדימוי וחושף את ריקותו שלו, מטריד את הקורא או הקוראת הפמיניסטית/ת בדיוק בשל היותו 'סגנון' – צורה ריקה שאינה מאפשרת לפרק אותה או להעמיק בה. כך מתאר דוד גורביץ את הגנגסטר הפוסט-מודרני: "התוכן החדש אינו מסמן עוד את הרוע הרדיקלי שהוא מגלם; הוא הופך למסמן מיתולוגי בלבד ל'סגנון' – צורה טהורה וריקה שנותקת מן ה'תוכן' (המסומן). שנותקה מן הממד הפוליטי של העולם [...] המיתוס המשועתק של הרוע הוא אכן האובייקט האמיתי שבו מטפלים סרטי הגנגסטרים העכשוויים".⁶⁴ זוהי לפיכך 'סחורה גברית אסתטית', ובה בעת קאובוי שהולך ומתרוקן; סחורה שמיוצרת כמנגנון שטמון בתוכו "מכתב התנצלות", כלומר רגעי הזרה ופירוק שמאפשרים וקוראים להתמודד עם אותו עורף של ייצוג (קיטש)⁶⁵ המביא למנוסה.

56 עלון, שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית, 63.

57 "אני עוסק בנושא מעט, אבל עוסק בו [...] אבל אני מודה שלא אוציא להפוך את הדברים האלה לכרטיס הביקור שלי. אלו אינם השירים בהם אני פותח את הספר. זה לא הנושא שאני רוצה להפוך לסוס שעליו כדאי לרכב. אולי גם בגלל רתיעה מרושם שאני מדבר על קיפוח. אני לא קופחתי והמשפחה שלי לא קופחה." ויעקב בסר, "רוני סומק: המילים כפועלי בניין – האהבה כמסוך", עיתון 77 169 (1994): 22-23, בעיקר 23; "פתאום הייתה התייחסות אלי כאל חצי משורר ערתי, וזה הבהיל אותי [...] הרגשתי שאם רוצים לסגור אותי כמגירה, גם לו הייתי לולין היה לי קשה מאוד לצאת דרך חדר המנעול." אורית הראל, "פסנתרן מסבאות במערב הפרוע", מעריב, סופשבוע, 28 באפריל 1989, 24-26, 44, בעיקר 126.

58 "סומק שינה שם משפחה בעל ייחוס בגלל טעות הקלדה שאירעה בפרסום הראשון של שירו בעיתון [...] לכאורה, הטעות סייעה למשורר הצעיר לשמרו מפני חשיפה לא רצויה, אלא שסומק בחר לבסוף לשמר את הטעות היצירתית." מאירי, "ראשי חץ מזרחיים – ארו ביטון ורוני סומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית", 356.

59 שם, 356.

50 סולו, 19.

51 שם, 38.

52 מאירי, "ראשי חץ מזרחיים – ארו ביטון ורוני סומק: שתי אופציות של פואטיקה מזרחית", 364.

53 שם, 353.

54 דוד גורביץ, הגנגסטר הפוסטמודרני: טראומה, קיטש, חלום (בן שמן: מודן והאוניברסיטה המשוררת, 2017), 22.

55 שם, 35.

'הסתננותו' של סומק לקנון השירה הישראלית, כשהוא ממתיק את העוקץ כדי להותירו חד ופוצע.⁶⁰

סומק אינו מקוטלג כ'משורר פוליטי', ולכן שירתו אינה מועמדת לפסילה מיידית על ידי המתנגדים לה [...]. לכאורה ניתן לחשוך כי שירה 'נוחה לעיכול' הזוכה למעמד שכזה היא בגדר שופר של הקונצנזוס. ואולם, למרות מאפייניה, ניתן לומר כי שירתו של סומק מכילה יסוד פורע סדר, המבטא רוח של התנגדות להגמוניה התרבותית השלטת [...]. זוהי שירה פוליטית לא משום שהיא בהכרח מבקשת להיות כזו, אלא מפני שהיא מאתגרת את דגמי המחשבה ואת אופני הייצוג המקובלים.⁶¹

בשונה מעלון, יגאל שורץ מחלץ את סומק מן הפוליטי, ואינו מנסה לגשר על הפער הזה. שורץ מציע קריאה צמודה בשיר "נקמת הילד המגמגם", ומצביע על פער בין שני הבתים: בבית הראשון הגמגום כמעט מומר בנקמה פוליטית וכמעט מתאר סצנה של 'משיחה נבואית', אולם הנקמה והזעם מומרים בבית השני לסיטואציה אישית וצנועה:

המחנות שעושה המורה, הנחת היד על כתפו של הילד והדברים שהיא אומרת לו, מייצרות רגע של הטלת אדרת נבואה בספרות המקראית [...]. אבל הילד, 'רוני סומק', ובעקבותיו גם המבוגר שצמח ממנו, דוחים את הנבחרות הזאת. ההר שלהם אינו הר סיני [...]. ההר של הדוכר הילד, וגם של מי שמתבונן בו לאחור ממרחק שנים רבות, היא הילדה שישבה לידי בכיתה, והאש נחוצה לו 'כדי להבעיר לנגר עיניה, את המילים שנשרפו באהבתי אותה'.⁶²

מה שנכון לדיון הכללי במשמעות הפוליטית של שירתו בכלל, נכון ונחוץ גם לדיון ביחסו לגבריות ולנשיות בפרט. עד כה הצגתי תנועה שירית של

60 עלון, שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית, 64; אלי הירש, "רוני סומק, אלג'יר", ידיעות אחרונות, מוסף 7 לילות, 17 באפריל 2009 ובאתר אלי הירש קורא שירה. <http://elihirsa.com/?p=676>

61 שם, 53.

62 יגאל שורץ, "היום אני מדבר לזכר המלים שפעם נתקעו לי בפה: פרק שלישי ואחרון על שירתו של רוני סומק", הארץ, מוסף תרבות וספרות, 10 באפריל 2018. ובמאמרו בספר זה.

מנוסה ושל פידוק, אך נראה כי יש לחשוב עוד על משמעותה. האם המנוסה היא למעשה פריקת אחריות או שמא ניתן לראות בה סירוב לגבריות? ואם כן, מה משמעותו של הסירוב כשהוא אינו מציע אלטרנטיבה לגבריות זו?

בין סומק ובין המשוררת שז (אפרת ירושלמי) התנהל ויכוח מתמשך ביחס לפמיניזם. ב-1984 כתב סומק טור דעה בשם "פמיניזם, רשימה שחורה" ובו התנגד לפמיניזם הרדיקאלי ש'שורף' משוררים ויוצרים בשל עמדתם כלפי נשים. סומק מצטט משירו של אשר רייך "נשים טובות הן מערכות הסקה ביתיות / תמיד אפשר לחסות בהן מן ההמולה", וכותב: "יכול להיות שאנג'לה דיוויס, ממנהיגות הנשים באמריקה, הייתה מכניסה את רייך לרשימה שחורה. אולי גם מפני שמערכת ההסקה שלה היא חזייה שרופה".⁶³ נראה כי בדברים הללו סומק טוען שהפמיניזם 'מתחמם' על דרך ההתנגדות, על דרך שריפת השירים – המדומה לשריפת החזיות – וכך במקום לייצר, הוא הורס. שז ענתה לו בגיליון הבא בטור "שובניזם, רשימה נגדית": "בשמחה הייתי מציעה בפרצופו של הגבר שיושווה למערכת הסקה ביתית. קשה להניח שהבעת פניו תהיה מוחנפת במיוחד". היא הוסיפה כי כמובן שדעות שובניסטיות אינן מקובלות כיום על-ידי "איזה גבר נאור שהוא. יוצא מזה שהשובניזם האמיתי נמצא, אפוא, במחירת, ואני אכן מוצאת אותו בשירה, בפרוזה, בחנות המכולת, ובעצם, היכן לא?"⁶⁴

שז ממשיכה ומבקרת את הגבריות בשירתו של סומק כ-16 שנים מאוחר יותר, הפעם בשיר:

רוצה כבר להיות גבר כמו רוני סומק
רוצה כבר להיות גבר כמו רוני סומק
עם עיניים חמות ומלים מדברות ואשה אוהבת ש
מעשה לי ילדות.

שיהיה לי כח ליותר מכמה שניות
שיהיה לי כסף בחשבון הפנק שלי
שתהיה לי סבתא לכתב עליה זכרונות
וצלחת ארו שחלטה אותי בדרךכים

63 רוני סומק, "פמיניזם, רשימה שחורה", עיתון 77, 49-50 (1984): 21.

64 שז, "שובניזם, רשימה נגדית", עיתון 77, 51 (1984): 6.

הלא בלתי נסבלות של החיים. פי הרי אהיה רבי סמך ויהיו לי אלהים
 וזכרונות ו
 שרשים וכן-דוד שגם הוא כותב שירים אומר האמנם גם בן-דודי
 במשוררים ו
 יהיה לי כח לכמה אנחות. להרבה אנחות. יהיה לי כח לא לעוף לעזאזל.
 לא
 ללכת לכל הרוחות. לא לפל לשאול תחתיות. הרבה רגעים של חמאה
 יחבו לי
 והרחוב אף פעם – אני חוזרת – אף פעם
 לא יסגר עלי סורגים.⁶⁵

שיר זה מתכתב עם שירו של סומק, גם הוא מגולה:

רוצה כבר להיות גבר כמו קלרק גיבל
 עם שפתים תפוחות וכרילנטין בשערות
 שיהיה לו כח לכמה שניות
 שיהיה לו כח לכמה אנחות
 שיהיה לו כח לחלף עם הרוחות⁶⁶

הדובר בשירו של סומק מבין את גבריותו מתוך דמות הטרוכודור הנודד
 החולף עם הרוחות (ומתוך דמותו הקולנועית של רט באטלר מחלף עם הרוח).
 אולם מיד לאחר הפנטזיה מופיעה המציאות הקשה יותר: "הרחוב סוגר עלינו
 סורגים. / בגוף / העצמות הופכות רכות / ספוגות / קלות לנגיסה"⁶⁷ – כלומר
 המציאות אינה פתוחה לנדידה גברית וקסומה, היא סגורה; והגוף אינו חזק
 אלא רך, מתמוסס וקל לנגיסה. אבל, טוענת שז בגוף ראשון, כסומק העתידי
 המדומיין, "והרחוב אף פעם – ואני חוזרת – אף פעם / לא יסגור עלי סורגים".
 שירה של שז מבקר את שירת סומק כשירת "חמאה" וכשירת "אנחות",
 המנוגדת ל"לעוף לעזאזל", דהיינו לתחושה אמיתית של אובדן וכאב, או לשירת
 מחאה חריפה, כפי שמבירה גם עלון. השורות "הרחוב סוגר עלינו סורגים"

65 שז, "רוצה כבר להיות גבר כמו רוני סומק", מאזניים ע"ה, 2 (2001): 48.
 66 גולה, 4.
 67 שם.

מבוטלות וחושפות גם הן את עמדתו החזקה של סומק כמשורר זכר, שהזהות
 המזרחית שלו היא חלק מזכרותו, ושזיכרונותיו משמשים את האון (וההון) שלו.
 שלא כמו שירה של שז, פרשנותי לגבריות אצל סומק הייתה אמביוולנטית:
 כמוה הדגשתי את צידה החריף והאלים של הגבריות שבשירתו, אולם הצעתי
 לראות את העיסוק בה בספר גולה ככזה שמפתח את הגבריות עד לרגע
 הבריחה. איני טוענת לדיכוי העמדה הגברית, אלא לפירוקה תוך התנסות
 באחיות האקדח. פירוק שעולה ממנו ריח מבאיש של אבק השריפה ואף של
 תחתוניה של מרילין מונרו, כדברי אורי הולנדר:

בעולם שירי זה כל אחד רשאי לאחוז בגלוי באקדחו של גרי קופר
 ואפילו להריח בחשאי את תחתוניה של מרילין מונרו. שירה זו יצרה,
 למעשה, אפוס מסוג חדש – אפוס השיר הקצר – שלמד לנצל את מארג
 הדימויים של העולם הפוסט-מודרני, את תחושת ה"הלם" (במושגיו
 של ולטר בנימין) של מי שנולד אל עולם זה ואת ריבוי הגירויים שלו,
 והפכם לכלי המאפשר לקורא להתבונן ב"שדות הכוח" המכתיבים
 את תנאי קיומו – ולטוות את הלום קיומו הפרטי.⁶⁸

לכן אין ברצוני לבשם את הריחות הרעים, אלא רק להראות כיצד הם חושפים
 את תנאי כינונם. אלו, מיותר לציין, אינם שוליים, והעיסוק בגבריות בשירת
 סומק – מהמשוררים הפופולריים בישראל – קשור בלאו הכי גם בשאלות
 מרכזיות של ישראליות ולאומיות. כך אף מתנסח סומק עצמו בריאיון העוסק
 באפיונים הגבריים של שירתו:

הצבא כאן הוא ערש הגבריות. בוא לא נשכח שיש שפה בה משתמשים
 גברים בשירות הצבאי או במילואים, ואני מתכוון לשפה אתרת, בוטה
 יותר. הדבר פלש גם לשירה. בשירים שלי אני מגייס חלק לא קטן
 מהמילון הצבאי [...].
 אני מחשיב את עצמי לפמיניסט ליברלי ויחד עם זאת אני מרגיש כי
 במילה גבר יש אגרוף. יש בתוכי סתירות איומות בעניין הזה. זה יהיה
 משעמם לפתור אותן.⁶⁹

68 אורי הולנדר, "ריח אבק השריפה שעולה משורות שיריו של רוני סומק", הארץ, ספרים, 27 במאי
 2013. ההדגשה שלי.
 69 אורי סטריזובר, "צעדי ריקוד של פיתה על קערת חומוס: שיחה עם המשורר רוני סומק בנושא
 גבריות ואפיונים גבריים בשירה", עתון 77, גליון 302 (יוני 2005): 16-18. ההדגשה שלי.

משעמם, כדברי סומק, או חשוב ומצריך דיון, בעיניי ובעיני אחרים, בשירה הסתירות הללו, כך טענתי, פועלות באופן אחר: משהו מן המנגנון הזה מתפרש ברשימה קצרה שכתבה אביבה קרינסקי, בהתייחסה לשיר "בלוז לדוגמנית העירום שהגיחה פתאום מזיכרונות בית הספר לציור": בשיר מוזכר באופן אגבי ציור של טולוז-לוטרק, ה"צייר-הסוציולוג של הזנות", שביקש "להסיר את הלוט מהעליונות החיצונית, לבקר את החברה ולחשוף את הצביעות שלה".⁷⁰ בכתיבה על דוגמנית העירום חוקר סומק את האופן שבו הציור ודרכי הייצוג "גרועים מכיתת יורים". זוהי חקירת הצומת בין האדם לייצוג, בין החיים ובין האסתטיזציה שלהם: "בחיפוש אחר הסובייקטיביות נותן גם סומק, כמו טולוז-לוטרק, לדוגמנית העירום קול לקרוע את מעטה המיסטיקה או האשליה של פיתוי או איזוי מעל האופן שבו רואה הגבר-האמן את מושא ההתבוננות הנשי שיושב לפניו בסטודיו".⁷¹

לכן אני מבקשת לטעון, כי הן המנוסה והן פירוקם של ייצוגים וחקירתם הם בגדר חיפוש, עגום ובלתי אפשרי לעיתים, אחר סובייקטיביות. החיפוש הזה נעשה באכזריות והוא מציג בפרוטרוט את רגעי ההחפצה האנושיים – אלו הכרוכים בתהליכים הבסיסיים של כינון המגדר. אבל נראה כי במקום הזה בדיוק מתייצבת השירה מתוקף תפקידה לפרק, להכאיב וליצור 'הזרות'.

חשוב להדגיש לסיום כי אין זה פירוק המאפשר טריפת זהויות, נוסח ג'ודית באטלר, אלא פירוק של התרסקות: ההתרסקות והמנוסה הן תוצאות הכרחיות של דבקות דקדקנית בהוראות מגדריות סמויות ויישומם עד זרא. כך גם מכתב ההתנצלות המוטמן בראשית המאמר ובאמצעו של השיר אינו מונע את כתיבת השיר, אלא מתגלה כפצצה מתקתקת המונחת בתווך, לצד הדימויים שאינם נמחקים או מתרככים בשום אופן. לכן סומק, השואל את אכזריותו של המבט המחפיץ ומחריף אותו, מניח, אולי במתכוון ואולי בליט ברירה, פצצה בעלת מנגנון עצמי אך פשוט מאוד – מנגנון שמופעל על-ידי אמצעים פואטיים, ובאמצעות קריאת שירה.

70 אביבה קרינסקי, "מגלה מוקשים: על שיר חדש של רוני סומק", ג 33 (2014): 31-33, בעיקר 33.