

תמי ישראלי ויערה שחורי

## "אצלי היגייני, אזור כתיבה" על שירת הפנאי העברית

אלי אלי

שלא ייגמרו לעולם תועפות הבוגנוויליה  
(ריקי דסקל, "זרות")

תפילתה של חנה סנש, "אלי אלי שלא ייגמר לעולם" כנוצה ללא הכר. הערגה אל העולם, הנקשרת במיתולוגיה המקומית למיתוס של הקרבה עצמית, מתכנסת כאן אל משוכת הבוגנוויליה, אל הגינה הפרטית. הדרך הארוכה מ"תפילת האדם" אל "תועפות הבוגנוויליה" היא אחת הדרכים הבעייתיות שהשירה העברית סללה לעצמה. מדובר בזרם שראשיתו בתחילת שנות התשעים, זרם שבנה לעצמו קהל נאמן של קוראים, תלמידים וממשיכים. מכאן ואילך נכנה את השירה הזאת "שירת הפנאי". עולמה הוא עולם של פנאי ונעימים, בו היוקרה מתחזה לפשטות. זוהי שירה של "סגנון חיים", *life style*, שירה שאינה מתחייבת לדבר, זולת הבעלות על העולם, עולם המיוצג באמצעות חפצי יוקרה.

בסוף המאה התשע-עשרה הגדיר הכלכלן והסוציולוג תורסטין ובלן (Thorstein Veblen, 1857-1929) את "מעמד הפנאי" כתוצר נלווה של הבעלות הפרטית. הפנאי, לדבריו, אינו מתקשר לעצלות או לרוגע, אלא לשימוש לא-יצרני בזמן. טיעונו של ובלן תקפים גם ל"מעמד הפנאי" השירי בישראל. ברשימה זו נתייחס רק אל השירה של בעלת הבית, שעיתותיה בידיה. הפואטיקה שלה איננה אדנותית אלא דומסטית. היא מצהירה על עצמה כמי ש"שרה לאורחים". אכן, על פי ובלן, הפנאי של "הגבירה ובני לווייתה שונה מן הפנאי של הג'נטלמן בזכות עצמו, בכך שהפנאי הוא עיסוק בעל אופי של מאמץ למראית עין."<sup>1</sup> זה המקום שבו נבקש לקרוא את הפואטיקה של בעלות בית. זוהי פואטיקה של שפע וקניין; עולמה של השירה הזאת הוא חלל תירותי, חלל מנוחה, כתיבה וייצור

1. ובלן, תורסטין, 2000 [1953]. "פנאי לראווה". התיאוריה של מעמד 'בעלי הפנאי': מחקר כלכלי של מוסדות". בתוך אליהוא כץ, יצחק ינוביצקי (עורכים). 'תרבות, תקשורת ופנאי בישראל'. האוניברסיטה הפתוחה: תל-אביב, עמוד 77.

של תרבות עם נחת. המרחב בשיר ניתן תמיד לרכישה בידי הדוברת, וכך הוא הופך לשלה. "איך אפשר לגור בלי המולת שכנים וריח חביתה בערב? מה לי כאן? אני קונה את הבית." מספרת המשוררת ליאת קפלן באחת מרשימותיה ("הזיכרון") על התלבטות נדל"נית שנפתרת על נקלה. הבעלות על מרחב מופיעה גם כמוטיב של חלום. בשיר אחר של קפלן, המוטיבציה שבעטיה מתעוררת התשוקה לבעלות היא אסתטית וגחמנית: רק בגלל הריח. "בלילה קניתי בחלום בית ישן ובודד בהרי יהודה. על כורחי נטשתי / הכל בתל-אביב ועברתי לגור בו. בגלל הריח: קורנית לחה ואזוב." ("צל הציפור"). אפילו כאורחת, הדוברת בשירת הפנאי רואה עצמה כבעלת-בית טבעית, מאז ומתמיד. אצל סבינה מסג אפילו בית-ניזירות נתפס כאתר שנבנה למען המשוררת וצרכיה: "מאה שנים לפני חיי – / רטיסכון בונה את המנזר / לשכן את אושרי." ("ימי מנזר"). אך גם ללא פעולת הרכישה, תחושת הבעלות כמו מובנת מאליה. הכל שלי: מרחב, בית, גן, כמו גם הרבה מאוד אובייקטים בשיר, מוחשיים ומטאפיזיים: "רוח השטות שלי", "יד זו כולה שלי", "המשוררות שלי", "מכלי ההדחה שלי", "מטעי האפרסק שלי", "החתול היפהפה שלי", כל אלה הן דוגמאות הלקוחות מהז'אנר הזה. כותרת שיר מוקדם של ליאת קפלן מדגימה את האתוס אליו שואפת שירה זו: "עכשיו שלי: פואטיקה" ('בריוק כך, במטבח'). הכל הוא נחלת הדוברת, והכל פרטי.

כאשר הדוברת בשירת הפנאי משתוקקת לשיר רק על שלהן, העולם מצטמצם והופך לרכוש פרטי, והשיר למעין מקום מבודד. ה"מבדד", עשיר ככל שיהיה, מרוכז תמיד סביב 'אני' אחת, ודוחה מעליו את עולו הכעור והטורד של הציבורי. בראיון עם אגי משעול, המשוררת המובילה את שירת הפנאי, היא מספרת: "לא היה לי מקום ועד היום ככל שיש לי יותר מקום עדיין אין לי מקום. אפילו היום, כשיש לי בית כל-כך גדול וחדר עבודה, אני מרגישה צורך לעשות מקום, ואחד הדברים שעשיתי עכשיו זה שקנינו לי במתנה, בעקבות הספר, מכולות ריקות כדי להקים לי בחצר מין מבדד כזה. יהיה בו מטבחון ומזגן ומיטה גדולה ושולחן כתיבה ומקלחת ושירותים. יהיה לי בית משל עצמי והוא יעמוד כאן, ליד התאנה." ("הארץ", 5.8.03).

"החלל הוא פנאי ולי אין פנאי", כותבת שרון אס ('הזר ואשת חול'). "הדירה תהיה פרטית" מכריזה קפלן, "אוויר ריק וטהור מנשימות אחרות / יזרום בריאות. שום כוס לא תזוז מן המקום שבו הונחה. / ... / שלוש פינות / אצור כביתי הסימטרי: אני, אני ואני." בעלות כזאת, התוחמת עולם פרטי ומופרד, אינה מסתכמת רק בבניית חלל, היא שואפת לטהר את האוויר מנשימות זרות. ואולם, האם החלל הוא זה שאינו מספיק, או שמא נוכחותו של הזולת היא המצמצמת אותו? בפנטזיה המועצמת על חדר משלך, נוכחותו של מישהו, כלשהו, היא בלתי-נסבלת.

‘חדר משלך’ הוא מונח שטבעה וירג’יניה וולף כביטוי לצורך של נשים למקום משלהן ולעצמאות כלכלית, שיאפשרו להן להתפנות מן המשימות המוטלות עליהן בספֶרה הפרטית, כדי שיוכלו לכתוב. במהלך ששירטטה, כינון הפרטי הוא מעין מדרגה, פתח אל הספֶרה הציבורית. מבחינתה, נשים צריכות מקום משלהן, משום שהן יכולות לשנות את פני הרומן. לוולף תפקיד חשוב בהצלחה של המהפכה הפמיניסטית ללמד רבות במערב, כי הפרטי הוא ציבורי, והאישי הוא פוליטי: מה שקורה בדל”ת אמות הוא חלק ממערך גדול יותר של תנאים כלכליים וחברתיים. אך שירת הפנאי מתכנסת אל תוך החדר הזה, ובעצמה מבקשת מקירותיו לבודד אותה מן העולם. היא מגיפה את התריסים ומכסה את הצוהר אל העולם בגדר של בוגנוויליה, המסתירה את החוץ, או בוראת אותו בצלמה – מטופח, מסודר, נקי. קפלן מציבה את הסטריליות כתנאי לכתובה: ”אצלי היגיני, אזור כתיבה: אין חרקים, אין זחלים, / אין פרפרים, שרצים, גלמים, נמלים, עש או עובש.” (’בדיוק כך, במטבח’). במלים אחרות: אין זו שירה פמיניסטית, אלא שירה פמינינית. המחזור של קפלן ”בשבחי הפירות” מוקדש אמנם ”לחברות שלי, נשים”, אבל החברות שבהקדשה נשכחת מפני התענוג הפרטי לגמרי, שאין בו מקום לאיש מלבדה: ”המלצות קריאה: / שְׁהי עירומה במקום חמים. / קראי לאט. קטע, קטע. / הניחי לאוויר לגעת בכך. / עצמי עיניים מדי פעם. / שכחי את קיומם של אחרים.” (שם).

### פואטיקה של היפר

”אולי מי שרוצה להעשיר את עולמו הרוחני יכול לקנות לעצמו כל מיני אובייקטים,” אומרת אגי משעול. אמירה זו איננה נטולת הומור, ויחד עם זאת היא סימפטומטית לשירתה, כמו גם לשירת הפנאי כולה. לא בכדי בחרה משעול, כאשר נשאלה מנין נחלה את שירה, להזכיר את השיר ההומוריסטי ”אחווה”, המציג את המעשה של קניית רכוש כחוויה מהותית לפואטיקה: ”וגם ארכוש לי חזיר / ארכוש אותו בשביל היכולת / להגיד משפטים חדשים לגמרי כמו / לך תבדוק מה עם החזיר או / מחיר החזיר / עלה.”

בית, חזיר וחצר הם אמנם נכסים ממשיים, אך הם שבים ומוגדרים בפואטיקה זו כ”חומרי שירה”. זוהי אם כן שירת האובייקטים; חיי הרוח מותמרים לחפצים, שתג המחיר נעדר מהם והם נבלעים לתוך המרקם השירי. להבדיל מן ה”דבריות” שבמודרניזם (ובעקבותיה, ”הדבריות החדשה”, Die Neue Sachlichkeit) כאן שירת החפצים אינה מציעה התמודדות של ממש עם הדברים עליהם היא שרה. אם הדבריות במודרניזם הפכה דברים ”לא שיריים” לשיריים, כאן מואצלת עליהם

הילה של שייכות אל האני. חטיפת האובייקטים אל תוך השיר אינה מפרקת או מפרטת את חומריותו של החפץ. החפץ הופך להיות הרחבה של ה"אני", האוהב את עצמו, באמצעות התפעלותו מחפציו, ולא נוצרים יחסי גומלין של ממש בין הדוברת לדוממים. היחסים מתמקדים בזיקת השייכות והבעלות. הם מרפדים את נוף השיר המצומצם. הדוממים שייכים לאני, המתגלה כאני בולעני: "אני כותבת, אני מתבוננת בעץ, אני כמו עליו, אני יודעת פיקוס, מוריקה, מלבלבת, רוח חולפת בעלוותי ומשירה את פרוותי, רוח נושבת בפיקוס, בי ובפרוות החתול, המביט מבעד לחלון. אני מבט החתול." (קפלן). בהרף שירי אחד מצליחה הדוברת להתגלגל בתריסר מצבי גוף ותודעה. האמנם זוהי הצלחה ממשית של מטמורפוזה, או שמא זוהי היפרבולה לשונית? ובכן, התנועה ההיפראקטיבית, חסרת הממשות, בין עלוות הפיקוס לפרוות החתול היא תנועה אופיינית; האני אינו מאבד דבר, אינו מתהווה ואינו מאוים, אלא צורך עוד ועוד חפצים, מצבים, שיאי רגש, עולם ומלואו. השירה מייצרת מהלך מקביל למה שהתרחש בתחומי העיצוב, כאשר הפיסול המודרניסטי, שסימן התרסה ושערוריה הפך לרהיט בסלון הבורגני: "צלילים טהורים, לבי בוכה מרוב יופי / והכרת תודה, העולם כולו בתוכי, / דבר אינו חסר." (רות נצר, 'הליקון' 39).

לפני יותר מעשור, התוותה דורית מאירוביץ מושג באמצעותו קראה תופעות בשירי לאה איילון: "פואטיקת המגה האילונית" ('חדרים' 10). איילון מפעילה פואטיקה, שבה "מגה היא מלת הקוד": "הכל – ה'אני', החוויה, הרגש, התודעה, ה'אתה' ופרטי עולם הממש – נפרש ונמסר מתוך ניסיון הכלה טוטאלי, או מתוך ניסיון חשיפה שביסודו מונח החיפוש אחר המוחלט והקיצוני, גם אם אותו חיפוש אחר המוחלט שבסובייקט השירי ובחוויה שלו הוא יחסי ומוגבל מאוד מעצם טבעו." לכאורה, דברים אלה יפים גם לשירת הפנאי. פואטיקה זו מצטיינת ברעבתנות כלפי "עולם ומלואו", וגם כאן ה"אני" וחויית הסובייקט נמצאים במרכז החוויה השירית. ואולם, כאן ההבדל הוא עקרוני: אצל איילון, האני מקיים יחסים טרנסגרסיביים עם העולם, דבר אינו בטוח וממד אלים והרסני עומד ברקע.

לעומת פואטיקת המגה, שירת הפנאי מציבה פואטיקה של היפר: הרחבה, הפרזה והתבוננות חמדנית בעולם-הדברים. בראיון למוסף "הארץ" מספרת משעול: "אף פעם לא ממש נטמעתי בדברים. אני חושבת שזאת מהות ההוויה המשוררית – להתבונן מבלי להיטמע." בשירת הפנאי, האני אינו נוגע, אלא בולע, ומתאמץ שלא להיטמא בגלל טבעו המאיים של העולם. הוא אינו הופך להיות מעורב בעולם, אלא חומד אותו כהרחבת רכושו של האני השירי. נדמה כי ככל שחלקים גדולים יותר של העולם ישויכו אליו, כך יגדל עולמו הפואטי: "אני

יודעת להרות דרך פי / אני יודעת לאהוב את עצמי באהבה האינסופית / ואף על פי כן להזדקק לעצמים מסוימים.” (דנה אמיר, ‘עד בוא האדמה’) האני מספיק לעצמו, גם לצורכי אהבה וגם לצורכי הפריה – אותם דברים שבהם אדם נזקק לזולתו. לא הזולת חסר כאן, אלא באופן סימפטומטי “עצמים מסוימים”.

באחד השירים מכנה משעול את עצמה “משוררת ההיפרשוק”, ומבטאת את צמצום המרחק בין חווייתה כצרכנית מן המניין לבין כתיבת השיר: “עד שתושיט לי הקופה-רושמת / גרסה סופית ומודפסת / של שירי.” (‘מבחר וחדשים’). “שירשימת הקניות” של משעול כולל, לפחות, כרוביות, עופות קפואים וקורנפלקס. זהו סל קניות פרוזאי והוא חריג בשירת הפנאי, הנוהה בדרך כלל אחר פירות אקזוטיים: אוכמניות, ליצי, דובדבנים, תותים, וגם תאנים, רימונים, א-פר-סק. בשר הפרי העסיסי והיקר, המזין את הדוברת, הופך גם את גופה למחוז מתוק ומרוחק: “אטעימך סוכר ערוותי / נחליף מתנות של גניחה בסרט ורוד” (גלית סקוטלסקי); “מאה דבורים מגירות בין ירכי עסיס זהב חם, ו”גופך כענבי סוף הקיץ האדומים / מלא את מתיקותו” (דנה אמיר) הארטיקה הפירותית (השונה כל-כך מהארטיקה אצל איילון), מקבלת בהקשר מסוים מעין תמיכה מענף מסוים של הפמיניזם<sup>2</sup>. ואולם, כאן, בשירת הפנאי, גבולות האני קשיחים כפי שהיו, ודבר אינו מתמוסס באמת. פואטיקת הפנאי מתפקדת כחרב פיפיות ומדברת את הנשי באמצעות דפוסים חוזרים, כמו דימויי הפרחים והפירות האופפים אותה שוב ושוב, ומאצילים עליה עוצמה. “אני יושבת בגן. הנזירה אנה מטפסת בעץ. היא קושרת בחוטי משיחה / שקופים את פרחי תהילת-הבוקר הסגולים מסביב לגזע תמר. בין פרחי / גרניום אדומים ועצי זית המרססים את הבוקר בנתזים כסופים ורודים, / אני שותה קפה.” (שרון אס, ‘הזר ואשת חול’).

שירת הפנאי נוהגת לעשות מיתזציה של החולין. היום-יום מתגלה כדרמתי וקסום, הדומסטי – מופלא ומיתולוגי. מלאך נתלה באטבי כביסה, שיחות עם סירוניות הן עניין שגרתי, ופרספונה עכשיו כבר יודעת. המיתולוגיה מגויסת גם לכינון העצמי כפלאי: “גופי – / פסיפס זכוכית עדין. / ... / אולי כך התחיל גם פגסוס – (מי-טל נדלר, ‘הליקון – מטמורפוזזה’). ללקסיקון הדמויות המיתולוגיות מצטרף שיח של רוחניות וקבלה. שירים נכתבים בהשראת מורי מדיטציה והכניסה אל הפרדס

2. הפמיניזם הצרפתי קרא לתת מקום לגוף הנשי כנפרד; הגוף, בתפיסה הזאת, הוא היבשת השחורה שמתוכה צריכה הכתיבה לצאת. הלן סיקסו (Hélène Cixous), למשל, קראה להרחבת הנשיות, וטענה כי אי אפשר לדבר על מיניות האשה באופן אחיד (The Laugh of the Medusa, 1975). כאמור, לא זהו המקרה שלפנינו.

הופכת לשבלונית עד זרא<sup>3</sup>. בניגוד למשוררים האמונים על מורכבותם ורזיהם האינטלקטואליים של עולמות אלה, או חיים אותם כעיסוק יומיומי, שירת הפנאי עושה בהם שימוש אקלקטי וקישוטי. נדמה כי דווקא המפגש הלא מאופק בין זן, איקרוס וספר הזוהר הוא הסוחרף והמשפיע ביותר על חניכיה של שירה זו. השילוב בין העכשווי למיתי מתעקש לייצר תמונה א-היסטורית או א-פוליטית, שעיקרה הרחקת עדות. יעל גלוברמן, ששיריה שבים ופונים למיתולוגיה (למשל "איקרוס", או "האשה שקפצה אל הסירוניות"), כותבת ברגע של פיקחון אמיץ: "ואולי תכתבי כרגע שיר ישר? / שוב את מתייצבת, חלק ומרטט / מאחורי הפטמות של סאפפו / ... / יש לך ילד בן חמש בתל-אביב. / מאז שהוא הולך לגן / שניכם מתגרדים. / תכתבי: על השולחן מונחים עכשיו / ספר שירה ומסרק כינים." (גלוברמן, 'אליבי').

### פעמונים ברוח

שירת הפנאי אינה נכתבת בחלל ריק. את מילות הקוד של שירה זו, דימוייה, נופיה ומצבי הנפש השכיחים שלה אפשר למצוא בקלות מחוץ לשירה, במקום שבו השפה מגויסת לפונקציה אחת ויחידה של שיווק, מכירה באמצעות "יופי": במגזיני כרומו, כתבות צבע ובחנויות יוקרה. כל אלה משתתפים בשיח המניח עולם תענוגות בדוי, שדובריו מתעקשים כי הוא אכן קיים. במגזין "שמנת", המחולק אחת לחודשיים לקוראי "הארץ", אפשר להיתקל באקראי בכותרות כגון: "עד העונג הבא: סוויטת בריאות אירופאית ומלון בוטיק בגליל, אמבטיית שוקולד רוסית באילת, ארוחה לאור ירח בכרמל, מערת קסמים בכנרת ומזרח תיכון ישן-חדש נינוח בירושלים. תענוגות שקשה לוותר עליהם." מפת הארץ הזאת מעוקרת מכל סממן ממשי או פוליטי והופכת למצגת של חוויות ופיתויים. באותו גיליון (ספטמבר-אוקטובר, 2004), מהדהדת כותרת מדור הבישול את שירי הפנאי "שקיעה בריח תאנים". במקום אחר, באינטרנט, מכריזים בעלי צימר גלילי: "רצינו שתרגישו כמו בבית אך בבית חלומות", תיאור אותו בית חלומות מזכיר שורות מתוך שירת הפנאי: "יחידת אירוח יפה ומפנקת עם כניסה נפרדת ופרטיות מלאה."

חנויות עיצוב ואופנה מציבות ספרי שירת נשים ופמיניזם רך בתצוגה, מקטעי שיר תפורים אל תוויות הבגדים. השירה נלווית אל חוויית הקנייה ונתפסת רק כנעימה, רכה והרמונית. באחת מחנויות האופנה זכתה פרסומת פואטית לחברת

3. למשל שירה של תלמה דינשטיין Sitting Duck Meditation הוא "תרגום קטע מהרצאה ודו שיח עם מורה למדיטציה 'ויפאסאנה'".

קוסמטיקה למקום של כבוד. דבר המפרסם נכתב בידי ”פייר מינאן, סופר מרמות פרובאנס“. כך נפרש הרציונל הכלכלי של עולם הפנאי: ”היא מצליחה להשיג משהו מיוחד מאוד. היא מציעה לאלה שאינם עובדי אדמה את מתיקותה של האדמה, מתיקות השמורה בדרך כלל לאלו הכורעים על ברכיהם בשדות. רק במחיר הזה ניתן להבחין בריחות העלומים ביותר של אדמותינו.“ זהו ההיגיון הפנימי של עולם הפנאי ושל שירתו: הצעה להפוך את העבודה לדימוי מתוק, או סמל אחר, הניתן לרכישה, מתיקות העוברת לצרכניה רק באמצעות מאפייניה היפים והנעימים ביותר. לא העמל, לא מחיר הבצל, לא ריחו, לא שביתות חקלאים, אלא מתיקותה של האדמה, המושגת רק במחיר המתאים. תווית המחיר – אפילו המחיר הנפשי – לעולם תוסתר. זהו איננו עושר נוצץ, אלא עושר המסווה את עצמו, מתהדר במעטה תרבותי. הדימוי הנחשק מתגלם באשה הניצבת יחפה במטבח כפרי מעוצב ואופה לחם, בעוד חתול יפהפה מתחכך בסמוך, כולה אומרת ארוטיות מעודנת, פשטות מעוצבת. בשיר הפותח את ספרה של קפלן ’בדיוק כך, במטבח’, מייצרים החיים הטובים את החוויה הארוטית:

בדיוק כך, במטבח, אני רוצה לבוא אלייך, מאחור  
במגע חשוף ושכיר על רצפת עץ עירום.

[...]

בדיוק כך, בסבך של מטבח: ענבים תאנים רימונים מתפוצצים  
לכל עבר מן הקערות הלאות, אוכמניות גדושות  
כתמי קומפוט, יינות אצורים במתני כדים לחים,  
נשים דשנות מניחות לאט  
את בשרן הצבעוני על כורסות וכרים,  
עופרינו המתים שרים,

ניו־יורק מזדקרת מבעד כל החלונות אך לשוא. גם זה נכתב.  
את מוסקת שיקוי קומפור, שמני קוקוס וריח שקדים מרים  
אד של אותיות מתאבק ואינו נרגע. אנחנו שלולית קטיפה ובמרחק  
בדיוק כך, במטבח, אני בך.

לצד המותרות הגלויים, גם הלחם הנאפה הוא לוואי פופולארי, בדומה למופעיו במגזינים של ”חיים טובים“. ריח הלחם, בדומה לריח האדמה, זוכה להתפעלות מצד זו שאינה אופה לפרנסתה. בשבילה, האפייה היא חלק מסגנון חיים טבעי, לכאורה, שאותו היא מאמצת: ”שלף צהוב / לוחט בדרך הביתה / לחם תופח בתנור“ (קפלן, ’זה זה‘). גם במקומות של פשטות אין נפקד מקומה של חגיגת ה”שלי“. השמחה על הלחם השחור מתעצמת מהיותו קניינה של המשוררת, שלה, רק שלה: ”אין אורח / לסעוד את הלב / אין כלב רעב / כולה שלך / הכיכר השחורה“.

לעתים נדמה כאילו אי הנוחות שהדוברת חשה כלפי עצמה כבעלת רכוש חומרי מומרת באהבת ההתנזרות: "הידר חדרי החדש / הצופה פני העמק. / הידר, מיטתי הצרה / מול חלון מסורג", כותבת סבינה מסג ב"מי מזר", בשיר הקרוי "הידר, חדרי החדש". את רשימת המטלות של הקיום האפרורי, המצפות לבת המעמד הבינוני, מחליפה רשימת משימות פיוטיות כגון מניית "הדברים שגורמים לי צמרמורת." המשוררת גם אינה מהרהרת סתם; היא מנהלת "יומן עבודה" שכולו הרהורים. במקום אחר, חוסר המעש מדומה למעשה אריגה של אמן יפני, וכאשר התענוג מתחזה לעבודה, קל לומר "העבודה היא מתיקות גדולה". הדוברת, המתפעלת מן הפנאי שלה, משתדלת לא להיתפס, גם בעיניה שלה, כבעלת קניין חסרת מעש. סדר יומה עמוס ועמלני, היא אינה מנהלת חיי פנאי ריקים אלא חיי תעסוקה של ממש. כך כתב תורסטין ובלן: "תחת קוד מחייב של מהוגנות, הזמן והמאמץ צריכים להיות מקודשים כולם לביצוע פנאי לראווה. אותם אנשים מצהירים בשיחות פרטיות שהמשימה וכל תשומת-הלב המוקדשת ללבוש ולשאר צריכת הראווה מייגעות מאוד אך גם בלתי נמנעות." זה ההסבר לעירוב ההתנזרות וההדוניזם בעולם ה"לייף סטייל". לא פעם מקבלים ההפכים הללו מעמד מכונן לזהות הדוברת. החוויה הופכת לחלק מהגדרת "האני החווה": "קצף אמבט / מכירות זו את זו / בוהני ואני" (קפלן, "זה זה").

### "כל האנשים אהבו את יונה"

ברשימתה, שהופיעה באסופה 'מאין נחלתי את שירי', התייחסה משעול באופן מפורש אל השיר "דובה גריזילית" של יונה וולך כאל "הרגע המדהים שבו אדם מגלה כי מתקיים בו ממד רחב הרבה יותר מן הביוגרפיה האישית שלו." אכן, רגע כזה התרחש גם אצל משעול: "עצם ההוויה המשוררית אינה תוצאה של הביוגרפיה. היא סוג של תכנות גנטי מסדר גודל אחר. קשה להוכיח זאת, אבל כמו יונה וולך, גם אני מרגישה באופן עמוק כי הביוגרפיה אמנם קובעת [...] אבל עצם המהות המשוררית נובעת ממקור אחר." כך, חמדנותה הכולענית של שירת הפנאי אינה נרתעת מלעכל אפילו את ניגודה החריף ביותר – את יונה וולך. "דובה גריזילית גידלה אותי / חלב כוכבים היה מזוני העיקרי". אלה שורות הפתיחה לשירה הנודע של וולך. בשיר היא מכוננת את עצמה ומקדישה את עצמה כמשוררת. רגע הולדתה הוא רגע חד-פעמי. כאשר וולך מכריזה עליו, היא מצטרפת למסורת ארוכה של משוררים, הבוראים את עצמם בהקדשה שירית (מי אינו מכיר את "שירתי", את "מאין נחלתי את שירי" ו"ואם ישאל המלאך" של



ביאליק). אכן, כל הולדת כוזאת היא מודל של פיתוי להזדהות וללמידה. ספק אם יש משוררת עברית שלא התוודעה לרגע הלידה הוולכי, כמו גם לשינוים בלשון ובשירה שוולך ייסדה בשירתה<sup>4</sup>. דומה שהדובה הגריזילית אומצה כאם פונדקאית לשירת הפנאי. הרגע רב הכוח של בריאת האני של וולך משוכפל כדי לשמש כרגע מיתולוגי קולקטיבי לשירה שונה מאוד משירת וולך.

משוררות הפנאי משכפלות את הרגע השירי של ההקדשה העצמית למשוררות: “אם תשאל אותי מי גידל אותי אשיב: / עץ חרוב אחד גידל אותי, / חור פעור בגזעו היה מזוני.” (טל סמולסקי, ‘הליקון – חי, צומח, דומם) ואולם, השיר “דובה גריזילית” אינו רק חגיגה של העצמי, של היבראו וקיומו, הוא איננו רק רגע קסום של הקדשה, המוליד ברייה רבת כוח, אלא הוא גם שבוי בכלא המעגליות של זהותו: “הדבר הראשון שראיתי בימי חיי / כוונתי שאני זוכר / היה אני איך אוכל לשכוח”. קריאת השיר כמניפסט של חופש והעצמה ותו לאו, מחמיצה את הרוכד הנוסף, המיוסר, שוולך טומנת בו באופן ההופך לנוח כל-כך בשירת הפנאי, החומדת את ההקדשה כמשוררת, זו ההקדשה המאוששת בידי גרמי שמים, והופכת את המשוררת לברייה מיתולוגית ונבחרת.

הקריאה הרדוקטיבית אופיינית למשוררות אלה בפנותן אל וולך. השירים מופשטים מתכניהם הקשים ומעיצובם והופכים לנוסח חוזר של מין, שיגעון-לכאורה ויפוי. אלי הירש הבחין בנוסחים שגויים בקריאת וולך, הדנים את שירתה לעסוק כביכול רק בנושאים אלה: “ניתן למצוא את הנוסחים הללו, או לפחות רמזים להם ומשלים שלהם, בדפוס הגראפומניה הנפוץ שסימנו העיקרי הוא חיקוי שירתה של וולך.” (‘חדרים’ 8). כשמשעול אומרת בראיון למוסף “הארץ”: “אהבתי מאוד את יונה וולך ואני חושבת שהיא שכבה על הגדר בשביל משוררות מסוגי” היא לא רק מפעילה את המטאפורה הצבאית הבנאלית המתארת חייל הנשכב על גדר התיל על מנת לאפשר לשאר החיילים לעבור על גופו, אלא מבקשת לקחת מוולך את מה שהיה לוולך, מבלי להסתכן בסיכונים שוולך קיבלה על עצמה (“ההוויה המשוררת איננה תוצאה של הביוגרפיה”).

כפי ששיח הפמיניזם הצרפתי, מחד גיסא, והאובייקטים, מאידך גיסא, נוטים להיבלע באופן לא מבוקר בכרסה של שירת הפנאי, כך גם הגינאולוגיה המאומצת דרך וולך ואחרים ניכרת בעיקר על פני השטח. חיבה לטירוף הוולכי ניכרת בשירת

4. “יונה וולך היא פרק הפתיחה לקריאת שירה עברית. את ‘השירה הנשית’ צריך לקרוא מהמקום שבו ‘העדר חוק’ או העדר של משהו, אשר שירה יכולה גם בלעדיו (חייבת להיות בלעדיו): אב/חוק/סדר/אל.” יצחק לאור, ‘דברים שהשתיקה (לא) יפה להם’, בכל 2002, עמ’ 67.



בשירה של קפלן ”אל היפה“ תהתה המשוררת: ”מדוע לא כותבים עברית על היפה?“. בשיר, משתעשעות הדוברת ואהובתה בדיון תרבותי על אפשרות ההתגלמות של הארוס והיפה בשפה העברית, ובתוכם צף אירוע פוליטי, מנותק מכל הקשר, א-היסטורי במפגיע: ”אחר כך דיברנו על הגירוש מראס בורקה / ושאלנו אם נוכל, סופסוף, לנטוש / את הארץ האוכלת.“ הרצח בראס בורקה מנוכס לדוברת, ולאפשרויות הנופש המצטמצמות, הנתפסות אצלה כ”גירוש“. בתוך כך מזדער הטבח והשיח הפסודו-פוליטי אינו מסוגל לציין מהי הארץ האוכלת ומה עניין נטישה לסיני. מי נוטש, את מה נוטשים. הדיון נחתם באני החוגג את טירופו המדומיין: ”לבדי כעת, אני כותבת / ונטרפת שוב בתשוקה נשכחת אל היפה.“

שירת הפנאי נוטה להיאחז ביפה כאידיאל יחיד. מתוקף כך, עיניהן של המשוררות מיומנות לזהות את היופי בכל דבר. ואולם, הכישרון ההיפרי אל היפה מסמא אותן מלראות את מרבית הדברים האחרים, והוא מצייר תמונת עולם מפורדת, הקשורה כביכול לערכים הנשגבים של המיתולוגי והנצחי. כפי שמבחינה אס לרגע: ”שניים שחפצים ביופי מסוגלים לכל מיני חזירויות.“ (הזר ואשת חול’). גם תלמידיה של שירה זו מתחנכים בצל האתוס האסתטיציסטי. ציטוט משיר שנכתב במסגרת כיתת השירה העברית-ערבית של 2004, מציג שאלה חשובה: ”מתי הפך השקט לבגידה?“ התשובה לקוחה הישר מתוך העולם של היפה, בו עדיפות-לעד חיות היער: ”ושועלים שועלים קטנים / יקרעו ממני את אהבתך.“

העדפת האסתטי כביטוי של דבר-מה מעבר להווה המכוער נמצאת בחזית שירה זו. משעול: ”בשירה שמגויסת לפוליטיקה יש משהו נמוך יותר מאשר בשירים אוניברסליים שנכונים לתמיד. השירה הפוליטית היא כאן ועכשיו. אני מקווה שהיא תעזוב אותי כי אין לי בה עניין.“ (מתוך ראיון עם מירב יודלביץ’ באתר של ”אומץ לסרב“, 5.11.2003). אם כן, כאשר השירה הפוליטית ”כופה“ עצמה על משעול בניגוד לרצונה, והיא נאלצת לכתוב שיר פוליטי (”בגלל המצב“), היא חייבת לסלק מעליה את המוזות, המפנות את מבטה באופן טבעי ”אל ארמון-ענן ורד אימרה“ (”מבחר וחדשים“): ”אז אני מתחפרת בשפה העברית, שהיא הבית שלי, בחדר האטום של המלים, ומה שאני יכולה לעשות זה לנעוץ את הדברים בתוך השירים כי האנטנות של השירה הן כמו סיסמוגרף והן קולטות את התנודות.“ (ראיון עם יודלביץ’).

את ”המבדד“, על פי משעול, מבקשת פואטיקה זו להקים לעצמה. אך המקום המבדד הוא בסופו של דבר אטום. מה שתודר אליו הוא עולם מסונן היטב,

ממוזג והיגיני. במקביל, יכולת האמפתיה ששירת ההיפר מפיקה היא זעומה. רגעי הבלחזה מבעד למשוכות הבוגנוויליה מעטים, גם אם מתועדים היטב: "וגם איני מצליחה לשכוח / את פניו של קוף הניסויים / לעולם לא יהיה לי ממנו / מרחק אמנותי. / לא אכתוב עליו שיר". המסקנה הסופית היא שצריך לחזור אל המבדר, הכולל רק טבע מבוית: "אני מתחבבת חזק עם עץ האורן / הכי רחוק שאפשר מגזע / בני האדם." ('מבחר וחדשים').

גם בשירה ה"שערורייתית" של משעול, "שהידה", אין החמלה אלא עניין אנתרופולוגי, והמניע לכתיבתו הוא שעשוע מצלולי: "אני לא כתבתי את השיר, לא מטעם היהודים, ולא מטעם הערבים, אלא מטעם התודעה האנושית. קודם כל השם שלה, ענדליב תקאטקה, שנשמע כמו תקתוק פצצה והעובדה שהיא התחפשה לאשה בהריון. זה עניין אותי כל הסיפור הזה, אבל היו אנשים שהתייחסו לזה כאל משהו פוליטי." ("הארץ", 5.8.2003).

החלום על מזרח תיכון חדש, חלום אוסלו, הבטיח מפה נקייה של הארץ, מפה רחבה, שבה ישראל היא מעצמה כלכלית ותרבותית. התנפצות אוסלו הותירה מעמד שלם, שחזון הנורמליות ברח מבין אצבעותיו. הכישלון הצורב התגלגל למפה אסקפיסטית של תענוגות ופנאי, אותה מציעים הפואטיקה והמגזינים של "החיים הטובים". במפה זו שב הכיבוש ומוכחש, וירושלים היא מיתחם אוריינטלי ונינוח. שירת הפנאי משכתבת את המציאות לצרכיה, היא כותבת מתוך המבדר, כאילו היא מצויה בעולם ונוגעת בדברים. מעטה של נוחות ושלווה עוטף את הארץ. המפה נבלעת בגוף ולשון הדיבור-מטעם הופכת לחופי פלא שמרפדים את הנפש, כפי שכותבת משעול ('מאין נחלתי את שירי'): "מחסום כיסופים – מי אינו מכיר מקום כזה בחזהו?"