

סיגל נאור פרלמן

הרווח שבו "מקומות מסומנים לא מוגדרים מתעוררים בתנועה" על שירתה של מאיה בז'רנו

כינוס שיריה של מאיה בז'רנו בכרך עבה! הוא, לפני הכל, בקשה לתשומת הלב של קוראיה עכשיו, בקשה חשופה מאוד של מי שאולי חשה, כי הוסטה הצידה אל השוליים בעידן של הצפה בקולות ספרותיים, אשר לא שמעו על ספרות עברית די הצורך. מצד שני, שירתה של בז'רנו לבטח איננה מובנת מאליה בתוך ה"רעש הכללי" וחסר המיקוד בהוויית השירה הישראלית כיום. מי שמבקשות בכל תוקף לכתוב "שירת נשים", או מה שהן חושבות שצריכה להיות "שירת נשים", מוכתרות במהירות כמשוררות גדולות ומרגשות וכו'. מציאות כזו בהחלט איננה שולית לעניין. היא סימפטום של מצב תרבותי אליו נקלעה השירה העברית. מאיה בז'רנו רחוקה מלהצטייר כמי שמזדרזת "להתקבל", והיא אינה מציעה בשיריה נחמה קלה של ניתוק מן העולם כאפשרות של מנוחה על זרי דפנה היפותטיים. למרות זאת, שיריה נכתבים מתוך מצב כזה, ואף כי הם תובעים מן הקורא פעילות אינטלקטואלית והשתתפות בניסיון רחב הקף – באותה מידה שבז'רנו תובעת מן השיר שנכתב על ידה – אף הם כבולים לגבולותיו המצומצמים של ה"אני השר"; לא משום שאיננה משוררת "אקספרימנטלית", אלא משום שהיא מניחה שהעולם "מוכל" בכל מלה ומלה בשיר. ה"אני השר" של בז'רנו מבקש לצאת מכל שיעבוד פיוטי רווח, ולהצביע מתוך אותה התמסרות קיצונית לעיבורי הנתונים שלו, בעיקר על עצמו. הוא הופך לבעלים כל יכול, המוגן באין מפריע בעולם של התנסויותיו המילוליות, אולי כיוון שהוא מניח כי המילים נושאות אותו ממילא לכל המקומות שהקורא יוכל, או לא יוכל, להגיע עדיהם.

הקריאה ב"תררים" של מאיה בז'רנו היא, מעל לכל, מעשה של ריבוי; אין הכוונה לומר כי האפשרויות הפואטיות העשירות שהיא מעלה שוות בערכן זו לזו. בירי הקוראים נתונה הזכות להפעיל מערכות מגוונות של העדפות ושל שיקולים פואטיים,

1. מאיה בז'רנו, "תררים", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005.

מתוך הקשבה למנעד רחב של קולות השייכים לפרסונות שיריות שונות: פרסונה אישית-לירית, פרסונה משוררית, פרסונה נשית (של מי שבחרה גם בכתיבה "לא נשית", בהשפעתה של יונה וולך, בלא כל ספק, אך גם בהשפעתם של דוד אבירן, דליה רביקוביץ ומאיר ויזלטיר), פרסונה אידיאית וכו'. יחד עם זאת בז'רנו איננה משוררת הנאבקת בשירה בגלוי כדי "להשתחרר" מפואטיקה מסוימת. דומה כי היא גם נאיבית וגם חשה גדולה מכדי להיאבק.

במסה "השפה העברית היא החבר שלי" – המופיעה בשער החותם את הספר "על שירה וכתיבתה" – מציינת בז'רנו את מקומו החשוב בשירתה של הקובץ "עיבוד נתונים", הפותח גם את "תדרים": "הטקסטים שקראתי להם 'עיבוד נתונים' היו בימי המנטלי, 1,000 החרדים בארמון הפרטי שהיה לי, וזה מספר שרירותי כמוכן. ולבשתי אותם ככותנות עור...". הדיון בשיר "עיבוד נתונים 1" יכול להיחשב, אם כך, כנקודת מוצא משמעותית לדיון מצד הקורא.

עיבוד נתונים 1

רוח הערב בשביס הלילה.
מי ירקות מרגלים ברדידם
פיות תחש מרקדות,
וכתפי עבדים משחירים גם,
דרום אפריקה מתקפלת לכיוון צפון –
צורת לשון, וענני נוצה מתנפחים לבלון
אדר. צלצלי פרות מרחישים.
אבני ברקת בקפלי שמלתה –
ידידתי שועל יפהפה, חתול
מסדר, הקירות מאדימים ליפיה.
ברי לי שאיני דריוש ופרס
עקמה בין רגלי.
שקט בשלג הצפוי
להוריק וטיפון מסחרר את לחיי
עיני עפו לתאילנד,
גבות ראש הממשלה רוקדים
פעלמים, מרקוביץ' רוכב על קנטאורוס,
משיח לבנבו הגיע
בסופו של הענין.

שני כוחות מנוגדים זה לזה פועלים בשיר: מצד אחד ההרמטיות של האימאז'ים ("מִי יִרְקוֹת מְרַגְלִים בְּרִדְיָם"), ושל הקשר בינם לבין עצמם כשהם מתחלפים זה בזה במהירות אסוציאטיבית מסחררת ("מִי יִרְקוֹת מְרַגְלִים בְּרִדְיָם / פִּיּוֹת פִּחַשׁ מְרַקְדוֹת, / וְכֶתֶפֵי עֶבְדִים מְשֻׁחָרִים גַּם"), ומצד שני הקומוניקטיביות המיידית אותה מאפשרת הצליליות הכבדה של השיר. אם קיים קשר בין אימאז' לאימאז', הרי הוא נוצר על כסיס סיטואציה אפשרית בלבד – אינטנסיביות ארוטית או פסבדו-ארוטית – וכן על כוחה המדמה של האישיות הכותבת יותר מאשר על האישיות החווה; בז'רנו מסתכלת על הכתיבה ומתוכה היא מסגלת את עצמה אל חווייה מסוימת. את ידיה היא סומכת בעיקר על הקומוניקטיביות המיידית שאותה מאפשרת, לכאורה, הצליליות הכבדה עד בוטות של השיר. לכן, דומה כי הניסיון לפענח את טבעו של המתח בין כושר המלים לבין זרימתן בשורות של שיר – או בין היסוד ההרמטי המקוטע של האימאז'ים לבין היסוד הקומוניקטיבי שבצליליות – נפתר, בסופו של דבר, במקום רחוק מן השיר עצמו; הרי ממילא, לא במתח ממשי מדובר, אלא בהשתלטות השטף המילולי והצלילי על מרחב החוויה. לא המתח בין ההתרשמות מן העולם לבין הצליל האישי מאוד מקרם את ה"אני השיר"², אלא זרימת המלים של "אני" גדול מן השיר המסרב להופיע כ"כבול לעולם". אחת התוצאות היא שגם כאשר מרויח השיר ביושר יסוד של הומור, אין הקורא בטוח שליסוד זה – המהווה בדרך כלל ביטוי לחשיבה אינטלקטואלית מעודנת בשירה – מקום של ממש בשיר (גם דר־שיח פנימי עם המקומות האקזוטיים על פני כדור הארץ, אליהם "שולחת" את עצמה דליה רביקוביץ בכמה משיריה, ספק אם קיים כאן באופן מחייב כלשהו).

בשורה הראשונה בשיר, בולטים שני ציוני זמן: "הָעֶרֶב" ו"הַלַּיְלָה". ואולם, ציוני זמן אלה הופכים להיות – במסגרת המשפט המטאפורי – אובייקטים קונקרטיים נעדרי תנועה בחלל; רוח הערב, האזורית והבלתי מוחשית, נתונה, כאשה, בלילה שהוא שביס. העדר התנועה עוד מודגש, ביתר שאת, במשפט השמני נעדר הפועל. תחושת הכבילות נמשכת גם אל השורה הבאה, כשהאימאז' "מִי יִרְקוֹת מְרַגְלִים בְּרִדְיָם" מעלה אסוציאציה של ריקבון. הציפייה המתעוררת היא שתחושה של כבילות תאפיין גם את ההמשך, אך השורות הבאות מזימות ציפייה זו; הכבלים מותרים בריטואל אפריקאי הולך ומתגבר, ותחושת הכובד שאיפיינה את תחילת השיר הופכת להיות רוח שטות המשוחחת עם עצמה לעיני הקורא: "דְרוֹם אֶפְרִיקָה מְתַקַּפֶּלֶת לְכִיוּן צָפוֹן – / צִנְרַת לְשׁוֹן, וְעִנְי נֹצֵה מְתַנַּפְחִים לְפָלוֹן". והנה, בשורות התשיעית והעשירית שוב מתחלף

2. הבחירה בביטוי "האני השיר" נובעת מכך שאין הדובר בשיר מזדהה כוכר או כנקבה. יחד עם זאת, נטיית הלב היא לראות ב"אני השיר" מי שמבקש להזדהות כגבר ובמיוחד בשל דימויה של פרס לסמל פאלי המצוי בין רגליו: "ברי לי שאיני דריוש ופרס / עקומה בין רגלי".

הטון: "יְדִידְתִּי שׁוֹעֵל יִפְהַפֶּה, חָתוּל / מְסֻדֵּר, הַקִּירוֹת מְאֲדִימִים לְיַפֶּיהָ." עתה חש הקורא, כי הניסיון לפענח את השיר מתוך היענות למערכת הציפיות שיוצר השיר – למימושן ו/או להזמנתן – הוא ניסיון חסר טעם; הדרך מריקמת המלים אל גרעין החוויה כבר בלתי אפשרית.

נראה כי בז'רנו מוותרת על קיומו של "אני שר" בעל תודעה ארס-פואטית מארגנת, לטובת חוויה אירוטית המשולחת בורמים, משוחררת מכל מגבלה, בבחינת מסע שאין היא רוצה כי יגיע אל סיומו. ואולם, מהו הערך שנושאת שירה המשוחררת מאמיתותיו של כותבה? או בלשונו של אלבר קאמי ב"מיתוס של סזיפוס": "האדם הוא תמיד קורבן של אמיתותיו. משהכיר בהן, לא יוכל להשתחרר מהן. מוכרחים לשלם משהו."

בשיר "רצף עיבודי נתונים 36 – 43", מתוודה הרוברת של בז'רנו על ויתורה על המימוזים כקנה מידה לשירתה ועל התמסרותה ל"אני שר" חף מכל תודעה: "מְרַחֵק בְּמִלּוֹן וּבְחֻלָּל. / תְּמִיד מְרַחֵק מְלֵא בְּכָל הַגְּזִים – אֲוִיר טְבָעִי; / פִּיֶּצֵד לְפָרֵשׁ? פִּיֶּצֵד לְסַנֵּן פֶּעַס בֵּין הַשְּׁעוֹת, / הַשְּׁעוּרִים הַנְּצַחִים? הַבְּעָה שֶׁל חֲבֵטָה וּמָוֶת / שֶׁל מִיִּשְׁהוּ... / מְחַר אָקוּם וְאֶשְׁטֹף אֶת פֶּל קוֹלִי / מוֹכֵן לְזִמְרָה חֲדָשָׁה פְּלִי קֶשֶׁר לְתַהֲלִיךְ, / [...]". נראה כי דבקותה של בז'רנו באפשרויות המילוניות ולא באלה הקונקרטיות, איננה הופכת להיות ריתמוס, אלא נשאר ציורי רטורי מקווה בלבד; הצליליות של שירי "עיבודי נתונים" היא, אפוא, כדיבור חופשי בקול רם יותר מאשר מחויבות לחיי היחיד או הרבים. כל מה שאין השיר מדבר עליו עכשיו, הרגע, אין לו קיום – ואפילו רחוק – מחוץ לשיר.

הרוגמה המובאת כאן: "הַבְּעָה שֶׁל חֲבֵטָה וּמָוֶת" (ההדגשה שלי), ודאי שאינה נמדרת בהקשריה החברתיים והפוליטיים הנשארים לכל היותר בצידו השני של עולם המלים: בעולם הפגום, הלא מילולי כרגע, שכן הבעה זו עדיין לא הפכה למלים. הן ה"חֲבֵטָה" והן ה"מָוֶת" אינם מימטיים אלא לכל היותר סמליים; ייתכן שיחסה של בז'רנו אל הלשון מוזן ברגישות סמלית, הקודמת ללשון, כשם שילד מתאר בציוריו את העולם לפי צרכיו הסמליים, הקודמים לכישוריו כציר. כך או אחרת, תפקיד הקורא בתהליך המישמוע של הטקסט הופך להיות, לעתים, בלתי אפשרי, שכן מה שמתחולל אצל בז'רנו משתקף אך חלקית בצידן המייצג של המלים.

גם כאשר מתבקש, לכאורה, שבז'רנו תפיק מ"מוסיקאים" יעילים בשירה לקח פיוטי כלשהו, הרי היחס בין החירות לסטות כל הזמן מן המוכר לבין הנכונות "להציע יצירה" לא נמדד כלל בשירה. בשירו של דוד אבידן (בין המשפיעים העיקריים על שירתה של בז'רנו, בעיקר שירתו המוקדמת) "ייפוי כוח", גודשת החריזה המלאה – המדויקת וההקדוקית – אזורים נרחבים בשיר. מרובות גם החזרות על אותן מלים ("הַיְאֹש הגדול", ארבע פעמים, "מֵה שְׁמֻצְדִּיק", שבע פעמים, "לְזֹרוֹם" – חמש פעמים); כך הופכת המוסיקה להיות שליטת השיר. רק מידיו של הדובר אין היא נשמטת; הוא מחיל

אותה על השיר ומביא את הקוראים ללכת שבי אחריה, כמוהו כמעשה החלילן מהמלין; ייתכן גם שמעשה מופלא של חסד עושה בקוראים דוברו הגברי של אבירן; מעשה של חסד שובר לב: הוא מתבנת את המוסיקה כך שהיא יכולה לאפשר רצף בשולי הקשה מנשוא; להעלים את ה"עובדה הפשוטה, החותכת, שאין לנו בעצם לאן ללכת". כמה קריטי, על כן, שהמוסיקה ותפקודיה הם בידי "האני השר".

על מה מכסה הצליליות הרועמת ב"עיבוד נתונים 1" של בז'רנו? לא נוכל לדעת, שכן השאיפה המוחלטת של "האני השר" אל הצליל המשוחרר מכל רפרנט אובייקטיבי בעולם הממשי, שומטת מידי הקורא את האפשרות לממשו, ואילו הריתמוס אינו מחזק במיוחד משמעות כלשהי, גם אם בז'רנו עצמה תובעת אותה מעצמה ומן הקורא. זאת ועוד, גם אם נקבל את מה שנרמז בשיר בדבר התגלותה ה"דתית"³ של רוח השיר או התגלות אחרת, מעין אירוטית, נמשיך לתהות – מהי משמעותה של התגלות זו? מה מנסה לומר באמצעותה "האני השר" על עצמו ועל העולם? ותהייה נוספת: במה שונה שיר זה של בז'רנו מפזמון שבו משמעות המלים נכנעת, מראש, מרצון (הוי) לכישוף צלילי מדומה?⁴

בשיר "עיבוד נתונים 8", אומרת הדוברת במפורש: "בהו ותהו / רבותי הנתונים לעבוד. פשרם חשוב לעשית / המרוצה במדרונות שרירות. / וחולפת לה חפשיות של העדר ישוב ופסק דעת, / בבושת צביעות הולכת ונפחת בפני / חיה, משקה כל קמט –". האם "המרוצה במדרונות שרירות" איננה מותירה את הקורא אך ורק ב"שרירות"? האמנם מצפה בז'רנו מהקורא להגיע יחד איתה אל נקודת סוף המירוץ, סוף השיר, ולהצליח לראות אותה כ"חקית ומקבלת ומובנת עד תם / כאבן טובת רחשים מיחסת, לנציץ"? כיצד ניתן לברור את האבן האחת מתוך אותן "אבנים טובות מלאות" הנתונות בשרירות כה הומוגנית?

בחירתה של בז'רנו לערוך את האקספרימנטים שלה בתחום המילים נעשית מדעת. כך, למשל, מצטטת בז'רנו במסתה "מו"מ עם המדיום בלשון המאה העשרים", את דבריו של הוגה הרעות הצרפתי ז'ק מאריטיאן, המבטאים, לטענתה, את דעתה ואת הרגשתה באופן מדויק וקולע: "השירה המודרנית קיבלה על עצמה לשחרר את

3. במהלך השיר מוזכרים בהומור הנוטה להיות אירוני, בגלוי או ברמז, ארועים שונים הקשורים בהתגלות: מוזכר דריווש, שאותו מציינים בנבואותיהם חגי וזכריה כמי ששלט בפרס בתקופת ימי בית שני. בנבואות אלה מבקשים חגי וזכריה לעודד את העם ולהחזירו בתשובה. "האני השר" מדמה עצמו לדריווש כשפרס, כסמל פאלי, "עקומה בין רגלי"; השורה "גבות ראש הממשלה רוקדים כאלים" רומזת לפסוק "ההרים רקדו כאלים" (תהילים, קי"ד, 4), המתאר את רעידת האדמה בשעת מתן תורה, והמגחיכה, כמוכח, מעמד זה; בנוסף, המשיח הוא אדם בשם מרקוביץ' המגיע רכוב על מערכת הכוכבים קנטאורוס ושעליו אומר "האני השר": "משיח לבנבן הגיע/ בסופו של העניין".

4. כך קורה למשל בפזמון "שיר עם נקי" (מילים: אהוד מנור) שבו נוצרות שורות צליליות להפליא ובו בזמן גם חסרות משמעות: "מים וסבון / חשמל דופק שעון / ולא עושים חשבון / עם הקשבון".

המשמעות הפיוטית ולטהר את השיר מן היסודות האחרים שהיו מתלווים אליו. החוק הראשון במעלה של המבע אינו עוד חוק שבין הקשרים הרציונליים וההגיוניים, כי אם חוק הקשרים הפנימיים של התפעמויות אינטואיטיביות בינן לבין עצמן, חוק המובנות הבלתי מושגית, אשר כלי תחבורתה הם התמונות המקבלות את חיוניותן מן האינטואיציה הפיוטית. השיר מסמן רק את הבזק ההארה הבלתי ניתנת לתפיסה מושגית, המלים לא מסמנות מערכת מוגדרת של דברים...". כל זה טוב ויפה כאשר חוק המובנות ניתן להשגה כלשהי, ואפילו תהא זו הבנה לא מושגית לגמרי.

פרשנותה של ב'ורנו לרבריו של מאריטיאן הינה פרשנות רדוקטיבית; כך עולה מנכונותו של "האני השר" ב"עיבוד נתונים 1" להיסחף אחר הצליל והמושגיות בעת ובעונה אחת. דבר זה הוא המאפשר את קיומו של "חוק הקשרים הפנימיים של התפעמויות אינטואיטיביות בינן לבין עצמן"; כך גם עולה מדבריה של ב'ורנו המתייחסים לציטוט שלעיל: "להקשיב לא למשמעות המלים, כי אם להדהוד המלה כישות נוכחת בפני עצמה ולמה שהיא מחוללת בתוך הקורא, זה מה שחשוב." אי אפשר שלא לתהות כיצד היתה ב'ורנו מפרשת את הדברים הללו אלמלא חשה מחויבת, במודע או שלא במודע, להלכי הרוח שסבבו את כתביהעת 'עכשיו' בו צמחה, זה שביקש לשאת את דגל "המהפכה הסמאנטית" בספרות העברית.

כדאי בהקשר זה, לחזור למאמרו האקטואלי תמיד של בנימין הרשב, "האם לצליל יש משמעות". הדיון שעורך הרשב בקשר שבין הצליל לבין המשמעות, מבליט אולי יותר מכל את המתח האינטלקטואלי בשיר. מתח זה הוא הוא המקיים את הרווח הבלתי פתור בין צליל למשמעות, והוא המחזיק את רושמן של האפשרויות שאינן ניתנות לתרגום למלים. אך סילוקו של המתח החשוב הזה בשל השאיפה אל "הדהוד המלה כישות נוכחת בפני עצמה" או לחילופין – ועל כך נרחיב מעט להלן – בשאיפה אל מה שניתן להיות "מנוסח היטב", מסלק אפילו את הנסתר ואת המיסטי, ובלשון שאיננה מאופקת – את נשמתה של השירה.

השיר "הוליכו אותה שולל אבל היא תלך אחרת" (גיבורת השיר היא – כפי שמציינת ב'ורנו בכותרת המשנית לשיר זה – "ויקי כנפו, גיבורה עממית ממצפה רמון"), הוא אחת מן הדוגמאות המצביעות על נטייתה של ב'ורנו לשירים "מנוסחים היטב". אין הכוונה במלים אלה ליכולת השליטה של ב'ורנו בשפה, שכן זו ניכרת בכל מה שכתבה. השירים ה"מנוסחים היטב", אינם מהווים – גם אם ניתן לחשוב כך – את ניגודה של השאיפה אל המלה כאל ישות בפני עצמה; להפך, נראה כי מדובר באותה שאיפה עצמה לאיזה מוחלט שתקן ובלתי ריתמי, שאיפה המוותרת על כל מה שאיננו ניתן להימסר במלים לטובת מה שניתן יהיה למצוא כביכול בכל מלה ומלה בשיר. ויתור זה הוא, בסופו של דבר, גם אוזלת היד הכותבת, המפקיעה את ויקי כנפו מחייה החד-פעמיים

הרוחשים בגבולות האוטוביוגרפיה שלה, לטובת מנהיגות רתית כובלת. בז'רנו מתארת את כנפו כישו הקם לתחייה ומבקש להביא את הגאולה, ולשם כך צריכה להיות כנפו שונה מאוד מכולם: "לא / פתאום קמה אשה מהריסותיה / מעריסת חייה הגזולה / וערש ילדיה לערש דוי נהיה / כי / הוליכו אותה שולל אבל היא תלה אחרת". כך גם הופך השם "כנפו" מחויב לשליחות של "פתאום קם אדם בכוקר ומרגיש שהוא עם ומתחיל ללכת": "וכעס יאושה לכנפים של הליכה / לאות מופת של התחלה, לנקדת מוצא". כבילות זו מקיימת תהליך מחיקה של ויקי כנפו כתופעה חיה ונושמת, והיא מגיעה לשיאה כשבז'רנו מנכסת לעצמה את מחשבותיה של זו, כמעט ללא ידיעת המרחק שמתוך כבוד להברלים: "חלומות פשוטים היו לה: / על ילדים משחקים מאשרים, / ילדים לבושים לומדים, / כיסים מלאים, ימים של רגע / הגינות ועבודה גאה".

במסטה "היצירה כאקט מטאפיזי", החותמת את הפרק "על שירה וכתביה, מתוך פרפי החול" כותבת בז'רנו: "בכל יצירה יש אקט של התגברות על תעתועי החיים והכאוס, בעצם הכנסתם לצורה של אמנות". האמנם יכולות ההתענגות האסתטית והכמעט הדוניסטית על המלה כשלעצמה, או תחושת המחויבות כלפי ה"חברתי" בכתביה שירה הצייפוליטית להיחשב כאקט של "התגברות על תעתועי החיים והכאוס"? נראה כי דווקא התשוקה לצורה האסתטית היא המניע לכתיבה המתחזה למי שמבקשת להתגבר על "תעתועי החיים והכאוס", שכן היא נעדרת את הריתמוס ההכרחי לכל כתיבה שחשה מחויבת למציאות, לפוליטי.

לעומת זאת, יופיו של הקובץ "אנסה לגעת בטבור בטני" הוא יופייה של כתיבה שיש לה צידוק; צידוק זה שאיננו אסתטי אלא טמון ב"אני" הסובייקטיבי של מאיה בז'רנו – באוטוביוגרפיה שלה. ב"אנסה לגעת בטבור בטני" – שלא כמו בקובץ "עיבודי נתונים" – אין "האני השר" דוהר בתוך הממשות הנתפסת על ידו כהומוגנית והמהווה סימפטום לנייטרליות הרגשית שלו כלפיה; כאן גם הופכת התשוקה הנדיבה כליך של בז'רנו – לנסות ולהכיל את העולם באמצעות מילולו – לצורך בגבולות. בעוד רבים משירי "עיבודי נתונים" מתחילים איך-מדיאסדראס והם בעלי אורך נשימה שנראה כי יוכל להימשך לעולם, הרי תהליך ההיזכרות האוטוביוגרפית שעוברת הדוברת ב"אנסה לגעת בטבור בטני", הוא תהליך שמחייב אותה להאטת הקצב של זרימת הלשון, לטובת תהליכים של התבוננות מרוכזת ושל שיפוט; אלה מאפשרים לה גם לברור את חומרי הממשות המוכנסים אל תוך השירים.

כך, התמונות המתוארות בכית הראשון של שיר א', לבטח אינן תמונות אקראיות המועלות לשם התרפקות נוסטלגית. אלה תמונות שהיא שולפת במאמץ, אחת אחרי

5. מסגרת דיון אחרת תאפשר להרחיב קביעה זו גם לגבי הקובץ "קול".

השנייה, ללא הרגשת תמונה מלאה; כל פרט הוא מעין "תפאורה" שתייע לתהליך ההיזכרות הרגשית הנתון בעיצומו. למשל: "הגופיה הלבנה / והתחתונים כמוה מכתנה זרוקים בצד / על רצפת מלט לפני פיור הפרז הישן בגנה / מלפפון ופרוסת לחם מכסה מרגרינה וספר עם חלב / במערכת מתעכלים כבר ובאזני משקשקים הגוגואים / והג'ולים של המשנה המשחק מלפני יום". כשהרוברת נצרכת להזכיר שוב – לשם המשך התיאור – את הכיור, עצם שנוכח כבר ב"תפאורה" שהקימה ובמובן זה סיים את תפקידו כ"מעורר זיכרון", היא מייתרת אותו כבעל משמעות כשלעצמו. היא כותבת: "והפיור הנ"ל".

הרוברת איננה שוות נפש כלפי ממשותו של העולם וכלפי ממשותה שלה. נהפוך הוא; עולם זה משתקף בעיניה לא רק כמרקם לשוני. מבטו המבוהל של החתול ("למרגלות הפיור התלקק לו חתול / ראיתי את מבטו המבהל לעבר שפת חומת האבן הגבוהה מעלינו") הוא גם השתקפות מבטה המבוהל של הרוברת עצמה כשהיא מבינה שמביטים בה, רוחצת באמבט עירומה: "ובין ענפי הרמון ילד השכנים פרוץ / קופא שניה נמלט בתוך משחק שוטרים וגנבים / ודוקא באור שמש / נער שמשון כזה ראה אותי". ולא רק מבטו המבוהל של החתול משתקף בעיניה, כי אם גם התלקקותו המתלכדת עם תשוקתה, בתארה עצמה ככת ים לכודה בכבלים חושניים: "חוטם זהבים התקמטו / התלפפו סביב טפירי והמים בשערי הארץ השתהו הכבירו".

תנועת הכתיבה של הרוברת – ממנה אל העולם וחזרה אליה – יוצרת התפצליות של תחושות ושל רגשות, והיא מברילה אותם אלה מאלה. תשוקתה של הרוברת איננה אחת ויחידה, כי אם מרכז של תשוקות המובחנות זו מזו: תשוקה אל הנער השמשוני, תשוקה אל עצמה ואל גופה המתבגר, והתשוקה אל האם כמתואר בשיר ב'; הערגה אל האם איננה רק הרצון המשולב לחיים ולמוות; זה גם איננו רצון שיכול להיות מאופיין כ"רצון נשי"; יותר מכל, אלה הם הכיסופים האנושיים אל מה שאיננו עוד – ובמקרה זה – האם המתה. כאן, דרך אגב, מתחברת בזרנו למסורות הכתיבה של יונה וולך ושל דליה רביקוביץ, החורגות מהתיוג המגביל ואפילו המכעים של "שירת נשים".

כינונה של החוויה המורכבת בקובץ זה, נוצרת לא רק באמצעות היכולת להבחין בין רגש לרגש ובין תחושה לתחושה, אלא, בעיקר, ביצירת המתח ביניהן. כך, בשיר ג', מובחנות ידיה המלטפות של האם מידיו המכות של האב, אך גם מדומות להן: "וידך מלטפות מלטפות כמו שידי אבי הכו והכו"; מכתו של האב נחה ולא נחה – בו זמנית – על הראשה עקב טעות בביצוע בשעת נגינתם המשותפת בכינור: "בקשי ראיתי כשקשת הכינור שלך / אבי נחה על ראשי הטועה בבצוע"; וגערתו הופכת להתמוגגות הרמונית בינו לבין בתו "ובהירות נפלאה וצלילות / פסתה את הכל אחרי כן בנגינה שלנו בשני כנורות / בין פתפים של ילדה בת 8 – 9 לאביה".

מחויבותה של בז'רנו לכתובה האוטוביוגרפית, היא, מעל לכל, מחויבות לנוכחות הרגש; האמת האמפירית פחות חשובה ("ילדה בת 8-9"). מחויבות זו היא גם המקום ממנו מתחילה ההקשבה האמיתית של בז'רנו למוסיקה. ההיזכרות איננה רק באמצעות תמונות, אלא כפי שהיא מציינת במלים הפותחות את בית א' ואת הקובץ כולו "בְּתִמוּנָה אוּ בְּקוֹל אֲנִסָּה לְגַעַת בְּטַבּוֹר בְּטָנִי". המימוש הקולי של העולם, הלחנתו, איננה עוד המחויבות ל"הדהוד המלה כישות נוכחת בפני עצמה" אלא קודם כל המחויבות אל ה"אני" המתרחש מן העולם, "פאסיבי", ולא במובן הנשי של המלה. המוסיקליות המנסה להדהד את קול המים המפכים בשיר א', למשל, איננה נובעת מאהבת הצליל לבדו, אלא "מעוררת זיכרון" כמו האימאז': "בְּחֵם הַשָּׁמֶשׁ לְלַחֵץ קְלוֹת וְלִשְׁמַע אֶת פְּכַפּוֹךְ הַמַּיִם בְּאִמְבֵּט הַפֶּחַ / וְדַפְנוֹתַי הַמְחַמְמוֹת בְּחֶצֶר". כך גם מבקשות המלים את ההטעמה בתנועות הפתוחות והקמוצות כדי לחקות את כהלת החתול ואת כהלתה כשראתה את הנער המביט בה: "רְאִיתִי אֶת מִבְטוֹ הַמְּבַהֵל לְעֵבֶר שֶׁפֶת חוֹמַת הָאֶבֶן הַגְּבוּהָ מֵעֲלִינוּ / וְבִין עֲנָפֵי הָרְמוֹן יֶלֶד הַשְּׂכָנִים פָּרוּעַ / קוֹפֵא שְׁנִיָּה נִמְלֵט בְּתוֹךְ מִשְׁחַק שׁוֹטְרִים וְגַנְבִים / וְרוֹקֵא בְּאוֹר שָׁמֶשׁ / נֵעַר שָׁמֶשׁוֹן כְּנֹה רָאָה אוֹתִי".

אולם המוסיקה איננה מתפקדת רק כמלווה את התיאורים. היא גם מבליטה ואפילו יוצרת מרכזי משמעות שיש להם אחיזה. כך מחבר הצליל השרוק א' – הנשמע כמו בכייה של חיה מיוחמת ולחילופין כמו קינה – בין מושאי תשוקתה של הדוברת בשיר (צליל זה מופיע בעיקר במקומות הללו ובאופן אינטנסיבי): בין תשוקתה אל הנער לבין תשוקתה לעצמה: "חוֹטִים זֶהְבִים הַתְּקַמְטוּ/ הַתְּלַפְפוּ סְבִיב טַבּוֹרֵי וְהַמַּיִם בְּשַׁעְרֵי הָאָרֶץ הַשְׁתַּהוּ הַכְּבִידוֹ"; בין אבלה על האם לבין כמיהתה למגעה "הָאֵם אֲנִי בְּמֵאָרֶץ הַמְּשֻׁמְעוֹת בְּמֵאָרֶץ הָאֲהָבָה? / ...הַשַּׁעַר הַעֲגוּם סְבִיב הַמִּבְטָה הַמְּגִדֵל / מִבְּטַח הַיּוֹדְעִים שְׁנוֹטִים לְמוֹת מִבְּטַח סְכוּף מְכַפֵּל שֶׁל יִסּוּרִים גְּדוֹלִים / ...מִהַמְּקוֹם הַמְּצַנֵּעַ בְּגוֹף בּוֹ שֶׁקָּוּ חַיִּים פְּעַם"; וגם הגעגועים אל היד המכה של אביה ("וְהַמְּכָה כְּמוֹ הַלְטוּף הָיוּ אֲמַת וְהוֹרְאָה בְּאֲהָבָה"), החותרים אל הרגע בו מתלכדים המכה והעלבון עם הגאוה, בהברה הסגורה, השרוקה והמוטעמת, שבעת הרצון: "בְּמִמְכָּאוּבִים וּדְמָעוֹת עֲלִבּוֹן וְגֵאוּהַ מְצַלְפֶת / וּמִבְּעַד לְדְמָעוֹת תִּקְנַתִּי וּבְהִירוֹת נִפְלְאוֹה וְצִלְלִיּוֹת כְּסֶתֶה אֶת הַכַּל אַחֲרַי כֵּן". ראו כמה יפות השורות: "כְּמוֹ נֹבַח קֶטֶן הַיִּיטִי בְּיָדֶיךָ בְּאֶחוּ מְצַנֵּעַ בְּפִרְדַּס בְּשֶׁרוֹן / כְּשֶׁהֵאֱמִינוּ כָּלֵם בְּסִגְלַת הַמְּרִפָּא שֶׁל הַשָּׁמֶשׁ לְגוֹף הַחֲשׂוֹף לָהּ / שֶׁכְּבַתִּי עַל בְּרִפְיָה הַפּוֹדְעוֹת בְּשַׁעַת בְּקוֹר חֲרָפִי / וְיָרִיד מְלִטְפוֹת מְלִטְפוֹת כְּמוֹ שִׁידֵי אָבִי הַכּוֹן וְהַכּוֹ / וְהַמְּכָה כְּמוֹ הַלְטוּף הָיוּ אֲמַת וְהוֹרְאָה בְּאֲהָבָה. / (כמו שאומר המלך דאפו להנדרסון מלך הגשם) וְאוֹלִי / אֲמַצָּא אוֹתָהּ בְּגוֹי הָעָרִם דֶּק שֶׁל בַּת ה־9 גוֹ גְּלִמְנִי / אִינִי יוֹכֵלָה לְרְאוֹתוֹ רַק לְגַעַת לְמַשֵּׁשׁ אֶת חִלְקָתוֹ / וְזוֹ הַנְּגִיעָה בְּמִשְׁמָעוֹת – / לְחֹשֶׁשׁ מִבְּלִי לְרְאוֹת יְשִׁירוֹת לְעוֹלָם אֶת אוֹתוֹ הַגּוֹ".

נראה כי ההישג החשוב של בז'רנו, ובעיקר בשירי "עיבוד נתונים", הוא האומץ לטעון

כי בתחום השירה אפשרי תמיד ובכל מקרה חופש פעולה מלא. השאלה היא, כמובן, אם הקורא יכול למלא את חובת ההבנה בלי להתוודע לדרך החתחתים שחצתה בז'רנו בדרכה אל המלים. לא מפתיע לכן, שדווקא כשתוקעת בז'רנו יתדות בממשות, למשל באמצעות האטוביוגרפיה שלה, או אז "מקומות מסמנים / לא מגדרים מתעוררים בתנועה".