

סיגל נאור פרלמן

"יותר משקל של הווה לדברים"

עוד על מעמדו של ה'אני'; על שירתו ה'פתאומית' של יעקב ביטון

במאמר רחב היקף שהתפרסם בשני חלקים במוסף "ספרים" של "הארץ" (3.5.2006, 10.5.2006), קראה חביבה פדיה למעין מרד של קוראות/קוראים:

עכשיו הגיעה העת לזוז מראיית "האני" האוניברסלי הזה [של נתן זך] כשדה היחיד שבו מתרחשת השירה העברית ושכמסגרתו נקבע המדרג מן המיטב אל הגרוע – אל ראייתו כאפשרות אחת בין אפשרויות אחרות. יש לזרוז את פריצתם של מודוסים שיריים חדשים ונוספים.

אני כותבת "מעין מרד" ולא מרד, שכן גבולותיה של "המפה הספרותית" היום אינם משורטטים עוד בקווים ברורים, והמעבר ממה שכונה בעבר "שוליה של המפה הספרותית" אל "מרכז המפה הספרותית", וגם להפך, הוא מעבר חופשי יותר. כותרת המאמר של פדיה מברכת על החופש החשוב הזה, ובו בזמן קוראת קריאה נחרצת, אמיצה: "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית". נקודת המוצא של פדיה היא שירתו המוקדמת של זך, שהניחה כערך פואטי "אני אוניברסלי" מנותק ממקום ומזמן ספציפיים, ומסוגר לפיכך בגבולותיו של-ועצמו. "אני" זה, טוענת פדיה, התנפח לממדים של "אני מגלומני", החולש כיום על רוב השדות הפואטיים של השירה העברית. גם אם טענה זו מרחיקת לכת ופסקנית מדי, אי אפשר להתעלם מגרעין האמת הטמון בה; די להזכיר את הבחנתן החריפה של תמי ישראלי ושל יערה שחורי בגיליון הראשון של "מטעם" על משוררות "שירת הפנאי" ובראשן אגי משעול, המנסות לעצמן את המרחב ואת האובייקטים האסתטיים ומעדיפות את ה"יפה" על פני כאן ועכשיו חברתי ופוליטי. ואולם, הצעת הנגד של פדיה, אותה קריאה ל"שירה שצריכה להתייבב עם רצפי זיכרון, עם רצפי 'אני', עם רצפי שפה", איננה ברורה לי; בבסיסה עומדת הדרישה לא רק להנחתם

האוטוביוגרפית של ממדי מרחב קונקרטיים אלא בעיקר להנכחה נרטיבית ורצופה שלהם.

“האם בהתקדמי אל ההווה לא עברתי מגיל הינקות אל גיל הילדות? ואולי מוטב לומר שהילדות הגיעה אלי בעקבות הינקות?” תוהה אוגוסטינוס הקדוש ב“וידויים” על אופי התקדמותם של חייו על ציר הזמן.¹ בדברים הללו מעלה בן המאה החמישית את בעיית היסוד הניצבת גם בבסיסה של כל כתיבה אוטוביוגרפית מאוחרת הרבה יותר; האם אדם הכותב את חייו שלו יכול לארגנם לרצף אחיד, נרטיבי, או שמא עליו לוותר ולהציגם כפרגמנטים, כשברים? אוגוסטינוס טוען, אמנם, כי חסדו של האל מאפשר לו-עצמו לעבד את חייו לרצף, ואולם הוא אינו מתעלם מן הבעיה האסתטית מולה הוא עומד ככותב. את פטררקה העסיק במאה ה-14 עיבודה האסתטי של הכתיבה האוטוביוגרפית, ובניגוד לאוגוסטינוס, אותו הזמין לשיחה דמיונית בספרו “הסוד”, חש פטררקה כי אין בכוחה של האמונה בחסד האלוהי לפטור אותו ממצוקותיו ולסייע לו באיחוי השברים של חייו לרצף נרטיבי. אפשר להביא, כמובן, דוגמאות נוספות למצוקה פואטית-אסתטית מעין זו, מצוקה המאפיינת את הכתיבה האוטוביוגרפית הספרותית לאורך ההיסטוריה; מישל דה מונטין, הפילוסוף והמסאי הצרפתי (המאה ה-17) תופס את הכתיבה האוטוביוגרפית, בדומה לפטררקה, כ”קרעים קרעים, המחוברים באופן משובש, נטול-צורה ורבגוני כל כך”;² ז’אן ז’אק רוסו (המאה ה-18), מצהיר בפתח ספרו האוטוביוגרפי “הוידויים” – המנהל דיאלוג גלוי עם “וידויים” של אוגוסטינוס – כי חתר לכתיבה כנה ככל האפשר אף כי נאלץ מפעם לפעם “לקשט” את דבריו, כדי לשמור על רצף נרטיבי במלאכת התייעוד שלו; ביצירתו האוטוביוגרפית “הנה האיש” בוחר ניטשה “להעביר פרספקטיבות” ולא לארגן את חייו לרצף נרטיבי, ובמובן זה הוא “פותר” את הסתירה מולה ניצב רוסו; בשבילו הכתיבה האוטוביוגרפית היא יצירה ספרותית, ולכן עליה להיות טבועה בסגנונו האישי של היוצר, המהווה תחליף לרצף הנרטיבי; בספרו האוטוביוגרפי של רולאן בארת, “רולאן בארת”, לא זו בלבד ש”האני הכותב” מתנכר לעצמו וכותב בגוף שלישי, כדי לאפשר מלכתחילה את הכתיבה האוטוביוגרפית, אלא שהכתיבה בזמן הווה היא האפשרות היחידה בשבילו, והיא הקובעת, לכן, גם את תפיסת ה”אני” הפרגמנטרית שלו.

1 אוגוסטינוס, “וידויים”, מלטינית אביעד קליינברג, הוצאת ידיעות אחרונות, ע”מ 39.

2 מישל דה מונטין, “מסות”, תרגם מצרפתית יעקב קופליכין, הוצאת שוקן, עמ’ 176.

בדיוק מן הבעיה האסתטית-פואטית הזאת, העומדת בבסיסה של כל כתיבה אוטוביוגרפית, מתעלמת חביבה פדיה. דרישתה לשירה היוצרת רצפים של "אני", של זיכרון, של שפה, מבטאת הנחת יסוד מוטעית ולפיה רצפים כאלה – לבד מכך שעצם קיומם מוטל בספק – ניתנים להטלה ישירה מן המציאות אל הכתיבה הספרותית. הנחה זו מוטעית אף יותר כאשר מדובר בשירה; שכן אופיה האסוציאטיבי, הקשריה הנסתרים לפעמים בין רכיביה, ותנועתה המתמדת בין המילים למוסיקליות שלהן, מתחילה אינם קוהרנטיים.

אי אפשר אפוא "לומר 'אני' אחרת בשירה העברית" באמצעות מה שמכנה פדיה "הצגה יותר שלמה של נרטיב"; הנה, למשל, שיר של ארז ביטון שאותו מצטטת פדיה: "אמי אמי/ מכפר השיחים הירוקים בירוק אחר. / מקן הציפורים המחליכות חלב מתוק מכל מתוק, / מערש זמירי אלף לילה ועוד לילה. // אמי אמי שהרחיקה רעות באצבעות צרדות/ בהלקאות חזה/ ובשם כל האמהות. // אבי אבי/ אשר עסק בעולמות/ אשר קידש שבתות בעראק נקי/ אשר היה בקי מאין כמוהו/ בהלכות בית כנסת. // אני אני/ שהרחקתי עצמי/ הרחק אל תוך לבי/ כשהכל היו ישנים/ הייתי משנן אל תוך לבי/ מיסות קטנות של באך/ ביהודית/ מרוקאית" ("דברי רקע ראשונים"). התמונה שביטון מצייר כאן היא, לכאורה, תמונה קונקרטי וריאליסטית. צודקת פדיה באומרה כי מוסיקת הקינה שלטת כאן; אבל אינני בטוחה שמעבר לקינת הדובר ולהלקאה העצמית שלו, מדובר בתמונה שאכן מצליחה להיאחז בעולם קונקרטי ממשי, המצוי מאחורי הכתיבה האוטוביוגרפית המסכמת. האם מציב הדובר קושי כלשהו בינו לבין הוריו, קושי החורג ממסגרת של זיכרון פולקלוריסטי? יתר על כן, קצת בדומה לתביעות הנשמעות מדי פעם ל"ריאליזם" בשם "תיקון העולם", צריך לשאול האם די בביוגרפיה מעניינת ו"אותנטית" המובאת באמצעות *telling* יותר מאשר *showing*, כלומר ביוגרפיה המוסרת "עולם" מזוקק דרך עיניו וקולו של הדובר, האם די בכך כדי שנאמין לו? הרי צליל הקינה הנשמע כאן שייך לדובר ולא להוריו, ומקומות "תקועים" ברווח שבינו לביןם, כאן, בעברית, לקוראי עברית, האמורים לדעת משהו, הודות לשירה הזאת, על "שם" – גם אם קיימים מקומות כאלה – כלל אינם מורגשים. כך גם בשיר אחר של ארז ביטון, "תקציר שיחה" מתוך "ספר הנענע": "מה זה להיות אותנטי, / לרוץ באמצע דינגוף ולצעק ביהודית מרוקאית. / אָנָא מִן אֶלְמַגְרֵב אָנָא מִן אֶלְמַגְרֵב / (אני מהרי האטלס אני מהרי האטלס)". מובן שהתרגום בסוגריים איננו נעדר סרקזם; אבל האם הדיווח על ה"אותנטיות", או על מה שיכול להיחשב "אותנטי", איננו מצביע דווקא על ההתרחקות מן הקונקרטי? הרי הניסיון לארגן את הזיכרון לרצף תודעתי נרטיבי, לשיטתה של פדיה, פועל לרעת הזיכרון הפוליפוני, הנושם, הבלתי מעובד וחי בהווה, כזה שאיננו מזוקק

לאסתטיות פואטית, שבסופו של דבר מכבידה ומרחיקה. יתרה מזאת, שיריו של ארז ביטון, כך נדמה לי, יכולים היו לצאת נשכרים, אילו בין השורות, בין משמעות המלים לצלילן, היו נשמעים קולות הזמן והמקום ההווים ולא רק קולותיה של ההתרפקות הנוסטלגית, גם אם הם מלווים בכנות מכמירת לב. קל מאוד לבטל את הביקורת שלי על קריאתה המניפסטית של פדיה, כאילו אני דוחה שירה מזרחית, או שירת מחאה בעלת גוון אתני. אך כשפגשתי את שיריו של יעקב ביטון – "משירי האם הגדולה" ב"מטעם" 9, הם התנפלו עלי. הקריאה בשיריו היא קריאה מטלטלת ומזעזעת והיא שונה מאוד מהקריאה בשיריו של ארז ביטון המתעקש לסקרן אותי כתיירת בפולקלור שהוא פורש לפני. ההתנפלות של יעקב ביטון נעשית בזמן הווה; הוא טווה בהתמדה ובאומץ את קורי השיר שלו עכשיו; קור אחד מהעולם פנימה וקור אחד מהפנים אל העולם. זהו איננו מסע אל העבר, אל הזיכרון, והדובר שלו מצהיר על כך פעמיים בפתיחת המחזור; בפעם הראשונה כשהוא מעמת את המציאות העכשווית עם התובנות של הסבתא (היא "האם הגדולה"), ולא להפך:

סְבִתָּא עוֹד מְנַסָּה לְקוּם מִהַפְסָא,
זֶה הַפְּלִיא אוֹתָהּ שְׁשָׁמוּ עָלֶיּוּ גְלָגְלִים.
(בְּמִקּוּם שֶׁהִיא בָּאָה מִפְּנֵי
פְּסָא הָיָה פְּסָא,
לֹא הִחְבִּיאוּ בּוֹ חֲשָׁמַל כְּדֵי לְהַרְגֵּ אָדָם)

ובפעם השנייה כשהוא מדווח על הזדקנות הזיכרון שלה ושולל בכך את קיומם של כיסופים נוסטלגיים בגוף המתפורר:

הַזְבִּיבָן לָהּ הַזְכָּרוֹן
הָאֵמָּה הַגְּדוּלָּה שְׁלֵנוּ נְסוּגָה
וּמִצָּנָה עָלֵינוּ חַיֵּי רְפָאִים.

נקודת פתיחה זו היא מהותית מאוד. אם לעשות שימוש בניסוח של נתן זך (בשירו "על הנפלאות"), כי אז כאן מוענק "יותר משקל של הווה לדברים". יעקב ביטון בשיריו המדהימים, גם בחוברת זו, מתנה מראש את היחס אל העולם ברווח שבין המציאות, עכשיו, לבין הבנתו אותה, השגותיו עליה ושאיפתו לשנותה. בכך הוא מקבל על עצמו כנות מפוכחת וחדה בטווח הקצר הזה; שליחת מבט ארוך אל העבר – לא רק בהתרפקות עליו אלא אף בפירוק שלו – נחמה שהדובר של יעקב ביטון אינו מתיר לעצמו:

אֲנַחְנוּ מְסַמְּמִים שְׁנָתִים,
 דּוֹגֵן לֹא הִתְגַּיֵּס –
 אֲנִי גְדוֹל מִמֶּנּוּ בְּעֵשֶׂר שָׁנִים,
 הוּא מְדַלֵּג עַל הַפְּשָׁעִים שְׁלִי,
 גַּם עִם נָשִׁים.

לכאורה חסרה המלה 'כבר' בשורה למעלה. בתחילה הקלדתי אותה לתוך הציטוט, מתוך טעות. מתוך טעות? כמעט. ביטון משמיט את המלה הכמעט-מובנת-מאליה, המציינת זמן נמשך, וכולא את עובדת הסימום שלו ושל אחיו בזמן הווה.³ ההווה הוא הזמן של השיר, וה"מרוקאיות", אם היא מתקיימת, מחוץ לשמו של המחבר, איננה "מהות" או חלק מנרטיב. הנרטיב שלו הוא הנרטיב היחיד החומק מההגדרה של המדינה, כלומר "אתם מזרחים", או "אתם מרוקאים". למרוקאיות הזאת אין משמעות של "מה שהיה שם", אלא משמעות פוליטית – מה שכאן, מה שעכשיו. גם זיכרונה העמום של סבתא, על הכיסאות שבמרוקו, אינו קיים אלא כדי לתאר את מוחה המתערפל כאן. הנרטיב בשיר הזה, הנרטיב המרוסק, הוא הנרטיב המתארגן סביב היחס הפוליטי של הדובר אל המוסדות מסביב לו ולאחיו ולסבתו. אי נכוונתו של האח להתגייס לצבא נתפסת אצל ביטון, בתחומי האירוניה השולטים בשיר, כעוד פשע מפשעי החיים, כמו הפשעים עם נשים. הוא אינו שופט את עצמו, אלא מתוך התבוננות באחיו. כותרת השיר הזה, הראשון במחזור, הינה "אחיי". בהמשך אותו שיר – אפילו "מלחמת ששת הימים" (בְּמִלְחָמָה קְטָנָה שֶׁל שְׁשֵׁה יָמִים), העבר שבו בה נהרג בנה הצעיר של הסבתא, מומרת בתוצאה שלה, אף היא בזמן הווה: השילומים שהיא מקבלת, קצבה תמורת בן, אבל ההווה הזה אינו חוסך מאיתנו את ההתמודדות עם המדינה, עם המרחב הפוליטי. להפך:

אֲנַחְנוּ לֹא עוֹבְדִים, מְטַפִּילִים בְּסִבְתָּא
 שְׂמֵקֵקֵלֶת קְצָבָה גְדוֹלָה מִמְּשָׁרְד הַבְּשָׁחוֹן –
 שְׁלוּמִים,
 עַל שֶׁהֲתַעַקְשׁוּ לְהַרְג לָהּ אֶת הַבֵּן הַצָּעִיר –
 בְּמִלְחָמָה קְטָנָה שֶׁל שְׁשֵׁה יָמִים
 (וְהִיא רַק דּוֹר שְׁנַי לְשׁוֹאָה הַזֹּאת).

3 אגב, כינוי אחיו בשם דוגן מכוון לפילוסוף הזן היפני דוגן זנג'י; הרמיזה אל תפיסת הזמן של הפילוסוף דוגן (הרואה בזמן רק את הרגע הווה, את העכשיו המאוכן בעולם הקונקרטי), עוד מחזקת את תפיסת הזמן של ביטון, הנמצאת, כאמור, בהווה, ורק בו.

אָנִי מִכִּיר סִבְתָּא טוֹנִיסְאִית אַחַת
שְׁסוּרְבָה לְקַבֵּל אֶת הַקְצָבָה הַזֹּאת,
מִהֶמְשָׁלָה
בְּדִיוֹק כְּמוֹ מְהַנְאִצִּים.

תפיסת הזמן בשורות הללו מתרחבת להבחנה חדה וברורה; הדובר מציין שני מיני שואות אבל הוא אינו מזדהה עם הקולקטיב באמצעות ניכוסה של מי מהן; לא רק את שואת יהודי אירופה – הנזכרת כאן באמצעות אשה טוניסאית, שאף היא נראית כחלק מעולם מפורר, לא שייך לשום קולקטיב אחר, אף היא ניצולת שואה – ובקצרה גם השואה הזאת איננה שלו, או שלה, וגם לא את ”מלחמות ישראל” כלומר שואתה של סבתא, אובדן בנה. ההתקשרות אל ה”מלחמה הקטנה של ששה ימים” נעשית מתוך ניצול ”מנוון” של כספי הקצבה אותם מקבלת הסבתא: ”אַנְתָּנוּ קוֹנִים מְזָה אֶכֶל וְחֵשִׁישׁ, / עֲלוּבִים וּמְנַוְלִים כְּאֵלֶּה”. תיאור של שני ילדים שחיים על חשבונה של אם גדולה, מעין יונקים קטנים, מועצם דווקא משום שמדובר בפעילויות מובהקות של מבוגרים, חשיש וקניית מצרכים, אבל התלות היא תלות של ילדים. המצב הזה מתואר בעוצמה באמצעות המצאת המלה ”מטפילים”. יכול להיות שהמבטא המזרחי נמצא כאן, בחיבור בין המילים ”מטפילים” ו”טפילים”, ובאותה מידה אפשר לשמוע בה גם את הדיבור האיטי והלא ממוקד של מי שמסומם ומאריך, וכורך כך את ניגודיה לאפשרות שלישית, אוקסימורונית. דווקא החשיש המבטא את ”טפילותם” של הנכדים, הוא זה המאפשר את הפנטזיה – למלא מחדש את מה שנפער בתהליך הנסיגה הגופנית של הסבתא:

אָבֵל עִם סִבְתָּא הַגְּבוּלוֹת בְּרוּרִים –
דִּוְגָן הַצִּיעַ לְעֵקֶר שְׁנַיִם מְשֻׁלְנוּ, צְעִירוֹת,
וְלִשְׁבִּץ בְּחַנִּיכִים הַרְיָקוֹת שְׁלֵה, כְּדִי שְׁתַּגְּמַל מִהַדִּיסָה הָאֶפְוֶה.
קִנְיֵנוּ צָבֵת אָבֵל לֹא הֶעֱזָנוּ בְּסוּף,
הַיְדִים רְעָדוּ, אוּלַי בְּגִלְל כְּמוֹת הַחֹמֶר שֶׁעֲשֵׂנוּ,
הַתְּכַוְנָנוּ לְכָאֵב –
הַתְּשִׁרְנוּ מוֹל זֹעֶת
הַכֶּרֶחַ

אפשר לומר כי ביטון מדבר על תהליך הריקבון של הגוף כעל ”זוועת האדם” ואל מולו ”מתיישר” הדובר בתעוזה. אבל זו כמובן רק חלק מן האמירה, וחלק חשוב הרבה יותר שלה מצוי במה שהוא עומד מולו, עם התיישרותו: ”רַךְ בְּכַדִּי לְהַתְקַפֵּל / בְּזוּעַת הָאָדָם כְּאֵן”. במלים אחרות: עומדים מול המת ומתכופפים מחדש, משום שהחיים של ההווה הם הזוועה.

יתרה מזאת, יש מוות "אסתטי" יותר מזה של סבתא, ועימו נפתח השיר הבא – "חשמל בכיסאות". האמריקאים מחביאים חשמל בכיסא כדי להרוג בני אדם – כך בוודאי היתה מסבירה סבתא את הכיסא החשמלי, או כך צריך לתאר את החיזיון הזוועתי של הוצאה להורג, כפי שעושים האמריקאים. הפונקציה של הכיסא הופכת לאמנות מסוג מיוחד (עוד גלגול של הכיסא וכיסא הגלגלים). כמה מדויקת ההבחנה של הברבריות החדשה. הקהל הצופה הופך לקרבן:

הָאֲמֵרִיקָאִים מְחַבֵּי־אִים חֲשָׁמֶל גַּם בְּפִסְאוֹת,
בְּמָה נִוּוֹל צְרִיף לְהַרְג אָדָם
בִּישִׁיבָה,
(סוֹף פֶּל הַזְקִיפִיּוֹת).
מֵאֲחֹרֵי קִיר זְכוּכִית – הַקֶּהֶל,
תְּמִיד נִבְזָה – תְּמִיד קָרְבָן,
זֶה הַגִּלְגּוֹל הָאֲחֵרוֹן
גַּם שֶׁל הָאֲמֵנוֹת,
הַבְּשׂוּל.

כאן, לטעמי, נעוצה גדולתו של ביטון והרבה יותר מהבטחה, שמבקרי שירה מסכימים להנהן בגינה בקוראם משורר "מתחיל": במקום בו מתפצלת הממשות לשני כיוונים מנוגדים ולשתי אפשרויות פעולה מנוגדות; האחת מתמקדת בפאלוס ובזקפה כדי להרוס את מה שנחשב ל"רע", והאחרת – בה בוחר ביטון – היא פירורו של הפאלוס ל"אבקה", ל"קמח", כדי לשקם את גופה הנסוג של הסבתא בפרט, ואת האדם בכלל. הוא לא מסמן טפילות מסוג שונה, כלומר הרס הגבריות בידי הנשיות – מעשה גברי בפני עצמו; להפך, הוא יוצא נגד האפשרות הזו כבר בשיר הראשון, בביקורת שהוא מפנה כלפי אמו: "אָמָא הַקְּטָנָה עֲסוּקָה בְּאֲכִילַת אֶבָא". נקודת המוצא היא הנשיות עצמה כפתרון ל"זוועת האדם". לכן הסבתא המתפוררת אל תוך עצמה היא-היא "האם הגדולה" ולא "האם הקטנה", אמו שלו, שעל אף היותה אשה בוחרת בפתרון גברי, כשהיא ניזונה מ"אכילת האב". אני מנסה להימנע מאיתור אלמנטים "מזרחיים", ובכל זאת, אינני יכולה שלא לראות את הסבתא הגדולה ושני נכדיה מצד אחד, ובצד האחר לא רק את "אמא הקטנה", אלא את העולם המערבי, על גבריותו הפאלית המסוימת המוצגת אצל ביטון כמאמץ עצום לזקפה (למשל בשיר "אפילוג – סבתא"):

כְּמוֹ מְאוֹנְנֵי הַהֶנְדְּסָה בְּשִׁכְנֵי
בְּמֵאֲמֵן, בְּהַתְּגַבְּרוֹת בְּלִילוֹת,
לְהַמְצִיא זְקַפַּת טִילִים אֲרָכִים, גְּבָרִים מְחַפְּשִׁים
בְּדִיוֹק רַב
גְּבָרִים.

אבל ביטון מבקש שימציאו לו המצאה מסוג אחר הדרושה לו בשביל סבתו,
ובשביל האדם:

תְּמַצִּיאוּ לִי בְּנֵי כְּלָבִים, חֹמֶר, קֶמַח אָדָם
לְמֵלֵא אֶת גּוֹפָה הַנְּסוּג, לְעִבּוֹת אֶת הַחֲנִיכִים הַרִיקִים
שְׂמֵשִׁימִים עֲכָשׂוּ רַק חוֹטֵי פִיחַ, לְהַצְמִיד בְּצַפְרָנִים הַחֲסֵרוֹת.
[...]

עבודת האבל של ביטון מובילה אותו לדחות את “האסטרטגיה הפאלית
האלילית” ובמקומה הוא מאמץ אלילות מסוג אחר: לפרק את הזקפה הגדולה
לפטמות קטנות, לחזור לעבודת אלילים אחרת:

אַחֲרֵי הַלִּישָׁה אֶבְנָה לָכֶם פְּטָמוֹת עַל אִם הַדֶּרֶךְ,
עֹבְדֵי אֱלִילִים נְמוּכִים חָזְרוּ אֶל מְזֻבְחוֹת בְּרֵאשִׁית

עַל כָּל גְּבֻעָה רַעֲנָנָה וּבְתַחֲנוּת הַדֶּלֶק –
צָאוּ לְעַבֵּד

אוֹתָן.

ריקבונה של האם הגדולה הוא הזוועה של ביטון אך גם מעין פתרון. הגוף
המתפורר הוא הממציא את “קמח האדם”, כלומר פירורו של הפאלוס לכדי
אבק, כדי למלא את “גופה הנסוג” של סבתא, חניכיה הריקים משיניים
וציפורניה החסרות. הימנעותם של הדובר ושל אחיו מעקירת השיניים בצבת
ושיבוץ בחניכיים הריקים שלה, איננה רק הימנעות של שני ילדים התלויים
בסבתם – ‘מטפילים’. מעבר לתמונת הפחד לעקור לעצמם את השיניים,
מהדהד המטבע הלשוני ודימוי הצבת ממסכת אבות (ה, ח) “צבת בצבת
עשויה”. גם מן ההמתה האמריקאית בכיסא חשמל מהדהדת הלשון
המסורתית: “כְּפָה נְיוֹל צָרִיף לְהַרְג אָדָם...”. ניוול המת אסור מהתלמוד.
במסכת חולין (יא, עב) נידון האיסור על “ניוול המת” ביחס לנאשם ברצח,
המיועד להוצאה להורג. במקרה כזה, כדי להוכיח את אשמתו של הרוצח, או
לחילופין כדי למנוע את הוצאתו להורג של אדם חף מפשע, מותר “ניוול
המת”, כלומר מותר להוציא מת מן הקבר כדי לברר את נסיבות מותו. אם

מסתבר שהמת הוא "טרפה", כלומר יש סימן למחלה בגופו, משוחרר הנאשם והוא אינו מוצא להורג. מעשה ה"ניוול" של האמריקאים על פי ביטון הוא, אפוא, כפול. לבד מן הנבלה שבהוצאה להורג הם "מחביאים חשמל בכיסאות", כלומר "מחביאים" את פשעם; שכן, גם אם יוצא המת מקברו לא תימצא טרפה בגופו וכך יזוכו הפושעים מרצח.

לא כדי להוכיח את חביבה פדיה על תשוקת הריאליזם שלה, אלא כדי לתרום לדיון על ה"אני" ונפלאותיו, ביקשתי להצביע לעבר שיריו של יעקב ביטון. מובן שיכולתי לעשות זאת בעזרת דוגמאות משירתו של אבות ישורון, למשל. אבל שירתו של יעקב ביטון מזמנת, לטעמי, גם תשובה לרצונה של חביבה פדיה לשמוע קולות חדשים, אחרים, אולי אפילו מזרחיים, ויחד עם זאת לא לתת לשירה לסגת מן הטריטוריות שאותן מיפתה כבר.