

אין דבר כזה אדונית

להיות במרכז העולם: נתן זך ומאיר ויזלטיר מול דליה רביקוביץ

"אדם אף פעם איננו אדם.
על כורחו, הוא תמיד,
במהותו, או ארון או עבר"
(קנ"ב, "הרצאות על הפנומנולוגיה של הרוח")

הדיון על הנוף ה"מקומי" בשירה עדיין איננו מעניין, משום שהוא מציב את ה"מקומי" רק מול ה"אוניברסלי".¹ קל לנו, כמובן, עם יהודה עמיחי, ובימין-משה שלו אי אפשר לטעות, גם לא בתל אביב של משה דור, או של מאיר ויזלטיר, אבל הדיון על הנופים, ובעיקר הסימפטום של העמדת נוף "מקומי" מול נוף "אוניברסלי" מסגירים עניין אחד שעדיין לא נדון, לכטח לא בתחומי הדיון על השירה העברית: איפה המקום של השירה הזאת? מהו 'כאן' בשירה העברית החדשה? האם ה'כאן' הזה בהיר לקורא ולכותב? לפיכך חשוב לראות את התפקיד שיש ל"חוץ-לארץ" בשירה העברית החדשה, אף שכרגע אני מוותר על דיון במוטיב "הנסיעה לחוץ-לארץ", משום שבמצב הידע התיאורטי של ספרות-עברית יהפוך ה"מוטיב" הזה לדיון בפסיכולוגיה קיבוצית מגושמת ("כולנו רצינו לנסוע לחו"ל").² אסתפק, אם כן, רק במוטיב הנוף הזר בשירה העברית.

נתן זך והנוף הזר

אבידן לא רצה לכתוב על תל אביב הקטנה, בה גדל ופעל, לא רצה להתלהב מילידיותו. העניין הזה דורש פירוט רב יותר (שיבוא במסה הבאה, על השירה ו"השיח של הארון"). מכל מקום, לצורך הרחקת הדימוי, או קירוב הקורא אל מקום השיר, במערב, עשה אבידן שימוש בדימויים קולנועיים. הקולנוע מילא אצל אבידן תפקיד כפול: דימויים ישירים מ'שם' (כלומר דימויים של התרחשויות כמו-קולנועיות, גבריות מאוד), ובה-בעת גם דימויים של צריכת קולנוע 'כאן', בארץ, כלומר רחוק למדי מ'שם', בעיקר מתוך בעיטה ב'קולטורה', בהקשר הלשוני בו פעל המשורר.

שונה הנוכחות הזאת בדמיונו הקולנועי המובהק של נתן זך. ב"שירים שונים" מתגלים דימויי מרחק, דימויי נופים, שאינם "מכאן", ואף כי זך לא נולד כאן, אף כי היגר לכאן, אף כי עשה דרך ארוכה לכאן, הנה אין ספק שמוצאם של הדימויים הללו - בקולנוע. בשיר "איך חלפו הימים" הוא אומר:

אֲנִי שׁוֹמֵעַ כְּכֹר אֶת הַפְּרָשִׁים דוֹהְרִים
בְּפִרְרִיה. אֲמִי! אֲמִי! צֶעֶק הַנֶּעֶר, אֲנִי רֹאֶה כְּכֹר אֶת
פְּרִסוֹת סוֹסִיָּהִם. ("שירים שונים", עמ' 25)

בנוסף לרמיזה ל"שר היער" מאת גתה, ומעבר להחלפת האם ב"אב המקורי",³ ראוי לשים לב כיצד הופכים סוס בודד ואב, שילד חולה בזרועותיו (אצל גתה), לילד הקורא לאמו מפחד שורה של סוסים, לא ביער, כי אם ב"פרריה". שימו-נא לב לסדר הקולנועי של המטונימיה, מנקודות הראות של הילד הצופה ב"סרט": תחילה פרשים, אחר כך פרסות, נקודת ראות הבאה מ"למטה". וכאילו רישומו של אותו סרט קולנוע נחרת בתודעה של המשורר, חוזרים הפרשים גם בשיר אחר:

כְּשֶׁהַפְּרָשִׁים הֶאֱחָרוּנִים יַעֲלְמוּ בְּאֶפֶק
וְאֶפְלוּ הָאֵבֶק שֶׁל סוֹסִיָּהֶם לֹא יִתְמַר עוֹד
אֲדַע בְּבִרוֹר שֶׁהִגִּיעָה הַשְּׂעָה לְנַעַל אֶת הַשְּׂעָר (עמ' 105)

ומאוחר יותר, בתוך המחזור "השיר על הזמיר", שוב דוהרים "אותם" פרשים:

הָאִוִּיר נַעֲשֶׂה קְרִיר. הַפְּרָשִׁים הֶרְחִיקוּ לְכַת. בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת
יְכַלֵּת לְרֹאוֹת חֶלֶק נֶפֶר מְאָרֶץ נַחֲלַתְךָ... (עמ' 114)

לא ברור לי איזה סרט קולנוע ראה זך, שכה חזק היה רישומו, אבל לא בזה העניין, אלא בחשיבות שיש לפאתוס בשיר, בהיותו קשור למקום, שאין לו מסומן "בנוף שלנו" ובכל זאת הוא נבנה כנוף 'ריאלי' (של הקורא והכותב). בעזרת בחירה של דימויים, מצביע זך לעבר קושי של ממש: הפאתוס של הקיום, געגוע אל האם, סיטואציות של זרות, בדידות וסוף - כל אלה נזקקים לנופים רחוקים. עד כמה נשענת הבחירה הזאת על מראות-אמת או על סרטי קולנוע? אין לכך כל חשיבות בבואנו לקרוא את היופי בשירים הללו. די לנו אם נאמר שהממד הטראגי בשיריו של זך, בראשית דרכו, נזקק להרחקה.

פְּרִינְדָה הִיא דְּבַר קָשָׁה. הוּא חִיל בְּאוֹסְטְרָלְיָה וְהִיא
אָחוֹת הַמְּשֻׁרְתָת בֵּינוֹ. זוֹ הַפְּעַם הָרִאשׁוֹנָה שֶׁנִּפְרְדוּ
[...]

הַיָּם הַמְּלוּחַ נִשָּׂא עִמּוֹ לֹא רַק אֶת הָאֲנִיּוֹת אֶלָּא גַם אֶת
הַמְּרַחֵק הַבְּלִתִּי-נֶרוֹשׁ בֵּין שְׁנֵי אַנְשִׁים בְּדֶרֶךְ אֶל הָאֶהָבָה... (עמ' 45)

העולם רחב, אבל יש לו מרכז: המקום שממנו מדבר המשורר, המסמן את הגבולות. הנה, כאשר מגיע זך לתיאור הפרידה, הוא מתחיל דימוי ארוך של ים, מראה קולנועי של ים (כמטאפורה לפרידה):

וְכֵן הַפְּרִידָה מִתְבַּצֵּעַת. הַיָּם מִתְקָרֵב, מִקִּיף וּמְזֹרֵז: הַגִּיעָה
הַשְּׂעָה. אִם אֵין נַעֲנִים לוֹ הוּא מִתְקַצֵּף, הַגָּאוֹת
נִכְנָסֶת לַפְּעֵלָה, מִתְפַּשֵּׁטֶת עַל פְּנֵי כָּל אֲדַמַּת הַחֹל הַפְּרוּרִי
שֶׁל הָאֶהָבָה. אַחֲרֶיהָ יוֹרְדִים הַשְּׂפָל וְהַלִּילָה עַל הַרְצִיפִים.

הבה נאמר בקצרה, הממשי של זך מצוי בפרידה. שוב ושוב הוא חוזר לפרידה של גבר מאשה, שוב ושוב נרמזת הליכתה של אשה. ואולם, בשיר "אלדוראדו", הפותח את המחזור "שלושה שירים מן האנציקלופדיה" (בספרו הבא), זך כבר אירוני:

פְּמָה קָסֶם בְּשֵׁם עֲצָמוֹ: פְּמַעַט נִתֵּן
לְרֵאוֹת מְשׁוֹרֵר רְכוּב עַל סוּסוֹ. אֶלְדוֹרָדוֹ -
וְעוֹד בְּסִפְרֵדִית... ("כל החלב והרבש", עמ' 44)

מה פירוש אירוני בהקשר הזה? ובכן, הוא מביט על דימוי הסוסים ה"נמוך" (הקולנועי), מגובה השירה, זו האירוניה האדנותית שזך, אחרי "שירים שונים", מסגל לעצמו לפעמים. אבל זה איננו העיקר. המקומות היחידים שבהם מודה זך בתלותו במקור קודם לדימויים שלו - לא קולנוע, הלילה, אלא "אנציקלופדיה" - הם המקומות המוקדשים לתיאורים של עולם אקזוטי, רחוק. איך רחוק? רחוק מהמרכז? מה פירוש? רחוק מהמערב. איים נידחים וצבעוניים, ופרשים דוברי ספרדית וגיבונים, ורשמי תכנית רדיו של הבייבי-סי (אקזוטיקה בתיווך רדיו אירופי). התרבות אצל זך ממלאת תפקיד משמעותי.

אז איפה העולם?

הממד הקומי יכול להסתפק במקום הזה, ישראל. לשם כך, נשוב לרגע אל ההכרזה המפורסמת של זך:

אֲנִי אֶזְרַח הָעוֹלָם,
אִם לֹא הֵייתִי בְּכָל מְקוֹם
אֵין זֹאת אֲשַׁמְתִּי. ("שירים שונים" עמ' 88)

יכול להיות שההכרזה הזאת מבטאת אמת לא אירונית, וזך אכן סבור כי הוא אזרח העולם, שלא כמו קוראיו, או דווקא כן כמו קוראיו (ובמקרה כזה הם נקראים לתפוש את עצמם כבני דמותו של המשורר). יכול להיות שזך מתריס את הדברים הללו כלפי חלק מקוראיו, שאינם רואים בעצמם "אזרחי העולם". יכול גם להיות ש"אזרח העולם" מוצב אל מול הביטוי "פועלי [כל] העולם". או-אז צריך לקרוא את המלה 'אזרח', על רקע השימוש השגור שלה בעברית, עד שנות הששים המוקדמות, ומשמעה 'בורגני' (כמו בגרמנית). מכל מקום, הכאב הגדול בשיר זוכה לטיפול עוקף:

אני אזרח העולם.
 הספרים שאני מזמין
 מגיעים דרך הים.
 האם חשבתם פעם
 על הדרך שעושים ספרים פים.

והרי יש כאן כאב: במקומות אחרים בעולם, המקומות הנמצאים באמת בעולם, מגיעים הספרים אל חנויות הספרים במשאיות, נפרקים, מוצבים על המדפים, בחלונות הראווה, ואזרח העולם האמיתי יכול לחלוף בין חלון ראווה למשנהו, להיכנס לחנות, למשש, להריח וגם לקנות. כאן, במקום שהשיר נכתב ונקרא, על המשורר (כמו גם על הקורא המבין לליבו) להמתין רחוק מזירת ההתרחשות הממשית. המשורר הוא אזרח העולם, אבל הארץ שבה הוא כותב איננה חלק ממשי של העולם. המשורר מצוי בגלות, כאן, בארץ. כך או כך, אזרחותו של זך נזקקת לספרים שהוא קורא, הספרים מגיעים משם, זו המטונימיה של התרבות, כלומר התרבות המערבית.⁴ יש בשיר הזה הרבה כאב: כאב ההימצאות הרחק מאהבותיך הגדולות, ממולדתך - חנויות ספרים, שם, במערב. ואכן, זך קורא את היותו כאן, בארץ, על רקע קיום אחר, רחוק מכאן.

כאשר מדבר זך על נוף ממשי, נוף הארץ, העניין מקבל תפנית, תפנית קומית. הנה כך בא זך חשבון עם עקרון המציאות שמציעה הפטריוטיות, כלומר נוף הארץ הרגיל לגמרי, ב"ששה שירים ממטולה":

לא הוד
 קדומים, לא ירושלים, אבל יפה
 מאד ... ("כל החלב והרפש" עמ' 8).

ובשיר החמישי של אותו מחזור כבר מתפרץ עניין אירופה, המערב, התרבות המערבית:

וְנוֹס לֹא עֲלֶתָהּ
כִּי מִן הַיָּם (אֵין יָם).
אֲנִתְאוּס לֹא כִּי אֲנִי הַתְּגוּשָׁשׁ

...

מִיתוּלוֹגִיּוֹת לֹא צָמְחוּ
בְּגִבְעָה הַזֹּאת

...

אֲכַל עָרֵב עָרֵב רוֹאִים
טְלִבְיָזָה מְלִכְנוּן. וְאֲנִדְמִיּוֹן
כִּי הָעוֹלָה כִּי אֲדָם
מֵעַל הָרֵי סוּרְיָה

לֹא הִדְיַח גַּם בְּיָנוּ הַעֲתִיקָה. (עמ' 10)

מה שמוצע לנפש הוא "עקרון מציאות", הסתפקות כמועט, מרירות קלה, ויתור על שחר התרבות המערבית, יוון והמיתולוגיה שלה. מצד אחד אין כאן הדבר המעיק הזה של "ארץ מקראית", כמו ירושלים, ומצד שני כאן לא אירופה. באירופה היתה מיתולוגיה, כאן היופי מפוקפק, וגם הוא מצוי, באורח אירוני, רק מעבר לגבול ואי אפשר להגיע אליו. אסור לזלזל באירוניה האנטי פטריוטית של זך. היא כוללת בתוכה הרבה דברים שמשוררים צעירים ממנו לא העזו עוד שנים רבות. ואולם, כל כמה שזך מלגלג על הוד הקדומים של ירושלים, יש במחזור הזה ציות לממד חשוב של האידיאולוגיה הישראלית: המערביות שלנו. על כן חשוב לומר כי גלומה באירוניה הזאת קריאה כפולה. אחת נוגעת להבדל בין הנאת-מטולה של המשורר (ושל אלו מקוראיו המזדהים איתו, כמובן) לבין הנאת-מטולה של זולתו, שאינו מזדהה איתו (ואינו מכיר אפילו את השיר). זך מכיר את מטולה וגם את שלילתה, את מה שמטולה איננה. לעומתם יש המסוגלים ליהנות ממטולה, בלי לדעת אפילו שאין במטולה מיתולוגיה יוונית, ושאפשר ליהנות בה 'רק' מטלוויזיה (ערבית). כל ה'אחרים' הללו מתגלמים בדמותה של פקידה "לא תרבותית".

הַקִּיטְנִית אוֹמְרֵת: אֵיזָה חַיִּים,

כִּמָּה נוֹרָא שָׁם

בְּכַנְיָן הַנּוֹעֵד הַפּוֹעֵל שֶׁל הַהִסְתַּדְּרוֹת

נכנס ויזלטר

זה המקום לפנות אל מאיר ויזלטר, שהאירוניה שלו אינה שונה בהרבה מזו של זך, וצריך לקרוא את שירתו כנעה בין המיינסטרים של זך לזה של אבידן. גם בכל

מה שקשור למקום של השירה, לגלות שלה מן המרכז, וליצירת האשליה, כאילו מחזיק המשורר במפתח לקולטורה, כלומר למקום, ממנו מושלכת האירוניה על המקום הזה, המרוחק, גם כאן נקט ויזלטיר באותה אירוניה של "שיח האדון":

אִמְהוֹת מְחַמְצָנוֹת־שָׁעַר
אֶצֶל עֶרֶשׂ הַפְּלִסְטִיק מִן הַדָּגָם הָאֲחֵרוֹן סִפְרָנָה
לִילְדָכֵן הֵנָּם אֶל תוֹךְ חִלּוּמוֹתָיו הַנְּגוּעִים
עַל קוֹשׁוּלִינ' ("קיצור שנות הששים" עמ' 37).

ואם לא די בדרמה המרירה על המציאות העלובה, שבה אפילו השיער איננו כאמת בלונדי, הנה, בהמשך, מצוטט שיר הערש של האם עצמה, ואף היא מבקשת בשביל בנה פנטזיה, ממש ברוח הפנטזיה של המשורר, המאוכזב מהגלות שמחוץ לקולטורה:

"בְּנֵי הַנֶּם, בְּבֶקֶר מְחֻכָּה
לְךָ הָאוֹטוֹבוּס מִסְפָּר 5
אֶבֶל חֲרָבוֹ שֶׁל קוֹשׁוּלִין עַל הַגְּלִים".

מה ההבדל בין המשורר לאם המחומצנת? המשורר לועג למציאות. האם לא לועגת. היא חולמת, חיה כאן, כמו הקוראים הלוקחים קו 5. היא ראויה לאהבת המשורר, בסופו של דבר, או להצלפה מידו (האדון נע בין שתי העמדות הללו, נדנדת הסופר-אגו). ברוח הזאת יש לקרוא גם את ההתגרריות של ויזלטיר בקוראיו מהשמאל הציוני:

פְּלוֹטְרָכּוּס הִיָּה קְבוּצָנִיק.
הוּא יָשַׁב בְּמִשְׁק דֶּלְפִי.
בְּחֵדְרוֹ הִיָּה אֲרוֹן סִפְרִים אֲשֶׁר אָסַף בְּעֶמֶל רַב
מִטֵּר עַל שָׁנִים... (עמ' 115)

בהמשך, הלעג גדול עוד יותר

הוא התפעל מגדולות וקטנות חיייהם של אישים
שְׁעוּלָלוּ מֵעֲלִילָהֵם בְּעָרִים הַגְּדוּלוֹת, הֶרְחוּקוֹת

...

וְלֵאדָרְם הוּא הִתְהַלֵּךְ

יוֹמָם בְּמַפְסָעֵי הַמְּדוּרִים

בֵּין הַמְּקָרֶשׁ, חֲדַר־הָאֶכֶל וּמַחְסֵן הַבְּגָדִים

כיוון שאין מדובר באשה, האכזריות האירונית יותר חר משמעית, אין חמלה,

רק הצלפה. ואולם, מאוחר יותר מאבידן או מזך, מריר יותר משניהם, ביקורתית יותר מהם, בנה ויזלטיר את זרותו לסביבה באמצעות הקולטורה: המיתולוגיה היוונית, השירים ההומריים, פלוטרכוס, נופים מהספרות (מקבת המזדקן באחווה כפריית), או דמותו של דוסטויבסקי. ככלל, ויזלטיר בונה את קולו השירי מתוך השתוקקות להיות חלק מהקולטורה, כלומר המערב, וגם מתוך אכזבה מרה שאין סיכוי לכך, בגלל הקולקטיב שלו. וגם לו, כמו לזך במטולה, יש פקידה עלובה, גילום של החיים כאן:

לְשָׂנֵא אֶת הַחַיִּים כָּל בֶּקֶר מִחֲדָשׁ.
 הִיא אוֹמֶרֶת וְשׁוֹקֶלֶת אֶת שְׂדֵיהָ בְּרֵאִי:
 מִיּוֹם לַיּוֹם הֵם מִדְּלִדְלִים
 שְׁעָרָה עֲלֶתָה בַּפֶּטְמָה הַיִּמִּנִּית:
 מִי שָׂאֵהָב אוֹתָם כְּבָר נְשׁוּי.
 יֵשׁ לוֹ שְׂתֵי בָנוֹת וְחִיּוֹךְ כְּפוּי. (עמ' 63)

ובהמשך

אוֹלֵי יְבוֹא יוֹם וַיְהִי לִי
 לֵב לְזֶרֶק לְזִבְל מַחְבְּרוֹת
 מִכְתָּה ר' ז' ח' וְהִלְאָה.
 ...
 וְאֵת הַדְּרָכֹן שְׁטִילְתִּי
 אֶתוֹ לִיָּן וּלְצֶרֶפֶת.
 וְאֵת הַשְּׁנוֹת־טוֹבוֹת כָּלָן.
 וְאֵת הַגְּלוּיּוֹת מִכָּל קְצוֹת הָעוֹלָם
 שְׁשָׁלְחוּ לִי וְשָׁקַנִּיתִי... (עמ' 14)

הממשות היא ההסתפקות בגלויות משם, כלומר מהמרכז. 'כאן' הוא המקום בו חיינו מאוסים משום שאיננו שם. מי מגלם את המיאוס הזה? זו מהוועד-הפועל אצל זך במטולה, או הפקידה ששערה צמחה לה כבר בפטמה אצל ויזלטיר. שנים עברו. ויזלטיר המשיך לדבר מתוך הפרסונה השירית שלו, כאיש המודרנה המערבית. חלק גדול משירתו צריך להיקרא על רקע המודרנה הזאת כולל הבעייתיות של העמדה הזאת. מכל מקום, באנתולוגיה דו-לשונית של שירה ישראלית, אשר ראתה אור בתחילת השנה באיטליה, בתרגומו ובעריכתו של אריאל רטהאוז, התפרסמו שירים של ויזלטיר, חלקם נפלאים, כולם טרם התפרסמו בארץ. יש לעניין זה סיבות רבות, חלקן מעוררות כבוד. אחת מהן, לא

הטובה שבהן, יכולה לסייע לנו לראות עד כמה עמדה זו של "שותפות במערב" מקנה למשורר נוכחות אדנותית, או במקרה הזה נציגות אירופה בעברית (ואין זה בלתי שייך לעניין, שאת השיר הזה ביקש המשורר לפרסם באירופה):⁵

לְהַקְטוֹר נְעֻשָׂה
מֵה שְׁעָשׂוּ לְחַל אַמְרִיקָאֵי בְּחֻצוֹת מוֹגְרִישׁוֹ.

גִּוְיָה לְבִנָּה מְחַלֶּלֶת
נִגְרַרְתָּ עִירָם וְעָרֶיהָ
מְקַרְטֶעֶת
בְּדֶרֶךְ הַעֵפֶר אַחֲרֵי הָרֶכֶב

הָאֵם פְּרוֹשׁוֹ
שֶׁהַקְטוֹר הוּא WASP? לֹא
אוּ לְפָחוֹת אֲנִגְלוּ-קְתוּלִי? לֹא.
שֶׁהַקְטוֹר חַי וּמֵת ב־CNN?
שְׁאֲרֻצוֹת הַבְּרִית שֶׁל אַמְרִיקָה
הִיא אַחוֹתוֹ שֶׁל הוֹמְרוֹס?
לֹא. (Poeti israeliani, עמ' 170)

כאמור, השיר הזה פחות חזק משירי האהבה היפים במחזור ולכן אין זה צודק לתת לו לייצג את המשורר. השיר הזה גם פחות חזק משירי הלעג לקיבוצניק. אולי משום שהנוסחה האידיאולוגית הזאת עייפה כבר את המשורר מקץ 45 שנים. אבל לבטח השיר הזה חלש יותר גם משום שהשיר נכתב ממקום "אוניברסלי". כאן באמת מדובר ב"אזרח העולם", בלי שום אירוניה: חזית התרבות המערבית נגד ארצות הברית וה-CNN. אנחנו, בני תרבות המערב, יודעים שהמערב הזה אינו קיים יותר, בגלל אמריקה, ולפיכך המערב הזה מתקיים אולי רק בשיר, בשיר שלי, כותב עברית, מישראל.

כל מה שביקשתי להצביע עליו באמצעות הדוגמאות הללו היה סוג של קשר בין "שיח האדון" הישראלי, הנמצא בבית, כלומר בבית כמו שרואה אותו האידיאולוגיה הישראלית - במערב, דווקא בעזרת העברית, המחזירה אותנו להיסטוריה (אם להשתמש בלשון הציונות), כלומר הופכת אותנו לחלק מה"עולם" שאינו אלא מערב. יכולתי כמובן לצטט בהרחבה משירתו של ישראל פנקס, אצלו השימוש במטאפורה המערבית כמעט אינפלציוני, ומצד שני גם המטאפורה של הג'ונגל האקזוטי, על קופיו, אף היא בולטת מאוד, ובכל זאת, ביקשתי לעשות שימוש בדוגמאות משיריהם של שני משוררים חשובים, שאינם

מזדהים באופן פשוט עם שיח האדון הישראלי ושירתם נחשפת לחולשה הזאת, כחלק מהסתירות הבונות את רובנו, כותבים וקוראים, כמפנטזים מערכיות.

אבל דליה רביקוביץ לא

בשירים המוקדמים של דליה רביקוביץ (עד "הספר השלישי"), הארצות הרחוקות, הנופים שהיא מתארת, בונים אופן אחר של "טיול": בניגוד לגבר - ה"מגלה לנו את אמריקה", כלומר לקוראים, שטרם היינו שם - האשה-המשוררת, אם מותר לקרוא כך לפנטזיה של רביקוביץ, מחפשת לעצמה מקום בטוח בעולם הרחב.

אֵשֶׁה קִטְנָה עֲשֵׂתָהּ לָהּ לְעֶרֶשׁ
אֶת כְּדוֹר הָאָרֶץ
הַכְּדוֹר הַגָּדוֹל.
וְלֹא נֵעֵלֶם מִכְּדוֹר הָאָרֶץ
כִּי אֵשֶׁה קִטְנָה
נָחָה עַל גִּבָּהּ.

...

כְּדוֹר הָאָרֶץ - עֶרֶשׁ שְׁלִי,
כְּדוֹר הָאָרֶץ - פְּלָגִים וְנַחְלִים
וְיָמִים גּוֹעֲשִׁים וְאֶף גַּם אֲנִי;
הִנֵּה אֲנִי שֹׁטָה כֹּבֶת סַפְּנִים

(כדור הארץ הנה לי סירה ("כל השירים עד כה", עמ' 45)

לכאורה, זה הכל. אין עניין גדול בשיר היפה הזה. הרמויות והדימויים לקוחים מאגדות, מסיפורים, אולי משירי ילדים. אבל עניין הספנים, למשל, אינו מרפה משיריה המוקדמים. הנה סיום של שיר על 'תיירות' כזאת של פנטזיה בעולם:

בִּימֹת הַחֲמִסִּין הָיִיתִי מִפְּלִיגָה
עַד עִיר בִּירְתָם שֶׁל הַלְוִיִּתַּיִם.
הָיִיתִי מְלֵאָה הַפְּקָרוֹת מְאֻשֶּׁרֶת.
לֹא רָצִיתִי לָשׁוּב כָּל עוֹד בִּי רוּחַ,

אוּלָם בְּשׁוֹבֵי הָיִיתִי כְּעוֹרֵב
שֶׁנִּקְטָו בוֹ הָעוֹרְבִים (עמ' 88)

השיר כולו עוסק בבדידות הילדה, ובמתח בין ממשותם של החמסינים לבין התשוקה אל הצפון. הפנטזיה הנורדית מופיעה שוב:

קַח אוֹתִי אֶל יַרְכְּתֵי צִפּוֹן,

קח אותי אל האוקיינוס האטלנטי,
הנח אותי בין אנשים אחרים,
שלא פגשתי כמותם עד הנה,
שם אכל מאפה תותים מיצר
ואדהר ברפכת בסקנדינביה (עמ' 94)

היא לא עוצרת במקום הזה ועד מהרה מגיעה הפנטזיה שלה לניגוד שהמשוררים הזכריים לא הרשו לעצמם.

הבא אותי אל הנהרות הבוכים
ואל החופים הנמקים בעני,
שם קנגורו ירדף קנגורו
ושניהם לבושים כתנת פסים. (עמ' 95)

קוראי השירים לא הבחינו כלל בהבדלים בין העונג לבין הסבל במקומות השונים. טל פרנקל אלרואי הפנתה כבר את תשומת הלב אל המהירות שבה קראו המבקרים את דליה רביקוביץ, ואף ציטטה כמה מהם:

הפנייה לעולם אקזוטי, מדיף ניחוחות של מרחקים, נתפסת לרוב כשיריה של רביקוביץ כפנייה אל פנטזיה, כמענה ל"עמעום הכאב" ..., כחיפוש אחר "מקום בריחה" ... אחר "מחוזות חפץ הזויים, נחלמים ורחוקים, שאפילו איזכור שמותיהם הוא בבחינת פיצוי [...] למצוקת המציאות ספוגת הסבל. הונג-קונג, מנצ'וריה, צ'אד, זנזיבר, קאמרון, סין, אוטרליה, מדגסקר, אפריקה [...] כל אלה ועוד הם אותם מקומות ואתרים המפיקים ומדיפים ניחוחות של מרחקים קסומים, מסתוריים ומפתים, בהם הדוברת המיוסרת מחפשת מחסה ומקלט.⁶

פרנקל אלרואי לא אהבה את הסיכומים הללו:

תיאורים אלו כמובן אינם נכונים לעולם שכאן: לא האקזוטי או הפנטסטי נחוצים לשיר, לא עמעום הכאב, אלא דווקא הריאליזם האיום, הבורר סממנים של "עולם שלישי": החמולה שגרה יחדיו, הילד השותף בנטל העבודה, השור המושך בעגלה, החצר המוזנחת, החום הכבד, העזובה, ומעל כולם: החיים כקיום מתמשך בצילו המאיים של אסון טבע מחזורי ובלתי נמנע בארצות שחיי אזרחיהן ותושביהן - הפקר. (שם)

את עיקר הדיון שלה הקדישה לאירוניה של רביקוביץ בשיר המאוחר "אחרי המונסון". פרנקל אלרואי אומרת:

חוסר ההבחנה או ההתעלמות מן הממד האירוני אינם ייחודיים לשירת רביקוביץ, אבל בולטים בה במיוחד: לעומת משוררים בני דורה, כרוגמת נתן זך, יהודה עמיחי

ודוד אבידן, שהממד האירוני הגורף בשירתם זכה להכרה במידה זו או אחרת, שירת רביקוביץ נקראה תמיד באופן ליטראלי וברצינות גמורה, מתוך עמדה אמהית או אבהית של החוקרת, המבקש לגונן על הילדה ה"נעלבת" וה"פגועה". (עמ' 20)

האירונים של העבד

מדוע לא הבחינו באירונים של רביקוביץ, שואלת פרנקל אלרואי, אבל זו איננה השאלה הנכונה, לטעמי. יש לשאול: איך זה שהמבקרים והחוקרים לא הבחינו במוקד הזדהותה השונה ממוקד הזדהותם שלהם? הדבר הכי פשוט – וקל לראותו באמצעות ההקדמה שהוקדשה למשוררים הגבריים בעמודים האחרונים – הוא להניח ששיח האדון הישראלי לא הצליח אף פעם להקשיב באמת למה שלא בא מתוכו. ככה נלמדת האירונים באוניברסיטה. אפילו פרנקל אלרואי לא מבחינה בין אירונים לאירונים. 'אירונים' משמשת בקוד האקדמי של לימודי ספרות, בערך כמו 'מטאפורה' או 'מטונימיה'. כך יכול/ה הפרופסור/ית לעקוף בקלות את ההבדל התהומי בינו ובין חרדותיו שלו (עלייה בדרגה, טיפוח מקורבים, מסעות לכנסים) לבין המשוררת, פחדיה, סבלה, יכולתה הנדירה לזהות סבל של אחרים.

התשובה יכולה להתנסח גם במונחים תיאורטיים מקובלים. כדי לאתר אירונים עלינו לחפש מה (בשיר) איננו אירוני, כלומר מהו הגרעין ה"ציב", שמשמעותו איננה מתהפכת למרות האירונים, או דווקא הודות לאירונים. גם העניין הזה היה חלש מאוד בדיונים האינטלקטואליים בשיח הקרוי ספרות עברית, או ספרות כללית, אבל כאן בוודאי מדובר במגבלות האינטלקטואליות של השיח "ספרות כללית".

קל מאוד לראות כיצד הזדהו קוראיה האקדמיים של רביקוביץ עם הכאב שלה, וצימצמו אותו לכדי "הכאב של (האשה/ילדה) דליה רביקוביץ", עמדה נוחה למדי ביחס למשוררת כליכך פגיעה. אבל רביקוביץ חיפשה את ייצוג הכאב במקום אחר. היא הרחיבה את הזדהותה עם קרבנות אחרים. לקרבנות הללו יש מכנה משותף בחלק גדול משיריה וההזדהות הזאת לא החלה עם מלחמת לבנון, או עם השירה הפוליטית של שנות השמונים.

אני מבקש לפתור את הקושי ("איפה האירונים?") בעזרת הבחנה בין אירונים מצד 'שיח האדון' לאירונים מצד העבד. אם תרצו, זהו היעד של המאמר הזה. ודאי שאירונים מצד 'שיח האדון' מוכרת יותר לחוקרי האקדמיה, משום שרובם כותבים בתחומי השיח הזה, והאירונים מטעם השיח הזה נפוצה יותר בתרבות. בתוך מבטה אנחנו חיים, היא המאיימת עלינו תכופות, לא רק בעוברנו ברחוב,

כאשר מכונית מפוארת מתיזה עלינו מתוך השלולית, האירוניה של הארון מאיימת עלינו במראָה שלנו, השונה מן האופן שעלינו להיראות - לא רק נשים, גם גברים; זוהי האירוניה של הפרופסורים המנהלים את ענייני המינוי והפסקת המינוי של זוטריהם; של מנהל בית הספר בשיחותיו על המורות, או עם המורות על התלמידים; זוהי האירוניה של השופט, המלגלג ביחד עם עורכי הדין על הנאשם, או העד; זוהי האירוניה של המדען, היודע את כל התשובות האובייקטיביות; זוהי האירוניה של האוריינטליסט, היודע הכל על הערבים; זוהי האירוניה של התליין, של האב.

כאשר זוהי אירוניה של שיח הארון בשירה, מביטה עלינו התרבות, המסורת השירית, ההיכרות עם דנטה, עם הומרוס, או לפחות המשורר המצטט את המיתולוגיה, זה שקרא את כל מה שצריך לקרוא, זה היודע כי חיינו כאן אינם החיים, וכי הוא שייך, כמו התרבות שבשמה הוא מדבר, למקומות אחרים: העברית שלו מדויקת יותר, בעוד שפתו של העבד גרועה, מגמגמת. כאשר האירוניה בשיר היא האירוניה מצד 'שיח הארון' בשדה התרבות, אזי המשורר משוחח עם הקהילה הפרשנית, הלומדת אותו בלי להסתכן. (כאן, בדיוק במקום הזה, ביכולת לקרוא אחרת את השיח של הארון, צומחת חשיבותם של לימודי המגדר, אם גם יש בהם חולשה מבנית מעצם היותם פְּרֹפְמֵרִיה בחצר השיח של הארון, הארון המזיע מרוב מאמץ לבנות לעצמו טירה). והעיקר, זוהי האירוניה שכבר זכתה לביסוס וידע תיאורטי, בעיקר באקדמיה, ולפיכך אינה צריכה פירוט, מעבר לאמירה הפשוטה: "יש כאן אירוניה". המספר של הנרי ג'יימס? אירוני. אליוט? אירוני. איזו אירוניה? אירוניה. כאילו האירוניה, כמו המטאפורה, כמו המטונימיה, הן ישויות שצריך לזהותן ככאלה, כחלק מהזהויה הפוזיטיביסטי של חוקר הספרות, כחלק מהשאלונים שהוא מחלק לסטודנטים בניסוי, כחלק מהאמיתות על הקוגניציה וכו' וכו'. וכל זה לא נועד אלא כדי להכשיר דור של סטודנטים, מורים לספרות, חוקרים מטעם השיח של הארון.

בדיוק כך מגורשת האירוניה של העבד מן התרבות. היא איננה חלק משיח. אין שיח של העבד. האירוניה של העבד היא תמיד חד פעמית. היא קיימת בבדיחות, בגידופים, במגרשי הכדורגל, במשלים, בהומור של מיעוטים וכמובן בספרות הטובה. אלא שהיא מגורשת מן התרבות, גם בעזרת קריאה מעוותת. ואם לשוב אל שאלת המקום, הנה שאלתה של רביקוביץ 'איפה אני' הופכת אצלה לשאלה 'איפה אנחנו', והתשובה - 'מקום הסבל', הסבל של העבד. ההזדהות היא הזדהות עם הקרבן, וזו השאלה המרכזית שלא נשאלה ביחס לעולמה של רביקוביץ. השיר על הרחיפה בגובה נמוך שימש מבקרים כדי לתקוף את השירה

הפוליטית שנכתבה במלחמת לבנון (למרות שהשיר נכתב לפני מלחמת לבנון), ומתוך חוסר יכולת לראות כמה הרבה הזדהות עם הילדה הערכיה היתה בו. אף זו דרכו של שיח הארון.⁷ הוא מאמץ אל ראייתו ההגמונית כל טקסט שאפשר לאמץ. אפילו את "רחיפה" של רביקוביץ אימצו כדי לנגח את השירה הפוליטית משמאל. אבל זו בדיוק השאלה הפשוטה שהתשובה עליה פשוטה עוד יותר: איך זה שכל כך הרבה מבקרים הכלילו בתוך אותה אינטרפרטציה את כל הבקשות ל"מחסה ומפלט", את התותים של סקנדינביה ואת הנהרות הבוכים, ואת החופים הנמקים בעוני? מתוך השירים הללו לא מבצבץ האקזוטי, אלא הממשי הקולוניאלי של ישראל, ולכך לא היו מסוגלים המבקרים, ולפיכך העדיפו לתייג את רביקוביץ, אם גם בלשון עדינה, כסובלת, או מוטב כדיכאונית. הנה כך כותבת האשה המשוררת את הפנטזיות שלה:

הִנַּח אוֹתִי בֵּין סַפְּנִים נוֹצְרִים,
הִבֵּא אוֹתִי אֶל חוֹפֵי נוֹרְכֵינָה,
הִבֵּא אוֹתִי אֶל מְדַבְּרֵי אוֹסְטְרֵלְיָה
הָאֲמֵלֶל מִכָּל מְדַבְּרוֹת הָעוֹלָם
אֲנִי אֶלְמַד אֶת הַקְּנֵגוֹרוֹ קְרָא וְכַתֵּב, תַּנְ"ךְ וְחֻשְׁבוֹן,
מִסֵּד לְאֲנָשִׁים הַזְּרִים
שְׂאֲנִי אָבוּא אֲלֵיהֶם בְּקָרוֹב. ("כל השירים עד כה", עמ' 95)

לא קשה להבחין בין שני הקטבים אליהם רוצה המשוררת להגיע בעזרת גבר שייקח אותה. לא קשה להבחין שהקנגורו הוא דימוי ליליד ולילד, וכי המשוררת מוכנה להפוך את עצמה למיסיונרית, וכי אף אחד מכל אלה, שאליהם היא משתוקקת להגיע איננו באמת מְשֻׁלָּה, לא הספנים, אותם היא מכנה בפירוש 'נוצרים', וודאי שלא הקנגורו. לפני שנפתור את שאלת האי-שייכות, נאמר רק כי רעבונה של רביקוביץ אל המזרח איננו רעב לאקזוטיקה, אלא התמודדות עם מי שאומרים עליהם כי האיום מגיע מ'מקומם', מ'העולם האקזוטי', הלא-מערבי (והרי השיח של האיבה אל המזרח, היה תמיד שיח חזק מאוד בישראל של שנות החמישים, שלא לדבר על שנות הששים המאוחרות ואילך):

אֲנִי בְּהוֹנֵג קוֹנֵג
יֵשׁ שֵׁם לְשׁוֹן נֶהָר שׁוֹרְצֵת נְחָשִׁים.
יֵשׁ יְיָנִים, סִינִים וְכוּשִׁים.
עַל יָד פְּנִסֵי הַנֶּהָר פּוֹעְרִים אֶת פִּיהֶם
תַּנְיָנִים שֶׁל קַרְנָכֶל.
מִי אָמַר לְךָ שְׁטוֹרְפִים פֹּה? (עמ' 119)

מהו היופי הזה בהונג קונג, מעבר ל"חוויה קולנועית", העומדת מן הסתם מעבר לשיר הזה כחומר גלם? איפה הפצע השותת של השיר הזה? ובכן, הפצע מיוצג בכאב הזונות של הונג קונג:

רק הזונות הקטנות עוד מקבלות את אורחיהן
בבגדי משי מכתמים,
בקבות קטנות מלאות פנסים.
אחרות מהן מתיפחות בבקר
על בשרן המרקיב. (עמ' 120)

והשורות חוזרות, בהשפעת "אופרה בגרוש" (או השירים ה"הודיים" של ברכת מ"אדם הוא אדם")

ואם נהרג מישהו הן שואלות:
הו-הו סיני או כושי?
המסכן, הלואי שלא מת ביסורים.

כאן מצויה ההזדהות של הדוברת עם נקודת המבט של האשה הפצועה, במזרח. המבט המערבי נבחן, נבדק ונזנח, לטובת הזונות של הונג קונג. אין כאן אקזוטיקה. נכון, יש ניסיון לבלום את הכאב, ברוח האסתטיקה ה"אליוטית", כמו שהובנה כאן, אבל החזרה על ה"פזמון הברכטיאני" אינה מסווה את מוקד ההזדהות, את הממשי של דליה רביקוביץ:

וכבר בפעם הדמדומים מגיעים ראשוני האורחים
כמו קוץ בבשר החי.

עכשיו אני שב אל ההתחבטות בין ספנים "נוצרים" לקנגורו באוסטרליה: ההזיה היתה משל. הנמשל הוא מקום בקצה העולם - לא בדרום ולא בצפון, מין שטח הפקר, מקום-לא-מקום שרביקוביץ חוזרת אליו, כמטאפורה לחייה כאן, לחיינו-שלנו כאן.

אני בהונג-קונג
והונג-קונג על האוקיינוס,
תלויה כפנס צבעוני על נו בקצה העולם.
אולי הדרך
יעטפנה במשי אדם
וישמטנה
אל תהום הכוכבים. (עמ' 121-120)

ושׁוב חזר הממשי המחופש בצבעים מטאפוריים

וְרַק הַזֹּנוּת הַקְּטָנוֹת תִּתִּיפְחָה בְּתוֹךְ הַמָּשִׁי
שֶׁהַגְּבָרִים עֲבִין
עֲבִין
צוֹבְטִים אוֹתָן בְּבִטָּנָן (עמ' 121)

והנה סוף השיר. אקזוטיקה? לא! פוליטיקה:

אֲנִי לֹא בְּהוֹנֵג-קוֹנֵג
וְהוֹנֵג-קוֹנֵג לֹא בְּעוֹלָם.

יכול מאוד להיות שבשביל לכתוב על הסבל האנושי ולהיזקק לייצוגו הקולוניאלי צריכה היתה לבוא לשירה העברית אשה. אבל גם התשובה הזאת איננה מספקת, לפי שמשוררות רבות לא בחרו בסבל הלא-מערבי כדימוי לסבלן שלהן, והרי גם אגני משעול אשה ואי אפשר שהביקורת הפמיניסטית תעקוף את ה"קושי" הזעיר בורגני הזה.⁸ יתר על כן, הפוליטי יכול מדי פעם לבוא משירה שעיקרה נכתב בתחומי השיח של האדון. אלא שכאן הפוליטי מתרסק בדרך כלל והופך למשהו אחר לגמרי (אין כמו ויזלטיר להדגים את הפתלתלות הזאת). האם אשה יכולה לכתוב שירה מתוך השיח של האדון? אני לא יודע, אני לא בטוח. מכל מקום, השיח של האדון הנכתב עברית שרוי בתוך השיח הקולוניאלי של המערב (וכל כולו פעיל בחזית הכפולה של השיח הזה בישראל, החוצה ופנימה, ערכים מלכר ומזרחים וחרדים מלגו). וגם אם רביקוביץ השתמשה כדימויים קולוניאליים, הרי האירוניה שלה לגביהם בולטת מאוד (ללמד חשבון ותנ"ך את שני הקנגורו). ומכל מקום, הכי חשוב: היא לא מצאה בנופים האקזוטיים דבר אחר זולת "סצינה אחרת", לא-מערבית, של סבל.

אני חושב ש"קל יותר" לקול של רביקוביץ למצוא את מקומו בתוך העולם הלא-מערבי. אף תיאור מתיאורי האקזוטיקה אצלה אינו נעדר את המתח בין האדם הלבן לנתינים, גם לא בשיר "מלחמה בזנזיבר". ואולם, אחרי תיאור ארוך של מלחמה באותו אי אפריקאי, מתברר לנו שהילידים אינם שחורים כלל, וכמו הונג קונג, גם זנזיבר איננה זנזיבר:

בְּתוֹךְ בְּקָתוֹת הַשַּׁחַת
גָּרְדוּ הַנְּעָרִים אֶת עוֹרֵם הַלְּבָן,
בְּזִנְזִיבְר, בְּשׂוֹדֵה הַשְּׁלֵף,
יוֹמָם חָשַׁךְ עֲלֵיהֶם פְּתָאוֹם. (עמ' 101)

קרני חיטין

וכל זה לא נאמר אלא כדי להגיע אל השיר הפוליטי החשוב ביותר של רביקוביץ, "קרני חיטין". השיר כולו מתאר את מפלת הצלבנים, שליטיה האירופים של הארץ משך מאתיים שנות "הגשמה של תכנית אלוהית", בתבוסתם בקרני חיטין:

עם בְּקָר צִפּוּ בַיָּם סְפִינֹת מוֹזְרוֹת
חֲרָטוּם וַיִּרְכְּתוּם בְּטַעַם קֶרְמוֹנִי
בְּמֵאָה ה-11 הִפְלִיגוּ אֲרָחוֹת צִלְבָּנִים
מִלְכִים וְעָרַב רַב.

...

יִצְאָה נִפְשָׁם לְבִיזוּנְטִיוּם.

פָּחַד אֵין מְצָרִים נָפַל עַל הַכְּפָרִיִּים
אֶת בְּנוֹתֵיהֶם לְקָחוּ מֵהֶם
נִכְדִים כְּחֹלֵי עֵינַי הוֹלִירוּ לָהֶם
בְּחֶרֶף.
לֹא חָסוּ עַל כְּבוֹדָם. (עמ' 133)

תיאורי הזוועה של מעשי הצלבנים אחרי הכיבוש של הארץ מגיעים לשיאם בתיאורי האונס של הנשים:

אֵיךְ זָהְמוּ בְרִיר אֶת זְקָנָם
בְּמִשְׁכָּם אֶל הַסֶּבֶךְ אֶת הַנָּשִׁים.

רק אז עובר השיר לנקודת תצפית אחרת, זו של המתנחלים, על מגדליהם, מול הכפרים:

הֲרֵבָה מְגִדְלֵי צִלְפִים וְחוֹמוֹת בְּזֻלַּת
מָאֵד הִשְׁתָּאוּ לָהֶם בְּכָפְרִים
מִמְזוֹרֵיהֶם שְׁגָדְלוּ.

של מי העיניים הניבטות מהכפרים? כמו לבני העור בכפרים של זנויבר, כמו הונג קונג שאיננה הונג קונג, כך גם כאן, וביתר בהירות, ממזרי הארץ הזאת, מי שאינם צלבנים, אלא צאצאיהם המתנכרים. כמה זהירות הופגנה תמיד בקריאה של נבואת החורבן הזאת, כמה עיוורון נוכח עמדתה הברורה לגמרי: אתם, אבותינו, צלבנים, אני כבר אינני צלבנית, אני אשה ואני חלק מהארץ וילידיה. אין שום "רחיפה בגובה נמוך" ושום "גובה עיניים" בבניית השיר. הצלבנים

מבחיילים. עם הכפריות מזדהה המשוררת האנטי־קולוניאליסטית. שוב ושוב היא חוזרת לספוק כפיים בתיאורי השוד של הצלבנים, "כמה תמימים" האדונים הללו, היא כותבת.

יאמר החוקר: והרי הכתיבה על הצלבנים נעשית מאות שנים מאוחר יותר, והם, הגברים המתוארים בכל כוחם, ישבו כאן מאתיים שנים ולא הבינו את מה שהמשוררת ממרחק מאות שנים מבינה: שהם היו הרבה יותר גרועים מ"תמימים". אכן, זה בדיוק המקום ממנו שרה רביקוביץ את "שירה של ג'ני" מ"אופרה בגרוש" ("וכאשר הראש נופל / אני אומרת... הופֶּלָה"), אם מותר למתוח את ההשוואה הקודמת. התענוג של המשוררת הוא תענוג "האירוניה של העבד", העבד שאינו יכול אלא לצפות לכוחו הנופל של האדון, העבד היודע כמה זקוק האדון להכרה שלו והוא אינו מעניק לו את ההכרה הזאת. מי שמחפש את הפמיניזם של רביקוביץ לא צריך לעשות זאת באמצעות הפגיעות שלה, אלא קודם כל בעזרת האירוניה הארסית שלה, המכוונת לגמרי מול האדון, נגדו. ומכל מקום, כך מתואר יום הדין מטעם המשוררת והנשים הנאנסות והכפריים של הארץ הזאת:

במֵאָה ה-12 כְּהֵתָה עֵינֵי שֶׁל הַמְרָקִיז מִמוֹנְפֹרְט
רוחות הגליל שָׂרְקוּ עַל מִבְצָרוֹ הָעֵגְמוֹמִי.
רִמַח עֵקֶם פָּרַץ מִמְזֶרֶח כְּמִטָּה לִיְצָנִים
סֶלַח-א-דִין לְבוֹשׁ צִבְעוֹנִין בָּא מִן הַמְזֶרֶח.
בְּקֶרְנֵי רֶאֶם נִגַח אוֹתָם שׁוֹק עַל יַרֵךְ הַכּוֹפֵר הַקָּלֵב
דִין הוּא עֹשֶׂה לָהֶם דִין
בְּקֶרְנֵי חֲשִׁין. (עמ' 134)

השימוש במלה 'דין', המשנה קצת את משמעותה בכואה מהערבית לעברית ('דת', או מוטב 'דת האסלאם') מסיימת את השיר במעין חגיגת ניצחון גדולה של המוסלמים, של חיילי סלח-א-דין. אבל רביקוביץ אינה מסיימת את השיר בקול אחד. היא עוברת לקול אחר, זה הקול השמח-לאיד, בנעימה המתקתקה, האכזרית, המביאה את ה"כמה תמימים היו" אל הסיגור הרועם שלו:

מִמְלָכָה לֹא הֵיְתָה לָהֶם עוֹד.
לֹא חֲיֵי עוֹלָם וְלֹא יְרוּשָׁלַיִם.
כְּמָה אֲכֹזְרִים וְתַמִּימִים הָיוּ הַצִּלְבָּנִים.
הַכֵּל שְׁדָדוּ.

לא היה זה מאמר על הנוף, אלא על התשוקה ועל המקום כמושא שלה.

אין זה מאמר על תיירות אלא על מושג הארון ביחס לנוף. אין זה מאמר על אירופה או אמריקה, אלא מאמר על הניסיון לכתוב על 'היות כאן' כחלק מן ההיסטוריה החסרה. יותר מכל זהו ניסיון להסביר את המקור לכוח הפוליטי בשירת רביקוביץ (וגם הומאז' לביקורת הפמיניסטית).

8.3.2008

1 השימוש המופקר ב"אוניברסלי" כברירה של הסופר היא אחד הדברים המגוחכים ביותר בביקורת האקדמית של ישראל, והחרוץ מכולם היה תמיד גרשון שקד. רק חמוטל צמיר בספרה המצוין "בשם הנוף" (כתר, 2006) באה חשבון עם המונחים הללו, אם גם נזהרה מאוד בכבודו של השיח האקדמי.

2 'חוץ לארץ' הוא מונח משמעותי מאוד בתרבות הישראלית, שאינו קיים באנגלית, למשל, ומוצאו הלשוני, כמו הרבה מונחים בעברית החדשה, בגרמנית Ausland. שום מחקר על הספרות העברית אינו יכול לעקוף את המאמץ העצום של המעמד הבינוני בישראל לנסוע אל מעבר לים לחופשות, ללימודים, לביקורים, ולעסקים, משנות החמישים ואילך. שום מחקר על הדימויים, על הנופים, על ה"מקומיות" וה"מרחק", אינו יכול לוותר על הסטטיסטיקות הנוגעות לנסיעות לחו"ל, על הקושי הכלכלי, על הנכונות לשלם מחירים גבוהים כליכך תמורת חופשה באירופה, על הפיכת התיירות האווירית למצרך "עממי" מאז תחילת שנות השבעים, בכל העולם המערבי וגם בישראל. חשוב לציין את מקומו של השיט לחו"ל שהיה עד סוף שנות השישים האמצעי העיקרי לתיור. העניין הזה כמעט והסתלק מן הזירה, וכל כמה שהדיונים על ההגירה לכאן בדרך הים היו לנכסי צאן ברזל של דיונים ציוניים ופוסט-ציוניים, דווקא האופן שבו יצאו מכאן, כל כמה שהציאה היתה קצרה, נמחק, בין אם משום שהנסיעה ל"שם" נמחקה בידי המשורר (שהרי הוא "כאן כמו שם") ובין אם משום ששירה בספרות עברית נחקת כבר מזמן בארצות הברית והמוקד של הקריאה מתמוסס בתוך הבלבול בין "כאן/שם" של החוקר ל"כאן/שם" של המשורר. די אם נאמר כי בין השנים 1950 ל-1955, השנים בהן התרחשה 'מהפכת זך בשירה', יצאו כ-232 אלף ישראלים לחו"ל מתוך אוכלוסייה שמנתה קצת יותר משני מיליון בני אדם. בין השנים 1960-1964, בהן נכתבו חלק גדול מהדרוגמאות ששימשו את המאמר הזה, יצאו לחו"ל כבר כ-420 אלף ישראלים, בשנים 1965 עד 1969 - יצאו כבר כ-600,000 ישראלים, ובשנות השבעים הראשונות, 1970 עד 1974, שנות צמיחתה של הבורגנות הישראלית, יצאו לחו"ל למעלה ממיליון ישראלים (הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, השנתון הסטטיסטי לישראל, 23.1.2007).

3 החלפה שמשמעותה זכתה לדיון מבריק במסתה של סיגל נאור פרלמן ב**מַטְעַם 13**, כמו גם בעבודת הדוקטור שלה.

4 כל דיון על תרבות, במשמעות התרגום מן המלה הגרמנית Kultur (או למלה האנגלית Culture), מתייחס רק למה שהמלים הללו במקורן המערבי מתייחסות אליה - לתרבות המערבית. הדיון על רב-תרבותיות לוקה בכך שאינו מניח היררכיה קיימת בין התרבות לבין נתיניה מחוץ למערב, כולל היהודים של ישראל, אשכנזים ומזרחים, הנקראים, בסופו של דבר, לציית לה או לחיות לידה, או לכלול אותה בתוך סדר היום שלהם מתוך קבלת ההיררכיה: מה מן "התרבות שלנו" צריך לנוח לצד "התרבות המערבית". הרי אין דיון על "תרבות", המניח שאפשר לוותר על

- "התרכות המערבית". הריון על "ארון הספרים היהודי" הוא דוגמה טובה לעניין הזה. מכל מקום, אף רב-תרבותי אינו מתכוון לשילוב בין אנימיזם אפריקאי לאסלאם אינדונזי. הכוונה תמיד גם לבלזק, או לכאך.
- 5 אגב, ויזלטיר, בניגוד גמור לא. ב. יהושע, או עמוס עוז, או דוד גרוסמן, מצויד היטב באירוניה של ריחוקנו מהמרכז, ולפחות בשיחות עימו הוא מיטיב להדגים זאת. עצם בחירת השיר לאנתולוגיה איטלקית היא המעניינת.
- 6 טל פרנקל אלרואי "באה - הלכה", **מטעם 6**, יוני 2006, עמ' 18. כל מה שאומר כאן על דליה רביקוביץ דורש קריאה גם במסתה.
- 7 ממש כמעשהו בשירה של רביקוביץ, כדי לנגח משוררים פוליטיים אחרים, עשה נסים קלדרון למאמר של האמנית תמר גטר. הוא ציטט בגסות מגושמת ממאמרה "על תפיסת האחר של בוריס מיכאילינקוב" (סטודיו 116) וגייס אותו (ב"מעריב") כדי להצליף מעמדת האדון ומשרתו, באנשי השמאל, באותו שבוע מחריד, שבו נורה מוחמד א-דורה בורעות אכיו, ברצועת עזה, עם תחילת האינתיפדה השנייה, אוקטובר 2000. כמו בעניין השיר של רביקוביץ מ-1982, נטל המבקר הגולמני מהמאמר של גטר רק את מה ששירת אותו בסניגוריה החרוצה על שיח האדון. גטר, אגב, עסוקה היתה אז בניסיון לגייס אמנים להתנגדות לעמדת "השמאל הנבוך", זו העמדה שהעניקה גיבוי להרג ההמוני.
- 8 מהבחינה הזאת גדולה עוד יותר חשיבות המסה החלוצית של תמי ישראלי ויערה שחורי. הרי יכלו השתיים לכתוב גם על הגנדרנות וההתייפיות אצל אורי ברנשטיין, למשל, ובכל זאת הקפידו להישאר בתחום של שירת נשים, אשר הפכה את הבית הבורגני לדגל פואטי. ראו: תמי ישראלי ויערה שחורי, "אצלי היגיני, אוור כתיבה", על שירת הפנאי העברית", **מטעם 1**, ינואר 2005 (עמ' 63-74).
- 9 הקרב התרחש ב-4 ליולי 1187 וסימן את התמוטטות הממלכה הצלבנית בארץ. הנושא הצלבני לא היה זר לשיח הישראלי. מחקריו של יהושע פראוור הילכו קסם על קוראים רבים. מאוחר יותר התפרסמה גם הנובלה של עמוס עוז "עד מוות" (ובה אפשר לזהות אירוניה שונה לחלוטין מזו של רביקוביץ; עוז לא העז לפנטז צלבנים מחוץ לאירופה).