

# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

11

גיליון

2021

סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית  
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס ברפוס סדר צלם

# נוף אחר

## הממואר הפואטי של מרדכי גלילי

### שירה סתיו

בשִׁכְחָה עֲמָרָה הַיְלָדוֹת  
אֲחֵר כֶּף הַבְּגָרוֹת  
כְּתָמִים, טְלָאֵי עַל טְלָאֵי.  
בְּדִיתֵי פְּרָטִים קְטָנִים וּגְדוּלִים.  
הַהוֹנָה בְּדַרְכּוֹ עֲשָׂה,  
בְּגִסוֹתוֹ הַשְּׁלִים. (עמ' 101)<sup>1</sup>

שִׁכְחָה וּבִדְיָה הֵן חֶלֶק בְּלִתי נִפְרֵד מִסִּיפּוֹר זִיכְרוֹנוֹת, חוֹטֵי תִפְרִיָה לִקְרָעִים וּלְטָלָאִים מִן הָעֵבֶר שֶׁמְקוֹרֵם מוֹטֵל בְּסַפֵּק, אֵךְ הִרְכַּבְתֶּם זֶה לְזֶה הִיא עֲבוּדָה אִיטִית וְעֵדִינָה, מַעֲשֵׂה אַרְיֵג מְשׁוֹכֵלֵל. לְעוֹמֵת עֵדִינוֹתָה שֶׁל מְלֹאכָה אֲמֵנוּתִית זוֹ, בְּחוֹטִים שְׁקוֹפִים הַחוּמְקִים מֵאַחִיזָה, הַהוֹנָה נִגִּישׁ וְטִבִיעֵת רִגְלוֹ גִּסָּה. בְּמִילִים מַעֲטוֹת מִפְּרֵט מִרְדְּכִי גִלְיָלִי אֵת רִכִּיבִיהָ שֶׁל יְרִיעֵת הַקּוֹלָאז' שֶׁהִיא הַפּוֹאֲטִיקָה שֶׁלוֹ: זִיכְרוֹנוֹת שֶׁהֵם כִּכְתָמֵי צֶל, בְּדִיוֹן, שִׁכְחָה – וְחוֹמְרִיָה הַמְשׁוֹפְשָׁפִים שֶׁל מְצִיאוֹת בְּרוֹטְלִית.

מִרְדְּכִי גִלְיָלִי, יֵלִיד 1950, הוּא מִן הַמְשׁוֹרְרִים הַמְקוֹרִיִּים וְהַמְעֵנִינִים בְּשִׁירָה הַיִּשְׂרָאֵלִית כְּיוֹם. בְּשִׁירָתוֹ יִצֵּר נוֹסֵחַ יִיחֻדִי שֶׁל פּוֹאֲמוֹת דּוֹקוּמֵנְטָרִיּוֹת הַבְּנוּיּוֹת (וּמוֹגֵדְרוֹת עַל יָדוֹ) כְּקוֹלָאז'ִים מְדוּקְדָּקִים, וּמוֹרְכָבוֹת מְשִׁירִים, מִמְּסַמְכִים וּמִתְעוֹדְדוֹת, מִמְּכַתְבִּים, מִרְשׁוּמוֹת יוֹמָן וּמִתְצִלּוּמִים. חֶרֶף נּוֹכְחוֹת סִפְרוֹתִית בְּתֵ אַרְבַּעָה עֲשׂוּרִים, יִצִּירָתוֹ טֵרֵם

1. מִסְפָּרֵי עֲמוּדִים בְּסוֹגְרִיִּים בְּגוֹף הַמֵּאֲמֵר וּבַהֲעֵרוֹת מְפִנִים לְסִפְרוֹ שֶׁל מִרְדְּכִי גִלְיָלִי רְצִיתִי לְרַשׁוּם נוֹף אֲחֵר: מִבְּחַר שִׁירִים, מוֹסֵד בִּיאָלִיק, יְרוּשָׁלַיִם 2016.

זכתה לפרשנות מקיפה או להתייחסות מחקרית. מאמר זה מבקש להתחקות אחר הפואטיקה של גלילי, לחשוף את מנגנוניה ומניעיה ולעמוד על דרכה הייחודית ליצירת ממואר פואטי בן זמננו.

במונח "ממואר פואטי" כוונתי לאחת מצורותיו העכשוויות של הממואר, ז'אנר שעלייתו היא תופעה מרכזית בתקופתנו; בצפון אמריקה רווח התיאור "עידן הממואר" – *The Memoir Boom* – לציון תקופה זו בספרות.<sup>2</sup> מגמה זו ניכרת היטב גם בספרות הישראלית, בעיקר בשלושת העשורים האחרונים, בשפע פרסומים של סיפורי חיים, אוטוביוגרפיות, יצירות "אוטופיקשן", ספרי זיכרונות, מכתבים ויומנים אישיים פרי עטם של סופרים ואנשי-שם אך גם של כותבים לא מוכרים. הקריאה הפרשנית בספרות זו עוסקת רובה ככולה ביצירות פרוזה, אך נראה כי יש להרחיב את שדה הדיון אל השירה, שמגמה זו לובשת בה צורה מיוחדת. מה שאני מכנה "ממואר פואטי" הוא יצירות אוטו/ביוגרפיות מאת משוררים ומשוררות – קובצי שירה שלמים המחזיקים פואמות ומחזורי שירה ארוכים, או יצירות המשלבות שירה ופרוזה זו לצד זו או ממוזגות אותן בזו – המתעדות פרשיות, אישים, אירועים, מקומות או תקופות מחיי המשוררת, וה"אני" הדובר בהן הוא במופגן ה"אני" האמפירי של/ה. לקטגוריה זו משתייכים קבצים רבים שראו אור בשלושת העשורים האחרונים, מאת משוררים ומשוררות ישראלים, ובהם דן פגיס, נתן זך, רחל חלפי, מאיר ויזלטיר, ארז ביטון, אהרן שבתאי, אלי הירש, אפרת מישורי, דנה אמיר, ערן הדס, שלומי חתוכה, מיטל נסים ורבים אחרים. גלילי הוא מן הראשונים שהחלו לכתוב ממוארים פואטיים מעין אלה, והיסוד האישי-תיעודי ניכר ביצירתו מתחילתה. קובצי השירה המוקדמים שלו הם ממבשרי הגל הממוארי בשירה הישראלית, וספריו האחרונים הם מן ההופעות הבולטות והמעניינות יותר בת-ז'אנר זה.

ממוארים של משוררים מתאפיינים בפואטיקה שונה מזו של ממוארים של פרואזיקונים. אמנם הם חולקים עימם קווי יסוד משותפים – התיעוד האישי, ההתבססות על החוויה הפרטית ועל זיכרונות, ההתמקמות על התפר שבין האישי לציבורי, הרפלקסיה על מעשה הכתיבה – אך בשונה מהם, אלה הם טקסטים המשקפים מודעות גדולה לצורניות, לתחביר, לרב-משמעיות, למוזיקליות ולקצב. השתיקות, הפערים והמרווחים מדברים בממוארים פואטיים לא פחות מן המילים, ויש בהם משא ומתן מתמיד בין הנאמר לבלתי נאמר. שבירת השורות, החלוקה לבתים או לפרגמנטים והתכנון המבני הכולל פועלים על פי רוב בניגוד לעקרונות ליניאריים ונרטיביים. ממוארים פואטיים בנויים

2. Julie Rak, *Boom: Manufacturing Memoir for the Popular Market*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario 2013

כזירה טעונה של מתח בין האסתטיקה לבין תיעוד החוויה, או, במושגיו הפורמליסטיים של רומאן יאקובסון, בין הפונקציה הפואטית לפונקציה הרפרנציאלית.<sup>3</sup> מתח זה מסבך את תמונת המציאות המוצגת, את הבחירה מה לגלות ומה לכסות ואת לכידותו של ה"אני" המייצג את הדובר הפואטי.

במאמר זה אבקש לברר את המתחים העקרוניים המתגלעים בממואר הפואטי של גלילי בין נרטיב אישי לבין עדויות היסטוריות, בין היעדר לנוכחות ובין קימום ה"אני" באמצעות הכתיבה לבין שחזור נוקב של השכחתו ואיונו. החפיפה הנוצרת בממואר הפואטי בין הקול הדובר לבין ה"אני" האמפירי משיבה אל מרכז הבמה את רעיון המחבר כסמכות וכמקור של היצירה, ועימו את רעיון היצירה כאישוש לריבונותו של המחבר. ככזו, היא עושה את הממואר הפואטי לטקסט של "עודפות ה'אני'". מנגד, רעיונות אלה עצמם מתערערים בממואר הפואטי במגוון דרכים ומובילים מגמה הפוכה של "איון ה'אני'". כאן אבקש להראות שהממואר הפואטי של גלילי אינו מייצר "אני" אחדותי אוטונומי ומובחן הנרקם מתוך עבר משוחזר, אלא להפך; הוא מסכל את אפשרות התרקמותו של "אני" כזה בהציגו נרטיב מקוטע המערער את הגבולות בין ה"אני" לאחר ובין בדיה למציאות ומטיל ספק בעצם האפשרות לדעת ולהבין. אופיו הפואטי של ממואר זה – כלומר כתיבתו כשירה, על ההכרעות האסתטיות שגלילי מפעיל בבנייתה – מתגלה כמודוס הכרחי ליצירת המתח בין התהוות להתאינות, מתח המאפשר למשורר לדבר מתוך השתיקה ולשתוק בלב הדיבור.

תחילה אעסוק בפעולה הארכיבית של גלילי ובמתח המובנה שהוא יוצר בין תיעוד לאמת, ולאחר מכן אדון בפואטיקה של הקולאז' בשירתו ואעמוד על מאפייני הטכניקה של הקולאז' במעבר מן האמנות הפלסטית אל השירה. גלילי משתמש בקולאז' כדי לחכך את החומר התיעודי בעקרונות הפואטיים ולאתגר את גבולות הז'אנר. הקולאז' הפואטי שהוא מרכיב מדגיש את הקרעים לצד פעולת האיחוי, היוצרת צירופים בלתי הרמוניים במכוון. אחר כך אציג את עמדתו המתעתעת של גלילי, המדבר מבעד לקולותיהם של אחרים בחתירה עיקשת לריקון ה"אני" ולהתאינותו. לבסוף אתאר את השימוש הנרחב שעושה גלילי במכתבים ואת האופן שבו הוא מעניק להם איכות "רפאית" ומייצר את הנוכחות השתוקה של הלא-נכתב והלא-נאמר. בעקבות הפולמוס הידוע סביב סיפורו של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב" אראה כי גלילי מאייש את כלל העמדות בסצנה כדי להתייצב כנמען האולטימטיבי של המכתבים שלא מוענו אליו.

3. רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1986, עמ' 138-166.

גלילי עבד כאיש ביטחון באל על, כסדר-צילום בדפוס וכמנהל ייצור בעיתון חדשות, ואת עיקר עבודתו המקצועית עשה כמנהל מערכות קדם-דפוס בתחום הגרפיקה וההפקה בעיתון הארץ. עיסוק ממושך זה בצדדים הקומפוזיציוניים של עבודת הדפוס ניכר היטב בפואטיקה הייחודית ובאופני העריכה של קובצי השירה שהוציא לאור. כבר בתחילת דרכו, בספרו הראשון, שירים 1972-1976, שראה אור ב־1977 (בליווי ציורים של הנרי שלזניאק), הראה נטייה ברורה אל צורת הפואמה: שתי פואמות ארוכות, "כלא שש" ו"איציק", תפסו למעלה ממחצית הספר, ולצידן שירים ליריים בודדים.<sup>4</sup> צורת השיר הבודד קיבלה פחות ופחות מקום בקובצי השירה הבאים – בדומה ליצירות של משוררים אחרים בעת ההיא, שכתבו בעיקר יצירות פואמטיות, ובהם אהרן שבתאי והרולד שימל.<sup>5</sup> גם בספרו השני של גלילי, שני קולאז'ים ושירים נוספים, שראה אור לאחר הפסקה ארוכה, ב־1988, תפסו שתי פואמות ארוכות את חלק הארי.<sup>6</sup> ספרו השלישי, מסע שנגמר בריקוד: שלוש פואמות ועוד שירים, ראה אור לאחר שתיקה ארוכה אף יותר, ב־2011, וב־2016 ראה אור הקובץ רציתי לרשום נוף אחר: מבחר שירים, המביא מחדש רבות מן הפואמות הקודמות לצד מעט שירים חדשים.<sup>7</sup> אולם הגדרת הקובץ האחרון כ"מבחר" מטעה, שכן הוא אינו מביא את היצירות הקודמות כלשונן, ולמעשה, מרבית הפואמות והשירים הנכללים בו מופיעים בנוסחים חדשים.<sup>8</sup>

4. מרדכי גלילי, שירים 1972-1976, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב תשל"ז.
5. וראו גיליון מיוחד של כתב העת *Dibur* שהוקדש לז'אנר הפואמה: *The Long Poem, Dibur*, *Literary Journal*, 4, Spring 2017. במאמר המבוא טוענים העורכים אורי ש. כהן ומייקל גולסטון כי האורך יוצר אופי שונה במהותו, הן של השיר והן של קריאתו ופרשנותו, ומאתגר את דרכי הקריאה הקונבנציונליות. כהן וגולסטון מבחינים בין שתי צורות עיקריות של שיר ארוך – השיר הטלאולוגי, המגולל עלילה מתפתחת, והשיר הצובר והמגבב, הבנוי כמעין קטלוג – ומציינים את הדגה כמי שידע למזג את שתי הצורות הללו ביצירתו הקומדיה האלוהית; וראו Uri S. Cohen and Michael Golston, "Rereading the Long Poem", שם, עמ' 1-3. מאמרי אינו מתמקד במאפייני הייחודיים של ז'אנר הפואמה, אך אציין כי השילוב שגלילי נוקט בשיריו הארוכים, בין טכניקה קולאז'ית לבין חשיפה איטית של עלילה ביוגרפית, ממוזג היטב את שתי הצורות לכדי יצירה פואמטית הטרוגנית ושלמה. וראו גם Shira Stav, "On Dibur 4: The Long Poem", *Hebrew Higher Education*, 21, 2019; <http://naphhebrew.org/hebrew-higher-education-21-2019>
6. מרדכי גלילי, שני קולאז'ים ושירים נוספים, עם עובד, תל אביב 1988.
7. מרדכי גלילי, מסע שנגמר בריקוד: שלוש פואמות ועוד שירים, משכל, תל אביב 2011; הנ"ל, רציתי לרשום נוף אחר, לעיל הערה 1.
8. מהלכי השכתוב והעיבוד של גלילי בספר זה לא התקבלו באהדה גורפת. אלי הירש, למשל, כתב: "כשמשווים את הנוסחים המקוריים לנוסחים החדשים המסקנה חדימשמעית: העריכה פוגעת פגיעה קשה ביופיים של השירים הישנים, בעברית הגמישה והקצבית שלהם, ובעיקר במיניות הנעורים החושנית והאינטנסיבית שמתוכה הם התעצבו. זוהי עריכה שמטרתה היא סטריליזציה, ובעברית: עיקור, כלומר החלקת כל החספוסים והבליטות לטובת פני שטח הומוגניים ככל האפשר, ובמובן זה העריכה ממלאת בנאמנות את תפקידה: היא מטשטשת את ייחודם ואת מורכבותם של השירים הישנים כדי שיוכלו להשתבץ ללא הפרעה במכלול החדש, ולהשתעבד לתפקידם החדש

גם כותרתו של קובץ המבחר, "רְצִיטֵי לְרֶשֶׁם נוֹף אַחֵר", המצטטת שורה מתוך אחד משירי הקובץ, מעידה על תנועת החזרה לצורך עיבוד מחדש שנועד לחולל תמורה: "רְצִיטֵי לְרֶשֶׁם נוֹף אַחֵר / שְׁאִין בּוֹ דְחָק. / אֶתְחִיל שׁוֹב, אַחֶרֶת, / רוּחַ קָלָה מְזַדְמֶנֶת" (עמ' 263).<sup>9</sup> קובץ המבחר יעמוד במרכז הדיון במאמר זה.

כבר בשלב זה – לאור הצגת הקורפוס הפואטי של המשורר, שאף על פי שהוא משתרע על פני ארבעה עשורים הוא אינו מרובה<sup>10</sup> – ניתן להצביע על כמה מאפיינים מובהקים בפואטיקה של גלילי, וזאת עוד קודם לעמידה על תוכנה וסגנונה של יצירתו: ראשית, מיעוט פרסומים ו"שתיקות" ארוכות ואף ארוכות מאוד בין קובץ לקובץ (עשרים ושלוש שנים בין הקובץ השני לשלישי); שנית, העדפה ברורה לצורת הפואמה על פני השיר הלירי הקצר; שלישית, חזרה, שכתוב ועיבוד של שירים מוקדמים בנוסחים חדשים; ורביעית, מקומן של העריכה והקומפוזיציה בקבצים אלה אינו נופל מזה של הכתיבה הטקסטואלית עצמה. זהו קורפוס איטי, שהוי ומדוד, שמאפייניו הבולטים הם שתיקה, עיכוב וכפיית חזרה.

כמגלמי האבל האינסופי על האם. זוהי עריכה בעייתית למדי, שמשחיתה כדי להכשיר ומקלקלת כדי לתקן; וראו במאמרו "כיסוי וגילוי", ידיעות אחרונות, 26 ביולי 2016. עומר ולדמן כתב כי שינויי הנוסח שהכניס גלילי הם "שינויים 'אידיאולוגיים' וטהרניים במידת מה" וכי "שלושת הקולות השונים שהוליכו את ספריו מתיישרים בקול אחד"; וראו במאמרו "המיוטי הזה הוא אני: השירה הדוקומנטרית של מרדכי גלילי", הארץ, 13 בינואר 2016. חגי ליניק, לעומתם, טען כי הקובץ מונע על ידי "סדר עדיפות שונה המאפשר לשכתב פואמות מן העבר הרחוק כדי לא להסיט את תשומת הלב לשבילים צדדיים שהתגלו תוך כדי חיפוש אחר המהלך הגדול"; וראו במאמרו "אני שמחה להפנות את גבי אליכם. רק בני בזרועותי כחלוש נצחי", הארץ, 7 באוקטובר 2016 (באתר הארץ) מופיע המאמר בכותרת אחרת: "רציטת לרשום נוף אחר: מלאכת הקולאז' של מרדכי גלילי". למרות השימוש החוזר של גלילי ביצירות קודמות, אני סבורה כי את הקובץ רציטת לרשום נוף אחר יש לקרוא כ"נוף אחר", כיצירה חדשה ושלמה שהגינה, נושאה והמבנה שלה נסדרו ועוצבו בשפה פואטית שונה מזו של קודמותיה.

9. שיר זה, ששמו "קרוב לאמת", הוא עיבוד מחדש לשיר מוקדם מתוך שני קולאז'ים, שכותרתו "נרמית". לעומת הנוסח המאוחר, שנכתב בגוף ראשון וחולק לשלושה בתים כמעט מוזיקליים, הנוסח הראשון נכתב בגוף שני, בלשון פרוזאית וברצף אחד, ואלה שורותיו המסיימות: "רְצִיטֵי לְרֶשֶׁם בְּנוֹף אַחֵר, שְׁאִין בּוֹ דְחָק, / כְּעַתְּ תִתְחִיל אַחֶרֶת, רוּחַ קָלָה מְזַדְמֶנֶת"; וראו גלילי, שני קולאז'ים, לעיל הערה 6, עמ' 62. במאמר זה לא אעמוד על הברלי נוסחים בין שירי הקבצים השונים אלא אתמקד בנוסח שבקובץ האחרון, אולם כבר המעבר מגוף שני לגוף ראשון ושינוי הכותרת ("קרוב לאמת" במקום "נרמית") מעידים על חתירתו של גלילי "להתקרב אל האמת". מהלך זה רחוק מלהיות נאיבי: "בְּדִמְיִי קְרוֹב לְאֵמֶת. // [...] אֲנִי רוֹשֵׁם וּמוֹחֵק, / בּוֹדֵר מְלִים וּמְתַרְחֵק". האמת "נרשמת" מתוך מודעות מתמדת למרחק ממנה ולעבודת הדמיון, והרישום בנוף אחר בנוסח המוקדם הופך בנוסח המאוחר לרישום של נוף אחר.

10. וזאת בהשוואה למשוררים אחרים, מהם מן המיליה הקרוב של גלילי, שפעלו בארבעה עשורים אלה ופרסמו בהם קובצי שירה רבים, כגון מאיר ויזלטיר (שלושה עשר קבצים), מאיה בזרנו (שלושה עשר קבצים), ישראל אלירז (שלושים ושלושה קבצים), אהרן שבתאי (שבעה עשר קבצים), רחל חלפי (שלושה עשר קבצים), זלי גורביץ' (עשרה קבצים), ורבים אחרים.

במסגרת ה"חזרה", כמאפיין מרכזי בפואטיקה של גלילי, אחת השיבות הכולטות היא אל טקסטים ומסמכים מחיי הוריו. הקובץ רציתי לרשום נוף אחר מגולל, בדרכו המתעתעת, סיפור משפחתי קודר: אִמו של גלילי, מיה הנדריקס (או, בשמה העברי, מרים גלילי), נולדה וגדלה בהולנד והגיעה ארצה כמתנדבת ב-1948. היא התגיירה לאחר שהכירה את יהודה גלילי, אביו, ונישאה לו. הזוג גר באודים עם בנם הקטן מוטי (הוא מרדכי גלילי), שם נולדה להם בת נוספת, שמתה בינקותה בשל מום מלידה. לאחר מכן החלו היחסים בין בני הזוג להתפורר, הם החליטו להתגרש והאם תכננה לעזוב את ישראל. בעת מבצע סיני, ולאחר שהאב כבר החל בקשר עם אישה אחרת, התאבדה אִמו של גלילי בעת ששהתה בדירת קרוביו של האב ברמת גן. גלילי היה אז ילד בן שש ורק בהדרגה ולאורך שנים הבין את אשר התרחש.

## הארכיון

הסיפור המשפחתי מצטרף ונפרש לאיטו לאורך הפואמות השונות לא רק בדרך המקובלת של "כתיבת שירה" אלא גם, ולמעשה בעיקר, דרך אלמנטים הנדמים תחילה כ"אי-כתיבה", מתוך שימוש מסיבי באמצעים פאראטקסטואליים – מסמכים, תעודות, מכתבים ותצלומים מחייו של גלילי ומחיי הוריו, הלקוחים מארכיונו הפרטי ומשובצים בתוך השירים ולצידם. השימוש באמצעים אלה ניכר לכל אורך הפואמות. הפואמה "מקס אסא" (2014), למשל, מבוססת כולה על מכתבים שכתב אדם בשם מקס אסא בעת שלמד חינוך גופני ורפואה שיקומית בארצות הברית, אל חברו יהודה, אביו של גלילי, מספטמבר 1947 ועד יולי 1950.<sup>11</sup> גלילי, לעדותו, לא כתב ולו מילה אחת בפואמה זו; כל שורות השיר הן מילים ומשפטים שנטל מחומר הבסיס של המכתבים.<sup>12</sup> הפואמה "אמי: תהליך של התאבדות" (1988) מבוססת על מחברת אישית של האם ובה גזירי עיתונים שהדביקה ורשומות יומן שכתבה; לקראת סוף הפואמה מביא גלילי ממכתבי אביו למרי, האישה החדשה שהכיר, שנכתבו בזמן מבצע סיני, ימים ספורים לפני התאבדותה של האם.<sup>13</sup> בפואמה "חוף מכמורת, 1995" (2011) הוא מצטט ממכתבו של אביו לחברו של גלילי, דורי, וממכתב־הקדשה שצירף האב לספר שנתן לבנו ליום הולדתו השבעה עשר. הפואמה "שלוש נשיקות" מביאה ממכתביה של

11. גרסה מוקדמת ושונה מאוד של הפואמה ראתה אור בספרו השני של גלילי, בכותרת "מכתבים 1948: קולאז'"; וראו גלילי, שני קולאז'ים, לעיל הערה 6, עמ' 5-25.
12. התכתבות במסנג'ר, 13 באפריל 2020.
13. גלילי, שני קולאז'ים, לעיל הערה 6, עמ' 27-54. גרסה חדשה של הפואמה ראתה אור בקובץ רציתי לרשום נוף אחר, לעיל הערה 1, עמ' 69-101.



מרשה, אחייניתה של האם, המתגוררת באוסטרליה וכותבת לגילי באנגלית לאחר שיצר עימה קשר, עשרות שנים לאחר ההתאבדות. בסופה של הפואמה מצורף תצלום של מכתב שכתב האב לאחותה של האם ולבעלה בינואר 1958. פרק נוסף המצורף לחטיבה זו של הפואמות "מתוך המכתבים של מיה, 1950-1956" מביא קטעים מתוך שמונה מכתבים שכתבה האם להוריה ולאחותה מדצמבר 1951 ועד אוקטובר 1956, זמן קצר לפני מותה.

אחד השינויים העיקריים שהכניס גילי בהדפסת הפואמות בגרסתן המאוחרת בקובץ רציתי לרשום נוף אחר הוא ריבוי התצלומים השזורים לאורך הטקסט – לא רק תצלומי האם, האב וגילי עצמו כילד, ההופכים את קובץ השירים למעין אלבום תמונות משפחתי, אלא גם תצלומי העתק ממחברתה של האם, תצלומים של מסמכים ותעודות הנזכרים ברצף הטקסט ואף כמה תצלומים של המכתבים עצמם, המופיעים לצד הפואמות המבוססות עליהם. כמה מן התצלומים הללו הופיעו כבר בקובץ מסע שנגמר בריקוד (לעומת הגרסאות המוקדמות של "מקס אסא" ושל "אמי: תהליך של התאבדות" בקובץ שני קולאז'ים, שלא לוו בתצלומים, זולת תצלום אחד של האם), אך בקובץ המבחר הוסיף גילי עוד תצלומים רבים, כך שהספר האחרון נעשה כולו לעבודה קולאז'ית צפופה. הצבת כמה מן המכתבים במקביל לטקסט השירי מאפשרת לקוראים להבחין בהבדלים בין הטקסטים ולהתוודע לתהליכי הברירה והעיבוד ב"מעבדה הפואטית" של המשורר. אך ההחרפה המובהקת של הפאראטקסט אינה פועלת רק כדי למשוך את השירה אל קוטב המציאות אלא גם כדי למשוך את המציאות אל השירה: החומר החוץ-שירי המובא בטקסט נעשה כך גם לחומר שירי פנים-טקסטואלי, חלק בלתי נפרד מן היצירה, שמשקלו אינו נופל מזה של מילות השיר.<sup>14</sup>

בשורות שיר מעטות חושף גילי את מקורן של התעודות השונות המרכיבות את שיריו – הארכיון הביתי, ארכיון האם המתה:

אָרוֹן הַקִּיר הַמְשֻׁפָּחֵתִי הָיָה בְּחֻדְרִי.  
מִרְבֵּית הַפְּרִיטִים בְּתֵא הַיְמָנִי הַגְּבוּהָ הָיָה שֶׁלְּךָ.  
רַק כְּשֶׁעֲמַדְתִּי עַל כֶּסֶא יְכַלְתִּי

14. בספרו המרתק, העוסק ביחסים בין ייצוגים ויזואליים לייצוגים מילוליים בשירתם של דן פגיס, אבות ישורון, טוביה ריבנר והרולד שימל, בעיקר בהקשרים אוטוביוגרפיים, כותב שחר ברם: "ספר שכלולים בו תצלומים וטקסט מעורר את הקורא לבחון מחדש את נורמות הקריאה של כל אחת מהאמנויות ואת היחסים בין שתי צורות הייצוג הפועלות בתוך מרחב אחד [...] האמנויות השונות פועלות ביחד ולחוד, מתקרבות זו לזו ופולשות זו לגבולות זו בחלל המכנס אותן יחד, הספר, אך הן גם מציעות מסע נפרד במסורות ייצוג שונות"; וראו בספרו המזכרת: שירה, צילום וזיכרון, מוסד ביאליק, ירושלים 2017, עמ' 147.

לראות מה בתוכו.  
אָבִי דָחַף פְּנִימָה שְׁאֲרִיּוֹת עֶשׂוֹר  
שֶׁל אֶהְבֶּה וְנִשְׂוֵאִים וְנֶעַל  
בְּנַחֲשׁוֹת לְשִׁכְחָה.

הֵבֵן בְּחֶדְרוֹ. בְּחֶדְרֵי אֶרֶז,  
הֵתָא הֵימְנֵי אֲרַכְיֹן:  
תְּמוֹנֹת, תִּיקִים, אֲרַנְקֵי תְּמוֹנֹת,  
יוֹמָנִים, מְכַתְּבִים, מַחְבְּרוֹת.  
מְאַחֲרֵי הָאֲרַכְיֹן דְּלֵת סְתָרִים,  
מְאַחֲרֵי הַדְּלֵת אָמוּ.  
רוֹאֶה אֶת בְּנֵה מְבִיט בָּהּ  
בְּתֵמוֹנֹת, מְדַפְדֵּף בְּמִסְמָכִים. מְרִיחַ  
אֶת שְׁאֲרִית הַבֶּשֶׂם  
בְּאֲרַנְקִים וּבְתִיקִים. (עמ' 172)

פתיחת הארון בידי הבן מדומה לכניסה אל קברה של האם, למפגש עימה – פעולה שבה התנטוס ספוג בארוטיות העזה של רחרוח הארנקים והתיקים, שאינם מכילים דבר מלבד "שארית בושם" העתידה להתנדף גם היא. המזיגה הברורה של הארוס בתנטוס מבהירה כי אל מול הארכיון המצומצם של האם לוקה הבן במעין "מצוקת ארכיב": "לחוש מחסור בארכיב עשוי לציין דבר אחר מאשר לסבול ממחלה", כותב ז'אק דרידה בספרו מחלת ארכיב. "פירושו להישרף מתשוקה. לחפש ללא הרף, בלי סוף, אחר הארכיב היכן שהוא מתחמק. פירושו לרדוף אחריו [...] פירושו לחוש כלפיו איזו כפיית, נשנה ונוסטלגי, איזו בלתי מרוסן לשוב למקור, געגועים למולדת, נוסטלגיה למחוז הקמאי ביותר של הראשית המוחלטת".<sup>15</sup>

אף על פי שהאב הוא ששמר את חפצי האם, האב והבן גם יחד פועלים כארכיברים: זה באחסון שיירי הזיכרון בארגזים וזה בפתיחתם ובשימוש בהם. קרולין סטידמן כותבת שהיסוד האקראי הוא חלק בלתי נפרד מכינונו של אוסף ארכיוני, לצד הפעולות המחושבות של ארגון, סיווג ותיוק מצד אחד והדרת חומרים וסילוקם מצד שני.<sup>16</sup> האב "דָחַף פְּנִימָה שְׁאֲרִיּוֹת עֶשׂוֹר" באופן אקראי, הבן מוציא החוצה את אותם החומרים

15. ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 101.  
16. Carolyn Steedman, "The Space of Memory: In an Archive", *History of the Human Sciences*, 11:4, 1998, p. 66

בפעולות מחושבות של סידור החומר, מיונו, העתקתו והדפסתו מחדש במגוון גרסאות. דרידה עוסק בפניו הכפולים של הארכיון כשימור וכמחיקה: מלכתחילה כרוך דחף השימור באפשרות השכחה, הדממה והמחיקה, ובכך הוא מגלם את פעולתו של דחף המוות, הדחף לבלום את העבר ולקבע אותו כצורה סופית. האב ה"קובר" את חפציה של האם בארון נחוש לשכוח ולהשכיח, אלא שפעולת הקבורה היא בה בעת פעולת שימור והזמנה לא מודעת לפתיחת הקבר. עצם קיומו של ארכיון מניח תמיד גם את מה שעתידי לבוא: "שאלת הארכיב אינה, הבה נחזור על כך, שאלה של העבר [...] זוהי שאלה של עתיד, שאלת העתיד עצמו, שאלה של מענה, של הבטחה ושל אחריות למחר".<sup>17</sup> במובן זה, שיבתו ה"נצחית" של הבן אל אותם חומרי עבר, שהוא משכתב ומעבד לגרסאות חדשות, מבטאת אף היא את התנועה הכפולה של חזרה כפויה הנושאת עימה גם התחדשות, גיוון והבטחה.

"תשוקת הארכיב" הליבידינלית המניעה את עצם החקירה, התשוקה להגיע אל הסיפוק העמוק שבמציאת דברים ובגילויים, היא גם תשוקה לרדוף את גבולותיו של הארכיון עצמו, לתפוס בהם או להרחיקם ולהרחיבם. הכניסה אל הארכיון פירושה פתיחה במלאכת בילוש המבקשת להתחקות לא רק אחר תוכנם של המסמכים שנשמרו בו, אלא גם אחר עקבות המחיקה של הזיכרון. הנבירה בו פירושה מסע אל עקבותיו המתעתעים של העבר, אל גבולותיה הפרומים של האמת; עיסוק בטשטוש ובכירוי ראיות לא פחות מאשר עיסוק באיתור ראיות. אלה התנאים המקנים ליצירתו של גלילי לא רק את אופיה הבלשי אלא גם את מאפייניה האנטי-בלשיים, המסכלים את היכולת לשחזר את ה"אמת" של מושא החקירה.

## תעודה ושירה

למרות אופיה הארס-פואטי המובהק של שירתו, גלילי אינו נוטה להתייחס במישורין אל בחירתו במודוס הדוקומנטרי. גם בשיר שכותרתו "תעודה ושירה" (עמ' 286) מופיעה הכותרת ללא קשר ישיר אל הפעולה הפואטית, שכן השיר אינו עוסק בכתיבת שירה ואינו מדבר בקשרים ובהבדלים בין תעודה לשירה, אלא מונה שורה של חוויות מנותקות זו מזו משירותו הצבאי של גלילי כחייל סדיר וכחייל מילואים (טירונות, אימונים בסיני, שיטור במחנה פליטים בשנות השבעים, חתימה על מכתב הקצינים ב-1978 ומפגש של חיילי מילואים עם שר הביטחון בימי האינתיפאדה הראשונה, יצחק רבין), אם כי הוא מאזכר כמה "תעודות" – מכתב שכתב מסיני לידידה, תעודות זהות

17. דרידה, מחלת ארכיב, לעיל הערה 15, עמ' 44.

שהפליטים נדרשו להציג בפני החיילים וציטוט מתוך מכתב הקצינים.<sup>18</sup> בין חוויות אלה מזכיר הדובר את המורה להיסטוריה בבית הספר, אדם חמור, בודד ונישא: "אני חושב שְהוּא אֶהָב אֶת הָאֵמֶת / אֶבֶל לֹא אֶת הַהִיסְטוֹרִיָה" (עמ' 288). כך, ההצבעה בכותרת השיר על אופיה הדוקומנטרי של שירתו היא מניה וביה הצבעה על אי-החפיפה שבין אמת להיסטוריה. זוהי שירה דוקומנטרית לא רק בשל השימוש המרובה במסמכים ארכיוניים, אלא גם בשל גישתו המורכבת של המשורר לנרטיבים היסטוריים גדולים וקטנים, לאומיים ומשפחתיים גם יחד.

ג'וזף הרינגטון מגדיר שירה דוקומנטרית כשירה בעלת שני מאפיינים עיקריים: ראשית, היא מכילה ציטוטים או העתקים של מסמכים או אמירות שלא המשורר הוא שיצר אותם; ושנית, היא מתייחסת לנרטיב היסטורי – גדול או קטן, כללי או פרטי – מחיי אנוש או מחיי הטבע.<sup>19</sup> אף על פי שלז'אנר ספרותי זה יש היסטוריה ארוכה (מוורגיליוס ולוקרציוס במאה הראשונה לפני הספירה, דרך ג'ון דריידן ואלכסנדר פופ במאות השבע עשרה והשמונה עשרה, ועד ימינו אלה), צמיחתו והתעצמותו מאז שנות השלושים של המאה העשרים קשורות בהתפתחויות המודרניות – בעיקר בקולנוע ובעיתונות – ובצורך להעמיד מגמת-נגד לשירה הרומנטית והלירית ולתפיסת השירה כצורת הביטוי של הנפש האינדיבידואלית. המגמות הרומנטיות, ולצידן הפורמליזם ו"הביקורת החדשה" כגישות המגדירות את השיר כשלם אורגני יציר הדמיון האישי, מעמידות חציצה ברורה בין האמנות לבין חומרי המציאות ה"גסה" – כמו מסמכים היסטוריים – הנתפסים כ"זרים" לה.<sup>20</sup> שירה דוקומנטרית, לעומת זאת, דוחה את ההבחנה הקטגורית בין "תעודה" לבין "שירה", מערבת בין התחומים ומסכלת את ראיית השיר כמערכת סגורה. אמנם היחסים בין היסטוריה וביוגרפיה לבין לשון השיר עשויים להשתנות מיצירה פואטית דוקומנטרית אחת לשנייה – יש המשתמשות בנוקשות של המסמכים ההיסטוריים כדי להבליט את הממד הממשי של "החיים האמיתיים" ויש המעצבות ממד זה באופן המבחיין אותו מעולם הסיכות והתוצאות, כדי שיהפוך בשיר למהות פואטית "מזוקקת" ועל-זמנית – אך אלה גם אלה מרבות לחקור את מאפייניו וצורותיו של הז'אנר עצמו בשעה שהן מתנסות בו, ולהשתמש במפגש בין שירה לדוקומנט כדי לאתגר או לשבש את היחסים בין מציאות לבין ייצוגה וכדי למשוך את תשומת הלב אל המדיום עצמו. גלילי מבטא ביצירתו את שני הכיוונים גם יחד: מצד אחד, החומרים הארכיוניים שהוא מביא מטיחים בקוראים את הברוטליות

18. לגרסה מוקדמת של השיר ראו גלילי, מסע שנגמר בריקוד, לעיל הערה 7, עמ' 111-114.  
19. Joseph Harrington, "Docupoetry and Archive Desire", *Jacket2*, October 10, 2011, p. 1; <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>  
20. שם, עמ' 2.

היבשה והאדישה של המציאות ומאירים, על דרך ההיפוך, את עידונו הרב-משמעי של הטקסט הפואטי; מצד שני, נוכחותם של חומרים אלה לצד הרצפים המילוליים ושתילתם בהקשר שונה מזה שבו נוצרו, עושות גם אותם לאיבר מאיבריה של השירה ומזמינות קריאות "פתוחות" ופרשניות בתעודות המוצגות לעינינו.

בדבריו על שורה ארוכה של ספרי שירה דוקומנטרית שראו אור בארצות הברית בעשור הראשון של המילניום השלישי כותב הרינגטון כי יצירות אלה, בבירור וביודעין, אינן חותרות לייצוג מימטי נאיבי של המציאות ואינן מתיימרות להציג נרטיב הטוען לאמת. תחת זאת, הן חושפות את תהליכי הברירה – בין תעודות ומידע שנכללו בטקסט לבין כאלה שהודחקו או הודרו ממנו, בין מה שניתן לדעת ומה שנותר עלום – ובכך הן מושכות את תשומת הלב אל התפרים, אל הפערים ואל הקריסות בין אלה לאלה ומטילות ספק מתמיד באופני מסגור ה"עובדות" והנרטיבים. במובנים אלה סוטה הז'אנר הן ממוסכמותיו של התיעוד הדוקומנטרי והן ממוסדותיה הליריים של השירה. קורפוס השירה הדוקומנטרית עשוי אפוא לייצר פרספקטיבה, תגובה וביקורת שהן שירה אקספרסיבית "אישית" והן דיווח היסטורי אינם יכולים לספק.<sup>21</sup>

גלילי מנכיח את המקורות בחומריהם, את המכתבים עצמם, את התצלומים, את מחברתה של האם, גזירי הנייר, הדרכון. מקורות אלה מופיעים לא רק כמסמנים המצביעים על אשר אירע אלא גם כ"דבר עצמו". ברובד אחד, הופעתם בפואמות שייכת לניסוח הפרפורמטיבי של היצירה כחקירה בלשית כמו-פלילית המתחקה אחר מחולליו של פשע מן העבר באמצעות העקבות החומריים שהותירו, או כמעמד משפטי שבו מוצגים המסמכים בזה אחר זה כדי להוכיח כי "הדבר אכן קרה". ברובד אחר, זוהי דרכו של הדובר להציג לפנינו את נכסיו, את כל אשר נותר לו מן האם (זו ירושתה). אלא שהופעתם של נכסים אלה מדגישה דווקא את היפוכה – את היעדרו המוחץ של גוף האם בקיומו הפיזי הנוכח – ובכך היא מהדהדת את הגעגוע האינסופי אליה. רולאן בארת מזהה את תכונתו הייחודית של הצילום באותו "זה היה שם" שכל תצלום מעיד עליו ללא עוררין: "מה שאני רואה לפני אינו זיכרון, דמיון, הרכבה מחדש [...] – כל מה שהאמנות מעניקה לנו בשפע – אלא הממשי במצב של עבר; העבר והממשי בבת אחת."<sup>22</sup> בארת מנגיד בין הצילום, שבו "לעולם לא אוכל להכחיש שהדבר היה שם", לבין הכתיבה, ה"מצרפת סימנים שיש להם, כמובן, רפראנטים, אבל רפראנטים אלה יכולים להיות לעתים קרובות יצירי-הזיה"<sup>23</sup>. הנגדה זו מאירה את התפקוד הכפול של הקולאז' ושל שילוב החומרים הארכיוניים ביצירתו של גלילי, המופיעים לא רק

21. שם, עמ' 7-8.

22. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, כתר, ירושלים 1988, עמ' 85.

23. שם, עמ' 79; ההרגשה במקור.

כתמיכה לסיפור שהוא מגולל וכעדות לו, אלא גם כאמצעים המאפשרים לו דווקא לשבש את הקשר הכמו־ממילאי בין תיעוד לאמת. "קְמוּץ בְּתַמוּנוֹת, אֲנִי רַק מְחַיֵּךְ" (עמ' 186), הוא כותב, ואכן, האם הסובלת והמיוסרת מופיעה בתמונות כשפניה מוארים בחיוך. אולם כמו הטקסט, גם התצלומים שתכליתם "להראות" מכסים לא פעם יותר מאשר מגלים: בתמונה מיום חתונתה האם עוטה רעלה העשויה חורי רשת, ובתמונה אחרת מציצות עיניה מתוך מסכת פורים שחורה. לעיתים החומר המצולם עצמו מופיע כקולאז' וכהרכבה מחדש – שוליים חתוכים, דפי מכתבים נערמים זה על גבי זה, כתב לא ברור – באופן המקשה על הקוראים לפענחם ומעמיד אותם כיתרה חומרית לא שימושית, ש"עודפותה" מכתימה את העדשה ופוגעת במכוון בבהירותה של התמונה. קרוב לסוף פואמת הקולאז' "אמי: תהליך של התאבדות" מביא גלילי מתוך מכתבי אביו לאישה שהכיר בעת שהיה נשוי לאמו, ולימים אשתו השנייה. "במלחמת סיני אבי כתב למרי אהובתו כל יום. / לא מצאתי מכתבים שכתב לאמי. / עשרה ימים לאחר המכתב האחרון למרי אמי התאבדה" (עמ' 94), כותב גלילי, ומצטט מתוך שישה מכתבים שהוא מצמיד להם תאריכים עוקבים, מן ה'3 ועד ה'8 בנובמבר 1956, לכאורה.<sup>24</sup> אלא שמיד לאחר הציטוטים ממכתבים אלה מובא תצלום־העתק של מכתב ממשי, בכתב יד, הממוען לאותה מרי, ועליו התאריך 14.11.56. קריאת המכתב בכתב ידו של האב מעידה בבירור כי החומר המקורי עובד מתוך התערבות מסיבית ו"בידוי ראיות": משפטים שהאב כתב ברצף אחד פוזרו על ידי גלילי בין מכתבים אשר נכתבו לכאורה בתאריכים שונים. מכתבו של האב פורק ובותר לחלקים בידי הבן ופוזר על פני רצף מתמשך של זמן (ייתכן, כמובן, שהיו מכתבים נוספים, שהעתקיהם אינם מובאים בספר, ובהם משפטים נוספים שפוזרו במכתבים השונים שיצר גלילי, או לא הוכנסו אליהם בכוונת מכוון). הופעתו של מכתב זה – ללא הסברים נוספים – סוּטרת על פניהם של הקוראים, שבעמודים הקודמים הלכו שולל אחר הרצף שבנה גלילי, שנתפס בעיניהם כתיעוד היסטורי, וכעת הם נאלצים להיווכח בטעותם. התנגשות מכוונת זו בין החומר התיעודי לבין חומר היצירה ממחישה ומבירה כי גם אם המילים עצמן הן אמת (כלומר, האב אכן כתב אותן), ייצוגן לא בא למסור מציאות היסטורית אלא להעמיד יצירה עצמאית של זיכרון ונרטיב.

העתקי המסמכים השזורים בספר לא רק מחזקים את הנרטיב הנפרש לצידם אלא גם מערערים על אמיתותו, מציגים גרסה אחרת. אחרותה של הגרסה אינה כרוכה

24. השוואה לנוסח המוקדם של פואמה זו מראה כי גלילי ניפה מתוכו רבים מן המשפטים כדי ליצור נוסח מהורק ו"מברקי" הרבה יותר. בנוסף על כך, בנוסח המוקדם לא הופיע העתק מצולם של המכתב ולא נוצרה כלל התנגשות בין חומרי המציאות לבין החומר הפואטי; וראו גלילי, שני קולאז'ים, לעיל הערה 6, עמ' 27-54.

בפרטים דווקא אלא בצורתה ובאפקטים שהיא יוצרת. לעומת המכתבים הסרוקים של מקס אסא או של האב, המשקפים "מלאות" של דיבור וביטוי ואף של חיי הממש המסופרים בהם, שכתובם בשירים אלה – בפעולות ניכרות היטב של צמצום, קיצור, גזירה והדבקה – מותיר רושם של קיטוע וריקות. למעשה, גלילי מוליך אותנו לקרוא את הטקסט לכל הפחות פעמיים: פעם בהקשרו המקורי (בעותק המצולם או המועתק אל השיר), כמכתב שנשלח מכותב מסוים אל נמען מסוים, ופעם בהקשרו החדש, המפרר אל חווייתו ואל סיפורו של הדובר ומטעין את המסמכים במשמעויות עודפות וזרות. הזמנה זו ל"קריאה כפולה" כרוכה בעקרונות האסתטיים של הקולאז', שגלילי אימץ ביודעין כבר בשלבים מוקדמים ביצירתו.

## קולאז'

"הזכרונות שלי הם לפעמים תמונה / ולפעמים רגש. / יש כאלה שהתערבבו או התחברו. / ויש חפירות, / זכרון שנשתל כדי לספר מה שרצו שאזכר" (עמ' 181). עבודת הזיכרון עצמה מוצגת כפעולה קולאז'יסטית המצרפת פרטים וקולות שונים שהיו ושלא היו. היא פועלת כ"חפירות": הדימוי מעיד על זרותו של הזיכרון, הפועל כסוכן ריגול של גורם אחר, אך מדגיש גם את החלל הריק הפעור מתחת לזיכרון זה – מחילה שנחפרה וכבר אבדה הדרך למלאה. במובן זה, הקולאז' הפואטי פועל כמעשה של יצירה עצמית של זיכרון, נגד הקולאז' שנעשה בו ושפער בו חללים.

פטרישיה מקברייד רואה בקולאז' (ובמונטאז')<sup>25</sup> כינון של יחסים חדשים בין אובייקטים קיימים. הפרגמנטים הטקסטואליים או הוויזואליים המועברים מהקשר אחד לאחר נעשים לחומרים פונקציונליים של ההקשר החדש ובה בעת הם משמרים את הרמיזה אל ההקשר הישן. "הקידוד הכפול" מזמין התבוננות סימולטנית בשני אזורים שונים ויוצר משום כך "פזילה סמנטית" נטולת מרפא. היעדר צורם זה של סיגור מזמין התנגשויות יצירתיות ופוטנציאל ביקורתי.<sup>26</sup> ככזה, הקולאז' זורע אור על

25. אין הבחנה של ממש בין קולאז' למונטאז'. מרג'ורי פרלוף מעירה כי הקולאז' מצביע על יחסים מרחביים בין אובייקטים סטטיים ואילו המונטאז' מצביע על יחסים בין אובייקטים נעים המתפתחים בזמן (למשל בקולנוע), ושניהם גם יחד חבים את היווצרותם למהפכה הטכנולוגית שאפשרה ייצור המוני של נייר וטקסטיל ואיחוי חומרים מודפסים; וראו Marjorie Perloff, "Collage and Poetry", in Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 1, Oxford University Press, New York 1998, pp. 384-387

26. Patrizia McBride, "The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters's *Merz*", *Modernism / modernity*, 14:2, 2007, p. 253

תפקודה של האמנות בכלל, שכן פרקטיקות שילוב החומרים חושפות את עצם תהליכי ייצור המשמעות באמנות.

מראשיתו סימן הקולאז', כצורה אמנותית, עקרונות של צירוף ושילוב חומרים זרים זה לזה באופנים המפילים את המחיצות בין דיסציפלינות ושוברים את הדרכים הליניאריות להבניית משמעות. אמנם טכניקות אמנותיות של הדבקה היו קיימות למן העת העתיקה ועד המאה התשע עשרה, אולם הגדרתן כצורה אמנותית מובחנת וכהמצאה מהפכנית מיוחסת לפיקאסו, ביצירתו "טבע דומם עם מקלעת קש" (1912), הנחשבת ליצירת הקולאז' הראשונה.<sup>27</sup> מוקד הקולאז' המודרניסטי באותו צירוף-יחד של חומרים הלקוחים מהקשרים שונים לכדי קומפוזיציה חדשה, בלי לטשטש את אחרותם. המונח "קולאז'", שהוטבע בידי המשורר גיום אפולינר, לקוח מן הפועל הצרפתי *coller* שמשמעו "להדביק", אך הוא משמש גם כאידיום לתיאור ניאוף ויחסים אסורים.<sup>28</sup> מרג'ורי פרלוף כותבת כי הקולאז' של פיקאסו אתגר את התפיסה הרנסנסית של הציור כחלון שקוף המייצג אשליה של מציאות בכך שהחדיר אל המשטח התמונתי פריטים מן המציאות ויצר מתח סותרני בין הפריט, המרפרר למציאות נתונה, לבין הקומפוזיציה, החותרת לבטל את עצם הרפרנציאליות.<sup>29</sup> התפתחותו של הקולאז' מן הקוביזם של פיקאסו ובראק אל הפוטוריזם, הדאדא, הסוריאליזם והשירה המודרניסטית של עזרא פאונד ות"ס אליוט הביאה להעצמת המתח הצורני, החומרי והסמנטי בין הפרגמנטים המצורפים, שכעת לא נספגו בקומפוזיציה אלא הוצגו במופגן בנפרדותם ובנבדלותם. כפי שמציין דיוויד אנטין, הקולאז' מחליף את היחסים הלוגיים בין החלקים המוצגים – יחסים היררכיים של כפיפות, השלכה ושלילה – ביחסי הקבלה, דומות, אסוציאציה, ניגוד ואי-זוהות.<sup>30</sup> אין חלקים שערכם עולה על זה של אחרים, גם אם מקצתם בולטים יותר לעין. רוח זו מתבטאת גם בשירה הקולאז'יסטית, שבה הפירוק והצירוף, ההרכבה והציטוט של פרגמנטים שקיומם קדם למעשה הכתיבה עצמו מערערים את סמכותו של ה"אני" האינדיבידואלי כמסומן הטרנסצנדנטי של השיר.<sup>31</sup>

27. גרגורי ל' אולמר טוען כי הקולאז' הוא ההמצאה הצורנית המהפכנית ביותר בייצוג האמנותי במאה העשרים, וראו Gregory L. Ulmer, "The Object of Post-Criticism", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wash. 1983, pp. 83-110

28. Rona Cran, *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 1-3

29. פרלוף, "Collage and Poetry", לעיל הערה 25, עמ' 385. ראו גם הנ"ל, "The Invention of Collage", *New York Literary Forum*, 10-11, 1983, p. 10

30. David Antin, "Some Questions about Modernism", *Occident*, 8, Spring 1974, pp. 7-38

31. פרלוף, "Collage and Poetry", לעיל הערה 25, עמ' 386.



שם ספרו השני של גלילי, שני קולאז'ים, מעיד בגלוי על הפואטיקה שלו.<sup>32</sup> שתי הפואמות העומדות במרכזו של ספר זה, "מכתבים 1948: קולאז'" ו"אמי: קולאז'": תהליך של התאבדות, מבוססות כאמור על חומרים קיימים – מכתביו של מקס אסא לחברו הקרוב יהודה, אביו של גלילי, ומחברתה של מיה, אמו של גלילי.<sup>33</sup> בשלב זה מתבטא אופיה הקולאז'י של שירת גלילי בעיקר ברובד הטקסטואלי, בעצם השימוש בטקסטים שכתבו אחרים, ב"העתקה" של קטעי מכתבים ויומנים ובחיתוכים הנוצרים בתנועתו בין פרגמנטים המתייחסים לנקודות שונות בזמן ובמרחב. בספר זה מובא רק תצלום אחד של האם. בספרו מסע שנגמר בריקוד, לעומת זאת, שראה אור למעלה מעשרים שנה אחר כך, מתווסף לפעולה הקולאז'ית גם היבט חומרי, עם שילובם של תצלומים משפחתיים ברצף הפואמות השונות המרכיבות את הקובץ והרחבת הקולאז' מן התחום הלשוני אל התחום הוויזואלי-צורני. הספר רציתי לרשום נוף אחר, שראה אור כעבור כחמש שנים, מחריף את הקולאז'יות של הטקסט ומרחיב אותה לכדי שפה פואטית רב-ממדית בעצם הצירוף וההבאה יחד של תעודות, מסמכים ותצלומים לצד הטקסט השירי, ובכלל זה סריקות של דפים ממחברתה של האם והבלטה גרפית של קטעים הלקוחים ממנה באמצעות הזחה של הטקסט.

עצם הגדרתן של פואמות אלה כקולאז'ים מעידה כי חיבורם וצירופם של המרכיבים השונים אינם חלקים ורציפים, והקולאז' רחוק מליצור תמונה שלמה. בעבודת הצירוף שלו מדגיש גלילי את הפערים לצד פעולת האיחוי, מחכך את החומר התיעודי עם העקרונות הפואטיים ומאתגר את גבולות הז'אנר. הצטרפותם של החלקים השונים מוצגת כהצטרפות אנאורגנית, לא הרמונית, כזו שבה המרווחים והפערים מציצים מכל עבר. יש בכך גם כדי לנמק בדיעבד את שכתובם של השירים והפואמות – "רְצִיטִי לְרֶשֶׁם נוֹף אֲחֵר / [...] / אֶתְחִיל שׁוֹב, אֲחֶרֶת" – המתבררים בראייה לאחור כלא סופיים; השכתוב מעיד על שאיפה לארגון ולסידור מחודש של החומרים הנכתבים, של הסיפור / החיים. כעבור גלילי, כך נראה, הקולאז' אינו רק עיקרון אסתטי מועדף. במרומו הוא מעיד כי הקולאז' הוא למעשה עיקרון נפשי שמתוכו נולדת דרכו הייחודית בכתיבה – חיפוש גישה אל חלקים אבודים, פיזורם האקראי ולאחר מכן מאמץ-על לאיסופם, לקיבוצם ולהרכבתם:

32. לדברי גלילי, המשורר מאיר ויזלטיר, שערך את שני קולאז'ים, הוא שהציע את הכותרת לספרו; וראו לעיל, הערה 12.

33. כזכור, שתי הפואמות מופיעות בגרסאות חדשות ושונות בקובץ רציתי לרשום נוף אחר.

הדירה ריקה, אבי סיד וכנה עוד חדר.  
מהיום נגור בה, משפחה אחרת.  
ליד הדלת ארגזי קרטון. בתוכם ארנקים, ספרים  
ותמונות של אמי.  
פזרתי על הרצפה עד שמלישהו צעק.  
רצתי לפנת הגג, בכיתי. (עמ' 78-79)

ובמקום אחר, שבו מהדהדת גם עבודתו של גלילי בתחום הדפוס:

במקום לשמר את צחוקך  
מימי ההלדת, את חבוקך,  
הזכרונות נמחקו.  
לו הייתי עובר טפול היפנוטי  
היו תמונות ילדות נופלות על הרצפה  
כמו בלדה, בכאב.  
[...]  
לא הצלחתי להתרכז וללמוד.  
הגימל התחלפה בזין ולהפך.  
במאמץ החזרתי את האלף-בית למקומו  
כסדר של אותיות עופרת.  
הצלחתי בחבור. שמחתי  
לארגן את חלקיו ולשמר על פרופורציה. (עמ' 176)

פרגמנטים אלה, המעידים על פעולות הפיזור והאיסוף המחודש, ובעיקר על פעולות החיבור והארגון, הם ביטוי נוסף לשירה הפועלת באמצעות קומפוזיציה, ולא באמצעות יחס סמלי או מטאפורי אל המציאות. במובן זה אפשר לראות בגלילי משורר "אנטי-מטאפורי", כפי שכינה אריה זקס את משוררי "השיר הארוך" הכולטים בשנות השבעים, אהרן שבתאי והרולד שימל, שפרסמו את ספריהם הכתובים בנוסח זה בדיוק בתקופה שבה גם גלילי החל לפרסם משיריו. זקס טען כי הגישה הפואטית האנטי-מטאפורית מתבוננת בייחודיותם של פרטים ולוכדת את החוויה הפרטיקולרית; זוהי "שירת מערומים חדשה" המשיבה ללשון "איזו טריות מאגית": "תפקיד הלשון בשירה זו אינו להצביע על קשר סמוי בין אלף ובי"ת, שהרי שום אלף אינו דומה לשום בי"ת [...]. המשורר מבקש להעמידנו על הייחוד הנפלא של כל פרט ופרט, להצביע על העובדה, המהממת,

הנשכחת מאתנו בגלל מבוך ההקשרים השכלתניים המלווים כל חוויה, שאל"ף הוא אל"ף, שרק בתור עצמו ובייחודו ראוי הוא לתשומת לבנו ולאהבתנו".<sup>34</sup> זקס קושר גישה זו לטכניקה של הקולאז', בעיקר בשירתו של שימל, המקרינה "עונג של ריבוי מקורות, של איחוד מסורות השונות זו מזו בתוך המירקם האסתטי המפתיע, אותה שנינות של הדבקה – מלים, משפטים, חלקי דיבור, רגשות ומשמעויות המעמידים זה את זה באור חדש ומדהים בגלל צירופם הבלתי צפוי".<sup>35</sup>

הנטייה האנטי-מטאפורית של גלילי הסתמנה כבר בשיר הלירי הקצר והמוקדם "נופלים", שראה אור בספרו הראשון, שירים 1972–1976, ושוב, בגרסה חדשה, בקובץ רציתי לרשום נוף אחר:

אֶפְשֶׁר לְחֹשֵׁב שֶׁהֵם נִפְלוּ וְשָׁבְרוּ אֶת הַיָּד  
אוּ אֶת הָרֶגֶל.  
אֶפְשֶׁר לְחֹשֵׁב שֶׁשְׁקוּף יַעֲזֹר אוּ  
צִלּוֹם רֶנְטְגֵן.  
אֶפְשֶׁר לְחֹשֵׁב שֶׁמְדַבֵּר בְּתַקִּיפַת הַחֶלְמָה  
שֶׁל חֹדֶשׁ-חֹדָשִׁים  
בְּכֶסֶף גְּלִגְלִים אוּ עַל קַבִּים. (עמ' 241)

ברשימה על ספרו הראשון של גלילי כתב חנן חבר: "המטאפורה 'נופלים' מטשטשת לדעתו את ההצבעה המדויקת על העובדות הפשוטות והמרות. את טענתו כי היא מעדנת ללא הצדקה את ההתבטאות בעניינים כואבים טוען גלילי תוך נאמנות לדרך שירתו: בזו אחר זו מועלות התמונות המטעות והכוזבות העשויות להשתמע כמימושה של המטאפורה המותקפת".<sup>36</sup> התנועה והרפדוף בין "תמונות" הפצועים, המופיעות כולן כדברים, כאימאז'ים לא מטאפוריים בעליל ("אל"ף הוא אל"ף", כפי שציין זקס), שונים מן החוויה הפוזיטיבית ביסודה העולה מן הקולאז'ים והפואמות של שבתאי ושימל, שם משמשת האנטי-מטאפוריות כחיוב מהנה וכ"אמירת הן" לחיים (אצל שבתאי) או ללשון (אצל שימל). אצל גלילי, לעומת זאת, המנגנון המטאפורי עצמו הוא המדדה לשווא על קביום, בעצמות שבורות. ה"שיקוף" או צילום הרנטגן של הפנימיות – תפקידה

34. אריה זקס, "משוררי האנטי-מטאפורה: אהרן שבתאי והרולד שימל", דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, כרך ג, חטיבה ג, תשל"ג, עמ' 172–173.
35. שם, עמ' 175. לאפיון שירתו של שימל כשירה קולאז'יסטית ראו יהודית בר-אל, "הפואמה העברית המודרנית: הערות לפואטיקה של הז'אנר", דברי הקונגרס העולמי התשיעי למדעי היהדות, חטיבה ג, תשמ"ו, עמ' 385–390.
36. חנן חבר, "מרדכי גלילי – הספר הראשון", דבר, משא, 12 במאי 1978, עמ' 14.

הוותיק של השירה הלירית – שוב לא יועילו. המנגנון נפגם ללא תקנה, נפל ונגרע מן השורה, ואין בכך משום פנייה מלאת חיוב אל החיים, אל הדברים ואל הלשון, אלא להפך – הצבעה על התרוקנותם ועל התפרקותם.

מבקרים כזקס וחוקרים כיהודית בר-אל מקשרים את האנטי-מטאפוריות, לצד הקולאז'יות או הרצף הפואמתי הארוך, לריבוי ולעושר תפיסתי, חושי ולשוני פוזיטיבי, גם כשהם עוסקים בפירוק ובפרגמנטציה. בר-אל, למשל, סבורה כי הפואמות שכתבו שימל ויאיר הורביץ בשנות השבעים צומחות מתוך צורך בהרחבת גבולות החוויה הלירית: "הצירוף המיוחד של הדובר בגוף ראשון עם סוג הסיפור (הדיווח או העיצוב הישיר של המצב הנפשי, או התודעתית או החווייתית), עם היריעה הרחבה (האורך) ועם הזמן של הליריקה (ההווה), צירוף זה הוא המאפשר לפואמה בתימינו למלא את הפונקציה המיוחדת לה: העמקה והרחבה של גבולות החוויה הפנימית הנחוות כרגע, הרחבת הקיום הפנימי כאן ועכשיו, קיום הכולל מימדים שונים של זמן – כל מה שהשיר הלירי הקצר לא יכול היה לעצב אלא באופן פרגמנטרי, סינקדוכי".<sup>37</sup> גם כשהשיר הארוך נראה מפורר ומקוטע הוא מרחיב ומעמיק את החוויה הלירית, כמו בשירה הקולאז'יסטית של שימל, למשל, שבה הקולאז' מפורר את מושגי הזמן והמרחב ובכך הוא הופך את ה"אני" הדובר לא רק לנוכחות המארגנת של הפואמה, המקשרת בין הקטגוריות השונות, אלא גם למוקד ההתרחשות.<sup>38</sup>

בשירתו של גלילי פועל הקולאז' באופן שונה בקוטביות. למרות אורכן של הפואמות, הרושם הנוצר אינו של הרחבת הקיום הפנימי אלא להפך – של צמצום, החשכתו ואינוונו. אם בר-אל מבחינה בין הפרגמנטריות של השיר הלירי לבין העומק והרוחב של הפואמה, גלילי מייחד לפואמות שלו דווקא תכונות מטונימיות ומקטעות. יותר מזה: ה"אני" הדובר, המשמש לכאורה כמנסרה הלוכדת את המראות, הקולות והציטוטים כולם כדי להקינם הלאה, לא נראה כמוקד ההתרחשות למרות תפקודו כסוכנות המארגנת וקושרת את הזיקות בין החלקים השונים. "נִדְחַקְתִּי לְפָנֶיךָ רְחוּקָה, / לֹא נִשְׁאַלְתִּי וְדַעְתִּי לֹא נִחְשְׁבָה" (עמ' 171), כותב גלילי על מקומו במשפחה לאחר מות אמו: יותר מכול, נראה כי הוא בוחר לשחזר את עמידתו הדחוקה, הפינתית, השתוקה, של

37. בר-אל, "הפואמה העברית המודרנית", לעיל הערה 35, עמ' 387. בר-אל קוראת את פואמות שנות השבעים כאינטראקציה בין שתי מתכונות ז'אנריות: השיר הלירי הקצר והשיר הסיפורי הארוך. על השיר הארוך כז'אנר המתפתח אל שבירת הנרטיביות, ריבוי אפשרויות ותנועה במרחב ראו שחר ברם, המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי, מאגנס, ירושלים 2005.

38. שם, עמ' 388.

הילד העד הנאלץ להתכונן בהתרוקנות הווייתו.<sup>39</sup> נוכחותו ביחס לקולאז' שהוא מרכיב נדמית מעומעמת ורפאית, אובייקטלית יותר מאשר סובייקטיבית, נוכחות המסתמנת מבעד לנוכחותן ולקולן של הדמויות האחרות בסצנה. נוכחותו אכן בונה את דיוקנו, אלא שתוויו של דיוקן זה כמו הולכים ומיטשטשים לנגד עינינו ככל שהם מישרטטים: "מי הייתי? אני יכול רק לתאר את הצבע. / [...] / בין עזובה להזנחה אני בוחר בעזובה. / [...] / לעזובה הד נצחי" (עמ' 184). החומרים הנגזרים ומודבקים במעשה הקולאז' אינם נצברים לכלל "יש"; להפך, דומה שהם פוערים בקיעים וחללים המונעים את אפשרות התרקמותו של סיפור אחיד שיאסוף את הקצוות ויעניק משמעות ופשר גם לאובדן.

### תהליך של התאבדות

הפואמה "אמי: תהליך של התאבדות" בנויה כקולאז' של "שירים, מכתבים, תעודות, גזרי עיתונים", כפי שמציין גלילי בעמוד השער של הפואמה. בהתאם לעקרונות הקולאז', רצף זה אינו מבליט רכיב אחד על פני האחרים. גם קטעי השירה מופיעים ברצף הטקסטואלי והוויזואלי ללא עליונות מיוחדת על פני שאר החומרים. כאמור, הפואמה נוצרת מעצם הקומפוזיציה האנטי־מטאפורית המניחה טלאי לצד טלאי, דבר לפני דבר או אחריו, ומעצם היחסים בין חלקיה, יותר משהיא נוצרת מתוך תכניו המילוליים של כל אחד מהם.

כבר הפרגמנט הראשון בפואמה זו הוא ציטוט ישיר של רשומת יומן קצרצרה, כמה מילים שהאם כתבה לעצמה במחברתה, שבועות אחדים לפני התאבדותה, ההופכות בשל כך בעיניו למעין מכתב־התאבדות:

**My poor tricky-face,  
You are crazy!  
But you made me glad, so glad  
To turn my back on you (and I mean all of you)  
So soon.**

Ramat-Gan, 22.10.1956 (עמ' 71)

39. אפשר לפרש אמירה זו גם כהערה מטא־פואטית של גלילי בנוגע למקומו על מפת השירה הישראלית. תודתי לקוראת/האנונימי/ת של המאמר על תוכנה זו.

במובן מסוים, טקסט הפרידה הקצרצר הזה הוא המפתח הפואטי של היצירה: poor tricky-face. החומרים הדלים (poor) שנותרו בידיו – מחברת ובה גזירי עיתון מירחוני נשים – לובשים פנים מתעתעים וכפולים הכרוכים ב"קידוד הכפול" של הקולאז'. הכפילות מתקשרת לכמה צירים במקביל: כפילותם של הקולות המשתרגים זה בזה – גזירי המגזינים מול הפרגמנטים הפואטיים פרי עטו של המחבר; כפילותה של האמת של האירוע, החותרת תחת הניסיון לשחזר נרטיב חד־משמעי – גרסת האב מול גרסת הבן, גרסת הטקסט מול העדויות המובאות בתצלומים ובמסמכים; וכפילותו של המבט על האם, מבט הספוג בארוס ובנטוס גם יחד, במשאלה להתלכד עימה ובידיעה כי התלכדות זו יכולה להתקיים רק במרחב של מוות.<sup>40</sup>

גלילי מרהיב לספר את סיפורה של האם ללא קול, ממרחק, בעקיפין, באמצעות חזרה אל הקולאז' שיצרה בעצמה במחברתה־שלה כשגזרה והדביקה בה צרור עצות והטפות מירחוני נשים שראו אור בשנות החמישים. טקסטים מודבקים אלה חושפים בעקיפין עלילה של אישה בדויה הנאלצת להסתיר את רגשותיה ולמצמצם את נוכחותה, "להחזיק מעמד" אל מול דחייה רומנטית, למצוא סיפוק במטלות היומיום ולמלא תפקיד של עקרת בית למופת; זהו סיפורה של אישה נעזבת, נבגדת, שירחון הנשים – מעין "מקהלה יוונית" מודרנית – פונה אליה בפטרונות פדגוגית ושמרנית. העצות השונות מייצרות מרשם ל"נשיות אידיאלית" על פי מושגי התקופה, נשיות העומדת בקריטריונים של הופעה, התנהגות, איפוק ומסירות, כגון:

היום כולו שלך, השעות, הדקות, בעיקר אותה דקה שבה את יכולה לצאת מהכלים, לומר דברים בוטים או לחרוק שיניים. להסכים לכוסית המשקה שאחריה יהיה ברור כי שתית יותר מדי, או לומר, "לא, תודה."  
את יכולה לשקוע בייאושך או לצאת מזה ולרתום עצמך למטאטא. (עמ' 72)

את חייבת להקדיש זמן, לפתח איכויות, אישיות חברתית. טאקט ניתן לרכוש במאמץ. את צריכה לשלוט ברגשותייך, לא להתפרץ, לא להיראות משועממת, לומר את הדבר המתחשב, הנדיב. (עמ' 76)

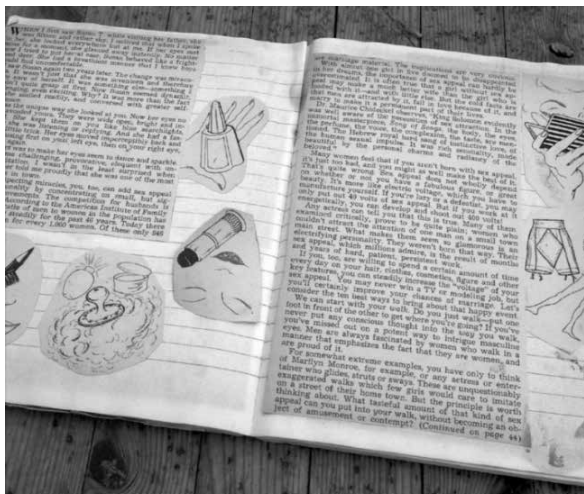
כשעלייך לומר לא, אמרי זאת בחיוך. זה לא יעלה לך דולר סיני.  
[...]

כשאינן לך כוונות להתמזמז, אל תסכימי לחנות בצד הדרך, זה יחסוך לך ביקור אצל הספר. (שם)

40. הכפילות מתבטאת גם בכך שרישום קצרצר זה מופיע בספר פעמיים – הן בפתח הפואמה "תהליך של התאבדות" והן בפתח הפואמה "שלוש נשיות"; וראו על כך בהמשך המאמר, עמ' 30.

[...] מכרה שלי אומרת שכשהיא מסדרת את הארון שמתחת למדרגות היא תמיד מרגישה חמש שנים צעירה יותר. עיצוב הפנים המודרני מדגיש שטחים פונקציונליים. עצם קיומם יציל את ביתך ממראה של junk shop. חברה אחרת מרפאת עצמה מה־blues בכך שהיא מטפלת במגרות השידה. האין זה בדיוק מה שהסופר או הצייר עושים כשהם יוצרים? (עמ' 78)

יש לו צורך להרגיש חשוב, הזכירי לו יומיום שאת אוהבת, מעריכה. הוא רוצה שותפות, אשה שתעודד, אשה שיוכל לספר לה. הישמרי מתיאור חדגוני של יומך, וגרוע מזה, מתלונות. הוא רוצה שיעריכו אותו בחברה. מאמציו קובעים אבל גם את יכולה. עשי את ביתכם לפינה חמה, טפחי חוג ידידים. (עמ' 85)<sup>41</sup>



מתוך המחברת של האם, מיה (עמ' 77)

סיפורה של האם, היכרותה עם האב, הלבטים אם להינשא לו, טרדותיה, כאביה, בדירותה ומצבי רוחה, ובאופן מצמרר גם החלטתה לשלוח יד בנפשה ("בחני את כל החסרונות של כל החלטה שאת שוקלת לקבל [...] עשי כמיטב יכולתך, קבלי החלטה

41. מי שתרגמה עבור גלילי את הטקסטים המגזיניים מאנגלית לעברית היא פזית פיין, חברתו לעבודה בעיתון חדשות ומי שלימים הייתה למושא ספרה של יעל נאמן היה היתה. חרף ארעיותו של פרט אנקדוטלי זה, אני מוצאת בו עניין רב בשל קווי הדמיון בין שני ממוארים אלה: הפואטיקה הקולאז'ית המובהקת; הכתיבה על הרמות האחרת כאופן מתוחכם של חשיפה עצמית; והעיסוק באישה שכמו "נפלה" בין חורי הרשת של החברה המקומית ושל הסימבוליקה הלאומית. וראו יעל נאמן, היה היתה, אחוות בית, תל איביב 2018.

ואחר כך הגשימי אותה באופן הטוב ביותר" (עמ' 94), זולגים אלינו מבעד לגזירי הנייר המורבקים ובלי שהאם תשמיע כלל את קולה־שלה. האם מדברת בשתיקה דרך הטקסטים השבלוניים הללו, בעלי התפיסה השמרנית, המשקפים בדיוק כמעט מושלם את "הבעיה שאין לה שם" ואת "המסותרין הנשי", במונחים שטבעה בטי פרידן, כלומר את הדרישה בת הזמן מנשים, דרישה כובלת ומדכאת, למצוא סיפוק מלא ושלם במרחב הביתי והמשפחתי ולהגדיר את זהותן באמצעות גידול ילדים, בטיפוח מראן, בעבודות הבית ובהמתנה לבעל שישוב מעבודתו.<sup>42</sup> הצגת קטעי טקסטים אלה כחלק מ"תהליך של התאבדות" מפנה אצבע מאשימה כלפי דיכוי הנשים המסתמן מהם, ושזירתם בתוך הדיווח המקוטע, המברקי כמעט, מעוט הפרטים ומשובש הכרונולוגיה, של פרשת חייה של האם עם האב, מצליבה את שני הערוצים כך שיהדהדו זה את זה.

מקברייד מצביעה על הפוטנציאל הביקורתי של הקולאז', על יכולתו לתקוף את התהליכים השגורים של הפיתוח הליניארי של השיח ולפרוע אותם שוב ושוב באמצעות קישורים לא קונבנציונליים בין האלמנטים השונים.<sup>43</sup> במובן זה, הקולאז' בפואמות של גלילי פועל כשיבוש חמור של המהלך הכרונולוגי, של המסלול החד־כיווני והבלתי הפיך שבו האם יולדת את הבן, מתה ונעלמת, והבן מתאבל עליה, משלים, מתגבר ו"ממשיך הלאה". הפעולה הקולאז'ית מתקיפה את רעיון ההתאבדות כתהליך ליניארי ונרטיבי. הדילוג המקטע מטלאי אל טלאי, והקידוד הכפול, האנטי־ליניארי ואנטי־כרונולוגי, של חומרי הקולאז', הופכים את התאבדותה של האם מ"תהליך" למצב הוֹנִי מתמשך, קבוע, שאינו מתפתח בזמן. זהו אחד האופנים המאפשרים לבן להתאחד עם אָמו ולתמוזג בדמותה. גלילי חובר אל אָמו, כמו במחירת, ומקים יחד עימה תנועה סמויה של התנגדות לקו המתפתח של ההתאוששות וההתגברות. תוויו של מהלך זה מתחווירים בפואמה הסובבת סביב דמותו של האב, "חוף מכמורת, 1995", שם מצטט גלילי את ההקדשה שכתב לו אביו בתוך ספר שירים של ז'ק פרוור שקנה לו ליום הולדתו:

במקום מתנה לבני. שבאותו יום מלאו לו שבע־עשרה.

אני נהנה מהאישיות שלך, אם כי תמיד יש מקום

ללטש... לשמור על יציבות.

מאוד חשוב: לשמור על יציבות,

לא להיות מושפע לרעה.

וגם לא להיות מאוכזב ובהמשך ממורמר

42. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, W.W. Norton, New York 1963

43. מקברייד, "The Game of Meaning", לעיל הערה 26, עמ' 256.



ומשם אתה יורד ויורד – לא כדאי!  
קורים בחיי אדם  
כל כך הרבה דברים טובים ורעים.  
לרעים מתייחסים, את הטובים  
מקבלים ברוב המקרים כמוכן מאליו.  
הקשים לפעמים פוגעים,  
קיימת דרך אחת: התאוששות. (עמ' 137)

בשלב זה ניתן להבחין עד כמה דומה קולו של האב במכתבו אל בנו לקול הדובר אל האם בירחונים שמתוכם גזרה והדביקה: קול שבו לסבל הנשי, רואה בו דרמטיות מיותרת וחותר למעשיות, לתועלתיות, להתאוששות, לחיוביות (כגון: "עשי דיאטה רגשית" [...]. הימנעי מבטלה, / מחלומות בהקיץ ושאר צורות של אסקפזם. // אחת הדרכים הטובות ביותר להיפטר מנטיות אסקפיסטיות היא / לאמץ גישה ריאליסטית להישגיך [...]). / גישה של כניעה מוחלטת לגורל היא גם לא רצויה / וגם קלה למניעה. גישה כזו מייצגת מאמץ לחמוק מאחריות על ידי / העמדת פני קורבן חסר ישע לכוח בלתי נשלט כלשהו. תוכלי לפתור / את בעיותיך אם תכירי במציאות ותסמכי על עצמך. הסתמכות / עצמית היא הדרך היחידה להשיג ביטחון והתקדמות" [עמ' 93]). באמצעות הדהוד קולו השמרני של הירחון בקולו של האב, גלילי לא רק מזהה את אביו כדמות דכאנית שיש לה חלק ואשמה בבדידותה ובסבלה של האם אלא גם כורת עם אמו ברית סתרים של התנגדות למורשתו של האב, מורשת פטריארכלית מסורתית, מאצ'ואיסטית וציונית המחזיקה בדימוי עצמי הרואי.<sup>44</sup>

החבירה אל האם מתרחשת בעיקר באמצעות הפעולה הקולאז'ית. למעשה, האם היא הקולאז'יסטית הראשונה במשפחתו של גלילי – היא מצרפת יחד חומרים שונים ומרכיבה, במהלך כמו־קוביסטי, את דמות הרפאים הרודפת ומענה אותה, דמותה של "האישה האידיאלית", מתוך מצאי מומלץ של תכונות שעליה לסגל לעצמה. במהלך

44. סוגיית ההתנגדות להרואיקה הציונית שזורה ביצירתו של גלילי לכל אורכה, החל מבחירתו הלא־שגרית לצייר את ההווה הצבאית דווקא במרחביה השוליים, האנטי־הרואיים בעליל (אף על פי שהוא עצמו שירת כחייל בסיירת שקד), למשל בפואמות מוקדמות כמו "כלא שש" או "איציק לניאדו", המעלה את דמותו של חלל מלחמת יום הכיפורים דווקא דרך פעילויות הפנאי המשועמם בשטחים המתים של המחנה הצבאי; עבור בעיצוב שנת 1948 דווקא דרך דמותו של מקס אסא השוהה בארצות הברית ואינו חוזר ארצה להילחם על קום המדינה; וכלה בשיר מאוחר כמו "תעודה ושירה" הנזכר לעיל, שבו מצוינת חתימתו על מכתב הקצינים ב־1978. התנגדות זו חוברת להתמודדות פואטית מורכבת, המשלבת דחייה ומשיכה, עם רצף של דגמים גבריים מעוררי ביקורת. בעיניי זהו אופן נוסף של חבירה אל האם, הגירות התלושה, שמעולם לא השתייכה למרחב זה, ולמעשה נדחתה ממנו.

מתוחכם מתייצב גלילי בדיוק במקום שבו עמדה האם לפניו ומבצע פעולה החוזרת ושונה את מעשה הקולאז' של האם: חוזר, גוזר ומדביק את מה שהיא כבר גזרה והדביקה מתוך קרעי חייה. מגע מטונימי מתחקה זה מחולל מהלך של "הורשה בדיעבד" מן האם אל הבן, המייצר נקודות של מגע ובונה את ספרו כגלגול מאוחר של מחברתה,<sup>45</sup> ולמעשה כווריאציה נוספת שלה, במסגרת תהליכי השכתוב והעיבוד שהוא מחולל.

ברשימה על הקובץ רציתי לרשום נוף אחר טען חגי ליניק כי באמצעות הטקסטים מירחוני הנשים משקף גלילי את דמותה של אִמו כאישה, בקיומה העצמאי והנפרד ממנו כבנה: "גזרי העיתון מציינים איזה מחשוף יתאים לה: 'לפנים מרובעים מתאים מחשוף אובלי נמוך'; כיצד למצוא בן זוג; כיצד להתנהג בציבור כרעה [...]". הוא גם מעמיד את האם מולו כאילו היה הוא מראה, ומתוך לכידה כפולה זאת משקיף על הלבטים שלה בכל הקשור לנשיות [...]. היא מתאפרת ומתלבשת מול עיניו הקוראות".<sup>46</sup> מבטו של הבן בדמות הרפאים הנשית של אִמו טעון ארוס. גם התצלומים ששזר גלילי אל תוך הקולאז' בגרסה המחודשת של הפואמה מטעינים את המבט על האם בארוטיות, מחלצים אותה מתוך הקיפאון שכופה התצלום על הדמות הדינמית. בפואמה "שלוש נשיות" הוא כותב: "עֲלִיתִי לְהִתְבַּנֵּן בְּתַמוֹנוֹת בָּאָרוֹן, [...] / יְכַלְתִּי לְהִבִּיט בָּךְ, בְּיַפְיָךְ. / קָרַן שָׁמַשׁ מְאִירָה בְּשַׁעְרֶךָ, אֶת מְרִימָה / אֶת הַפְּנִים בְּחִיּוֹךְ" (עמ' 184–185). אפשר לנחש כי הצלם היה האב, בן זוגה של האם, אליו היא מחייכת, יפה וצעירה, בתמונות אלה. בצירוף התצלומים לקולאז' מנכס גלילי לעצמו את מבטה האוהב של האם, יוצר בכך העמדה אלטרנטיבית של היחסים המשפחתיים, כזו המעניקה לו גישה אל האם כאישה. הארוס הגלום במבט זה מתקשר לתהליכי היצירה ולמשאלה של הבן להשיב את האם לחיים באמצעות החזרה אליה ועליה, ובכך להחיות גם את עצמו, את מה שמת בו יחד עימה. במובן זה הפעולה הקולאז'ית מתפקדת כמשחק בגוף האם, כפי שתיאר בארת בספרו הנאת הטקסט את עבודתו הלשונית של היוצר: "הסופר הוא מי שמשחק בגוף אִמו [...] על מנת לפארו, לייפותו, או על מנת לכתרו, להביאו עד גבול הניתן לזיהוי כגוף".<sup>47</sup> הגזירה מבטאת את התשוקה לבתר את גופה של האם, לגלות את המגננטים הנסתרים (כילד שמפרק מכשיר חשמלי בניסיון לגלות "איך הוא פועל") ובכך להרוס את האם ולנטרל את כוחה, ואילו הרכבתה מחדש מבטאת את השאיפה לבנות אותה מחדש, לשוב אל נקודת האפס ולהתחיל ממנה, שוב. הפעולה הקולאז'ית,

45. תצלום המחברת הממשית של האם בעמ' 99 מבהיר כי עטיפת הספר רציתי לרשום נוף אחר עוצבה כהעתק של המחברת המקורית, רפרור מטונימי אל "האובייקט האמיתי" תוך שילוב אובייקטים מתוכו.

46. ליניק, "אני שמחה להפנות את גבי אליכם", לעיל הערה 8.

47. רולאן בארת, הנאת הטקסט; ואריאציות על הכתב, מצרפתית: אבנר להב, רסלינג, תל אביב 2004, עמ' 35.

פעולת הביתור והחיבור מחדש של חלקים שאינם בהכרח מצטרפים יחד, מוכנת אפוא כבנייה מחדש של דמות האם בעבור בנה. האם – שיצרה אותו – נוצרת כעת על ידו. הוא מבקש להכיל אותה כפי שבעבר היא הכילה אותו, ללדת אותה מתוך הכתיבה, בתיקון כמו-מאגי למסלול החד-כיווני הבלתי הפיך. אלא שגילי מודע בחריפות לאי-אפשרותו של המהלך המאגי. גזירי נייר העיתון מתבררים כשרשרת מסמנים קרועה, ומה שנראה כקניית שליטה על חייה ומותה של האם מבטא דווקא את חוסר השליטה, את הפערים ואת אובדן הידע. הבן נאלץ לבתר שנית גופה מבותרת-כבר, לגזור ולהדביק את מה שהאם כבר גזרה והדביקה מתוך קרעיה-הקרעים של חייה. במובן זה, האם והבן אכן "מתאחדים" – אך זהו איחוד פרדוקסלי, המתרחש באתר של ריקון ושלילה. בעקבות רוזלינד קראוס מתארת רונה קראן את הקולאז' כבנוי על "היעדר נוכח", על שרטוט של דמות או של רעיון המניעים את הפעולה הקולאז'ית אף על פי שהם נעדרים ממנה; זהו היעדר הכרחי המסייע למה שהוא נעדר ממנו, ומאפשר אותו. האמן נמנע מייצוג ישיר של אובייקט או של רעיון, אך אלה מתקיימים אף על פי כן, בעצם ההימנעות מייצוגם. לטענתה של קראן, תכונה קולאז'ית זו ניכרת היטב בעידון, בהשמטות ובנוכחותו החזקה של "הלא-נאמר" בספרות המודרנית.<sup>48</sup> לאורך הפואמה כולה, האם היא מי שאנו מצפים לפגוש אך אינה מופיעה. הפרגמנטים נאספים סביב נוכחותה הנעדרת ובכך מדגישים את כוחו של היעדרה. בסופו של דבר גילי אינו יכול אלא לציין ולמנות כתובות, מקומות, תאריכים ומספרים. הם המסמנים את קו המתאר של הדמות החסרה, ונדמה כי ריבוי שמותיה רק מחריף את עמעומה, את אופני חמיקתה מתפיסה ישירה:

אמי, הַנְדְרִיקְס מְרִיָּה אֶלְאָנֹרָה פֶּאוּלִינָה.

עַל קְבֵרָה פְּתוּבָה, גְּלִילִי מְרִים מִיָּה ז"ל

בַּת אֲבָרְהָם

נִפְטָרָה בִּי"ב בְּכֶסֶלֹו תשי"ז 18.11.1956

נִקְבְּרָה בְּבֵית הָעֵלְמִין קְרִית שְׂאוּל

גוש: 8, אזור: 5, שורה: 33, מקום: 13 (עמ' 98)

מצבת האם ה"מדברת" באמצעות ציוני היעדרה מתפקדת כאן כפרוסופיאה – הענקת קול ופנים לישות נעדרת ומתה, דיכוב של "קול-מעבר-לקבר". אך הפרוסופיאה, כפי שכותב פול דה מאן, תמיד טומנת בחובה איום: "כאשר גורמים למתים לדבר, גם החיים נאלמים, קפואים במותם שלהם"; אין זו רק "הטרמה של היותנו בני תמותה,

48. קראן, *Collage in Twentieth-Century Art*, לעיל הערה 28, עמ' 8; וראו גם שם, עמ' 209.

אלא כניסה ממשית אל עולמם הקפוא של המתים".<sup>49</sup> במובן זה פוסע גלילי צעד צעד בעקבות היעדרה הנוכח של האם, מציב את כפות רגליו בטביעות פסיעותיה-שלה כדי להפוך אות-עצמו לנוכחות הנעדרת של הקולאז'. "אני מדמה את בדידותה של אמי לבדידותי", הוא כותב באפילוג של הפואמה (עמ' 100). הדומות שהבן מטיל על שניהם יכולה להתרחש רק בממד הצר של התרוששות והתייבשות הגנים הפוריים, של ההיותרות בחוסר, מול המסמנים המאיימים של המוות: "בדרך רוכבי האופנים, דרך ארץ הולנדית, / אני עושה את דרכה של אמי אל החוף. / הגנים, האדמה הפורייה, / מותירים רצועת חוף צרה / מול גלי ים כחלים-שחורים" (עמ' 101). אפילו תמונה קטנה זו, נופית ואורגנית במבט ראשון, בנויה כקולאז' התופר זה לזה חומרים ומרחבים שונים ואינו מותיר לבן אלא את הצעידה על התפר, בין טלאי לטלאי.

### החתימה אל הריקנות

**My poor tricky-face,  
You are crazy!  
But you made me glad, so glad  
To turn my back on you (and I mean all of you)  
So soon. (עמ' 167)**

הציטוט החוזר של שורות אלה שכתבה האם, המופיעות הן בפתח הפואמה "אמי: תהליך של התאבדות" והן בפתח הפואמה "שלוש נשיקות", מצייר את פעולת ההתחקות אחר האם כהתמודדות עם דמות של "טריקסטר" כפול פנים. גלילי מפקיע את רשומת היומן של האם ממחברתה והופך אותה כאמור למפתח לקריאת הקידוד הכפול של הקולאז' המרכיב את דמותה. במפתח זה יש כדי להסביר את הפער בין התצלומים, שבהם מצטיירת דמות של אישה צעירה, שלווה ומחויכת, לבין הנרטיב המעורער הנפרש לעינינו. בה בעת, זהו גם קוד לכתיבתו של גלילי עצמו, המרכיב את דמותו-שלו כמעין כפיל של האם ומצייר את פניו-שלו כפניו המתעתעים, הערמומיים, של הטריקסטר. גם אם ב"פתק ההתאבדות" הזה היא פונה אל עצמה, אל פניה-שלה, הבן בוחר לקרוא את הדברים כאילו הם ממוענים אליו: הוא ה-you שאליו היא מפנה את גבה, הוא פניה-שלה הנעזבים במותה, והוא גם בנה הננטש מאחור. כשהיא עוזבת אותו היא עוזבת את עצמה (ולהפך). מעמדו כפול: בניסיונו להבין את סבלה ואת מניעיה

49. פול דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת פנים", מאנגלית: שי גינזבורג, מכאן, טז, 2016, עמ' 250.

הוא לוכש את דמותה אך בה בעת הוא נשאר בנה הנבגד, הנעזב. דמותו מתפצלת בין סבלה של הנוטשת לסבלו של הננטש – סבל שהוא אחד.

ההתחקות אחר פניה המתעתעים של האם האבודה היא גם חזרה וביצוע של הפואטיקה שלה-עצמה. כפי שהראיתי, קולה של האם, מצוקתה ובדידותה, "מנוחשים" בעקיפין, על דרך ההיפוך של המסר (אסטרטגיה של טריקסטר), מבעד לקולו של הסדר הסימבולי הדובר במגזינים. זוהי פואטיקה של דיבור באמצעות קולו של אחר. האחר אינו משמש כשליח נאמן המוסר את היגדיו של הסובייקט הנחבא מאחוריו, אלא להפך – המסר מוסק מתוך עמידה על המרחק הניכר בין הקול הדובר לקול השתוק ה"זולג" מבעד למסר הנשמע. גלילי מנכיח את הדמות החסרה – האם או הבן, או שניהם גם יחד – דווקא תוך הדהוד של היעדרם המוחץ.

באופן זה, נוכחותה של האם נותרת מעומעמת, מדומזת, מטושטשת, מוחשת רק מבעד למרחק שאין לחצותו, זרה תמיד. ברצף של הקובץ רציתי לרשום נוף אחר היא מופיעה לראשונה בעקיפין, מבעד לעיני חברו של האב, בפואמת המכתבים "מקס אסא" – כאמור, פואמה שגלילי לא כתב מילה מתוכה אלא "רק" גזר, צירף והדביק מילים ומשפטים מתוך המכתבים שכתב מקס מארצות הברית ליהודה גלילי בשנות הקמת המדינה, קודם להולדתו של גלילי עצמו: "אַתָּה מְסַפֵּר פִּי הַנֶּגֶד / עוֹמֵד לְהַנְשִׂיא לְבָלוֹנְדִינִית, אֶפְלוֹ / אֵת שְׁמָה אֵינְךָ פּוֹתֵב, / חֲצַפְתָּךְ עוֹבְרֵת כָּל גְּבוּל. / [...] / הָאֵם כֹּה מְגֵרָה הִיא בְּחִיצוֹנִיּוֹתָהּ? / שְׁלַח תְּמוּנָה וְאַרְאֶה מָה טַעַמְךָ הַמֵּר" (עמ' 60-61), ובהמשך: "הַתְּמוּנוֹת שֶׁשְׁלַחְתָּ נִהְדָּרוֹת חוּץ מֵאַחַת. / מִיָּה שׁוֹכְכֵת עַל שְׁמִיכָה / וְקוֹרֵאת מְכַתֵּב. / אֶל תִּשְׁכַּח, אֲנִי רִוֵן" (עמ' 64). בתחכום מציב גלילי את הקוראים – ואת עצמו – בעמדה שבה ניצב מקס: הם חוזים בדמותה של האם בתצלומים ומבעד לדברי אחרים בלבד, נכפים להקצות לה מקום של אובייקט מיני ורחוי גם יחד. תחילה היא "בלונדינית מגרה", ועמודים ספורים לאחר מכן מטיחה פתיחת הפואמה "אמי: תהליך של התאבדות" את דמותה כגווייה מסריחה, כאובייקט מוקצה ומבוזה, "גויה"<sup>50</sup>:

"מְסַרֵּיחַ אֶצֶל הַגּוֹיָה,"

אֲמָרוּ הַדוֹד וְהַדּוֹדָה מוֹגִילְבֶּסְקִי.

עַם הַשְּׂכָנִים עָלוּ,

פָּרְצוּ לְדִירָה.

יּוֹמִים שְׂכָכָה שָׁם הַגּוֹפָה. אֲמִי הַתְּאֲבָדָה. (עמ' 71)

50. ההגדרה המבוזה "גויה" מעידה בעקיפין על הרחקתה והדרתה של הגיורת, שככל הנראה מעולם לא התקבלה בשלמות במשפחת האב בפרט, או בחברה הישראלית בכלל.

הכתיבה בקולו, במילותיו ודרך עיניו של אחר כמו פועלת בסתירה לפעולת התיעוד; היא מתערבת, מפיקעה את העד ממקומו כמתבונן. לכאורה, מי שמביא דברים "בשם אומרם" אינו אמור להיות צד בסיטואציה, אבל מתברר שהוא שקוע בה עד מעל לראשו. המתעד עמוס באינטרסים משלו ובכוונות נסתרות. הוא ערמומי (tricky face), דרכו אינה ישרה: "אני נוסע כְּשִׁמְחָצִית הַמְּכֻנֶּיֶת עַל הַשְּׂדוֹת / וּמְחָצִיתָה עַל הַדֶּרֶךְ" (עמ' 158). בנהיגה כזו, גם סכנת ההתהפכות מחריפה. עמדתו של גלילי כלפי מקס כפולה ומתעתעת. לצד הביקורת המשתמעת מייצוג יחסו המחפץ של הרווק אל "המתנדבת הבלונדינית", החבירה אל מבטו מאפשרת לבן התנסות אסורה בטאבו באמצעות הזדהות עם ההבטה הארוטית על דמותה.<sup>51</sup> לצד זאת ניכרים קווי דמיון בין מצבו של מקס בארצות הברית לבין מצבה של האם, מיה, בימיה הראשונים של המדינה: שניהם זרים המנסים להתאקלם במרחב לא־להם וסופגים אובדנים תוך כדי התהליך – מקס מאבד את אחיו האהוב שִׁיקָה, שנהרג בקרבות מלחמת העצמאות, ומיה מאבדת את התינוקת שנולדה לה, אחותו הצעירה של גלילי. גם גלילי עצמו, כמי שאיבד את אמו, מצטרף לשרשרת זו של אובדנים. מקס מספר לאב על נפילתו של אחיו בקרב בכיס פלוג'ה – "גֹּפְתוֹ נִשְׁאַרָה בְּשֵׁטַח" (עמ' 54). מותו ה"לאומי" של האח מהדהד על דרך ההיפוך במותה של האם – "יוֹמִים שְׂכָבָה שָׁם הַגּוֹפָה" – זו האם הנוכרית, ה"גויה", שמותה נותר לפיכך פרטי בתכלית, נטול כל משמעות לאומית ועל כן גם ללא דורש וחוקר, מתייתר מבעד לחורי הרשת עד שיבוא הבן לדרוש את חלקו בו.

לצד הפרגמנטים הערוכים ממכתביו של מקס מביא גלילי תצלומים של כמה מניירות המכתבים המקוריים, בכתב ידו של מקס, מונחים זה על גבי זה, שוליהם חתוכים על ידי הפריים. החומר התיעודי "ממסמך" את הכתיבה, מרפרר בחוזקה למציאות החיצונית – האמת ההיסטורית – העומדת ביסודה, אך בה בעת הוא חושף את ה"מעבדה" של המשורר, מעיד על עבודת הניפוי, הסידור והעריכה ועל מטרותיה. זו דרכו של גלילי להנכיח כמרומז את דמותו־שלו, להפוך את עצמו ל"רוח הרפאים" של טקסט שנכתב עוד קודם להיווצרו. הנכחה זו של הזמן לפני שנולד היא בה בעת גם שיבה אל העלטה של האי־קיום, ודיבור מתוכה. זו השיבה המאפשרת לו להתייצב על אותה הקרקע ובאותו המקום השמור לאמו בספר כולו: מקום של היעדר־נוכח הדובר דווקא מתוך שתיקתו העקשנית.

51. כפי שכותב ליניק, "גלילי מגייס כל גרגיר אנרגיה יצרית. הוא אינו מסתפק בתחליף אִם או בחיקוי מתוחכם, אלא עוסק באם הביולוגית. זהו מעשה הדורש פריצת עכבה יצרית וחציית גבולות אסורים [...] שבירת הטאבו של גילוי עריות בלי לציין את זה, מבלי לחשוף את זה [...] אלה עריות שאין בהן סכנה, כי האם מתה. אין בהן סכנה אבל אין זו מערכת יחסים עקרה"; וראו במאמרו "אני שמחה להפנות את גבי אליכם", לעיל הערה 8.

"שִׁיקָה הִיָּה מְרִגִּיזִי בְּקָרְאוֹ לִי מוֹנֶה, / שְׁמָה שֶׁל נְעֵרָה שֶׁגִּדְלָה אֶתְנוּ בְּרֵאש־פְּנֵה",  
כותב מקס על אחיו המת. "הַתְּאֵהָבִתִּי בָּהּ כְּשֶׁהֵייתִי בֶּן חֲמִשׁ. / שִׁיקָה הִיָּה מְעֵנָה אוֹתִי  
וְקוֹרֵא לִי בְּשֵׁמָה" (עמ' 54). הַזִּיהוּי בֵּין הָאוֹהֵב לָאוֹהֵבָה בְּמִשׁוֹר הַשֵּׁם רוֹמֵז לַפְּעוּלָתוֹ  
שֶׁל הַבֶּן בִּיחֹס לְאָמוֹ: אֶהְבֵּתוּ אֵלֶיהָ מֵאִפְשֶׁרֶת לוֹ לִיטוֹל לַעֲצֵמוֹ אֶת זְהוּתָהּ, אֲלֵא שֶׁנִּטְלָה  
זוֹ פִּירוּשָׁה שֶׁחֲזוֹר קִפְדָּנִי שֶׁל הַתְּאֵיִנוּת, שֶׁל אוֹבֶדֶן בַּחֲלָל רִיק. לַמְעֵשָׂה, עוֹד בַּחִיָּה  
הוֹגֵדְרָה הָאֵם כַּחֲסֵרָה. כֹּזְכוֹר, בַּעַת מוֹתָה שִׁירַת הָאֵב בַּקְּרִבוֹת בְּסִינִי וְכֵתֵב מִכְּתָבִים  
לָאוֹהֵבָתוֹ הַחֲדָשָׁה, מְרִי: "אֲנִי חוֹשֵׁב, מְקוּוֹה וְכִמְעַט בְּטוֹחַ שֶׁאֵיתָךְ אֲנִי יִכּוֹל / לְהַשְׁלִים  
אֶת הַחֲסֵר לִי בַּחַיִּים" (עמ' 94). קִיוֵּמָה שֶׁל הָאֵם מוֹכַחֶשׁ: "אֶת מְרִי הַכִּיר אָבִי בְּאוֹטוֹבוֹס  
לְתֵל אָבִיב. / לְדַבְרֶיהָ, הוּא לֹא אָמַר שֶׁהוּא נְשׂוּי" (עמ' 92).

הָאֵם, כְּאִמּוֹר, הִיא מֵתָה שֶׁנִּמְחָקָה מִן הַלּוֹחַ הַבֵּיתִי וְהַלְּאוֹמִי, כְּמוֹ לֹא הֵייתָה מֵעוֹלָם.  
הִיא הִגִּיעָה אֶל הָאֶרֶץ כֹּזְרָה וּמֵתָה בָּהּ כֹּזְרָה, תְּלוּשָׁה מִכֹּל הַקֶּשֶׁר. קֶשֶׁרִיָּה עִם מִשְׁפַּחַת  
הוֹרִיָּה רּוֹפְפִים, בְּנֵה הוֹפְקֵד אֲצֵל אַחוֹת הָאֵב, בַּעֲלָה עֲצֵמוֹ כְּבֵר הַחֵל סִיפּוֹר אֶהְיִים עִם  
אַחֲרָת. הִיא בּוֹרְדָה בַּתְּכֵלִית, יַחִידָה פְּרִטִית לַעֲצֵמָה. בְּמוֹתָה אֵינִי אִישׁ דּוֹרֵשׁ אֶת גּוֹפְתָה.  
לְבִנָּה אֵינִי מִסְפֵּרִים עַל אֲשֶׁר אִירַע. זֶהוּ מוֹוֹת אֶפּוֹף שֶׁתִּיקָה גְּמוּרָה. גִּישְׁתּוֹ שֶׁל הַבֶּן אֶל  
הַמוֹוֹת כְּמוֹהָ אֶפּוֹא כְּגִיחָה אֶל מֵרַחֵב עֵלּוֹם, לוֹט צִלְלִים, מֵרַחֵב שֶׁל רִיק. בְּמֵרַחֵב זֶה שֶׁל  
רִיקוֹת נִמְצָאֵת הַקְּרַקַּע הַמִּשְׁוֹתֶפֶת שֶׁל הָאֵם וְהַבֶּן. גַּם קִיוֵּמוֹ שֶׁל הַבֶּן, מוֹטִי, אֵינּוּ נֹזְכֵר כֹּלֵל  
בְּמִכְתָּבֵי הָאֵב, כְּמוֹ אֵינּוּ קִיִּים. אֶפִּילוֹ בְּמִכְתָּבָהּ הָאֲחֵרוֹן שֶׁל הָאֵם אֶל אַחוֹתָהּ, כַּחוֹדֵשׁ לִפְנֵי  
הַתְּאֵבְדוֹתָהּ, שָׁבוּ הִיא מוֹדִיעָה לָּהּ עַל גִּירוּשִׁיָּה הַקְּרִבִּים וּמִבְקֶשֶׁת אֶת עֲזֻרָתָהּ בְּהַגִּירָה אֶל  
אֶרֶץ אַחֲרָת, הִיא אֵינָה מִזְכִּירָה אֶת בְּנָהּ וְלוֹ בְּמִילָה. שֶׁתִּיקָתָהּ בַּעֲנִיָּנוֹ מֵהַדְּהֵרָת. דְּמוֹתוֹ  
הַחֲסֵרָה שֶׁל גְּלִילִי מֵרַחֲפֶת מֵעַל לְמִכְתָּבֵי הָאֵם וְהָאֵב כְּנַעֲדֵר הַמְּאוּיָן שֶׁלָּהֶם, וְדִיבּוּרוֹ  
מֵתוֹכֶם שֶׁבּ וְחוֹרֵת אֶת אֵינּוֹ. כְּמוֹ הָאֵם שֶׁנִּמְחָקָה וְנִמְחָתָה, כְּמִי שֶׁנִּפְלָה בֵּין חוֹרֵי הַרְשֵׁת  
הַסִּימְבּוֹלִית, גַּם הַבֶּן מוֹצֵג כְּמִי שֶׁנִּפְלָט מִשְׁדָּה הִיִּצּוֹג:

בְּדֶרֶכּוֹן הַהוֹלְנֵדִי שֶׁשְׁמֵרְתִּי  
אֵינִי לְאִמִּי יְלָדִים.  
בְּתֵאֲרִיךְ הוֹצֵאָתוֹ, 21.9.56,  
הֵייתִי בֶּן יֵשׁ.  
אֵינִי חוֹתְמוֹת שֶׁל בְּקֶרֶת גְּבוּלוֹת.  
מוֹל הָאוֹר רוֹאִים בְּרִפִּי הַדֶּרֶכּוֹן  
אֶרְיוֹת מְשֻׁנֵי צִדֵי הַכֶּתֶר.  
  
בְּבִקְשָׁה לְהֵתֵר יְצִיאָהּ,  
מְצָבָהּ הַמִּשְׁפָּחָתִי: גְּרוּשָׁה.

בְּרִצּוֹנָה לְנִסְעַ לְאַרְצוֹת  
אֲנָגְלִיָּה, הוֹלְנֵד,  
לְמִשְׁפַּחְתָּהּ, לְצִמְתוֹת. (עמ' 79)

בכתיבתו משחזר גלילי את האופן שבו הוא עצמו נמחק והתאיין. זוהי שירה של קיטוע ושתיקה, הפועלת בחללים ובמרווחים. החלל הופך לשחקן המרכזי של מעשה הכתיבה, בניסיון פרדוקסלי לכתוב את הריקנות עצמה. באחד מחיבוריו האנליטיים כותב דונלד ו' ויניקוט על מטופלים המגלים צורך לחוות ריקנות:

ריקנות זו שייכת לעבר, לפני שדרגת הבשלות אפשרה לריקנות להיחוות. על מנת להבין זאת צריך לחשוב לא על טראומה, אלא על כך ששום דבר לא קורה בשעה שמשוהו יכול היה לקרות באופן מועיל. קל יותר למטופל לזכור טראומה מאשר לזכור ששום דבר לא קרה, כאשר יכול היה לקרות. באותו הזמן, המטופל לא ידע מה יכול היה לקרות, ועל כן לא יכול היה לחוות דבר חוץ מאשר לשים לב שמשוהו יכול היה להתרחש.<sup>52</sup>

על פי ויניקוט, כמו הצורך לחוות ריקנות, כך גם "החיפוש אחר אי-קיום אישי" הוא מצב שמטרתו להימנע מכינון ה"אני" ולעכב ככל האפשר את ההתנערות "מכל מה שאינו אני".<sup>53</sup>

לא מדובר בטראומה. טראומה היא אירוע של התפרקות ה"אני" וקריסת הזהות: פחד וחוסר אונים מרסקים את מערכות ההגנה הנפשיות ומותירים סובייקט מפוצל שלכידותו אבדה לו. גלילי בבירור אינו עוסק בהתנפצות טראומטית הפורצת את ההוויה אלא הופך את הטקסט למימוש איטי, מתמשך ועקשני של ריקנות ההוויה ואיון ה"אני", שחזור נוקב של אי-התקיימות, אם מתוך השיבה אל הזמנים שבטרם הולדתו ואם מתוך המחשה כואבת של האופן שבו הושמט משיחם ומפעולותיהם של הוריו וקרוביו. זהו מרחב קדום ועלום יותר מזה של הטראומה, שכן הטראומה פועלת על ה"אני" וממוטטת את גבולותיו ואילו כאן מדובר ב"איין-אני" ובחתימה אל ריקנות ואי-קיום. אם יש בכך מעין חזרה סמויה על התאבדותה של האם, הרי זהו אופן נוסף של התאחדות עימה – במודוס הפואטי, שהוא המקום היחיד היכול לאפשר לה להתממש. "פְּלֶקֶט שָׁחַר עַל חֵלוֹן הַמְּטָבָח" (עמ' 154), כותב גלילי על הדירה שבה התאבדה אמו, בימי ההאפלה, ימי מבצע סיני. "אֶת חֵלוֹן הַמְּטָבָח / כִּסְתָהּ בְּבְרִיסְטוֹל שָׁחַר" (עמ' 154).

52. דונלד ו' ויניקוט, עצמי אמיתי עצמי כוזב, מאנגלית: אסנת אראל ואחרים, עם עובד, תל אביב תשס"ט, עמ' 298.  
53. שם, עמ' 299.



71).<sup>54</sup> הדרך הלבן, הנתפס בדמיון הפואטי כמרחב היצירתי של הכתיבה, מרחב פורה, מעורר, של פוטנציאל אינסופי, הופך כאן ל"בְּרִיֶּסְטוֹל שָׁחַר", נייר אטום הבולע כליל את דמותה של האם ומזמין את הבן להיבלע אל תוכו יחד עימה.<sup>55</sup> "לֹא יִדְעֵתִי שְׁאֲנִי צָרִיף לְשָׂאֵל אֶת עֲצָמַי / בְּקֶצֶה הַשְּׂאֵלָה הַמְתִּינָה חֲשֵׁכָה" (עמ' 154).

כדאי לחשוב על עמודי הסיום של סיפור על אהבה וחושך מאת עמוס עוז כדי לעמוד על ההבדל בין הבריסטול השחור לבין הדרך הלבן ועל אופיו של מעשה הריקון והאיון בשירתו של גלילי. עוז מספר על יומה האחרון של אָמו, היום שהוביל להתאבדותה, משער מה חשבה אָמו ומה רצתה, לאן הלכה ומה עשתה. למרות הצהרתו כי מעולם לא דיבר על כך, ואף על פי שגם מותה של אָמו היה אפוף שתיקה בינו לבין אביו,<sup>56</sup> הוא ממלא את החללים כולם: מתאר את טיולה האחרון ברחובות תל אביב בגשם, לברה, משחזר כביכול את מסלול הליכתה ואת המראות שנגלו לעיניה – מודעת פרסומת של תנוכה, בתים מתפוררים ומגרשים ריקים – ואף את מחשבותיה בעת הטיול ואת נופי הילדות שנזכרה בהם. מילוי חללים ריקים ולא נודעים אלה הוא המכונן

54. אורי ש. כהן טוען כי הספרות העוסקת במבצע סיני מנסה לסדוק את האיחוי בין הפרטי לציבורי באמצעות הגנה על המקומי, הפרטי והאינטימי ומתקפה (כוזבת) על הסדר החברתי והלאומי; וראו בספרו הנוסח הביטחוני ותרבות המלחמה העברית, מוסד ביאליק, ירושלים 2017. בניגוד ל"נוסח" זה, גלילי ממקם את האם והבן גם יחד מחוץ לטווח, ומציירים כמי ש"נופלים" בין חורי הרשת של הסדר הלאומי ונבלעים במרחב שחור ועלום. זהו גם אופן מתוחכם של ביקורת נוספת על סדר זה עצמו ועל ערכי ההתאוששות וההתגברות שהוא מקדם – סדר שמייצגו הוא האב (הבוגדני) הלוחם בשעה שאשתו מתאבדת.

55. בראיון לדליה קרפל סיפר גלילי על יום מותה של האם: "אין לי זיכרון מובהק מאותו היום [...]. אני לא יודע. הכל מבוסס על שברי אינפורמציה [...]. אבל כמו שכתבתי בשירים – יש לי זיכרון שאני מרגיש אותו ובכל פעם שאני נוגע בו, זה מקום לא טוב. אני יודע שאני מחזיק את האצבע על ידית הדלת והיא מאחורי הדלת, ואני זוכר ויזואלית שנכנסתי לדירה מהדלת, המשכתי, ומימיני היו המטבח הקטן ופינת האוכל, והיה שם חלון קטן שהיה מכוסה בפלקט שחור בגלל ההאפלה. ואז אני רואה משהו. אני זוכר את עצמי עומד ומסתכל המון זמן. לא זוכר מה ראיתי [...]. יכול לבוא מישהו ולומר שמה שראיתי באותו לילה לא היה. אבל היום אני כבר לא במצב שמישהו יכול לבוא לתקן לי את המציאות ולספר לי סיפור אחר, משום שמה שראיתי באותו לילה הפך לסימבול של המצב שלי: התחושה של הסיטואציה הזאת, של הדירה החשוכה עם הפלקט על החלון, שאני נמצא שם ועומד. אם אני חוזר לזיכרון הזה היום, נכנס אלי, רעד עובר לי בגוף כי כנראה שקרה לי משהו פיזי, כמו אובדן הכרה או נפילה לחשיכה. במקום הזה – שם אני מת. מדי פעם אני מנסה להיכנס למקום הזה כי זה היה הרגע האחרון שלי עם אמי"; וראו לדליה קרפל, "המשורר מרדכי גלילי חוזר אל אהבה שלא זכה לה", הארץ, 13 במאי 2011.

56. גם אחרי מותה לא דיברנו. מיום מות אמי עד יום מותו של אבי, כמעט עשרים שנה אחריה, הוא ואני לא שוחחנו עליה אף פעם אחת. אף מילה. כאילו מעולם לא חיתה [...]. כאילו אני, כמו אֲתָנָה, נולדתי ישר מתוך ראשו של זאוס. מין ישו־הפוך הייתי: גבר בתול ילד אותי מרוח־רפאים שקופה. ומדי בוקר, עם אור ראשון, הייתי מתעורר לקולה של ציפור בין ענפי הרימון בחצר"; וראו עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, כתר, ירושלים 2002, עמ' 500.

אותו כסופר. "הרומן הגדול" של עוז מסתיים בעובדת מותה של האם וכמטונימיה של הציפור בשורות המסיימות את הספר, הקוראת לה וממשיכה לקרוא לה עד היום: "ולא התעוררה עוד בבוקר, גם לא כשהאיר היום ומבין ענפי עץ הפיקוס בגן בית-החולים קראה לה הציפור אליז בתימהון וחזרה וקראה וקראה לה לשווא ובכל זאת ניסתה שוב ושוב ועדיין היא מנסה לפעמים".<sup>57</sup> כך הופכת התאבדות האם מ"אינן ל"יש", וכך מושבת לאם אימהותה, שכן יצירתו של עוז מועידה לה את מקום המולידה הגדולה של תנופת הכתיבה. התאבדותה זוכה בדיעבד למשמעות באמצעות תוצאתה – היעשותו של בנה לסופר. ספרו של עוז יוצר מעגל מושלם, שלם והרמטי: כיוון שהוא מסתיים בהתאבדותה של האם, כל קורותיו מתנקזים אל הרגע הדרמטי שהוליד את תנופת הכתיבה והוביל לכתיבתו של הרומן הגדול.

המהלך שעושה גלילי, לעומת זאת, מנוגד לזה של עוז. הסיפור האוטוביוגרפי אינו נסגר בעובדת התאבדותה של האם אלא נפתח בו ("מְסִרִיחַ אֶצֶל הַגּוֹיָה"), מסגיר אותה מיד – אך רק כדי לעשותה באחת לחור שחור שלא ניתן לומר אותו, כי אם רק ליפול אל תוכו. אכן, דימויי הנפילה וההישמטות, שהקובץ גרוש בהם, נכתבים כשחזור של חוויית האיון והידממותו של ה"אני", שהיא לכדה המאחדת בין האם לדובר:

מַגְבָּה הַתְּלוּלִית, בְּתַנּוּפָה,  
אֲנִי צוֹנֵחַ אֶל תוֹךְ הַחֶתֶד,  
כְּמוֹ אֶל מְלַכְדָּת.

אֲחֲרֵי מְכָה כְּזוֹ לֹא קָמִים מִהַקְרָשִׁים. (עמ' 156)

## מכתבים גנובים

הקובץ רציתי לרשום נוף אחר מלא מכתבים, אך מלאות זו מתהלכת בחללן של הריקנות ושל השתיקה. בסופה של הפואמה "שלוש נשיקות" מביא גלילי העתק מצולם של מכתב של האב, מודפס במכונת כתיבה ידנית. במכתב קצר זה, שנכתב באנגלית לאחותה של מיה ולבן זוגה ב-13 בינואר 1958, מתנצל האב על כך שלא כתב להם מאז מותה של מיה, כשנה וחודשיים קודם לכן, ולא השיב על מכתביה הקודמים של האחות, ומסביר כי לא חש רצון לעסוק ב"נושא זה". בנוגע לבנו, הוסיף:

I still haven't told him about his mother, but intend doing so one of these days. I believe He's beginning to suspect that some thing is wrong. (עמ' 189)

57. שם, עמ' 593.

כך נחתמת הפואמה. שתיקתו של גלילי, שאינו מוסיף על כך מילה, מצטרפת לשתיקתו הארוכה של האב בדבר מות האם, שתיקה המדברת ברממה מצמייתה. באמצעות המכתבים נעשים הבן והאם – החי והמתה – לדבר הנשקף בין המילים והשורות, לצלילי רפאים.

13th Jan. 1958.

Dear Nellie and Redge,

First of all I wish to apologise for not writing sooner. Somehow the time seems to go so quickly, and besides, I just don't seem to be in the mood for writing letters on this subject.

This is just a note to wish you all a very Happy and Prosperous New Year (better late than never). I shall try and write you a real long letter one of these days and then I'll write you about everything you've asked about.

Mottie is fine and getting on well at school. I still haven't told him about his mother, but intend doing so one of these days. I believe He's beginning to suspect that some thing is wrong.

In your last letter you wrote that your brother intended getting in touch with me. So far I have not heard from him, but it's just as well, as I have no intention, whatsoever, of being in any contact with him.

Please write soon, as I should very much like to keep in touch with you. I'll try and answer your letters sooner in future.

Let me know how you all are, especially Nellie and her mother.

Hoping to hear from you soon,

I remain,

Sincerely yours,

מכתב של האב, יהודה גלילי, לנלי, אחותה של מיה, ולבעלה (עמ' 189)

על אופים הרפאים של מכתבים כתב פרנץ קפקא באחד ממכתביו האחרונים למילנה ינסנסקה:

הלוא את יודעת כמה אני שונא מכתבים. כל האסון של חיי [...] בא ממכתבים, או מהאפשרות לכתוב מכתבים [...]. הרי זה שיח עם רוחות רפאים, ולא רק עם רוח הרפאים של הנמען אלא גם עם רוח הרפאים שלך עצמך, שמתפתח תחת ידך במכתב שאתה כותב [...]. איך בכלל נולד הרעיון שבני האדם יכולים להתרועע זה עם זה במכתבים! אפשר לחשוב על אדם רחוק ולגעת באדם קרוב, כל השאר הוא למעלה מכוח אנוש. ואילו כתיבת מכתבים משמעותה שאתה חושף את

עצמך לפני רוחות הרפאים, ולזה הן מחכות בשקיקה. נשיקות כתובות אינן מגיעות ליעדן, רוחות הרפאים שותות אותן בדרך עד תום.<sup>58</sup>

באיזה מובן נעשה מכתב ל"רוח רפאים" הרודפת את כותבו ואת קוראו? מכתבי קפקא עומדים על בשורת המוות הנישאת מן המילה הכתובה, המנתקת באורח בלתי הפיך בין הנוכחות המוסרת לבין מעשה המסירה והמסר שהוא נושא עימו. המכתב נעשה ל"יש" המוסר את ה"אין", קו גבול שאין לחצותו בין הטקסט לבין החוויה: "אני רק מנסה תמיד לחלוק משהו שאי אפשר לחלוק, להסביר משהו שאי אפשר להסביר, לספר על משהו שיש לי בעצמות ושרק בעצמות האלה אפשר לחוות אותו", כותב קפקא.<sup>59</sup> מן הסתם, זהו מאפיין של השפה הכתובה בכלל, שבה המילים תופסות את מקום הדברים, אך נדמה שהמכתב, כאקט של תקשורת בין-אישית וכאובייקט מוחשי, עקבה חומרית של מעשה הכתיבה עצמו, מעצים עד ללא נשוא את נוכחותו של ההיעדר המרחף מעל למילים כרוח רפאים. העיסוק במכתבים נעשה למפגש עם המוות – במובן זה, הדברים שכותב בארת על הצילום יפים גם למכתב: "דימוי היוצר את המוות תוך שהוא מנסה לשמור על החיים".<sup>60</sup>

הספר רציתי לרשום נוף אחר משתמש בדיוק באיכות "רפאית" זו של המכתב. המכתבים נותרים ללא מענה, שכן איש מן הנמענים אינו זוכה להיעשות, בתורו, למוען ברצף הטקסט של גלילי, גם אם בפועל, במציאות, הוא אכן השיב למכתב שקיבל. כמו במכתביו של קפקא למילנה, גם כאן אנו נחשפים רק לצד אחד של התקשורת (שהרי מכתביה של מילנה אל קפקא אבדו לבלי שוב), והשאלות ששאלו נמעני המכתבים – הנעדרים מן הטקסט ומן החיים גם יחד – נותרות שתוקות. כפעולה תקשורתית, זוהי תקשורת עם מתים המהלכים כדמויות רפאים בעולמו של המשורר. תמונת ההתכתבות היא של היעדר קשר או של קשר קטוע שבו קול הנמען שב ומתרוקן, שב ומתאין, אולם דווקא מציאות "ריקה" זו מעצימה את נוכחותו השתוקה של הלא-נאמר. לכל אורך הספר, הסיפור של המכתב הוא הסיפור של מה שלא נכתב.

"שאלתי אם השארת מכתב התאבדות", כותב גלילי בפתח הפואמה "שלוש נשיקות" וממשיך:

58. פרנץ קפקא, מכתבים אל מילנה, מגרמנית: יונתן ניראד, כרמל, ירושלים 2014, עמ' 256-257.

59. שם, עמ' 252.

60. בארת, מחשבות על הצילום, לעיל הערה 22, עמ' 94.

קויתי לְמַצֵּא מְכַתֵּב. אִם הָיָה,  
אוֹלֵי הָיִית פּוֹנָה אֵלַי  
בְּגוֹף רֵאשׁוֹן אוֹ שְׁלִישִׁי.  
”אֲנִי שְׂמַחָה לְהַפְנוֹת אֶת גְּבִי אֵלֵיכֶם.  
רַק בְּנֵי בְזוּרְעוֹתַי כְּחֵלוֹם נִצְחִי.” אוֹ,  
”תִּשְׁמְרוּ עַל מוֹטֵי, יְקִירֵי, יְחִידֵי.” אוֹ,  
”בְּנֵי יְקִירֵי, אֲנִי מִצְטַעֶרֶת,  
מִחֲבֻקַּת אוֹתְךָ חֲזָק. אִמָּא.”  
הֵייתִי רוֹצֵה שְׂתַחַתְמִי  
בְּשִׁלְשֵׁת הָאֵיקָסִים (XXX).  
בְּהַקְדָּשׁוֹת וּבְמִכְתָּבִים  
הֵם שְׁלוֹשׁ נְשִׁיקוֹת.

לוֹ הָיִית כּוֹתֵבֶת לִי הֵייתִי  
מִתְאַיִם תְּשׁוּבוֹת לְשִׁאֲלוֹת,  
מְנַחֵשׁ מָה הָיִית אוֹמְרֶת,  
מָה הָיִית עוֹשֶׂה בְּמִקְוִמִי.  
הַמְכָתֵב הָיָה הוֹפֵךְ  
לְרוֹחַ שְׁהוֹלֶכֶת אֵתִי,  
הֵייתִי מִתְגַּאֶה בּוֹ.

אֲנִי מִבִּין שֶׁלֹּא יִכְלֹת לְהַפְרֵד מִמֶּנִּי בְּכַתֵּב  
וְגַם לֹא לְנַמֵּק. הֵייתִי רוֹצֵה לְהִבִּין  
אִיךָ הִפְכָה שְׂמַחַת הַחַיִּים לְחֶשֶׁק  
לְהַפְנוֹת אֶת הַגֵּב וְלָמוּת. (עמ' 167-168)

פתיחת הפואמה מספקת כביכול את המניע לכתיבה: לכאורה זהו מכתב אל האם המתה, האם שלא כתבה לו – פיצוי מאוחר על טקסט חסר, מענה על היעדר פעור שנועד למלא את הפער ולהסביר את המוטיבציה העיקרית לדרכו הפואטית של המשורר, מעין "מאין נחלתי את שירי" בנוסח גלילי. מכתבו נולד אפוא מתוך שתיקה, וכדי למלא חלל של שתיקה, אלא שהמכתב שותק יותר מאשר מספר, או, ליתר דיוק, מדבר מתוך מה שלא נאמר. רק לעיתים רחוקות גלילי מרשה לעצמו לנסח אמירה נוקבת, כמו בהערה המופנית פתאום, באיחור, כלפי האב, לאחר מותו, בפואמה "חוף מכמורת": "אֲנִי

מֵאֲשֵׁים אוֹתָךְ בְּהִתְאַבְּרוֹת" (עמ' 119). המבנה הקולאז'י והמקטע של הפואמה מנוצל כדי להניח לשיר לפעול דווקא במרווחים, בהדהוד הריק בין פרגמנט לפרגמנט. על פי עיקרון דומה, שלוש הנשיקות המעניקות לפואמה את שמה מוצגות בסיומה בשלושה איקסים. לאיקס כמה מובנים: על פי מובן אחד הוא סימן של מחיקה ופסילה, פעולת איזון החותרת לבטל את קיומו של דבר־מה, אלא שהפסילה מסומנת ככזו, מנכיחה את עקבותיה של ההעלמה, מסמנת שכאן היה דבר־מה שהועלם, שאבד; על פי מובן אחר, האיקס הוא סימן של סודיות, שעומד במקום משהו אחר שחסר ואין לומר את שמו, וכנעלם במשוואה, יש לגלותו. על פי מובן נוסף, שלושה איקסים, XXX, הם נוסח אישי מקובל, מעין סיומת פורמלית לתכתובת פרטית המיוסדת על המצלול האונומטופיאי של שלושת האיקסים כ־kisses – ביטוי לקרבה או לאהבה. כך גם חתמה האם על כמה ממכתביה להוריה שבהולנד ולאחותה שבאנגליה, המובאים מיד לאחר הפואמות. תפקודם של שלושת האיקסים כנוסח כמו־פורמלי המשמש בתכתובת פרטית מעיד על מיקומם של מכתבים על קו התפר שבין האישי לבלתי אישי. מרגרטה ג'ולי וליז סטנלי מציינות כי מכתבים אישיים אמנם נכתבים בקולו של אני־כותב וממוענים אל אני־קורא, אך בה בעת הם גם כפופים לקונבנציות מבניות חזקות המעצבות את תוכנם ואת צורתם.<sup>61</sup> הכמיהה שמביע הדובר ל"שלוש נשיקות" מעין אלה כחתימה למכתב התאבדות צובעת באירוניה חזקה את סוג הקשר הנרקם במאוחר בינו לבין אָמו, קשר שנועד להיות אישי ופרטי מאין כמוהו אך נידון להיחתם בחותם הבלתי אישי, משום שהוא מיוסד על שיירי מסמכים ומכתבים שנועדו לאחרים. הדובר פועל בנחישותו הנואשת של שורד המוכן להשתמש ב"מה שיש", ויהיו החומרים העומדים לרשותו מעטים ודלים ככל שיהיו. בה בעת, פעולתו היא פעולת התקה הממירה את משמעותו של מכתב ההתאבדות הלא־קיים ממכתב פרידה – למכתב אהבה. כך נעשה ה־X למסמן כפול, מסמן של היעדר ושל נוכחות גם יחד: הסימן הגרפי מעיד על היעלמות ואיון בעוד המסמן הצלילי מנכיח את הנשיקות החסרות, כמחווה אהבה ופרידה. גלילי "גונב" אפוא את הנשיקות שהאם הפנתה במכתב להוריה ולאחותה. למעשה, כמעט כל המכתבים שהוא מביא בספרו לא מוענו אליו ולא נועדו לו; הם "נגנבו". בנטילת המכתבים – המוצבים כחומר התשתית של הפואמות, בעיקר "מקס אסא", "אמי: תהליך של התאבדות" ו"שלוש נשיקות" – מבצע גלילי מהלך של השתלטות מאוחרת על סצנת ההתכתבות. לכאורה זהו מעשה של המרה פואטית גרידא: בדרך כלל למכתבים תכלית מעשית כלשהי (גם כשתכליתם העיקרית היא פֵאטית, כשימור תקשורת בין סובייקטים המרוחקים זה מזה גיאוגרפית). גלילי משנה את הפונקציה

61. Margaretta Jolly and Liz Stanley, "Letters as / not a genre", *LifeWriting*, 1:2, 2005, p. 95.

העיקרית של המכתב מרפרנציאלית או פאטית לפואטית, אסתטית ולירית, ושורות הפרוזה היומיומית נעשות תחת ידיו לשורות שיר. אלא ש"גנבת" המכתבים ושילובם בשירה מרחיקים מעבר לזה. למעשה, גלילי מתייזב הן בעמדה של המוען – שהרי הוא כותב את המכתבים מחדש בנוסח משלו ומפרסם אותם בספר שירה הנושא את "שם המחבר" שלו – והן בעמדה של הנמען, כקורא בלתי קרוא, קורא מאוחר, של מכתבים אלה, המציב עצמו כנמענם האולטימטיבי, ההכרחי והסופי, כאילו נועדו לו. ההשתלטות האומניפוטנטית והטוטאלית מאפשרת לו לאייש את כלל הדמויות בסצנה, וככזו היא מבטאת "עודפות של האני" ואת הפן הנרקסיסטי הקיים בכל מלנכוליה – התענגות עודפת על היכולת הפנטזמטית "להקים לתחייה" את המילים המתות שהופקעו מזמנן וממקומן ולשאוב אותן בכוח אל ה"אני" הריק.<sup>62</sup> אלא שבאופן פרדוקסלי, השתלטות זו משיגה בה בעת דווקא את ניגודה: ריקון של העמדות, לא מילוי שלהן, ועדות על החלל הנפער. בשתי העמדות, של המוען ושל הנמען גם יחד, נוכחותו שלו-עצמו היא נוכחות רפאית, כזו שאינה מעידה על קיומה ואף על פי כן אנו ערים לה. שתיקתו מלווה כצל את הקריאה במכתבים, והוא עצמו נעשה לא רק למוענם ולנמענם אלא גם למושאם החסר, לאובייקט המושתק שלהם, דמות רפאים. "גנבת" המכתבים מאפשרת לו להסתפח כנוסע סמוי אל קולותיהם של כל האחרים ולדבר מתוכם אל עצמו הלא-קרוא הקורא אותם.

בסמינר המפורסם על סיפורו של פו, "המכתב הגנוב", טען לאקאן כי חשיבותו של המכתב אינה נעוצה במסר שהוא נושא אלא בעצם תנועתו ותזוזתו ממקום למקום ומנמען לנמען, בתוך שינוי נשנה של תעודתו הראשונה.<sup>63</sup> כותרתו של הסיפור באנגלית, *The Purloined Letter*, מצביעה על כך שהמכתב אינו "גנוב" אלא, ליתר דיוק, "מוסט מדרכו":<sup>64</sup> "המכתב שהוסט מדרכו הוא בפירוש הדבר שבו עסקינן. המכתב שמסלולו הוארך (זה פירושה המילולי של המילה האנגלית), או, אם להשתמש באוצר המילים

62. טלי לטוביציקי כתבה על נטייתו של השיח התיאורטי העכשווי לתפוס מלנכוליה כסוכנות פוליטית ולפרשה כנאמנות אתית לאובייקטים אבודים. לטענתה, "מתחת למעיל האבלות שבו נוהגת המלנכוליה להסוות את עצמה רוחשת התענגות-עצמית אירונית, שאינה עולה בקנה אחד עם הערכים האתיים החיוביים"; וראו במאמרה "ומרוב תימהון אני צועקת": דיבור ופנטומימה, אבל ומלנכוליה אצל יעקב שטיינברג ודליה רביקוביץ", מכאן, יט, 2019, עמ' 263.

63. ז'אק לאקאן, "הסמינר על 'המכתב הגנוב'", כתבים, כרך א, מצרפתית: נועם ברוך, רסלינג, תל אביב 2015, עמ' 11-39.

64. כפי שכותבת תמר מריץ, פירוש המכתב כ"גנוב" מניח ש"קיים תוכן מסוים, קודם, שהסובייקט מעוניין ליטול לעצמו ללא רשות", ואילו הפועל to purloin מורה על כך שהמכתב "מורחב ומוזז (מיד ליד וממקום למקום)"; וראו במאמרה "השיר הגנוב: לאה גולדברג מתכתבת עם גנסיין וועם ציליה דראפקין בספרה מכתבים מנסיעה מדומה", מכאן, טז, 2017, עמ' 33.

של הדואר, מכתב הממתין למסירה".<sup>65</sup> תכונה זו של המכתב, ה"שומקומיות" שלו, מערערת גם על עצם הבעלות על המסמך וגם על תוכנו הנעדר: "המכתב – למי שייך הוא?", שואל לאקאן; למוען ששלח אותו? לנמענו? ובעצם, מיהו נמענו של המכתב? ומה אם "הלה לא היה מעולם הנמען האמיתי שלו?"<sup>66</sup>.

כידוע, בסיפורו של פו גונב שר מכתב משולחנה של המלכה, לנגד עיניה, בלי שהיא יכולה למנוע את הדבר, שכן היא רוצה להסתיר מן המלך את דבר קיומו של המכתב. מפקד המשטרה המחפש עבודה את המכתב סורק את ביתו של השר מן המסד עד הטפחות אך אינו מוצא אותו בשום מקום, מאחר שהשר החביא אותו דווקא במקום גלוי – מעל כרכוב האח בביתו. הבלש דופן, המצטרף לחקירה, סבור כי מפקד המשטרה נכשל במשימתו בין היתר מכיוון שאינו מעריך כהלכה את השר ורואה בו שוטה, משום שהוא משורר. אלא שבעיני דופן, המעיד כי אף הוא עצמו "חוטא בחרזנות", דווקא היותו של השר משורר מכשיר אותו להערים על מפקד המשטרה. ואכן, דופן הוא מי שמוצא את המכתב, כיוון ששיער כי "כדי להעלים את המכתב, נקט השר בתחבולה רבת-התושייה והמחוכמת: כלל לא לנסות להחביאו".<sup>67</sup> בכך מנסח דופן בעקיפין את הרעיון כי השירה היא דרך להסתיר באמצעות גילוי, ועל כך נוכל להוסיף: ולחשוף באמצעות הסתרה. שהרי השר דווקא נקט פעולות הסוואה: הוא קיפל את המכתב בכיוון ההפוך, "ככפפה, מן הפנים חוצה", בניגוד לקיפוליו המקוריים, הטביע בו את חותמו והוסיף בכתב יד את שמו ואת כתובתו.

כמו בסיטואציית הבסיס של "המכתב הגנוב", המצביעה על סוד גלוי הידוע לכול ואף על פי כן הכול שותקים וממשיכים לנהוג כאילו אינם יודעים דבר (השר יודע שהמלכה פועלת מאחורי גבו של המלך, המלכה יודעת שהשר גנב את מכתבה, השר יודע שחוקרים מחפשים אחר המכתב), גם בספרו של גלילי הגלוי אינו מדובר ואינו מזוהה כגלוי: אמו של הילד יודעת שהיא עומדת לנטוש אותו ואינה כותבת על כך דבר במכתביה; כל הדמויות הסובבות אותו בילדותו יודעות על דבר מותה של האם ונסיבותיה – במובן מסוים גם הוא עצמו, כילד, יודע – ואיש אינו מדבר או כותב על כך. גם כשתוכנם של המכתבים נמסר במישרין והעתקיהם מונחים לנגד עינינו, מסומנם, השב וחומק, נותר במה שלא נכתב בהם, ולא במה שנכתב. הפעולות כולן מתרחשות במחשכים, ללא תיעוד, אך העדויות הגלויות מצביעות על מה שכוסה והוסתר. וכמו הגנב בסיפורו של פו, גלילי "מקפל" את המכתבים בניגוד לכיוונם המקורי, מן הפנים

65. לאקאן, "הסמינר על 'המכתב הגנוב'", לעיל הערה 63, עמ' 28.

66. שם, עמ' 26.

67. אדגר אלן פו, "המכתב הגנוב", המכתב הגנוב ואחרים: סיפורים [1], מאנגלית: אלינור ברגר, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 144.



הפרטי הבין-אישי שבין הכותבת והנמענת אל החוץ, נחלת הכלל, ומנכס אותם לעצמו בהטביעו בהם את חותם קריאתו ואת שמו־שלו כנמענם. אך גלילי אינו רק גנב המכתבים; הוא גם מפקד המשטרה המחפש אותם וגם הבלש היוצא למשימה שלא נקרא לה. כמי שסורק את השטח כולו הוא חוזר ועובר שוב ושוב על כל השרידים – וגם בכך יש כדי להסביר את השיבה החוזרת ונשנית אל שירים מוקדמים ואל אותה חוויה ראשיתית של אובדן האם – בחיפוש אחר אמת אבודה ששבה וחומקת ממנו. וכשהוא מוצא, כביכול, את אשר חיפש, אין הוא מגלה אלא את דבר האבדה ואת חסרונו שלו־עצמו בדיבורה.

כפי שכותבת אורית מיטל, בפרשנותו של לאקאן, "המכתב מייצג את הלא־מודע, את הסצנה הראשונית המודחקת, החוזרת על עצמה שוב ושוב. בעזרת הבלש, או הפסיכואנליטיקאי, מתגלה המכתב לבסוף כמודחק שהיה גלוי לעין מלכתחילה"<sup>68</sup>. עמדתו של גלילי כקורא וככותב של אותם מכתבים שנכתבו קודם ללידתו, או בעת ילדותו המוקדמת, מאפשרת לו לקחת חלק בדבר־מה מעין "הסצנה הראשונית"<sup>69</sup>. הוא פולש אל תוכם כדי לחזות במשהו שלא נועד לעיניו, משהו שהיה אמור להיות נסתר ממנו. הוא נוטל את המכתבים הרבה אחרי שתפקידם בעולם הסתיים, כביכול, מסיט אותם ממסלולם ושולח אותם במסלולים אחרים, שבקצותיהם הוא העומד. לאקאן עומד על כך ש"העברת המסרים" היא רק אחת הפונקציות של המכתב. מילוי הפונקציה שלשמה נשלח ודאי אינו מגשים את ייעודו של המכתב, וזו גם הסיבה לכך שאין נוטים להיפטר ממכתב לאחר שהתקבל, אלא לשמור אותו.<sup>70</sup> מכאן שיעדו הסופי של המכתב עשוי להימצא הרחק מיעדו הידוע והמיידני. לאקאן חותם את דיונו הסבוך בסיפורו של פו באמירה החידתית כי מכתב מגיע תמיד ליעדו. כפי שהמכתב הגנוב בסיפורו של פו מתגלה לבסוף במקום הבלתי צפוי ביותר ומתברר כי כלל לא היה חבוי, כך אנו מגלים כי הידע, שסברנו כל העת כי האחר מחזיק בו, היה ברשותנו כל העת – או, במילותיו של לאקאן: "המשדר [...] מקבל מהקולט את המסר שלו עצמו בצורה מהופכת. נמצא שהמשמעות של 'המכתב הגנוב' [...] היא שמכתב מגיע תמיד ליעדו."<sup>71</sup>

68. אורית מיטל, "איך זה נקרא: על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות, 1, 2010, עמ' 156.

69. אכן, אין זה מקרה שבפואמה "חוף מכמורת", למשל, מוזכרת כניסה אל מיטת האב, בסצנה תמימה לכאורה שבה מצטרף הדובר אל אביו ואל אשתו מרי במיטתם: "כְּשֶׁבִּאתִי לְאַרוּחַת עֶרֶב שֶׁבַת, / אָבִי וּמָרִי הָיוּ בְּמִטָּה, / מְרַפְּדִים בְּכַרְיֹת, רוֹאִים סֶרֶט מְצָרִי. / נִשְׁכָּבְתִּי לְיָדוֹ, שֶׁלְּבָנוּ זְרוּעוֹת. / מְחַבְּקִים לְטַפְתִּי אֶת מִצְחוֹ" (עמ' 116). ההצטרפות אל מיטת האב היא הד רחוק למימושה המוסווה היטב של הסצנה הראשונית, הניכרת בהתחקותו העיקשת של גלילי אחר עלילת הנישואין של הוריו.

70. לאקאן, "הסמינר על 'המכתב הגנוב'", לעיל הערה 63, עמ' 25.

71. שם, עמ' 39.

סלבו ז'יז'ק מסביר בספרו תיהנו מהסימפטומים כי המסר מגיע אל יעדו לא בעקבות תהליך תכליתי שמטרתו נקבעה מראש, כפי שדרידה פירש (בטעות, לדעתו של ז'יז'ק)<sup>72</sup>, אלא משום שהנמען הקונטינגנטי הופך לנמען הכרחי. אמנם במציאות מכתב עשוי להחטיא, אך ברמה הסימבולית הוא תמיד מגיע אל יעדו:

איני מזהה את עצמי בקריאה משום שאני נמענה, אני נעשה נמען ברגע שאני מזהה בה את עצמי. זאת הסיבה לכך שמכתב מגיע תמיד אל נמענו: משום שאדם הופך לנמען ברגע שהמכתב מגיע אליו. לפיכך, הטענה הדרידיאנית כי מכתב עלול גם להחטיא את נמענו היא חסרת משמעות לחלוטין: היא הגיונית רק כאשר אני מניח מראש שאני יכול להיות הנמען לפני שהמכתב מגיע אלי – במלים אחרות, היא מניחה מראש את המסלול הטלאולוגי המסורתי של מטרה קבועה מראש [...]. "מכתב מגיע תמיד ליעדו" חושף את עצם המנגנון אשר מביא לידי ההשתאות "למה אני? למה אני נבחרתי?" וכך הוא מניע את החיפוש אחר הגורל החבוני אשר מתווה את דרכי.<sup>73</sup>

"אני שואל, 'למה זה מגיע לי?'" , כותב גלילי (עמ' 155). אין זו רק שאלה בדבר מנת סבלו אלא גם שאלה שנוכל לנסח, בעקבות ז'יז'ק, כ"למה אני? למה אלי מגיע המכתב?". פרשנותו של ז'יז'ק מנסחת את התנאים שבהם "מקרה" הופך ל"גורל". כך, המכתבים שגלילי משלב בספרו, מכתבים שבמקור "לא נועדו" לעיניו, מגיעים בספרו אל יעדם משום שהוא הופך את עצמו מנמענם הקונטינגנטי, האפשרי (מי שבררך זו או אחרת, מקצתה מקרית ומקצתה מכוונת, הם התגלגלו לפתחו), לנמענם ההכרחי והגורלי.<sup>74</sup> עמדת המוען שהוא מאמץ היא שעושה אותו לנמען: וכך, גלילי חותם את הפואמה

72. כידוע, פרשנותו של לאקאן לסיפור "המכתב הגנוב" עוררה את התנגדותו של דרידה, שקבל על מה שראה כצמצום של הספרות לכדי אובייקט הנתון לפרשנותה החד-משמעית של הפסיכואנליזה, המוליכה אל "סוף" פסקני: "הכיוון אינו יכול להיות ממוקם בסוף. אין יעד [...]". מכתב תמיד יכול שלא להגיע ליעדו, ומכאן שלעולם אינו מגיע"; וראו Jacques Derrida, *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987, pp. 29, 33-34. על פי דרידה, יעדי של המכתב נכפלים ומתפזרים בו ברגע שהוא נכתב ואין דרך לשלוט בדרכו, בהשתמעויותיו ובאובדנו, כפי שאין דרך להבטיח שפרשנות "תשתבץ" במקום שהועיד לה הפרשן.

73. סלבו ז'יז'ק, תיהנו מהסימפטומים: הוליווד על ספת הפסיכולוג, מאנגלית: רוני ידור, ספרית מעריב, תל אביב 2004, עמ' 26; ההדגשה במקור.

74. דברים דומים כותב בארת על תצלומים: "אני מכנה בשם 'מושא צילומי' לא את הדבר הממשי האפשרי, שדימוי כלשהו או סימן כלשהו מוליכים אליו, אלא את הדבר ההכרחי שהועמד לפני העדשה, ושבלעדי לא יהיה שום תצלום"; וראו בארת, מחשבות על הצילום, לעיל הערה 22, עמ' 79; ההדגשות במקור. כמו במעשה שאילת המכתבים (והתצלומים) של גלילי, האמנות היא השפה שדרכה המקרה הופך להכרח, או, במילים אחרות, ל"גורל".

בשלושה איקסים, מפנה אל האם הנמענת את הנשיקות שלא שלחה לו וכזאת עושה אותן לשלו. התפקידים מתמזגים: תפיסת מקום הנמען האולטימטיבי של המסר נעשית באמצעות התייצבות כמוען של אותו המסר שכלל לא כוון אליו. המודוס המאפשר את ה"היפוך" הזה הוא השירה – הפקעתם של המכתבים המקוריים והעברתם אל הקשר חדש באמצעות ציטוט, עריכה, גזירה, הדבקה, כך שיופיעו כבר אחרת, בשורות שיר, באופן הצורך את ארעיותם ומזקק אותה לכדי נוסח קבוע, גורלי והכרחי. ואם המכתב נעשה לשירה, בה בשעה השירה נעשית למכתב.

\*

המכתב מגיע אפוא ליעדו, ואף על פי כן, דבר אינו נחתם. בממזאר הפואטי של גלילי השאלות הנשאלות פוערות חלל של אינות, חסך, מועקה ומודעות לכך שיש דברים שלא ניתן לספר אלא רק לסמן את השתיקה סביבם, למחוק אך להותיר את סימני המחיקה על כנם. בחיפושיו נידון הבן לשוב ולהיתקל באובדן ובעצם ריקותם של ה"אני" ושל החוויה:

יש חלל בתוכי

הייתי אמור לראות בו

את אהבתה.

חסרונה שאב את כחי

רוקן את עתיד.

חשבתני על אמהות,

קמח, לחם שלא טעמתי. (עמ' 217-218)

פרישה של סיפור חיים או פרקים מתוכו, גם אם כאובים, עשויה להציע מקום להצגת ה"אני" או אף לייצור העצמי באמצעות החוויה המשוחזרת בלשון ובנרטיב. כך נעשה הממזאר לטקסט של "עודפות ה'אני'", עודפות המובילה במידה רבה לטענות בדבר נרקיסיוס ואנוכיות, שני מאפיינים המיוחסים לעיתים קרובות ליצירות אוטוביוגרפיות לסוגיהן.<sup>75</sup> גם החפיפה הנוצרת בממזאר הפואטי, בין הקול הדובר לבין ה"אני" האמפירי, משיבה אל מרכז הבמה את רעיון המחבר כסמכות וכמקור של היצירה ומאששת את

75. ראו, למשל, את מאמרו הידוע של ויליאם גאס מ-1994 ואת רשימתו של אסף ענברי מ-2019, הנושאות כותרות כמעט זהות, כל אחת בשפה אחרת: William Gass, "The Art of Self: Autobiography in: כל אחת בשפה אחרת: the Age of Narcissism", *Harper's Magazine*, May 1994, pp. 43-52; אסף ענברי, "אוטוביוגרפיה בעידן הנרקיסיוס", הארץ, 25 בדצמבר 2019. וראו גם Neil Genzlinger, "The Problem with Memoirs", *New York Times*, Sunday Book Review, 30 January, 2011, p. 14

ריבונותו – ובכך מדגישה שוב את "עודפות ה'אני'" שבטקסט. מנגד, רעיונות אלה עצמם עשויים להתערער בממאר הפואטי ולהוביל מגמה מנוגדת. השימוש המקסימלי שעושה גלילי באמצעים ובנכסים הדלים שנותרו ברשותו מציג עודפות פאראטקסטואלית לצד רזון שירי ועמעום הסובייקטיביות. הציפייה לספר את הסיפור, לפתור חידות בלשיות ולהציג את דיוקנו של הדובר, סופה להביא אותנו אל גבול האפשרות להבין ולדעת, ואל פתח התהום של ה"אני".

"אנו מניחים שהחיים מייצרים את האוטוביוגרפיה כפי שפעולה מייצרת את תוצאותיה", כותב דה מאן. "אך האם אין להעלות על הדעת באותה מידה של צדק, שהמפעל האוטוביוגרפי מייצר בעצמו את החיים וקובע אותם, ושמה שהמחבר עושה נשלט למעשה בידי הדרישות הטכניות של ציור הדיוקן העצמי, ולפיכך נקבע, מכל הבחינות, בידי המשאבים של המדיום שלו?"<sup>76</sup> בממאר הפואטי רציתי לרשום נוף אחר נרשם הדיוקן מתוך מהלכים קולאז'יים של התערבות, הזדהות והתחבאות, שאילה, גזירה, צירוף והדבקה. אלה בונים לנגד עינינו "אני" גזור ומודבק שהוא תוצר לשוני של מהלכים אלה עצמם: "בובה מתוקנת" המדרה לפנינו, באופן פלאי, בצעדים דקים ומהודקים.

76. דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת פנים", לעיל הערה 49, עמ' 245; ההדגשות במקור.