



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

01 גיליון  
2010 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט, זיוה שמיר

רכזי המערכת איל בסן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית ענת שטיינדלר

על העטיפה: רישום מאת פרנץ קפקא

[ot.kipp@gmail.com](mailto:ot.kipp@gmail.com)

© 2010 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד  
נדפס ברפוס חדקל, תל אביב, תש"ע

# "נושך יונק מרעיל לש מוצץ מדביק": על לשון ההתנגדות העברית בשירתו של יצחק לאור

שאול סתר

נקודת האפס של שירת יצחק לאור היא מלחמת לבנון הראשונה. לא מכיוון שאז החל לכתוב ולפרסם שירה; שירים פרי עטו ראו אור כבר בשנת 1973 בכתב העת עכשיו. לא מכיוון שמלחמה זו עמדה במוקד שירתו; למלחמה עצמה הקדיש מעט שירים. וגם לא מכיוון שהייתה האירוע המכונן של חייו הפוליטיים; דומה שסירובו לשרת בשטחים הכבושים וישיבתו בכלא 6, כבר בתחילת שנות השבעים, הם שמצויים בבסיס כתיבתו

\* מאמר זה, שהוגש לפרסום ב-2008, מבוסס על פרק בעבודת גמר לתואר מוסמך, וראו שאול סתר, 'הלשון הפוליטית: שלושה מהלכים בשירה עברית רדיקלית', אוניברסיטת תל-אביב, 2006. תודות למנחה העבודה, מיכאל גלזמן, וכן למיכל ארבל, לעודד וולקשטיין ולדפנה רוזנבליט.

ואליהם הוא שב וחוזר בשירה וברומנים.<sup>1</sup> מלחמת לבנון היא נקודת האפס של שירת לאור מכיוון שהיא סימנה באחת את היבדלותם של לאור ושל שירתו מהחיבור השגור בין הספרות העברית לשמאל הציוני. דווקא בעת השבר הפוליטי שנוצר בעקבות המלחמה, ובעיצומו של חוסר האמון הגורף שהביע השמאל הישראלי כלפי מדיניות ממשלתו (ששיאם הציבורי היה בהפגנת ההמונים לאחר הטבח בסברה ושתילה ושיאם הספרותי – באנתולוגיה ואין תיכלה לקרבות ולהרג),<sup>2</sup> הוביל לאור מהלך עיקש של היבדלות – אישית, פואטית ופוליטית – מהשמאל הישראלי, שחשובי הסופרים העבריים, מימי היישוב שלפני הקמת המדינה ועד ימינו־אנו, היו נציגיו התרבותיים. בחורף 1982-1983 פרסם לאור בחוברת חדרים מס' 3 שלושה שירים חריפים העוסקים במלחמה, ואחריהם רשימה קצרה, אישית ונוקבת, בשם "השבוע השלישי", הנפתחת כך:

את השבועיים הראשונים של המלחמה אסור לשכוח ולא על-מנת להתנצח. את השבועיים הללו אסור לשכוח כיוון שעם שלם, לבד מצווחנים ספורים, צעד כמו מכונה משומנת היטב אל המלחמה וקרא לה כמעט פה אחד "שלום הגליל".<sup>3</sup> טפו.

התאריך המופיע בסוף הרשימה הוא אוקטובר 1982, זמן קצר לאחר שהשמאל הישראלי על גווניו השונים ועל דובריו התרבותיים – הסופרים, המשוררים, אנשי הרוח ואנשי האקדמיה – יצא באופן חסר תקדים לפניו וחסר שחזור לאחריו נגד המלחמה, נגד הממשלה המנהלת אותה ונגד המדינה המשתעבדת לה. והנה, דווקא אז דורש לאור לשוב אל השבועיים הראשונים של המלחמה ולהבחין בין קבוצת הפעילים הקטנה, שאת שמות חבריה הוא מונה בסוף הרשימה וכנציגם הוא מופיע בתצלום הנלווה לה, לבין המערך התומך במלחמה, שעמו נמנו, בתחילתה, גם מנהיגי השמאל הציוני – שלום עכשיו, "גם פרס [...] גם רשף", וכמובן, אותה "גולדה [ש]לא מתה ולא תמות אף פעם. היא חיה בקיבוץ חולדה ומעניקה ראיונות לליבראסיון".<sup>4</sup>

פתיחה זו של הרשימה – רשימה פוליטית, "לא פואטית" – אוהזת גם בכמה מעיקרי הפואטיקה של לאור: התביעה להיזכר בנשכח ובמושכח גם במחיר שִכחת הקיים, העכשווי, הנראה לעין; ההתנגדות לאחיותו של המנגנון השלטוני בשפה העברית וליכולתו הבלתי מעורערת לטבוע את לשון המושגים; ההתודעות לפעולות לשוניות הניצבות בקצה תחומם של סמלי השפה נושאי המשמעות: ההתנצחות, הצווחה והיריקה (יריקה שאבות

1. "התקופה הקצרה שהייתי בכלא, על סירוב לשרת בשטחים, נתנה לי חומר לשלושה רומנים. [...] הזיכרון של הכלא יישאר אתי עד סוף החיים" (הלית ישרון, "כתבתי שירה כל עוד האמנתי בגעגוע [ראיון עם יצחק לאור]", חדרים, 14, 2002, עמ' 192).
2. חנן חבר ומשה רון (עורכים), ואין תיכלה לקרבות ולהרג: שירה פוליטית במלחמת לבנון, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983.
3. יצחק לאור, "בשבוע השלישי", חדרים, 3, 1983, עמ' 15.
4. הכוונה, כמובן, לעמוס עוז, וראו שם, עמ' 16.

ישורון הגיב עליה ישירות באחד משיריו, "את היריקה קח עִמָּךְ", ולאור השיב לו מצדו בשיר נוסף, כלומר יריקה שהיוותה בסיס לוויכוח שירי-אידיאולוגי בין-דורי ולהתוויית שושלת שארות ספרותית)<sup>5</sup>; ולבסוף, ריבוי ההבדלות שאינן קובעות וחותמות הפרדה יחידה ומוחלטת. כנגד "פה אחד" – הפה הרשמי, המחוקק, של המדינה ודבריה, פה אחד שמפיק לשון אחדותית – מציב כאן לאור את הפה הרוחש פעילות, הפה רב-המשלבים, הטרום-סמלי ועמוס הסימון גם יחד של המשורר, ולמעשה של שירתו.<sup>6</sup> פעמים רבות הואשמה השירה הפוליטית בדלדול המבע השירי, בצמצום אפשרויות הביטוי, בהעדפת האמירה הישירה, השטוחה, הגסה, על פני דרך העקלתון של המורכבות הפואטית. שירתו של לאור, ממנסחיה הראשיים של השירה הפוליטית העברית בעשרות השנים האחרונות, ספגה לא פעם ביקורות ברוח זו, אולם קריאה בשירה הפוליטית של לאור – כלומר קריאה במכלול שירתו של לאור כמתווה לפוליטיות של השירה – צריכה לחצות את הפשטות הלשונית המדומה ולהתבונן בלשון הפוליטית של השירה ככזו הניצבת אל מול אותו "פה אחד", הפה האחד, היחיד והאחיד של האידיאולוגיה. כיצד נכתבת עמדת ההתנגדות בתוך הלשון השירית, כלומר כעמדה של הלשון השירית?

## בין נסיגה להסגת גבול

בפתח ספר שיריו השני, רק הגוף זוכר, משרטט לאור מהלך מפתיע. הספר, שראה אור בשנת 1985, היה ספרו הראשון שהופיע לאחר מלחמת לבנון, והוא מכיל כמה מן השירים שהתפרסמו בכתבי עת בתקופה סוערת זו, אך הטון השירי ופרישתן של התהיות הפואטיות רחוקים מאוד משירי תקופת לבנון. "רק הגוף זוכר", השיר הראשון בספר, פונה אל הגוף, אל הזיכרון החרוט בו ואל לשונו החומרית – "הדבור הכי עמק שלו/ זה

5. באחד השירים שהופיעו בחוברת חדרים 3, "סאלווה", שתל לאור רמיזה לשירו הידוע של אבות ישורון, "פסח על כוכים", מהשירים הפוליטיים הרדיקליים ביותר שידעה הספרות העברית, ונתלה בו כמקור סמכות אך גם כחומר נתון לשינוי. הדבר עורר את חמתו של ישורון, והוא הגיב בחריפות בשיר "כמה דברים ככה", שפורסם בספר שיריו הומוגרף (1985). לאור השיב לו בשיר "טפו, אני אומר לך, טפו", בספרו רק הגוף זוכר (1985). ראו על כך אצל אידה צורית, שירת הפרא האציל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 190-191.
6. אותו פה מגדף, משולח רסן, לא אחראי, הוא שהוציא מתוכו בחוברת סימן קריאה 16-17, שראתה אור גם היא בשנת 1983, את השיר "המנון לגוש", ובו מתוארים מתנחלי הגדה המערבית העורכים סדר פסח "ובמִצוֹתֵינוּ דם נערים פלסטיניים". השיר "עורר סערה ציבורית שהגיעה לשיאה בהפסקת התמיכה של אוניברסיטת תל-אביב בכתב העת" (יוחאי אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, מאגנס, ירושלים 2004, עמ' 365-366), ובעיקר עורר על לאור את זעמם של בעלי בריתו הטבעיים לכאורה, אנשי השמאל הציוני, ובהם חוקר הספרות נסים קלדרון, בר-פלוגתא מובהק של לאור, שהיה באותה עת חבר מערכת כתב העת סימן קריאה ובאירוע זה התגלתה לראשונה, לפחות באופן פומבי, המחלוקת החריפה בין השניים, וראו על כך אצל אופנהיימר, שם.

לפְּרָפֶר – לשון המבקשת לשמר את הגוף כשלעצמו, כ"דבר", עוד בטרם הפך לאחד ממחוזותיו של המערך המסמן של התרבות. השיר מבטא את "הניסיון העילג" של הגוף לגמגם עוד קצת את הים שממנו הוגלה", בניסוחו של עודד וולקשטיין,<sup>7</sup> בעודו "מחפש מנוחה אַבוּדָה תנוחה אחת שְׁבָה / ירגע".<sup>8</sup> השיר הבא אחריו, "לא שירה פוליטית, נסיגה", מפרט את הבחירה העקרונית בקרוב, באישי ובפנימי:

יום אַחַד אָסוּג לְדוּמְיָה וְשֵׁם אוֹכַל לְתֹאֵר בְּדִיוֹק רַב  
 אֶת הַחֶסְכוֹן הָעֲנִי הַזֶּה וְהַשְׁקֵט מִבְּפָנִים  
 יִכְתִּיב לִי מִחֲדָשׁ אֶת קֶצֶב הָעוֹלָם שְׁמָקִים אוֹתִי עֲדִין  
 לְלֶכֶת וּמוֹשִׁיב אוֹתִי לְשֶׁבֶת לְקוֹם לְשֶׁבֶת לְרוּץ  
 הַגֵּרָתִי בְּשֶׁקֶט אֶכְתֵּב בְּתוֹנְעָה אֶטִית אַחַת פְּשׁוּטָה  
 וְאַצִּילִית כְּמוֹ מְנַגֵּינָה נְמוּגוֹתִי  
 מִשֵּׁם: לֹא אִירוֹנִי, לֹא מְרִיר, לֹא פְנוּעַ (אֶלָּה  
 מְכִילִים עוֹד אֶת הַשֵּׁם לְעַמֵּת  
 כָּאֵן)

כָּאֵן הַשְּׁתִּיקָה שְׁבָה הַקֶּצֶב הַיְחִידִי הוּא קֶצֶב הַמְלִים הַנִּכְתָּבוֹת  
 בְּהַחֲלָטָה פְּנִימִית קְשׁוּבָה, פְּתֹאֵם נְעֻלְמָתִי בְּבִקְרָה  
 אֶתְעוֹרֵר וְאֲנִי מוֹתֵר עַל הָעוֹלָם אֶל תּוֹכִי  
 הַגֵּרָתִי, מִחְבּוֹא יְלָדוֹת שְׁלִי, מְזַנְחַת מְקַמֵּט, אַבוּד כְּפָר<sup>9</sup>

חרון שירי המחאה נזנח כאן לטובת תנועה של התכנסות. חריצת הדין, התביעה לשינוי, ההתייצבות מנגד, מפנות את מקומן לפנייה פנימה: רעשי העולם מוחלפים בדומייה, בשקט, בשתיקה; מלאותם הלא-מאורגנת של האירועים החיצוניים ניגפת בפני התביעה לדיוק, לחיסכון ולעוני; הריבוי המורכב, הבלתי סדור, המתפלש ברקב המציאות, נזנח לטובת "תנועה אטית אחת פשוטה/ ואצילית"; הסערה המילולית ובליל הצלילים מומרים במוזיקה. ביטול ההתערבות בחוץ ובחיצוני לשם השתקעות בפנימי ביותר מוטעם כמעשה שיש לו תכלית שירית והוא מוחש ביחס למקצב השירי: הדיבוב השהוי והרגיש, המדויק והקשוב של הפנימיות המסתגרת בתוך עצמה כדי שתוכל לדווח על עצמה ("אוכל לתאר") הוא המאפשר את הולדת השיר. השקט הוא שמכתיב את קצב העולם, העולם הנבנה במהלך השיר ולא העולם שאליו השיר נפתח (בית ראשון), ובתחומיו של שקט קדום זה, "הקצב היחיד הוא קצב המלים הנכתבות", קצב היצירה ולא קצב ההתוודעות (בית שלישי). האוטוכטוניה הסטיכית של מילות השיר, היכתבותן הספונטנית כמקור עצמן,

7. עודד וולקשטיין, "הגוף כמובלעת זרה", הארץ, 6.3.2002.  
 8. לא בכדי נכתב השיר כמצבור של הכפלות לשוניות: הכפלות של מילים ("גוף גוף", "שקט שקט", "זוכר זוכר", "לפרפר, לפרפר") והכפלות בתוך המילים ("לפרפר"), וכפי שכותב וולקשטיין, "אפילו המלמול הוא רק הכפלתו של המל" (שם). ההכפלה מעכבת את המעבר לסימן נושא המשמעות.  
 9. יצחק לאור, שירים 1974-1992, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 64.

קושרות בין מהלך ההתכנסות לבין מעשה כתיבת השיר ונענות לתפיסה מודרניסטית רווחת, כפי שזו נוסחה בידי קלמנט גרינברג, למשל, הרואה את יצירת האמנות כסגורה בתוך עצמה, כאקספרסיה מכוננת עולם ולא כמייצגת אותו או כנטמעת בו.<sup>10</sup> אולם מהלך ההתכנסות שנפרט בשיר מכון למעשה אל עבר העתיד – "יום אחד אסוג לדומיה ושם אוכל לתאר בדיוק רב" – כמעין תקווה, שאיפה או תביעה עצמית, כאידיאה רגולטיבית. סופו של הבית הראשון מדגיש דווקא את קיומו הרצוף של הדובר בהווה השירי: "קצב העולם", שיוכתב מחדש על ידי השקט, עדיין מכתוב – כעת – את פעולותיו חסרות המנוחה של הדובר בהווה. הבית כולו כתוב במשפט אחד מתמשך ונמתח, רווי פסוקיות משועבדות, שמשרשר אפשרות קיום אחת מזו המנוגדת לה וגולש בין זמני פעולה שונים: "והשקט מבפנים/ יכתוב לי מחדש את קצב העולם שמקים אותי עֲדִין". בסיומו של הבית מואצת התנועה, האמורה להוביל לרגיעה פנימית מכונסת, והקצב המילולי נכפל: "שמקים אותי עֲדִין/ ללכת ומושיב אותי לשבת לקום לשבת לרוץ". הפעירה הגדולה של המשפט השירי, ביחד עם התקווה שהוא מוליך, מסתיימות במקבץ של פעלים ושמות פועל שהם גם פארודיה על שיר ילדים ידוע. כל אחד מן הפעלים עומד בפני עצמו, הפוך לקודמו ומבטל אותו (לשבת–לקום–לשבת–לרוץ), במין סטקטו תזזיתי שאינו מצליח להיענות לקצב הנמשך והמערסל של ההתכנסות. זמן העתיד של הבית הראשון הופך בבית השני לזמן עבר ("הגרת בשקט") ולזמני הווה, עתיד ועבר שנבללים אלה באלה בבית השלישי ("כאן השתיקה שבה הקצב היחידי הוא", "ואני מנתר על העולם" – הווה; "פתאם נעלמתי בבקר", "הגרת" – עבר; "אתעורר" – עתיד). ההתרוצצות בין הזמנים פועלת כנגד פרישתה של "תנועה אטית אחת פשוטה" ומערימה בתוך השיר מכשולים ברצף התנועה המתכנסת פנימה.

הניסיון לעזוב את מקצביו של העולם ולשעות למקצבן של המילים הפרטיות המקימות עולם, הבקשה להסתגר בתוככי ה"אני" התחום והמבודד, הם שמוליכים את השיר. אולם השיר איננו מבצע מחווה של קריעה חדה ומוחלטת מן העולם אלא מפגין את הקושי העצום שבביטול רעשי החוץ ובהתגדרות מפניהם. שכן, כיצד מתואר האין הנשאף – הדומייה, השקט, השתיקה – אם לא במונחיו של היש הנדחה? כבר שמו של השיר – "לא שירה פוליטית, נסיגה" – מסמן את שלילת הקיים, שרק מבעדה ניתן לגזור את מהלך ההתכנסות. ה"נסיגה" שבשם השיר היא קביעת המצב החדש (כשם עצם: הנסיגה כרגע ההסתגרות בפני העולם) ופעולת הדחייה הממושכת של המצב הקודם (כשם פעולה: הנסיגה כתהליך עזיבת העולם) בעת ובעונה אחת. גם לאורך השיר מוטעמת ההתכנסות על דרך שלילת ההתרכבות עם העולם ("לא אירוני, לא מריר, לא כנוע") ומיד לאחר מכן מובע חוסר התוחלת שבהמשגה מעין זו, שעדיין משמרת את העולם כנקודת התייחסות ("אלה/ מכילים עוד את השם לעמת/ כאן"). התביעה להתנער מן העיסוק בעולם ולצאת את תחומה של השירה הפוליטית ("לא שירה פוליטית") נגלית כרצופת כשלים; אפילו בחייווייה החיוביים היא עושה שימוש במושגים פוליטיים מובהקים: "לא

Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), in: Charles Harrison and Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000*, Blackwell, Malden, MA 2004, p. 778

שירה פוליטית, [אלא לשון פוליטית:] נסיגה", או "הגירה". בסיומו של השיר מנוסחת תביעה זו כרצון לשוב אל מחוזות ילדות שספק אם נשתמרו כלל ("אל תוכי/ הגרתי, מחבוא ילדות שלי, מזנח מקמט, אבוד כבר").

ועם זאת, הכרזותיו של לאור, רגע לאחר שירת המחאה הנוקבת של תחילת שנות השמונים – "לא שירה פוליטית, נסיגה", ומיד לאחר מכן, בשיר העוקב, "לבד, ליריקה צרופה" – ממשיכות להפתיע ולהטריד. בשני השירים מוצבים, זה כנגד זה, הפוליטי והלירי, ובמשתמע – ההיות בחברה מול ההיות לבד, ואף הכלאיים מול הטוהר הצרוף. מי שכתב בשנת 1982 בזעם "ושאותו רכלן-צייר לשעבר יפסיק לתת לנו רצפטים של אסתטיקה ורסוס פוליטיקה. די",<sup>11</sup> כותב כעבור כמה שנים, בפתח השיר השלישי בקובץ רק הגוף זוכר, על זניחת ענייני החוץ לטובת ההשתקעות בעצמי: "רציתי להיות לבד, לְנִתָר על המשא ומתן עם החמרים שמחוץ לַמַח".<sup>12</sup> תביעת ההתכנסות, גם אם השיר מסבכה, מוליכה את השיר ומעניקה לו את תוקפו. מהו, אם כן, מובנה? אבל הנה השיר הבא במחזור, "עצה לבנה":

וְעֵדִין אֲנִי מִתְבוֹנֵן עוֹד אֲנִי שׁוֹפֵט  
עֵינֵי עוֹד נִתְחַבֵּוֹת לְכָל מְקוֹם רְעָשִׁים פּוֹתְבִים אוֹתִי  
עִם מַחֵי הַמִּתְחַנֵּן לְשִׁקֵּט לְשִׁרְטֵט בְּדִיו שָׁחַר קֵל כִּיּוֹנָה  
מַעַל לְנִיר מְלִים נְזִירִיּוֹת שָׁרַק אֲנִי אָמַר מָה הֵן אוֹמְרוֹת וְעֵדִין  
אֲנִי דוֹחֵף אֶצְבָּעוֹת בְּעוֹלָם הַזֶּה מִי מְאֹשֶׁר וּמִי לֹא מְאֹשֶׁר וְעֵדִין  
אֲנִי מְדַמֶּה דְּבָר אֶחָד לְדָבָר אַחֵר רְחוֹק מִמֶּנּוּ שׁוֹנֶה מִמֶּנּוּ מָה זֶה  
בְּכָלֵל הַמַּח בְּלִי הַחֲמָרִים הַזֵּרִים שֶׁהוּא מְעַבֵּד מִתְעַבֵּד מְעַבֵּד מְעַבֵּד  
לֹא כְמוֹ עֵץ אֲנִי לוֹ הֵייתִי עֵץ הֵייתִי נְשָׂרָף מִבְּחוּץ מְשָׁחִיר מְקַר  
מְקָרִיחַ מְעֵלִים מִתְמַצֶּה בְּעֵצָה לְבָנָה בְּתוֹכִי רִיחֵנִית יְכוּלָה לְפָרֵחַ  
בַּיּוֹם שֶׁתִּרְצֶה אִם תִּרְצֶה לְגַלּוֹת אֶת הַסּוֹד הַנִּפְלָא הַזֶּה לְמִטָּה מִתַּחַת  
לְמַעֲטָה רוֹחֶשֶׁת רִיחֵנִית חַיָּה יְפִיָּה מְלֵא אֶת עֲצָמוֹ<sup>13</sup>

לכאורה, זהו שיר של שיבה. לאחר שלאור דימה נסיגה אל אֵין מסתגר של דממה, או חשף את תשוקתו להגיע ל"כאן" פנימי וחתום, הוא מוצא עצמו אזוק בכבלים לעולם: מתערב בו, דוחף את אצבעותיו לתוכו, מפעיל נגדו את כושר השיפוט. המילים "ועדיין" ו"עוד", החוזרות ונשנות בחלקו הראשון של השיר, מתפקדות כמעין אוסטינטו הקושר את הדובר אל עברו; ביחד עם ו"ו הקישור, החוברת להן, הן גוררות עמן את כל מה שקדם להן – המשפט הקודם בשיר, השיר הקודם בספר, התפיסה השירית הקודמת, זו שבטרם מהלך הנסיגה. הכברת האמירות זו על גבי זו, זו אחרי זו, השטף הסוער של החיזיוניים, יוצרים תנועה של שיבת המודחק, או חזרה מאוחרת, מנומקת, אל מה שנדמה

11. לאור, לעיל הערה 3, עמ' 16.

12. הנ"ל, לעיל הערה 9, עמ' 65.

13. שם, עמ' 66.



כנקודת הפתיחה. הנסיגה נסוגה, הביטול מבוטל.<sup>14</sup> השיר כותב את התנועה המהופכת לזו שהוליכה את השירים שקדמו לו: "קצב העולם שמקים אותי עדין", שממנו יש להיחלץ לטובת "קצב המלים הנכתבות/ בהחלטה פנימית קשובה" בשיר הנסיגה, מתגלגל ברעשים כותבים אותי" בשיר השיבה. השאיפה "לנתר על המשא ומתן עם החמרים שמחוץ למח" ננטשת מכיוון ש"מה זה/ בכלל המח בלי החמרים הזרים", ומי ש"דוחף אצבעות בעולם הזה" מוותר בהכרח על הוויתור על העולם ושב במלוא העוז החודרני, המעיין-פאלי, אל העולם "הזה", לא העולם הבא, עולם שאצבעותיו מצביעות עליו תוך שהן תובעות להתערב בתחומו. נחרצותה של העמדה המובעת בשיר זה כמעט חורגת מהקשר ההתלבטות שבו היא נטועה בתחילת הספר רק הגוף זוכר, וכמבט לאחור אף משכיחה התלבטות זו. הלית ישורון בחרה לפתוח את הראיון שערכה עם לאור בטור "אני דוחף אצבעות בעולם הזה", כאילו היה זה המניפסט הפואטי של כלל שירתו, ואף לאור בתשובתו מוחק את ההתלבטות שקיים בעניינו: "העולם הרבה יותר חומרי במובן זה שאין מנוס אלא להיות כל הזמן בתוכו. זאת לא שאלה של בחירה. לא יכולתי להעלות על דעתי התנזרות מוחלטת מהעולם כדי לכתוב".<sup>15</sup>

מהו אפוא המהלך הנפרש בין השירים הללו, בין "לא שירה פוליטית, נסיגה" לבין "עצה לבנה", ומהו היחס בין ההכרזה העקרונית לבין המבע השירי המקיים אותה בכל אחד מהם? בשיר הראשון, התביעה לעזוב את העולם ולהסתופף בגדרותיו של ה"אני" ניגפת מכיוון שלשון השיר איננה יכולה להיענות לה: היא שבה ומדמה את הפנים במונחיו של החוץ, את הנשאף אל מול הדחוי, "את השם לעמֶת/ כאן". השיר פורט את תחומי ההתערבות בעולם לפחות במידה שבה הוא מאפיין את הפרישה ממנו, והוא מתנווד בין שתי האפשרויות במקצבים משתנים. כך, מבנה הטור השלישי בשיר "לא שיר פוליטי, נסיגה" מציב את "קצב העולם" בדיוק באמצעו – "יכתוב לי מחדש את קצב העולם שמקים אותי עדין" – בתווך שבין השקט הפנימי שמנביע את הקצב לבין העולם החיצוני שקובע אותו. ובאופן כללי יותר, כל אחד משלושת בתי השיר מסתיים ברגרסיה אל מצב ההתערבות או בקריסתה של אפשרות הנסיגה: סוף הבית הראשון נגדש בפעולות, סוף הבית השני מפקפק ביכולת לדון בנסיגה במונחים אוטונומיים, וסוף הבית השלישי תוהה על האפשרות להגר אל מחוז הילדות ה"אבוד כבר", כפי שמכריזות המילים החותמות את השיר. לפיכך, תנועת השיר איננה עולה בקנה אחד עם כוונותיו המוצהרות והיא מתכתבת עם ההתערבות בעולם יותר משהיא חורצת את דינה לשבת.

מתח בין התביעה של השיר לבין הלשון המוליכה תביעה זו מתקיים גם בשיר "עצה לבנה", המסיר לכאורה את תביעת הנסיגה ונושא את בשורת ההתערבות. בשני צמתים מרכזיים בשיר שב הדובר – בפירוט רב, בפרישה רחבה – אל מהלך ההתכנסות

14. כשמו של אחד הפרקים ברומן של לאור, הנה אדם, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל-אביב 2002.

15. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 170. אולם אם אותה "התנזרות מוחלטת מהעולם" לא עלתה כלל על דעתו של המשורר, מה טיבה של העלאת אפשרות זו על הכתב בשירתו?

וההסתגרות. בתחילת השיר, שני הטורים הראשונים, ובהם הצהרות הפתיחה הדרמטיות "ועדין אני מתבונן עוד אני שופט/ עיני עוד נתחבות לכל מקום [...]", נענים בשני טורים מקבילים המעמידים שוב את תשוקתו של הדובר לדומיית ההסתגרות ("עם מחי המתחנן לשקט"), לטוהרה של הפרישות ("מלים נזירות") ולפרטיותה של השפה הפנימית ("שרק אני אִמַר מה הן אומרות"). הדובר נחלץ מטלפיו של המוח המבקש מנוחה – ולמעשה דורש את עצמאותו ואת קדימותו על פני העולם – בעזרת מילת ההשבעה "ועדיין", שמחוללת את התפנית בסיומו של הטור הרביעי וחוזרת גם בסיומו של הטור החמישי, כמו כדי להבטיח שלא תיקרה הזדמנות נוספת ליפול אל התהום המבודדת של הפנים. אך בחלקו האחרון של השיר, בארבעת הטורים המסיימים, מועלית שוב אפשרות ההתכנסות, שאמנם נשללת בתחילתה ("לא כמו עץ"), אך השקעתו הרטורית של השיר מכוונת אליה ומכתירה אותה כשיאו רב־העוצמה וכנושאו, כפי שמעיד שמו, "עצה לבנה". פה, כמו בטורים שבפתיחה, הריתמוס החד והנוקב של ההצהרה – מילות הפתיחה בשיר זה ("ועדין אני מתבונן עוד אני שופט"), הבאות לאחר אוסף הפעולות הסותרניות בשיר הקודם ("לשבת לקום לשבת לרוץ") – מפנה את מקומו לריתמוס רחבות כמעט אפי. דימוי ה"אני" לעץ אמנם נדחה – אפילו שרפתו של העץ רק חושפת את מהותו הפנימית, הבלתי ניתנת לפגיעה, השלמה ("הסוד [...] מתחת/ למעטה [...] מלא את עצמו")<sup>16</sup> – אבל דחייה זו חותמת את השיר בצפייה הפוכה בתכלית לזו שבה הוא נפתח: לא בהליכה הלאה, בתנועה הטרנסגרסיבית של התחיבה והדחיפה, אלא בהתעמקות קדחתנית במקום אחד. לפיכך, יותר משני השירים כתבים תנועות מהופכות זו לזו, הם כתבים במהופך תנועה אחת. שני קוטבי ההתלבטות – ההיכתבות על פי מקצבי העולם או כתיבת מקצבי העולם מחדש מתוככי ה"אני" – אינם ניצבים זה מול זה, שיר מול שיר, אלא מתעמתים זה עם זה בכל שיר: חדות מול רוחב, תנועה במרחב לעומת תנועת עומק, חוץ מול פנים. זוהי התנועה הנפרשת בשני השירים, אולם אין זו תנועה אחדותית כי אם תנועה נודדת, תועה ושוללת. המהלך בשיר "עצה לבנה" איננו בבחינת שיבה אל המקור, אל העמדה המקורית, אל הפואטיקה הראשונית; זוהי תנועה לא רציפה של שלילות, תנועה הגליאנית של עִרְמַת נדבכים של שלילות, נדבכים המתעמתים גם זה עם זה ולא רק מכילים את השלילה בתוכם. כך כתב זאת הגל:

[העצם] בתור סובייקט הוא השליליות הפשוטה והטהורה; מתוך כך הוא התפצלותו של הפשוט לשניים, או הכפלה המציבה ניגוד, שהיא שוב השלילה של שונות אדישה זו ושל ניגודה: רק זהות זו השבה ומעמידה את עצמה, או הרפלקסיה של עצמו בתור ההיות־אחר, היא בלבד האמיתי, ולא שום אחדות מקורית או בלתי־אמצעית בתור שכזו.<sup>17</sup>

16. ומהדהדת, אולי מהדהדת ורוחה, את השוואתו של האדם לעץ בפזמון המפורסם של נתן זך "כי האדם עץ השדה".
17. ג.ו.פ. היגל, הקדמה לפנומנולוגיה של הרוח (1807), תרגום ירמיהו יובל, מאגנס, ירושלים 2001, עמ' 88-90.

לאור חשף לא פעם את חובו למחשבה הדיאלקטית של הגל.<sup>18</sup> הניגוד בין ההתכנסות ("ואני מותר על העולם") לבין היציאה החוצה ("אני דוחף אצבעות בעולם הזה") מוכרע רק במקצב המיטלטל של השיר המתרוצץ בין שתי האפשרויות הללו, מעלה כל אחת מהן ומיד שולל אותה. זוהי השלילה המתקיימת במבע השירי, כלומר במעברים בין הנדבכים השונים של המבע השירי: ביחס בין לשון השיר – צורתו, מבנהו, ניגונו – לבין תכניו, אך לא בתכניו של השיר כרמה מבודדת ומובחנת, ולו גם חלקית, של מבע.<sup>19</sup> כך למשל מסתיים השיר "תוכנית", מתוך הספר לילה במלון זר (1992):

[...] וְתִשָּׂא עִמִּי אוֹלֵי רֶק שָׁנָה רְחוּמָה, לֹא  
 שָׁנָה, אֲבָל רְחוּמָה. לֹא, לֹא רְחוּמָה, אֲבָל מְנוּחָה, לֹא מְנוּחָה, שְׁקֵטָה  
 אֲפִלּוֹ אֵיכָה שְׁקֵטָה, אֵהָבָה שְׁקֵטָה, לֹא אֵהָבָה, בְּדִידוּת שׁוֹקֵטָה, לֹא, לֹא בְּדִידוּת,  
 יְדִידוּת<sup>20</sup>

השלילות מצטברות, שלילה שוללת שלילה עקב בצד אגודל, ללא התייצבות, אולם בתוך כך נפתח מנעד רחב של אפשרויות חייווי והדגשים משתנים: משם עצם לשם תואר ושוב לשם עצם, פעם מכוח ההקשר ופעם מכוח המצלול (שינה-רחומה-מנוחה), מתעצמות שנאה לתעצמות קרבה, משם לבדידות ובסוף ל"דידות", וחשוב מכול, מן המרחב הסמנטי המוכרע בתיאורים החוזרים, והקרובים צלילית, "שקט" ו"שוקט", אל הריתמוס השירי הרועש והתוסס, לא דומם ולא בוטה, לא שקט ולא שוקט. זוהי שלילה שאיננה פונה אל תכלית שתאגד את מלוא מופעיה אלא היא עצמה לב-לבה של השירה. היא נמצאת בפער שבין המילים לדברים, בין המסמנים למסומנים ובינם לבין הרפרנטים, בין מסמן אחד לשני ובעיקר בין הסמנטיקה השירית לריתמוס השירי, כפי שכותב לאור:

מי שאינו יכול לעמוד בסתירות, מי שאינו מבין את חשיבותן של סתירות, מי שאינו מבין כי הדיבור, מעצם טיבו, כולל סתירות "בלתי נסבלות מהבחינה הפילוסופית" (למשל, סתירה בין הרצון לומר משהו על העולם לבין הרצון להשמיע קול, לדבר בקצב, להחליף מקצב), מי שאינו יכול לעמוד בסתירה הזאת, אסור לו לכתוב על שירה.<sup>21</sup>

18. ראו, למשל, "האם אין הגל ראוי להתנצלות על אי-הכבוד שנהגו בו משך שנים מורינו מן הפוזיטיביזם הלוגי, ליברליזם מרוצים מעצמם ומהעולם כמות שהוא?" (יצחק לאור, אנו כותבים אותך מולדת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 253).
19. מיד לאחר מחזור השירים שנודון כאן מופיע באותו קובץ מחזור המכונה "שירי שלילה": "לא באר", "לא זונה", "לא טלפון", וראו לאור, לעיל הערה 9, עמ' 68-73.
20. שם, עמ' 281.
21. יצחק לאור, דברים שהשתיקה (לא) יפה להם, בבל, תל-אביב 2002, עמ' 65.

“לא שירה פוליטית, נסיגה” ו“עצה לבנה” כתובים שניהם מתוך הסתירה הזאת: הניגוד בין הטענות החדות, ההפוכות, שאותן הם מדובבים, לבין השתנויות המקצב שבו שירים אלה כתובים.<sup>22</sup> השיר האחד מבקש להגיע אל המנוחה וניגף במקבץ של פעולות תזזיתיות וברצף של שלילות מתעצמות, השיר האחר תובע להבקיע אל רעשי העולם אך מובל לפרקים על ידי אורך הנשימה הרחב של ההשתקעות. יתרה מזאת, השירים עצמם עוסקים במקצב – ב“קצב העולם” המכריע, כזכור, את השיר, או מוכרע מבעדו. ועל כן, הפער בין המקצב המתחולל של השיר לבין התמאטיוזיה שנערכת במסגרת השיר למקצבה הראוי של השירה הוא בלתי ניתן לגישור; זהו פער לא יציב המשתנה דרך קבע, אולם פער זה עצמו יוצר בשירים מתח לשוני גדול המכניע למעשה את הדרישה להתכנסות, מכיוון שההיטלטלות בין המקצבים השונים ובין המקצב למשמעות היא עצמה מפיקה רעש, רעש שירי. לכן, אולי, אין שוני גדול בין “השתיקה שבה הקצב היחיד הוא קצב המלים הנכתבות” לבין “רעשים כותבים אותי”: המילים הנכתבות, הנודדות בין מקצבים שונים למשמעויות משתנות, הן הרועשות, ורעשים אלה כותבים את הדובר (“אותי”). פעולת הדימוי עצמה, לב-לבה של ההתרחשות השירית, עוברת בין הרמות השונות כתנועה בין מרחבים: “אני מדמה דבר אחד לדבר אחר רחוק ממנו שונה ממנו”. בלעדיה אין שיר, גם לא שיר מתכנס, כביכול. אפילו התיאור הפרטני בסיום השיר, תיאור העץ הנשרף החושף את העצה הבלתי נגועה, עצה שהיא סוד מאחורי מעטה, סוד שהוא “ריחנית חיה” – אפילו תיאור זה כולו פרישה של דימוי בתוך דימוי, התרוצצות קדחתנית בין מישורים מתחרים רבים.

השיר “אהבה מושנת”, המופיע אחרי “עצה לבנה”, חותם את המהלך שפותח את הספר רק הגוף זוכר:

מתוך המחבוא הזה שבתוכו אני חי לי מקפל אני ונשמת  
 בלי אהבה לבד מן העדנה הזאת אני זוכר  
 כמו חית טרף אצא פתאם בלילה מביתי. פני משתנים האויר  
 בראותי מתחלף עיני משנות את צבען ואני נושף שדים  
 כל הנשים שדים הלילה  
 אני נושף יונק מרעיל לש מוצץ מדביק ברעלי ושב אל תוכתוכי  
 המסמם מדם זרע למערה עד שאגיח שוב עד שאצא עוד פעם  
 מן השקט האזל הזה שוב וחוזר<sup>23</sup>

השיר מתנווד בין הפנים לחוץ: הוא פותח במחבוא שבו מתקיים הדובר סגור בתוך עצמו (“מקפל”) ומבודד מהעולם, לאחר מכן פורץ הדובר אל מרחביו של העולם (“אצא

22. לאור נשען כאן על פתיחת חיבורו של רולאן בארת, הנאת הטקסט, המבדיל את הטקסט הספרותי ואת פעולת קריאתו ממרחב הפעולה החברתית השגורה: בעוד זה האחרון מותנה על ידי דחיית הסתירה הלוגית, המרחב הטקסטואלי מתקיים מתוך סתירה זו. בצייטוט קטע זה מתוך חיבורו של בארת מסיים לאור את ספרו אנו כותבים אותך מולדת, וראו לאור, לעיל הערה 18, עמ' 257.

23. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 67.

פתאם [...] מבית") בסערה של פעלתנות כפייתית ("נושך יונק מרעיל לש מוצץ מדביק"), ולבסוף הוא שב וחוזר אל מבצרו ("למערה"). אולם התנועה בין הפנים לחוץ איננה רק דר-כיוונית, חזרתית ומעגלית, היא איננה בבחינת מיצוע של שתי האפשרויות שסימן לאור בשירים הקודמים: נסיגה והתכנסות מכאן והידחפות והבקעה מכאן. המעברים החדים בין הפנים לחוץ, מהבית אל הרחוב ובחזרה לבית, מחוללים מטאמורפוזה בדובר. כל כולו משתנה, מתהפך, נוצר מחדש: "פני משתנים האויר/ בראותי מתחלף עיני משנות את צבען". פנימיותו משתנה, איברי גופו מוחלפים, וכך, גם פנייתו אל איברי הגוף של הזולת הנשי – "ואני נושך שדים" – היא חלק מתנועת המטאמורפוזה שנעה בין הפגיעה באחר לבין ניכוסו אל העצמי.<sup>24</sup> פעולותיו של הדובר חגות מסביב לגבול שבין הפנים לחוץ והן כולן מעשים של הטמעה והקצאה: ההרעלה היא הוצאה מן הפנים אל החוץ, הנשיכה והמציצה הן ניסיון להשיב משהו מן החוץ פנימה, ההדבקה היא פעולת ההשוואה והאיזון בין הפנים לחוץ. בתוך כך מתמוססת ההבחנה בין פנים לחוץ: הדובר אינו יוצא ממחבואו, מגיח לעולם וחוזר כלעומת שבא; כאשר הוא "[...] שב אל תִּכְתּוּכִי", תוכו כבר השתנה לגמרי: הוא נפגש בגופים זרים, התרכב בהם, הוציא חלק מעצמו ("מדביק ברעלי") ועירה חלק אל עצמו ("תִּכְתּוּכִי/ המסמם מדם וזרע").

שם השיר, "אהבה מושנת", מגלם במהופך את מהלך הבזות (abject), כפי שמנסחת אותו ז'וליה קריסטיבה בספרה כוחות האימה: "אני מגרש את עצמי, אני יורק את עצמי, אני מבזה את עצמי, באותו מהלך שבו 'אני' מבקש להעמיד את עצמי [...] במהלך המסלול הזה שבו 'אני' נהיה, אני יולד את עצמי, בסערת הדמע והקיא".<sup>25</sup> אם פעולת הרחקת הפסולת תוחמת את גבולות ה"אני" בכך שהיא מרחיקה ממנו את מה שהיה עד עתה בתוכו, ובכך היא מסמנת אותו לראשונה כזר וכחיצוני לפנימיות מוגדרת של "אני", כאובייקט הניצב מנגד לסובייקט, הרי בשירו של לאור כרוכה "השתנת" האהבה ("אהבה מושנת") בהשתנות המתמדת, הלא-מייצבת, של גבולותיו הרעועים לעולם של הדובר. השיר הוא אתר הפגיעה בשלמותו של הגוף: "כאן המקום היחיד שאני מצליח להיות משורר", אמר לאור בראיון. "זה המקום שבו אני מנסה לקלף עור מעצמי. לקלף את העור, זה אולי הדימוי הכי נכון".<sup>26</sup> כשלון הרחקתו של הזוי אל הקוטב ההפוך ל"אני" הוא שעומד בבסיס הפעולה של המשורר, של הלשון השירית, לשון היריקה וההקאה, הלשון שבה ההבדל בין ה"אני" ל"לא-אני" איננו מיוצב, הפה שהוא לעולם לא פה אחד,

24. רבות נכתב, ועוד יותר מזה נאמר, על היחס הבעייתי לנשים שעולה מיצירתו של לאור, שירה ופרוזה כאחת. אינני בא ללמד זכות על לאור בעניין זה, אולם נדמה לי שלפחות בשיר "אהבה מושנת" יש יותר מאשר סתם אובייקטיפיקציה של האישה ושל גופה, או ניסיון פשוט לכבוש אותה ולנכסה. מעשים מעין אלה מבקשים לפגוע באובייקט הנשי, בעוד הסובייקט הגברי נותר יציב במקומו ללא פגע, ואילו כאן, פעולותיו של הדובר משנות אותו-עצמו, פוגעות בו, מרוקנות וממלאות אותו. לכל היותר, הוא מתאכזר לגוף הנשי באותה מידה שבה הוא מתאכזר לגופו-שלו.

25. ז'וליה קריסטיבה, כוחות האימה: מסה על הבזות (1980), תרגום נועם ברוך, רסלינג, תל-אביב 2005, עמ' 8.

26. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 172.

פה של אחד, של מי שהוא כבר אחד (כלומר לא אחר לעצמו ולא האחר של האחד). הרגע שסיכם בשיר "לא שירה פוליטית, נסיגה" את מחוות הפרישה מן החוץ וההסתגרות מפניו ("ואני מִנְתָר על העולם אל תוכי/ הגרתי") נכתב בשיר "אהבה מושתנת" באופן כמעט זהה ("ושב אל תוכי") אך בהבדל רב-משמעות, מכיוון שהתוך השתנה לבלי הכר. השורש שו"ב, המופיע שלוש פעמים בחלקו האחרון של השיר, מבטא את השניות שבחזרה: שיבה שחוזרת ונערכת שוב ושוב, אולם אין זו חזרה לנקודת המוצא אלא חזרה המקפלת בחובה שינוי. בעודו שב לביתו, הדובר כבר מדמה את גיחתו הבאה. "המחבוא" מתחילת השיר – חלל שנסגר מפני החוץ, מסתגר ומסתיר – הופך בסיומו ל"מערה", חלל של הולכה בין אתרים, חשיפה ומיזוג. ואכן, החללים נבללים זה בזה: הכוּך הפרטי כבר איננו חתום, ה"דומיה", "השקט מבפנים" ו"השתיקה" המוחלטים מהשיר הראשון הולכים ומופרעים, הולכים ונפגמים, הופכים ל"השקט האזול הזה", שקט הַפְּלָה במערה שכבר הייתה למערת געגועיו של הדובר אל החוץ ואל החוץ שבתוכו. כבר בנסיעה (1982), ספר שיריו הראשון של לאור, נקשרת התנועה הנמשכת וחסרת התכלית של המעבר ממקום למקום – "שהנסיעה/ לא תִגְמַר"<sup>27</sup> – לטשטוש בין פנים לחוץ; דווקא בניסיון להגיע למקומות זרים, להקיפם ולדעת אותם, מתגלה, ממש כמו ב"המאומים" של פרויד, גם הפנימי והפרטי ביותר – הבית, החדר – כאתר לא ידוע של זרות:

בְּלִילוֹת לְפַעֲמִים אֲנִי חוֹזֵר חוֹזֵר הַבֵּיתָה  
 בַּחֲשֶׁךְ, בַּמְטָה הַגְּדוּלָה כְּבָתוּךְ מְאוּרָה  
 אֶת יְשָׁנָה  
 [...]

אֲנִי עוֹמֵד בְּדֵלֶת. דָּבָר אֵינִי רוֹאֶה אֲבָל הַחֹדֵר הָאֶפֶל  
 מְלֹא אֶת רֵיחֶךְ  
 כִּמְהָ אֲנִי מְפִיר אוֹתוֹ וְאֶת קוֹל  
 נְשִׁימָתְךָ הַשָּׁקֵט הַשָּׁקֵט

וְאֲנִי אֶשְׁכַּב זֶהִיר בַּמְטָה שְׁלֵנוּ אוֹרֵחַ שְׁלֶךְ.<sup>28</sup>

השיבה הביתה איננה רק בבחינת חזרה לחוף מבטחים. המילה "בחשך" בפתח הטור השני נקשרת הן לטור הראשון והן להמשך הטור השני – החושך שרוי בחוץ, בערבו של יום, בה במידה שהוא מצוי בפנים, באפלת הבית הישן. ריח האהובה המציף את החדר וקול נשימותיה הם סימן של היכרות ואינטימיות, אך במלאם את החדר הם גם מותירים את הדובר על מפתנו, משקיף לא קרוא מבחוץ, והמיטה, כסינקדוכה של הבית כולו, מגלמת את שניותו – המיטה היא אמנם "שלנו", אבל הדובר הנשכב עליה הוא רק "אורח שלך". הדובר הוא אורח בביתו המוכר, הבית "שלנו" שהופך ל"שלך", לא "שלי". שוטטותו בחוץ הפכה אותו לחיצוני לַפְּנִים וכך הוא עומד בשוליו של החדר, נוהג

27. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 35.

28. שם, עמ' 15.

בוהירות במיטתו, לומד אותה כזר. שיטוטיו אינם נתחמים לרחוב, הוא מביא אותם עמו גם אל מעונו: "שוטטות בחדר בלילה".<sup>29</sup> רצונו העז להתמיד בתנועתו, תנועה מחיה – "התשוקה הכי גדולה לנוע כל הזמן. זה ההבדל המרכזי בין חי למת"<sup>30</sup> – מכווצת את כל-כולו אליה: "אין אני (אין שום אני) יותר מהתנועה הזאת".<sup>31</sup>

תנועה זו מתקיימת לכל אורך יצירתו של לאור. "בארץ זרה בחושך סמיך", השיר השני בספר שירים בעמק הברזל (1990), מתחקה אחר ביקורו של הדובר בכפר עלום שאליו נקלע לראשונה בצעירותו, וכעת – מקץ חמש עשרה שנה – הוא שב אליו "במקרה". הזרות והחשכה שבשם השיר שוררות בו כולו: הדובר מצטנף בחשכה ליד הבית הזר המואר בעודו מאזין לקול שירת הנשים הבוקעת ממנו, ואף על פי שאיננו מכיר את השרות או את השיר, ואיננו יודע את שפת השיר, "מול הַיִּפִּי הבוהק הזה ישבתי אז/ נשבע לזכר".<sup>32</sup> סיומו של השיר מצביע על מורכבות עמדתו של הדובר:

[...] לא אֶפְנֵס לְשֵׁם, גַּם לֹא לְשֵׁאל  
לְשֵׁם הַמְּחַבֵּר, לֹא אֶצְטַרֵּף לְחֵם הַזֶּה, לֹא אֶחְדֵּר  
אֶת קוּ הָאוֹר, מִן הַמְּקוֹם שֶׁבוּ אֲנִי רַק עֵד.  
אֵשֶׁב פָּמוּ אֶצֶה בְּחֹשְׁכָה, אֶקוּם, אֶלֶף, לֹא אֶחַפֵּה  
עַד שְׁיִחַדֵּל הַשִּׁיר, עַד שְׁיִכְבֶּה הָאוֹר, עַד שְׁיִטְבֵּעַ  
הַלְבָּן בְּתוֹךְ הַלֵּילָה הַטּוֹרֵף. אוֹלֵי אוֹכַל לְזֵכֶר  
הַפֶּעַם, לְשֹׁמֵר עַל הַכָּאֵב הַמְדִיק, לְחַיּוֹת בְּאוֹר  
הַיּוֹם, לְהַתְגַּעֵגַע לְוַתוֹר  
עַל הַסִּגְתְּ הַגְּבוּל, שֶׁהִיא חַיִּינוּ<sup>33</sup>

הדובר נמצא בארץ זרה, בחוץ גמור; הוא עומד על מפתנו של בית אך איננו בא בשעריו. הוא בוחר לא להצטרף בגופו ובידיעותיו אל הזר ולהופכו למוכר בתנועה הקולוניאליסטית של השגת הידע ("לא לשאל/ לשם המחבר"), או בתנועה הפאלית של הכיבוש ("לא אחרר"); "לא אכנס לשם". הדובר מבכר להיותו בחוץ. ה"שם" בשיר זה שונה מ"השם לעצמת כאן" בשיר "לא שירה פוליטית, נסיגה": הוא אמנם נמצא בחוץ, אך הוא מתקיים כמובלעת של הפנים – הבית, נהרת האור הלבן, השירה – במרחביו של חוץ אפל שהדובר שרוי בהם. לפיכך, משמעותה של ההיותו בחוץ לבית איננה רק ניסיון לא לביית את החוץ אלא גם ניסיון לא להידחק אל מה שכבר בוית, לא לחדור את מרחב הפנים של אנשים אחרים. יתרה מזאת, הדובר גם איננו מעוניין לחכות עד לנקודה שבה אותו פנים ישווה את תנאיו לאלה שבחוץ – "עד שיחדל השיר, עד שיכבה האור, עד שיטבע/ הלבן בתוך הלילה הטורף" – וייטמע באחדות שוממה, חסרת הבחנות, שכולה

29. שם, עמ' 17.

30. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 189.

31. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 238.

32. שם, עמ' 146.

33. שם, עמ' 147.

זרות. הוא מבקש לשמר את עמדתו כעד נבער, פסיכי, קולטני, הניצב אל מול היופי, נפתח אליו בכל חושיו אך לא בא אל קרבו.<sup>34</sup> הטורים המסיימים את השיר חותמים, כך נדמה, את מעמד העדות: כל געגועיו של הדובר מכוונים לשיקומו של אותו רגע שבו ידע לוותר על רצונו להתערב בעולם, על תשוקתו להשתייך אליו ולחולל בו שינוי, ויסקין עם עמדתו הצנועה כקולט חוויות וכמשמר זיכרון. בויתור על הסגת הגבול בסיום השיר מהדהדים, כמובן, הנסיגה וה"ויתור על העולם" שהופיעו בשיר הראשון שנידון כאן. דומה שלאור חוזר בתנועה מעגלית אל הנקודה שבה, לכאורה, החל.

עם צאתו לאור של הספר שירים בעמק הברזל כתב עליו אריאל הירשפלד מאמר ביקורת ארוך ומשבח שכותרתו לקוחה משני טוריו האחרונים של השיר: "להתגעגע לותר/ על הסגת הגבול, שהיא חיינו". לעומת שיריו המוקדמים של לאור, שחגו "סביב הזיקפה" והיו עסוקים כולם בניסיונות כיבוש, חדירה והגעה לפורקן, טוען הירשפלד, הקובץ שירים בעמק הברזל מסמן תפנית בפואטיקה של לאור, תפנית המגולמת בטורים אלה:

שמעתי לפני כשנה את השיר הזה בערב קריאה ונדמה היה לי שלא שמעתי היטב. לאור? אחרי ויזלטיר? "להתגעגע וגו'?" אבל כך נדפס באמת. נכון שהדבר נשמע בקרקעית הדברים אפילו ב"אפרים חוזר לצבא".<sup>35</sup> אבל הוא לא נאמר מעולם. נכון גם שהאמירה הזאת נמצאת כאן בתוך הקשר המעמיד אותו ככוח אחד בתוך ההתלבטות; אבל העמדה הזאת מבטלת את הכחשתו של עולם שלם.<sup>36</sup>

הירשפלד מברך על השינוי שחל בשירתו של לאור: בשירים בעמק הברזל כבר אין הדרה של העולם הפנימי העשיר לטובת החדירה אל העולם החיצוני ואינוסו לצרכים זרים. ה"אני" איננו מדיום פלקטי של פעילות אלא מבוטע רגשי שוקק ועצמאי. טורי הסיום של השיר הִכּוּ את הירשפלד בתדהמה מכיוון שהוא קרא בהם את הסתלקותו של לאור מן החיטוט בנבכי העולם, בעצם הויתור על הסגת הגבול; "לאור אינו ברכט", חותם הירשפלד את הפסקה.<sup>37</sup> קביעה זו היא טאוטולוגית ועל כן היא נכונה בהכרח, אבל האם

34. עמדה זו חוזרת ברבים משיריו של לאור, למשל בשיר "בכפר שגם את שמו איני יודע": "הייתי חבית הפוכה חתול בחשכה עץ כוכב/ גרוטאה חלודה בתוך היפי הזה שלא היתה לי/ בו שום נחלה" (שם, עמ' 149) או בשיר "בחילה": "אם אֶעֱבֹר ליד ביתם המנצנץ/ בַּחֶשֶׁךְ הסמיך ברחוב הריק הזר/ לֹא אֶכְנֵס" (שם, עמ' 196).

35. הכוונה למחזה שכתב לאור בשנת 1985; המחזה נפסל בידי הצנזורה והותר לפרסום ולהצגה בעקבות החלטה תקדימית של בג"ץ, וראו יצחק לאור, אפרים חוזר לצבא, טימון, תל-אביב 1987.

36. אריאל הירשפלד, "להתגעגע לויתור על הסגת הגבול, שהיא חיינו", הארץ, "תרבות וספרות", 16.3.1990.

37. במוטו לספר זה, שהושמט בקובץ המקיף של שיריו המוקדמים, שראה אור בשנת 2002, מצטט לאור את ברטולט ברכט ומסמן בכך את השפעת הפואטיקה והפוליטיקה של ברכט על חטיבות נרחבות בשירתו, וראו יצחק לאור, שירים בעמק הברזל, עם עובד, תל-אביב 1990.



לאור אכן קיבל על עצמו לפתע את הוויתור על הסגת הגבול? ראשית, השיר "בארץ זרה בחושך סמיך" הוא חלק ממהלך מתמשך של בירור היחסים בין דובר, עולם ולשון (שלא כניגוד הבינארי בין דובר לעולם), וכפי ש"אני דוחף אצבעות בעולם הזה" איננו יכול להיקרא כמניפסט הבלתי מעורער של שירת לאור, כך גם הוויתור על הסגת הגבול איננו בבחינת תפנית חדה ומפתיעה, ביטול "הכחשתו של עולם שלם". אך מעבר לכך, ובאופן ממוקד יותר, אין כטורים המסיימים שיר זה כדי להצביע על מורכבות עמדתו של הדובר. הנה הם שוב, בהקשרם השירי המעט רחב יותר: "אולי אוכל [...] להתגעגע לְתוֹר/ על הסגת הגבול, שהיא חיינו". משפט מפותל זה, הבנוי מהשהיות, מהימנעויות ומסתירות, ניצב עמוק בתוך הפרובלמטיקה של הסגת הגבול, ודאי שאינו פותר אותה. הדובר איננו קובע במובהק דבר אלא מתחבט באפשרות ("אולי"), באפשרותה של היכולת ("אוכל"), באפשרותה של היכולת לערוג למשהו שאולי עוד יתרחש ("להתגעגע") – שלוש השהיות שמותחות את החייו ומסמנות בשיר, הן במובנן כמילות עיכוב והן בעצם עיכובו של סיום המשפט, את ריחוקן הגדול והעקרוני מכל ממשות קונקרטי. מעבר לכך, החייו כתוב על דרך השלילה ("לְתוֹר/ על הסגת הגבול") – ניסוח המדגיש דווקא את האפשרות שיש לדחות בעודו מותר בערפל את חלופותיה. אבל החשוב ביותר מובע ממש בסיומו המתהפך של השיר: "להתגעגע לְתוֹר/ על הסגת הגבול, שהיא חיינו". הסגת הגבול (בלשון נקבה), ולא הוויתור (בלשון זכר), היא-היא חיינו. "חיינו", גם ובעיקר בסיומו של שיר זה, טבועים בחותמן של פריצות גדר, של תחיבת עיניים ודחיפת אצבעות, של הסתננות לחצרות זרים, של התגנבויות יחידים.

גם אם הכמיהה להתכנסות מפעמת בשיריו של לאור, ההתחוללות השירית עצמה מחבלת בה משום שהלשון השירית היא עצמה אתר של פעירה, השהיה וסכסוך. כך ניסח זאת לאור: "אם יש לי תשוקה אחת, זה למצוא פינה של שקט, אבל אני יודע שאין שום סיכוי, ולכן התחביר הוא כזה. אני לא רוצה נקודה בסוף השורה, ואני לא רוצה פסיק".<sup>38</sup> השיר, שמעכב לכל אורך הדרך את הוויתור על הסגת הגבול, שמאפיין אותו רק על דרך השלילה, טופח לבסוף על פניו, מתהפך לפתע וחושף את מלוא אכזריותה של התביעה לוויתור על הסגת הגבול, שכמוה ככמיהה הטאנאטית לוויתור על החיים. ואכן, זהו רגע המוות, רגע סיומו של השיר, באשר "המוות הוא הנקודה בסוף המשפט", כפי שכתב לאור במאמר על דקאמרון של בוקאצ'יו, בהדגישו את מהלך הכתיבה כ"מאבק על השפה, ובעיקר מבנה המשפט, המסרב להיכנע לנקודה בקצהו".<sup>39</sup> לכן אין כאן דבר מן המנוחה והנחלה שהירשפלד מבחין בהן אלא ביצוע מועצם של המאבק בין עמדות שונות, מנוגדות, סותרות, בתחומיו של השיר, ומאבק זה הוא ההתנוודות, במסגרת משפט ארוך אחד, בין הכמיהה לוויתור על הסגת הגבול לבין התשוקה לשוב ולקיימה. הטור השירי המנסה להגיע לקצה אפשרויות הביטוי הוא המנסה למתוח את גבולר-שלו, להסיגו.

38. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 174.

39. לאור, לעיל הערה 21, עמ' 171-172. בספר לילה במלון זר כתוב לאור: "ולא מפחד הַמּוֹת אני רוצה לדבר כי/ אם משנאתו, שפְּרוֹשָׁה אהבת החיים" (לאור, לעיל הערה 9, עמ' 265).

מכאן שסוגיית הנסיגה והסגת הגבול איננה סוגיה ששירתו של לאור נדרשת אליה, מטפלת בה וחורצת את דינה, אלא סוגיה ששירה זו מקיימת בתוכה, מתחבטת בה ונכתבת על פיה. הסגת הגבול אינה רק מושא עניינה של השירה; היא דלק בעירתה. כך כתב לאור על יצירתו של פייר פאולו פאזוליני: "כמו יוצרים אחרים בשנות ה-60, היה פאזוליני להוט לתת תשובות אמנותיות שתהיינה פורמליסטיות מצד אחד, ובו בזמן פוליטיות. או מוטב כך: התשובות הפורמליסטיות והפוליטיות אמורות היו לענות תמיד על אותה שאלה עצמה".<sup>40</sup> כמי שרואה עצמו נצר למודרניזם האירופי הגבוה, המאוחר, של שנות השישים והשבעים – פאזוליני, גודאר, פאסבינדר<sup>41</sup> – ההטענה הפוליטית של הצורה, של התבנית ושל המדיום היא לב-לבה של העשייה האמנותית. ההתחבטות בין נסיגה להסגת גבול, בין התכנסות להתערבות, איננה באה רק מטעמו של הדובר בשיר וביחס לעולם שבו הוא שרוי אלא גם מטעם המעשה השירי וביחס למרחב הלשוני שבו הוא מתקיים. שירתו של לאור היא ניסיון להפגיש בין תיאור של מאבק לביצועו בשיר, ויתרה מזאת, היא ניסיון להבין את המאבק בתחומיו של השיר כאחד מיסודות המאבק במרחב הציבורי.

בראיון להלית ישורון דן לאור במעשה כתיבת השיר כאופן של מאבק: "אני מניח שהיתה תקופה שההתבוננות שלי בעולם היתה כמו של רקדן ברחוב, כלומר, לא רק התבוננות, הרבה התקוטטות, עם העולם, עם השפה של העולם, גם עם התחביר, ובשלב מסוים גם עם הסמנטיקה".<sup>42</sup> בדבריו אלה לאור איננו מפריד בין "העולם" לבין "השפה של העולם", בין הרפנט לסימן, בין המציאות ללשון. ה"התקוטטות" מתרחשת מול העולם ומול לשונו בעת ובעונה אחת, בתחומיו של העולם ובתחומיו של השיר. כשם שלאור הוא "רקדן ברחוב", כלומר מי שמקיים את אמנותו לא במרחב אסתטי מבודל אלא בתוככי המרחב הציבורי, כך הוא "מתאבק בשיר", מי שהתקוטטותו עם העולם ועם לשונו של העולם היא כשלעצמה פעולה, פעולה בעולם המעשה המלחימה את שני האתרים, האמנותי והציבורי. כך, הפרובלמטיקה שבה נפתח רק הגוף זוכר – נסיגה לדומייה או תחיבת עיניים ודחיפת אצבעות – אינה נענית אלא במסגרת הכתיבה, כשם שהיא נשאלת מלכתחילה במונחי הכתיבה: "כאן השתיקה שבה הקצב היחידי הוא קצב המלים הנכתבות" לעומת "רעשים כותבים אותי". פתרונה הדיאלקטי של פרובלמטיקה זו מצוי בתחומי הכתיבה השירית, שבגבולות המתח הלשוני שמניע אותה – "היסוס מתמשך בין צליל למשמעות", בניסוחו המפורסם של פול ואלרי – היא תמיד כבר אחוזה

40. יצחק לאור, "זיהום מופלא ועצוב [אחרית דבר]", בתוך פייר פאולו פאזוליני, חיים אלימים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1990, עמ' 268.

41. שלושתם במאי קולנוע, אם כי לא רק במאים (פאזוליני היה גם משורר וסופר, פאסבינדר היה גם מחזאי). ההיסטוריה הקצרה של הקולנוע הובילה לצמיחתו של סוג מאוחר של מודרניזם פוליטי בשנות השישים של המאה העשרים, שנים רוויות מאבקים פוליטיים, ובכך יצרה קישור חזק ומרתק בין אסתטיקה מודרניסטית לדיון פוליטי רדיקלי, הנכרכים יחדיו במודרניזם פוליטי.

42. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 172.

בלשונו של העולם ויכולה להסכין עמה ועמו, או להתקוטט עמם, "עם העולם, עם השפה של העולם, גם עם התחביר, ובשלב מסוים גם עם הסמנטיקה". לפיכך, אם קיים קרבן בהצבת האסתטי מול הפוליטי, "רצפטים של אסתטיקה ורסוס פוליטיקה", כפי שכתב לאור בזלזול ובזעם בזמן מלחמת לבנון, הוא נעוץ באי-הבנת המדיום האסתטי – הלשון, לשון השירה – כמרחב שכבר נושא בתוכו מובן פוליטי. המבע השירי, ולא תכניו הפוליטיים של השיר, הוא האתר של המימוש הפוליטי השירי. התקוטטותו של לאור, והמהלך השוללני שהוא מוביל, מתחילים במקום שבו היחס של המבע השירי ללשון השיר – השפה והמוזיקה, המשמעות והצליל – נתפס באופן פוליטי כאתר של פעולה, שינוי והתנגדות. במקום הזה שבו ניצבת הלשון השירית – הן כמצע להופעתם של תוכני השיר, כלומר, קודם כול, כרמה מובחנת מרמת התוכן, כצורה שהיא תנאי האפשרות להופעת התוכן; הן כמוליך של תוכני השיר, ולכן כרמה שבשלב הבא מתרכבת עם התכנים; והן כתחום שגורף פנימה את היחסים בין הלשון לתוכן והוא כעת מקיימם בתוכו, כ"תכניו" החדשים – במקום הזה כבר לא יכולה להתייצב הבחנה בין הפוליטי לאסתטי, בין הפוליטי ללא-פוליטי.<sup>43</sup> "במקום הזה אני מבקש לטשטש [...] את ההבדלים בין 'ספרות פוליטית' ל'ספרות לא פוליטית'" אומר לאור. "אני מדבר על התנגדות, קודם כול".<sup>44</sup> התנגדות זו ניצבת בלב "האתוס המודרניסטי המעוניין לעמוד מנגד, באמת מנגד",<sup>45</sup> כעמדה שירית כוללת ולא כעמדה המופנית אל נושא מסוים. ועם זאת, המבע המתנגד הופך לתוכנה העקרוני, הבלתי נמנע, של השירה:

יכול מאוד להיות שיש קרבה גדולה בין הרצון לכתוב שירה לבין הצורך, או הרצון, או החובה, להתנגד. זה לא אומר שכל שירה חייבת להיות פוליטית, אבל זה אומר שיש הקבלה גדולה מאוד בין שירה לחוסר הנכונות לקבל תכתיב לשוני. זה לדעתי היה סולם הערכים של המודרניזם, בין אם שירה פוליטית ובין אם לא, ובלבד שהדין-וחשבון שלה הוא על לא-לדבר כמו שמדברים, לא-לכתוב כמו שכותבים.<sup>46</sup>

בבסיס שירה זו ניצבת אפוא ההתנגדות הלשונית כתחום עיסוק שירי.

43. לפי מהלך הגליאני זה, שני התחומים שבתחילה היו נבדלים – לשון ומובן, או צורה ותוכן – נבללים זה בזה, כך שהתרכבותם של השניים, של הצורה והתוכן, הופכת לבסוף לתוכן החדש של השיר. תוכן זה מכונה כאן "המבע השירי" – מכלול היחסים בין צורה לתוכן, בין צליל למשמעות, מכלול שהשיר מעניק לו קיום ומובן, לא סתם מובן ראשוני, כתוכן לא-מתוך, אלא מובן שמחולץ מתוך תהליך התיווך הצורני עצמו, מובן שירי.
44. לאור, לעיל הערה 18, עמ' 149.
45. שם, עמ' 159.
46. ישורון, ראיון עם יצחק לאור, לעיל הערה 1, עמ' 190.

## התנגדות בעברית

אולם אם התנגדותה הלשונית של השירה העברית היא התנגדות המתחוללת, בהכרח, בתחומי הלשון העברית, האם אין זו גם התנגדות ללשונה העברית של השירה העברית? ואם כן, כיצד יכולה התנגדות זו להיכתב בעברית? כך נפתח השיר "פתק" מתוך המחזור "לילה במלון זר":

אֲשָׁאִיר לְךָ בְּכֶתֶב אֶת הַגֵּרְסָא הַזֹּאת בְּעִבְרִית, בְּסִיסְנֵי הַמְּשָׁפָּךְ  
לְאַהֲבָה וּלְמִדּוֹן וּלְחֻשְׁבוֹנוֹת בְּנֶקֶד נִפְרָדִים וּלְהַתְּגוֹנְנוֹת מִתְמַדָּה  
מִפְּנֵי זְדוֹן הַשְּׁלֵטוֹן וּשְׁקָרְיוֹ בְּעִבְרִית.<sup>47</sup>

העברית היא הבסיס, תשתית הקיום הפרטי היומיומי, החוויות האישיות, האהבות והפרידות, אך יחד עם זאת היא גם שפתה של הלאומיות האתנית היהודית, הסמל לחיבור בין הלאומיות החדשה לדת הישנה, מוליכת הקשר ההיסטורי בין תקופת האבות והנביאים לקוממיות ישראל, ההוכחה הניצחת לזכות העם על הארץ – כל אותם דברים ששירתו של לאור מבקשת להתייבב נגדם. אולם העברית היא גם שפת כתיבתה של השירה הזאת, ומכאן שרק מבעד לעברית יכול השיר להתייבב מולה. העברית היא-היא הבסיס להתגוננות מפני העברית, כותב לאור בשורות אלו; העברית היא גם בסיס ההתנגדות וגם מושאה. כלשון היא תחום הקיום, המסד המקדמי, ההכרחי; כאתוס, לעומת זאת, היא ראויה לניגוח, לשלילה. ואולם, האם ניתן להפריד בחדות בין העברית כלשון לבין העברית כאתוס, בין העברית כאופן ביטוי וככר פעולה לבין העברית כאידיאולוגיה, כמהלך היסטורי, בין העברית כצורה לבין העברית כתוכן? כך או כך, לא זה המהלך שמוכילה שירתו של לאור. אין כתיבה בעברית שאיננה נושאת על גבה את ההיסטוריה האידיאולוגית של השימוש בה, וכתיבתו של לאור בכלל זה. אין כתיבה תמה בעברית, אך דווקא הניסיון להאיר את היעדר תומתה של עמדת הדובר הוא שמאפשר לחרוג ולו במעט מקיבעונה ולנסות לפנות אל מה שקיים מעבר לה. הצבת השפה העברית בחזית הדיון מאפשרת למשורר לבחון את יחסו המורכב אליה: לא הסכנה מוחלטת עם הכוח הדכאני של השפה, על משמעויותיו האידיאולוגיות, אך גם לא התנערות מוחלטת, קלה ופשוטה כביכול, המדמה חוץ טוטאלי.

מחזור השירים "עברית מדבר גם הנאצי כהנא",<sup>48</sup> שנכתב ב-1984, השנה שבה נבחר מאיר כהנא לכנסת, עוסק במעמדה של העברית כשפת הלאומיות היהודית, על צדדיה הגזעניים בגלוי, וכשפתו של המשורר, שפת שירתו. בשיר השני במחזור מכריז הדובר על התנתקותו מן הציבוריות הישראלית, המוטבעת בחותם שגשוגו של השיח הגזעני מבית מדרשו של כהנא – "ימים שאני לא רואה טלויזיה ולא שומע חדשות ולא/ קורא עתונים, ימים שאני מתנזר מִהַבְּלִי המדינה הזאת" – ועל פנייתו לעיסוקים שאינם תלויי הזמן והמקום הרעים: הנוף הנשקף מבעד לחלון, פעילות מינית סוערת, קריאה

47. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 238.

48. שם, עמ' 135-141.

“בנביאים להנאתי/ פְּשִירָה עברית”. הבריחה מהיומיומי לנצחי ומהציבורי לפרטי מובנת גם כהעדפת סוג אחד של עברית על פני סוג אחר: שפת החדשות, הטלוויזיה והעיתונים נדחית לטובת שפתם של נביאי ישראל. יתרה מזאת, כתיבי הנביאים נקראים “כְּשִירָה עברית”, ובכך הם ממקמים גם את שירתו של לאור, ובפרט שיר זה, באגף ההופכי והמנוגד לזה של כהנא, ללשונו ולשיחו. הדובר מתרווח בביתו, “תחת גפני ותחת תאנתי”, באחרית ימים חוץ-היסטורית שבה הוא מתמסר כולו להנאות גופר-שלו והשפה שבבעלותו. כהנא, “מהגר מאוס”, הוא שכבול בגורל הנדודים, מיטלטל ממקום למקום, בעוד הדובר חובר לקולקטיב לא מזוהה שכולו אומר אחיזה בקרקע, המשכיות ויציבות: “אנחנו/ לא נברח מפה”. הבית הראשון של השיר משרטט אפוא תמונה ברורה של שני כוחות מנוגדים זה לזה – אחד זר, חורש רע ומטמא את השיח הציבורי, ואחד שורשי, מיטיב וקורא בעברית לא נגועה, זכה. אולם זוהי תפיסה טהרנית של מצב העניינים. היא מטילה את מלוא האשמה על ההפרעה החריגה לסדר ומניחה את חפותו העקרונית של הסדר. כל שנדרש הוא שהקולקטיב יקיא מתוכו ויסלק את מי שלא מייצג אותו כראוי. “לְמִי אֲנִי אֶבְרַח”, שואל הדובר בסוף הבית הראשון בטון אגואיסטי, ילדותי ומתחטא, כאילו אותו ואת שכמותו רוצה כהנא להבריח, ומשם הוא ממשיך לבית השני:

גַם לְמִי אֲנִיד אֶת הַיָּפִי בְּסִדְיֵינוּ בְּמַעֲרָמֵינוּ לְרִיחַ  
הַבֶּשֶׂר שֶׁלָּךְ בְּתוֹךְ הָרִיחַ מִן הַיָּם מִהַחֲלוֹן לְמִי אֲצַטֵּט  
“וְהוֹפֵךְ לְבִקֵּר צִלְמוֹת” (תְּאֵרִי לָךְ אֱלוֹ הַתְּחַתְּנָתִי  
עִם אֲמֵרִיקָאִית אֵיךְ הָיוּ מִתְחַסְּפִים רְגָעֵי הַלַּחַשׁ  
שֶׁאֲנַחְנוּ נִשְׁמָטִים בָּהֶם בְּשֵׁפֶת אֲמֵנוּ אֶל תוֹךְ  
הַחֲלוֹם) כָּאֱלוֹ הַכֹּל בְּטוֹחַ מִסְבִּיב, מְפַנֵּק  
רְחוּם, בֵּיתִי, מְכַר וּפְתָאם אֲנִי אוֹמֵר לָךְ בְּקוֹל  
דְּבוּר צְרִיף לְטִלְפֵן לְזִיאַד זִיאַד אֲנִי צְרִיף  
לוֹמֵר לוֹ אֶתָּה בָּא מִחֵר לְתֵל אָבִיב לְבִדְדָךְ?  
לְחִכּוֹת לָךְ בְּתַחֲנָה הַמְרַפֵּזִית בְּאַרְצֶךָ  
בְּמִלְדָּתְךָ בְּבֵית אָבִיךָ?<sup>49</sup>

שיאה של ההתבססות במקום בא לידי ביטוי בבעלות על השפה. אין לדובר לאן לברוח מכיוון שהעברית היא שפתו הראשונה והמקורית, “שפת אמנו”, והיא קשורה בקשר בליינתק למקום מגוריו, לארץ-ישראל. אין הוא מסוגל לדמיין את חייו בשפה אחרת, לאהוב מישהי שלא תבין את לשון המקרא שבפיו – שפת אם ולשון הקודש כאחת. עד לנקודה זו משמיע הדובר בשיר את דברו של הקונצנזוס היהודי-ישראלי: טוויית הקשר בין השפה לארץ, בעילת השתיים והתבססות בהן, והטענה לילידיות מיתולוגית מכוח כתיבי הקודש. אולם סיום השיר חושף את מובנה המתנגד של עבריותו המעובה של הדובר: לפתע הוא ניעור משלוותו, אומר לאהובתו שעליו לטלפן לזיאד זיאד ומשמיע באוזניה, בדיבור עקיף, את המילים שיאמר באוזניו של זיאד, ובהן הוא אכן

מצטט, כמעט במדויק, מן המקורות העבריים. אלא שבפיו, קריאתו של אלוהים לאברהם לעזוב את ארץ אבותיו ולצאת למסע לארץ כנען הופכת לקריאה לפלסטיני לשוב אל ארץ אבותיו; עזיבת המולדת לשם נחילת ארץ זרה מוחלפת בנחילה מחודשת של מולדת. אבל חילופין אלה עשויים להתחולל רק בעברית, רק כל עוד הדובר יכול "לצטט" לאהובתו מן המקורות, כלומר כל עוד איננו יכול לדמיין אהבה שלא בעברית, כל עוד הוא נאחז בעברית המחברת את לשון הקודש (הציטוט מספר בראשית) עם לשון הדיבור ("בקול דבור" הוא פונה אל אהובתו). אך עברית זו, תחת שתבסס את חזקתה של הלאומיות היהודית על הארץ, מובילה דווקא את הקריאה לשיבתו של הפלסטיני אל ארצו. כך, השיר שקידם את ערכי המקום, הבית, המקור, מגלה בסיומו שמתוך כל הערכים האלה, ומבעד לעברית שהציגה אותם, עולה דווקא זיקתו הילידית, הראשונית, המקורית של הפלסטיני אל הארץ. אהובה אמריקאית היפותטית לא הייתה מבינה זאת, אולי גם לא כהנא, "מהגר מאוס", ככתוב בשיר, אבל דוברי העברית, פסגת הצלחותיה של המהפכה הציונית, מגלים בשירו של לאור הכתוב בשפתם-שלהם את זכות השיבה של הפלסטינים. התבססותם בעברית הלאומית היא שפוערת בה פתח שבעטיו אין קיומם הלאומי מובטח עוד.

לפיכך, העברית איננה רק סוכנת של הלאומיות היהודית; היא גם זירת המאבק בה. השירה של לאור איננה מנסה לנקות את העברית מיסודות זרים, לזקק ולטהר אותה, אלא לחשוף בתוכה את כשליה האימננטיים, כלומר ההיסטוריים. כאשר "עברית מדבר גם הנאצי כהנא", כשמו של מחזור השירים כולו, לאור איננו דורש לגרש את כהנא מהעברית אלא לנסות להבין איזה יסוד בעברית עצמה נענה לדיבורו של כהנא, ולהתעמת עם יסוד זה.

מהלך השינוי המושגי של לאור נפתח כבר בקביעה הראשונה במחזור. המונח הטעון "נאצי", המאגד בתוכו זהות לאומית, השתייכות פוליטית, קיום לשוני וערכיות מוסרית, והממוקם בשיח הישראלי כניגוד העקרוני והמוחלט ל"אני" הקיבוצי, נפרם באחת: כהנא, הדובר עברית, הוא-הוא הנאצי. מכאן שה"עברית" עשויה להיות "נאצית", ואם כך, המושג "עבריות" עצמו משתנה: הוא כבר איננו מוגדר אל מול ה"נאציות" אלא מסוגל להכילה. השיר האחרון במחזור, "אבי, פליט יהודי מגרמניה", מנצל את השינוי המושגי לניסוח הצהרה שיש בה ערטול רב-משמעות של השיח הציוני. הדובר פונה בשיר לאביו, המגלם לכאורה בעצם קיומו את הדיכוטומיה הציונית השגורה: "אבי, פליט יהודי מגרמניה", כלומר מי שזהותו האתנית, יהדותו, ניצבה בניגוד למולדתו הגיאוגרפית, גרמניה, שממנה היה עליו להימלט. דומה שהפער בין הזהות האתנית למוצא הגיאוגרפי צומצם עם התיישבותו של האב במדינת היהודים: הנאציות הגרמנית, הדוברת גרמנית, נותרה באירופה, בעוד היהדות הלא-גרמנית, העברית, נוצקה מחדש בארץ-ישראל. אולם מתוך זיכרון "עלבוּן הגְרוּשׁ" צופה האב בכהנא ושומע את "[...] קול צְוֹחַת הַנְּאִצִּי הבא עֲכָשׁוּ בטלויזיה/ בעברית", ומתבלבל: דווקא בעברית, סמלה של הלאומיות היהודית, דובר אליו הנאצי. או אז מגיעה ההצהרה החותמת את מחזור השירים כולו: "סלח לי, אבא, שְׁהִקְלִיתִי ראש כל כך בתְּקוּתָךְ/ לבנות כאן מולדת נְקִיָּה מְנְאִצִּים ומְלֹא יהודים". על פי מבנה ההצהרה ואופן ניסוחה יש בה, לכאורה, משום שיבה מאוחרת אך נחרצת לחיק המחשבה הציונית: הדובר מבקש את שליחתו של האב על הדרך העקלקלה שבה בחר,

חוזר בו ומאשר מחדש את הצורך במדינה יהודית, מדינה שחיים בה יהודים בלבד. הפנייה אל האב נשלמת אפוא בקבלת דינו של האב, בהגרפות אל תקוותו ובהולכתה הלאה לקראת מימוש. נוסח ההצהרה אוחז בכמה מן הקאורדינטות הבולטות של השיח הציוני: הפנייה המעין-משיחית אל העתיד, גם לאחר כינונו של הווה ריבוני ("תקנתך", כלומר התקווה, כשמו של ההמנון הלאומי, המבטא כמיהה אינסופית אל עתיד "חופשי", דווקא כפוסטולט של עצמאות מדינית); הבניין, בניין הארץ ("לבנות כאן"), שמתעלם מכך שהארץ הייתה בנויה גם בטרם הגיעו אליה מהגרים יהודים; כינוי מדינת היהודים בשם "מולדת", אף על פי שלא הייתה ארץ הולדתם ועל פי רוב גם לא מחוז חפצם של "בוניה", ובכללם אביו של הדובר, שהגיע "מגרמניה", כ"פליט", ככתוב בשיר; ולבסוף, השפה ההיגיינית של הטהרנות האתנית ("נקיה מנאצים ומלא יהודים"). בכך כאילו כותב לאור מחדש את התביעה הציונית למדינה יהודית.

אולם בתוך ההקשר של מחזור השירים, ובעקבות השינוי המושגי המתרחש במהלכו, הצהרת הסיום חייבת להיקרא אחרת. אם כהנא הדובר עברית הוא נאצי הרי שהמולדת הנספדת של האב והבן איננה מכילה אותו אלא תובעת להקיא מתוכה ("מולדת נקיה מנאצים", ככתוב). כנאצי אין הוא יהודי, ועל כן, לפי תקוותו של האב, המשוחזרת בידי בנו, מקומו איננו במדינת היהודים. מכאן שדווקא ההיצמדות לדגם הטיעון הציוני, תוך הגדרה שונה של מאפייני הזהות הקיבוצית (היהודית/העברית/ הישראלית), מאפשרת סטייה מכרעת ממסקנות הציונות. את הצהרת הסיום הזאת אפשר, ולמעשה חייבים, לקרוא קריאה כפולה, הן כפוסטולט ציוני (מדינת היהודים היא מדינת העם היהודי) והן כפוסטולט הומניסטי (מדינת היהודים היא מדינה שאין בה מקום לגזענות אתנוצנטרית), אבל לא רק כשתי אפשרויות המוציאות זו את זו אלא גם ככאלה המאירות האחת את האחרת. ולכן, יותר משהשיר דובר בשם אחת מהן, זו ההומניסטית, כביכול, הוא מציג גם אותה באופן אירוני כאשר הוא חושף כיצד גם היא נקבעת על פי השפה הלאומית שבמרכזה עקרון ההצבה הדיכוטומית, המוביל לטהרנות: יהודי מול נאצי, מולדת נקייה מנאצים מול גולה מלאה בנאצים (ונקייה מיהודים). השיר מבצע לפיכך שני מהלכים: בראשון הוא פורם את הזהות הקיבוצית המעובה, המזהה בין קטגוריות שונות (יהודי-ישראלי-עברי), עד שאמירה ציונית מובהקת מתפרשת מחדש כאמירה מתנגדת לציונות; בשני הוא חושף כיצד ההיגיון הטהרני של השיח הציוני יכול להוסיף ולהתקיים גם באמירה המתנגדת לו, שעדיין שבויה בנוסח הקודם ואיננה מצליחה להשתחרר מיסודותיו הצורניים אך הנושאים משמעות אידיאולוגית. הבן הדובר משנה את תקוות אביו ועם זאת נותר בתחומה: גירוש כהנא נשען, ולו במעט, על אי-גירוש משנתו. אלו הם פני היאנוס הלשוניים של שירת לאור: ההתנגדות תיתכן רק בעברית, אך בעברית לא תיתכן התנגדות מוחלטת.

לשון השיר, העברית, מסכלת את מוחלטותה ואת נפרדותה של ההתנגדות. גם כאשר לאור כותב בתקופה המדממת של אינתיפאדת אל-אקצה, בסוף השיר RSVP, "בא/ הזמן להפרדה בין/ ממלאי פְּקֵדָה/ למסרבי פְּקֵדָה/. נקדה.",<sup>50</sup> הסמיכות שבין התביעה

50. לאור, עיר הלווייתן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004, עמ' 46.

הנחרצת להפרדה לבין המילה המורה על סימונה הגרפי של נחרצות זו – הכפלת הנקודה במילה "נקודה", החותמת את השיר – דווקא פותחת את השיר ומערערת על הנאמר בו, מכיוון שניסיונות הסיגור הפזורים בשיר מטילים דופי בטון המובהק והנחרץ, הטון הסגור ממילא, לכאורה, של ההכרזה הפוליטית החותכת המובעת בו. ה"נקודה" שבסיום השיר מגלה שלפניה אין נקודה: שהתביעה איננה ברורה דיה, שההפרדה איננה מוחשית מספיק, ושאוּלַי לא ניתן לתבוע הבחנה חדה כל כך בין טובים לרעים, בין חפים לאשמים. סיום השיר חושף שבמקום שבו יש שתי נקודות, שני סוגים של נקודות, לעולם לא תהיה נקודה אחת ויחידה, אחרונה וגמורה.<sup>51</sup> בסיום השיר "אהבת האמת" – גם הוא, כמו קודמו, מתוך הספר עיר הלווייתן – שב לאור לתבוע הפרדה:

[...] לְמַעַן הָאֵמֶת, שֶׁהִיא שֶׁרֶשׁ  
הַזְכָּרוֹן, הַמְקוֹם לְהַבְדִּיל בֵּין הַטוֹב לְרַע, לְדַעַת מִמִּי לְפַחַד וְעַל מִי  
לְחַמֵּל, וְלִמִּי לְהוֹשִׁיט יָד רַבָּה, שְׁמֹר עַל יָדְךָ שֶׁתְּהִיָּה רַבָּה (וְאֵת  
תְּמוֹנוֹתַי בְּמַדְיִם הַשְּׂמַדְתִּי, שֶׁתְּדַע)<sup>52</sup>

תביעת ההפרדה בקטע שיר זה גלויה עוד יותר בהפשטתה ובחלוקתה הכללית: טוב מול רע, ראוי לחמלה ולעזרה מול נושא לפחד וליראה. הפרדה עקרונית זו משקמת מושגים בסיסיים, אמת וזיכרון, ומתייחסת אליהם כאל אידיאות מוחלטות, מושלמות, נצחיות, בלתי מתחלקות ונעדרות כל התפתחות, שינוי ומורכבות. וכי מי איננו בעד האמת והזיכרון? אלא שאיזו אמת ואיזה זיכרון, מהם תהליכי ברירת האמת ומהם התנאים שמאפשרים זיכרון, איזה סוג של זיכרון ואיזה אופק של אמת – דומה כי כל השאלות הללו נדחקות אל מחוץ לשיר. ואולם, הסוגריים המסיימים את השיר אינם חושפים לא אמת ולא זיכרון אלא דווקא את השקר והשכחה שדורשת ההפרדה המוחלטת בין הטוב לרע. בהשמדת תמונותיו משירותו הצבאי "שוכח" הדובר את עברו ויכול לשקר בהשכחתו, ובאופן כללי יותר, בתביעה להפרדה מוחלטת בין טובים לרעים יש תמיד משום שכחה ושקר – שכחת הניידות, הנזילות, ההקשריות והיחסיות שבחלוקה לקטגוריות, ושקר הראשוניות, העקרוניות והמוחלטות שבתפיסת קטגוריות אלו. כך שגם כאן, תנועתו של השיר מתנגדת להכרזותיו הגלויות. השירים שיוצאים להעמיד את זכותה, חפותה וטוהרה של עמדת הדובר בהם מגלים את מורכבותה ושניותה – ולחלופין, לעתים דווקא שורש הזיכרון טומן בתוכו שכחה והשכחה; האמת כוללת את התנועה ההיסטורית

51. השיר ראה אור לראשונה במוסף "תרבות וספרות" של הארץ, 6.9.2002. אריאלה אזולאי ועדי אופיר מצטטים את השיר בהקדמה לספרם המשותף ומקבלים את הצהרותיו כעמדתו ההכרחית "של מי שמבקש לשמר באמצעות כתיבה מידה של הגינות במצב שבו אין ידיים נקיות. כתיבה כזו היא תנאי הכרחי (לא מספיק) להפרדה, החיונית כל כך היום, בין ממלאי פקודה לבין מסרבי פקודה" (עדי אופיר ואריאלה אזולאי, ימים רעים, רסלינג, תל-אביב 2002, עמ' 14). אולם, אף שאזולאי ואופיר מקבלים את נחיצות ההפרדה, ואף שהם דורשים כתיבה שיש בה מידה של הגינות, הם יודעים שאין חלוקה מוחלטת בין ממלא פקודה למסרב פקודה, בין אשם לחף מפשע, "במצב שבו אין ידיים נקיות".

52. לאור, לעיל הערה 50, עמ' 47.



של שינויה. בסיום השיר "דלת סגורה" מונה הדובר את רשימת הנושאים האסורים, שעליהם "לא/ נְדַבֵּר מְרַב כְּאֵב": לא על המוות שבא בשעריו, "ולא על מות קְלוּמוֹתֵינוּ/ וְלֹא עַל קְלוּמוֹת הַרְיָנוּ/ עַל קְלוּמוֹת הַרְיָה־הַרְיָנוּ". ואז נחתם השיר בפנייה ישירה של הדובר אל בנו:

אֵינְנוּ יוֹדְעִים דְּכָר, גַּם  
לֹא אֶת שְׁפוֹתֵיהֶם, בְּנֵי  
וְאֵין לִי בְרָכָה בְּשִׁבְלֶךָ  
זוֹלַת שְׁתוֹכֶה לְשִׁכְחַ  
אֶת הַשְּׁפָה בָּהּ כְּתַב  
אֲבִיךָ אֶת סִפְרִיו<sup>53</sup>

הלית ישורון לא הסכימה לפרסם שיר זה בכתב העת חדרים שבעריכתה בשל עמדתו הנחרצת נגד העברית, נגד הקריאה בעברית, ובמשמע, נגד הספרות העברית בכללותה,<sup>54</sup> אולם מבעד לנחרצותה של עמדת הדובר ומבעד לתוכנה הקיצוני והגורף חושף אופן ניסוחה משהו ממורכבותה של הכתיבה המתנגדת בעברית. בשיר, האב מברך את בנו; כיצחק המתבלבל בין שני בניו בעודו מברכם, וכיעקב המברך בפירוט את תריסר בניו, כך גם הדובר פונה אל בנו ומשיא לו ברכה. הברכה היא דברו האחרון של האב, השרוי על ערש דווי, אל בנו, ובכך היא משמשת כטקס הורשה מילולי: סמכותו ותוקפו של האב מופנים בפעם האחרונה אל הבן ואז מואצלים עליו. האב קושר את העבר המשפחתי לעתיד המצופה מן הבן, לרצף התולדות הנחקק כעת בבן. רגע לפני היעלמותו מפעיל האב את מלוא כוחו האבהי לשם הורשת כוח זה לבן כך שיהיה רשאי, מכוח זה ממש, להוריש, ובכלל זה את כוח ההורשה, הלאה. מכאן שבלב המבנה היסודי של הברכה מונח הזיכרון, שהוא המאפשר את השושלת: זיכרון העבר במטרה לאפשר לו להמשיך להתקיים בהווה, זיכרון הסמכות לשם הנחלתה המחודשת פעם אחר פעם. אולם בשיר זה של לאור האב מברך את הבן דווקא שישכח. הוא מתרה בו לשכוח, ולא סתם לשכוח, כי אם לשכוח את אביו: לשכוח את לשונו של האב, את שפת כתיבתו, כלי יצירתו. זוהי ברכה פרדוקסלית המשתמשת בסמכותו של האב כדי לערער עליה, הקושרת את הבן לאב בפרימת אפשרות ההולכה העתידית של הקשר, הדורשת את אייכולתה לדרוש. הפרדוקסליות מצויה במתח שבין המבנה ה"זוכר" של הברכה, המבקש הנחלה של ידע, כושר וסמכות מדור לדור, לבין תוכן הברכה, הקורא לשכחה; בשיר זה מתמצה חוק האב דווקא בתביעה לשכוח את לשון האב.

ברכה זו נכתבת בשיר בתוך הקשר קיים של שכחה: הדובר־האב מצר על כך שאינו יודע את שפות אבותיו, השפות היהודיות הנשכחות, השפות שהעברית השכיחה ("איננו יודעים דבר, גם/ לא את שפותיהם"). כך, שכחת שפות ההורים זוכה כאן אולי לתיקון

53. שם, עמ' 74.

54. הדברים נאמרו בראיון שערכה ישורון עם לאור בנובמבר 2004, בערב שהתקיים בתל-אביב לרגל צאתו לאור של הספר עיר הלווייתן.

מאוחר: גם השפה המשכיחה דינה להישכח. או אז, השיר דווקא יוצר שושלת, אולם שושלת אלטרנטיבית המבוססת על רציפות מסוג שונה: הורשה של שכחה. שכחת האב תתגלגל בשכחת הבן, שכחה אחר שכחה, שכחה הזוכרת את עצמה ומועברת לדורות הבאים. בשיר מוקדם יותר, "לחם, חוק", כותב לאור:

חֲקַקְתִּי אֶת אֲבֹהוּתִי בְּבָנִי, שְׂיַחֲקֶק  
אֶת אֲבֹהוּתוֹ בְּבָנָו. לֹא כָּךְ. אֲנִי חוֹקֶק  
בְּבָנִי אֶת אָבִי, שְׂחַקֶק בִּי אֶת אָבִיו, וּבְנֵי  
יַחֲקֶק בְּבָנָו אוֹתִי.<sup>55</sup>

הדובר מוותר על מהלך ההורשה השגור שבו האב חוקק את אבהותו בבנו, כלומר מנחיל לו את ערכיו – את חוק האב – כדי שהבן יוכל להפנימם ולשאתם בתוכו גם ללא נוכחותו הממשית של האב, כפי שתיאר פרויד בטוטם וטאבו את המצב שאליו מושלכים הבנים לאחר רצח אביהם: "המת היה עתה במיתתו חזק יותר משהיה בחייו [...] מה שמנע האב קודם בעצם קיומו, אסרו הם [הבנים] עכשיו על עצמם במצב הנפשי של 'קבלת המרות בדיעבד'".<sup>56</sup> בניגוד למודל זה, הדובר ב"לחם, חוק" מבקש לחקוק את אביו בבנו, ומכאן שהוא אינו מבקש לחקוק את עצמו קֶאב אלא לחקוק בבנו את אביו שלו-עצמו, סבו של הבן, כלומר לחקוק את עצמו כבן, כבן לאביו. האב איננו מוליך כאן את דברו-שלו, את חוק האב, אלא רק מתווך ומעביר את מה שאיננו שלו, את החוק שהוא עצמו לא ירש, את לשונו של הסב. זהו, כזכור, אותו סב שאת לשונו אין דוברו של השיר יודע – "איננו יודעים דבר, גם/ לא את שפותיהם" – אותו סב שמדבר בלשון לא ברורה, שנושא "את שיר הערש ששר לי בקולו הרך/ בלי מלים (בגלל השפות שדברו וכו')", הסב ש"ענה במבטא קצת זר" בשיר "המטומטם הזה יצחק (גרסא מאוחרת)";<sup>57</sup> הסב שלשונו איננה לשון בנו, הסב שלשונו של בנו המשורר יכולה רק לנסות ולהעבירה לנכדו תוך מחיקה-עצמית של לשון ההעברה, לשון החוק. האב חוקק בבנו את הדילוג על לשון החקיקה שלו-עצמו. כך, השניות בין המבע הפרפורמטיבי לבין תוכנו יוצרת מתח בלתי נפרק. במונחי ההתנגדות, שניות זו מאתרת את המקום שבו ההתנגדות משתמשת במערכים שאליהם היא מתנגדת, שהוא גם המקום שבו מערכי הכוח יכולים להניב התנגדות.

בשיאה, שניות פרדוקסלית זו פונה אל השפה. בשפה העברית מברך האב את בנו שישכח את אותה השפה עצמה; בשיר הכתוב עברית הוא מברך את הבן שלא יוכל עוד לקרוא את דבריו: "ואין לי ברכה בשבילך/ זולת שתזכה לְשִׁפְחָ/ את השפה בה כתב/

55. יצחק לאור, כאין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999, עמ' 17.

56. זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו (1913), תרגום חיים איזק, דביר, תל-אביב 1988, עמ' 128-129.

57. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 278. במאמר שעתידי להתפרסם קוראת חנה קרנפולד את ההבחנה הנערכת בשיר בין אביו המקריב של יצחק (בסיפור המקראי) לבין אביו המגונן של הדובר מבעד ללשון היידיש, לשון האב (ולשון האבות בכלל), אותה לשון לא ברורה, אותו מבטא מעט זר, שכנגדם – ממש כשם שנגד יצחק הבן – יוצא חוק המדינה, "חוק האב". מה שהדובר מביין כאן, ב"גרסא מאוחרת" זו לסיפור העקדה (ולשיריו הקודמים של לאור בנושא זה), הוא שהאב הממשי איננו נציגו של חוק האב, אלא להפך – חוק האב יוצא כנגד לשון האב.

אביך את ספריו". כדי להתוודע לברכה, על הבן לקרוא עברית, כלומר צריך שהברכה לא תתממש. ואם היא מתממשת, הרי שהבן אינו קורא אותה. ניתן אמנם לפתור שניות זו בהטענתה ביחסי זמן: תחילה על הבן, הדובר עברית, לקרוא את הברכה הכתובה בלשון האב, כלומר בעברית, ואז עליו להתנער מלשון זו. כך, כמו בסיום המפורסם של מאמרו לוגיפילופי, שבו מתרה ויטגנשטיין בקוראיו להשליך את הסולם שזה עתה סיימו לטפס עליו, דורש לאור מבנו לקרוא בעברית את הצורך להתגבר על העברית, ואז להשליכה. זוהי גם הצעתם של דלו וגואטרי המתרים בכל כותבי הספרות, לרבות הסופרים הילידיים הכותבים בשפה מאז'ורית, לוותר על עושרה של לשונם ולהפוך אותה בכתיבתם למינורית: "אבל מעניינת גם האפשרות לעשות שימוש מינורי בשפה שלך-עצמך, בהנחה שהיא יחידה במינה, שהיא שפה מאז'ורית או שהיא הייתה כזו. להיות כמו זו בתוך השפה שלך עצמך".<sup>58</sup> דלו וגואטרי מציעים מהלך של התנשלות והתרוששות: ויתור על הבעלות על השפה, יציאה החוצה מתוכה, הפיכה לזר בתחומה. תהייתם המפורסמת, "כיצד להיעשות לנווד ולמהגר ולצועני בתוך שפתך-שליך?",<sup>59</sup> מציבה את אופק הפעולה המינורי כהתרחקות ממוקדי הכוח והשליטה הקיימים בשפה, אבל הפואטיקה של לאור כמו מתריעה בפניהם על הסכנות שבאופק פעולה זה: ההימלטות מן המאז'וריות עיוורת לכך שכל כותב או כותבת יוותרו לעולם גם שרויים בתחומיה. המהלך של דלו וגואטרי הוא אוטופי, וככל אוטופיה הוא מניח את אפשרות ההימצאות בחוץ מוחלט, באותו שום-מקום שעליו ובתוכו לא פועל שום כוח. שרטוט האפשרויות שנעשה בחיבורם הוא לפיכך בינארי: "לכל כך הרבה סגנונות, או ז'אנרים, או תנועות ספרותיות, אפילו קטנות ביותר, יש רק חלום אחד: למלא תפקיד מאז'ורי בלשון, להציע שירותים בתור שפת מדינה, שפה רשמית [...] לחלום את החלום ההפוך: לדעת ליצור [מצב של] היעשות-מינורי".<sup>60</sup> אבל האם לא קיימת אפשרות שלישית, כזו שאיננה מבקשת להיות השפה הרשמית, הכללית, החזקה, אולם גם איננה מדמה מסלול מילוט שלם לעבר חירות מוחלטת, חפה מכל שררה? אפשרות שלישית זו אכן מנסה להתנגד למעוץ הכוח, אבל בה בעת היא מכירה בהימצאותה ההכרחית בתוך רשתות הכוח. היא מבקשת לתת דין וחשבון מורכב על הניסיונות לחרוג משליטתו של הכוח הממטר, ניסיונות שמתקיימים תמיד מתוך זיקה אליו ועל סמך הישענות והתבססות עליו. בכך היא דומה יותר למושג ההתנגדות שמנסח פוקו בתולדות המיניות: "[...] היכן שישנו כוח ישנה התנגדות, ויחד עם זאת, או ליתר דיוק, מאותו טעם, זו אינה נמצאת לעולם בעמדה של חיצוניות ביחס לכוח".<sup>61</sup>

58. זיל דלו ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?" (1975), תרגום אריאלה אזולאי, מכאן, א, 2000, עמ' 142.

59. שם, עמ' 137.

60. שם, עמ' 143.

61. מישל פוקו, תולדות המיניות I: הרצון לדעת (1976), תרגום גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 66. מיד בהמשך דבריו אלה פוקו כמו עונה לדלו ולגואטרי (ספרם קפקא: לקראת ספרות מינורית יצא בצרפתית שנה לפני הכרך הראשון של תולדות המיניות): "האם צריך לומר שאנו נמצאים בהכרח 'בתוך' הכוח, שאין 'לחמוק' מפניו, שביחס אליו אין מקום שהוא חוץ מוחלט, מפני שבכל מקרה נהיה כפופים לחוק?" (שם, שם).

שירתו של לאור נכתבת בתוך השפה העברית ומתוך השאיפה לחרוג ממנה ולשנותה, אך היא איננה בודה את רגע השחרור הגמור. היא בוחנת את גבולותיה, את תנאי התקיימותה, ומנסה לדחוק אותם עד כמה שאפשר, ובחשיפתה את אי-אפשרותה של חריגה מוחלטת היא מצליחה להתייבב במקום המרוחק ביותר ממעוזי האידיאולוגיה – בקצה המבע השירי, על גבולו של מה שלא ניתן למשמוע, להכלה, אפילו להשרה. כך נכתב קצה זה בספר לילה במלון זר:

שיר על ראש הממשלה והערת שוליים בסופו\*

\* אַתְּ כּוֹתֶבֶת לִי שְׂרָאשׁ הַמְּשָׁלָה וְעוֹד אֵיזָה/ שֵׁר לֹא  
 חָתַמוּ עַל הַפָּרֶס (אַתְּ לֹא/ מְפָרֶטֶת מִי הַשֵּׁר הֵ  
 אַחֵר) וְשָׂאֲחֵר כִּךָ הֵלְכוּ וְהִסְגִּירוּ אֶת שְׁמִי  
 לְעֵתוֹנוֹת וְאֶת מוֹסִיפָה שְׁעָלִי לְהַתְּגָאוֹת/ אֲבָל אֲנִי לֹא  
 גָּאָה, בְּעֵצֶם אֲנִי אֶפְלוּ מִתְּבִישׁ קֶצֶת כִּי בְּאֵמֶת אֲנִי לֹא רָאוּי לִיחֹס כְּזֶה  
 מִצְדָּם/ הֲרִי בְּאֵמֶת לֹא עֲשִׂיתִי לָהֶם שׁוֹם רַע, אֶפְלוּ שְׁתַּפְּתִי אֲתֶם  
 קֶצֶת פְּעֻלָּה/ כְּתַבְתִּי שִׁירָה עֵבְרִית (הֵייתִי כְּפָפָה עַל הַכְּתָמִים,  
 תַּמְלִיל לְכוֹד בְּתוֹךְ מְזוּזָה, גְּרוֹן/ בְּלִי מִיִּתְרִים) יוֹתֵר מְזֵה לֹא הֵעֲזָתִי לְעֲשׂוֹת<sup>62</sup>

62. לאור, לעיל הערה 9, עמ' 263.

זה כמעט לא שיר: בשיר גופו אין ולו מילה אחת והוא נותר ריק, חלול, לבן. ה"שיר על ראש הממשלה" אינו קיים, אם מכיוון שאין שיר "על" משהו – שיר שעוסק במישרין בנושא מסוים, מורה עליו במובהק ודן בו – אם מכיוון שראש הממשלה איננו ראוי למילים של שיר. אולם הערת השוליים שבתחתית העמוד, הכתובה בגופן מוקטן, יוצרת למעשה שיר חלופי: המילים מנוקדות והשורות קצוצות פעמיים, הן באמצעות הטיפוגרפיה והן באמצעות קווים מלוכסנים (כפי שנהוג לצטט שיר בעבודות אקדמיות, כאלה המחזיקות הערות שוליים רבות). כך מתמודד לאור עם שיר שנושאו מצוי בלב השיח הפוליטי ההגמוני, "שיר על ראש הממשלה": מצד אחד הוא מדגיש את זרותו של הנושא ללשון השירית, את אי-יכולתה להתמודד עמו; מצד שני הלשון איננה מתעלמת או מתנערת ממנו לחלוטין, במחווה של בזות והיטהרות. השיר נכתב, חייב להיכתב, אך מתוך היסט מסוים, במקום אחר, באופן שונה. כך, כתיבת השיר מפרידה וקושרת בעת ובעונה אחת בין נושאה למושאה, בין המשורר לבין ראש הממשלה.

ואכן, היחס בין השניים נטען בשיר זה על ציר הכתיבה. ראש הממשלה ביקש להתנער מן המשורר, לציין את השונות העקרונית ביניהם, ולכן לא הסכים לחתום על הפרס שהוענק לו; היבדלותו סומנה בהימנעות מכתובה. לפיכך, הכתיבה באותה שפה נבחנת כבר מלכתחילה כפעולה של הסכמה, שותפות וחיבור, ומכאן שכתובתו העברית של המשורר, מתנגדת ככל שתהיה, מובנת גם במונחים אלה של הסכמה, חיבור ושותפות, "שיתוף פעולה". דווקא ברגע שבו משוררטים גבולות הקולקטיב והמשורר מוגדר בבירור כמי שאיננו משתייך לקולקטיב זה, עומד הדובר על העיקרון המחבר בינו לבין השררה השלטונית – לב כתיבתו, שפת השירה, השפה שבה אהובתו של הדובר כותבת אליו ("את כותבת לי") והשפה שבה כותב המשורר את השיר. בסוגריים מופיעה דמותו של המשורר כמשתף פעולה: "ככפפה על הכתמים" הוא עוטף את ידיו המגואלות בדם של השלטון, עד שככפפה מקבלת כף ידו את צורתה, את קווי מתארה, של כף היד השלטונית. ידו הכותבת של המשורר נדמית לידו הארוכה של השלטון: יד על יד, יד מחפה על יד, יד רוחצת (את כתמי ה)יד. "תמליל לכוד בתוך מזוזה", מילותיו של המשורר נכלאות בסד התיאולוגי-לאומי של הציונות העברית, או העברית הציונית, וכ"גרון בלי מיתרים" אין ללשון השירה כלי התנגדות שאינם שאולים ממיתריו של השלטון. שלושת הציורים הללו מדגישים את כפילות היחס המרחבי בין המשורר לשלטון, ובהשאלה, בין שפת השירה לשפת השלטון: המשורר מחפה על השלטון מבחוץ, מקיף אותו ומגונן עליו (כפפה על כתמים, גרון על מיתרים), אך המשורר גם כלוא בתוך השלטון שסוגר עליו ומצר את צעדיו (תמליל לכוד במזוזה). הוא מטשטש את עוולות השלטון, מעלימם, ובה בעת גם נתון למרותם. הוא גם קודם וגם מאוחר להם, גם מכסה עליהם וגם מכוסה על ידם; הם והוא מלופפים יחדיו לכלי התר.

זוהי, לפיכך, מחשבת התנגדות שאיננה מיטהרת ממוקדי הכוח אלא פועלת מתוכם; שפונה אל השפה כאתר של מימוש פוליטי, אתר היסטורי, לא קבוע, שההיסטוריה הלאומית, הלא-לאומית, השירית, עדיין פועמת בו ומשנה אותו; ושמתכוונת אל לשון השיר עצמה, אל הלשון העברית של השיר, כמושא עניינה, כמוקד עשייתה. גבולו של המבע הפוליטי-רפלקסיבי של שירת לאור נקבע באמירה החותמת את השיר, "יותר מזה

לא העזתי לעשות" – אבל מהו אותו "יותר מזה" שהשיר פותח את אפשרות קיומו דווקא משעה שהוא מסמנו, ולכן גם מקיימו בתוככי השיר, ולו כאפשרות שלא נבחרה? רמז לדמותו של אותו "יותר מזה" ניתן למצוא בדבריו של המשורר על אופן שיתוף הפעולה: "כתבתי שירה עברית". ה"יותר מזה" הוא אולי מה שחורג, מבעד לשירה בעברית, מ"שירה עברית", כלומר מהצטרפות לשושלת השירה העברית שעוצבה מתחילתה על יסוד הקשר בין "תחייה" לאומית ל"תחייה" לשונית. שירה בעברית מתוך וכנגד השירה העברית: כתיבה מחדש של הלשון השירית העברית כמאבק הנמשך של השיר.