



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון  
2017 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב  
על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

# גִּצִּים בּוֹעֲרִים – בְּשִׁירָה וּמַעֲבָר לָהּ לְרַגְלֵי כִּינוּס שִׁירֵיהָ שֶׁל לָאָה אֵילוֹן

דן מירון

בְּשִׁירָה  
אֲנִי לֹא לּוֹקֶחֶת  
מַעֲבָר לְשִׁירָה  
לוֹקֶחֶת.  
הוֹלְכִים דְּחוּפִים מוֹשְׁכִים בְּאַפְסָר  
סוֹס  
עִם גִּצִּים בּוֹעֲרִים בְּפָרְסוֹת שְׁלוֹ  
לָאָה אֵילוֹן, "מַכְשׁוּלִים"

א

בשנות השמונים של המאה שעברה פרצה שירתה של לאה אילון אל תוך מרחב השירה הישראלית, ואל מרחב שירת הנשים שבתוכו, כאלמנט זר, צבעוני, מפתיע ומאתגר. ארבעה קובצי שירה פרסמה אז המשוררת ברווחי זמן קצרים – מתחת למים (1983), זהו גן־עדן (1984), ובא הירח ובא הלילה (1987) ודניאל דניאל (1988) – והללו, בהצטברותם המהירה וברמיון שביניהם, התוו קווים ברורים של דמות שירית אינטנסיבית, נפְּלִית ועצמאית שנצרכה בתודעה הספרותית הישראלית. דוד וינפלד, שערך שניים מן הקבצים האלה, ביטא התרשמות רווחת כשכתב אז: "אם שירה מתחילה מן המקום שבו מסתיים הדמיון לשירה אחרת, הרי

\* המסה נרפסה לראשונה בחוברת מיוחדת שראתה אור במהדורה מצומצמת בהוצאת הספרים אבן חושן, רעננה 2017.

1. לאה אילון, "מכשולים", יהודיות ויהודים, אבן חושן, רעננה 2001, עמ' 47-48.

לאה אילון היא מן הגילויים המקוריים והמרתקים ביותר של השירה העברית בשנות ה־80.<sup>2</sup> ראוי לזכור שיצירת נוכחות כזאת, שנתפסה מיד כייחודית וכעצמאית, במרחב שירי הומה ורחוס שעמד אז בסימן פעילותם המלאה של מיטב המשוררים הישראלים הוותיקים (בני דור המדינה) והחדשים (אלה שנכנסו לעולם היצירה בשנות השבעים והשמונים), לא הייתה עניין של מה בכך. גם המתחם של שירת הנשים הישראלית במרחב זה היה אז "תפוס" ואפילו צפוף למדי: מחד גיסא שלטו בו וקבעו את תחומיו שתי המשוררות הישראליות הדומיננטיות, דליה רביקוביץ ויונה וולך; מאידך גיסא התאכלס המרחב והלך בדמויות שיריות חדשות, משוררות כגון חווה הרקבי, נורית זרחי, רחל חלפי ואגי משעול, שביטאו, בדרכים שונות, עמדות פואטיות שנבדלו עקרונית מאלה של מייסדי ומייסדות השירה הישראלית בשנות החמישים והשישים והיו טבועות במידה זו או אחרת ברוחו של ה"ניו־איגי". בנסיבות של דחיסות אקוסטית כזאת, השמעת קול שירי נשי נבדל וחזק העידה על המשוררת החדשה, שעומדים לרשותה מקורות אנרגיה שופעת ושירתה ניחנה בצביון לא שגרתי. ואכן, זה היה הרושם הראשון שהטביעו שירי אילון בקוראיהם: רושם "סייסמי" של התפרצות געשית, התפרקות רבת־עוצמה של חומרי נפש ולשון ממקורות שלא השתמשו בהם עד אז. ליתר דיוק, מה שלא השתמשו בו עד אז היה צירוף מסוים, מוזר וכאילו גם לא אפשרי של חומרים חווייתיים, תרבותיים וסגנוניים, מהם מוכרים, כל אחד בתחומו המיוחד לו.

השירים שנכללו בקבוצה המוקדמים של אילון היו רחוקים מכמה בחינות ממה שהיה מקובל לראות אז כשירים תקינים. ראשית, לא היו כאן באמת שירים עצמאיים, מובחנים זה מזה בתוכניהם, במבניהם ובמארג המטאפורי המיוחד לכל אחד מהם. היו אלה רצפים טקסטואליים ארוכים למדי, דומים עד מאוד זה לזה ומצוינים בכותרות שנראו פעמים רבות אקראיות, מנותקות מחלקים גדולים של החומרים התמאטיים שנדחסו לתוך השיר. הייתה כאן בעצם סדרה של משברים רטוריים שהתנפצו ברוב קצף וברק אל חוף של תשוקות ומאווים בלתי נשלטים, שאליו חתרו וממנו גם נסוגו. לא קשה היה לחבר כמה מן השירים לחטיבות רחבות יותר, או להפך, לפרק כמה מהם לחטיבות קטנות יותר. המחווה הסטרוקטורלית, שמילאה תפקיד חשוב לא רק בשירת דורם של אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן אלא גם בזו של דור שנות החמישים והשישים (דוד אבירן, נתן זך, דליה רביקוביץ, דן פגיס), נראתה זרה ולא שייכת לשיריה של אילון, שאפשר לומר עליהם שהם חסרי מבנה – ולכן, למרות נטייתה של המשוררת לחזרות ולהעלאה מחדש של חומרים ומטאפורות שכבר הועלו במסגרת הטקסט השירי המסוים, גם נעדרי אחדות פואטית, כלומר אחדות המבוססת על התאמה מרבית (ועל פי רוב גם מכוונת) של חומרי השיר אלה לאלה: תמה, סגנון, מצלול, פרוזודיה וכו'. האחדות והאחידות הברורות של שירת אילון אפיינו לא את השירים היחידים, כל אחד בפני עצמו, אלא את המסה השירית הרוחחת כולה שהושלכה אל תוך כל אחד מן הקבצים, את תכניה הפסיכולוגיים הכוללים, את הרטוריקה הסוחפת ששלטה כאילו שווה בשווה בכל השירים, את הלשון העברית הייחודית שלא היה אפשר לטעות בה, את אביזרי התרבות ששימשו למשוררת ככלים שלתוכם יכלה לצקת את השטף הגואה של הדיבור השירי שלה או כציינים אנלוגיים של התשוקות והרגשות

2. דוד וינפלד, מן הכיתוב שעל כריכת הקובץ ובא הירח ובא הלילה, כתר, ירושלים 1987.

שביקשה לתת להם ביטוי. בקצרה, אילון נראתה כמי שאינה פנויה למפעל העיצוב של השיר היחיד "השלם". המושגים האסתטיים המאפשרים מפעל מעין זה או המשתמעים ממנו היו זרים לה ולא חשובים בעיניה.

שנית, ה"עלילות" של שירי אילון בימי הבראשית הסוערים של יצירתה, מפותלות, מתלהמות ונמרצות ככל שהיו, לא התרחשו בזמן ובמקום "אמיתיים" אלא במשך של כתיבת השיר וקריאתו ובמקומו של השיר על הנייר המודפס. האמיתיות שבהן לא הייתה זו הכרוכה בהתאמה או בזיקה כלשהי של הזמן והמקום בשיר – אלה המכונים בחיבורם זה לזה "הסיטואציה" – לזמן ולמרחב יציבים אם גם בדיוניים, ובוודאי לא לזמן ולמרחב חוץ-שיריים ביוגרפיים-היסטוריים. זו הייתה אמיתיות של משאלות ושל רציות שנוקקה לזמן ולמרחב נזילים ששיקפו את המשאלות והרציות האלה. את ממדיהם של הזמן והמרחב קבע אפוא רצף הרטוריקה של הדוברת בשירים, ורצף זה הוצג בדיעבד או במשתמע כלא "ריאלי". לאמור: הדוברת בשירים לא השמיעה את דבריה הנרגשים מתוך מסגרת של זמן ומקום נתונים אלא יצרה זמן ומקום טנטטיביים מתוך הריגוש של דבריה. תכונה בלתי מימטית זו של "הסיטואציה" בשירי אילון הביאה באופן כמורפרדוקסלי לא לדילול החומרים התיאוריים שהוחדרו לשירים אלא דווקא להפך – לדחיסות תיאורית עצומה ששיקפה במישרין את הדחיסות והמתח הריגושיים. כמשוררת בלתי מימטית לכאורה העמיסה אילון על שיריה, ביחוד על אלה שכונסו בקבוצה המוקדמים, גושים ענקיים של ייצוגים כמורמימטיים. היא יצרה מציאות שירית הזויה אך התאמצה לדייק בתיאורה במין להט אובססיבי שבמסירת פרטים גדולים וקטנים, בולטים ונסתרים. אילון היא מגדולי "המתארים" בשירה הישראלית של זמנה, שבלטו בה מגמות אנטי-מימטיות ורצון לשחרר את האמירה השירית מנטל הפירוט התיאורי, שהיה אופייני לשירה העברית של התקופה הקודמת, זו שמביאליק וטשרניחובסקי ואילך. ההנחה שרווחה אז – היינו שאין לשירה יכולת של ממש "להנציח" את המציאות באמצעות מילים ותוארי השם המתלווים אליהן (נתן זך: "בְּתֹאֵר עֲרֵבִים וְרָדִים / שְׂוֹא, אֹלִי, תִּבְקֶשׁ לְחַלֵּץ יָמַי לְכוֹדִים / מִן הַשְּׂוֹא"<sup>3</sup>) – הנחה זו הייתה מנוגדת לחלוטין לנטייתה ולאופיה של אילון. הנטייה הרומנטית המודרנית היא לראות במלוס הריתימי את העובר של השיר או את נקודת המוצא הנפשית שלו, לעומת הניאורקלאסיקה, שהסתמכה על המימזיס והאמינה בכלל שקבע הוראטיוס לפיו השירה דומה לתמונה ("ut pictura poesis"). אילון רואה דווקא בתמונה (או בתמונות) את הגורם הראשוני בשיר, ובאחד משרייה המאוחרים, "קודם ברק ואחר כך רעם", היא אף מנמקת עדיפות זו בעזרת משל מוצלח:

לְתוֹמוֹנוֹת יֵשׁ עֲלֵינוֹנוֹת עַל הַמוֹסִיקָה

הֲרֵי יֵשׁ קֹדֶם בְּרֶק וְאַחַר כֶּךָ רֵעַם.<sup>4</sup>

3. נתן זך, "בתואר ערבים ורודים", כל השירים ושירים חדשים, כרך א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008, עמ' 193.

4. לאה אילון, "קודם ברק ואחר כך רעם", לינץ', הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2000, עמ' 58; נדפס שוב בתוך לאה אילון, ניצוצות וחג שמח: מבחר שירים 1983-2017, מוסד ביאליק, ירושלים 2017, עמ' 178 (להלן: ניצוצות).

מכל מקום, ביצירתה כולה, ובעיקר בשיריה המוקדמים, השליכה המשוררת על גבי הגיליון בתאווה, בתנופה ובפזרנות חופניים מלאים של שמות עצם ותוארי שם ופועל שנועדו להציג בחיוניות מהממת תמונות שמים וארץ, ירח וכוכבים, מזגי אוויר, חופי ים, נופים אורבניים ויושביהם, צמחים ופרחיהם, מכונות (בעיקר מכוניות ואפנועיים), בגדים, מיני מאכל ומשקה (ובייחוד מיני תרגימה ומשקאות קלים תוססים), נשים ומלכושיהן ותסרוקותיהן, וגברים – תחילה גברים אבהיים ומכילים, כגון דמותו של "מ.ק." (שהתבססה על הדימוי הרווח של האמן מנשה קדישמן כגיבורה של אגדה אורבנית תל אביבית), ואחר כך בעיקר גברים מן הסוג ה"קשוח", לובשי חולצות פלנל משובצות וגופיות טי ששרווליהן מתוחים על קיבורות תפוחות, מניפי רגליים ארוכות נתונות במגפי עור, "בַּחֹרִים נְקָשִׁים וְהַטְפְּסִים כְּמוֹ מְרִלֹן בְּרָנְדוֹ",<sup>5</sup> ועוד ועוד. תיאוריה חתרו למתן ביטוי להזיות לזהות ובו בזמן גם לקונקרטיות מרבית, והם צירפו יצירות משתלחת להבחנות דקות-פרטים כגון קפלולי מפות טרילין, הצורות המסוימות של עלעלי פרחים לסוגיהם ולגוניהם, אופנות שונות של סירוק שער העורף הנשי או גרבי משי שחורים, "סקסיים"; כתפי אישה רוזת מעוטרת בכתפיות צולבות או נישאות מעל שמלת "סטרפלס", עניבות השרוך האופייניות לגבר המערב אמריקאי בגילומו הסטריאוטיפי כ"בוקר", המגבעות הרחבות שהגבר הזה חובש לראשו או ממולל ומסובב על אצבעו הזקורה כשהוא שקוע במחשבה או נתון במבוכה גברית שאינה מפחיתה מנוקשותו, מגפיים ונעליים בצורות ובגבהים שונים, פְּנֵתָה – פְּנֵת, העור העליון הרך כנעל – רגילה או בשני צבעים, משחת שיניים שנלחצת ויוצאת מן השפופרת בגוש צינורי אחד או כגוש שלאורכו פס צבע דק, שקית זילוף שבאמצעותה ניתן ליצור עוגיות קצפת צבעוניות וממתקי מרציפן "שֹׁשְׁנִים", גוונים שונים של חום (צבע אהוב במיוחד על המשוררת – אפילו הים אצלה חום על פי רוב: "רְצוּעוֹת הַפִּילִם הַחֹמוֹת / שֶׁל הַיָּם";<sup>6</sup> בייחוד חביב עליה גון הזנגוויל); ועוד ועוד.

בה בעת מסתייעים התיאורים בלשון פיגורטיבית מפתיעה המאפשרת להם למזג את היצירה-המשאלתי עם המימטי-התיאורי. בדרך כלל נעשה המיזוג באמצעות קישור מטאפורי של הגבוה אל הנמוך, השמימי אל הארצי המצוי. לשון זו משמשת את המשוררת בעיקר, אם כי לא רק, בתיאור גרמי השמים. אלה מתערבים התערבות סוערת בעלילות שיריה. כך, ירח המאיר "בְּאוֹר לָכֵן כְּגִבְיָנָה"<sup>7</sup> מופיע בשמים כ"בֵּיצַת הַיַּעַן" הענקית,<sup>8</sup> או כגוש של "מְרַמְלָה";<sup>9</sup> הכוכבים (הגורם השמימי הפעיל ביותר בעשרות רבות של שירים) הם כאורז המפוזר על שדות השמים,<sup>10</sup> או כערמונים ה"מְזִילִים אֶת הָאוֹר שֶׁלָּהֶם כְּמוֹ דְּבֶשׂ",<sup>11</sup> או שהם "חוימים",<sup>12</sup> או

5. לאה אילון, "שיחה עם עצמי", דניאל דניאל, כתר, ירושלים 1988, עמ' 17 [ניצוצות, עמ' 83]; "הַטְפֵס" פירושו סטריאוטיפי מקושח ומקובע, והוא משמש בעיקר בהקשר שלילי.
6. "ניצות האפרסק", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 9 [ניצוצות, עמ' 57].
7. "ירח מלא", שם, עמ' 33 [ניצוצות, עמ' 72].
8. "דימויים", שם, עמ' 47-48 [ניצוצות, עמ' 75].
9. "אושר", דניאל דניאל, עמ' 42 [ניצוצות, עמ' 93].
10. "בין הגלים", שם, עמ' 31 [ניצוצות, עמ' 89].
11. "שיחה עם עצמי", שם, עמ' 17 [ניצוצות, עמ' 83].
12. "מורה נבוכים", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 37 [ניצוצות, עמ' 73].

שהם "מִסְמְרֵי אור"<sup>13</sup> נעוצים ברקיע, או שהם סביבונים<sup>14</sup> מסתחררים בחלל הכהה, או שהם מבהיקים כאשכולות ענבים או כצורות של קני סוכר – ותמיד נגרות מהם רצועות שהדוברת יכולה למשוך בהן בחזקה כדי להזעיק את צבא המרומים ולערכו בענייניה. אור היום הוא אור "קָרְמֶל",<sup>15</sup> לעננים גון אפרסק רך וחוצה אותם "פֶּס עָמוּם פְּעִין לְפֶתַח חַבּוּשׁ מְבֹשֵׁל",<sup>16</sup> השמש, אם אינה ביצת עין מכוסה בשכבת חלבון לבנונית-שקופה<sup>17</sup> הריהי "הַפְּדוּר הַקָּטָן הַלְבָּן [...] / שְׁנֵפֶל לְחַרִּיץ קֶפֶסֶת הַיָּם הַמְרַבֵּעַ בְּקֶפֶסֶת קָק"ל",<sup>18</sup> הירח הוא "חֶלְזוֹן" ההולך וגורר את עצמו "עַל פֶּס הָאֹר הַחֶלְקֶלֶק וְהַדְּבִיק",<sup>19</sup> או נותר על החוף "כְּמוֹ סֶכֶת זָהָב",<sup>20</sup> וכו' וכו'. כל אלה מטביעים את השירים בשטף ססגוני מרהיב של כבאות עצמים, חפצים, אביזרים, מאכלים, משקאות, דמויות, מחוות – כל תצורות היש המוחשי.

ואף על פי כן, היש הזה מוכר למשוררת לא כדבר ממשי אלא כמשאלה או כבדיה מחזקת, לא כעובדה אלא כאפשרות נחשקת הנעשית אט-אט לתביעה, לדרישה במפגיע. עלילות השירים משנות השמונים עוסקות כמעט אך ורק באהבה ובתשוקה, ומסתמנת בהן התפתחות: שירת אהבה "נשית"-משפחתית מעודנת למדי, הכרוכה לא רק בגעגועים לגבר אהוב אלא גם ביחס אימהי לילדיו וברצון עמוק להיות לאם (בשני הקבצים הראשונים, בעיקר בשני שבהם, זהו גן־עדן, ממלאים הילדים והיחס האימהי אליהם תפקיד מכריע בחשיבותו)<sup>21</sup> – שירה זו נעשית לשירה של סקסואליות בוטה המעמידה במרכז את הצורך של האישה בגופו התקיף והתוקף של הגבר, בלי זיקה לאימהות ולמשפחתיות (כך בעיקר בקבצים ובא הירח ובא הלילה ובדניאל דניאל). בעלילות מככבות, בצד דמותה הדומיננטית של הדוברת, דמויות רבות מאוד של גברים, שהדוברת תובעת בכל התוקף ובמלוא עוצמת הרטוריקה את התייחסותם אליה, ואליה בלבד, ובמהלכן מופיעים מפגשים, מהם מפגשים סקסואליים מפורשים. עם זאת, אילון אינה מספרת סיפורי אהבה ומין המתרחשים "באמת"; היא רק מפנטזת ותובעת הגשמה של הפנטזיות, עומדת בתוקף על זכותה לחיות אותן ולמצות את ריגושיהן. הפנטזיות נשארות בתחום המחוות הרטוריות ולעולם אינן נעשות לדרמות המתקיימות בפועל.

הכרונוטופ בשירי אילון אינו מעמיד, כאמור, מסגרת של זמן-מרחב שבתוכה מתרחשות עלילות מוחשיות. אפילו מזג האוויר ופרטי הנוף הם פעמים רבות רק משאלות או פחדים או הלכי רוח מאניים או דיכאוניים. הכול מתרחש כאן בתוך קליידוסקופ המוח, שהמשוררת

13. "בחר בי", דניאל דניאל, עמ' 29.
14. "שיר קטן", שם, עמ' 45 [ניצוצות, עמ' 94].
15. "קראתי את זה אולי 20 פעם", שם, עמ' 38.
16. לאה אילון, "שנאת הבריות", מתחת למים, ספרי סימן קריאה / הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1983, עמ' 10 [ניצוצות, עמ' 15].
17. שם, שם [ניצוצות, עמ' 15].
18. "רחב ידיים", דניאל דניאל, עמ' 66.
19. "חיפושים", שם, עמ' 47.
20. "רחב ידיים", שם, עמ' 66.
21. ראו, למשל, לאה אילון, "ילדות-אימהות-ילדות", "ילד בגן-עדן", "ילדה", זהו גן־עדן, ספרית פועלים, תל אביב 1984, עמ' 32, 38, 42 [ניצוצות, עמ' 49, 51, 52].

מטלטלת בו אילך ואילך את שברי הזכוכית של דמיונה המורעב בכל המרץ הנובע מצירוף של כעס, פחד, כמיהה, ייאוש ותשוקה. הכול מתחבר ומשתרש לרצף ארוך של חשיבה משאלתית (wishful thinking). מה שמוצג כעובדות קונקרטיות, הקיימות לכל פרטיהן המוחשיים, אינו אלא סדרה של מחוות רטוריות שלא נעדר מהן גם מרכיב מאגי; ביסודה זוהי רטוריקה של השבעה ("לו יהי") או של הרחקה ("אל יהי"). המשוררת משליכה אל תוך החלל צרורות של מילים, בניסיון מדומה לכפות את עצמה ואת מאווייה על העולם, לשלוט בכול, לכוון מהלכים, לייצר עובדות, לרוות צימאונות, להשביע תשוקות. השירים מעלים את השפע המהמם של היש המוחשי בתוך חלל מנטלי ריק, בתקווה שיהיה אפשר להפוך את הריקנות למלאות, שהיא עצמה בבחינת פנטזיה בלתי אפשרית.

## ב

המציאות ה"אמיתית" שעל רקעה נעשה הניסיון הזה אינה מפורשת על פי רוב בשירים. התשוקה להרחיק אותה ולהמירה במציאות דמיונית היא כה עזה עד שהיא תובעת את הסתרתה המלאה או לפחות החלקית. אמנם לעתים, בייחוד ברגעים שבהם האנרגיה של הטקסטים מתרפה מעט, מתגלים פה ושם שרידים של מציאות זו, שהיא בדרך כלל דלה ודיכאונית: קפיטריה ריקה למחצה של סטודנטים; גגות הספרייה הלאומית שבקמפוס גבעת רם, שמתחתם לא מתרחש שום דבר מזמין או מעורר; מדשאות דלות שאינן עתירות ירק או רוך; יום אפור-גשום בירושלים; חדר מגורים דל ובו כורסה מרופדת בברד פלנל "תְּכַלְפֵּל אָפֶר / שְׁפָרוּשׁ גַם עַל הַמְסַעְדִים וְגַם עַל הַרְגָלִים", ובצדה צמח היהודי הנודד;<sup>22</sup> גינת בית עזובה ומוכת קור, שתחת גושי עפרה רוחשות "אַלְפֵי רְמוֹת קֶטְנָטְנוֹת שְׁמֶסְתוֹכְבוֹת בְּסַחְרֵהָ", ועל הקירות המקיפים אותה מסתמנת בגבור הקור "הַתְּבִלְטוֹת עוֹרְקֵי הַקִּיסוֹס"<sup>23</sup> כאילו היו ורידים וריקוזיים; שתי ידירות מבוגרות הנכנסות לבית לשתות חלב חם מתובל ב"שירוב" כדי להפיג מעט את הצינה ואת הבדידות; יום גשם ביציאה מבית חולים לאחר שתיתת תה ושתיקת מבוכה במחיצת האם, שהדוברת אינה בטוחה באהבתה. רוב השירים המכילים הבלחי מציאות כאלה שייכים לתקופה המוקדמת ביותר של שירת אילון; אפשר למצוא אותם בעיקר במתחת למים, קובץ הביכורים, שבו רק החל מסע החיפוש אחר דרכי מילוט מן המציאות באמצעות הסם המעורר של הפנטזיה. ברגע שמתחיל הסם לפעול ומפלס המרץ המנטלי של המשוררת נע כלפי מעלה – ותמיד הוא חותר לעלות מעלה-מעלה – המציאות הדמיונית מתמלאת צבע וחום, גופניות יוקדת, מזגים דומיננטיים. הדוברת עצמה מחליפה את זהותה, ולמעשה את הדימוי העצמי שלה: לא אישה בלבוש דהה הנעה בין טורי ספרים בלשונות עתיקות אלא אישה אדירת נוכחות פיזית ורוחנית ומשוררת כבירת השראה היושבת צלובת רגליים ומכתיבה את כללי השירה לקהל משוררים הנוהרים

22. "זיכרונות", מתחת למים, עמ' 41 [ניצוצות, עמ' 34].

23. "נכססים", שם, עמ' 9 [ניצוצות, עמ' 13].



אליה במכוניות פקארד,<sup>24</sup> נכונים לקבל הכתבה (אם כי, לדבריה, "אינני מאמינה שהכתבה חשוכה מאהבה").<sup>25</sup> בשירים אלה מופיעים גברים כבדי גוף ורחבי חזה (על פי רוב מבוגרים: לחיים קמוטות המעלות אניצי זקן שלא גולח, כתמי גיל על כפות הידיים; אבל הדוברת יודעת שמתחת לבגדיהם הם מצוידים בשער חזה וב"עַרְלוֹת מְחָרְצוֹת כְּגִזְעֵי עֵץ");<sup>26</sup> ערים סואנות ובהן קהלי גברים מאיימים; גדודים של אופנוענים גברתנים או מהגרים לא מגולחים בחולצות טי מתוחות על גופם; סצנות של פגישות מיניות שיש בהן יסוד סדר-מזוכיסטי בולט: הדוברת, הבטוחה ש"כָּל אִשָּׁה רוֹצֶה דָּבָר אֵלַי",<sup>27</sup> מוטלת בכוח אל הרצפה, נבעלת בפראות אגב משיכות חזקות בשער הערווה שלה וצביטות מכאיבות בפטמותיה.<sup>28</sup> מופיעים גם ימים גועשים ושמים עתירי כוכבים גבישיים שהדוברת יכולה לאחוז בהם ולכוונם, שדות נפט ובהם מנופי משאבות העולים ויורדים בלי הפוגה, אוחים, ינשופים ושאר עופות שאינם מבשרים טוב. זו ארץ להלה שלעתים היא אימתנית ולעתים היא מסבירה פנים פרווריים של וילות צנועות ובהן דלתות רשת ומטבחים גדולים, מגרשי טניס ומדשאות מטופחות, חוות בוקרים או חוף רחצה שחולותיו בהירים. כך או כך, זהו שטיח רחב ומעובה דיו כדי שאפשר יהיה לטאטא מתחתיו כמעט את כל השרידים הפיזיים של חיי היומיום האפרוריים; ואם השטיח אינו ארוך דיו, תוסיף לו המשוררת שטיחוני-משנה עשויים בעיקר מתיאורי הכנת מאכלים וממתקים, אלה שלפעמים הם המנחמים היחידים שהאדם הבודד והמדוכך יכול לסמוך על ידידותם הבלתי מאכזבת. כמובן, המשוררת אינה יכולה לאכלס את ארץ המשאלות שלה, המענגות והמפחידות כאחת, בלי להזין את דמיונה בחומרים המעמידים פנים סולידיות; ואכן, היא מזינה את עצמה יותר ויותר (פחות במתחת למים המוקדם ויותר בובא הירח ובא הלילה ובדניאל דניאל) בחומרים שמזמנת לה בשפע תרבות הבידור להמונים, ובעיקר הקולנוע המסחרי. הפנטזיות שלה מתרחשות פעמים רבות על רקע הנופים הכהים של סרטי פעולה אורבניים או סרטי ריגול ופשע. גם כשהעלילה נודדת מן הכרך לפרוור כמו-נינוח, הרקע המתאים לסרט משפחה או אף לקומדיה רומנטית, המשוררת מחדירה לסביבה הבהירה צללים כהים ומאיימים. כך יופיעו גם מחוץ לעיר האופנוענים היודעים להסיר מעל האופנועים את השרשראות כדי שאלה ישמשו ככלי נשק בהתכתשות הצפויה להתרחש, שכן מגמת הכוח המאיים היא למנוע או להפר את מיצויה של פגישת האהבה בין הדוברת לבין גבר חלומותיה. בדיוק לשם כך נחוצה נוכחותם (כשם שנחוצה, אמנם במידה פחותה, נוכחותן של נשים מתחרות, שהדוברת מוכנה לרוצחן נפש, בלי שהדבר יעורר בה התרגשות יתרה). הזכייה באושר המיני מחייבת את קיומם של תחרות ושל איומים, שבלעדיהם יחסר באותו אושר הרטט המצמרר של המיצוי המושלם.

24. "בלתי אפשרי", דניאל דניאל, עמ' 33.

25. "מחשבות רצח באוגוסט", שם, עמ' 25 [ניצוצות, עמ' 87].

26. "תהיות וניפוץ אבסורדי", מתחת למים, עמ' 14 [ניצוצות, עמ' 19].

27. "פיקאסו", שם, עמ' 16.

28. ראו לדוגמה בשירים "דניאל דניאל" או "כשמגיעים לשם מבינים", דניאל דניאל, עמ' 11-12,

61-60 [ניצוצות, עמ' 81-82, 100-101]. מוטיב המיניות הסדר-מזוכיסטית בולט במיוחד בקובץ

דניאל דניאל, אבל כבר בקובץ הראשון מיוחס לגבר האהוב הרצון למשוך "את הפרנה שלמטה

עד לקאב", וראו בשיר "שייך לי", מתחת למים, עמ' 23.

הפנטזיה צריכה להיות דרמטית, ואין דרמה בלא אנטגוניסטים כשם שאין ניצחון בלי קרב ואין ביטחון שלא קדמה לו סכנה.

הקרב והסכנות מטביעים בהכרח את חותמם במנצחים, גיבורי העלילות של השירים. הם אינם יכולים להיות עדינים ואבהיים כמו מ.ק.; עליהם להיות לא רק חזקים אלא גם אנוכיים, אימפולסיביים, אפילו גסים מעט, ובמידת־מה גם "זדוניים", והדוברת אינה מהססת להציג את עצמה ככזאת: אגואיסטית, "זִידוֹנִית"<sup>29</sup>, "חולִיָּע"<sup>30</sup>, מוכנה לכל מזימה, גם כביכול רצה, ובלבד שתזכה באהבה ובגבר שלה, שגם הוא אינו טרזן־של־טרקלינים אלא "גבר" במלוא הכובד הגופני של המושג. אמנם הוא מתבקש כמובן להיות גם אוהב ומתחשב, שכן הדוברת, שהשקיעה במפעל השגתו כוחות נפש וגוף עצומים, ראויה – לקראת אותו happy end צפוי – לאהבתו, להתחשבותו ואפילו לנאמנותו "לנצח", אבל happy end זה כמעט אינו מופיע בפועל בעלילות השירים, שבהן שרויה הדוברת בדרך כלל במצבי־ביניים: היא משוטטת לאורך חופי ים ליליים (שבהם היא גם שוחה בכגד ים או בעירום), תועה במבוכים עירוניים, שוהה בבתי קולנוע ריקים־למחצה (שתמיד מצויים בהם גם גברים מאיימים המטילים את רגליהם שבמגפי עור על מסעדי המושבים הריקים שלפניהם), או שהיא מגיעה למסעדת מזון מהיר, מעין "מקדונלד'ס", שבפתחה דמות קרטון של צעירה בגודל טבעי לבושה מדי שירות, כסיות ארוכות לזרועותיה והיא מגישה בקבוק קולה; או שהיא משחקת במועדוני כדורת, או שהיא מצפה לאהובה בבית האמריקאי הפרוורי שדלת הרשת שלו נפתחת ונסגרת בכעיסה ובו היא עסוקה לעתים קרובות בהכנת המטעמים הסולידיים שהגבר מצפה להם, צלי בקר ותפוחי אדמה מתוקים, או חביתיות הנערמות זו על גבי זו כהר. גם כשהיא כבר לפותה בזרועותיו של הגבר, ואפילו כשהיא נהנית מתשומת לבו הכוחנית (היא שוחרת, כאמור, מגעים כוחניים, מוכנה אפילו להיות מוצלפת וצבוטה), היא עדיין מאוימת ונעדרת שלמות. הגורמים המטרידים אותה לעולם אינם רחוקים באמת, ונוכחותם נדרשת לא רק משום שהיא מוסיפה לניצחון את פלפל הסכנה אלא גם משום שהיעדרותה תבשר את סיומו של הסרט בעושר ובאושר המפוקפקים של רגע הסיום, ה־fin, שאחריו מואר האולם והמציאות הקטנונית המצפה מחוצה לו חוזרת ומאשרת את קיומה.

הדוברת שואפת כביכול לרגע המיצוי של הדרמה, אבל היא גם נרתעת ממנו. היא בפירוש מעדיפה להיות לא בו אלא בדרך אליו, דוהרת במכונית אימפלה, קדילק ואפילו פורשה, או שרויה במצבי־ביניים: הברשת סוסים (על רקע הווי בוקרים), כתיבת שירים, שתיית משקה חריף (בעיקר "בֶּרְנֶדִי כְּתֵם")<sup>31</sup>, לבישת בגד סקסי לקראת פגישה. הכול – ובלבד שלא תגיע לפסגה שאליה היא שואפת אלא תישאר במעלה ההר, לקראת האושר. הדוברת, הבטוחה בניצחונותיה הסופיים, מעדיפה בכל זאת לא לנסות את עמידותם, כמו דון קיחוטה, שלאחר שהרס באבחת חרב את קסדת הקרטון שהתקין לעצמו לקראת מסעותיו כאביר – מבחן העמידות המקובל – החליט לא לנסות את כוחה של קסדת הקרטון השנייה ולייחס לה עמידות אקסיומטית. הדוברת

29. "מחשבות אפלות", שם, עמ' 43.

30. "סחיפות", זהו גִּ'עֵדן, עמ' 7.

31. לאה אילון, "מאלף", קאמלוט, אבן חושן, רעננה 1995, עמ' 9.

אינה יכולה להרשות לעצמה להגיע לניצחונות סופיים שיימצאו בהכרח ריקים מכל ממש. עליה להמשיך בלי הרף במפעל ההשתלטות על עולם פרוע ומסוכן (שהוא כמובן עולם פנימי המסתער בלי הרף במשברי יצריות, אגואיזם חסר בושה ומיוזנתרופיה מרירה, שהרי הדוברת מודה, כאמור, בזדוניותה: "הָאֲנָשִׁים הָעוֹכְרִים בְּרָחוֹב / פָּחוֹת וּפְחוֹת חֲשׂוּכִים לִי"; "אֲנָשִׁים שֶׁהוֹלְכִים בְּחַיִּית / שְׁגוֹרְקֶת לִי שְׁנָאָה"<sup>32</sup>; על חופיו החיוורים של עולם הפיכחון האפרורי, החולשה והגנרפות; על המידות הקטנות, המחוקות, של ריגושי היומיום; על האומללות הרגילה של הקיום, שאפשר אולי להמתיקה במקצת בעוגיות מרציפן, בריבת חלב, במשקה זנגוויל או בגלידת תות שדה, אבל אין לגבור עליה ולבטלה.

העולם המדומיין בשירי אילון הוא בעיקרו, כפי שראינו, עולם הוליוודי-צ'לולואידי או עולם של מגזינים צבעוניים, בצירוף תוספת נכבדה מעולם הפופ הקולינרי, עולם הנשנוש והסוכרים, העוגייה, הדבש והמרשמלו. אכן, אפשר לומר על אילון שיותר מכל משורר או משוררת הכותבים עברית, היא המזינה את שיריה בתכנים, במחוות ובאביזרים של תרבות הבידור לכל גוניה. אפילו קטעי המחשבה הרופפים במוחה נראים לה כ"בוֹעֵיֹת הַמְחֻשְׁבָּה" המרחפות מעל לראשיהם של גיבורי קומיקס.<sup>33</sup> אף על פי שהיא קוראת, לדבריה, את ברוך שפינוזה ופרנץ קפקא, מאזכרת את סילביה פלאט' ופעמון הזכוכית ואת סקוט פיצג'רלד וגטסבי הגדול ומצטטת את ג'יין אוסטן (כמובן, את משפט הפתיחה הידוע של גאוזה ודעה קדומה: "אֲמַת שְׁאֵינָה צְרִיכָה רְאִיָּה הִיא, / כִּי גֵבֵר בּוֹדֵד בְּעַל אֲמָצְעִים זָקֵק לְאִשָּׁה"),<sup>34</sup> היא נמצאת בביתה ה"טבעי" כשהיא שרויה בתחומם של רומנים רבי-מכר שעוברו לסרטים מצליחים (כמו מה מריץ את סמי של באד שולברג). קפקא הוא בעיניה קלסטר גברי חמור, מסוגף ומושך, הדומה לקלסטריו של המחזאי והשחקן סם שפרד, ושני הקלסטריו דומים לזה של אהובה המדומיין י.ס. (כנראה דימוי ארוטי של הסופר יזהר סמילנסקי).<sup>35</sup>

ואולם, יותר מכל מקור אחר מוצאת אילון את החומר להזנת הפנטזיות שלה בקולנוע האמריקאי, בכוכבי, בסצנות המכוננות של סרטיו שוברי הקופות ובאתוס הרומנטי הממוסחר שהן מייצגות. לוס אנג'לס מקבלת מעמד "מיתולוגי" בעולמה של אילון כמקום מאגי שבו מתרחשים הדברים (הטובים והרעים) "באמת". ההווי של תת-התרבות ההוליוודית מציף קובצי שירה כגון ובא הירח ובא הלילה ודניאל ודניאל מתחילתם ועד סופם. הדוברת בשירים מרבה לדבר על "אוֹרְיִשִׁינִים", על אולפנים (שאליהם היא מעדיפה להיכנס בכניסה המיועדת לשחקנים) ועל כמיהה לכוכבות. היא מזדהה, כמובן, עם כוכבות מפורסמות כמו ברוק שילדס, ג'יין מנספילד ובייחוד מרילין מונרו (יותר מפעם אחת היא מכניסה את עצמה לסצנה המפורסמת מן הסרט חטא על סף ביתך, שבה היא עומדת כמו מונרו מעל לפתח האוורור של הרכבת

32. "שנאת הבריות", מתחת למים, עמ' 10-11 [ניצוצות, עמ' 15-16].

33. "משקיפה", שם, עמ' 27 [ניצוצות, עמ' 24].

34. "כשמגיעים לשם מבינים", דניאל דניאל, עמ' 61 [ניצוצות, עמ' 101].

35. "אהבה", מתחת למים, עמ' 24; "טלטולים", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 30 [ניצוצות, עמ' 69]; ועוד. אילון מציגה לא פעם דמויות היסטוריות בין גיבורי הזויתיה. בשיריה המוקדמים ביותר מככב, כאמור, מנשה קדישמן, ועמו שני ילדיו, בן ומאיה, וראו, למשל, "מסגרת משפחתית", מתחת למים, עמ' 34; "לה לונה", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 38-39.

התחתית וזרם האוויר הבוקע מתוכו מרים את שמלתה כלפי מעלה וחושף את רגליה בעודה מנסה לשווא להצמיד את השמלה המתנפנת אל הגוף הנחשף.<sup>36</sup> היא רואה את עצמה בחברתם של סמלי המין הגבריים של הוליווד, מתנשקת עם קלארק גיבל (בדמות רט באטלר מחלף עם הרוח), מתקרבת אל פול ניומן ואל ג'ק ניקולסון ומקיפה את עצמה בחבורה שלמה של "ג'ימס דינים" בלונדינים רכובים על אופנועים.<sup>37</sup> אבל היא מוכנה להסתפק גם בהרכב פחות מזה, כגון להסתופף בסביבת האולפנים של "מָטְרוֹ גוֹלְדְוִין מְאִיר", לצעוד אל תוך "טְבִיעוֹת הַמָּלֵט" שהטביעו שחקנים מפורסמים על המדרכה שלפני התיאטרון הגדול של לוס אנג'לס,<sup>38</sup> או להשוות את לבה מלא היגון ל"קונוס של נִיר מְמֶלָא מֶן",<sup>39</sup> מעין זה שהכנסתו לאולם הקולנוע ולעיסת גרעיני התיסרס המוקפצים שבתוכו, הנוטפים חמאה מומסת, נעשו הכרחיים לשלמות החוויה השגרתית של צפייה בסרט. כאשר היא נשאלת איך אפשר להסביר את הבעתו של אדם היושב על חוף הים, בוהה בגלים, מתחייך כל אימת שברק מאיר את האופק המעונן, היא משיבה כמובן מאליו: "אִיזן מְהָ לְהַסְבִיר. / הוּא פְּשוֹט חוֹשֵׁב שְׂמֻצְלָמִים אוֹתוֹ".<sup>40</sup>

היא עצמה נמצאת כמעט תמיד אל מול עין המצלמה, ובעצם היא מועידה לקורא תפקיד של צלם קולנוע המקרב או מרחיק את המצלמה לפי הוראותיה, הוראות הבמאית. היא בקיאה בשפה הקולנועית ומומחית בהבלטת המשמעות הדרמטית של הסיטואציה המדומיינת באמצעות אפקטים פילמאיים כגון "דיזולב" או תקריב איטי המאפשר התעככות ממושכת על פריט סינקרוכי מוגדל כגון בוהן ענוגה המחטטת ב"חול הַנְּרָדְרֵד"<sup>41</sup> של חוף הים ואחר כך טובלת בזהירות במים, או גרבי משי שחורים הנמתחים באיטיות על רגל נשית מחוטבת, או עיניים, שפתיים ועורפים המופנים במחוות חשק או בתנועת מרי. כך הדוברת משלחת מבט "עמק" וממושך "לפני שהתקרבתי אליך / ונתתי לך לבחון את הכתפים הדקות והחשופות שלי / ואת התנוחה הסרבנית ומפנת הערף שלי",<sup>42</sup> או שהיא עומדת לצדו של גבר בעודו נסמך על כותל "עם חיוך קטן / ועם המגבעת בצבע הנפל שלך", ואחר כך הוא מושך את ראשה אחורנית לנשקה "בתנוחה עמקה", ו"חיוך דקיק" אינו סר מסביב לעיניו ה"עדינות" (האקרן מתמלא בפניו המנשקות הנרכנות לעבר פניה, המצלמה מתרכזת בעיניו המחייכות),<sup>43</sup> או שהיא עומדת לצדו בעוד הוא, חשוף חזה, כנראה, מנגב את הזיעה במגבת, והיא מרכזת את מבטה "בכדורי הַשְּׂרִירִים"<sup>44</sup> המרקדים על זרועותיו וחהו ונוסכים עליה אווירה של הזיה. כל המעוניין בכך יוכל ליצור אינוונטר מפורט של עשרות פוזות מעין אלה, ופעמים רבות אף למצוא את מקורן בלהיט

36. למשל "מורה נבוכים" ו"דימויים", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 36-37, 47-48 [ניצוצות, עמ' 74-75, 76].

37. "ירה מלא", שם, עמ' 33 [ניצוצות, עמ' 72].

38. "בין הגלים", דניאל דניאל, עמ' 30-32 [ניצוצות, עמ' 88-90].

39. "הבית", מתחת למים, עמ' 19.

40. "בין הגלים", דניאל דניאל, עמ' 30 [ניצוצות, עמ' 88].

41. שם, שם.

42. "ורדים", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 27.

43. "האחרונה האחרונה חביבה", דניאל דניאל, עמ' 21 [ניצוצות, עמ' 84].

44. "אני אדבר איתך בספטמבר", שם, עמ' 19.

הוליוודי זה או אחר. למקרא השירים אפשר לשמוע בפועל את הוראות הבמאי או את אלה של הממונה על התלבושות: "חֲלִיפָה עֲדִינָה, כּוֹבֵעַ מְשֻׁתָּפֵל לְעֵינַיִם, / וְאַרְנָק שְׂאֲצָמִיד לְיָרְכִים".<sup>45</sup>

## ג

כל זה הצטרף בקבוציה הראשונים של אילון לאמירה שירית אותנטית ורצינית, כזו שאפשר אפילו לתארה כטרגית משום שלכל אורך הדרך נותנת המשוררת ביטוי נוקב למודעותה המלאה לא רק לאופי המשאלתי וההזוי של העולם שהיא מנסה לשרבב את עצמה לתוכו – "אֲנִי הַיְנִית גְּדוֹלָה"<sup>46</sup> – על מנת לעמוד במרכזו המואר באור הזרקורים, אלא גם לתפקיד המפצה והמנחם של הפנטזיה הבידורית ושל החשיבה המשאלתית. היא צורכת פנטזיות כמו סמים, מודעת לגמרי להתמכרות ולסבל המתמשך שעשה אותן לנחוצות, להכרחיות. לאילון אין עניין בלא-מודע וגם לא במודע-למחצה. הפנטזיות שלה אינן בכואות עמומות של המתרחש ברכדים נסתרים של נפשה. מן הבחינה הפסיכולוגית הן שטוחות כצלחת, או כמו האוויר המתואר באחד השירים כאילו הוא "שְׁטוּחַ פְּדָג פִּילָה מְרֻדֶד".<sup>47</sup> כאשר הן מציגות לראווה מלאה כל אינסטינקט וכל "תסביך", הן מבטלות לחלוטין את הסודיות הכרוכה בהיותן לא-מודעות ושמות ללעג את ה"עמקות" של הדיאגנוזה הפסיכולוגית והפסיכיאטרית המתמימת לשלוף את שורשיהן מן הלא-מודע. בכלל מציגה אילון את הפסיכיאטריה, ועל כל פנים את הפסיכיאטרים, באור מבזה. אלה הם, לדבריה, גברים שעל דרך הסינקדוכה מייצגים אותם מכנסי הצמר היקרים והמהודרים שבהם הם מכסים את רגליהם עד שהם מגיעים לחוף ים או אגם, ושם הם חושפים את איברם ומאוננים בקשת אל תוך המים.<sup>48</sup> המטאפורה הגסה, המתרכזת בכוונה בפלג הגוף התחתון, באה להבחין בין היומרה הלמדנית והתרבותית של המקצוע ובין האמת היצרית הפשוטה המסתתרת מאחוריה: הפסיכיאטרים אינם גברים בוגרים בעלי תשוקות המתאימות לגילים אלא הם נערים המוציאים את זרעם (דיבוריהם המלומדים) לבטלה. מכל מקום, איש מהם לא יספר לאילון על חסך יצרי או על עודף ליבידינלי שעליו היא אינה יודעת ושעל קיומו היא עצמה אינה מכריזה בריש גלי. מן הבחינה הזאת, שירתה של אילון היא ההפך משירה הרואה את עצמה ככזו החושפת את סודות הלא-מודע, בבחינת תת-מודעה נפרשת כמניפה, צפה ועולה ממעמקים כמו יצור ים מסתורי הנוסק מן האופל ועודנו לוט בו. היא כופרת בעומק של שירה כזו, מתנערת מן ה"מיסטיקה" שלה ומעדיפה עליה את השטחיות והוולגריות של הסרט המסחרי, שכל סודותיו וניגודיו הפנימיים נפתרים פתרון מלא לקראת סיומו. היא עוסקת בקיטש ומייצרת אותו בשפע מפני שהיא מאמינה שהצורך בקיטש והשימוש בו מורים על אמת קיומית שהפסיכותרפיה, על אשליית הריפוי והאיזון הנפשי שהיא נושאת

45. "דוגמה נכונה", שם, עמ' 13.

46. "מחשבות רצח באוגוסט", שם, עמ' 24 [ניצוצות, עמ' 87].

47. "הברקה", קאמלוט, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 109].

48. "מחבוא עם בזים", מתחת למים, עמ' 31-32.

עמה, מתחמקת ממנה או גם אינה מסוגלת להגיע להכרה מלאה בה, אפילו הייתה נכונה לוותר מראש על כל אופטימיזם תרפויטי.

הקיטש, כך ידעה אילון בראשית דרכה, הוא מוצר הכרחי ושימושי לעילא מפני שהוא נובע מעצם הקיום. שלא כאמנות, הוא אינו מתנשא כקומת-על מעל לקומה התחתית של הקיום, אלא הוא שייך בבידור לאותה קומה נמוכה עצמה. הקיום כשהוא לעצמו, כך יודעת המשוררת (כמעט תמיד, כמעט בכל מצב שבו היא נמצאת), הוא אסון מתמשך: "אֲבוּרִים חַיִּינוּ / אֵיךְ נִשָּׂא אוֹרְתָם",<sup>49</sup> היא אומרת וקובלת: "אֲנִי מְבַחֶנֶת בְּכֶךְ שְׂאִין לִי עֵתִיד / שֶׁהֵכַל אֶפֶר לִי. חֶסֶר חַיִּים",<sup>50</sup> "לֹא בְּקִלוֹת אֶפְשָׁר לִוְתֵר עַל הַמְחַשְׁבָּה הַזֹּאת לְהִתְאַבֵּד",<sup>51</sup> "אֲנִי וְהַפְחַד הַיִּינוּ יְשׁוֹת אַחַת",<sup>52</sup> "אֲנִי בַת־הַלוֹכָה שֶׁל הַנְּכַשְׁלִים, / הַנְּמוֹשׁוֹת, וְהַכְּפוּתִים",<sup>53</sup> "הַחַיִּים חִבִּים לְהִיֹּת טוֹבִים יוֹתֵר / כְּדֵי שִׁיְהִיָּה בְּהֶם חֶפְצִי".<sup>54</sup> פעולת האדם בעולם מאופיינת בקוצר יד, מעין אותו קוצר יד מנתק מגע שצריך מיכלאנג'לו בתמונת היראת האדם שעל תקרת הקפלה הסיסטינית:<sup>55</sup> "הֵכַל נֶעֱשָׂה גְרוֹעַ יוֹתֵר וְיוֹתֵר / [...] / כְּמָה פְּעָמִים אוּכַל אֲנִי לָמוֹת / [...] / אֲנִי בּוֹדְדָה וְעֵינַי וְכִבֵּר לֹא צְעִירָה",<sup>56</sup> "הַעוֹלָם שְׁלִי שְׁעוֹמֵד לְהִתְפּוֹצֵץ / כְּאֲבִטִּיחַ קֶטָן",<sup>57</sup> "הֵכַל מִתְּפָרֵק",<sup>58</sup> "אֲנִי שׁוֹב נְכַשְׁלֵת. / אֵינְ שׁוֹם דְּבַר שְׁנוֹבֵעַ מִתּוֹךְ עֲצָמַי",<sup>59</sup> "לְקַחוּ [...] מְעֵמִי אֶת כָּל חַיִּי".<sup>60</sup> למראה אנשים בבית ממול, הנראים שמחים בחייהם, היא מקשה: "מִדּוּעַ אַתֶּם שִׂם בְּבֵית / כֶּךָ לֹא אֲבוּרִים".<sup>61</sup> ניסיונות הסחת הדעת מן האומללות האופפת-כול יכולים להצליח רק כאשר מוסחי הדעת משתפים עמם פעולה מתוך התמסרות שקרית-למחצה לחזיונות אושר מדומים. אפילו השקר המשמש בתשתיתה של הפרקטיקה המנוסה והאפקטיבית של הבישול והכנת המטעמים ידוע לה. הדוברת מבקרת ב"בֵּית פְּנִיקֶס" שבו כדורי גלידה נמסים באיטיות על גבי חביתיות ("קוֹרָה מְשֻׁהוּ חִלְזוֹנִי") והאוויר הכבד ספוג אבקת אפיה, והיא שואלת "זֶה לֹא פְּנִי הַיְגוֹן?", ועל קרצוף שיירי הבצק המעוך ש"נִדְחַפוּ לְקִרְנוֹת קְרוֹת" היא אומרת: "זֶה לֹא פְּנִי חִזְיוֹנוֹת הַשְּׁוֹאָה"?<sup>62</sup> בשיר "סחיפות", בזמן בילוי בחבורה עם קייטנים וקייטניות המשתזפים על חוף הרחצה, או מטיילים בבגדי הצבעונין של החוף לאורך הטיילת, היא שואלת "מְהִי כָּל הָאֶקְרָאִיוֹת הַזֹּאת / מְהוּ הַחֲלָל הַזֶּה שְׁבוּ אֲנִי שְׁטָה", ותוהה אם קיים הברל בינה, החובשת

49. "מסגרת משפחתית", שם, עמ' 33.

50. "ברווזים בשלג", זהו גן-עדן, עמ' 39.

51. "זיוף", דניאל דניאל, עמ' 48 [ניצוצות, עמ' 96].

52. "קשה לאהוב", שם, עמ' 51.

53. "ירידה לכינרת", שם, עמ' 56.

54. "שינוי", מתחת למים, עמ' 6 [ניצוצות, עמ' 9].

55. "וידי, אתה הוא כל אשר לי", שם, עמ' 7 [ניצוצות, עמ' 10].

56. "שייך לי", שם, עמ' 23-24.

57. "מחבוא עם בזים", שם, עמ' 31.

58. "ארוחה במלון", שם, עמ' 35 [ניצוצות, עמ' 29].

59. "חידוש", זהו גן-עדן, עמ' 26.

60. "מחבוא עם בזים", מתחת למים, עמ' 32.

61. "לא מרשה ומרשה", זהו גן-עדן, עמ' 19.

62. "כוורת דבורים", קאמלוט, עמ' 41.

כובע רחצה צבעוני, ובין הנער הקטן המוכר שלגונים, צבעוניים גם הם, מתוך ארגז גדול כמעט כמוהו הרועץ את כתפו הדלה, ארגז כבד שעליו לגרור בלי הרף לאורך כביש הטיילת וחולותיה. האם לא משתרע לפניו, כמו לפני הילד העייף עד מוות, "מֶרְחֵק כָּל כֶּךָ גְּדוֹל לְעֵבֶר" ברגליה ה"כָּל כֶּךָ אֵימּוֹת, דְּקוֹת וְלֹא נוֹשְׂאוֹת אַחֲרֵיהֶן"? האם הקיום כולו אינו מסע מעין זה ברגליים מתמוטטות לאורך טיילת הבטון, בין כובעי הספוג והניילון, גביעי הנייר המושלכים של עוגיות פֶּטִי־פּוֹר שנאכלו ובקבוקי הבירה הזרוקים על החוף לאחר שהתרוקנו? האם כל זה שווה בנזק המלך? האם הקייטנים ה"פְּרוֹשִׁים עַל רְצוּעַת הַקֶּרֶשׁ / עַם לֵב דָּקִיק פְּנִירוֹת / אֲנָחוֹת חֲנוּקוֹת, וְעֵרוֹת סְגוּרוֹת" אינם מועמדים ראויים למעשה התאבדות משחרר? האם לא היה ראוי לחסל בדרך זו או אחרת את הים, את החוף, את הטיילת המטופחת, את הרוחצים, את המשתזפים, את אוכלי השלגונים והפטי־פורים ואת שותי הבירה?

הוי, לא פְּדָאי לְהוֹצִיא אֶת פֶּקֶק פִּיֹר הַגּוֹמִי שֶׁל הַמַּיִם  
וּלְרוֹקֵן אֶת הַיָּם?  
אִיזוֹ בְּהֵלָה תִּהְיֶה, הַקֶּרֶקֶע תִּשְׁמַט,  
בְּעֵלֵי הַמוּמִים וְהַבְּרִיאִים יִהְיוּ שְׂוֵי עֶרֶךְ בַּחֲדָלוֹן שְׁלֵהֶם<sup>63</sup>

ידיעת כל זה מונחת בתשתית הכרתה של המשוררת, אבל על אותה תשתית עכורה מונחת עוד שכבה, צבעונית ונוצצת, והיא המאפשרת לה להשתמש בהכרתה הטרגית כבזירת קרקס או כבבימת וודוויל או כבאקדן של קולנוע מסחרי ולהעלות בשיריה חזיונות שכלל שהם קיטשיים ופרימיטיביים הם גם מטאפיזיים ופילוסופיים. אילון יודעת היטב שאיזו כפילות מחייצת וקורעת מצויה בה בכל אשר תלך. כבעניינים אחרים כך גם בעניין זה, היא אינה זקוקה לשום פרשן פסיכולוגי. פעם אחר פעם היא מדברת על "פיצול אישיות" שבה (זו כותרת השיר החותם את קובץ שיריה הראשון, מתחת למים), ובשיר "לא אבוד" היא אומרת בהירוות ובוודאות:

הֲרִי אֲנִי אֲדָם שְׁנֵתוֹן לְשֵׁנֵי רְצוֹנוֹת.  
פַּעַם לְכָאֵב. לְפִגְיָעוֹת. לְרְצוֹן לְהַעֲלֵם.  
וּפַעַם לְהַפּוֹכּוֹ.<sup>64</sup>

אמירות כגון אלה מופיעות שוב ושוב בשירתה המוקדמת: "הֲרִי זֹו עֵצֶם הַבְּעֵיָה / שְׁלֵא רְצִיתִי לְמוֹת וְרְצִיתִי בְּכָד. / שְׁנֵי קְצוֹת שְׁלֵא מִתְחַבְּרִים / הִיוּ תְּמִיד הַעֶסֶק שְׁלִי"<sup>65</sup>; "אֲנִי רוֹצֶה, אֲבָל מָה הַטֶּעַם? / [...] אֲנִי אֲדָם מְפָצֵל, הַכֵּל מְכָאִיב לִי"<sup>66</sup>; "אֲנִי בְּשׁוֹם אֶפֶן לֹא יוֹכֵלָה לְסַבֵּל רַק רָגֶשׁ אֶחָד / בְּטוֹחַ וְלֹא מִשְׁתַּנֶּה. / עֲלִי לְהַטְלִיטֵל בֵּין כְּמָה רְגִשׁוֹת מוֹצִיאִים מִן הַדַּעַת"<sup>67</sup>. בשירתה,

63. "סחפיות", זהו גן־עדן, עמ' 7-8.  
64. "לא אבוד", מתחת למים, עמ' 40 [ניצוצות, עמ' 33].  
65. "לא מרשה ומרשה", זהו גן־עדן, עמ' 19.  
66. "הסיפור שאינו נגמר", דניאל דניאל, עמ' 64.  
67. "פעמיים זה פעמיים", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 34.

כך היא אומרת, היא חושפת את "שְׁנֵי הַפָּנִים שְׁלִי / הַנִּפְחָדִים וְהַמְקֻדְּחִים אֶת הַחוּשִׁים"<sup>68</sup> כמו כולנו, אילון אינה יכולה להיצמד אל הייאוש המוחלט, והמוצא הזמני שלה ממנו הוא "הקדחת החושים". הפנטזיות האקסטטיות וההיסטריות מצטיירות בהקבלת-ראי מדויקת לייאוש ולרצון ההיעלמות שהולידו אותן: לעומת החולשה התהומית – אומניפוטנציה; לעומת הקרבה למוות – אפותיאווה של המיניויות; לעומת הרגשת האפסיות – האילוזה שביצירת השירה האולטימטיבית והכתבת כללי השירה לכל מי שהיה לפניו ויבוא אחריה; לעומת רעב רוחני, רגשי, מיני, אינטלקטואלי – זלילה, מעדנים הנערמים זה על גבי זה כמו על שולחן הכורע תחת מטעמי סעודת טרימאלכיו. בכול שולט הכלל "לפי הצער השכר", אולם בכול שלט גם הידיעה שהצער הוא אמיתי והשכר מדומה. לכל היותר הוא בבחינת מבוקש, דבר שאינו ואנחנו תרים אחריו בהתגעשות גוברת והולכת ככל שמתחזקת הידיעה שלא ימצא לעולם. ככל שהמשוררת דבקה באשליית האפשרות של הסיפוק והמלאות כך היא ערה לנביבותה, ולא די אלא שהיא גם חייבת לבעוט בה. "רָגַשׁ אֶחָד / בְּטוֹחַ וְלֹא מְשִׁתָּה" הוא לא בשבילה; עליה להיטלטל בין "כְּמָה רְגָשׁוֹת מוֹצִיאִים מִן הַדַּעַת". משום כך יכולה שירתה לטלטל גם אותנו, קוראיה.

## ד

הכפילות המחייצת מסתמנת בעוד היבט עקרוני בשירת אילון – מה שנראה כפער בין עולם רגשי כאוטי לסגנון עברי תקני, מדויק, שוטף אך הדור וסדור, שמעטים כמוהו בשירה הישראלית. חותמו של סגנון ניאורקלאסי זה טבוע בשירתה כולה, והוא מסימניה המובהקים שאין לטעות בהם. גם בשלבים המאוחרים של התפתחותה כמשוררת, כאשר האמירה השירית שלה מוותרת במידה זו או אחרת על יחסים סיבתיים או המשכיים ברורים בין היגד להיגד ונעשית משום כך "סתומה" ולעתים אף חידתית, היעדר המובנות ניכר בקשרים הלא-ברורים בין חלקי האמירה אך לא בחלקים כשהם לעצמם, כלומר לא במשפטים העבריים המצטרפים בשיר זה לזה. אבני הבניין שמסתתת אילון נשארות תמיד שלמות ומשויפות היטב, גם אם ההיגיון האדריכלי של המבנה המורכב מהן מעומעם.

העברית של המשוררת היא יצירה לשונית שורשית ומשוכללת הראויה לבחינה מדוקדקת בכלים בלשניים וסמיליסטיים. כאן לא נוכל לדבר בה אלא על דרך ההכללה ולציין את מה שנראה כניגודים שאזנו עד דק ויצרו שיווי משקל נדיר, שבעל זיקה עמוקה לשפה לא יוכל שלא לחוש את שלמותו התומכת. מצד אחד זו עברית עכשווית מדוברת ושוטפת שהקול החי המדבר, השואל, המתריע, המתחנן והתובע שולט בה בכל רגע ורגע. בשום פנים אין זה קול מן הספרים, מן ההיגוד הספרותי המסוגן והקרוש. מצד אחר זו עברית עשירה, משכילה, מחונכת ונאמנה לגמרי להיגיון המורפולוגי והדקדוקי של השפה. כך הדבר לפחות עד קובצי השירים שראו אור מאז סוף העשור הראשון של המאה העשרים ואחת ובהם גובר לעתים הטון של הדיבור

68. "תפוח וציפור", דניאל דניאל, עמ' 43.



המשובש על זה של השיח המחוּנך והתקני. אִזְכוּרִים ושאר מרכיבי אינטרטקסטואליות אינם בולטים בשירה המוקדמת. לפחות בשלב המכוּנן של יצירתה המשוררת אינה רואה את עצמה חייבת הרבה ל"מקורות", אם כי בשלבים מאוחרים ו"יהודיים" יותר בהתפתחותה השירית חלים שינויים מפליגים בעניין זה כבעניינים אחרים. המשוררת מרבה בשלב זה בשימוש בלשונות המסורת, אבל גם אז אין ללשונות האלה השפעה של ממש על המרקם הסגנוני הבסיסי של כתיבתה. הן משתבצות בו כציטטות, וככאלה הן לפעמים אף מצטופפות זו אצל זו כמין ציפוי מתכת־יהודי החוצץ בין הקורא ובין השטף הטבעי־הדיבורי של הדברים הנכתבים. ואולם, גם במקומות כאלה, השטף הדיבורי העברי המודרני הוא הקובע את הטונליות של השירים. בשום מקום ועניין אין המשוררת "משתעבדת" לטקסט־אב שאינו זה הבוקע ספונטנית מתוכה ומבטא במישרין את סערת רוחה. עם זאת, ביצירתה כולה, העברית אחוזה באושיות השפה. בין השאר היא חולשת על מרחבי המילון: המשוררת רחוקה מרחק קוטבי הן מן המשתמשים "רַק בְּחֶלֶק קָטָן / מִן הַמְּלִים שֶׁבְּמִלּוֹן"<sup>69</sup> והן מאלה – כגון אבות ישורון ויונה וולך – המשליטים על העברית "עיוותים" דקונסטרוקטיביים ואנטי־נורמטיביים כדי לבטא באמצעותם מצבים נפשיים וחברתיים של שבר ועיוות. אילון אינה מהססת לרגע להשתמש במילים שאינן שגורות בדיבור ובקריאה של הישראלי הממוצע, כגון "פְּנֵתָה" (כאמור, העור העליון בנעל), "שִׁירֹוב" (סירוף), "מוֹז" ("בננה"), "אֶסְפְּלָה" (שבכת מתכת לצלייה, שהמשוררת צולה עליה עגבניות), "עָרִיס" (עיסת פרי מעורך), "פְּרוּיָה" (קימל), "לְזַבֵּז" (שפה מעוטרת של רהיט או כלי), "שוּש" (קטניית־בר ששורשיה משמשים להכנת ממתקים ותרופות). בה במידה אין לה כל קושי להשתמש בחידושים בני יומם, מילים שנעשו תקניות אבל עדיין יש בהן מן המלאכותי, כגון "לְהִשְׁמִישׁ" שקית תה, או "פּוֹכְעוֹן" במובן של "קונדום". לאחרונה, עם התפתחות השפה המשמשת בכתבת תוכנות מחשב, החלה המילה "אַצְוָה" – שמקורה ב"אַצְוֹתָא" הארמית ועניינה קרוב לזה של "ציוות", יצירת סדרה של פריטים דומים מחומר אחד או מתערובת אחת, כמו סדרה של עוגיות המוצאת כאחת מן התנור – לשמש בהקשר חדש. בשפת העוסקים במחשבים מלמדת המילה על תוכנה עצמאית במערכת המחשב, ושם הפעולה הנגזר ממנה, "אַצְוֹת", מתאר הכנת תוכנה או הקבצת רשומות לשם עיבוד ממוחשב. איני מכיר משורר ישראלי שכבר ראה לנכון לשלב מילה זו בשיר, מלבד אילון, המדברת על "אַצְוֹת הָאֹר": קבוצה מבוזרת אך אחידה של יחידות אור, זהרורי שמש עמומים מעט, המתפרשת בכת אחת על פני מלוא השמים.<sup>70</sup>

בשום מקום בשירת אילון לא משמשות המילים האלה, הישנות והחדשות, הנלקטות (בתריסריהן) מאזורי הספר השונים של המילון העברי, לשם קישוט או הפגנת ספרותיות. המשוררת לעולם אינה מוותרת על הדיבוריות החיה של השפה, שלשמה היא מוכנה להשתמש הרבה בלעזים הבין־לאומיים שהשתרשו בשיח העברי המודרני, ולעתים אפילו בסלנג, כגון "כְּאֶשֶׁר לְחֻצַּת אוֹתִי אֵל לְבָךְ / הִיָּה גְדוֹל"<sup>71</sup>, או הדגים "הַתְּפִלָּה"<sup>72</sup>, או "לְמָה שָׁלָא יִרְצוּ אוֹתִי"

69. יהודה עמיחי, "אל מלא רחמים", שירי יהודה עמיחי, א, שוקן, ירושלים ותל אביב 2002, עמ' 86.  
 70. "בלי דמות", קאמלוט, עמ' 20.  
 71. "הברקה", שם, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 109].  
 72. לאה אילון, "כשגבר עם אישה", קן ביצים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 30.

מֵאֵד בְּרוּר<sup>73</sup> – סלנג שממנו ניזרה יותר או פחות בשירתה המוקדמת ואליו קרבה במידה ניכרת בשירתה המאוחרת, בייחוד בשיריה שנכתבו כסדרות שיחתיות ארוכות, למשל בקבצים הנה השם (2009), אין דבר כזה, יש דבר כזה (2010) ומכונית מירוץ אדומה (2012). חידושיה הצורניים (הפיכת שם לפועל, הפיכת פועל או שם לתואר השם, וכיוצא באלה) נעשים כמעט תמיד במתכונת תורת הצורות הטבעית, הקלאסית, של העברית, ומשום כך הקורא מבין אותם מיד, בלי שום טעם של חריגות או חספוס. מעטים מאוד בשיריה התארים הצורמים את האוזן או מטעים אותה, כגון "תיק הַלִּילָה הַעֵגֵל וְהַמְּלָכָה שְׁלִי"<sup>74</sup> – "מְלָכָה" מלשון "לָכָה"; הכוונה לתיק ערב עגול עשוי פלסטיק חלקלק ובוהק, כמו־משוה בלָכָה, אולם האוזן העברית שומעת כאן "מְלָקוֹת" ולא "לָכָה"; התיק מוּלְקָה, מוצלף כביכול.

העיקרון המנחה את סגנונה של אילון הוא בדרך כלל עקרון הדיוק הענייני, דיוק מוקפד וחד כתער. תחילתו של דיוק זה בטרמינולוגיה הבלתי ותרנית. כך, כשהמשוררת מדברת על צמחים, היא מכנה כל צמח בשמו העברי כאילו היא עוקבת בקפדנות אחר המגדיר הבוטאני; כשהיא מתמסרת לענייני מזון ותרגימה (והיא מרבה מאוד לעשות כן), היא מגיעה לדיוק הלקסיקלי של ספר בישול סמכותי וערוך היטב; כשהיא עוסקת בביגוד ובהנעלה (וגם זאת היא מרבה לעשות), הדיוק הטרמינולוגי שלה כמוהו כדיוק של חייט צמרת או יצרן־על של נעליים מן הסוג שלמרבה הצער עדיין אינו מצוי בינינו (שכן חייטי הצמרת ויצרני הנעליים שלנו שטופים בלועזית, והיו רוצים להישמע צרפתיים או אמריקאים), וכשהיא מתארת יחסי מין, היא מציינת בלי להניד עפעף את "כּוֹבְעוֹן הַגּוֹמִי הַצָּהָב"<sup>75</sup>. הדיוק הטרמינולוגי הוא רק רכיב הכרחי בתוך מערכת של דיוק תיאורי מסוג נרחב יותר, שאפשר למוצאו בכל פינה בשירי אילון, למן הראשונים שבהם, כגון בשיר המוקדם "נכסים", המתאר את הדוברת יושבת ביום חורף בצל "עֲנָנִים כְּפוֹרְנִיִּים" אצל כברת אדמה "רְגוּזָה" (תחוחה, לא מהורקת) שפוזרה ליד הבית, "וּבְפִאֲתָהּ תוֹתִי שְׂדָה אֲדָמִים / סְכָכִיּוֹת שֶׁל פְּרָחִים וְכְרוֹב". הדוברת מבחינה בציפור הדוכיפת, שציצתה "הַשְּׁחֵרָה הַצָּהָבָה מְפֹשֶׁלֶת מְטָה" (סימן לגשם קרוב), וכן ב"אַלְפִי רְמוֹת קְטַנְטָנוֹת שְׁמִסְתּוֹכְבוֹת בְּסַחְרֵהָרֵת" מתחת ל"קְרוֹם הַחוּם" של העפר, ב"עֵגְלָה בְּעֵלֶת מוֹט בְּרִזְל" הנגררת בין תיבת המכתבים לעשב "הַגְּבוֹהָ וְהַגְּמִישׁ כְּנָנִי סוּף" וגלגליה "מְטְבִיעִים לְאַרְךָ הָאֲדָמָה / שְׂרִשְׁרֵת שְׁקֵעוּרֵי־וֹת אֲרָכָה / כְּשִׂרְשֵׁרֵת כְּדוּרִים לְצִיד"; היא שמה לב להתבלטות היתרה והלא־נאה – כנראה מחמת הקור הגובר – של "עוֹרְקֵי הַקִּיסוֹס" המטפסים על הכתלים ו"כְּשֵׁנֵי הַהוֹלֵךְ וְגוֹבֵר / מְכַפּוֹר שֶׁנִּפְרָשׁ כְּכִנּוּכִית מֵעַל לְבֵית / לְגֶשֶׁם"<sup>76</sup>. את נורמת הדיוק הפרנטית שלה היא מחילה על הוראות פעולה (כיצד צריך, למשל, להכין מזון מסוים, מה הם החומרים, הכמויות, אופן הערבוב, זמן הבישול או האפייה), על בקשות ותביעות (איך בדיוק צריך הגבר האהוב להיענות למחוות אהבתה ותשוקתה), ואפילו על עצם התכנון של הרטוריקה שלה או

73. "עריסי האפרסק", שם, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 138].

74. "סערה", לינץ', עמ' 47.

75. "לפי סילביה פלאת' ופעמון הזכוכית", זהו גן־עדן, עמ' 28 [ניצוצות, עמ' 47].

76. "נכסים", מתחת למים, עמ' 9–10 [ניצוצות, עמ' 13–14].

על אמירותיה הכמורהגותיות, כגון "מְהֵרָע יֵשׁ לְלַמֵּד אֶת הַטּוֹב / וּמֵהַטּוֹב אֵין לְלַמֵּד",<sup>77</sup> "הַחַיִּים הֵם אַרְךְ מְמָלָא גַם בְּאֵין / וְגַם בְּיֵשׁ",<sup>78</sup> "כֹּל מוֹרֵד הוּא בּוֹרֵד שְׂמַאִיר בְּחֶשְׁכָּה",<sup>79</sup> "הָעוֹלָם בְּלִי דְפִי בְּכַח הַחֲחֻלְטָה",<sup>80</sup> "יֵשׁ כְּבוֹשׁ גַּם עִם מְחֻשָּׁב בְּלִבֵּר".<sup>81</sup> הנטייה לדיוק כמורהגותי מתגברת בשירתה המאוחרת, אם כי בשירה זו הולך ומתרחב הפער בין הדיוק להיגיון – שתי קטגוריות שלא תמיד עולות בקנה אחד.

הבנת ההרכבה הלשונית של שירי אילון, המנוגדת לרוב ההתפתחויות הסגנוניות בשירה הישראלית של העשורים האחרונים, נדרשת לשם הערכה נכונה של עיסוקה הלהוט בקיטש. העברית של המשוררת, זו של מורה קפדנית, היא היפוכו המוחלט של הקיטש; היא ספוגה עד מעמקיה תרבות הבעה, מקוריות ומשמעת אינטלקטואלית. צירוף הקיטש ההוליוודי והעברית הקלאסית מייצר דיסוננס מטאפיזי מרתק. ההזיות היצריות, הפגאניות, של המשוררת עוברות כאן בעד המסננת של הגרמטולוג, וזו הופכת את הכאב ההיולי ואת התשוקה הפעורה והמרירת לטרגדיה במובנו הפילוסופי של המושג, או, ככל אופן, במובן ששיווה לו ניטשה בהולדת הטרגדיה מתוך רוח המוזיקה. אילון מספקת דוגמה מובהקת למה שתיאר הפילוסוף כהרכבת האפולוני על גבי הדיוניסי. מעטים בשירה הישראלית העכשווית הצירופים שיש בהם כדי לעורר זעזוע ועניין כמו זה שהציעה לפנינו אילון בשירתה כולה, ובייחוד בזו המוקדמת.

## ה

המשוררת קיבעה את דמותה הציבורית ויצרה לעצמה קהל קוראים לא גדול אך נלהב בארבעה או בחמישה קבוצה הראשונים, שבהם, לדעת הכותב, גם השיגה כמה ממיטב הישגיה. אבל להישאר רתוקה לעולם שייצרה בקבצים האלה לא יכלה. היא אמנם לא תיפרד ממנו לגמרי, ובוודאי לא מן המודוס הרטורי שלו ולא מן התרכובת הסגנונית שהופעלה בו, אבל היה עליה לסטות ממנו, שאם לא כן הייתה נידונה לחזרה עצמית המונעת צמיחה וסופה עקרות. מן הבחינה הזאת, כבר בקובץ החמישי שלה, קאמלוט (1995), החל שלב של תמורה, שהתמשך עד תום העשור האחרון של המאה שעברה ואף מעט אחריו. שלב זה מיצה את עצמו עם המהפך בעולמה של המשוררת, שבראשית המאה העשרים ואחת, למן הקובץ יהודיות ויהודים (2001), גילתה לעצמה את הקומפלקס היהודי. כעבור כמה שנים, לאחר שתהתה על קומפלקס זה, עברה כמעט לגמרי, בעזרת השם, כביכול – וראו קבוצה זכרו את השם (2007) והנה השם (2010), שני חלקים מתוך טרילוגיה שעדיין לא הושלמה – מעולם היגון, החסך והתאווה לעולם של "אושר ושמה" (כותרת הקובץ האחרון שלה, לפי שעה, שראה אור ב-2016). ההתפתחות הזאת בשירתה, המתפרשת על פני כעשרה קבצים, תידון כאן על דרך ההכללה.

77. "אם ואם", קאמלוט, עמ' 18.

78. לאה אילון, "ט"ו", אין דבר כזה, יש דבר כזה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 61.

79. "ט"ו", שם, עמ' 63.

80. לאה אילון, "דלתות", זכרו את השם, אבן חושן, רעננה 2007, עמ' 53 [ניצוצות, עמ' 257].

81. לאה אילון, 31 [ומֵאַרְבַּע הַקּוֹמוֹת הָאֵלֶּה], מכונית מירוץ אדומה, פרדס, תל אביב 2012, עמ' 35.

הקובץ קאמלוט ראה אור שבע שנים לאחר קודמו, דניאל דניאל. מרווח הזמן כשהוא לעצמו, שאינו אופייני לקצב הפרסום השופע והלהוט של קובצי השירה של אילון, מעיד על שידור מערכות בעולמה של המשוררת, ועל כל פנים על צורך להרכיב מחדש כמה חלקים של הזירה הפואטית ובתוך כך לדלל ובמקרים מסוימים אף להדהות רכיבים שהיו בעבר בולטים עד כדי דומיננטיות, כדברי המשוררת בשיר הפותח את הקובץ: "הַרְדִּים נָשְׂרוּ / הֵיטָה הַחֹרֶה".<sup>82</sup> אמנם בקאמלוט הסתמנו גם קווים תמאטיים וסגנוניים שנמשכו מדניאל דניאל וקודמיו. לכאורה, עמד כאן על כנו ה"רומנס" הארוטי שהציף בגליו הגבוהים את רוב שירתה המוקדמת של אילון. הדוברת עדיין כמהה לגבר שישלים באהבתו ובתשוקתו את החסר והרפוי שבהוויית-השלה, אבל ניכר בשירים שהדבקת ב"רומנס" מחוירה והולכת – היא והוורדים. הגבר הנחשק מאבד גם הוא את ההילה הסקסואלית שעטרה אותו קודם לכן, וההיענות לו נעשית לא רק מכאנית אלא גם צינית במקצת, כאילו הדוברת מתבוננת בלגלוג כלשהו בזוג המתגפף (שהיא חלק ממנו), ולחלופין במין נמיכות רוח של תחושת אין ברירה, שכן האינטימיות הזוגית, כל כמה שהיא יכולה להיעשות לחולין שבחולין, אין לה תחליף. כך, בשיר "מצוד" מספרת הדוברת שחיפשה בחייה "מִשֶׁהוּ מֵהוּתִי" ומיהרה אל אהובה כאילו היה ביכולתו לספק את המאווה הזה, אולם מה שנמצא לה בין זרועותיו לא היה בדיוק "מהוּתִי בְּמֵהוּתִי", ועל כך מלמדת הלשון: "וּבְאַתִּי יִשָּׂר אֶלְיָךְ / וּפֶה כֶּסֶה פֶה / בְּרִתִּיחוּת / וְכַד' / וְכַד".<sup>83</sup> ההכפלה – "וְכַד' וְכַד" – מעידה כמאה עדים שמה שנמצא בחיק האהוב היה אולי מרגש אבל לא "מהוּתִי" עד כדי כך שתימצא לדוברת הסבלנות הנדרשת לשם תיאורו המפורט. הדוברת אפילו מאוכזבת במקצת מן המהירות והקלות היחסית של יצירת הקשר הארוטי, שהמאבק עליו הוא מפלל קסמו. "כֵּל כֶּךְ מֵהַר אֶתָּה מְצִיָּת לִי?"<sup>84</sup> היא שואלת את הנמען הנחשק בטון שאולי יש בו שמץ של זלזול. בשיר אחר אומרת הדוברת בלשון הלאקונית ביותר: "אֵין חֲדָלוֹן בְּעוֹלָם / אֲזָ גַע בִּי".<sup>85</sup> אילו היה חידלון (אילון מדווחת מדי פעם על מחשבות אוכדניות ואולי גם על ניסיונות התאבדות), אולי לא היה צורך במגע ובאינטימיות הזוגית שהוא מייצר; אבל כהיות החידלון בלתי אפשרי, לפחות לפי שעה, מגעו של הגבר הכרחי. ושוב, בשיר אחר (הנפתח בשאלה המזמינה "אולי תבוא?"), היא מודה בלאות החותרת תחת הארוטיות שלה: "חֲשֵׁשִׁי הַגְּדוֹל הוּא / שִׁישְׁמָטוּ מִמֶּנִּי אֶת הַכֶּסֶף הַזֶּה. / [...] / אִם יִטְלוּ אוֹתְךָ מִמֶּנִּי / אֵין לִי עֲרֻבוֹת שְׂאֲרָצָה לְשׁוֹב".<sup>86</sup> בשירים אחרים היא מודה בפשטות שהעוררות הארוטית שעדיין מתלקחת בה אינה לוחטת עד כדי כך שתוציא את התשוקה מן הכוח אל הפועל.

ברור שבמציאות זו – שבה דומה האהבה לתבשיל שיש להגן על חומו מתוך הקפדה על כיסוי מידי ושיטתי של המָגֵס שבו מוגש המזון החם אל השולחן ב"פְּעֻמוֹן" המכסה שלו,

82. "ראשית כול להרגיז את שונאי", קאמלוט, עמ' 5 [ניצוצות, עמ' 105].

83. "מצוד", שם, עמ' 53.

84. "החלקות", שם, עמ' 29 [ניצוצות, עמ' 112].

85. "על תנאי", שם, עמ' 56 [ניצוצות, עמ' 119].

86. "בננות מטוגנות", שם, עמ' 78.

שלא תוצן ולא תתפזר דייסת הקווקר,<sup>87</sup> או שהיא משולה לשקית תה המונחת בצד הכוס לאחר ש"השמישו" אותה<sup>88</sup> – מתמסמס המיתוס הארוטי ההוליוודי, ולמשך שירים רבים וארוכים הוא אף נמוג כלא היה. וכשנותר ממנו שמץ, יש בשריד לא מעט מן הגיחוך, כגון בשיר "משיכה מסוכנת", שבו מתארת הדוברת את געגועיה הארוטיים כאילו הם טבולים ב"רטב של פול ניומן" המזוהה עם "רטב האגוזים / החום והמכריק"<sup>89</sup> הנוצק על תבשיל – רוטב מגרה תיאבון אבל לא אליקסיר המעורר את עולת הרגל לפולחן הפאלי של גבר-אל צלולואידי, אפולו-פול ניומן. בשיר אחר מופיעות לנגד עיני הדוברת ג'ין ראסל וג'ין הארלו ומעוררות בה, כמובן, את הרצון לקחת לעצמה "את תכונותיהן"<sup>90</sup>, אולם בהופעתן של שתי הכוכבות חל פחות ניכר לעומת הופעתם של כוכבים וכוכבות הוליוודיים בשירים הקודמים. לא די בכך שראסל והארלו נושאות עמן משקפיים ואקמול – לא דווקא אביזרים של זוהר נשי נוצץ (אגב, מכאן ואילך ילווה האקמול את הכוכבות ההוליוודיות שיוסיפו להופיע פה ושם בשירים) – אלא שעצם הופעתן מוטלת בספק, שכן השתיים מופיעות "שתיהן / או כמעט שתיהן / או כמעט לא". מרילין מונרו, לעומתן, מוכפלת באופן לא מחניף: לא עוד ונוס המודרנית, האלילה המחוטבת העומדת מעל פתח האוורור של הרכבת התחתית, אלא "גב' מונרו / ועוד גב' מונרו", שתי נשים "שמןמנות" הפוסעות בסופרמרקט, חולפות "עם דגיי מט'אס בזרועותיהן / החלקלקות"<sup>91</sup> כבעלות בית חסרות עידון ורחוקות מכל זוהר. דעיכת הזוהר של הקיטש ההוליוודי מצטרפת בקאמלוט ובקבצים שבאו אחריו לאותה "החווה" כללית שהוזכרה. שירתה של אילון מוארת עתה במה שהדוברת מתארת ברקות כ"אור נלאה"<sup>92</sup> או כ"אצות האור הלא רבה ולא מעטה" ש"התנמכה" והלכה.<sup>93</sup> באחד משירי קאמלוט מתואר אור מופחת זה בדרך מטאפורית כ"לא נגה רב" של לבנה שהוסטה ממסלולה אבל הונחה רכות בקן ריק של קוקייה, ושם "היו לה [...] שלש ביצים", והנוגה העמום הוא "נגה ביצי של שלש ביצים / מנחות קל"<sup>94</sup>.

המטאפורה העדינה נושאת משקל רב של משמעות משום שמתברר עתה שהמשוררת מדמה את שיריה לאותן ביצים לבנבנות שקוקייה או תרנגולת מטילות ומניחות אחריהן. הדבר ניכר לא רק בכותרת הקובץ שראה אור ב-1998, קן ביצים (במשמע "אוסף שירים"), ובו נאספו השירים שנכתבו אחרי קאמלוט, אלא גם באמירות מפורשות יותר או פחות. בשיר המשעשע "שמנת ותותים" (שוב, מקאמלוט) מדומה הדוברת ל"עוף משנה ומטיל הרבה ביצים", "אפוף ביצים צהבות מתחת לזנבו". העוף, תרנגולת כנראה, מתרוצץ בלי הרף "גבוה ורך רגלים / [...] על הרגלים החצויות בפלומה", חולף במהירות על פני הביצים שהניח אחריו, ופשר

87. "ראשית כול להרגיז את שונאי", שם, עמ' 5-7 [ניצוצות, עמ' 105-106].

88. "החלקות", שם, עמ' 27 [ניצוצות, עמ' 111].

89. "משיכה מסוכנת", שם, עמ' 58.

90. "ברקן", לינץ', עמ' 18 [ניצוצות, עמ' 161].

91. "הרס", שם, עמ' 64.

92. "מוסט אלי", קאמלוט, עמ' 14.

93. "בלי דמות", שם, עמ' 20.

94. "לכולם", שם, עמ' 32-33 [ניצוצות, עמ' 113].

המירוץ הוא "קֶצֶת מֵיָתֶה וְאֵי קִבְלָה".<sup>95</sup> הביצים הן "הישארות הנפש" של התרנגולת, אבל האומנם יש בהן משום הישארות הנפש? האם בעטיין התרנגולת אינה "חֶסֶרֶת כֹּל" ו"מְלֹאֶת כֹּל" בעת ובעונה אחת? בשיר מאוחר יותר, מן הקובץ 'לינץ' (2000), מדברת המשוררת על אותן ביצים "הַנְּפֻלְטוֹת בְּזוֹ אֶחָד זוֹ / כְּמוֹ כְּסָאוֹת מְפֻלְטוֹת"<sup>96</sup> הנפלטות ממטוס שיורט והוא צונח לקראת התרסקות. ראוי שנתהה על המטאפורה הזאת, הצוברת נוכחות ומרכזיות בשירי אילון שנכתבו במחצית השנייה של שנות התשעים של המאה שעברה, משום שהיא מעלה לפנינו גרסה חדשה של זהות המשוררת ושל הגדרת היצירתיות שלה. שוב אין זו אותה משוררת שהגדירה את עצמה בפנטזיות המוקדמות שלה כ"גבירה מְצוּוּה", זו הכותבת את השיר האולטימטיבי ופוסקת הלכות שעל כל שאר המשוררים לאמצן. כעת היא קוקייה המטילה את ביציה בקני זרים; היא מטוס שיורט, לבנה שהוסטה ממסלולה, ובעיקר תרנגולת מבוהלת, מלאה מכול וריקה מכול, מקבלת ודוחה את מותה הצפוי ובתוך כך מטילה אחריה בבחלה, במהירות ובמידה של אי-סדר את השירים-הביצים, "הישארות הנפש" שלה. דימוי עצמי הולם זה מורה הן על הלך הרוח בשירים שכתבה אילון בסוף המאה העשרים, הן על המעמד הרטורי של השירים עצמם – מעמד שחלה בו תמורה יסודית לעומת המעמד המקביל של השירים המוקדמים.

## 1

הלך רוח זה כרוך, כאמור, בהחוויה ובמודעות ל"התנמכות". המשוררת עדיין יכולה להתמכר מדי פעם להזיות עוצמה, לפגישות ארוטיות מדומות, לתשוקות פוטנציאליות; היא עדיין נוטה להעלות במחשבתה דמויות גברים מפיקי "יפי, אֶכְזְרִיּוֹת וְשִׁתְיָנוֹת" (מי שאינם כאלה הם, לדבריה, "מִשְׁעֵמָמִים"),<sup>97</sup> "חֲתִיכִים" רזים ושריריים המתקנים בזריוות ובמיומנות טכנית את מגווע מכוניתה שדמם ואחר כך ניגשים אליה ודוחקים אותה בגופם אל תוך החדר בכוונה ברורה לקבל את שכרם הסקסואלי.<sup>98</sup> אבל יותר מפעם אחת היא כותבת שורות כגון "כֹּכֵב הָיִיתִי / [...] / מְמַהֶרֶת מְאֹד לְרֵאוֹת אוֹתְךָ / אֶכְלֵ שְׁנֵיתִי",<sup>99</sup> כלומר ביטלתי את הפגישה ברגע האחרון כדי לא להעמיד את ההזיה במבחן קשה מדי.

עדיין מוכרת לה היטב, כמובן, התחושה שדחקה בה בשירים המוקדמים והכריחה אותה לדמיין את המפגש לפרטי-פרטי הפיזיים הכוחניים, הלוא היא תחושת האסוניות והעליבות של הקיום, שהרגשה הארוטית והאשליות הכוחניות נועדו לאזן אותה או להשכיחה (כלומר להדחיקה). מי כמוה יודעת שהמצב רע בכלל ובפרט, היינו שהיא "תְּקוּפַת בְּלֵהוֹת"<sup>100</sup> ומשוללת

95. "שמנת ותותים", שם, עמ' 66-67 [ניצוצות, עמ' 124].

96. "קודם ברק ואחר כך רעם", לינץ', עמ' 58 [ניצוצות, עמ' 177].

97. "כלום", שם, עמ' 14.

98. "החתול הכחול", שם, עמ' 26-28 [ניצוצות, עמ' 166-165].

99. "חלב ודבש", קן ביצים, עמ' 20 [ניצוצות, עמ' 137].

100. "מאלף", קאמלוט, עמ' 10.

הגנה, שכפרט היא "נְכַשְׁלֹת וְלֹא רְצוּיָה",<sup>101</sup> שענייניה "יִגְעִים"<sup>102</sup> והיא אפופת יגון ושיממון, מיואשת (היא אפילו אומרת: "זֶה מוֹשֵׁךְ / לְהָיֹת כָּל כֶּךָ מִיֵּאֵשׁ");<sup>103</sup> חיה אינם חיים. הם "אֶפֶס חַיִּים", שמהם נובעים "הַשׁוֹדְרוֹת"<sup>104</sup> ואותם "רְגָשׁוֹת קִיצוֹנִיִּים" שלה.<sup>105</sup> יש לה "אֵת שְׂאִין לְאָף אֶחָד" (המשוררות), אבל גם "אִין [לה] כְּלוֹם".<sup>106</sup> היא רוצה "לְהָיֹת אִין דָּק / כְּמוֹ נִיךְ"<sup>107</sup> וכו'. ככלל היא קובעת שבעולם "אִין [...] שׁוֹם לְהֵט וְחֵרוֹת",<sup>108</sup> אבל "יֵשׁ זַעַף כָּל הַזְּמַן / וְהַמְכָאוֹב / רָאוֹן וּמְלֹכוֹתֵי".<sup>109</sup> יש בו שנאת הזולת (הדוברת של אילון שותפה לה), שמקורה בכך ש"אִין יְעוֹד / אִין גּוֹרֵל / אִין מְטָרָה / הָעוֹלָם הוּא סְתָמִי / מְקָרִי, / וְבוֹ יְנוּעוּ פּוֹשְׁעִים נְאֻצִּים";<sup>110</sup> שהכול "כֹּה אֲרַעִי" ו"כֹּה מְקָרִי" עד שאין הבדל אם תימצא הדוברת בחברת אבשלום או ישי "או שְׁנִיָּהם כְּאֶחָד / או שְׁנִיָּהם בְּנִפְרָד / או זֶה וְזֶה". בין כך ובין כך "הָרִי הֲרַגְשְׁתִּי / וּמְהִסּוֹדוֹת / בְּאֲמַצֵּעַ הָאֲמַצֵּעַ / כְּלֹא קִיַּמְתִּי".<sup>111</sup>

אולם גם תפיסת המציאות הטרגית הבסיסית הזאת כמו "מתרככת" מעט בשירים שנכתבו בתקופה זו. מרככת או ממתנת אותה איזו אחיזה "פרקטית" (מעבר לכלבול האמיתי והמדומה בשירים) בהכרחיות הקיום המתמשך ואפילו בכדאיותו, למרות הכול: "אֲנִי עוֹד רוֹצֵה לְחַיּוֹת".<sup>112</sup> היא מכירה "אֵת הַהֶבְלֹת שֶׁל הָאֲבֹדוֹן";<sup>113</sup> כל עוד חיים "אִין חֲדָלוֹן בְּעוֹלָם".<sup>114</sup> אמנם קץ החיים צפוי ומעורר חרדה, אבל קירוב הקץ אינו בא בחשבון. "הַמָּוֶת / נְדָאִי שֶׁהוּא מְרִיתֵי / וְאֲנִי עוֹד נִתְתִּי לוֹ פֶּעַם אַחַת / כְּמַעַט לְשֵׁאת אוֹתִי / לְשִׁבְעָה הַרְבָּדִים שֶׁל הַשָּׁמַיִם. / מֶה אֲנִי חוֹשֶׁבֶת לְעֲצָמִי / שְׂאֵנִי בַת אֲלֻמוֹת?".<sup>115</sup> ה"אני" תובע את זכויותיו בתוך ההמשכיות הקיומית: "אֲנִי קִיַּמְתִּי לְגַבִּי עֲצָמִי".<sup>116</sup> גם אם התנפץ חלום אהבה כזה או אחר כבועה, "מוֹתֵג הָאֲנִי שְׁלִי / לֹא יָכוֹל לְחַדֵּל";<sup>117</sup> "בְּכֹל זֹאת אֲנִי קְרוֹבָה לְעֲצָמִי".<sup>118</sup> הדוברת אינה יכולה לדעת בוודאות ש"יָרְצוּ" אותה, ואולי לא ירצו אותה כפי שלא שעה האל למנחתו של קין, אבל "יֵשׁ

101. "ראשית כול להרגיז את שונאי", שם, עמ' 7 [ניצוצות, עמ' 106].
102. "מצוד", שם, עמ' 54.
103. "מחשבה עמוקה", קן ביצים, עמ' 7.
104. "נווה", ליניץ, עמ' 69-70 [ניצוצות, עמ' 181-182].
105. "מחדש", שם, עמ' 76.
106. "משהו מיוחד", קן ביצים, עמ' 59 [ניצוצות, עמ' 149].
107. "נושא הדגל", שם, עמ' 54 [ניצוצות, עמ' 147].
108. "אף לי", קאמלוט, עמ' 12 [ניצוצות, עמ' 107].
109. "רגש בסיסי", שם, עמ' 36.
110. "הרס", ליניץ, עמ' 65.
111. "הר הנשר", שם, עמ' 77-79 [ניצוצות, עמ' 183-184].
112. "מצוד", קאמלוט, עמ' 54.
113. "הברקה", שם, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 109].
114. "על תנאי", שם, עמ' 56 [ניצוצות, עמ' 119].
115. "איחוד", קן ביצים, עמ' 48.
116. "עבודת לילה", קאמלוט, עמ' 50.
117. "אינסטינקטים", שם, עמ' 39 [ניצוצות, עמ' 116].
118. "איוון ושוויון", ליניץ, עמ' 61 [ניצוצות, עמ' 180].

בִּי / הַצְדָקָה מְחַלֶּטֶת שֶׁל קִין / יָאוֹשׁ מִכֶּסֶה / וְכַח לֹא מִסְבָּר,<sup>119</sup> ובזכות הכוח הזה היא תוסיף להלך במדבר הקיום, אפילו אות קין טבוע במצחה. במשפט רבי-רושם קובעת המשוררת: "תְּכַלִּיתִי לֹא מְשִׁתְּנוֹת / גַּם אִם סָפִין הָעֶצֶב / נְעוּץ עַד הַנְּצֵב"<sup>120</sup> כמובן, עדיין שרירה וקיימת ברוברת אותה כפילות, עדיין פעור בה אותו קרע פנימי, שעליהם הצביעה בשירים המוקדמים. "כִּפְלִי [ה]רְגֵשׁ" שלה עודם "מִתְקַטְּבִים",<sup>121</sup> בקרבה מתרוצצים "כִּמָּה סוּגֵי אָנִי".<sup>122</sup> הרגשות המושכים אותה ל"שְׁנֵי פְּוֹנִים מְגַדְּדִים" זה לזה גורמים לה "עֲנוּיֵי טַנְטָלוֹס".<sup>123</sup> אבל "כִּפְּל הַכְּפִלִים שֶׁל הַפְּנִים שְׁלִי / אֵינְנוּ הַעֲדָר".<sup>124</sup> "כִּפְּלִי [ה]רְגֵשׁ" לא רק "מִתְקַטְּבִים" אלא גם מתכתבים ביניהם. המשוררת חשה בקיומה של איזו "מהות" או "עצמיות" שמעבר לכפילויות, שהיא מייחסת לה "ראשוניות": "הַעוֹלָם הַמְּחִיץ לְחֶשֶׁךְ וְאוֹר / נִרְאָה כְּמוֹ רֵאשׁוֹנִי".<sup>125</sup> תפקידה של המשוררת הוא לחשוף את המהות הראשונית הזאת. היא יודעת ש"בְּמִסַּת הַמְּהוּת / יֵשׁ לַעֲשׂוֹת דְּבָרִים / שֶׁל מִסַּת הַמְּהוּת".<sup>126</sup> יש לגלות בה את המציאות או את "האמת" – "הָאֱמֶת / שֶׁכֵּל כֶּךָ הִרְבָּה זְמַן / לֹא נִתְּתִי לָהּ לְצִאת"<sup>127</sup> – והדבר כרוך בעבודה נפשית מפרכת אבל הכרחית: "אִם לֹא אֶפְעַל / אֲבָר".<sup>128</sup> חובה לנסות לדהות את הייסורים; אמנם "קל לומר" זאת, אבל "קִשָּׁה לַעֲשׂוֹת".<sup>129</sup> "המהות" שיש לתור אחריה בלי הרף היא דבר חמקמק: "אֲחֲרֵי שֶׁהִכְנַסְתִּי אֶת הַמְּהוּת שְׁלִי / הוֹצֵאתִי אֶת הַמְּהוּת שְׁלִי / וְשׁוֹב הַכְּנַסְתִּי אֶת הַמְּהוּת שְׁלִי".<sup>130</sup> הדוברת רוצה לדעת את המהות לא "בערך" אלא "בדיוק", אף על פי שהיא גם יודעת ש"לֹא חֲשׁוֹב מָה הַכְּדִיּוֹן / וּמָה הָאֱמֶת / הַכֵּל אֱמֶת".<sup>131</sup> אילון, כך אנו נוכחים, מסתייגת ומתרחקת במידת-מה מן האקזיסטנציאליזם המוקדם שלה. חיפוש "המהות" – "תְּרַתִּי מִשְׁהוּ מְהוּתִי / מְהוּתִי בְּמְהוּתוֹ"<sup>132</sup> – כרוך בהכרח בהתרחקות מן הקיומי כפי שהוא. הוא עשוי להוליך אפילו להתעלמות ממנו או לטשטשו במליצות מן הסוג שכמעט לא מצאנו עד כה בשירתה של אילון, כגון "אֶת הָעֶצְמִיּוֹת הָעֶצְמִיּוֹת / וְדַאי יֵשׁ לְהַעֲרִיץ. / [...] / מִי שְׁזוֹרֵעַ בְּנִשְׁמָתוֹ / יִקְצֵר חַיֵּי עוֹלָם".<sup>133</sup> (האם לצירוף "חַיֵּי עוֹלָם" יש משמעות מחוץ למסגרת של מחשבה דתית ואמונה בהישארות הנפש?!). המתח השירי נשמר במשפטים מעין אלה

119. "עריסי האפרסק", קן ביצים, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 138].
120. "כשגבר עם אישה", שם, עמ' 29.
121. "צאצאים", שם, עמ' 5.
122. "נמלים על קוביית סוכר", לינץ', עמ' 11 [ניצוצות, עמ' 159].
123. "שברים", קאמלוט, עמ' 80-81 [ניצוצות, עמ' 128].
124. "הברקה", שם, עמ' 23 [ניצוצות, עמ' 109].
125. "השיר חזק יותר מווידיאו קליפ", קן ביצים, עמ' 57.
126. "רגש בסיסי", קאמלוט, עמ' 34.
127. "הברקה", שם, עמ' 24 [ניצוצות, עמ' 110].
128. "טלוויזיה", לינץ', עמ' 86.
129. "קודם ברק ואחר כך רעם", שם, עמ' 57 [ניצוצות, עמ' 177].
130. "מהלכים", שם, עמ' 45 [ניצוצות, עמ' 172].
131. "ברקן", שם, עמ' 19 [ניצוצות, עמ' 162].
132. "מצוד", קאמלוט, עמ' 53.
133. "בלי דמות", שם, עמ' 20-22.



של אילון רק בזכות ההקשר האינטרסקסטואלי שלהם, העלול להישמע אירוני. הרי המימרה הכמוריקלאית שטובעת המשוררת מבוססת לא רק על הפסוק הידוע "הַזְרְעִים בְּדַמְעָה בְּרִנָּה יִקְצְרוּ" (תהלים ככו, ה) אלא גם על פסוקים כגון "זֹרַע עֹלָה יִקְצֹר אֶוֶן" (משלי כב, ח) או "כִּי רוּחַ יִזְרְעוּ וְסוּפְתָהּ יִקְצְרוּ" (הושע ח, ז). בדבריה אלה של המשוררת נשמעים הדים ראשוניים של האסנציאליזם הכמורדתי שהיא עתידה להגיע אליו בשלב המאוחר של שירתה. כרגע הם עדיין בגדר ניסיון חילונית-למחצה לאזן את עליבות הקיום באמצעות איזו מהות פנימית שיש בה כביכול "חַיֵּי עוֹלָם". העליבות והאסוניות שייכות לפי זה לקרום החיצוני של החיים, ולכן יש להעמיק לחפור תחתיו כדי למצוא את ה"תיקון" השרוי בעומק. למשוררת, שאיבדה את היכולת להיבלע עד תום בחשיבה המשאלתית, ושוב אין באפשרותה להישאב כל-כולה אל תוך הפנטזיה ההוליוודית הארוטית, לא נותרה ברירה. עליה להניח ש"יום אֶחָד מִן הַדִּין / שִׁיְהֶיָה בְּסֵדֶר",<sup>134</sup> וה"בְּסֵדֶר" הסלנגי הזה, שקשה למצוא אותו על פני השטח של הדברים, יימצא, או "מִן הַדִּין" שיימצא, בעומקם.

ז

לדעיכת הפנטזיה המשאלתית הגורפת נודעת גם השפעה מכרעת על המעמד הרטורי של השירים. בשירים המוקדמים סיפקה הפנטזיה סיפור מעשה סיבתי-המשכי. ככל שהסיפור היה מופרך בהגיונו ולא מציאותי כך שוותה למרקם השירי אחידות ומעין מוקנות או בהירות. כיוון שנכנס הקורא כניסה כלשהי (אגב השעיית אי-האמון) לתוך הסיפור, מיד החלה דהירתו לאורכו עם הדוברת, הירח, הכוכבים, מכוניות הפורשה והקדילק או אופנועי הארלי. מכאן אחדותם ופשטותם היחסית של השירים, שליבו את הדרמטיות המדומיינת שלהם. לא כך הוא כשהשיר אינו מוסע קדימה על גבי גל התשוקה הדמיונית. ההתקדמות הסיבתית ניטלת ממנו, או שהיא מתפרקת לעשרות גל-גלים קטנים שאינם נמשכים באמת זה מזה גם כשהם מסודרים כמו-כרונולוגית זה אחר זה, ואפילו כשהם מבקשים להיראות אחוזים זה בזה באמצעות קרסים קטנים – מילים ומיליות שאמורות להציג קשר סיבתי, ועל כל פנים סדר עוקב, בזמן ובמרחב. ברוב שיריה של אילון, למן אלה שהתפרסמו בשנים הנידונות כאן ועד השירים שהיא מפרסמת עכשיו, התפורר הקשר הסיבתי-המשכי בין ההיגדים, והקורא שהכניס את עצמו לתוך אחד מהם מוצא את עצמו מושלך מהיגד להיגד בלי מורה דרך מן הסוג שהורגל בו. בין שלהיגדים אופי תיאורי-ריאליסטי<sup>134</sup> ובין שהם מדומיינים-פנטסטיים מופלגים, אין הם מתחברים לעלילה או לסיפור מעשה בני היכר. מי שינסה לאכוף עליהם עלילה או סיפור מעשה ייקלע עד מהרה למבוי סתום ותתבטל יכולתו לקרוא בשירים. קורא כזה חזקה עליו שיניח מידו את רוב קובצי השירה הרבים שפרסמה אילון מסוף שנות התשעים של המאה שעברה ואילך, לאחר שימצא בהם לא שירים אלא תעתועי שירה, אמנם מנוהלים, לפחות עד הקבצים המאוחרים ביותר, בעברית המשובחת של המשוררת, שלא נתעוותה גם כשנשבר עמוד השדרה הסיפורי של

134. "מחדש", ליניץ, עמ' 75.

השירים. אין ספק שלהתפתחות זו הייתה השפעה מצננת על התקבלות שירתה המאוחרת של אילון. רבים מן הקוראים שקראו בשקיקה את השירים ה"הוליוודיים" שכונסו בקבצים משנות השמונים לא עברו את הסף החדש שהסתמן במחצית השנייה של שנות התשעים. המשוררת הוסיפה לדבר אל מעטים, ואלה התמעטו והלכו בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת, כשאיילון פנתה כביכול מכאב הקיום לשמחת האמונה.

אלא שנשארה קבוצת גרעין שלא הרפתה מאילון גם בתקופה זו. האחיזה במשוררת הותנתה עכשיו ביכולת "לזרום" עם השירים, כלומר לקרוא אותם ולהתרשם מהם אגב השעיית הצורך "להביץ" אותם – במשמעות המוגבלת של מושג ההבנה, היינו במשמעות הכורכת הבנה בקשרי סיבה, זמן ומרחב. גם קורא המשוחרר מהתניות כאלה ייתקל בקובצי השירה של אילון בטקסטים לא מעטים שייראו לו "סתומים" או "פרטיים", כלומר טקסטים שפרוצדורת ההיגוד בהם נובעת, כך הדעת נותנת, מאיזה רצף פנימי מוצפן, אבל היא אינה מייצרת צופן או לפחות נקודות אחיזה שיאפשרו לקורא מגע יציב דיו, גם אם טנטטיבי, עם הטקסט. בשירים רבים אחרים יש נקודות מגע כאלה והמגע עם הטקסט אפשרי, אבל גם בהם נקודות המגע אינן מצטרפות לצופן המאפשר פענוח מלא. כזה הוא, למשל, השיר "שמנת ותותים" מן הקובץ קאמלוט, או שיר אחר מתוך אותו הקובץ, "הסוואות", המדבר בכמה אופנים על איזו התקדמות המתאפשרת רק בדרכי עקיפין. ההתקדמות אמורה להוליך אל "עוללותיו של האֵשֶׁר", ולכאורה היא מקדמת לעבר "מְהִיּוֹת / מְלֵאוֹת קְלוֹת", אבל הדוברת, שיש לה "עֵרְכִים" (לכן זוגה אולי אין), רותמת את עצמה דווקא למאמץ, עד כדי ניפוח עורקי צווארה. היא דוהרת במכוניתה, מסובכת בחדות את ההגה, מורחת את שפתיה ב"שִׁפְתוֹן חֲזָק" וחוצה את האוויר הקלוש והלא־חיוני של הלילה. משום כך הכול נהיר לה והיא דוהרת קדימה "בְּלִי יֵשֶׁר מְרִסֵּק".<sup>135</sup> בשיר "על מישהו" מתוך קן ביצים מצטרף במקוטע מעין סיפור על "מְסֻבֵּת תה", אמנם כזאת שבה הדוברת בולעת "כְּדוֹר רַעַם שֶׁל סְכָרִית אִמְנָתִית / שֶׁמְשַׁלֶּבֶת טַעַם מְתַקֵּן / עִם הַתְּקֵפִי חֲרִיפוֹת קְצָרִים וְאַיִמִים". בהמשך השיר מופיעים בדלת האחורית של הבית "סְפָקִים עֲגֻלֵי פְּנִים" (של סמים?), אבל בעת המסיבה, ואולי בלי קשר אליה, מתוארת הלבנה ה"עֲרֵמָה", ה"נְחָה עַל שָׁמִים נוֹחִים / כְּגוֹמְאֵיר", ומועלית האפשרות להגיע אליה באחד הימים, ב"גִיל הַמְּבֻטָּח / וְגַם מְעֵבְרוֹ הַשָּׁנִי". אבל מסתבר שכדי להגיע אל הירח יש צורך לחלץ אותו "כְּמוֹ פֶקֶק שָׁעַם / וְלָתֵת לוֹ סִדְרָה". הדוברת, ה"שְׁקוּעָה" בכך הזוג שלה, נוסעת במונית "בְּלִי מִטְרָה" ומעלה בתוך כך את השאלה "הֲאֵם תּוֹרַת הַסְּפֹרוֹת אֶפְשָׁרִית?". לשווא ננסה לשוות למתרחש בשיר מעין היגיון, ולו גם היגיון הנגוע בהזיה פסיכולית. עם זאת, לא קשה לחוש באווירה הרפויה והמשוחררת השורה בו בכללותו, זו הכרוכה בוויטור על שליטה עצמית, בחילוץ הירח כמו פקק מבקבוק שמפניה, בנסיעה ללא יעד מוגדר ובהטלת ספק בצורך (או באפשרות) להביץ את הספרות הבנה תיאורטית־אינדוקטיבית "מוחלטת". הדוברת עושה כל שביכולתה כדי להשתחרר. היא פונה אל בן זוגה כתביעה: "הַזְדַּרְח", ובתוך כך היא רוכנת אליו ומסמיכה את ראשה "עַם רַע וְטוֹב בְּעֵת וּבְעוֹנָה אַחַת".<sup>136</sup>

135. "הסוואות", קאמלוט, עמ' 51-52 [ניצוצות, עמ' 117-118].

136. "על מישהו", שם, עמ' 14-15 [ניצוצות, עמ' 135-136].

בשירים מעין אלה הוחלפה הפנטזיה הארוטית הסוחפת של השירים המוקדמים בכמין משא ומתן מטאפורי מתון ומקוטע שבאמצעותו מנסה הדוברת בכל זאת למצוא נקודת תווך בין אומללות יסודית, תחושת חוסר מוצא וחוסר תנועה, ובין מידה של יכולת לנוע ולהקל את משא החיים הכבד. מה שהיה בעבר ניסיון המראה נועז ורצוף הוחלף בטיסה בגובה נמוך, הנקטעת תכופות על ידי צניחה אל הקרקע. המשוררת שרויה בתוך "עגול קטן מקרקש והומה ריק / שעוד מהדסים בו בלי תקנה". הירח "לכוד" בתוך "סבך לולאות", ומשום כך נבצר ממנו לצאת לשליחותו ולהאיר את העולם הרטוב והאפור, ועמו יחד הדוברת הזעופה והנרגנת, עד שמגיעים עננים מוארים "והיתה מהירות של מאך אחר / כפי לשבר את מהירות הקול". היא נשארת לעמוד על מישורת המדרגות של ביתה, אבל עכשיו היא תוכל "לערך [...] מסבות". דרישותיה התמתנו, והן מתחשבות עתה במגבלות המציאות. היא מקבלת פשרות ומעשי תיווך בחייה "כמו בכל אורחות החיים".<sup>137</sup>

כך הדבר לפי שעה, אבל לא לאורך ימים. קבלת המציאות, הסתגלות למגבלותיה, אותה "התבגרות" הכרוכה בקבלה ובהסתגלות – אלה אינן תכונות אינהרנטיות של המשוררת ושל שירתה. אילו היו כן, לא הייתה מה שהיא, ומיטב שיריה למן מתחת למים ועד דניאל דניאל לא היו נכתבים. אילון היא בעיקר מהותה משוררת המאזנת חולשה ושיתוק באמצעות פנטזיות של עוצמה ותנופה. היא משתמשת בשפה ובשירה לא לשם ביטוי ישיר של המצב האנושי אלא לשם המאבק נגדו וההתגברות המדומה עליו (ודווקא בכך היא מבטאת בעקיפין את המצב האנושי בגילוייו המעיקים ביותר). אילון נוטה, יותר מכל משורר אחר בשירה הישראלית, לביטול רדיקלי של עקרון המציאות, ולו גם במחיר של הינתקות לא רק מן המציאות האישית והחברתית אלא גם מן המובנות הלשוניות. שירתה בכללה היא בבחינת קריאת תיגר על השעבוד לאפשרויות המוגבלות של הקיום ושל המבע, וברור ששלב ההתמתנות שאליו הגיעה שירה זו היה זמני בלבד. נחשף בו מעין חלל בין הפנטזיה ההוליוודית שדעכה לפנטזיה שעתידה למלא את מקומה ואף לעלות עליה באפשרויות העצמה העצמית הגלומות בה, שכן ההטיה הזמנית של המוטטלת השירית לעבר המינוריות וההסתפקות בחלקי יצרה לחץ שהיה מוכרח להשתחרר בהזנקת המוטטלת בכיוון ההפוך. ואכן, למן ראשית המאה הזאת נתונה כתיבתה של אילון בתנועה בלתי פוסקת לעבר העצמה עצמית דמיונית גוברת והולכת החוצה ושוברת את גבולות המיתולוגי, התיאולוגי והמטאפיזי.

## ח

תנועה זו כרוכה במה שאפשר לכנות "המפנה היהודי" בשירת אילון, מפנה המציג את עצמו כהתחברות עם אמונת ישראל וסמליה ובה בעת עם הלאומנות הישראלית בת זמננו בגילוייה הרדיקליים. המפנה מסתמן בבהירות בשני הקבצים שפרסמה אילון בשנים 2001–2002, יהודיות ויהודים ומכרזת עליו מבחוץ. סימני ההיאחזות ב"עניין היהודי" הדתי-לאומי החלו להופיע

137. "סיפורים", לינץ', עמ' 43.

כבר בשלב מוקדם יותר, מקאמלוט ואילך. ההימשכות אל הקומפלקס היהודי מתיישבת עם ההרפיה ההדרגתית מן האתוס ההוליוודי, וככל הנראה השתיים כרוכות זו בזו: את הגאות היהודית מגביהה שקיעת הארוטיקה של החוף המערבי. שלומי אמוני ישראל תופסים בהדרגה את מקומם של כוכבי תעשיית הקולנוע. כך או כך, למן אמצע שנות התשעים של המאה שעברה נוצרים בשירת אילון שני מצבורים שעדיין אינם מקושרים קשר סיבתי זה בזה – מתרבים האזכורים של יהודים, מתן תורה, בתי תפילה, חגי ישראל, אנטישמיות, הפייהרר וכו', ומתחילה ההצטברות של מובאות מן המקרא, התפילה והמדרש: "חיל וְרַעְדָה יֶאֱחֹזוּ", "תוֹרָה צִוָּה לְנוּ מִשָּׁה", "כִּי אָמַר ה' מִבְּשָׁן אֲשִׁיב", "וְהִטִּיפוּ הַהָרִים עָסִיס / וְכָל הַגְּבָעוֹת תִּתְמוּגְגְנָה", "הַנְּשָׁמָה לְךָ וְהַגּוֹף שְׁלֹךְ", "וּמְתוֹק הָאֵוֶר וְטוֹב לְעֵינַיִם", המעשה בחוני המעגל שהתעורר אחרי שבעים שנות שינה ושאר עלעלי המקראות וזולתי חז"ל.<sup>138</sup>

עם זאת, באותן שנים לא ברור מקומו של "העניין היהודי" במפת הכוח והחולשה של המשוררת. היהודיות מתחילה להסתמן כמקור עוצמה אך בו בזמן היא עדיין מקור של בעיות ו"סתירות". בשיר "ראשית כול להרגיז את שונאי", הפותח את קאמלוט, יושבות לארוחה משותפת קבוצת יהודיות "עם כובעים קטנים עגלים / ואדם במספר חזק", והן ממהרות לכסות את המגס ב"פצמון" המכסה לבל יוצן המזון. במעשה זה הן חשופות נטייה להישמע לאזהרות ולהקפיד על כללים (תכונה שאינה חביבה על אילון, הנוטה מטבעה למדרנות), וכך הן מייצרות "הרבה סתירות" המתגלות במתח שבין תנועת האדים, המבקשים להשתחרר מן המגס, ובין החנקתן של "תולעי אד" באמצעות כפיית "פצמון" המכסה על המזון שבו הן רוחשות. הדוברת בשיר, לעומת חברותיה – מלכתחילה היא אינה מוציאה את עצמה מכלל הנשים היהודיות המטופחות בסגנון דתי-לייט – נוטה "להפך מסקמות" ולמצוא לה את "הדרך המקצרת" אל התבשיל הלוטה, שאליו היא נושאת את נפשה: הגבר הנחשק והישיבה במחיצתו על אחד מחופי הרחצה המוכרים לנו מן השירים המוקדמים. ואכן, עד מהרה נחלף הכובע העגול הקטן ב"בגדיים מצלב פתפיות"; אם היא מרגישה גם עתה "נכשלת ולא רצויה", הרי זה משום שלא הצליחה לשחרר את עצמה מ"שְׂרוּכִים שֶׁל אֵד לְלֹא שְׁעוֹר": כאמור, כיסוי המגס אינו מתאים לנטייתיה הבסיסיות.<sup>139</sup> כשהיא פונה אל נמען זכר ואומרת שהוא ברא אותה בצלמו,<sup>140</sup> עדיין אין היא מתכוונת לברוא עולם אלא לאותו גבר שגבריותו הבלתי מוטלת בספק היא המשווה לגופה ולנפשה את צלמם ודמותם. בשיר אחר משתמשת הדוברת בלשון התפילה ואומרת "כְּמַעַט בְּשֵׁם וּבְמַלְכוּת / הַנְּשָׁמָה לְךָ וְהַגּוֹף שְׁלֹךְ" לגבר הרזה והשרירי, המתקן כזכור את מנוע מכוניתה ואחר כך דוחק אותה בכתפיים אל תוך החדר "כְּנֶגֶד כָּל הַחֲקִים".<sup>141</sup>

138. ראו לדוגמה בקובץ קאמלוט את השירים "מוסט אל" (עמ' 14-16), "בלי דמות" (עמ' 20-22); בקובץ קן ביצים – "משלבת יונים" (עמ' 10-11 [ניצוצות, עמ' 133-134]); בקובץ ליניץ – "פקאנים" (עמ' 7-8), "הטייקון" (עמ' 22-23 [ניצוצות, עמ' 163-164]), "החתול הכחול" (עמ' 26-28 [ניצוצות, עמ' 165-166]), "עוקץ של דבורה" (עמ' 37-38 [ניצוצות, עמ' 169-170]), "פליאות" (עמ' 67-68).

139. "ראשית כול להרגיז את שונאי", קאמלוט, עמ' 5-7 [ניצוצות, עמ' 105-106].

140. "בלי דמות", שם, עמ' 20.

141. "החתול הכחול", ליניץ, עמ' 26-28 [ניצוצות, עמ' 165-166].

"העניין היהודי" נעשה פחות דר־משמעי בקבצים שהופיעו אחרי לינץ'. אמנם גם בהם מתגלה מעין הצטברות הדרגתית – בקובץ יהודיות ויהודים מתגלה קרבה גוברת והולכת להווי היהודי הדתי – אבל עדיין אין כאן קרבה "רוחנית" חד־משמעית לאמונה הדתית עצמה. המשוררת קרבה למחוז חפצה באמצעות התחנות הנוחות של החגים והשמחות: פסח, חנוכה (לביבות ואדי שמן), הושענא רבה (ענפי ערבה), פורים (אוזני המן, משלוח מנות), "שלום זכר". נטייתה לפירוט קולינרי־גסטרונומי מסייעת לה בגישושי הקרבה האלה. היא גם מעלה שמות ידועים מן ההיסטוריה היהודית: אליהו, ר' עקיבא,<sup>142</sup> אביי ורבא, ואפילו שמשון רפאל הירש, הוגה הדעות של הניאו־אורתודוקסיה ("בַּעַל אַגְרוֹת צֶפֶן / ראש עדה, שֵׁישׁ בֶּה הַטּוֹבִים בְּיֹתֵר"),<sup>143</sup> ולעומתו – הבאבא סאלי.<sup>144</sup> היא מנסה לתקן את דימוי היהודי הנודרד והיהודי זיס<sup>145</sup> ולהצטרף למכוננית חב"ד שתרה אחרי מניחי תפילין.<sup>146</sup> ואולם, ככל שהיא קרבה והולכת אל העיקר – האמונה הדתית כשהיא לעצמה – צעדיה נעשים מהוססים יותר והיא זקוקה לסיוע ולאימוץ לב. אף על פי שהיא קולטת "איתותים", היא חוששת לזוז ממקומה. היא שואלת את עצמה "לָמָּה לֹא?" ומנסה להדוף דיבורים של כפירה. האתאיסטים אומרים לה "שֶׁאֵין זֶה וְאֵין זֶה / אֶלֶּא מֵה שֵׁישׁ / אֶפֶס כְּאֵין הַגְּדוֹל", אבל ר' עקיבא "מוֹכֵן לְרַדְת וְלִתֵּת לִי / מְשֻׁכֵּית זָהָב" ואליהו הנביא מוכן לבוא בחלום "וְשִׁאֲתָן לוֹ שְׁלוֹם / והוא יחזיר לי שלום",<sup>147</sup> ו"שְׁלוֹחֵי מִצְוָה אֵינָם נְזוּקִים".<sup>148</sup> "בְּלֵב אֲמִיץ / בְּעֶזְרֵת ה'" היא מנסה לא להקשיב לטענות על האור, "עַל הַנְּבִיבוֹת שְׁלוֹ / וְאֵינֹתוֹ".<sup>149</sup> היא סולדת "מֵאֲדֵי הַנְּשִׁימָה / שֶׁל בְּלָם", היינו מאלה של "הֵהֶם הַמְּכַחֲשִׁים / הָאוֹמְרִים / שְׁזֶה לֹא הָיָה", ויודעת ש"צְרִיכִים נַחֲלֵי אֲמוֹנָה".<sup>150</sup> עם זאת, שורשי הספק והכפירה עדיין אחוזים בקרקע תודעתה, והקרבה אל עולם האמונה כרוכה אצלה בהתרוצצות פנימית עזה: "שִׁתִּי יִשְׁוֹת מִתְרוֹצְצוֹת בִּי / וּמוֹשְׁכוֹת בְּכַח".<sup>151</sup> האמונה מעוררת כמיהה אבל גם חשד: "הַשְּׁלֵמוֹת עֲכָשׁוּ נְרָאִית / מִמְעִידָה / וְלֹא מִבִּיאָה הַכֵּל".<sup>152</sup> מרוב פחד מחליטה הדוברת "לֹא לֹמְר כְּלוֹם",<sup>153</sup> אבל אם יש יכולת שאין לה לאילון הריהי היכולת לא לומר כלום. אילון לעולם לא תעמוד בהבטחה כזאת, כשם שלעולם לא תעמוד במשתמע מהכרזותה בפתיחת יהודיות ויהודים: "אֲנִי כְּבָר לֹא אֶכְתֵּב עַל עֲצָמַי".<sup>154</sup> היא תוסיף לכתוב על עצמה, כמובן, ותדבר על כל דבר שבעולם, ובעיקר על האמונה שיש בה או אין בה. וגם כשזו

142. "איתותים", יהודיות ויהודים, עמ' 10–11.

143. "אופטימיות", שם, עמ' 12–13.

144. "הפרעות", שם, עמ' 22.

145. "מרכז", שם, עמ' 35–37 [ניצוצות, עמ' 197–198].

146. "משחקים", שם, עמ' 25.

147. "איתותים", שם, עמ' 10–11.

148. "צפונות צפונות", שם, עמ' 9 [ניצוצות, עמ' 188].

149. "שוב שקט", שם, עמ' 55.

150. "נחלי אמונה", שם, עמ' 28–29 [ניצוצות, עמ' 195–196].

151. "התמודדות", שם, עמ' 16.

152. "יציאה החוצה", שם, עמ' 33.

153. "מרכז", שם, עמ' 35 [ניצוצות, עמ' 197].

154. "קמפוס", שם, עמ' 5.

אינה נמצאת לה, היא חייבת לדבר עליה: "גם כְּעֵבֶר 1/2 שְׁעָה / בְּשָׂאִין לִי מֵה לְהֶאֱמִין / וְאֲנִי מֵאֲמִינָה".<sup>155</sup> לעומת זאת, הרבה יותר קל לה להיאחז בארץ-ישראל יהודית-אידיאלית ובמדינת ישראל "שְׁעֵכֶשׁוּ פּוֹתַחַת לְפָנֶיכֶם אֶת אֶפְשָׁרֵי־יִתְיָהּ / הַבְּלִי מִגְּבֻלוֹת".<sup>156</sup> "כָּאֵן הֲכִי טוֹב / בְּאֶרֶץ שְׁלֹנּוֹ",<sup>157</sup> היא אומרת. קל לה להאמין "בְּלִי הַשְּׁפֵלֶת עֵינַיִם / בְּלִי הַצְּטַדְקוּת / שְׁזֹאת הָאֶרֶץ / הָאֲחַת".<sup>158</sup> היא תובעת: "יִשְׁמַעְאֵל / מִסְפִּיק", "בְּלִי מִלְחָמוֹת" וכלי טרוניות של "פְּלִשְׁתִּינַיִם"; ותביעה זו גם מקלה עליה לפנות אל האל: "אָנָּה גָּאֵל נָא / אָנָּה קָבַל שְׁנֵעוֹת / אָנָּה חָמַל נָא / אָנָּה הֲצִלְיָהּ / אָנָּה קָבַל תְּפִלוֹת".<sup>159</sup>

כל זה הוא בבחינת גישוש, הידוס לא מיומן, שעדיין מעורבים בו שיירים של פנטזיות מוקדמות: לצד שמשון רפאל הירש מופיעים כאן גם ג'יימס דין, לייזה מינלי ואפילו קרול לומברד, הכוכבת השולית מימי הזוהר של הוליווד, שנות השלושים והארבעים של המאה שעברה. רק בקובץ מכרזת עליו מבחוץ (2002) מתבצע הדילוג הגבוה מעל לכל המשוכות, הסלטה מורטלה המאפשרת למשוררת לנחות בתוך מתחם האמונה. הכותרת – שהיא כשלעצמה ציטוט מן המקורות – אמנם עדיין מצביעה על ה"חוץ" כמקור האמירה השירית האמונית, בבחינת מתוך שלא לשמה בא לשמה, אבל, כפי שאומרת המשוררת בשיר "פארק", החוץ מלמד על הפנים, כי רק מי ש"עוֹסֵק בְּתוֹרָה מִבְּפָנִים תּוֹרָתוֹ מְכַרְזֵת עָלָיו מִבְּחוּץ".<sup>160</sup> אמנם גם כאן ספק אם הצליחה אילון להקים גשר יציב מעל לתהום הרוחנית המפרידה בין אמונה לאי-אמונה, אבל היא הצליחה להכריע את הכף לא בעניין ממשות האמונה אלא בעניין דחיפותו של הצורך באמונה. בשיר "שמחה", שנכלל באחד מקבצי המאוחרים יותר, זכרו את השם, תכריז בגילוי לב מלא, כדרכה:

האם יכולים להאמין באלהים?

לא.

אבל מְכַרְחִים.<sup>161</sup>

מדוע מוכרחים? התשובה לשאלה זו ניתנת בבירור בקובץ מכרזת עליו מבחוץ ובקבצים שבאו בעקבותיו, והיא כרוכה במוכח המקורי והמפתיע של מושג האמונה כפי שהמשוררת מבינה אותו. כעת. הדילוג האמוני, אותו leap of faith שהיא מדלגת כאן מעל לתהום, הוא נועז מאוד אך בה בעת גם מוזר, ובעצם הוא אינו מתיישב עם שום מסורת יהודית-אמונית נורמטיבית חוץ מזו המיסטית-הקבלית, המייחסת לאלוהות כפל פנים, אלוהים-שכינה, או סטרא דדוכרא וסטרא דנוקבא. התגלית העיקרית של אילון בשלב הזה היא שהאמונה באלוהים הכרחית

155. "מרכז", שם, עמ' 35 [ניצוצות, עמ' 197].

156. "מבחן", זכרו את השם, עמ' 28.

157. "דרך קצרה", יהודיות ויהודים, עמ' 49.

158. "נחלי אמונה", שם, עמ' 28-29 [ניצוצות, עמ' 195-196].

159. "הפרעות", שם, עמ' 20.

160. לאה אילון, "פארק", מכרזת עליו מבחוץ, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2002, עמ' 49-50.

161. "שמחה", זכרו את השם, עמ' 21 [ניצוצות, עמ' 248].

כדי שהיא עצמה, המשוררת, תוכל לקיים את אמונתה בעצמה כאל כלי-יכול ואולי גם כלאה אילון, ששני שמותיה מכילים בתוכם את האותיות א"ל. אילולי הייתה היא-עצמה אלוהית, פשוטו כמשמעו, ספק אם היה מקום בלבה לאלוהים היהודי המסורתי. אלוהים אינו אלא נקודת התייחסות, point of reference, הנדרשת כדי לקבע את הדימוי התיאולוגי שלה-עצמה, כשם שהיתר דרושה לשם הצבתו האיתנה של האוהל. המשוררת, שהתרוקנה לאט-לאט מן האוויר החם של הפנטזיה ההוליוודית שלה, מילאה את עצמה מחדש באוויר חם עוד יותר משנתגלה לה שהיא לא רק אישה פטאלית וכמעט כוכבת קולנוע אלא גם "אֵלִית".

על התגלית המרעישה הזאת מכריזה אילון בשיר "תאנים", הפותח את הקובץ מכרזת עליו מבחוץ. בשיר זה היא מספרת כיצד הגיעה לאוזניה הידיעה על דבר אלוהותה. היה זה מאורע פשוט ויומיומי לגמרי, בלי שום אביזרי אפיפניה וחזיונות מיסטיים. היא עברה על פני חבורת גברים שישבו בחולצות "מתוחות על השרירים" "במכונית פתוחת דלתות", והללו שילחו לעברה קריאה – והתכוונו אליה, ולא לשום אדם אחר שאולי נקלע לסביבה – "אֵל / אֵלֵהִים". לדוברת, כוונתם בקריאה זו (שאולי הייתה רק קריאת לצון, התפעלות סרקסטית) לא מעלה ולא מורידה. היא קלטה והבינה את עיקרה: הצבעה על תכונתה האֵלִית. "לֹא מְגֻלְמָנִית לְמֵרוֹת הַמְּגֻלְמָנִית שֶׁצְרִיכָה לְהִיֹּת", היא הפנימה את תודעת אלוהותה, ומעתה הכול צריכים לפנות אליה בקריאה: "הִי / אֵל".<sup>162</sup> אבל אם הדוברת היא אל, היא זקוקה בהחלט לאל שכנגדה, כי רק דואליות תיאיסטית יכולה לאשר את עצם ממשותו של התיאוס. ובהיותה "לֹא מְסַבֶּרֶת"<sup>163</sup> וכל-יכולה, היא מאשרת את נוכחותו של אלוהים, שכן "הָעוֹלָם בְּנוֹי מְזוּגוֹת / וּמִי שֶׁלֹּא זוּג – גַּם אִם לֹא הִבְהִירוּ לוֹ אֶת זֶה / יִשְׁמַד".<sup>164</sup> אלוהים הוא שלא יניח להשמיד אותה ואת אלוהותה מפני שיהיה בן זוגה (את הזוגיות הזאת היא מקשרת לחג השבועות, חג מתן תורה, אולי בשל הקשר בין האל לתורתו).<sup>165</sup> ולכן הוא, האל, יהיה אורה וישעה, צורה ומבטחה, ועליו, כעל יתד נאמן, תתלה את כל הצרורות הכבדים של המילול האמוני הנובע מתוכה. בתוך כך הדוברת לא תשכח ש"כָּל דָּבָר אֶפְשָׁר לַעֲשׂוֹת לְשָׁנֵי כְּוֹנֵיִם / וְלֹא רַק אֶחָד".<sup>166</sup> לכן היא תציע מדי פעם לאל "להתחלף": "אוֹלֵי נִתְחַלְּף פֶּעַם וְאֲנִי אֶרְאֶה לְךָ אֵיךְ לַעֲשׂוֹת הַכֹּל / וְיֹתֵר טוֹב?".<sup>167</sup> היא תחזור, למשל, על מעשה הבריאה – "בְּרִיאַת הָעוֹלָם תְּהִיָּה כְּשֶׁאֶבְרָא / וְלֹא לְפָנַי"<sup>168</sup> – ובנוסחה-שלה יתקדם מעשה הבריאה לא מיום ראשון ליום שישי אלא להפך, מיום שישי ליום ראשון, וכך יהיה, כנראה, מוצלח יותר מן המעשה המקורי, שהתקדם מן התפל אל העיקר; הלוא כדאי להתחיל אותו בעיקר (בריאת האדם והשבת) ולהתקדם ממנו לעבר השוליים המקיפים אותו. מכל מקום, נדרשת לה הסכמת האל. בלעדיה לא תתקיים דואליות אלוהית הרמונית, ודואליות כזו היא תנאי להרגשת העוצמה הבלתי מוגבלת שלה,

162. "תאנים", מכרזת עליו מבחוץ, עמ' 5-7 [ניצוצות, עמ' 207-209].

163. "אי שלי", שם, עמ' 14.

164. "פיתויים", שם, עמ' 53.

165. שם, עמ' 53.

166. שם, שם.

167. "בעקבות", שם, עמ' 26.

168. "שמחות", שם, עמ' 40.

המאשרת את עצמה בכל האטריבוטים של היכולת האלוהית הבלתי מוגבלת. המשוררת אינה חדלה מלתופף על תוף הגבורה שלה; בעיניה "אני הכל / ואין מעלי שלמות גדולה יותר",<sup>169</sup> אבל גם אם יש שלמות עילאית יותר (המשוררת בכל זאת מביאה בחשבון אפשרות כזאת), הרי כאן, תחת כיפת השמים, "רק את יכולה", ועל כך מעידים אפילו חיילי גולני ש"עושים את העבודה".<sup>170</sup> אולי לא מיותר להזכיר בשלב זה של הדיון שגם בשירתה הארוטית המוקדמת דיברה המשוררת לא אחת על כך שהחיבור הפיזי והנפשי עם הגבר הנחשק הופך את שניהם לשני אלים, למשל בשיר האהבה המוקדם "כסלו", שבו מתמודדת הדוברת עם המוות באמצעות הזוגיות: "המון יש בינינו, כמו לזוג אלים".<sup>171</sup>

האם תחושה זו, שאין להטיל ספק בממשותה כחלק מפנטזיה תיאולוגית, נטועה באיזו "אמת" פסיכית-מאנית השרויה ברובד עמוק ואמין יותר מזה של הפנטזיה המודעת לעצמה? אילון דנה באריכות בשאלה זו בשיר הארוך "אגרופנים", הנפתח בהכרזה ש"לא תהיה פה אמת אלא רק משהו שדומה לאמת / ממילא זה כך תמיד / העולם הוא דמוי אמת ולא אמת".<sup>172</sup> האמת שמעבר לפנטזיה תתגלה, אם בכלל, רק באחרית הימים, ובעצם היא עיקרה של ההווה המשיחית. בינתיים מוטלת על הדוברת החובה לחיות את הפנטזיה ולשמש בה כשותפתו של אלוהים כהנהגת העולם וישראל, בעודה "מנהגת / ומנהיגה / עם שלם".<sup>173</sup> עליה להתגבר על ה"מיזנטרופים", "שכל מה שחשבת עליך / היה לא לרוחם", ובכל עניין ועניין חלקו על דעתה, שכן "הם היו לא אלים / לא כמוני".<sup>174</sup> היא, האלית, תגבר על "אחיתפל והמתנימר להיות אחיתפל", תגביר תקווה, תבטיח הבטחה שלא תכזיב, תעשה כל דבר נחוץ, "ואם צריך ליצר גם ואקום / פדי שזה יהיה חזק יותר מכל פה שיש / גם משלי",<sup>175</sup> היא תעשה גם זאת. כלומר, היא תוכל להחזיר את העולם לריקנותו הבראשיתית כדי לברוא אותו מחדש על בסיס איתן יותר – ובריאה מחודשת זו מוזהה בראש ובראשונה עם בריאתה-לידתה של מדינת ישראל, שאת המיתוסים הבראשיתיים שלה (אם המושבות, בת שלמה, מושבות הברון, ביצות, אקליפטוסים, חולות זהב, בנק הראשונים, פרדס סינדיקט, מקווה ישראל, שאל תוך שדרת הדקלים המפוארת שלו, המוליכה אל פתח המוסד החינוכי החקלאי, מסיעה המשוררת את לבה "מלא הקטבים"<sup>176</sup> כדי לחזקו באמונה ב"מקנה ישראל" האלוהי) מזכירה המשוררת לעצמה פעמים לא מעטות. עליה לאשר ולשוב ולאשר כי בארץ חמדת אבות "יתגשמו כל התקות" ו"לא יהיה ספק על השכיחות", כי "אם תרצו אין זו אגדה",<sup>177</sup> שכן עליה להתגבר על הכפילות שבתוכה, כפילות של "שני קפקאים עם קפקאיות", ועל לורל והרדי החובטים זה בזה

169. "האדרת והאמונה", שם, עמ' 51-52.

170. "פארק", שם, עמ' 49.

171. "כסלו", ובא הירח ובא הלילה, עמ' 26 [ניצוצות, עמ' 66].

172. "אגרופנים", מכרזת עליו מבחוץ, עמ' 43-48.

173. "פנס קסם", שם, עמ' 56-57 [ניצוצות, עמ' 222-223].

174. "מהות חרשה", שם, עמ' 21-23 [ניצוצות, עמ' 214-215].

175. "אורי וישעיי", שם, עמ' 11 [ניצוצות, עמ' 210].

176. שם [ניצוצות, עמ' 211].

177. "ויכוח", שם, עמ' 38-39.



עד כדי "אָזוֹן מְשִׁתֵּק", ועל האגרופנים ששוויון עוצמותיהם הוא שוויון משתק או "מְנַיֵחַ".<sup>178</sup>  
 "עַם שְׁלֹם נְבוֹךְ וּמְבַלְבֵּל מְחַכֶּה. / אֲנִי אֶלֶךְ וְאֶנְהִיג?" שואלת הדוברת ומשיבה בחיוב: "כֵּן / אֶבֶל אֶתְךָ".<sup>179</sup> בקצרה, מוכרחים להאמין באלוהים כי מוכרחים להאמין בעצמי, כי מוכרחים להאמין בעם ישראל. לא רק האל אלא גם העצמי והעם חייבים להיות "אֶלִיִּים". מי שיעמוד במחיצתם יקרא לעברם: הֵי, אֵל, יִשְׂרָאֵל!

## ט

לתחושת ה"אֶלִיּוֹת" של אילון ולאשליות העוצמה והמנהיגות יש כמה תוצאות, מהן צפויות מהן מפתיעות. כוחו המיטיב של החיזוק הנפשי העצום, מנותק מן המציאות ואשליית ככל שיהיה, מתגלה בבירור בתחומה של הפנטזיה הארוטית. במפתיע ובאופן שובה לב משחררת המלאות של האגו המועצם את הדוברת בשירה המאוחרים מאותה פרימיטיביות ארוטית שהייתה אופיינית לחזיונות ההוליוודיים המוקדמים. בשירים שרוכזו בקובץ שמא (2004), בלי ספק המעניין בקבצים המאוחרים של אילון, נעדרים כמעט לגמרי הסדר־מזוכים, הכוחנות, הצורך האוכף להיבעל בתנאים שהם כמעט תנאים של אונס. בשיר הבוטה "דיזל" נותנת הדוברת גט כריתות למה שנראה כתשוקה בלתי נשלטת לשני שחקני אֶבֶל־אֵי המתוארים כ"שְׁתֵּי מְסוֹת בְּשָׂר שֶׁלֶן נִכְנָעִים וּמְתַחַת רֹצִים לְהִיּוֹת". השניים, אומרת הדוברת, "לֹא מְסַפְּקִים" – "לֹא הֵם וְלֹא אֵיבְרָם".<sup>180</sup> במקום המיניות השועטת ששניים אלה יכולים לספק (מיניות של "רְאָמִים"), היא מפתחת בשיר זה ובשירים רבים אחרים בקובץ דיאלוג ארוטי מעודן, אם כי לא נעדר להט, עם נמען, שהקשר אֶתוֹ וְהַ"פְּמֵהוֹן" אליו משרים על הקובץ אווירת אינטימיות שכמוה לא מצאנו בשירת האהבה של אילון מאז שירי האהבה והכמיהה לאימהות במתחת למים ובזהו גן־עדן. אווירה זו עוטפת רבים מן השירים המכונסים בשמא; היא כרוכה מצד אחד בהרגשת חוזק ועליונות ומצד אחר בגעגועים, ברוך, בנעימות של מיניות אוהבת, שהיא מכלל הוויית חיים זוגית חיונית אבל רגועה, וזו מקרינה על המציאות הנפשית הנבנית בקובץ, ובכללה זו הציבורית והלאומית, אף על פי שבו בזמן היא גם מחייבת הקמת חיץ בין הפרטי לציבורי. בשיר "הדור הבא", במשפט "אָמְרוּ בְּגִלְלִי / הִיָּה יְהוּדִי בְּבִיתְךָ וְאָדָם בְּצֵאתְךָ",<sup>181</sup> מאזכרת איילון את אמירתו הירועה של י"ל גורדון, "הִיָּה אָדָם בְּצֵאתְךָ וְיְהוּדִי בְּאֶהְלֶךְ", ונותנת לה פירוש רומנטי־ארוטי. בסופן של התרחשויות היום האפופות נרקיסזם אוטו־משיחי יכולים היא ובן זוגה להישאר זה עם זה, ראש על כתף, יד נוגעת בגוף סמוך, לבדם, אחרי חדשות הלילה, במיטה המשותפת, ברוע. מפעלות הגבורה העצומים שפעלה הדוברת ביום "הציבורי" מאפשרים לה את הרוע הרומנטי הארוטי בלילה "הפרטי־האישי".

178. "מאמינה מאוד", שם, עמ' 17 [ניצוצות, עמ' 212].

179. "פנס קסם", שם, עמ' 56 [ניצוצות, עמ' 222].

180. "דיזל", לאה אילון, שמא, אבן חושן, רעננה 2004, עמ' 37-38.

181. "הדור הבא", שמא, עמ' 26.

מובן שגם רוגע זה נובע לא ממציאות אלא מגעגועים למציאות. הפנטסטיות שלו מוחשת לא פחות מזו של כל אותן התרחשויות "אֵלִיּוֹת". אילון עודנה מפתחת שירה ארוטית שהיא שיחה על מה שאין וכדאי שיהיה אך כנראה אין סיכוי שיהיה בפועל. מתחת לעדינות המגע המדומה מתבלט כאב ההיעדר. אבל הדיבור על אודות המגע נעשה מעודן ומזמין הזדהות. ברור שמה שגרם לתמורה הוא "החוזק" הממלא עתה את אישיותה המדומיינת של הדוברת. ואכן, בשיר הנושא את הכותרת "חוזק" היא מסבירה כיצד דווקא המחשבה המרוכזת כולה ב"אלוהות" אפשרה לה להשיב על השאלה אם יש ברצונה לצאת לסרט ב"כָּן, לְמָה לֹא?" – ובעקבות תשובה זו נמלא העולם בסרטים, "דְּבַשׁ נוֹזְלִי וְקָפָה רוֹתַח / וְהִסְמַכְתָּ לְחֵי זֶה לְזֶה / וְהִפְיֵכָה לְאַחַד".<sup>182</sup> כמו כן ברור שהדיאלוג הרומנטי המתפתח כעת בין הדוברת לבין הנמען הנמצא לידה, או המרוחק ממנה, משקף במידה זו או אחרת את הדיאלוג הזוגי עם האל, שעליו דיברה אילון בקובץ מכרזת עליו מבחוץ. כמו באותו דיאלוג, גם כאן למשוררת אין ביטחון מלא ב"אמיתיות" ובמציאותיות של הקשר הזוגי האנושי. עדיין היא מודה ש"יש עוד אִפְשָׁרוֹת וְלֹא רַק אַחַת",<sup>183</sup> ומכאן כותרת הקובץ, "שמא": "הָאֵמֶת וְרִגְעֵה הָאֵמֶת לֹא יְדוּעִים לְכַשְׁעֶצְמָם", "וְלְמָה פֶּה מִשְׁהוּ לֹא אֵמֶת לְדַעַת מִישֶׁהוּ / וְאִיךָ נִבְחַנְתָּ הָאֵמֶת וּמִי קוֹבֵעַ אוֹתָהּ".<sup>184</sup> בשיר "תורה", המושמע לא מפי הדוברת אלא מפי דובר, כנראה אלוהי, מנחם הדובר את האנשים השקועים "פֶּה עֵכָשׁוּ בְּרִצּוּעַת הַנְּחֻמָּה הַלֵּילִית שְׁלָכֶם", בסעודה הקלה, בבירה באדווייזר, בהתרפקות שלה עליו ושלו עליה, בסנזורי הרגע של הלהט המיני. כל אלה רמיון חולף. השניים קיימים וכבר אינם קיימים. "וְאַתֶּם מְתַנַּדְדִים בֵּין מְצִיאוֹת לְדְמוּי מְצִיאוֹת [...] // הָאֵשְׁלִיּוֹת מְמַשִּׁיכּוֹת / יֵשׁ הַחֲשֵׁכָה".<sup>185</sup> השיר, במבנה האֵלִיּוֹגִי שלו ובחזרות הרבות המשוות לו המשכיות שמעבר לכל סיבתיות ו"היגיוניות", הוא משיריה היפים ביותר של אילון.

ואולם, להרגשת הכוח המאנית של המשוררת יש גם ביטויים אחרים, מהם גם בלתי נסבלים בגסותם. מאחר שאילון עצמה, בגילוי הלב הבלתי מתפשר שלה, מגדירה ביטויים אלה כגזעניים וכ"פשיסטיים", לא נהסס גם אנו לכנותם כך. אכן, בשירתה המאוחרת של המשוררת, זו המכונסת בקבצים שפרסמה בעשור וחצי האחרונים, מזדקק יותר ויותר הלך רוח לאומני שנעשה בהדרגה פשיסטי, מודע לגמרי לכוחנותו הדורסנית, להתנכרותו לכל חוק ונורמה ולתלותו בשנאה ל"אחר" סטריאוטיפי. אם לא הצביעו עד כה על התפתחות עכורה זו בשירת אילון הרי זה, כנראה, בגלל האזוטריות וההרמטיות שלה, המרחיקות אותה מעין הציבור. שירה זו מתרחשת בתוך מה שנראה כחלל פנימי פרטי שקשה לחדור בעד הדיבור השירי האֵלִיּוֹגִי והלא־קוהרנטי הסוגר עליו, ולכן היא מוגנת וכאילו לא מזיקה.

אפשר, אך לא כדאי, לעקוב בפירוט אחר תהליך ההצטברות וההקצנה של הלך הרוח הנידון, שמצא את ביטויו העיקרי בשני הקבצים התאומים זכרו את השם והנה השם, שאולי מותר לראות בהם את אזור השפל הנמוך ביותר בשירת אילון, ולא רק מן הבחינה הנידונה

182. "חוזק", שם, עמ' 65-66.

183. "שמא", שם, עמ' 5.

184. "קומיקס", שם, עמ' 69-71 [ניצוצות, עמ' 238].

185. "תורה", שם, 32-34 [ניצוצות, עמ' 233-235].

כאן. נסתפק בציון כללי של שלבי התהליך. תחילתו התמימה בהצטרפות נלהבת לקהל ה"יראים", עדת האמונה והנאמנות, על ייצוגיה וסמליה (רבנים בפתחי בתי כנסת, בני תורה, סופגניות בחנוכה, עוגות דבש לראש השנה, כיסנים, מאכלי חלב בשבועות וכו'). הצטרפות זו מתיישבת – לא דווקא בצירוף משכנע מן הבחינה הלוגית וההיסטורית – עם אידיאליזציה של ארץ-ישראל הציונית התמימה, זו שהוקמה בשעתה דווקא מתוך מרד בעולם המסורתי-הדתי. מכאן עוברת המשוררת, עדיין בתחום הלגיטימי, להזדהות נלהבת עם מדינת ישראל "מלאת האפשרויות", זו שעליה, לדבריה, לעולם לא תמתח ביקורת; אדרבה, היא תהיה ה"סוכנת" שלה.<sup>186</sup> ישראל זו, המקום "הְיָי טוֹב",<sup>187</sup> מופיעה בשירים כהצבר הטרוגני של מאמינים ולוחמים, רבנים וחיילים, באי בתי כנסיות ומחנות צבא, אולם בעיקרה מצטיירת ישראל של אילון קהילת צעירים חסונים בעלי "פְּרוֹפִיל 97",<sup>188</sup> הטובים שנעשו לפרחי טיס, "כּוֹבֵעַ אָדָם וְנַעֲלֵי צַנְחָנִים",<sup>189</sup> חיילים ב"מִסַּע כְּמַתָּה",<sup>190</sup> צנחן ששר "לֹא בַיּוֹם וְלֹא בַלַּיְלָה".<sup>191</sup> אוכלוסייה מדומיינת זו מצטיינת בצעירות, באסתטיות, בספורטיביות (מוכנה תמיד ל"הִלִּיכָה אַרְכָּה",<sup>192</sup> והתנועה הנמרצת היא המצב האופייני לה), בווריליות, באנרגיה, בנאמנות ובאמונה. המשוררת, שהורתה בשיריה המוקדמים שהיא "בּוֹדְדָה וְעֵיפָה וְכִבֵּר לֹא צְעִירָה",<sup>193</sup> מנכסת לעצמה עכשיו את העלומים, את המרץ ואת האלסטיות של חיילי גולני סטריאוטיפיים. היא מדברת על המוני "יִשְׂרָאֵלִים חֲדָשִׁים", "יוֹצְאִים עֲכָשׁוּ עִם סִמְלֵי הַמְּנוּרָה מִתַּחַת לְבֵית הַשָּׁחִי",<sup>194</sup> צנועים ומלאי ביטחון עצמי בוטה (הם נציגי "יִשְׂרָאֵל / גְּדוּלָּה / בּוֹטְחַת / וְצִנּוּעָה. / וְשִׁחְצָנִית"),<sup>195</sup> כולם שלוחי מצווה שאינם ניזוקים, שרויים ב"התחזקות" ומקפידים על העיקר: "לְדַבֵּק בְּדַת".<sup>196</sup> עם זאת הם שונים מאוד מנושאייה המסורתיים של הדת היהודית, אותם יהודים לא ישראלים בעלי "אַפִּים גְּבוֹנָנִים", מלאי פחדים, לובשים מעילים ארוכים מדי שכנפיהם "מִתְנַפְּנָפִים לְצַדְדֵי". יהודים אלה אינם מחזירים מכה נאמנה למי ש"מכניס" בהם "מִכּוֹת בְּרַךְ חֲזָקָה",<sup>197</sup> לעומתם, יהודים ישראלים יודעים לא רק להשיב מלחמה שערה אלא גם ליישר את החוטם היהודי העקום, והם מצטיינים באף "גְּזוֹר טוֹב וְנִכּוֹן / וְאַנְטֵי סוּלָד" ובבלורית "הַשְּׁעָר הַבְּהִיר".<sup>198</sup> המשוררת מכריזה על עצמה: "אַנִּי יִשְׂרָאֵלִית טְהוֹרָה".<sup>199</sup>

186. "בינוי אומה", שם, עמ' 25 [ניצוצות, עמ' 232].

187. "דרך קצרה", יהודיות ויהודים, עמ' 49.

188. "בחירה", זכרו את השם, עמ' 71.

189. "שם טוב", שמה, עמ' 35.

190. "דרייב", שם, עמ' 46.

191. "יש דבר כזה \* ו", אין דבר כזה, יש דבר כזה, עמ' 12 [ניצוצות, עמ' 281].

192. "יש דבר כזה \* א'", שם, עמ' 6 [ניצוצות, עמ' 279].

193. "שייך לי", מתחת למים, עמ' 24.

194. "אורים", זכרו את השם, עמ' 42-43 [ניצוצות, עמ' 253].

195. "בחירה", שם, עמ' 71.

196. "מחויבות", שם, עמ' 12 [ניצוצות, עמ' 246].

197. "עד הקצה", מכרזת עליו מבחוח, עמ' 35 [ניצוצות, עמ' 219].

198. "יש דבר כזה \* ח'", אין דבר כזה, יש דבר כזה, עמ' 14-15 [ניצוצות, עמ' 283].

199. "בעקבות", מכרזת עליו מבחוח, עמ' 28.

הישראלים האלה "צְרִיכִים לְהִיּוֹת עִם מְגַפִּים שְׂמֵשָׁאִירִים עֲקֻבוֹת שֶׁל / מְגֹן דָּוִד עַל הָאֲדָמָה / וְכָל מְדַרְךְ רִגְלֵי מְשִׁיר אֶת הָעֲלִיוֹנוֹת הַזֹּאת / וְהַבְּעָלוֹת / זֶה מְאֹד פְּשׁוּט / יֵשׁ גְּזַע".<sup>200</sup> אכן, בשלב זה מופיע בשירים היסוד הגזעני, שסיסמתו: "גְּזַעִיּוֹת. / זוֹ הַתְּכֻנָּה מְעַל לְכָל".<sup>201</sup> המשוררת מזדהה בגילוי לב גובר והולך לא רק עם הגזע הלבן ועם הישראליות אלא גם עם מיתוס הצבריות. היא שייכת לקבוצת ילידי הארץ שהם "לְבָנִים"<sup>202</sup> והם בבחינת "הַגְּזַע הַזֶּה", שמאפיין אותו "שְׂצָף כָּזֶה שֶׁל חִיוֹנוֹת",<sup>203</sup> שדי בו כשהוא לעצמו כדי להסביר מצד אחד את האנטישמיות של "נְמוּכֵי הַגְּזַע" ומצד אחר את הרצון להיטמע בגזע העליון (אפילו צעירה "הִיטְלֵרִית" תשאף להינשא לצעיר יהודי).<sup>204</sup> אילון מדברת בשם "יְלִידֵי הָאָרֶץ עִם הַצֹּרֶחַ וְהַשְׂקָפָה הַנְּכֹנִים"<sup>205</sup> ומכריזה יותר מפעם אחת שהיא לא רק ישראלית טהורה אלא גם "שְׂמִית / וְלְבָנָה".<sup>206</sup> לשיטתה, עליונות הגזע מתווה קווי הבחנה גם בתוך קהילת היהודים הישראלים, הנחלקת לישראלים סוג א' ולישראלים סוג ב'; " [...] סוג א' זה יהודים לְבָנִים יִשְׂרָאֵלִיִּים",<sup>207</sup> וכשרואים "יִשְׂרָאֵלִי סוג ב' עַל יִשְׂרָאֵלִית סוג א' / [...] צְרִיךְ לְחַסֵּל אֶת זֶה".<sup>208</sup> החזקה בעמדה כזו אינה אפשרית, כמובן, בלי הוקעה גוברת והולכת של איזה "אחר" פחות, מזיק וטעון "טיהור". אף על פי שעם ישראל החדש הוא עם "עֲלִיוֹן", הוא גם "מְבַלְבֵּל" ומצויים בו טועים ומטעים המסכנים את שלמותו. אלה מחליפים מסכות ותחפושות: הם יכולים להיראות כ"מִיזַנְטְרוֹפִים"<sup>209</sup> וכבני אדם ביקורתיים-נרגנים; הם "טועים" או דבקים באמונות להג, "שְׁעוֹד אֶף פְּעַם לֹא נִהְיוּ וְלֹא יֵצְרוּ דְבָר"; הם שרויים "בְּאָרֶץ חֲמֻדָּה טוֹבָה וְרַחֲבָה" אבל "לֹא יְכוּלִים לְשַׂאת אֶת זֶה" משום שהם "חֲלָשֵׁי רוּחַ",<sup>210</sup> יש שהם "אֲדָמִים" ואפילו "צִי-הַגּוֹאֲרִים" קומוניסטים (המשוררת מעידה על עצמה שהיא "קְפִיטְלִיסְטִית", "וְעַד רְחוֹק רֹאִים אֶת זֶה"),<sup>211</sup> ויש שהם סתם "לִיבְרָלִים" שיש לקיים בהם מדי בוקר "רְדִיפַת לִיבְרָלִים / [...] / קְרִיאָה / צְאוּ קֶצֶת מִחוּץ לְבֵית".<sup>212</sup> כך או כך, יש לטהר את הארץ מנוכחותם של כל אלה, שהם האויב הפנימי, כדי שישררו בה "תֵּם / טְהָר / וְטְהוֹר / וְהָאָרֶץ תִּהְפֵּךְ לְדָבָר אֶחָד / כֶּשֶׁר / בּוֹטֵחַ / מְעַל / וְיָמִין".<sup>213</sup> משום כך קובעת המשוררת חד וחלק: "אֲנִי מְקַוֶּה שֶׁתְּנוּעָה פְּשִׁיסְטִית אֲרַכֶּה

200. "201", זכרו את השם, עמ' 24.
201. "שינויים", שם, עמ' 54.
202. "ספירים", שם, עמ' 26 [ניצוצות, עמ' 249].
203. "ל"ר", שם, עמ' 18.
204. לאה אילון, "ד\*ד\*", הנה השם, אבן חושן, רעננה 2009, עמ' 16.
205. "י"ב\*", שם, עמ' 26 [ניצוצות, עמ' 268].
206. "ל\*ג\*", שם, עמ' 66.
207. "יש דבר כזה \* כ"ב", יש דבר כזה, אין דבר כזה, עמ' 34 [ניצוצות, עמ' 286].
208. "י"ג\*", הנה השם, עמ' 27.
209. "מהות חדשה", מרכזת עליו מבחון, עמ' 21-23 [ניצוצות, עמ' 214-215].
210. "ל"ז\*", הנה השם, עמ' 74 [ניצוצות, עמ' 276].
211. "כריזמה", שמא, עמ' 54-55; "אין דבר כזה \* י"ג", אין דבר כזה, יש דבר כזה, עמ' 59.
212. "פה החיים", זכרו את השם, עמ' 62-63 [ניצוצות, עמ' 259].
213. "י"ב\*", הנה השם, עמ' 6-7.

שְׂאוּהֶכֶת אֶת יִשְׂרָאֵל תִּתְקַדֵּם<sup>214</sup>; "כְּדָאֵי לְהִיּוֹת רָעִים. / זֶה יוֹתֵר נוֹתֵן. / [...] / וְעַתָּה כְּשׂוֹאת הַשְּׁעָה / בְּרִדְיוֹ הַכִּי פְּשִׁיטֵי אֶקְרִיא כָּל לִילָה שִׁירִים"<sup>215</sup>; "זֶה פְּשִׁיטֵי אֶבֶל צוֹדֵק"<sup>216</sup>; "אֲנִכְיֹזִם הוּא הַכֹּל"<sup>217</sup>; "מִתֵּר הַכֹּל כָּכֵל שֶׁהֵלֵב רוּצָה"<sup>218</sup>; "אֵת[ה] הָרָאוֹן שִׁיבֵא מֵהַחֲקִים / אֶהֱבֵ"<sup>219</sup>; "צָרִיךְ לְהִיּוֹת טֹהַר הָרַע / וְשׁוֹם טוֹב"<sup>220</sup>; "וְלָעֵתִים [...] / מְצַדֵּק אֶפְלוֹ רַע"<sup>221</sup>; "הָרַע הוּא שֶׁל כָּל אֶרֶץ / וְאֵין מְקוֹם שֶׁלֹּא / וְלִכֵּן כְּדָאֵי לְהִיּוֹת רָאוּשִׁים בְּזֶה"<sup>222</sup>; "צָרִיךְ לַעֲשׂוֹת אֵת זֶה / וְלִהְיֵהֵג אֶפְלוֹ עִם אֲנִי וְאֶפְסִי עוֹד וְעִם אֲנִי מְאָמִין דִּיקְטוֹרִי"<sup>223</sup>; "מְנַהִיגִים בְּכַח / בְּלִי לְשֶׂאל / אוֹ בְּהַפּוֹכוֹ. / מִתּוֹךְ חוֹבָה / אוֹ זְכוּת / אֶבֶל מְנַהִיגִים"<sup>224</sup>.

,

אין צורך להוסיף ולהתגולל בנפולת האמירות האלה, המצטברת והולכת בקבציה של המשוררת, ששיריה נעשים נגישים פחות ופחות אפילו למעריציה משכבר; אמירות שלשבחן היחיד ייאמר שהן אינן מנסות – אף לא ניסיון בתחומי הסגנון והלשון הפיגורטיבית – להסתיר מן העין את כיעורן וגסותן. המשוררת, בעלת העברית הקלאסית, מסגלת בהן לעצמה לשון שוקית שעל סף התקינות התחבירית. עם זאת אין גם טעם, על כל פנים לדעת כותב טורים אלה, להוקיע את המשוררת בשל האמירות האלה והעולם הנפשי שהן משקפות. אפשר, כמובן, לעשות כן. אילון נותנת ביטוי לא מוסתר לפשיוזם הישראלי. אין זה מן הנמנע שמישהו מן הימין הציוני הקיצוני (אם מצויים בקרב קוראי שירה ישראלית "קשה") ירצה לראות בה מעין נביאה, פיתיה אורקלית המשמיעה מתוך ענני הערפל של שירתה האֶ-לוגית גם דברי אלוהים חיים. יימצאו אולי מי שיראו בהתפתחות של שירת אילון, ובייחוד במה שאירע למן המפנה ה"יהודי"־הדרתי שהתחולל בה לפני כעשור וחצי, שיקוף ישיר, חושפני, של המתרחש זה כמה עשורים ב"נפש הישראלית". ואכן, לא יכול להיות ספק שיש קשר הדוק בין מה שקורה בשירים ובין מה שקורה במציאות החברתית והרוחנית הקולקטיבית שלנו, אם הטלוויזיונית בנוסח הריאליטי ואם הפוליטית בנוסח כהנא. ואלם, קורא שירה אינו יכול להסתפק בהתייחסויות כאלה, ככל שהן עשויות להיות מוצדקות בפני עצמן; דעתו מכוונת בראש ובראשונה לעולמה של משוררת מחוננת המיטלטלת טלטלה ממושכת בין חוויית יסוד של חסך טרגי לבין ניסיונות פראיים

- 214. "סדר", זכרו את השם, עמ' 49-50.
- 215. "ט"ז\*", הנה השם, עמ' 33.
- 216. "יש דבר כזה \* י"ב", אין דבר כזה, יש דבר כזה, עמ' 21.
- 217. "יש דבר כזה \* כ", שם, עמ' 32.
- 218. "אין דבר כזה \* כ", שם, עמ' 66 [ניצוצות, עמ' 296].
- 219. "יש דבר כזה \* ד", שם, עמ' 10.
- 220. "חלומות", שמא, עמ' 58.
- 221. "ל"ג\*", הנה השם, עמ' 66.
- 222. "ל"ז\*", שם, עמ' 74 [ניצוצות, עמ' 276].
- 223. "פנס קסם", מכרזת עליו מבחוח, עמ' 57 [ניצוצות, עמ' 222].
- 224. "ל"י\*", הנה השם, עמ' 72.

למלא את החסר באמצעות ההזיה והשיכרון הדיוניסי. שירת אילון קשה מאוד לקריאה, אבל אין שום צורך שניפרד ממנה – לא בגלל אי־נגישותה ולא בגלל אי־תקינותה הפוליטית ואפילו הפסיכולוגית. שירה זו מאפשרת לנו צלילה עמוקה לתוך זרם סוחף ונטול מחסומים שהוא בעיקרו אחיד והמשכי. אילון הדתית־הלאומית הפרוטו־פשיסטית אינה שונה בעיקרון מאילון ההוליוודית המוקדמת הפרוטו־פורנוגרפית. כפי שראינו, אפילו אשליית ה"אֵליות" בצבצה גם בשירתה המוקדמת, אף על פי שנקשרה שם בהזיות ארוטיות ולא בהזיות משיחיות. מכל מקום, חרף ההבדלים הברורים בין חלקי יצירתה של אילון, הקשרים שבין חלק לחלק הם הקובעים, ואילו ההבדלים שביניהם מתגלים לא בתכנים האידיאיים של השירים אלא בעיקר בתפקידים שנועדו לתכנים אלה במאבק הנואש לגבור – באמצעות האשליה הכוחנית הגרנדיוזית ושפת השירה, המשווה לה צל של מציאות מדומיינת – על חוויית קיום קבועה: חולשה, סטטיות, חסך, דלות החיים, סבל, בדידות, דחייה, ייאוש. המשוררת יודעת יפה שאין ממש בניסונה הכמו־הרואי לעבור באמצעות השירה אל מה ש"מַעֲבֵר לְשִׁירָה". האשליה הכוחנית המתגלמת בהבהקים מילוליים אין בה כדי להוליך את המשוררת לתיקונה של המציאות הקיומית כשהיא לעצמה. אכן, אילון גוררת בכוח ובצעדים "דְּחֹפִים" את סוס השירה הקשור באפסר ופרסות הברזל שלו מפיקות "גְּצִים בּוֹעֲרִים" של תמונות, דימויים וצירופי לשון מאגיים, אבל תקוותה שכאשר תהיה רכובה על הסוס הזה תידמה למרדכי היהודי, תלווה בקריאות "כִּכָּה יַעֲשֶׂה לְאִישׁ אֲשֶׁר הַמֶּלֶךְ / חָפֵץ בִּיקְרוֹ"<sup>225</sup> ותתעלה למעמדו של המִשְׁנָה לַמֶּלֶךְ־הַמְּלָכִים – תקווה זו אינה יכולה להתגשם.

דומה שגם המשוררת עצמה מודה בכך בשיריה הנכתבים והולכים בשנים האחרונות, אלה השואפים ל"קלות" ("וּלְיָד כּוֹכֵב לְפָנַי זְמַנּוֹ / מִתְמַלְאִים קְלוֹת")<sup>226</sup> ואפילו ל"תְּקוּהָ", המילה החותמת את הקובץ אושר ושמחה.<sup>227</sup> דומה שבשירים אלה היא חוזרת אל תקופת התמתנות או "התנמכות", מעין זו שאליה הגיעה בשעתה בקאמלוט ובקן ביצים. עכשיו היא מרפה מן האל ומן האֵליות. אהבת המולדת בשירתה מאבדת את היבטיה הפשיסטיים והגזעניים, וישראל נעשית בפיה לסתם "מוֹלֶדֶת נְאֻהָבֶת עִם / חֶסֶר הַתְּנִיּוֹת",<sup>228</sup> שבה "הָאֲזֻרְחִית לְאָה / לֹא תַעֲמַד לְדִין / עַל שׁוֹם דְּבָר"<sup>229</sup> כי היא יודעת ש"אם לא מְרָאִים שְׂגִיאוֹת פּוֹלִיטִיּוֹת / זֶה עוֹזֵר".<sup>230</sup> "יֵשׁ אֲמֶת וְעֶצְמָאוֹת וְהוֹלְכִים בְּהֶן",<sup>231</sup> אבל ההליכה אינה בכחינת מצעד לכיבוש השלטון ול"טיהור" ה"אחרים"; היא נועדה להגיע למצב שבו "הַעֲנִינִים הֵם פְּחוֹת או יוֹתֵר"<sup>232</sup> כי "הַחַיִּים הֵם אֵיפָה

225. "מכשולים", יהודיות ויהודים, עמ' 47-48.

226. לאה אילון, "אושר ושמחה 63", אושר ושמחה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2016, עמ' 69.

227. "אושר ושמחה 82", שם, עמ' 88 [ניצוצות, עמ' 344].

228. "אושר ושמחה 23", שם, עמ' 29.

229. "אושר ושמחה 5", שם, עמ' 11.

230. "אושר ושמחה 7", שם, עמ' 13.

231. "אושר ושמחה 66", שם, עמ' 72.

232. "אושר ושמחה 16", שם, עמ' 22 [ניצוצות, עמ' 330].

שְׁמַיִם אוֹתָם.<sup>233</sup> למרות "חֶלְקֵלְקוֹת" החיים, בחיור מסוים אפשר "לִנְצַח" בהם;<sup>234</sup> לעולם גם אין לרעת, שכן התיאוריה והמציאות אינן עולות בקנה אחד זו עם זו. בתנאים מתמטיים "מֵתְאִיִּמִים" הצב והארנב יגיעו ביחד למטרה, אלא שאין כל ביטחון ש"לא יצודו קָדָם אֶת הָאֲרָנָב / וְיִכְנִינוּ אוֹתוֹ עִם מְחִית".<sup>235</sup>

הדתיות הכוחנית של אילון מתרככת עתה, אם לא נעלמת לגמרי. המשוררת אפילו רומזת שהיא מכירה במידה של טרחנות שיש בה, פטפטת שעדיף לפסוח עליה ועל כל פנים להמעיש בה. בבית הכנסת בליל "כל נדרי" מוטב לה ש"כְּשֶׁאֲדַבֵּר עַל יְהוּדוֹתַי וְחֻבּוֹתַי / כִּכְרֵי יְהוָה מוֹפֵעַ לִפְנֵי סוּפוֹ",<sup>236</sup> וככל שטיפו מוסר בבית הכנסת, בכל זאת לא "מְכַחֲדִים" בו את המיניות אלא אדרבה, יכילו ויעודרו אותה, שכן הדיבר האחד עשר הוא "הַתְּאֵהָבוֹת מֵעַל וּמֵעֵבֶר".<sup>237</sup> ואמנם, בשירים שנכתבו בשנים האחרונות חוזרת אילון אל הפנטזיות המיניות המוקדמות והמאוחרות שלה, כלומר אל המיניות המדומה הכמעט פורנוגרפית מזה ואל הזוגיות האינטימית המאווה אך הבלתי מושגת מזה. שוב עושים "אֵת זֶה" מיד ובלהיטות "עַל חֶרְטוֹם הַמְּכֹנֵית / גַּם בְּמֵהֶפֶךְ",<sup>238</sup> אבל גם נכנסים למיטה וממלמלים (אגב אכילת "קֶרְמֶשְׁנִיט") "פָּרַח שְׁלִי, הוּא פָּרַח",<sup>239</sup> או נצמדים זה לזה בעדינות, "פֶּטְמוֹתַי מוֹל פֶּטְמוֹתֶיךָ", כש"כֻּלָּם עוֹמְדִים עִם עֲרָפִים מְפִנִּים זֶה לָזֶה".<sup>240</sup> האהבה הארוטית ואהבת המולדת מתמזגות ב"אֵהָבֶת כְּשֶׁר וּמוֹלְדֶת".<sup>241</sup> מעל לכול, המשוררת חוזרת להפריח את "הַדְּשָׂא שֶׁל הָעֵבֶרִית",<sup>242</sup> דשא "לִימוֹנִי" מוריק המגיע "עַד לְקֶרְסֵל",<sup>243</sup> היא חוזרת להלך "עִם פְּנִינִים / בְּרוּחַ הָעֵבֶרִית".<sup>244</sup> הָרֶף הַסַּגְנוֹנִי והמטאפורי של כתיבתה גואה ועולה בד בבד עם ההשתחררות מנוסח ההוראות הנחרצות בלשון רבים ("צִרְיִכִים") של מנהיגת פלוגות סער או פוליטרקית נוקשה, שאפיין את סדרת ספרי "השם" של אילון (זכרו את השם והנה השם). שוב כותבת המשוררת שורות מאגיות שאיש מלבדה אינו כותב כמוהן, כגון "וּבְלִימוֹנִיּוֹת הַלֵּיל / וְשֶׁד הַכֹּל / דֶּק מְאִיר שֶׁל רֹאשׁ הַשָּׁנָה בַּחוּץ / וַיֵּשׁ עוֹד עֵרְבוֹב דָּם בְּלִימוֹזִינָה / מִסְעִיר חֶלְצִים",<sup>245</sup> או "חֶם / וּכְכֹל זֹאת נִמְשָׁךְ מִשָּׁהוּ / שְׁבוּ הַגְּאוֹ. / וּבְאֲמִצֵּעַ מְזִיגָה קֶלָה / צְבוּיֹת רֵצָח / צְבוּיֹת רְצוֹת".<sup>246</sup> אין ספק שקובץ שיריה האחרון לפי שעה,

- .233 "אושר ושמחה 45", שם, עמ' 51.  
 .234 "אושר ושמחה 25", שם, עמ' 31 [ניצוצות, עמ' 333].  
 .235 "אושר ושמחה 6", שם, עמ' 12 [ניצוצות, עמ' 328].  
 .236 "אושר ושמחה 80", שם, עמ' 86.  
 .237 "אושר ושמחה 31", שם, עמ' 37 [ניצוצות, עמ' 334].  
 .238 "אושר ושמחה 12", שם, עמ' 18.  
 .239 "אושר ושמחה 44", שם, עמ' 50 [ניצוצות, עמ' 337].  
 .240 "אושר ושמחה 78", שם, עמ' 84 [ניצוצות, עמ' 343].  
 .241 "אושר ושמחה 14", שם, עמ' 20.  
 .242 "אושר ושמחה 39", שם, עמ' 45.  
 .243 "אושר ושמחה 54", שם, עמ' 60 [ניצוצות, עמ' 339].  
 .244 "אושר ושמחה 68", שם, עמ' 74 [ניצוצות, עמ' 341].  
 .245 "אושר ושמחה 1", שם, עמ' 7 [ניצוצות, עמ' 326].  
 .246 "אושר ושמחה 16", שם, עמ' 22 [ניצוצות, עמ' 330].

אושר ושמחה, מגביה את שיעור קומתה הפיזית, שהגיע לשפל בהנה השם, לקו הגובה של שמא ואולי אף למעלה מזה.

עם זאת, גם בשירתה המאוחרת, המלאה ביטחון עצמי לכאורה והכרזות אושר ושמחה, אילון יודעת מה שידעה גם בשיא הביטחון הלאומני-הגזעני שלה, היינו ש"בכל זאת יש פֶּאן תַּחֲנוּנִים לְחַיִּים"<sup>247</sup> ותו לא; שכדאי למצוא "אחרים" שאפשר לשנוא אותם מכיוון ש"שְׁנֵאת הָאֲחֵרִים טוֹבָה מִשְׁנֵאת הָעַצְמִי"<sup>248</sup> כלומר שנאת ה"אחרים" היא תרופה היכולה להקל לשעה את נטל השנאה העצמית, כשם שההאלה העצמית היא תרופה ילדותית להשפלה העצמית. הצורך האוכף הוא "בַּנְּגוּד לְכָל הַשָּׂנִים לְפָנַי כֵּן / [...] לֹא לְהֵרָאוֹת שְׁבוּדֵדִים / אֶלָּא / שְׂשִׁיכִים"<sup>249</sup>. גם כך לא נגאלים מן הבדידות אלא רק "לא מראים" אותה, מחפים עליה באצטלה של שייכות – לעם, לגזע, לדת, לחבורה, לקהילת מאמינים. בעצם ה"קלות" וה"תְּקוּהָ" של שירת אושר ושמחה המשווררת מזכירה לעצמה את עליבות החיים שממנה ברחא אל הפנטזיות בשירתה המוקדמת. כך, באחד משירי הקובץ מסופר על מציאות חייה המעיקה והמעוכה של ספרנית בספרייה הלאומית: הספרנית רוכנת על קטלוג דיואי רב-הכרכים כדי למצוא שם את "הֵלָא מְעַנֵּן" ש"לא עִנֵּן" אותה. זרועה מסיטה בתנועת מרפק חדה ולא מכוונת את כוס "הֵתָה שֶׁל הַסְּפָגְנִיּוֹת", והתה נשפך על הספרים. אחר כך "כָּל כְּרִטְסִי הַקְּטָלוֹג נּוֹפְלִים / יֵשֶׁר לְמִקְוֹמוֹתֵיהֶם", ובלילה הדליקו "אֶת כָּל מְנֹרוֹת הַפְּלוֹרוֹסֶנְט שֶׁל הַחֲנֻכָּה / וַיֵּרֶד גֶּשֶׁם / חֲזָרְתִי". בימים הבאים היא ממשיכה בחיפוש "מִסְפֵּר הַמִּיּוֹן שֶׁל שְׁמֵן הַלְוִיָּתָן / וְרֹבֵי הַצִּיד הַנְּפוֹצִים בְּיוֹתֵר בְּשִׁיקְגוֹ וּבְמִשְׁיָן". הרוח החורפית חודרת בעד הדלתות; האצבעות נדבקות זו לזו אחרי השימוש ב"קְרִיזֵי גֵלוֹ"; "רַחֵשׁ עֲגָלוֹת הַסְּפָרִים מִמְשִׁיךְ"<sup>250</sup>. לאן אפשר לברוח מכל זה אם לא לעולם החשיבה המשאלתית?

המשווררת כאילו השתחררה מאשליית ה"אֵלִיּוֹת" ומן הגסות הכוחנית שנתלוותה אליה, אבל מחיר השחרור היה חזרה למקום שממנו ברחא לכל אורך שירתה, שכן ה"אֵלִיּוֹת", בכל האבסורדיות שבה, הייתה המגמה ההכרחית שאליה שאפה שירתה כולה. היא התבקשה מעומק הקיום של העצמי המושפל. כדי לנסוק אל מעל להשפלה העצמית הסדר-מזוכיסטית, הדוברת בשירתה של אילון הייתה חייבת להמריא לשחקים ולהיות שם לאל בזכות עצמה. כדי להשתחרר מן התלות בגבר בעל "כְּדוּרֵי הַשָּׁרִירִים" הרוקדים היה עליה לסגל לעצמה שרירים וסמכותיות מטאפיזיים הנותנים בידה לשנות סדרי עולם. כדי לעדן את רט באטלר ולעשותו למאהב רך, מתרפק, היה עליה לעשות את עצמה לבת זוגו של יהווה. אבל כל אלה לא היה בהם כדי לשנות את מצבה.

לכאורה טסה אילון בשמי שירתה המאוחרת. "מְהִירוֹת", כך היא אומרת, "הִיא דָּבָר שֶׁמְשָׂאֵר אֶת הַכָּל מֵאֲחוּר"<sup>251</sup>. לאמיתו של דבר היא אינה זזה ממקומה. כל הקבצים שפרסמה

247. "בחירה", זכרו את השם, עמ' 70-71.

248. "ל"ז\*", הנה השם, עמ' 74 [ניצוצות, עמ' 276].

249. "ל"ב\*", שם, עמ' 65.

250. "אושר ושמחה 20", אושר ושמחה, עמ' 26 [ניצוצות, עמ' 332].

251. "תכונות", זכרו את השם, עמ' 47 [ניצוצות, עמ' 254].



מאז הנה השם – אין דבר כזה, יש דבר כזה, מכונית מירוץ אדומה, אושר ושמחה וניצוצות וחג שמח, שראה אור ב־2017 – מציגים את עצמם לא כאוספים של שירים אלא כמחזוריים של קטעי שיר ממוספרים. כל מחזור מצרף בתוכו כמה עשרות קטעים שיריים קצרים למדי במסגרת של המשכיות, שאופיה לא תמיד תמאטי; בעיקרה היא המשכיות של תנועה בלתי פוסקת, ולכן היא באה לידי ביטוי באמצעים תחביריים המורים על התקדמות (כגון פתיחת רבים מן הקטעים בווי"ו החיבור, המקשרת אותם למה שבא לפניהם). אולם תנופת ההתקדמות, המתגלמת פעמים רבות גם בסמל המכונית הדוהרת, היא תנופה מדומה. רק לכאורה שועטים השירים לעבר תמורה, התפתחות, מהפכה, גאולה, פורקן. למעשה, כל קטע במחזור עודו מרותק למקום שבו התרחש קודמו. לכן מסתיימים רבים מן הקטעים באמירה שרק עכשיו תחיל התנועה המבוקשת והדברים יוזו ממקומם. "כָּל הַזְמַן וּבְלֵי הַפֶּסֶק / מִתְחִילִים דְּבָרִים"<sup>252</sup> – קביעה זו צופנת בתוכה את האוקסימורון המונח ביסוד שירתה של אילון. אם הדברים "מִתְחִילִים" כל הזמן, משמע שהם אינם נמשכים. אילו נמשכו, לא היו מתחילים בכל פעם מחדש. המשוררת מבטיחה לעצמה ושבה ומבטיחה: "דְּבָר עוֹד לֹא נִגַּע / אֲבָל בְּכָל זֹאת מְרַגְּשִׁים שִׁיקְרָה מְשֻׁהוּ"<sup>253</sup>, "תִּהְיֶה הַתְּחִלָּה חֲדָשָׁה"<sup>254</sup>; "כָּאֵין יִתְחַיל / [...] / זֶה יִהְיֶה הָאוֹת"<sup>255</sup>; "עֲכָשׁוּ הַכֹּל יִהְיֶה שׁוֹנָה"<sup>256</sup>. אבל היא אינה יכולה לעמוד בדיבורה. היא דורכת במקום, רצה ולא מתקדמת, מנסה להתרומם ומיד צונחת. היא כלואה בחלל צר מאוד, וזה הדבר המעודד האמיתי היחיד שהיא יכולה לומר לעצמה: "כָּאֵין תְּשׁוּבוֹת / יֵשׁ תְּקֵף לְשִׁאלוֹת"<sup>257</sup>. קריאות הניצחון שלה בקבציה האחרונים, כמו פקודותיה הפְּרָה־מיליטריסטיות בקודמיהם, הן דפיקות נמרצות על כותלי צינוק. עלינו לקלוט אותן, להאזין להן, אנחנו הכלואים בתאי צינוק משל עצמנו.

צהלות האושר והשמחה של לאה אילון הן השדר הטרגי המשודר מעומק מצבנו האנושי.

תל אביב, יוני-יולי 2017

252. "ט\*ז\*", הנה השם, עמ' 32.
253. "כ\*ב\*", שם, עמ' 44.
254. "ט\*ו\*", שם, עמ' 31.
255. "י\*ח\*", שם, עמ' 36.
256. "כ\*ר\*", שם, עמ' 48 [ניצוצות, עמ' 271].
257. "כא", ניצוצות וחג שמח, עמ' 353.

