

בין משמעות למשמעותיות ובין מוטיב למוטיבציה: על אספקט אישורי אחד של הקשר בין פסיכואנליזה וספרות*

אפרת מישורי

א.

לפני הכול, הייתי רוצה לקרוא שיר. לא אאריך בהסברים, כי כמו כל שיר טוב הוא מסביר את עצמו מצוין, אבל דרך השיר אעלה כאן שתי אופציות לדיון בנושא המפגש שבין פסיכואנליזה וספרות, ואציג את העדפתי לאחת מהן. שמו של השיר הוא "ריחוק מאנשים אהובים", כתב אותו המשורר האמריקני ג'יימס טייט, ופגשתי אותו לראשונה בחוברת המעורר, בתרגומו של זלי גורביץ'.

ריחוק מאנשים אהובים

אחרי שבעלה מת, זיטה החליטה לבצע את מתיחת הפנים שתמיד רצתה. באמצע הניתוח לחץ הדם שלה החל לצנוח, והם נאלצו להפסיק. כאשר זיטה נסתה להדק את חגורת הבטיחות לקראת הנסיעה העצובה הביתה, יצאה לה הכתף מהמקום. חזרה בבית החולים הרופא בדק אותה וגלה סרטן שהתפשט בכל הכתף והזרוע ובאזורים אחרים. אחרי זה באו ההקרנות. ועכשיו, זיטה רק יושבת בסלון היופי שלה, ראשה קרח, והיא בוכה ובוכה.

* מבוסס על ההרצאה "האם התינוק ומה שביניהם: מחשבות בעקבות ויניקוט ו'מיקומה של החוויה התרבותית'", שנשאתי בערב "פסיכואנליזה וספרות" בבית ביאליק, 16/1/2003. "מיקומה של החוויה התרבותית" הוא שמו של הפרק השביעי בספרו של דונלד ו' ויניקוט, משחק ומציאות, מאנגלית: יוסי מילוא, תל אביב: עם עובד, 1996, עמ' 114–121.

אמא שלי מספרת לי את כל זה בטלפון, ואני אומר:
אמא, מי זאת זיטה. ואמי אומרת, אני זיטה. כל חיי הייתי
זיטה, קרחת ובוכה. ואתה, הבן שלי, שהיית אמור להכיר
אותי הכי טוב, חשבת שאני שום דבר חוץ מאשר אמא שלך.
אבל, אמא, אני אומר, אני מת...¹

השיר מדבר על יחסי אם-בן, וליתר דיוק, על אחת הווריאציות של יחסי אם-בן: בן שנדרס למוות תחת מגף אומללותה של אימו; שהפך לקורבן ראשי של ה־קורבן ה־ראשי בה"א הידיעה. אומללותה של האם חונקת, דורסנית, אטומה ואוטיסטית, והיא תובעת לעצמה מונופול על הסבל בעולם. האם חייבת לנצח בתחרות הסבל, ועקרון ההישרדות העקום והחולני הזה מתקיים על גבם ועל חשבונם של אחרים, ואינו מאפשר לשום סבל אחר להתקיים לידו. כך יוצא שדווקא החלש, זה הנלחם בחירוף נפש על הבלעדיות של מסכנותו, הופך באופן אבסורדי לחזק, למי שמכתיב ומשליט את טרור חולשתו על הסביבה. אף שהאם מאשימה את בנה בעיוורון ובאטימות, הוא הנושא בגופו ובנפשו את העדות להזדהות מוגזמת ולקשב רב מדי, שכן מול סבל קשה כל כך, אקוטי וסופני, אפשרות הקיום היחידה הפתוחה בפניו היא רק מוות נפשי. כך, לפחות, מסתיים השיר, ולמקרא המלים "אני מת..." הוא מחזיר אותנו במכת גוגל אחת אל תחילתו, לקריאה אחרת, שונה, של סימניו הנחרצים. סימני הסבל המצמררים של אותה זיטה, שלכאורה אינם משתמעים לשני פנים, מקבלים מעתה תוקף חדש, הפוך לחלוטין: הם הופכים לכפתורי עינוי על מיטת המסמרים הנצחית שהבן עקוד אליה, חסר אונים ומפרפר, בעוד אימו – בטכניקות עינוי בלתי נלאות ומוסוות להפליא, המחפשות כל הזמן דרכים חדשות ויצירתיות לפרוץ אל נפשו ולמקם בו את סבלה – היא ה"עוקצת" והמענה אותו ללא הרף בקורות חייה הקשים, המותירים אותו חסר חיים.

1.

הבאתי את השיר כפתיח כדי שתוכלו להתרשם בעצמכם, לראות באיזו פשטות מצליח השיר הקטן לדובב את המצב המורכב, הפרדוקסלי, האמביוולנטי ואפילו הקטלני, המונח ביחסי הבן ואימו. הבאתי את השיר, ולכאורה, מכיוון שכותרת הערב היא "פסיכואנליזה וספרות", מתבקש שאציג עתה תאוריה פסיכואנליטית כלשהי כמפתח פרשני, או כמעין עדשה להתבונן דרכה בטקסט ולפענח אותו. בקלות יכולתי לעשות זאת, אבל הדיון שלי מבקש להתרחק מן המתודה השכיחה הזו, ובמתכוון אינו מציג דוגמאות ספרותיות כדי לנתחן לפי איזשהו מודל תאורטי פסיכואנליטי. מדוע? משום שבמפגש בין פסיכואנליזה לבין ספרות אנו יכולים לדבר על שני דברים שונים: אנו יכולים לדבר על העולם שהספרות

1 ג'ימס טייט, "ריחוק מאנשים אוהבים", מאנגלית: זלי גורביץ', המעורר: כתב עת לספרות ואמנות 4 (קיץ 1998), עמ' 29.

מתארת מבפנים, על הסיטואציה שהשיר או הסיפור בונים במילים, ואנו יכולים, לעומת זאת, לדבר על העולם שבונה את הספרות מבחוץ: על המושא שהוא הספרות בעיני תאוריה זו או אחרת.

האמת היא שכדי להבין יצירה ספרותית איננו זקוקים לתווך פסיכואנליטי או לסיפור-על כלשהו, המחפש לעצמו אישוש. כדי להבין יצירה ספרותית אנו יכולים פשוט לקרוא. אבל כדי להגדיר מהי ספרות, כדי למקם את התופעה ששמה "ספרות" במובן הבסיסי והמהותי ביותר – "איזו מין פעילות זו", "מהם קירות התיאטרון שבתוכם ומתוכם היא מתכוננת", "מהיכן היא צומחת ומהן המוטיבציות להתחוללותה" – אני יכולה רק להעיד שמעולם לא פגשתי סטרוקטורה תאורטית מדויקת כל כך כמו זו שהעניק לנו ויניקוט. על הממד הזה, של הקשר שבין פסיכואנליזה וספרות, ארצה לדבר כאן. על "מהי הספרות", ולא "על מה הספרות מדברת"; על "מהי המוטיבציה המחוללת את כתיבת הספרות", ולא על "מהו המוטיב של איזושהי ספרות כתובה".

ג.

כל תאוריה רואה את האומנות בהתאם לתפיסת-על כלשהי שהיא מארגנת לפיה את העולם. סמיוטיקאי יראה בה מניפסטציה סימנית, מרקסיסט יזהה בה מכשיר תיווך אידאולוגי, ופסיכואנליטיקאי מן האסכולה של פרויד יגדיר אותה כפעילות סובלימטיבית המעדנת את היצר הליבידינלי. כיצד יגדיר אותה פסיכואנליטיקאי של יחסי אובייקט, כוויניקוט?

כדרכו של ויניקוט, אני ממקמת את האובייקט האסתטי בתוך מטריצה של יחסים בין-אישיים, ומתבוננת על התופעה ששמה אומנות כהמשך אפשרי אחד של אובייקט המעבר הינקותי. פסיכואנליטיקאים בכלל, וויניקוט בפרט, הרבו לכתוב על התהליך שבו עניינו של התינוק מועתק מן האובייקט הראשוני, המקורי, הלוא הוא האם, אל אובייקט משני: חפץ כלשהו שהופך להיות מושא העניין העיקרי של התינוק לזמן-מה, ובו משוקע יחסו אל האובייקט המקורי. תיאור התהליך נשען על זיהוי האובייקט הראשוני עם אובייקט אחר, תחליפי, שאומנם שונה ממנו במציאות, אבל נתפס בעיני התינוק כזה והמשכי לו מבחינה רגשית.

בדינמיקה זו, של אימוץ אובייקט והפיכתו למשמעותי, מתרחשת פעולה פשוטה של העברת יחס: התכונות שהתינוק מייחס לאם מועברות אל החפץ, ואותו חפץ מופקע מן הניטרליות האנונימית שלו ונעשה כלי קיבול של משמעות סובייקטיבית, גרסה של תינוק מסוים. לאותה תוספת יחס סובייקטיבית, החורגת מן "החומר הטהור", ויניקוט קורא "אובייקט מעבר".

הנפשה של חפצים דוממים היא עניין אוניברסלי. אך האם כל חפץ פתוח במידה שווה לניכוס ולשימוש? האם כל שימוש זהה לעצמו? תצפיות ישירות שנעשו בתינוקות הראו שהחופש הבלתי מוגבל לטעון אובייקטים במשמעויות מנוצל רק בחלקו: "במוקדם או במאוחר", כותב ויניקוט, "בהתפתחותו של התינוק, מופיעה אצלו נטייה לשזור אובייקטים

שאינם-אני אל תוך הדפוס האישי".² בדרך כלל, כוח ההתמדה של הדפוס האישי חזק מכוח ההתמדה של האובייקט: האובייקט מתחלף, אבל דפוס השימוש בו עומד בעינו ומשחזר את עצמו דרך האובייקט החדש. מהן אותן תמורות אינטימיות המעבירות את כוח הקסמה מאובייקט לאובייקט? ומכיוון הפוך: כיצד קורה שאותו אובייקט עצמו, עם אותן תכונות בדיוק, משנה את טבעו ומפעיל כוחות הקסמה שונים על אנשים שונים? כיצד החפץ, כיחידת חומר בלתי משתנה, סופח אליו התייחסויות אנושיות כה שונות? ויניקוט כורך את היחס הסובייקטיבי לחפץ בסביבת הגידול הראשונית של כל אדם ואדם. במונחיו, הסביבה הראשונית של התינוק היא האם, המחזיקה את התינוק לא רק בידה, אלא גם בנפשה. חוויית ההחזקה הראשונית הזאת היא הבסיס שממנו מתפתח היחס אל החפץ. האם היא הזולת הראשון שהתינוק בא איתו במגע, ודרכה הוא טועם את העולם. לפי ויניקוט, "לא קיים דבר כזה כמו תינוק [ללא אם...]. כשמנסים לתאר תינוק, מגלים תמיד שמתארים תינוק ועוד משהו. התינוק אינו מסוגל להתקיים לבדו; במהותו הוא חלק ממערכת יחסים".³ יחסים הם מילת המפתח כאן, וטיבה של מערכת היחסים הראשונית הוא שיקבע את האופן שבו האדם הבוגר יחוה את העולם, את האם-סביבה. העולם בחוויית האדם – ואני בכוונה אומרת "חויה" ולא "ייצוג", שכן הייצוג, להשקפתי, משני ותוצאתי לחוויה – אינו אובייקטיבי לגמרי ואינו סובייקטיבי לגמרי. אבל כדי שתהיה לאדם גישה בסיסית חיובית כלפי העולם, כדי להעניק לתינוק האנושי תחושה שהעולם הוא אתגר יצירתי, עלינו לטעת בו מלכתחילה חוויה שהיא יותר מהתקיימות שורדת. עלינו לטעת בו את החוויה הבסיסית שהוא משתתף בבריאתו של העולם, שהוא יוצר את האובייקט אף שהאובייקט כבר קיים. התהליך ההתפתחותי התקין הזה נשען, לפי ויניקוט, על קיומה של אם טובה דייה, המסוגלת לבצע התאמה פעילה לצרכיו של הילד ולתווך לו את המעבר מעקרון העונג אל עקרון המציאות. אם טובה דיה היא אם שבהתחלה, במצב התלות המוחלטת, מוכנה להתאים את עצמה כמעט במאת האחוזים לתינוקה (ובמונחיו של ויניקוט, "האם מציבה את השד הממשי בדיוק במקום שהתינוק מוכן ליצור, וברגע הנכון").⁴ אם השלב הזה עובר בשלום יחסי – בשלום "טוב דיו", אם תרצו – אזי ממשותה של האם, היותה זולת נפרד ואובייקטיבי, היא החשובה כאן. לאט-לאט, באופן טבעי ובהדרגה, כמו כל יצור אנושי, יזדקק התינוק למציאות: לעולם ממשי, שונה ומופרד ממנו, כדי לפלס את דרכו לתוכו, כדי להיות איתו בדיאלוג וביחסי גומלין.

אופן ההתייחסות של התינוק לאובייקט חיצוני כלשהו הוא מעין ססמוגרף, מד מגע, המאפשר לנו לעקוב מבחוץ אחר התנודות והגוונים ביחס אני-עולם. השימוש באובייקט המעבר מתחיל כבר בניצני ההתקשרות הראשונים של התינוק לשמיכה, לדובון, לבובה או לכל חפץ אחר – שהאימהות כמו מניחות לתינוק להתמכר אליו. במקביל ליחס הבין-

2 ויניקוט, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 37.

3 דונלד ו' ויניקוט, הילד, משפחתו וסביבתו, מאנגלית: יהודית כפרי, תל אביב: ספרית פועלים, 1999, עמ' 71. ההדגשה במקור.

4 ויניקוט, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 44.

אישי הראשוני, אם-תינוק, ובעקבותיו גם כלפי חפצי הקניין הינקותיים האלה, אומר ויניקוט, עלינו לקבל את הפרדוקס שהתינוק ממציא את שמוצג לפניו. אומנם אי אפשר להמציא את שכבר נמצא, אבל העניין הוא אינו לפתור את הפרדוקס, אלא להניח לתחושת ההמצאה להתקיים בחוויית התינוק. אל לנו לחבל בחוויה הזו, מתריע ויניקוט, "על אובייקט המעבר אפשר לומר, שהוא עניין של הסכמה בינינו ובין התינוק שלעולם לא נשאל את השאלה: 'האם בראת אותו בעצמך, או שהוא הוצג לפניך מבחוץ'".⁵ רק כך, במילוי ההסכם החשאי הזה, נוכל לנטוע בילד את התחושה שהעולם נענה לו, שהוא משתתף ביצירת האובייקט הקיים זה כבר.

ד.

כעת נשאלת השאלה מהי מידת הרלוונטיות של העלילה האנושית הזאת, המתרחשת מחוץ לגבולותיה הרשמיים של יצירת האומנות, ליצירת האומנות עצמה? האם יש לה חלק בהנבעתה? בהיווצרותה? האם אפשר למצוא לה סימוכין בתוכה או בתוכנה? האם היא מסוגלת להאיר את הספרות באופן אחר מזה שהורגלנו אליו?

משפט שנחרט בזיכרוני משיר של לה לוקה, משוררת המנהלת דין וחשבון נוקב עם אימה, יעביר אותנו מן הדיון באובייקט הינקותי אל הדיון באובייקט הספרותי. לה לוקה כותבת: "אֶבֶל תָּמִיד, / הַגּוֹף שֶׁיֵּצֵר אֶת הַגּוֹף שְׁלִי / גָּזַר אֶת הַלְשׁוֹן שְׁלִי".⁶

במשפט שחורצת לה לוקה, תרתי משמע, אפשר לשמוע את הדיה המרוחקים של האגדה על בת הים הקטנה, שהסכימה לתנאי האכזרי של המכשפה לזכות את לשונה כדי להפוך לבת אדם ולזכות בנסיך החלומות שלה. אין זה מקרה שהפועל "גזר" מצביע גם על גזירה פיזית, כריתה של ממש, וגם על גזרת הגורל הדטרמיניסטי. לה לוקה מותחת קו ישר בין הגוף לבין השפה, ובמשפט אחד גומאת את המרחק שבין שני קצוות מרוחקים לכאורה: הקצה הפרימיטיבי, הגופני, הינקותי והטרומי מילולי, והקצה המשוכלל, המעובד, הבוגר והשפתי. הקשר שבין הגוף לשפה אינו רק קשר של עקיבה בזמן, בבחינת מוקדם ומאוחר, אלא גם – ובעיקר – קשר של נביעה. מטיבה של סביבת הגידול הראשונית – ההחזקה האימהית במובנה הפיזי, הבסיסי ביותר, כמכל גופני – נגזר אופייה של הלשון. כך מקבלת גם המטפורה הרווחת "שפת אם" את תחתיתה הממשית, הגופנית, ומתממשת מחדש כ"שפה" במובנה הפיזי, המרחבי: גדה, קצה, קו גבול בשרני, שוליים של גוף או מכל.

באשר לתשובה מפורטת יותר, הנוגעת לתכלית השימוש באובייקט המעבר, הייתי רוצה לקרוא כאן שני ציטוטים מקבילים – האחד של פסיכואנליטיקאי והשני של משורר – שיעידו עד כמה האובייקט האסתטי והאובייקט המעברי זהים זה לזה בתפקידם.

5 שם, עמ' 45.

6 קרול פמלה [לה לוקה], "המָאִיָּה", השירים, מאנגלית: דורון קורן, תל אביב: ירון גולן, 1995, עמ' 93. ההדגשה שלי, א"מ.

הפסיכואנליטיקאי אדם פיליפס כותב: "האובייקט המעברי כאן הוא גשר, שאלמלא היה קיים, היה הילד נאלץ לקפוץ [ממנו]"⁷. והמשורר אבות ישורון כותב: "מי שֶׁעוֹזֵב אֶת הַבֵּית [...] / הוא שׁוֹרֵף בֵּית, זֶה נֶכֶן. אֲךָ אֶת הַגֶּשֶׁר לַבֵּית לא שׁוֹרֵף. / הַגֶּשֶׁר נֶחֱנָץ לַעֲבֹר אֶל הַשְּׂרֹף / שׁוֹב וְשׁוֹב [...] אֲנִי בָּא דֶרֶךְ גֶּשֶׁר מִלִּים"⁸.

משחק התינוק בחפץ מסמל את ההפרדות, את יכולתו של התינוק להינתק מגוף האם, אך גם, באורח פרדוקסלי, את החיבור אליה – חיבור יצירתי, עקיף וסמלי. היכולת לברוא מושאים אבודים, להשיב את "הפְּעִימָה שֶׁלֹּא אֶל בֶּשֶׂר / הֶלְשׁוֹן", כפי שכתב המשורר יצחק לאור,⁹ הייתה מאז ומתמיד נחלתם של יוצרים. השיר, ככל יצירת אומנות, נולד במרחב הביניים שבין האדם לזולתו, ומתרחב משם אל היחס אדם-עולם. היותו "עשוי ממילים" אינה הופכת אותו בהכרח לאקט טיפוסי של סימון, אלא דווקא, וקודם כול, לאובייקט של תקשורת אנושית: משהו הנושא ואוצר בתוכו את היסטוריית היחסים של האדם עם האחרים המשמעותיים שלו. פעמים רבות רוצה השיר להגיד במילים את מה שאי אפשר להגיד במילים, ולכן הוא אובייקט של משמעותיות לא פחות משהוא אובייקט של משמעות. אותו שורש ילדי, חושני, אותה מהות שאינה ניתנת להעברה במילים המצויה בגרעין ההתקשרות של התינוק לחפץ, נמצאים גם ביחסו של המשורר ללשון, לשפת האם, אם תרצו.

לעומת שיח התרבות, שציר הארגון הטבעי שלו הוא הקולקטיב, ציר הארגון הטבעי של השירה הוא הסובייקט, האדם הכותב. זיהוי הספרות כיקום של ייצוגים גורם לאחת להזנחה ולקיפוח של ממד החוויה של הלשון, להתייחסות אליה כאל אובייקט מטריאלי. פוקו, למשל, אינו מותיר לסובייקט שום פתח חילוף מן הסדר התרבותי המובנה לתוך השיח. לדידו, הסובייקט הוא תוצר של שפה ומקום בשפה. אבל הסובייקט אינו כלול לחלוטין בשפה, במשמעותה המצומצמת כמערכת מייצגת. ישנה שארית, כפי שאומר לאקאן, שהשפה אינה מכסה, שארית השייכת לחוויה של הסובייקט, לממשי החומק מייצוג. ויניקוט מתעסק אך ורק בשארית הזו, בגנאולוגיה הלא-שפתית של אקט הדיבור. כל מעייניו מרוכזים בשלב הטרומ-שפתי, בהמשגת היחסים עם האחר המשמעותי הראשון ובהתהוות של תופעות ואובייקטים בתוך סיטואציות התייחסותיות ובמרחבים דיאלוגיים, הנתונים בין האדם לזולתו. לפי ויניקוט, וזה מה שקסם לי כל כך, השפה אינה נקודת חיץ, אלא אבן בוחן, כמו כל אובייקט פיזי. ויניקוט יוצר מסגרת שבה הולדת השפה אינה קפיצה לוליינית לתוך יקום של סימנים; אינה בשום פנים קו גבול, המציין מעבר חד ונטול גוונים מעולם של אובייקטים לעולם של ייצוגיהם הסימניים. לשיטתו מדובר ברצף אחד, הנע על הציר של יחסי אובייקט. בתוך הרצף הזה – המתלפף סביב הציר של יחסי אני-זולת ולא

7 אדם פיליפס, ויניקוט, מאנגלית: מרים קראוס, תל אביב: דביר, 1999, עמ' 120. ההדגשה שלי, א"מ.

8 אבות ישורון, "מה שנוגע", קפלה קולות, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1977, עמ' 16. ההדגשה שלי, א"מ.

9 בשיר "עד בלי הכר", על מות אביו, כותב לאור: "נִמּוֹג בְּשֶׁרֶךְ עַד בְּלִי הַכֵּר [...] אִם אֶתְקַתֵּק / אוֹתוֹ עוֹד פֶּעַם, עַד בְּלִי הַכֵּר עַד בְּלִי הַכֵּר עַד בְּלִי / הַכֵּר (וְשׁוֹב וְשׁוֹב) אוֹלִי תֵּשׁוּב הַפְּעִימָה שֶׁלֹּא אֶל בֶּשֶׂר / הֶלְשׁוֹן". יצחק לאור, "עד בלי הכר", אוהב ימים: שירים 1994-1995, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 29.

רק של כותב-קורא – השפה, השדר הלשוני, אינה אלא מקרה פרטי: אחד מן המופעים האנושיים שבהם עוגנת החוויה הגרעינית של הסובייקט, ומתוכם היא מפציעה. ובאמת, אם נראה בשפה אובייקט מעבר, ישות פנומנולוגית בעלת איכויות פיזיות הנמצאת "שם בחוץ", כאותם שמיכה או דובון, נוכל להתייחס אליה כאל אובייקט לא שקוף; נוכל להתמקד בכל אותן איכויות משניות-כביכול, לאו דווקא סמנטיות, שהמשורר נצמד אליהן, ושהן – כמה לא מפתיע – חלק בלתי נפרד מעולם התוכן שלו: טמפרמנט הדיבור, פרופיל הדיבור, כתב היד, אופן המגע עם השפה, טיב השימוש בשפה, הצבתה במרחב; הדגשים, ההפסקות, המקצבים, החזרות הצליליות והמורפולוגיות, ובקיצור: ה"איך מדברים", ולא רק ה"מה אומרים" – בהנחה שה"איך" הוא עוד מופע של ה"מה". הדבר הזה בולט במיוחד בשירה, המוגדרת כשיאה של הפעילות הלשונית וכמה שאינו ניתן להעברה בתרגום. לא במקרה רוחשים המשוררים יחס אמוציונלי מאוד ללשון. כמו אובייקט המעבר, השייך בזמנית גם לפנים וגם לחוץ, השפה היא מעין "רדי מייד" ענק שמשוררים חייבים לנכס לעצמם: להטביע בה את חותמם, לצרוב לתוכה את תמונת עולמם וליצור בה שפה פרטית, ובכך להפוך את השפה הכללית, השייכת לכולם, לשלהם. "מאלרמה התייחס ללשון כאילו הוא עצמו המציא אותה"¹⁰ כותב פול ואלרי, ומנסח בכך עיקרון אוניברסלי של שפת השירה. ואומנם, יחס המשורר לשפה הוא מפתח: אם נטה לו אוזן נוכל לשמוע מבעדו את ההודיו של היחס לאובייקט המקורי; נוכל לאתר דרכו את נקודת החיבור לשפה, את השורש הסומטי של הדיבור ואת המוטיבציה הבסיסית שחוללה את פעולתו. הדוגמאות רבות, וכל אחת מאירה באור שונה ומזווית אחרת את אופני ההתקשרות המורכבת ורבת-הפנים של המשורר לאובייקט שלו, לשפה: למה שאינו גוף האם, אבל נושא את רישומו והווייתו. אודן, למשל, כותב: "לשוני היא הפרוצה האוניברסלית שעלי להפוך אותה לבתולה"¹¹; משורר האוונגרד הרוסי חלבניקוב משקיע את כל משאביו הרגשיים והאינטלקטואליים בחיפוש אחר "לשון שמעבר-לשכל"¹²; בקט אינו מסוגל לכתוב בשפת אימו ומשתחרר רק במעבר לכתיבה בצרפתית; ואבות ישורון, המעיד על עצמו כמי ששמו בא מן השבירות וכמי ששבר לאביו ולאימו את לילות המנוחה, כותב: "לשון לסופר כצעצוע לילד. לשון ביד יוצר – הוא לא מרגיש בה, עד שלא שובר אותה; וכאשר הוא מפיל אותה – הוא שומע את קולה של לשון, השפה שהיא שלו."¹³

10 פול ואלרי, כפי שמובא אצל יורם ברונובסקי, "לשון השירה", מסה על הלשון, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ה, עמ' 118.

11 ו"ה אודן, כפי שמובא שם, עמ' 123.

12 שם, עמ' 119.

13 אבות ישורון, "הלשון", השבר הסורי אפריקני, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1974, עמ' 133. וראו גם, "...אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית. שברתי להם את לילות-המנוחה. שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם. שברתי להם את ערכם-בעיני-עצמם. שברתי להם את הפתחון-פה. שברתי להם את לשונם. מאסתי את האידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום-יום. מאסתי עליהם את החיים. יצאתי מן השותפות. וכאשר ירדה עליהם שעת האין-מוצא – עזבתי אותם בתוך האין-מוצא". אבות ישורון, "פתיחה לראיון", השבר הסורי אפריקני, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1974, עמ' 129.

ויניקוט עוסק בתחילתם של החיים. התאוריה שלו התפתחותית ובעלת אוריינטציה טיפולית. עם זאת, לאחר שהציב את איברי המשוואה עבור תינוק, לא יהיה קשה במיוחד לראות מבעדס את כל הנפשות הפועלות בתהליך של אקט היצירה, לרבות הזיהוי המתבקש של השיר הנכתב כמגרש השעשועים של המשורר וכמקום שבו הוא "עושה עלייה בשפה" למושאים שלו, מקום שהוא מתחבר בו באופן עקיף אל מושאיו הראשוניים, האבודים לעיתים. מושאים אלה תמיד משמעותיים, גם אם אינם מיטיבים, גם אם מכל מני סיבות הדיבור אליהם במציאות נעשה בעייתי או בלתי אפשרי: נחסם, כשל, מילא את תפקידו באופן חלקי ובלתי מספק, או שפשוט פסק במותם.

ה.

הפסיכואנליטיקאי אדם פיליפס כותב:

היחסים של האומן למדיום שלו מקבילים גם ליחסיו של האדם עם האחרים; למעשה עם כל דבר שאינו הוא עצמו. האסתטי, יש לומר, בהכרח נעשה אתי. יחסו של הכותב לשפה — למה שהוא מתכוון לרצות לעשות עם המילים — הוא תמונה של צורת קיום.¹⁴

בשירה, גם כשהיא עוסקת ב"כאן ועכשיו", באירועים מובחנים ואקטואליים, תמיד יש משהו מופתי, המאשש את דבריו של פיליפס. הרבה פעמים במהלך היסטוריית הקריאה שלי, כשעיינתי לעומק בשירתו של משורר זה או אחר, מצאתי בין כתביו את "השיר הגרעיני" שלו, אותו שיר המסגיר "מה שהוא מתכוון לרצות לעשות עם המילים", החושף את סיטואציית המסירה התשתיתית שלו, שקולו בוקע ממנה, שמייצרת את הדחף שלו לכתוב ולדבר. בהקשר זה אצטט כעת שיר של חזי לסקלי, שאני רואה כדוגמה מובהקת לאבטיפוס השירי שהגדרתי כאן:

אָני בֵּן 6, מְטִיל עַם הַרְי, יוֹם שְׁבֶת אַחֵר הַצִּהָרִים

אָבִי — הַפְּטִישׁ שֶׁעַל הַצִּלְחָת,
אִמִּי — נְחֹשׁ הָאֶהָבָה,
וְאָנִי — בֵּת עַם פִּינִי;
יִצְאָנוּ לְטִיֵּל בְּשָׂבִיל
שֶׁהִתְוִיתִי בְּלִשׁוֹנִי.
כְּשֶׁנִּסִּיתִי
לְאָכַל מִן הַצִּלְחָת

14 Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Psychoanalysis and Literature*, New York, NY: Basic Books, 2001, p. 156. התרגום שלי, א"מ.

שְׁהַנְחָה בְּקֶצֶה הַשָּׂבִיל,
 הִכָּה הַפְּטִישׁ עַל אֶצְבָּעוֹת יָדַי
 הַשְּׂמָאלִית,
 וְנָחַשׁ הָאֲהָבָה חֲזִין וְצִוָּה: "שְׁפֹאצִירְעֵן!"
 טִילְנוּ בְּחֻרְשׁוֹת דְּלִילוֹת וּבְרַחֲבוֹת רְאשֵׁי, טִילְנוּ
 בְּאֲתָרֵי מַיִם וּבְמִכְרוֹת נְטוּשִׁים.
 וּכְשֶׁנִּחְנוּ לָרָגַע עַל סֶפֶה שְׂבוּרָת קְפִיצִים,
 אֶכְלְנוּ
 עוֹגָת שְׂמָרִים
 וְשִׁתִּינוּ
 מִיֵּץ לֹא טָבָעִי.
 לְפָעַמִּים לֹא נִמְצְאָה סֶפֶה
 שְׂבוּרָת קְפִיצִים,
 אֲזִי הִלְכְנוּ קְדִימָה,
 אֶפְיֵנוּ שׁוֹתֵתִי דָם,
 בְּגִלְנוּ מוֹחֲקוֹת אֶת הַשָּׂבִיל
 שֶׁהִתְנִיחֵי בְּלִשׁוֹנִי
 לְשׁוֹן הַבֶּן שֶׁרָצַח אֶת הוֹרָיו
 מִדִּי פְסִיעָה.¹

תחילתו של לסקלי, כמו משוררים רבים, היא בהתוויית המסלול של לשונו-שלו, בהפקעת הסימן הקולקטיבי מן הפרוש השגור. כמו המשורר, השיר מתחיל את דרכו בהצבת מקרא פרטי, חלופי, לכל אותם ערכים מילוניים הבונים את התא המשפחתי הגרעיני, המניחים מראש את יחסי התפקיד האמורים להתקיים בין ילד להוריו. תחילת ההפצעה של הזהות העצמית היא גם תחילת ההפקעה של העצמי מן המצע המילוני המשותף. תעודת הזהות הרשמית – המצטמצמת לפירוט לקוני של האב, האם והילד – אולי מספיקה להגדרת זהותנו המשפטית, אך אינה מגדירה את זהותנו הנפשית, הרגשית. האימפרטיב הקיומי "דע את עצמך" תובע מן המשורר לדייק, ולכן תחילת המסע השירי כרוכה, מעל לכול, במילוי קודקודי המשולש הארכיטיפי אב-אם-ילד בתוכן אישי; בהשלת העור הקולקטיבי ובהתאמתו המחודשת לגוף ההיסטוריה הפרטית של האני הפרטי. רק משהונח המסד "אָבִי – הַפְּטִישׁ שֶׁעַל הַצִּלְחָת, / אָמִי – נָחַשׁ הָאֲהָבָה, / וְאֲנִי – בֵּת עִם פֶּי" אפשר להתחיל לטייל.

אף שהכותרת מזמינה ספציפיות של מקום וזמן, הטיול המשפחתי שאנו מוזמנים לעקוב אחריו אינו קונקרטי. יותר משהוא טיול ממשי בחיק הטבע, הוא טיול בנופים לשוניים בעלי ספציפיות ספרותית של סיפורי הרפתקאות: "חֻרְשׁוֹת דְּלִילוֹת", "אֲתָרֵי

1 חזי לסקלי, "אָנִי בֶּן 6, מְטִיל עִם הוֹרִי, יוֹם שֶׁבֵּת אַחֵר הַצִּהָרִים", סוּטִים יְקָרִים: שִׁירִים 1990-1992, תל אביב: ביתן, 1994, עמ' 11-12.

מִים", "מְכָרוֹת נְטוּשִׁים". לשון נופל על לשון, שפה עולה על שפה: הטיול הלשוני של לסקלי עובר בדרך הסלולה, עולה על הקיים, כובש אותו מחדש בצעדיו, מטיל צל על הצל ומוחק את המחיקה. הנוסח הגבוה, הליטרטי לעילא, משתמש בנוסחים קלישאיים, לעיתים ממש על גבול הפאתוס – "אֶז הִלְכְנוּ קְדִימָה, / אֲפִינוּ שׁוֹתֵתִי דָם". לשון השיר והמשורר מתגלגלת קדימה בכוח האינרציה שלה, סוללת ומתווה את דרכו של השיר, עד שבעיקול האחרון מגלה לנו בעליה "איזו מין לשון זו", "מהי תכליתה" ומהו הקוד האינרטי המזין את תנועתה במרחב השירי: זוהי "לְשׁוֹן הַבֵּן שֶׁרָצַח אֶת הוֹרֵיו / מְדִי פְסִיעָה". אני רוצה לסיים בשיר גרעיני משלי. כתבתי אותו עוד לפני שהתוודעתי אל ויניקוט. אין זה השיר הראשון שכתבתי, אבל הוא השיר הראשון שבו הבנתי למה אני משוררת, למה או למי אני כותבת, ומה דוחף אותי לדבר; מהו אותו משהו שמעורר בי אי־נחת ומחולל בתוכי תנועה כלפי האמירה, כלפי ההיגד הלשוני; מהו אותו מקום בחוויה שממנו פי מתרומם ונפער כלפי השפה:

לְנוֹמָשׁוּ

אֲנִיכְנוּ מְמַרְיָאִים לִישָׁר,
אֲנִיכְנוּ מְמַרְיָאִים לִישָׁר,
בְּזִכּוֹת הַשְׂדֶּה הָעֶקֶם אֲנִיכְנוּ
מְמַרְיָאִים לִישָׁר
וַיֵּשׁ לָנוּ מִשְׁהוּ לִגִּיד
וַיֵּשׁ — לְנוֹמָשׁוּ לִגִּיד
וַיֵּשׁ — לְנוֹמָשׁוּ
לְהִגִּיד
לָךְ:
אֲנִיכְנוּ מְמַרְיָאִים לֹאשָׁר,
אֲנִיכְנוּ מְמַרְיָאִים לֹאשָׁר,
לְמִרוֹת הַשְׂדֶּה הָעֶצוּב אֲנִיכְנוּ
מְמַרְיָאִים לֹאשָׁר
וַיֵּשׁ לָנוּ מִשְׁהוּ לִגִּיד
וַיֵּשׁ — לְנוֹמָשׁוּ לִגִּיד
וַיֵּשׁ — לְנוֹמָשׁוּ
לְהִגִּיד
לָךְ:
לְנוֹמָשׁוּ חוֹלָה,
לְנוֹמָשׁוּ לֹא מְרָגִישׁ טוֹב,
לְנוֹמָשׁוּ חוֹלָה מְאֹד וְעוֹד
מְעֻט מְזֶה
לְנוֹמָשׁוּ יָמוּת. אֲנִיכְנוּ —

נִמְשִׁיךְ בַּחֲשֹׁךְ, אֲנַחְנוּ
 נִמְשִׁיךְ בַּחֲשֹׁךְ,
 לְמִרוֹת הַשָּׁדָה הַמּוֹאֵר אֲנַחְנוּ
 נִמְשִׁיךְ בַּחֲשֹׁךְ
 וַיֵּשׁ לָנוּ מַשְׁהוֹ לַגִּיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לַגִּיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהַגִּיד
 לָךְ:
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלֵד מִזְמָן,
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלֵד בְּלִי שֵׁם.
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלֵד בְּצֶלֶם
 גּוֹף שֶׁלֹּא נוֹשֵׁם. אֲנַחְנוּ שׁוֹאֲפִים
 לְאִשֶּׁר, אֲנַחְנוּ שׁוֹאֲפִים לְאִשֶּׁר,
 בְּזִכּוֹת הַשָּׁדָה הָעֶצוּב אֲנַחְנוּ
 שׁוֹאֲפִים לְאִשֶּׁר
 וַיֵּשׁ לָנוּ מַשְׁהוֹ לַגִּיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לַגִּיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהַגִּיד
 לָךְ:
 לְנוֹמְשׁוֹ הָיָה כָּאֵן,
 לְנוֹמְשׁוֹ אֶמֶת,
 לְנוֹמְשׁוֹ חַי
 וְעוֹד הוּא מֵת.²

עד כאן השיר, ומכאן – תודה רבה לכם ולילה טוב־דיו.

תל אביב

2 אפרת מישורי, "לנומוש", ואיש לא חיבק את הים, מבחר שירים 1994-2018, ירושלים: מקום לשירה, 2020, עמ' 24-25.