

"לב אחד שבור / בלב אחד שלם": מופעים סייבורגיים בשירת אפרת מישורי

מורן אריה

בשנת 1994 לחצה אפרת מישורי על הכפתור: היא הוציאה לאור את ספר שיריה הראשון, ובכך התניעה פרויקט ספרותי עשיר, נוכח ומשפיע.³ שבעה ספרים לאחר מכן אפשר לתאר את גוף העבודה הנדיב של מישורי כמעבדה לתנועה, ואת הפואטיקה שלה כמכונה קודחת לייצור גלים: שירה משנה ומשתנה, שתמיד מפלסת לעצמה דרך לכפור בחוקי הבסיס של עצמה. כבר קרוב לשלושים שנות פעילות מישורי מתנסה בתוך השפה ומחוץ לה: כחלוצת הפרפורמנס המקומי, היא פתחה את הדלת לשירה התובעת מימוש גופני, והפנתה את תשומת הלב לצד החומרי של השואו. היא הפגישה בין אומנות פלסטית, טיפוגרפיה, בלשנות, תיאטרון ומתמטיקה, והדגימה את החיבורים הללו גם בעיצוב הספרים, במופעי השירה שליוו אותם, ובשנים האחרונות – גם בעשייה קולנועית. הקפיצה ה"זיגזגית" בין העולמות ובין אסטרטגיות הביטוי המגוונות משקפת מוטיב יסודי באידאולוגיה הפואטית של מישורי; הרצון לחצות גבולות ולקשור קשרים במקומות בלתי צפויים.

גם את החזון הביקורתי שהציגה דונה הראווי בשנת 1985 אפשר לתאר בקווים דומים: תשע שנים טרם צאת ספר שיריה הראשון של מישורי, הציב "מניפסט לסייבורג" של התאורטיקנית הפמיניסטית במרכזו את הפוזיציה האקלקטית והמסוכסכת כתשתית לפעולה.⁴ הסייבורג, היבריד של אורגניזם ומכונה, מגלם על פי הראווי מפגש מסעיר בין "חומרים" המתעצב לאור התנאים המטריאליים של ה"כאן ועכשיו". הוא מקפל בתוכו הפנמה של נקודות החיכוך ההכרחיות בין טבע ותרבות, בשר ומכונה, ומכאן שהוא דוגמן של ההתנגשות – הפורה והמאיימת בעת ובעונה אחת – בין עולמות, אידאולוגיות וגופים. אלו מסמנים אותו כאופק למחשבה חדשה על האפשרויות הפוליטיות, התרבותיות והמגדריות שאפשר לייצר בצלמו: אורגניזם המחויב תמיד לסטייה, לחריגות ולחלקיות – בצד הטמעה של רכיבים צורניים ברורים ומתוכם. הסייבורג מציע דגם קיומי שאינו מוכוון להרמוניה ולאחידות, ולכן פעולתו במציאות תמיד טרנזיטיבית: מגוון

3 אפרת מישורי, שירים 1990–1994, תל אביב: הוצאה עצמית, 1994. בהיעדר מספרי עמודים בספר, במראי המקום לציטוטים המובאים ממנו במאמר זה ציינתי את השער והפרק הרלוונטיים, מ"א.

4 דונה הראווי, "מניפסט לסייבורג: מדע, טכנולוגיה ופמיניזם סוציאליסטי בשלהי המאה העשרים", מאנגלית: מריאנה בר, ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אוי (עורכות), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 277–326.

המוטיבציות שלו, הסתירות הגלומות בו והשפה שהוא מדבר בה, כל אלו תמיד מצויים בתהליך של ארגון וקידוד מתמשכים תוך כדי תנועה.

במרכז המאמר הנוכחי קריאה בעבודתה של מישורי בהשראת הטקסט של הראווי, ולהפך, מתוך זיהוי של ארגז כלים ואפקטים המשותפים לשתייהן. לטעמי, בשני המקרים הטקסטים מורכבים ותובעניים, והמבניות המובהקות שלהם מתקיימת בצד יכולתם להיות בלתי ממוצים, לפתוח ולאפשר. מישורי והראווי שתיהן עוסקות בדרכן בדגם ובצורה, מעמידות מבני משמעות ומטלטלות אותם. שתיהן מציגות מנעד רחב של הכלאות ומעברים בין דיסצפלינות, מערבלות בין המכני לקרנבלי ומערערות את קווי הגבול שביניהם. אני מבקשת לעשות שימוש מעודכן בדימוי הסייבורג של הראווי, ומציעה קריאה במכניזם הפואטי של מישורי: השיר כמרחב שהכוחות הפועלים בו מקיימים דיאלוג פרדוקסלי בינם לבין עצמם, מדגימים בעת ובעונה אחת צורה ושרה. אף שבעיניי מצב הצבירה הסייבורגי מתאר נאמנה את עבודתה של מישורי ככלל, במאמר שלהלן אדון בשירים מתוך ספר הביכורים של המשוררת ובג'סטות ספציפיות שאפיינו את תחילת דרכה. הבחירה לעסוק דווקא בחומרים אלו קשורה, כמובן, לעולם מושגים וטרמינולוגיה דומה לזה של הראווי, הבולט במיוחד על רקע סמיכות זמני הפרסום. העיסוק בגוף כאתר ביקורתי, המכניקה והפרפורמטיביות של דגמים צורניים ולשוניים ומלאכת הזיווג הפרובוקטיבית בין קטגוריות "קשיחות" – כל אלו קושרים את עבודתה של מישורי לערכי המפתח של המחשבה הפוליטית המזוהה עם הראווי. אבל יותר מן הסימנים הברורים האלו, החיבור שיוצע ביניהן נובע מאותו קידוד פנימי של הטקסטים המזמין רפלקציה ובקרה פרשנית מתחדשת; הרכיב האמון על הפעלה שיטתית של סתירה וקונפליקט. אבקש לדון ב"סייבורגיות" כדגם טרנספורמטיבי, ובטקסט כפרוטוקול בתנועה. בדימוי שהציעה הראווי מקופלת בקרה על האופנים השונים שהמונחים "אורגניזם" ו"מכונה" התעצבו בהם, הכרה בכך שהמכונות של המאה העשרים אינן המכונות של המאה העשרים ואחת. לפיכך, אף שאעקוב אחר המופעים המכניים אצל מישורי גם באופן המילולי והמתבקש ביותר של המושג, אין בכוונתי להציע קריאה של "סייבורגיות" כמצב המתמצה ביחסים היברידיים בין אורגניזם ומכונה או בטשטוש הגבולות ביניהם, אלא כהצעה רחבה יותר למודל קיומי, ביקורתי ופרשני מאתגר. אני רוצה לעסוק בחוקיות של היעדר החוק, במפגש העדין שבין מערכת הפעלה להודעת השגיאה הפנימית שתוכנתה בה – "סייבורגיות" כדין ודברים מתמשך בין ייצור פרדוקס לבין התרתו הזמנית.

ההליכה בעקבות קצוות אלו – תיאור הצורה הכופרת בצורתה – טומנת בחובה את הסיכון שבקריסה אל פלט חנוק של מכונת פרשנות יעילה מדי, או מנגד, את הסיכון שבהגעה לקצה אמורפי מדי. מובן שעצם הגדרת הקטבים כקטבים יוצר חלוקה מגמתית של הגדרת צורה והתפרקות ושל "מלאכות" ו"אורגני", ייחוס שמרני של ערכים אוזקים. אני כותבת זאת כי נדמה לי שעבודתן של מישורי ושל הראווי מתחוללת בדיוק בתווך הזה, שבין העמדתו של שלד יציב לבין מתיחת הריוח הדינמי מחוליה לחוליה. בהשראת

מילותיה של מישורי עצמה, "הכל מתמוטט / לצורה"⁵, אני מבקשת לדון כאן בשירתה מתוך היענות לפוטנציאל של תשתית פרשנות "סייבורגית", כלומר כצורה שיש בה רווח, עודף, חלל, ומתוך אמון ביכולתה לזוז ולהתמוטט ברגע הבא.

אפרת מישורי: תחנות דרך ועוגנים תמטיים

תנועה מסוכסכת היא מה שמאפיין את הדמות החרגה והמשוכללת שנקראת אפרת מישורי, מי שמאז ומתמיד זזה על קו התפר. מישורי היא שביצעה לשיר "תמיד יש משהו בבית" בתוכנית הטלוויזיה רק בישראל נצרב בזיכרון הצופים והצופות;⁶ היא שעמדה על במת המועדון זמן אמיתי בבגד ים וצעקה אל הקהל שאלות ותשובות במופע היחיד אני הדוגמנית של השירה;⁷ והיא זו שהתנסתה והציעה שלל טקטיקות להתקנת אופני משמוע, זזה בין אוונגרד קשוח לסנטימנטליות היפרבולית. העיסוק שלה במצבים של קריסה והתמוטטות, נאמנות ודיסוננס בתוך הבית ובתוך העצמי צמוד לחיפוש עמלני אחר צורה מארגנת ומשחררת גם יחד. כל אלו מתקיימים אצלה במקביל לשימוש באסטרטגיות "גימיקיות" ובמשחקיות אירונית, ומעצבות את שירתה כמכשיר טמפורלי ותזזיתי; מדגישות מתוך כך דווקא את המחויבות הקיומית שלה לדיוק חותך. זוהי שירה שמצביעה על האזיקים ובו־זמנית חומקת מהם, מעמידה דגם וממוטטת אותו, לעולם מתחדשת. הניסיון "להחזיק אותה במקום" מועד לכישלון. לעיתים נדמים שירה למערכות הרמטיות, חסכוניות על סף הקלסטרופוביה – ומייד לאחר מכן הסכר נפרץ והטקסט עולה על גדותיו. השירה של מישורי היא תצוגת תכלית למלאכת מחקר עמלנית של צורות ומבנים, ויותר מכך, היא שירה המגלמת בגופה-שלה מצב דיאלקטי של פירוק והרכבה: כל צורה ומבנה נבחנים בה לא רק דרך קווי המתאר שלהם, אלא בעיקר דרך מה שמצליח לחמוק מהם, לטשטש אותם ו"להבעיר" את הגבול.

מישורי נולדה בשנת 1964 בטבריה, האמצעית בין חמש אחיות, לאם מורה לספרות ולאב בלשן.⁸ "גדלתי על ברכי השפה והספרות, אני מרגישה שאני ילדתה של השפה העברית, אבל אחר כך קדחתי חור בשפה", היא מתארת בריאיון שליווה את פרסום

5 אפרת מישורי, "[הכל מתמוטט]", Thinkerbell: ספור בִּהֶמְשִׁים וְשֵׁל מְשׁוֹרְרֵת בְּהֶפְסָקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, פרגמנט 74.

6 אפרת מישורי, "תמיד יש משהו בבית", עדי בנימינוב ויונתן גורפינקל (במאים), רק בישראל, מנטה הפקות, <https://www.youtube.com/watch?v=4BcdiBiJx8>.

7 אפרת מישורי, אני הדוגמנית של השירה [מופע יחיד], מועדון זמן אמיתי, 1996–1997.

8 גלעד מאירי, "אפרת מישורי", יגאל שוורץ ותמר סתר (עורכי הלקסיקון הדיגיטלי), לקסיקון הקשרים לספרות ישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עודכן לאחרונה ב־6 בינואר 2019, <https://heksherimlexicon.bgu.ac.il/lexicon-entry/מישורי-אפרת>; גלעד מאירי ונועה שקרגי, "על מתקני משמעות ושעשועי השפה: ראיון עם אפרת מישורי", כתובת: כתב עת לשירה ולביקורת, 7–8 (2012), עמ' 331–344; גבי ברחיים, "שיר אחרי מלחמה", ידיעות אחרונות (1/1/2016), עמ' 20–22.

המבחר הראשון משיריה.⁹ "טקסט" ביוגרפי זה, מצומצם ככל שיהיה, מסמן באופן ראשוני את תוואי הקרקע שממנו צמחו מהלכי המחקר, הפירוק וההרכבה של מישורי בדגמים מילוליים; שפה "משפחתית" של עיסוק במילה, בתחביר ובסמנטיקה. לדוגמה, את "לוחות הפועל" שחיבר אביה הציבה בספר שיריה הראשון כמושא מחקר לגבולות הדגם הלשוני.¹⁰ מהלך זה מצטרף לאפיון הדגם הפואטי של מישורי כמתקן קונפליקטואלי הנאחז בצורה מצד אחד, ומבקש לפזר את קווי המתאר שלה, לחשוף את הסדקים שבתוכה, מן הצד האחר.

פרסומה הראשון היה ספר ילדים מלווה באיורים פרי מכחולה, שראה אור בהוצאת חורב, בבעלות הוריה.¹¹ ספרה הבא, ספר שיריה הראשון שירים 1990–1994, יצא בהוצאה עצמית, וגילם בגופו את הצהרת הכוונות הפואטית של הפנים – ספר גדול ממדים שחומריותו התעשייתית מודגשת, כריכתו עשויה קרטון חום ושמה של המשוררת כתוב באותיות שחורות וכבדות בעברית ובאנגלית. בעיצובו הוא מזכיר ספרי אומנות, ובמקביל מתכתב עם הצד הפונקציונלי של העשייה – כאובייקט שהפלסטיות שלו מזכירה את עולמות הייצור של בתי החרושת. הוא מותח קו ברור בין הפרפורמטיביות שבהתקנת המשמעות והביטוי לבין הטקסטורה המוחשית שלהם במציאות, קרי האופן שבו הם מכוונים את החוויה. בשנת 1996 ראה אור הספר ממרחקי אפרת, שלווה גם במופע השירה האיקוני שלה אני הדוגמנית של השירה, ששילב פרפורמנס, מוזיקה אלקטרונית והקרנות וידאו.¹² על המופע כתבה גליה יהב בהתלהבות:

כשפספסו יש משהו שמתעקש להיות גדול מהחיים, לא מתבייש ביומרה לאמנות טוטאלית ולא מבדיל בין הנשגב לנלעג ובין הקודש לחול, כשפספסו יש משוררת משוגעת – לא בא לי להתווכח מי בפנים ומי בחוץ, ומי צריך לפתוח את הדלת.¹³

ההבחנה בנוגע לתפר שבין "נשגב" ל"נלעג" ככל הנראה נגזרת מן האופן שבו מופע השירה שלה נתפס בזמנו, כערבול טריטוריות סנסציוני ופרובוקטיבי: מישורי הופיעה על הבמה

9 קרן דותן, "המשוררת אפרת מישורי: אני יודעת איזה מס צריך לשלם עבור השיר הטוב", ישראל היום (14/1/2021).

10 אפרת מישורי, "לוח הפועל", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 94–92".

11 אפרת צדקה, ספר החלומות, ירושלים: חורב, 1988.

12 אפרת מישורי, ממרחקי אפרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996; מישורי, הערה 5 לעיל.

13 אפרת מישורי, הערה 5 לעיל; גליה יהב, "ערס פואטית", ידיעות אחרונות: מוסף לתרבות תל אביב (1996), <http://efratmishori.com/portfolio-item/ערס-פואטית>. ראו גם, אודי אדמון, "הראפרית הראשונה בציון", צומת השרון (8/8/1997).

במכנסי ויניל, בגדי ים ומשקפי שמש, וליוותה את עצמה בכלים מוזיקליים. בכל מה שנוגע לשיבוש ול"עיוות" הייתה רצינית להחריד.¹⁴

שני ספרי השירה הראשונים של מישורי הם פלטפורמות מחקר עשירות, המשקפות מנעד רחב של הקשרים והשפעות (כגון פוטוריזם, דאדאיזם, אקספרסיוניזם), לצד ביצוע של רעיונות פוסט-מודרניים וכוללות התכתבויות מרובדות, בתוך השפה ומחוץ לה, עם דוד אבידן, יונה וולך, חזי לסקלי, אלן גינזברג ואהרן שבתאי.¹⁵ כניסתה לשדה הספרותי עוצבה כ"שואו" מדוגם, שלא הזניח ולו אחד מרכיבי המופע; החל בנראות הספרים ובהצגתו של גוף הדוגמנית על הבמה, וכלה באקט המתמשך של עיצוב החומר המילולי, המלווה גם הוא במחשבה אוצרותית מובהקת. בשנים שחלפו מאז ראו אור הספרים נשיכות של דגים קטנים בשיתוף בן זוגה דאז האומן יעקב מישורי, הפה הפיזי: שירים 1997-2002, אנך ואנחה: שירים 2003-2007, הבוהקה הצייתנית: פואמה, Thinkerbell: ספור בֶּהֱמָשְׁכִּים שֶׁל מְשׁוֹרְרֵת בֶּהֱפֶסֶקוֹת, אֶשָּׁה נְשׁוּאָה וְשִׁירִים בּוֹדְדִים, וספר המבחר הראשון משיריה, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018.¹⁶ כיום מישורי מרכזת את סדרת "אש קטנה" לשירה, שייסדה בשיתוף הוצאת עתון 77, ועוסקת, כאמור, גם בכתיבה, בימיו והפקה של קולנוע עצמאי.

הצורה: קווים להתפרקות

מבקרות וכותבים קודמים עמדו על המוקדים הגלויים של עבודתה של מישורי – היחסים המשפחתיים ומופיעה השונים של צורת הבית, הפצע והשבר כמייצגיו של הקורפוס הביוגרפי

14 בריאיון שליווה את צאת סרטה מות המשוררת אומרת מישורי: "נשכבתי על הגדר כדי שמה שקורה היום יעבור [...] אני כבר 30 שנה פה ורק עכשיו זכיתי בפרס עמיחי, 17 שנה אחרי שזכיתי בפרס ראש הממשלה שמסומן אצלי עם משבר, כי לא קיבלתי אותו בזמן שעשיתי את 'אני הדוגמנית של השירה', שהיה כל כך משמעותי לי". גיא שרמן, "אפרת מישורי על ההשראה לסרטה 'מות המשוררת'", ידיעות אחרונות (8/3/2018). עוד בעניין זה ראו גם: מאיה בקר, "האישה האחרת", ידיעות אחרונות (11/1/2008), עמ' 22-23; עליית קרפ, "הפה המטפיזי", כלבו (10/1/2003), עמ' 80; מאירי ושקרגי, הערה 6 לעיל, עמ' 343-344.

15 ראו גם את אחרית הדבר שכתבה נועה שקרגי לספר המבחר הראשון של מישורי בעריכתה: נועה שקרגי, "ים, אוזן, אם, בת: ארבעה מפתחות שטבעו בים", אפרת מישורי, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018, נועה שקרגי (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 345-358.

16 אפרת מישורי ויעקב מישורי, נשיכות של דגים קטנים, רעננה: אבן חושן, 1999; אפרת מישורי, הפה הפיזי: שירים 1997-2002, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002; אפרת מישורי, אנך ואנחה: שירים 2003-2007, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007; אפרת מישורי, הבוהקה הצייתנית: פואמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013; אפרת מישורי, Thinkerbell: ספור בֶּהֱמָשְׁכִּים שֶׁל מְשׁוֹרְרֵת בֶּהֱפֶסֶקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015; אפרת מישורי, אֶשָּׁה נְשׁוּאָה וְשִׁירִים בּוֹדְדִים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019; וספר המבחר הראשון משיריה, אפרת מישורי, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018, ירושלים: מקום לשירה, 2021.

והשפה כמגרש משחקים וכשדה מוקשים.¹⁷ מהלכיה הניסיוניים במילים ועל הבמה קשרו את עבודתה בבירור לתנועות אוונגרד מודרניסטיות, ובראשן, כאמור, הדאדא והפוטוריזם. מישורי עסקה באופן שיטתי בגיבוש מתודה של "שגיאות": פירוק והרכבה של שיבושי משמעויות, ואת תהליכי החשיפה של שרירותיות המבנה והדוגמה כרכה תמיד בחיבור התורשתי לשפה. המילים לעולם אינן מספיקות: הכאב "גדול" מדי והדלת שהן מציעות "קטנה" מדי.¹⁸ בה־בעת, המילים הן השורש, ה"צעצוע" היחיד שנותר לשחק בו, המכריח את התלות בו. הגלגולים השונים של נונסנס ושל חתירה תחת תנאי המסגרת נרקמים אצל מישורי למחשבה קדחתנית על הצורה כמודל, כמתווה רוחני. בכך, כמובן, מזדהר הקשר בינה לבין אהרן שבתאי והנוסח הפואטי־קיומי שהציע במהלכים שונים בשנות השבעים

17 הראשונה לדון בתשתית המסוכסכת ביצירתה של מישורי הייתה מאיה בז'רנו, ברשימה שפרסמה בשנת 1994. בז'רנו תיארה זאת כהכלאה בין "הצד הסדנאי והצד הרגשי הלירי", המבססת היגיון אוטונומי פנימי של סימביוזה בין המדורים השונים. היא עמדה על שברו של הבית כמוקד תמטי, והפנתה זרקור מיוחד ל"צללת השוכנת בלב הספר", שמקורה ביחסי האהבה, התיעוב, הדחייה והמגננה מול דמותה של האם. בהתאמה ייחסה בז'רנו את פרקטיקות החזרה הנרגשת, הדבקת המילים זו לזו ושיבוש התחביר והדקדוק בשירים כתולדה של עמדה ילדית המבקשת לבוא חשבון עם הערכאות הגבוהות. מאיה בז'רנו, "כאב מודפס אינו נתפס", הארץ (14/9/1994), עמ' 6. יוחאי אופנהיימר, ברשימתו "חשיבותה של קלילות" שפרסם לרגל צאתו של הפה הפיזי, הציע לקרוא את אמצעי החזרה המכנית אצל מישורי כפרקטיקת התמודדות הכרחית ותפרוטיטית, שבכוחה ליישב את הכאוטי ואת המאיים. להשקפתו, גם בשנייה ובצפנים המילוליים שבשיריה משתמשת המשוררת כדי לייצר מרחק בטוח "ממה שניתן בקלות לראותו כפצע ולהיגרר לתגובה פתטית ונמלצת מדי ביחס אליו". בכל הנוגע לרווח ולפער החידתי בשירתה של מישורי סימן אופנהיימר את יצירתו של חזי לסקלי כרפרנס מובהק, וביצירתו של אהרן שבתאי ראה מקור השראה למחשבה המושיגת הניכרת בשירים. אך בשונה מן השניים הללו, ציין, מישורי מעמידה גרסה חשופה ועוצמתית יותר בכל הנוגע לממד הריגושי, ובהקשר זה אוסיף אני את הממד הרגשי. בספר הפה הפיזי מיושמות שאליות מושיגות כבדות משקל על התבניות המרכזיות בחייה של המשוררת – הביתי, המשפחתי, הפואטי והארס־פואטי. שירי הספר נאבקים לתווך את מצבי הקריסה, הבהלה, הבדידות העצומה והניסיונות להיאחז בשפיות, ומצליחים, בפרפרזה לדברי המשוררת (מישורי, "ציפור קטנה", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 38), "לנער מעליהם את מושג הכנפיים ולעוף". יוחאי אופנהיימר, "חשיבותה של קלילות", הארץ (19/3/2003), עמ' 10. ולבסוף, תיאור המתח הקודח בין המושג לבין ההתנסות, בין הדגם הקשיח לבין התפרקותו ונזילת קווי המתאר, נוכח גם ברשימתה של שירה סתיו על הפה הפיזי. את שירי הספר סתיו הגדירה כ"שירה שרירית", והיא עמדה על הקול הכפול של מישורי, המנסח את "כלא השפה" כאקסיומה אונטולוגית ובמקביל "מבקש תמיד לעשות מעשים בשפה המדברת ולבטל את מסריה". את המהלך הפואטי בכללותו היא מציעה לקרוא באור כותרתו של הספר: השירה היא פרקטיקה מאנכת המופעלת על האנחה, מצרינה אותה ומיישבת אותה בכפייה, ומייצרת גם אפקט התענגות על השבר הפוטוגני, המסודר וההיגייני. שירה סתיו, "כי מהו שיר טוב, אם לא אנך של אנחה?" הארץ (24/2/2008). דבורה של סתיו מחדדים את החיבור לגוף בשירים ואת המופעים השונים של "אנכי" ו"אופקי" שהוא מגלם. במאמר זה אני מציעה לקרוא את הדגם הפואטי של מישורי כיחידה המכילה מאבק מתמשך בין הפנים השונים של הדיכוטומיה שבין אופקי ואנכי, אנך ואנחה. לפיכך, אין האנך רק משטור נוקשה המופעל על האנחה האמורפית, אלא הוא חופף אותה ומתקיים לצידה של מי שטומנת בחובה את ה"חה" כתנועה אין־סופית וכרכיב אידאולוגי – "חה" המכיל את הבדיחה, את האירוניה ואת הגיחוך המחפש תמיד אחר פרצה.

18 "הפֶּאָב / אִינוּ מְסֻלָּל לְהִנָּס בְּדִלֶת // הַנִּפְתָּחַת עֲבוּרָו בְּשִׁפָּה". אפרת מישורי, "[הפֶּאָב]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 40.

והשמונים של המאה העשרים, שהרימו תרומה נרחבת לשדה השירה המקומי. הנוסח השבתאי העמיד במרכז השירה את ההתפתחות והתזוזה, את החיפוש המתמשך אחר צורות ואופני ביטוי חדשים. הדגם שלו הציג את הסכסוך המתמיד בין גבוה לנמוך, תחביר קוריוזי לכאורה המחויב לרגע, מינורי ככל שיהיה, המצטבר לרצף שלם האוחז בהצלחה בכל קיטובי העצמי. התשתית הזאת, בעלת היגיון "סייבורגי" משל עצמה, מיתרגמת אצל מישורי למיצוב החוויה המתחדשת כיסוד מפתח, כחוויה הפורמת בהכרח את רצף העצמי ומקריסה את צורת הזהות, כורכת בתוכה שבר אלכסוני. באופן פרדוקסלי, התנועה אצל מישורי מאתגרת את שליטתו של הדגם, את היד המארגנת, ובה בעת מסמנת ומהדהדת אותה כאוטוריטה. מישורי ושבטאי משיקים גם בעיסוק ב"בית", באשר הוא הבית המושגי, הפיזי והגופני.¹⁹ האופן שבו הגוף מציג את השירה ומדגימה על הבמה אצל מישורי הוא כבר תחנה אחרת במחשבה השבתאית על התנועה: גילום מקסימלי של הדינמיות והנזילות של המציאות, באמצעות חיבור קודח ומושכל לגוף החי, המציג את הטקסט כאן ועכשיו.

הפרפורמנס של המילולי אצל מישורי ממשיך את דרכם של חוקרי שפה אחרים, דוגמת דוד אבידן, אבות ישורון וזלי גורביץ'. בעבודתה מישורי מהדהדת את האקטים השונים של חיסור, חיבור, הלחם והיעדר, על משמעויותיהם העשירות בכתבי היוצרים השונים. "האקסטרווגנטיות הלשונית שלו, ההומור, הטוטאליות והחופש העצום שלקח לעצמו בנושאי הכתיבה ובדרכי הכתיבה – הם מסוג המתנות שילוו אותי תמיד", כתבה מישורי על אבות ישורון,²⁰ וכבר כאן נקל לאתר את ההזדהות שלה עם החרירה ועם השבר כמודוס סייבורגי מאפשר. על אבידן כתבה: "המלה משורר קטנה עליו, ועם זאת [...] אבידן היה המשורר בהא הידיעה, מנסח על של התרבות החילונית-העברית-המודרנית, ואיש מלים וירטואוזי, שחלש ביד רמה על ממלכת הלשון העברית והפך אותה למעצמה מפוארת, לאימפריה".²¹

הדגש המיוחד שהיא שמה בדבריה על הגרנדיזיות של הפעולה בשדה המילולי והתפעלותה ממנה צמודים לעובדה שהמושג "משורר" אינו מספיק לתיאור פועלו של אבידן, הגם שהוא תוחם אותו. גם כאן ניכר השסע העקרוני בעולמה של מישורי בין שפה למציאות. "אָדְמָלָה" – אותו היתוך אבידני בין מושג ה"אדם" לבין הלשון המנהלת אותו, המעוצבת בפיו – מעובד אצלה באופן סייבורגי מודגש לכדי חיבור בלתי אמצעי של הגוף עם הטקסטואליזציה שהוא מייצר במציאות. אבידן הניח את היסודות ליישום הדגם הלשוני על הדגם הזוגי והחברתי, ואצל מישורי הדברים נעשים מוחשיים ופרטיים עוד יותר, וחשופים. המחקר הלשוני מתבצע בשירה ב"לייב", מתוך הפה הסובייקטיבי שלה ובתוכו. החתירה האבידינית בכיוון העתיד, המוטיבציה לממשק בין זמנים ובין טריטוריות, בין תודעה אנושית לבין מלאכותית – כל אלו מתנקזים אצל מישורי למניפת הכיוונים והפרשנויות הנדיבה המתקיימת בתוך השיר עצמו, מסגננים אותו כ"ספר אפשרויות"

19 על כך כתב גם ויזן, והציע מיפוי כללי של השורשים הספרותיים של מישורי ברשימת ביקורת שפרסם לרגל צאת אֶשָׁה נְשׂוּאָה וְנִשְׁיָרִים בּוֹדְדִים. יהודה ויזן, "אשה נשואה ושירים בודדים: כל המנעד של שירת אפרת מישורי בספר אחד", הארץ (25/1/2019).

20 אפרת מישורי, "הסולידית והחיה", העיר (1/8/1997), עמ' 66.

21 אפרת מישורי, "משורר ונמר", ידיעות אחרונות (28/5/1999).

פרוע. הפרפורמטיביות של מישורי מבססת קשר בלתי נמנע עם האופק, הגילוי – חציית הגבולות שאבידן חתר אליה. המופע הפנימי בשיר, הכורך בין כוחות סותרים, בין צורה לתנועה, הוא המתהווה ומתממש במציאות כשער אמיתי לריבוי של אפיקי פעולה.²² בהקשר סייבורגי ראשוני חשוב להזכיר גם את חזי לסקלי, ההולך בתוך העברית ומחלץ מתוכה רגעים "נונסניים", מופרכים וטרגיים המעצבים את השיר כמונומנט רוחני נשגב ויום-יומי כאחד. מישורי רוקדת על התפר שבין המשחקי למיושב ובונה "מדרגות / לְשִׁמִּים / קְטָנִים".²³ ברשימה שפרסמה מישורי על אסופת כל שיריו בָּאָר הָקָל בְּאֶמְצַע עִיר כתבה:

לסקלי נאבק בסנטימנטליות. המעברים בין רכות לקושי מייצרים פני-שטח שיריים שבורים, מרוסקים, אסתטיים. לפעמים השיר מתקשה לנשום. השורות מבצעות תנועה ומוחקות אותה, שוב מבצעות תנועה ושוב מוחקות. לפעמים מחכה דגל לבן בסוף, המשוור נכנע לרגש, ולפעמים, כלומר לרוב, השיר הוא זירה שפשוט משקפת את תנועת המטוטלת של המאבק עצמו, ללא הכרעה.²⁴

זהו תיאור מהימן של ההתרחשות הפואטית שלה-עצמה, המתנוודת בקביעות בין הביטוי החשוף והסנטימנטלי לבין מהלך ההצרנה ומציבה את המאבק המשוסע בין האופציות במרכז.

גם ה"שואר" הגדול של מישורי בקריאתה על הבמה מתכתב עם מסורת של פרפורמרים, כמו אבידן, וולך, הרכבי ואפילו לסקר-שילר, כפי שמישורי עצמה מציינת.²⁵ הספקטקל

22 על התנועה הניסיונית של אבידן ראו, למשל, את רשימתו של זלי גורביץ' בהארץ, שבה הוא מצביע על שורת מאפיינים ההולמים מאוד גם את מישורי, כגון "הייבוש העצמי מבכי", "המתח המתעתע בו בין צחוק לרצינות" והנימה הסלוגנית, הקופירייטרית לפרקים. בעיקר חשוב בהקשר זה תיאורו כאשף הנסיינים ש"מגדיר עניין ומשחק אתו, הופך בו והופך בו, רק לא להיות מוטל תחת משפט, רגש, מושג כלשהו 'כאבן שאין לה הופכין'". זלי גורביץ', "השירים והאגו של המשורר דוד אבידן", הארץ (27/1/2010). על המאבק האבידני "לייצר תנועה בתוך המילה, להלחם בסופיות בתוך השירה" ראו גם את רשימתה של ויסמן שבה היא קוראת את הצירוף "אֶדְמָלָה" כשיקוף לתקרת הזכויות שאבידן נהלם אליה, נלכד "בתוך הלופ" של השפה. ענת ויסמן, "שיחה על חירות ודקדוק", מרית בן ישראל, כשדוד גרוסמן פגש את ויטו אקונצ'י: על אמנות הגוף בספר הדקדוק הפנימי, ענת ויסמן (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 187. מישורי ממשיכה את המהלך האבידני של ייצור "חיי נצח", הניסיון להתעלות מעל הקץ הכפוי של האירוע המילולי. הפתרון הסייבורגי שלה, כפי שאראה כאן, מתממש בתחביר האידאולוגי של הפרפורמנס, המציג את השיר כמכשיר "ממזרי" לשכתוב משמעות.

23 אפרת מישורי, "[מדרגות]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 97. כל אחד מן המשוררים שהוזכרו מנהל משא ומתן עם השפה, הכולל התכתשות ומאבק באקסיומות. במובן זה, לכל אחד ישנו הפרפורמנס הסייבורגי שלו. בהקשר עבודתו של לסקלי מעניין להזכיר גם את מאמרה של הדי שייט, המפענחת את שימושו בפרדוקס ובנונסנס כדרך לזעזע את הצורה ולחתור תחת המוכר, באופן המבסס היגיון פנימי של ביצוע "משכתב". הדי שייט, "'סכין בגבו של השיר': פואטיקה של סתירות וסטירות – על שירתו של חזי לסקלי", בקורת ופרשנות 45 (תשע"ז), עמ' 311–345.

24 אפרת מישורי, "ברוך בואכם לגן העדן של הגיהנום", הארץ (6/5/2009).

25 דותן, הערה 7 לעיל.

של המופע מתפקד אצל מישורי בכמה אופנים, החותרים זה תחת זה. הוא מאפשר למילים לפרוץ החוצה מן הדף ולחולל אפקט אמיתי במציאות – ובה בעת מערבל את ההיררכיות בין כתיבה לדיבור, וחושף את המסגרת הביצועית ואת הכפילות המובנית בתוכה. הדוגמנית זוהרת על הבמה כדיווה, כמלכה וכנתינה כאחד: ביצועיסטית בשירות ה"שיטה" ומכונה בתפקוד עילאי, החוזרת בשיטתיות על אותה השורה והופכת אותה בהדרגה למנטרה אקסטטית, פנקיסטית, מתכנתת שוב ושוב את חוקי המופע.

שאלת הגבול: בין סובייקט למכונה

בגילומיו המילוליים, ההיבריד של אורגניזם-מכונה נוכח כבר בתחילת דרכה של המשוררת: החל באנרגיה העתידנית-טכנולוגית שליוותה את מופעי הספוקן ובהשפעות הדאדאיסטיטיות והפוטוריסטיטיות, הניכרות באסטרטגיות פואטיות רלוונטיות (אוטומטיזם, כתיבה פונטית מפרקת מילים ומשמעויות, כתיבה לטריסטית), ועד ל"שיק" התעשייתי של עיצוב ספר הביכורים. לצורך העיון במונחים סייבורגיים במחזור בן שמונת השירים "שאלות עם תשובות" מתוך ספר שירה הראשון,²⁶ מתבקש להזכיר את עבודתו של אבידן, ובפרט הפסיכיאטר האלקטרוני שלי, שגם בו מתקיים המערך התקשורתי בזירה מכנית.²⁷ אך שתי הדוגמאות נבדלות זו מזו באופן מהותי. הניסוי של אבידן הוקדש לחתירה אל "אינטימיות" אדם-מכונה, מתוך התפיסה כי "שיחות בין בני-אדם לעולם אינן תהליכים מילוליים טהורים". "התוכנית-הדיאלוגית" שעמדה לרשותו בכתיבת הספר, אותה "אליזה", הציבה מגבלות תקשורת נוקשות ואתגר פורמלי, שאבידן זיהה כדומה לאתגר הכרוך בכתיבת שירה. התנועה בכיוון אידיאל "השיחה הטהורה" הובילה אותו לסימון "שלוש תקוות בכירות":

- מחשבים מסוגלים להיות יותר 'אנושיים'.
- בני-אדם מסוגלים להיות יותר 'מחשביים'.

26 אפרת מישורי, "שאלות עם תשובות", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 94-92".
 27 דוד אבידן, הפסיכיאטר האלקטרוני שלי: שמונה שיחות אותנטיות עם מחשב, תל אביב: בבל, 2001. אזכורו החטוף של אבידן בהקשר זה רלוונטי לאור הדמיון הטרימינולוגי של ההתרחשויות, אבל כמובן, לשירה הטכנולוגית בכלל, ולעיסוק במכניזמים ובאלגוריתמים קיומיים בפרט, מופעים רבים בשירה העברית. בקצרה אזכיר את השירה החישובית של ערן הדס (לדוגמה, מקש הרווח וארבעה ספרים נוספים, תל אביב: מעין, 2013, המאגד חמישה מספריו); את שירת האינטרנט של ליאור זלמנסון, שספר הביכורים שלו ראה אור לאחרונה (יש לנו דרכים לגרום לך ליהנות, ירושלים: מקום לשירה, 2021); את ספרה של מאיה בז'רנו, עיבוד נתונים 0-1, ירושלים: כרמל, 2021, המכנס את כלל שירה שראו אור עד כה וראוי לעיון נפרד בכל הקשור למישורי; או כפי שנסקר קודם לכן, את הנוסח שהעמיד בספרו אהרן שבתאי, הפואמה הביתית, תל אביב: ספרי סימן קריאה, 1976. אף שבחלק זה של המאמר אעסוק, כאמור, בקריאת המנגנון המכני-לשוני של "שאלות עם תשובות" במונחים טכנולוגיים, אדגיש שוב כי כוונתי היא לאפיין בכך את האג'נדה הפואטית של מישורי כקונפליקט יצירתי בין "צורות".

- צעידת האדם לקראת המכונה, שהיא, כידוע, המשך גופו ומערכת-עצביו, וסגירת פער-הניכור בינו לבניה – הופכות אותו למוכשר יותר לחיות בעולם של מחר.²⁸

אצל מישורי אותו עולם "של מחר" מתממש דווקא בשבירת החיץ הגופני שבין "משורר" ו"תוכנה", "אני" ו"אליזה"; מישורי עצמה היא הכותבת את שני צידי המתרגם, והיא המערבלת את הקטגוריות. בדומה לאבידן, גם המהלך של מישורי כרוך בבחינה של גבולות הסדר והמשמעת, ההיגיינה והזיהום – כמו גם המאבק שבין תהליכים של כאוס והתפוררות לבין פרקטיקות של משטור ושליטה. כפי שאציע כאן, מדובר בתצוגה משוכללת ומרובדת של האופן שבו ה"רוחני" וה"מכני" מתלכדים. אך בשונה מאבידן, מישורי מוסיפה רעש, "מלכלכת" את הקוד: היא מצמצמת את המרחב המושגי לגבולות הקלסטרופוביים של הגוף הסובייקטיבי האחד, ובכך מרחיבה את השער למגעים חדשים.²⁹ אחת הדוגמאות הקולעות לכך היא שיר 3 במחזור האמור.

אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	כן, את בחיבור
אני בחיבור ?	לא, את לא

את השיר הזה אפשר לקרוא כדיאלוג ממוכן באופיו בין שתי תודעות: האחת שואלת והאחרת עונה, במעין פינג-פונג אוטומטי רזה, קונקרטי וחרף מספציפיקציה.³⁰ השאלה "אני בחיבור?" נענית שבע פעמים בתשובה חיובית, שיטתית, ואילו בפעם האחרונה הסדר מופר, ותשובה שלילית משנה את פני הדברים. מפתה לקרוא את זה כדיאלוג בין

28 דוד אבידן, "מבוא: שיחות ששוחחו את עצמן", אבידן, שם, עמ' 9–14.
 29 אפשר לחשוב על כך כדיגום שמישורי עושה לפרוטוטיפי הדיגום של אבידן: היא מייצרת מכניזם פואטי-סייבורגי המשתמש בארגז הכלים של אבידן, משנה אותו ומשכלל אותו. בעניין המכונה האבידינית, ראו, ענת ויסמן, "ההרפתקה מתחילה במקום שבו הסכמה מסתיימת": בשולי הדיגומים של דוד אבידן, הו! כתב עת לספרות 7 (ינואר 2009), עמ' 231–234.
 30 רצף של הצהרות עם תגובות-ראי, במונחי של אבידן במבוא לספרו (הערה 26 לעיל, עמ' 12). מנגנון האירועים הזה כורך את ההרמטיות, את הנתק הדיכוטומי ואת מגבלות התקשורת ביני לבין "האחר", ובד-בד משקף קרבה על סף השעתוק, חיבור והזדהות. כל זה קשור גם לאספקט הפרודי שאבידן ממסגר במפורש בנוגע להצהרת הכוונות הקונספטואלית שלו ולבחינתו הביקורתית-אירונית של המודל ה"טיפולי", מוכוון ה"אנליזה", ה"פענוח" וה"ריפוי". בהקשר יצירתה של מישורי, מצד אחד, ה"אוטומטיות" ממחישה את קריסת תהליך המשמוע הפנימי אל עצמו, ומצד שני, את הפריצה החוצה מעבר לגבולות הללו. גם אצלה נוכח טון אירוני ומגחיק המיישם את דגם הפרדוקסים והנתקים על הזירה הנפשית, על התפקוד החברתי, הפוליטי והמשפחתי. על כך ראו עוד בהמשך הדברים.

שתי מכונות, אבל סופו של השיר מחולל עוד סימני שאלה. התשובה השלילית שותלת בהתרחשות ממד הייררכי המבסס דינמיקה שאינה שוויונית בין שואלת ועונה, בין מוקעת לבין מוקיע או מוקיעה. "לא, את לא" נקרא באור זה כהכרעה של אוטוריטה המדברת בשפה בינארית (0 ו-1); מנגנון המסמן איזו מכונה "בפנים" ואיזו "בחוץ", ואולי גם מנגנון השואף להבחין בין פוזיציות באשר הן; לתחום אורגניזם ומכונה. "מתקן המשמעות" של השיר מייצר מערכת מארגנת, הדנה לחיבור או לנתק, גוזרת את גזר הדין.

אבל כל הכרעה כזו מתבררת במקביל גם כמהלך המערער על עצם הדיכוטומיה, שכן אי אפשר באמת לקבוע מי מדבר בכל צד, האורגניזם או המכונה; יהיה מדויק יותר לתפוס זאת כהבהוב מתמשך ביניהם. אפשר לראות זאת, למשל, בממד המכני המצוי גם בצד השואלת, בשאלתה הנשנית אם היא בחיבור, המייחסת גם לה תכונות של אוטומטיזציה תפקודית. השימוש הריטואלי מדגים את ניסיון האשרור והשליטה על הסטטוס של חיבור העצמי, אם בזירה הנפשית ואם בזירה הטכנולוגית, שכן מול "פס הייצור" הנוקשה של הטקסט מסתמנת שאלת החיבור כשאלה אמורפית, נזילה, שאינה אפשרית לאפיון נחרץ. אם מהות אותו "חיבור" טכנית גרידא השאלה אינדוקטיבית – מבררת אם המכונה פועלת, אם היא תקינה, אם "אני" יעילה, אם "אני" מבצעת את תפקידי נאמנה ואם "אני" חלק מן המערכת הגדולה. את כל השאלות הללו אפשר להחיל גם במובן הנפשי והפרטי ביותר של ה"חיבור", כמו שאלה הדוברת, "אם אני 'מחוברת' לזולתי, האם אני מוערכת, אהובה, חלק מסצנה ספרותית וחברה אנושית", או בפשטות – "האם אני 'מחוברת לתקע' המאפשר מגע והכרה של העצמי ושל מקומו בעולם". ההבחנה בין רוחני ומכני מיטשטשת: השיר פועל כדגם של משטור והצרנה של הדרמה הנפשית – ובמקביל חושף את ההתמוססות הרגשנית של הבינארי, חוגג את טיבה ה"אורגני" של המכונה.

מכאן נפתחת הדרך לקרוא את השיר הזה גם כפלט תודעה מקוטב, ששני קטביו התממשו כליל בתוך הסובייקט: בקריאה הזאת לא מדובר בדיאלוג בין תודעה אחת לאחרת או בין גוף למכונה, אלא בדיאלוג בין התודעה לבין עצמה. הסובייקט ממלאת את שני התפקידים גם יחד, היא שואלת ועונה, ומכילה הן את האורגני והן את המכני. מצד אחד מתקיים בתודעת הדוברת ניסיון פועם לבסס ביטחון נפשי ולגשש אחר סטטיסטיקת התפקוד והערך העצמי דרך ביטוי של שאלה חוזרת, חשופה ונואשת. ובמקביל, מן הצד האחר, נוכח בה צד המתעקש על קונקרטיזציה חדה, על טרמינולוגיה "מדעית", חותכת ובינארית באופייה, של כן או לא. זהו הסובייקט הסייבורגי, מעבד את סערות הנפש שלו לכדי מערכת סימנים משוכללת, מחבל בחיווט כדי ליצור הפרעה, לסדוק את השיטה ולהצביע על קריסתה. גוף ראשון ו"גוף שני" מתערבבים – אדם ומכונה מכילים זה את זה, מפירים ומפרים זה את זה.

רגע ההתוודעות לנתק הוא רגע קריטי המכונן מציאות חדשה. זהו מומנטום עדין, חשוף. תוצאתו היא ההכרה בשבריריות הסיסטמה, בכך שברגע אחד, קוריוזי או מכוון, הכול יכול להשתנות, ובכך שדי בחוט אחד שניתק כדי לעצב את התמונה הרחבה מחדש. "לא, את לא" הוא רכיב אקזוטי, מוזר, המפר במפתיע את הדגם הפואטי הסדיר שהודגם עד כה, אך בשיבוש הזה טמון גם פוטנציאל לשחרור. הדבר ניכר במיוחד כשקוראים את כל אחד מרכיבי "אני בחיבור?" בשיר בקול של תודעה סובייקטיבית נפרדת, כלומר כשבע

תודעות שונות. כולן נענות בתשובה חיובית למעט האחרונה, שהתשובה השלילית שהיא זוכה לה מוציאה אותה החוצה מן הרצף. מצד אחד, הדגם מסמן אותה כיוצאת הדופן, האחרת, פריק שמחוץ לשטאנץ, ומן הצד האחר, היא האחת שבכוחה לפגום במבנה השלם של השיר, לפרק את ההייררכיה ואת ה"סדר הטוב". השיבוש הזה, כרכיב פואטי-אידאולוגי בשירת מישורי, שב ותובע את חופש התנועה ואת זכות ההתנגדות, ומתעקש על הפרדוקס החותר תחת הסד הצורני שמתוכו היא פועלת ומפעילה.

"לא, את לא" מכונן גם את רגע השחרור שלנו, הקוראות-מבצעות: כל עוד המכונה הגופנית מתפקדת כהלכה, כלומר נענית למתווה הטקסטואלי שהשיר מציב ומבצעת אותו כנדרש, אנחנו פועלות בשירות המערכת, נטמעות כליל בטקסט של מישורי. לעומת זאת, כשהשיר מסתיים בהצבעה חותכת על נתק – ה"חיבור" נפרם. אנחנו שבות אל הגוף הסובייקטיבי שלנו, אל ההבדל. למרבה הפרדוקס, הקטיעה הנחרצת מסמנת את רגע החיבור האמיתי, הרגע שבו המערכת האוטומטית והאוניברסלית של השיר קורסת, והקול האחר, השונה, הפרוורטי והספציפי, יכול להשמיע את קולו. אם כן, הרכיב ה"תקול" בשירה של מישורי הוא גם הכרזה שיטתית על פיצול מן הזוהר האחת, מן השכפול העיוור נטול הבקרה. גם כשנדמה שידה של "השיטה" על העליונה מזדהר רגע הניתוק של "לא, את לא" כרגע רדיקלי של התעוררות לחיים, "באג" פואטי משנה גורלות, המאפשר קריאה וכתובה חדשות של חוויית המשתמשת. הממד הפרפורמטיבי של שירתה חושף את התלות ההדדית של מכשיר ורוח זה בזה, ומציג את הסתירה האקסטטית שביניהם. ההדהוד בין טריטוריות ובין גופים מודגם גם בשיר 5 באותו המחזור ("שאלות עם תשובות"). גם כאן אנו פוגשות שתי "מערכות הפעלה" (או רק לכאורה):

.5

מה מתעגל כאן?	כדור
מי מתגלגל שם?	כדור
מה מתרחש כאן?	כדור
מי מתפתל שם?	כדור
מה מניע כאן?	כדור
מה מונע שם?	כדור
מי התחיל כאן?	כדור
מה מסתיים שם?	כדור
מי זרק כאן?	כדור
מה נזרק שם?	כדור
מי בלע כאן?	כדור
מה נבלע שם?	כדור
מי טען כאן?	כדור
מה נטען שם?	כדור
מי פלט כאן?	כדור

מה נפלט שם?	כדור
מי שמע כאן?	כדור
מה נשמע שם?	בסדר

השיר מעוצב כמכניזם של שאלה ומענה, חיפוש ופתרון, אבל האופי ה"סייבורגי" שלו מתגלה במהרה; הוא מכיל שני יסודות המתקיימים זה לצד זה. את טור השאלות אפשר לאפיין כמהלך של ערנות, סקרנות, או כמעט-היסטריה אפילו, של מי שמתעקש לדעת מה קרה וקורה "כאן" ו"שם", מי אחראי לזה ומהן ההשלכות. זהו ניסיון חי וקודח, מן הקרביים, להשיג כלים שבהם יוכל הסובייקט להסביר לעצמו את הסיטואציה. בטור התשובות, לעומת זאת, מן העבר השני, תשובה סיסטמטית, אחידה וכוללנית, המגיבה בקור רוח מוחלט, בנימה אדישה, שאינה מבחינה בין "מי" ל"מה" ומייצרת שוויון בין סובייקט לאובייקט. זהו מופע סייבורגי ראשון, הממחיש את פריצת הגבולות שבין גוף לבין מכונה.³¹ הצד השואל עסוק בהתרחשות דינמית של פעולות שונות: מי מתגלגל, מה מניע, מי מתפתל, מה נבלע ומי פלט – אסופה של אירועים דרמטיים המחוללים זה את זה ומשפיעים זה על זה. אך לעומת השצף הזה דבק הצד העונה בתשובה "כדור", פעולה שאפשר לקרוא גם כפרקטיקה של משטור ושליטה. ה"כדור" יכול להיות כדור ירייה קטלני או כדור הרגעה מערפל, וכך או כך הוא משמש כתחמושת נגד הצד הפרוע, שאינו מסכין עם הסדר האלים, הכפוי. המכונה הופכת כאן למכונת ירייה או למכונת שכחה, שמטרתה לנטרל את תביעתו של הצד השואל לתשובות. האינטרס של המערכת הוא להמשיך לפעול ולשמר את הדומינציה שלה ללא הפרעות או שאלות קשות, "לִדְגֵם" את הדוגמנית אל הדגם. המערכת נאבקת בעודפות, מבקשת לקודד את הכאוס ואת הריבוי לכדי תשובה אחת: הלוגוס. אך האם "כדור" באמת יכול "לעמוד" בתפקיד הנחרץ הזה בלי להתגלגל לשום מקום בלתי צפוי?

גם בשיר הזה מתגלה התחביר המסוכסך עם עצמו בשירתה של מישורי, שכן גם פה "המילה האחרונה" היא רגע של בלבול או מהפך ושל שבירת המבנה. בתגובה לשאלה "מה נשמע שם", הפתעה: המכונה התעוררה. האוטומטיות שהורגלנו אליה נסדקת במופע של אירוניה, המגלה פתאום את אישיותה של המכונה. נמענת-מכונה שתענה על השאלה תפרשה כהצבעה על אובייקט, הדבר ששומעים, ואילו נמענת-סובייקט שתענה עליה תפרשה כהצבעה עליה-עצמה. התשובה, הנמסרת בלשון יום-יומית שגורה, שוברת את המתח ואת החשיבות העצמית של "הצורה" הנוקשה. וכיאה למתודת הפרדוקס, התשובה המפירה את הסדר היא "בסדר". הופעתה הפתאומית של המילה הזאת – שפירושה

31 כלומר, כמעט כהערת "מטא" מקדימה, אם הכדור עונה גם לשאלה "מי" וגם לשאלה "מה", הרי שמתקיימת כבר מודעות עצמית ראשונית, פנימית, בתוך הדגם – למגבלות הלשון ולטשטוש הגבולות בין סובייקט לאובייקט.

שהדברים נמצאים במקומם הנכון – מנטרלת את המערכת, הורסת אותה מבפנים. זוהי פעולתו של סייבורג מתקומם, המכיר את הפרצה שבגדר היכרות אינטימית.³² הכפילות הזאת שבה ומהדהדת בין שני הצדדים, מערבלת באופן שיטתי את החוצץ שבין אורגניזם למכונה. מעניין להצביע על כך שהתשובה "בסדר" היא אלמנט משבש גם ביחס לביצוע הנפשי: לעומת התפקוד המופתי של הדגם, התשובה "בסדר" בשיר מתהווה כמעין צניחה מביכה. זוהי כמעט קריקטורה של האופן האוטומטי שבו נענית לעיתים השאלה "מה נשמע" או "מה שלומך". כלומר, גם ברגע שהאובייקט המשיב מתגלה כסובייקט מתגלים בו בהתאמה צדדים ואסטרטגיות מכניים; וכך גם בנוגע לצד השואל. הדרמה והכאוס המזינים את ההיסטוריה שלו אינם מטשטשים את האובססיה שלו למשמוע, את הניסיון העיקש לקודד את המציאות באמצעים פרקטיים, במרחב מצומצם של "פעיל" ו"סביל". האדם מייצר את המכונה והמכונה מייצרת את האדם; לא ברור מי מפעיל ומי מופעל, מי שליט ומי נשלט, "מי התחיל" ו"מה הסתיים".

ומה אם הצד השואל הוא דווקא תודעה "מלאכותית", המפיקה פלט דינמי, מסוקרן וערני של בקרת-מציאות? מה אם הצד המתמיד בתשובה "כדור" הוא דווקא אורגניזם, נניח סובייקט אנושי משועמם, המגלה בהדרגה את הצדדים המכניים שבו? ה"כדור", שכאמור, יכול להיקרא ככדור ירייה או ככדור רפואי-טיפולי שנועד להשתקה, מוטח שוב ושוב כלפי מישהו אך אינו "מחסל" אותו – דבר המרמז לאופי הסייבורגי של האורגניזם. בסופו של דבר, כל הכדורים שנבלעו או שנורו עוררו את ה"סובייקטיבי", לחצו על הכפתור הפונקציונלי, וחיברו את המערכת לגוף. אך למרבה הפרדוקס, בתום כל כך הרבה "כדורים" הסדר הושב על כנו. הכדור האין-סופי "בין לבין" מוביל את הקוראת לפענח את הכדור גם בדרך אחרת, ככדור משחק פשוט, הנזרק וזורק ממקום למקום ומהתרחשות להתרחשות. הכדור הוא המכונן את הכאוס. הוא ייצוגה של התנועה הרדיקלית נגד הבינארי, הוא הקורץ לתזוזה ולשינוי. הוא צורה מושלמת וחסרת מנוח

32 חשובה במיוחד בהקשר זה הקריאה של מישורי לשיר. ראו, למשל, בערוץ היוטיוב של המשוררת: אפרת מישורי, "כדור" [הקראה], 7/1/2008, <https://www.youtube.com/watch?v=ALlu5zWxMz4>. בביצועה ממחישה מישורי ביתר שאת את המתח הפנימי של הטקסט, באמצעות קריאה אינטנסיבית, לופתת, המדגישה את הקול הנסער והפצוע בתוך המערכת בצד המודוס היציב של המנגנון, עיצובו הטכני והמדוקדק שלב אחרי שלב – לרבות שבירת המתח הקומית בסופו. התשובה "בסדר" באור זה מסתנכרנת עם תיאורו של המכניזם של מישורי כמתודה של עיוות ושיבוש.

מהגדרתה; אין לו בסיס. ה"כדור" מוצב באותו הטור עם ה"בסדר", בין משטור לעבירה. השיר הוא אירוע סייבורגי, הכותב את הקוד הגופני, את ה"טקסטורה", תוך כדי תנועה.³³

הסייבורג על פי דונה הראווי: אפיסטמה ישנה־חדשה

פעולה חתרנית בדגם והקרתו, חיכוך פרובוקטיבי בין רכיבים שונים, הספקטקל של הפרפורמנס המשוער, הפרום והבנוי לעילא – כל אלו מתארים נאמנה גם את דמותה של הסייבורג במניפסט המכונן של הראווי. הסייבורג הוא הכלאה של "אורגני" ו"מלאכותי", חגיגה מחויבת של המירכאות האירוניות סביב מונחים אלו. הוא צאצא של מערכת יחסים בלתי נמנעת בין דמיון למציאות חברתית הווה; היצור הפנטסטי, המפלצתי, האחר המוחלט, לכאורה – ובה בעת, הוא תוצר ישיר והכרחי של מציאות שבה כולנו נמצאים צמודים למכשירים ולמכונות, יוצרים אותם, מופעלים באמצעותם ומשכתבים את עצמיותנו מתוכם.³⁴ האורגניזם הסייבורגי הוא סוכן של סכסוך הדיכוטומיה, קריאת תיגר על דואליזמים מסורתיים החוצצים בין אדם, חיה ומכונה: "המכונות של שלהי המאה העשרים מטשטשות מן היסוד את ההבדל שבין טבעי ומלאכותי, בין גוף ונפש, בין המתפתח מעצמו והמתוכנן מבחוץ, כמו גם אבחנות רבות נוספות שהיו ישימות לאורגניזמים ולמכונות", כותבת הראווי,³⁵ ומסמנת גם את המופעים השכיחים והגלויים ביותר של חיבורים אלו, דוגמת האדם שבאוזנו שתל שמיעה והאישה המהלכת על תותבת ביונית, וגם את כל סוגי החיכוך הקיומי עם המכונה, באשר היא מתפקדת כאמצעי תקשורת בין פרטים, כמכשיר בקרה ופיקוח או כפרקטיקה של חשיבה.

דמות הסייבורג משמשת את הראווי ליצירת אלגוריה עשירה לשלב הבא של התעצבות הסובייקט. על התנועה הרדיקלית שהסייבורג מגלם נגד סדרי עולם נוקשים היא כותבת:

אירוניה עוסקת בסתירות שאינן מתיישבות לתוך שלמויות גדולות יותר, אפילו לא באופן דיאלקטי. היא עוסקת במתח שבהצמדת דברים שאינם תואמים זה לזה, כיוון ששניהם

33 בחרתי להתמקד כאן בשני שירים מן המחזור המלא, אך גם שירי האחרים מכילים מוטיבים סייבורגיים דומים. בשיר 4 מופעל מנגנון זה למנגנון של שיר 5 ("מה מתעגל כאן? כדור?"), אך בדגם הזה נענות השאלות השונות בתשובה "תפוח" ("מי הרעיל? תפוח / מה מורעל? תפוח"). גם במקרה זה התשובה המסיימת שוברת את הסיסטמה ("מי אכל? אני") ומחזירה אותנו לסובייקטיבי וללימבו של ה"עצמי" – ה"אני" המופשט יכול להיות מכני או אנושי. עוד דוגמה לעניין זה היא שיר 8, שבו התשובה הקבועה היא "מבט", מעין הלחם צלילי מופצל של "אם" ו"בת" – שתי הישויות החותמות את השיר ("מי את? אם / ומי את? בת"). בהקשר סייבורגי מעניינת כאן הלולאתיות שבהלכדות התודעה המולידה והתודעה הנולדת, כאשר הסינתזה שביניהן מתגלה גם כרצופה קטועות ושיבושים.

34 ראו גם, כרמל וייסמן, "פוסטהומניזם: פרומתיאוס ונקמת הדקונסטרוקציה", תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 219–236.

35 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 281.

או כולם חיוניים ונכונים. אירוניה עוסקת בהומור ובמשחק רציני. היא גם אסטרטגיה טורית ושיטה פוליטית, שהייתי רוצה לראות יותר כבוד אליה בפמיניזם הסוציאליסטי.³⁶

בהיותו חלקי, מפוצל, שערורייתי לעולם – הסייבורג עומד בסתירה לכל מיתוס של הרמוניה, שלמות ואחדות, מפורר אותם באמצעות מודל מתקדם של תקשורת מרושתת, של מגעים והיתוכים חדשים ומפתיעים.³⁷ הואיל ו"איננו יכולים לשוב על עקבותינו, לא מבחינה אידיאולוגית ולא מבחינה חומרית. לא זו בלבד ש'אלוהים' מת; גם 'האלה' מתה",³⁸ עלינו לקודד את מהפכת המודל הסייבורגי. עולם זה אינו נשלט בידי מיתוסים פאלוצנטריים של גאולה באמצעות "לידה מחדש", אינו מחויב להורים מטאפיזיים כלשהם, אינו שבוי בגעגועים לגן העדן ולא לאפשרות ה-Restart המונומנטלית. המודל הסייבורגי מגלם הפנמה מפוכחת, ערנית וביקורתית כי האדם מכיל את המכונה, ובעיקר כי האדם "מזוהם" בהיסטוריה שלו-עצמו – בתוצאות הרצחניות של הרציונל המציב את האדם בעמדת עליונות על זולתו ומנסח אותו כ"אי של סטרליות" שאין לו שיג ושיח עם האחר שלצידו, המשעבד הכול-יכול של הטבע. המודל הסייבורגי אינו ממנף את התאוצה הטכנולוגית לכדי הגדלת הדומינציה של האדם כך שיהפוך למעצמת שרירים ממוכנת ומשוכללת עוד יותר, אלא להפך: הוא מחווט אותו להתבוננות ביקורתית – גופנית,

36 שם, עמ' 277–278.

37 בהקשר זה ראו גם: מעין גולדמן, "אישה או רובוט", אלכסון (מרץ 2015), <https://alaxon.co.il/article/אישה-או-רובוט>; דוד גורביץ' ודן ערב, "סייבורג", האנציקלופדיה של הרעיונות, תל אביב: בבל, 2012, עמ' 776–778; שרון הלוי, הקדמה להראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 276–277; אירית בן עטר כהן, הגוף בפסיכואנליזה: קריאה ביקורתית בכתבים פסיכואנליטיים, תל אביב: רסלינג, 2017, עמ' 35.

38 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 292.

בהיותו בעל חיים אחד מיני רבים – בתנאי העולם שיצר ובהשלכותיהם, ומזכיר לאדם את כל שניסה להכחיש או לשכוח.³⁹

מיתוס פוליטי אידוני: בין טבע ל"טבע"

הסייבורג הוא צעד נחוש בכיוון של ערעור תנאי המציאות החברתית וכתבתם מחדש. אופן הייצור שלו מבסס אופק מהפכני לאישה במיוחד, שכן השכפול מנתק אותה מתפקידה החברתי הכפוי במערכת הרבייה האנושית. בהציבו את הריבוי והדינמי כערכים מרכזיים, הסייבורג דובר שפה פוליטית חדשה, הממירה את הפרקטיקה של "קשירת קשר" באידאולוגיה ריזומטית של אריגה – רשת רחבה משופעת הקשרים ורווחים, ללא מרכז ומוגני. גם התמורות הטכנולוגיות הכבירות בשדה הייצור מרעננות במשהו את הנרטיב. המכונות החדשות, ה"קלות" וה"נקיות" כל כך, כותבת הראווי,⁴⁰ סמויות מתמיד בפעולתן העוצמתית. כעת מסורטט העולם הטכנולוגי לא רק כעולם צבאי-תעשייתי מנוכר ופטריוארכלי למשעי, הנשלט במלואו בידי גברים, אלא כמארג מרובד עתיר פרצות, שנשים חייבות לאיש. הראווי מפנה את הזרקור לכל אותן פועלות שקופות המייצרות את המכונות הזעירות במפעלים נידחים, ומסמנת את נוכחותן בטרטוריות הרחוקות כבעלת פוטנציאל מסעיר לשינוי מערך הכוחות: בידיהן היכולת לעצב את המערכת מבפנים ולקודד אותה מחדש.

39 זאת בניגוד ל"איש העתיד" הפוטוריסטי של מארינטי, אותו יצור משודרג ומשוכלל הנטמע לחלוטין במציאות הטכנולוגית החדשה, בדחיקת הגוף האורגני הבזוי וה"פרימיטיבי". ראו, פיליפו טומאסו מארינטי, "מאניפסט טכני של הספרות הפוטוריסטית", מאיטלקית: ראובן קריץ ובנימין הרשב, בנימין הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים: כרמל, 2001, עמ' 26. הסייבורג של הראווי מאמץ את טשטוש הגבולות כדי לסגל מבט ביקורתי מעודכן כלפי המציאות, מתוך עמדה המכוונת למגע ולקשר עם גופים אחרים וטרטוריות מגוונות – ואילו הערצת החיים המודרניים של מארינטי כרוכה במיתוס כוחני של הרס ואלומות. ראו, אריאל רטהאוז, פוטוריסטים וחדשנים אחרים 1910-1925. תל אביב: המכון האיטלקי לתרבות וכרמל, 1991. עניינו של חיבור זה בסימון המופעים הסייבורגיים בעבודתה של מישורי, כלומר אקטים פואטיים שונים המצטברים לכדי אג'נדה פנימית של חתירה נגד, של שחרור ושל הרחבה. עם זאת, וכפי שאציע בהמשך, ההתקוממות נרקמת מתוך הדומינציה של הסדר ושל הצורה ולעומתה. בהקשר זה חשובים, כמובן, היסודות הרעיוניים של הפוטוריזם שהציבו במרכז את המרד בעולם הישן, ואפיינו את הטקסט הפוטוריסטי כ"שואף אל הכאוס, מטשטש במתכוון את הקווים המפרידים בין תחום לתחום" (עמ' 12). המוטיבציה הלהוטה לשבירת כלים ולניתוח דוגמות מצד אחד, וה"קריסה" (או המימוש הפוטוריסטי) אל הווה פשיסטית-פטישיסטית מן הצד האחר, ייבחנו להלן במונחים דומים גם בשירתה של מישורי. לטענתי, התחביר הסייבורגי שלה עולה מן המתח שבין המבנה להתנגדות אליו ולהפרתו, ומן המתח שבין המבנה לחשיפת הממד האוטוריטרי של השיר, הסטרוקטורה הפואטית, ה"טקסט" המכפיף את הגוף והופך אותו למכונה מבצעת. על כך ראו גם, דנה אריאלי-הורוביץ, "בין אמנות לפוליטיקה: פוטוריזם ופאשיזם", זמנים: רבעון להיסטוריה 49 (קיץ 1994), עמ' 86-97.

40 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 283.

האפשרות הזו למוביליות וטרנספורמציה מסמנת את גיבושה של פוליטיקה חדשה, ש"תוכל לחבוק הבניות חלקיות, סותרות, לעולם לא סגורות, של העצמי הפרטי והקולקטיבי, ועדיין להישאר נאמנה, יעילה – ובאופן אירוני, פמיניסטית-סוציאליסטית".⁴¹ הסייבורגית אינה נעצרת בגבולות ה"בית" הפוליטי-גרעיני שלה, אלא מתנגדת ומשתנה בתוכו. הראווי מציבה את הגוף האקלקטי של הסייבורג, על ריבוי האינטרסים והאסטרטגיות שבו, במרחק עיקש מכל הסבר כוללני ואחיד ל"בעיית הנשים". היא מצביעה על מנגנוני ייצור בתוך זרמי הפמיניזם השונים, שלדידה שגו בחלקם, באופן שבו "הפכו לטבעיות את הקטגוריה 'אשה' ואת התודעה של החיים החברתיים של 'נשים' באותה העת שבה עיקרו אותן מטבעיות".⁴² הראווי טוענת נגד כל נטייה מהותנית ככלל, ובפרט נגד האופן שבו המאבק הפוליטי "מתוכנת" ומשוכפל שוב ושוב, לפי תפיסת "המקור", בחזרה אל התנאים הביולוגיים של הגוף – ומכאן גם בחזרה אל ניסוחו של ה"טבע" כעולם שנגזל מן הנשים ואל הגדרתן בצל הגעגוע אליו. כסובייקט המחויב לכפירה ולהיברידיות, הסייבורג מקפל בתוכו את הפיצולים השונים ואת הסתירות שבחללית-האם של הפמיניזם. כך מסומנת פרקטיקת המאבק על בסיס של הזדהות ולא של זהות – הכרוכה בהליכי פירוק, דינמיות ופתיחות. הסייבורג אינו מתעניין ב"שורש"; השורש מחוץ לשדה המושגים שלו. הסייבורגית מתקדמת בהווה, מחוברת לתנאים המטריאליים המידיים ביותר של המציאות – היא חיונית, חפה מנוסטלגיה, אירונית עד העצם בשאלת ה"אורגני" במובניה הרחבים. הסייבורג אינו עוסק עוד במה מאיתנו "עשוי", "מובנה", "מחובֶּת" כליל – כל אלו כבר בתוכו, מאחוריו. גופו ההיברידי מגלם מחשבה היברידית, שעטנזית, השזורה סתירות ונקודות השקה מסעירות. הסייבורג הוא דגם של מחשבה סינתטית, גשר אורגני בין מתודולוגיות, רעיונות, שיחים ומאבקים. הגוף הסייבורגי, המחשבה הסייבורגית, הפוליטיקה הסייבורגית – כל אלו מוכוונים לחציית גבולות כאתוס, ומדגימים כיצד דווקא הרכיב התותב, הזר והמוקצה, המערב מין בשאינו מינו, מאפשר את ההתרחבות ואת הגדילה. ה"אורגניזם" שהם מסמנים הוא יחידה בלתי אחידה, שאינה חותרת לפתרון הרמטי. גוף, טקסט, ביקורת ואידאולוגיה נקראים לאורו כמרחבים הטרוגניים סבוכים ונדיבים, המערבלים בין הטבעי למובנה ובין הפנים לחוץ. הסייבורג ואפרת מישורי נפגשים בדיוק בנקודה הזו; על קו הגבול המתעתע שבין "יעיל" ל"כאוטי", בין ערכים פואטיים של שיטה, סטרוקטורה, נאמנות וסדר – לבין אתיקה של התקוממות, כפירה והתרסה.

המכונה של הגוף, הבאג של השיטה

"מיתוס הסייבורג שלי, אם כן, הוא על אודות גבולות מופרים, היתוכים רבי עצמה ואפשרויות מסוכנות, שפעילים פרוגרסיביים יכולים לחקור כחלק אחד של עבודה

41 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 287.

42 שם, עמ' 288.

פוליטית נחוזה", כותבת הראווי על הסובייקט החדש, נגזרת "טבעית" של תקופה שבה "כולנו כימרות, יצורים המיוצרים ונתפסים כבני כלאיים של אורגניזם ומכונה".⁴³ הראווי מטיילה זרקור על האופן שבו המכונה מעצבת את תנוחת הבשר החי, הכפוף אל המקלדת, על האופן שבו היא מתערבבת בתוכו כשבב זעיר המושגל ברקמה פועמת; על היחסים העזים של קרבה והזדקקות שביססנו בינינו לבין האובייקטים המכניים והאלקטרוניים – יחסים המערבלים את הגבולות החוצצים בינינו. היא מראה כי המכונות מעורבות בכל בדל של היום-יום, ברמת המאקרו-התפיסית והמיקרו-האזרחית, וכי הן מדגמות תודעה נפשית וחברתית. בנטישתו הסופית של גוף אורגני "מדומיין" נחשפים באור חדש, אירוני ופרוורטי, אוסף הרכיבים המוכניים והמלאכותיים שבתוכנו, וההיברידיות הזאת מתגלה כעוגן בלתי מבוטל בעבודתה של מישורי. השימוש התדיר שלה באנאפורות ובאליטרציות מבסס מרחב פואטי המתקיים בתנאים הכופים את החזרה, את הפעולה הסיסטמטית של הטקסט ושל הגוף.⁴⁴ השיר פועל כמכניזם ההופך את הגוף המבצע למכניזם, מטשטש את החציצה בין סובייקט לאובייקט. אני הדוגמנית של השירה, כותרת המופע שהעלתה בשנת 1997, היא במובן זה מסגרת מטרימה למחשבה על האופן שבו הגוף מאפשר את הקיום החושי, הפראי והדינמי, ובה בעת מדגים את היותו מערכת פונקציונלית מכוונת מטרה.⁴⁵ מצב צבירה סייבורגי ניתן אפוא להבנה כפלט הקיומי של ההווה – החברתית, התרבותית והגופנית. אם גוף סייבורגי-ביוני משמעו עירוב של חומרים מ"בית" ומ"חוץ", למשל מתכת ובשר, הרי שבאופן סימבולי אלו יחסים פנימיים בין האורגני לבין העשוי או המובנה, או הנתפס ככזה. היחסים האלו מנסחים מצב של היות בין מה שמוכר כעצמי לבין מה שמזוהה כאחר, כלומר הם מסרטטים את הסובייקט כערב-רב של רכיבים. העצמי והאורגני נבחנים מנקודת המבט הסייבורגית כמרחבים "בלתי סטריליים", מתוך מודעות ביקורתית למה שנספג או מתובנת לתוכם ופורם את ההבחנה בין טבעי ומלאכותי. מצב צבירה סייבורגי הוא פוזיציה של הכרה ערנית בפרוטוקול תרבותי; הכרה בכך שאנו נולדים לתוך מרחב הכולל צורות ודגמים היסטוריים, לשוניים ומגדריים ופועלים בתוכו ולעומתו; הכרה בכך שמסמנים כמו "מכונה" ו"אורגניזם" נושאים איתם פרוטוקול של אפקטים, ושאנו פועלים דווקא לאור הבנייתם כדיכטומיות מנוגדות, כדי

43 שם, עמ' 283, 279.

44 על החזרה המכנית של מישורי ראו גם: בז'ארנו, הערה 15 לעיל; אופנהיימר, הערה 15 לעיל; סתיו, הערה 15 לעיל; עידן צבעוני, "האם אפרת מישורי היא מתרגלת בודהיסטית טובה?", הארץ (2016/1/25), <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2827619>.

45 בריאיון לכתובת אומרת מישורי: "אני הדוגמנית של השירה", אגב, נולד מן המחשבה של דגמון פנימיות. כמו שעון שהוא דוגמן של הזמן ובו בזמן שהוא מראה את השעה הוא מראה גם את עצמו" (מאירי ושקרגי, הערה 6 לעיל, עמ' 339). דימוי השעון כורך בהקשר סייבורגי את הערבול בין קונקרטי למדומיין, בין פרסונלי לפונקציונלי. הגוף הוא מכונה יצרנית חושבת, המחוללת אפקט בעולם. הזרקור של מישורי כפול: הגוף מתובנת ומחופצן לנשיאת הצרכים והיעדים האמפיריים, ובו-זמנית הוא נתפס ומתקיים כשלעצמו, בורח מן הסימן. דימוי השעון קשור גם לאופן שבו השיר אצל מישורי כמוהו כ"מְכַשֵּׁר / עֵם אֲחֵרִיּוֹת לְשִׁנְיָה" (אפרת מישורי, "[שיר]", Thinkerbell: ספור בְּהִמְשָׁכִים נֶשֶׁל מְשׁוֹרְרֵת בְּהִפְסָקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, פרגמנט 42). כמו השעון, השיר פועל במסגרת צורנית חותכת, המכריעה בכל רגע נתון מה השעה: הכרעה חלקית המשתנה ברגע שלאחר מכן, ומראש מתחוללת בתוך המופשט והאין-סופי.

לנסות ולומר משהו אחר על סייבורגיות. מצב צבירה סייבורגי הוא מצב של "פעולה עם המכונה" מתוך היותנו גם מכונה – של הרגלים, תפיסות ומודלים שונים של שכפול וחזרה. מכאן, הוא מצב של טשטוש באשר להגדרת המכונה. הסובייקט מכיר בכך שהגוף עצמו פועל כמנגנון, שעל חלקו יש בכוחו להשפיע ועל חלקו אין בכוחו להשפיע, מנגנון שהוא מכניזם משוכלל הפועל, מפעיל ומופעל. מצב צבירה סייבורגי הוא הימצאות בתוך הסזורה של הקיום; הוא אוחז בכך שהמציאות "נתונה" על כל רכיבה, ובו־זמנית הוא אוחז גם בפוטנציאל השינוי והשכתוב שלה, הקיים בכל רגע נתון.

אותו עקרון חריגה ושיבוש סייבורגי בין שדות ובין גופים נוכח אצל מישורי לאור עיסוקה באתוס של הצורה, שכל שינוי בה, פנימי או חיצוני, מוביל בדרכו לעיצוב חדש של המציאות. עבודתה מציגה פעמים רבות את ההתנגשות החריפה בין הפרטי והסובייקטיבי ביותר לבין הצורה האוזקת אותם. הסטרוקטורה הנוקשה מאגדת את חומרי הנפש הבוררים ומצבי הקצה שהיא מתארת, ואלו מתגלים פעמים רבות כמצבים של חוסר מוצא, חוסר סדר, פרימה והתמוססות. האורגני של הגופני והנפשי, הסוער והדרמטי נרקמים ומשובצים שוב ושוב לתוך העשוי, הכפוי. רכיב זה בעבודתה מתקשר, כמובן, גם ל"מלאכה" הפסיכואנליטית שבשירים. מישורי ממסגרת את ההתבוננות במכניזם של העצמי כערך־מפתח, דרך הניסיון להעניק פשר, להבין את האירוע, להתחקות אחר שרשרת החוויות מראשיתן ועד אין־סוף. ראו, לדוגמה, את מחזור שירי הפנייה הישירים ל"מטפלת" שבספרה אֶשָּׁה נְשׂוּאָה וְנִשְׁרֵים בְּדָדִים, הבוחנים את ה"פונקציה" הרגשית והסמכותנית שלה, וכן שירים בספריה האחרים העוסקים במלאכת הטיפול.⁴⁶

במובן רחב יותר, ההקשר הפסיכואנליטי מאפשר לחשוב על האופן שבו העיסוק של מישורי בצורה, הבנייתה והקרתה מגלם באופן מרובד אסטרטגיה פואטית של משמוע חיי הנפש והביוגרפיה. המצבים העזים ביותר של חורבן משפחתי, בדידות, דיכאון, תשוקה ואלימות – כל אלו נתחמים ומשובצים במערכת צורנית מובנית, החושפת הן את המתח שבין ההתרחשות הנפשית לגילום הספרותי והן את המתודה והחוקיות השיטתית של האירוע הנפשי עצמו. הסייבורג מגלה כאן את היעדר הסנטימנטים שלו, את היכולת המשוכללת לשלוט בנתוני העצמי, למנון, לאסוף, לנתח, לקודד ולפלוט החוצה את הפלט; השיר.⁴⁷ ואף על פי כן, הסייבורג לעולם אינו רק "רובוט". כל המחוות הללו אינן תוחמות צורה סופית. הקינמטיקה הפואטית של מישורי אינה רק יישום של צורה מלאכותית על שצף נפשי, אלא גם הדגמה של כישלון הצורה בהתמודדות עימו. החזרה המכנית היא דגם של כפייתיות, של התקוממות ושל תסכול של מי שאינה משתכנעת בכוחה של השיטה ואינה "נרפאת". רכיבי המנגנון הזה אינם מתיישבים בצורה הרמטית ואחידה; הם תמיד מבטאים את הסטייה והחריגה שבהם, והדגם המילולי כשלעצמו אינו מתמצה

46 למשל: אפרת מישורי, "על מדף גבוה: שירים למטפלת", אֶשָּׁה נְשׂוּאָה, הערה 14 לעיל, עמ' 45–58; אפרת מישורי, "את לא" [מחזור ה], הַבּוֹהֶקֶה הַבִּיִּתִּית, הערה 14 לעיל, עמ' 47–52.

47 בהקשר זה ראו, אפרת מישורי, "[השיר]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 38: "השיר" / נִכְנָס לַפְעֵלָה // בְּמָקוֹם שֶׁבוּ הַמְּצִיאוֹת נִכְשְׁלָה.

בקביעת מסמרות. הניסויים של מישורי בשפה מדגשים גם את הממד המאגי שלה, "הרוח שבמכונה", החוקיות שבאמצעותה היא מייצרת סדק, היעדר-מובנות, פשר חלופי. העמדה המפוצלת אצל מישורי נוכחת גם בשימוש התדיר ב"משוואות קטבים" דיכוטומיות, המסייעות למקם את הדיון ברווח שבין צורה והקרתה. היא זזה בין "לא עוד / עוד לא", מה שלכאורה כבר הוכרע והובנה, כמו המרחק שבין אורגניזם ומכונה, לבין מה שעוד לא קרה וצפוי לשנות את מערך הדברים, ולהפך.⁴⁸ הממד הפרפורמטיבי של שירתה קשור אף הוא קשר הדוק לאותו "קצר" תמידי הנגזר מן המתח סביב שאלת הביצוע. מערכת היחסים ההדוקה בין המכני ובין האורגני מסורטטת כאן לאור האופן שבו השיר של מישורי מכפיף את הגוף ומדגם אותו לצרכיו. ביצוע השיר כמו משהה את העצמי ובה בעת מכוון אליו את הפרוז'קטור במלוא עוצמתו; כופה את האנונימיות ואת ההתמסרות למתווה ומלביש את המבצעת במדי פועלת מן המניין – ובתוך כך מדגיש את הבלתי צפוי ואת החד-פעמי. שליטה ואובייקטיפיקציה מתערבלים בחתירה רדיקלית ובהתקוממות. הצירוף "הדוגמנית של השירה" מעיד, מצד אחד, על כפיפות לשירה, עמדה שבה המבצעת משרתת את הטקסט כקולב, ואילו הבגד – הדגם הפואטי – הוא המנהל את גופה, ומן הצד האחר הביטוי מצביע גם על במה המאפשרת למבצעת לזהור במלוא האינדיבידואליות החד-פעמית שלה, להפוך לפרזנטורית חיה ונושמת של האירוע. הפרפורמנס תמיד דינמי, ולעולם חדש וייחודי. הסייבורג שואף לחלקיות, מסרב לתשובה מוחלטת ונוזל בדרכו המתוחכמת אל הרווח, אל הפרצה. אותם שוליים חשאיים הנותרים לא סגורים הם מרחב הקיום של הסייבורג. אצל מישורי, ה"שארית" הנגזרת מן הביצוע – הפער בין הצורה לבין מה שפורע אותה – היא ההוכחה המהימנה ביותר לדת החילון של המשוררת. הטקסט מסנדל בשיטתיות כל אפשרות לגאולה, והשיר תמיד זז, משתנה.

אותו מתח בין דגם לכפירה שבתוכו מתגלה גם בעיסוקה של המשוררת בצורות פוליטיות, תרבותיות ומשפחתיות למיניהן. הטקסט מכניזם מאיר את הסדר הפוליטי והלשוני שהיא בוחנת, מפנימה ומערערת עליו. הבית, הגוף, מערכת היחסים, הסובייקט הנשי בתוך האנושי – בכל אלה מישורי מתבוננת דרך פריזמה של הבניות וביצועים טקסיים בתוך מערכות גדולות. העיסוק בדקדוק תקני, בנורמות לשוניות, בחוק ובסדר ובפנים המרובים של פעולת דיבור (act-speech) מאפשר לה לסרטט בביקורתיות את ממד ההבנייה המלאכותי הכופה את הביצוע ומעצב את הסובייקט בצלמו. ההיגד הנשנה חושף פעם אחר פעם את התבנית, את קווי המתאר של הצורה החברתית כגבולות

48 אפרת מישורי, "[עוד לא]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 36: "עוד לא / לא עוד"; אפרת מישורי, "[לא עוד]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 80: "לא עוד / עוד לא". כאמור, עבודתה של מישורי משובצת תדיר במשוואות כאלו, מתקני פרדוקס קטנים המאפיינים את המהלך שלה כתנועת מטוטלת בין שתי פוזיציות מנוגדות, שבהקשר סייבורגי אני מציעה להבין אותן כההוב, "ריקוד". לעוד דוגמאות ראו, למשל: אפרת מישורי, "העין", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 53: "העין עוֹרֶת, / היא בַּק רוֹאָה"; אפרת מישורי, "[נְרָאִית]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 51: "כָּלִי / קְלִיעָה // אֶל מָה / שֶׁמִּפְסֵס אוֹתִי"; אפרת מישורי, "[הִנֵּה עוד אֶחָד]", הַבֹּהֶקֶה הַבִּיטִית, הערה 14 לעיל, עמ' 33: "מִזֵּל שֶׁהוּא פָּגֵשׁ אוֹתִי כְּשֶׁהֵיִתִי מֵתָה, / אַחֲרֵת הוּא הָיָה הוֹרֵג אוֹתִי".

וכגדרות, ומנגד – הפיצול שהיא עורכת בתוך המילה, השבר, הפירוק והריווח הם התקוממות נגד המידה האחת הקבועה לכול (כביכול, "one size fits all").⁴⁹ הראווי כותבת: "על סיפורים סייבורגיים פמיניסטיים מוטלת המשימה לקודד מחדש את התקשורת והמודיעין, כך שיחתרו תחת הפיקוד והבקרה", וסתיו, ברשימתה על אנך ואנחה, הדגישה: "קול שמעבר למשימת המסירה מבקש תמיד לעשות מעשים בשפה המדברת ולבטל את מסריה".⁵⁰

פועלים בשירות הלשון: קריאה במחזור השירים "לוח הפועל"

הפרת דואליזם האורגני והמלאכותי כרוכה במיפוי המבנה החברתי-מעמדי המייצר אותו. הראווי מראה כי הפמיניזם המרקסיסטי יישם את ה"אסטרטגיות האנליטיות הבסיסיות" של המרקסיזם, המנסח את העבודה כ"קטגוריה אונטולוגית המאפשרת ידע של סובייקט וכך את ידיעת השעבוד והניכור". בעקבות מחשבה זו הרחיב הפמיניזם המרקסיסטי, לפי הראווי, את הגדרת ה"עבודה" כך שתכלול גם את הרבייה, המוטלת על נשים כתפקיד חברתי כפוי, בצד הצבעה על האפליה ביחסי השכר במטריית הפטריארכיה הקפיטליסטית.⁵¹ הראווי מבקשת לצעוד קדימה מהנרטיב הזה, שלהישגיו הברורים נלוות גם "תופעות לוואי" של ניכוס והכללה. לדידה, מטפורת העל של "תודעה כוזבת", שניסחו דוברות הפמיניזם הסוציאליסטי והרדיקלי לתיאור מצבן של הנשים במעגל הקיום התעסוקתי-מיני של החברה, מחייבת רפלקציה ביקורתית על האופן שבו היא מייצרת מהותנות חדשה בדמות סובייקט נשי "אחיד" ומאיינת את כל הקולות האחרים שמחוץ ל"חללית-האם" הגדולה.⁵² על רקע תשתית זו אעסוק כעת בשירתה של מיישורי כמרחב המקיים יחסי ייצור מסוגים שונים, בין פעיל לסביל ובין כותבת למבצעת ולקוראת. אדגים כיצד המשוררת מעצבת את רכיבי השיר כך שיפעלו את פעולתם ה"תכליתית", ואראה כיצד שימוש תקני בדגמים הלשוניים מאפשר לה להצביע על התפקוד המכני שהם דורשים ובה בעת על הרכיבים הוונדליסטיים שבתוך המערכת פנימה. את פעולתה הזאת אני מציעה לקרוא כעדות לאידאולוגיה "סייבורגית"; שיבוש המתאפשר מתוך הקשיח והמובנה, ומעצב צורה שמהותה כפירה בצורה אחידה. דוגמה ראשונה לכך היא השיר "ציווי", הראשון שבמחזור "לוח הפועל".⁵³

49 ובמונחיו של אוסטיין, זהו מבע ביצועי המצהיר על תוקפו ובה בעת חותר תחתיו. ראו, ג'ון לנגשו אוסטיין, איך נושאים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006.

50 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 307; סתיו, הערה 15 לעיל.

51 הראווי, שם, עמ' 288.

52 שם, עמ' 290.

53 מיישורי, הערה 8 לעיל. במחזור ארבעה שירים: "ציווי", הווה", "עבר" ועתיד", לפי חלוקת הזמנים המקובלת (אך לא לפי סדר הופעתם המקובל בספרי תקנת הלשון).

1. ציווי

גש	גשי	גשו	גשנה
התקרב	התקרבי	התקרבו	התקרבנה
ראה	ראי	ראו	ראינה
זהה	זהי	זהו	זהינה
הרתע	הרתעי	הרתעו	הרתענה
סובב	סובבי	סובבו	סובבנה
פנה	פני	פנו	פנינה
רוץ	רוצי	רוצו	רוצנה
ברח	ברחי	ברחו	ברחנה
מהר	מהרי	מהרו	מהרנה
בוש	בושי	בושו	בשנה
אָשם	אָשמי	אָשמו	אָשְמָנָה
האנח	האנחי	האנחו	האנחנה
התודה	התודי	התודו	התודנה
שאף	שאפי	שאפו	שאפנה
חזור	חזרי	חזרו	חזורנה
קח	קחי	קחו	קחנה
הרם	הרימי	הרימו	הרמנה
חפור	חפרי	חפרו	חפורנה
הנח	הניחי	הניחו	הנחנה
כסה	כסי	כסו	כסינה
הסתר	הסתירי	הסתירו	הסתרנה
נקה	נקי	נקו	נקינה
טאטא	טאטאי	טאטאו	טאטאנה

גם כאן נקל לאתר שיבוץ של חומרים נפשיים אינטנסיביים במערכת חוקים סדורה כאסטרטגיה פואטית מובהקת – הפעם, מערכת הדקדוק התבניתית של הלשון – המתארת השתלשלות אירועים דרמטית. על פני שש יחידות או שלבים, שבכל אחד מתקיימת במקביל חלוקה טורית לפי הטיית הפעלים, מתואר רצף פעולות שניתן לתמצתו כך: ציווי על הנמנען המבצע להתעמת עם תופעה המעוררת בו חוסר נוחות, אך תוקפה קריטי לו (גש-התקרב-ראה-זהה); ציווי שיירתע ויברח (הירתע-סובב-פנה-רוץ); ציווי שיתייסר

(ברח-מהר-בוש-אשם); ציווי שיכה על חטא (היאנח-התוודה-שאף-חזור); ולבסוף, אוסף ציוויים לפעולות קבורה וניקוי, "טיוח" (קח-הרם-חפור-הנח, כסה-הסתר-נקה-טאטא). בחרתי במילה "טיוח" כדי להצביע על האופן שבו המשוררת משתמשת במערכת ההטיות כדי לגלות או לכסות את נקודות העיוורון של הדגם. משקל רב מושם בפעולות ההסתר, הניקוי והכיסוי. נדמה כי השיר הוא סימולטור הדרכה להיחלצות מפשע נורא: הסובייקט, על הטיותיו השונות, מתואר כמי שעובר מסלול שתחילתו במפגש פרונטלי עם משהו שמעורר בו, בהתאמה, זיהוי (המייצר קשר, ואולי גם אחריות), שהמשכו ברתיעה ובניסיון הימנעות ובריחה, וסופו בהכרה "פרקטית" במצב, המיתרגמת לאוסף פעולות של חיפוי. מפתה לומר: העלמה של גופה או של עדות למעורבות בעוולה.

העלילה הדרמטית הזו עוברת הצרנה והצפנה מתוחכמות כשהיא מיושבת במערכת הדקדוקית הקונקרטית. זוהי מערכת דקדוקית, אך לא דקדקנית: היא מצווה את הביצוע על "כולם" באופן אחיד וכוללני, וחלוקתה להטיות השונות – צורות הזכר והנקבה בלשון יחיד ובלשון ריבוי – ממסגרת גם את האופי הדורסני והרדוקטיבי שלה, את פעולתה מתוך השורש האחד. המערכת אומנם פונה לכל סובייקט כשלעצמו, אך גם לכולם ביחד – ובכך היא מדגישה כיצד הפשע הקולקטיבי "מיוצר" ומוכשר כחוקי, מתוחזק ומשוכפל. "לוח הפועל" מתבאר אפוא כ"לוח הפועלים", שבו, באותו המתווה, משתתפים יחיד, יחידה, רבים ורבות באופן שווה. לכאורה, נוצר כאן ניגוד בוטה בין המאפיינים האישיים והרגשיים של כל סובייקט לבין האופן שבו הוא מעוצב לכדי מתודה אוטומטית, ההופכת אותו ל"מכונה". כל אחד מן הגופים נתון בחוויה כפולה, מתנגשת: מן הצד האחד, התוודעות וקרבה פרסונלית למאורע המכריח פעולה של חיפוי והסתר, ומן הצד האחר, היענות לנהלים, תפקוד טכני הדורס את הרכיבים המאתגרים של פקפוק או בקרה עצמית. הדקדוקי, שהוא גם ה"חוקי" של הלשון – אינו חופף בהכרח את ה"נכון" או את ה"אתי", אלא מקודד את המציאות לצרכיו ומדגים את הדומינציה שלו בעיצוב העולם והשפה. המערכת מחנכת לאוטומטיזציה ומרוקנת את המעשים מסובייקטיביות ומאחריות. המכונה הלשונית מכפיפה את פועליה לפעולתו השיטתית של הדגם. "הרתע", "ברחי", "חפרו", "הסתרנה" – הפעלים כולם מובילים זה לזה וכרוכים זה בזה בדגם, ונוצרת תנועה מן הפרט האחד אל הקולקטיביזם, אל התיעוש של ביצוע "חסר נשמה", אל השכפול המונוטוני. הדגם של מישורי מלמד כי אין מיפוי והבנייה "חוקיים", מערכתיים, שהם ניטרליים. לכל מילה משמעות הרת גורל; המעורבות פוליטית בהכרח.

בהתאם, הביצוע אינו מזכך את הפועלים הנאמנים, ואינו מנטרל אותם מהשלכות מעשיהם. קריאה של השיר והתנסות בו, אותה הדגמה של המודוס הטקסטואלי כפי שהוכתב, בהכרח מסמנת גם את הקורא-המבצע, הופכת אותו ל"פועל" שותף, כזה המעורב ואחראי להתרחשות בעל כורחו. כך מומחשת התבנית הביו-פואטית-פוליטית של השיר: היא מתערבת בניהול משאבי הגוף שלו והופכת אותו למוסר תמלילי-הפשע

הלשוניים – ובהכרח, האתיים – של המכונה האנושית.⁵⁴ היא מדגישה את החיבור או החיץ שבינינו לבין "התוכנית", "השיטה", הצורה של האידאולוגי, ובכך תובעת את המבט הביקורתי על הביצוע האוטומטי של ה"טקסט". במקביל, היא מסמנת את פוטנציאל ההתקוממות הסייבורגית במסגרת המאלצת את הסובייקט ומעוצבת דרכו. הפרטי, הסובייקטיבי ביותר, עובר תהליך של הפשטה ומחיקה והקשר עם המלאכה ניתק – אבל הפלט מציג גם את הטשטוש שבין סובייקט לבין מכונה ובין פועל לבין מערכת, ומכאן גם מייצר אפיק לערנות מחודשת ולאפשרות לשנות משהו בתוך הצורה הנתונה. יכולת הערעור צומחת מתוך ההתנסות, מתוך השעבוד. המכניזם של השיר חותר תחת עצמו, ומכריז כי רק מי שיוכל לשאת את קריסת ה"לוח" יוכל לשחרר את עצמו מן ה"ציווי".

מישורי מעמידה דגם שיש בו שברים וסתירות. הוא אכן נראה ופועל כמו מערכת הפעלה נוקשה, אבל הוא גם חושף בגלוי את ה"באגים", את הפיצול הפנימי של הסובייקטים שבמערכת, את מה שאינו מתיישב ונמצא בפער. הדגם הפואטי שלה מדגים את ההשתלשלות הנפשית כמתודה, רצף אירועים שנכפית עליו – או שהוא נושא מלכתחילה – מערכת חוקים "ברורה". פעם אחת נקראים כל מהלכי הכפירה (ברחה מן הסכמה, וידוי, בושה ושיבה) כאינדיקציה לכך שאפילו חוסר האחדות המנטלי של הסובייקט הוא חלק מהקוד, ובפעם אחרת הם משקפים דווקא את חוסר היכולת של המערכת להצדיק זאת ברהיטות. האורגניזם מעוצב ומיוצר כמכונה בתוך המערכת, אבל הוא עצמו גם מכונה מלכתחילה; המשוררת היא המייצרת את המערכת. זוהי שירה שיש בה משהו אטום או סתום במפגיע ביחס למציאות, לדבר החי שהיא כביכול מתיימרת לתאר, ובקריאת השירים דרך הפריזמה הארס-פואטית למדים לא מעט על מודוס ההצפנה לפי מישורי. אם הזירה הלשונית והפואטית נבנית על גבי מחוות של טשטוש והחבאה, מכאן שהכתיבה מסורטטת כמה שחולף דרך מפגש עז עם הקיום, ומוכרח – או מתמסר – לחיפוי שלו. זוהי מכונה המצפינה סוד ובר-בזמן חושפת אותו.

השיר הבא במחזור עובר מן המתווה הכוללני המצווה על "כולם" אל ההתמקדות הספציפית בצורת רבים: פועלים נוספים במכונת הביצוע היצרנית-חברתית. כאן מעוצב הדגם הפואטי ומיושם לאורה של עלילה רומנטית המורכבת מאסופת פעלים בזמן הווה.

54 את הצירוף "ביו-פואטיקה" אני מציעה כאן באופן ראשוני ביותר בהשראת המונח "ביו-פוליטיקה" של פוקו, בכוונה לפתח אותו בהמשך דרכי. לעת עתה אומר שבהקשר של מישורי אני מוצאת אותו רלוונטי כצירוף הכורך יחדיו את "שלטון השיטה" של השיר, הדגם הטקסטואלי, על הגוף, המסמן מ"טבעו" את פוטנציאל ההתקוממות הפרפורמטיבי שלו: "כשם שבסופו של דבר יוצרת רשת יחסי הכח רקמה עבה שחוצה את המכשירים והמוסדות בלי שתתמקם בהם עד הסוף, כך חוצות גם נקודות ההתנגדות המתפזרות את הריבודים החברתיים ואת אחדויות היחידים". מישל פוקו, תולדות המיניות, כרך א: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 67. הבסיס הסייבורגי בהקשר זה מושתת על טשטוש הגבולות בין הממד הפוליטי של החיים לבין הממד הביולוגי שלהם, המאפשר לריבון להעמיד מנגנוני פיקוח וניהול של משאבי הגוף והנפש. ראו גם, ניתן ליבוביץ', "ביו-פוליטיקה: תיאוריה פוליטית של היומיום", תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 257–274.

2. הווה

אובדים

אוחזים

אוהבים — קמים

נעים

קרבים

כמהים

שואפים

רוצים — רבים

נוהמים

מוחצים

מונחים

דוממים

ערומים — מדברים

ממלאים

מרוקנים

הפעם מדובר ברצף של פעולות ומצבים הלקוחים מן המרחב האינטימי. תנועות סותרות מתקיימות במקביל, אולי כרמז מטרים לתחביר האידאולוגי של השיר: מצד אחד "אוהבים", "רוצים", "ערומים", ומן הצד האחר "נוהמים", "מוחצים", "ממלאים" ו"מרוקנים". יסודות חומריים ורוחניים מגוונים נמצאים בחיכוך זה עם זה. המרחב משותף לשני צדדים (לפחות), ומתקיימות בו פרקטיקות שונות, לעיתים מנוגדות. בצד המבניות המדוגמת של השיר מאופיין המרחב הביתי, הזוגי והארוטי כטריטוריה רבת-פנים ומפוצלת. החלקיות, במובנה הרחב, אותו שיבוש סימטרי, מתגלה כרכיב מובנה גם ברמה הצורנית. אומנם ניכר בשיר שוויון הנדסי, שש היחידות בנויות משלוש מילים כל אחת, אך בכל זאת ישנה הייררכייה: חלק אחד ממוקם למעלה וחלק שני בצמוד אליו, מעט מתחתיו, כתנועת הבהוב שיטתית בין עליון לתחתון, ימין לשמאל, אחד לאחר. מבחינה גרפית, המילים כמעט מבנות את צורתם של שלושה צמדי ריאות, איברי הנשימה המרכזיים של האורגניזם. מבנה השיר מזכיר את גופם של בעלי חיים: ריאות (בתים) הנחלקות לאונות (שלשות הפעלים), וביניהן מחבר וחוצץ צינור (קו מפריד). האורגניזם הפואטי הזה מתקיים למרות חוסר הסימטריה, ומתוכו. ה"ריאות" אינן מוצבות בקו ישר, אלא מדגישות את העיוות או ה"פריקיות" הסייבורגית של הגוף – גוף מפוצל הפועל כשלם, מכונה יעילה. היגיון ופרדוקס חיים יחדיו באותו קן; על אף שכל הפעלים המופיעים

כתובים בזמן הווה, בקריאה צמודה נדמית השתלשלות האירועים דווקא כתיאור תמציתי של מפגש ארוטי שהתרחש בעבר, או התפתחות כרונולוגית קריקטוריסטית של מערכת יחסים "נורמטיבית" – מסלול "שטאנצי", המתחיל את דרכו בכמיהה ובפיתוי, חולף דרך מימוש סוער והידרדרות אלימה, ומסתיים בנקודת האין של השתיקה, השעמום והיעדר התוחלת.

כפי שניכר בשיר הראשון במחזור, גם כאן בולט הרכיב האוטומטי של התעשייה. המרחב הזוגי של השניים המתוארים בשיר הוא גם המרחב האינטימי הפרוץ של ה"הם", פועלים חסרי פנים ואישיות בשירות המסגרת. שוב מדגימה אסופת הפעלים את הפער שיוצרת מטריית המערכת הדקדוקית מן האישי והפרטי, כשכל אותם רגעים, מינוריים כמז'וריים, מנוטרלים מצביונם הייחודי והופכים לתמונת מצב אנונימית וגנרית. הבחנה זו ממקמת גם את האהבה ואת ההווי הזוגי תחת כותרת של "תפקוד תקין", שתפוקתו מתעצבת ומשתנה בהתאם לאיכויות הגופים הפועלים. מערכת היחסים מסורטטת כדגם איורי קולקטיבי, הנזקק לעבודת האוהבים כמו לחמצן: כדי למלא ולרוקן, להמשיך ולתחזק את הביקוש ואת ההיצע. הצדדים הפועלים רוצים בדבר, משתוקקים לו ואוחזים בו, ואינם מהססים לנהום, לריב ולמחוץ כדי להשיג את שלהם. גם במצבם העדין ביותר, כשהם עירומים, הם "מדברים" את שיח ההתמלאות וההתרוקנות. חיי הנפש והגוף של הזוג מוצגים כפרוטוקול של פס ייצור מכני; האהבה הופכת למלאכה שיטתית וסתמית במופגן של מבוכה והדחקה, דגם נצחי שבו הכול צפוי מראש, ובכל זאת ממשיכים לייצר ולבצע מכוח האינרציה.

בהתאמה, החוויה הביוגרפית והגופנית המתוארת מדגמת את אופי המסירה. הקול שמישורי מציגה מקריין את ההתרחשות "מבחוץ", כפרוטוקול עניינים פורמלי ויבש, או כזה המתאר את מצבם של אחרים ולפיכך גם אקזוטי. כך או כך, זהו קול שאינו מעורב ישירות, ולכאורה אינו מעיד דבר על קרבה נפשית לאירועים המתוארים. היא נצמדת לשיטה – אבל מבפנים. הסיפור שחוק, מעייף ובכל זאת דרמטי. שיר-מטרונום הנע בין שעמום ואדישות לבין כאב, החולף דרך התרגשות ותסיסה עד לסוף הקונקרטי של המפגש הזוגי והארוטי. הסייבורגיות היא מטפורה למצב התודעתי של הסובייקטים, הפועלים כמכונות בתוך צורה חברתית-לשונית, וכן לביצוע החד-פעמי שלהם בתוך אותה הצורה, לכך שהצורה האחידה תייצר בסופו של דבר סיפור פרטי לגמרי. הסייבורגיות נוכחת גם כפונקציה פואטית, האוחזת במקביל גם ב"הם" וגם ב"אנחנו", גם בסיפור שכבר הסתיים וגם בהווה שמתרחש עכשיו. הדגם פועל כמעבר הלוח ושוב בין פוזיציות, בין דטרמיניזם נתון מראש לבין הפוטנציאל האין-סופי הטמון באקט החזרה – וכל זה קורה ומתעצב לאור מכניקת הקיום של האורגניזם, נשימה ונשיפה.

הקריאה הזאת מבקשת למצוא באסטרטגיה הפואטית של המשוררת בקשה להלחים ולתבנת את הכאוטי והדינמי ביותר בתוך מסגרת קשיחה, ולהפך; לשתול רכיב אירוני-רדיקלי בתוך המערכת הנוקשה. באור זה מעניין להצביע על כך שהסיומת "ים" של כל הפעלים בשיר מאפשרת, למרבה ההפתעה, חתירה "נגדית" תחת מבנה-העל של השיר. הצטברות הצליל "IM" בסיומות הרבים ("אובדים", "כמהים", "דוממים") מהדהדת בין השורות ומאחדת אותן, כמעין "עם" המרמז לריבוי חי ומקודד של גופים פועלים

שקופים, הנושאים בעול יחדיו: אוהבים-עם-מוחצים, כמהים-עם-ממלאים. שדות אין-סופיים של "עושי מלאכה", שבכוחם להציע ערבות הדדית גם בהינתן התנאים המשתקים ביותר. הפרדוקסלי בהכלאה הסייבורגית פורץ בדיוק במקומות הללו, שבהם אינטימי מתערבב בטכני ובמכני באופן מתריס. הרדיקליות המחויבת של מישורי מתגלה כאן בעצם השימוש בצורה המבטאת את שאינו ניתן להצרנה, בשתילה של שיבושים בדומינציית הדגם הסמכותני, בעיצוב התנועה הרב-כיוונית שהרכיב המתנגד עשוי לייצר. כלומר, המכניזם עצמו כופר אפילו בגבולות ה"עצמי" שלו: אין כאן "רק" וריאציה של ביקורת אנטי-קפיטליסטית, המדמה את מערכת היחסים הרומנטית למפעל, אלא גם עדות סובייקטיבית לחלוטין מחווייה פרטית, הכואבת מכדי להכילה, המחייבת הצרנה מחודשת של העצמי. העצמי שבשיר, שאולי מוצא בית וביטחון בתוך הפונקציונלי הזה, זקוק לצורה שבה המכונה הזוגית "מתקתקת". גם כאן מכניזם השיר מגלם את הסתירה הפנימית שבתוכו: מתוך הבדידות והניכור מזדהרים חיבורים ומגעים בלתי צפויים בין הרכיבים. כותבת הראווי על הסייבורגים: "צאצאים בלתי חוקיים הם, לעיתים קרובות, הבוגדים הראשונים במעלה במקורותיהם. אבותיהם, אחרי הכל, אינם חיוניים להם".⁵⁵ ואצל מישורי: "שֶׁקְרִי. / שֶׁקְרִי כְּמוֹ שֶׁרֶק שֶׁקְרִי יָכוֹל לִהְיוֹת / אֶמְתִּי".⁵⁶

משמוש הגופים: פוליטיקה רומנטית-סייבורגית

גם שני השירים הבאים במחזור ממשיכים את העיסוק בממד התבניתי של האינטימי: הם ממקמים את ההתרחשות במרחב הזוגי, אך מדגישים ביתר שאת את הפער שבין הדגם לפונקציה הנפשית והתרבותית שהוא מגלם במציאות הדינמית. הראווי ממקמת את דימוי הסייבורג שלה ב"מסורת האוטופית", שבה "מדומיין עולם ללא מגדר, שהוא אולי עולם ללא ראשית, אבל אולי גם עולם ללא קץ".⁵⁷ השירים שאדון בהם כעת הולכים בעקבות האופק הזה כאפשרות פואטית, ודרך המלאכותיות המובחנת של הדגם מדגישים דווקא את האורגני, שאינו מתמסר במלואו לחלוקה בינארית או שאף מתקומם כנגדה. במקרה זה מדובר בטשטוש גופים, בהטיות ופוזיציות שונות במערכת היחסים.

55 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 280.

56 אפרת מישורי, "[שְׁרוֹף]", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 25.

57 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 279.

3. עבר	4. עתיד		
הוצאתי	הוצאת	תרצי	אותי,
נראיתי	נראית	תרימי	אותי,
נבהלתי	נבהלת	תקחי	אותי,
נחבאתי	נחבאת	תקני	אותי,
הצצתי	הצצת	תפני	אלי,
נפגעת	נפגעת	תדברי	אלי,
רציתי	רצית	תתאוי	אלי,
נטיתי	נטיית	תתחברי	אלי,
ליטפתי	ליטפת	תגעי	בי,
ליקקתי	ליקקת	תתחככי	בי,
נשקתי	נשקת	תעשי	בי,
מצצתי	מצצת	תשתמשי	בי,
גמרתי	גמרת	תחבקי	אותי,
נערת	נערת	תלטפי	אותי,
נופפתי	נופפת	תאכלי	אותי,
הלכתי	הלכת	תבלעי	אותי,
		תהיי	לי,
		תְּקַיְמִי	לי,
		תבטיחי	לי,
		תאמיני	לי,

השיר המכונה "עבר" מציג גם הפעם את השתלשלות מערכת היחסים כמעין פרוטוקול משפטי, דוח ענייני הפורט את התפקוד הרומנטי לאוסף פעולות. בניגוד לשירים הקודמים במחזור שנבחנו לעיל, ההתרחשות נמסרת בגוף ראשון, כתיאור אינטנסיבי של אפיזודה זוגית שהגיעה לכדי סיום. קשת עשירה של רגשות ואירועים מקודדת במערכת ביצועית יציבה, לכאורה: נזכרים בה במקביל בושה, ספק, כמיהה, מימוש ארוטי, ניכור ופרדה. הסובייקטיבי מודגם כהטיה דקדוקית, מעין בבואה מחויבת, "תקנית", לפעולתו של האחר. שני הצדדים הפועלים מתקיימים זה מול זה בפינג-פונג של מכניות קיומית זוגית, וביניהם חוצץ "רווח" אינהרנטי. האירוע הזוגי משובץ בצורה הטהורה, ותחת חסותה של המערכת החוקית הוא מעוצב כדגם. ההתרחשות הנפשית (נבהלתי-נבהלת, נפגעת-נפגעת, נחבאתי-נחבאת) וכמוה המינית (ליקקתי-ליקקת, נשקתי-נשקת, מצצתי-מצצת) מעוצבות באותה פרקטיקה קונקרטית ונחרצת, המייצרת מסגרת אירונית סביב הדרמה

הרומנטית. התפקוד הנפשי והגופני מוצגים כאן מצידם המעשי, כ"אקט" שהזוג מוכרח בו. אבל זו אינה רק תצוגה של שעבוד חברתי-קיומי, אלא גם של נימה נונשלנטית אדישה לנוכח המפגש הזוגי. באור זה מצטיירת מערכת היחסים, על העוצמות והכאב שאולי כרוך בה, כ"עוד יום במפעל": היינו, עשינו, הלכנו. הסד הצורני של המשוררת מייצר באופן שיטתי שתי אפשרויות סותרות השלובות זו בזו. מחד גיסא, הדגם הפואטי מנטרל את הדרמה הנפשית מעוקצה הסובייקטיבי, הופך אותה לריטואל פונקציונלי גרידא, ומאידך גיסא, הוא ממחיש את נחיצותו כפרטיקת עיבוד "מלאכותית" הכרחית להישרדות האורגניזם ולהתמודדות עם עומק השבר הרגשי.

גם כאן השימוש ברווח, צורה יסודית ביותר אצל מישורי, מתגלה כמופע של חלקיות סייבורגית, של אפשרות, מרחב לתנועה ולהפתעה. הרווח המתוכנת לתוך מערכת היחסים מאזכר שוב ושוב את הפער: בין בני הזוג, בין טריטוריות, בין גופים וגם בין סטרוקטורה לביצוע. בתוך מערך התנאים של הדגם החוקי לא ברור מהו טווח האוטונומיה של הסובייקטים במערכת היחסים. מי מתבנת את מי? האם לכל צד רצון עצמאי, או שמא פעולתו היא "בהכרח" תגובה אוטומטית לפעולתו של האחר? האירועים נמסרים לנו בלשון עבר, כמעין אפיזודה ביוגרפית שחלפה, אבל מכוונים מכניזם נצחי, שְׁמִיש לעולם, הממשיך לעבוד ולייצר עוד ועוד אפשרויות קריאה. הרווח שבין "אני" ל"אתה" ובין "טבע" ל"תרבות" נרקמים גם כהצעה לחופש, למוביליות, ליכולת להתלכד עם ההווה ולפעום בתוכו גם – ובעיקר – אם הסיפור אינו מושלם. לעומת הצד השמאלי של הדגם, המוגדר כ"אתה", הצד הימני מדגים דווקא את סחרור הגופים והזהויות הפוטנציאלי; הפעלים בגוף ראשון יכולים להימסר הן בפי זכר והן בפי נקבה, וה"אני" יכול להיות מכונה או אורגניזם, או שניהם. השיר הוא תמצות נוקב של מפגש רוחני וארוטי בדיוק באותה המידה שהוא פלט של שדרים בין שתי מערכות ממוחשבות או פלפול לשוני גרידא. התבנית אוחזת את הכאוס, "הַפֶּל מִתְמוּטֵט / לְצוּרָה"⁵⁸ המצב הסייבורגי מודגם דרך הפיצול האידאולוגי שנקרע בין מסגור האירועים מבחוץ לבין תיווך הקידוד הפנימי, ובמקביל הוא משקף את היעדר האחידות שבתוך הסובייקט או המכניזם: המין גם מעורפל וגם חותך, והזוגיות היא מעין מופע סייבורגי – סימטרית וטומנת בחובה את הנתק.

כותבת הראווי:

הכתיבה היא בראש ובראשונה הטכנולוגיה של סייבורגים, משטחים חרוטים של שלהי המאה העשרים. פוליטיקה סייבורגית היא המאבק לשפה והמאבק נגד תקשורת מושלמת, נגד הקוד האחד שמתרגם כל משמעות בצורה מושלמת, שהוא עיקר האמונה המרכזי של הפאלוגוצנטריות. על כן הפוליטיקה הסייבורגית מתעקשת על רעש ומטיפה לזיהום, חוגגת את ההיתוכים הבלתי חוקיים של חיה ומכונה. זיווגים אלה הם שהופכים את 'הגבר' ו'האשה' לבעייתיים כל כך, הם חותרים תחת מבני התשוקה, אותו הכוח

שמחולל כמדומה את השפה והמגדר, ובכך חותרים תחת אופני הרבייה והמבנה של הזהות המערבית, של טבע ותרבות, מראה ועין, עבד ואדון, גוף ורוח.¹

מישורי משתמשת בכתיבה כדי להצביע על הדגם ועל התשתית השחוקה והמאלצת שלו – ובו זמנית כדי לכתוב באמצעותו את הסיפור שוב ושוב בצורה חורקת, שלעולם אינה "מתיישבת" באופן מיטבי.

בשיר "עתיד" מודגמת התנסות בחילופי התפקידים הרגשיים והפונקציונליים שבמערכת היחסים. ניכר ריצוד שיטתי בין שני קולות. מעברו האחד של הדגם נקראים "תרצי אותי", "תחבקי אותי", "תבטיחי לי" כפנייה אל הצד השני, אל ה"אחרת", כמעין הצהרת כוונות או מסגור יודע-כול של העתיד להתרחש – כמו גם לשון ציווי לא תקנית, כאשר "תחבקי אותי" מתפרשת כבקשה לחיבוק. ומעברו הנגדי של הדגם, המענה עשוי להיקרא בשני אופנים: הן בלשון נקבה יחידה נסתרת, כאשרור ענייני, מרוחק, לתפקודה הסדיר של אותה היא במערכת, המסונכרנת אוטומטית עם הדגם, כמצופה ממנה (כלומר אשרור שהיא אכן תחבק ותתחכך, בקורליה מיומנת לחלק השני), והן כהסבה מתריסה של כל אחד מן הפעלים הללו ללשון זכר יחיד נוכח – "תחבק" מובן בקריאה זו כאתה תחבק. כך גם בקריאה "משובשת" של השיר, משמאל לימין, המגלה את בבואתה של ההתרחשות מצידה הנגדי (תאמין לי, תאמיני). המערכת חושפת ערבוב בין גופים פיזיים ובין גופים לשוניים (ראשון, שני ושלישי), ומאלצת את כולם לאותו המודל, והוא, מצידו, מדגים בהצטיינות שוב ושוב את תקלות התקשור האין-סופיות הגלומות בו, שעטנו של צרכים ומוטיבציות. כל מילות היחס המוטות ל"עצמי" ("אותי", "אלי", "בי" ו"לי"), יכולות להיקשר בכל פעם לצד אחר במערכת היחסים, ומינן משתנה ללא הרף – כל הפעלים בטורו השמאלי של השיר תקינים גם כהטיית עתיד נקבית, ולא רק זכרית ("תחבקי אותי, [היא] תחבק") וכך גם לגבי מינו של הדובר בטור הימני, שיכול להיות זכר או נקבה. ה"אני" וה"אחר" מוצבים זה מול זה באופן מקטב, אבל הקריאה מן "הצד השני" פותחת את השער גם ל"כיוונים" אחרים של תפיסת מציאות, של פרשנות ושל הבנה. כלל המוטיבציות הנפשיות והפיזיות של הצדדים השונים במערכת היחסים נחשפות באופן שיטתי כסתירות, כתנודות נזילות המיושרות לכדי סימטריה כפויה. התחביר הפנימי של השיר מתקומם נגד התחביר הצורני, התקני, וחוגג את הקצר. השיר הוא "מתקן משמעות" סייבורגי: חצוי ומוחלט, שבור ושלם בעת ובעונה אחת.

ה"לשון" נבחנת בשירים אלו בקיומה הכפול, כ"טבע" וכ"תרבות"; הן כאיבר חושי, ארוטי, אמורפי ו"חלקלק", והן כעיקרון מארגן ומתבנת. מערכת היחסים, על כלל הרכיבים הבלתי צפויים שלה, מעוצבת כדגם קשיח, והפרפורמנס הנפשי והחושי של הצדדים השונים נתחם במגבלות הצורה. כל הרצונות האורגניים, הילדותיים, המופשטים, המבקשים לעצמם קרבה ואמון ("תגעי בי", "תאמיני"), נמהלים בפרקטיקות פונקציונליות

1 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 308.

של שימוש, קנייה, עשייה ("תקני אותי", "תשתמשי בי").² הנפשות הן פונקציות, אובייקטים הפועלים בשירות הלשון – הן "מבצעות" את השתלשלות האירועים שבין בני זוג לפי הסדר התקני, צופות מראש את שטרם התרחש אך כבר מתובנת עד זרא. הנימה האירונית של של מישורי מייצרת הגחכה וחילול של הרומנטי, ציניות מפוכחת הממסגרת את בני הזוג כפקידים אנונימיים בשירות המערכת הקטנה-גדולה. כל מה שנתפס כחשאי, אורגני ורגשי מעוצב כאן גם באור הממד הרבובטי שלו, הפונקציונלי. המכניזם הפואטי מייצר אובייקטיפיקציה של העצמי, של הסובייקט, ומצמצם אותו לכדי מערך אוטומטי של שאלה ותשובה, פקודה ומימוש, בזירה הציבורית ובמישור האישי-רומנטי כאחד. אלו נכרכים זה בזה ללא חציצה, מציירים את האורגניזם כמכיל בתוכו את המכונה – התרבותית, הלשונית, הנפשית – ומכאן מסמנים את האופק לשינוי שיטתי של צורה.

סיכום

"לב אחד שבור / בלב אחד שלם" כותבת מישורי בשיר אחר בספר,³ ונדמה לי ששורה זו מיטיבה לנסח את הממד הסייבורגי של עבודתה: חיכוך מתמיד בין כפוי לרפוי הנרקם מפיצול אורגני, ומארגן "תשובה" הקורסת לתוך עצמה. נדמה לי שהשורה הזו מתכתבת גם עם החזון הפוליטי והביקורתי שהציעה הראווי כשדיברה על פוליטיקה חדשה ועל מתודת מאבק היברידית: היא ביקשה לפרוץ את הגבולות הקשיחים שבין דיסצפלינות ולנייד ערכים ואמצעי פעולה בין טריטוריות – הטמעה של כלים אמפיריים בארגז הכלים האינטלקטואלי, למשל, בצד ספקנות ערנית אל מול האובייקטיביזם המדעי. הראווי ביקשה לקרב יחדיו טכנולוגיה, מדע, זכויות בעלי חיים ופועלות שקופות במפעלים כדי לגבש דגם קיומי פקוח יותר, רגיש יותר, יצירתי יותר, יעיל יותר. היא ביקשה לחוות מבט חדש על קטגוריות, על חוצצים: לשחרר את הכבולים ולהשתחרר מן המכניקה של ייצור כבלים.

2 זהו עוד מופע סייבורגי, המערבל בין המוטיבציות ה"תינוקיות" והראשוניות ביותר של הסובייקט לבין תנאי המציאות הכופים את התנועה אל מעבר לעקרון העונג. גם בשיר הזה וגם בקודמו בולטת נימה ילדותית ומתיילדת: בשיר "3. עבר" פועל מנגנון דומה לפעולתם של שירי משחק ילדיים (חזרות, שאלות ותשובות בין שני סובייקטים משחקים וכיוצא באלה). בטרטוריה הזוגית המכניזם של מישורי מקבל נופך דווקא וביקורתי כשהוא "מושר" בפי שני "מבוגרים". פיצול הזהויות הזה נוכח גם ב"4. עתיד": מקצת הפעלים נקראים כאקטים של קרבה אינטימית-מינית ("תגעי בי", "תתחככי בי", "תתאוי אלי"), ובה-בעת הם מתפרשים כחלק מיחסי-תלות בין אם לילד ("תרימי אותי", "תלטפי אותי", "תהיי לי"). הדגם הזוגי מסורטט כסבך של מוטיבציות המתועלות לסוגים שונים של פונקציות ותפקידים: הסובייקט רוצה שבת הזוג או בן הזוג יתפקדו גם כמאהבת או כמאהב, כהורה או מבוגר אחראי, כישות "רובוטית" מגוננת, כלומר שיאיישו את הפוזיציה הפונקציונלית של "שימוש" נפשי וגופני לסוגיו. המוטיבציות הילדיות של הסובייקט בצד עולם המושגים הקונקרטי והיעיל שהוא נוקט מאירים שוב את הממד הסייבורגי. הפיצול הוא אפוא בין המבוגר שבמערכת היחסים לבין הילד שבתוכו, מי שדורש מן הפרטנר שלו נכסים נפשיים וגופניים בלי בושה, תובע אותם לעצמו ומחייב את הפרטנר-האם-האב להיענות להוראות הדגם.

3 אפרת מישורי, "6. לב", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפס האוקלידית: שירים 92-99".

במאמר הנוכחי דנתי בסייבורגיות כצורה האורזת דיסוננס, ולפיכך כדגם לפעולה מתוך פיצול מובנה, אינהרנטי. הלכתי בעקבות הזרקור שהפנתה הראוי אל מופעים שונים של אוטומטים, וזיהיתי אותם בליבו של האורגני, של החלק השריר מן הגוף, בגנטיקת הייצור של פרנויה, ריחוק ואדישות, במכונות שמייצרות אורגניזמים ובאורגניזמים שמייצרים מכונות. פעולה סייבורגית דורשת משא ומתן מפוכח בין הכוחות האלו, בין פנים לחוץ: בין מסמנים "סגורים" לבין ניוד מחויב של רכיבים, המתאפשר באמצעות מערכת הפעלה המתקודדת תוך כדי תנועה ומסוגלת לשנות צורה. מה נרוויח מקרבה והזדהות עם בעלי חיים אחרים, עם מכונות הדומות לנו או שונות מאיתנו? אולי עדכון צורני יאפשר לנו למצוא את עצמנו בתוך אחרים ולהתוות דרכים יעילות יותר להגנה על סובייקטים, לרקום יחסים של פיוס וערבות הדדית, ומתוך כך לקדד מחדש "זרות" ו"קרבה".

מופעי ההיתוך שהתמקדתי בהם הוצגו כדוגמה חיה לאופן שבו נבנה מכניזם המפרק את עצמו, לתחביר סייבורגי המאפשר קריאה וכתובה חדשים של תנאי המציאות. בתנועה של מישורי – בין פורמליזם והצרנה חישובית לבין הספקטקל של הביצוע בגוף החי, בין תמצות נוקב לבין עודפות, בין האמירה של משהו ובין פירוורו המידי – הפער בין הצורה לבין מה שפורע אותה מאפשר לה להציע מנגנון בקרה משוכלל. המכניזם של מישורי מדגים באופן סדיר את איך-סוף הטרנספורמציות שבתוכו, ובכך מסמן חלון אמיתי למוביליות בתוך קווי המתאר, מסכסך אותם "מבפנים", חושף את שמסרב להתיישר ופורץ את גבולותיו. האירוניה והפרודיה בפעולתה של מישורי מתגלות ככלים אפקטיביים במיוחד לטלטול היסודות. פעמים רבות הדיאלוגים או ההתרחשויות בין הצדדים מעוצבים כפינג-פונג שיטתי, והוא משמר את הרווח שביניהם. הרווח הוא תחביר סייבורגי; הוא מְזמן חיבורים מפתיעים החורגים מן הנורמה. בכל פעם שהמכונה מגלה במפתיע את קולה הסובייקטיבי, הביקורתי, מגלה האורגניזם את הארגון התבניתי שבתוכו, את עור המתכת שלו. המחזור "שאלות עם תשובות", שנבחן בחלקו הראשון של המאמר, מדגים כיצד התשובה אצל מישורי אינה בהכרח חופפת את השאלה, ולעולם אינה אוטמת אותה – אלא מפרה אותה ומצמיחה תנועה בין גופים ובין מינים.

הסייבורגית פועלת ממחשבה מפוכחת על האופן שבו האורגני מוצרן: היא חושפת את הגוף כמכונה יצרנית ואת הסובייקט כביצועיסט, ועם זאת הנימה שלה גם משועשעת, רחוקה וחסרת סנטימנטים. מישורי מעמידה את הדגם, משתמשת בציטוטיות ובחזרה כדי לסרטט את קווי המתאר הנחרצים של הצורה, ובה בעת כדי להציג כמה מעט אוויר יש בתוכה. היא מצביעה על כוחה בעיצוב המציאות, השפה, הגוף ותנוחת הנפש של הסובייקט – ו"מתכנתת" לתוכה את התקלה, את הסתירה האינהרנטית, טביעת הרגל שמחוץ לשורה. אך גם האידאולוגיה של מישורי ביחסה לצורה היא סייבורגית כשלעצמה. היא נאחזת במה שכבר בנוי, עשוי, יציב, מסורתי ומיתולוגי, ומתקשה להישאר לויאלית, "ילדה טובה". היא נחנקת בתוך הבית, בתוך מערכת היחסים השוחקת, מסרבת לטקסט המגדרי המתעקש לתחום אותה, נאבקת על השסע שבנוסח, על הפיצול ועל הריבוי. הסייבורגית, אם כן, היא גם המנעול וגם המפתח: היא עומדת על האופן שבו הסובייקט עצור בגבולות הצורה, ובו־זמנית מסמנת בגופה את פוטנציאל הפרימה, ההתמוססות וההתנגדות לה.

הפואטיקה הזאת מכוונת לדיסהרמוניה מתוך ערנות לשליטתו של הסדר, היא מאפיינת את הדוברת ואת השיר כסייבורג "מושלם", בדיוק מעצם היעדר האחידות שבהם. כך מתכונן מתקן המשמעות של השיר כמתקן פרפורמטיבי לשכתוב משמעות: דגם שתפקודו התקין הוא כפירה בצורתו של "תפקוד תקין". המשוררת מדגימה כיצד היא פועלת מתוך "מכונת הכתיבה" שבתוכה: מצרינה וממשמעת את העצמי ואת הביוגרפי, אבל תמיד מסמנת פתח יציאה, פורעת ומסבכת, מדברת את פוליטיקת הזליגה. הסייבורגית צועדת בהווה אל החיפוש, אל הצורה שמחוץ לצורה; שלמה וחצויה.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

