

2

אל תוך החומר של העולם
על שירתו של מאיר ויזלטיר
עיתון "דבר", 21 פברואר 1992

‘האני החי הוא חלק בלתי מתנתק ממערכת סבוכה, מפלצתית בממדיה; מערכת ענקית של כלים שלובים. מכאן מתחיל כל מעשה אנוש וגם מעשה המשורר, מכאן תבין, שלא יכול להיות בעיני מובן שפוי לקביעה דוגמת ‘אני לעצמי אני שר’.

מאיר ויזלטיר למנחם פרי, 'קול ישראל' 1975



את דוברת של שירת מאיר ויזלטיר ניתן לחשוב כמי שנשאר לעולם אותו צופה כל-יודע כל-רואה בפארק המפורסם של סארטר, וכמי שאינו מגיע לשלב השני שסארטר מתארו: הגילוי שאף אתה נצפה בעיני מישהו, בעיני זה שחדר לפארק. זה הרגע שבו מתמוטטת האשליה הפאן-אופטית ומתגלה אי-היכולת שלנו לראות את המבט שלנו עצמו.

דברים ברוח זו נאמרו על ויזלטיר; הוא

תואר כמי שהעולם הוא פרוייקציה מושלמת שלו, כמו בשלב א' של הצופה בפארק. וכאשר חפצו לסבך מעט את התמונה ולהעניק לוויזלטיר דיאלקטיות, אפשרו לו המבקרים את שלב ב', את זיהוי הפולש לפארק, ואז תיארו את השירה הזו במונחי התמונה הסארטרית של יחסי אדון ועבד, יחסי הכוחות של שולט ונשלט. בכיוון הכללי הזה הלך, לדוגמה, ניסים קלדרון, אף כי הוא לא ניסח את המהלך העקרוני של פרשנותו. (1)

בחינה מדוקדקת יותר עשויה לגלות, שהקול הדובר בשירה הזאת מופיע לא רק כצורה של דיאלוג או טרילוג (זה כבר נרמז בביקורת, אף-על-פי שאיש לא לקח אחריות מספיקה על-כך, ותיארו זאת למשל כספקנות, כאירוניה או כחילופי מצב-רוח), אלא יש להבינו כסימפוזיון שלם של שיחות, המגלה את שדה הראייה כשדה מחוברת, כלומר כמה שקיים לפני ואחרי הראייה האינדיווידואלית. זה המשקל הרב שאני רוצה ליחס למה שוויזלטיר אמר לפני באותה שיחת רדיו שצוטטה למעלה: "האני החי הוא חלק בלתי מתנתק ממערכת סבוכה, מפלצתית בממדיה; מערכת ענקית של כלים שלובים. מכאן מתחיל כל מעשה אנוש וגם מעשה המשורר, מכאן תבין, שלא יכול להיות בעיני מובן שפוי לקביעה דוגמת 'אני לעצמי אני שר'." (נדפס בסימן קריאה מס' 5, 1976)

כל מה שוויזלטיר רואה מתוזמר עם הייצור החברתי של הראייה, הקיים באופן בלתי תלוי בחייו והעומד מחוץ להם, וכל מה ששדה-ראייתו הפיסי מגלה לו על העולם מתגלה לו בה במידה כאדיש לחלוטין לחלופיות שלו.

בין הרשתית לבין העולם, אומר לאקאן, נכנס מסך של סימנים, שנבנה מכל מה שנאמר על אודות שדה הראייה ושמובנה בתוך החברתי. את חווית הראייה של ויזלטיר אפשר לדמות לגילוי של המסך הזה, לחשיפתו של מה שקובר את הראייה ומוביל אותה להתרוקנות גמורה, לפעמים עד כדי איון הסובייקט בתוך שדה הראייה. אני מציעה לקרוא את שירת ויזלטיר כמעשה התכה של פוזת המטיף ההתחלתית והאלימה שלה, התכה של מה שמתייצב מולנו כסובייקט בכל הדרו. אפשר להיעזר כאן בנוסח מפלת העצמיות המופיע בעבודות של מיכל נאמן, למשל באחת הפרובוקאציות המוקדמות והעקרוניות שלה, המתבטאות במשפט: 'אני

אתאר זאת כך", בעוד הציור מפקפק בהצהרה העצמית הזאת. אינני יודעת אם אפשר לקרוא באופן הזה את כל שירת ויזלטיר, אבל נדמה לי, כי אפשרות זו ראויה לתשומת-לב לפחות בחלקים של השירה הזאת. בתהליך ההתכה של פזות המטיף מצטייר האחר (והאחרות) או הזולת כחור שחור, או כאטימות בלתי חדירה, ובמובן הזה שירת ויזלטיר היא סיפור קודר וגרוטסקי על דיאלוג אבוד.

הדבר המכריע בסיפור הזה הוא, שנקודת התצפית השלטת והיעלמותה של נקודה זו הן שני צדדיה של החוויה המעוצבת. נורמן ברייסון, שבהסבר שלו השתמשתי כאן, (2) מתאר זאת במשפט בוטה: " חיסולו של הסובייקט כמרכז הוא תנאי של רגע הצפייה עצמו". באופן זה אני מציעה להבין את ה'דחיפות' של נקיטת העמדה אצל ויזלטיר, את התייצבותו 'באמצע' השיר, 'באמצע' העולם, על במת המטיף וכיו"ב, כמהלך ראשון בתהליך ההתכה העצמית שעליו דיברתי.

אני מטילה ספק בערכו של אותו להג מתמשך (כבר עשרים שנה), העורך עם ויזלטיר חשבונאות של אסיפת קיבוץ: מה הוא קופץ בראש, ולמה הוא חושב שהאמת אצלו בכיס, ומה הוא מתייחר, ולמה הוא מתרשל, ולמה הוא מתנהג כמו לומֶפְנֶרֶוֹלְטָאר וכיו"ב, ונראה לי, כי האלימות, האגרופנות השירית, הידענות ואף היהירות של השירה הזאת בנויות ומחושבות לתוך חווית התמוטטות הסובייקט. לעולם אין לקחת את הדובר מתוך היצירה באופן ליטראלי, כי אז מגיעים באמת לאסיפת קיבוץ, לא לעיון באמנות.

היו אינטואיציות מזהירות לגבי השירה הזאת. למשל, מנחם בן כתב בשנת 1974: "בפירושי הייתי אומר, כי עיקר כוחו של ויזלטיר בהתלבטות המוחלטת של ה'אני' שלו בשיר". (3) יאיר הורוביץ הבחין בדקות בפאסיביות העמוקה שבשירה הזאת - שאני רואה בה את התוצאה של נפילת המטיף, של הרגע שבו מתגלה החזותיות כקונסטרוקט תרבותי, השונה משדה הראייה שלי והמייצר בו ליקוי או כתם בלשון לאקאן: הראייה שלי מתגלה לי כמה שקובר אותי, ואם זהו הפרוייקט, זו אינה יכולה להיות שירה אינטימית. גם כאן קלע הורביץ למטרה כאשר דיבר על הצורך העמוק של השירה הזאת לרסן מצוקות אינטימיות ואפילו להעלימן, והוא גם היה זה שקבע, כי "נראה לי, שהתפישה הראשונית בשירה הזו היא חזותית, כמעט תמונתית, שאינה משתחררת מפרשנותה".

מתוך הדברים הללו מתגלה בעיון מחודש בשירים לפחות תחום אחד של אינטואיציות משותפות עם האמנות הפלאסטית של שנות השבעים: לאו דווקא אמנות שנות השבעים הישראלית והתל-אביבית, אלא דווקא האמנות האמריקאית המינימאליסטית. כאן חובה להדגיש שני דברים: ראשית, ויזלטיר איננו מינימאליסט, יש לו צד של מטאפוריקן; הוא פועל ומלמד ('מלמד' זו מילה חשובה ביותר בהקשר של השירה הזאת) בתוך וכלפי תולדות השפה העברית, כלומר בתוך ההיסטוריה, והוא עושה זאת באופנים שמינימאליסט מובהק - משורר או פסל - לא היה מרשה לעצמו. הוא גם לא התקרב לתפישת ה'אילוץ' המינימאליסטית ואף לא לשימוש במודלים מתימאטיים, ב-Readymade, בגורל או באקראי או בתיאוריות ה-accident שעינינו את המינימאליסטים.

הסתייגות עצמית אחת כמה שנוגע להיסטוריה. הוא כן קרוב למינימאליסטים בתפישת השירה כמקבלת את רוב החמצן שלה במרחב החברתי ובהקשר הפוליטי, אבל ההבדל הוא בכך, שהמינימאליסט לא ינסה להתנסח באמצעות אזכורים וציטוטים מתולדות האמנות, או במקרה של ויזלטיר, מתולדות השירה והספרות. תפישת ההיסטורי שלהם שונה, וזה נובע, בין השאר,

מן המקום שבו מתחוללת האמנות - ישראל במקרה של ויזלטיר ואמריקה במקרה של המינימאליסטים.

את הדבר השני מוטב לנסח כשאלה: אם כך, אם ויזלטיר איננו מינימאליסט בשום מובן מובהק, מדוע להתעקש להשוותו דווקא למינימאליזם האמריקאי? כאן רצוני לדייק: אני מבקשת להצביע רק על אינטואיציות משותפות, ובשום אופן לא על אסתטיקה או על פואטיקה משותפת. העניין שלי הוא כוללני יותר, אך מכריע וראוי לתיאור, והוא נוגע למה שקוראים 'רוח הזמן'. וכאן יש להזכיר את דור הפייט ואת הגירסה האקזיסטנציאליסטית שלו ברוח חווית מות הסובייקט שבה פתחתי. תמצית הסיפור האמריקאי שלי בהקשר של השירה הזאת היא בתפישת הגופניות, החלל והזמן כעומדים בליבה של חוויית עוצמה שאינה משתעבדת למסגור, חוויה שמחבלת באמנותי, באסתטי. קטע מפורסם של הפסל המינימאליסטי טוני סמית, תיאור של נסיעה במכונית, נוגע בלב-לבה של החוויה הזאת וממחיש את מה שמדובר בו:

כשלימדתי בקופר-יוניון בשנה הראשונה או השנייה בשנות החמישים, מישוהו אמר לי איך אוכל לעלות על מסעף ניו-ג'רסי, שעדיין היה אז בבנייה. לקחתי שלושה סטודנטים ונסענו מאיפושוהו בשדות לניו-ברונסוויק. זה היה לילה אפל, ולא היו אורות או שרוללים, קווי תאורה, מעקים או כל דבר אחר, מלבד שולי הדרך האפלים, החולפים להם דרך הנוף המישורי, התחום בקו האופק בהרים, שהיו מנוקרים פה ושם בערימות עפר, מגדלים, אדים ואורות צבעוניים. הנסיעה הזו היתה חוויה של גילוי. הדרך ורובו של הנוף היו מלאכותיים, ובכל זאת לא היה אפשר לקרוא לזה יצירת אמנות. מצד שני זה נראה לי כמו משהו שהאמנות מעולם לא הצליחה לעשות. בהתחלה לא ידעתי מה זה, אבל הרושם שנותר בי היה רושם של שחרור ביחס לרבות מן ההשקפות על אודות האמנות שבהן החזקתי עד אז. נראה היה, שהיתה שם מציאות שאין שום אפשרות לבטאה באמנות. חווית הדרך היתה משהו בר-מיפוי, אבל לא משהו מוכר חברתית. חשבתי לעצמי: צריך להיות ברור - זה קץ האמנות. רוב הציורים נראים פיקטוריאליים אחרי זה. אין שום דרך למסגר את זה. אתה פשוט חייב לחוות את זה. אחר-כך מצאתי כמה כבישי מטוסים נטושים באירופה - עבודות נטושות, נופים סוריאליסטיים, משהו שלא היה לו שום קשר עם איזושהי פונקציה, עולמות ברואים ללא מסורת. . . . (5)

בשיח האמנות האמריקאי היה לסיפור הזה אפקט של התפוצצות, כי הוא העלה אינטואיציה שהפכה על פיו את האידיאל הפורמאליסטי ששלט בו עד אז. זה היה הרגע שבו הושמע הסירוב להמשיך לעבוד את הברדיה האמנותית, את מה שמקבל עליו את עול המסגור. משמעות הסירוב הזה במינימאליזם היתה, למשל, המעבר מעשיית 'ציורים' לעשיית 'אובייקטים' והמרת הדיונים הספציפיים, הז'אנריים - אמנות על אודות אמנות, ציור על אודות תנאי הציור - בדיון על אופן התקימות האובייקט האמנותי בתוך הקשר. מה שהפריע למינימאליסטים היה האופן שבו הפורמאליזם - הציור האבסטרקטי, הספרות שנכתבה ונדונה בכלים של ה'ניו-קריטיסיזם' - 'זרק' את העולם החוצה ויחד איתו את הזמן הממשי שבתוכו נעשית ופועלת יצירת האמנות. הם היו מוכנים לקחת על עצמם את האחריות לךרדורו של הציור לִקְפֵץ, לאובייקט, כלומר, לוותר על תנאי ההשתקעות האסתטית של הצופה, על-מנת לנסח כך את נקודת התורפה של הסיכון האסתטיציסטי הטמון בפורמאליזם.

יש שורה תחתונה כזאת ביצירתו של ויזלטיר, והדוגמא הטובה ביותר היא השורה העליונה של השיר הפותח את הספר *קח*: "קח שירים ואל תקרא, עשה אלימות בספר הזה" (*קח*, 1973) אני קוראת אותה כשורת מפתח לעניין הזה.

בשיר אחר באותו ספר מעוצבת נקודת-תצפית של חוזה מיתולוגי, מטיף או נביא, העיוור הרואה בחושך: "מבעד לחלון בלילה אינני רואה את הלילה" (ובהמשך: "את היום אני רואה שהיה ושהיה"). אחרי הסיפור של טוני סמית אפשר לראות מה עשוי למשוך כאן. ברבים משיריו של ויזלטר יש צופה, שהתמונות לפניו מתערפלות, שוליהן נמוגים, וכתוצאה מכך הוא נתקל בגופו שלו, בהיותו, בהווייתו הגופנית, כמו סמית במכונית שלו. גם השיר אותו שיר שצוטט מסתיים בגילוי פאראדוקסאלי של הגופני: "מי יתן מותי תחתך, נפשי היקרה".

בשיר '30 מעלות צלזיוס' יש התכה של כל העולם באמצעות השלג החכם והבנאלי. ויזלטר שב ומחפש את הרגע הנמוג, את החלל הנזיל, את הערפל החיצוני והמנטאלי שבו מפציעה מין גופניות 'חסרת עין', כעין זקפה קולוסאלית. הנה למשל, "הערפל הוורוד שלנו" (גם הוא מתוך *קת*). הוורוד הוא צבע העור, וכאן התודעה עצמה מקבלת את הצבע של הגופני (ואפשר לחשוב על כך למשל ביחס לאפור שהיה אהוב על הפילוסופים הקלאסיים). דוגמא אחרת: יש נקודת אמצע מדויקת בזמן אך ספקולטיבית לחלוטין מבחינת הדובר החי: "במרחק שווה מיום המוות ויום הלידה". בשירה הזו יש העדפה ברורה של הלילה, ואם לא לילה, אז אורות ביניים כמו "אור ראשון",

או "אחרי שהפנסים כבים". ויש גם "שחה רעועה לפנות בוקר", שבה מבקש ויזלטר את מפלת התבונה. מפלה זו חיונית לציפתו של הגופני, לנכונות להתפתות לעוצמה שאין לה מסגור, והיא מבוקשת כאשר אידיאל הבדיה האמנותית מתמוטט. באותו שיר שמומלץ בו לא לקרוא שירים אלא להיתקל בהם כאילו היו עצם, חפץ, גוף, דבר - מבוזים הנייר והאותיות כסחבה מזוהמת: "סמרטוט של נייר ואותיות כמו זבובים". מה שמבוקש הוא תובנה אחרת, לא-לשונית, פרה-לשונית, זו הגופנית, שתתאפשר עם מפלת התבונה, הלוגוס, המילים. כך אני מתרשמת גם מבעיה מספר 1: "ללכוד את הקומבינאציה מינימום מקסימום" מתוך הספר *מכתבים ושירים אחרים* (1986). אגב, גם שם הספר הוא מאיר עיניים לענייננו: למכתב יש נמען ספציפי, גוף מסויים, והמשוואה בין מכתבים ושירים באה להראות שמושג הנמען מתקיים בחלל וזמן ממשיים. השם מערער על האידיאה הפורמאליסטית של קורא אידיאלי, אוניברסאלי, טראנס-היסטורי, והוא רוצה לסלק את הקורא המבקש תיאורים, ייצוג, מימטיקה. הנה קטע שלם מאותו שיר:

"עשה לך מספריים, להב אחד רצון חסלן לא להותיר - /להב שני, - רצון עיקש לא להחסיר גם אז נשאתר בעיית הציר/ איפה לקבוע את הציר? ..."

זוהי שאלה תבונית, ויזלטר מציג אותה באירוניה עצמית: יש להיפטר מהנודניק שמציב שאלות כאלה. השיר מציע: "אל תתעסק בבעיה זו, הנח לה. תן לה להפתיע אותך בקומך או בצאתך" - הנה שבים ומופיעים רגעי האפס חסרי האפיון הללו, שבין פעולות וזמנים, בין שינה ליקיצה, בין לידה למוות, הרגע שבו אתה גוף נושם, ושולי הדרך האפלים דוהרים מימינך ומשמאלך, רגע הגילוי של עוצמת היותך.

מהי ההיסטוריה כנגד העוצמה הזאת. סמית, אחרי הנסיעה הלילית שלו, מסביר איך נראו פתאום הצירורים - נחמדים, פיקטוריאליים ותו לא. בשיר 'travel' שבספרו *מוצא אל הים* (1981) מתאר ויזלטר את ההיסטוריה כ"בריון מתרברב". המינימאליסט מנסה לנסח את החלל והזמן באופן 'תיאטרלי' (מונח של פריד (6)) במשמעות של 'היתקלות ב-...'. באופן הזה הופכים האירגונים הייצוגיים והנאראטיביים, כמו ציורים או היסטוריי (כתבתה), למשהו נחמד, לא מזיק, פיקטוריאלי, משהו כמו 'בריון מתרברב', כלומר, למה שעשוי להיכלא בקטיגוריה של האסתטי, לא של הממשי, והמינימאליסט מעוניין

בהתנכלות לאסתטי. (7) גם הזיונים והאלימות שבשירים שייכים לחוויית העוצמה שעליה אני מדברת, לא רק ברמת הסיטואציה והנוף העירוני האלים המוקם בשירים רבים, אלא גם ברמה הפורמאלית. תוקפנות השיר הנובעת מלשון הציווי, הדיבור הישיר המציב את הקורא כשק אגרוף מול הדובר, הקיטועים, או הלשון שעל גבול הגידוף או הקבארט – כולם תורמים לאיטמו של השיר, להפיכתו לחפץ. זה העניין כאן – הניסיון לגרום לקורא להיתקל ב-... בדומה לעניינו של המינימאליסט באובייקט. ובפיוון אחר, חשבו על הצרחות של ג'ו קוקר, למשל, או על מה עושה ג'ימי הנדריקס לגיטרה.

המרחקים בשירה של ויזלטר הם "פעורים", כמו במוזה אחרת' (אי יזוני, 1985) או "אינסופיים", כמו בסונטה מוארכת במות יצחק דנציגר' (מוצא אל הים): "בהפציע יום חדש על ארץ הסודות המושקקים אשר עברת בהצבת מבט מסייע מים, אבן, עץ, שחקים". הכל כאן מציע היבלעות בתוך היש, לא את עין התבונה, לא פרשנות או מילים. השירה הזאת מתארת רגעים, שבהם הגוף, הגופניות והראייה הם כנגד המילים והמעשים, כמו בפאראדוקס הסטאטי-דינאמי שבסיפורו של סמית, כאשר המראות, במקום לחלוף על עינינו כמו בשעת ראות טובה - נקרא לזה האידיאל הפרספקטיבי, אידיאל הנאראטיב ההיסטורי, אידיאל הייצוג - הם נסתמים ונחווים בו-זמנית כעמידה במקום וכתאוצת שיא(יאיר הורובין במאמרו אומר: 'צראה לי ששירה זו מעדיפה את תיאור הרגע המתמשך, שאת הווייתו מחריף רגע בודד, מאיר ונמוג'). הצופה הזה יש לו, אם כן, רגע ב"מורד הרגעים": פעם זהו דנציגר, שמבטו "מסייע מים, אבן, עץ": פעמים הוא עומד על המרפסת או ניצב בפינת הרחוב, אבל תמיד הוא פאסיבי, נותן לעולם להציף אותו, עד כמה שזה נשמע משונה ביחס לדימוי השגור של ויזלטר. יש לו לצופה גם חיוך עצמי, כמו למשל בהזדהות עם דמויות החתולים: "תשע חיים ערגה חסרת כיוון ותוחלת", או התמונה המצחיקה של החתול האורב לנצח לציפורים שעל העץ. ויש שהוא אומר: "אם לא הולך לי להדוף את המילים לאונות, תן לפחות להדוף את הטיוטות למגרה", דימוי שמעלה שוב את היסוד החפצי, הקיים גם ב"זרוק את הספר הזה לים לראות אם הוא יודע לשחות".

חוויית הדחירה במקום מגלה את הגופני, באופן בלתי-נמנע, גם כחוויית זוועה. שירה זו מנסה להעמיד את חוויית הזוועה כצדה המוצדק של חוויית הפאר. בכל מקרה מדובר בהעמדה-במרכז של היכולת לחוות את הבלתי-מתמסגר. ויזלטר מציג כערך את עצם הכושר להיפתח לחווייה הזאת: הוא מביע משאלה ותשוקה להיות מסוגל לכך, ובעקבות זאת ההתייצבות כנגד המרחקים הפעורים היא מעין התאבנות מיוחלת ביחס ללשון, ולשם כך באה הקפאת המילים, זריקת השירים ועצירת הנשימה.

זה הרגע לדבר על ההתנגנות המקוטעת, המתנשמת והשבורה של השירים. על-פי הבנתי צריך לקרוא לפחות חלק מהם בהפסקות ארוכות מאוד בין השורות, להשתהות ואפילו ללכת לאיבוד בתוך שורה. כמו הפאוזות הקיימות ברוק כבד. צריך לשמוע את השתיקות של השירה הזאת בגלל פוטנציאל הגילוי שבתוך רגעי האיון שבה. השירה הזאת אומרת: עזוב את הייצוגים; תן לעצמך לעמוד מול הדבר הזה, מול-, שם-, זה-, אָה-, אָה- - ואז כבר תדע מה שיש או מה שאפשר כבר בכלל לדעת.

מתוך העמדה הבסיסית הזאת של גילוי הגופני אפשר לנסות להבין גם את היחס של שירת ויזלטר אל דברים כמו מדינה, ציונות, משפחה, קשרים עם נשים, עם אנשים, וכן את עצם היותו מוגדר כמשורר. ודומה, שיש טעם לסיים

באחת מכל אלה – הציונות.

בלשון פשוטה וְעניינית נגיד כך: ויזלטיר לא סובל את הציונות. על פי הבנתי – ויתכן שגם בכך אעורר התנגדות – אין לו ויכוח תוכני עמוק עם האידיאולוגיה הזאת, בשאלה איפה היא טועה ואיפה לא. לב המצוקה שהיא מעלה בו כרוך בעניין המסגור. הציונות ממרת וממאסה עליו את החיים בדיוק משום שהיא רשת של מילים ומעשים שמניחים על גבי החיים. והרי השירה שלו מבקשת את מורד הרגעים ואת העין המסיעה מים. והיות שזה נראה לי לב העניין אינני נוטה להיתלות במה שמקובל לומר על דורו של ויזלטיר – שרצו פרטיות, שרצו אינטימיות ואינדיווידואליזם כנגד הקולקטיביזם הרעיוני ושאר הזוועות של תנועות הנוער והקיבוצים. כל זה טוב ויפה אבל כללי מדי. לא נראה לי שוויזלטיר עסוק בחיפוש ה'אני' שלו, גם לא כשהוא מצהיר "לא נולדתי בנהלל". דווקא לנהללניק מתאים לשאול 'מי אני ומה אני' על ה'אני' שלו, שהוא תמיד, בפשטות, באמצע.

ברוח דומה אני מציעה לקרוא את המשפט "כל הקווים שהובילו את עמיתי אל החזית מובילים אותך לדיסקוטקים" במסגרת המשמעות של תפישת הגופניות, החלל והזמן שאותה תיארתי עד כאן. קריאה כזאת תגלה, למשל, שהסימנים המעומתים 'חזית' ו'דיסקוטק' נעשים סבוכים ומעופפים פי כמה ממה שאפשר היה לחשוב בקריאה סטנדרטית של "טוב למות בעד ארצנו" כנגד 'סקס, סמים ורוקנרול'. בגישה שלי נצטרך לחדור אל תוך הסיסמה ולהיכנס להשוואה פיסית מפורטת של סוגי החלל והזמן ואופני גילוי הגופניות שלנו בחזית ובדיסקוטק. זו תמונת העומק של הרוקנרול, וזו גם היתה תמונת העומק שלו באמריקה על רקע וייטנאם.

החשבון הנוקב ביותר עם הציונות נערך בשיר *נערה מירושלים* (קת).

מה שמעניין בשיר זה הוא המשחק בכל קשת הדימויים הגופניים של האומה ציון: כאשת ה' הבעייתית מספרי הנביאים, כעלמה כנסת ישראל מהפרשנות הקבלית של שיר השירים וכגלגוליה של אותה זונה-בתולה נצחית בחיבת-ציון ובהשכלה. תכלית השיר הזה היא לסלק את כל הבעלים הפוטנציאליים – לסלק את האחריות לייצוגים. בלי ייצוגים ובלי סימבולים! אומר השיר הזה כמו כל השירים של ויזלטיר, תנו את הגוף עצמו! לכן הוא כל-כך חומל את הנערה ש"ביקשה את העולם והעולם ביקש לזיין אותה". לבדידותה בעיר צפון אירופית, שאליה מילטה את נפשה מחכמי ירושלים, הוא רוצה להקנות מובן נעלה. ואין זה הסיפור שנסעֶת לח'ול ואשריך שגמרת עם הסיוט הזה ששמו המדינה; זוהי רק הצורה, המטאפורה. הנערה מן השיר מגוֹנֶנֶת על אותו משהו שהוא ערך היסוד בשירת ויזלטיר – בקשת העולם, בקשת הממשות.

כל אידיאולוגיה שלטת במובן זה היא פוטנציאל של איום על המשאלה הזאת. את השורה הגדולה הזאת, "היא ביקשה את העולם והעולם ביקש לזיין אותה", אני מציעה לקרוא כאלגוריה על העצמיות של ויזלטיר עצמו. השורה הזו משלימה בעיני את השורה הפאראדוקסאלית שכבר הזכרתי, "מי יתן מותי תחתך נפשי היקרה". אם 'אני' זה הגוף הפיסי ו'הנפש היקרה' זה השיחות, אותה ראייה מחוברתת, כי אז הפיכת השפה, הזונה הבלה, בחזרה לבתולה - כפי שדרש סארטר – פירושה בעולם הוויזלטירי הרגע שבו המלים-הנפש ישיגו שחרור מן המסך החברתי והנפש תוכל להיות כמו גוף – משימה אומללה ובלתי-אפשרית. כך הלכה לאיבוד "שלהבת נימוביץ".

עזמור בהכרה חצי אשכנזית חותם את ההרצאה הזאת על נפילת הסובייקט, על הגופני, החלל והזמן בשירה של מאיר ויזלטיר. באירוניה עצמית עולה כאן מלאנכוליה ביאליקית: "אף

על פי כן שִׁכַח גופך והניחהו לאדמה, נָשָׂה את כלי המוחין אשר התהלך ברמה ותהא עצבותך רק
עצבות של מעשייה שתמה". הגופני אינו ערך מטריאלי בשירה הזאת; ההון שלה נרכש בחינוך
עצמי "אל תוך החומר של העולם".

ניתן לראשונה כהרצאה בערב לכבוד ויזלטיר במוזיאון תל-אביב, 1992

הערות:

1. נסים קלדרון, 'תל-אביב': חומר משופשף ונקיטת עמדה – מצבים בשירי מאיר ויזלטיר, **סימן קריאה** 5 פברואר 1976, ע"מ-160-176
2. נורמן ברייסון, 'המבט בשדה המורחב' (אנגלית), **ראייה וויזואליות – דיונים בתרבות עכשווית**, מס' 2, עורך האל פוסטר, הוצ' ביי, 1988
3. מנחם בן, 'עולם האנשים ופשטותם הכאוכה', **דבר** 19.4.74 .
4. יאיר הורביץ, 'השעות הגדולות והתמונה הניצחת', **סימן קריאה** 7, עמ' 464.
5. מובא בתוך: מיכאל פריד, 'אמנות וחפציות' (אנגלית), יוני 1967 .
6. בעיקר **היבלעות ותיאטראליות** מיכאל פריד (אנגלית), אוני' שיקאגו, 1980 .
7. הרבה מן התובנות שלי אני חבה להרצאות שעירד קמחי העביר כאן בשנה שעברה.

