

‘מחשבתי רעבה’: על שירתה העברית של גלי־דנה זינגר

רומן כצמן

הקדמה

במאמר זה אנסה להבחין במאפיינים העיקריים של שירתה העברית של גלי־דנה זינגר. היא נולדה בשנת 1962 בסנט פטרבורג ועלתה ארצה בשנת 1988. אף על פי שברקע יצירתה יש ביוגרפיה של מהגרת, ובארץ הפכה זינגר למשוררת דו־לשונית, לא אנקוט כאן מתודולוגיה של חקר ההגירה והדו־לשוניות, אלא אתמקד בזהות האסתטית של שירתה. אנסה להראות כי זהות זאת מוגדרת בשלושה ממדים: (1) נון־קונפורמיזם אסתטי, אשר משמש כמניע וכקרקע פורייה לצמיחה של (2) פואטיקה ניאור־סימבוליסטית ושל (3) פואטיקת הכאוס הדטרמיניסטי. הדחף הנון־קונפורמיסטי מוביל את המשוררת בחיפושיה האונגרדיים – הניאור־מודרניסטיים והמטא־מודרניסטיים – ומאלץ אותה לפעול במרחבי הסכסוך עם כל צורה או תפיסה נתונה. מאבקי הכוח בין הקיים לחדש מסתיימים תמיד בכישלון הניסיונות לנכס את הסמלים – כלומר כישלון להעביר את הסמלים לשדות תרבותיים ‘ביתיים’ של המשוררת – אך כישלון זה עצמו הוא מקור לשפת סמלים חדשה. מהות מהבהבת היא אחד הנושאים המרכזיים בשירתה של זינגר וקו מנחה בתפיסת דמותה הכפולה, אני והיא, ככותרת הפואמה שלה:

כְּמַעַט וְהִבְנֵתִי אוֹתָהּ,
אֶת מְהוּתָהּ הַמְהַבְּהֵבֶת. כְּשַׁעַן הַמְּפָרֵק שְׁעוֹנֵיֹת:
אוֹהֶבֶת, אֵינָה אוֹהֶבֶת, סוֹבֶלֶת, אֵינָה סוֹבֶלֶת.
וְזִכּוּכִית הַמְּגַדֶּלֶת בְּעֵינֵי עוֹמְדֵת
וְלַעֲתִים נוֹפֶלֶת.¹

1 ג'ד זינגר, שירים עיוורים, תל אביב 2002, עמ' 67.

המאבקים הנון־קונפורמיסטיים דוחפים את המשוררת לגלות את 'האֶפְשָׁרוּיּוֹת שֶׁבָּה' וּמּוֹבִילִים אותה לפרדיגמה קונספטואלית חדשה, כאוטית: בעוד הסימבוליזם מתבסס על תפיסת הכאוס כמקרה פרטי לא פתור של הסדר, הניאור־סימבוליזם מתבסס על תפיסת הסדר כמקרה פרטי של הכאוס – או כדגם שלו או כצורת התנהגותו הארעית והבלתי יציבה. אנסה כאן להבהיר תהליכי סכסוך אלה ולהראות כי בזכותם הסדר (או אי הסדר) הסימבולי משמש כערוץ המתווך בין הדמיון החברתי לבין המציאות האישית. חרף מה שנראה כסגנון פוסט־מודרני, שמתערערת בו תפיסת המקור ונעלם הסובייקט, בשירי זינגר מתוך כאוס הסמלים המפורקים עולה הסובייקט הטרנסצנדנטלי – האחיד, האותנטי והכן. את מקומו של סובייקט זה בעולמה הרעיוני של המשוררת אפשר להגדיר במושגים של ז'אק לאקאן כריאלי (ממשי). לתפיסתו של לאקאן, סדר הריאלי הוא אותה המשמעות הנסתרת (unthinkable),³ המודחקת, המפחידה שאינה יכולה להתבטא אלא באמצעות הסדר הסימבולי, הנכרך בסדר של המדומה – הוא סדר המשמעויות החברתיות, האידיאולוגיות והפוליטיות הגלויות.

פועלה הענף של זינגר מושך את תשומת לב המבקרים הישראלים זה שנים רבות,⁴ אך עדיין לא זכה לחקר אנליטי כוללני, המקיף את שלוש שפות כתיבתה – רוסית, עברית ואנגלית – את השירה, המסות והתרגומים, את מיזמי העריכה שלה ואת יצירותיה במדיה אחרים ומעורבים, כגון צילום, מיצב ופרפורמנס. ואם אין די בריבוי מאתגר זה, הרי נוסף על כך יצירתה

2 שם, עמ' 68.

3 ראו תרגום אנגלי של דבריו: J. Lacan, *R.S.I. Séminaire 1974-1975*, Paris 2002, trans. C. Gallagher, p. 13 (<http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-22-RSI-updated-24-7-2011.pdf>)

4 ש' הופרט, 'אני לא מתכוונת לחול כאן', ידיעות אחרונות, 11 במאי 1990; ע' עברון, 'חיים בסוגריים', שם, 1 במרס 1996; י' לאור, 'גדול דומה יותר לאמת מאשר קטן', הארץ, 6 בנובמבר 1998; ש' לך, 'גלות המשוררים באם כל הפרובינציות', גלובס, 29 ביולי 1999; ש' אדף, 'זרים נהלך בין זרים', מעריב: מוסף תרבות, 23 ביוני 2000; נ' קלדרון, 'די לדבר על מלים, דברו במלים', מעריב, 14 ביולי 2000; י' לאור, 'שירה מהגרת', הארץ, 8 בספטמבר 2000; י' שחל, 'מוסקווה על ההדסון? סנקט־פטרבורג על הירקון', הארץ, ספרים, 11 בנובמבר 2000; נ' קלדרון, 'להיתקל בעברית, אבל ברוכות', מעריב, 14 במרס 2003; י' בן־דוד, 'שמש, פנס ושוקת שבורה', הארץ, 10 בספטמבר 2003; ש' לב־ארי, 'כוחה של השורה הקצרה', הארץ: גלריה, 8 באוקטובר 2003.

מתקיימת בשתי ספירות לא פרופורציונליות ולא סימטריות, החופפות רק חלקית: בדפוס ובמרשתת. השימוש שזינגר עושה בכל סוגה ובכל מדיום מקבל גיבוי רעיוני במאמרי העורכים שהיא כותבת, בדרך כלל בשיתוף עם הצייר והסופר נקודא זינגר,⁵ בן זוגה ושותפה למיזמי העריכה. מודעות עצמית גבוהה ומכוונות פילוסופית ותרבותית רחבת אופקים מקנות לכל פירות עמלה ממד אינטלקטואלי מובהק. יצירתה של זינגר נמצאת בצומת של הספרות הרוסית הפוזרתית אשר צמחה בעקבות פירוקה של ברית המועצות מצד אחד ועם הספרות הישראלית מצד אחר. במרחב ובזמן הפוסט־סובייטיים התפתחה ספרות נוודית ורב תרבותית חדשה, בשפה הרוסית ובשפות הגירה כגון עברית ואנגלית, אשר שואפת לאוניוורסליות וקוסמופוליטיות. ואולם ביצירתה של זינגר מגמה זאת משתלבת עם המגמה הניאו־ילידית והניאו־מודרניסטית – הכרה בישראל כמוולדת החדשה – האופיינית לספרות הרוסית־הישראלית. שילוב פרדוקסלי זה של האוניוורסליות והלוקליות, האופייניות למגמות שונות במחשבה היהודית המודרנית, מהווה קושי נוסף בחקר יצירתה של זינגר.

גם במאמרי זה תקצר היריעה מכדי להציג תמונה שלמה של יצירותיה של זינגר, על כן אתמקד בשירתה העברית. כל שיריה העבריים, גם אלה שפורסמו לראשונה בכתבי עת ובאנתולוגיות שונות, מרוכזים בארבעה ספרים: 'לחשוב: נהר' (2000), 'שירים עיוורים' (2002), 'צורך מקרים' (2006) ו'שקופים למחצה' (2017). במקביל לכתבתה העברית לא הפסיקה זינגר לכתוב ברוסית ופרסמה שבעה ספרי שירה.⁶ תרגומיה הרבים מעברית לרוסית ומרוסית לעברית ראו אור בכתבי עת ובספרים, כגון תרגום ספרו של ישראל אלירז 'הלדרלין ושירים אחרים' (2013), תרגום לעברית של שירי סביילי גרינברג שפורסם בספר 'בדו־עיר' (2014), ותרגום לרוסית של ספרה של יונה וולך 'דברים' ושל ספרו של חזי לקסלי 'אצבע' (שניהם בשנת 2016). כמו כן

5 על כתיבתו של נקודא זינגר ובפרט על סוגיית הדו־לשוניות ראו: R. Katsman, *Nostalgia for a Foreign Land: Studies in Russian-Language Literature in Israel (Jews of Russia and Eastern Europe and Their Legacy)*, Brighton, MA 2016, pp. 131-166
6 *Sbornik* (1992), *Iz. 1985* (1993) (under pseudonym Adel Kilka), *Osazhdionnyj Jarusarim* (2002), *Chast tze* (2005), *Khozhdenie za naznachennuiu chertu* (2009), *Tochki skhoda, tochka ischeznoventia* (2013), *Vzmakh i vzмах* (2016)

זינגר תרגמה מאנגלית לרוסית, למשל מבחר שירים של דוד שפירו שכותרתו 'בן-אדם ללא ספר' (2017). יצירתה ופועלה הניסיוניים חומקים באופן שיטתי מכל מסגרת אידיאולוגית או אסתטית מוגדרת וכובלת, מה שהופך אותם לנזק-קונפורמיזם ונון-פופולזים עקרוניים ועקביים. כתב העת שהקימו היא ונקודא זינגר, 'נקודתיים' *Dvoetochie*, ושיוצא לאור ברוסית משנת 1995, ושמונה שנים יצא בעברית (2004–2000, 2015–2011), משמש כבמה לספרות נון-קונפורמיסטית ולניסיונות אומנותיים ואינטלקטואליים נועזים.⁷

ב'דבר העורכים' הפותח את הגיליון הראשון של 'נקודתיים' (ברוסית ובעברית) מוצגת תפיסה של ערעור המקור והזהות לכאורה: 'הבה ננסה לראות בנקודתיים – נקודה, ועדיף – שתיים, זו מעל זו. אחת מהן יכולה להיות השתקפותה של השנייה, אך תמיד תישאר אי הוודאות המסקרנת – איזו?'.⁸ העורכים ממשיכים ומפריכים כל ציפייה לסגירות: 'אך בכל עת ימשיך "נקודתיים" להיות סימן עזירה, וישמש מכשול גם בדרך אל דיסאוריינטציה וגם בדרך לאוריינטליזם'⁹ (במשחק המילים ששורש שתיהן הוא מזרח מובעת הימנעות מכל הגדרת זהות תרבותית ואסתטית סגורה וכן מאובדן זהות מוחלטת). לאחר ש'נקודתיים' נסגר רשמית, הושק מיזם חדש ברוסית, *Karaköy i Kadiköy*. בגיליון הראשון פנו העורכים אל הקוראים וביקשו ממחברים לשלוח להם 'כל מה שנראה להם כבלתי קביל [או בלתי מתקבל על הדעת] בעליל'.¹⁰ בסוף 2016, אחרי שפרסמו שישה גיליונות של כתב העת החדש, הודיעו גלי'דנה ונקודא זינגר על פתיחה מחודשת של 'נקודתיים' (ברוסית) והכריזו כי אחד הגיליונות יוקדש לטקסטים אשר נתפסים על ידי יוצריהם, מיטב משוררי האוונגרד העכשווי, כלא מוצלחים, וכי הטקסטים יפורסמו בליווי המסות הביקורתיות של מחבריהם. כך הופיע גיליון 27

7 לכתב העת 'נקודתיים' קדמו שני כתבי עת אחרים שערכו גלי'דנה ונקודא זינגר – I.O. *Tochka, tochka, zapiataia* ו

8 ג'ד וני' זינגר, 'דבר העורכים', נקודתיים, 1 (2000) (<https://nekudataim.wordpress.com>)

9 שם.
10 G.-D. and N. Singer, 'Chitatekiam Karaköy i Kadiköy ot redaktorov Dvoetochiia, ili chitatekiam Dvoetochiia ot redaktorov Karaköy i Kadiköy', *Karaköy i Kadiköy*, 1 (2015) (<https://dvoetochie.wordpress.com/2016/02/02/karakoy-i-kadikoy-1>)

בקיץ 2017, הגיליונות 28–29 (חורף–קיץ 2018) הוקדשו לנושא הגלוייה, ופרסום כתב העת הולך ונמשך בעת כתיבת שורות אלה. העורכים חותרים לא רק נגד הזרם המרכזי בספרות ונגד הספרות הפופולרית והמסחרית אלא גם נגד הרגלי הפרסום של המחברים ומוסכמות פוליטיקת העריכה, יוצרים קהילה כותבת, 'אחוזה' כדבריהם, שבה פועלים כללי משחק מיוחדים, נוף-קונפורמיסטיים בעליל.

נוף-קונפורמיזם

במבט הכללי ביותר אני רואה נוף-קונפורמיזם ככינון העצמי תוך סירוב להיכנע לתכתיבים של סמכות, הגמוניה או שלטון ולצורות חשיבה, יצירה והתנהגות שהם כופים, תוך התנגדות לדעות המקובלות על הרוב, ל-'doxa', לסטריאוטיפים ולקנון. בפועל נוף-קונפורמיזם מתנגד לניסיונה של ההגמוניה לנכס לה את כל הצורות הקיימות והאפשריות בספרות החברתית, התרבותית, האסתטית ואחרות. לכן נוף-קונפורמיזם יוצר את תהליכי הסכסוך (conflictualization)¹¹ עם המערכות הקיימות וניזון מהם. לצורך תיאורטיזציה של הנוף-קונפורמיזם אפנה אפוא לאסכולה בחקר התרבות הרואה את מקור כינונם של הסימון, הלשון והתרבות בסכסוך ובאלימות. במחקרו הקלסי 'האלימות והקדוש' הציע רנה ז'יראר לבסס את המחקר האנתרופולוגי על היפותזה פילוסופית שלפיה התרבות נוצרת באירוע של סכסוך, הנגרם במה שהחוקר כינה משולש התשוקה המימטית; משולש זה כולל סובייקט, סובייקט אחר ואובייקט התשוקה, הנחשק על ידי הסובייקט רק משום שהאחר חושק בו. על מנת לשים קץ לסכסוך המשתתפים בו מפנים את תשוקתם ואלימותם לתחליף – לקורבן אקראי, שעיר לעזאזל. הם מבתרים את הקורבן ומתחלקים בחתיכות גופו, ואלה הופכות בכך לסימנים המייצגים את המקום הריק שנותר. כך אובייקט התשוקה הופך לקודש בלתי נגיש ובלתי נתפס – המרכז שסביבו התרבות מתקיימת ומגדירה את עצמה.¹² תלמידו של ז'יראר אריק גנס הציע גרסה שונה של תפיסה זו. לפי גנס האלימות נבלמת ונרחית על במת הסכסוך

C. Lahusen, *The Rhetoric of Moral Protest*, Berlin and New York 1996, pp. 21-32 11

R. Girard, *Violence and the Sacred*, trans. P. Gregory, Baltimore, MD 1979 12

המכונן, והקורבן אינו מתממש, מפני שסובייקט אחד רואה את זולתו כבבואה של עצמו. כך מחוות הניכוס הכושלת של הסובייקט כלפי אובייקט התשוקה המימטית הופכת לסימן, והוא מסמן לא את התשוקה אלא את האובייקט שלה.¹³ התיאוריה של גנס, הידועה בשם האנתרופולוגיה הגנרטיווית, נראית רלוונטית יותר לצורך הדיון הנוכחי מזו של ז'יראר.

על במות הסכסוכים האסתטיים והאידיאולוגיים נון־קונפורמיזם בולם את מחוות הניכוס של ההגמוניה והשלטון, דוחה את האלימות שלהם באמצעות מחוותיו, ובמשולש זה של תשוקות ומחוות נוצרים סימנים חדשים, שפות ותרבויות חדשות. הכלי הרטורי העיקרי של הנון־קונפורמיזם יכול להיות מוגדר, בעקבות מישל פוקו, כדיבור אמיץ¹⁴ – שיח מחאה, תוכחה ושכנוע ללא מורא ומשוא פנים בפני בעלי הכוח. בספרות הדיבור האמיץ יכול להיות מורכב מהיגדים בודדים, גדולים או קטנים, רציפים או מקוטעים. כתצורת שיח נון־קונפורמיזם עומד בקריטריונים של האקט התקשורתי הרציונלי, כפי שהגדירם יורגן הברמס: היגד של נון־קונפורמיזם הוא כן, צודק והולם,¹⁵ והוא כרוך בסיכון חברתי כזה או אחר. על מנת להגדיר את המרכיבים הפרגמטיים־הפסיכולוגיים של הנון־קונפורמיזם, אשלב את האנתרופולוגיה הגנרטיווית עם תפיסת הדיבור האמיץ כנקודות תצפית משלימות על בעיית הסכסוך והאלימות, ואפרוס את התנהלות הסכסוך לפי שלושת הסדרים הפסיכולוגיים של לאקאן שהזכרתי לעיל – המדומה, הסימבולי והריאלי – כחלק מהתפיסה הפסיכולוגית של שלבי בניית האישיות, השתחררותה מכבלי המדומה וגילוייה את האני האמיתי מול האחר. הדגם הדינמי המתקבל כולל שלושה מרכיבים או שלבים של תהליך הסכסוך הנון־קונפורמיסטי: (1) דמיון הסכסוך כנתון; (2) בנייה סימבולית של החדש האפשרי; (3) הצגת החדש כריאלי תוך כלכלת הסיכון – כלכלה אסתטית ופואטית, במקרה הנדון – הכרוך בכך.¹⁶

E. Gans, *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*, Aurora, CO 2011

M. Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, CA 2001 14

J. Habermas, *The Theory of Communicative Action, I: Reason and the Rationalization of Society*, trans. T. McCarthy, Boston, MA 1984, p. 275 15

R. Katsman, 'Jewish Fearless Speech: Towards a Definition of Soviet Jewish Nonconformism', *East European Jewish Affairs*, 48, 1 (2018), pp. 41-55 16

כאשר הגדיר הברמס את מאפייני האקט התקשורת, הוא לא ניסה לקבוע את דרכה של השירה. אולם תפיסתו את הלשון אינה יכולה שלא להשפיע על תפיסת האומנות הלשונית. התנגדותו למגמת הפוסט־מודרניזם להעדיף משחק על כנות, סימולקרה על ייצוג, מסכה על סובייקט, החזירה ללשון ולכתיבה את חזון ההלימה, היעילות החברתיות והפרגמטיות, את האמונה בכוח ההוכחה והשכנוע. עם זאת תפיסתו לא הפקיעה את הדיבור ממרחב הסכסוך, בפרט זה שבין הקיים לאפשרי או בין הנתון לחדש, וכן לא נטרלה התפיסה הזאת את הסכנות והפחדים הכרוכים בגילוי העצמי מחדש. אדרבה, החיפוש אחר הכנות הבלתי נתפסת גורם למשוררים שוב ושוב לנקוט את הדיבור האמיץ המסוכן ולבחון את גבולותיו ואפשרויותיו של הסימון. אומן, שלא כאנתרופולוג גנרטיבי, אינו מתחקה אחר מקורו ההיפותטי של הסימון, אבל בכל שורה של טקסט הוא מטיל ספק בתפקודו התקשורתי של הסימון, ביחסו אל ההבנה והפרשנות. זו הסיבה שבאנליטיקה של הנון־קונפורמיזם, בפרט זה של זינגר, יש חשיבות מיוחדת למחשבה הסימבוליסטית, גם אם היא, כפי שאראה בהמשך, חלק ממחשבה פואטית מורכבת רבת פנים, המובילה את האני של האומן למימוש העצמי בלב הסכסוך.

זוהי שיטתה של זינגר לסלול את דרכה הנון־קונפורמיסטית ולברוח מכל התוויות השליליות החברתיות והאסתטיות בלי לערער את עיקרי זהותה האישית והתרבותית. אחד הכיוונים העיקריים של התפתחות השיח הפואטי של כתיבתה העברית במשך השנים הוא חיפוש אחרי דרך חופשית ועצמאית להיות מהגרת בספרות העברית בלי להיקלע לשוליות ולמינוריות הספרותית, זו שז'יל דלז ופליקס גואטרי הגדירו כחירתו של המיעוט תחת לשונו של הרוב, בלשון זו עצמה ומתוכה.¹⁷ הספרות המינורית וספרות השוליים עשויות להעדיף נושאים קולקטיביים ומגזריים על אינדיבידואליים. לעומת זאת יצירתה של זינגר הייתה ונשארת אישית ואוניוורסלית. הספרות המינורית, לתפיסתם של דלז וגואטרי, מקדמת מהפכה; לעומת זאת שירתה של זינגר מקדמת נון־קונפורמיזם. לשם כך המשוררת צונחת לתוך הלשון העברית וגם שומרת על מרחק מסוים ממנה, למשל באמצעות דיגלוסיה, משחקי מילים,

17 ז'יל דלז ופ' גואטרי, 'מהי ספרות מינורית' (תרגמה א' אזולאי), מכאן, 1 (2000), עמ' 134–143.

חידושי לשון ואוטו־רפלקסייה לשונית ('עֲבַרְתִּי מְקוֹם / שְׁכַרְתִּי עֲבָרִית מְרֻקָּט')¹⁸ ולו רק על מנת לרסן את הרעב הבולעני לשפה, לבלום את מחוות הניכוס האלימה, ההרסנית – שלה כלפי השפה ושל השפה כלפיה. בספר 'לחשוב: נהר' מופיע חזון נורא של 'לשון חנוטה', 'הִלְהַק הֶהְרוּג' ו'הֶעֱגָה הַמֶּתָה' – ומרתיע את המשוררת עצמה כמין תמרור אזהרה חמור. כמו מוטו לספר מופיע 'קטע מפואמה': 'בואי נַעֲמִיד פְּנִים שְׁאֲנִי מֵתָה. / אֵת תִּקְרָאִי לִי, וְאֲנִי לֹא אֶעֱנֶה. [...]. כֶּךָ, לְאַחַר שְׁאֵת־פָּרֶק, אוֹכֵל לְהַבְלֵעַ'.¹⁹ הספר הבא, 'שירים עיוורים', הוא ספר של עיוורון, לחש, לאות, צרידות וגועל. ז'וליה קריסטבה הייתה מגדירה את הספר הזה, במושגי מסתה 'כוחות האימה', כספר של בזות,²⁰ כשהאימה והבזות הן כאן סימפטומים ליבידינליים של חיים ואהבה. המשוררת גונחת תחת עול ההרמוזים הכפייתיים, הרוסיים והיהודיים, אבל היא מקיאה אותם, מדממת בהם, ובכך נפטרת מכאבם. בפואמה 'טיול מודרך בעיר מולדת' הדוברת משתפת בבזותה וברגשי אשמתה את עירה (בהווה ירושלים, בעבר סנט פטרבורג):

פְּנֵי הַחוֹטָאֵת – בְּטִיט
וְהִיא כְּטִיטֵת עִיר שְׁחֵרָה
שְׂדֵה־הַתָּה מִתְחַת לְאוֹר הַחֲמָה [...]
תְּטַאטְאֲנִי בְּמִטְאָטֵא הַשְּׂמֵד
וְלֹא אֶטְעָה
תַּחֲטָאֲנִי בְּאֵזוֹב וּבְאֶקוֹנוֹמִיקָה
וְלֹא אֶעֱזָבְךָ,
לְמִדֵּי אוֹתִי מִחֶדֶשׁ אוֹת־אוֹת
אֵת הַל"ג בְּאוֹמֶר הַרוֹסִי,
אֵת נַפְךָ הַדוֹמֵם הַרְסִי לְלֹא תִכְנֹן
לְרִסְסִי הַנֶּפֶךְ הַחוֹלָה,²¹

כְּמִי שְׂאִין לָהּ גֵב וְהִיא שֵׁכֶת לְמִיתוֹלוֹגִיָּה אַחֶרֶת

18 ג'ד זינגר, לחשוב נהר, תרגמו א' אור ואחרים, תל אביב 2000, עמ' 65.

19 שם.

20 ז'. קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגם נועם ברוך, תל אביב 2005.

21 זינגר (לעיל הערה 1), עמ' 56.

אָנִי מְאַיֶּמֶת עַל עֲצָמִי בְּטִבְעַת הָעֵינַן
 כְּמוֹקָה (אוּ נִוְקָה),
 בַּת הַמַּיִם הַמֵּיִתְמָת, בַּת הַמַּיִם הַמְּזוּהָמִים
 שֶׁנִּבְקָה מֵאַחֹר, הַתְּרוֹקְנָה מְעִירָה הַמְּבֻקָּעָה,
 אָנִי תוֹבְעַת אֶת עֲצָמִי לְדַעַת
 רַק אֶת הָעֵתִיד הַקָּרוֹב.²²

אומנם מווקה היא דמות דמונית, מעיין בת הים, מהמיתולוגיה האוקראינית, אבל הפואמה 'היא', כמו טקסטים אחרים של זינגר, מושתתת על שיר השירים ועומדת בסימן האינורסיה הטרגית של 'אַחוּתִי כְּלָה' בהפכה ל'אַחוּתִי כְּלִיָּה':²³

וְהִיא אֶפְפָּה אוֹתִי
 בְּשִׁבְעוֹת תוֹעֵבָה
 וּבְרַעֲבֵתְנוּתָהּ הַגּוֹאֲלֶת
 בְּלָעָה אוֹתִי וְהִקִּיאָה
 וְכָל הַמַּלִּים הַמְּתוֹפְפוֹת בְּרַקוֹתִי
 אוֹתָתוּ לִי: אוֹת וְעוֹד אוֹת
 וְתוּ לֹא.²⁴

להתגבר על המינוריות פירושו להתבגר, להיפטר מתסביכים ילדותיים, לעבד את התשוקה למוות ולבלום את הרעבתנות, את הפטפטנות הניירותית:

צְפִיתִי שֶׁהֶאֱדָמָה תַּפְעֵר אֶת פִּי תְהוֹמָה חֶסֶר הַשָּׁנִים
 וְתִבְלַע אוֹתִי
 אֲבָל הִיא בְּלִמָּה אוֹתוֹ. קוֹיִתִי תִקְוָה חֲלוּלָה לְהִדְחֵק פְּנִימָה
 כְּפִי שֶׁדָּחְפוּ בִּי כָּל כְּפִית דִּיֶּסָה
 בְּעַד אֲבֵא-אֲמָא וְהַקְּרוּבִים [...]
 פֶּעַם רְשָׁמִתִּי: טַקְסִידֵרְמִיסְט, הוּ אֶהְבָּה! הוּ נִקְרוּפִילִיָּה, עֲדִינּוֹת!
 וְלֹא תִרְגְּמִתִּי. נִשְׁכָּתִי אֶת שְׁפָתִי. [...]

22 שם, עמ' 59.

23 שם, עמ' 74.

24 שם, עמ' 68.

מי יגן ויקפּיא
 בְּלִשׁוֹן מוֹעֵטָה
 אֶת פְּרָחֵי הַדְּבָה,
 עוֹלְלוֹת הַכֶּסֶפִּית, עֲלֵעֲלֵי כוֹתָרוֹת
 שְׁכֵמוֹ כְּפוֹר יִכְסוּ חֲלוֹנוֹת רְאֵה
 בְּדוֹכֵן בּוֹ יִרְדְּתִי אַחַר
 מַחְשַׁבְתִּי רַעְבָּה
 שְׁאֵבְלַע בְּתוֹכָהּ
 כְּכֶפֶת הַדִּיָּסָה.²⁵

הבוזות המאיימת של היבלעות בפה (כמו באדמה) כדיסה משמשת כתיווך סימבולי לגילוי העצמי, זה שמתקיים מעבר לדימויים ומילים, שמממש את כינוי הגוף הסתמי והכללי היא כשם פרטי, ייחודי, אינדיווידואלי.

בספר השלישי, 'צורף מקרים', מתחדש המאבק במינוריות, כשהמשוררת מגלה את הריאלי שלה, מדובבת את האימה ומצהירה: 'ומי כמוני רוצה לחבר שיר מינורי, שולי, משני / שיחבר', שכן 'מי שנאבק באמת הובס באמת / ומי שנאבק בשיירה הובס באמת'.²⁶ מהי אותה האמת שלא ניתן לנצח? בוודאי לא המינוריות, השוליות, המשניות, המוצגות כאן לראווה באירוניה עצמית מתעתעת. בשורה של שירים הדוברת מנהלת סכסוך מבוקר עם הדמות האלגורית השתלטנית, גלגולה של דמות מווקה שהזוכרה לעיל. היא שייכת לסדר המדומה, לאידיאולוגי הקולקטיבי והרעבתי: הדמות האלגורית 'פוסעת בלי לטעות', 'מצמידה את כפות רגליה כמו איזה דודיבאו', 'כמו סימני נזיפה או אזהרה בתנודות האצבע המורה'.²⁷ כמובן מאבק הכוחות הזה מתרחש בתוך תודעתה של הדוברת, בין זהויותיה השונות – החברתיות והאסתטיות כאחת. לכן היא יכולה לטעון שהדמות האלגורית מצייתת לה, ושתווי פניה 'עברו אליה בירשה מסבתא קיילה ינטה', כי הרי 'מעבר בירשה כמעבר השפה'.²⁸ הדמות האימהית המאיימת הופכת לצייתנית וקומית. לבסוף הדוברת מנצחת

25 שם, עמ' 78.

26 ג"ד זינגר, צורף מקרים, רענה תשס"ו, עמ' 26.

27 שם, עמ' 14.

28 שם, עמ' 15.

את הדמות האלגורית, את מווקה הדמונית, את ה'אֲחוֹת כְּלִיָּה', והיא הופכת אותה לאבן חסרת חיים וחיות, לפסל פגני חסר נשמה ויופי: היא 'נִצְבֶּת כְּעִמּוּד / לֹא מִתּוֹךְ קֶצֶף נוֹלְדָה: / בַּחֲוָרָה פְּשׁוּטָה (מִצַּח נְחֹשֶׁת, עֵינֵי בָּקָר)'.²⁹

הספר הרביעי, 'שקופים למחצה', האחרון לעת עתה, נפתח בשורה 'אֵלֹי מְלִים פְּשׁוּטוֹת'. מילים אלה הן השיח בה"א הידיעה, הלוגוס; הדוברת אינה יכולה לחזור עליהן, שכן זו לשון גזולה: 'מִיִּשְׁהֵי כְּכָר בְּטָאָה' אותן, וזאת אותה הכפילה, אותה 'אֶת' מ'קטע מפואמה', אותה 'אוֹנָה' (היא, ברוסית) מ'מכתבים לאונה' ב'לחשוב: נהר', אותה 'היא' מ'שירים עיוורים'. מה שמפריד בין מילים אלה לבין לשון הדוברת הוא רק 'צְעִיף הַגְּמְגוּם הַשְּׂצוּף'.³⁰ הדוברת עדיין נמצאת ב'אֲזוּרֵי הַמְדוּמִים',³¹ אבל עושה מהלך נוסף, אם כי לא סופי, במשחק של שנאה-אהבה למינוריות. דרכה של זינגר מ'לֶהֱק הַרוּג' ל'מְלִים פְּשׁוּטוֹת' טרם הסתיימה. היא יוצרת כאן קולקטיב חדש, ועבורו – מינוריות חדשה, שנועדה להחליף את המינוריות המודרניסטיות – האתנית או התברתית. זה הקולקטיב של הצלמים, המתקיים במרחב המדומיין (והמציאותי) של 'בית הקברות לצלמים', כשמו של אחד המחזורים בספר. לצלם יש הקהילה המיוחדת (המדומינת) שלו:

אֲנִי לֹא לְבַד וְחֲדָרִי הוּא חֲדָר הָרְבִים
הַטְּרָקְלִין בְּבֵית הַמְּשֹׁאֵלוֹת שֶׁל רַעֲיָתִי
הַצְּלוּמִים נִרְאִים כְּמוֹ אוֹרְחִים מְעוֹלָם אַחֵר.³²

ברור שמינוריות גותית זאת אינה אלא פרודיה על המינוריות האמיתית, האידיאולוגית. מחוות הפרודיזציה היא סממן של התגברות על התופעה, התרחקות רגשית ממנה, מה שמאפשר לדוברת (או למשוררת) להתחלק בסמכותה כמחברת השיח, לפתוח את הלשון לגזל מבוקר, לשלב את קולה בקולות אחרים בלי לאבד את הכרת הכפילה הריאלית שלה. וכך כתבה בהערה למחזור שירים זה: 'קולותיהם [של הצלמים וקרוביהם, הקבורים בבית הקברות הפרוסטטנטי בהר ציון בירושלים] התערבבו עם קול המקום ועם קולי, כך

29 שם, עמ' 17.

30 ג"ד זינגר, שקופים למחצה, רעננה תשע"ו, עמ' 7.

31 שם וגם עמ' 19.

32 שם, עמ' 26.

שלא ניסיתי להפריד ביניהם בשרירות ולהגדירם בקפדנות יתרה'.³³ בספר זה הריאלי הוא הצלם, העין הרואה והזוכרת הכול, המסתתרת מאחורי הסמליות (והמציאותיות) של המצלמה:

אָבֵל לְכֹל הַמֵּתְבוֹדֵד
 בְּהִדְרוֹ כְּבִחְדָרוֹ
 מִצְלָמַת עֵין הַנֶּץ בְּזִכְרוֹן
 כְּנֶגֶד שׂוֹדֵד קְבָרִים חוֹכְכְנִי
 הָעוֹבֵר עַל בְּהוֹנוֹת בְּמִסְדָרוֹן
 בֵּין הָאֲבָנִים וְהָאֲנִי³⁴

הצלם אינו רודף אחרי הניצחון בסכסוך סביב הזיכרון והשכחה אלא 'רק' מבקש לבלום את המחווה הרעבתנית של השכחה: 'אֲנִי לֹא מִבְקֵשׁ תְּלוּמוֹת צָבַע / גַּם לֹא תְּפִלוֹת קוֹל / מִסְפִּיק לִי שֵׁיִשְׁכְּחוּ אוֹתִי כָּל פְּעַם מִחֲדָשׁ'.³⁵ ובכל זאת מנקודת תצפיתה של המשוררת, בסכסוך בין ה'אני' ל'שׂוֹדֵד קְבָרִים' מנצח 'הַמֵּתְבוֹדֵד' – הוא השכל הבודד, המונאדה הסגורה בעצמה, הסובייקט הטרונסצנדנטלי. הרב קוליות אינה מתבטלת, אבל היא בכל זאת מגיעה לסינתזה חדשה בסובייקטיוויות המאוחדת שלה. הוא הדין לרב תרבותיותה ולרב לשוניותה. רב לשוניותה של זינגר ועניינה העמוק בתרבות העברית והישראלית ובספרותה מעוגנים בתפיסות אסתטיות ותרבותיות של משחק, ריבוי, דיאלוג וביניימיות (betweenness). עם זאת יצירתה חותרת לקראת גילוי אמת מטפיזית אישית, המשתקפת במראות מרובות של כפילות אהובות ושנואות. מנקודת התצפית זאת המציאות של ההגירה, של קשיי הקליטה, של נוסטלגיה וכדומה שייכת לסדר המדומה, המזמין להתגבר עליו ולמצוא מאחוריו את שני הסדרים האחרים.

בשיר הראשון מתוך המחזור 'טיול מודרך בעיר מולדתי' ('שירים עיוורים') הדוברת נוסעת באוטובוס בטיול מודרך במרכז סנט פטרבורג, מסתכלת מינה, שמאלה וקדימה, כהוראת המדריך, עד שלפתע הוא קורא: 'לֹא לְהִבִּיט

33 שם, עמ' 25.

34 שם, עמ' 33.

35 שם, עמ' 27.

אָחוּרָה'.³⁶ שכנתה לטיול פרידה, כפילתה הילידית כביכול של הדוברת, הישראלית המטיילת בסנט פטרבורג בפעם הראשונה, מייד מתעניינת:

מָה יֵשׁ שָׁם לְרֵאוֹת? [...]
 הִיא פּוֹנָה אֵלַי – הֲרֵי עָלִי לְדַעַת.
 אוֹתוֹת וּמוֹפְתִים, – אֲנִי עוֹנָה לָהּ.
 שׁוֹם דְּבָר, – אֲנִי עוֹנָה לָהּ.³⁷

סצנה זו מעולם הפוסט־הגירה מושתתת על שלושת הסדרים הלאקאניאניים. הסדר המדומה מכיל את שיח המהגרים: חזרה למולדת, נוסטלגיה, משבר רגשי, יחס אמביוולנטי לעבר. הסדר הסימבולי מכיל את הנושא המיתי המקראי של אשת לוט, שבו ייעוד האדם לחיים חדשים ולמימוש התכלית הטרנסצנדנטלית מותנה באיסור ההבטה לאחור. בנושא זה מתאחדים 'אותות ומופְתִים' ו'שום דְבָר': כינון הזיכרון ואיון העבר מתאחדים בויתור על המבט לאחור. כך מתגלה סדר הריאלי: האיסור הפסיכולוגי על נוסטלגיה נובע לא מפחד לגלות שם או 'אותות ומופְתִים', כלומר את גן העדן האבוד, או 'שום דְבָר', כלומר את היעדרה או סתמיותה הבנלית של משמעות החיים, אלא מהצורך הקתרטי, האינטלקטואלי והרגשי, בקוניונקציה, החלה, סינתזה. בצורה שירית אליפטית שתי השורות האחרונות במובאה לעיל מביעות חיבור: החיים הם פלא הבריאה והכאוס, המשמעות והאנטרופיה.

הריאלי של זינגר כולל היבטים של זהות, זמן ומרחב קונקרטיים – פיזיים, תרבותיים ורוחניים. יצירתה אינה חיה במתח בין ישן לחדש, בכאב שתי המולדות, אלא יוצרת שיח כלאיים חדש, מולדת קיומית חדשה. אחידות מוצקה זאת של הסובייקט, דווקא חרף כפיליו הרבים, מאפשרת להתנסות בפרקטיקות האומנותיות שמציעים מודרניזם ופוסט־מודרניזם בלי להשתעבד להן, ולפתח פרקטיקה נון־קונפורמיסטית חדשה – סינקרטיית, דצנטריסטית ופרסונליסטית:

פֶּעַם מְצֵאתִי אוֹתְךָ כְּשֶׁלֹּא חִפְשֵׁתִי,
 פֶּעַם חִפְשֵׁתִי וְלֹא מְצֵאתִי.

36 זינגר (לעיל הערה 1), עמ' 53.

37 שם, עמ' 54.

דִּירֵי בְּנֵי מִינְכָן לֹא יִדְעוּ עַל קִיּוּמָךְ,
פֶּטֶרְבוּרְגַּעַל אֲדַמַּת יְרוּשָׁלַיִם.³⁸

במיתולוגיה האישית שלה, השואבת את השראתה משיר השירים, מחוץ לפרדיגמה של מרכז ושוליים, המשוררת יוצרת דו-עיר חדשה, בבל משלה. הפנייה האישית אל העיר, כמו בשיח הנביאים, מכוננת את הסובייקט האתי-המטפיזי, ובכך מאפשרת למשוררת להתחמק מקרנבל הזהויות הפוסט-מודרני. כך לדוגמה במחזור 'מלים מקדימות' (צורף מקרים):

עֲדִין הֵן נְרָאוֹת
לֹא רַע
מֵהָר הַמְּנוּחֹת
עֲרֵי יְרוּשָׁלַיִם הַקְּטָנוֹת
צְלוּלֵי הָרֵאשׁ
עוֹמְדִים פְּסְלֵי הַרוּחִים
בֵּין פְּרוֹשׁ לְבְרוֹשׁ
קְדוֹשׁ-קְדוֹשׁ-קְדוֹשׁ [...]

הַדְּמוּיִים הָעֵצִיפִים בְּקִשֵׁי עוֹמְדִים עַל הַרְגְּלִים
נִשְׁעָנִים עַל עֲמוּדֵי הַמְּנַהֶרֶה
נְדוּשׁ-נְדוּשׁ-נְדוּשׁ
מְזֻמּוֹר עוֹד מְזֻמּוֹר
אוֹתִיּוֹת הַשֵּׁם
אוֹתִיּוֹת הַנְּשָׁמָה.³⁹

המשחק והאירוניה העצמית של המשוררת אינם מטשטשים את התמונה האנתרופומורפית של העיר מרובת הזהויות, העומדת לתפילה בתנועה אחידה. מבטה של הדוברת עובר ממישור אופקי למישור אנכי, ובתוך כך הערים והאותיות המרובות הופכות ל'נְשָׁמָה', לאישיות אחת, מה גם שמדובר על טקס

38 שם, עמ' 55.

39 זינגר (לעיל הערה 26), עמ' 40-41.

אבלות לעילוי נשמה. הפואטיקה הזאת אינה נכנעת לא לקונפורמיות הפוסט-מודרנית ולא לקונפורמיות של ההתנגדות לפוסט-מודרניזם, היא שואפת לפרסונליזם ואינדיווידואליזם חוצי גבולות, למימוש העצמי, הנמצא בחיפוש תמידי. ובכן מיהו העצמי הפואטי הייחודי הריאלי שנמצא בלב עשייתה הנון-קונפורמיסטית של זינגר?

סימבוליזם

שירתה של זינגר ניזונה באופן אנציקלופדי מאוצרות התרבות העולמית, כולל, לדברי המשוררת עצמה, השירה הישראלית (אבות ישורון, חזי לסקלי, ישראל אלירז).⁴⁰ עם זאת ניתן להבחין בשלושה גורמים עיקריים שמהווים את שלוש הקואורדינטות של היקום הפואטי שלה: סימבוליזם, אקמאיזם ואוונגרד. א. הסימבוליזם (משרל בודלר עד ויאצ'סלב איבנוב) מעצב את השקפת העולם האומנותית – הקוסמופוליטית והעיליתנית – של זינגר.⁴¹ בהתאם לאסתטיקה הסימבוליסטית, לשון שיריה מכילה סמלים עמומים, 'שקופים למחצה', כלשון כותרת ספרה, המגלמים את מסתורין הקיום, והמביעים את רעיונותיה של המשוררת, החותרים לתפוס אמת חמקמקה. זוהי שירה מאגית ומוזיקלית.

ב. עם זאת יחסה של שירה זאת למציאות האמפירית וההיסטורית, לאובייקטים וסובייקטים, לגופים וחפצים, מעוגן בתפיסה הנוגדת את הסימבוליזם – באקמאיזם (ניקולאי גומיליוב, אנה אחמטובה, אוסיפ מנדלשטם). העמימות והמטפיזיות הסימבוליסטיות אינן מונעות את המגע הבלתי אמצעי עם העולם החומרי. השיח השירי נבנה כולו מרסיסי מציאות מוכרים, יום יומיים, הממלאים את ההווה החושי, את הזיכרונות ואת הפנטזיות הפרועות ביותר של הדוברות והדוברים בשיריה של זינגר.

ג. הן הפוליסמיה המיתופואטית הסימבוליסטית והן הקונקרטיות הסמיוטיות

40 ראו גם: 'מעבר לייסורי הבחירה: ראיון עם המשוררת והמתרגמת גלי-דנה זינגר', הד האולפן החדש, 94 (סתיו 2008) <http://cms.education.gov.il/EducationCMS/Units/AdultEducation/PirumeiAgaf/HedHaulpan/Gilayon94.htm>

41 על מאפייני הסימבוליזם ובפרט על יסוד הקוסמופוליטיות ראו: ח' בר-יוסף, סימבוליזם בשירה המודרנית, תל אביב תש"ס, עמ' 25.

האקמאיסטית מאבדים בשירתה של זינגר את אחידותם האסתטית בניסיונות פואטית, האופיינית לאוונגרד הרוסי (ממשוררי קבוצת 'אובריאו', שפעלה בלנינגרד בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים, בייחוד אלכסנדר ודנסקי, ועד הקונספטואליסטים המוסקוואים בני ימינו).⁴² השפה מתפרקת בכל רמותיה הדקדוקיות (פונמה, מורפמה, סממה), וממרכיביה נבנה עולם חדש, מוכר ובלתי מוכר, פראי ומלאכותי בעת ובעונה אחת. ובעולם זה השפה מנחה את המשוררת בהרהוריה הפילוסופיים.

'אֲנִי בָּאָה מִן הַצֵּד שֶׁל הַמוֹסְיָקָה',
 מְגִדֶּרֶה אֶת עֲצֻמָּה הָעוֹרֶכֶת,
 'אֵת בָּאָה מִן הַצֵּד שֶׁל הָרוֹסִית'.
 דְּבָרִים רַבִּים אֵינָם מְגִדְרִים בְּרוֹסִית
 מִלְּבַד הַמִּין [...] .
 כְּלִי זְכָרוֹן יָפֵה מְגַחֵךְ נִפְעֵם, כְּכִי הַתָּן
 קְבִיּוֹת־קְבִיּוֹת בְּכִלֵי הַהַקְפָּאָה
 וּמְבוּכוֹת קְטַנּוֹת מִיַּגְעוֹת.⁴³

מחשבתה של הדוברת על עצמה עוברת שרשרת של זהויות פואטיות ופרסונליות: מוזיקה – שפה – זיכרון – בכי – מבוכה. סמליות עמומה נכרכת בחומריות מוצקה של 'כְּלִי הַהַקְפָּאָה' ובמציאות חברתית קונקרטית של האולפן, שהדוברת לומדת בו את השפה. והנה דווקא בלב המציאותיות של האולפן,

42 האוונגרד הספרותי הרוסי נתפס במחקר העכשווי כמהפכני ואנרכיסטי או כחלק אינטגרלי מהמודרניזם ומהפכני פחות משנחשב בעבר. ראו: N. Gourianova, *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley and Los Angeles, CA 2012; L. Panova, *Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeyskogo modernizma* [An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism], Moscow 2017. ראו גם: ב' הרשב, מאניפסטים של מודרניזם², ירושלים תשס"א. המגמות האוונגרדיות בספרות הרוסית כיום נבחנות בעיקר בפרספקטיבה פוסט-מודרנית. וראו למשל: M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism: New Perspectives of Post-Soviet Culture*, trans. S. Vladiv-Glover, New York and Oxford 2016 (1999).

43 זינגר (לעיל הערה 1), עמ' 7.

בגבול בין סדר השפה (המדומה) לסדר המוזיקה (הסימבולי), בין העתיד לעבר, בין העברית לרוסית, נוצר הכאוס האוונגרדי (הריאלי): 'מי – מה – מו – מו – מה, – שָׁרְנוּ בְּשִׁעוּרֵי זְמַרְהָ. / מִי? מָה? מו? – שְׁאֵלָה הַמּוֹרָה יוֹדֵית'.⁴⁴ גם בספר מאוחר יותר, 'צורף מקרים', ניכרת דינמיקה דומה:

כפי שכותב לב שסטוב:

'רְבוּי עוֹלָמוֹת, רְבוּי בְּנֵי אָדָם וְאֱלִים...
הָרִי זֶה (סִלְחוּ לִי נָא אֶת הַמֶּלֶךְ) הָאִידֶאָל'
וְאוֹסִיף מְעֻצָּמִי: בְּלִתִּי נִתֵּן לְהִגְשָׁמָה
אִף עַל פִּי שָׁרָק בְּחֶדֶר אֶכְלֵ דִיאָטֶטִי אֶחָד בְּנוֹבוֹסִיבִירְסֵק
גֹּועַ עֶדֶן שְׁלֹם וּמָה רַבִּים הֵם הָיוּ, הָעֵדֻנִים וְחֶדְרֵי הָאֶכְל...
עַד כֹּה. הִסְתַּבְּכָתִי בֵּין 'חֹוִי' לְבִתִּי־תִמְחוּי.⁴⁵

הגיג אידיאליסטי של אקזיסטנציאליסט רוסי מפורסם מתגלגל לחומריות נמוכה, הכרוכה בזיכרון העיר והשפה הרוסיות. מחוות הפתוס נבלמת על ידי אירוניה עצמית והומור בסגנון ראבלה באליטרציה של 'חוי' (איבר המין הגברי בסלנג הרוסי) ו'בתי־תִּמְחוּי'. כמו בדוגמה הקודמת, הדוברת מממשת את תכליתה בהצגת הריבוי כאידיאל בלתי נתפס – היינו בהצגת האחידות כמציאות נתונה – בכאוס האוונגרדי של מבוכה והסתבכות, בגבול בין קונספט לגוף, בחיקוי העיליתנות הגבוהה ושיח ההמונים הנמוך. גם בספר 'שקופים למחצה' תעתועי הסימבוליזם נכרכים בחפציות גסה של ההווי האורבני:

הִיִּיתִי בְּטוֹחָה: זֶה קָרַע בְּעֵנָן
וְאוֹר קְלוּשׁ כְּמוֹ לֶשֶׁם הַיָּרֵחַ
וְזוֹאת הִיְתָה שִׁקִּית מֵהִיפּוֹרְזוֹל
בְּאוֹר נִיאוֹן לְבָן וְחִלְקֵלֶק⁴⁶

ובדוגמה זו היסודות הסימבוליסטיים והאקמאיסטיים משמשים לבניית הקונספט האוונגרדי:

44 ש.ם.

45 זינגר (לעיל הערה 26), עמ' 16.

46 זינגר (לעיל הערה 30), עמ' 37.

כְּפִי הַגְּנָה הַגָּן
 כְּפִי הַיְגוֹן הַגְּנָת הַיָּפָה
 כְּפִי הָאֲנָחָה הָאֲחוֹת הַרְחֻמְנִיָּה
 כְּפִי הַשְּׁחָר הַשְּׁחָר דִּיּוֹ הָאֲכַמְנִיָּה
 לַמְדַפְסֵת⁴⁷

הסמלים הידועים כמו גינה, גן, אחות ושחר, יחד עם עקרון ההתאמות, הם מסממני הסימבוליזם הקלסי. עם זאת העולם העולה מהתאמות אלה אינו דמיוני, כאוטי ומעורפל, אדרבה, הוא מאורגן בהיגיון מתמטי כמעט, כפי שמשוואה מארגנת את הידע: בצד ימין – הצורך, הקריאה, הכאב והפחד; בצד שמאל – המענה, המזור, ההגנה. בסופו של דבר נבנה דימוי פתוח, שחר שחור – דיו שחורה, שמשמעותו הרומנטית והארס-פואטית (נדודי שינה של המשוררת, הדיו שלה, הנקשר בקשר מטפורי לפרי האוכמנייה, פתוס הזריחה, יצירת החדש, הלידה – ובחזרה למוטיבים משיר השירים: הגן והאהבה של אחות) נסדקת בקונספט הטכנולוגי של מדפסת.

שירתה של זינגר מתהווה בשלושת הממדים שציינתי ומתקרבת למה שמוכר בשיח הפואטי העכשווי כניאו-סימבוליזם, או, כפי שציינו היא ונקודא זינגר, ניאו-מודרניזם וניאו-רומנטיקה.⁴⁸ אביא במלואו שיר מתוך 'שקופים למחצה':

'De mortuis aut nihil aut bene'
 אֵין טוֹב מִכְּלוּם שֶׁבְּכָלוּם
 אֵין כְּלוּב בְּטוֹבוֹ הַגָּלוּם
 אֵין מֵת
 בְּזָכְרוֹ שֶׁבֵּלֵב
 אֵין לוֹל בְּלִבּוֹ הַשָּׁלוֹ
 אֵין לֵב בְּשִׁכְלוֹ הַחֲלוּל
 אֵין שָׁלוֹ

47 שם, עמ' 53.

48 ג'ד ונ' זינגר, 'דבר העורכים: אחוות "נקודתיים" וטשטוש הגבולות', נקודתיים, 7 (2011) [.https://nekudataim.wordpress.com](https://nekudataim.wordpress.com).

בְּשׁוּלֵי בֵּית קְבָרוֹת
 אֵין שְׁקֵט מִשְׁתֵּי הַבְּרוֹת
 אֵין כְּלָא בְּקִבְר וְלֹא
 הִכִּי קִבֵּר נִשְׁכַּח
 כִּי זֶה הַנִּשְׁכַּח נִעְלָם
 וְהוּא הַחֲפָשִׁי מִכּוֹלָם
 אִז קַח לְךָ חֲפֵשׁ וְקוּם
 רְקֵן אֶת מוֹחָה הָעֵקוּם
 שֶׁל שְׁקֵת הָאֲדָמָה
 שְׂבִיחַ הַנְּחֹת עַד מ־
 תִּי

אִז תִּפְסֵ לְךָ דְרוֹר וְשִׁתְרוֹר
 וּמְחַק אֶת מְלוֹת הַהִלָּל
 וְלִךְ מִחֲלוֹמוֹתֵי
 עַל פְּנֵי הַקְּשָׁתִית הַחוּמָה
 עֹזֵב אֶת תֵּא־
 הַבְּדוּד

מִתַּחַת לְאֶבֶן הַשֵּׁם
 וּבּוֹז לְבֹו הָאָדָם
 עֲלֶה מֵעַל בְּרוֹשׁ וְדוּד שְׁמֵשׁ
 וְגַע בְּעֵלּוֹת הַחֲמָה
 כִּי אֵין כְּבֵר מִמֶּה לְפַחַד
 בְּפַחַד קָר וּמִמִּית
 וְאֵין כְּנוּיָד אֵיקְרוּס
 בְּאֵי־קִיּוּמָד הַיּוּמִי
 הָעֵץ לְעוֹלָם לֹא יִקְרֵס
 מִהֵד שְׁמוֹתֶיךָ הַשְּׂכִיחִים
 הָאֵי שְׁלֶךְ לֹא יִשְׁקַע
 בְּכִית עֲנֵן וְלַחֶה
 תִּפְרָק מִנְשָׁקוֹ

אֶת הָעֶצֶב
וְשָׁבַר אֶת הַקֶּצֶב
שָׁכַח
מְעֶצְבֵן בְּמִצְבֵּי מְסִימִים.⁴⁹

השיר פותח את המחזור 'בית קברות לצלמים'. מוטיב בית הקברות הוא אחד המרכזיים לא רק בשיריה אלא גם בתצלומיה של זינגר – וכמוהו כאמור מוטיבים של מוות וטקסי האבלות, לצד מוטיב הטקסיות. במקרה זה עין הצלמת נמשכת לפסלים שעל המצבות. משיכתה להיבט הפלסטי והריטואלי של האבלות באה לידי ביטוי גם בשיר זה, הנפתח בפתגם לטיני: 'על המתים אין מדברים אלא טובות'. הפתיח הופך את השיר למין הספד שמתגלה כקריאה לתחיית המתים. הניאו-סימבוליזם מתאפיין בשיר במשחק פרודי, עצבני ושובר, ביסודות הסימבוליסטיים הידועים: המשוררת שקועה בהרהורים פילוסופיים מרים בבית קברות, אפופה אווירה דקדנטית נוגה; העולם סביבה מלא סמלים רבי משמעות, הפונים אל זיכרונה ואל תודעתה התרבותית וההיסטורית; השיר מוזיקלי וקצבי, כמו מהפנט או משביע את עצמו ואת הקוראים, אך עם זאת הדוברת אינה שוקעת בהזיה – דודי שמש מתפרצים להרהוריה יחד עם הברושים האצילים, והיא מתעייפת לבסוף מכובד המוסכמות הסוגיות; קריאתה לחופש, לשחרור מכבלי המוות, קריאה רומנטית לכאורה, מתפרשת בסוף השיר כקריאה לעצמה לשחרור מכבלי הרומנטיזם, והשיר הופך לבלדה סימבולית על מותה של הבלדה ועל תחייתה האפשרית לחיים חדשים.⁵⁰

חרף הקרבה לניאו-סימבוליזם, שירתה של זינגר מתקיימת על פי חוקים מיוחדים משלה, והיא שואבת את השראתה במידה מסוימת משירת 'אובריאוו', בלי לאמץ את ההקצנה האבסורדית והנונסנס, האופייניים לקבוצת משוררים זו.⁵¹ בעוד הסימבוליזם שם לו מטרה להוביל את הקורא מחוויה לשונית לחוויה מוזיקלית, הנתפסת כאידיאלית, שירתה של זינגר משתמשת במוזיקליות

49 זינגר (לעיל הערה 30), עמ' 24–25.

50 בספרה של זינגר ברוסית, *Vzmakh i vzmakh* (הינף ועוד הינף), המגמה הזאת בולטת במיוחד, ורבים מהשירים מוגדרים על ידי המשוררת כבלדות.

51 G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*, 51 Cambridge 2006 (1997)

הלשונית על מנת לבנות את השיח מחדש. השפה נשארת לרוב טבעית, מובנת,⁵² אבל אופן תפקודה משתנה מהותית: נוצר הרושם שלא הסמלים, המשמעויות והרעיונות קובעים את ההבעה, אלא האסוציאציות הלשוניות (הפונטיות, המורפולוגיות והטקסטואליות) – וביצירות שמלוות בתמונות, גם האסוציאציות החזותיות – מובילות אחריהן את המחשבה והדמיון. משחקי המילים, הצלילים, האינטרטקסטואליות והדימויים החזותיים נראים חופשיים לחלוטין, אבל כמו באקראי ובלא משים כל אחד מהם, קטן כגדול, מוביל להתפתחות מובנית של רעיונות, של הקונספט. הסגנון הזה ניכר בכל שיריה של זינגר, כולל הדוגמאות שיובאו בהמשך, אבל לא הסגנון עומד כאן במרכז הדיון; בהמשך אתמקד בפרדיגמה המחשבתית והאסתטית העומדת ביסודו. אסתטיקה זו מגלמת מצד אחד את התפיסה הרומנטית־הסימבוליסטית של שירה כפְּרֵה־לשון,⁵³ שבה הצליל, המשמעות והאמת אחד הם; ומצד אחר היא מאמצת את מחשבת הכאוס הדטרמיניסטי, שגילו המתמטיקאים והפיזיקאים, ואחריהם אנשי מדעי החברה והרוח, באמצע המאה העשרים, ואשר הפכה היום לפרדיגמה מדעית דומיננטית.⁵⁴

כאוס

לעומת המדע הקלסי, הרואה את הטבע ככפוף להכרח וכצפוי, תורת הכאוס מצביעה על כך שמחוץ לכותלי המעבדה רוב המערכות הטבעיות והתרבותיות מורכבות, דינמיות, לא ליניאריות ובלתי צפויות, והמקרויות בהן אינה תוצאה

52 בספרה *Vzmkh i vzmkh* ברוסית זינגר משיגה את גבולות מובנותה של השפה ומתקרבת למה שידוע בספרות הרוסית כזאום (zauм, займь) – פואטיקה המאופיינת בפירוק השפה הטבעית.

53 ראו על כך גם: נ' זינגר, 'הוא עצמו (על שירתו של סביילי גרינברג)', נקודתיים, 11–12 (2014) (<https://nekudataim.wordpress.com>)

54 K. N. Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, NY and London 1990; H. Hawkins, *Strange Attractors: Literature, Culture and Chaos Theory*, New York 1995; R. Katsman, *Poetics of Becoming: Dynamic Processes of Mythopoesis in Modern and Postmodern Hebrew and Slavic Literature* (Heidelberg University Publications in Slavistics), Frankfurt a.M. 2005

של מוגבלות הידע המדעי עליהן אלא תופעה טבעית כשלעצמה. מערכות כאלה, המוגדרות במושג הפרדוקסלי כאוס דטרמיניסטי, מצמיחות צורות של סדר, ובכך הופכות לאובייקט של מחקר מדעי בדרכים שונות: יש מערכות שהתנהגותן תמיד כאוטית, ושרק באמצעות עיבוד נתונים ממוחשב ניתן לגלות בהן סדר נסתר, ויש מערכות שמופיעות ונעלמות בהן צורות התנהגות מסודרות, ארעיות ובלתי יציבות – תבניות דיסיפטיביות.⁵⁵ במערכות כאוטיות המדד של דעיכת החיים – אנטרופיה – חדל לגדול, וזאת בניגוד למצופה; מורכבות והתארגנות עצמית מתגלות כמאפייני יסוד של החיים.

שירתה החלומית של זינגר נמלטת כאמור מכל מסגרת קונספטואלית ואידיאולוגית, אולם היא גם מפתחת תצורת שיח־חשיבה ששואפת לאחידות הסובייקט המדבר והחושב. סדר המדומה מתחבר אל סדר הריאלי של הסובייקט באמצעות הסדר הסימבולי, אשר בשירתה של זינגר יש לו תבנית כמו־מתמטית, שמהותה מובעת בכותר הספר 'צורף מקרים' – וריבוי המושגים המתמטיים והפיזיקליים בשיריה הוא הביטוי החיצוני לכך. מתמטיקה כפרדיגמת החשיבה עצמה עברה במאה העשרים התפתחות דרמטית יחד עם הפיזיקה המודרנית והמפנה הכאוטי. במקום הפרדיגמה של מחשבת הנאורות, שבה נתפסת החשיבה כזהה לתבונה,⁵⁶ עלתה פרדיגמה שבה, בהתאם לתורת הכאוס, יש למקורות תפקיד מכוונן משמעות. עם התפתחותם של המדעים הקוגניטיביים וחקר המוח קיבלה פרדיגמה זו, המזוהה לפעמים כפרדיגמה סינרגטית או רשתית, גיבוי ביולוגי ופסיכולוגי.⁵⁷ כאמור בפיזיקה המודרנית הכאוס הוא עדיין כאוס דטרמיניסטי, התהליכים הלא ליניאריים עדיין מתוארים בה באמצעות משוואות, הבלתי נתפס עדיין שואף להיצמד לגרפים

I. Prigogine and I. Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, 55
London 1984

56 על האינטואיציה הבסיסית הזאת בנויה למשל תפיסת התבונה הטהורה של עמנואל קאנט. ראו: ע' קאנט, ביקורת התבונה הטהורה, תרגם י' יובל, תל אביב 2013. אינטואיציה זו התחדדה בניאו־קאנטיאניות של הרמן כהן ואצל פרשניו המאוחרים. ראו למשל: H. Cohen, *Kants Theorie der Erfahrung*, Berlin 1871, 87-105; A. Poma, *The Critical Philosophy of Hermann Cohen*, trans. J. Denton, New York 1997, pp. 80-81

H. Haken, *Principles of Brain Functioning: A Synergetic Approach to Brain Activity, Behavior and Cognition*, Berlin 1996

המכונים מושכים (אטרקטורים) מוזרים, והאנטרופיה הבלתי צפויה עדיין מולידה מתוכה תבניות דיסיפטיביות.

החשיבה המתמטית הכאוטית־הדטרמיניסטית מונחת בבסיס המשחקים הביניימיים של זינגר, כולל חילופי זהויות ומסכות ספרותיות, פסידוניזמים, תרגומים ותרגומים חוזרים, שדוגמאותיהם שופעות בספריה ובגיליונות רבים של כתב העת 'נקודתיים', הן בעברית והן ברוסית (כגון התרגומים מאמי לוי 'הראשונה' ו'השנייה' ב'צורף מקרים'). לא זו בלבד שהיא מרבה להשתמש בדימויים ומטפורות מתחום המדע, אלא שגם בקומפוזיציה ובארכיטקטורה הרעיונית של שירה ניכר לעיתים קרובות מבנה של סילוגיזם דיאלקטי, משפט מתמטי, מטלה, מבחן או ניסוי מדעי. הניסוי המדעי שייך לפרדיגמה של עדות באמצעות בחינה־תצפית, שבה האמת המדעית נתפסת כמתאם בין ממצא אמפירי־חושי לבין אמינותם האתית של העדים לניסוי.⁵⁸ מתאם זה מתגלם בעקבות בלתי מחיקות – ברישום בלתי נלאה של המדען כאדם כותב. כתיבתה של זינגר מדמה את הכתיבה המדעית, והדבר מתבטא ברטוריקה ובסטרוקטורה פסידו־מדעיות של המהלך המחשבתי בשיר. מהבחינה הפילוסופית־האסתטית הדמיה זו מממשת את השיטה האקמאיסטית: בחינתם או אף עיניהם⁵⁹ של האובייקטים הפשוטים במעבדה השירית הסימבולית חייבים להוביל לגילוי האמת האמפירית, לריאלי הבלתי נתפס, שמסתתר מאחורי כל המילים והשמות. זאת האמת שבאובייקטים, או האמת האובייקטיבית, המשותפת לסוגי השיח האומנותי והמדעי כאחד. על כך מדבר משל פילוסופי־סימבוליסטי המנסה להתעמק בחוויית המפגש של הדוברת עם העץ (או עם הישות עצמה) – היש, הסימן והשם – והמגלה כי העץ הריאלי נמצא בשמו, בתנודה בין ישות לסימון, בין היות לבין להיקרא:

וּבְרָחוּב אוֹסֵי־שָׁקִין: עֵץ
 וְכָתוּב עָלָיו: עֵץ
 בְּאוֹתֵיזוֹת לְבָנָה
 בְּגִיר לְבָן [...]]
 וּמַעַל הַכְּתוּב וּמִתְחַתָּיו: שְׁנֵי חֲצִים

B. Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Cambridge, MA 1993 58

שם 59

מְצַרִּים. אֶחָד מִכֹּהֵן לְאֲדָמָה
וְהַשְּׂנִי קוֹלֵעַ לְשָׁמַיִם.
וְהָעֶרֶב עַל גְּזֹעַ הָעֵץ הַבָּא
רְאִיתִי פֶתְקָה לְבָנָה, אַרְבָּעָה נְעָצִים, נְעָצֵי פְּלִיזוֹ.
"עֵץ וּמִתְכֶּת", אוֹתִיּוֹת דְּפוּס לְשָׁחֲרוֹת.
וּכְשֶׁהָעֵץ הִתְקָרַב קָרָאתִי עַד הַסּוֹף:
"עֲבוּדוֹת עֵץ וּמִתְכֶּת", שֵׁם וּמִסְפָּר.⁶⁰

כשם שמשפט מתמטי מתבסס על אקסיומות, וכשם שמעשה רטורי מתבסס על טופוסים, כך פואטיקת הכאוס של זינגר מתבססת על הניסיון האומנותי המטא-מודרניסטי,⁶¹ היינו על מערכת של תנודה בין כל מה שנתון ומוגדר – שפות, תפיסות, מושגים, דימויים, סטריאוטיפים וארכיטיפים. הקליניקה והמכונה הפוסט-מודרניות והפוסט-הומניסטיות,⁶² כוחות האימה והבוזת משמשים עבודה כנקודת מוצא, כנתונים במטלה החדשה. נתונים אלה הם משחקי לשון, דיגלוסיות, רב לשוניות, יסודות קרנבליים, קיטוע, נונסנס, משחקי מגדר, תחבולות טיפוגרפיות, אינטרסקסטואליות וציטוט ממקורות יהודיים ובין-לאומיים.

ואולם מעשה היצירה אינו יכול שלא להיות אנושי (הומניסטי),⁶³ ועצם התנודה בין אירועי כינון משמעות שונים, מאבק בין מחוות ניכוס תרבותי ואומנותי שונות – הם העדות המובהקת לכך. בקרבת נקודות ההתפצלות של קווי הזמן וההתרחשות ניתן לדבר רק על מקריות אמיתית או על שרירותיות של ההחלטה האנושית, האתית במהותה. התנודה בין אפשרויות מרובות בנקודות אלה היא ההוכחה האונטולוגית של קיום הסובייקט הטרנסצנדנטלי, המתנווד והבוחר.⁶⁴ ולכן ברבות המילים וההיגדים, המשחקים והמסכות,

60 זינגר (לעיל הערה 26), עמ' 10.

61 T. Vermeulen and R. van den Akker, 'Notes on Metamodernism', *Journal of Aesthetics and Culture*, 2 (2010) (<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>)

62 G. Deleuze, *Essays. Critical and Clinical*, trans. D. W. Smith and M. A. Greco, 62 London and New York 1998

63 פרמולין ופן דן אקר (לעיל הערה 61).

64 R. Katsman, *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History* 64

עולות מתוך הגועל והכאוס הפנים האנושיות, כשם שתבנית דיסיפטיבית עולה מתוך מערכת טרמודינמית עם אנטרופיה עולה לכאורה, או כשם שהסרט חוזר אחורה אל נקודת ההתחלה, נקודת הבחירה:

תִּשְׁמַע, אֲדוֹן הַנֶּד וְהַנֶּע,
תִּקְשִׁיב, אֲדוֹנִי: הַנֶּד וְהַנֶּע

בְּאוֹתוֹ יוֹם הִגִּיעַ [הִלְלָה? הִצְעָגוּעַ? הִצְעֵל?]
בְּדֶרֶךְ הַלֹּא נִתְּנָת לְבִטּוּי [בְּכֹאֵב? בְּלִילָה? בְּרַחוּב?]
[וְ]נִצְעַלְמִים בְּלִי אֶף מְלָה שֶׁל הַנְּבִיָּה,
כִּי בְּנֵה שׁוֹם דְּבָר לֹא נִגְמַר.
כִּי שׁוֹם דְּבָר לֹא עָבַר
[לֹא הִרְחוּב? לֹא הִכְאֵב? לֹא הִלְלָה?]
כִּי שׁוֹם דְּבָר לֹא הִסְתִּיִּם

אִז מָה? אֲדוֹן הַנֶּד וְהַנֶּע,
תִּשְׁבִּיב, אֲדוֹנִי, אֵת הַנֶּד וְהַנֶּע
אֶל הַנְּדוּד וְהָרְאִינוּעַ
תִּפְעִיל אַחֲרָה
אֵת זְמַנֵּי הָאֵלִים
תְּגַלֵּל אֵת הַסֶּרֶט.⁶⁵

מחשבת הכאוס של זינגר מתגלה בארבע ספריות: כאוס ההיסטוריה, כאוס התרבות, כאוס חיי היום ויום וכאוס חיי הנפש. בכל ארבע הספריות הכאוס המטא-מודרניסטי הוא היש שממנו צומחת המטפיזיקה הספרותית החדשה, כלומר תפיסת היצירה כאופן של הכרת האמת וייצוגה. למשל הספר 'לחשוב: נהר' מציג שורה של סוגות או סוגי כתיבה פסידו-היסטוריוגרפית כאילו היו אלה סוגי כינון הזיכרון, שימורו והנחלתו. אלה הם מכתבים, שלטים ויומן, אשר מיועדים (ומשמשים) לרקונסטרוקציה היסטורית, והיא מותנית

in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein), Newcastle 2013, pp. 83-103

65 ג'ד זינגר, 'שקיפות הנוול מטעה (שיר משפטי)', 'הנ"ל (לעיל הערה 30)', עמ' 49.

במטפיזיקה פרסונליסטית, היינו בידיעה, באינטואיציה או בתחושה שכל מהלך ההיסטוריה, התממשות זוועותיה, ואף הזמן עצמו תלויים ברצונה ובקריאתה הכמו־מאגית של אישיות אחת: 'אל תִּקְרְאִי לְזֶמַן הַזֶּה מִלְחָמָה אֶף לֹא תִרְפִּי / לְזֶמַן הַזֶּה אֶל תִּקְרְאִי'.⁶⁶ הדוברת קוראת (או כותבת) שלטים בעת טיולה הרנדומלי ברחובות העיר – בכאוס של אובייקטים בלויים, כגון שלישיית נעליים אבסורדית. אולם אפילו הן הופכות לשלוש נקודות באיזה טקסט בלתי מפורש, המצטרף במקרה לטקסט אחר – והכול מקבל משמעות היסטורית בתבנית המחזורית של הזיכרון וההרגשה האישיים: 'תְּרוּפֶת פְּלֹא וְלֹא יִקְרָה נֶגֶד רוּחַ פְּרָצִים וְאֲנִינָה / נֶגֶד שְׂאוֹן בְּאֲזִינִים, שֶׁהוּק וְשֶׁהוּי / וְגַם נֶגֶד הַתְּחוּשָׁה הַלֵּא נְעִימָה / שְׁכָל זֶה כְּבָר אֵי פַעַם קָרָה'.⁶⁷ שירי המחזור 'שלטים' מזכירים את שיריו של פדריקו גרסייה לורקה, כולל השימוש בחומרים עממיים ופסידו־עממיים, אבל שיריה של זינגר מעוגנים הרבה יותר באונטולוגיה של ההיסטוריה והרבה פחות בניאורומנטיקה, ולכן העבודה שלה לזינוק המטפיזי מאומצת הרבה יותר ובכך מובלטת ומובדלת על רקע רצף השיח והדימויים.

הדבר בולט אף יותר בשירי המחזור 'יומן מזויף'. בשיר '11 ב... שנת 19...'. הראש, הסובל מחוסר חמצן במסכת הגז בעת מלחמת המפרץ הראשונה, מייצר רצף מקרי של הזיות – אובייקטים, אירועים ודמויות שמשנים את טיבם ואת ייעודם: חיות, צמחים, סופר סיני, מספר π, 'מִסְכּוֹת־מִגְן לְפוֹרִים' ועוד. לבסוף ההיזכרות האסוציאטיבית ב'אופנות' שנות השבעים, כגון הטיסות לחלל ורשימות ארוכות ביצירות ספרות של התקופה, מארגנת את מה שלא ניתן לארגון: 'חֶלֶל שֶׁל הַכַּל – / שֶׁל שְׂקִיעָה, שֶׁל שְׂמִיעָה, הַחֶלֶל הַלֵּא־מְאָרְגָן שֶׁל הַמְטָה, / שֶׁל הַדָּף הַמְלֵא עַד קֶצֶה בְּשֶׁדָה, שֶׁל הַשְּׂדָה הַמְלֵאָה / בְּדַפִּים עַד קֶצֶה'.⁶⁸ הכאוס של החלל ושל ההיסטוריה מתגלם בכאוס המרחב האישי, אך בתוך כך גם עולה התבנית הדיסיפטיבית הבלתי יציבה, סימן הדטרמיניזם הרגעי – דפי הכתיבה על אודות הכאוס עצמו, שאינם משאירים שום חלל ריק. בפואמה 'לחזור וקלות' שוב המצב מתהפך, הכאוס משתלט על שורות ספרות ודמויות סופרים, הכול נעלם בתוך 'ריק טוֹרִיצ'לי: אין בו אף אֶחָד' ו'רִק הָאֲמַת פּוֹזֵלֶת

66 זינגר (לעיל הערה 18), עמ' 21.

67 שם, עמ' 30.

68 שם, עמ' 37–38.

בְּעֵינֶיהָ עוֹדֶנָה מִתְמַהֵמֶת...⁶⁹, המקום שעובר בו הגבול של ידיעה, חוכמה ואמת.

כאוס ההיסטוריה אינו נפרד כמובן מכאוס התרבות; הם מזינים זה את זה. המשוררת מדגישה לעיתים קרובות כי השיטה העיקרית של צירוף החומרים הסמיטיים ביצירתה היא הדבק (קולאז'). על כך מעידות גם יצירותיה הפלסטיות. אולם ההדבק, היינו הנחת הסימנים זה לצד זה, אינו אלא שכבה חיצונית, נראית לעין, אמפירית־פיזית של היקום. הכאוס, כדגם היקום, אינו נמצא בשכבה הזאת אלא בשכבה המטפיזית, ביצירת הדגם המתמטי של היקום, והוא קרוב יותר לא להדבק אלא לפלימפסט: סימן מחליף סימן, כתיבה מוחקת כתיבה: 'לא, אינך יכולה לומר / אלו ואלו. / אלו ואלו הינך יכולה / רק לחשוב'.⁷⁰ השיר 'All Fool's Day' (מתוך 'שירים עיוורים') לכאורה מניח זה לצד זה, במרחב קונספטואלי אחד, את הסימנים התרבותיים של יום השוטים, ה־1 באפריל – קרנבל, מושג השוטה בתלמוד (בבלי, חולין צה), חרוז ומחרוזת, כתיבה ואכילה, שירה ובשר, ידיעה ואי ידיעה.⁷¹ אולם מתוך הכאוס התרבותי הזה עולה תבנית או אפילו עלילה רעיונית רציפה. השיר מתחיל בתמיהה או חידה: 'ביום כל השוטים משהו קרה [...] אף מה – איני יודעת / עד היום'.⁷² בהמשך, על מנת לפתור את החידה, הדוברת מגששת בכיוון הקרנבל: 'ביום כל השוטים משהו הפך קצרה / על פיה', אבל גם מדגישה ש'איך עלי להקרא / תמיד ידעתי / יודעת / עוד היום'.⁷³ במרכז השיר נמצא ריק, אי ידיעה על אודות מה שקרה. סביב הריק הזה מתקיימת זהותה של הדוברת, מתקיימים חרוזיה – היינו השירה והעדי 'נגד עין הרע' – שאינם 'נקרעים', מתקיימות הקריאה וההיקראות, כלומר המשמעות. שיא המעשה הרטורי, שבו הדוברת מזדהה עם השוטה, מתרחש רק במרכז הריק, בקו ההיעלמות, כאשר היא מצהירה (בשורות האחרונות): 'ואת בשורי אכלתי / כסימן הכסילים'.⁷⁴ הסימן

69 שם, עמ' 75.

70 'Chur ugovor (II)', G.-D. Singer, *Khozhdenie za naznachennuiu chertu*, Moscow 2009, p. 147

71 זינגר (לעיל הערה 1), עמ' 21–22.

72 שם.

73 שם.

74 שם, עמ' 22.

הארס־פואטי של אכילה עצמית (אוטופגיה) שנוצר בסוף השיר מוחק את כל הסימנים הקודמים: שוטה אירופי ושוטה יהודי, קודש וחול וההיפוך הקרנבלי שלהם, חביקה ושחרורה.

שירים רבים בספר 'שירים עיוורים' – וגם בספרים אחרים – עשויים על פי דגם זה: הדבק רב תרבותי שהופך לפלימפסט, לעיתים קרובות ארס־פואטי. רבים מהם פותחים במוטו בלועזית או במובאות מהתנ"ך, ומכילים מילים ואפילו משפטים בלועזית או בתעתיק. יתרה מזו, אחד המחזורים בספר הוא 'טיול מודרך בעיר מולדתי', היינו בסנט פטרבורג, ולכן יש לו אופי מובהק של היברידיות תרבותית. שיר vii מתוך המחזור 'שינויים' כולל שתי שורות משיר של ג'ון דון באנגלית ומשחקי מילים (brook – מברוק – פברוק, כרוב־כרוב/מלאך). השיר מסתיים במשימת תרגום – כיצד לתרגם לעברית את המילה brook, אשר מאחוריה מסתתרת משימה או חידה מטפיזית שחד ג'ון דון, ושמשרידה את הדוברת: למה התכוון המשורר, כשכתב שהנשמה 'fled // T'a brook'⁷⁵ לאן 'נמלטת' הנשמה לאחר המוות?

המחזור 'שינויים' מסתיים בשיר xi – אחד המרכזיים בספר כולו. הוא פותח בכאוס של קריאה־כתיבה, המשתרע על הגבול שבין חיי היום יום של הדוברת לבין ניסיונה הרגשי, אם כי השיר אינו פסיכולוגי במובן הצר של המילה:

וּכְנֹף מְכַנֵּף – הַדְּפִים מוֹל חֶשְׁכַת הָרָאִי,
חֶלְחֶלֶת הַכֶּחַל מְדַפְדֶּפֶת אוֹתָם בְּעֵינַי בְּלִי לְסֹפֵר
וּמוֹחֶצֶת זְכוּכִית בְּתַנוּעָה אֲרַעִית שֶׁל טְרוּף
בְּמַחְצַת הַצּוּפָה הַנֶּצְחִי. לֹא הַצֶּלְחָתִי לְבַחַן
אֶת רְסִיסֵי הַשְּׂגוּי וְנִתְזֵי הַנֶּכּוֹן
רַק מִתוֹף זְכוּרֵי כְּמִתוֹף הַצָּרוּף
הַמְקָרִי מְקַרְקֶרֶת צִפּוֹר
בְּקוֹלָהּ הַדּוֹחֶף: תְּקַרְאִי, תְּקַרְאִי⁷⁶

אולם כאוס זה של קריאה מתחלף ב'אָבֵן בְּתֵן', 'דִּיוֹק שְׂרַעְפִּי', בגבולות והבחנות, היינו בסדר, אף שהוא מורכב ושברירי, דיסיפטיבי, המתגלה 'בְּמַצוֹלַת הָעֵיפָה' –

75 שם, עמ' 44.

76 שם, עמ' 49.

'כּי ספּוּר הַחַיִּים מְסַעֵף מַחֲיֵי הַסּפּוּר'.⁷⁷ השיר מתחיל בדימוי הרומנטי והמופשט של הראי והספר, אבל מסתיים בשורה של דימויים גופניים, המייצגים את ההווי והחווייה הבלתי אמצעיים של הדוברת, הנאבקת בנדודי שינה. הלילה אומר לה 'ישני' ברוסית, בשפת האם, היא שפת הרחם, הדוברת בקצב תנודת הלול. 'לילה' ברוסית ממין נקבה, והמשוררת מוצאת דרך אלגנטית לפצות על חוסר הנשיות בלילה העברי:

מַחְצִיית אַחְרוֹנָה שֶׁל הָעָרֵב פּוֹסַעַת יָפָה,
בְּלִי לְפַצוֹת זְכוּרוֹת, בְּלִי לְרֵאוֹת אֲבֵנֵי דֶרֶךְ בּוֹרְקוֹת,
עִם גְּלוּלוֹת הַרְגָּעָה שֶׁבִּפִּי.
СПИ, יִשְׁנֵי – מְצוּדָה עָלַי לִילָה בְּרֶךְ הַגּוֹבֵל בְּתַעֲבוֹב
כָּבֵד מְסַפֵּיק לָךְ לְקָרָא וּמְחַר תַּהְיֶיהָ עֵת לְשִׁכְתוֹב.
הַחֶלֶב הַדְּלִיל הַכֹּחַלְחֵל מְמַלֵּא אֶת סִפִּי
וְשׁוֹנוֹת בְּמִקוּמֵי הַדְּפִיקוֹת הַרְצוּפוֹת בְּרֵקוֹת:
אֲנִי סֵתֵם עֵיפָה. אֲנִי סֵתֵם עֵיפָה.⁷⁸

ובכן חלב האם ממלא את הסף ומבשר את חזרתו של הכאוס החדש, של האנטרופיה של השינה והשכחה, המזכירה את שנת המוות מ'שר היער' של יוהן וולפגנג פון גתה או מהמונולוג המפורסם של המלט. הדוברת נאלצת להיאבק לא רק בנדודי שינה אלא גם בשינה, לשרוף מנורה אחרי מנורה,⁷⁹ להתנדוד בין אור הקריאה לבין העייפות, בין חיים למוות, בין כתיבה למחיקה ושכתוב. בספר 'צורף מקרים' ניתן פתרון, הומוריסטי למחצה, לייסורי הכתיבה – אי כתיבה: 'השיר קרב / שלא שיר ולא ספור / אבנה אותו כאתר האינטרנט / לחצנים לחצנים / לסגר או לפתח'.⁸⁰ מרשתת, שפת המחשב, שפת ההדגשה ההיפרטקסטואלית HTML, ארכיטקטורת החלונות – זה הדגם החדש של הכאוס הדטרמיניסטי. דגם זה, בצורת מחשב אישי, נעשה בעשורים האחרונים לחלק בלתי נפרד מהתרבות ומחיי היום יום. ואולם לחשיבה ההיפרטקסטואלית שורשים פילוסופיים, אנתרופולוגיים וקוגניטיביים עמוקים, מה שמאפשר

77 ש.ם.

78 ש.ם, עמ' 50.

79 ש.ם, עמ' 49.

80 זינגר (לעיל הערה 26), עמ' 26.

לה להישאר ארכאית ואוונגרדית בעת ובעונה אחת. אומנם השיר המצוטט לעיל נראה כמו חזון בלתי ממומש של פתרון שרק קרב, אבל התפיסה של רשת היפרטקסט כדגם מטפיזי וכתבנית דיסיפטיבית של קיומם של העולם, האישיות והיצירה מונחת בתשתית שיריה הרבים של זינגר, בייחוד בספרים 'צורף מקרים' ו'שקופים למחצה'.

השער הראשון של 'צורף מקרים' נקרא 'מה שצריך להגיד. אנונים. הקולו' הלא-פונקציונלי'. ואכן מקרים, התבוננויות ומחשבות מצטרפים זה לזה ללא פונקציונליות או סיבתיות נראית לעין – כמו בכל ספריה של זינגר; לדמותה של הדוברת נצמדת דמות של משוררת אחרת, אמי לוי, ולצידה מצטרפת במקרה אמי לוי השנייה: 'צורף מקרים / צורף מקרים / ומלים'.⁸¹ הסתירה בכותרת בין 'מה שצריך' לבין 'הלא-פונקציונלי' מתחזקת אך גם מוסברת בפרדוקס שבו נפתח הספר, בשירו הראשון: 'אני אומרת פדי להכריח אתכם לשתק / ולהקשיב לה, לשתיקה אשר הפרתי / אחרת איך אוכל להוכח בקיומה'.⁸² הרעיון הרומנטי של השתיקה שמאחורי הדיבור מצביע על רקע מטפיזי של כאוס המקרים. שתיקה היא צורף מקרים, אבל היא גם בעצמה כאוס, אנטרופיה אין-סופית. המקרים המתרבים יוצרים תבנית דיסיפטיבית מהאירועים והאובייקטים של היום המעוררים את תגובתה האינטלקטואלית של המשוררת: מחוות היד, עץ עם כיתוב עליו, גרפיטי מזדמן, ציטוט משסטוב, רימון, שלט, נחושת פסלי אריות וכו'. הפצים, תנועות, חומרים ודימויים הולכים ושבים סחור סחור, מצטלבים, נכרכים ונמסים זה בזה. כתוצאה מכך מה שהיה אמור להיות הדבק, היינו הדבקה של פיסה ליד פיסה, הופך להדבקה של דבר על דבר או להידבקות ללא גבולות, כפי שכתבה המשוררת במקום אחר: 'כשנדקתי גבולות בין פה לבין כאן / שעברו תהליך הדבקות, מין ספיחה'.⁸³ ההידבקות או הדבקות, במשמעות המטפיזית של המילה, מצטיירת כמטרת הכתיבה הפסידו-הדבקית, הפונקציה הלא פונקציונלית שלה, התכלית ללא תכלית.

גם ההדבק של התרגומים משירי אמי לוי ושל שיריה של זינגר במחזור 'מות אמי לוי ומיתות אחרים' אינו פונקציונלי, משום שאינו הדבק בתכלית,

81 שם, עמ' 68.

82 שם, עמ' 7.

83 זינגר (לעיל הערה 1), עמ' 49.

כלומר אינו מדביק דבר לצד דבר. התכליתיות שלו היא התכליתיות של הפלימפססט: זינגר כותבת על גבי שיריה (תרגומיה) של לוי ומוחקת אותם, כשם שבג'או אלתור מחליף אלתור, וכל האלתורים מוחקים את מנגינת היסוד אך גם משמרים אותה בשכתובה. כל זה מיועד ליצירת חוויה סימבוליסטית עמומה ומסתורית של אמת קיומית חמקמקה ופרדוקסלית; סתירה ונונסנס, טעות והטעיה – או ניסוי וטעיה – הם חלק בלתי נפרד ממנה. אדגים באמצעות צמד שירים: השיר vii 'סתירות'. נסיון תרגום' מתוך אמי לוי⁸⁴ והשיר viii. דוברת השיר של לוי מבכה את אהובה המנוח, רואה במותו את מותה, ומנסה להתמודד עם האבסורד שבמוות וכן במילה מוות, עם אי האפשרות של עצם השיח על המוות. זינגר מעבירה את במת השיח להר המנוחות בירושלים. היא מתמקדת בפרדוקסליות של להיות ולא להיות, להיות במקום אחר ובו זמנית להישאר באותו המקום, והיא חושבת זאת בארכיטקטורת הדימויים השייכת לפרדיגמת הטקסיות:

לְמָה אֲנַחְנוּ מְחַפִּים
 כְּתִבְתִּי: מְחַקִּים
 מְחַקְתִּי בְטָעוֹת
 לְטָקְסִי אֲבָל שֶׁל אַחֲרִים?
 אֲבָל אֲנַחְנוּ הָאֲחֲרִים
 אֲנַחְנוּ הַמְאֲחֲרִים
 מְאֻכְרָה לְשִׁבְעָה
 תּוֹפְסִים טְרַמֵּפ
 דוֹהֲרִים בְּטָקְסִי
 לְטָקְסִי אֲבוֹתֵינוּ?⁸⁵

הטעות ו(אי) תיקונה, שמהם מתחיל הגיג זה, יוצרים בראש ובראשונה עמימות פורמלית – טשטוש הגבול בין טעות לאמת. אי הוודאות והמקריות הכאוטית מעצבות את ההיגד של הדוברת. היא מתמקדת במוטיב אחד משירה של אמי לוי: טשטוש הגבול בין האני לבין האחר בשיח המוות. ההומונימיה בין 'מְחַפִּים'

84 זינגר (לעיל הערה 26), עמ' 39.

85 שם, עמ' 41.

ל'מִחְקִים' מובילה אותה להומולוגיה רעיונית: לחכות למותם של אחרים פירושו לחקות את מותם של אחרים, משום שאנחנו, החיים, הם האחרים. חיקוי הוא מהותם של טקסים, גם של טקסי האבל. אולם בשורה האחרונה משתנה לפתע משמעות הנושא שמשתלשל משירה של לוי – הזדהות עם המת: במקום הכיוון האינדיווידואליסטי, הדקדנטי והאובדני הוא מקבל כיוון חיובי ותרבותי – שנרמז כבר במעבר ללשון רבים, גוף ראשון המשולב בגוף שלישי. מחשבתה מקבלת צורה זו: טקסי אבל על מות אבותינו פירושים טקסי הזדהות עם טקסי אבותינו – רעיון קרוב לתורת משולש התשוקה המימטית של ז'יראר שנזכרה לעיל. אם כן חיקוי הטקסים הוא הטקסט החדש של זינגר שנכתב על גבי הטקסט של לוי, מחקה אותו ומוחק את החיקוי, כשם שנרמז כבר בשורות הראשונות, הפורמליות, של הקטע המצוטט. ההזדהות הרטורית עם דמויות אבותינו, במשמעות התרבותית והלאומית של המילה, משמשת כאמתלה לחשיפת התפקיד האנתרופולוגי המכונן של הטקס – חיקוי שמוחק את החיקוי, היינו הופך לחיים עצמם, גם אם אלה החיים שלקראת המוות.⁸⁶ מחשבה זו מתגבשת לבסוף כתבנית דיסיפטיבית שעולה על פני הכאוס הסמנטי בתחילת הקטע. כך עובד, במונח הפורמליסטי הידוע, טקסט זה, כמו טקסטים רבים אחרים של זינגר.

הספר 'שקופים למחצה' שונה מקודמיו בהיבטים אחדים. כאן השימוש בפירוק השפה ובמשחקי מילים חסכוני יותר – מגמה מנוגדת למגמה בספרה של זינגר ברוסית *Vzmakh i vzmakh* (הינף ועוד הינף). הפנייה לשפת הדימויים ההיסטוריים וההידרשות הפרודית לשפות הפואטיות של ספרות עממית הצטמצמו מעט. המקריות של חיי היום יום מפנה מקום, באופן חלקי, למקריות של התרגשויות ומחשבות, המתעוררות בדיאלוגים המפתיעים בין ישויות שונות בעולמה הלירי, האידיויסינקרטי של הדוברת, הכולל עתה גם תצלומים.⁸⁷ המשוררת רואה את העולם לדבריה מבעד שקית ניילון חצי

86 ראו גם: K. Schneider and F. Derschmidt, 'Institut ritualov i obriadov: Interview to Gali-Dana and Nekoda Singer, Oct. 26, 2006', *Dvoetochie*, 8 (2006) (<https://dvoetochie.wordpress.com/>)

87 זינגר עסקה ועוסקת רבות במיזמי הצילום, ותצלומיה מתפרסמים בכמות שונות. ראו למשל: <https://www.flickr.com/photos/crivelli>. השילוב בין מילה לתמונה ניכר גם בכתבי העת שהיא עורכת. ראו למשל: <https://dvoetochie.wordpress.com/2012/06/19/> tochka1

שקופה, כמו ממלאת את מצוותו של פול ורלן במניפסט הסימבוליזם שלו, בשיר 'אומנות השירה'.⁸⁸ הספר מתקיים בהצטלבות של שני מבטים סותרים: מבטה של הצלמת אל העולם הנראה ומבטה המופנה פנימה אל עולם האני:

אֵיֶה אֲנִי בְּסוֹף?
 אֲנִי בְּסוֹף.
 וְאַתָּה אֵיֶן סוֹף
 אֵיֶנְךָ בְּסוֹף.
 וְלֹא יִהְיֶה לְךָ סוֹף
 וְלֹא תִהְיֶה בְּסוֹף.
 אֲזֵ לֹא נִפְגַּשׁ בְּסוֹף.
 אֶהְיֶה לְבַד בְּסוֹף.⁸⁹

זהו ספר הסוליפיסטים האישייתי שבלב הנראות האובייקטיבית הפתוחה לכאורה, ספר דיאלוגי-סוקרטי ואירוני. הדיאלוג המרכזי שלו – עם המוות – נכרך בדיאלוג עם מדיום הצילום. וכמו בשירים של אמי לוי מן הספר הקודם, השירים והתצלומים הם שתי סדרות של חיקויים שמוחקים את עצמם. הינה לדוגמה צמד אחד של שיר וצילום:



אִישׁ הַשְּׁלֵג אֵינּוּ מִסְתַּכֵּל לְחַצֵּר הַמְּבֻצָּר.
 לֹא שֶׁהִפְנֶה לוֹ אֶת עַרְפוֹ מִרְצוֹנוֹ.
 לוֹ וְלִשְׁבִילִים עֲקֻלְתוֹנִים בְּלִכְן הַשְּׁקוּף.
 לוֹ וְלְעִמּוּדֵי הַחֲשֵׁמֶל הַנוֹטִים לְפֶלֶל.
 לוֹ וְלְמַעַקֵּה הַרְחֵב.
 נִבְצָר מִמֶּנּוּ.

88 שִׁיתַּנְגֵּן לְפָנֵי הַכֵּל, / וְאֵי־זוּגֵי לְכַף עֲדִיף, / יוֹתֵר עֲמוּם, יוֹתֵר נְדִיף, / חָף מִקְבוּעַ, חָף מֵעַל. / אֶת מְלוֹתֶיךָ אֶל תִּבְחָר / בְּלֹא קֶרְטוֹב רְשׁוֹל – וְזָכַר: / יִקָּר מִכֵּל הוּא שִׁיר אָפֵר, / שְׁבוּ עֲמוּם פּוֹגֵשׁ מְגִדָּר. / זֶה – עֵיִן הַחֵן, בְּצַעֲיָפָה, / זֶה – רֶטֶט בּוֹהֵק צְהָרִי, / זֶה – בְּרִקִּיעַ סִגְרִירִי / תְּכֵלֶת כּוֹכְבֵי הַיּוֹ, טְרוּפָה! (פ' ורלן, 67 שירים, תרגם ע' דיקמן, ירושלים תש"ע, עמ' 104).

89 זינגר (לעיל הערה 30), עמ' 62.

פה הכל מחשב וְשִׁקוּל.
 מִי שֶׁלֹּא אָמַר לְהַפֵּךְ אֶת פְּנֵי
 לְעוֹלָם לֹא יֵבִיט לְאַחֹר.
 צַר לִי, אֲוֹרִידִיקָה,
 אִישׁ הַשְּׁלֵג שֶׁלֶּךָ מִסְתַּכֵּל לְפָנָיו
 בְּרִכּוּז תַּמְהוּנֵי כְּאֵלוֹ פָּגַשׁ אֶת מוֹתוֹ
 וְאֵין לָךְ סְכוּי אֶף קְלוֹשׁ בְּיוֹתֵר
 לְשׁוֹב אֶל צְלָלֶיךָ.
 אִישׁ אֵינוֹ שׁוֹב לְדַרְכּוֹ.⁹⁰

השיר עובד כמעבר מאקפרזיס, תיאור מילולי של דימוי חזותי, למיתופואסיס, יצירת מיתוס חדש כסיפור על אישיות שממשת את תכליתה הטורנסצנדנטלית בהיסטוריה האמפירית ובכך הופכת לסמל, המובן כאורגניזם חי.⁹¹ המיתוס החדש מוחק את המיתוס הישן,⁹² המיתוס על אורפיאוס ואורידיקה. השיר מהפך לא רק את מיתוס האהבה הקדום אלא גם את הפתוס הרומנטי של אובדן ונוסטלגיה, כמו זה שבשירה של אמי לוי שהבאתי לעיל. איש השלג, בניגוד לדוברת שירה של לוי, מצליח להציל את בת זוגו ממוות, אבל הוא משלם על חייה באהבתו. ובניגוד לאשת לוט, המוזכרת גם היא בשירה האחרים של זינגר, הוא מאבד את אנושיותו והופך לאיש השלג בכך שלא הביט לאחור. מיתוס המטמורפוזיס של איש השלג מספר מצד אחד על שלילת האנושיות, האופיינית לקיום האובייקטיבי, ובזה מממש את משמעות הנראות האיקונוגרפית של התצלום, אך מצד אחר המיתוס הזה, כמו כל מיתוס, הופך אובייקט לאישיות חיה, את הנראה – לאמת. איש השלג מוקסם על ידי מותו, אבל היקסמות זאת הופכת אותו לאדם האבסורד האקזיסטנציאליסטי או לדקדנט, המוותר על ההזדהות עם האהובה (כמו בשירה של לוי) למען ההזדהות עם המוות. בכך מתקרב השיר לשירה של זינגר בעקבות לוי, שנדון לעיל, שבו ההזדהות עם המוות קיבלה צורה של היקסמות מטקס.

90 שם, עמ' 103.

91 A. Losev, *The Dialectics of Myth*, trans. V. Marchenkov, New York 2003, pp. 185-186

92 ראו גם: ר' בארת, מיתולוגיות, תרגם ע' בסוק, תל אביב תשנ"ח, עמ' 223–266.

המיתופואסיס הוא התהליך הדיסיפטיבי שמתפתח מתוך כאוס ההדבק המילולי-החזותי האקלקטי של זינגר. השיר והתמונה מנהלים דיאלוג סוקרטי, אירוני ופתי בעת ובעונה אחת, וביחס הדיאלקטי ביניהם הם מובילים אחד את השני לגילוי האמיתות שלהם: בתמונה – ויתור על החיים, בשיר – דיאלקטיקת החיים והמוות, מיתוס ההתחדשות התמידית ('אִישׁ אֵינִי שֶׁב לְדַרְכּוֹ'). אופייני הוא שבמיתוס, היינו בשיר, שלא כמו בתצלום, הגיבור המיתי מתמשש פנים אל פנים מול גיבור אחר – אוורידיקה. גם אם הוא אינו מביט לאחור, הדוברת עושה זאת ומדברת אליה. בכך היא גורמת להזדהות הרטורית של הקורא עם אוורידיקה. בעקבות זאת במהלך חוזר מהשיר לתצלום הקורא-אוורידיקה מוצאת את עצמה לא מאחורי גבו של אורפיאוס איש השלג אלא לפניו. אם כן על הבמה הרטורית של השיר אורפיאוס מסתובב ומביט באוורידיקה, וכך השיר משלים את הדקונסטרוקציה של התצלום. אולם באירוע רטורי זה עצמו הקורא-אוורידיקה נעלמת תחת מבטו של איש השלג מהתצלום, ובכך התצלום משלים את הדקונסטרוקציה של השיר: בניגוד לכתוב, הקורא אכן שב אל צלליו. צללים כאן אינם רק צללי השאול אלא גם הכפילים של הקורא – הדמויות הרטוריות שנוצרות במיתופואסיס של זינגר: אורפיאוס, אוורידיקה והדוברת, הממלאות את תפקידה של המקהלה הטרגית.

מסקנות

מהדוגמאות המעטות אשר הבאתי כאן עולה תמונת הניאור-סימבוליזם הכאוטי של גלי־דנה זינגר. ניתן לסיים מאמר זה בהגדרת מקומו של ניאור-סימבוליזם זה במבנה הנון-קונפורמיזם של המשוררת. ניאור-סימבוליזם אינו רק משקע של מסורת אסתטית בת 100 שנה; הוא משמש כמרכיב הכרחי של מנטליות אומנותית של משוררת נון-קונפורמיסטית, תבנית פסיכו-תרבותית של יצירתה. ניאור-סימבוליזם מתרגם את הסכסוך הנון-קונפורמיסטי, את מחוות המחאה ההרסנית, השלילית שלו לכינון חיובי של זהות חדשה. הריאלי שלה אינו יכול להיות מיוצג אלא באמצעות הסמלים. האופי הכאוטי של הניאור-סימבוליזם של זינגר הוא הסיבה לטיבו הדיסיפטיבי של הריאלי שלה. זה ההבדל העיקרי בין הניאור-סימבוליזם לסימבוליזם המודרניסטי של סוף המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים, אשר צמח מהפרדיגמה המדעית

הקלסית, הניוטונית. הניאו־סימבוליזם הרנדומלי של זינגר יכול היה להופיע רק בתוך פרדיגמת הכאוס הדטרמיניסטי, שבה העולם אינו מקדש ההתאמות או יער ההתאמות כמו בסימבוליזם, אלא רשת של בחירות או קישורים מקריים, בלתי ודאיים ובלתי צפויים. קשה לומר מה קודם למה: הגישה הנון־קונפורמיסטית של המשוררת למציאות ולאומנות או סגנון הניאו־סימבוליזם המיוחד שלה, המופיע במסווה של אוונגרד ופוסט־מודרניזם. הם כרוכים זה בזה ומזינים זה את זה, ביוצרם את הדיבור האמיץ שלה בעולם של סמכויות, סכסוכים ואמיתות מסוכנות:

אֵין דְּבַר נֹרָא מִפִּי הָאֵמֶת
 רַק-תְּנִי לוֹ יָד
 וְהוּא יִנְשֶׁךְ
 הוּא תְּמִיד נוֹשֶׁךְ
 אֶת הַיָּד הַמְּאֹכֶלֶה
 תְּנִי לוֹ יָד
 וְהוּא יִבְקֵשׁ שְׂתִים
 כִּי מִן הַכָּאב הוּא נוֹלֵד
 כִּי מִן הַכָּאב הוּא נִזּוֹן
 כִּי מִן הַכָּאב הוּא נִהְיֶה
 אֲמִין יוֹתֵר
 אֲמֵתִי יוֹתֵר
 מִיִּתִי יוֹתֵר
 עַד שְׂמִחְזוֹן הָאוֹר
 תְּמוֹת אֲמֵת אַחַת
 וְתָבוֹא אֲמֵת שְׁנִיָּה
 שְׁלֵמָה יוֹתֵר
 פֶּה שְׁחוֹר
 עֵינַיִם סוּמוֹת
 שְׁלֵשׁ יָדַיִם
 וְצֵל.⁹³

93 זינגר (לעיל הערה 30), עמ' 107.

ייצוגו של העולם בשירתה של זינגר הופך לדיבור אמיץ לא משום שנחשפים בו חולאי החברה או משברים תרבותיים, אלא משום שבאמצעותו האני הלירי מתממש במלוא הכנות כסובייקט טרנסצנדנטלי אחיד בקיומו האוטנטי, חרף מחלוקתיה ומשבריה של האומנות, שנכשלה בייצוג מורכבותם של העולם, האדם והאמת. לצורך ייצוג ניסיוני פיתחה זינגר במשך השנים כמה דמויות של האני הלירי, המפנות את מבטן אל העולם מתוך הסובייקטיוויות הסמכותית שלהן. הדמות היציבה ביותר, אך גם הפחות גלויה מכולן, היא דמות המשוררת המדענית או המתמטיקאית, הרואה את אובייקט המבצע השירי כמטלה שיש לפתור. הדמות השנייה, שמלווה את זינגר שנים רבות, ושדרכה רצופה הישגים ואכזבות, היא דמות המשוררת העורכת. עבודתה כרוכה בארגון האובייקטים, הנשלחים אליה על ידי אחרים, קרי על ידי העולם, זה לצד זה, כמו בהדבק, וכן – מה שחשוב יותר ואמיץ יותר – זה במקום זה, כמו בפלימפסט. (אחדותן של שתי הדמויות האלה, המדענית והעורכת, יוצרת את דמות המבקרית. אולם לדמות כלאיים זאת אין נוכחות לירית או תמטית בולטת בשירתה של זינגר, ולכן אני מעדיף שלא לכלול אותה במניין דמויות היסוד.) הדמות השלישית, המגלמת בתפיסתה של זינגר את היחס בין שירה לעולם, היא המשוררת המתרגמת. כמו בדמות העורכת, יש בה מרכיב ניכר של תיווך יוצר, ובמידה מסוימת התרגום הוא סוג של פלימפסט טרנס־לשוני. כמובן יש בתרגום גם יסוד מהותי מיוחד: עבודתו מיועדת לא רק לפתרון, ניסוי, ארגון וסידור של העולם, כמו בדמויות הקודמות, אלא גם בביותו או – היינו הך – בביות המתרגמת בו. התרגום כעיבוד וכהשתתפות ברב קוליות של העולם, בנשף המסכות האוניוורסלי, הגלובלי, נתפס כמרכיב אינטגרלי של הכתיבה השירית הלירית. כהמשכה של הדמות הזאת, נוצרה הדמות הרביעית: המשוררת הצלמת. היא מגלמת את טיבה של הליריקה הפילוסופית: כמו ניסוי מדעי, היא עורכת צילום מבוים, אבל גם, כמו תרגום, היא משליכה את הסובייקט, המתגשם מאחורי המצלמה, אל תוך מקהלת הקולות, הצבעים, הצורות והתנועות של העולם בלי להזדהות עם אף אחד מהם. זו מהותו, כך ניתן לסכם את הדיון, של הנון־קונפורמיזם הפילוסופי בשירתה העברית של גלי־דנה זינגר אשר נכתבה עד כה.

פרופ' רומן קצמן, המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בראיילן, רמת גן 5290002
roman.katsman@biu.ac.il

