

פרמל

כתב-עת לשירה



הפסימיות העליזה של אנה הרמן

נראה לי שאי־אפשר היה לאנה הרמן להעניק לספר שיריה האחרון כותרת אחרת מאשר ספר הרפואות הפשוטות. כותרת זו שייכת במקורה ללקסיקון רפואי מהמאה ה־15, שהקיף את הידע התרופתי באירופה של ימי־הביניים, והיה ידוע בעיקר במהדורה המפוארת שלו שהכילה אילוסטרציות יפהפיות שלימדו על הפקתן של תרופות מן הצומח ומן החי, לרבות קרן של חיה אגדית בשם "חד קרן" שתמונתה קישטה את ספר השירים הראשון של הרמן. במילים אחרות, הרמן נודדת בדרכי השירה שלה עם ספר רפואות זה, לאו דווקא כמדריך שימושי יעיל, אלא כמעין קמיע שגם אם אין בו עזרה ופתרון לקיומיות החולה והפגועה שלה, יש בו כדי לשמר את הגעגוע או את התשוקה לריפוייה. שהרי החוליים שלה הם מעצם היותה אישה, ולפיכך לא בכדי הגוף הנשי (מקרה הבוחן כאן הוא גופה שלה) מהווה צומת להצטלבותן של כל אותן מכות, פגעים וכאבים. "נְשִׂאֲרֵתִי בַמָּטָה, וְסִמְנֵי מִינִי/דְמוּ לְסִמְנֵים שֶׁל מַחְלָה קָשָׁה/מְקִיר חֲדָרֵי בְּקַע בְּקִיא צֶל שֶׁל אִשָּׁה", היא כותבת בשיר 'התבגרות' כאשר עוד בגיל אחת־עשרה היא מספרת את הטקסטואליזציה של הגוף שלה כסיפור דחוי ומאוס: "יִשְׁבְּתִי בְּאִמְבָּט/וְלֹא יִכְלֹתִי לְהֵבִיט, גּוֹפֵי צֶעֶק: 'אֵת בֵּת/אֶחָת עֲשֶׂרָה עֲכָשׁוּ', וְהִתְפַּסִּיתִי בְּשִׁמְן".

בשיר זה היא מתנכרת לניצני הנשיות הראשונים המגדירים אותה, ומנסה להתנער מהמבט הכללי־גברי המכתיב את נוכחותה כאובייקט בשרי בלעדי: "שִׁמְן עֲטָף אוֹתִי כְּגֶלֶם/וְגוֹפֵי חֶסֶר/הַמְחֻשָּׁבָה וְהֶרְפָּה הֶפֶךְ לְהִיזוֹת בְּשֶׁר". ואכן, התגובה היחידה שהיא מסוגלת לה במעמד משפיל זה של שוק בשר אדולסנטי (אם בבית הספר ובמגרש המשחקים, ואם בבית ובשכונה) היא להמשיך ולהתכסות "בשומן וכלימה". כלומר, אין־אונותה להיערך בהתאם לסטריאוטיפים הנשיים הנדרשים של יופי ומיניות, מובילה אותה להסכים עם גולמיותה שכמו הולכת ומשתלטת עליה נפשית וגופנית, ומשמשת לא רק ביטוי לזהותה המטושטשת וחסרת הגבולות, אלא גם לאותו ריטואל מביש של כיפוף ואיבוד עצמה. הלן סיקסו, הסופרת הפמיניסטית הצרפתייה, טוענת שהבושה לא פעם גרועה מן האבל, כיוון שבבושה אנחנו מאבדים את עצמנו.

כאמור, דמות הנערה המתגברת בשירתה של אנה הרמן, עם כל אי־הנחת המטרידה ומציקה לה, אינה פונה אל ספר התרופות המצוי בידה, אלא בוחרת בבריחה מעצמה ומגופה. הרמן מציעה שלושה נתיבים למילוט בלתי־אפשרי (מה שמריאן הירש מתארת כפוביה וזיליה קריסטבה מפתחת כתיאוריה פסיכואנליטית): הבריחה מההפרשות הנשיות של הגוף אל הטיהור האובססיבי במי אמבט או ים ('גלים'); הבריחה אל מתחת לשמיכה – אל השינה ואל האפלה, המנתקות מהזמן והמקום ('הפקר'); והבריחה אל הנקב הנשי בחזרה אל הרחם של בטרם היות, או בעצם אל הלא כלום ('מתחת לשמיכה'). במילים אחרות, ספר שיריה הראשון של הרמן, העוסק בתחנות חניכתה של נערה מתבגרת באמצעות הגוף הנשי החולה והמחליא שלה, הוא ספר כואב ללא כל סיכוי לתרופה (למרות השימוש בפרקטיקות פרוזודיות שכמו מנסות להמעיט ולהקל בו, ועל כך בהמשך). גם בספר השירים השני, פותחת הרמן באותה סיטואציה של אומללות ובריחה: "לְהִתְחַפֵּר בְּחֶשֶׁךְ הַסְּמִיךְ, לְהִתְכַּסּוֹת –/אוֹלֵי זֶה כָּל מָה שֶׁאֲנִי יוֹדַעַת לַעֲשׂוֹת" (ראי

מוצק). אבל בעוד שבספר הראשון היא נכנעת לחולייה ולחוסר אונותה, כאן היא נוקטת מעין אקט מרדני נגדם, כשהיא מגייסת לה אמצעים חלופיים של קיום, והפעם באמצעות נסיקה למרחבים של גובה ורוחק. מלכתחילה מצטיירת נסיקה זו כדרך מילוט נוספת, אלא שבהמשך היא הולכת ונחשפת להתנסויות של אהבה; אהבה המתגבשת לציר מרכזי של הקובץ, בנסותה להיחלץ מהמקום המשותק והאפאתי מתחת לשמיכה, ולהתחבר אל מרחבים שמעבר לכאן ('בסתיו של ימי הביניים'), ואל מושאי אהבה שיש ביניהם מכאיבים ('פצעי אוהב') ויש ביניהם מרככים ('מלכות השלג', 'מעבר לנהר ההווה המריד').

אלא שעם כל הנסיקה המובטחת, נראה שגם גילויי אהבה אלה נמצאים בסופו של דבר מתעתעים בהתפרצויותיהם המדומות אל החיים, כשהם שבים ומסתייעים בכל אותם כלים לשוניים-סגנוניים החוצצים ומתייצבים בינה לבין המציאות. שהרי במצב השירי בו מטפלת הרמן, היא מהלכת על קו התפר שבין "חיים" ל"אמנות", כשהיא חיה ומספרת את עולמה באמצעות מכלול עמוס של טקסטים אמנותיים מתחומי הציור, הפיסול והספרות. במילים אחרות, לקרוא את הרמן זה לנהל שיח בלתי-נלאה עם טקסטים ממקורות שונים שאינם מתפקדים כהרחבה מטאפורית או כרמיזה אל המציאות הריאלית המקיפה אותה (מה שהיידגר קורא "העולם הנעדר" המשתמע או המשתחזר מיצירה אמנותית, וראו הערותיו לציורו של ון גוך – 'נעלי איכרים'); טקסטים אלה רק מצמצמים ומגבילים את הייצוג האותנטי והייחודי לה ב"מציאויות" בדיוניות של עצמם בלבד (אם אלה טקסטים שיריים של לאה גולדברג, סילביה פלאט ויונה וולך, או טקסטים ציוריים של אדגר דגה, אדוארד מונק וז'ורז' דה לא טור).

צריכת יתר זו של טקסטים, המבליעה את הרמן מעצמה, מתגלה לא רק כ"שירה צורכת" אלא גם כ"שירה משחקת". בפתח דבר שכתבה הרמן ליומני סילביה פלאט (1950-1962) שתרגמה, היא משרטטת קווים ליצירתה של המשוררת בזו הלשון: "סילביה פלאט לא ראתה בכתיבת שירים אמצעי לפורקן מועקות, ונייר הכתיבה לא היה בעבורה מצע לפריקת כל רסן ולהשתפכות... עוצמת שיריה אינה נובעת מ'נושאים' או מתוכנם אלא מצורתו הסופית ומכוחו המאגי של סידור המילים הלוכד את התוכן ואת הצורה". אין ספק שעשייה פואטית זו מבקשת הרמן לנפס גם לעצמה, ועניין זה בולט בקובץ, כאשר היא משחקת בביטויי אהבתה לא תמיד כתוכן אלא יותר כסידור מילים, מילים שאינן "מייצגות" אלא מילים "מציגות". כלומר, לפנינו סידור מילים שאינו מאגי כמו אצל פלאט, אלא סידור מילים פרפורמי-בידורי המעמיד קולאזים סגנוניים המתחברים יחד באמצעות פעימות פרזודיות של חריזה, צלילות, ומבנים סונטיים וססטיניים – למופע קצבי ומשעשע (למשל שורות כמו: "נְתַתִּי לְךָ אֶת לְבִי מְקַפֵּל כְּמִכְתָּב/נְתַתִּי לְךָ אֶת לְבִי וְנִשֵּׁר לְךָ רִיס/הֵאֵם זֶה כָּל מֵה שְׁנוֹתַי בְּיַדִּינוּ מִסְתוֹ/יְמֵי הַבֵּינִים שְׁלִי וְשֶׁלְךָ בְּפָרִיס"). ואכן, גם אם קולאזים אלה ממשמעים תכנים מלנכוליים של אהבה מוחמצת, אכזבה וגעגועים ללא מענה, ואפילו ריצה אל המוות ("אנה קרנינה", "היפהפיה הנמה"), אין הם משרים כל תחושה טרגית. להפך. האווירה הפרפורמטיבית שמשחקת בתחבולות מילוליות לא צפויות, בפרובוקציות של מבנים קלאסיציסטיים, ובחתירה לבטל כל לכידות בין תוכן וצורה – יוצרת מעין פסימיות עליזה.

יש לציין שתחבולות אלה פעלו גם בקובץ הראשון, אלא ש"האמת" החולה והמחליאה של הנערה המתבגרת, כמו חלחלה מתחת לחומות הבצורות של

הטקסטים הספרותיים והאמנותיים, פירקה והטעינה אותם מחדש במעשי כלאיים שהפתיעו וגרפו תגובות קיצוניות לחיוב ולשלילה.

ובעניין התקבלותה של הרמן על-ידי הביקורת, יש להוסיף ולומר: לקרוא את שירתה של הרמן זה כמו להשקיף על הבניינים ההיברידיים הפוסטמודרניסטיים שהחלו לצוץ בעשורים האחרונים, כשהם מתנערים מהגישה המודרניסטית שאפיינה את הסגנון הפונקציונאלי ואפילו המינימליסטי של המאה העשרים, על-ידי שימוש "בסגנונות היסטוריים שונים" ביוצרים "דרמטיזציה של החזית". כלומר, מעתה הבניין כבר "לא אמור להיות רק נכון ונקי, אלא גם מרגש, סיפורי ואפילו פטפטני" (דוד גורביץ', פוסטמודרניזם, 1997). לכן נראה לי שהפולמוס שפרץ בין מבקרי הספרות וחבורת "הו" (שהרמן נמנית עמה), עניינו למעשה באי-הבנה של חילופי אסכולות. שהרי קריאה מודרניסטית בשירים פוסטמודרניסטיים אלה, אכן מטמיעה בנו את המלאכותיות, החיקוי, וחוסר השליטה הראויה – במשקל, בחרוז, בוודאי בסונטה. לאה גולדברג נהגה לומר שהיא כותבת סונטות כאתגר פואטי, שהרי אין קשה מלהלביש תכנים אל תוך חוקיה הנוקשים של הסונטה, והיה אם מצליחים, התחושה היא כמו התגברות על כוח המשיכה. אנה הרמן, וכן חבורת "הו", ספקנים כלפי המודרניזם. יתרה מזו, הם מבקשים להתנער ממנו, בהעמידם עצמם מולו באותה דו-ערכיות של ביקורת והערצה כאחת, כדי לברר שוב ושוב את המבדיל בינם לבין המודרנה. עם זאת, כמו שהציעה האדריכלות הפוסטמודרנית, גם הם מחפשים אחר סגנונות היסטוריים שונים על-מנת לחברם להווה, באותה דרמטיזציה מוצלחת יותר או פחות. לפיכך מי שחפץ בכל-זאת ליהנות משירתה "המיוסרת" של אנה הרמן, עליו לקרוא אותה, כאמור, כשירה פוסטמודרנית: פארודית, מתריסה, ולא פעם אולי אף מצחיקה.