**נתן זך והממואר הפואטי**

שירה סתיו

שירתו וכתביו הביקורתיים של זך הציבו אידיאל חדש בשירה העברית, של אני 'אישי' המדבר בלשון יחיד ומתבחן מן הקולקטיב, ששירתו מבטאת תואם עם "מציאותו הביוגרפית של המשורר או ראיית הסובב שלו" (זך 1966). כפי שהראתה חמוטל צמיר, היתה זו תביעה ל'אני' אינדיבידואלי ואוניברסלי בעת ובעונה אחת. צמיר עומדת על הסתירה הפנימית העומדת ביסוד שירת זך – ולטענתה ביסוד שירת דור המדינה בכלל - בין הספציפי והקונקרטי לבין המופשט והכללי, סתירה המיוסדת, למעשה, על אופוזיציה מדומיינת בין האישי והלאומי (צמיר 2006). מטענתה של צמיר עולה כי למעשה, שירת זך ייתרה את הממד הביוגרפי דווקא בכך שייצרה 'אני' לאומי ומקומי ששייכותו למקומו כמו מובנת מאליה. על אף ניסיונה של שירת שנות החמישים ודור 'לקראת' להתנער מן הנורמות הקולקטיביסטיות של ספרות הפלמ"ח, ה'אני' שעוצב בה נותר בדרך כלל בלתי ביוגרפי, ולרוב גם נעדר ספציפיות. גם ביקורתו הידועה של זך על אלתרמן, ולאחריה ביקורתו של ויזלטיר על זך (1981), על היעדרו של ממד אישי וקונקרטי בשיריהם, לא קראו לאוטוביוגרפיוּת.

בקרב הביקורת של שירת זך התגבשה העמדה כי שירתו מציבה במרכזה "'אני' חמקמק ונסוג, נטול ביוגרפיה והיסטוריה", כפי שמנסח זאת מיכאל גלוזמן (2018, 111). במאמר מניפסטי שכבר הפך לציון דרך בביקורת השירה העברית, תקפה חביבה פדיה את נורמות 'האני האוניברסלי' החמקמק והמנותק בנוסח זך, וקראה לצמצומה הדחוף של פואטיקה זו, העוקבת לשיטתה אחר מסורת הספרות המערבית ושולטת בשירה העברית מאז שנות השישים. לטענתה, ה'אני' בנוסח זך "מחפה על אי-התמקמות במקום, בזמן, בשפה" וחיוני לרחוק ממנו כדי "להחיש את פריצתם של מודוסים פואטיים חדשים ונוספים" שיכללו "הצגה יותר שלמה של נרטיב, תיאורים קונקרטיים, דמויות, אירועים, תמונות שלמות" (פדיה 2006).

פנייתה של פדיה אל השירה של זך כדגם ל'אני' שהשתרש בשירה העברית נשענת על נוסח אחיד של קריאה בשירתו כמודרניזם עברי הנסמך על תביעתו של ת"ס אליוט ל'אני' אימפרסונלי, ולמחיקה של יסודות היסטוריים וביוגרפיים מתכני השיר. למעשה, נוסחי הקריאה בשירת זך מתבססים על שירתו המוקדמת ועל המניפסטים שכתב בשנות החמישים והששים, אלא ששירתו עברה מאז גלגולים ושינויים מפליגים. סיגל נאור פרלמן מראה כי החל משנות השמונים חודרים אל שירתו יותר ויותר יסודות אוטוביוגרפיים, המגיעים לשיאם בקובץ *כיוון שאני בסביבה* (1996). לטענתה מגמה זו קשורה בשינויים הפוליטיים ובמות אמו של זך (נאור פרלמן 2014). גלוזמן כותב כי "הפואטיקה של המחיקה" בשירת זך החלה להיסדק בשנות השבעים, תהליך שהגיע לשיאו בקובץ *מות אמי*, אם כי לטענתו, "גם בספר זה כיסה זך יותר משגילה" (גלוזמן 2018, 114).

במאמר זה אבקש לקשור את 'המפנה האוטוביוגרפי' של זך גם בפנייה הכללית של הספרות הישראלית בת הזמן אל כתיבה אוטוביוגרפית וממוארית. המגמה האוטוביוגרפית ניכרת היטב בספרו *מות אמי*, הייחודי בקריירת השירה שלו, שפרסם ב-1997. למעשה, גם היפתחותה של הביקורת לקריאה ביוגרפית בשירת זך – כמו בספריהם של פרלמן ושל גלוזמן - היא חלק בלתי נפרד מן הפנייה הפואטית בת הזמן אל מה שנהוג לכנות בַּביקורת "עידן הממואר". אמנם, סיפורי חיים וזכרונות נכתבו משחר ימיה של הספרות, והיוו, כאמור, חלק חשוב גם בצמיחתה של הספרות העברית החדשה, אך נראה כי בהיסטוריה שלה אין אח ורע לשטף ההולך וגובר של הספרות הממוארית, הביוגרפית והאוטוביוגרפית בתקופה זו: פרסומים של סיפורי חיים, אוטוביוגרפיות, ספרי זכרונות, מכתבים ויומנים אישיים, פרי עטם של סופרים ואנשי-שם כמו גם של אלמונים שזהו להם ספרם הראשון, ולעתים אף האחרון. הקריאה הפרשנית בתופעה עכשווית זו עוסקת, רובה ככולה, ביצירות פרוזה (ראו, למשל,Couser 2012; de Bres 2021; Rak 2013; Yagoda 2010; Zwerdling 2017), אך נראה לי כי יש להרחיב את שדה הדיון אל השירה, כיוון שמגמה זו לובשת צורה מיוחדת גם בשירה הישראלית בימינו: ממוארים פואטיים.[[1]](#footnote-1)

**הממואר הפואטי**

I define poetic memoirs as poetic works that meet the description of memoirs:

* The speaker is clearly the poet, who uses the empirical first-person ‘I’
* These works document an experience, event, person, place, or time from the concrete or historic reality of the poet’s life
* Usually, these works mention real details – names, sites, dates and/or events – that the readers can verify in principle
* These works do not represent a single moment or image, as in a lyric poem, nor do they aim to encompass an entire lifetime; rather, they are complete collections of poetry that focus on a certain subject, within a defined space and duration.

This definition does not relate to poems with merely an autobiographical dimension – the likes of which have been since the inception of modern Hebrew poetry. It seeks to delineate entire works dedicated to the documentation of some reality in the poet’s life.

לקטגוריה זו משתייכות יצירות רבות שפרסמו משוררים ומשוררות ישראלים, בעיקר החל משנות התשעים, ואציין כאן רק כמה מהן: *אבא* / דן פגיס (1991); *קינת המהגר* / מואיז בן הראש (1994); *טיול בשלושה* / אלי הירש (1997); ספרו של זלי גורביץ *יום יום* (2002); ספריה של רחל חלפי *תמונה של אבא וילדה* (2004) ו*תמונה של אמא וילדה* (2010); *טניה* / אהרן שבתאי (2008); ספריו של תמיר להב רדלמסר *גילוי נאות* (2008) ו*חדר לשניים* (2010); ספריו של ארז ביטון *בית הפסנתרים* (2015) ו*תפרים* (2022); *רציתי לרשום נוף אחר* / מרדכי גלילי (2016) וכן גם ספריו *שני קולאז'ים* (1988) ו*מסע שנגמר בריקוד* (2011); *אשה נשואה ושירים בודדים* / אפרת מישורי (2018), ספריה של ללי ציפי מיכאלי *הבית המשוגע* (2018) ו*פאפא* (2019); *סנטר* / ערן הדס (2012); *קדיש על חשיכה ועל אור* / דנה אמיר (2019); *אי* / שלומי חתוכה (2020); *התאומים* / אורית גידלי (2022), ועוד ועוד. חלק מיצירות אלה כתובות בחלקן או במלואן על הסף שבין שירה לפרוזה, מערבות בין קטעי שירה לקטעי פרוזה ובין סממנים שונים של שני הז'אנרים (כגון טקסט מנוקד המופיע בשורות ארוכות או טקסט לא מנוקד המופיע בשורות קצוצות), כמו ספריהם של פגיס, להב-רדלמסר ואמיר שהוזכרו לעיל, ועוד.

Poetic memoirs can cover any subject, but several common recurring themes include: mourning for a loved one, portrayals of people or places, childhood and youth, war experiences, childbirth, journeys, and more.

השפע המתואר לעיל מעיד על קיומו של ערוץ פואטי המצטרף למגמה הכללית יותר של הפנייה אל התיעוד העצמי ואל כתיבה אוטו/ביוגרפית, ועלייתם של ערכים פואטיים של ספציפיות, מציאותיות ואותנטיות. אמנם, כתיבה מעין זו נכחה בספרות העברית גם קודם לכן, אך היקפה היה קטן בהרבה.

In an essay published in 1999, Avner Holzman recognizes that in the 1990s, confessional-documentary prose became a central phenomenon in Israeli literature, especially prose that focuses on the relationship between the author and his or her parents, despite its almost absolute absence in the four previous decades. Holzman mentions 16 works by writers such as Haim Be'er, Yoram Kanyuk, S. Yizhar, and Aharon Apelfeld. However, he does not specify the poets he mentions, Dan Pagis with the work “Father” (1991) and Natan Zach with *Death of My Mother* (1997), despite their significant differences in style and structure: fragmentary, non-chronological, devoid of unity and closure, jumps from one theme to another and complicated with concealments, “suspicious" silences, doubts and deceptive ironic indications. These are works by two senior and influential poets who for years were described as avoiding autobiography and personal exposure. In these works, they nevertheless took – as if unexpectedly – a step that seems to contradict their writing career. I see their works as a clear signal of the start of the “The Memoir Boom” in Israeli poetry, a turning point in the move of many poets from the 1990s onward toward personal documentation and auto/biographical writing. In the 2000s this trend grew immensely. In fact, a fair share of the poetic works published today are poetic memoirs.[[2]](#footnote-2)

המגמה השלטת בשירה הישראלית כיום נוטה אל כיוונים שונים לחלוטין מאשר הנוסח שהשליטה שירתו של זך בשנות החמישים והששים, נוסח אשר, בהשפעת מהלכים רחבים בספרות המודרנית, החורגים מן השדה המקומי, הוליד עוינות כלפי ההיסטוריה האישית ופרטי החיים המציאותיים.[[3]](#footnote-3) עוינות זו הלכה והתחלפה לאטה – גם היא, בחלקה, בהשפעת מגמות מערביות כ'שירת הווידוי' האמריקנית – במגמה הולכת וגוברת של שירה המתעדת חוויות חיים וחומרי מציאות קונקרטיים. כך, רצפי הפואמות שהעמידו הרולד שימל, אהרן שבתאי ומרדכי גלילי בשנות השבעים והשמונים יכולים להיקרא כיצירות כמו-ממואריות המדוברות מפי 'אני' אמפירי קונקרטי בהקשרו הספציפי ובזיקותיו.

The processes that poets such as Shabtai, Harold Schimmel, and Mordechai Galili underwent in the 1980s essentially heralded and promoted the turn toward personal documentation and the poetic memoir, a trend that grew stronger over the following decades. Even when their poetry is not characteristically memoiristic, these poets clearly increase the empirical, concrete details from their real surroundings and personal biographies. In their poetry, the details of reality appear as *peshat* and not as *derash*, without generalizing, symbolizing, interpretating, or elevating them to an ‘ideal’. The anti-biographical approach considers poetry to be more ‘artistic’ when it omits the specific life’s details or when it sublimates them through conceptual abstraction. In contrast, the contemporary poetic memoir usually takes the opposite mode: It exposes and underscores the personal experience and the specific, real, and concrete materials in and of themselvesואינה חותרת להתרחק מהם או 'להתעלות' מעליהם.

The pursuit of non-symbolic concreteness, the creation of splintered and fragmentary sequences, and the presentation of a penetrable, fluid and/or fragmented ‘I’ shaped by its location – these features differentiate the contemporary poetic memoir from most of the autobiographical poetry that preceded it.

הפואמות האוטוביוגרפיות מן המחצית הראשונה של המאה העשרים הן כמעט היפוכן של יצירות ממין זה בתחילת המאה ה-21. בפואמות של ביאליק, אצ"ג, גולדברג, עמיחי ואחרים, לחוויה האישית פונקציה המדגימה משמעויות רחבות ומופשטות, והיא מבצרת את ה'אני' הלירי כמבנה בעל שלמות אחדותית המתַקפת את עצמה. אצל אצ"ג, למשל, היסוד האוטוביוגרפי משמש לשם מיתיזציה של העצמי והצגת המומנט האידיאולוגי כ'אמת' צרופה, באופנים המחזקים את יצירת הפרסונה הנבואית של המשורר (מינץ תשס"ג; אופנהיימר תשס"ד); בשירת שלונסקי עוברת ההתנסות האישית הכללה באמצעות מטפוריקה והסמלה המגביהות אותה אל מרחבי ההיסטוריה והתרבות (מירון תשנ"ט, 325); ואילו לאה גולדברג מתעלת את היסוד האוטוביוגרפי לכלל חוויות אוניברסליות וקיומיות (בר יוסף 2012, 19). משוררים מאוחרים יותר, כמו יהודה עמיחי או יאיר הורביץ, מעמידים במרכז הפואמה נפש חווה וקולטת, שהאמוטיביות היא תכונתה העיקרית, ולא רפרנציאליות קונקרטית. Conversely, today’s poetic memoir refrains from posing personal experience as a symbol, myth, or paradigm. Often, it does not create a coherent, autonomic, and distinct ‘I,’ but rather the opposite: a fragile and fragmented ‘I,’ with a questionable veracity.

פעמים רבות הממואר הפואטי אינו מייצר 'אני' אחדותי אוטונומי ומובחן, אלא להפך, הוא מפרק אחדות זו וחושף אותה כבדויה. ממוארים רבים – ו*מות אמי* של זך הוא דוגמה טובה לזה  - present a fragmented narrative that crumbles subjectivity and undermines the borders between in and out, truth and false, ‘I’ and Other or the environment, and expose the shaky foundations of the ‘I’’s pretension for subjectivity and autonomy. Such texts present the ‘I’ within a web of associations, thus avoiding solipsism. The ‘personal’ is usually not only personal but social or political as well. It is framed within the surrounding, concrete world and life conditions, saturated with a strong awareness of them, and reflects upon them, upon itself and upon the act of writing. In *Mot Imi*, for example, the autobiographical aspect is not focused on the ‘I’ nor exclusively on the mother’s image, but rather presents, through the family narrative, the cultural environment of an entire community, the German-Haifa elite with its self-identity as refugees and their complete detachment from Israeli society, קהילה שבין מאפייניה המשותפים נראה כי נוכחות המוות היא התו הדומיננטי ביותר.

בספרו *שירת הטבועים* כותב מיכאל גלוזמן כי בשירתו המוקדמת מציב זך 'אני' סוליפסיסטי ואוטרקי "המתקיים ללא כל צורך בזולת, מספיק לעצמו ומנותק לחלוטין מן החברה הסובבת אותו." לטענתו, ההפשטה בשירת זך היא "אקט פסיכו-אידיאולוגי של מחיקה ושל הדחקה": "מתברר שזך, שתבע בכמה מקומות כי "השירה תבטא rapport עם המציאות", הפנה עורף בסוף שנות החמישים לא רק למציאות החברתית-פוליטית אלא גם למקורות הביוגרפיים וההיסטוריים של ה'אני'" (גלוזמן 2018, 111). כיצד יש להבין אפוא יצירה שסממניה הבולטים רחוקים כל כך מן העקרונות הפואטיים שהנחו לא רק את 'זך המוקדם', אלא גם את האופן שבו התקבעה דמותה של שירתו במחקר הספרות? שכן ה'אני' המופיע ב*מות אמי* הוא באופן ניכר לא סוליפסיסטי, לא אוטרקי, לא מנותק מסביבתו, ולא מתכחש למקורותיו הביוגרפיים וההיסטוריים, אלא הופך אותם לנושאה של היצירה?

כאן אבקש לקרוא את יצירתו האוטוביוגרפית של זך כממואר פואטי שנכתב על ידי משורר ששירתו נוצקה על יסוד ההתרחקות מן האוטוביוגרפי, כלומר, כטקסט המתוח עד להיקרע בין שני קצוות מנוגדים המושכים אל כיוונים סותרים – בין הנורמות שהתווה זך עצמו ודמות האני הזר, המנוכר והשכלתני שיצר בשיריו, לבין פואטיקה מסוג שונה במהותו, הבנויה על הביוגרפי, הספציפי, המזוהה והמשותף. בשונה מגלוזמן, הקריאה שלי אינה מבקשת למצוא תשתית פסיכולוגיסטית (טראומה, הדחקה ומחיקה) לבחירותיו הפואטיות של זך, אלא לדון במערכת המתיחויות וההתנגדויות הפנימיות ליצירה זו, הכרוכות בחבלי יצירתו של ז'אנר שזך הוא מראשוני מבצעיו בגלגולו החדש בשירת שנות התשעים. היצירה שכתב משקפת את התחבטותו בין נאמנותו לעקרונות דיוקנו הפואטי, לבין צרכים ז'אנריים חדשים התובעים ממנו שינוי פואטי. *מות אמי* הוא אפוא תוצר של מאבק, שבו האישי הביוגרפי והקונקרטי עובר הזרה חריפה כדי לעמוד בתנאי הפואטיקה הזכית.

**דברים כהווייתם. לא שירה**

In his book, Zach relates briefly – and somewhat apologetically – to his ‘unplanned’ entry into confessional-documentary writing:

I never wrote about ‘fresh’ experiences. The term ‘experiential’ itself always repulsed me. Did I ever ‘experience’ a poem? Perhaps it is the poem that experienced me? This would make no less sense, perhaps even more. Maybe the correct term would be ‘from experience,’ but this, too, is imprecise. No poem was ever written completely ‘from experience.’ The poem itself is an ‘experience,’ a verbal experience, through words. And what would I call a poem, or a part of that poem, that does not stem from my own experience? In my previous poems I never wrote about current events, or about any of my family members. This is how things turned out, unintentional as they were.

Is it because I fear the exposure, hesitant to bare my sorrow – and not only mine – in public? If so, does it result from my education, or from my… fear of the public […].

“In the meantime, she returns to me whenever I sleep, in my dreams”; but this is not explicitly true. She only returned in the poem […]. What are these fabricated ‘signs’ that find their way into every verbal attempt, with the intention of intensifying its emotional content, and how else can they be stopped without harming the very ability to write poetry?

“For a tear is an intellectual thing.” Once, I quoted Thomas Hardy, who quoted this line from one of William Blake’s famous poems […]. This statement is perverse, and stems from the same attempt, in poetry, to escape the ‘real thing,’ that is never a poem. Yet, even so, what a wonderful ‘poetic’ aphorism. But here, in these pages, only things as they are. Not poetry” (Zach 1997, 75).

הוינייטה המטא-פואטית הקצרה של זך מופיעה בלב הממואר, בין קטעים תיעודיים אישיים. הדבר נדמה כמעין התנצלות או רגע שבו זך "תופס את עצמו" כדי לשאול: מה גורם לי לכתוב על החוויות האלה? האם זו שירה בכלל? מה הטעם בכתיבה על חוויות אישיות "מן הניסיון"? פליאתו על עצמו ברורה לכל מי שהתוודע לשירתו המוקדמת, זו הגורסת כי "כשהרגש דועך, השיר הנכון מדבר", או - "כשבדידות אינה פחד / נולדת שירה", ומחייבת מרחק רגשי מן החוויה: "אתה שומע את הילדים / גועים / במשחקם / כמו דרך מסכים, ים / ואינך מתעוות" (*כל החלב והדבש* 1966).

במילותיו מנסח זך את הנורמות האסתטיות המודעות ברוח פאונד, אליוט ואסכולת 'הביקורת החדשה', אשר תבעו "הכחדה מתמשכת של האישיות" (כתביעתו של ת"ס אליוט במאמרו הנודע "המסורת והכשרון האינדיבידואלי". וראו אליוט 2017, 96), ומבחין בחדות בין שירתו, בעיקר כפי שנתקבעה בשיח הספרותי – אנטי-חווייתית ורחוקה מנסיון אישי, משפחתי או חברתי – לבין "דפים אלה" (הכתובים פרגמנטים כמו-יומניים בפרוזה – בידו של משורר - וכוללים גם קטעי שירה) המביעים את "צערו" בפרהסיה ועל כן הם "לא שירה". ואולם, הקטע המטא-פואטי הקצר גדוש סתירות פנימיות, שכבות והיפוכים, וכדרכו של זך בשירה, מרבה בניסוחים מתעתעים, רב-משמעיים, בלתי תמימים בעליל, כגון הצהרתו הכמו-אפולוגטית, "כך נתגלגלו הדברים, שלא בכוונה", המעלה את השאלה מה, בעצם, לא היה בכוונה? האם ההימנעות מכתיבה על קרוביו לא היתה מכוונת, או שמא עצם הכתיבה עליהם כרגע? לכך מתווספת ידיעתנו שזך, בלשון המעטה, אינו מדייק בדבריו כי מעולם לא כתב על אירוע אקטואלי או על אחד מבני משפחתו – לכל הפחות, ספרו *אנטי-מחיקון* (1984) מפריך את טענתו (ולא רק הוא).

זך מצביע על התפיסה שמה שהופך שיר לשיר הוא הבדיה, כדברי האִמרה הידועה שהאמנות היא שקר האומר את האמת (המיוחסת הן לז'אן קוקטו, הן לפיקאסו). "הדבר האמיתי" לעולם איננו שיר, ועל כן בטקסט זה, המוסר, כביכול, דברים אמיתיים ומציאותיים, אין שירה. בצטטו שורה מן השיר "בינתיים" (מתוך *אנטי מחיקון*), המופיע ב*מות אמי* מיד לפני קטע זה, הוא מעיד כי כלל לא חלם על אמו, אלא בדה זאת בשיר. אבל האם בדה? האם השיר עצמו אינו חלום?, והפעם, כזה שחלם המשורר? התעתוע נמשך בשורה הפוסקת: "כאן בדפים אלה רק דברים כהווייתם, לא שירה", שמיד לאחריה מצטט זך שיר דווקא, של פאול צלאן: "האמת / עצמה היא שחדרה / אל בינות האנשים, / בלב / אובך המטפורות". אם ה'אמת' חבויה דווקא בתוך ה'שקר' של השירה, מה משקלם של אותם "דברים כהווייתם" שאינם, כביכול, שירה? אמת או בדיה?

ניכר שזך קרוע בין כיוונים סותרים. מצד אחד – דיוקנו כמשורר, האמון על צריפת הרגש לכלל דבר-מה אחר, והפיכת הצער, שמקורו ב"דבר האמיתי", לדבר אינטלקטואלי ואובייקטיבי. מצד שני – הלא יש דברים שמתגלגלים "בלי כוונה". דבריו משקפים תנועה אמביוולנטית בין ספונטניות, ביטוי מיידי של חוויה, ניסיון ורגש, לבין תביעות פואטיות מחמירות לסינון השירה מכל היבט אישיותי, חווייתי או סובייקטיבי.

מה מעיק על זך?

הדגש המונח על פרטי מציאות ביוגרפיים וקונקרטיים בממואר הפואטי הוא כוח נגדי לנורמות יסוד של השירה הלירית, ובייחוד בגלגולה המודרני, שדחק את הרעיון כי שירה היא ז'אנר של ייצוג עצמי אותנטי וביטוי אוטוביוגרפי מובהק. כפי שכותב ג'ונתן קאלר, תפיסת הליריות כייצוג של חוויית המשורר נהדפה מפני הרעיון כי הדובר הלירי הוא מבנה פיקטיבי שאת עמדתו ומניעיו יש לשחזר בפעולה פרשנית (Culler 2015, 2). המושג הכללי של 'האני הלירי' מתייחס לנפש סובייקטיבית שאינה תלויה בזמן ובמרחב.

Helen Vendler writes of the endless desire of the lyric 'I’ for abstraction and absence of social markers: “In lyric poetry, voice is made abstract. It may tell you one specific thing about itself – that it is black, or that it is old, or that it is female, or that it is celibate. But it will not usually tell you, if it is black, that it grew up in Atlanta rather than Boston; or if it is old, how old it is; or, if it is female, whether it is married; or, if it is celibate, when it took its vows”. The lyric voice is perceived as abstract, eternal, and universal. This enables the readers’ immediate identification, despite their disparate time and place, and suggests they integrate their subjectivity with that of the poetic speaker without necessarily involving an actual reference beyond the text (Vendler 1996, 3). By contrast, the ‘I’ of the poetic memoir is well-connected with real external references, enabling readers to hold both the empirical ‘I’ *and* the lyric ‘I’– even when they seem to pull in opposite directions.

"כי דמעה היא דבר אינטלקטואלי", מצטט זך את תומאס הארדי, המצטט את ויליאם בלייק (מתוך שירו "הנזיר האפור"), ומוסיף כי זוהי אמירה פרוורטית אמנם, אך היא אמירה משוררית נפלאה. תנועה זו בין ה"פרוורטי" ל"משוררי" נעשית כאן לסימן היכר של השירה, ומצביעה בעקיפין גם על הספר *מות אמי* עצמו כעל כתיבה 'משוררית', למרות הסתייגותו של זך הבאה מיד לאחר דברים אלה. זך מצרף עצמו לשרשרת הציטוט של המשוררים (בלייק-הארדי-זך-וזך המצטט את זך מפעם[[4]](#footnote-4)), כלומר, מתייצב כמשורר כדי לקבוע כי כאן רק "דברים כהווייתם" – פרוזה, לכאורה - ולא אותה "פרוורסיה" משוררית. עם זאת, אותם "דברים כהווייתם" בממואר הפרגמנטרי שכתב מופיעים בעצמם כאקט פרוורטי משוררי, העובר, נדחס ומתפרק דרך מעבדת השירה של זך: 'פרוורסיה' היא מונח שאינו זר למתרחש בממואר זה, כפי שמגלים כל מי שקוראים בו.

בעבור גלוזמן, הימנעותו של זך מן הביוגרפיה משרתת צורך חזק בהדחקה של עבר טראומטי (גלוזמן 2018). במבט זה, הקונפליקט שעליו מעיד זך - בין הערכים הפואטיים שהציב הוא עצמו בשירתו המוקדמת לבין הצורך הממשי לתעד חוויה בכתיבה - הוא פסיכולוגי פנימי. אך מבט מכיוון ז'אנרי, המתייחס אל מאפייני הממואר הפואטי, יזהה כאן קונפליקט שעניינו העיקרי פואטי, והוא כרוך במתח העקרוני בין אסתטיקה לבין ייצוג המציאות – מתח שזך "פותר" לכאורה – אך למעשה אינו פותר כלל - בהגדרתו את הטקסט כ"לא שירה". למעשה מעלה זך בוינייטה זו את השאלות הארספואטיות הרלוונטיות ביותר, את הליבה של שאלות הכתיבה.

האם אותם 'דברים כהווייתם' הם פרוזה או שירה? ראשית אני סבורה כי הטקסט של זך אינו נענה במלואו להגדרות ז'אנריות כלשהן, ובניגוד לניסיונו של זך לייסד הבחנה חדה בין שירה ל"לא שירה", נראה כי הטקסט שלו נע ביניהן בחופשיות, ובמובנים רבים הוא קרוב יותר למה שנהוג לכנות שירת פרוזה. בהרצאה שנשא בפסטיבל השירה ברוטרדם ב-1 ביוני 2010, שכותרתה 'על שיר הפרוזה', תיאר המשורר צ'רלס סימיק את הקושי בהגדרתה של צורה זו: רוב ההתייחסויות לנושא אינן חורגות מן הטאוטולוגיה המציינת כי שירה בפרוזה היא, בפשטות, שירים הכתובים פרוזה. כך, למשל, במבוא לאנתולוגיה The Prose Poem (1976) כתב העורך מייקל בנדיקט כי שיר בפרוזה הוא שיר המשתמש באינטנסיביות בכלל תכונותיה של השירה, למעט שבירת השורות. זך אולי לא משתמש "בכל התכונות" השיריות בממואר זה (הוא נמנע, למשל, מחריזה או מחזרות על יחידות קצרות), אך קולו וחותמו הפואטי ניכרים בו היטב.

סימיק, שכתב שירי-פרוזה רבים, מציין את החופש הצורני האופייני לשירים אלה, ואת תכונת ה'אי-תכנון' העומדת ביסודם, את אופיים הבלתי רשמי, הלא שאפתני, הגמלוני לעתים, החפוז לעתים, “like the rapid, unfinished caricatures left behind on café napkins”, החותר תחת אופיה האסתטי המודע וכבד הראש של השירה ה'רצינית'. בעיניו,”Prose poetry is a monster-child of two incompatible impulses, one which wants to tell a story and another, equally powerful, which wants to freeze an image, or a bit of language, for our scrutiny. In prose, sentence follows sentence till they have had their say. Poetry, on the other hand, spins in place”  , מעוררת בנו חשד שיש בה יותר משנראה במבט ראשון, ומגרה את דמיוננו לקשור בין רכיבים פזורים. שירי פרוזה, כותב סימיק, “look like prose and act like poems, because, despite the odds, they make themselves into fly-traps for our imagination” (Simic 2010).

הפרגמנטים הקצובים שכתב זך מבטאים גם הם משהו מאותה "התנגשות" בין הפרוזה לשירה, שכן רבים מהם פועלים באופן המסכל את התרקמותו של סיפור וקורא לנו להשתהות על הפרטים המובאים בו. אך יותר מכך, לטעמי, ספרו של זך קורא לנו לבחון אותו כשירה (הנכתבת "בפרוזה") גם משום שזך עצמו בוחן אותו ביחס לאמות המידה שלו עצמו כמשורר. בשום מקום בספרו אין הוא מכריז בפשטות: "הפעם בחרתי לכתוב פרוזה" – הכרזה שהיתה מפשטת את הדילמה, אולי אף פותרת אותה, אלא קובע – בסיכומו של פרגמנט עקלתוני ומסוכסך - שהנכתב הוא "דברים כהווייתם" כיוון שאינם עומדים בתביעותיו שלו מעצמו כמשורר. העניין כולו מוצג על ידו כבעיה, ספוג באמביוולנטיות חריפה סביב המעשה שלו עצמו. דווקא הקביעה כי כאן "לא שירה" היא המנכיחה את השירה ככאב פאנטום טורד, או כרוח-רפאים המטילה את צלה הגדול על הכתוב ומעמידה לו אמות מידה מחמירות. כך, עצם הקביעה של זך כי אלה הם "דברים כהווייתם" קוראים להטלת ספק ולערעור, ובייחוד על רקע תפיסותיו של זך עצמו כמשורר וכמבקר ספרות. דן מירון מתאר את זך כ"מבקר האנטי-אריסטוטלי והאנטי-מימטי ביותר", אשר "ביסס את התיאוריה והפרקטיקה הביקורתיות שלו על דחייה של המימזיס, שבו ראה, לפחות בראשית דרכו השירית, אשליה, דבר שאינו ניתן למימוש ובה בעת הוא גם בלתי נחוץ" (מירון 2013, 453). מה מקומם של "דברים כהווייתם" בעבור מי שמפעלו הספרותי מבטא חשד עקרוני כל כך באפשרות כתיבתם של "דברים כהווייתם"?

מיותר לציין כי הממואר, ככל סוגות ה-Life Writing, הוא ז'אנר שכלל אינו נבחן ככזה המייצג – ובגלגולו המודרני גם אינו מתיימר לייצג – "דברים כהווייתם", או מתעקש על תקפותן של החוויות המתוארות בו כאמת עובדתית ובלתי ניתנת לערעור. בהתאם לאבחנתו של פאול דה מאן, כי טקסט אוטוביוגרפי איננו רק תוצר של חיים שנחיו, אלא הוא גם 'מייצר' חיים, קובע את דיוקן הדמות וחייה בכליו של המדיום הלשוני (דה מאן 2016), מובן כי המציאות החוץ-טקסטואלית אינה בהכרח קודמת לטקסט, אלא מיוצרת על ידי הביטוי הלירי. ממוארים, בקצרה, אינם מציגים את עצמם כאמת יציבה וסופית אלא כ'צורה של אמת' (מבין כמה צורות אפשריות). כאן ניכרת גם קרבתו של הממואר אל השירה, כיוון שגם השירה היא ז'אנר שטענתו ל'אמת' אינה נשענת על תקפות עובדתית אלא על היחסים בין צורה לבין ביטוי עצמי.

ככל שהדברים אמורים בצורתו של הממואר הפואטי שכתב זך, הרי היא מושכת תשומת לב לעצמה ומבליטה דווקא עד כמה אין מדובר כאן ב"דברים כהווייתם" אלא דווקא **בחוסר האפשרות למסור אותם**. הטקסט הסופי קטוע, חסר, מורכב מפערים, חללים ושתיקות יותר מאשר הרצאת דברים רצופה, מרמיזות יותר מאשר אמירות, קופץ בין מוקדם ומאוחר, בין תיעוד הוֹוִי לבין זיכרונות, אסוציאציות ורשמים. הפרגמנטציה של הטקסט מקבילה לתהליך הפרגמנטציה של האם עצמה, של תודעתה וגופה ההולכים ומתפוררים, ומאיירת את אותו אובדן של לוגיקה המבחינה בין דמיון ומציאות. "כך היה לעתים קרובות: דבריה פתחו במשהו שנשמע הגיוני. אחר כך היה הגיון-הדברים משתבש". וכקורא שירה מן השורה, מוסיף זך: "בדרך כלל עלה בידי לפענח, אחר זמן, את קשר האסוציאציות" (23).

**בגידה, אשמה וזוהמה**

נימת ההתנצלות וההצטדקות על עצם הממואר חוזרת בספר. כבר בעמוד הראשון מעיר זך:

אני מוצא צורך להתנצל על שאני מוציא דפים פרטיים אלה לרשות הרבים [...]. אולי יהיה בהם עניין גם למי שלא נתנסה בנסיונות דומים. ככלות הכל, חיינו דומים אלה לאלה לא פחות משהם שונים (5).

סידוני סמית' וג'וליה ווטסון מגדירות את הממואר כסיפור חיים של סובייקט ממוקם היסטורית בסביבה חברתית, כמתבונן או כמשתתף פעיל(Smith&Watson 2010, 198) . בניגוד לביקורת הידועה על כתיבה ממוארית, כאילו היא ביטוי נרקיסיסטי של התרכזות בעצמי על חשבון המודעות אל העולם הסובב והזיקה אליו,[[5]](#footnote-5) ממוארים – וספרו של זך בכללם – נכתבים בדרך כלל בתוך מגע וקשר עם הקהילה והמרחב שבתוכו הם נוצרים, והקריאה בהם מיוסדת לעתים קרובות על תחושות של זהות, הזדהות וחוויות חיים משותפות – והרי "חיינו דומים אלה לאלה", אף שסגנונו המיוחד של זך מתעתע גם במלים פשוטות אלה, שכן "גם מי שלא נתנסה בנסיונות דומים" אולי ימצא עניין – כיוון שחייו (בכל זאת) דומים.

מודעותו הבולטת של זך לממד הקריאה וההתקבלות של הטקסט שלו – מה שהוא מכנה "רשות הרבים" - קשורה במאפייני הז'אנר שבו הוא טובל כאן לראשונה, ומתוך ספקות ולבטים ניכרים. שכן ממואר הוא יצירה הנכתבת בתוך מרחב ציבורי, משותף ותקשורתי – כזה המחייב משורר שעד כה לא בחל בהוצאת עצמו מן הכלל והעמידו לרוב במרחק מופגן מן השאר, מרחק הדרוש לו לשם עצם הכתיבה ("אני יושב על שפת הרחוב / ומסתכל באנשים / הם אינם יודעים / שאני בהם מסתכל"). זך פותח בנסיבות הפרסום של הטקסט יוצא הדופן שהוא מגיש הפעם לקוראיו: הוא שב מהלוויתו של חברו הסופר אמיל חביבי בחיפה, וחיפש "פזור דעת" תרגומים שביקש לפרסם. בעודו פותח מגירה אחר מגירה דיפדף, שוב, "פזור דעת", בדפים הלא מסודרים. החזרה פעמיים על הביטוי 'פזור דעת' מכשירה את הקרקע ל'פיזורו' של הטקסט הפרגמנטרי המוגש לנו, כמו גם לקווי דמיון מרומזים בין הדמנציה של האם לקולו פזור הדעת של הבן. בה בעת, היא מדגישה את מקריותו ה'גורלית' של האירוע – סימן מובהק לשירה, ההופכת דמעה ל'דבר אינטלקטואלי', כלומר מעניקה למקריות נטולת ההסבר עיצוב 'גורלי' ומשמעות:

במגירה השלישית מצאתי צרור רשימות בלתי זכורות לי בכתב-ידי. התישבתי והתחלתי קורא. עד מהרה הוברר לי שכתבתי אותן לפני שנים רבות, מיד לאחר מות אמי. ככל שהוספתי וקראתי נעשו הדברים קשים יותר ויותר. לולא מצאתי אותם, במקרה, היו דפים אלה נותרים גנוזים במגירת הפלסטיק.

מוזר, הירהרתי, אדם חוזר מהלוייה ומוצא, דווקא אז, דפים שכתב, ולא זכר שכתב, לפני חמש-עשרה שנה, על מות אמו.

מותו של ידיד לאחר מחלה נוראה. בית עלמין אנגליקני. חיפה. מגירה שהיתה סגורה שנים. צרור דפים נשכח. לא, אינני מאמין במקריות (5).

דפים ישנים אלה נעשו לחומר הבסיס ממנו הרכיב זך את הממואר, לאחר שצירף אליהם כמה רשימות מן ההווה של הכתיבה – ואף שזך אינו מסגיר אלו מן הפרגמנטים נכתבו אי אז בעבר ואלו סמוך להדפסת הספר, ניתן לשער כי השיר "בינתיים" בעמ' 73 (הלקוח מספרו *אנטי מחיקון*) משמש כמעין חיץ בין הרשימות המוקדמות לאלו המאוחרות יותר, וכי מבחינת סדר הזמנים, מציאת הדפים וההחלטה לפרסמם התרחשה בין שני "חלקים" אלה. מה התרחש בין ה'אז' לעכשיו'? מה מוביל אפוא את זך לפרסם טקסט שלא נועד למטרות פרסום? מציאת הדפים היא מפגשו השני עם הטקסט שכתב, וממרחק של חמש עשרה שנה, מרחק ההופך אותו לקורא של אותם דפים יותר מאשר למי שכתבם. נראה לי כי התמקמותו בעמדת הקורא היא הפותחת את האפשרות הממוארית, זו הכרוכה בלקיחת חלק בקהילה, במרחב חברתי משותף, בין דומים לו.

ועם זאת, לא ניתן שלא לחוש ברתיעתו של זך מן המעשה שלו עצמו. נראה כי הידיעה כי הפעם מדובר בכתיבה שמקורה בחוויות חיים ממשיות מעוררת בו מבוכה, שכן יש בכך כדי להזמין את הקוראים לזהות בין דבריו לבינו, בין האירועים המתוארים לבין חייו המעשיים. פיטר אבס כותב כי במצב מעין זה עולה הסכנה שהמצב האוטוביוגרפי יהיה מעניין בפני עצמו, וכוחו יתבטא רק בכך שיעודד הזדהות עם הכוח הרגשי שבחוויה ולא עם כוחו האסתטי של הטקסט. כך, צמצום תבניותיה המורכבות של חקיקת העצמי ב'אני' הדובר לכלל סובייקט אוטוביוגרפי חד-קולי פירושו הרס עושר האפשרויות הפרשניות(Abbs 2001, 82) . את נימוקו הלא משכנע של זך לפרסום הממואר – "חיינו דומים אלה לאלה לא פחות משהם שונים" – ניתן אפוא להבין כניסיון נוסף לטשטש את הספציפיות הקונקרטית של דיוקנו, להתנגד לאותו זיהוי מצמצם שיכלא את ה'אני' הלירי שלו במנעד אוטוביוגרפי חד-קולי.

רתיעה זו היא העומדת, בעיניי, ביסודו של *מות אמי*. לכל אורך הממואר שוזר זך רמיזות המתייחסות אל המעשה האוטוביוגרפי שהוא מבצע כאל מעשה בזוי, מזוהם ו"רצחני", ועל כן גם ספוּג אשם והלקאה עצמית. פרגמנטים רבים בספר מאיירים מצבים של ירידה מנכסים, השפלת מעמד, אובדן הכבוד החברתי והאישי – כמו האב ששקע בחובות ונאלץ לעבוד בבניין ולמכור בחנות ירקות מול בית הקפה שבו ישתה בנו המשורר לשוכרה, או האמנית המהוללת שאיש לא בא לתערוכתה האחרונה - ולצידם ניסיונות פתטיים לעתים, ולעתים קיצוניים, ל'שמירה על הכבוד' (במובן של dignity) – החל באב היהודי המתייצב בקונסוליה הנאצית בפאריס להודיע על שינוי כתובת, או האם החולה המנסה להסתיר את עיוורונה, וכלה בדוד השם קץ לחייו לאחר שהואשם במעילה. ריבוי ההתייחסויות לשאלת הכבוד מחזקת את הרושם הכללי, כי זך מבין את המעשה שלו עצמו – כתיבת הממואר והוצאתו לרשות הרבים - כמעשה המחלל את כבודם של בני משפחתו, ואת כבודו שלו – הן כאדם והן כמשורר.[[6]](#footnote-6)

מובן שהאשמה והמבוכה שהטקסט מבטא קשורות, לפחות בחלקן, גם לתחושה חריפה של בגידה אתית הכרוכה באובדן הפרטיות ובחשיפת ה'אני', ההורים והקרובים בחולשתם, בקלונם ובקטנותם.”Without betrayal, memoirs would not exist” , כותבת ננסי ק. מילר (Miller 1996, 13), ונראה כי זך אינו מבקש לרכך או להקהות את מעשה הבגידה, או להפעיל מנגנונים שונים שיוכלו לסייע בזיכוי עצמו מן האשמה הכרוכה בה. התייחסויותיו אל מי שהאם היתה קודם להתפוררותה – מעטות ודלות, בפרטים פזורים שאינם מתלכדים לכדי דמות בעלת זהות ברורה ומובחנת, וגם אליהם מגיע הטקסט רק בשלב מאוחר. היכרותם של הקוראים עם האם מתחילה דווקא ברגעי הבזות שלה, רגעי הזוהמה והעליבות, ההפרשות וההידלדלות:

פעם, לאחר ייאוש, הערתי לה על גל הניירות המשומשים שהצטברו ליד האסלה בבית השימוש. היא הגיבה על כך: זה לא אני. זה בעל הבית שמכריח אותי לעשות דברים כאלה כדי להוציא אותי מן הדירה.

פעם אחרת אמרה: "זה אתה. אתה רוצה לראות אותי בחרפתי." פעם אחרת מצאתי אותה מכה את ידה האחת בידה האחרת ונוזפת בה: זה לא טוב מה שאת עושה. זה לא בסדר. עוד יוציאו אותך בגלל זה מן הבית.

על הבית, שלא היה רועש במיוחד אבל גם לא שקט כבתים שהורגלה בהם באירופה, היתה אומרת: זה לא בית טוב. שומעים את השכנים יורדים בחדר המדרגות ומשתמשים בשירותים. בית שבו שומעים את השכנים יורדים בחדר המדרגות ומשתמשים בשירותים הוא לא בית טוב. הוא גם לא בית שלי (9).

פרגמנט זה – השלישי ברצף הספר – מאייר היטב את ה'שיריות' של הפרוזה הזכית, את היותה, כפי שמאבחן סימיק, "מלכודת זבובים" הלוכדת את דמיון הקוראים ומגרה אותו ליצור קישורים בין רכיבי טקסט שונים. ביסודו של דבר עוסק קטע זה בתחושת הבזות המעיקה הקשורה לא רק ביחס אל האם (וראו קריסטבה 2005) אלא גם ובעיקר במעשה הכתיבה הממוארי. והרי הגערה באם על הניירות המשומשים שהצטברו באה שני עמודים בלבד לאחר שזך התוודה לפני קוראיו כי הספר שבידם הוא פרי "ניירות משומשים" שמצא צבורים במגירה נשכחת. מעשה זה כרוך, כאמור, באשמה חריפה, הנשמעת בצורת האשָמה מפי האם: "זה אתה. אתה רוצה לראות אותי בחרפתי." כך, באמצעות ה"זה אתה" מאותת זך כי דבריו על האם נוגעים למעשה בו עצמו, ובצעד שהוא עושה כאן על מנת לראות – ולהראות – את אמו (ואת עצמו) בחרפתם. רגע הזיהוי וההזדהות עם האם הוא בה בעת רגע של קריעה ממנה ובגידה בה, צעד הכרוך בסכסוך פנימי עמוק ובאמביוולנטיות בלתי פתורה – יד אחת מכה את היד האחרת, היד הכותבת: "זה לא טוב... זה לא בסדר. עוד יוציאו אותך בגלל זה מן הבית." מהו ה'בית' שסכנת הגירוש ממנו תלויה מעל? במובן מסוים, בית זה הוא השירה שזך חושש שהוא מדיר עצמו ממנה – בית שכעת, בניגוד לעבר, אנשים יכולים לפלוש אליו, להיחשף לזוהמתו, ו'להשתמש בשירותים', כלומר לזהמו בעצמם. אותם 'פולשים' בלתי קרואים (הקוראים) מקבילים לבן הכותב עצמו, שכפי שנכתב בפרגמנט אחר – "הזדמן, לא מבוקש, לתמונה המשפחתית" (93).

דן מירון מעמיד דיוקן של 'זך המוקדם' כמשורר "בעל אתוס של ספק וחקירה עצמית בלתי נלאית" (מירון 2013, 404), העוסק בגבולותיה האפיסטמולוגיים של הידיעה ובבירור ההבחנות בין שקר ואמת. כפי שראינו, גם פתיחתו של *מות אמי* עוסקת בשאלות אלו, שזך מעולם לא הרפה מהן למעשה. נראה כי מצב הזיקנה, הדמנציה וההתפוררות של האם מעורר מרבצה חרדה ידועה בשירת זך, שמירון מתאר כך:

החרדה מפני הירידה, אובדן כושר הריכוז, השקיעה והמוות נעשית אצל זך חרדה מפני מצב של אי ידיעה והבנה שקרית של המציאות. הפחד מן המוות פחוּת אצל זך בהרבה מן החשש מהרומנטיזציה של המוות, כלומר מן הראייה הכוזבת, המתירה לעצמה לראות במוות את מה שאין ולא יכול להיות בו, לטעון אותו במשמעויות מיסטיות, או להאדיר את ההתמסרות אליו כמעשה גבורה ונאמנות עצמית [...] התקפת המצח שלו על הרומנטיזציה של המוות נבעה לא מן הדינאמיקה שמעורר הפחד מן הסופיות של החיים אלא מזו שמעורר הדחף להוקיע את השקר (שם, 443-442).

כך עלינו להבין גם את אי-התמסרותו של זך לכתיבתה של פואמה אוטוביוגרפית כהלכתה, או של פרוזה רציפה, לכידה ושלמה על אמו ועל מותה, שכן כתיבתו מבצעת מעשה חבלה מכוון בעצם אפשרותה של מלאות ולכידות אוטוביוגרפית. מכאן בחירתו בצורת פרגמנטים נעדרי רציפות המסכלים כל אפשרות לרומנטיזציה, הגבהה או ייחוס משמעויות עודפות למות האם ולחייה. "המקום שאת הולכת אליו אינו חסר דבר, הוא מקום שלם", כותב זך בשיר לאמו – רק המוות לבדו הוא 'מקום שלם'. כתיבה שאינה רוצה לכזב חייבת להיוותר שבורה ומפורקת. פואטיקה זו נתמכת על ידי עיצובו של הספר המודפס (בידי עפר שפירא) – מלא בדפים לבנים וריקים, כְּים של שתיקה והיעדר שפה בין שברי איים קטנים של דיבור, בצירוף אלמנט גראפי שבו בחלק מן הדפים מופיעים חלקי אותיות מנוקדות ומוגדלות, המהדהד את התפרקותן של שפה, תודעה ותקשורת. התפרקות זו מוצגת בספר כהמשך 'טבעי' לפרשת חיים המסומנת כולה בסימן היעדרה של שפה משותפת או תקשורת פתוחה ובלתי אמצעית. ההורים, כעדותו של זך, נישאו אף על פי שלא דיברו את אותה השפה (עמ' 93). האם מעולם לא התערתה בסביבה הדוברת עברית, וגם במוסד הסיעודי סירבה לדבר בשפה שבה יוכלו להבין אותה, וכך גזרה על עצמה בדידות.

היעדרה של שפה כאמצעי תקשורת המוליד קירבה והבנה צובע במאוחר את הניכור, הריחוק והזרות שבשירת זך כפואטיקה הקשורה בטבורה למוצאותיו ול'מראות השתייה' שלו. זהו המובן שבו זך דומה לביאליק ושונה ממנו בעת ובעונה אחת. מה ששימש לביאליק כמעיין מפכה המנביע את ייעודו כמשורר, ומצדיק אותו, משמש את זך דווקא כדי לרוקן את שירתו ממאפיינים של ייעוד, מלאוּת חווייתית ותקשורת. אצל ביאליק, כפי שכותב מירון, "השירה מוצגת כפרי החוויה, אבל השירה היא גם זו המקנה לחוויה ערך ומשמעות" (מירון 1986, 351). כלומר, הביוגרפיה והשירה פועלות כשני כוחות המחזקים זה את זה ומשפיעים זה על זה לכדי אחדות שלמה ומתקפת. אצל זך, לעומת זאת, אין השלמות מתאפשרת אלא "במקום של הֶעדר, אשר נוצר ונחצב בקווי המתאר של מה שהיה ואבד לנצח" (מירון 2013, 417). במקום כזה, הביוגרפיה אינה יכולה להעניק משמעות, אלא בהיעדרה.

ציור דיוקנה של האם הדמנטית, הגוססת לאטה, נעשה דרך עניינים פעוטים שונים, “petty things”, ומזכיר לעתים מחברות אישיות שבהן הורים מתעדים את ה'חוכמות' של ילדיהם הפעוטים, שדבריהם המשובשים מבחינה לוגית או לשונית נתפסים כלוכדים אמת עמוקה. "על אביה המוסיקאי שמת בגיל צעיר היתה אומרת: הוא חי לא טוב, הוא ניגן קצר מדי" (7); או: "יום אחד השתעממה: יש יותר מדי יום. כשהייתי צעירה היה הרבה פחות יום". מהלך זה מסמן את היפוך התפקידים המציין את עמדתו של זך ביחס לאמו, כמעין 'אב מאוחר' שלה (בשני פרגמנטים הוא גם מספר על שני מקרים שונים שבהם כינתה אותו 'אבא'). עמדת האב שכמו 'נכפתה' עליו במישור המעשי נכפלת בעמדת הכתיבה, עמדה הורית ההופכת את האם המתועדת למעין 'ילדה' של המחבר. בה בעת, זוהי עמדה המדגישה לא רק את יתמותו של זך אלא גם את תפיסתו העצמית כ-motherless child מלכתחילה, כעמדה קיומית. ספרו מלא ברגעים של התנערות מן הקשר המשפחתי. חשיפת סיפורה של האם הוא במידה רבה חשיפת תפיסתו את עצמו כ'אסופי',[[7]](#footnote-7) כמי שאמו לא היתה לו אם ואביו לא היה לו אב.

**הממואר והרצח**

היתמות היא (גם) פואטית. אף ששירתו זכתה למעמד קאנוני בספרות העברית, וכבר מראשיתה, והוא עצמו נעשה לדמות מוכרת ובולטת בתרבות הישראלית, מספר זך כי הוריו לא התרשמו מכך כלל, וזהותו כמשורר מוצגת כחסרת משמעות בעבורם, ואף כשלילית: "מעולם לא גילתה שום עניין בשיריי. אני לא טרחתי לספר לה [...]. בלא ערעור קיבלה את פסיקתו של אבי, כי שירים הם דבר שאינו מאפשר לאדם להתקיים בכבוד. ושעל כן הם חסרי ערך, סתם בזבוז זמן [...]. היא עצמה לא קראה שירה, גם לא בלשונה שלה. גם הנזירות, מורותיה בילדותה, הזהירו אותה מפני ספרות מופקרת" (57). במובן מסוים נוכל להבין את בחירתו לכתוב על האם במה שנחזה כפרוזה – בחירה המתמיהה גם אותו עצמו – כמחווה עקיפה כלפי מי שנותרה זרה לשירתו בפרט ולשירה בכלל, אך אהבה לקרוא פרוזה. את מנהגי הקריאה של אמו הוא מתאר כך: "מעולם לא היתה מסוגלת לעמוד במתח של ספר שקריאתו ריתקה אותה [...]. ביקשה לדעת מראש כיצד יסתיימו הדברים [...]. רק לאחר שווידאה את הסוף, הטוב או הרע, היתה שבה למקום שבקריאתו עמדה קודם" (91). נראה כי כחלק ממשחק ההתקרבות וההתרחקות, הדמיון וההבדל, שהוא משחק עם אמו, הוא מתמסר להרגלי הקריאה שלה: אם לא גילתה עניין בשיריו, אולי, כביכול, היתה מגלה עניין בספרו זה, הכתוב, לכאורה, בפרוזה, וביחוד כזה ה'מתחיל מן הסוף', שהרי הספר פותח בסוף חייה ובמותה של אמו, ורק לקראת סופו נוגע בדמותה כאשה צעירה. לעומת הפרוזה, השירה היא, כמובן, "ספרות מופקרת", וזך הוא, אפוא, הבן המופקר, בשני המובנים של מילה זו – הן כמי שהופקר בידי הוריו, והן כמי שמחלל את זכרם במעשה הפקרות, כגון בכתיבתו של ספר זה.

מחוות עקיפות כעין אלו אינן מטשטשות את הרושם הקשה שמותיר זך, של כתיבת הממואר כאקט אלים, ואפילו כמעשה רצח, ביתור הגופה לקטעים פרגמנטריים, ומשחק מזוהם עם חלקיה. צדו האחר של האקט האלים מכוון כאן גם כלפי העצמי – ומכאן עיסוקו החוזר של הטקסט בהמתה עצמית:

ושוב ושוב, ברגעי הצלילות המעטים, היא מבקשת: עשה לי טובה, תביא לי גלולות.

ואני יודע לאלו גלולות היא מתכוונת. ואני גם יודע שהיא צודקת, שמוטב כך. אבל האם יקום הבן על אמו להורגה. יום אחד אני מחליט כך, ויום אחד – אחרת. ובכל זאת, כמה ימים אחרי מותה פניתי אל ידידי א.ר., מיוזמי עמותת האויתאנאזיה (מיתת החסד) הבלתי חוקית בישראל, וקיבלתי ממנו הוראות, מה, מי, וכיצד. ובנפשי גמרתי אומר: אני לא אעבור את זה. כשרק יתגלו בי הסימנים הראשונים... (59)

הרמיזה הברורה לסיפור קין והבל, ויותר ממנה השימוש הבולט במונח "אויתאנאזיה" - בתעתיק פונטי חריג המדגיש את המשמעות הרצחנית שהעניקו הנאצים למינוח זה – מבליטים את עיסוקו המועצם של זך ברצח, במוות, ובאשם הקשה הנוגע במוות. המוות מתגלה כנושא החובק את הממואר, שלא במקרה נפתח בשיבה מהלווייה. מופעיו הרבים חורגים הרחק מעבר לסיפור הקונקרטי של מות האם, ובהם התייחסויות גם למותו העתידי של זך עצמו, לאופני המיתה השונים – חלקם באלימות או בהתאבדות - של קרובי משפחה, סבתות, דודים ומכרים, למותה וקבורתה של נלי, כלבתה של האם, ולבחינה מיוחדת של סוגיית המתת החסד, באמצעות ציטוט נרחב (עמ' 63-61) מחיבורו של הרופא כריסטיאן ברנארד "לחיות טוב - למות טוב" (ברנארד 1986), ציטוט המתפקד כמעין 'צוואה' ששותל זך בלב ספרו, הוראות לטיפול במותו שלו הנכתבות בזיקה למות האם. זך בונה את הטיעון באופן שאינו מאפשר לו לחמוק מאשמה: את האפשרות למלא את בקשת האם במיתת-חסד הוא מבין כמעשה רצח, אך אי-מילוי בקשתה גם הוא בגידה בה, וזו מתעצמת כאשר בחלוף ימים אחדים בלבד משעת מותה של האם, כבר מתחיל הבן לעסוק בסידורים שיבטיחו, לכאורה, כי לא יזכה לגורל דומה לזה של אמו.

העיסוק בשאלת המתת החסד נראה גם כמבוא לסיפור שמספר זך בהמשך, בטון מתעתע הנע בין זעזוע להנאה, על "הדוד היינץ" (למעשה, בן-דודתו של אביו) ששם קץ לחייו לאחר שהואשם במעילה, לא לפני ש"שיסף בסכין את גרונן של אשתו וילדתו הקטנה" הספק-מונגולואידיות, רצח מחריד עליו מעיר זך: "עד היום אני משוכנע שעשה זאת למענן. הן לא היו מסוגלות לשרוד בלעדיו" (109). גם כאן, הרצחנות נקשרת בשאלת היושרה והכבוד ונתפסת כמעשה של חסד. מקרה זה מצטרף לשורת המקרים שתיאורם מבליע פיאור מסוים של המוות כבחירה אצילית, רבת רושם, צדו ה'הירואי' של סטריאוטיפ הנוקשות ה'יֶקית'. כך הוא גם מעשה ההתאבדות המתואר של הפסלת מרים קרולי, ששלחה יד בנפשה יחד עם בן זוגה שחלה באלצהיימר, אף על פי שהיא עצמה כלל לא היתה חולה, משום ש"לא רצתה לראות אותו בהתדרדרותו" (65). כמו בהיסוסו לסייע לאם במותה, מבליע זך גם כאן האשמה עצמית בבגידה:

עוד הספקתי להציב כמה מפיסלי השיש שלה במוזיאון תפן. התערוכה האחרונה שלה, בגלריה, אם מותר לקרוא לה בשם זה, בעצם בית פרטי, בנווה צדק, נחלה כישלון גמור. איש לא בא, איש לא כתב מלה. גם אני לא התפניתי לבקר. אולי גם זה תרם להחלטה (שם).

באופן מרומז, לא חד-משמעי, מציג זך את עצמו כמעין 'רוצח בעקיפין', כמי שהיה לו חלק מסוים, אם גם קטן, בדחיפתה של הפסלת להחלטה להתאבד. ההאשמה העצמית העמומה היא חלק ממפה הנרקמת לאטה לאורך הממואר, מפת עקבות ורמיזות שמותיר זך, כפושע שאינו משמיד את עקבותיו, ומציירת את דיוקנו כמי שנושא בתוכו מטען של רצחנות – אם כתו אישיותי שאינו יכול להתכחש לו, ואם כמטען 'תורשתי' לכאורה, שכן זך מבליט, בגאווה כמעט, את הקירבה המשפחתית (מצד האם) שיש לו עם טייס בחיל האוויר הנאצי ועם פעיל מפלגה הפאשיסטית באיטליה. מטען רצחני זה, כמדומה, מוצא את פורקנו במעשה הטקסטואלי של כתיבת הממואר. כך, באחד הקטעים המאוחרים בספר, שזמן כתיבתו על פי עדותו של זך הוא "חמש-עשרה שנה לאחר מות אמי", כלומר, בסמוך למציאת הדפים שהובילו לכתיבתו ולהרכבתו של הממואר, ולהחלטה להוציאו "לרשות הרבים", מביא זך חלום שחלם, שבו, בנוכחות מכריו, פונה אליו אמו בדברי האשמה חריפים:

[...] כולם מתפעלים: איזו אמא מקסימה יש לך. אני רוצה לומר להם שאין לי, אבל קולי, אם אמנם השמעתי אותו, נבלע בין הקולות האחרים.

פתאום היא רואה אותי ופונה אלי. דבריה רוויי שינאה: מה, שוב אתה? מה אתה רוצה ממני? הרי לקחת כל מה שיכולת לקחת. אתה רוצה לגנוב ממני משהו? כבר לקחת הכל.

אינני מסוגל ואין לי שום רצון להגות את המלה: אמא. במקום זאת, אני מיישיר בה מבט **רצחני**, אבל כל מה שעולה בדעתי לומר לה, בחלום, הוא שאני גר בחדר מלון עלוב, חורבה ממש, מול ביתה [...]. אני מתעורר ורושם את החלום על גבי דף נייר שליד מיטתי. היכן אני? בחיפה? בתל אביב? בחלום? רק אחרי כמה שניות מבהילות של ערות אני מזהה היכן אני נמצא (113-111, ההדגשה שלי).

סיפור החלום ממחיז את האופן שבו תופס זך את מעשה הכתיבה של הממואר וחשיפת אמו לעיני הקוראים. ראשית, הבגידה האתית: נישולה של האם מנכסי פרטיותה, גניבת חייה מרשותה והבעת רצחנות כלפיה. על מעשה זה הוא 'נענש' באמצעות הבגידה הפואטית: אובדן הקוראים (הם ה'מכרים'), המרוכזים באמו ולא בו עצמו, ואינם מבחינים ב"יתמותו", כלומר באי-תלותה של זהותו הפואטית ב'הורים'. אך חמור מכך, הוא נענש באובדן קולו הייחודי, אשר "נבלע בין הקולות האחרים", ובאובדן "ביתו", הוא השירה, קיומו הפואטי כמשורר, אובדן המועיד אותו לקיום ארעי, שולי ומנותק בבית מלון חרב, בלי לדעת היכן הוא נמצא.

ההתגוששות של זך לאורך הטקסט, בין קיום פואטי לביטוי אוטוביוגרפי, המאבק העז בין ה'אני' המבקש לבטל את האישיות באמצעות התרחקות מן החוויה והצגת עצמו כמנותק ממנה, לבין ה'אני' הכבול למוצאותיו המעיקים ולחוויות חייו הספציפיים, יכול להיות מוכרע, בסופו של דבר, במעשה רצחני, שגם אותו אפשר להבין כ'המתת חסד'. בעוד זהותו של ה'רוצח' הולכת ומתבהרת מדף אל דף, זהותו של ה'נרצח' ברורה פחות – ותוויה אינם מישרטטים אלא בעמודיו האחרונים של הספר.

הנרצח איננו אלא הממואר, על האופציות החדשות שהציע למחברו: חשיפת ה'אני' ומקורותיו, כתיבה הכרוכה בחוויה ובניסיון ויצירת רצף הקשרי, חברתי ומרחבי בינו לבין קהילתו, משפחתו ואמו. מה שהתחיל בצעד מהוסס ומצטדק, בלשון נסוגה, מקוטעת וחסכנית בפרטים, המשיך בתיאור נדיב יותר, בפרגמנטים שהלכו והתארכו, המוסרים היסטוריה משפחתית וקשרי ידידות, אך נחתם בדחייה מכוונת של האפשרות הממוארית. סיום הממואר, מיד לאחר תיאור של חלום שחלם על הוריו, מופיע כמגע מחודש של זך באותה תביעה ל"הכחדה מתמשכת של האישיות", אשר לובשת כאן צורה מורבידית במיוחד.

"ולסיום, מעשיה קטנה, כולה פרי הדמיון", כותב זך בפרגמנט הפרוזאי האחרון, ומספר מעין גרסה מדוללת, כרותת איברים, נטולת עלילה, לסיפור 'זהבה ושלושת הדובים', על "שלושה גמדים, גדול, בינונית וקטן" שהתגוררו בבית אחד ו"מעולם כמעט לא דיברו זה עם זה, לבד ממילות הנימוסים המקובלות כשהיו נפגשים בבוקר או פונים איש-איש לחדרו בערב. וגם לעזור לא עזרו זה לזה" (115), ואחר כך נעלמו מן העולם בזה אחר זה. זוהי "מעשיה" שאין בה מעשים ואין בה סיפור, והתו העיקרי שהיא חולקת עם הסוגה היא הגדרת הדמויות כ"גמדים", באופן המהדהד את חלומו של זך המובא בפרגמנט הקודם לזה, שבו מופיעה לפניו דמותה של אמו ו"קומתה כמחצית קומתה של אמי" (111).[[8]](#footnote-8) זך פונה מן ההיסטוריה האישית-משפחתית אל טון מוכלל ואירוני, של סיפור ילדים מעוּות. הרצח, כמדומה, נשלם: התנתקות מן הרצף האוטוביוגרפי שמקורו בקשרי דם, הכחשת אפשרות הסיפור וקיומו של סיפור, קטיעה וסילוק של אותו חלק ב'אני' הקשור באחרים, ועיצובו המחודש של האני כנוכרי. ה'אני' האוטוביוגרפי שב וחוזר להיות 'אני' אימפרסונלי.

זהו גם הרגע שבו מפנה הממואר את מקומו לשירה. מחזור השירים המובא בסופו של הספר - שסגנונו מזכיר יותר מכל לא את 'זך המוקדם' אלא דווקא את שברי השירה ההרמטיים, החותרים אל שתיקה והצְמתה, של פאול צלאן (וביחוד בתרגומו של שמעון זנדבנק בספר המבחר *סורג שפה,* 1994) – נדמה במבט ראשון כסרח עודף ובלתי נחוץ, אך למעשה תפקידו להשלים את סיכול האפשרות הממוארית, להתנער ממנה ולהכריז על כשלונה:

הַסֵּרוּב

אֲרוֹן עֵץ אַחֲרוֹן

פּוֹרֵחַ פִּתְאוֹם

פִּרְחֵי אֲפַרְסְמוֹן

מַגִּישׁ לְבֵית הַבְּלִיעָה

מָזוֹן לֹא אָכִיל

נראה שזך מהלל כאן דווקא את סירובו 'לתת את עצמו' לקוראיו, את התרמית שבה הוא מונע מהם סיפור אוטוביוגרפי ומלעיט אותם דווקא ב"מזון לא אכיל". המילים מתרוקנות מכוחן ("מִלִּים שֶׁנֶּאֶמְרוּ / חַכּוֹת הַלֹּא גּוּפָנִי / שָׁמְמוּ כְּמִלִּים"); השפה אינה כשירה לביטויי רגש ("צֹהַר הַגַּעְגּוּעִים הַצַּר / נִסְגַּר הֶרְמֵטִית // בְּמֶרְחַק שָׂפָה / מִן הָאַהֲבָה") ופורקן הרגש נדחה בעוקצנות ("אַדְוַת הַקִּינָה / שֶׁרָשַׁמְתָּ לְעֵת פְּרִידָה / לֹא תִּצְמַח לְמִשְׁבָּר // רִגְשִׁי מָתוֹק / מְחֹרַר צְרָעוֹת").

כך, הממואר כולו ממוסגר כמעשה כושל, מוליך שולל, בלתי ניתן להשלמה, קינה שאינה יכולה להישמע:

לֹא

לֹא מֻגְמָר רִאשׁוֹנִי

כְּמוֹ כֵּן עַרְמוּמִי

מִסְתַּלְסֵל כְּנַחַשׁ

מִן הָאֵפֶר הַיָּשָׁן

אֶל אֶפֶס חָדָשׁ

בְּמִכְלָאוֹת הַדַּפִּים

קִינָה, אַתְּ עוֹד

אִתִּי?

*מות אמי* הוא קינה על אי-אפשרות הקינה, ממואר המביס את הופעתו כממואר. אך "המתת החסד" שמבצע כאן זך בממואר לא נועדה 'להכחיד' את האני הביוגרפי, אלא להעמיד תנאים חדשים להתקיימותו – כממואר **פואטי**. כלומר: כטקסט הממוקם על התפר שבין השירה לבין סיפור החיים, יצירה שהיא תוצר של מאבק קשה בין הנורמות האימפרסונליות שעיצבו את שירת זך מראשיתה, לבין אפשרות ביטויו של 'אני' אמפירי, זיכרוני וחווייתי, הקשור בזמן ובמקום, במשפחה ובחברה; בין ה'אני' הנחוש לחשוף את הפיקטיביות של עמדתו כ'אני', לבין ה'אני' הקשוב לרוח הזמן המתעוררת אל ביטוי תיעודי וקונקרטי של חוויות חיים וזהויות; ובין הצווים האסתטיים של השירה לבין הליניאריות והחופש היחסי של הפרוזה. ההתמקמות על התפר, בין לבין, מאפשרת לז'אנר להיוולד כצורה ייחודית המחזיקה את שני קצותיו של המנעד שבין ביטוי אוטוביוגרפי לביטוי פואטי, ולזך 'להיוולד' כמשורר שמוסר ברבים את פרטי חייו ובכל זאת מתעקש על נוכריותו ובדיוניותו של ה'אני' המשוררי. בכתביו הבאים כבר הקדיש זך יותר ויותר מקום לזכרונות, חוויות ודמויות מחייו, ובהרבה פחות התחבטויות והיסוסים. אפשר שהמעבר דרך *מות אמי*, דרך הממואר הפואטי, על כוחות ההמתה וההולדה שביטא, הוא שפתח את הדלת. את ספרו *משנה לשנה זה* (2009), ספר זכרונות, כבר הקדיש לשני זרים מוּכּרים, בשמותיהם המלאים: "לקלמנטינה קאוואלאצי ונורברט זייטלבך".

**ביבליוגרפיה:**

# אופנהיימר, יוחאי, תשס"ד. *הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל*. ירושלים: מאגנס.

בלייק, ויליאם, 2016. *שירי תום וניסיון* (תרגום: רונן סוניס)*.* תל אביב: עולם חדש.

אליוט, ת"ס, 2017. "המסורת והכשרון האינדיבידואלי" (מאנגלית: אלינוער ברגר), הו! 15, עמ' 98-93.

בר-יוסף, חמוטל, 2012. *לאה גולדברג*. ירושלים: מרכז זלמן שז"ר.

ברנארד, כריסטיאן, 1986. *לחיות טוב - למות טוב: עמדתו של רופא בעד המתת חסד והתאבדות* (מאנגלית: מאיר ויזלטיר). תל אביב: תבל.

גינזברג, אלן, 1988. *קדיש ושירים אחרים* (תרגום: נתן זך), תל אביב: עם עובד.

גלוזמן, מיכאל, 2018. *שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והששים*. הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה; ידיעות אחרונות; ספרי חמד.

דה מאן, פול, 2016. "אוטוביוגרפיה כהשחתת פנים" (מאנגלית: שי גינזבורג). *מכאן* טז, מרץ 2016, עמ' 255-244.

הולצמן, אבנר, 2005. *מפת דרכים: סיפורת עברית כיום*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.

ויזלטיר, מאיר, 1980. "חתך־אורך בשירתו של נתן זך", *סימן קריאה* 10(ינואר 1980), 429-405.

זך, נתן, 1966. *כל החלב והדבש.* תל אביב: עם עובד.

זך, נתן, 1966. "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו", *הארץ* 29/7/66.

זך, נתן, 1979. *צפונית מזרחית: שירים 1967 – 1978*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

זך, נתן, 1984. *אנטי מחיקון.* תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

זך, נתן, 1997. *מות אמי*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

זך, נתן, 2009. *משנה לשנה זה: פרקי ביוגרפיה*. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

זך, נתן, 2013. *מן המקום שבו לא היינו אל המקום שבו לא נהיה*. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

מינץ, אלן, תשס"ג. *חורבן: תגובות בספרות העברית על אסונות לאומיים.* ירושלים: מוסד ביאליק.

מירון, דן, 1986. *הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק 1901-1891*. תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

מירון, דן. תשנ"ט. *האדם אינו אלא: חולשת הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה.* תל אביב: זמורה ביתן.

מירון, דן, 2013, *עוד!: תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת*. רמת גן: אפיק.

נאור-פרלמן, סיגל 2014. *בשדות אז אולי: פואטוביוגרפיה*, עיון בשירתו המאוחרת של נתן זך. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

ענברי, אסף, 2019. "אוטוביוגרפיה בעידן הנרקיסיזם", *הארץ* 25.12.19

צמיר, חמוטל, 2006. *בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים*, ירושלים: כתר.

פדיה, חביבה, 2006. "הגיע הזמן לומר אני אחרת בשירה העברית", *הארץ* 3.5.06; 10.5.06.

# קריסטבה, ז'וליה, 2005. *כוחות האימה: מסה על הבזות* (מצרפתית: נועם ברוך). תל אביב: רסלינג.

Abbs, Peter, 2001. “Autobiography and Poetry.” *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. Vol. I. Ed. Margaretta Jolly. London/Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001. 81–83.

Benedikt, Michael (ed.), 1976. *The Prose poem: an international anthology*. New York: Dell.

Couser, G. Thomas, 2012. *Memoir: An Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Culler, Jonathan, 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard, Massachusetts: Harvard University Press.

De Bres, Helena, 2021. Artful Truths: The Philosophy of the Memoir. Chicago: The university of Chicago Press.

Farish, Helen, 2009. “‘Faking it up with the Truth’: The Complexities of the Apparently Autobiographical ‘I’”, *Life Writing*, 6:1, 143-147.

Gass, William, 1994. “The Art of Self: Autobiography in the Age of Narcissism*.*” *Harper’s Magazine* (May 1994): 43–52.

Genzlinger, Neil, 2011. “The problem with memoirs.” *New York Times* (30 January 2011) *Sunday Book Review*: 14. Miller, Nancy K, 1996. *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent’s Death*. New York: Oxford University Press.

Rak, Julie, 2013. *Boom*: *Manufacturing Memoir for the Popular Market*. Wilfrid Laurier University Press.

Simic, Charles, 2010. “On the Prose Poem”. https://plumepoetry.com/essay-on-the-prose-poem-by-charles-simic/

Smith, Sidonie and Watson, Julia, 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives.* Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Vendler, Helen. 1996. *Soul Says: On Recent Poetry*. Belknap, Harvard University Press.

Yagoda, Be, 2010. *Memoir: A History.* New York: Riverhead.

Zwerling, Alex, 2017. *The Rise of the Memoir.* Oxford University Press.

1. מפאת חוסר מקום אני משעה ממאמר זה את הדיון בהבחנות בין הסוגות הביוגרפיות השונות. אציין רק כי בביקורת הספרות הגדרת המונח 'ממואר' איננה חד משמעית. נהוג להבחין אוטוביוגרפיה, המוגדרת כיצירה המתרכזת בהתפתחותו האישית והנפשית של הסובייקט, לבין ממואר, הנותן משקל גדול יותר למציאות החיצונית, ומכניס את חיי היחיד אל הקשר רחב יותר של נסיבות היסטוריות וציבוריות. גישות אחרות רואות את ההבדל בין אוטוביוגרפיה וממואר כסוגיה של משך ושל היקף – אוטוביוגרפיה מבקשת להקיף מהלך חיים ממושך מילדות ועד בגרות ואילו ממואר מוקדש לפרק זמן מוגדר, או ממוקד בפן מסוים בחיי המחבר (Yagoda 2009, 1). אף על פי כן, כיום ההבחנה בין מושגי ה'אוטוביוגרפיה' וה'ממואר' היטשטשה כמעט כליל, ובשדה הספרות נוקבים בהם לעתים קרובות כמונחים נרדפים (Smith&Watson 2001, 198), או מחליפים ביניהם (Rak 2004, 305). העדפתי למונח 'ממואר' מבקשת להכיל את היסוד הדינמי של צורה זו, ונשענת דווקא על גמישותו הז'אנרית, על מיקומו בקו התפר בין האני לאחר, בין הפרטי לציבורי, בין סיפור-חיים לסיפור היסטורי-חברתי, ובין כתיבת זכרונות-עבר לבין כתיבה כמו-יומנית של ההווה. [↑](#footnote-ref-1)
2. כזך ופגיס, רבים מן המשוררים – ובעיקר בני דור שנות הששים והשבעים - פונים אל הממואר הפואטי בשלב מתקדם בקריירת השירה שלהם, ולאחר שכבר כתבו קבצים רבים בסגנונות אחרים. בהם זלי גורביץ', רחל חלפי, ארז ביטון ועוד. לעומתם, משוררים צעירים היום עשויים לפרסם ממואר פואטי כבר בקובץ השירה השני שלהם (כמו הדס גלעד, שלומי חתוכה או נעה ברקת) או אף הראשון (כמו שרון אריק כהן בספרו *רשומון מרוקאי,* עמיחי שלו בספרו *מרסיסייד* (2019) ויאיר אסולין בספרו *מינכן* (2014). זהו אחד מסימניה של פריחת צורה ספרותית זו, שחולקים בה משוררים ותיקים וחדשים גם יחד. [↑](#footnote-ref-2)
3. כך, למשל, במאמרו על זך מגנה מאיר ויזלטיר את ה'אני' האוטוביוגרפי בשיריו המוקדמים של עמיחי כנרגש, בוסרי ו"זולל כל", וקובע כי "האני הביולוגי-ביוגרפי כשלעצמו אינו יכול לשמש בסיס מספיק לפואטיקה חדשה" (ויזלטיר 1981, 411). ככלל, ביקורת השירה נוטה לזהות את ההתרחקות מן הביוגרפיה ו/או את צמצומה כמנגנון פסיכולוגי מסדר גבוה, המשקף יכולת סובלימטיבית ועל כן הוא גם 'אמנותי' יותר. בהתאם לרוח זו, מסיק מירון כי התמודדותו של אלתרמן עם פנימיותו האפלה היא שהולידה את הפואטיקה שלו בנוסחת התרחקות מן החוויה האישית; במהלך פרשני דומה, גלוזמן רואה ב'אני' המנוכר לעצמו של זך את עקבותיה של הדחקה פוסט-טראומטית. במידה מסוימת, 'חשיפות' כגון אלה של מנגנוני הסובלימציה תורמות לעליית ערכה של שירה הפועלת לנקז מתוכה את הספציפיות של חומרי החיים, או 'מגביהה' מהם במנגנון סובלימטיבי אל הפשטה אימפרסונלית (במובנים רבים, מונחת עמדה זו גם ביסוד ההמעטה בערכה של שירת נשים, וראו Farish 2009). [↑](#footnote-ref-3)
4. "כי דמעה היא דבר אינטלקטואלי" היא השורה הפותחת את ספרו של נתן זך, *צפונית מזרחית* (1979). [↑](#footnote-ref-4)
5. ראו, למשל, מאמרו הידוע של ויליאם גאס מ- 1994, ורשימתו של אסף ענברי מ-2019, שזכתה לכותרת זהה כמעט (Gass 1994; ענברי 2019). ראו גם Genzlinger 2011, 14. [↑](#footnote-ref-5)
6. אני מרשה לעצמי להניח כי העבודה על תרגום יצירתו הגדולה של אלן גינזברג, *קדיש* – גם היא ממואר פואטי מסוגו, החושף את דמות האם בהידרדרותה ועליבותה - השפיעה רבות על זך בעריכת *מות אמי* ובהחלטה לפרסם את הספר. וראו גינזברג 1988. [↑](#footnote-ref-6)
7. זך ראה ב'האסופי' את שירו הגדול ביותר של אלתרמן יריבו, ומקור להזדהות עמוקה עמו. וראו שירו "לנתן א." (זך 2013). [↑](#footnote-ref-7)
8. האיפיון ה"גמדי", קוטן הקומה, חוזר בספרו של זך בכמה מקומות מפתח, ומעיד על מנגנון של התכווצות שמפעיל זך ביחס לבני משפחתו, כהיפוך לאופן שבו ילדים קטנים תופסים את הוריהם. כך, האם אומרת על אביה: "הוא היה גדול מאוד." אחר כך, בתור הסבר: "הוא היה אבא", ואילו זך מעיד עליו שהיה "איש קטן קומה וכחוש" (47). [↑](#footnote-ref-8)