

אנא מן אלמגרב

קריאות בשירת ארז ביטון

אנא מן אלמגרב

קריאות בשירת ארז ביטון

עורכים: קציעה עלון ויוחאי אופנהיימר

הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת גמא

Ana Min Al-Magrab - Reading Erez Biton's Poetry

Editors: Ktzia Alon, Yochai Oppenheimer

עריכה לשונית: לאה שניר
צילום עטיפה: רחל קלהורה ביטון

הספר יצא לאור בסיוע מרכז אליישר לחקר מורשת יהדות ספרד והמזרח,
אוניברסיטת בן-גוריון

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר
זה או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי - אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות
צילום והקלטה) - ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

©

כל הזכויות שמורות למחברים, להוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת גמא

נדפס בדפוס טאצ'פרינט בע"מ, תל אביב

נדפס בישראל, 2014

תוכן העניינים

6.....	מבוא
	"אָנא מן אַלמגרב" – גלותיות בשירת ארז ביטון
13.....	יוחאי אופנהיימר
	ארז ביטון: פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים ומודוסים של "אני"
61	חביבה פדיה
	"אנחנו שברי חרוזים": שירת ארז ביטון בין מזרח למערב
79	חנן קָבר
	"ילד בלי פנים": – על העיוורון בשירת ארז ביטון
115	הדס שבת-נדיר
	"בוא מן הפנה אל בַּמַּת הַבְּמוֹת" על הלשונות השונות בשירתו של ארז ביטון
147	אלמוג בהר
	"מיסות קטנות" על ביקוע הטריטוריה של הספרות בבית אחד של ארז ביטון
195	עמרי בן-יהודה
	מדרש בשעה של שקיעה
223	מתי שמואלוף
	רקיעת שמות – על שירתו של ארז ביטון
239	גלילי שחר
	על עודפות וחסר – מבט בשירתו של ארז ביטון
263	קציעה עלון

מבוא

בשנים האחרונות התעצם העיסוק המחקרי בסיפורת ובשירה המזרחית עם הופעתם של ארבעה ספרי מחקר: אפשרות שלישית לשירה – עיונים בפואטיקה מזרחית (הקיבוץ המאוחד 2011), ושושנת המרי השחורה – קריאות בשירה מזרחית (מודן 2014) של קציעה עלון, ומה זה להיות אותנטי – שירה מזרחית בישראל (רסלינג 2012) ומרחוב בן גוריון לשארע אלרשיד – על סיפורת מזרחית (יד בן צבי 2014) של יוחאי אופנהיימר. בעבודות אלה הוגדרו קווי התפתחות תמאטיים וצורניים, לשוניים ואידיאולוגיים של הספרות המזרחית בישראל ונוסחה תשתית תיאורטית לדיון בספרות זו.

אולם הדיון בעל האופי הכוללני שנמצא בעבודות אלה איננו מייתר את הדיון הממוקד ביוצרים עצמם. באנתולוגיית מאמרים זו שמבוססת על כנס שהתקיים באוניברסיטת תל אביב באביב 2011, ביקשנו להציע קריאות בשירתו של ארז ביטון מנקודות מבט מגוונות. הבחירה בארז ביטון מתבקשת לאור מעמדו המכונן בשירה המזרחית שנכתבה החל משנות השמונים של המאה העשרים. שירתו המוקדמת שפורסמה בשני ספרים, מנחה מרוקאית (1976) וספר הנענע (1979), פרצה דרך לכתיבה האתנית בישראל, ויצרה תחושת רגע של הולדת השירה המזרחית, רגע בה נוסחה לראשונה פואטיקה של גלותיות תרבותית. פואטיקה זו חזרה והשתכללה בספריו המאוחרים יותר – ציפור בין יבשות (1990), תימביסרת – ציפור מרוקאית (2009) ונופים חבושי עיניים (2013). ההתייחסות לשירת ביטון כמכוננת תימטיקה,

אידיאולוגיה ותפיסה תרבותית ולשונית בעלת מעמד עצמאי בנוף השירה הישראלית – משותפת ליוצרים וחוקרים רבים. במאמר שכותרתו "שלושים שנה להופעת מנחה מרוקאית" כתב מואיז בן הראש: "אמנם מדובר במשורר לא פורה במיוחד, אך קשה מאוד להתעלם מהשפעתו על שירת סמי שלום שטרית, אמירה הס, שמעון שלוש, שלי אלקיים, ועד לימינו אנו, על מתי שמואלוף. השפעה שנפרסת כולה באנתולוגיה מאה שנים מאה יוצרים שיצאה בבימת קדם לספרות והכוללת שישים משוררים, רובם משוררים שהחלו לכתוב בשלושים השנים האחרונות. תיקצר היריעה מלמנות את כל המשוררים שהושפעו מהשירים של ארז ביטון" (האתר של מואיז בן הראש, 14.6.2006). ואילו לדירו של המשורר אלמוג בהר סמכותו של ביטון ונוכחותו נתפסים כחוליית חיבור שמאפשרת את רציפות התודעה והמסורת המזרחית: "מה זה להיות אותנטי", שואל בהר, כפי שביטון שאל בשירו "תקציר שיחה", ותשובתו: "לכתב שירים על ארז ביטון/ ולקנות שיום אחד אני ארוץ באמצע דיזנגוף ואצעק:/ אַנָּא מִן בְּגֵדָאד, אַנָּא מִן בְּגֵדָאד" ("לארז ביטון, שיר בשני חלקים"). גם הקדשת חוברת שלמה של כתב העת הכיוון מזרח מספר 12 (2006) לשירתו של ביטון, הכוללת עמדות מחקריות ואישיות ביחס אליה, המחישה את מעמדה בקרב קהל הקוראים והכותבים המזרחי, וכמו כן את הצורך של היוצרים עצמם להגדיר את הכתיבה המזרחית במונחים של מסורת שנוצקה על ידי דמות של אב מכונן, כפי שבהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית תוארה שירתו של ביאליק כמחוללת לא רק את פואטיקת דור התחייה של ראשית המאה ה-20 אלא את השירה העברית החדשה.

ספר המחקרים כולל תשעה מאמרים:

יוחאי אופנהיימר במאמרו "אַנָּא מִן אֶלְמִגְרָב - גלותיות בשירת ארז ביטון" מתאר את שירתו של ביטון כהתמודדות עם הזיכרון התרבותי,

החברתי והפוליטי של יהודי מרוקו. המודעות לפער בין הזוכר השייך להווה הישראלי לבין מושאי הזיכרון, ממחישה כי החוויה הגלותית מבוססת לא על חזרה פשוטה למקורות או על התוודעות מאוחרת למסורת קדומה ובלתי משתנה, אלא על חזרה מגששת, מהוססת, מומצאת ומלאכותית, שמעידה בעת ובעונה אחת על ניתוק ואיבוד קשר לכל מה שניתן להגדירו כ"מסורת". חלקו השני של המאמר מתאר את אופייה האמביוולנטי של הנוסטלגיה כלפי העבר התרבותי המופיעה בשירתו של ארז ביטון.

גם **חביבה פדיה** עומדת על היותה של שירת ביטון דוגמא מופתית ל"פואטיקה של הגירה", וגוזרת ממנה רפרטואר פרדיגמטי של מאפיינים. המאמר "ארז ביטון: פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים ומודוסים של אני" משרטט ומדגים את המימוש הפואטי של האפיון התיאורטי. כמו כן מסמנת פדיה את שירת ביטון כשירה שהורתה "למרגלות הנשים", שירה הכומסת בחובה סוד, שירה הנובעת מן הסוד ומנכיחה אותו.

מאמרו של **חנן חבר**, "אנחנו שברי חרוזים", עוסק בטראומת ההגירה כפי שהיא באה לידי ביטוי בשירת ביטון. המאמר ממקם את שירת ביטון ביחס לשירת דור המדינה ומאפיין את יחסו אליה ואל ההגמוניה האשכנזית באמצעות מונח המימיקרי (החיקוי) של הומי באבא. המאמר מציע קריאה מורכבת באסטרטגיות השונות שמפעילה הפואטיקה של ביטון, ומתחקה אחר הדרך שסלל לייצוג הטראומה המזרחית.

הדס **שבת-נדיר** מבקשת לטעון במאמרה "ילד בלי פנים" כי חווית העיוורון נמצאת בבסיס שירת ארז ביטון, ודרכה הוא מצליח לשבור את המסגרות והחלוקות הקטגוריאליות הקיימות המבחינות בין "ישראליות" לבין "מרוקאיות". דמות הדובר כילד ב"בית חינוך לעיוורים" מדגימה את "הנקודה הריקה", העיוורת, שבה ביטון לכאורה מפנים את המבט הישראלי המתנשא עליו שמבקש להפכו

למושא עיוור, אך דווקא "נקודת העיוורון" של ביטון היא הכלי שדרכו הוא מערער על הסדר ההגמוני מחד ועל התרבות המרוקאית מאידך. העיוורון מסייע לביטון להתוות סדר חברתי חדש דרך התרבות הים תיכונית, כמעין תנועת גישוש תמידית להגדרה מחודשת של "אחרות" באגן הים התיכון.

במאמרו "בוא מן הפנה אל פמת הפמות" מנסה אלמוג בהר לבחון את הלשוניות השונות העולות משירתו של ארז ביטון: העברית של מרכז תל-אביב, העברית של הפרברים, הערבית-היהודית-המרוקאית, והניסיון לשלב בין הלשון המרוקאית לבין מה שנתפס כתרבות גבוהה מערבית, והעברית הרבנית של הפיוט המרוקאי. גיוון זה גם מציע אלטרנטיבה לאידיאל החד-לשוני של השירה העברית כשירה לאומית, ויוצר דגם אחר של שירה ושל זהות, שאינה מקבלת את הדיכוטומיה וההפרדה שבין חילוניות ודתיות, מרוקו וישראל, מזרח ומערב, עברית וערבית, שירה ופיוט, תרבות גבוהה ותרבות שבעל-פה.

במאמרו "על ביקוע הטריטוריה של הספרות בבית אחד של ביטון" קורא עמרי בן יהודה בשיר "דברי רקע ראשוניים", וטוען כי שירת ביטון סומנת בחובה חתירה תחת ההגמוניה של השירה הישראלית תוך כדי אימוץ שלה. הקריאה בשיר מראה כיצד הדובר מאמץ ומפנים סמלים הגמוניים מובהקים, דוגמת המשורר הלאומי חיים נחמן ביאליק ויוהאן סבסטיאן באך. בקריאה צמודה במושג הדיפראנס לדרידה (שעד היום הכרנו בעברית כ"הַוּדָל"), מציע המאמר קריאה סוציולוגית טעונה במיוחד, רוויית מתחים שבין גבוה ונמוך. קריאה זו חושפת את הנחות היסוד של האמנות עצמה (כהון תרבותי) והן של ביקורת האמנות ברוח מושגים מערביים כ"חרדת ההשפעה" של הרולד בלום למשל. כל אלה נפערים ומתערערים בשירת ביטון החושפת את הכשל שבכל מוטיבציה תיאורטית לנסח היסטוריה מונוליטית או לחבר נרטיב צרוף למה שהוא מבוזר, חסר נחת וקונפליקטואלי.

מתי שמואלוף מציג שלוש פרשנויות לשירו של ביטון "בשעה של שקיעה". הקריאה מבקשת ליצור הקשרים ומפתחות חדשים לדלתות שירת מהגרים מקומית וגלובלית. בחלק הראשון של המאמר דן שמואלוף במעבר הבין-דורי שבין האב לבין הבן בהקשר התיאולוגי, החברתי והפוליטי. בחלקו השני של המאמר הוא דן בלוקאלי, בפרטיקולארי, בייחודי, כדרך להיחלץ מהתרונות ההון התרבותי המזרחי. החלק השלישי משתמש בכלים שמעניקה לנו הפסיכולוגיה המודרנית בכדי להבין את המתחים שבין הטראומה שבתוכה נכלא האב והמבט הפוסט-טראומטי שבו נמצא הבן.

גלילי שחר קורא את שירתו של ביטון כגרמניסט וזאת בשני מובנים. הוא מצביע על תשתית משותפת (אוניברסלית) לשירת ביטון ולשירת הדרלין בן המאה ה-19; במקביל לכך הוא דן בשירת ביטון בצורה המושפעת מהקריאות של היידגר וולטר בנימין בשירה הגרמנית (במיוחד הרומנטית). קריאות אלה התמקדו בפן המיסטי של השירה, ביחסה אל האחר המוחלט (האל) והאחר האנושי והטבעי. קריאתם לא היתה פורמליסטית-סטרוקטורליסטית באופייה אלא דרשנית, תיאולוגית. שחר מפעיל את הקריאה הגרמניסטית כלפי הטקסט היהודי-עברי של ביטון על מנת ללמוד ממנו אודות הזיקה אל האחרות, אודות השימוש בשפה בהקשר של הגירה וכאופן של הגירה תמידית, אודות הוויית הזרות שהשירה יוצרת כלפי עצמה והמורשת שלה, כמו כלפי המציאות שבתוכה היא נכתבת. המיסטי והפוליטי-חברתי משולבים בקריאה זו בשירתו של ארז ביטון.

במאמרה "על חסר, עודפות וכוח - מבט בשירתו של ארז ביטון" קוראת קציעה עלון את שירת ביטון מבעד לשני מושגים - עודפות וחוסר. לצורך כך היא נעזרת בהגדרתו של הפילוסוף ז'אן לוק מריון לעודפות, וכן עומדת על אסטרטגיית הנומנקלטורה (הקיטלוג) האופיינית לפואטיקה של ביטון. הנומנקלטורה כמו מבקשת למפות את העולם ובר כבד מצליחה לפרוץ אל הפוליטי והרליגיוזי גם יחד.

העודפות מונגדת אל החסר, ובין הקטבים הללו מצוי הסובייקט השירי, הנדרש "להתאים את עצמו" לקני מידה שלא הוא קבע.

אנו מודים להוצאת הקיבוץ המאוחד - שבה פירסם ארוז ביטון את מרבית ספריו - ובמיוחד לעומד בראשה, פרופ' עוזי שביט, על נכונותם לשמש אכסנייה לקובץ מחקרים זה. תודה למשוררת לאה שניר על עריכתם הלשונית של המאמרים הכלולים באסופה זו.

קציעה עלון, יוחאי אופנהיימר

יוחאי אופנהיימר

"אָנאַ מֶן אַלְמַגֶּרֶב" – גלותיות בשירת ארז ביטון

המצאת מסורת מגרבית

סמי שלום שטרית תיאר את חוויית הילדות שלו בבית הספר היסודי כעומדת בסימן מחיקה שיטתית של עברו, תרבותו ולשון אימו. תיאורו משקף את חווייתם של מזרחים רבים:

"למדתי מהר מאוד לסלוד מהערבית של אימי, סבתי, דודותי ודודיי, שנאתי את הסיפורים של בני משפחתי על הימים הטובים במרוקו. כילד הייתי משוכנע שהם משקרים כדי לגונן על עליבותם מול האשכנזים אותם הם לא הפסיקו לקלל. אחר כך שנאתי את השירים שלהם וכבר התחלתי להאמין שאנחנו לא ממש יהודים, ובטח שלא ישראלים אמיתיים. הרי למדתי בכיתה של ארבעים מזרחים מול מורה אשכנזיה טובת לב אחת, ומעולם לא שמעתי צל-צלו של סיפור על יהדות צפון אפריקה, פרס, טורקיה, או הודו. לעומת זאת בבית, אבי לא הפסיק לספר ולספר ולהתרפק בגעגועים. היום אני מודה לו על כך שבסיפוריו שניטעו עמוק בזיכרוני, הוא הציל את נשמת מהשמדה רוחנית. כך הצליחה המדינה לסכסך את זהותי ולנטוע בי עמוק את

התחושה הנוראה שבאתי ממקום חלק וריק, משהו כמו פני הירח" (שטרית 1999: 154).

מחיקת הזיכרון המזרחי בישראל מבוססת מצד אחד על תודעת "שלילת הגולה" (רוז-קרקוצקין 1994: 125) ודה-לגיטימציה של העבר היהודי בתפוצות, ומצד שני על ההנחה האוריינטליסטית כי יהודי המזרח ובמיוחד יהודי צפון אפריקה (כמובן בניגוד ליהודי אירופה) משוללים תודעה היסטורית, ולפיכך יצירתה של זהות לאומית יהודית חייבת להתבצע באמצעות "מיזוגם של המזרחים לתוך תרבות אירופו-ישראלית הגמונית שמתבססת על היסטוריה רשמית אחת, זו של יהודי אירופה" (שוחט 1994: 248). הקשר כפול זה של מחיקה מיוחד למזרחים בישראל. ההתמודדות עם המחיקה יצרה קרע פנימי בין השאיפה של מהגרים מזרחים להיטמע בחברה הישראלית באמצעות מחיקת מכלול סממני נבדלותם התרבותית, לבין ההתנגדות הפנימית למחיקה זו, אשר התבוננה על רעיון ההשתלבות בחברה הישראלית כעל אשליה. התפצלות זו התבטאה כעמדה אמביוולנטית בדרך כלל, אשר מצאה ביטוי בפיצול בין המרחב הציבורי שבו המחיקה הייתה בעלת אופי הגנתי לבין המרחב הפרטי, הביתי, המשפחתי; שם נשמר הזיכרון והונחל כמורשת, גם אם זו עוררה יחס של התנכרות, בעיקר מצד בני הדור השני שכבר חונכו בתוך התרבות הישראלית.

שירתו של ארז ביטון נכתבת מאותו מקום שבו נמחק הזיכרון, או עומד בסכנת היעלמות. הוא היוצר הראשון שנתן ביטוי ישיר להתנגדות לכך, אשר מהווה רקע קבוע לכל זיכרון וכתובה ביחס לעבר. מכאן נובעת גם ההתנתקות מההווייה הישראלית, מהזמן ומהמקום בו נמצא הדובר כאדם בוגר (פדיה 2006: 19). בניגוד בולט לכותבי הפרוזה בני הדור הראשון להגירה (שמעון בלס, סמי מיכאל, אלי עמיר, אמנון שמוש ואחרים) הוא נמנע מלמקם עצמו בקשרים משמעותיים ומכונני זהות עם המציאות הישראלית ובחר לחיות לצדה ובשוליה. ההווייה

המקומית מופיעה בדרך כלל כרקע להיזכרות בילדותו שלפני ההגירה ושל אחריה. גם עיוורונו של המשורר מנמק את הבחירה בנקודת מבט של הסתגרות ביחס לתרבות הישראלית והתמקדות בעולם החברתי התרבותי האתני הקרוב ובמיוחד בחוויות משפחתיות מרכזיות. במקביל לכך מועתקת תשומת הלב אל מרחבי הזיכרון, כלומר אל ההוויה היהודית הכפרית בצפון אפריקה.

שיריו הראשונים של ביטון שפורסמו בחלקם בכתב העת "קשת" הושפעו מדפוסים סיגנוניים ותמאטיים של שירת שנות השישים, שעוצבו על ידי זך, אבידן ועמיחי. במבט לאחור תיאר ביטון דפוסים אלה כקשורים ל"שירה מופשטת המתרחקת מלהגיד משהו על המקום שבו מתארעת החוויה ועל הזמן שבו מתארעת החוויה" (אצל בנימיני 1983: 6). על רקע מגמה "אוניברסלית" זו מתברר המהפך שמבשרת כתיבתו המזרחית שמופיעה במחזור "מנחה מרוקאית": היא נותנת ביטוי למציאות אחרת שהיתה חסומה משך שנים רבות ולא זכתה לייצוג ספרותי. חומרים אוטוביוגרפיים-פולקלוריסטיים מופיעים ללא פקפוק באיכותם השירית ובעוצמה חסרת תקדים:

מִי שְׁלֹא רָאָה חֲתָנָה מְרוֹקָאִית מִיָּמָיו- / שְׁמַעְנוּ שְׁמַעְנוּ, / בְּרוּכוֹת
 קְמוּרוֹת יָדָיךְ בְּתֵפֵי הַטְּמָטָם / שָׁרָה בַּת דּוֹדוֹ, / מְקַצֶּה הַכֶּפֶר וְעַד
 קֶצֶה הַכֶּפֶר / עֲרָבִים וְיְהוּדִים נְבוֹא. / רָאִינוּ רָאִינוּ / אֶת חֲכִינְיֹת
 הָעֶרְק, אֶת שְׂרָשְׁרוֹת הַיּוֹנִים הַצְּלוּיֹת / אֶת מְרַבְּצֵי הַתְּמָרִים בְּשִׁבְעָה
 מִיָּנִים / בְּפֶתַח הַבַּיִת / אֶת פְּדֵי הַזֵּיתִים הַגָּאִים, / [...] לִבְנוֹ מֵתְרַחֵב
 לְאֵט וְנִפְשָׁנוּ שְׁמָחָה. ("חתונה מרוקאית", ביטון 2009: 53)

פירוט המאכלים, התבלינים ושמותיהם המרוקאיים שמופיע במהלך השיר פירושו פנייה למקום נטול יוקרה והערכה אמנותית בשירה הישראלית, אל הפולקלור. אולם החומרים הללו הם מאחז בטוח ואמין לא רק על מנת לפרוץ מתוך גבולות הכתיבה הספרותית המופשטת בה

החל ביטון את דרכו, אלא גם כדי לפרוץ אל חומרים אוטוביוגרפיים, שבהם הפער בין הפרטי לקולקטיבי איננו בהכרח מוגדר וחד משמעו. בניגוד לשירה הישראלית בת תקופתו העז ביטון לערער על הפער הזה שהיה בסיס למודרניזם המופשט של זך ואבידן (צמיר 2003), ולפתוח את שירתו לחומרי החיים היהודיים בצפון אפריקה, בתור אופציית כתיבה חדשה שהצליחה לחלצו מהמחנק התודעתי שנגזר על האתניות בישראל, המזרחית כמו האשכנזית. לכך מתקשרת טענתו שהפולקלור יזיז את הייתה אקט של מחאה, "כי זו פעם ראשונה שנתתי לעצמי רשות, ובעצם בצורה זו נתתי גם להרבה אנשים מעדות המזרח את הרשות להגיד ולהזכיר. [...] אני לוקח אביזרים פשוטים יומיומיים מוזנחים, שבעצם אם לא נזכיר אותם הם ילכו לאיבוד" (אצל בנימיני 1983: 11). השימור הנוסטלגי של עולם יהודי צפון-אפריקאי "גלותי" ושל הקול הקולקטיבי, משתלב עם הצורך בפריצת דרך תודעתית-ספרותית, הצורך להתקרב אל חומרי המציאות, גם אם בעיני אניני הטעם של אותה תקופה הם נראו עממיים מדי.¹

1 דוגמה לאי הבנת פריצת הדרך הזו מספקים דברי הביקורת של בני ציפר, עם הופעת ספר הנענע: "מה ששובה לב בשירתו של ביטון הוא השפע, הססגוניות והקסם שבפירוט מנהגי הבישול, המאכלים, הקללות העסיסיות, אגדות העם והפטליוזם המזרחי. אני מנסה לשוות לנגד עיני כמה אידיוליות נוספות שטשרניחובסקי עשוי היה לכתוב אילו היה בידו חומר גלם זה, שארו ביטון משאיר בגולמיותו. אך מה שיכול היה לפרנס אפוס, 'מתבונן' כאן על תריסר שירים צנומים, שבקריאה בספר, בלי נוכחותו הבימתית של ארו ביטון, נראים צנומים עוד יותר. [...] 'טראומה של עקורים' אינה תופסת מקום של ממש בפואטיקה של ארו ביטון, לכל היותר היא מס שפתיים או מסגרת שדרכה מביט המשורר המבוגר על זכרונות הילדות שלו. ל'זיגנשפיל' הנחמד למראה שחיבר יש פחות יומרות מכפי שאפשר לשער, ומאחורי גן העדן הילדותי שבמרכזו אמא גדולה, ציפור אגדית והרבה קוסקוס, אין אולי צורך לחפש ולחטט כפי שנוהגים לעשות עם שירה אחרת" (ציפר 1979).

עמוס לויטן, אשר היה בין הראשונים שהבינו את החידוש בכתיבתו של ביטון ("אין זו שירה סובייקטיבית, השבויה כולה במיתולוגיה הפרטית של יוצרה. ההרגשה היא כי מאחורי השיר הבודד ניצב יותר מאשר מחברו בלבד, ניצבים אנשים, חיים, כאבים וייסורים, המעניקים לו עומק ומשקל מעבר למשקל השיר כשיר"), גם הוא מתקשה לראות בחומרים הפולקלוריסטיים שותף לגיטימי בעשייה השירית, ובודאי לא שותף

העניין שגילה ביטון בחומרים פולקלוריסטיים היה ניסיון לייצג את הסובייקט בצורה חדשה: לא רק כאינדיבידואל, כפי שנהוג בשירה הישראלית, אלא כבן לתרבות שנחווית באמצעות טקסיה החברתיים, ובמיוחד טקסי המעבר שלה. החתונה המרוקאית היא מבחינה זו לא רק תפריט של מאכלים ומשקאות אלא גם מנעד של ריגושים בעלי עוצמה שבהם מתקיים האני בתוך הטכס החברתי. הנה למשל השיר שהחתן שר בפני כלתו:

אֵימָה / אֶת אֹר הָעֶרֶב הִזָּה אֲנִי נוֹשֵׂא כְּמִשָּׂא הָאֶשֶׁר שְׁלֵא יוֹשֵׁר.
 אֵימָה / אֲנִי מְרַגֵּשׁ כְּמוֹ הָאָרֶץ נְמוּכָה מִמְּנֵי שְׁתֵּי אַמּוֹת / יְקִירְתִּי
 יְקִירַת נַפְשִׁי / צְוֹאֲרָךְ כְּמוֹ אֲמַת־יָד דְּקָה, כְּמוֹ אֶצְבַּע הָאֶצְבָּעוֹת /
 עֲדוּיָה בְרִצּוּעוֹת לְבִי. / עוֹד יֵאמְרוּ: מֵאֵז חֲתַנְתָּךְ לֹא הִיְתָה חֲתוּנָה
 כְּחֲתַנְתָּךְ (ביטון 2009: 54).

הצבת האני בתוך ההקשר החברתי איננה מוותרת על הדיבור בגוף ראשון, על שמחת החתן, על הפיכת דיבור האהבה האינטימי לנחלת הכלל. לתוך הקשר זה יוצק ביטון שירה אקספרסיבית רעננה ומפתיעה בכיטיייה המוחשיים, שירה שמשוחררת מכל מליצה ופראזות שגרתיות. במוקד נמצא הביטוי האישי החריף ולא דפוסי ביטוי עממיים: תחושת הריחוף של החתן מתורגמת לנמיכות הארץ ביחס אליו, ותחושת האושר מתורגמת לנשיאה באור הערב ההולך ודועך,

קבוע: "השימוש במוטיבים ובסמלים עממיים מטיל מגבלה חמורה, צמצום כפוי מראש, אם לא רוצים לחזור עליהם שוב ושוב ובכך לייגע את הקורא" (לויטן 1979). הקושי לעכל חומרים פולקלוריסטיים בשירה מתבטא אפילו במאמרו של נפתלי טוקר אשר מגלה הערכה רבה לשירתו של ביטון: "קבוצת שירים זאת נראית לי בכל אופן בעייתית. הרשימה המפורטת של אביזרי ההווי, השימוש המוגבר בלשון מדוברת ובעגה מרוקאית מדלדלים את השירים מכוחם הפיוטי, מאפשרים לתמונת ההווי המדויקת ולפולקלור העדתי לדחוק את הפיגורה הפואטית" (טוקר 1983, 244).

תמונה שמקשרת את היציב והארעי, את מה שנמצא בראשיתו ומה שבאחריתו, את הפנימי והחיצוני, את מה שניתן למלל ולשיר ומה שלא ניתן לשיר אותו ולאחוז בו. פשטותן של התמונות אלו שומרת על מוחשיות ומכאן ההדהוד הרגשי הרב שהן מעוררות אצל השומע או הקורא. יכולת אקספרסיבית זו, שאופיינית למכלול שירתו של ביטון, מקושרת עם דפוס מקובל של שירי חתונה אשר מפארים את יופיה של הכלה ואת חד פעמיות החתונה, אף מתירים לעצמם למזג לשון מטאפורית גבוהה עם לשון דיבור אינטימית הפונה אל האהובה ביהודית מרוקאית ("אִימָה"). הדיבור האינטימי משובץ בתוך מרחב של דיבורים בגוף שני: פתיחת השיר המצוטטת לעיל מתארת כנראה את ההזמנה לחתונה ואת ההבטחה להיענות לה ולבוא, בצירוף ברכה הנשלחת למזמינה, שהיא מפורסמת גם בידיה המתופפות. בהמשך מבקש הדובר מאימו להגיש לו ממאכלי החתונה: "גַם אָנִי רוֹצֶה סֵלֶט פֶּלְפֶּל מְבֻשָׁל שְׁמוֹרִידִים קָדָם אֶת קְלִיפְתּוֹ", והדיבור המופנה אל הערכים שנוכחים בחתונה גם הוא מצוטט על מנת להמחיש את הכנסת האורחים:

"נֶק תְּעִישׁ (שְׁתַּחֲוֶה) אֲשִׁיחַ חֶסֶן. / תִּשְׁתֶּה אֶתִּי סֶפֶל עֶרֶק שִׁיחַ חֶסֶן. /
 לֹא הָיִיתָ צְרִיף לְהֵבִיא אֶת כָּל הַתְּקַרְבֶּת הַזֹּאת / אֲבוּ מְחַמֵּד הַיֶּקֶר
 שְׁלֹנוּ. / וְאַתָּה הַמְּנַגֵּן בְּטַנְבוּל, / מָה זֶה הָיָה לָךְ בּוֹדֵד בְּפָנָה וְאַנְחָנוּ
 שְׁמַחִים בְּמַנְגִּינְתְּךָ" (שם).

אין אלו נוסחאות של דברי נימוסים בלבד אלא צורות חיוניות של נתינה ונתינה שכנגד: הדובר מזמין את האורח לשתות עימו ספל ערק ויוצר בכך מרחב פרטי (טקסי גם הוא) בתוך המרחב החברתי הסוער. גם תשומת הלב המופנית אל המנגן שעומד בפניה אף כי משם בוקעת מנגינתו שמשמחת את הכול – יוצרת מתח מעודן בין שני המרחבים הקיימים זה בתוך זה. למרות ההקשר החברתי הברור שביטון מעוניין

בו אין הוא מתעלם מהפיצול בין האני לאחר, אלא יודע לרקום מגוון של מגעים ביניהם, כפי שהוא יודע להבחין בין השמחה שבמרכז לבין המנגן שנחבא בפניה מבלי להפריד ביניהם. מערך הדיבורים איננו נשאר בגבולות החתונה המרוקאית. הדובר פונה אל הקורא בסיום:

מי שֶׁלֹא הָיָה בַּחֲתָנָה מְרוֹקָאִית, / מי שֶׁלֹא שָׁמַע אֶת סִבְתָּא פְּרָחָה /
 מְסִלְסִלֵת אֶת מְקַמַת הָעֶרְגוֹן בְּאַזְנֵי הַפֶּלֶה וְהַחֲתָן, / מי שֶׁלֹא יָשַׁב
 עַל הָאָרֶץ עַל כְּסֻתוֹת פּוֹךְ וְכָרִי אֶטְלָס, / מי שֶׁלֹא פָּצַע אֶת הַלֶּחֶם
 בְּשֵׁתֵי יָדָיו / מי שֶׁלֹא חָפַן בְּיָדָיו סֵלֶט נוֹזֵל / וְקִנְחַ וְשֻׁטָף אֶת פִּי
 בֵּינָן מְמַרְקֵשׁ, / מי שֶׁלֹא נָשַׁם אֶת הַמֵּית הַנְּעוּרִים שֶׁל נְעוּרֹתֵינוּ, /
 מי שֶׁלֹא הָיָה בַּחֲתָנָה מְרוֹקָאִית, / הִנֵּה לָךְ פְּרֻטִים / בּוֹא הַכֶּנֶס / אֶל
 מְהוּמוֹת הַחֲזָה / שֶׁלֹא הָמִית אֶף פֶּעַם (שם: 55).

ביטון איננו ניזון כאן מהשירה הישראלית משום שזו לא מצאה לנכון להתייחס לחתונה ולחוויה החברתית ולא מצאה אותם תכנים ראויים להתייחסות שירית. באופן עקיף יש כאן אמירה ביקורתית אודות החברה הישראלית אשר חתונותיה כבר אינן מקום של מפגש אנושי משמעותי ומעורר ריגוש ואף לא מקום מפגש חשוב עם המסורת החברתית עצמה. ביטון פונה ברמז בלבד אל התרבות היהודית העתיקה שידעה לקשור בין חג לשמחה, ואף הדגישה את ייחודה ועוצמתה של השמחה המשותפת הקשורה לטקס הדתי. פתיחת השיר וסיומו רומזים לתיאור שמחת בית השואבה במשנה: "מי שלא ראה את שמחת בית השואבה לא ראה שמחה מימיו" (מסכת סוכה, פרק ה). ההערכה היהודית חז"לית של הטקס ולא ממניעים דתיים אידיאולוגיים אלא משום השמחה שהוא יוצר, מועתקת אל החתונה המרוקאית המסורתית בתור מסגרת אשר מקיימת איזושהי חיוניות שהיא באחת גם פרטית וגם ציבורית, ואותה אין למצוא בחברה הישראלית. מתוך מודעות לנקודת מבטו של צרכן

התרבות הישראלית, אשר נוטה להמעט בערכם של טקסים חברתיים אך בהחלט נוטה לערכים אינדיבידואליסטיים, ורואה באושר את אחד מביטוייהם המובהקים – מציע ביטון את "כרטיס הכניסה" לשמחה המרוקאית. ההזמנה בה מסתיים השיר מעידה אם כן על מיקומו הכפול של המשורר: מצד אחד הוא בן לתרבות המרוקאית היהודית ומצד אחר הוא חלק מהתרבות הישראלית, שאותה הוא חווה כמסגרת מצמצמת, מנותקת מתשתיות המסורתיות. העשייה השירית שהוא מציע עומדת בסימן הרחבה והכלאה, שמחלצת את החתונה המרוקאית מגדר פולקלור עממי ומעניקה לה לגיטימציה ספרותית-אמנותית. יחד עם זאת הוא מציע לשירה הישראלית אופציית כתיבה חדשה, אשר ממקמת את האני בתוך מרחבים של שפה וזיכרון חברתי-משפחתי, כשדוקא מתוך מיקום זה הוא עשוי לכוון את זהותו העצמאית.

ביטון מבקש למקם את שירתו בתוך מרחב בלתי ישראלי של זיכרון תרבותי מרוקאי. החתונה מצטרפת לחומרים נוספים הלקוחים בחלקם מהמרחב המשפחתי, כמו התיאור של אימו שנהגה להרחיק רעות באמצעות הלקאה על החזה ובשם ארבע האימהות, וזיקתה לסיפורי אלף לילה ולילה, ואביו

"אֲשֶׁר עָסַק בְּעוֹלָמוֹת / אֲשֶׁר קָדַשׁ שְׁבָתוֹת בְּעָרֶק נָקִי / אֲשֶׁר הָיָה
בְּקִי מְאִין כְּמוֹהוֹ / בְּהִלְכוֹת בֵּית כְּנָסֶת"

("דברי רקע ראשוניים", שם: 45). בהוריו הוא מוצא את השילוב בין התרבות הנשית שיש בה ידע מאגי ואגדה לבין התרבות הגברית של ידע מיסטי והלכתי. שני צדדים אלה של העולם היהודי מצטרפים לרקע יותר רחב וסלקטיבי-אקלקטי שבתוכו בוחר המשורר למקם את שירתו. שירו "אלגיות בן שושן" (ביטון 2009: 50-51) מתייחס לדמות מרכזית בפולקלור של יהודי אלג'יר, עליו מסופר כי רצה את אהובתו לאחר שנטשה אותו, ובעת שהותו במאסר חיבר קינה שהולחנה והפכה

פופולארית במיוחד (גרסה שלה מופיעה אצל לסרי 1986: 92-99). שירו "קסידת סוליקה" (ביטון 2009: 76-81) מתייחס לנערה יהודייה יפיעה מהעיר פאס אשר בשנת 1834 ניסה השולטן לאלץ אותה להתאסלם והיא עמדה באמונתה ולבסוף אף הוצאה להורג. ביטון בוחר לכתוב על דמות שהפכה ל"גיבורת תרבות" (חסין 2005), למופת של אמונה יהודית ונכונות למות על קידוש השם וקברה שימש אתר לעלייה לרגל. ביטון חורג אמנם ממסורת הכתיבה אודותיה משום שאין הוא מאמץ את הפרספקטיבה הלאומית (העימות בין הדת היהודית למוסלמית והוויכוח שהתעורר אודות הדת העדיפה) ורוחה את האידיאליזציה שכרוכה בנושא המוות על קידוש השם. ג'ולייט חסין הבחינה שאין קשר בין קורותיה של סוליקה (או בשמה המקורי סול חשוואל) לבין שירו של ביטון, "כמו שאין שום זיקה למורשת הדתית האפולוגטית המאפיינת את הכתבים על אודותיה במשך תקופה של כמאה וחמישים שנה. 'קסידת סוליקה' של ארז ביטון מטפלת במורשת הצדיקה בצורה חילונית. [...] הצד הקשה והאכזרי הנקשר למאסרה ולעריפת ראשה נעלם כאן לטובת מחזה של מוות על פי המסורת הרומנטית" (חסין תשמ"ח: 336). סוליקה מועברת מהריאליה ההיסטורית של המאה ה-19 אל תקופתו של הנסיך בן אידריס (שמלך בשנים 792-828), ומהעיר פאס היא מועתקת אל העיר רבאט (שם: 340), ואף מוזכרת בהמשך השיר כבת תקופה מאוחרת יותר:

"וְאֵנִי חוֹזֵר וּמְדַפְדֵּף בְּךָ וּמְדַפְדֵּף בִּי / נוֹגֵעַ וְלֹא נוֹגֵעַ בְּתַמְצִית זְכָרְךָ
מֵעֵבֶר לְדוֹרוֹת. / מִן הַמָּאָה הַשְּׁלֵשׁ עֶשְׂרֵה הָאֲרָבַע עֶשְׂרֵה, / עֲנֵן שֶׁל
זְכָרוֹן רַךְ / לֹא נִתְפַּשֵּׁת יוֹתֵר מִשְׁנַתְּפֵשֶׁת" (ביטון 2009: 77).

הדובר חושף את אי הבהירות וחוסר הדיוק ההיסטורי שאופף את דמותה על מנת להמחיש את היותה חלק מזיכרון חי ולא מספרי היסטוריה. יתר על כן, הוא מדגיש כי העניין שלו מסתכם ב"תמצית" הזיכרון,

אותה תמצית שיכולה להיות בלתי נכונה מבחינה היסטורית, אך נכונה מבחינה חווייתית משום שהיא נענית לצרכיה של קהילת הזוכרים ה"ממציאים" מחדש את המסורת ומחיים אותה מחדש כמהלך של נגיעה גם במושא הזיכרון וגם באני הזוכר. לפיכך לפנינו לגיטימציה של הכנסת אלמנטים מהמסורת להקשר דיאלוגי, גם אם הוא מעתיק אותה ממקומה ההיסטורי. מיקומו הכפול, האמביוולנטי, של ביטון ביחס למסורת מתבטא מצד אחד בהזדקקות לחומריה ועיבודם מחדש, אשר מביא בחשבון את נקודת מבטו המרוחקת של המשורר, מצד אחר. ביטון מצהיר גם על שייכותו האמביוולנטית למסורת הערבית והיהודית של הקסידה, שצמחה בתקופת הג'הילייה והופיעה גם בימי הביניים בספרד ומאוחר יותר המשיכה בצפון אפריקה, הן בערבית והן בעברית.² הקסידה בעיקרה היא "שיר בעל תכלית, המשרת מגמה מסוימת (בקשת תמיכה מאת נדיב, יצירת רושם על קהל השומעים, הטפת רעיון, פיאור או גינוי, חיזוק ידי לוחמים או הרפיית לב אויבים, פנייה לסידור עניינים פרטיים או ציבוריים)" (מלאכי 1971: 108). לפעמים זהו שיר שמתמקד בתיאורה של דמות מסוימת בהקשר של זמן ומקום מוגדרים (חסין תשמ"ח: 340). זהו שיר סיפורי ארוך יחסית במבנה של בתים וחריזה, שיש בו פניות בגוף שני אל הנמען. השיר של ביטון שומר על הסיווג הז'אנרי ועל ההתמקדות בדמותה של סוליקה, אולם הוא מוותר על הסיפור הממשי ועל חומריו ההיסטוריים, ומדגיש בפתחה דווקא את הממד המלודרמטי השחוק שלהם

"נַעֲרָה שְׁנוֹדְעָה בְּיֹפֶיהָ בְּכָל הָאָרֶץ, / מְסַפֵּר עָלֶיהָ שְׂכָאֲשֶׁר הִגִּיעַ
שְׁמָעָה לְבֵן הַמְּלָךְ / הַנָּסִיף בֶּן אֲדָרִיס / לָקַח אוֹתָהּ לְאַרְמוֹנוֹ בְּרַבְתָּ //
לְאַחַר זְמַן נִמְצְאָה מֵתָה / בְּתוֹךְ אַפְרַיִם עֲדוּיָה כָּל עַדְיָהּ / אוֹמְרִים
שְׁהִיָּתָה יָפָה בְּמוֹתָהּ יוֹתֵר מִבְּחַיָּיהָ"; (ביטון 2009: 76)

2 על מסורת הקסידה בתרבויות ובשפות שונות ראו בספרם של שפרל ושקאל (Sperl and Shackle 1996).

רק החלקים הבאים של השיר מעניקים לדמות את העומק האלגי הלירי, אשר אינו מתאים כלל ועיקר לנורמות הז'אנר. במקום הפיתוח הסיפורי והזיכרון הציבורי של האירוע מעדיף ביטון את זווית הראייה הרגשית; יתר על כן, כל אחד מחלקי השיר מתמקד בקול נבדל – סוליקה, האם, הנשים הנפרדות מסוליקה שיוצאת לדרכה, וכד' – ואינו מנסה להפוך את הקולות המובחנים לדמויות ממשיות הארוגות בתוך הקשר עלילתי.³ ההתמקדות במרחב האישי-לירי של הדמות קשור אף בתיאור סיטואציית ההיזכרות של ביטון בגיבורת האגדה העממית, ולכך מוקדש חלק ב של השיר. כאן נשמע קולו של הדובר העכשווי שנמצא ב"מְסִיפֵת חֶבְרָה מְרוֹקָאִים" ברמת גן ומתרגש מעצם אזכור שמה של סוליקה עד כדי כך ש"עֵלָה לִי הַדָּם לְמַח, / נִשְׁפָּף לִי הַיַּיִן עַל הַמַּפִּית הַנֶּקֶה" (שם: 77). פרספקטיבה זו שהופכת את קולו של הנזכר לחלק ממסכת הקולות המדומיינים אשר נאספו בזיכרון הקולקטיבי, מעשירה את השיר ויחד עם זאת מדגישה כי הסיווג הז'אנרי של הקסידה הוא הבעת שייכות אמביוולנטית אל המסורת, שאינה מגבילה את עצמאותו של המשורר אלא מעניקה לה נופך נוסף.⁴ השיר הזה על פי אופיו הוא

3 ביטון כתב מחזה בשם "סוליקה" (2005) בו הוא מתמודד עם הנושא בצורה מסורתית יותר. המחזה מעמיד במוקד את נושא סירובה ההרואי של הנערה להתאסלם. גם תמונת הפתיחה למחזה מציגה אב ובת שבאים מישראל ועולים על קברה של סוליקה במרוקו. האב מנסה להעביר לבתו (שקריוה על שם סוליקה) את המורשת המרוקאית אותה אין היא מכירה, ומספר לה בין השאר: "בסיפור של סוליקה יש אהבה גדולה כים וגעגועים אין חקר, ויאווש ואמונה של צער ותקווה, אותה תקווה שהביאה אותנו בדורנו לארץ ישראל. כשקרא לנו בן גוריון לעלות, אמרנו, נחיה עם בן גוריון בלחם ומרגרינה, היינו על מזוודות מאות בשנים, חיכינו רק לצו קריאה" (ביטון 2005: 10). החיבור בין אמונתה של סוליקה לבין הציפייה לעלות לארץ ישראל במשך מאות בשנים, היא גרסה לאומית למדי של הסיפור המקורי. שירתו של ביטון נמנעה, כאמור, מאותם קישורים לאומיים.

4 חסין (תשמ"ח: 338) העירה כי ב"קסידת סוליקה" של ביטון מופיעה שורה במרוקאית ובתרגום לעברית, אשר לקוחה מהשיר העממי "אהבת בן שושן", כפי שהוא מופיע אצל לסרי (1986: 92): "זֵינִי לְפָרֵק פְּסָבָח בְּקָרִי / בָּאָה עָלַי מִפֶּת הַפְּרָדָה הַשָּׁבָם בְּבָקָר".

אלגיה, וכך הגדיר גם ביטון את שריו על בן שושן (שמקורם הוא קסידה סיפורית), אולם הגדרתו כקסידה מעניקה לו שייכות מזרחית ולא מערבית, ציבורית ולא אישית, מסורתית ולא מודרניסטית. כחלק מהמצאת המסורת התרבותית שלו חשובה למשורר עצם השתייכות זו למרות אופייה האמביוולנטי הברור.

העלמתם של הניגוד הלאומי ושל נושא ההתאסלמות הכפויה בשיר זה מעידה על ההיסטוריוגרפיה בה בוחר ביטון, אשר מעדיפה להצביע על אתרי המפגש והדיאלוג בין יהודים למוסלמים ולהצניע את רגעי העימות ביניהם.⁵ משום כך הוא מדגיש למשל את נוכחותם של יהודים וערכים ב"חתונה מרוקאית", והערכים מביאים תקרובת לחתונה ואינם נתקלים בתקנות כשרות מחמירות אשר מיועדות להפריד בין יהודים לשאינם יהודים. מרחב יהודי-ערבי משותף נמצא גם ב"שיר זוהרה אלפסיה" (ביטון 2009: 46) המוקדש לדמותה של מי שהייתה זמרת החצר של מוחמד החמישי מלך מרוקו משך כארבעה עשורים והפכה לדמות שסביבה נרקמו אגדות

"אומרים עליה שכאשר שרה, / לחמו חילים בסכינים / לפלס דרך /
בְּהַמוֹן / לְהַגִּיעַ אֶל שׁוּלֵי שְׁמֶלְתָּהּ / לְנִשֵּׁק אֶת קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתֶיהָ /
לְשִׁים כֶּסֶף רִיאָל לְאוֹת תּוֹדָה".

השיר מתאר אמנם את הגירתה לארץ כנפילה ממעמד של זמרת מרכזית

שורה זו שנשמרה מן הסתם בזיכרונו של המשורר עברה מהקשר אחד למשנהו, באופן שמייצג את חיוניות הזיכרון ואת היצירתיות שלו, כלומר את יכולתו לנוע בין הקשרים שונים ולמזג ביניהם.

5 יורם בילו ואנדרה לוי חקרו את זיכרונו של יהודי מרוקו שחיו באזור כפרי לא רחוק ממרקס בנוגע לאופי הקשרים שהיו להם עם שכניהם המוסלמים. הם הגיעו למסקנה כי למרות שיחסים אלה ידעו עליות ומורדות בעיקרו של דבר הם עמדו בסימן של שכנות טובה (Bilu & Levy 1996). מידע דומה מופיע בספרו של ירון צור (2001). ממצאים אלה עולים בקנה אחד עם ייצוג הזיכרון אודות הקרבה היהודית-ערבית בשיריו של ביטון.

במרוקו למעמד של נזקקת סעד, אולם מבהיר גם כי ההיסטוריה היהודית במרוקו עומדת בסימן שותפות תרבותית וחברתית מלאה, לא במעט הודות ליחסו החיובי של מוחמד החמישי ליהודי הממלכה, עליהם גונן אף מול משטר החסות הפרו-נאצי של וישי (אסרף 1997). הזיכרון אותו נושאת זוהרה אלפסיה מתמצה במילים "מוחמד החמישי אישון עינינו", אשר ממחיש את האינטימיות ששררה בין יהודים לערבים, במקום בו ההיסטוריוגרפיה הציונית נטתה להדגיש את ההיבטים האנטישמיים, כלומר לראות את ההיסטוריה של יהודי מרוקו באותן תבניות לאומיות-דתיות קונפליקטואליות שהתאימו להיסטוריוגרפיה של יהודי אירופה.⁶

השתייכותו המודעת של ביטון למסורת של יהודי מרוקו מתבטאת גם בשיר "על רעידת האדמה באגדיר" (ביטון 2009: 56-57), אשר מתייחס לרעידת האדמה שהתרחשה בחודש מרץ 1960 והביאה למותם של כשני שלישי מבני הקהילה היהודית בעיר. ביטון הכיר את הקינות שנכתבו על ידי שניים מגדולי פייטני מרוקו – מרדכי זעפרני ודויד בוזגלו – אשר התאימו למסורת הפיוט בתבניתם הפואטית הקפדנית ובלשונם העמוסה מליצות מקראיות. גם הפנייה שלהם אל האל לשם נחמה מצביעה על זיקתם הברורה למסורת (הלוי 2003: 124-133). שירו של ביטון שנכתב כחמש עשרה שנה לאחר רעידת האדמה, מבטא נקודת מבט מאוחרת שאינה זקוקה לנחמה מיידית, אלא מתבוננת בגורלם הבלתי צפוי של בני אדם ברגע שעולמם חרב עליהם ועל בני משפחותיהם. עצם ההתייחסות לאירוע זה על ידי משורר שעזב את מרוקו כילד בסוף שנות הארבעים היא מעניינת, משום שיש בה כדי לקבוע כי שייכותו לקורות יהודי מרוקו איננה מסתיימת עם ההגירה. כלפי אירועים מכוננים בהיסטוריה הישראלית ביטון לא גילה כל עניין ביצירתו, אולם לאותו אסון שסביבו נרקמה שתיקה טראומטית

6 על שאלה זו שעלתה ביחס להיסטוריוגרפיה של אירועי הפרהוד בבגדד, ראו בספרי (אופנהיימר 2008: 290-294).

בקרב ניצוליו (בוזיז 2008) הוא בוחר להקדיש שיר קינה ארוך. יש בכך כדי להמחיש את עמדתו התרבותית אשר מאשרת את זיקתו ההולכת ונמשכת לצפון אפריקה ולתרבותה היהודית יותר מאשר לארץ ההגירה. יחד עם זאת יודע ביטון להצביע על ההבדלים העקרוניים בין קינתו המודרניסטית לבין הפיוט המסורתי. יוסף הלוי טען כי שירו

”מבטא את התפנית הפואטית העמוקה שעברה סוגה ספרותית זו [...] החל מן התבנית, דרך הלשון ואמצעיה וקישוטיה ועד אמונות ודעות המקופלות בין השיטין. [...] השינוי המשמעותי בשירו של ביטון ביחס לקודמיו הוא בהיעדרו של היסוד הליטורגי או האמונתי. השיר אמנם נושא אופי של קינה, אך אינו מופנה לאדון-כל או לבעל הרחמים אלא לאִמו. בפניה שוטח הדובר את שאלותיו תמיהותיו (כיחיד, ולא דווקא כשליח צבור – כבעולם הפיוט), בעקבות רעידת האדמה, הממחישה יותר מכל את האימה הקיומית של האדם ואת אפסותו המוחלטת מול איתני הטבע ולא מול כוחו וגבורתו של הבורא, כמקובל בעולמן של הקינות בפיוט” (הלוי 2003: 134-135).

טענה זו עשויה להבהיר את נקודת המבט המורכבת של ביטון כמשורר. הוא מצביע על זיקותיו הן להיסטוריה של מרוקו ויהודיה והן למסורת הכתיבה על אסונותיה. למרות שאין הוא מאמץ את תבנית הפנייה ל”אל מלא רחמים” כפי שעושה דויד בוזגלו (שם: 131), צריך להביא בחשבון כי פנייה זו אינה מתבקשת כלל בהקשר המאוחר שבו מדובר על האסון בין המשורר לאימו וגם לא כפרקטיקה ליטורגית קהילתית שמנסה להתעודד באמצעות ניסוח עמדת אָבֵל משותפת. המסקנה של הלוי אודות ”השבר ברצף היצירה הרוחנית של יהודי ארצות המזרח” (שם: 138) מתעלמת מנקודת המבט השונה של ביטון בהשוואה לקודמיו. גם אם שירתו אינה מסורתית בצורותיה

ולשונה ואינה דתית במשלבה ובהצהרותיה המפורשות, בכל זאת אין להתכחש למאמץ המתמיד שלה להשתייך לאותה מסורת תוך הבעת עצמיות ונבדלות ביחס אליה. כל שיריו שמקיימים דיאלוג עם המסורת התרבותית של יהדות מרוקו מתאפיינים בכך שהם נמנעים משימוש אידיאולוגי בחומריהם, ומתעניינים אך ורק בחוויה הקיומית של הדמויות המתוארות ובייצוגה הלירי. השיר על בן שושן נמנע מכל שיפוט מוסרי מפורש (או מניסיון להצדיק את עצמו לפני איומו, כפי שעושה השיר העממי) כשהוא מתמקד בחוויית הישיבה בבית הכלא:

”אֵיךְ גַם הַשֶּׁמֶשׁ מְרַחֵקָה שְׁלֵא לְגַעַת בִּי, / [...] אֵיךְ הַיְלָדִים מִיָּדַי
מִבְּטֵימִם שֶׁל פֶּחַד / עַל-אַף הַסּוּרְגִים” (ביטון 2009: 51);

השיר על סוליקה נמנע מהתייחסות לסוגיות הפוליטיות של המרת הדת הכפויה או לאמונה הדתית של הנערה, כאשר הוא בוחר להפנות את תשומת הלב לרגע בו הפחד משתלט על להט הוויכוח הדתי:

”תָּנוּ לִי יָדַיִם מִפְּנֵי הַטְּבִיעָה אֲנָשִׁים טוֹבִים / תָּנוּ לִי כַּיָּדַיִם שֶׁל פּוֹדָה /
כְּסָתוֹת שֶׁל מְשִׁי / לְהַתְחַמֵּם מִפְּנֵי הַקּוֹר שֶׁבְּלִבִּי” (שם: 78);

ואילו גם השיר על רעידת האדמה באגדיר מתמקד בהבלטת המפגש הבלתי נסבל בין החיים האנושיים לבין רגע חדלונם:

”כִּמָּה מָתְקוּ בְּעָרְבֵי הַהוּא דְּלִקוֹת הַשָּׁמַיִם / וְאִישׁ לֹא קָרָא אֶת סִמְנֵי
הַשָּׁבֵר בְּשָׁמַיִם / וְהָעִיר הֵיטָה כְּלִילַת יָפִי / וְהָעִיר הֵיטָה לְשָׁבֵר כְּלִי”
(שם: 57).

ביטון מצביע על זיקתו לז'אנר הקינה, כפי שציינה קציעה עלון (2011)

אולם אין זו קינה על אובדן אלא קינה שיש בה מציאה-מחדש או המצאה של ערוצי זיקה אל העבר ההיסטורי והעבר התרבותי של יהודי מרוקו. אין הוא מקונן על מותה של סוליקה ולא על מאסרו של בן שושן, אפילו לא על גורל תושבי אגדיר, אלא מכונן את עברו האישי והאתני באמצעות הזכרות בעבר המשותף, כמו במסורת ייצוגי העממיים. הקינה איננה אקט של התאבלות אלא של גאולה מתוך השכחה ושיכחה, מתוך מקומו הדחוי של הזיכרון המזרחי בתרבות הישראלית.

ביטון מתווה את המסורת העממית אליה מתייחסת שירתו, ובמקביל לכך מסמן את זיקתו למסורת הפיוט הליטורגית. שירו "לדבר בעצם הנהרה" מלווה בכותרת משנה "שחרית לר' דויד בוזגלו, מגדולי פייטני יהדות מרוקו" (ביטון 2009: 85) אשר מבהירה כי אין מדובר רק בשיר מחווה אלא בפיוט לתפילה ("שחרית"):

בוא מן הפנה/ אל כמת הכמות/ ר' דוד בוזגלו/ בזכרי אותך/ לבי
 עץ שתול על פלגי מים/ בלכתי אחרי הגעתי אחריך/ אז מצאתי
 מפני בפניך/ שם כל חלומותי עליך/ אתה ואני ממצקת הדבש/
 אתך נפגשתי בעצם הנהרה.

ההשתייכות למסורת הפיוט מחייבת את ביטון לחרוז לפחות באופן חלקי (חרוז מבריאח נוסח שירת ימי הביניים) ואפילו לשבץ בשירו ביטוי מקראי, מה שאין הוא נוהג לעשות בדרך כלל. הפנייה אל דויד בוזגלו אמורה להזמינו ולהעניק לו נוכחות, גם אם ראשונית ביותר, עבור קוראי השירה העברית ולסמן את מיקומה השולי של תרבות הפיוט הדתי במרחב התרבות הישראלית. אולם המהלך המעניין כאן קשור לא בדיבור אל דוד בוזגלו אלא בדיבור עליו כעל תשתית עומק של האני, היות שחיפוש האני מוביל בהכרח אל האחר, שבו ניתן למצוא השתקפות של האני. פני האחר הם פניו של דויד בוזגלו, אשר

נתפסים ברגע של הארה בבחינת מקור אליו שייך גם האני. מקור זה שמתעורר מתוך הזיכרון, היה עד לאותה הארה נסתר ונשכח, ושיר זה מתאר את ההתגלות של הפייטן ומסורת הפיוט, שמוליכה עד לפסוקי ספר תהלים, בבחינת מקור שהוצב בידי הדובר. מעמדו של בוזגלו שהיה בפניו ולפתע מתבקש להתייצב במרכז הבמה מסמן את מעמדה של המסורת שנמצאת מחדש – לא על מנת שימחזרו ויחקו אותה אלא כדי שימצאו אותה וימציאו אותה מחדש. הנהרה היא רגע התגלות האור שמעבר לראיית העיניים ומעבר לעיוורון הממשי והמטפורי של המשורר; זהו רגע התעוררות הדיבור (והשירה) שיש בו משום התגברות על החושך ועל העדר הנוכחות האלוהית, כפי נרמז בפסוק היחיד במקרא בו מופיעה מילה זו: "היום הִהוּא יְהִי חֶשֶׁךְ אֶל־יְדִרְשֶׁהוּ אֱלֹהִים מִמְעַל וְאֶל־תּוֹפֵעַ עָלָיו נִהְרָה" (איוב ג, 4). ר' דויד בוזגלו הוא החולייה המקשרת בין ביטון המשורר המודרניסט לבין מסורת הפיוט, אשר מוצגת לא רק כמסורת ספרותית אלא כפניו וחלומותיו של האני, כלומר כיסוד פנימי ביותר שנחשף. אולם הזיקה של ביטון למסורת זו הופיעה כבר בשירתו המוקדמת. את השיר "פיוט מרוקאי" הוא הציב במקום בולט במיוחד בסוף מנחה מרוקאית. גם כאן הופיע הפיוט בצורה מתווכת, כטקסט בעל מוזיקה המבוצע על ידי קהילת שרים:

לִיל בַּצֵּר נַה נַה נַה... / נִכְבְּרוּ נוּ נוּ, דְּכַרְיִכֶם נַהנַה בְּאֲזַנֵי נַנְנִי
 שִׁירֵיִים, / נִפְלְאוּ אוּ אוּ, תְּבוּנֵיכֶם שְׂגִיֵאֵיִים / וְאֵלֵי נַנְנִי נַחֲמֵדְתֶם
 אֶהוּבֵיִים / וְאַתֶּם נַהנַה / מְלִכֵי נַנְנֵי קְדָם שְׂכַחֵיִים, // שִׁירָה נַה נַה נַה
 חֲדָשָׁה נַהנַה אֲשִׁיר לְכֶם / רְקִיעֵיִים (ביטון 2009: 58).

הפיוט אשר נכתב "ברוח הפיוטים המרוקאיים", כפי שמסבירה ההקדמה, "נקרא במנגינה יהודית מרוקאית מסורתית". החזרה על הצליל נה, נו, או, ממחישה את ביצועו המוזיקלי של הפיוט ומעניקה לו ממד של טקסט השייך לא רק למסורת הכתובה אלא לקהילת

שומרי המסורת, שצורכת פיוטים חדשים בהקשרים חברתיים שונים. ביטון, שלימים אף הלחין פיוט זה, מכונן זיקה רבת ממדים בין שירתו הישראלית המודרניסטית לבין מסורות צפון אפריקאיות שבחלקן הן חילוניות, כמו הקסידה, ובחלקן ליטורגיות, כמו הפיוט. תנועתו לתוך המסורת ומחוצה לה מלווה את מכלול שירתו. אולם ברור כי הנחישות לשמר ולהמציא מחדש מסורות אלה מצטרפת לעמדה תרבותית ברורה ומתמשכת של סירוב לשלול את המסורת, להתעלם ממנה, גם אם מסורת זו לא זכתה למעמד של יוקרה בתרבות הישראלית, אלא להיפך, נדחקה לפינה כמו מסורות אתניות אחרות (מזרחיות ואשכנזיות גם יחד).

ניתן למקם את פרויקט המצאת המסורת והזיכרון של ביטון במרחב הפוסט קולוניאלי, אולם מרחב זה רלוונטי לא רק לחווייתם של מהגרים מזרחים בישראל אלא לחווייתם של מהגרים אשכנזים באותה מידה. רעיון "שלילת הגלות" שהופעל בתור צנזורה, ידע וצורת שליטה על מהגרים למרחב הישראלי, התבטא בין השאר בדחיית הזיכרון הקולקטיבי, שמהגרים מזרחים ואשכנזים הפכו לקורבנותיו, לא במעט משום ששיתפו עימו פעולה, כלומר הפכו לסוכניו. בהקשר זה חשובים דבריו של סטיוארט הול על האופי הטראומטי של החוויה הקולוניאלית. הדרכים בהם הצבת ושיעבוד השחור וחוויותיו למשטרים הדומיננטיים היו תוצאת הפעלה ביקורתית של כוח תרבותי ונורמליזציה. זאת לא רק במונח שהתכוון אליו סעיד, כלומר בכך שהמשטרים הללו היתוו אותו כשונה ואחר בתוך קטגוריות הידע המערביות, אלא גם במונח עמוק יותר: היה למשטרים האלה הכוח לגרום לו לראות ולחוות את עצמו כ'אחר'. אם כל משטר של ייצוג נוצר מהזיווג של כוח וידע, ניתן להבין כי ידע זה אינו רק חיצוני, כי אם גם פנימי. דבר אחד הוא להציב את הסובייקט או הקולקטיב כ'אחר' בשיח ההגמוני, ודבר אחר לגמרי הוא לשעבד אותם לידע זה, באמצעות הפיכתו להכרח פנימי וסובייקטיבי לציית לנורמה. הפקעה פנימית זו של הזהות

התרבותית מעוותת ופוגעת. אם אין התנגדות להשתקתה ולצנזורה המוטלת עליה, היא יוצרת, כפי שתיאר זאת פרנץ פאנון באופן ציורי, "אינדיבידואלים ללא עוגן, ללא אופק, ללא צבע, ללא מדינה, ללא שורשים – גזע של מלאכים" (אצל Hall 1997: 112). בהקשר הישראלי התקיימה ומתקיימת שליטה זו הן באופן כפוי והן בדרך של שיתוף פעולה מרצון, ביחס להגירה מאירופה לא פחות מאשר ביחס להגירה ממדינות ערב. ההפקעה הפנימית של הזהות התרבותית הינה ניסוח אחר לרעיון שלילת הגולה, ואילו ניסיונות ההיזכרות שמציעה שירתו של ביטון מייצגים מאבק שניהלו משוררים ישראלים לא מעטים נגד הפקעה זו. יחד עם זאת יש להודות בכך, שהשלילה של הזיכרון התרבותי הצפון-אפריקאי כפרט והמזרחי בכלל הייתה אולי קיצונית ואלימה יותר בהשוואה לשלילת הזיכרון המזרח והמערב אירופי.

ההתנגדות להפקעה זו (שכאמור היא חיצונית ופנימית גם יחד) עשויה להיות אקט של חיפוש זהות או המצאתה. בהקשר זה חשוב להבהיר את טענתו של סטוארט הול כי זהות תרבותית – ובוודאי בהקשר קולוניאלי של מחיקה – אינה איזושהי מהות המוטלת בלא שינוי, שההיסטוריה לא הותירה בה את סימנה. היא אינה "פעם אחת ולתמיד", מקור קבוע אליו ניתן לחזור באופן סופי. מובן שזהות אינה רק פרי הדמיון. היא בכל זאת משהו ואינה תעתוע דמיוני. יש לה את ההיסטוריות שלה, ולהיסטוריה יש היבטים חומריים וסמליים אמיתיים. העבר ממשיך לדבר אלינו, אך אינו מדבר אלינו כעבר עובדתי פשוט, מאחר שיחסנו כלפיו תמיד נתון לקרע. תמיד הוא בנוי מזיכרון, פנטזיה, נרטיב ומיתוס. זהויות תרבותיות הן נקודות בלתי יציבות של הזדהות או תפר אשר נוצרות בתוך שיח של ההיסטוריה והתרבות. אין הן מהות בלתי מעורערת אלא עמדה. משום כך, מעורבת בהן תמיד פוליטיקה של זהות, פוליטיקה של עמדה. הבנה זו של הזהות התרבותית עשויה לעורר אי נחת. אם זהות אינה נובעת באופן ישיר ובלתי קטוע מנקודת מוצא, כיצד נוכל להבין את כינונה?

את הזהות הקאריבית השחורה מציע הול להבין כממוסגרת על ידי שני צירים הפועלים יחדיו: ציר הדמיון וההמשכיות לעומת ציר השוני והקרע. הזהות הקאריבית היא פרי היחסים הדיאלוגיים של שני הציירים הללו. האחד מעניק לה בסיס בתוך העבר, והמשכיות עם העבר ומצביע על עבר משותף ורציף שהוא משותף לקהילה אחת גדולה. השני מזכיר שמה שמשותף לנושאה נובע בדיוק מתוך חווית הקרע ביחס למסורת, חוויית הרצף שנקטע כתוצאה של הגירה מאפריקה, מכירת עבדים וקולוניזציה. לפיכך יש לחשוב את הזהות הדיאספורית (גלות) של הקריביים כמערכת יחסים משלימה בין שני כוחות אלו. יתר על כן, החוויה הדיאספורית אינה יכולה להיות מוגדרת כמובנים של טוהר והומוגניות, של מהות אחת ויחידה, כיוון שבהכרח היא הטרוגנית ורבגונית (Hall 1997: 113). נדמה לי כי הערות אלה עשויות ללמד גם על ההתמודדות עם הזיכרון התרבותי, החברתי והפוליטי של יהודי מרוקו בשירתו של ביטון. מצד אחד לפנינו ניסיון לאתר נקודות ציון בעבר, שהעמדתן זו לצד זו ממציאה אותן בתור מסורת פרטית, גם אם לא מסורת ציבורית ממוסדת. בכך יש מאמץ לזכור, אף אם בצורה בלתי שיטתית, לא היסטוריונית, אקראית לחלוטין, אך לאשר את קיומו של זיכרון שניתן לזיהוי ברור. הצורך לאשר את נוכחותו של זיכרון כזה ואת כוחו להעמיד נקודת מבט לא-ישראלית, גדול מהצורך להתחקות אחר ההיסטוריה או המסורת המרוקאית עצמה. מצד אחר יש כאן מודעות ברורה לאופיו הרסיסי, השבור והחמקמק של אותו זיכרון, ובוודאי של אותו עבר מרוקאי, ומודעות זו דוחה כל משמעות יציבה שניתן להעניק לעבר, לחומרים המגדירים "זהות" באופן מכליל, מחויב מדי ומקבע. במודעות לפער בין הזוכר השייך להווה הישראלי לבין מושא הזיכרון ואפילו מייצגיו החיים (במיוחד דור ההורים), מוחשת החוויה הדיאספורית שמבוססת לא על חזרה פשוטה למקורות או על התוודעות מאוחרת למסורת קדומה ובלתי משתנה, אלא על חזרה מגששת, מהוססת, מומצאת ומלאכותית,

שמעידה בעת ובעונה אחת על ניתוק ואיבוד קשר לכל מה שניתן להגדירו כ"מסורת".

נוסטלגיה

ביטון מתבונן מנקודת מבט של ההווה ומהמרחב השולי בו הוא נמצא במדינת ישראל, אל העבר של ילדותו בצפון אפריקה שנתפס כמקום וזמן אידיאליים המנוגדים לנחיתותו החד משמעית של הכאן והעכשיו. השוואה זו של שני הזמנים ושני המרחבים כוללת סדרה של ניגודים תרבותיים, חברתיים, חווייתיים – מייצרת את העמדה הנוסטלגית. עמדה זו מהווה חריג בשירה הישראלית שהנוסטלגיה שלה מופנית בעיקר למרחב הפרטי ולזמן הילדות (שירתם של ביאליק או של אבות ישורון הן דוגמאות לכך). ז'אן סטרובינסקי טען כי מאז תקופת ההשכלה הפכה הנוסטלגיה בתרבות האירופית מגעגועים למרחב אחר – מרחב המולדת האבודה – לגעגועים לזמן אחר, של הילדות האבודה (Starobinski 1966: 102–103). אם נשתמש בהבחנה זו ניתן לטעון כי הנוסטלגיה שמציע ביטון זוכה לממד חתרני, משום שהיא מייצגת בראש ובראשונה מרחב פוליטי-חברתי, זאת בהשוואה לנוסטלגיה הישראלית הטיפוסית שמעדיפה להישאר בגבולות האני, גם אם ההבחנה בין פרטי לקולקטיבי אינה יכולה להיות חדה וברורה לחלוטין. כלומר הנוסטלגיה שלו איננה עמדה רגרסיבית של היצמדות לעבר אידיאלי מחוסר יכולת להתמודד עם המציאות המורכבת, כפי שטענו מי שראו בה את אחד הסימפטומים של המודרנה המתנתקת מהעבר. את הנוסטלגיה ניתן לראות בצורה שונה: כאמצעי להגדיר אמונות וערכים תרבותיים שנמצאים בסכנה או תחת איום, כאפיק של זיכרון חברתי-תרבותי משותף וכבסיס לביקורת כלפי הגמוניות תרבותיות. נוסטלגיה בעלת משמעות פוליטית כזו עשויה להתלוות במיוחד לנקודת מבט של קבוצות מהגרים אתניות, שנמצאות בתוך תרבויות מבוססות אשר מפעילות כלפי מהגריהן מדיניות של בליעה

("כור היתוך"). דוגמה מקבילה לשימוש פוליטי-ביקורתי בנוסטלגיה אפשר למצוא גם בהקשר פוסט קולוניאלי; השתחררותם של עמים באפריקה ועליית תנועה השחורות (négritude) לוותה במאמץ של אינטלקטואלים לשקם את הזיכרון ההיסטורי הלאומי שנמחק בחלקו וטושטש על ידי השליטה הקולוניאלית (פנון 2006: 191-208). לפיכך אם שירתו של ביטון נקראה בשנות השבעים כביטוי תמים של פולקלור עדתי, שאינו מתאים לרוח האינדיבידואליסטית של השירה הישראלית ובוודאי לא למגמת ההתרחקות שלה מנושאים חברתיים, הרי שממרחק הזמן היא מתגלה ככוח חתרני שמערער על אותן נורמות וגבולות פואטיים. הנוסטלגיה היא בפירוש לא תמימה.

יחד עם זאת שירתו של ביטון אינו נופלת למלכודת המהותנות שארבה לפתחה של החשיבה הפוסט קולוניאלית אשר חיפשה שורשים לאומיים, מסורות מושכחות, שפות שסימנו מבחינתה הוויה מקורית אותנטית שראוי לשחזרה. ביטון איננו מתחקה אחר מקורותיו האתניים. יתר על כן, הוא מודע להיבט האירוני שמחלחל לכל נוסטלגיה. הקישור בין אירוניה לנוסטלגיה הפך לגלוי מאז שנות התשעים. בהמשך לדברים שכתב ג'יימסון על גל חדש של סרטי נוסטלגיה פוסטמודרניים, טענה לינדה האטשון כי נוסטלגיה ואירוניה שמאז ומתמיד נתפסו כניגודים, הפכו בעידן הפוסטמודרני למשלימים זה את זה (Hutcheon 1998), הואיל וגם הנוסטלגיה אינה אלא ציטוט ממוחזר של נרטיבים, שבמידה רבה איבדו את תוקפם ובוודאי אין לראות בהם דבר בעל תקפות עובדתית-היסטורית. תרמה לכך ההבנה כי העבר והמסורת שהופכים מושא לגעגועים נוסטלגיים אינם אלא המצאה של ההווה, וזו ניזונה מאופנות עכשויות של חיפוש שורשים.⁷

הנוסטלגיה כלפי העבר התרבותי היא לפיכך אמביוולנטית: מצד אחד היא מציגה את העבר האישי בכל שונותו המזרחית, ואת היותו

7 גם בודריאר כינה את הנוסטלגיה "רהביליטציה פרודית של מושאים אבודים" (Baudrillard 1993: 372).

רקע לצמיחת האני. מצד אחר היא מטילה ספק "מערבי" בתקפות שיח החזרה למקורות האתניים ומבהירה את היותו שותף לנרטיבים הגמוניים אופנתיים.

שיריו של ביטון אינם מוגבלים לייצוגה של הוויה עממית ששייכת לעבר. הבקעה זו של מציאות חושנית, צבעונית, צלילית, ואפילו עמוסת טעמים וריחות בלתי מוכרים, ממוקמת בכתיבתו בתוך מערכת מאזנת ומרחיקה, שבה הסובייקט האירוני, המפוכח והבודד, הוא המוקד התודעתי אשר מעיד על שייכותו הכפולה והמפוצלת לעולמות תרבותיים שונים (טוקר 1983). גם זכרונו זוכה לייצוג מורכב שנובע ממיקומו השונים. הזיכרון, כפי שכבר ראינו ביחס למסורת, אינו מייצר פרספקטיבה יציבה וחד משמעית אלא צורת התמודדות עם העבר, שתמיד טומנת בחובה הפתעות.

בשירים כמו "שמחה במלח", "דברי רקע ראשוניים", "מנחה מרוקאית" (מנחה מרוקאית) ו"שיר עונת מבשל הלפת" (נענע) מופיעות תמונות סיפוריות מן העבר ללא הקשר עכשוי של אקט ההיזכרות. אולם בשירים אחרים מוצגת היזכרות זו בתור מסגרת נרטיבית לשיר: "שיר זוהרה אלפסיה", "אהבת ילדים בזרבות לבנות", "הדוד יהודה שרביט בין מרקש לדרע", "אמי משדלת צפור", "קסידת סוליקה". חווית ההיזכרות בעבר כבר מסמנת קרע בין הדובר לבין מושא הזיכרון, וניסוחו של קרע זה מתגלה בדרך כלל כמוקד הסמוי של השיר:

הנה איך מתהפך כפר הלתך שבתוכי / הנה איך מדפקים עלי
הריחות / אה, אדי הזעתך במרתף ראשון, / אה, הכל הלחם מתנור
של טין באלנבי אחת עשרה. [...] / הנה איך מתהפך כפר הלתך
בתוכי, אמי, / סביב לרטב וינאי ("אהבת ילדים בזרבות לבנות",
ביטון 2009: 62).

התנועה הפנימית בין ניגודים (אלנבי לעומת הכפר, רוטב וינאי לעומת ריח הלחם האפוי) ערה לכך, שאין המשורר מעוניין לייצג באופן מלא ומתעד את המרחב התרבותי והחברתי של כפר הולדת אימו, אלא להבהיר את המרחק הנפשי שנפער בכל זיכרון. השיר נפתח במעין וריאציה על הביטוי "להתהפך בקבר", שמעידה על המרחק בין הכפר שבזיכרון לבין הזוכר עצמו והמציאות הזרה בה הוא חי, כפי שהאני האוטוביוגרפי מופיע בזיכרון כ"אני אחר" והלשון המרוקאית זכורה כ"שפה זקנה מאוד". קיומו של המרחק הפרספקטיבי מנמק גם את הבחירה להתייחס לעבר כאל אוסף של שרידים תלושים מכל הקשר ומסגרת. מוזכרים כאן דיבורים ומריבות וקללות שלקוחים ממשחקי הילדים

"יִנְעַל בּוֹק", יִנְעַל אָבִיָּה, / "אָנָּא הוּאָה דְרִבְחָט", אָנִי הוּא
שְׁהֲרוּחָתִי, / אַתָּה תָּכֵה אֶת אַחֹתִי / אָנִי אֶכֶּה אֶת אַחֹתְךָ"

או דיבורי מבוגרים ה"מְשִׁילִים מְשָׁלִים", שכל שנותר מהם אינו אלא הפתיחה המסורתית

"(בּוּיָה קֵאן יְקוּל, אָבָּא הָיָה אוֹמֵר, / יָמָה קֵאנָט תְּקוּל, אָמָּא
הָיָתָה אוֹמֵרֵת"),

או מנהגים עממיים, כמו שפיכת השמן שנועדה "לְשַׁדֵּל אֶת הָרוּחוֹת / אֲדוּנֵי הַבֵּית", או "אֶהְבֵּת יְלָדִים בְּזִרְבֵיּוֹת לְכִנּוֹת", המייצגים בחיוניותם לא רק את נוכחותו המוחשית של העבר (הכינוי "הִנָּה" שמופיע מספר פעמים מדגיש זאת) אלא אף את הפער התרבותי בין ההווה של הזוכר לעברו. שיר זה מבקש אמנם ליצור רושם של ביטחון ביחס לעולם המסורתי הכפרי, שאינו מכיר עימותים פנימיים או חיצוניים שעלולים לערערו. אולם בה בעת מדגישה פרספקטיבת הזיכרון גם את המרחק

ביחס אליו, את הישרדותו המקוטעת, את התמורות שחלו בזהות הדובר ואת שפתו שהפכה לאחרת.⁸

תנודה חריפה זו בין מיקומים שונים מוצאת ביטוי חריף במיוחד ב"קסידת סוליקה", שמתארת את ההיזכרות של הדובר בנערה ידועה מהפולקלור המרוקאי ובעולם היהודי שהיא מייצגת; ביטון מבקש לבודד את ההיזכרות הפרטית, ולהציגה כשונה מזו הציבורית:

כְּמוּ מִכָּה עֲלָה אֶז שְׁמֵךְ בְּאַזְנִי / בְּמִסְבַּת חֲבֵרָה מְרוֹקְאִים / [...] רַק
אֲנִי כִּךָ הִרְגַּשְׁתִּי / עֲלָה לִי הַדָּם לְמַח, / נִשְׁפָּךְ לִי הַיַּיִן עַל הַמַּפִּית
הַנְּקִיָּה / שְׁעַל הַבְּרָכִים. [...] בְּמִסְבָּה הֵחִיא הֵייתִי כְּמוּ מְשָׁעָ /
עִם רִיר בְּסַנְטֵר, כְּתַמִּים בְּחֻלְצָה / וְלֹא נָעִים בְּשִׂיחָה / בְּשִׁבְלִי לֹא
הֵייתִ אַרְוֹמָה לְקַנּוּחַ / שֶׁל עֶרֶב שֶׁל חֲבֵרָה מְרוֹקְאִים (ביטון 2009:
76-77).

הזיכרון הציבורי הנינוח שמופיע כקינוח נראה כראוי לגינוי, משום שהוא נטול מחויבות אמיתית (שיגעון) ואין ביכולתו לטלטל את הזוכר מתוך ההווה שלו ולהעתיקו לתוך העבר. השיר מבחין בבעייתיות הכרוכה בזיכרון ובמערכת היחסים בין הזוכר, העולם הנזכר ורגע ההיזכרות. צומת זה של בעייתיות מעניק לנוסטלגיה גוון אירוני חריף ומצביע על אפשרויות שונות של זיכרון; רק הזיכרון שבכוחו להשפיע

8 השיר "דברי רקע ראשוניים" הוא דוגמה נוספת שמבחינה את פרספקטיבת הקרע בין הווה לעבר. לאחר שתואר את עולמם המסורתי של ההורים ואת המוחשיות החושנית שלו הוא מבחין את עמידתו המבוגרת מחוץ לאותו עולם: "אֲנִי אֲנִי / שֶׁהִרְחַקְתִּי עֲצָמִי / הִרְחַק אֶל תּוֹךְ לְבִי / כְּשֶׁהִכַּל הָיוּ יְשָׁנִים / הֵייתִי מְשַׁנֵּן / הִרְחַק אֶל תּוֹךְ לְבִי / מְסוֹת קְטָנוֹת שֶׁל כִּךָ / בִּיהוּדִית / מְרוֹקְאִית" (ביטון 2009: 45). לב חקק ניסח את הקרע הזה בין עבר להווה בצורה מדויקת וטען כי העבר, עולם אימא-אבא, הוא קסום, מומחש בצורה הפונה לחושינו בעוד שההווה, עולם הבן, הוא עולם של חיפוש דרך תוך בדידות וחשיכה. העימות הוא אפוא בין עבר שלם, תמים, מסורתי-יהודי, להווה שסוע, מורכב, שאינו על טהרת המסורת ("מיסות" דוקא) של הבן המחפש בערירותו את דרכו בין המזרח למערב (חקק 1985: 48-49).

על ההווה בצורה של יצירת טריז בין הזוכר לבין ההווה שבו מתרחשת ההיזכרות, ייחשב לבעל פוטנציאל של פעולה ביקורתית מחאתית בתוך המציאות, אשר חורגת מגבולותיה של עמדה נוסטלגית תמימה (hooks 1990:147). ביטון רומז לכך שהעבר עלול להיות בלתי נתפס וחמקמק ולהותיר בבהירותו רק את מאמץ ההיזכרות, כלומר את חווית הניתוק הכפול – מההווה של ההיזכרות וממושא ההיזכרות שבעבר גם יחד.

זיכרון זה מכיר בסכנת הזיוף וההשטחה שלו, כפי שהוא מכיר בסכנה לאבד את רציפות המגע במושאייו. ואילו השיר "רַב־אָבָא צְרוּדָה" מייחס לזיכרון כישלון כפול: מצד אחד הוא מסמן סגירות ועיוורון ממשי כלפי ההווה, על פיתוייו השונים; מצד אחר הוא יודע כי יש בזיכרון משום התנסות הרסנית, כואבת, המדומה לכלי נגינה שאינו מסוגל למלא את ייעודו או לכלי נגינה צרוד שקולו אבד לו. הדימוי המיתולוגי של אורפיאוס היורד לשאול ומנסה לשרל בנגינתו את אלות הגורל, פורץ את ההקשר הביוגרפי ומעניק משמעות הרת גורל לתחושת הכישלון של הזוכר:

מָה אַתָּה מְחַפֵּשׁ בִּי חֵךְ שֶׁל זְמַן אַחַר / עֵסִיס אַבְטִיחַ גְּדוּל / גְּלֻעֵינִי
תָּמַר מְבַהֵיקִים / מָה אַתָּם מְחַפְּשִׁים בִּי יָדַיִם לְמִשְׁחָק הַחֲמֵשׁ / אֲנִי
שֶׁהֲלַכְתִּי בְּנֶבֶל לְשֶׁדֶל אֶת הַפּוּרִיּוֹת / חֲזַרְתִּי חֲרוּף. / [...] לְשׂוֹא
חֲמַדַּת קִיץ מְדַפְּקֶת צִמָּאָה עַל אִישׁוּנֵי עֵינַי / שְׁתֵּי שְׁקֵתוֹת שְׂבוּרוֹת /
עֲכָשׁוּ / לְבִי מֵת לְהֵינּוּמוֹת לְכָנוֹת. / לְעֵסִיס אַבְטִיחַ גְּדוּל. / עֲכָשׁוּ /
אֲנִי רַב־אָבָא צְרוּדָה בְּחִיק שָׁחַר (ביטון 2009: 61).

הפקפוק ביכולתו לשוב ולאחוז במושאים המייצגים את העבר נובע מחשש שהמרחק ביחס לעבר הפך אותו לבלתי נגיש. מה שנותרה היא התשוקה אל הבלתי מושג. מול שירים כאלה שמציעים פיצול בין

נקודות מבט קוטביות או בין מחויבויות מנוגדות,° מופיעים שירים שניכרת בהם עייפות מהכמיהה לעולם של עבר, וויתור על עמדת ההסתגרות ביחס למציאות הישראלית וביחס לבני חברתו המבקשים ממנו להחיות את "הזמן האחר", מתוך תקווה להשתחרר מחיי ההדרה אשר מתקיימים בשוליים. השיר "תיקון הריחות" מוקדש לכך:

מָה אַתָּם רוֹצִים מִמְּנִי, / טַעַם עָרֵק וְרִיחַ זַעֲפָרָן צוֹרֵב, / אֲנִי כָּבֵר
 לֹא אוֹתוֹ הֵיִלֵד, / אָבוֹד בֵּין רַגְלִים שְׂמֵשֶׁחַק סְנוּקֶר / בְּקֶפֶה מְרָקוֹ /
 בְּלוֹד. // עֲכָשׁוּ חֲבָרִים / אֲנִי לוֹמֵד לְאָכַל גְּלִידָה מְבֻדֶּלֶח / מְאוּטוֹ
 שְׂמֵשֶׁמֶיעַ קוֹלוֹת שֶׁל צְפוּרִים / בְּעָרֵב, / אֲנִי לוֹמֵד לְפֶתַח דְּלֶתוֹת /
 בְּתַבּוֹת נְגִינָה עֲתִיקוֹת. // עֲכָשׁוּ / נָשִׁים בְּטַעַם תּוֹת־שָׂדֶה / מְלַמְּדוֹת
 אוֹתִי לְהֵרִיחַ כְּרִיכוֹת שֶׁל שְׁקֶסְפִיר / מִן הַמָּאָה הַשְּׂבַע עֶשְׂרֵה /
 מְלַמְּדוֹת אוֹתִי לְשַׁחַק בְּחֶתוּל סִיאָמִי / בְּתוֹךְ סָלוֹן יֶרֶק, // חֲבָרִים.
 (ביטון 2009: 66).

הדובר מקיים ויכוח עם אותם קולות אשר תובעים ממנו נאמנות לעדתיות הפולקלוריסטית של טעם וריח חריפים, ובמידה מסויימת מאיימת על חירות שירתו להתמודד עם תכנים וחומרי חיים פחות מזוהים מבחינת שיוכם האתני. ההתגוננות מפני תביעה זו, שהיא תביעה פואטית, מעניינת במיוחד כשהיא נכתבת על ידי משורר שהעמיד את הזהות האתנית ואת מגדיריה הפולקלוריסטיים כצומת בכתיבתו. כאן הוא מצביע על מודעותו הרבה לסגירות שחומרים אלה עלולים לכפות עליו. יתרה מזאת, התגוננותו שוללת מאותם טעמים וריחות את המשמעות שניתנה להם בשירים אחרים שלו, כלומר כמייצגים נאמנים של האני הפרטי ולא רק של האני הציבורי.

9 בלפור חקק (2001: 27) ציין בצדק כי בשיריו של ביטון באים לידי ביטוי דפוסי תגובה שונים לקונפליקט בין התרבויות. יש שירים המבטאים מחאה כלפי התרבות הקולטת ויש המבטאים שאיפה לסינתזה תרבותית.

השמירה של הדובר על הטריטוריה האמנותית שלו ועל האותנטיות של שירתו מחייבת אותו להצביע על הפער בין סממני זהות שהפכו לסטריאוטיפיים (ערק וזעפרן, הזיהוי בין מרוקאיות למימונה), לבין זהותו האוטוביוגרפית כילד "אבוד" המסתפח אל המבוגרים ומשחק כמותם בסנוקר בבית הקפה המקומי. זיכרון הילד האבוד הזה שונה לחלוטין מהזיכרון הריחני שנתבע משירתו. האותנטיות של ביטון היא אם כן כפולה: היא מופיעה כעמדה של סירוב לאמץ חזות מוכרת, ומבחינה זו היא מעוררת התנצלות או ויכוח בעל אופי פוליטי. מצד אחד הוא יודע ש"להיות אותנטי" פירושו להפגין את שונותו במרחב הישראלי שאינו מקבל את הרב־תרבותיות (ראו את השיר "תקציר שיחה"). בהקשר זה של פוליטיקת הזהויות, השם המקורי זיש שנדחה והוחלף בשם העברי זוהר, הלבוש המסורתי (עגאל וזרביה) והלשון היהודית־מרוקאית נתפסים כמגדירי זהות מספקים, הגם שהפגנה זו ב"אמצע דיזנווף" עלולה להיתפס מגוחכת, על כן הדובר עצמו מוותר עליה. ואילו ב"תיקון הריחות" מתבטאת האותנטיות באופן מהופך; בהתנערות מאותם סממנים חברתיים עדתיים, ובחשיפת הפער בין האני האוטוביוגרפי לבין הסטריאוטיפ העדתי. הדובר מעדיף לייצג את הילד האבוד ולא להיות דובר של קהילה. כאן מקבלים הערק והזעתר משמעות של עממיות מזויפת, לא של חומר ספרותי רענן ומאתגר.

המשך השיר מציע מהלך נוסף ומתאר באירוניה את רצונו של הדובר לסגל לעצמו זהות אחרת, אשר אמורה להוות תיקון אישי. אולם גם החריגה מהמסגרת התרבותית המקורית כביכול, שמבוססת על חושניות של טעם ערק וריח זעפרן, נקלעת לתוך מסגרת תרבותית אחרת שגם היא נקלטת באמצעות אותם חושים: במקום החריפות הצורבת מופיעה מתיקות רכה של טעם תות וריח כריכות עור ישנות. השיר מדגיש כי בשני השלבים הנבדלים בחייו של הדובר, העולם נחווה באמצעות חושי הטעם והריח ובהיעדר חוש הראייה. האנלוגיה בין שלבים אלה מתחזקת כאשר שניהם מתוארים כמשחקים ילדותיים:

מצד אחד הסנוקר השכונתי ומצד אחר הפתיחה והסגירה של תיבות נגינה, או המשחק עם חתול סיאמי בסלון. גם אכילת הגלידה הינה עיסוק שעשוי להיתפס כמשמעותי רק בתודעת ילד. כלומר למרות הציפייה ל"תיקון" במשמעות של התבגרות, הרחבת אופקים חברתיים ותרבותיים, התעצמות אישית שעשויה לתקן את חוויית העזובה של הילדות, אין לציפייה זו מימוש במציאות; הילד העוזב איננו מתבגר אלא נשאר ילד, מוקף נשים מתקתקות ש"מלמדות" אותו – לא את יצירות שיקספיר אלא את ריח כריכות ספריו, נשים שמטפלות בו כבטעון טיפוח מבלי שיווצר בינו לבינן קשר ריגשי. תיבות הנגינה העתיקות מייצגות קישוט סלוני בורגני אשכנזי, כמו שאר האביזרים בשיר: ספלי הברדלח, החתול הסיאמי וכריכות העור העתיקות. העדר הקשר בין חפצים אלה איננו מעיד על רדידותה של התרבות המערבית אליה הוא נמשך, כי אם על עוורונו שמגביל את המוביליות החברתית והתרבותית שלו. המטונימיה הברורה ביותר של חוסר הבגרות שבו נמצא הדובר היא אוטו הגלידה שמשמיע קולות של ציפורים; בניגוד לאיזכורי הציפורים הרבים בשיריו, ובמיוחד בשיר הסמוך "אמי משדלת ציפור" (ביטון 2009: 65) אשר מתאר את ציפור הנפש של אימו, ציפור אגדתית שמסמלת את משאלותיה וחלומותיה שעוברים אליו כירושה רוחנית, הופך כאן ביטון את הציפור המלאכותית של אוטו הגלידה לבעלת מובן אירוני, ומבהיר כי התיקון פירושו לא רק התפרקות מזיכרון קהילתי אלא גם ויתור על התמודדות עם הוויית הילד האבוד שבתוכו, כדי לאמץ באופן עיוור ואפילו מגוחך מרכיבי זהות מערבית. האירוניה מתחדדת גם עם הרמיזה לתהליך התרבות שמחייבת אידיאולוגיית כור ההיתוך, ורמיזה לא פחות עבה למושג "חברים" בו נהגו להשתמש בשיח הציוני-סוציאליסטי. תשוקת השתחררות מעול הזיכרון, מקושרת לתשוקה מביכה להפוך לחלק מחברת השפע והפנאי, לאותה חברה שנראתה לביטון ב"שיר קניה בדיזנגוף" מושכת ומסקרנת אך סגורה בפניו-

”הַפְּתִיחַ הָעוֹמְדִים כָּאֵן עָלַי / גְּבוּהִים כָּאֵן עָלַי, / וְהַפְּתִיחַ הַפְּתוּחִים
כָּאֵן / בְּלִתֵּי חֲדִירִים לִי כָּאֵן” (ביטון 2009: 52).

המשורר מודה בפני קוראיו כי אין ביכולתו לכונן לעצמו מרחב תרבותי אלטרנטיבי לאותם ריחות וטעמים מרוקאיים טיפוסיים שמהם הוא מבקש להתרחק. הוא מודה גם כי אין ביכולתו לעמוד בפיתוי להפוך למערבי, אף כי אופציה זו סגורה בפניו, בלתי ניתנת לראייה. העיוורון האישי הופך כאן למטפורי וניתן להחילו על המפגש בין המשורר המזרחי לבין הישראליות;¹⁰ ”מָה אַתָּם רוֹצִים מִמְּנִי” היא רטוריקת ההתנצלות שמסמנת את חירותו להיחלץ ממחויבות כלפי תפקיד המשורר המזרחי, שאינה שונה ממחויבותו כלפי התשתית הביוגרפית שלו. בעת ובעונה אחת היא מראה כי מעבר למרחב זה שממנו הוא מעוניין להשתחרר לא קיים מרחב תרבותי תחליפי עבורו, שבאמצעותו ניתן להעצים את האני.

שיר זה מהווה דוגמה מופתית למודעותו של ביטון כי בצד עמדות ההתנגדות כלפי השפעת כור ההיתוך הישראלי על הכתיבה המזרחית, שהעמיד בשיריו, אשר מאתרים ”מקורות קהילתיים” (שוחט 2001: 290), או ליתר דיוק מורשת תרבותית מרוקאית שניתן להמציאה מחדש, ובצד עמדותיו המהפכניות בנוגע לסובייקט השירי ולמקורות היניקה התרבותיים-חברתיים-לשוניים שלו, אין הוא יכול להתעלם מהקולוניזציה שעברה על הסובייקט המזרחי בישראל.

10 פרנץ פנון תיאר את המשיכה הארוטית של מהגרים שחורים לנשים לבנות בתור אמצעי חדירה אשלייתי לתרבות המערבית (פנון 2004: 49-63). ב”שיר נער שוליים ועוברת סוציאלי” (ביטון 2009: 47) מתאר ביטון את המשיכה הזו שיש בה משום תביעה להכרה בגבריותו, למרות הגבולות היציבים שאינם מאפשרים לא רק את מימושה אלא אף את ביטוייה המפורש. גם ב”ערב פגישה עם בתו של משורר” (שם: 82) מופיעה סמלת הסעד שהיא בתו של חיים גורי בתור דוגמה לדחיה הכפולה של המשורר הן כגבר והן כמשורר. אבל הציפיה הדרוכה להתקבלותו לתוך התרבות ההגמונית אינה דועכת בשל כך.

קולוניזציה מתבטאת ב"התפתחות תסביך נחיתות בעקבות סתימת הגולל על תרבות המקום והמקור" (פנון 2004: 15). גם אם אפשר לוותר על העיסוק בשיח המיושן של תסביכים ונחיתות ברור כי שיר זה ממחיש את הפנמת המבט הישראלי; מבט אשר שולל מצד אחד את הלגיטימיות של ריחות וטעמים כחומר פואטי גבוה, ומצד אחר מתעלם מהמציאות החברתית הירודה שמתקיימת בפריפריות, שהעיר לוד היא רק דוגמא להן. התנתקות השיר משתי הוויות אלה מבטאת אותה קולוניזציה עצמית. ביטון זקוק לייצוג האירוני כדי לומר זאת, "להיות אותנטי"¹¹.

גולים בישראל

כתיבתו של ביטון רדיקלית במובן זה שלא ויתרה על חיוניות ארץ המולדת לכינון הזהות האישית, וסירבה לקבל על עצמה זהות ישראלית חדשה, שקוטעת את זיקת ההמשכיות ביחס למקומות בהם חיו המזרחים לפני הגירתם. היא גם סירבה לאמץ את המולדת התחליפית, מה גם שזו לא יצרה תחושת בית דומה לזו של עולמם שנעזב. אף שביטון המשיך באופן אינטלקטואלי את מגמת ההשתלבות הישראלית במרחב הים־תיכוני אותה ייצג כתב העת קשת ועורכו אהרן אמיר,¹² הרי שבשירתו הוא גילה עמדה ספקנית ביחס לרציפות בין העבר בצפון אפריקה לבין ההווה בישראל; היא מופיעה כמאמץ כושל להעביר את הכפר ממרוקו לארץ ישראל, כלומר לחבר בין גיאוגרפיות ותרבויות שאינן ניתנות לחיבור:

11 מאמרו של נפתלי טוקר הוא הראשון שמתייחס ברצינות ובהערכה לשירתו של ביטון. הוא ממקד את קריאת שיריו בנושא האירוניה הנוצרת כתוצאה מעמידה בין שתי תרבויות. שיר זה לדעתו "מלגלג גם על אותם בני פרוורים שנתפסים לסממנים נוצצים ומתקתקים של התרבות המערבית. [...] התפתות אל סימנים חיצוניים הייתה לא פעם על חשבון חורבנה של מורשת עתיקה עשירת ערכים" (טוקר 1983: 246).

12 כתב העת אפיריון שביטון יסד וערך מאז שנות ה 80 משקף מגמה זו.

כְּשֶׁרַק עָלִינוּ לְאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל / רָצְתָה אִמִּי לְהִקִּים בְּחֶצֶר הַבַּיִת כְּפֶר הַלְדָּת. / תְּבִיאוּ לִי זֵרְדִים / וְאֲנִי אֶעֱשֶׂה לָכֶם קֶסֶסִים / וְנִמְכַר אֹתָם בְּלִירָה אַחַת / [...] תִּנּוּ לִי עֶפֶר / וְאֲנִי אֲבַנֶּה לָכֶם פְּרָאן. / וְנִהְיָה מוֹצִיאִים מִתּוֹכוֹ לְחֻמִּים קְטָנִים וְיוֹנִים צְלוֹיּוֹת. / מְשַׁנְשֶׁבֶר הַפְּרָאן לְחֻצָּיו / נִשְׁאָר הַפְּרָאן כְּמוֹ גְּבֵנֵת בְּחֶצֶר הַבַּיִת, / [...] וְאֲנִי לִפְעָמִים אוֹמֵר לָהּ לְאִמָּא / אֲלֵלָה שְׂמַחָה (גִּיבְרַת שְׂמַחָה) / אִם כֶּךָ לָמָּה לֹא הִבַּאת כְּפֶר עַל גְּבֶרְךָ / וְאִיפָּה אֶת וְאִיפָּה עֶפֶר אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל " (אֲלֶקְסֶס אוֹלְפְּרָאן, " ביטון 2009: 68-69).

תגובת הילדים הסרקסטית כלפי שמם של הכלים וכלפי שבירתם, ממחישה לא רק את המחיקה הידועה של העבר המזרחי בישראל, כי אם את סכנת המחיקה הפנים-משפחתית של אותו עבר. הסיום ממקד בחדות את אי האפשרות ליצור רצף בין גיאוגרפיות שונות: בין עפר הכפר (ממנו רגילה הייתה האם לבנות תנור של טין, הקרוי פראן) לבין "עפר ארץ ישראל" בעל הקונוטציות הדתיות, שבהקשר זה מסמלות את שלילת הגולה והעדפה של ההווה הישראלית. אולם הכישלון שמתואר כאן איננו מיוחס רק לאם אלא גם לדור הילדים; כדי להמחיש את העדר ההמשכיות הבין-דורית, שהיא גם חוסר המשכיות מרחבית ותרבותית, מדומים הילדים לציפורים קלות תנועה ושובבות שבאופן טבעי מחרבנות על ערימת השברים שנותרה מחלומות האם. הזיקה בין הנתק הגיאוגרפי לנתק הבין-דורי ממחישה את עומק הכישלון: דור ההורים אינו מסוגל ליצור בעצמו את החיבור בין כפר הולדתו לישראל. נדרשת כאן עמדה בוגרת מצד בני הדור השני, של הצטרפות לנשיאה המשותפת ושל הכרה בחשיבותה. אולם זו אינה מובטחת מאליה; היא לא יכולה אף לאלץ את הדור השני להישאר בקן הכושל של ההורים.¹³

13 ראו את דברי אלה שוחט על נושא זה: "מחיקת הזהות וההיסטוריה יצרה קרע בין-דורי בקרב המשפחות שלנו – בין הדור שחוה את עירק לבין זה שהתנסה בה כהווה

אין מדובר רק בפער המוכר בין החלום למציאות ובאכזבת האם בגלל אי יכולתה להעביר את הכפר ממרוקו לארץ ההגירה שלה. הטיעון החזק יותר נמצא בשיר הסמוך שעוסק באכזבת האב: השבר שחוה משנשלח לעבודות דחק מערער לחלוטין את עולמו ואמונתו הציונית הדתית:

וּבְאֵמַת בְּחַר לוֹ בֵּית שֶׁהוּא חֲצִי בֵּית / וְהָיָה אוֹמֵר טוֹב חֲצִי בֵּית
בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל / מִהַרְבֵּה בְּתִים טוֹבִים וְיָפִים בְּחוּסָה לְאַרְס. / לְיָמִים
שֶׁלְּחוּ אוֹתוֹ לְנִקּוֹת מַחְרָאוֹת בְּבֵית נְבֵאלָה, / לְיָמִים הָיָה מְקַרְטֵעַ
עִם מְפוֹשׁ אוֹ טוֹרְיָה / מְסַכֵּיב לְגוֹמָה שֶׁל שְׁתִּילִים, / לְיָמִים הַתְּחִיל
לְהַרְיֵחַ מִן הָאֲדָמָה וּמִן הָעֵצִים רֵיחַ שֶׁל גּוֹי, / לְיָמִים הַתְּחִילָה לְבוֹא
אֵלָיו מִן הָאֲנָשִׁים שֶׁפָּה שֶׁל גּוֹי (שם: 70).

נכונות האב לוותר על נוחות החיים איננה מוטלת בספק והשיר אינו מנסה להגדיר במדויק מה שבר את רוחו (ניקוי מחראות? מלאכת נטיעות כמו ב"סאלח שבת" של אפרים קישון?). אולם התחושה של היעדר מכנה משותף לאומי והעובדה, כי האידיאולוגיה הציונית לא השכילה ליצור אחדות בין מזרחים לאשכנזים אלא זרות ואפליה (אפילו העברית הישראלית נראית "שפה של גוי" בעיניו של מי שבא מהעולם היהודי המסורתי!), מסבירות את התגבשותה של תודעה גלותית, הן ביחס לחברה הקולטת והן ביחס למרחב הארץ ישראלי, שנראה מלכתחילה בעיני האב כמצדיק את קורבנו. ביטון מזהה את עמדת הזרות של האב כעמדה יהודית, חלוצית לחלוטין באופיה, שאינה מוכנה לוותר על חלוקת העולם הדיכוטומית שלה (בין יהודי לגוי), ומשום כך לדידה חסרה ההווה הישראלית את הממד היהודי שאמור להפוך אותה לבית.

המוצנעת בין ד' אמות הבית. כיוון שמבתי הספר סולקה יצירתנו התרבותית בערבית, בעברית ובארמית – עמדה מול עינינו תמונה עמומה ודהויה של החיים בכגדר, בפס, בתוניס, בצנעה, באלכסנדריה, בחאלב" (שוחט 2001: 249).

המסורת אותה מייצג כאן האב איננה אתנית אלא יהודית גלותית, זו שההוויה הישראלית שללה ודחתה מכל וכל.

מחקרים רבים שהופיעו בשנים האחרונות עסקו בשאלת תכנון המרחב הישראלי בשנות החמישים, כשהם יוצאים מנקודת הנחה הגורסת כי עיצוב המרחב משקף עמדות אידאולוגיות-פוליטיות. במיוחד נכונה הנחה זו כשמדובר בהקצאת קרקעות להתיישבות מטעם המדינה, ובהקמת ערי פיתוח בשטחי הספר הבלתי מיושבים, בקרבה לגבול או על חורבות יישובים ערביים. מדיניות שיטתית זו (שהופכת את מדינת ישראל מדמוקרטיה ל"אתנוקרטיה"; יפתחאל 2000) נועדה מצד אחד לבסס את גבולות המדינה באמצעות עיבויין האזרחי, ומצד אחר להרחיק את הציבור המזרחי ממוקדי הכוח הכלכליים, התרבותיים והפוליטיים על ידי הכוונתו לאזורי פריפריה (Yiftachel and Tzfadia 2004, קמפ 2002). אולם על אודות תודעת השוליות המרחבית שנוצרה בדרך זו, ועל האופן בו התבוננו המזרחים במרחב הלאומי, הפרטי והאתני – לא קיים עדיין מחקר.¹⁴ פרט ליוצרי קולנוע ספורים (כמו בני תורתי בסרטו כיכר החלומות) מצוי הביטוי המעניין והמורכב לכך בספרות שנכתבה מאז שנות התשעים, שהייתה ברובה ספרות של שוליים מבחינת מודעותה המרחבית. כאן אתייחס לתודעה זו שהציעה חלוקה מרחבית חדשה: המקום השכונתי, כלומר הפריפריה, לעומת המרכז העירוני. זו עשויה להבהיר את ייחודה של החוויה המרחבית המזרחית בישראל.

14 מאמרם של אורן יפתחאל וארז צפדיה על הפריפריה הישראלית מתאר סקר שנערך בקרב תושבי עיירות הפיתוח, שאומד את מידת שביעות הרצון שהם חשים. לתושבים הוצגו שאלות כמו: האם המקום ידידותי או לא, מתקדם או נחשל, בטוח או מסוכן וכד'. סקר מסוג זה מאשש לדעתם את הטענה, שעיירות הפיתוח מצטיירות באופן חיובי אצל תושביהן המזרחים, כמקום שמייצר הרגשת שייכות ואחדות גורל (Yiftachel and Tzfadia 2004: 212-213). אולם לטעמי הוא מחמיץ את האפשרות להבהיר את ייחודה של תודעת הפריפריה, הממד הפוליטי שלה ומרכיביה המזרחיים הספציפיים.

"שיר זוהרה אלפסיה" של ארז ביטון מסמן אזורים בלתי מוכרים בישראל לדידם של קוראי השירה: באשקלון, בשכונת עתיקות ג' ליד לשכת הסעד גרה מי שהיתה לפנים זמרת החצר הנערצה של מלך מרוקו. העזובה והעוני של מגוריה וקולה הצרוד מופיעים על רקע תפארת העבר, ועדיין ממשיך הקול לפרנס את זיכרונותיה אודות "מַחְמַד הַחֲמִישִׁי אִישׁוֹן עֵינָיו" (ביטון 2009: 46).

פער זה מסמן את ההגירה בתור שבר ואת טשטושו המדומיין; שהרי למראה "לֵב צָלוּל וְעֵינַיִם שְׂבָעוֹת אֶהְבֶּה" של זוהרה ניתן להניח כי העושר הפנימי מתגבר על המציאות החיצונית העלובה וחי עימה בשלום. הנרטיב שהתווה שיר זה מבוסס על ייצוג מטונימי של אזורי השוליים שנועד להמחיש את ההדרה של המזרחים ואת עוצמת השפעתה הנפשית, החברתית, והתרבותית, כמו את היכולת להפליג מתוך המציאות הקשה של אזורי השוליים אל הדמיון המנחם – במקרה זה אל זכרון העבר.

נרטיב זה מופיע גם ב"שיר נער שוליים ועוברת סוציאלית" (שם: 47) וב"ערב פגישה עם בתו של משורר" (שם: 82). ביטון נרתע בשירים אלה מעיסוק מפורש בעוני ובמצוקתם החברתית של המזרחים, יחד עם זאת אין הוא יכול להתעלם ממנה לחלוטין. דילמה זו מובנת במיוחד על רקע היעדרה של שירה חברתית בישראל; אלתרמן כתב אומנם עד סוף שנות החמישים שירי מחאה חברתית, וכמוהו עשה גם אלכסנדר פן שייצג עמדה קומוניסטית, פרולטארית, חפה מכל מודעות אתנית. אולם שירה חברתית זו נתפסה כשייכת לז'אנר השירה הקלה שפורסמה בעיתונות, ולא לשירה הלירית שנועדה לקוראי שירה.¹⁵ מאז הופעת משוררי דור המדינה נעלמה השירה החברתית בעיקר בגלל שני אילוצים: 1. הפואטיקה של משוררים אלה דחתה מכל וכל את השירה

15 בהתאם לכך, שירי אברהם חלפי שפורסמו בספרו שירי האני העני (1951) לא יכלו להתפרש על ידי קוראיו כשירים שעוסקים בעוני כתופעה חברתית ממשית, אלא בעוני המטפורי של האני.

המגוייסת למען אידיאולוגיה כלשהי או למען סדר יום חברתי ובמקום זה העמידה במרכז את השירה האינדיבידואליסטית הממוקדת באני. 2. נכונותם של משוררים לחרוג מגבולות שירת האני הייתה מוגבלת לכל היותר למחאה פוליטית מיידית שעסקה בסוגיות של מלחמה, כיבוש, כוחניות ויחס לפלסטינים (הופעת גלי השירה הפוליטית צמודה היתה למלחמות 1967, 1973, 1982, וכו') ואף נתפסה כמעין חוסר ברירה. לשירה חברתית לא היה מקום במסגרת פואטית זו.

מכאן מובן חששו של ביטון כמשורר צעיר, מפני התמקדות בפריפריה כמקום של עוני ומצוקה. הדבר בולט במיוחד בשני שירים אלה, אשר מזכירים את הז'רגון הרישמי שהגדיר והסדיר את היחסים בין נער שוליים לעובדת סוציאלית, בין מקרי הסעד לעובדי הסעד. יחד עם זאת ביטון מעוניין להטות את תשומת הלב ממאפייניה הבוטים של השוליות החברתית אל מאפייניה המעורנים, ולסמן את ההדרה באמצעות נקודת המבט של "נער שוליים" הנמשך אל העובדת הסוציאלית שלו, אך חש בגבול הסמוי שאוסר עליו לבטא את משיכתו אליה. הזעם החברתי מגיע למקום בו המשיכה הארוטית תובעת איפוק וריסון, ולמרות זאת הוא מצליח לבקוע כאמירה בעלת עוצמה:

לא יכלתי לְדַבֵּר. / דוּמָם הִיְתִי בְטוֹחַ רִיחֹף הַמִּפְכָּף סְבֻלְנִי לְאֵט, /
 דוּמָם הִיְתִי מְדַמָּה אֶת יְדֵךְ / צְפוּר אִירוֹפֵאִית קְטָנָה. // שִׁמִּי לֵב, /
 עֲקֹבְתִי אַחֲרַיךְ / מֵאֵז עֲמַדְתִּי עַל דַּעְתִּי / אֶת הִיִּת עֲקֹבִית / עַד טְרוּף־
 הַדַּעַת. / וְעִכְשׁוֹ יָדִי מִגְעַת, / עִכְשׁוֹ אֲנִי רְשׁוּם בְּקוּיִם הַרְכִּים / בְּרִיחַ
 הַנְּכוּן. // עִכְשׁוֹ אֲנִי אֶפְלוֹ חֶכֶם מִמֶּךָ, / צְפוּר אִירוֹפֵאִית קְטָנָה, /
 בְּמִזְרַח הַתִּיכוּן, / אֶת סוּלְוִיג שְׁלִי. (ביטון 2009: 47)

שתיקת הנער מוסברת באמצעות מערך היחסים ההיררכי של מטופל ומטפלת, אולם השיר מנכיח את הדיבור המושקף. מתבטאים בו שני מבטים שונים: המבט של הנתין הקולוניאלי – המשיכה אל

האישה הלכנה אשר מייצגת את התרבות, ההגמוניה, האידיאל האישי והחברתי (פנון 2004: 49-63), והמבט הפוסטקולוניאלי – הדגשת זרותה של העובדת הסוציאלית האירופית במזרח התיכון, אשר אליו שייך הדובר בצורה ודאית. היפוכו המדומיין של הריבוד האתני בצורה שהופכת את המזרחי ממקרה סעד לתושב המקום האמיתי, ואת שליחת הממסד לציפור אירופית עדינה, מעידה על עצמאות העמדה הפוליטית של ביטון ויחד עם זאת גם על הימנעותו מנגיעה ישירה במצוקה החברתית. המשורר שהוא עובד סוציאלי במקצועו העדיף לטשטש את חוליי הפריפריה באמצעות תיקון מדומיין: מעמדה של נתינות לעמדה של בעלות.

המחאה המאופקת, המעוררת, נעלמת כאשר הנוסטלגיה מתעוררת כנקודת מבט פוליטית מתריסה. ביטון ניסח זאת כשאלה של אותנטיות:

מָה זֶה לְהִיֹּת אוֹתֵנְטִי, / לְרוֹץ בְּאִמְצֵעַ דִּיזְנֹגוֹף וְלִצְעֵק בִּיהוּדִית
מְרוֹקְאִית. / "אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב" (אֲנִי מֵהֵרִי
הָאֵטְלִס / אֲנִי מֵהֵרִי הָאֵטְלִס). // מָה זֶה לְהִיֹּת אוֹתֵנְטִי. / לְשִׁבֵּת
בְּרוּזָל בְּצִבְעוֹנִין (עֲגָאֵל וְזֵרְבִיָּה, מִינֵי לְבוּשׁ), / אוּ לְהִכְרִיז בְּקוֹל:
אֲנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶהֱרֵ אֲנִי זֵישׁ, אֲנִי זֵישׁ (שֵׁם מְרוֹקְאִי). / וְזֶה לֹא,
וְזֶה לֹא, / וּבְכֹל זֹאת טוֹפַחַת שְׁפָה אַחֲרֵת בְּפִה עַד פְּקוּעַ חֲנִיכִים, /
וּבְכֹל זֹאת תוֹקְפִים רִיחוֹת דְּחוּיִים וְאֶהוּבִים / וְאֲנִי נוֹפֵל בֵּין הָעֲגוֹת /
אוֹבֵד בְּכִלִּיל הַקּוֹלוֹת. ("תקציר שיחה", ביטון 2009: 64)

דיזנגוף וקפה רוול – אותם מקומות תל אביביים שמסמלים את המרחב הבלתי מושג לדידם של מזרחים המתגוררים בפריפריה – מופיעים כאן בתור במה לאירוע מחאתי דמיוני שבו מעז הדובר לחשוף ברבים את השפה האחרת שלו, את המקום האחר ממנו היגר, את שמו האחר הזר לאוזן תל אביבית ואת לבושו הצפון אפריקאי. את המופע ההפגנתי הזה יכול הדובר לכנות "אותנטי" משום שהוא מעניק לסממני תרבות

מזרחיים נוכחות, במקום בו הם אמורים להיעלם ולהיטשטש בפני המראה הישראלי הבלתי מובחן. אולם הדובר עצמו יודע שעליו לתרגם לעברית את לשון דיבורו המרוקאית, את שמו, אפילו את שם האזור ממנו הוא בא, ונוסף לכך הוא מודה בפני קוראיו כי תל אביב איננה מקום בו ניתן לו לממש אותנטיות זו. זוהי משאלה של הכלאה בין טריטוריות נבדלות ללא אפשרות להוציאה לפועל. אכזבה דומה מתוארת בשיר נוסף שקשור לדיזנגוף:

קְנִיתִי חֲנוּת בְּדִיזְנֻגוֹב / כְּדִי לְהַכּוֹת שְׂרֵשׁ / כְּדִי לְקַנּוֹת שְׂרֵשׁ / כְּדִי
לְמַצֵּא מְקוֹם בְּרוּוֹל / אַכְּל / הָאֲנָשִׁים בְּרוּוֹל / אֲנִי שׂוֹאֵל אֶת עֲצָמִי /
מִי הֵם הָאֲנָשִׁים בְּרוּוֹל / מָה יֵשׁ בְּאֲנָשִׁים בְּרוּוֹל / מָה הוֹלֵךְ בְּאֲנָשִׁים
בְּרוּוֹל, / אֲנִי לֹא פוֹנֶה לְאֲנָשִׁים בְּרוּוֹל / [...] וְהַבְּתִים הָעוֹמְדִים כְּאֵן
עָלִי / גְבוּהִים כְּאֵן עָלִי / וְהַפְּתוּחִים הַפְּתוּחִים כְּאֵן / בְּלִתִּי חֲדִירִים
לִי כְּאֵן. / בְּשֵׁעָה אֶפְלוּלִית / בְּחֲנוּת בְּדִיזְנֻגוֹב / אֲנִי אוֹרֵז חֲפְצִים /
לְחֹזֵר לְפָרְכָרִים / לְעֵבְרִית הָאֲחֵרֶת ("שיר קניה בדיזנגוב", ביטון
2009: 52).

המשיכה למרכז ובמיוחד לבית הקפה המיתולוגי ולאנשיו מכירה בסופו של דבר בכך שלא ניתן להשתייך למקום זה, לכל היותר אפשר להבהיר את הניגוד האירוני שבין המשאלה להכות שורש לבין "לקנות שורש". הדובר מגיב לדחייתו בסדרת שאלות המפרקות את המקום מכל ממד מיתי שמתלווה לו. כפי שהחזרה על השם רוול ממחישה את זרותו וחוסר מובנותו, כך השאלות ביחס לאנשיו מחזירות את המרחב לממדים נטולי כל קסם ועומק מיתולוגי. האנשים הלא מדברים, הבתים הגבוהים¹⁶ והפתחים הלא פתוחים מתגלים כאן באמצעות מבט אתני

16 חלי אברהם-איתן (2008: 185) הבחינה בהנגדה הסמויה והנרמזת בין בתי תל אביב הגבוהים לבתי הפרברים הנמוכים. זו דוגמה לבחירה בייצוג מטונימי של העיר אשר ממיר את ייצוגה המיתי-סימבולי. יש לשים לב, כמו כן, לכתיב של שם הרחוב אשר

ביקורתי, כאשר השאלות התמימות לכאורה ונטולות המענה מנסחות את עמדת המחאה.

ביטון מבין היטב שהתנאי להימצאותו בתל אביב – כפי שמנסח הרומן התל אביבי ביותר של אותה תקופה: זכרון דברים של יעקב שבתאי (1977) – הוא היותו בלתי נראה ובעיקר בלתי נשמע, שכן ה"פראים" (כינוי קולוניאליסטי למזרחים) מופיעים לעיניים אשכנזיות לא רק כבעלי חזות זרה אלא במיוחד כבעלי התנהגות ודיבור קולניים במידה מטרידה. בתל אביב הוא אמור לוותר על לשונו כמו על סממני זהות שעלולים להתפרש כפרובוקטיביים משום היותם בולטים. עליו לדעת כיצד להשיב כאשר פונים אליו (בתור מלצר) -

"כְּשֶׁאֲנִישִׁים בְּרוֹל פּוֹנִים אֵלַי / אֲנִי שׁוֹלֵף אֶת הַשֶּׁפָּה / מְלִים נְקִיּוֹת, /
בֶּן אֲדוֹנֵי, / בְּבִקְשָׁה אֲדוֹנֵי, / עֲבֵרִית מְעֻדְכֶנֶת מְאֹד" (ביטון 2009:
52)

ובכל מקרה לא לדבר בצורה שעלולה להנכיח את שונותו. את זה הוא מותיר לפנטזיה:

"לְרוֹץ בְּאֲמֻצֵּי דִיזְנָגוֹף וְלִצְעֵק בִּיהוּדִית מְרוֹקָאִית / אֲנָא מִן
אֶל־מִגְרָב" ("תקציר שיחה").

לצורך להיות נוכח במרחב התל אביבי יש מחיר של הצטמצמות עד

מופיע בשיר זה. "דיזנגוב" מבליע קונוטציות של בליעה מאימת (גוב). שינוי השם הרישמי באופן שמבליט את נקודת המבט של איש הפרברים היא מעין פליטת פה או טעות לשונית של הדובר (כמובן לא של המשורר), אשר משקפת את הופעת הלא-מודע בכל עוצמתו. כאן מתבטאת המחאה החברתית העקיפה - היא לא מנוסחת במפורש אלא נרמזת וכך מצטרפת למחאה הישירה שכולל שיר זה, בבחינת ממד עומק סמוי שלה.

כדי נפקדות. ביטון ייצג זאת כמוכן באירוניה¹⁷ מעודנת ובחר בנקודת מבט של מי שאינו מרשה לעצמו לחצות את הגבול שבין הפריפריה למרכז, בין המקום שבו הוא נראה למקום בו הוא בלתי נראה. הוא כפוי אפוא לנוע בין מרחבים אלה מבלי "להכות שורש".

דו-לשוניות: עברית ומרוקאית

בדיזגוף לא מופיע העימות הלשוני בין אנשי תל-אביב לבין מי שבא מהפרברים; שם יש לדבר ב"מלים נקיות" ומנומסות, ואילו החזרה מתל אביב הביתה היא חזרה "לעברית האחרת". אולם הפרדה מרחבית-לשונית זו מחייבת צנזורה והשתקה עצמית כפי שהיא מעוררת פנטזיות אודות השעיית ההפרדה ולו רק לרגע של מחאה, אותה מכנה ביטון "להיות אותנטי". פנטזיה זו מנכיחה את המתח בין השפות השונות, בין זו הרשמית והמאומצת לבין זו המקורית הדחוייה שלא נותנת מנוח. העברית אינה חוסמת את השפה האחרת שמציפה את הזיכרון:

"אז'יאו אז'יאו אלכוּאן, / (בוּאוּ בוּאוּ אַחִים) / אַנְלַעְבוּ פְּהַד אַדְיוֹאן /
(נְשַׁחַק קָצַת בְּשִׁירָה) / קָבַל מְנַפּוּטוּ מְנַהַד אַדְנִיָּה / (לְפָנַי שְׁנַטְשׁ אֶת
הַזִּירָה)" ("שמחה במלח", ביטון 2009: 48-49).

העברית מופיעה בסוגריים כלשון תרגום על מנת להצביע על מעמדה המשני באותו רגע, אף על פי שבמרבית שיריו של ביטון אין זכר לערבית המרוקאית. הופעת לשון זו היא בראש ובראשונה הצהרה תרבותית יותר מאשר כלי ביטוי שימושי שעשוי להוות תחליף לכתיבת שירה בעברית. שירתו מחייבת את נוכחותה של הערבית המרוקאית,

17 לטענת אברהם-איתן (2008: 185) המפגש של משוררים מזרחים עם נופים עירוניים מתואר בנימה אירונית, ואילו משוררים אשכנזים ילידי אירופה מתארים מפגש זה באופן נטול אירוניה. הבחנה זו תמוהה לחלוטין, במיוחד אם נביא בחשבון את שירת תל אביב של ויזלטיר. ההבדל בין ייצוגי תל אביב אצל ביטון ואצל ויזלטיר טמון, כאמור, באופי הפואטיקה האירונית שלהם.

כפי שהיא דורשת ליצור מקום לעברית האחרת הלא תקנית השכונתית – ושתייהן מוצגות בתור אפשרות תרבותית חתרנית שאינה עולה בקנה אחד עם ההגמוניה של העברית הישראלית.

לא נכתבה עדיין היסטוריה של יחסי המזרחים והערבית, שהרי על פי ההנחה הציונית "עם הגירתם ארצה הם היגרו גם מן הערבית אל העברית ובכך תם גם ההיבט הזה של תולדותיהם" (בן-דוד 2004: 32). אולם כתיבת היסטוריה זו היא פרויקט נחוץ, משום שיחסם של המזרחים לערבית הוא ממד מרכזי בהיסטוריה התרבותית שלהם (שם). צבי בן-דוד סימן קוים ראשוניים לתולדות הישרדותה של הערבית, במיוחד בתחום המוזיקה הערבית בישראל שהופיעה מאז שנות התשעים, אליה חזרו זמרים מזרחים לאחר עשורים בהם נהגו לשיר ביוונית או בתורכית (שם: 39). אולם את תולדות ההישרדות ואת האילוצים שהיא התמודדה עימם – ניתן למצוא בצורה ברורה בשירה המזרחית.

שירתו של ביטון היא נועזת משום נכונותה לחתור אל מרחבי הזיכרון האישי והתרבותי של המשורר, זיכרון שלא היה לו מקום והכשר בישראל של שנות השבעים והשמונים. הזיכרון הלשוני הצטרף לזיכרון המרחבי והחברתי והעלה על פני השטח את הלשון של יהודי מרוקו, כפי שנתן ביטוי לקסידה, לשירה העממית, ואפילו ללשון הפיוט של פייטני מרוקו, בראש ובראשונה לפיוטי הרב דויד בוזגלו. כל אלה אמורים היו להרחיב את המנעד הלשוני של קוראי השירה העברית ולסמן את הזיכרון התרבותי האחר שביטון (כמו אבות ישורון ביחס ליידיש) סירב למחוק אותו, להעלימו תחת כסות העברית הישראלית.

החיבור בין העברית הישראלית לבין היהודית המרוקאית נוצר גם כאשר שתי השפות התערו זו בזו ולא נותרו כשפת מקור ושפת תרגום. הצורך לתת ביטוי ל"שפה האחרת" אשר פורצת את השתקתה המכבידה עד כדי "פקוע חניכיים" (ביטון 2009: 64), יצר רושם של

שעטנז מכוון, ביטויים מרוקאיים שתורגמו לעברית תוך שהם שומרים על זרותם. הדבר בולט בראש ובראשונה בשמירה על המבטא המרוקאי של האב:

”טוב חֲצִי בֵּית בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל / מִהֲרֵבָה בְּתִים טוֹבִים וְיָפִים בְּחוּסָה
לְאַרְס” (שם: 70),

שאיננו מבטא זלזול ישראלי טיפוסי כלפי המבטא המרוקאי אלא הזדהות עם האב שנידון לעמדת שוליות תרבותית וחברתית בישראל ובעברית הישראלית. בהמשך מופיע קולו של הבן:

”אָוֹנָה בְּבֵה יוֹסֵף (נוּ נוּ אָדוֹן יוֹסֵף), / הֵטִיחוּ טְלִית בְּפָנֶיךָ / וְאִיפֵה
אֶתָּה וְאִיפֵה אַרְץ יִשְׂרָאֵל”,

וקול זה מפגיש בין שתי אפשרויות לשוניות; הראשונה מותירה את לשון המקור ורק מתרגמת אותה, השנייה מתרגמת את הביטוי המרוקאי לעברית ושומרת על הנופך הזר שלה, השלישית היא עברית-ישראלית אשר מרוחקת מעולם המשאלות והתקוות של האב. שלושתן אופציות קיימות בשירתו של ביטון. גם ביטויים מתורגמים שמופיעים בשירים אחרים של ביטון, כמו ”מִי יִפְדֶּה אֶת עֶקְרוֹתֶךָ”, ”זֶה לֹא מִמֶּךָ אֶלְלָה עֵישָׁה, / זֶה מִזֶּה שְׁלֶקְחָתְ לָךְ בְּעַל זָקֵן” (שם: 73), או ”לְאִמִּי לֹא חָיו לָהּ הַיְלָדִים, / לְאִמִּי // הָרֵאשׁוֹן / לֹא חָי לָהּ הָרֵאשׁוֹן” (שם: 12), ”מוֹחַמֵד הַחֲמִישִׁי אֵישׁוֹן עֵינֵינוּ” (שם: 46), ”אִמָּא שְׁלִי” (שם: 67), מצביעים על מקורם הלא עברי אשר מעניק רושם של ראשוניות חיונית ביותר, לא של סרבול וחוסר מובנות. השמירה על המינון המוגבל והמאופק נמנעת כמובן מהפיכת השונות התרבותית לנושא עיקרי ומהפיכת השיר למסמך אנתרופולוגי, יחד עם זאת היא יודעת להעצים את משמעותו הנפשית של אותו עולם ושל אותה שפה אחרת, לא בבחינת

שפת כתיבה המתחרה בהגמוניה של העברית אלא בבחינת שפת הנפש שנידונה להצבה בשוליים. גם הרסיסים הספורים מתוכה שזוכים להיכנס לשירה אינם יכולים להעלים את הרושם האלגי המתלווה לשפה זו, המתלווה כצליל קבוע לשירתו העברית של ביטון.

שירתו של ביטון נפרשת בין הענקת משמעות רגשית למייצגי העבר ובסירוב להיפרד מהם, לבין הערעור על תקפותם המיוצרת-בדיעבד.¹⁸ במסגרת זו נתפסת הנוסטלגיה לא רק כיחס בין האני בהווה לבין עברו, אלא כנקודת מבט של התבוננות ביקורתית בהווה הישראלי, כלומר בערכיה ההגמוניים של התרבות הישראלית, ובמקומם של המזרחים כמהגרים במדינת ישראל. באמצעות נקודת המבט הנוסטלגית תובע האני להנכיח את זהותו הכוללת מרכיבים גלותיים כפי שהוא תובע להנכיח את הדרתם של מזרחים בישראל.

מתיחות פנימית זו שהופיעה בשירתו של ביטון בשנות השבעים, הופיעה עשרים שנה מאוחר יותר כעמדה פוליטית ישירה יותר ומודעת לעצמה של מחוייבות כלפי הזיכרון המזרחי. הופעתו של דור חדש בשירה המזרחית הבהירה שהזיקה אל העבר כבר אינה ישירה אלא מתווכת דרך זיכרונם של האבות והאימהות, הסבים והסבתות שהיגרו ארצה. תיווך הכרחי זה יצר מחוייבות מורכבת כלפי הזיכרון המשפחתי, בתור שלב הכרחי במאבק על שימור הזיכרון המזרחי, שנתפס מאז שנות התשעים כחלופה לזיכרון הישראלי ההגמוני. גם שירתו של ביטון הייתה מבחינתם של רבים רגע משחרר בהתהוותם כמשוררים, רגע שסימן את המזרחיות כמקור של זיכרון וכוח, של התנגדות למחיקה שלווה בפאתוס ויחד עם זאת גם באירוניה עצמית. הקישור

18 הבחנה זו אינה מגדירה מהלכים ספרותיים נבדלים, כפי שעושה רוזמרין ג'ורג' במחקרה על ספרות מהגרים; היא נוטה לחלק בין שני ז'אנרים: הרומן הגלתי שעומד בסימן יחס נוסטלגי לעבר והרומן ההגירתי שמגלה עמדה אנטי-נוסטלגית. הראשון מפנה פניו אל העבר ואילו השני מפנה פניו אל העתיד (George 1996: 175).

שהציע ביטון בין נוסטלגיה לעמדה פוליטית-תרבותית סייע יותר מכל לעצב את רגישותם של משוררים אחרים לאילוצים ולגבולות שבתוכם התקיים הזיכרון וממשיך להתקיים גם היום.

ביבליוגרפיה

- אברהם-איתן, חלי, 2008. כאב השורשים הכפולים, תל אביב: עקד אופנהיימר, יוחאי, 2008. מעבר לגדר – ייצוג הערכים בסיפורת העברית והישראלית, תל אביב: עם עובד
- אסרף, רובר, 1997. יהודי מרוקו – תקופת המלך מוחמד החמישי, תל אביב: הוצאת ספרי חמד, ידיעות אחרונות
- בוזי, אורנא, 2008. הגדת אגדיר: העיר ושכרה, ירושלים: מכון בן-צבי והאוניברסיטה העברית
- ביטון, ארז, 2005. סוליקה – מחזה בשלש מערכות, תל אביב: הוצאת שניר
- , 2009. תַּמְבִּיסָרֶת – צפור מרוקאית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- בן-דור, צבי, 2004. "עֵיב, חֶשׂוּמָה, אִינְפַּגְרֶת קְנְבוּלָה: לקראת היסטוריה של המזרחים והערבית", בתוך ' נזרי (עורך), חזות מזרחית, תל אביב: בבל, 29-44
- בנימיני, יפה, 1983. פגישה עם יוצר – שיחה מוקלטת עם המשורר ארז ביטון. ירושלים: משרד החינוך והתרבות
- הלוי, יוסף, 2003. בסוד יחיד ועדה: מסורת התחדשות ובשורה בספרות העברית של בני המזרח, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן
- חסין, ז'ולייט, 2005. "לעיצוב דמותה של גיבורת תרבות על פי טקסטים: הרוגת המלכות סול האגויל ממרוקו", בתוך: טובה כהן, שאול רגב (עורכים), אשה במזרח, אשה ממזרח; סיפורה של היהודייה בת המזרח, רמת-גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 35-54

----, תשס"ח. "דיון בגלגולו של ז'נר הקצידה בשירה העברית המודרנית ובכתיבתו של ארז ביטון : הקצידה על סול חשואל", בתוך אהרן ממזן, שמואל פסברג, יוחנן ברויאר (עורכים), **שערי לשון; מחקרים בלשון העברית, בארמית ובלשונות היהודים מוגשים למשה בר-אשר, כרך ג, ירושלים: מוסד ביאליק,**

343-334

חקק, בלפור, 2001. "משבר המעבר התרבותי בשירת ארז ביטון", **אפיריון** 29-26, 69

חקק, לב, 1985. **פרקים בספרות יהודי המזרח במדינת ישראל, ירושלים: קרית ספר**

טוקר, נפתלי, 1983. "העמדה האירונית בין שתי התרבויות: דברים על שירתו של ארז ביטון", **זהות ג, 246-237**

יפתחאל, אורן, 2000. "אתנוקרטיה", **גיאוגרפיה ודמוקרטיה: הערות על הפוליטיקה של ייחוד הארץ", אלפיים 19, 105-78**

לויטן, עמוס, 1979. "קול אחר", **על המשמר 5.10.1979**
לסרי, יעקב, 1986. **השירה היהודית-עממית במרוקו: מקור ותרגום עברי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד**

מלאכי, צבי, 1971. "הקצידה", **סוגיות בספרות העברית של ימי הביניים, תל אביב: נופך, 122-108**

עלוז, קציעה, 2011. **אפשרות שלישית לשירה – עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד**

פדיה, חביבה. 2006. "ארז ביטון: פענוח פואטיקה של הגירה". **הכיוון מזרח 12, 32-16**

פאנון, פרנץ, 2004. **עור שחור, מסכות לבנות, תל אביב: מעריב פאנון, פרנץ, 2006. מקוללים עלי אדמות, תל אביב: ככל צור, ירון, 2001. קהילה קרועה: יהודי מרוקו והלאומיות 1943-1954, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, עם עובד**

ציפר, בני, 1979. "השפע הסגנונית והקסם", **הארץ 26.10.1979**

- צמיר, חמוטל, 2006. בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, ירושלים: כתר קמפ, אדריאנה, 2002. "נדידת עמים" או 'הבערה הגדולה': שליטה מדינתית והתנגדות בספר הישראלי", בתוך: ח' חבר, י' שנהב, פ' מוצאפיי-הלר (עורכים), מזרחים בישראל, ירושלים ותל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 36-67
- דז'קרוצקין, 1994. "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 5, 113-132
- שוהט, אלה, 1994. "לדובב את השתיקות: ייצוג האישה והמזרח בקולנוע הישראלי". בתוך: א' רם (עורך), החברה הישראלית – היבטים ביקורתיים. תל אביב: ברירות, 245-252
- שוהט, אלה, 2001. זיכרונות אסורים – לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל-אביב: הוצאת בימת קדם לספרות
- שטרית, סמי שלום, 1999. המהפכה האשכנזית מתה – הרהורים על ישראל מזווית כהה. תל אביב: בימת קדם לספרות
- Baudrillard, Jean, 1993. "The Precession of Simulacra" in Joseph Natoli and Linda Hutcheon (eds.), *A Postmodern Reader*, Albany: SUNY Press, 342-375
- Bilu, Yoram and André Levy, 1996. "Nostalgia and Ambivalence : the Reconstruction of Jewish-Muslim Relations in Oulad Mansour", in Harvey E. Goldberg (ed.), *Sephardi and Middle Eastern Jewries — History and Culture in the Modern Era*. Bloomington: Indiana University Press, 288-311
- George, Rosemary Marangoly, 1996. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hall, Stuart, 1997. "Cultural Identity and Diaspora", in Padmini Mongia, (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory*, London, New York: Arnold, 110-122

- hooks, bell, 1990. *Yearning: Race, Class and Cultural Politics*, Boston MA: South End Press
- Hutcheon, Linda, 1998, "Irony, Nostalgia, and the Postmodern", University of Toronto English Library, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Sperl, Stefan, and Christopher Shackle, 1996 (eds.). *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa: Classical Traditions and Modern Meanings*, vol. 1, Leiden: Brill
- Starobinski, Jean, 1966. "The Idea of Nostalgia", *Diogenes* 14; 81–103
- Yiftachel Oren, Tzfatia Erez, 2004. "Between Periphery and 'Third Space': Identity of Mizrahim in Israel's Development Towns", in A. Kemp, D. Newman, U. Ram, O. Yiftachel (eds.). *Israelis in Conflict*, Brighton–Portland: Sussex Academic Press, 203–235

חביבה פדיה

ארז ביטון: פואטיקה של הגירה, מודוסים פואטיים ומודוסים של "אני"¹

מבוא – מילות פתיחה

שתי דרכים עיקריות ביצירה הפואטית והספרותית של המזרח: א. עיסוק ישיר בתכנים, בהוויה ובחומרי זהות; ב. יצירת אלטרנטיבה מהותית, עצמאית; שבירת צורות ופריצה במודוסים צורניים עצמאיים (יצירה הקשורה לניסוח מניפסט פואטי מודע). כל אחת מדרכים אלו מכילה מספר ערוצים ואפשרויות. שתי הדרכים גם יחד עשויות להתור לבניית ספרות שאינה עסוקה תדיר רק במחאה, ושעצם קריאת התיגר שלה טמונה בעוצמות שלה כיצירת אמנות שמחברת בין הספציפי והלוקאלי לבין האוניברסאלי. זו היא יצירה המתקשרת עם האוניברסאלי לא דרך הזהות המסוימת מאוד של האוניברסאלי-

1 במסגרת מאמר הבקורת על ספרה של ויקי שירן "העם שלי לא אוהב אותי", שרטטתי לראשונה בצורה פנורמית את סצינות השירה בארץ מבחינת הדינאמיקות של מרכז, אנטי מרכז ושוליים. המשכתי במהלך זה במסות שראו אור במוסף הספרים של עיתון הארץ: תחת הכותרת "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית".

הישראלי, שבדרך כלל הוא שם כיסוי למערבי כפי שהתהווה במרקם התרבותי הייחודי לארץ.

שבירת הצורות היא, לדעתי, הכלי המרכזי של המאבק בדיכוטומיות חברתיות-תרבותיות ובסיטואציות של "חלוקת עבודה תרבותית". כפי שנוצר ברגע מסויים הנהון הדדי בין אופנים שונים של הבניית האני בתוך המערכת התרבותית, כך גם נוצרים קודים לגיטימיים של הצגת האני בתוך המעשה הפואטי. אני משתמשת במונח הנהון כדי לתאר את נטיית המערכות התרבותיות להתאים עצמן זו לזו, כך שלבסוף יש מעין "אני" של הפרהסיה, שנתפס כביכול כלגיטימי או פתרבותי ביותר. זהו לא רק תהליך חברתי: יש לו אפקט גם בשדות הפואטיים. שינוי הצורה הוא גם קביעה של שינוי מודע ברפרן ההתייחסות. כך, המזרח עשוי להתעורר על ידי נקיטה בשני צעדים משמעותיים: התעוררות למרחב היהודי הערבי, שהיה קיים לאורך דורות בהיסטוריה של היהדות, וכינון מחדש של הרפרן למרחב הערבי לכשעצמו.

בסדרה של מאמרים, ראיונות ומניפסטים, שניתנו ונכתבו בזמן האחרון טענתי ש"האני" האוניברסלי, בין אם מדובר ב"אני" המיוסר האופייני לרומן הישראלי ובין אם מדובר ב"אני" הרסיסי של זך החולש על השירה העברית, אינו תובע התמקמות; האני המופשט הזה משרת ומבטא עמדה של אי-התמקמות במקום, בזמן, בשפה, בעומקים של טקסטים ובסוגים של שפות. להדיפת מודוס "האני" הזה חייבים להיות מוקדשים מאמצי המהפכה בשירה העברית.

קראתי ליצירת שירה שצריכה להתייצב עם רצפי זיכרון, עם רצפי אני, עם רצפי שפה. שירה שיודעת גם להדמים את המנוע של האני, עם ספציפיות של חומרים שאומרים שירה. קראתי ליצירת היכולת לבטא בשירה ממדי עומק רוחני ותחושת ישות, ולבטא שירה מטאפיזית יחד או לצידה של שירה ריאליסטית קונקרטי מדויקת, מלוטשת ונוקבת. הקריאה שלי שבה וניסחה את מה שחיפשתי ועודני מחפשת בשירה.

א

יצירתו של ארז ביטון בשיאיה מדגימה תואם מושלם בין תכנים וצורות, לצד חוויות ופרישה אקספרסיבית של צבעים ומקצבים. בניסיון להציב אותה מחדש תוך כדי קריאה ביקורתית מחודשת של שדה הביקורת והפואטיקה בארץ, קבעתי שהגדרתה כשירת מחאה מהווה מעשה של צמצום ותיוג. הגדרה זו, שדרכה אכן התקבלה שירתו של ארז ביטון על ידי המרכז הספרותי, קשורה היתה ישירות לתחושת המרכז את עצמו כמי שמתרחשת בו השירה של האני המוחלט, האוניברסאלי. יחסו לאחר היה כאל בלתי אוניברסאלי, לא כמודוס אחר של אני, אלא כאני ה"אתני". במסגרת פירוק הנרטיב הזה, וכחלק ממניפסט פואטי כולל שאני מציעה, הצעתי גם קווים לקריאה מחדש בשירתו של ביטון (ראו במאמרי "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית").

במסגרת זו, אני רוצה להמשיך ולהציע אנאליזה של המבנים הצורניים והפרמטרים המארגנים העומדים ביסוד הפואטיקה של ארז ביטון, ובתוך כך להצביע על המודוס הצורני של הפואטיקה של ההגירה. האנאליזה של הצורה באה להדגיש ולהבליט את עוצמתה של שירה זו, שיש בה גדולה וחד פעמיות חריפה. איכותה הגבוהה של שירה נמדדת לדעתי בהצלחה להעמיד שלמות של חומרים וצורה. ככל שהמשורר עצמאי ומקורי יותר, חותמו ניכר במודוסים הפואטיים הייחודיים לו. לא הנענע, העראק, המעקודה והזעפרן, וגם לא רק שרה וסוליקה מעצבות את ההתרסה ואת קריאת התיגר של שירה זו, למרות שהן חלק מהותי ממנה, אלא בראש ובראשונה זוהי האחדות הבלתי ניתנת לפירוק של החומרים והצורה הממקמת את השירה הזו כמיטב השירה העברית. יחד עם זאת, אין ספק שאם הקורא והמבקר הספרותי הממוצע, הכפוף לקודים הלגיטימיים של התרבות מאז ועד היום, יתייחס רק אל ה"ספציפיות האחרת" של שירה מסוג זה – הוא יסווג

ויתייג אותה בתור ה"לא-אני" שלו, ומתוך כך יגיע למסקנה שמדובר ב"שירה אתנית".

האנאליזה של המודוסים הצורניים של שירת ביטון מלמדת הן על השירה עצמה והן על כמה עקרונות יסודיים בפואטיקה של ההגירה, בפואטיקה של הגלות, ובמשחקי העלמות ונוכחות. מובן שאין בכוונתי לומר שכל הפרמטרים הללו בהכרח מופיעים בכפיפה אחת בכל השירים, אבל כל אחד מהם מהווה כוח מרכזי בשירתו של ביטון, וישנם שירים מכוננים ידועים, המהווים צומת בו מצטלבים ומתלכדים כל הכוחות הללו או רובם. כל העקרונות האלה יחד, בהצטרפם לכוחות הפועלים ביצירה אחת, מציעים שירה מורכבת מאוד שהדחף העיקרי שלה הוא ביטוי ההגירה והגלות. כאמור, תכליתו של שרטוט ומיפוי ראשוני זה אינה רק להאיר את שירתו של ביטון עצמו, אלא לשרטט קווים לדיון בפואטיקה של הגירה וגלות בכלל.

אמנה עתה את הכוחות הפועלים בשדה השירי המדובר, וארחיב מעט על כל אחד ואחד מהם. במסגרת מצומצמת זו לא אביא את כל הציטוטים האפשריים להדגמתם, אלא אסתפק בכמה הדגמות עקרוניות. הדיון שאני מציעה מונה את הפרמטרים שבאמצעותם אני מקווה כי בעתיד יורחב הדיון בשירתו של ארז ביטון במסגרת האנאליזה של פואטיקת ההגירה.

א. במרחב הזמן מתנהלות תנועות רצוא ושוב בין עבר להווה. אין אלה תמונות זיכרון גרידא: הן עולות מתוך הווה פצוע ושבות ופולשות לתוכו.

השירים מכילים תנועה בין שני ממדי הזמן – של ההווה ושל העבר – כתמונות ומציאויות, ויש שגם מוצע בתוך השיר ניסוח מופשט יותר של מצב הווה זה: "הנה איך מתהפך כפר הולדתך שבתוכי / הנה איך מדפקים עֲלֵי הריחות / אה, אידי הזעתר במרתף ראשון, / אה, הבל הלחם מתנור של טין באלנבי אחת עשרה. / נהדף אלי עכשיו ערב

מאני אחר [...]”². מכאן, מן הפתיחה הזאת, המציגה את המצב המורכב – הכפר המגיח מתוך הלב באמצע ההליכה ברחוב אלנבי בשל ריח של אפייה – ומאפשרת את ההיזרקות אל עולם אחר, מכאן בא ועולה מרכז השיר. המרכז מעלה תמונת זיכרון שלמה מן העבר ואז באה הנעילה השבה ומעמידה את הקונטרפונקט, כלומר את המתח בין שני מיני מקומות, בין שני מיני זיכרון, שני מיני אפשרות.

קיימים בשירת ארז ביטון גם ניסוחים מופשטים יותר, המתמצתים מצב הוויה הנע בין זמנים; לעיתים הניסוחים הללו מופיעים באמצעות דימוי: “מה אתה מחפש בי חיך של זמן אחר / עסיס אבטיח גדול / גלעיני תמר מבהיקים / [...]” (שם: 61), ואז באה התנועה אל העכשוו עם נימות ההספד שבו, כאשר יש רמיזה דקה לעיוורון כמצב פרטי וכמצב כללי (בשיר שלפנינו רק רמוז; בשירים אחרים מובלט מאוד): “לשוא חמדת קיץ מתדפקת צמאה על אישוני עיני / שתי שקתות שבורות / עכשו / לבי מת להינומות לבנות. / לעסיס אבטיח גדול. / עכשו / אני רבאבא צרודה בחיק שחור”.

ב. השירה חותרת להבעת מצב קונטרפונטאלי, מצב המעמת שני דפוסי תרבות, הרפלקטיביות לשני המצבים היא רפלקטיביות למצב גלות.

כך, במיוחד, בשיר הזוכה לשם הפורמאלי “תקציר שיחה”. זהו שיר המדגים את מצב ההגירה כנע בתפר שבין שפת הלב לטריטוריית הפנים. טריטוריית הפנים היא המופקדת על מערכת הפה, השפתיים, הלשון והשיניים, המפיקות קול ומעבדות קול ממצב פרה-ורבאלי למלים הגויות שתואמות את המוזיקה של הקוד הלגיטימי של התרבות, ולכן גם כל דיסוננס יחוה דרך המערכת הזו. כל התחושות המורכבות האלה עולות גם בזיקה לשיטוט בטריטוריה ממשית, מקום

2 הציטוטים לקוחים מתוך הספר תמבִּיסֶרֶת – ציפור מרוקאית, הקיבוץ המאוחד 2009 עמ' 62.

המייצג את לב התרבות, אמצע דיזנוגוף: "מה זה להיות אותנטי, / לרוץ באמצע דיזנוגוף ולצעוק ביהודית מרוקאית. / "אנא מן אלמגרב אנא מן אלמגרב" (אני מהרי האטלס / אני מהרי האטלס), // מה זה להיות אותנטי. / לשבת ברוול בצבעונין (עגאל וזרביה, מיני לבוש), / או להכריז בקול: אני לא קוראים לי זהר אני זייש, אני זייש (שם מרוקאי). / וזה לא, וזה לא, / ובכל זאת טופחת שפה אחרת בפה עד פקוע חניכיים, / ובכל זאת תוקפים ריחות דחויים ואהובים / ואני נופל בין העגות / אוכד בכליל הקולות" (שם: 64).

המציאות הפנימית, שפת הלב, לוחצת מבפנים ומבקשת להתפרץ, והיא מחוברת לשפה אחרת מודחקת, והשם האחר מבקש לפרוץ: שם, שפה, בגדים – כולם יחד מלבושי האני, והרחף להצגה אחרת של האני בתוך היומיום מתואר כמעט כאחוז דיבוק: "לרוץ באמצע דיזנוגוף ולצעוק ביהודית מרוקאית. / "אנא מן אלמגרב אנא מן אלמגרב". "אני מהמגרב, המערב של המזרח.

ג. סיטואציות קונקרטיות, תמונות ופיסות זיכרון הופכות לסיפור שמסופר לשם עצמו ובו-זמנית למטאפורת גלות ולמטאפורת פצע.

כך, למשל, בשיר "אמי משדלת צפור": "אמי משדלת צפור שקוראים לה – תַּמְבִּיֶסְרֵת / אמי מפזרת זרעונים לצפור שקוראים לה תמביסרת / כך במטפחת ראש, רכונה, / בעמדה של צפור / אמי נוברת בצפצופים / מצרפת אותות למצוא עקבות ממקום אחר: [...] / מטפחת השלום / סוכת השלום לך אמי בשנתך הלילה, / אני שאשאר ער / בטבורי תפור לחלומך / שומר סוכה של נצרים" (שם: 65). התמונה של האימא המשדלת צפור מהווה בסיס למעבר אל מטאפורה ניגודית, למצב הקיום הסטאטי חסר המעוף, מצב של "להיות תפור לחלום", המתמצה מעתה בשמירה הפנימית על סוכה של נצרים שקיימת בתוך הלב, וכך: מה שביטא פעם את המציאות החיצונית נסוג להיות מציאות פנימית

ובו בזמן מטאפורה של גלות. מקרה נוסף, מובהק יותר, שבו קשה יותר לתחום בין עבר והווה הוא סיפור התקנת הקסקסים. סיפור הכלי המיותר, שאין לו דורש לשם בישול ושאינו משמש לכלום, מסופר לשם עצמו ולשם המטאפורה של תקוות המהגר העולה לארץ ישראל, המוצג ככלי ריק: "משלא נמכרו הקסקסים / היו הקסקסים בכל מקום / על הארונות ובקמטרים / ועל המטות ומתחת למטות. / ואנחנו הילדים לפעמים בצחוק / שמים אותם על הראש כמו כובע / [...] משנשבר הפראן לחציו / נשאר הפראן כמו גבנת בחצר הבית, / ואנחנו הילדים כדרכם של צפירים / לפעמים יושבים עליו / ולפעמים מחרבנים עליו ולרגליו / [...] ואני לפעמים אומר לה לאמא / אלקה שמחה (גיברת שמחה) / אם כך למה לא הבאת כפר על גבך / ואיפה את ואיפה עפר ארץ ישראל" (שם: 68-69). הכלים שאמורים היו לתווך את המעבר מארץ המוצא לארץ החדשה, משובצים בסיטואציה מתמדת של לימינאליות בלתי סגורה.

ד. מעמד העיוורון ביצירתו המוקדמת של ארז ביטון כממשות וכמטאפורת ההגירה.

התייחסתי לעיל לשיר "רבאבא צרודה". גם בו מופיע העיוורון כשהוא שזור בין מצב אובדן העיניים והראייה של ממש ולבין הגעגועים לעולם שחלף, תוך כדי המעבר מן הראייה אל השמיעה המיוצגת בכלי הנגינה, הרבאבא. העיניים, שהן שתי שקתות שבורות, מתגעגעות לאור כמו הלב המתגעגע ללובן הינומות. קשה להכביר מלים על דימוי מדהים ומצמרר זה. העיניים, סופגות האור, הן מקור מים בכיין. עין בעברית היא גם אבר הראייה והיא גם באר ומקור מים. כך מעוגנת המלה עין בשפה העברית, ולכן מפעים וכואב לשמוע את המשורר המגדיר את עיניו כשקתות שבורות. שבר העיוורון מתואר כמצב בו תחושת הישות שלו עוברת מן הראייה והאור אל המוזיקה והחושך. תחושת הישות היא ככלי נגינה העטוף חושך "בחק שחור".

הסיפור האישי הקיומי הזה זורם מן הפרטי אל הכללי. הטרגיות הקיומית הכפולה כאירוע ממשי וכמטאפורת הגירה מופיעה בעדינות מרובה בשיר "חתונה מרוקאית". באופן טראגי, המשורר שפותח את שירו בשורה "מי שלא ראה חתונה מרוקאית מימיו" הוא אדם עיוור. את התמונות האלה העומדות לזרום מעכשיו בתוך השיר הוא חייב היה לראות כילד קטן, לפני שעלה ארצה ולפני שהתעוור. לו היו עכשיו עיניו נפקחות דרך נס, לא היה רואה עוד בארץ חתונה מרוקאית ממשית שכזו. וכך, באופן גורלי, קו העיוורון האישי הפך לנקודת עוצמה המספקת את המבט הפנימי המזוכך, הטהור, על מציאות שחלפה, מציאות שההוויה הישראלית התעוורה כלפיה. בסיום השיר, המשורר פונה למי שלא היה בחתונה מרוקאית ונותן לו כרטיס להיכנס למהומות הלב שלו, לעולם הפנימי שנדחק לאזורי זיכרון מוסווים.

ה. השירה מתארת דמויות קונקרטיות, או דמויות שנמשות מן הזיכרון, או דמויות עכשוויות, המבליטות את מצב ההתרסקות של מי שהיגר לכאן ושובץ בתוך מסגרת אחרת. מפאת קוצר היריעה לא אנתח כאן תופעה זו, שהתייחסתי אליה בהקשרים שונים, אבל כנגד האני הרסיסי, המפורק, המרוכז בעצמו, מופיעים שלל דמויות ותיאורי דיוקן, ויכולת העמדה של מגווני אני. כאלה הם השירים על זיש, הדוד יהודה שרביט, זהרה אלפאסיה, דודתי שרה (היא שרה בת דודו), ימה יסתר, עישה בינת מסעודה וכמובן האם והאב.

ו. המצב הדו לשוני מונכח בשפת השיר.

השפה המרוקאית נוכחת לצד העברית כרסיסי שפה, מבוצעת ומתורגמת לעברית באופנים שונים בתוך השיר, בסוגריים או בהערות. מטבעות לשון אופייניים בערבית מועמדים מחדש בעברית בצורה מרתקת השומרת על ניחוחם המקורי.

המצב הדרו-לשוני מונכח באסטרטגיות שונות, למשל כמשפט בערבית מרוקאית ותרגומו בצידו: "אַנָּא הוּאָה דְרִבְחָט, אני הוא שהרווחתי" (שם: 62); בתוך השיר "צפור שקוראים לה תמביסרת", ובהערה הנלווית אליו – "תמביסרת היא צפור בפולקלור של יהדות מרוקו"; בשימוש במלה אללה במקום גברת, או, למשל, בניסוחים בעברית המביאים מוזיקה של ערבית, המובאים בשיר "זיש": "שלפעמים אני אומר / הנה יסגור עלי הכל באחת // אני השבוי ללא בריחה במקום ובאנשים" (שם: 75).

ז. בחירה במודוסים פואטיים אופייניים של המזרח, כמו הקסידה, והצגתם המעוררנת החדשנית.

אחד המקומות הבולטים בשירתו של ארז ביטון, המדגים את אפשרות הבחירה ברפרן ספרותי אלטרנטיבי, הוא הפנייה אל הצורה של הקסידה. הקסידה הקלאסית מקורה בשירה הערבית הג'אהילית הקדם-איסלאמית. זוהי צורה ספרותית ומוזיקאלית שהמקבילה הקרובה אליה ביותר בתרבות המערב היא הבלאדה. קווי הדמיון הכלליים הם במסגרת רחבת היקף של מעין פרוזה שירית. אף כאן יש והסיפור העומד במרכז הוא סיפור שבר ודאבון לב. קיימים מאפיינים קבועים של פתיחה וסיום, וישנן חזרות המקנות את תחושת המונוטוניות, כמו גם את פעימתו העצובה של הסיפור, ולעיתים – את הקשריו העממיים. צורה ספרותית זו היתה גם צורה מרכזית בתרבות שבעל פה ובשירה מוזיקאלית, כמו שירת הבקשות.

ארבעת בתי השיר "קסידת סוליקה" (שם: 76-78) בונים ביד אמן ובמעוף מדהים מתווה לקסידה מודרנית. ביסוד נוסחי עלילות ושירים רבים אודות סוליקה עומד סיפור קידוש השם של צעירה יפה בשם סוליקה ח'גוויל מטנג'יר. שכנים מוסלמים העלילו עליה שכביכול הסכימה להתאסלם וחזרה בה.

החוקר יוסף שטרית עוסק באיסוף ובחקר כתבי יד בהם מופיעים

שירים על סוליקה ביהודית ערבית. לעת עתה איתר למעלה מעשרה שירים כאלה; במחקרו על נושא זה הוא מזכיר, כי בשנת 1952 דמותה שימשה כנושא לתחרות חיבורים בעברית, שנערכה במרוקו מטעם חברת "מגן דוד". מי שזכה במקום הראשון בתחרות זו הוא ר' חיים שושנה, שחיבר פואמה ארוכה אודותיה³. בימים אלה נתווספה לחקר דמותה של סוליקה תרומה מקיפה במסגרת מאמרה של ז'ולייט חסין,⁴ אשר עסקה בעבר בדמות זו בהקשר של שירת ארז ביטון, ועתה דנה בקבוצה של טקסטים על אודותיה בצרפתית, ספרדית, עברית ושפות נוספות. שירו של ארז ביטון אינו מאזכר את נושא קידוש השם, אלא שח במוות פתאומי, חידתי. קיים פער בולט בין העיבוד הפואטי של ארז ביטון הנסמך, לפי עדות שמסר לז'ולייט חסין, על נוסח יוסף בן נאים. חסין רואה בפער זה סימן לסקולריזציה, שבאה להבליט את הממד ההרואי המוטמע בהוויה של רוך ואהבה למשפחה.

אני מבקשת להציע קריאה שונה. על פי הקריאה שלי, ההגירה הכפויה של הנערה היהודייה אל ארמונו של בן המלך הערבי, המסתיימת במות בתולין וכלולות גם יחד (אולי על ידי הרעלה), שיסודות קידוש השם שבה נעלמים לכאורה, באה להדהד בזהירות רבה את הגירתו של המשורר עצמו; הווה אומר, את החוויה הפנימית של הגירת היהודי ממוצא ערבי אל ארץ ישראל כארמונו של היהודי ממוצא מערבי, שחוויה מצמיחה מתרחשת בו. כך נוצרת מורכבות מדהימה של משחק זהויות, ושאלות עדינות רבות, שלא נשאלות כלל, מרחפות על הכאב הסתום. הבית הראשון מביא את הרקע ואת הסיפור שבו מדובר, את

3 יוסף שטרית, פיוט ושירה ביהדות מרוקו, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1999, עמ' 40-41 והערה 36; על ר' חיים שושנה נכתבת עתה עבודת דוקטור בידי תלמידי יהודה בן אדמון.

4 חסין, ז'ולייט, 2005. "לעיצוב דמותה של גיבורת תרבות על פי טקסטים: הרוגת המלכות סול חאגוייל ממרוקו", בתוך: טובה כהן, שאול רגב (עורכים), אשה במזרח, אשה ממזרח; סיפורה של היהודייה בת המזרח, רמת-גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 54-35.

הצגת תמצית סיפורה של סוליקה; בבית השני, האני הדובר מדבר מתוך עצמו וגם פונה ממנו אל סוליקה מתוך סיטואציה של ישיבה "במסיבת חֲבֵרָה מרוקאים / מעקודה בצלחת ופלפל מבושל בצלחת". הדפדוף בסיפור המעשה ובסיפור הזיכרון הוא בו זמנית ה"דפדוף" של המשורר בתוך עצמו "ואני חוזר ומדפדף בך ומדפדף בי / נוגע לא נוגע בתמצית זכרך מעבר לדורות". לאחר מכן מגיע המעבר, המדהים בקסם שהוא טווה, אל קולה של סוליקה עצמה, קולה הדו-לשוני בכל מובן, המקונן על עצמה והפונה מעצמה אל עצמה: "וְאֲנִי לְפָרֶק פְּסָבַח בְּקָרִי / באה עלי מכת הפרידה השכם בבוקר". דו-הממדיות המתוארת כאן היא לא רק בשימוש בעברית ומיד בערבית לצידה, אלא גם בכפל המשמעות של המשפט, העשוי להתייחס לכל אחד משני המצבים: הנערה הבתולה הנפרדת מנעוריה, מבית אמה ומארצה השכם בבוקר, או הכלה היפה שנמצאה בבית בעלה, מתה בתוך אפריון מיטתה עם בוקר, לאחר שנפרדה מן החיים. אבל לרגע מתעתע אחד מתגנב לו עוד כפל משמעות של קינה והספד: הרי סוליקה אומרת שבאה עליה מכת הפרידה, הרי האני הדובר מדפדף בעצמו כמו שהוא מדפדף בה: האם מדובר במכת המוות או מכת ההגירה שבאה עליה? שהרי בית בעלה היה בארץ גלותה, והאם מדובר רק במכת ההגירה ממרוקו לרבת, או שמא ייתכן שהגירה זו מהדהדת הגירה נוספת, הגירת האני המדבר (של ארז ביטון), שהיא עצמה אינה נזכרת כלל בשיר זה, אבל ההשוואה ביניהם נזכרת במפורש? והיא, סוליקה, שרק זכרה הוא כמו מכה באזני "חבר'ה מרוקאים", מקוננת על ההגירה מארצה, ממרוקו, ומארצות החיים גם יחד, הגירה שבאה עליה כמכה עם בוקר. בבית הרביעי, כמו לא מתה מעולם, מצוי הדיאלוג בין סוליקה ובין הנערות והזקנות. הקולות באים כמקהלה קצובה, כאילו אין בלתי הדרך, אלא שהדרך שאינה מובילה לשום מקום היא מלכודת, היא שהייתה והיא שתהיה לעולם. הקולות קצובים ושקולים כקולה של צעדה נצחית: "תנו לי ברכה בדרך לְרַבַּת / כי אין דרך מן הדרך לְרַבַּת".

ח. במספר שירים מכווני זהות מתבצעת ההצגה האלטרנטיבית של האני והמורוס הפואטי נקבע בויקה למודוס השונה של האני. "אמי אמי / מכפר השיחים הירוקים בירוק אחר. / מקן הצפורים המחליבות חלב מתוק מכל מתוק, / מערש זמירי אלף לילה ועוד לילה. // אמי אמי שהרחיקה רעות / באצבעות צרדות / בהלקאות חזה / ובשם כל האמהות. // אבי אבי / אשר עסק בעולמות / אשר קדש שבתות בעראק נקי / אשר היה בקי מאין כמוהו / בהלכות בית כנסת. // אני אני / שהרחקתי עצמי / הרחק אל תוך לבי / שכשהכל היו ישנים / הייתי משנן / הרחק אל תוך לבי / מסות קטנות של בן ביהודית / מרוקאית" (שם: 45). הצגת האני של המהגר נערכת באמצעים של קינה שמוזיקה שוטפת בתוכם ובאמצעים של הפתעה: המעבר מ"אמי אמי" ומ"אבי אבי" יוצרים כבר את קצב הקינה אל "אני אני". הרמיזה היא לכפילות התודעתית והתרבותית, להגירה השנייה של בן הדור השני אל שפת הלב, לעמידה קונטרפונטאלית ולעמידה בין שתי שפות.

ט. השירה כוללת שימוש במודוסים מוזיקאליים של קינה, ולעיתים תפילה, ההולמים את תחושת הגלות, הקריעה וההתרסקות. בשיר שהוזכר לעיל, "דברי רקע ראשוניים", אמירת ה"אמי אמי/ אבי אבי/ אני אני" בנויה כולה על תחושה של הספד, אפילו תחושה של הליכה בעקבות מיטת המת. קצב של קינה מפעפע בתוך השיר, כמו ב"קסידת סוליקה", כמו הרגע של התפילה המקוננת והמייחלת גם יחד: "אתה זיש זיש אתה השם הזוהר אתה הנר / במדורים הרכים שבתוכי / ולואי ותעמוד לנגדי תמיד עדות לאפשרות אחרת" (שם: 75). את דברי התפילה האחרונים אפשר להבין כתפילת המהגר שלא יישכח ממנו זיכרון ארץ אחרת בתוך הארץ הנוכחית, כמו הרקימה העדינה של המתח בין שני קולות בפוגה, שהמבנה היסודי שלה מושתת על הקונטרפונקט.

י. הצגת האחר היא באמצעים פואטיים קבועים: "מי שלא היה", "אתם ש...".

בשירת המחאה הישירה הנדירה שלו, ארז ביטון רואה "אתה", הוא פונה אל "אתה" אותו הוא מפרק וממנו הוא שואף להבריל את עצמו. וכך המעשה הפואטי יוצר ארגון מחודש של המציאות: "ואתם מבקשים שִׁנְאָנָח בְּרַמְזִים / כְּעֶשֶׂן שֶׁל סִיגָר / [...] אתם עומדים במבוכה מול אנחה, / אך על מה היתה ההפיכה, / [...] אתם שהטלתם אותנו בכל ההריסות / אתם שטלטלתם אותנו בכל ההריסות / אך זאת עשו עמנו לפחות / עזבו אותנו לאנחות / אנחנו שבּרי חרוזים" (שם: 93).

שתי זיקות בולטות אל האחר בשירת ארז ביטון: כמנוכר לחוויה המרכזית של האני הדובר וכעיוור אליה, וכמוחק אותה.

יא. מעמד השם בשיר אינו סתמי אלא בעל אוריינטאציה, לעיתים קונטרפונטאלית. האוריינטאציה הזו מעמתת, מעצימה וכמו מרחיבה, ומותחת את היריעה של המצב הכפול.

כך, למשל, בשירים "דברי רקע ראשוניים", "מטפחת אישה יהודייה מהרי אטלס", "תיקון הריחות", "תקציר שיחה" ו"למרגלות הנשים": כל אחד מן השמות הללו יש בו קביעת עמדה, הצהרה, אוריינטאציה. לפעמים באים השמות הללו משפה פורמאלית, שפת נייר, שפת הבירוקרטיה, כמו "דברי רקע ראשוניים" או "תקציר שיחה", ואז הם מטלטלים בקרביים הנשפכים החוצה לאחר שמות כה "קרים". לעיתים, השמות האלה קובעים הגה אחר למציאות באמצעות מטאפורה מיסטית, שבדרך כלל אינה נמצאת כלל אצל המשורר כמו "תיקון", ולפעמים הם מעניקים את מרכזיות ההוויה באמצעות הנשי וחפצי הנשי כסמנים לעולם שנסגר: "למרגלות הנשים", "מטפחת אישה יהודייה מהרי האטלס". בכל הצורות המגוונות האלה הם מעמיקים ומחריפים את האמירה השירית, ומבליטים מכיוון נוסף את העיגון בכפילות.

יב. התנועה מן החוץ לפנים ולהיפך כתנועה במקום וכתנועה בין אזורי זיכרון.

תנועה זו מהותית למצב הגירת הזיכרון אל הפנימיות אשר מתרחשת בכל מהגר, בשל היותו עסוק כל כולו בהישרדות ובהתאמת עצמו אל מערכות התרבות של החוץ.

בשירת הגירה קיימת רפלקטיביות רבה אודות התנועה מן הפנים אל החוץ ומן החוץ אל הפנים כשתי טריטוריות שונות של התנהגות ושפה. ישנם שני שירים מכוננים בשרטוט התנועה הזו בשירת ארז ביטון. התנועה המובהקת בין פנים וחוץ מתרחשת בשיר "חתונה מרוקאית". ברגע הדרמטי הסופי של תיאור החתונה כמציאות חיצונית קונקרטיית זורמת ועשירה, פונה המשורר אל השומע, דהיינו אל "מי שלא היה", אל תרבות הרוב, ורוצה להכניס אותו אל תוך הלב כדי שיבין, שיראה. השיר הוא כרטיס כניסה. בניגוד משלים לרגש הזה, השיר "מה זה להיות אותנטי" נע מן הפנים החוצה ברגע מוטרף שבו שפת הלב מבקשת להגיח החוצה ולרוץ ברשות הרבים, לקחת את מה שנדחק לשוליים ולהניחו במרכז הרחוב, ולהציג את האני שלה בשפה שפועמת בתוך הלב ומדברת לתוך האוזניים הפנימיות.

יג. מרכזיות הנשים, העולם הנשי והנשיות כגורם מדוכב, כגורם דיאלוגי וכגורם מדבר.

תופעה זו בולטת מאוד בשירת ארז ביטון, ומעבר לאפשרות הסברתה מתוך גורמים ביוגרפיים, היא קשורה לגורם האימהי כמפקד על מערכות הזיכרון שבעל פה, מערכות שהן קריטיות בתרבות הגירה. בתוך מערכת הגירה נוצרת קריסה המחלישה את דמות האב. האב ברוב התרבויות המסורתיות הוא היוצא החוצה לעבוד, ואילו האם היא המזוהה עם הטריטוריה הביתית. על כן, מעמדה של האם פחות מועד לערעור במצבי ההגירה, משום שגם בגלות נשמרת הטריטוריה עליה היא חולשת: הבית. לעיתים קרובות, האם הופכת

ייצוג המולדת שהייתה ומקור של עוצמה, ואילו האב, שנתלש מן ה"רפרן" ומתאקלם מחדש ב"שפת נייר" חדשה, הופך לרמות מוחלשת. במובנים אחרים אפשר לתאר זאת כהישענות המהגר על הסמיוטי לאור קריסתו של המישור הוורבאלי ולאור הדומיננטיות של הזכרון ההגמוני לתוכו הוא מבקש להיקלט כסוג של שפת אב מוחקת. מנקודת מבט זאת, אני מבקשת לראות את שירת ארוז ביטון מול האימהי, ולהצביע על המשורר כבנה של האם, של האישה, ובעיקר כבנה של האשה העקרה.

עם ההגירה - שבמילים אחרות ניתן להגדירה כנתק מהטריטוריה המקורית - מהאם הגדולה נוצר גם הנתק משפת האם. האב המגיע לארץ החדשה הוא המתמודד העיקרי עם "שפת הניר", העבודה, הרישיונות, והתהליכים של המחיקה הם קריטיים להשתלבות בתרבות הרוב. הבן הוא זה אשר מתמודד עם שאלת הרפרנציאליות של הנעדר, ומתחיל במסע הזהות האישית שלו שלעיתים קרובות מכליל בתוכו לבסוף את ההיבט של החזרה, הרה-טריטוריאליזציה, שכמעט תמיד היא נחווית כחזרה של האם, שפת האם, מולדת האם, זכרונות מהאם. האם היא "ברירת המחדל" שהוסיפה להחזיק במדומיין ובסימבולי את טריטוריות האם הממשית האבודה.

ארוז ביטון אינו "משורר של האם", אולם יחד עם זאת, שירתו מגדירה את עצמה כמי שנולדה "למרגלות הנשים". אפשר לתאר את ארוז ביטון כפי שהוא [ארוז ביטון] מתאר את אימו בשיר "ספיגה": "אימי חפרה בציפורניה באדמה אל בורות הספיגה/ כי מקלט לא היה לה בבית/ בכל חייה ממלחמה למלחמה/ בכל חייה מספיגה לספיגה" (שם: 40). בשיר אחר שלו הוא כותב: "במלחמה האחרת ברגע של הזעקות האמינה למקומות מסתור בבורות ספיגה שהשאירו הערביות בבית בישראל". בשיר "למרגלות הנשים" מוצג המקום הסימבולי: "ואני בן תשע או עשר/ ילד שנותנים חופן של תאנים בידו/ ומושיבים אותו בשמש/ למרגלות הנשים ושוכחים

אותו/ ואני שומע ולא שומע/ ויודע את דרך הנשים וכל הבא והולך" (שם: 73).

כאן אנו פוגשים בילד כ"מתגורר" במרחב האימהי. הילד שנמצא בשלב שבו עוד לא עבר עדיין את התהליך של החניכה וההפקעה מהמרחב האימהי אל תוך המרחב האבהי, מרחב הכרוך בחינוך, בבית הספר ובהחיים הבוגרים שלאחר מכן. אני טוענת שמצב צבירה זה של הילד ש"יודע את דרך הנשים" הוא המצב המאפיין, וממנו פורצת השירה של ארז ביטון. בשיר "למרגלות הנשים" הוא ממשיך לפנות לאותה אישה עקרה: "עכשיו אני אסגיר אליך את השמועות/ שהילדים מאחורי גבך התלחשו/ הנה הסוד שילד מת בתוך בטנה/ שהנשים היו הולכות בעקבך/ טפו אללה ייסתר/ ומעבירות את ילדיהן מלגעת בך/ אני זוכר לך את חסד ידך על ראשי העזוב על שרפרף בשמש" (שם: 73).

המילה שאני מבקשת להתעכב עליה היא "להסגיר". הוא רוצה להסגיר לה את הסוד, מה הילדים ריכלו עליה מאחורי הגב. מושג ההסגרה הוא למעשה מושג מורכב יותר ממושג ההלשנה הפשוט. הוא חוזר אצל ארז ביטון בשיר נוסף, השיר על המטפחת מהרי האטלס, שבו הוא אומר: "וכל זה מסע הסגרה כבד/ מטפחת אישה יהודייה מהרי האטלס" (שם: 67). "מסע הסגרה" הוא ביטוי שאני מבקשת להתייחס אליו. להסגיר פירושו לפתוח משהו שהוא בחזקת סוד סגור אצל אדם אחר. אני למעשה פותח את הסוד שלו, אך באותו רגע האדם שהסגרת את סודו נהפך לשבוי, כי פתחתי את מה שהיה סגור אצלו. אני כולא את האדם שאת סודו פתחתי, אני הופך אותו לשבוי.

מכאן הזיקה של המילה הסגרה לבגידה, אבל בעצם גם לאהבה. ברגעים הכאובים ביותר של הקיום האדם הוא (גם) שבוי. אנחנו מוסגרים בידי המטען התרבותי שאנחנו מחויבים אליו, בידי הדברים שאנחנו חושבים שאליהם מכוונת השליחות שלנו, ומוסגרים גם לאנשים שאנחנו חושבים שהם האהובים שלנו.

להסגיר פרושו לגלות, לחשוף, להלשין אך גם לשים את נפשך בכפו של האחר. ביטון מסגיר את הסוד ובכך הוא פותח אותו. למעשה רגע זה הוא כמעט כמו רגע ההתאבדות של המשורר - הרגע בו על סף הניסיון של ארז ביטון להוציא ספר שירים ראשון, שהיה אוניברסאלי-לכאורה, וכלל כל מיני שירי אהבה. ברגע האחרון החזיר ביטון את ספר השירים אליו ופורץ עם השירים של "מנחה מרוקאית" ו"ספר הנענע", עם החומרים האתניים-כביכול. כלומר, יש פתאום כוח עליון שמאלץ אותך להסגיר את מה שהיא האמת האמיתית שלך, ולוותר על השפה שעל פני השטח, שבמקרה הזה ייצגה את הסובייקט המדומיין. ההסגרה היא של השפה שנקלטה למרגלות הנשים. המשורר מוצג כאן כבן האם, כמי שלא עבר חניכה לסדר הסימבולי הגברי, ומשם פורע את הסדרים. זהו הסדר הסמיוטי המדמם, עקרות שהיא פרי עקירה, עקירה שמובילה להולדה.

