

שיר פוליטי* חנן חבר

א. מהו שיר לירי?

לכאורה, כל שיר יכול להיות פוליטי. אם נעמיד ביסוד הגדרתנו את השיר הפוליטי כשיר שפועל פעולה לשונית פוליטית, כלומר פעולה שעורכת פרובלמטיזציה של סמכות השלטון או של כל סמכות אחרת שמכוננת משמעויות, הרי ששיר לירי שפועל בהקשרים חברתיים מתאימים יכול לפעול פעולה פוליטית. ואכן, כך הגדיר יהודה שנהב את הפוליטי:

אציע שהפוליטי הוא מהלך חריג של ערעור המנוסח, במעשה או במחדל, אל מול מערכת היררכית של כוח – בין שהיא מערכת של שלטון ובין שהיא מערכת של סמנטיקה או של תרבות. הערעור של הפוליטי נגד הסמכות מבקש לחשוף אותה כביטוי של כוח או של אלימות ומבקש ממנה הזדהות בתור שכזאת, ולא כפי שהיא מבקשת להציג עצמה – כמערכת טבעית או מערכת לגיטימית של כוח רציונלי.²

את הפוליטיות של השיר הלירי, זאת המערערת את מערכת יחסי הכוח שמולה היא פועלת, יש לקרוא בתוך ההקשר החברתי-היסטורי שבו מתקיים השיר, כלומר ההקשר שבתוכו הוא נכתב ושבתוכו הוא נקרא. הקריאה הפוליטית של הטקסט השירי, שמופעלת על ידי קריאתו, נעשית אפוא תמיד יחד עם טקסטים אחרים, לא בהכרח ספרותיים. ואכן, האינטר-טקסטואליות היא אבן היסוד של צורת הופעתו ודרך פענוחו של השיר הלירי.

אבל לפני שנברר את הפוליטיות של השיר עלינו לברר מהו בכלל שיר, וכאן נצמצם את דיוננו לשיר הלירי מתוך הבנה שיש גם סוגי שירה אחרים שפועלים פעולה פוליטית, כמו למשל האפוס או האידיליה. נקודת המוצא של פול דה מאן ואחרים בהגדרת השיר הלירי היא ביסודו של דבר עמדתה של "הביקורת החדשה" (New Criticism), שראתה בשיר הלירי מונולוג דרמטי, חיקוי בדיוני של מבע אישי של דובר בסיטואציה מסוימת ובטון מסוים.

אצל ג'ונתן קאלר,³ ועוד לפניו אצל נורת'רופ פריי,⁴ מדובר בקול שהוא ביטוי של תודעה הנשמעת בהיסח הדעת. גם כשהיא פונה ישירות אל הטבע או אל האהובה, היא פונה בעקיפין אל הנמען הקונקרטי של השיר, כלומר אינה מכוונת אליו ישירות, אפילו אם השיר מנוסח בלשון "את" או "אתה". במילים אחרות, המשורר למעשה מפנה את גבו למאזיניו.⁵

ג'ונתן קאלר פיתח רעיון זה כשהגדיר את השיר הלירי באמצעות האפוסטרופה (apostrophe), שהיא הפנייה שהשיר פונה אל המאזין האקטואלי, ומכוון אותה דווקא לנמען הנעדר או המדומיין, הנוכח רק בעקיפין. כך, למשל, בשורה "הו, רוח מערב" הפותחת את "אודה לרוח מערב" מאת פרסי ביש שלי, שבה ל"הו" אין רפרנט סמנטי אלא הוא פיגורה של קול.⁶

*אני מודה ליהודה שנהב על קריאה מועילה.

לכן, ממש בגלל האופי הלא-מימטי של השיר הלירי, טען דה מאן בדרך פרדוקסלית שאין ליריקה שיכולה להיקרא באופן לירי: האובייקט של הקריאה הלירית לא יכול להיות לירי בעצמו, כלומר מונולוג דרמטי שמכוון למישהו, אלא הוא פריה של הסחת הדעת, הדרך העקיפה של קליטתו. זאת הקריאה שבעת ובעונה אחת עושה את השיר ללירי וגם מבטלת את הליריות שלו. מה שהופך שיר לא לירי לשיר לירי הוא אם כן הקריאה הלירית, ולהפך.⁷ פרדוקס הקריאה הלירית של הלא-לירי ישמש אותנו בהמשך כדי להמחיש את הפרדוקסליות של הפעולה הפוליטית, שקשורה ותלויה בהיסטוריה, כלומר בעולם ברור של מסומנים, ובה בעת היא גם פועלת פעולה של שימור ואישור, שאותה נכנה אידיאולוגית. כדי לממש את פעולת הערעור הפוליטי שלה היא חייבת גם לפרוץ את גבולות ההיסטורי ולהתרחק ממנו.

דה מאן ממחיש פרדוקס זה באמצעות דיון בשני שירים של שארל בודלר: "זיקות" (Correspondances) ו"אובססיה" (Obsession). את "זיקות", שלטענתו הוא שיר לא-לירי ביסודו, הקריאה הלירית מתרגמת לאפוסטרופה ולהאנשה, הנטולות תוכן סמנטי טרנסצנדנטי או רפרנציאלי. לפנינו, טוען דה מאן, טרנספורמציה דקדוקית של ההצהרה למודוסים של קריאה, שאלה, פנייה, היפותזה וכו'.⁸ בזווגו את "זיקות" ואת "אובססיה" הוא טוען שההצהרה שבה נפתח "זיקות": "הַטְּבַּע – אֶכְסְרֶת מְקַדֵּשׁ חַיָּה, וּבָהּ,"⁹ סוללת את הדרך לטוטאליות (האפוסטרופית והמאנישה) המשתקפת מן השורה הפותחת את "אובססיה": "Great woods, you frighten me like cathedrals."¹⁰ וממקמת בכך דמות של דובר בשיר מזה ואובייקט בטבע מזה ביחסים בין-סובייקטיביים.

אם כן, הייצוג של יחסי אדם-טבע כיחסים אנושיים בין בני אדם עושה נטורליזציה לדיבור הסוריאליסטי שמופיע בשורה הראשונה של "אובססיה", והופך אותו לשאגה מפחידה אבל טבעית של הרוח בין העצים.¹¹

העוקץ בעמדתו של דה מאן הוא חשיפת הקושי להגדיר ז'אנר של שיח ספרותי על סמך הפנומנולוגיה של הסיטואציה התקשורתית. במקום זאת הוא קורא את המסמנים הלשוניים קריאה פיגורטיבית, כלומר כזאת שאין לה מסומנים דמויי מציאות. אמנם אי אפשר להבחין בין הקריאה הפיגורטיבית ובין החומריות של הטקסט, אבל הקריאה הפיגורטיבית יכולה לכלול אפילו היקרות אקראית של הברות, והיא מניחה את התשתית ללירי שאינו יכול להיקרא כלירי,¹² כלומר קריאה שהיא ביסודה חריגה מן הכללים, קריאה משובשת ורצופת מעקשים. במילים אחרות, הנתון השגור הוא דווקא זה של פריעת כללי השיח, המצויים כאמור בבסיס הפעולה הפוליטית, והם אלה שמקשים להגדיר את הז'אנר השיחני של השיר הלירי הפוליטי ומחייבים אותנו להגדירו על דרך השלילה והפרדוקס. החריגה הלשונית היא שמאפשרת את קיומו של השיר הלירי.

אך החריגה הלשונית לא מאפשרת רק את קיומו של הז'אנר אלא גם את הגדרתו. לטענת דה מאן, "מונחים ז'אנריים כמו ליריקה (או תת-סוגה כמו אודה, אידיליה או אלגיה), כמו גם מינוח תקופתי, פסבדו-היסטורי, כמו רומנטיקה או קלאסיציזם, הם תמיד מונחים של התנגדות ושל

נוסטלגיה, והם רחוקים ביותר מן המטריאליות של ההיסטוריה הממשית.¹³ אין טקסט שהוא באמת "לירי"; מה שיש לנו הן קטגוריות נוסטלגיות של מיון ופענוח טקסטים, שכן "ז'אנרים הם הגנות אסתטיות ואתיות כנגד הלשון."¹⁴ "אין ליריקה שיכולה להיקרא כלירית, האובייקט של הקריאה הלירית לעולם לא יוכל להיות ליריקה בעצמו."¹⁵

ובמילים אחרות, עצם ההגדרה של אוסף מסמנים כשיר לירי היא קריאה לירית ששוללת את קיום האובייקט שלה כשיר לירי. בכך היא מבצעת פעולה פוליטית של חריגה מכללי השיח ומשתמשת במסמנים שאין להם רפרנט ושקליטתם על ידי הקורא היא אגבית, כלומר לא תוך כדי התייצבות ישירה של הנמען מול הדובר בשיר.

ב. פעולה פוליטית

אם כן, אמירה מסוימת בסיטואציית תקשורת מסוימת יכולה להתפרש כערעור על הכללים המוסכמים ובכך לפעול פעולה פוליטית. כך עולה כבר מן ההגדרה המפורסמת של ברטולד ברכט בחיבורו "האורגנון הקצר", העוסקת ביצירת האפקט הפוליטי של האמנות באמצעות הניכור, שנוצר אצל הצופה בתיאטרון האפי (בניגוד לתיאטרון הקלאסי המיוסד על המימזיס והקתרזיס האריסטוטלי) מן המתרחש לפניו על הבמה, ומעורר אותו להצטרף למהפכה שתשנה את סדרי החברה שהוא אמור להתנכר אליהם. מעמדת ההתנכרות שלו דוחה ברכט את "טבעיותו" של הסדר החברתי המקובל במשטר הקפיטליסטי, למשל ההתייחסות לשיתוף הפעולה בין הפושעים ובין המשטרה ב"אופרה בגרוש" כתופעה טבעית ומובנת מאליה.¹⁶

אם כך, הדגש בפוליטי הוא על הערעור באמצעות החידוש. על חידוש כזה מצביע ג'ון ברנקמן, כשהוא מנתח את הפוליטיות של השיר "לונדון" מאת ויליאם בלייק, וקורא אותו כערעור על פטרנליזם וחיפוש אחר מרידה וסולידריות פוליטית אלטרנטיבית.¹⁷ גם שיר אהבה או שיר טבע יכולים אפוא לממש פעולה פוליטית, שכן כמו שלמדו אותנו ויקטור שקלובסקי והפורמליסטים הרוסים, כל שיר וכל מעשה ספרותי כרוך באקט של חידוש, כלומר מה שהם כינו בשם "הזרה ספרותית": כל מטפורה שהיא צירוף חדש, כמעט ללא תקדימים, מרעננת ומחדשת את הקליטה השגורה של המציאות, מערערת על הסדר השליט של ייחוס המשמעויות – ועל כן היא פועלת פעולה פוליטית.

לכן השאלה הקובעת לענייננו איננה אם שיר לירי הוא פוליטי, אלא אם הוא שיר לירי הפועל באופן פוליטי. לא רק אם הוא כולל בתוכו פוטנציאל פוליטי בעיקרון, אלא אם בפועל, בהינתן תנאי הייצור והצריכה של השיר, הוא מבצע פעולה פוליטית. ובמילים אחרות: האם הוא נקלט פוליטית, והאם מתקיימים התנאים הדיסקורסיביים שמאפשרים לו לפעול פעולה פוליטית. החידוש והערעור הם אולי תנאים הכרחיים כדי שהשיר יפעל פעולה פוליטית, אבל הם בשום פנים אינם מספיקים. ההתערבות של השיר בשדה השיח הפוליטי מחייבת לזהות את הכוחות הפוליטיים שפועלים בו ושהשיר מתערב בהם ולוקח בהם חלק. גישה שתרכז רק בחידוש

ובערעור עלולה ליפול למלכודת הפורמליזם, שאחריתו היא דה-פוליטיזציה, שכן אינה מביאה בחשבון את הכוחות הפוליטיים הקונקרטיים והספציפיים של השיח שבתוכו פועל השיר. הקונקרטיות הזאת היא כמובן היסטורית, על רבדיה ועל סבכיה, אבל כפי שיובהר בהמשך, לפעולה פוליטית שמתרחשת בתוך ההיסטוריה לעולם לא יהיה כיוון אחד מובהק. המורכבות של הפעולה בתוך ההיסטוריה משלבת, לעיתים קרובות לבלי התר, גם פעולה נגדה וגם פעולה איתה, כלומר התנגדות יחד עם שיתוף פעולה. לכן, הכרה במורכבות הזאת ובעיקר נטילת אחריות על המעשה הפוליטי שבקריאה הפוליטית היא בלם בפני דה-פוליטיזציה. זאת רובצת לפתחה של קריאה פורמליסטית, שמסתפקת בהצבעה על החידוש, הערעור וההזרה של השיר הפוליטי ולא נותנת דין וחשבון על האפשרויות והאילוצים הפרדוקסליים של שדה הכוח שבתוכו הוא פועל.

ג. ההקשר ההיסטורי כמאפשר פעולה

אם כך, כפי שראינו אצל דה מאן, המוקד הוא תהליך הקריאה הלירית. מאז הכרותו של רולאן בארת על מות המחבר, תשומת הלב מופנית אל הקורא כמי שקובע את משמעותו של הטקסט¹⁸ ואת אפשרויות פעולתו הפוליטית.¹⁹ כאן יש להטעים שמבחינת תהליך הקריאה, אותן מטפורות שנתפסו בתנאי קליטה מסוימים כרעננות וחדשניות יכולות בתנאים אחרים להיתפס על ידי הקורא כמיושנות ושחוקות – מה שקרוי "מטפורות מתות" (כמו למשל "רגל השולחן").

אבל, כאמור, בקריאה של הרעננות והחידוש אין די. הקריאה הפוליטית חייבת לשחזר את כללי השיח ואת הכוחות הפועלים בו, שהשיר פועל את פעולתו הפוליטית בתוכם. כדי לבחון את כללי השיח שהשיר הלירי הפוליטי פועל בתוכם נתבונן לדוגמה בשיר של אברהם שלונסקי, שהוא חלק ממחזור השירים "עמל" שפורסם ב-1927 בספרו של שלונסקי "בגלגל":

הִלְבִּישִׁינִי אִמָּא כְּשָׂרָה כְּתַנְתְּ-פְּסִים לְתַפְּאֶרֶת

וְעַם שְׁחָרִית הוֹכִילִינִי אֶלֵי עֵמֶל.

עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטָלִית

כְּתִים נִצְבוּ כְּטוֹטְפוֹת.

וְכַרְצוּעוֹת-תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ כְּפִים.

תְּפִלַּת-שְׁחָרִית כֹּה תַתְּפִלֵּל קְרִיָה נְאֻה אֶלֵי בּוֹרְאָה.

ובבֹרָאִים – בְּנֶגֶד אֲבָרָהֶם,

פִּיטֵן סוּלֵל בְּיִשְׂרָאֵל.

ובְּעָרְבֵי בֵּין הַשְּׁמָשׁוֹת יָשׁוּב אֲבָא מְסַבְּלוֹתָיו

וְכַתְּפָלָה יִלְחֵשׁ נַחַת:

הַבֵּן יִקְרֵי לִי אֲבָרָהֶם:

עוֹר וְגִידִים וְעֵצָמוֹת –

הַלְלוּיָהּ.

הַלְבִּישֵׁנִי אִמָּא כְּשָׂרָה כְּתַנְתְּ-פָּסִים לְתַפְאָרְתְּ

וְעַם שְׁחָרִית הוֹבִילֵנִי

אַלֵּי עֲמָל.²⁰

לכאורה, השיר הזה יכול להיקרא דווקא כשיר שאינו פוליטי. הדמות העומדת במרכז השיר היא החלוץ, המגלם את האוונגרד של התנועה הציונית. החלוץ מגשים בעבודת כפיים את יצירתו של היהודי החדש המתיישב בארץ ישראל. השיר מתאר את סלילת הכבישים, מסימני ההיכר המובהקים של העבודה החלוצית, כאקט של סלילת התפילין, ובכך הוא מדבר על העבודה החלוצית במונחי הפולחן הדתי היהודי. לכאורה, תוצאת השילוב בין כל אלה היא שהשיר מגבש תודעה ציונית סוציאליסטית המופיעה כקונסנזוס, כלומר לכאורה היא לא מעוררת כל שאלה ולא מציעה פרובלמטיזציה וערעור, ולכן השיר איננו פוליטי אלא אידיאולוגי, כלומר מציג קונסנזוס מדומיין שמכסה על הסתירות הקיימות במציאות ההיסטורית. אלא שבהמשך, לאחר שתוצג יצירת הקונסנזוס המדומיין הזה, יתברר כיצד הוא נוצר, ובעיקר כיצד בתנאי קריאה אחרים הוא גם יכול להיסדק ולהפוך לשיר פוליטי.

בחיבורו "על האידיאולוגיה ומנגנוני המדינה האידיאולוגיים" הצביע לואי אלתוסר²¹ על הספרות כעל אחד מן המנגנונים האידיאולוגיים של המדינה. כפרקטיקה מטריאלית, טען אלתוסר, הספרות מייצגת את היחסים המדומיינים של יחידים אל תנאי חייהם הממשיים. באמצעות האינטרפּוֹלַצִיָּה היא הופכת אינדיבידואלים, כלומר בני אדם פרטיים, לסובייקטים, כלומר למי שכפופים לשדה השיח ונכבנים באמצעותו. הסובייקט אינו נתון מראש כך שהוא, כמחבר, המקור ההומניסטי של משמעות, אלא הוא נבנה על ידי שדה השיח שבתוכו הוא פועל, או ליתר דיוק מופעל.

הקורא אמנם מזהה את השיר כמימזיס, כלומר כחיקוי המציאות המוכרת לו באמצעים אמנותיים. אלא שהשיר, אומרת קתרין בלסי, הוא התנסות ממש ולא טענה על התנסות.²² ההבנה של השיר כהתנסות מיוסדת על האתגר שהתיאוריה הבלשנית הפוסט-סוסיריאנית של בארת ובאופן דומה גם של דרידה מעמידה בפני הריאליזם, כלומר בפני השפה כמימזיס. הטענה על ההתנסות נובעת מן ההתמודדות הפוסט-סטרוקטורליסטית עם הטענה העקרונית של דה סוסיר כי המסמן והמסומן קשורים זה לזה בקשר שרירותי ומתקיימים יחד כשני צדדיו של דף נייר. כך מתערערת ההנחה שלכל מסמן נלווה מסומן אחד בלעדי שהוא מתמיד להיצמד אליו, כלומר שבאקט מימטי המסמן תמיד מנכיח מסומן אחד ספציפי. זהו עיקרון מימטי שהדיפראנס (תנועה של מסמנים במרדפם אחרי המסומנים, כאשר כל שלב במרדף הזה מתווך על ידי עוד מסמן), כפי שדרידה היה מכנה אותו, מערער עליו. לפנינו אפוא התנסות בתנועה של מסמנים ולא ייצוג חד-חד-ערכי, מימטי, של מסומנים באמצעות המסמנים. בין המסמן למסומן יש תמיד עוד מסמן. והנה, התנועה הזאת של המסמנים שלא מנכיחה מסומן פריביליגי ממיתה למעשה את המחבר כמקור מיוחד, מרכזי, הגורם להתהוותם של מסמנים. בכך נשלל המחבר כמקור הומניסטי של משמעות, כלומר של מסמנים שמנכיחים מסומנים, ומצב הדברים לאשורו, לדברי דרידה, הוא "הסובייקט [...] חקוק בשפה, הוא 'פונקציה' של השפה"²³ ולא המקור המייצר אותה.

הסובייקטים, הנתונים של הטקסט הספרותי, מקבלים מתוך הטקסט את "המובן מאליו" המובנה כאידיאולוגיה, שלדברי אלטוסר "כופה (מבלי שזה ניכר בה כלל, מכיוון שמדובר ב'ודאיות') את הוודאיות בתור ודאיות, שאיננו יכולים אלא להכיר בהן ושבפניהן אנחנו מגיבים בדרך הבלתי נמנעת והטבעית כל כך של קריאה (בקול רם, או בשתיקה של התודעה)": "זה מובן מאליו! זה אכן זה! זה נכון מאוד!"²⁴

את האפקט הזה של ה"מובן מאליו" יוצר השיר של שלונסקי באמצעות מסמנים של משפחה אוהבת. אך ייצוגו של "המובן מאליו" כרוך כמעט תמיד גם בהדחקה של מה שיכול להשתמע מהשיר, ובמקרה שלפנינו – מסמנים מעמדיים של עובדי כפיים שנמצאים בשדה השיח של תנועת העבודה, בשעה שהשיר עוקף או מדחיק אותם בתנועת המסמנים שלו. בעקבות אלטוסר, שדחה את הדגם הטופוגרפי המרקסיסטי של האידיאולוגיה – כלומר את הבסיס המציאותי שמעליו מבנה-על אידיאולוגי – כיוון שלדבריו הוא מעוות את המציאות האמיתית, עלינו להתבונן באידיאולוגיה כפרקטיקה של מסמנים שיש לה תמיד בסיס חומרי. האידיאולוגיה כייצוג של היחס המדומה של אלטוסר לתנאי החיים הריאליים הוא ייצוג חומרי המתגלם בפרקטיקות של ייצוג. כך, למשל, אמונת הנוצרי היא פרקטיקה של השתתפות במיסה או באכילת לחם הקודש, שמייצגת בעצם ביצועה את היחס המדומה שלו למציאות. זוהי בעצם התנסות של ממש בייצוג של ייצוג, המפקיע את הטקסט האידיאולוגי מן המודל המרקסיסטי הקלאסי של האידיאולוגיה כעיוות המציאות וממקם אותה כפרקטיקות ייצוג, כלומר פרקטיקות סימון שפועלות בשיח. העובדה שאין מדובר במהלך אידיאולוגי שמעוות מציאות אמיתית מביאה אותנו לראות באידיאולוגיה של השיר הלירי של שלונסקי תנועה והתגבשות של מסמנים של המשפחה הגרעינית כמטאפורה למסומן של האומה כולה, השולחת – האומה כמו האם – את

החלוץ עובד הכפיים ליום עמלו. במטפורה הזאת ניכר האינטרס המובהק שהשיר מייצג – להכפיף את המסמן של המעמד למסמנים של לאום, כלומר לכוונן לאומיות שהאידיאולוגיה שלה – הציונות הסוציאליסטית – מבטלת את הארטיקולציה, ולכן גם את ההיררכיה המעמדית. זהו ייצוג אידיאולוגי ולא פוליטי, שכן הוא מייצג אידיאולוגיה סגורה שפעולת הסימון שלה מנטרלת את הפרובלמטיזציה של שאלת היחסים בין המסמנים של הלאומיות, של המעמד, וכפי שנראה בהמשך גם של התיאולוגיה. כל המסמנים הללו, כאמור, מתקיימים בשדה השיח של השירה העברית בארץ ישראל, אבל תבנית התנועה של המסמנים יוצרת סובייקט שמנווט כך שהמסמנים, שעלולים לחבל בתמונת העולם ההרמונית הלאומית שמכפיפה אליה את מסמני המעמד, מודחקים מפניו לשוליים.

זהו אמנם האפקט של "המובן מאליו" האידיאולוגי, אך עדיין, יש לברר כיצד בדיוק מתבצעת הדחיקת המעמד לטובת לאומיות אחדותית, כלומר אידיאולוגית, שמכוננת את הסובייקט-קורא-השיר באמצעות קריאתו כיוצר אפקט של "מובן מאליו". החדירה למבנה של מנגנון האידיאולוגי, זה שמאפשר את הקריאה של "המובן מאליו", מעלה כי מה שמאפשר את המהלך של הכפפת המסמנים של המעמד למסמן של לאום האחדותי והאידיאולוגי היא העובדה שבתשתית הזוהר הלאומית נוכחת זהות דתית. הדת היא המנגנון שמנסה לאחות את רכיביה הלא-מתאחים של הציונות הסוציאליסטית ולהפוך אותם ל"מובן מאליו" אידיאולוגי.

הסתירה בין המחויבות למושג הלאום לבין המחויבות למושג המעמד, שהתבטאה, למשל, בהתפתלויות סביב שאלת העבודה העברית שדחתה את הפועל הערבי בשם הלאומיות היהודית ויצרה קונפליקט בין עמדה לאומית לבין עמדה מעמדית אצל מי שהגדרו עצמם כסוציאליסטים אוניברסאליסטים, "נפתרה" בשיח הציוני סוציאליסטי באמצעות אקט של סינתזה באמצעות מסמן תיאולוגי. ואכן שלונסקי, שבמניפסט שלו "צֶלָם" משנת 1923 כתב במפורש על ההתגלות הדתית כזו שהופכת מטפורה לראויה,²⁵ משתמש במטפורה של סלילת הכבישים כדי למזג את המסמנים של עבודת הכביש הפיזית של הפועלים עם עבודת אלוהים בהנחת התפילין ובסלילתם בתפילת שחרית.

אם כן, הציונות הסוציאליסטית הציגה את עצמה כאידיאולוגיה לאומית, מובנת מאליה, באמצעות טרנסצנדנטיות תיאולוגית של הניגוד בין לאומיות למעמד. ואכן, המעמדיות האוניברסאליסטית, שכמו נוכחותה של תנועת הפועלים בשיח הציבורי בתקופת היישוב היא היתה רק מס שפתיים,²⁶ מודחקת לחלוטין גם מן השיר של שלונסקי. התיאולוגיה, שהיא מעין פרטיקולריום של קבוצת המאמינים שעובר טרנסצנדנציה באמצעות השגבה, ממירה את המסמן של המעמד האוניברסאליסטי בעזרת תבנית אידיאולוגית של לאומיות, וזו מופיעה בשיר כפתרון טבעי ונינוח שמיישב את הסתירה החריפה בין לאומיות אחדותית והרמונית ובין קהילה המחולקת למעמדות.

ד. אינטרטקסט לא פוליטי

אבל הקורא יודע או לא יודע על הפוליטיות או על חוסר הפוליטיות של השיר מתוך ההקשר ההיסטורי; אותו שיר יכול להיות פוליטי בהקשר קריאה היסטורי אחד ולא פוליטי בהקשר קריאה היסטורי אחר. כדי להצביע על היעדר הפעולה הפוליטית של השיר, כלומר כדי לפענח את הדיכוי וההשתקה של הסתירה, עלינו לבצע אקט של קריאה אינטרטקסטואלית, שמאתרת את הפוליטי או את הלא-פוליטי, האידיאולוגי, כיחס בין שני טקסטים או יותר ברגע היסטורי מסוים, ואשר קולטת, ולמעשה יוצרת, אפקט שהוא או פוליטי או לא פוליטי.

בדיונו בציונות הראה יהודה שנהב, בעקבות ברונו לאטור, שהמודרניות מציינת שתי מערכות של עקרונות סותרים. הראשון הוא "היברידיזציה" (הכלאה), שמערבת את הלא-הומולוגי ואלמנטים נפרדים, ואילו השני נודע כ"טיהור", שמייצר אזורים אונטולוגיים נפרדים בלא שמתקיימת ביניהם רציפות. רק כאשר הכלאה והטיהור בפעולה, צומח 'המודרני' כקטגוריה של פרקטיקה ושיח. הציונות, טוען שנהב, "היא הבניה של לאומיות מודרנית המהווה תוצר של טיהור של הכלאה של דתיות וחילוניות", והכלאה הזאת היא גם בין פרימורדיאליות (יהודי ישן, דת) לבין מודרניות (יהודי חדש, חילוניות).²⁷

מהלך הכלאה של דתיות וחילוניות, ושל טיהור החילוניות כהבניה של הלאומיות הציונית המודרנית, מתקיים בטקסט של שלונסקי כתוצר אינטרטקסטואלי שמכיל דת וחילוניות, והוא מתבצע, כמובן, באמצעות המטפורה. הצגת השיח של עבודת הכפיים החילונית במונחי השיח של פולחן דתי באמצעות סלילת התפילין (והכביש) מקנה למטפורה תפקיד ראשון במעלה של מתווכת. המטפורה הספרותית על שני קטביה – החילוני והדתי – מכילאה אותם ואחר כך מטהרת אותם כלאומיות. זהו טיהור המתבצע דרך אפקט אסתטי מובהק – זה שפול דה מאן, בעקבות מסתו של שילר "על הנשגב", כינה אותה הפונקציה המגוננת של האמנות, המאפשרת לנו לחוות את מה שמאיים עלינו במציאות כבדנה.²⁸ הכלאה המאיימת מופיעה כאן כצורה אסתטית: כמטפורה, ולכן כבדיה, שבאמצעות טיהורה היא מפנה מקום ל"מציאות" הסינתטית של הלאומיות הציונית, ובתוכה הדת היהודית. שכן יש לזכור כי הציונות מופיעה בשיח כתנועה של יהודים שזהותם הדתית מעולם לא הופרדה מזהותם הלאומית.

ואולם מתברר שעוד שחקן משתתף בדרמת הכלאה והטיהור, שכן תהליך הטיהור כרוך תמיד בהדחקה ובסילוק מה שמפריע לו. לכן, אל המבנה הבינארי של החילוניות והדת המטוהר בלאומיות יש לצרף גם את המעמד, המודחק מפני השטח של הטקסט. הלאומיות היא התוצר של הטיהור ברגע היסטורי מסוים של פרויקט ההתיישבות הציונית. שירת שלונסקי שרה את תהילתה, והיא צומחת כאן מהכלאה של הדת והחילוניות, המטהרת את הקטגוריה של הציונות הסוציאליסטית באמצעות הדחקת המעמד. ההעדפה הבסיסית של הציונות הסוציאליסטית היא הלאום, והיא מדחיקה את המעמד באמצעות המטפורה הדתית לטובת צרכיה הלאומיים. לכן אפשר לטעון שאין זה רק מהלך בינארי של הכלאת דת וחילוניות וטיהורן לכלל לאומיות מודרנית, אלא שלדת יש תפקיד מכונן ביצירת הלאומיות. הלשון הלאומית מדחיקה את המסמנים

של הסובייקטיביות המעמדית²⁹ באמצעות המסמן התיאולוגי, ובכך היא מאפשרת את הכפפת המעמד ללאום.

הגירסה הציונית-סוציאליסטית של "תרבות העבודה" יוצרת אפוא את הלאום באמצעות טיהור של ההכלאה בין חילוניות ודת תוך כדי הדחקת המעמד. הדת סיפקה את הגשר ההיסטורי שכוונן את השיח הציוני-סוציאליסטי כלאומיות אחדותית, אך זהו שיח שבין שני מרכיביו מתקיימת סתירה. במאמר שכתב בן גוריון ב-1923 הוא ניסח בעצמו את היחס בין הלאומיות למעמד, תוך כדי הדחקת מלחמת המעמדות והמרתה במונחים תיאולוגיים של גאולת האומה וגאולת העבודה. בן גוריון, שפרסם את ספרו ממעמד לעם ב-1933 (והמאמר מ-1923 כלול בו),³⁰ הדחיק את הקטגוריה של המעמד באמצעות האינטרטקסטואליות של האידיאולוגיה הלאומית, המכליאה בין דת לחילוניות.

אלא שהקריאה המוצעת כאן מהווה בעצמה פעולה פוליטית. עצם החשיפה של הדחקת המעמד בשיר של שלונסקי, שהדריכה את הקריאה בו עד כה, היא עצמה מעשה פוליטי שחושף את האידיאולוגיות, את מה שהיה עד כה ה"מובן מאליו" של שלונסקי, ולמעשה עושה פוליטיזציה שלו. במילים אחרות: קריאה ביקורתית יכולה להפוך שיר לא פוליטי, אידיאולוגי, לשיר פוליטי.

ה. אינטרטקסט פוליטי

אבל, כאמור, הקורא "יודע" או "לא יודע" על הפוליטיות או על חוסר הפוליטיות של השיר מתוך ההקשר ההיסטורי; אותו שיר יכול להיות פוליטי בהקשר קריאה היסטורי אחד ולא פוליטי בהקשר קריאה היסטורי אחר. ולכן, כאמור, כדי להצביע על היעדר הפעולה הפוליטית, כלומר הפעולה האידיאולוגית של השיר, כדי לפענח את הדיכווי וההשתקה של הסתירה כך שתהפוך להרמונית ו"מובנת מאליה", עלינו לבצע אקט של קריאה אינטרטקסטואלית, שמאתרת את הפוליטי או את הלא-פוליטי כיחס בין שני טקסטים או יותר ברגע היסטורי מסוים, ויוצרת אפקט שיכול להיות פוליטי ויכול להיות גם אידיאולוגי, לא פוליטי.

אם כך, ביסודה של קריאה אינטרטקסטואלית עומדת השוואה בין טקסטים, שכוללת זהות – והבדל. אם נרחיב את מעגל הטקסטים שאנחנו קוראים לטקסטים נוספים הסובבים את שירו של שלונסקי, נוכל לקרוא את שירו קריאה אלטרנטיבית בעזרת שיר אחר, במקרה זה של משורר אחר, כדי לעשות פוליטיזציה של השיר האידיאולוגי של שלונסקי. למשל, שיר שפורסם זמן קצר אחריו, שנכתב ופעל כפרודיה על שירו של שלונסקי ויצר באמצעות האינטרטקסט עם שירו של שלונסקי אפקט פוליטי. כך אירע ב-1927, כשהמשורר ליובה אלמי פרסם את ספרו בשער, הפותח בשיר הבא:

כָּאֵם בְּדַמְדוּמִים אֶת בְּנֵה תוֹבִיל אֵלַי מְשַׁכֵּב
 כִּךְ אֶת יוֹמֵי הוֹבִיל הַלַּיִל אֵלַי מְנוּחָה.
 שָׁכַב יוֹמֵי!

הֵן מְחַר נְשָׁכִים שְׁנֵינוּ
 וְגַב אֵל גַּב נִפְגַּשׁ
 אֶפְוָרִים, פְּרוּעִים
 סוֹבְלִים:
 אֲנֹכִי – אֶת הָאֶבֶן
 אַתָּה – אֶת הַחֲמָה.

רְגָלֵינוּ בּוֹסְסוֹת בְּטֵיט וְרַפֵּשׁ
 וּמִי שֶׁהוּא יִצְלִיף בְּשׁוֹט
 עַל גַּב, עַל לֵב, עַל נֶפֶשׁ
 בְּעַד שְׁתֵי פְרוּטוֹת!
 וּמִי שֶׁהוּא יִשִּׁיר (עֲדִין הַנֶּפֶשׁ):
 --"כִּמְהָ נֶאֱהָ הַיּוֹם" --

 שָׁכַב, יוֹמֵי!
 כָּאֵם בְּדַמְדוּמִים יִשַׁק הַלַּיִל:
 -- "בְּנִים!"³¹

כמו שטען ברנקמן ביחס לשירה האנגלית, כך גם כאן, באמצעות הפעולה האינטרטקסטואלית הפרודית שמחברת בין שני השירים, השיר המאוחר משכתב את הקודם לו.³² דבר דומה אפשר לומר על הדרך שבה "אובססיה" של בודלר עושה דה-מיסטיפיקציה ל"זיקות".³³ ובהמשך לדבריו של דה מאן על שני השירים של בודלר, שמקיימים ביניהם ניגוד בין קלאסיציזם לרומנטיקה,³⁴ אפשר לומר שהשיר של שלונסקי ובעקבותיו השיר של אלמי מקיימים ביניהם יחסים של אימז'יניזם ופוטוריזם. והנה, באמצעות השכתוב הפוטוריסטי השיר של אלמי מפר את השתיקה הרועמת של השיר האימז'יניסטי של שלונסקי בדבר הזהות המעמדית של החלוץ כפועל עובד

כפיים. הוא עושה כן באמצעות הבלטת הניגוד המעמדי בין עובד למעביד שבו "ומי שהוא יצליח בשוט / על גב, על לב, על נפש / בעד שתי פרוטות!".

השיר של אלמי עושה דה-מיסטיפיקציה לשיר של שלונסקי כאשר הוא חושף את התשתית המעמדית של המשפחה ובעיקר של האם, שכן האם המשכיבה את בנה לאחר עבודת יומו בשירו של אלמי למעשה משתפת פעולה עם המעסיק האכזר, שנעדר לחלוטין משירו של שלונסקי.

אך כיצד עולה המעמד המודחק אל פני השטח של השיר? פייר מאשרה דיבר על השתיקה של הטקסט במונחי הלא-מודע הפרוידיאני, שהפרקטיקה הפסיכואנליטית מעניקה לו ארטיקולציה של מסמנים ומעלה אותם ככאלה אל התודעה, ושפועל לעיתים נגד פני השטח של מסמני הטקסט.³⁵ ואכן, באמצעות הפעולה האינטרטקסטואלית חוזר ועולה המודחק והאפקט האידיאולוגי של הקומון-סנס, ו"המובן מאליו" הלאומי מתערער באמצעות דיכוי השתיקות והסתירות שבשפה. הלשון, הכוללת כידוע מושגים מובחנים שאינם מייצגים ישויות נתונות בעולם אלא יוצרים משמעויות שמוכנות חברתית,³⁶ אינה שקופה או ניטרלית אלא פועלת בהבניית מסמנים שיכולים לכונן ביניהם סתירות, כמו הסתירה בין המעמד ללאום.

זה המקום שאלתוסר איתר אותו כמקום שבו הספרות נפרדת מן האידיאולוגיה שבתוכה היא שרויה. במכתב התשובה שלו לאנדרה דאספר (Daspre) הצביע אלתוסר על "המרחק הפנימי" שיוצר הטקסט הספרותי מן האידיאולוגיה, ועל כך שהאמנות רואה את עצמה כזו שנולדת מן האידיאולוגיה, שרויה בה, מתייחסת אליה, וממנה היא גם מנתקת את עצמה.³⁷ הייצוג האידיאולוגי של "המובן מאליו" עובר לעיתים הזרה באמצעות הצבת האמנות הפוליטית כמו זו של אלמי כנגד האידיאולוגיה ששלטה ללא מצרים בקריאות של השיר של שלונסקי. ובניסוחו של מייקל ספרינקר: "אלתוסר עומד על כך שהאפקטיביות האידיאולוגית (ולכן גם הפוליטית) של עבודות אמנות יונקת את כוחה האסתטי מייצורו של 'המרחק הפנימי' ביחס לאידיאולוגיות שהן מציגות."³⁸

קטרין בלסי כינתה טקסט כזה טקסט אינטרוגטיבי.³⁹ ובמקרה שלפנינו, לעומת "השיר האידיאולוגי" של שלונסקי, שמסמניו ממירים את מסמני המעמדיות המודחקת במסמני המשפחה האוהבת באמצעות ההבנייה הדתית, יוצר השיר של אלמי פרובלמטיזציה של הטקסט של שלונסקי על ידי כך שהוא מעלה את מסמני המעמד אל פני השטח. הפוליטי, אם כן, נוצר באמצעות הארטיקולציה של המסמנים המודחקים והעלאתם אל פני השטח של הטקסט.

1. ההקשר ההיסטורי – בין אוטופיה לאפירמציה

מן הדברים עד כה ברור כי ההבחנה בין שיר פוליטי לשיר אידיאולוגי אינה בינארית. הסיבה לכך היא שבאופן פרדוקסלי, יצירת התנאים ההיסטוריים לפעולה פוליטית של השיר לא יכולה להסתמך באורח מלא על ההקשר ההיסטורי, היינו על הקשר הייצור שבאמצעותו מפרשים את הטקסט. בשמונה עשר בברימר כתב קרל מארקס דברים מפורשים בעניין זה נגד כל פרשנות

היסטוריציסטית של שירה מהפכנית: "המהפכה הסוציאליסטית של המאה התשע-עשרה אינה יכולה לשאוב את שירתה ממעיין העתים שחלפו, אלא ממעיינות העתיד.⁴⁰ פרשנות כזו גם תיכשל במה שכינו ווימסט ובירדסלי "כשל כוונת המחבר",⁴¹ שכן זו פרשנות שמנסה להבין את השיר כביכול כפי שהמשרר התכוון שיובן, אותו מחבר שכאמור, בארת כבר הכריז על מותו.

עם זאת, אין פירושו של דבר ש"מות המחבר" פירושו גם "מות הקורא", שכן הקורא אינו מוצג כאן כאחדותי ויציב. העיקר הוא בהעברת מושכות הפרשנות אל הקורא, שכן העברה כזאת מתייחסת בכובד ראש לאפשרות לנייד את הטקסט למקומות ולזמנים שונים, שבהם הוא פועל או לא פועל את פעולתו הפוליטית. הרעיון של ולטר בנימין בדבר השעתוק הטכני של האמנות יכול לסייע כאן בהנהרת הנגישות של השיר המודפס והמשוכפל במקומות שונים ובזמנים שונים שבהם הוא נקרא כל פעם ופועל את פעולתו מחדש.⁴²

חוסר הבינאריות שבין הפוליטי ללא פוליטי, כלומר לאידיאולוגי, נובעת ממנגנון הפירוש של הקורא, העומד על התנועה בין הפוליטיות לחוסר הפוליטיות של הטקסט. יש לזכור שהפוליטי תמיד מתווך על ידי הלשון והטקסט. אין זאת בשום פנים ואופן עמדה של שלילת המציאות, אלא עמדה שלפיה כל ייחוס של פוליטיות לפעולות בעולם, ובכללן גם פוליטיות לא-בינארית, עוברת בהכרח תהליך שעדי אופיר כינה אותו "הלשנה".

אך כיצד פועל השיר בהקשר היסטורי מסוים? עמדתו של מרקס היא עמדה אנטי-היסטוריציסטית, וג'וז' ברנקמן הלך בעקבותיה כשביקר את הפוליטיות של השיר "לונדון" מאת בלייק, שא"פ תומפסון הצביע עליה. ברנקמן יצא נגד ההנחה של תומפסון שמשמעות השיר נקבעת ומוגבלת לחלוטין על ידי ההקשר ההיסטורי ועל סמך הציפיות של הקוראים בני זמנו של בלייק.⁴³

כל זה מחייב הבהרה. שכן אמנם, מצד אחד ברור שההקשר ההיסטורי שבו השיר נכתב, נדפס והפך למוצר צריכה שנקרא על ידי קוראים הוא הקשר שקליטתו חיונית כדי לאפשר פעולה פוליטית. כדי לבצע הזרה ופרובלמטיזציה באמצעות הטקסט השירי צריך שהנמען ההיסטורי של השיר יכיר את השיח הציבורי ויורגל במוסכמות הספרותיות שהשיר פורע אותן ומערער עליהן. ברוחו של גיאורג לוקאץ', ששלט שנים ארוכות בניסוח נורמות של האסתטיקה המרקסיסטית, ניתן לראות בריאליזם-אקספרסיבי-מימטי כלי המאפשר שיקוף נכון של התקופה, כלומר של ההיסטוריה שלה כמלחמת מעמדות, שהיא-היא זו שיוצרת את הטקסט.⁴⁴ לכן, שיר שבצורה זו משקף מצב היסטורי מסוים שבתוכו – ובגינו – הוא נוצר כפי שנוצר, הוא גם שיר שחושף את התנאים החברתיים והכלכליים של מצב העניינים שיצר אותו ושאותו הוא משקף. בכך הוא הופך שותף למאבק הפוליטי של המעמד, מאבק שעולה מן הסתירות שהחברה נתונה בהן, ואשר בכוח ההיגיון הכלכלי-חברתי גם יממשו את נראטיב הגאולה. מצד שני, בפועל פני הדברים הם אחרים. שכן, בניסוחו הקולע של אמיר בנבגי, "כאשר האמנות מותחת ביקורת על ההיסטוריה באמצעות חיקויה, היא מכילה בהכרח מידה מסוימת של אישור הסטטוס-קוו וצידוקו."⁴⁵ ה"מידה המסוימת" שבנבגי כותב עליה היא זאת שמערערת את הבינאריות בין השיר הפוליטי לשיר האידיאולוגי. הרי הריאליזם אינו ייצוג של מציאות; אין הוא בגדר מראה שהעולם נשקף בה, אלא

הוא צורה מוסכמת של כללי ייצוג, סדרה של קונבנציות. בתור שכזה, הוא כולל בתוכו הבחנה בין ה-énoncé – תוכן המבע, לבין ה-énonciation – ההגדה, הפעולה שפועלת הטענה. והנה, דווקא לצורך יצירת האפקט הפוליטי, ה-énonciation של השיר מניח את קיומה של סמכות לשונית וספרותית, שהיא-היא המאפשרת לטענה להיות לפעולה, ואשר עצם הערעור עליה הוא קודם כול אישור לקיומה. עצם הקביעה "אני מסרב" כרוכה בקבלת התנאים של הסובייקטיביות שנגדה אני יוצא.⁴⁶

ההבנה של המימטיות כצורה הכרחית לפוליטיות של השיר פירושה, כמובן, נטיעת השיר אך ורק בתוך ההקשר ההיסטורי שלו, שהמימטיות הזאת משקפת אותו. אבל ההיסטוריות שביסוד קריאת השיר הפוליטי המחפש והמערער פועלת למעשה גם כמנגנון של אפירמציה, שכן הקריאה המימטית של השיר מאשרת את לא רק את קיומו אלא אף את כוחו וסמכותו של המנגנון שנגדו השיר פועל. זוהי בדיוק הקריאה.

לפיכך, ההיסטוריוזציה עלולה לבטל את האפקט הפוליטי המערער של השיר, ולערער את ההבחנה הברורה והבינארית בין השיר הפוליטי לבין השיר שאינו פוליטי. אין מדובר כאן רק בהפקת ידע, אלא גם באישור לכוחו. בסופו של דבר, אי אפשר לממש פעולה פוליטית עם ההיסטוריה, אבל אי אפשר גם לעשות כך בלעדיה. הפרדוקס הזה הוא, למעשה, הפרדוקס שעליו הצביע דה מאן כשטען שאין ליריקה שיכולה להיקרא באופן לירי: האובייקט ההיסטורי של הקריאה הלירית לא יכול להיות לירי בעצמו, כלומר מימזיס של מונולוג דרמטי שמכוון למישהו שמחוצה לו, כלומר להיסטוריה, אלא הוא פריה של הסחת הדעת, הדרך העקיפה של קליטתו. ולכן הקריאה שבעת ובעונה אחת עושה את השיר ללירי וגם מבטלת את הליריות שלו היא קריאה שמממשת את הפעולה הפוליטית של השיר הן עם ההיסטוריה והן בלעדיה.

לכן, כדי לפעול פעולה פוליטית צריך השיר לפרוע לא רק את הנרטיב שנגדו הוא יוצא אלא גם את הנרטיב שלו עצמו. וואיי צ'י דימוק יצאה נגד מה שהיא מכנה בשם "העיקרון המטונימי", שבאמצעותו הנרטיב המרקסיסטי מאתר את התופעה ההיסטורית. את המעמד שהוא קטגוריה מהותנית במחשבה המרקסיסטית היא מציעה לפרק ולמוסס כדי לאתר נקודות התנגשות מקומיות שלא יצטרפו בהכרח לנרטיב-על מגובש.⁴⁷ בעקבות דימוק אפשר לטעון שמאבק בין זהויות שכינון בשני הצדדים מוגמר שומט את הקרקע מן האפקטיביות הפוליטית שלהן.

אם נשוב אל הקשר שבין מעמד לתיאולוגיה, נוכל לאפיין אותו באמצעות חשיבה תיאורטית שערערה על האופי המהותני והבינארי של המעמד. על גבי הריסות המרקסיזם פיתחו לקלאו ומוף בעבודתם המשותפת הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית ותיאוריה דמוקרטית אלטרנטיבית למסורת הדיון המרקסיסטי. דחייתם את הרעיון של מעמד הפועלים המונע על ידי אינטרסים אובייקטיביים שהם אינהרנטיים למיקומו המעמדי הביאה אותם לטעון לסובייקטיביות פוליטית, לא-מהותנית, המיוסדת על מפגש לא מקרי בשדה המסמנים בין מיקום כלכלי של עמדת סובייקט לבין אפקט סמינטי של סובייקטיביות.⁴⁸

אם נחיל עמדה זאת על שדה הספרות, נוכל לומר שההיסטוריוזציה של המעמד, שמדייקת למשל

את תיאור התפתחותו של הרומן כז'אנר המבטא או מכונן את המעמד הבינוני (כפי שהדבר ניכר בעבודותיהם של גיאורג לוקאץ', בנדיקט אנדרסון ומייקל מק'קון) צריכה להיות כרוכה במנגנון של המרות עמדות סובייקט. את המעמד אפשר להמיר במיניות, בלאומיות, במגדר או בדת.⁹⁴

ז. פוליטיזציה של שיר לא פוליטי

הסבת ההקשר ההיסטורי מקוטב הייצור של השיר אל תהליך הקריאה יכול להפוך כמעט כל שיר לשיר פוליטי, אם כי הפוליטיקה תהיה שונה בכל פעם, בכפוף לתנאים ההיסטוריים. הסיבה לכך היא שבמובן עמוק, כדי שהשיר יפעל פעולה פוליטית בזמנו, הוא חייב להיות לא רק בן זמנו והקשרו ההיסטורי, אלא גם לפרוץ אותו.⁹⁵ ואכן, מהלך הפוליטיזציה של השיר מתרחש כאשר הקורא מאתר בטקסט סתירה שמאפשרת לו ליצור פרובלמטיזציה של הסמכות ההיסטורית שהשיר מציב ולפעול נגדה. הסתירה המודחקת והמושקת מופעלת על ידי הקורא נגד פני השטח של הטקסט הלא-פוליטי. לפיכך, הטקסט הלא-פוליטי פועל נגד האידיאולוגיה שלו ברגע שבו הקורא נחשף לפוליפוניה של הטקסט ומאתר בכך את הקולות שהוא הדחיק. זה גם הרגע שבו הקורא מזהה את הסתירה כתנאי להיווצרות הפוליפוניה של הרצף הטקסטואלי של השיר, שנקרא עד כה כשיר לא פוליטי. והנה, בשירו של שלונסקי, מתקיימת סתירה כזאת בבית השלישי, שבו אברהם מתפלל לבורא בעודו מוצג כבורא בעצמו:

תְּפִלַּת-שְׁחָרִית כֹּה תִּתְפַּלֵּל קְרִיָה נְאֻה אֱלִי בּוֹרְאָה.

וּבְבוֹרָאִים – בְּנֶךְ אֲבֹרָהם,

פִּיטָן סוֹלֵל בְּיִשְׂרָאֵל.

זאת היא סתירה ההולכת בדרכו של האימז'יניזם הרוסי (למשל, של סרגיי יסנין). שמרחיקה את הייצוג הויזואלי, שמפליג ואף "מתפרע" במערבולת החושיות שלו – מייצג דמוי מציאות. אך גם את הסתירה הזאת אפשר ליישב. נראה כי אצל שלונסקי פועלים כאן יסודות חסידיים של העלאת ניצוצות ותיקונם באמצעות עבודת הכפיים. את הסתירה בין הבורא לברואים אפשר ליישב באמצעות הרעיון החסידי של "לית אתר פנוי מניה" (אין מקום שפנוי מן האלוהות), מעין פנתאיזם המקנה גם לברואים תכונות אלוהיות. כך יכול הברוא, שהוא גם בורא, להתפלל אל עצמו.

אלא שקריאה שתעלם מן התשתית החסידית תפעיל את הסתירה נגד הטקסט עצמו. על פי קריאה כזאת, הסתירה בהיררכיה הדתית בין האל לברואיו תרסק את כוחן של המטפורות הדתיות בהענקת כוח וסמכות אידיאולוגיים לסובייקט של החלוץ.

לעומת זאת, קריאה דתית שקוראת את הלאום באמצעות התיאולוגיה החסידית תיישב אותו

כ"מובן מאליו". שוב מתברר כי התיאולוגיה חיונית לקריאה האידיאולוגית, שכן רק באמצעותה הלחץ והסתירה שכרוכים בחתירתו של הסובייקט לעמדה לא-סתירתית⁵¹ מצליחים להיתרגם לאינטרפלציה שהטקסט עושה לקורא האינדיבידואלי מתוך כוונה להפוך אותו לסובייקט טרנסצנדנטי נטול סתירות.⁵²

במונחיו של דה מאן, מה שמתרחש לכאורה הוא תהליך של הבנה, שמפעיל את שיקומו של הבלתי מובן. השיקום הזה מנוגד לפעולתו של השיר החילוני של אלמי, החושף את חוסר ההיגיון הסמנטי של הפיגורה של הקתכרזה (עירוב מין בשאינו מינו, כמו למשל "בעטתי בידי בכדור") התיאולוגית בשיר של שלונסקי, הנובעת מן הסתירה בתפילתו של אברהם לבורא בעודו מוצג כבורא בעצמו. והנה, קריאה לירית שחושפת את הקתכרזה של האנשת האל, הופכת אותו לשיר לירי, שמיוסד על הפניית הגב לקורא באמצעות אפוסטרופה או הצהרה, שכן הקתכרזה לא מסמנת דבר מוגדר אלא מהווה משחק של מסמנים שאין לו מסומן דמוי מציאות.

הקורא, שמזהה את הקתכרזה כדה-מיסטיפיקציה, כלומר מזהה את הסתירה בבורא המתפלל אל עצמו, גם יכול לשקם ולנרמל אותה מיד (באמצעות הפירוש החסידי, למשל) ולהפוך אותה למובנת, כלומר להפך אותה למה שכבר איננו בגדר חומריות שנכפה עליה להיתרגם תרגום פרדוקסלי, נטול מסומנים לליריקה, אלא דוגמה לטקסט בעל משמעות יציבה.⁵³

אם נהיה נאמנים להמלצתו של דה מאן, שמשבשת את התהליך הפרשני ואשר לפיה עלינו להימנע מקריאה לירית של השיר הלירי, פני הדברים שונים לחלוטין. גם אם הסתירה מיושבת, אין היא בשום פנים ואופן קריאה מוגמרת שמתקיימת לאורך זמן, שכן הקורא עצמו לעולם איננו אחדותי ולעולם אינו יציב, ועל כן הוא מייצר משמעויות מרובות אפשרויות וסתירות, כפי שבמקרה שלפנינו הוא קרוע בין חילוניות לדתיות. הקורא קרוע גם ביחס לקטגוריה של המעמד: הדרך שבה אנו חושבים היום עליו ועל ניגודיו היא עקיפה, פרברטית וגמישה, גבולותיו לא יציבים ולא מאוזנים.⁵⁴ בעקבות קורה קפלן, אפשר לטעון לגביו כי המעמד נעשה קוורירי.⁵⁵

מצב נזיל זה הוא מאפיין קבוע של הקורא. הקורא הוא לא נתון וגם לא שרירותי,⁵⁶ אלא מתנדנד ביניהם. בניגוד לדעתו של סטנלי פיש שדיבר על קיומם של קוראים המייצרים "קהילות של פרשנות", כדאי להטעים שגם אם ברור שהקורא הוא חלק מקהילה ופועל במסגרתה, הרי הוא גם תמיד מפוצל ואינו פועל על פי הרעיון הליברלי ההסטוריוציסטי שמניח את קיומו של קורא אינדיבידואל סביר, נטול סתירות.

המעבר מקליטה אידיאולוגית, לא-פוליטית של השיר לקליטה פוליטית שלו הוא למעשה מעבר, ליתר דיוק תנועה, מקריאה מטפורית שלו לקריאה מטונימית. הקריאה הזאת נעה מקריאה מטפורית, שטווה אנלוגיה בין עבודת הכפיים לדת ולאולהים, ובכך מייצרת דימוי הרמוני לא פרובלמטי ו"מובן מאליו", לבין קריאה מטונימית, שמבליטה את הסתירה בייצוג. הסתירה שיוצרת הקריאה המטונימית מבקשת ליצור המרה מרחבית (כשהקורא יכול לחשוף את הסתירה במימושה של המרה זאת) של הבורא בנברא, שכן, כאמור, אברהם שבשיר, המתפלל לבוראו, הוא למעשה הבורא עצמו. לפנינו לא מטפורה מובהקת ולא מטונימיה מובהקת, שכפיגורות

לשוניות הן עורכות אינטרפלציה לקורא,⁵⁷ אלא פיגורה אחרת, הלוא היא הקתכרזה, שמתקיימת על הרצף הנזיל בין המטפורה למטונימיה,⁵⁸ כלומר שהקורא המפענח אותה יכול לנוע בין הקריאה הפוליטית (המטונימית, הסתירתית) לקריאה הלא-פוליטית (המטפורית, ההרמונית). כאמור, באופן מסורתי הקתכרזה היא פיגורה לשונית שמערבת מין בשאינו מינו ושהיתה אהובה מאד על אימז'ניסטים רוסים (כדוגמת סרגיי יסנין), ששלונסקי הולך בדרכם.

הפיגורה של הקתכרזה, כשהיא מופיעה בשיר הלירי, מתרגמת למעשה ייצוג שיש לו מסומן דמוי מציאות לאפוסטרופה, לפנייה עקיפה שאין לה נמען ישיר, כלומר אין לה מסומן ברור. אך במרכז מחשבתו הספרותית של דה מאן ניצבת דווקא הפרוזופופיה, שהיא הנשמתו או החיאתו של המת או הדומם וגם היא, כמו האפוסטרופה, נטולת מסומן דמוי מציאות, שכן ברור שהמת אינו יכול לחיות במציאות. דה מאן מצביע על הדמיון בין הפרוזופופיה והקתכרזה בהיותן "הכוח חסר המשמעות של מיקום הלשון".⁵⁹ גם הפרוזופופיה מגלמת את הפרדוקס שכרוך בזיהוי של השיר הלירי, שכן כמו האפוסטרופה אין לה מסומן דמוי מציאות כמו רגש ועל כן גם היא מה שקוראים אותו, בטעות, באמצעות הקריאה הלירית, כליריקה.

בפעולתה בשדה הכוח מערערת ההטרוגניות של הקתכרזה על ההבחנה הבינארית בין מטפורה למטונימיה ובכך היא גם מלמדת אותנו גם שההבחנה בין השיר הפוליטי לשיר שאינו פוליטי אינה הבחנה בינארית. האפקט של השיר אמנם תלוי בקורא של השיר הלירי, אך הקורא עצמו, שכאמור הטקסט מכון אליו כדי שיקלוט אותו בהיסח הדעת, יכול להתנדנד בין קריאה פוליטית לקריאה לא-פוליטית, וההבחנה ביניהן לא בינארית.

הקורא המבוזר בהתאם לתיאוריית הסובייקט הלאקאניאני פועל בהקשר היסטורי שאולי מגביל את שפע המשמעויות אבל לעולם לא מאחד אותן. הפיצול בין האני שנתפס במראה לבין האני התופס שמזדהה איתו מביא לכך שעמדת הסובייקט של הקורא אינה עקבית ואולי אפילו מקיימת סתירה בין הסובייקט של ה-énoncé לבין הסובייקט של ה-énonciation.⁶⁰

למעשה יש כאן תהליך טמפורלי של ניגוד מתמשך, כלומר מעין דיפראנס דרידיאני, שמתנדנד בין ההיסטורי ללא-היסטורי. הקורא ההיסטורי של השיר הפוליטי לכוד בקונפליקט של קריאת הטקסט, בעת ובעונה אחת גם בתוך ההיסטוריה וגם מחוצה לה, והוא מתמודד איתו בתנועה בזמן. זהו הביטוי המובהק לכך שאמנם אי אפשר לפתח עמדה ביקורתית עם ההיסטוריה אבל גם אי אפשר בלעדיה. במובן הזה, הפרודיה שכתב אלמי על שלונסקי משמרת בתוכה את התנועה בין הקירבה הרבה לטקסט שעליו נכתבה הפרודיה לבין הריחוק ממנו. לפרודיה אין קיום בלי הטקסט שעליו היא מוסבת, ואילו בלי המרחק שלה ממנו לא יהיה לה אפקט פרודי, כלומר היא מחוברת להיסטורי בתיווכו של טקסט שעליו היא נכתבה ושמקרב ומרחיק אותה ממנו בעת ובעונה אחת. מה שיוצא מכל זה מבחינת הקורא הוא ערעור האופוזיציה הבינארית בין ההיסטורי ללא-היסטורי ובין הפוליטי ללא-פוליטי.

במקום ניגוד בינארי, לפנינו תנועה בין "המובן מאליו" האידיאולוגי לבין הפוליטי שמערער ועושה פרובלמטיזציה. הפיגורטיביות של הטקסט של השיר מנכיחה את האידיאולוגיה כמו

ההגמוניה אצל ארנסטו לאקלאו ושנטל מוף. ההגמוניה, שהיא ביסודה מטונימית, כוללת בתוכה תמיד שבר, אשר מכונן אותה כמערכת לא סגורה שעורכת ארטיקולציה של הפוליטי, כלומר של הלא-הרמוני והלא מתיישב, דרך ריבוי של זהויות ושל מיקומים.⁶¹ זו מערכת לא סגורה שאין דרך לסמן אותה כטוטאלית, אלא מערכת שנעה תנועה פוליטית-פיגורטיבית, ממטונימיה למטפורה באמצעות הקתכרזה, כאשר האפקט של "המובן מאליו" שלה הוא תמיד תולדה של תהליך מתמשך של תנועה מדה-טוטאליזציה לכה-טוטאליזציה – מעבר ותנועה מן ההטרוגני אל ההומוגני וחוזר חלילה. פול דה מאן, קבע לקלאו, דגל בשיח של דה-טוטאליזציה שמראה את ההטרוגניות שממנה, לדעתו של לקלאו, פועלת התנועה הפיגורטיבית לקראת ההגמוניה.⁶²

שיר פוליטי הוא שיר שפועל פעולה פוליטית על קוראיו. אלא שכדי שיפעל פעולה פוליטית יש לעצור ולו רק לרגע את התהליך ההיסטורי של המשמעות. כדי לא לאפשר רלטיביזציה של הפעולה הפוליטית להקשר ההיסטורי אלא להפעיל את השיר כדי שיפרוץ את ההקשר הזה ויפעל מחוצה לו ברגע של קריאה, נוכחות ההיסטוריה בשיר הפוליטי צריכה להיקרא בנקודה מובחנת בזמן. ולכן, במקום לדבר על "שיר פוליטי" צריך לדבר על אירוע של שיר פוליטי, שממש פעולה פוליטית על ידי המפגש של הקורא עם טקסט שהוא מזהה אותו כמי שאינו מתעכל על ידי הפרשנות ההגמונית, ההרמונית והלא מופרעת. הקריאה הפוליטית נועלת את התנועה לרגע היסטורי ספציפי שבו הפער בין ה-énoncé לבין ה-énonciation מתאחה לרגע ונסגר. במילים אחרות, לפנינו פעולת דיבור (speech act), שבמסגרתה תוכן בעל פוטנציאל חתרני ממומש על ידי הקורא ופועל פעולה פוליטית מערערת באמצעות פעולה של הגדה.⁶³

הזהות של השיר הפוליטי היא לא זהות עצמית יציבה אלא כוללת בתוכה הבדל, כלומר היא גם זהה לעצמה וגם נבדלת מעצמה, ולכן תמיד קריאת השיר נמצאת תמיד בתנועה של אי-הכרעה (דיפראנס) שתובעת התערבות מיוחדת של הקורא. זהו הרגע שבו הקורא נוקט יוזמה, ואיתה הוא גם לוקח אחריות על האקט הפוליטי⁶⁴ שהשיר יכול לייצר. האפשרות להיסטוריוזציה לא מסתמכת על העבר, ובניגוד לטענתו של מרקס, גם לא על העתיד האוטופי, שהוא לדעת רנסייר מקום של "חלוקה לא פולמית של היקום החושי".⁶⁵

כלומר הפוליטי אינו מכונן באמצעות ניגוד בין פרקטיקה לבין אוטופיה, אלא דווקא באמצעות אוטופיה אחרת, שהיא "נקודת הקיצון של ארגון-מחדש פולמי של החושי המנתץ את קטגורית הודאות" ושעיקרה "קריאת התיגר על הקשרים בין המילים והדברים, אשר מהווה את לב לבו של הפוליטי".⁶⁶

העובדה שאין מדובר באוטופיה סדורה וברורה, שלעיתים קרובות יש לה ייצוג נרטיבי, מבליטה את חשיבותו של האירוע הטהור, אותו דחף אוטופי לא מאויך של ה"אוטופיה הקונקרטי" של ארנסט בלוך,⁶⁷ או "הרגע הפוליטי" של רנסייר.⁶⁸ שהם בלתי ניתנים לרדוקציה למערכת של כללים והנחות, שכן הם כוללים התקה מטונימית בשדה המסמנים, שאינה יכולה להיות מומרת לחלוטין על ידי מטפורה שמיוסדת על דמיון בין מסמנים.⁶⁹

היה זה סורל שכפר בחוקי היסטוריה אובייקטיבים והכרחיים והמיר אותם בהכרח מלאכותי

המיוסד על כוח הרצון.⁷⁰ אצל ז'אק רנסייר זהו רגע האמנציפציה האסתטית של חלוקת החושיות,⁷¹ שדווקא מבליטה את האי-התאמה המתגלעת בין הדחף החושי לבין הדחף הצורני.⁷² אפשר להדגים הפרעה זאת באמצעות הדוגמה של רנסייר בדבר ביטול האשליה האסתטית (הצורנית) באמצעות דמיון שמעמת בין העונג החושי לבין המציאות החושית של המתענג. למשל, טקסט של עיתון פועלים מהפכני שבו האמונה האסתטית כרוכה בניתוק בין הידיים העובדות, החושיות, ובין המבט הצורני בעיתון. זהו ערעור על התואם בין האתוס הפועלי (שמתגלם בצורת העיתון) לבין החושיות של הגוף (והידיים) של הפועל.⁷³

הממד האסתטי של הפוליטי הוא העלאה על הבמה של מה שרנסייר מכנה בשם *dissensus* ("ליקוי קשב" על פי הצעתה של עדי אפעל) – קונפליקט בין עולמות חושיים על ידי סובייקטים שפועלים כאילו הם העם או קבוצת אנשים,⁷⁴ והיא עושה כן באמצעות פיגורה מודרניסטית שלא מבטלת את הייצוג אלא פורעת אותו.⁷⁵ במקרה שלפנינו הוא עושה כן באמצעות הקתכרזה. אם כן, ניתן להצביע על "הפוליטי [כ]נמצא במקום שבו ישנו ייצוג, שהוא תמיד מסוכסך ולקוי" שכן ביסודו של דבר האסתטי הוא פוליטי הכרוך בסכסוך של חלוקת החושי,⁷⁶ והקתכרזה היא גילום מובהק שלו.

כתיבת שיר לירי פוליטי, ולא פחות מכך קריאתו, כרוכות באחריות שהיא אישית באופן בלעדי, שכן, כפי שלמדנו מדרידה באפופריות שלו, פירושה הפרדוקסלי של הבטחת ההכרעה על ידי ודאות קודמת (המיוסדת על ההקשר ההיסטורי) היא גם התחמקות מאחריות.⁷⁷ הכרעות תמיד נופלות במצב של חוסר הכרעה, ולכן הן תמיד כרוכות בסכנה⁸⁷ שהאקט, או ליתר דיוק אירוע הקריאה הפוליטית של שיר, יכול להתגבר עליה.

הערות

2. יהודה שנהב (2009), "על האוטו-נומיות של הפוליטי". תיאוריה וביקורת 34, עמ' 181.

3. Jonathan Culler (1981), "Apostrophe", in *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University (להלן קאלר, "אפוסטרופה").

4. Northrop Frye (1957), *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press (להלן פריי, האנטומיה של הביקורת).

5. קאלר, "אפוסטרופה", 99; פריי, שם, 249-250.

6 קאלר, "אפוסטרופה".

7. Paul De Man (1984), *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press (להלן דה מאן, הרטוריקה של הרומנטיציזם).

8. דה מאן, שם, 261.

9. שארל בודלר (1994), פרחי הרקע, תרגם דורי מנור. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 74.
10. Charles Baudlaire (1954), *The Flowers of Evil*. Translated by William Aggeler. Fresno, CA: Academy Library Guild.
11. Jonathan Culler (1985), "Reading Lyric". *Yale French Studies*, No. 69, *The Lesson of Paul de Mann*, pp. 99-101, 256.
12. קאלר, לקרוא שירה לירית, 105-104.
13. דה מאן, הרטוריקה של הרומנטיציזם, 262.
14. קאלר, לקרוא שירה לירית, 102.
15. דה מאן, הרטוריקה של הרומנטיציזם, 254.
16. Bertold Brecht (1977 [1949]), *A Short Organum for the Theatre* ("Kleines Organon für das Theater"). in Willet (ed. & trans.), *Brecht of Theater: The Development of Aesthetic*. London: Methuen.
17. John Brenkman (1987), *Culture and Domination*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 129 (להלן ברנקמן, תרבות ושליטה).
18. רולאן בארת (2005 [1967]), "מות המחבר". בתוך רולאן בארת, מות המחבר, מישל פוקו, מהו מחבר? תרגם דרור משעני. תל אביב: רסלינג, עמ' 17.
19. אורלי לובין (2003), *אשה קוראת אשה*. חיפה: אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן.
20. אברהם שלונסקי (תרפ"ז). בגלגל. תל-אביב: דבר, עמ' צח-צט.
21. לואי אלטוסר (2005), *על האידיאולוגיה*. תרגמה אריאלה אזולאי, אחרית דבר: איל דותן. תל אביב: רסלינג (להלן אלטוסר, על האידיאולוגיה).
22. Catherine Belsey (2002). *Critical Practice*, London and New York: Routledge. pp. 15-16 (להלן בלסי, פרקטיקה ביקורתית).
23. Jacques Derrida (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Translated by David B. Allison and Newton Garver, Evanston: North Western University Press. pp. 145-146.
24. אלטוסר, על האידיאולוגיה, 46.
25. בנימין הרשב (עורך) (2001), *מניפסטים של מודרניזם*. ירושלים: כרמל; המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 205-206.
26. זאב שטרנהל (1995), בניין אומה או תיקון חברה. תל אביב: עם עובד, אופקים.

- Yehouda Shenhav (2007), "Modernity and the hybridization of nationalism and religion: Zionism and the Jews of the Middle East". *Theory & Society* 36. pp. 3-4
- Paul de Man (1996). *Aesthetic Ideology*. Edited by Andrzej Warminski, Minneapolis & London: University of Minnesota Press. p. 144
29. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 67.
30. דוד בן גוריון, (1974) ממעמד לעם. תל-אביב, עם עובד, עמ' 40-43.
31. ליובה אלמי (תרפ"ז), בשער. תל-אביב: לקראת, עמ' ג'.
32. ברנקמן, תרבות ושליטה, 135.
33. קאלר, לקרוא שירה לירית, 105.
34. דה מאן, הרטוריקה של הרומנטיציזם, 254.
- Pierre Macherey (1978). *A Theory of Literary Production*. Translated by Geoffrey Wall. London: Routledge and Kegan Paul. pp. 85, 94
36. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 3-4, 41.
- Louis Althusser (1971), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Translated by Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press, pp. 222-223
- Michael Sprinker (2001), "Art and Ideology: Althusser and de Man". In Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski (eds.), *Material Events, Paul De Man and Afterlife of Theory*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, p. 44
- ספרינקר, "אמנות ואידיאולוגיה".
39. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, פרק 5.
40. ק. מארכס, פ. אנגלס (תשל"ח), כתבים הסטוריים. תרגמו מ. דורמן, ח. קלעי וא. ראפ. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 115.
- William K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley (1954), "The Intentional Fallacy". In *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. University of Kentucky Press, pp. 3-18
42. ולטר בנימין (1996), הרהורים ב'. תרגם דוד זינגר. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
43. ברנקמן, תרבות ושליטה, 129-130.
44. גיאורג לוקאץ' (1951), הריאליזם בספרות. מרחביה: ספרית פועלים; בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 1-2.
45. אמיר בנבג"י (2008), "מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית הקדמה למסה 'מעורבות'". מכאן, ט', עמ' 231.

46. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 58.
47. Wai Chee Dimock (1994), "Class, Gender, and a History of Metonymy". In Wai-chee Dimock & Michael T. Gilmore (eds.), *Rethinking Class, Literary Studies and Social Formation*. New York: Columbia University Press, pp. 57-104.
48. ארנסט לקלאו ושנטל מוף (2004), הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית: לקראת פוליטיקה רדיקלית. תרגמה עידית שורר. תל-אביב: רסלינג (להלן לקלאו ומוף, הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית).
49. Cora Kaplan (2000), "Introduction: Millennial Class". *PMLA* 115 (Jan. 2000), p. 12. (להלן קפלן, "הקדמה").
50. ברנקמן, תרבות ושליטה, 137.
51. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 60.
52. Stephan Heath, (1976), "Narrative Space". *Screen*, vol. 17 no. 3 p. 85.
53. קאלר, לקרוא שירה לירית, 105.
54. Wai-chee Dimock & Michael T Gilmore (eds.), *Rethinking Class, Literary Studies and Social Formation*. New York: Columbia University Press, p. 2.
55. קפלן, "הקדמה", 13.
56. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 30.
57. ספרינקר, "אמנות ואידיאולוגיה", 34.
58. Paul De Man (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 284.
59. דה מאן, הרטוריקה של הרומנטיציזם, 117.
60. Jacques Lacan (1977), *Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, pp. 1-7.
61. לקלאו ומוף, הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית.
62. Ernesto Laclau (2002), "The Politics of Rhetoric". in Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski (eds.), *Material Events, Paul De Man and Afterlife of Theory*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, pp. 230-231. (להלן לקלאו, "הפוליטיקה של הרטוריקה").
63. בלסי, פרקטיקה ביקורתית, 72.
64. John D. Caputo (1997), *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques*

- .14 *Derrida*. New York: Fordham University Press, p. 14.
65. ז'אק רנסייר (2008), חלוקת החושי, האסתטי והפוליטי. תרגם שי רוז'נסקי. תל אביב: רסלינג, עמ' 101 (להלן רנסייר, חלוקת החושי).
66. שם, 101-102.
67. Ernst Bloch (1971), *On Karl Marx*. Translated by John Cumming. New York: Herder and Herder: 159-173.
68. עדי אפעל (2008), "נתיב החלוקה המוטעית ושוויון הנפש של המחשבה – הגותו של ז'אק רנסייר". מבוא לז'אק רנסייר, חלוקת החושי, עמ' 29 (להלן אפעל, "נתיב החלוקה").
69. לקלאו, "הפוליטיקה של הרטוריקה", 243.
70. George Sorel (2004), *Reflections on Violence*. Edited by Jeremy Jennings. Cambridge University Press; לקלאו, "הפוליטיקה של הרטוריקה", 244.
71. רנסייר, חלוקת החושי, 54, 61.
72. Jacques Rancière (2009), "The Aesthetic Dimension: Aesthetic, Politics, Knowledge". *Critical Inquiry* 36 (Autumn 2009), p. 2-3 (להלן רנסייר, "הממד האסתטי").
73. שם, 7.
74. שם, 11.
75. אפעל, "נתיב החלוקה", 19.
76. אפעל, "נתיב החלוקה", 20, 23; רנסייר, חלוקת החושי, 43, 50-51; רנסייר, "הממד האסתטי", 1.
77. ז'אק דרידה (2008), מתת מוות. תרגמה מיכל בן נפתלי. תל אביב: רסלינג.
78. Jacques Derrida (1993), *Aporias*. Translated by Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, p. 19.

