

## המצב הקיומי של האשה בשירי משוררות אחדות

מלכה שקד

האוניברסיטה העברית

הקו המשותף לשירי המשוררות שאציג להלן הוא שהם משקפים מצב קיומי של נשים מזווית ראייה של משוררות. אך אקדים לכך מלים אחדות על יחסה של ספרותנו הקדומה אל האשה ומצבה.

בתנ"ך נתפס הסיפור הנשי לרוב מזווית ראייה של סופר או עורך גבר ומבעד לעמדה ערכית גברית. די אם אזכיר שסיפור דינה מתמקד בתיאור הנקמה הגברית של שמעון ולוי באנשי שכם ואילו לאשה הנאנסת דינה לא ניתן כל פתחון פה משלה, שמגילת שיר השירים נקראת "שיר השירים אשר לשלמה" למרות ששירי האשה האוהבת תופסים בה פסוקים רבים יותר מאשר שירי הגבר האוהב, ושאפילו מגילת רות, שגיבורותיה הן נשים, נתפסה ע"י חז"ל כמגילה שכל תכליתה לציין את מוצאו של המלך דוד, למרות שעניין זה נזכר רק בפסוק האחרון.

זווית הראייה השלטת בשירה העברית של ימי הביניים כולה גברית, ומבעד לה נתפסת האשה באופן מאד סטריאוטיפי ופאטריארכלי, וזאת לא רק כשהיא זוכה לקיתונות של רותחין, כגון במקאמות שונות, אלא גם כשהיא זוכה להלל ושבת, כגון בשירי אהבה.

החל מתקופת ההשכלה חל מפנה בהתייחסות אל מצב האשה. מודעות עצמית נשית והתחלה של מרידה נגד מצבה של האשה מתגלות כבר בשירים הזדמנותיים שכתבה המשוררת העבריה הראשונה רחל מורפורגו (1790 – 1870), אלא שבזמנה היתה זו מודעות עצמית איזוטרית מאד.

לא כן בשיריו של משורר ההשכלה יל"ג. למרות ההגזמה שניכרת בפואמה שלו "קוצו של יוד" (1876), הגזמה המשרתת מגמה לוחמנית וסאטירית (לחובר ראה בפואמה זו "רומן שירי של שירי הדת והחיים"), פואמה זו כבר מצביעה בלא התחמקות על המצב האובייקטיבי החמור של האישה העבריייה, אעפ"י שנקודת המבט היא של משורר גבר.

מהעיון בשירת הנשים שפרצה אל השירה העברית החל משנות העשרים האחרונות ניתן לראות כי בשיריהן של משוררות עבריות הולכת ומתהווה מודעות עצמית לכך שעצם הקיום הנשי של האישה הוא קשה ביותר ומגביל את מימושה האנושי. בארץ הקדימה מודעות זו את זמנה, שכן היא התעוררה הרבה לפני שקמה בה תנועה פמיניסטית (ב 1972<sup>1</sup>) ומאז היא הולכת וגוברת. אמנם אין היא מלווה במצע אידיאולוגי מוצהר ולרוב אין לה יומרה מהפכנית חברתית ופוליטית, אך ניתן להגדירה כמודעות עצמית פמיניסטית, משום שהיא נובעת מהתבוננות המשוררות במצב הבלתי

---

<sup>1</sup> למרות שב 1899 הכיר הקונגרס הציוני בזכות הנשים לבחור ולמרות שהוקמו ארגונים שדאגו לזכויות הנשים (הדסה - ב 1913, ויצו - ב 1920, נעמת - ב 1921 - החוק לשוויון זכויות לאישה נחקק בארץ רק ב-1951, וגם אז לא קיים בפועל. הקמת שדולת הנשים ב 1984 והתנועה הפמיניסטית ב-1972 אמנם קידמו את מצבה החברתי של האישה, אך הספרות ממשיכה לחשוף מצב קיומי קשה.

נסבל בו נתונות הן או נשים אחרות ומשתמעות ממנה התרסה נגד מצב זה וכמיהה לשינויו.

להלן אציג מספר שירים שהתפרסמו החל משנות השלושים המוקדמות ועד ימינו. בכל השירים שאציג כאן נמצא דוברת, שהיא המשוררת או אישה אחרת, המתארת מצב קיומי חמור שצמח מראייתה הנשית האישית, ולעתים אולי מסיפור חייה הפרטי, אך הדבר הזה מדבר אלינו לא רק משום האמינות האישית אלא בעיקר משום שיש בו יסוד כללי אנושי ונשי מובהק שהוא האקסיסטנציה הנשית.

### א. רחל (1890-1931): רק על עצמי (1930)

אפתח בשיר של רחל, שמקובל לראות בה משוררת הפותחת בשירה העברית החדשה את העידן של שירת נשים.

ניתן דעתנו על שתי שורות הסיום בשיר זה: "למה קראתם לי, חופי הפלא? למה כזבתם, אורות רחוקים?". התבנית הרטורית האנאפורית שבשורות אלה, הכוללת את הכפלת השאלה "למה", וזו גוררת אחריה את ההכפלה שנוצרת מתוך התקבולות בין "קראתם" ו"כזבתם", "חופי הפלא" ו"אורות רחוקים", וכן הצבת תבנית זו בסיום השיר כשיא שהשיר חותר לקראתו, באות להבליט תחושות של תיסכול, טרוניה הטחה, והאשמה בתרמית ("כזבתם" ולא "הכזבתם").

אם נשאל: "למה הדוברת לא הגיעה? במי האשם?" נוכל להשיב לאור השיר: משום שהכל הכשיל אותה, כולל היא עצמה; משום שמושא התשוקה, במהותו, הוא דבר שאינו ניתן להשגה, שהרי החופים הם חופי "פלא" והאורות "רחוקים"; משום שיד ענקים "זדונה", "בוטחתי" ו"מתבדחתי" עזרה בעדה (כפי שזה קורה לנמלה בדרכה לצמרת); משום שעולמה "צר כעולם נמלה" ומשאה "כבד" מכתפה ה"דלה"; משום שבתוכה פנימה היה "פחד טמיר מיד ענקים".

אבל כל השיר ציורי - נמלה, יד-ענקים, חופי פלא, אורות רחוקים- ואילו המדומה הקונקרטי אינו מתפרש. איננו יודעים מי הם הענקים המוחצים את ה"אני", מה הם חופי הפלא והאורות הרחוקים וה"אני" אף אינו מזהה מבחינה גינדרית. הוא יכול להיות כל אדם המתריס על תיסכולו, אעפ"י שאנו מניחים שהוא האישה המשוררת. זאת משום שהמצב הקיומי המתואר - הרגשת המוגבלות, ההימחצות, התיסכול שנוצר בשל הפער שבין תשוקה גדולה ובין יכולת שהיא קטנה מאד, וגם ההאשמה - הוא מצב שאנו מזהים אותו מהחיים כמצב אנושי-נשי טיפוסי. ואת הראייה הזאת ניתן לאשש בעזרת קשר אינטֶרֶאֶטֶקְסְטואלי עם שיר אחר של המשוררת, שכתבה ארבע שנים לפני "רק על עצמי". באותו שיר ("ידיך רכות", 1926, פורסם ב 1927 ב"ספיח") גם כן מופיעה מטאפורת ה"צמרת", מדובר על תחושת "השפלה" והאני מוצג במפורש כ"אישה": "הן אשה, רק אשה\_אנכי - זלזל העולה טֶפֶס וְעָלָה עד ראש הצמרת, / בלי משען - נוֹגָה וְחוֹרֶת/ לְאֶרֶץ אֶשְׁפֹּל".

**ב. אנדה פינקרפלד-עמיר (1902 – 1981): אני כמו כל אשה (1932)**

נעבור לשיר שהציוריות בו מועטה, האמירתיות רבה, והמודעות העצמית הג'נדרית מפתיעה, ולא רק יחסית לתקופה בה נכתב השיר.

נתבונן בבית השני (שורות 5-6): "אך לעוית שפתי ניב זר אורב/ אך לעוית עיני זיק זר נוצץ". המונח "עוית" מתאר דבר חריף. לא מדובר בהעוויה אלא בהתכווצות בלתי רצונית (SPASM), ולכן יש להבין שהדוברת-המשוררת אומרת לא רק זאת שיש בשפתיה ובעיניה איזו תנועה עזה, זרה, אלא גם שתנועה זו היא עוויתית, בלתי נשלטת. בהמשך השיר הופכת עווית זו להיפוך פנימי גמור שחל בעמדת הדוברת.

אם בבית א הדוברת מצהירה שהיא "כמו כל אשה" ומגדירה את עצמה כ"שייכת" ו"מסורה", בבית ב היא מסייגת את ההגדרה הזאת, בציינה שקיים בתוכה דבר המנוגד לכך ("אך"). "העוית" שבשפתיה ובעיניה רומזת על קיומו של משהו אחר בתוכה, משהו "זר" ("ניב זר", "זיק זר") ש"אורב" לה כמו דבר המצפה לשעה המתאימה, שבה בשעה הוא גם מושך ("זיק זר נוצץ").

מכאן ואילך נעלמות המלים "עוית" "ניב זר" ו"זיק זר", אך במקומן יש פיתוח של אידיאת ההשתחררות מהשייכות.

באמצע השיר, בבית ג, אותו משהו אחר, זר, מחולל שינוי בהגדרתה העצמית של הדוברת: היא משתחררת מ"שייכותה" ואף מאירה את עצמה "השייכת" באירוניה ("רב-רב ארכין ראשי, אני, השייכת").

בהמשך, בבית ד, הדוברת מבטלת את אותה "שייכות" ו"מסירות" שתיארה בבית א ואת אותה "הרכנת ראש" שהזכירה בבית ג, והיא מתמסרת ליסוד הזר. אותה עווית, שמשמלת את הניב הזר והזיק הזר, הופכת "בהג'גן האביב" למרד גלוי באותם אהובים שעד כה היתה "שייכת" להם, להינתקות רצונית מהם, להזדקפות, ואף להכרזות בוטות כמו "בוז אבוז לכם" (הכפלה מעצימה) ו"לא השתייכתי לכם לעולם". (אגב, האהובים יכולים להיות הגברים, אך גם אחרים שהאשה חשה כלפיהם שייכות ומסירות המגבילות את חירותה).

בבית ה מחריפה אותה הכרזה: הפנייה אל ה"אתם" הופכת לקריאת צהלה ("הי! תדעו ידעו!") ולמעין הכרזת עצמאות נשית, לא רגעית אלא טוטלית, שבה הדוברת מציגה אנטיתזה להגדרתה העצמית הראשונה ובה היא רואה אפילו את עברה בדרך חדשה, שכן היא אומרת: "לא השתייכתי לכם לעולם \ לא לאף אחד מכם!" (כלומר: השתייכתי, אל לא השתייכתי לעולם נֶעֱד).

בסיום (בבית ו) הופכת האנטיתזה של "לא השתייכתי", שמנוסחת עדיין בדרך השלילה ומכוונת אל העבר, לאנטיתזה המנוסחת בדרך החיוב ומכוונת גם אל העתיד: "בת חורין הייתי ואהיה!".

המונח "בת חורין" מעורר קונוטציה של יציאת מצרים, ובאמצעות האינטרטקסט הזה הופכת ה"שייכות" לשיעבוד, וההכרזה "לא השתייכתי" — ליציאה מעבדות לחירות. כלומר, השיר מתאר לא רק היפוך פנימי שחל בהגדרת העצמית של הדוברת אלא מעניק להיפוך הזה ממד סמלי מגביה.

שיר פמיניסטי זה פורסם קרוב לזמן בו פורסם השיר של רחל, אך צורתו החופשית – ללא משקל וללא חריזה, אורך משתנה של הבתים, ואמירותיות שקופה שמוחרפת על ידי האמצעי הרטורי הנאומי של החזרה על מלים ("כמו כל אשה"; "אך לעוית", "זר"; "רב-רב"; "בוז אבוז"; "תדעו ידוע") – היא צורה המשקפת פואטיקה חדשה, מודרניסטית, והיא מתלווה בהצלחה לעמדה התוכנית הפמיניסטית, החתרנית. עמדה זו שוברת את המוסכמה החברתית, שהייתה גם נחלת הדוברת עצמה (בבית א), המוסכמה שעל האישה תמיד להיות שייכת ומסורה לזולתה (לאיש שאתה, לילדים, להורים), והיא הייתה חידוש רב בזמן פרסום השיר. (אגב: עמדה זו חוזרת ומתגלה בשירי אנדה, למשל ב"חווה").

### ג. לאה גולדברג (1911-1970): אהבתה של תרזה די מון (ב) (1952)

מהסיפור ה"היסטורי", שמוצג על די המשוררת בפתיחת מחזור הסונטות "מתוך אהבתה של תרזה די-מון", ידוע לנו שתרזה דימון שרפה את הסונטות שכתבה לאחר שהתייאשה ממימוש אהבתה ועברה למנזר. אבל הסונטות שהמשוררת מייחסת לה מעידות על כך שחרף מודעותה למכשולים שהמציאות מעמידה – אין היא מוותרת על כמיהתה לאהבה. את הכמיהה הזאת המשוררת מדגישה בכל מחזור הסונטות, ואינה מניחה לסיפור הטרגי ה"היסטורי" על השריפה וההתנזרות להשכיח זאת. הסתירה שבין הסיפור על שריפת הסונטות והציון שרק זכרון נותר כאגדה לבין "שחזורן" ונתינתן בפי הדמות המומחזת, הסמי-היסטורית, מחייבת לראות בסונטות שלפנינו מסכה שהמשוררת, שהיא הדוברת האמתית, מלבישה על עצמה.

מפעולת ה"שחזור" של אותם שירי אהבה על צורתם הסונטית משתמע, שהמשוררת מתפעלת מצד אחד מהאהבה העזה והנועזת של תרזה די-מון, ומצד שני – מהעובדה שהאוהבת התמודדה עם אהבתה באמצעות התבנית השירית המאורגנת והמוקפדת ביותר של הסונט.

השיר שלפנינו עוסק ביחס האוהבת לאהבתה, הוא מראה שלמרות סבל האהבה הבלתי אפשרית ומודעותה של האוהבת-הסובלת לגורמי סבלה – האשה במהותה צמאה לאהבה.

מתוך הטריצט השני, שהוא שלב ה"סינתיזה" בסונט, ניתן להבין שמה שהוצג בשני הקווארטטים (בתים א, ב) כדבר שאין הדוברת רוצה בו ומה שהוצג בטריצט הראשון (בית ג) כדבר שהיא כן רוצה בו – שני הדברים אינם קולעים לאמת.

מתברר שהיא אינה רוצה באהבה "הזאת", המסוימת, אינה רוצה לראות את האוהבה כל לילה בחלום, אך היא כן רוצה לראותו בהקיץ;

שהיא אינה רוצה לרעוד בהיפתח דלתה או לחשוב עליו כל היום, אך היא כן רוצה לחוש את המתיקות שבישיבה יחד עמו בלילות;

שהיא אינה רוצה בבוז ובעקיצה של נערות צעירות, וגם לא בשלוחה "האדישה" ששלטה בחייה בטרם התאהבה, כשהייתה "חכמה בוטחת", אבל היא כן רוצה את המתיקות שברגעי שבתה יחד עם האוהבה ובציפייה לפגישה עמו.

כלומר: מתוך הסינתיזה משתמע בבירור, שהדוברת אינה מוותרת על אהבה אלא מתגעגעת לאהבה שאינה פגועה, שהיא משתוקקת לחוות את רגעי הפגישה עם האהוב ואף לעצם הציפייה לרגעים אלה.

אם בשלושת הבתים הראשונים מתואר המתח הנפשי בו שרויה האשה האוהבת, המתח הבנוי מניגוד שבין דבר להיפוכו (בין הרצון לבטל את ההוה של אהבה פגועה ובין הרצון לחיות את העבר ללא-אהבה שקדם להוה), מהבית האחרון מתברר שהמתח האמתי הוא המתח שבין אהבה פגועה לבין אהבה אידיאלית, נכספת.

#### ד. זליה רביקוביץ (1936 – 2005): בובה ממוכנת (1959)

גם שיר זה כתוב בגוף ראשון, אלא שהדיבור אינו של אני אנושי אלא של בובה. עם זאת, הפתיחה "בלילה הזה" נותנת מקום להבין שמדובר במציאות שבחלום, ובעצם בסיוט העולה בחלום, כלומר, שהדוברת אינה בובה אלא מי שרואה את עצמה כבובה, שאין לה חיים משלה אלא אחרים עושים בה מה שהם רוצים (בדומה למצב הדוברת בשיר של רחל).

דימוי הבובה של הדוברת מוצג בשיר כדימוי מורחב, הנפרש לכל אורך השיר, אבל שלא כמצופה לגבי בובה, דימוי זה וכן כל הציורים והדימויים המקיפים אותו מחדדים את הגדרתה העצמית כבובה שגורלה מר: היא בובה ממוכנת, כלומר, היא חפץ המופעל באופן אוטומטי, כמו מכונה; היא בובה שלאחר שנפלה ונשברה לרסיסים, היא מתוקנת, מנהגה הופך "שקול וצייתני" וצעדיה "מדודים וקצובים", אבל היא כבר "בובה מסוג שני", היא "כמו זמורה חבולה" (כמו צמח), היא בובה ההולכת לרקוד בנשף, אך מונחת "בחברת חתולים וכלבים" (כמו חיה), כלומר, שאפילו כבובה אין לה ערך רב. ציורה בסיום כבובה מושלמת (יש לה שער זהב, עיניים כחולות, שמלה פרחונית וכובע של קש עם דובדבן) מדגיש שהיא לא אדם אלא רק בובה.

גם שיר זה הוא סונט, כמו קודמו, וכמו בסונט הסיום מבטא התגברות על הניגוד שהוצג בבתים שקדמו לו.

אם בתוך בתים א ב ג יש ניגוד ששובר את התמונה שבה פותח הבית, ובבתים ב ג הניגוד הזה אף מתבטא במילות הניגוד "אולם", "אך", "ואילו" - בבית האחרון אין ניגוד אלא תיאור של בובה מושלמת, שלכאורה "משכיח" את המצב הפגום של הבובה. אך לאור מה שנאמר בבתים שקדמו – זהו תיאור אירוני. המשוררת שמאחורי הדוברת כמו אומרת: סוף סוף התגברתי על הניגודים והפכתי לבובה מושלמת, אך רק לבובה, לא לאדם.

בשלב האחרון (בית ד) גם נעלמת התחושה שמדובר בדימוי נסתר: אם בבית א וכן ב הדוברת אומרת "הייתי בובה" ו "שבתני להיות בובה", ואנו מבינים שה"בובה" היא דימוי נסתר שלה - בבית האחרון היא אינה אומרת "הייתי" (אני הייתי) אלא "והיה לי שער", כלומר, כאן כבר ברור שאני בובה ממש, ואף מושלמת - לא ממוכנת, לא מתוקנת ולא דחוויה - והיה לי מה שיש לבובה מושלמת (שער של זהב, עיניים כחולות וכו'). הדימוי הנסתר או המטפורה (שגם לה יש מדומה) זוכה לראליזציה, והיא משתלטת לגמרי על המדומה.

אבל אם נחזור אל המדומה האנושי, שקיים מעבר לריאליזציה של המטפורה, נשאל את עצמנו: מהי המשמעות העולה מתוך כך שהדוברת האנושית כמו שוכחת את ירידות מצבה והיא חשה עצמה בובה מושלמת?

למעשה הדוברת עוסקת בהגדרתה העצמית ובמצבה האנושי הירוד, כמו השירים הקודמים, אך בניגוד להם היא אינה רומזת, לא בגלוי ולא ברמז, למצב אנושי נכסף שיבטל את מוגבלותה. אין כאן רמז ל"חופי הפלא" (רחל), או ל"בת חורין" (אנדה), או ל"ציפיה" לפגישה עם אהוב (גולדברג), ואין כאן אפילו רמז לכך שמדובר במצבה כאישה (בניגוד לשירי אנדה פינקרפלד-עמיר ולאח גולדברג). למרות שקיים כאן קשר אינטר טקסטואלי עם "בית הבובות" שבו נתונה נורה גיבורת המחזה של איבסן - אין כאן כל רמז לאפשרות השיחרור ממצב הבובתיות, שלקראתו הולכת נורה. אדרבא: מתוך הסיוס משתמע שהדבר הטוב ביותר שקורה לדוברת איננו התקווה להיחלצותה ממצב הבובתיות אלא ראיית עצמה כבובה ממוכנת, לא שבורה ולא מתוקנת אלא בובה מושלמת במראה ובתלבושת. שהיא בכל זאת עדיין "בובה". זוהי הערכה עצמית אנושית-נשית נמוכה מאד, טרגית. אמנם ייתכן שהשיר משמש מסכה למצב הדוברת לאו דווקא כאשה פגועה אלא כאדם פגוע, אבל דימוי הבובה, הניקבי כל כך, אינו מניח להפריד את האדם הפגוע מהאישה הפגועה.

### ה. עין טור-מלכא (1926-): התחילית והסיומת (1980)

בניגוד לשני השירים שנכתבו בשנות החמשים, בשיר זה הדוברת כבר אינה מסתרת מאחורי מסכה.

כמו השיר של לאה גולדברג, גם השיר הזה מתאר את מצבה של האישה כפי שהוא עולה מהיחסים שבינה לבינו, אך כאן לא מדובר במצב או בסיפור חד-פעמי קונקרטי שבו נתון אני כלשהו. למעשה אין בשיר כל "אני" וכלל לא מחוור שהשיר מושמע בפי דוברת. מצב האשה מתואר כאן בגוף שלישי ולא בגוף ראשון. זאת וכן העובדה שמצב האשה מוגדר כאן פעמיים באמצעות שם העצם המופשט "עיניו", הן עובדות המבליטות שדובר במצב קיומי עקרוני, ולא אישי, שהדוברת אינה מבקשת להסתירו מאחורי לשון ציורית עוקפת ומאחורי "סיפור" מסוים כלשהוא. זהו שיר ללא מסכות, למרות שיש בו תיאור מטאפורי דק.

מהו המצב הקיומי המתואר?

מצב האשה מוגדר כאן כ"עיניו" שהוא "דק" אך "קשה מנשוא", והוא נובע מהניגוד העמוק שקיים בין יחסה אל הגבר ובין יחס הגבר אליה. אם היא מתוארת כמי שהביאה לגבר "את נפשה" - הוא מתואר כמי ש"קלו חייה בעיניו". אם היא נוהה אחריו "כרוח ניחוח של ורדים" ו"כשמש כדגדגית להתרפק", כלומר כמשהו חושני, נעים, יפה, רך - הוא אמנם נוהה אחריה אך חייה "קלים" בעיניו, כלומר הוא אינו מבחין שהיא מוסרת לו את כל נפשה ה"צרורה בכד" כמו "מים מלאים". יחס האשה אל הגבר מתואר כאן כיחס עמוק, טוטאלי, הסותר לחלוטין את יחס הגבר אליה. להצגה טראגית זו, החושפת את מצבה האומלל של האישה, שנובע מהעדר שוויון בין תחושותיה לתחושות

הגבר, ניתנים ביטויים נוספים בשירי המשוררת, וכולם חשופים ונועזים עד כדי כך שהם נשמעים כקריאת תיגר פמיניסטית. כך למשל היא אומרת בשיר אחר, ושם – בגוף ראשון: "בקשתי להיות אשה לעומת גבר: עצמות אֶל מול עֶצְמָה — הובסתי להיות שבִּלַּת שבוֹרַת-ראש / מְטָה דְחוּיָה — הייתי הדופה ונהדפת כְּצֵל, שהוא לעולם מְשֻׁלָּךְ" (אשמורת השלישית, עמ' 37); וכן: "כי לא ללבי התמסרתי מְהֵיֹתִי מסורה לך. וחיץ ביני לביני בניתי, לְבִשְׁתִּי" (שם, עמ' 56).

### 1. ש. שפרה (1931-2012): סהרורית (1987)

זהו שיר סיפורי כמעט פרזואי: יש בו אירוע, דמויות על שמותיהן ועל דבריהן, נקודות ראות אחדות, ואפילו ציטוט של צורות דיבור.

הריתמוס חפשי. הגלישות רבות. הפיסוק מינימלי, וכשהוא קיים – הרי הוא רק בפסיקים. המטפוריקה מעטה אך חזקה (הדודה "מפרפרת כיונה"). "נצצו עיניה באותו בקר באור שלפני החתונה".

אמנם, כמקובל בשירה, האליפטיות רבה והיא מחייבת מילוי פערים בעזרת הרמיזות שבשיר, אלא שגם לה ולרמיזות יש מעין "הנמקה" סיפורית, שכן הן נובעות מנקודת המבט האנושית המסוימת המשתקפת בדרך המסירה של הדברים, שהיא נקודת מבט משוחזרת של ילדה שלא ידעה במפורש מהו האירוע אבל קלטה אותו מרמזים. הדוברת בשיר למעשה מוסרת את הדברים כפי שנתפסו על ידה בילדותה. כלומר: הדוברת המבוגרת משחזרת דברים תוך ניסיון לשמור אותם כפי שנקלטו על ידה בילדותה.

מהו האירוע? ומאיזו זווית ראייה הוא נמסר?

האירוע רק נרמז: הדוד ירוחם השאיר את אשתו לישון לבדה מפני שהעזה להזכיר משהו. הדודה פרפרה במיטה הגדולה כמו יונה. אטמה חלון בשמיכה. נעלה פעמים ופתחה. טיילה בחוץ יחפה בלילה.

אירוע זה נמסר לאם בביקורה בבית הדוד עם הילדה, אך הוא נמסר לקורא מזווית הראייה השלטת של דוברת אשר משחזרת אותו כפי שהוא זכור לה מילדותה ("הייתי ילדה) בביקור משפחתי בביתו הדודה מרים והדוד ירוחם").

מזווית ראייה מורכבת זו הדוברת מתארת מצד אחד, את יחסו הקשה של הדוד ירוחם אל הדודה מרים (היה משאיר אותה לבדה), "קם עליה לרסנה", "צרח מלוא גרון" ואף מצטטת את דבריו ("שתדע איך זה לישון בלעדיו", "הופכת את הבית לקבר", "סהרורית מהלכת בשנתה"), ומצד שני – היא מתארת את יחס אמה לדודה מרים ולדוד ירוחם (האם סבורה, או לפחות כך אמרה לילדה, שהדוד "פשוט קנא לחיותה", והיא שעליה אומרת הדוברת "רק אמא ניחשה" את האמת שאותה מסתיר הדוד).

מהציטוט האחרון ניכר, שהדוברת מאמינה שהאם, ולא הדוד, אכן יודעת מה קרה בין השנים, ומכל התיאור, שבו היא משחזרת מה שאירע בהיותה ילדה, ניכר שכבר כילדה היא קלטה היטב שמדובר בהסתרת סוד אפל מחיי המין של הזוג, על אף שתוכן הסוד הזה הוסתר ממנה.

האמון של הילדה בהסבר של אמה והאמפאטיה שמגלה האם כלפי הדודה – כל אלה יוצרים מין אחווה בין שלוש הנשים. אחוות נשים זו מנוגדת לעמדה הבלתי מבינה של הדוד ירוחם, הגבר שבשיר.

השיר חושף זוגיות מעורערת (כמו השיר של טור-מלכא), וזאת חרף ההסתרה של עצם האירוע, ובעזרת התיאור של מצב חיכוני וההמחזה של צורת הדיבור של הדמויות. מהתיאור ומההמחזה ניתן להבין שאותו משהו חמור שהדודה עשתה והתגובה לו מעידים על מצב האשה.

הצורה השירית החופשית ביותר, המאפשרת הצגה של סיפור והמחזה של צורות דיבור, מנוגדת לחלוטין לצורה המוקפדת בשירים הקודמים, אך עם זאת, גם כאן מדובר במצב הקיומי של האשה, בעובדה שהיא נתונה במגבלות גבריות נוקשות שמסכלות את ציפיותיה. יתירה מזו: למרות שהשיר מתמקד באירוע הזכור לילדה ממשפחה שלה, עצם האירוע המבטא, כנראה, כמיהה לאהבה, וכן שיתוף ההבנה שנוצר כאן בין הנשים, יוצרים שיר החורג בהרבה מהמסגרת המשפחתית החד-פעמית ועושים אותו לשיר העוסק במצב נשי קיומי, שהגבר אינו תופסו. מבחינה זו הוא שיר מאד פמיניסטי.

### ז. אגי משעול (1947-): עזרת נשים (2011)

זהו השיר היחיד שהמודעות הפמיניסטית של המשוררת קשורה ישירות למודעות שמתגלה היום בציבוריות הישראלית.

כותרת השיר הסאטירי הזה מכוונת לכמה כיוונים: לנושא החברתי האקטואלי של "הַדָּרַת נשים" וגם לתיאור של אותו מקום שאליו משלחת הדת את הנשים (שהוא עֶזְרַת הנשים בבית הכנסת), ואולי הכותרת גם באה לומר בפשטות שהשיר נכתב כדי לבוא לעזרת הנשים, שהן הנמענות שבשיר.

ואילו הפתיחה – "אוי אחיותינו" (וכן בהמשך: "אוי וי לכן") – מזכירה את פתיחת "קוצו של יוד" של יל"ג, שגם היא פונה אל הנשים וגם בה נשמעת קינה על מצבן של נשים. אך בין אם הקשר האינטרטקסטואלי ("ההתכתבות") עם יל"ג מודע למשוררת ובין אם לאו – עצם קיומו מעורר אותנו לחשוב שלא הרבה השתנה במצבן של נשים בחברה הדתית מאז המאה ה-19.

שיר זה הוא שיר לוחמני סרקאסטי היוצא נגד מצבן הנורא, המצב של השפלה וְהַסְגָר, שמוטל על הנשים מצד העולם הגברי במגזר החרדי.

בניגוד לשירים הקודמים שהצגתי לעיל, ובדומה ל"קוצו של יוד", השיר הזה אינו חושף את מצב הנשים הדתיות-חרדיות מתוכן אלא מבטא את זווית ראייתה הביקורתית החילונית של הדוברת, כלומר הוא מבטא עמדה של מתבוננת מהצד.

עם זאת – בהתבוננותה מהצד הדוברת מפנה את חיצו הביקורת אל העולם הגברי החרדי, ואילו כלפי הנשים היא מבטאת אמפאטיה וחמלה. המלים "אוי" "אוי וי" הממסגרות את פנייתה אל הנשים, הן לא רק פארודיה על צורת הדיבור הנהוגה בציבור החרדי אלא גם משמיעות קינה אמיתית על גורלן של הנשים בחברה החרדית, והתיאור כולו בא, ככל הנראה, גם לפקוח את עיני הנשים כדי שיבינו את מצבן הבלתי נסבל.



המטרה הביקורתית של הדוברת, בין בגילוייה הסאטיריים הבוטים ובין בגילוייה המקוננים, באה לידי ביטוי בעיקר בלשון השיר. ואסתפק בדוגמאות בלבד: הדוברת קוראת לנשים בשם המקרב "אחיותינו", אך בה בשעה היא מתארת אותן בלשון המגמדת את אנושיותן: הן "גזומות שיער" (כמו צמחים גזומים), הן "זוחלות" (כזחלים נחותים), והן "פְּרוֹת וְרְבוֹת ויולדות וְזָנוֹת" (כמו מין מכונה). הופעת המילה "הפְּרוֹת" אחרי הצירוף "בתולות הָרֵאִי" וכן הפסיחה שיש בינה לבין המילה "וְרְבוֹת" – "הופכות" את הנשים הפוריות למעין אותן פרות טובות מראה וגם לסתם "פרות". אגב: הצירוף "בתולות הראי" מלגלג על בתוליותן (תמימותן) ובה בשעה אומר שהן אטומות מלראות.

הביטוי "כבודה בת מלך פנימה", שמובא בחברה הדתית כתירוץ להרחקתן של נשים מהחיים הציבוריים, מתפרק בשיר ומותאם למציאות החברתית האקטואלית, שכן הדוברת אומרת לנשים, שכבודן אינו כבוד אלא כלא והדְּכָה: "אתן הכלואות במנזרים של בד, הקונות / את הכְּבוֹד בת מלך ונדחפות פְּנִימָה / לירכתי האוטובוסים". הריבוי בצורת הפעול בתיאור הנשים (גזומות, כלואות, מכופתרות, רכוסות, גרובות) אף הוא ממעט מכוח אנושיותן, שכן הוא מבליט את היותן פאסיביות. כדי לפקוח את עיני הנשים למצבן המושפל – מגייסת הדוברת את המחמאה הגדולה ביותר שהדת מעניקה לאישה ומורידה אותה ממרום לתחתית, שכן היא אומרת להן: אתן "מאמינות לְאֶשֶׁת חַיִל שזורקים לכן כל שבת כמו טיפ לְחֹפֶפֶת". לעומת זאת, אל הגברים הדוברת מכוונת חצים מושחזים יותר, נטולי כל רחמים, שמכוונים בעיקר לעיוות בחיי המין שלהם: היא מתארת אותם כדמויות שטניות, שדיות, המאיימות על הנשים בכוח ה"יְבֻלִית שבתוך הזקנים / הערוות בעמקי השפמים", "השדים בין קפלי הגלימות", "החגורות המפרידות את הלב מהחלציים". תיאורים כגון אלה הם לא רק הצגה סאטירית בוטה של כלל החברה הגברית החרדית המתוארת, הצגה המיועדת לקורא החילוני, אלא הם מבטאים גם את המגמה החתרנית של הדוברת, שמשתמעת מתוך כך שהיא מפנה את התיאורים אל הנשים החרדיות עצמן.

אם בשיר של אנדה פינקרפלד-עמיר אפשר לראות מעין כרזה פמיניסטית אינדיווידואלית, בשיר זה של אגי משעול אפשר לראות מעין התססה פמיניסטית, ואפילו הִמְכָּדָה של סקטור חברתי מסוים.

מתברר אפוא, שהמערכה החברתית שהתחילה ב"אשה עבריה מי ידע חייך" של יל"ג, המערכה שנדמה היה לנו שאין בה עוד צורך בעידן המודרני, למעשה מתעוררת מחדש לנוכח המציאות בה אנו חיים בארץ באמירה כמו "אוי אחיותינו גזומות השער" של משעול, ואין לדעת אם לא תוחרף.

### ח. נידאא ח'ורי: הדיברות 2 (2011)

לסיום אציין את שירה של נידאא ח'ורי, שהיא משוררת ישראלית ערביה הכותבת בערבית וגם בעברית. בשיר זה, שנכתב במקורו בעברית, נמצא דקונסטרוקציה של העמדה הפאטריארכלית המסורתית הרווחת בציבור הערבי, והיא שעדיף ללדת בנים

ולא בנות. הדוברת קוראת תיגר על העמדה הזאת כבר מהפתיחה בה היא אומרת "הכל בניגוד", והיא ממשיכה בקו מרדני זה כשהיא פונה אל אמה ואומרת: "אמא אל תלדי אותי זָכר". ברם, בשיר זה הסיבה למרידה אינה מצבה הירוד של האשה, אלא מצבם של הגברים הערבים בחברה הישראלית של ימינו, שהוא, לדעת הדוברת, מצב בלתי נסבל של עקדה, ולא עקדה החלה על יחיד אלא על רבים ("הזכרים בארצי בני עקדה"). הדוברת מוכנה לקבל על עצמה חיי אשה נחותים – להיות משרתת, שפחה או אולי עלמה עמלה – ובלבד שלא תיוולד זכר ההולך לעקידה. כלומר, לנוכח המצב החברתי-פוליטי בו נתונה החברה הערבית - היא מעדיפה לשבור את הנורמה החברתית הערבית המקדשת לידת בן זכר, אך זאת לא מתוך עניין בשחרור האשה מכבליה, שהוא כה נחוץ בחברה הערבית. יש שמציאות של חיים על קו הקץ והחרדה מפני מוות אינן מותרות מקום לחלום הפמיניסטי.

### השירים

רחל

רק על עצמי לספר ידעתי

רק על עצמי לספר ידעתי.  
 צר עולמי בעולם נמלה,  
 גם משאי עמסתי כמוה  
 רב וכבד מכתפי הדלה.  
 גם את דרכי – כדרךך אל צמרת –  
 דרך מכאוב ודרך עמל,  
 יד ענקים זדונה ובוטחת,  
 יד מתנדחת שמה לאל.  
 כל ארחותי הליו והדמיע  
 פחד טמיר מיד ענקים.  
 למה קראתם לי, חופי הפלא?  
 למה כזבתם, אורות רחוקים?

נבו, הוצ' דבר, 1932

אנדה פינקרפלד-עמיר  
אני כמו כל אשה

אני, כמו כל אשה:  
שִׁיכָת.

אני, כמו כל אשה:  
מסוּרָה.

אך לעויות שפתי ניב זר אורב,  
אך לעויות עיני זיק זר נוֹצֵץ.

רב־רב ארְפִין ראשי  
אני, השִׁיכָת, אף לקטן בין אהובי.

וּפְתַע, בְּהַנְגוּ הָאָבִיב  
בוז אבוז לְכֶם  
וְאִזְדָּקוּ.

הי! תדעו ידעו!  
לא השתייכותי לְכֶם לעולם  
לא לאחד מְכֶם!

בַּת חוֹרִין הִיְיִתִי  
וְאֶהְיָה!

יובל, הוצ' דבר, 1932

לאה גולדברג

אהבתה של תרזה די מון - ב

איני רוצה כל לילה בחלום  
 לראות אותך, איני רוצה לרעד  
 בהפתח דלתי. איני רוצה  
 לחשב עליך כל שעות היום.

ובמבטן הער של נערות  
 בנות-שבע-עשרה איני רוצה לראות  
 שחוק-נצחון ובוז נעקיצה.  
 באהבה הזאת איני רוצה!

איכה בשלונתי האדישה  
 חייתי קודם, חכמה בוטחת,

~~ובגרותי-נשאתי-פלי-בושה,~~

ובלילות לא בעתני פחד.  
 אך מה מתקו רגעי שבתנו יחד –  
 וצפיה נכלמת לפגישה.

ברק בבוקר, ספריית פועלים, 1955

דליה רביקוביץ  
בובה ממוכנת

בלילה הזה הייתי בבה ממקנת  
ופניתי ימינה ושמאלה, לכל העברים,  
ונפתי אפים ארצה ונשברתי לשברים  
ונסו לאחות את שברי ביד מאמנת.

ואחר כך שבתני להיות בבה מתקנת  
וכל מנהגי היה שקול וציתני,  
אולם אז כבר הייתי בבה מסוג שני  
כמו זמורה חבולה שהיא עוד אחוזה בקנוקנת.

ואחר כך הלכתי לרקוד בנשף המחולות  
אך הגיחו אותי. בחגרת התולים נקלגים  
ואלו כל צעדי היו מדודים וקצובים.

והיה לי שער של זהב והיו לי עינים כחלות  
והיתה לי שמלה מצבע פרחים שבגן  
והיה לי כובע של קש עם קשוט דבדבן.

אהבת תפוח הזהב, ספריית פועלים, 1963

עין טור- מלכא  
התחלית והסלימת

אף שוננהתה אחריו, בדבר  
שאין בטוי לו, כרוח  
ניחוח של נרדים.  
אף שהיתה נכחו  
שמש בדבדית להתרפק,  
אף שהביאה אליו את נפשה  
צרוכה בכד, כמים מלאים;  
ואף שנהה אחריה –  
קלו חיה בעיניו.

ככל שהיה הענוי דק,  
קשה היה מנשא.

אשמורת השלישית", הוצ' יאיר ע"ש אברהם שטרן, 1989

ש. שפּרה  
סהרורית

הדוד ירחם פּל־כּף דאָג  
 לדודה מרִים עד שְחִיה  
 מִשְׁאִיר אוֹתָהּ לְבַדָּה שְׁתַּדַּע  
 אֵיךְ זֶה לִישׁוֹן בְּלַעֲדָן סוּגֵר  
 הַדְּלֵת עֲלֶיהָ וְהִיא  
 בְּמִטָּה הַגְּדוּלָּה מִפְּרָפֶרֶת  
 בְּיוֹנָה אוֹטָמַת חֲלוֹן בְּשִׁמְיָהּ נוֹעֶלֶת  
 פְּעָמִים וְשׁוֹב  
 מִתִּירָה מִפְּנֵי שְׁהַעֲזָה בְּצַהֲרִים  
 לְהַזְכִּיר, לֹא חָשׁוֹב  
 מָה, אִמָּא נְחֻשָּׁה שְׁאוּלֵי  
 הוּא פְּשׁוּט קִנָּא לְחִיוֹתָהּ מִפְּנֵי  
 שְׁלֵלָא סְבָה נְצֻצוֹ  
 עֵינֶיהָ בְּאוֹתוֹ בְּקֹר בְּאוֹר  
 שְׁלִפְנֵי הַחֲתָנָה וְאִזּוֹ קָם עֲלֶיהָ  
 לְרִסְנָה, הוֹפְכֶת אֶת  
 הַבַּיִת לְקִבְרָה, צָרַח  
 מְלוֹא גְרוֹן, הִיִּיתִי יִלְדָּה  
 בְּבִקּוֹר מִשְׁפָּחָתִי בְּבֵית  
 הַדּוּדָה מְרִים וְהַדּוּד  
 יִרְחֵם, סְהַרְוֵרִית מְהַלְכֶת  
 בְּשִׁנְתָּהּ, הַסְּבִיר הַדּוּד  
 יִרְחֵם כְּשִׁמְצָאוֹ אֶת  
 הַדּוּדָה מְרִים מְטִילֶת  
 יַחֲפָה עִם הַנֶּץ  
 הַחֲמָה, רַק אִמָּא נְחֻשָּׁה

חצבים נרות נשמה, עם עובד, 1987

## אגי משעול עזרת נשים

אוי אחיותינו גזומות השער  
בתולות הראי הפרות  
ורבות וילדות וננות  
את מי שיתגודר במסמם מול קירות  
ישתטח על קברים  
יסתיר אתכן מעיניו  
במקום לכבש את יצרו שלו

אתן הכלואות במנזרים של בר, הקונות  
את הכבוד בת מלך ונרחפות פנימה  
לירכתי אוטובוסים  
זוחלות לארץ קיר  
מאחורי פרגוד פלסטיק ירק -

המכפתרות, הרכוסות עד מחנק  
הגרובות שחורים ארבעים דגיר  
מויעות תחת שאל ומאמינות  
לאשת חיל שזרקים לכן כל שבת  
כמו טיפ לחופפת  
אוי וי לכן.

מהיבלית שבתוך הזקנים  
הערוות בעמקי השפמים

מהשרים בין קפלי הגלימות, העניבות  
המפרידות את הראש מהלב, התגורות  
המפרידות את הלב מהחלצים  
קלימה מקלימה  
אלהים מאלהים

מזבוב קלל ירק  
המפשיל את כנפות הארץ  
חוכה כפות זבל  
יוזם.

הארץ, תרבות וספרות 23/12/2011

נידאא ח'ורי  
הדיברות 2

הכל בנגוד  
אמא אל תלדי אותי  
אל תלדי אותי זכר  
הזכרים בארצי בני עקדה  
יורדים למעמקי השכול  
עולים לגבעה  
אל תלדי אותי אמי  
אל תלדי  
ואם בכל זאת תרצי  
הולדיני בת  
לפחות  
אחיה איכשהו  
ככל הנגזרות  
ממין נקבה  
אהיה  
אשה, משרתת, שפחה אולי  
עלמה עמלה,  
לא משנה מה  
העקר הולדיני  
לא-זכר.

בגוף אחר, קשב לשירה 2011