

לקרוא את ירושלים כטקסט נשי

עיון בנובלות הירושלמיות של ש' הראבן, מ' שורץ וא' דים

א

הזיהוי אשה-מקום עניינו בראש וראשונה חקר תרבויות והשוואתן. כך על כל פנים, מציג זאת מנחם שטיין בפתח מאמרו "אמא אדמה" (1938): "באמונות ובמנהגים של עמים שונים יש ערך רב למושג אימהות הארץ. כלומר, הארץ מתוארת כאם רחמנית המכלכלת ומפרנסת את ילדיה. במושג זה משתקפת גם אהבת האדם והתמכרותו לארץ מולדתו-יולדתו... אהבה שיש בה מגעגועי הבן על האם".¹ שטיין מסתמך על ספרו של החוקר הגרמני אלברט דיטריך (אמא-אדמה בדתות העמים, 1905), המראה כי במיתוסים קלסיים, כמו אלה של יוון ורומי – אלת האדמה מופיעה תמיד בדמותה של אם (במיתולוגיה היוונית, עניין זה מודגש אפילו בעצם שמה: Demeter, כלומר, אם). עם זאת "אמא אדמה" היה מושג נפוץ גם בקרב עמים אחרים שכלל לא היו ביניהם קשרי תרבות, ולא הושפעו זה מזה.² במילים אחרות, תפיסת ה"מקום" (למקבילותיו ולנגזרותיו, כמו: ארץ, אדמה, עיר, גן, וכדומה) בדימויים של אשה ואם, היא פועל יוצא לא רק של השפעה תרבותית, אלא של מהות החשיבה האנושית באשר היא. ואכן, בפולחנים הפגניים נתייחדו רוב האביזרים הפולחניים, בעיקר אלה המקומיים הביתיים (קמיעות, צלמיות וכיו"ב) בייצוגים של גוף נשי;³ ובוודאי בקשר הקיומי אדמה-אדם, שמנוסח במקורותינו במשפט "עד שובך אל האדמה כי ממנה לוקחת, כי עפר אתה ואל עפר תשוב" (בראשית ג יט). כלומר, האדמה – אם המין האנושי – היא "רחם", אבל גם "קבר", ולא בכדי מסביר פרויד את תסכוליו הסקסואליים של הגבר באותה חרדה קמאית תת-מודעת מפני האם (וממילא בת הזוג), שיש

1 מנחם שטיין, "אמא אדמה, בספרות העברית העתיקה", תרביץ, טבת תרצ"ח, ספר ב, עמ' 257.

2 שם, שם. Albert Dietrich, *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*, Leipzig-Berlin, 1905, pp. 6-21.

3 דבי הרשמן, "אלילות מקומיות: מאלת הדגן הפריהיסטורית עד דמות החלוצה", אלילות מקומיות: מאלות קדמוניות ועד אלילות בנות זמננו (ד' הרשמן, עורכת), ירושלים, 1994, עמ' 10-6.

בידיה להחיות ולהמית, לפתות ולסרס.⁴ גם שטיין במאמרו הנזכר עוסק בגילויי האנשתה של האדמה ("פירצוף" כלשונו) כאשר וכאם בספרות העברית העתיקה (מקרא, תלמוד, מדרש, ספרים חיצוניים ועוד). אבל המניע לעיונו הוא אפולוגטי-לאומי, ביוצאו במתקפה מלומדת כנגד קביעותיו האנטישמיות של תדיאוש ז'ילינסקי, חוקר פולני ללשוניות קלסיות. ז'ילינסקי טען שהיהודי מטבעו זר לאדמה ומכאן חוסר היחס שלו לכל ארץ שבה הוא יושב. בזרות זו יש גם כדי להסביר את עמדותיו הרכושניות והנצלניות של היהודי כלפיה; עמדות שיש בהן לא מיחסם של בניס לאימם אלא של אדונים לשפחתם.⁵ שטיין מפרך מכול וכול קביעות אלה, ובבודקו בצורה דקדקנית את הכתבים היהודיים העתיקים, הוא מראה כי כאשר ישב העם היהודי על אדמתו וניהל חיים לאומיים בארץ משלו, הפליא גם הוא באותה אנלוגיה שבין אשה ואדמה, והפעילה דו-כיוונית; דהיינו, האדמה הופיעה בהשאלות פיגורטיביות נשיות ("ואין השדה אלא האשה"), והאשה הופיעה בהשאלות פיגורטיביות ארציות אדמתיות ("גן נעול אחותי כלה").⁶

השאלה האתרו-מורפית נשית זו מובילה אותנו כמו מאליה אל הסוגיה הירושלמית שהיא מושא דיוננו, ואשר שטיין מעלה אותה באי נוחות הולכת וגוברת. נראה שחרף התעקשותו להוכיח כי הזהות מקום-אשה קיימת בטקסטים היהודיים, מתקשה שטרן לקשור את "ירושלים" (או "ציון") בזיקתה לטקסטורה של אשה, אם כי במקרא מצויות דוגמאות לא מעטות לכך (למשל בכינויים נשיים כגון "בת ציון" [ישעיהו א ח; שם סב יא], או בתפקודים נשיים כגון "כלה" [ישעיהו מט יח], "יולדת" [שם סו ח], "אלמנה" [איכה א א] וכדומה). כתוב שם שטרן: "ציון וגם ירושלים כ'עיר ואם' הינה מושג שונה בעצם מן היסוד הטלורי... הקרקעי. ציון מציגה יותר את הסביבה

4 Karen Horney, "Distrust Between Sexes", *Feminine Psychology* (ed. H. Kelman), N.Y., 1967, pp. 107-118

5 קלות דומים נשמעו במחנה הציוני של התחלת המאה בביקורתו על אדישות העם היהודי להצטרף בהמוניו אל המפעל החלוצי בארץ ישראל. דוד שמעוני בשירו "עובדי כוכבים" מסביר כי "בני אברהם" שאינם תופסים את העולם אלא כאחדות האל, דוחים את הריבוי ומתקשים להבין את סוד האדמה. וכן השווה עם תזה מאוחרת: א"ב יהושע, בזכות הנורמליות (1980), המניח כי הזדהותו של העם היהודי עם האבי-האל והתנערותו מהאם-הארץ בפרקים מההיסטוריה שלו, היא מקור הנברוטיות הלאומית שלנו.

6 מדרש תנחומא, וארא יח, הוצאת בוכר; וראו גם: גדעון עפרת, "דמות האומה", גנים תלויים, עוד פרקים בארכיטיפולוגיה של תרבות, ירושלים, 1991, עמ' 12.

התרבותית והאוירה ההיסטורית כביכול של המולדת, מאשר היסוד הטלורי שהוא רק המצע החומרי שלה; ובאמת היסוד הרוחני הוא כאן העיקר. וזהו גם עניין הקב"ה השוכן בציון". במילים אחרות, כיצד אפשר לצייר את ירושלים שהיא אב טיפוס ייצוגי לקדושה ולרוחניות היהודית הנעלה מכול (מקום משכנו של הגורם האלוהי בכבודו ובעצמו) באמצעות הדמיה נחותה שעניינה נשיות חומרית וארצית. לשטיין התוהה אין תשובה, אבל הוא גם אינו מנסה לחפש אחריה. בדוחקו כי רב, הוא מתנצל ("הדבר טעון וראוי למחקר מיוחד, היוצא ממסגרת מחקרנו הנוכחית"),⁷ וממהר להמשיך הלאה בדיונו.

כלומר, שטיין מעדיף שלא להתעמת עם עמימות מגדרית זו של ירושלים, כשהוא מחזק, מדעת או שלא מדעת, אותה סטראוטיפיזציה חשיבתית שוביניסטית, שבה הפונקציה הירושלמית (בית מקדש) אינה יכולה להיתפס אלא כסובייקט גברי הגמוני, אבסולוטי, ורק הלשון מתעתעת בה.⁸ מאידך גיסא נראה, כי דווקא עמימות מגדרית זו יכולה לשמש נקודת מוצא ראויה לבדיקתנו את סיפורת הנשים הישראלית בשיח שלה עם ירושלים, כיוון ששיח זה מעלה כמו מובן מאליו את השאלות הקרדינליות המתבקשות, כמו, כיצד מתייצבת המספרת הישראלית מול המקום הגברי הטעון הזה, וכיצד באמצעותו היא מזהה וממשמעת את עצמה כאשה? כלומר, האם סיפורת הנשים הישראלית קוראת את ירושלים כטקסט נשי ארצי ("טלורי", אם ללכת בעקבות שטיין)? כטקסט גברי תרבות־רוחני? או שמא היא נעה בין זה לזה, כשהיא חותרת תחת הסטראוטיפיזציה שהניח שטיין, אל חלופות אחרות? כאן יש להקדים ולציין כי הקורפוס הנובליסטי של נשים מספרות את ירושלים הוא מגוון (נשים סיפרו את ירושלים כבר מעצם ראשית היישוב החדש כאן⁹), וגיוונו רק הולך ומתעשר, בעיקר בשני העשורים

7 ראו הערה 1, שם, עמ' 262.

8 לפי סימון דה בבוואר, המבנה הבינארי גבריות־נשיות שומר על הסימטריות שלו רק בטפסים רשמיים ולא במציאות האקטולית, כיוון שהגבר נתפס בתרבות כמייצג את החיובי והנייטרלי (ומסמן את המין האנושי הגברי בכללותו) ואילו האשה נתפסת כמייצגת את השלילי, וממילא את הנחות, ללא כל אינטראקציה עם הגבר (שהוא המרכז, האבסולוטי, כדבריה). תפיסה זו כוחה יפה גם לתרבות היהודית ולספרותה, ולתגובתו של שטיין לעיל; שהרי כאשר הוא נתקל בביטויים ספרותיים חריגים למוסכמה בינארית זו, הוא מתנער ומתחמק מהעניין, ראו: Simone De Beauvoir, *The Second Sex* (trans. and ed., H.M.Parshley), N.Y., 1968, pp. xv-xvi.

9 רוב הכותבות בתקופת היישוב מספרות ביצירותיהן את החיים במסגרת היישוב החדש (מושבות, קיבוצים והעיר העברית תל אביב). עם זאת הצטבר קורפוס של סיפורת נשים ירושלמית, שעיקרה נכתב על ידי מספרות תושבות ירושלים, כמו,

האחרונים.¹⁰ בחרתי להתמקד בשלוש נובלות ירושלמיות משנות ה-60 וה-70 דווקא,¹¹ המשווהות עם ירושלים שבין קווי התפר ההיסטוריים של מלחמות ישראל, דהיינו: ירושלים המנדטורית לקראת ירושלים יהודית הנלחמת על שחרורה במלחמת העצמאות (שנות ה-30 וה-40); ירושלים במעבר מטרור מדינה למדינה דרך מלחמה המחלקת אותה לעיר יהודית ולעיר ערבית (שנות ה-50); וירושלים שאוחדה לה יחדיו לאחר מלחמת ששת הימים, כשהיא משחקת בבכאותיה ההיסטוריות מתקופת חזקיהו ואילך, הנה ושוב. אמנם כל אחת ממחברות אלה ממשמעת את המקום הירושלמי מהיבטיה שלה ומתפיסות עולמה השונות (רעיונית, פואטית ונשית), אלא שהשותף לכולן הוא דרך הסיפור המנווט את עצמו באמצעות ירושלים, עם ירושלים, על ירושלים, כאשר ירושלים היא היא המניע, הכלי והיעד. שלוש הנובלות שיידונו להלן על פי סדר כרונולוגי של עלילותיהן הן: עיר ימים רבים לשולמית הראבן (1972), קורות חוה גוטליב למרים שורץ (1968), וירושלים משחקת מחבואים לאריאלה דים (1976).

ב

משחק של מחבואים בסמטה. קולות צבעוניים כציפורים עסוקות, חודרים בעד הסורגים לתוך כל בית ובית, ובשורתם קיץ בין אבנים גדולות. ילד משחק, אדם הולך, אישה כובסת. אינם צריכים להוכיח כלום. לגדול בירושלים, פירושו זהות מלאה (עיר ימים רבים, עמ' 17).

הנובלה עיר ימים רבים לשולמית הראבן, זורמת ומתפתחת באמצעות שתי גיבורות שתולדותיהן נתחמות בין השנים 1917 (סוף מלחמת העולם

חמדה בן יהודה וחנה לונץ-בולוטיץ; וכן, ממוארים, ביוגרפיות ונובלות משפחתיות פסבדו היסטוריות, כמו של איטה ילין (לצאצאי, 1938), רחל ינאית (אנו עולים, 1969), חנה נשר כצלסון (אח ואחות, 1978) ורבקה אלפר (המתנחלים בהר, 1944).

10 משנות ה-80 ואילך היצירה הירושלמית הולכת ומתגוונת, בעיקר על ידי ייצוגן של נשים דתיות או דתיות לשעבר, המספרות את ירושלים החרדית ואת ירושלים באשר היא, כמו, חנה בת שחר, נעמי רגן, מירה מגן ויוכי ברנדס; ירושלים היסטורית פולקלוריסטית מיוצגת בספריהן של שפרה הורן וגאולה גלעד; ירושלים של הסכסוך היהודי-ערבי – בספריהן של דניאלה כרמי וסמדר הרצפלד; וירושלים של מעשים פליליים ופענוחם בספרי המתח של בתיה גור.

11 בשנות ה-60 מעלה סיפורת הנשים – ירושלים של הווי סטודנטיות ילדות הארץ, הווי שהספרות לא ידעה כמותו עד קום המדינה. וראו למשל סיפורה של עמליה כהנא כרמון, "אני צמא למימך ירושלים" (בכפיפה אחת, 1966), או הרומן זר לא יבוא לחמדה אלון (1960).

הראשונה) ו-1947 (ערב מלחמת השחרור): האחת היא שרה אמריליו, ילידת ירושלים, בת למשפחה ספרדית ותיקה, והאחרת היא העיר ירושלים עצמה.¹² השניים מתחברות ומתרברות באותו פסיפס משותף של דמויות ממגזרים חברתיים, עדתיים ולאומיים שונים, המוכתב על פי הקוד המקומי שאין להימלט ממנו: "העיר הזאת איננה סובלת שאנשים מחליטים על עצמם בתוכה. היא עצמה עושה אותם. לוחצת באכזבים ובזמן האינסופי" (עמ' 121). גם שרה אמריליו טבועה בקוד הזה, אלא שה"טופסי" שבה, כפי שמכנה אותה דוקטור היינץ ברזל (דהיינו, פראותה, מרדנותה וכעסה על העולם הטבועים בה מילדות), לא מקבלת אותו כמובן מאליו.¹³ אמנם הנובלה פותחת בהכרזה כי "לגדול בירושלים פירושו זהות מלאה" בלי ש"צריכים להוכיח כלום", אלא ששרה אמריליו, כפי שנראה בהמשך, חותרת תחת קביעה זו. נסיבות גידולה וחינוכה בבית מעורער ופרוורטי, התוו לה זהות קרועה ושסועה, המתקשה להגיע לכדי מודעות אישית-ירושלמית משלה ללא אותו צורך בלתי נלאה לבדוק, להתנסות ו"להוכיח". לפיכך יש לקרוא נובלה זו כמסע לבירור גלגולי זהותה של שרה מילדות עד בגרות בעיר הזאת, ובעת בעונה אחת לבירור גלגולי זהותה של ירושלים העיר שבין שתי מלחמות עולם – כדי לעמוד על טיבה של אותה "זהות מלאה".

יש להקדים ולומר כי במסע מתמשך והולך זה ירושלים עבור שרה היא שיג ושיח דומיננטי, שאין היא פוסקת מלדובבו: לעתים מסכימה ומזדהה איתו, לעתים תוהה ושואלת, – ולעתים בועטת ומנסה להשתיקו, אם כי תמיד חוזרת בה. כך או כך, שיח סוער ובלתי צפוי זה, כמו חייה כולם, הולך ומתעצב לקראת סופה של הנובלה, בדיוקן של אשה בשלה ובוגרת המודעת לקרעיה, מסמנת את גבולותיהם, ומתמרנת את חסריה וגעגועיה בכאב והשלמה. וכך היא מסכמת את עצמה באמצעות פירוט ארכיטקטוני של בית מגוריה: "אני חיה בקומות העליונות... ושם יש הרבה דברים. חדרי עבודה, חדרי ילדים, מטבח, חדר אורחים, תנועה מתמדת. המרתף נעול, ואני כבר לא יודעת אפילו איפה המפתח. אולי לא צריך לדעת" (עמ' 184).¹⁴ ההודאה בדבר הוויתור על

12 יורם קניוק במאמרו "הר, אבן ויופי" טוען שהגיבורה הראשית של נובלה זו היא ירושלים, ומתחקה אחר דרכי עיצובה וייצוגה במציאות הנובליסטית. י. קניוק, "הר, אבן ויופי", דבר השבוע, 23 בפברואר, 1973, עמ' 14.

13 ד"ר היינץ ברזל, הבוחן את שרה לקבלה ללימודי מקצוע האחות, מכנה אותה בשם "טופסי" (כשמה של הילדה השחורה בספרה של הארייט ביצ'ר סטו אוהל הדוד תום), ללמדך, נערה בורה, חסרת חינוך והליכות התרבות המערבית, אבל בעלת פוטנציאל.

14 וראו בעניין זה גם: Yael S. Feldman, "Feminism Under Siege: The Vicarious Selves of Israeli Women Writers", *Prooftexts*, (eds., Alan Mintz, David

המפתח, גם כאשר המרתף נוכח ומצוי בתוכה כצללקת רוחשת, הוא הוא קבלתה את ירושלים לקראת הזהות המלאה; ירושלים שהיא עבודה מסגרת חיים, רקע משפחתי, הקשר סביבתי נופי, ויותר מכול – גורלה לטוב ולרע. לא בכדי עומד סיום הנובלה בסימן של תוכנה עצמית ובסימן של פיוס עם המקום בעת ובעונה אחת, כאשר שרה מזהה עצמה טוטלית עם ירושלים, כדבריה שם: "עכשו זו אני בהר... עכשו אני כלולה ברגע שלה... לשאוף הר ואור. עכשו" (עמ' 189).

פריסה ביוגרפית התפתחותית זו כמו מבקשת למיין את הנובלה עיר ימים רבים כז'אנר של סיפור התבגרות (Bildungsroman). על פי כללי ז'אנר זה, הגיבור הנאבק על "אני" עצמי משלו (ושולל את ערכיה המקודשים של סביבתו, כדי לבדקם מחדש לקראת מימושו הוא), עושה זאת כשהוא מתנער מהבית, מהמשפחה ומכל חסות מגוננת, כדי לצאת החוצה, אל הדרכים, שרק בהם יש מן השחרור ומן ההבניה המקווה.¹⁵ לא כן שרה אמריליו. היא אינה יוצאת מירושלים. ירושלים שלה היא עיר סגורה, מכונסת ומבוצרת בתוך עצמה, כאילו אין עולם סביבה ("וכי יש בכלל מחוץ לירושלים?" [עמ' 114]). אבל בתוך ירושלים זו – שרה אינה שוקטת על שמריה. הנוסחה של ההתנערות מהבית החוסה והמגונן, היציאה אל הדרכים והחיפושים לקראת שחרור והבנייה עצמית מתנהלים כולם בירושלים עצמה: ברחובות, בסמטאות, בשטחי ההפקר והגגות, כשהמספרת הכל-יודעת, כמו מסייעת לה, בהגדילה ובהעצימה את מרחבי ירושלים בתחבולות ספרותיות שונות. כך למשל היא פורטת את העיר לשכונות שכונות, כשהיא נוקבת בשמותיהן אחת לאחת, ולו גם באלה הזעירות והשוליות ביותר: "יש כאן שכונות ששמותיהן כשמות תפילות, תפילות לעזרה ולעוצמה שאיננה... רוממה. רוחמה. עזרת ישראל. גאולה. מחנה יהודה. תלפיות. ימין משה... יש שמבקשים מקור חיים. יש שחולמים על שערי חסד, ואלה שלא עסקו מימיהם בחיטה ובשעורה חלמו כאן על יכול של מאה שערים" וכו' (עמ' 91); דוגמה אחרת שיש בה כדי ליצור אפקטיביות דומה, מתקבלת, כאשר ירושלים מפעילה את עצמה בדינמיקה ייחודית של בבואות, המשתקפות אלה באלה ונכפלות לכדי עיר וירטואלית נוספת: "כפילות שהיא היא העיר, תמיד דבר ובבואתו ההפוכה, תמיד שמיים משקפים כיפת סלע גזורה מתוכם, ונהרת הערב הרחבה על

החדש: "Israeli Amdrogyny Under Siege", No Room of Their Own, Israeli Women's Fiction, N.Y. 1999, pp. 111-139

15 ברוך קורצווייל, "על שלושה סיפורי התבגרות מראשית המאה העשרים", מסכת

הרומאן והסיפור האירופי, ירושלים ותל אביב, 1973, עמ' 389-427.

הבתים משקפת את גגותיהם מלהפך. אנשים קרבים ומרחקים כבמראות. עוד... גגות מופזים. עוד... ראשי הצריחים." (עמ' 101).¹⁶

לאור אלה ניתן להבין כי נוכחותה הדומיננטית של שרה, על קשת יחסיה עם ירושלים, ברחבי ירושלים ובאמצעות ירושלים, מכוונת מדעת את הקורא לקריאה אנלוגית בין הגיבורה האשה ובין הגיבורה העיר. אנלוגיה זו מתנהלת בשתי רמות: ברמה של הסיפור הכרונולוגי שגבולותיו ההיסטוריים נתחמים מהצהרת בלפור ועד ערב מלחמת השחרור; וברמה של הסיפור הפרטיקולארי הקיומי שחושף את עלילות תהפוכותיהן של השתיים – שרה וירושלים, במאבקהן להישרדות. ואכן, אם למעשה מעוגן סיפור זה במקום ובזמן קונקרטיים, הידועים כקריטיים לגורלה הפוליטי העתידי של ירושלים, ובדיעבד ליישוב כולו, אין זה סיפור היסטורי לאומי ציוני. כאמור האינטראקציה שרה-ירושלים מפקיעה את הסיפור הירושלמי מציבוריותו ומכוללניותו לסיפור כפול של הישרדות אישית: סיפור הישרדותה של עיר שלאחר זוויות מלחמת העולם הראשונה (כמו שרה הילדה, שבאותן שנים ממש נטש אותה אביה, ועקבותיו לא נודעו), היא עיר קרועה וטראומטית בלי אב ובלי אל, חשופה לעוני, לבערות, ולסכסוכים קשים. וכמו ירושלים, שאט אט מתחברת אל עצמה ובעזרת הממשל הבריטי, מתפתחת וגדלה מעיר טורקית מוזנחת ושולית לעיר אירופית קטנה ותוססת, כך מתחברת ושוודת גם שרה. שהרי חרף טראומת הנטישה שערערה קשות אותה ואת משפחתה, וחרף האובססיה למצוא ללא הצלחה ישות גברית תומכת כתחליף אב, היא גדלה ומתפתחת לקראת אשה חזקה ועצמאית, המאצילה מאחריה וממסירותה הן במישור הציבורי (כאחות בבית חולים), והן במישור הפרטי (כאם לילדים).

האנלוגיה בין שרה לירושלים אינה נעשית ברמה הגלויה של הטקסט, אלא על דרך דיאלוגית של אלוזיות ההולכות ומצטברות בין השתיים, או בעזרת תיאורים עקיפים שמציעה המחברת כמו בדרך אגב, בהטרימה את שרה לירושלים או ירושלים לשרה. למשל, כאשר שרה מתקבלת ללימודים בבית הספר לאחיות, התנהגותה הגלגלית והאגוצנטרית כמו ירושלים ("והעיר עיר לגלגנית")¹⁷ מתרסנת לאלטרואיזם סובלני יותר. באותה תקופה, גם יחסיה עם

16 וראו גם: עינת ברעם אשל, "חובות של זמן", ירושלים כמרחב פואטי ואידיאלי ביצירת שולמית הראבן", עלי שיח, קיץ תשנ"ח (1998), חוב' 40, עמ' 55–66.

17 כמה ממסמני דיוקנה של שרה בזיקתם לאלה של ירושלים, ולהפך. ירושלים כעיר לגלגנית, מכוונת, עם "טעם מתמיד של סוד", ובדומה שרה: "מנהגה הגבוה, הלועג, המתרחק מכל מגע", "ככל שהיו לה יותר סודות, היתה יותר חזקה"; מקצוע האחות עבור שרה אינו רק עיסוק אלא ייצוג מהותי לאישיותה כמביאה מזור (כך

סבה, חכם אמריליו, זוכים לעדנה בטיולי ערב משותפים. באחד מטיולים אלה, כשהם צופים על פני העיר, מעירה שרה: "תראה איך התפשטה ירושלים... אני עוד זוכרת שהיו הרבה פחות בתים". על כך עונה לה הסב: "זה כמו מדרש התאנה. כתוב, לָמָּה משולה ירושלים לתאנה? שיש לה גזע קצר וחזק – זה שם בין החומות – וכשהיא גדלה, יש לה נוף גדול רחב ומתפשט מהר להר" (עמ' 52).

עם המשך הקריאה וריבוד הפרטים המצטברים, הולך ומשתמע בדיעבד משל זה (ירושלים כתאנה) לא רק כמטונימיה לחיי שרה, אלא כתסריט מובנה ומוביל בעיצוב ופיתוח אישיותה הנשית-הירושלמית מנערה לאשה. שהרי אם נמקד את תשומת הלב אל סביבת הנשים ממנה היא עולה וצומחת, ניווכח לדעת כי רובן נשים כלאות בין חומות: אם חומות קונקרטיות (כמו סבתה), מלאת החיים, שגורה על עצמה לא רק שלא לצאת מהבית אלא גם לא לצאת ממיטתה; או דודתה ויקטוריה, הדברנית התוססת, שלא נישאה מלעולם לאיש, כי "לא היה" לה "אומץ אפילו לצאת מהשכונה", ואם חומות נפשיות (כמו אחותה עופרה או חברתה חולדה ברזל, שחרף היותן נשים מודרניות וחופשיות, לכאורה, נעולה כל אחת מהן במבצר הפיקסאציות החשיבתיות וההתנהגותיות שלה¹⁸).

מלכתחילה, גם שרה אמריליו נאחזת כמוהן בחומות תסכוליה ומגבלותיה (בית הרוס, אם יפהפיה דיכאונית, מוזריות אקצנטריות של בני משפחה קרובים, לרבות דוד תמהוני המציג עצמו כמשיח, וחזותה הדחוייה שלה – כנערה גדולת איברים, לא אטרקטיבית), אבל אט אט שלא כמו האחרות שאינן מעזות לפרוץ את הסגירות ונסחפות לסחרור עקר (מה שפרידריך קרל מכנה "האנטומיה של המלנכוליה"¹⁹), מזדקרת שרה ומתרוממת (כמו התאנה, כמו ירושלים) מעל החומות. צורת קיום זו של "בפנים" ו"מעל" (החומות) עושה אותה קשובה לעצמה ולסובבים אותה, באמצעות המקום על כל קצביו ותהפוכותיו בזמן ובמרחב. כך למשל היא מסבירה את יחסיה האינטימיים עם

ירושלים שאווירתה מחכימה, כלומר, מרפאה, מלשון, חכים, רופא) וסבלנית לחריגים (כך ירושלים ה"קולטת את כל בעלי הרעיונות שנקבצים בה", "הפילוסופים, התמהונים והמטורפים" וכדומה [עמ' 100]).

18 אהבתה וקנאתה האקצנטרית של חולדה ברזל לאחיה התיאום, מפריעה את זוגיותה; אנוכיותה החולנית של עופרה מתנה אותה להתגרש מבעלה הרופא (כיוון שלא ויתר למענה על תורנויות לילה) ולהפיל את ולדה; אימן של שרה ועופרה, גרסיה העגונה, מתארת את חייה כחיי "אצילה בשבייה מתמודת" (עמ' 97).

19 על האמביוולנטיות של "המבנה הסגור" כמקלט וככלא, ראו: F.R. Karl, "Doris: Lessing in the Sixties: The New Anatomy of Melancholy", *Contemporary Literature*, no.13 (Winter 1972), pp.15-33

ידידה הערבי, חוסני ביי, ערב הסלמת הסכסוך היהודי-הערבי: "אני בכלל לא רוצה לאהוב... עכשו רק הדחף הזה: צריך לחיות מהר, לעשות דברים מהר, כי צפוי משהו ואיש אינו יודע מה" (עמ' 79). או, היכרותה עם אליאס אמריליו, לימים בעלה, בסוף מלחמת העולם השנייה, המסמנת את המצב הדיאלקטי בעיר ולימים גם את זוגיותם: "מתחילה לנו תקופה אחרת לגמרי... חוגגים כאן איזה סוף. יש פה המון מתחים בעיר... כמה זמן אפשר לשים מתחים בצד?" (עמ' 75).

אילוסטרציה נוספת לזיקה שבין שרה וירושלים מצטיירת בתקופת המאורעות 36–39 כש"אנשים נחלשים מעצמם, מוטלים כשקים ריקים מגואלים במכונית ירוייה על הכביש", ו"העיר פגועה, כבדה, דואבת... מראהו התמים של ענף מלבלב מעלה דמעות בעיניים." (עמ' 116). גם שרה, שסבה נהרג, נתלשת מעצמה ומתקשה לתפקד בשגרת היום-יום בבית ובבית החולים ("חשה כאילו נותק הגשר האחרון המגשר אותה אל תוך עצמה" [עמ' 111]), ופגועה ודואבת כמו העיר, היא יוצאת אל הרחובות לדובב מחדש מי היא ומה העיר:

קשובה לרטט שבעיר... ביקשה והשיגה עבודת רחוב: ביקורי אחות בבתים הזקוקים לסעד... הולכת לרוב יחד עם אחות ערביה, נוצריה... לא ידעו שתיהן כמה מצוקה יש בעיר, כמה עוני טמון במחילות, קבור בטחב, רוחש בין אבנים ענקיות כסויות איזוב ורוק (עמ' 144).

המפגש עם הסבל והסכסוך (בשכונות היהודיות והערביות), הכרוך לא אחת בסיכון ובאומץ לא ישוער, מפגיש אותה גם עם זהותה המחוקה, הדחוקה, שמעתה והלאה למרות המשבר הנפשי הקשה הפוקד אותה, תלך ותיבחן ביתר מודעות. ההתוודעות אל הזהות תיעשה באקראי, כאשר מתוך הדחקה של עשרות שנים תפרוץ אהבתה החבויה והנכמרת אל מתי זכאי, אהבת נעורים שמעולם לא שככה, ואשר מעולם לא ידעה שרה כמותה: "ואין עוד כירושלים עיר שיודעת לאהוב בסתר ובלי כתובת. סגורה, אירונית, בולמת סערות צוננות, היא עומדת וקופה על הר מול לילה רך, ספק חזקה ספק פגיעה מאוד, ומשהו בתוכה אינו נרדם אף פעם" (עמ' 114).

אפיונה של ירושלים המגלגלת את אהבותיה תחת מסווה מכונס ואירוני, הוא למעשה הטרמת גלגולה של שרה, לקראת פגישתה המחודשת עם מתי זכאי. כמו אז, בשדות, במוסכים, במושב מכוניות, היא נחשפת מחדש למערבולת אהבה ("חלומה, הלומה, קסומה"), על שיאיה ונפילותיה, גן עדנתה וגירושיה הסופי ממנו ("הארץ ההיא היתה כל כך אחרת") (עמ' 171, 173). אלא שבכל אלה, מצליחה שרה סוף סוף לאסוף ולאחות את עצמה

("היתה לה דרך ארוכה הביתה, וביקשה לעשותה בשלמות, ולא לרמות"), לקראת אותה זהות עצמית נכספת ומודעת משלה: "כבר לא מן הידעונים ביקשה את הגנתה, אלא מעצמה, משתי זרועותיה, שכאילו למדה... להכיר את כוח. לסמון" (עמ' 180-179). כלומר, סיפור התבגרותה, שראשיתו בריחה והתנערות מהסובב, המשכו גישושים חסרי ביטחון של כשל והתנסות, מגיע כאן אל מימוש - בהכרתה בערך עצמה כסמכות וככוח.

בפתח הדיון שאלנו כיצד קוראת סיפורת הנשים הישראלית את ירושלים, נראה היה כמו מובן מאליה שהראבן קוראת את ירושלים כטקסט נשי באמצעות שרה המחפשת את זהויותיה כאשה וכעיר. ולא היא. כפי שלמדנו לעיל, ירושלים, שעל פי הראבן, כל מהותה החידתית מתעתעת בכפילויות, בסתירות ובבבואות המשתקפות זו בזו, ולפיכך יש לקרוא אותה על דרך של ריבוי, ולענייננו כאן ריבוי מגדרי. ואכן, לא אחת מרחיבה הראבן את גבולות זהויותיה המגדריות של ירושלים, כשהיא ממשמעת אותה כטקסט נזיל המיטלטל בין היסוד הנשי לבין היסוד הגברי:²⁰

מאחור מתגלה העיר, רבוצה תחתיה... כאישה רעולת פנים בגלי בשרה. עכשיו היא נשית לגמרי, מרוככת, גלמודה, מהורהרת... בניה אסופים תחת שולי גלימותיה הרבות... ולוקטת לוטם ובשמים... בימים אחרים היא גבר עז, יבש ועתיק, שריחו ריח עיזים וקורנית, המכסה ראשו בשק מחמת הרוח, רגליו יחפות, גידיו משורגי גפן, קולו קצר רוח וזעוף, והוא יודע ריח חמקמק של חטא בסימטה נטושה, ריח נבואה בכיכר. (עמ' 61-62)

לא רק המחברת קוראת את ירושלים בפרישה מגדרית מנשיות לגבריות; נראה שהיא מאפשרת גם לכל אחת מהדמויות הפועלות כאן למפות לה ירושלים משלה, ולזהותה על פי אבחנה מגדרית העונה להשקפותיה או לצרכיה. ד"ר ברזל, למשל, הרופא הליברל מגרמניה, קורא את ירושלים כטקסט גברי מקודש, המרתק אותו ("תמיד חיפשתי את האבסולוטי וירושלים היא עיר מאוד מאוד אבסולוטית"), ועם זאת הוא מתקשה לחיות בין ציבורי המאמינים השונים, שאת נאמנותם המוחלטת לדתם מפגינים בין היתר בחוסר סובלנות ועוינות זה לזה ("אם אגיע אי פעם למעלה... אגיד למי שתיכנן את כל הגועל

20 ראו בהקשר זה: Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, N.Y. and London, 1990; "פלדמן, הערה 14 לעיל.

נפש הזה מה אני חושב עליו"); עורך הדין אליאס אמריליו, מעדיף תחילה להישאר מחוץ לטקסט ומחוץ למעגל הפוליטי של שני צדי המתנס: יהודים וערבים כאחד ("שונא את העין תחת עין, את הלהיטות, את הקנאות"), ורק לקראת סוף ימי הממשל הבריטי הוא מאמץ את הטקסט הציוני-הגברי ומתחבר לשורות ההגנה. האגרונום הערבי, טאלב חוסייני, מתלונן על הפמיניזציה של העיר, ומאשים בכך לא רק את היהודים האירופים, אלא גם את אחיו הערבים ("העיר הרסה את הערבים... עשתה אותם כמו יהודים, כמו אירופים, עולם בלתי גברי של כשפים, נשים, גנבים, בצע... הידעו הערבים לשמור בליבם את המדבר?"). וכמובן מתי זכאי, איש ההגנה אף הוא, העושה לילות כימים בסליקים מתחת לאדמה, כדי להכשיר כלי נשק וציוד לקראת הקרב המכריע על ירושלים, והנאחז בה כבטקסט היסטורי-גברי שחלילה להחמיץ אותו ("אני חוזר לפעילות מבצעית. פשוט תפסנו סדק בהיסטוריה").²¹ ומה באשר לשרה?

לאורך כל הנובלה, בתעיותיה ובהתלבטויותיה אחר זהותה כבת, כאהובה, כאשת איש וכאם, קוראת שרה את העיר כמקום נשי; כלומר, על אף היותה מעורבת כאחות סוציאלית בחיים הציבוריים (הבין-עדתיים והבין-מיעוטים בומני רגיעה ומתח כאחד), נמנעת שרה מכל קודיפיקציה העשויה לזהותה עם ירושלים "הגברית" על ביטוייה הפוליטיים והרליגיוזיים (כדברי הראבן "ריח נבואה בכיכר"). לא כן בסצנה המסיימת (סצנת ה"הר-אור" להלן). דווקא שם, כאשר היא זוכה לאותו מעמד של חסד שכולו הארה ותובנה עצמית, היא מפקיעה עצמה מן הסטראוטיפיזציה של 'או גברי' 'או נשי' (נוסח שטיין לעיל) אל מודעות מגדרית-זורמת משלה; מודעות בה קודים ירושלמיים טיפוסיים המזוהים עם היסוד הגברי הרוחני (כמו "שמיים", "אור") מצטרפים אל אותם קודים ירושלמיים ארציים שסימנו עד כה כאשר ("הר", "אבן", "תאנה", "כחול של כביסה", וכדומה). וכך היא מציגה את עצמה שם:

... בהר הצופים, דוממת, כל העיר שרועה לפנייה, והיא מביטה באור רך כגיות כבשים על ההרים, על הבתים השטופים נהרה, והעיר כאילו פעם, מזמן, סמוך לבריאת העולם, נתפצחה איזו אבן גדולה, וכל האמת שבה גלשה זוהרת על המדרונים האלה. חשה את הרגע בכל מאודה. עכשו זו אני... עכשו זו אני, בהר, בהשלמה גדולה ואירעית... עכשו אני כלולה ברגע של... ותמיד, תמיד, האור כערימת גיזה, האבן העצורה-העזובה באמצע מדרון, מבוא מפולש... אפשר להתהלך בה לאט. אפשר לגעת בשמיים: עכשו קרובים הם. לשאוף הר ואור. עכשו. (עמ' 189)

במעמד אפוקליפטי זה של דמדומים בין יום ללילה, בין תקופה לתקופה (ערב מלחמת השחרור), בין מעגל משפחתי למשנהו (הנוכלה פותחת בנטישת האב ומסיימת בחזרתה), צופה שרה ממרום הר הצופים אל מרחבי העיר ואל מרחבי חייה. והתחושה הרוחשת בה היא מעין התבהרות חד-פעמית רגעית, שלא רק האור סביבה מנהיר לה ("אור רך כגזית כבשים"), אלא התפצחות של יש מאין ("ברית עולם", "אבן גדולה") שמעמדת אותה עם אמת שלא ידעה כמותה: גילוי האני שלה. "עכשו זו אני", "זו אני בהר", "אני כלולה ברגע שלה" – החזרה הזאת על "האני" פעם ועוד פעם, היא התוודעות ראשונית של אשה, שחיה כל חייה רחוק מה"אני" שלה ("חשה את העולם ואינה חשה את עצמה"), מתגעגעת אל ה"אני" שלה ("שבה אתה הכי עצמך ומתגעגע אל עצמך"²²), ורק עכשו בשנות הארבעים לחייה היא מזהה אותו. למותר לציין כי זיהוי ה"אני" לא רק מפקיע אותה משוליותה בעיני עצמה ("עומדת ברחוב, מכירים אותי", "יש לי שלושה בנים"), אלא אף מרכך את כעסיה ועלבונותיה לכדי השלמה והשתייכות טוטלית עם המקום והזמן. ההודאה בהשתייכות מתנסחת באמצעות ירושלים: שייכות למכלול זמניה ("פעם" "עכשו" ו"תמיד תמיד"); שייכות לנופיה הגלויים והחבויים ("מבוא מפולש, ברוש נוטף נטיפים, צלף פורח בחומה"); אבל שייכות גם לאותם אלמנטים מרוממים שמטעימים את הרוחני והמקודש שבה ("שמים", "אור"). "אפשר לגעת בשמים: עכשו קרובים הם", אומרת שרה. אם תיגע שרה בשמים, ואם לא, ההתוודעות אליהם מעכשו היא אפשרית, כפי שאפשרי לה אורם השמיימי, אליו נשאבת תודעתה כנושמת אותו אל קרבה ("לשאוף... אור. עכשו"). במשפטים אחרונים אלה נראה כי קביעותיו של שטיין מתערערות כאן, וכי הזיהוי מקום-ירושלים אינו חומרי בלבד ואינו רוחני בלבד, אלא תודעתי קיומי. במעמד הנזכר בוחרת שרה לנכס לה את השמים כפי שהיא מנכסת לה את אמא-אדמה, כך שמדעת או שלא מדעת, היא חוצה ומרחיבה את גבולות מגדרה, כפי שהיא חוצה ומרחיבה את אפשרויות מגדרה.

ג

איליין שואלטר במאמרה "להטליא ולכתוב"²³ מציגה את הכתיבה הנשית האמריקנית במספוריקה של שמירת טלאים (אמנות שהיוותה עיסוק נשי דומיננטי בתקופת ההתיישבות באמריקה הצפונית ותרמה לסוציאליזציה הבינ-נשית דאז). כותבת שם שואלטר: "הטלאה פירושה תפירתן יחד של

22 שם, שם, עמ' 73, 101.

23 Elaine Showalter, "Piecing and Writing", *The Poetics of Gender* (ed. Nancy K. Miller), N.Y., 1986, pp. 222-247

פיסות בד קטנות בצורות גאומטריות לכלל דוגמה אחת. יחידת העיצוב נקראת טלאי; כל 'מעשה טלאים' הוא האיחוי של כל אותן יחידות עיצוב למצע טעון מאחד דהיינו, "תהליך זה [של הטלאה וריפור, י"ב] מקביל למעשה לשלושת השלבים בארגונה של כל יצירה אסתטית: ניסוח המשפט ברמה לשונית; חיבורו למבנה של סיפור; "ריפור" היצירה במצע של דימויים, מוטיבים וסמלים, מה שנקרא 'הפיגורציה של השטיח'".²⁴ קונצפטואליזציה פואטית זו (מלאכת הטלאה) הבאה להתחקות אחר מסורות השיח של הכתיבה הנשית האמריקנית, כוחה יפה גם להתארגנויות השיח ביצירותיהן של הנשים הסופרות הנדונות כאן. ואכן, עיון בנובלה עיר ימים רבים לשולמית הראבן, מגלה, כבר מלכתחילה, כתיבה ההולכת ונארגת כמעשה טלאים ירושלמי: טלאים של עלילות החוצות ונחתכות אלה באלה; טלאים של דמויות חלקיות וקטועות; טלאים של מקומות, שכונות, בתים ואתרים; טלאים של בליל לשונות, על פתגמיהן, מדרשיהן, דברי חידויהן ובדיחותיהן; קיצורו של דבר, טלאים, שרק איחודם יחד מטענים לכלל משמעות ספרותית-אסתטית.

תהליך העשייה הפואטית של טלאי איחוי וריפור נוסח הראבן שונה מזה של מרים שורץ בספרה קורות חוה גוטליב (1968). גם ברומן זה פועלת אותה חוקיות פואטית נשית של "שמיכת טלאים" אלא שבניגוד להראבן, שורץ אינה מביאה את פיסות עלילותיה לכלל מארג אחד, אלא בשלב מסוים קורעת ומנתקת את איחויים, כשהיא משאירה סוף פתוח ופרום.

הרומן קורות חוה גוטליב, נבנה גם הוא סביב גיבורה אשה, וגם עלילותו מתפתחת לכדי סיפור ביוגרפי שעניינו התבגרותה של צעירה המחפשת את זהויותיה באמצעות ירושלים (כאן ירושלים על קו התפר של טרום מדינה/ מדינה, כלומר שנות ה-40 וה-50). אלא שיירושלים של חוה גוטליב, שלא כמו זו של שרה אמריליו, היא ירושלים גברית חד-משמעית, הטעונה בייצוגים גבריים והפועלת על פי ציוויים גבריים, בכל מגזר שחוה גוטליב נושאת ונותנת עמו: המגזר החרדי של ירושלים האורתודוקסית, המגזר המשכילי של ירושלים החילונית, והמגזר המוסלמי של ירושלים הערבית. רב מגזריות זו נוצרת מתוך כך שחוה אמנם נולדה וגדלה בקרב הציבור החרדי במאה שערים, אך קיבלה את השכלתה מחוץ לשכונה, בבית ספר מסורתי ליברלי,²⁵

24 שם, עמ' 223.

25 חשיבותה של חוה כנערה היא שולית כל כך במגזר החרדי, שאביה מוכן לשלחה אפילו לבית ספר דתי מתוך (כדי להרחיקה מאימה ולהרגיע את הרוחות בבית). בין תירוציו הרחוקים: "היא תהיה... מעין מרגל במחנה האויב. תחקור תלמד ותדע ואז ימצאו תושיה"; "גם יהודית בדורה הביאה תשועה לישראל" (כאמור, המחנה

נכנסה ויצאה בביתן של חברות ללימודים (ביניהן חילוניות), ובכורותה התחברה בקשר רומנטי לסטודנט מוסלמי קומוניסט בשם מחמוד. בכל גלגוליה אלה מתאמצת חוה לאחות את ההתפצלויות הרעיוניות הרוחניות שהיא בסקרנותה כי רבה, ובתאוות הדעת שלה ללמוד ולהתוודע אל המאגר האינטלקטואלי הגברי, מנסה לנכס: מהדרשות האפוקליפטיות של ד' גצל כ"ץ במאה שערים ועד ספרי האמנות של ד"ר מאיר, שהיא שואלת מספרייתו ברחביה. קרעי נכסים אלה אינם מוצאים את חיבורם אצלה, ואם כי חוה תופרת לפרנסתה, ולאחר מכן גם ציירת המטילה את קרעי נפשה על הבד כדי לרכדם למעשה-טלאים אמנותי, ירושלים המפוצלת שבה לא מסייעת לה. כלומר, באמצעות שלוש "ירושלים" הללו (החרדית, המשכילית והמוסלמית) מבקשת חוה לברר את קשת זהויותיה ותפקודיה כאשה וכיוצאת; אבל ירושלים מפוצלת זו, אפילו יש בה כדי להזין ולהפרות, יש בה גם כדי לערער ולהרוס. כך שבסופו של דבר טלטלותיה הבלתי פוסקות בין שלוש ה"ירושלים" הנמצאות בתוכה, על התחבטויותיה הרוחניות, התרבותיות והנפשיות, הן הן שמסמנות את תעודת זהותה.

ואכן, שלא כמו שרה אמריליו שגרף חייה רושם ארציות נמשכת והולכת ורק ברגעי החסד וההארה של הסצנה האחרונה, הוא נוסק מעלה לגעת בשמים; גרף חייה של חוה גוטליב רושם קו וגזגי צפוף ורוטט הנע מעלה מטה: מרליגיוניות לארציות, מגופניות לרוחניות, וחוזר חלילה.

הציר המרכזי שסביבו חגים חייה של חוה גוטליב, הוא ציר החטא, עמו היא נאבכת ללא הצלחה בדיאלוג רצוף עם "אל" ו"שטן" (טרמינולוגיה שלקוחה מהתרבות ממנה צמחה ועליה התחנכה). דיאלוג זה שנמשך ללא ליאות מלדה עד מוות, חושף אותה להיקלעות ולהתרועעות בין האתוס האישי לה כאשה אינדיווידואליסטית ההולכת אחר נטיות לבנה ("אדונית היא לעצמה" עמ' [145]), לבין האתוס היהודי החרדי, לפיו אין כל קיום עצמאי לאשה מלבד היותה פונקציה תלויה גבר ("אשה כשרה עושה רצון בעלה" [עמ' 68]). ואכן כבר בעצם שמה, חוה גוטליב, מובנה אותו מערך גורלי קונפליקטואלי של "חוה", האשה הארכיטיפית החוטאת,²⁶ ושל "גוטליב",

החרדי הם היהודים האמיתיים). ואולם, אם חס ושלום תציץ ותיפגע חוה, "הן אך נקבה היא, ולא תצא העדה נפסדת הרבה" (עמ' 72).

26 ראו, שולמית שחר, המעמד הרביעי (1983), שם היא דנה בתבנית הבינארית חוה/מרים בחשיבה הנוצרית, ובה חוה מייצגת את החטא הקדמון (פיתוי האדם והגירוש מגן עדן), בניגוד למרים, אם המשיח, שבנה, בן האלוהים, יגאל את העולם מחטאיו (שם, עמ' 224-227). ואריאציה אחרת היא התבנית אשה-מלאך/אשה-מפלצת, וראו: Susan M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New: Haven and London, 1978, pp. 16-34.

שמשמעו ביידיש: אוהב אלוהים, צדיק, וכך מציג אותה חיים שוהם בכותבו:

חזה גוטליב היא דמות אישה מסוגגנת, שכמה תכונות יסוד נשיות שבה הובלטו והועלו עד להפיכתה להטיפוס הנשי... לפי מיטב האסכולה של יונג. בחזה גוטליב כמו הגיעו אל שיאם כוחות יצר אפלים נשיים... לחושניותה השפעה מאגית על הסוככים אותה... ואילו חזה גוטליב, כמו אדישה להשפעתה המסעירה. וכל כולה למאבקה הנפשיים הנעים בין התמסרות מוחלטת לחושניות, לבין קבלת עול של ריסון ואיפוק.²⁷

שלא כמו שרה אמריליו הממקדת את חייה הירושלמיים בתיקון חסכיה הרגשיים כדמות פרטית חד-פעמית, מצטיירת חזה גוטליב בחותרה למימוש עצמי משלה, כהמשך למודל הספרותי הקלסי של הצעירה-משכיל שאיכלס את ספרות ההשכלה והתחייה, ושבמאבקיו לסתתה בין "דת" ו"חיים" הוא מוצא עצמו על הרוב תלוש או דחוי מכאן ומכאן. לא בכדי השוותה הביקורת של סוף שנות ה-60 את חזה לגיבורו של פרץ סמולנסקי²⁸ – יוסף היתום מהתנועה בדרכי החיים או לנחמן המשוגע מלאן למרדכי זאב פיירברג.²⁸ ואכן, מלחמת ההשכלה, שעליה מכריזה חזה באותו מרד נעורים זועם וכואב, נערכת בראש וראשונה עם המקום הירושלמי של "מאה שערים": מקום גברי שובניסטי שבחר להגביל ולצמצם מראש את אפשרויות התפתחותה החשיבתית והרוחנית כמי שנולדה כאשה. אמנם בניגוד לפולמוסיה הקולניים של המלחמה בין החיים לבין הדת במאה התשע-עשרה, מלחמתה של חזה אינה מוחצנת. אין היא עולה על בריקדות, ושדות הקרב שלה אינם מתנווטים למוקדים ציבוריים פוליטיים. יותר מזה, גם את תלונותיה ומחאותיה אין היא חולקת עם איש מהסוככים אותה. במילים אחרות, זוהי מלחמה נשית טיפוסית: מלחמה פנימית, התוקפת ומתגוננת בינה לבינה בלבד, אך שותתת דם לא פחות בהתפרצויותיה המאופקות, בתפילותיה השתוקות, ובפיגורציה האימתנית של ציוריה.²⁹ לפיכך ניתן לומר

27 חיים שוהם, "קורות חזה גוטליב" למרים שורץ, "הארץ, תרבות וספרות, 19 ביולי 1968, עמ' 18.

28 ראו המאמרים, יוסף פרידלנדר, "קורות חזה גוטליב", היום, 20 בספטמבר, 1968, עמ' 8; אברהם הגורנייגרין, "בדרך לרומאן הישראלי", הפועל הצעיר, 23 ביוני, 1968, עמ' 21-22.

29 מריאן הירש במאמרה על רומן ההתבגרות הנשי (או רומן החניכה הנשי) במאה התשע-עשרה (סוזן רוזובסקי מכנה זאת בשם "רומן יקיצה", שם, עמ' 68-49), מורה כי חוסר ההרמוניה בין החיים הפנימיים של הגיבורה-הנערה ובין חייה החיצוניים, הוא שמעצב את דרך חינוכה והתפתחותה ברומנים אלה. מתווה עלילתי

שהדגל אותו נושאת חוה גוטליב בבדידותה וביחידותה, הוא דגל שלמים יכתירוהו כפמיניזם או שחרור האשה (בשנה שבה פורסם הספר [1968] התנועה לשחרור האשה בארצות-הברית הייתה בשלבי התארגנותה המוקדמים). יוצא אפוא שדווקא ההקשר הירושלמי החרדי שדאג להטעים בה את נחיתותה כאשה, הוא הוא שמעורר בה למרוד ולחתור תחת המוסכמות האתיות הבלתי מעורערות שלו, במטרה לברר מה היא נשיות אחרת, וממילא נשיות אחרת שלה כאשה דתית.

ירושלים כזירת קרב פמיניסטית פועלת ברומן זה כבר מלכתחילה, דהיינו מעצם יציאתה של חוה לאוויר העולם. היא נולדה לאחר שבע שנות עקרות, כבת מזוג תאומים (דהיינו, "זכר ונקבה עשה אותם"), אלא שכותרת שוויונית זו הולכת ומפורכת לגביה באופן עקיב. עם הולדתה מודה האב לאל בשבח והלל, אך מבקש ממנו כי יעניק לו את "אור התבונה" לגדל נכוחה את בנו (ולא את בתו [עמ' 34]); בילדותה מפליאה האם לתת בה את מכותיה, וזאת בשל טיוליה השכונתיים עם אחיה, בהאשימה רק אותה ב"יצר שוטטנות", "יוצאנות", ו"יצר רע" (עמ' 46); גם החברה הסובבת, גברים ונשים כאחד, מקנים לה השכם והערב את שוליותה כאשה, בהטעיםם אגב שיחה מטבעות לשון שגורות כמו, "נשים דעתן קלה", "פטפוטי נשים", "מחשבות הבל, מחשבות של אשה", "ברוך שלא עשני אשה", וכדומה (עמ' 54, 59, 135). חוה מתקוממת שלא מדעת נגד גילויים אלה, כמו למשל באותה סצנה בה היא מתעמתת עם המוסכמה השוללת לימוד תורני לאשה ("כל המלמד בתו תורה כאילו מלמדה תפלות"). עימות זה קורה באותו בוקר בו מוביל האב את אחיה בפעם הראשונה אל "החדר". חוה, גם אם אינה יודעת לאן פניהם מועדים, חשה באינטואיציה את עדיפותו של האח עליה. דחוייה ולא שותפה למעמד זה, היא רצה אחריהם, עוקבת, מסתתרת ובוולשת, אך אינה מבטלת את נוכחותה. כאשר אחיה, נחמיה, מצטרף אל הלומדים, היא נתלית על החלון מבחוץ, כמו להזכיר למעוז התורה שבפנים, שגם היא קיימת וגם היא תאבה דעת. בתחילה, איש אינו משגיח בה, לא המלמד ולא התלמידים, ורק כאשר היא חובטת בשמשה "באגרופים נזעמים", יוצא אליה המלמד ומסביר לה בסלחנות שהיא "לא שייכת", ותרומתה הגדולה תהיה אם תניח לאחיה

התפתחותי זה היה שגור ומקובל, כיוון שסיפור החניכה הנשי אז הניח מראש כי האפשרות היחידה לתסיסתה החשיבתית והרגשית של האשה, היא תמיד בהתכנסותה פנימה, ללא העזה להתבטא כלפי חוץ ולהתחבר עם החוץ. Marianne Hirsch, "Spiritual Bildung", *The Voyage In: Fictions of Female Development*, E. Abel, M. Hirsch, (eds.), Hanover and London, 1983, pp. 23-48.

"להתמסר לתורת ה'", "כי אין לך בתי מצווה גדולה מזו, לוותר על שלך כביכול בשביל הקדוש ברוך הוא" (עמ' 49). חוה הנדהמת אינה מוותרת. "סהרורית" היא תועה ברחובות ירושלים עד שהיא יוצאת מתחום הבתים אל אזור פתוח של "שדה קוצני ומסולע שהרחיק... עד האופק, ושם, בשאיפתו השמימה, הצמיח אל על הרים הרים".

בשטח הפקר זה של ירושלים הנחצית בין שטחים גבוליים של שדות והרים, לאומים ודתות, עיר עתיקה וחדשה – היא מגלה גם את חיצויה שלה; חיצוי שהיא תשוב ותגלה לאורך כל חייה התלושים מכאן ומכאן, בכמיהתה לקהרנסיות של חופש נשי רוחני משלה: "נתפעמה בליבה: תחושת קטנות ותחושת חירות ללא גבול, ושמץ יראה מפני שתיהן גם יחד, ותשוקה להמשיך ולהמשיך ולהמשיך עד השמיים" (עמ' 49). אלא שעם התעצמות נפשית זו, המתוודעת לאפשרויות החירות והשאפתנות שלה כאשה, היא גם מתוודעת אל מחיר הבדידות הנשית שעליה לשלם על כך, בדמות "חסידה שבורת כנף" שניצבה קרוב ולא נסוגה: "בפגישה האילמת ההיא... על גדות התהום הפעורה... פתאום בדידותה החדשה מול בדידותה של ברייה אחרת, קרובה כל כך ורחוקה עד אפס תקווה" (עמ' 50).

"עצמת נפש" ו"בדידות" הם הם הכוחות העומדים לה לחוה גוטליב בהתמודדותה עם "חטאיה" (על פי הקודיפיקציה הדתית החרדית), בניסיונותיה לשכנע את עצמה כי השיפוט הקטגורי לגביהם הוא פועל יוצא של הלכה שרירותית, ולא תפיסת עולם אמונתית פנומנולוגית. לא בכדי, שנים לאחר מכן, כשהיא עומדת כבר ברשות עצמה (עובדת ומתגוררת ב"שכונת גאולה"³⁰) היא יודעת לפרש את האתוס היהודי החרדי כמזימה אנדרוצנטרית שכל עניינה להנציח את דיכוייה של האשה לניצולו ולרווחתו של הגבר. וכך היא מציגה את דבריה שם:

אומה זו אומה של אדונים היא. דתה דת גברים. לעצמם נטלו את כל המצוות בעולם הזה, ולעצמם נטלו את שכר המצוות בעולם הבא. הם מתענגים על דברי תורה הנחמדים מזהב ומפז... ונשותיהם מתענות... על מנת שבעליהן ייפנו להן אולי קרן זוית בגן עדן, בקצה ההדום לרגליהם. (עמ' 135)

30 "שכונת גאולה" מהווה שלב ראשון בחייה העצמאיים של חוה לקראת מודעות "פמיניסטית" משלה. שלב זה משתמע גם מתוך הטקסט: "לכאורה כביש אחד הוא רחוב של מאה שערים וגאולה... מאותו מקום שיוצא בו הכביש מן המיצר אל המרחב נתקרא גאולה..." (שם, עמ' 137).

כאן, בזעמה כי רב, מתגלה חוה גוטליב לא רק כתובעת את עלבונה שלה, אלא את עלבונן של נשות "מאה שערים" באשר הן, וזאת במתקפתה נגד חוקי הכשרות הדקדקניים, אותם היא מתארת כהמצאתו של הגבר לכבול ולענות את האשה בטרטוריה האחת העומדת לרשותה – הבית ("הילכות כשרות!... מילין מילין של תיל להקיפנו. כלום לא ניבדו מליכם של אותם אדונים יראי החופש?"). במילים אחרות, יותר משחווה גוטליב מבקרת את מערכת ההלכה היהודית, היא מבקרת קשות את היהודי החרדי, שעם כל הצלחתו להשתלט על האשה במסגרת החוק, הוא לא הצליח שלא לחשוף אישיות גברית חלשה הפוחדת לא רק מעצמה אלא גם מביטחון אמונתה ואהבתה באלוהיה: "מה מעטה היתה אהבתם של אלה [האדונים הגברים, י"ב] לאלוהים, אם היו צריכים להגביה כל כך חומות כלאם בשביל שלא יברחו מפניו" (עמ' 135). חוה גוטליב לא בורחת מאלוהים. על אף התנערותה ל"שכונת גאולה" (ומשם ל"שכונת יגיע כפיים" ו"תל ארזה"³¹), תוהה ומתחקה אחר עצמה, מיניותה, אהבותיה ואימהותה, ממשיכה היא לשוחח, לפלל ולהתדיין עמו בכל אותם כלים רגשיים, חשיבתיים ואתיים העומדים לרשותה. היא "לוקחת אותו", כמו את "מאה שערים" שלה, לכל נדודיה ותעיותיה, ומערבת אותו בכל מסעותיה הבלתי אפשריים, אשר לא בכדי סיווגה אותם הביקורת כ"רומנס"³².

קורות חוה גוטליב כמו כל רומנס, מתפתח על פי חוקיות שרירותית משלו, מפעיל חומרים פנטסטיים וריאליסטיים בעת ובעונה אחת, ומדובב את המסתורי ואת הלא מודע בעלילת נעורים שכולה הרפתקאות, מעשי אהבים והתרפקות על משאלת לב; עם זאת כרומנס מודרני אין הגיבורה מצליחה להגשים משאלותיה, או כפי שמציגו גיליאן ביר: "יותר משהוא [הרומנס בן ימינו, י"ב] בא למלא משאלות לב, הוא בא לגרש שדים"³³. ואכן, מאווי לבה

31 כל שכונה מציינת, כאמור, שלב במסע חניכתה של חוה: שכונת גאולה – עובדת ומפרנסת את עצמה; יגיע כפיים – גילוי מיניותה; תל ארזה – חיפוש ואיוון עצמה באמצעות הציוור.

32 ראו ח' שוהם, הערה 27 לעיל.

33 Gillian Beer, *The Romance*, N.Y., 1970, p. 79. חוקיות רומנסית זו באה לידי ביטוי, למשל, בלידתה של חוה גוטליב, המוצגת על פי נוסח אטיולוגי ידוע בתורת הלגנדה – מוצא הצדיק (נולדה להוריה אחרי שבע שנות עקרות); כלומר, ממהותה היא צדיקה, אלא שהתפיסה המגדרית האורתודוקסית משתלטת כאן על התבנית זכר/נקבה, ולפיכך מתוקף היוולד בן הוא המייצג את החומר הרוחני (הצדיק), ואילו היא הבת מצטיירת כארצית, חומרית וממילא בעלת פוטנציאל חויתי לחטא ולטומאה. חוקיות נוספת, בה פנטסיה וריאליזם משמשים בד בבד, מתקבלת בשימוש הרב בחלומות כהטרמה לגורל הדמויות במציאות הריאליסטית (כמו

של חוה לא מתממשים: האידאלים "הפמיניסטיים" שלה מתפתחים למחול שדים אימתני, ההופך בסופו של דבר לסיפור של גירוש שדים; שדיה של הקהילה החרדית (השטן, החטא) שנצרכו כמכוונות אש באישיותה האמביוולנטית (המורדת והנכזבת כאחת), ולאן שלא תברח, הם שבים ומחזירים אותה תמיד אליהם. במלחמה זו, משמשת ירושלים ככלי בונה אבל גם ככלי מהרס, כאשר כל ימי חייה הקצרים בורחת חוה ממנה ואליה, בניסיונותיה הנואשים להביס ולדכא את השדים שבה. במה דברים אמורים? כאן כדאי לעיין בפרק "עץ הדעת", המוקדש לביקורה של הילדה חוה במרתפה הירושלמי של סבתה. בשיחה ביניהן מצטיירת האשה הזקנה לא רק כסבתא אוהבת וחמה הסורגת פחמקאות, אלא כמחנכת המדריכה את הבת המחפשת עצמה בדרכים הלא מקובלות "לדעת" את הקודים התרבותיים של חברתה. בתשובה, מכניסה אותה הסבתא בסוד אישיותו המסוכסכת של בעלה, שמשון גוטליב, שכל חייו ביקש לתקן את עצמו מוסרית ואידאלית, ומתוך כך נפל קרבן לשטן שניצל את ספקנותו ("היה... מתגרה בו מלחמה יום יום") ואפילו על מיטת מותו שב והתריס בו "דע לך כי כל ימיך חטאת". אלא שכאן, כמו מתוך תובנה כוללת של מהלכי חייו מראשית עד קץ, קלט לפתע הסב את משמעותם ויעדם הנכונה, וכך הוא אומר לאשתו:

דעי לך אישה, ששטן זה הוא הגנן של הקב"ה. מַצְנֶה... רד לעולמי ועשה מלאכתך שיש לזבל את הגן. והזבל הוא הנסיון – מפריח את הפרחים והאילנות שהם התמימים והצדיקים. אך גם עשבים שוטים הוא מנביט... ואת העשבים השוטים יעקור. ולא הייתי אנוכי אלא מעדר בידו. (עמ' 70)

להיות מעדר בידו של השטן, הוא התפקיד אותו מועידה סבתא לחוה נכדתה: חוה כמו סבה, שמשון גוטליב, תהיה נרדפת כל ימיה בגנו של הקב"ה, על ידי ה"גנן" השטן, שיתגרה בה השכם והערב.³⁴ כלומר, כל אותם כיסופי נפש

חלומה של שרה-האם המאות על אסון בנה, או הזיוויה האפוקליפטית של חוה, ביניהם ההזיה ערב יום כיפור בעלותה לשמים לפגוש את בני משפחתה המתים, פגישה המטרימה את מותה שלה). כמו כן ארוגה לשון הטקסט בפניגורציה מעולם האגדה והמעשייה (כמו מבצרים וטירות), וכן זיקות למקורות קבליים, מדרשיים ומקראיים, כמו סיפור קין והבל (הבל – נחמיה אחיה המת, חוה – קין המואשמת בהריגתו), איוב, יונה, וכמובן חוה, אם כל חי ואם כל חטאת.

מרים שורץ בונה אנלוגיה בין הסב לנכדה בזיקותיהם ל"שטן", באמצעות דימויים כמו "אש" "בערה" ונרדפותיהם. על הסב נאמר: "נשמה זו של סבא, שכולה גחלים לוחשות, היה השטן מפית בה עד שנתלקחה לאש גדולה. ואז היה סבא, נשמתו עדן, נרדף מפני הבערה אשר בתוכו ממקום למקום..." (עמ' 67); ועל חוה נאמר:

"פמיניסטיים" (כמו חופש הלימוד, חופש בחירת בן הזוג, וחופש היצירה), שאותם מבקשת חוה גוטליב, בבגרותה, כדי לממש עצמה כאשה דתית מודעת לעצמה ולנשיותה, מתורגמים במילון החרדי (גם על פי סבתה) כביטויים שטניים ושדיים.

ואכן בשדות הקרב הירושלמיים שלה (ב"מאה שערים" וכן בשכונות האחרות) ממשיכה חוה להיאבק עם "שדיה". כך היא נאבקת עם מינייתה הסוחפת, גם בחלומותיה ובציוריה; כך – עם אהבתה למחמוד ואכזבתה ממנו בהיותו מתעלל בה בקנאות שובניסטית; כך – עם רגשי אשמתה כלפיו כמיעוט כבוש מזה, ועם חטא בגידתה במדינה הציונית, בעשותה יד אחת עם גורם פוליטי עוין (קומוניסט ערבי) מזה; וכך כמוכן – עם היריונה (למחמוד) ועם הילד שהיא מתעקשת להביא לעולם. אחריותה לרך הנולד, מטיל אותה שוב לאותה היקלעות דטרמיניסטית נשית, בה היא נעה בין כמיהתה לחירות ולאדנות על עצמה, על גופה ועל ולדה, ובין כניעתה לגדל את בנה במסגרות חברתיות מוסכמות (אלה המסורתיות שהיא באה מהן, או אלה המסורתיות שכן זוגה המוסלמי יתעקש עליהן). בחוסר אוניה והתבלטותיה היא בוחרת לנטוש את ירושלים.

לנטוש את ירושלים משמעו לנטוש את זהותה, את שייכותה, ואת עצמות נביעתה הרוחנית כאדם וכאשה, ולכן כשהיא מסתובבת בתל אביב זרה ואלמונית לסביבה ולעצמה, היא אמנם אמורה לנוח ממלחמותיה ("כאן לית קדושה ולית היסטוריה שתורבץ על מצפונה... כאן אובר אדם בתוך ההמונים והם מעניקים לו חירות, חירותו של הסמוי מעיני עצמו"), אבל גם לנחות באותה נפילה קשה שאין דרך חזרה ממנה ("כאותה בת מלך שפשטה בגדי מלכות ויצאה מפנים הארמון ונתערבה בהמון ואין מכירה", עמ' 180–179). חוה גוטליב אינה משלימה עם נטישה זו ומכאן ואילך מקבלת ירושלים פוזיציה פונקציונאלית נוספת מזו שידענו קודם, שהרי מזירת קרב מקומית מיוסרת ומפוצלת, היא הופכת למעין גן עדן אבוד של קוהרנטיות רוחנית ואסתטית באשר היא. יוצא אפוא שגם אם חוה גוטליב חיה את תל אביב החילונית (ואחר כך את הקיבוץ "שבת אחים") בחיים אינטנסיביים של עבודה, חיי חברה ופעילות תרבותית, אין היא פוסקת מלחוות את ירושלים. כל תופעה בתל אביב או בקיבוץ מעוררת בה השוואה עם ירושלים; ויתרה מזו, כל אימת שהיא מתקשה ליישב את תהיותיה, ולכטיה נתקלים במבוי סתום, דרך מילוטה האחת היא ירושלים, אותה היא שבה וחולמת, מספרת

"וחוה נולדה בסימן אש", "עיני חוה... רשפים רשפים... מהבהבות כל היום באש ירוקה", "היו רואים מרחוק את הילדה שלשונות אש פרועות זונקות מראשה... ייראים מפני כווייה" (עמ' 35–34).

ומשנת. כך למשל תוקפת אותה כמיהה עזה לירושלים דווקא בהלוויה, שאליה הצטרפה באקראי, ומגיעה בעקבותיה לבית הקברות: "געגועי פתע נשאו אותה אל הרי ירושלים וקברותיה. שם... אין לך כאב בלא התרוממות נפש שבה עצמה יש משום מרפא. צורך אחד להרים... מן השמים הטהורים כביום היבראם נאצלת עליך צלילות נפלאה... מי שנקברו אהוביו בהרי ירושלים... לעולם יהא נושא בתוכו אותה דממה צלולה מלאה שהיא אף מעבר למוסיקה" (עמ' 210-211). לפיכך לא בכדי, כל התחליפים שהיא בורחת אליהם במקומותיה החדשים, רק שבים ומגבירים בה את תחושת החסר הגדולה; חסר ירושלים, שגם בחיי החולין שלה ובקשיי היום-יום, מטעימה בה מאותה חוויה רליגיוזית של התרוממות הרוח וחדוות הקיום באשר הוא:

חלשה עליה דעתה. ירושלים רק אוויר זך ומפריד בינה ובין השמיים. שם היתה יושבת למרגלות אלוהים, כביכול, יכולה להיחזק בשולי אדרתו. איך נתדרדרה ממרומים אלה ונשתקעה בשפלה. אוויר דלוה, דביק, אטום, הולך ומתעבה סביבה. השמיים מתרחקים כדי ייאוש. (עמ' 183)

החוויה הרליגיוזית ("יושבת למרגלות אלוהים"), אינה מתייחסת רק לאלוהי אבותיה. היא אמנם נוקטת גרסא דינקותא הלקוחה מהטרמינולוגיה הדתית מבית אבא, אלא שעם גלגוליה מירושלים המקומית לירושלים אוטופית היא מעבדת לה ישות אלוהית אלטרנטיבית משלה. ישות טרנסצנדנטלית זו עומדת מעבר לכל האלוהויות, ובסצנה האחרונה ברומן (יום הכיפורים), בה היא מרבה להתפלל ולבקש רחמים עליה ועל ולדה "שיירשמו... בספר החיים", היא אף מסבירה לוולדה ישות זו מהי: "ילדי, לא רק אליו אני מתכוונת, לא רק לאלוהים הקנא והרחום, אלוהי היהודים או הנוצרים או המוסלמים או אלוהים לכל צורותיו העתיקות והאליליות... אלא... זה המסתתר מאחוריהם... שהרי כל אלה אינם אלא פנים הרבה של ממשות אחת שאין לה שיעור" (עמ' 261). עם זאת האלוהים האחד העונה לתפילותיה הלכה למעשה, הוא לאו דווקא האלוהים "רב החסד" שמאחרי כל הדתות, אלא אלוהי ילדותה "הקנא והרחום", האל הירושלמי שכל השנים בחנה את דרכיו, התדיינה והתפלמסה עמו, בהטיחה בו, כמו איוב, את ביקורותיה, כאביה וספקותיה.

כאמור, המעמד האחרון ברומן הוא יום הכיפורים בקיבוץ, ואם כי כל אותו יום מתייחדת חוה עם עצמה, ומקפידה, גם ללא בית כנסת ומניין, לקיים כל נוהג אפשרי לרבות הצום והדלקת נרות הנשמה לנפטרים, אלוהי ילדותה "הקנא והרחום" אינו סולח. "מכשפה לא תחיה", אומר הציורי המשפטי הקטגורי (שמות כב יח), וחווה הנתפסת כך על ידי, חייבת מיתה ללא עוררין.

במילים אחרות: ציווי חד־משמעי זה דוחה מכול וכול את גרסתו של הסבר ר' שמשון גוטליב, על אודות "הגנן" ו"המעדר", ומסרב להכיר בחוה כאשה "איובית" שבחורה להתמודד עם השטן, עמדה בניסיונותיו ויכלה לו (כפי שמשמע מנקודת תצפיתה של המספרת הכול יודעת, וממילא הסכתא וחוה עצמה). ציווי זה גוזר לשפוט את חוה אך ורק על פרי מעשיה, דהיינו, אשת חטא שעשתה יד אחת עם השטן, ושטופת זימה וכופרת באל, מסייעת לו להגביר חטאים בעולם ולהלבין את פני הבורא ברבים.³⁵ לפיכך לא בכדי מסיימת הנובלה כך, שחוה, במוצאי יום הכיפורים, נתקפת בצירי לדה, וכשהיא רצה טרופת כאבים אל הכביש הראשי לחפש עזרה, שתי מכוניות, המנסות לבלום מלפגוע בה, מתנגשות ומוחצות אותה למוות.³⁶ לאור סיום זה נראה, שירושלים של "מאה שערים" בכל זאת משתמעת כגורלית כלפיה, ועל אף גלגוליה לירושלים אידילית, קוהרנטית, "מאה

35 על המכשפה במדרש היהודי, ראו מאמרי: "ערפה היתה אישה מופקרת, אמרו חז"ל", מעריב ספרות וספרים, ד' סיון תשנ"ה (2.6.95), עמ' 37. מריאן הירש הייתה מסבירה את מותה של חוה גוטליב (לפי הקונוונציה של סיפור החניכה הנשי), בשבר שנוצר בין חייה הפנימיים של הגיבורה ובין החיים החיצוניים, או כדבריה שם: "נוכח השבר בין הצרכים הנפשיים לבין הציוויים הסביבתיים, הקונבנציה הספרותית מוצאת רק אפשרות אחת: מות הגיבורה" (ראה לעיל, הערה 29, שם, עמ' 27).

36 "המכשפה" מופיעה כאן מנקודות תצפית משתנות תלויות הקשר תרבותי: מחמוד מכנה אותה "סאחירה", דהיינו, מכשפה מלשון "כישוף" (כשאנו יכול לעמוד מול קסמיה), ובו בעת משתמעת אצלו "מכשפותה" גם מלשון "אויב" (באשר כערכי משיין אותה למתנה הציוני העוין); העולם החרדי רואה בחוה התוססת שדה או לילית, בתארו אותה על פי הסטראוטיפ הידוע: "לשונות אש פרועות זונקות מראשה"; רבקה, הילדה ממאה שערים המעריצה אותה, מדמה אותה כ"באר עמוקה קסומה הצדה בכשפיה את הלבנה"; דוקי הצייר מעמיד את תמונתה כדמות נשית מיתולוגית: "דיוקן ענקים... עולה בלהבות. שערותיה... נחשי אש"; ואילו חברות הקיבוץ, הנדהמות מחיזורי הגברים אחר חוה ההרה, מכנות אותה: "מכשפה אדומה". ניתן להוסיף על כך גם את תפיסותיו של המחקר הפמיניסטי העכשווי, שלא מדעת כיוונה שורץ גם אליו; תפיסות הרואות בדיוקן המכשפה גורם אקטיבי יצירתי, בניגוד לדיוקן האשה הטוהרה הפסיבית או האשה המלאך, ש"אין לה סיפור משלה" (ראו ס' גיבלרט וס' גובר [לעיל, הערה 26], וכן Diane Purkiss, 1996 *The Witch in History*, London). מחקר פמיניסטי זה יש בו כדי לאשש את עמדתה של המחברת שביקשה להציג את חוה גוטליב, כאשה יצירתית שהחברה הישראלית (חרדית וחילונית כאחת) כשלה להבין את תופעתה, והיא לא פוסקת מלהיטלטל במערכת דימויה הנשיים – בין מכשפה-של-חטא לבין מכשפה-של-יצירה.

שערים" רודפת אחריה לכל מקום בקיימה בה ציד מכשפות עד מוות. רדיפה זו היא כה אובססיבית עד שגם העולם החילוני מצטרף אליה בסכמו את סיפורה ככזאת: "ניצחה אתכם המכשפה האדומה", קוראת החברה לאה ג' בבית העלמין מול קברה של חוה גוטליב (עמ' 262). האומנם "ניצחה" חוה גוטליב במלחמתה דנן, או שמא "ניצחון" אמביוולנטי זה אמור לחבור להטלתה הפואטית של שמיכת הקרעים הירושלמית כטלאי נוסף.

ד

ג'וליה קריסטבה במאמרה "זמן נשים" (1979) שואלת "מהו זמן?", ומציעה את תשובתו הידועה של ג'יימס ג'ויס: "'הזמן' הוא אב, 'המין' האנושי' – אם"; בהמשך היא תוהה על קביעותיו של משפט זה: "כאשר מעלים את גורלן ושמן של נשים, חושבים בעצם על 'מרחב' (space) המוליד ומעצב את המין האנושי (species), יותר מאשר על 'זמן' העושה היסטוריה". במילים אחרות, קריסטבה משחקת כאן על הצלילות האסוציאטיבית שבין species ל-space, בהבחינה פנומנולוגית בין נשיות כ"מרחב" וכ"הולדה" לבין גבריות כ"זמן" וכ"התהוות". ובאשר לטיבו של "זמן הנשים", סוברת קריסטבה, שבניגוד לזמן הגברי המצטייר כ"זמן קווי" ליניארי, המתמשך עקיב ורצוף, דהיינו, ריאליסטי, היסטורי ורציונאליסטי, מתאיך הזמן הנשי כ"זמן מחזורי" טבעי ו"כזמן מונומנטאלי" מיתי, או כדבריה שם: "הסובייקטיביות הנשית מעניקה ממד מסוים שבעיקרו שומר על 'הישנות' ו'נצח'... שהרי מצד אחד פועלים כאן המחזור, העיבור והמעגליות הנצחית של הריתמוס הביולוגי... ומצד אחר, וייתכן שכתוצאה מכך, הולכת ומתקבלת גם נוכחות מאסיבית של זמניות מונומנטאלית... אשר כה שונה מהזמן הליניארי (החולף עובר), עד שהמושג 'זמניות' בקושי מתאים לה".³⁷ בעזרת אבחנות יסוד אלה של קריסטבה נבקש להתחקות אחר תובנת הנוכחות הנשית הירושלמית לא רק בממד ה"מרחב" הנשי אלא גם בממד ה"זמן" הנשי; דהיינו, האם לפנינו איכות של "זמן ירושלמי" אחר בהקשר הנשי?

ובכן, ירושלים כעיר מונומנטאלית, שזמנה על פי המקורות הוא הנצח ("ירושלים לדור ודור"), מעוררת מלכתחילה את הציפייה לזהות ביצירות אלה את הפעלתו של זמן נשי. מאידך, גם בעיר ימים רבים לש' הראבן וגם בקורות חוה גוטליב למ' שורץ, הזמן הנשי אינו מכתוב תדרים אלה כמו מובן מאליו. ההפך. במישור הגלוי ההצהרתי, הזמן הדומיננטי מתקבל לאורך כל היצירה כזמן היסטורי גברי, על אירועיו הפוליטיים העוקבים והרצופים פרי

תקופה ספציפית ומוגדרת; אלא שתוך שיג ושיח מניפולטיבי בקידום העלילה, פיתוחה והטענתה, הולכת ומשתלטת המדיניות הפואטית הסירקולארית, ולקראת הסוף, הזמן הקווי לא רק מתעגל ומתמחזר, אלא מזוהה בעיני הגיבורה כזמן ירושלמי נצחי: אם כנצח חילוני "עכשו אני כלולה ברגע שלה... ותמיד תמיד האור כערימת גיזה... ברוש נוטף נטיפים, צלף פורח בחומה" (ש' הראבן), ואם כנצח רליגיזי "היתה עולה במדרגות לולייניות והנה היא במאה שערים... כל בית גדול כל כך שהיא נאלצה לעצום את עיניה... 'לא תיארתי לי שירושלים של מעלה מורכבת מן השכונות... של מטה', אמרה..." (מ' שורץ). כלומר, האופציה של 'ירושלים כעיר נצח, מממשת ומאשרת את עצמה כזמן נשי, רק כמודעות משלימה וסופית.

כאמור, בנובלה של שולמית הראבן, נפרש הזמן הגברי כהיסטוריה הירושלמית בשנותיה הפורמטיביות של המדינה־בדרך, ממלחמת העולם הראשונה והשתחררותה מהשלטון הטורקי, דרך מדיניות הממשל המנדטורי הבריטי והסלמתו של הסכסוך היהודי־הערבי, ועד ההכנות לקראת ההכרזה של מדינה יהודית בארץ ישראל (לרבות מלחמת העולם השנייה והשוואה היהודית); ואילו ברומן של מרים שורץ, תוצה קו התפר הירושלמי את הזמנים שבין טרום מדינה למדינה – בחייה של הקהילה החרדית הקטנה של "מאה שערים". ללמדנו, שגם אם דוחה קהילה זו, לפי תפיסת עולמה, את הזמן ההיסטורי, בבקשה להיאחז אך ורק בזמן האלוהי, מחוץ להיסטוריה ובעיקר מחוץ לזמן ההיסטורי הציוני; כאן, אין היא יכולה להתכחש לאירועיו, ובעיקר על מלחמת השחרור והשלכותיה הקריטיות הן לגבי הקהילה והן לגבי הגיבורה. החוסר המשווע במים, הקור והמצוקה שהיו מנת חלקה של ירושלים רבתי, והנורא מכל אוכדן חיי אדם, הם גם מנת חלקה של "מאה שערים" הקרובה לגבול: ההפגזות הבלתי פוסקות שבאחת מהן נהרג אביה של חוה; הרס הבתים; הצטופפות התושבים במגורים הנותרים; וההליכה בהפוגות במגרשים הריקים ללקט את צמח החלמית להשקיט בו את הרעב. ואולם גם אם אירועים היסטוריים קרדינאליים אלה מאוזכרים ונחווים בידי הדמויות הפועלות, תמיד הם יתוארו ללא שיפוט הייררכי, זורמים ונבלעים בשפעה של אירועים אפיזודאליים, אישיים מאוד. יתרה מזו, סדר התרחשותם אינו נערך במבנה ליניארי מתקדם אלא בפרישה מרחבית המציגה אותם אלה בצד אלה. למשל, בספרה של הראבן פרוץ המאורעות בשנת 1936 בירושלים, אינו מצוין כעובדה, ורק תיאורים ירושלמיים בתדרים מקומיים ובמקצבים משתנים של דמויות ואתרים יוצרים תמונה מרחבית שממשעת זמן ספציפי זה. כך בבית החולים היהודי מודיע האח הערבי חוסני (מאהבה של שרה באותה העת) על עזיבתו בשל היותו מוסלמי; שרה פוגשת את חנה הקיבוצניקית (שילדה בן לאביה) בקורס עזרה ראשונה בשל המתח הפוליטי;

דוקטור ברזל נדקר בסכין בשייך ג'ארח בדרך לאשה שהתקשתה ללדת; עפרה, אחותה של שרה, דורשת מאימן לסלק את המחזור האנגלי שלה, קפטן קראוטר, כי האנגלים עושים יד אחת עם הערבים, ועוד (עמ' 80-84). בדרך זו נוצר עיבוד נשי של זמן גברי, כאשר הזמן ההיסטורי ("המאורעות"), הולך ומיתרגם לפסיפס של מקום.

הסירקולריזציה של הזמן הגברי ההיסטורי מוצאת כאן את ביטוייה גם בהפעלתו של זמן עונתי. תבנית עונתית ירושלמית זו, מתקבלת גם אצל הראבן וגם אצל שורץ, במחזוריות "הסתיו". מתברר שדווקא בסתיו מתרחשים האירועים המשמעותיים והגורליים בחייהן של הגיבורות (שרה אמריליו מכאן וחיה גוטליב מכאן), וכך מתנהל ריתמוס חייהן מסתיו לסתיו במעין טכסיות פרטית של זיכרונות וציפיות. לגבי שרה אמריליו, הסתיו המחזורי מציע זמן שונה מהמצוי – זמן של רכות, קרבה וחלום: בסתיו היא פוגשת במתי זכאי, אהבתה האחת המלווה אותה כל חייה, בסתיו היא נישאת לאליאס אמריליו (אם כי מתוך רציונליזציה רגשית), אבל באחד הסתווים הם גם נחלמים זה על ידי זה ומגיעים לידי קרבה נפשית שמעולם לא ידעו (עמ' 31, 114). גם אצל חיה גוטליב "הסתיו" הוא זמן מחזורי, אלא שבתודעתה הוא נתפס כזמן אימתני, הרודף באימויו של העולם החרדי אחריה. שהרי הסתיו, לפי המסורת היהודית, הוא לא רק תקופה של סליחה וחזרה בתשובה (בהם חיה שבה ומנסה נואשות לפתוח דף חדש), אלא ימי דין וגזר דין (ראש השנה ויום כיפור). ואצל אשה "חוטאת" כמוה במועדים אלה חוזרים ומתבצעים פסקי דינה בעונשים כבדים מנשוא: בילדותה, בימים הנוראים, נהרג אחיה התאום בבית נטוש על הגבול; בסתיו, לאחר ההפוגה, נהרג אביה, כשפגז פגע בו בדרכו הביתה; ובמוצאי יום כיפור, מאבדת גם היא את חייה באותה תאונת דרכים קטלנית.

לא בכדי נאבקת חיה גוטליב גם עם הזמן היהודי החרדי, כאשר היא מאמצת לה זמן רליגיזי חלופי, אותו היא מזהה כ"זמן ירושלים"; דהיינו, ירושלים מבראשית עד אחרית-הימים כזמן הווה אחד, מטעים בה מן הנצח באמצעותם של שני מעמדים ריאליים: א. השבת, המאצילה על ירושלים לא רק מהזמן הראשוני הטהור של ששת ימי בראשית בה נוצרה, אלא גם מאותו זמן טרנסצנדנטלי הסוחף את ירושלים של מטה מעבר לכל זמן ("גבהו עליה [בשבת, י"ב] שמי ירושלים צלולים כבימי בראשית", "היתה השבת ההיא מאותם ימים קורנים שבהם... נסתנן... אור הגנוז בירושלים של מעלה" [עמ' 103]); ב. עלייה לקבר אבות בבית העלמין הירושלמי, בו המוות אינו סופי, וכל הפוקד אותו מתחבר לאותה ציפייה דוממת של לקראת אחרית הימים ותחיית המתים: "מן השמים הטהורים כביום היבראם נאצלת עליך צלילות נפלאה. הרגע גדל עד שהזמן והנצח [הרגשה שלי, י"ב] נעשים לאחד וכאבך

מתמזג באין סוף. מי שנקברו אהוביו בהרי ירושלים... לעולם יהא נושא בתוכו אותה דממה צלולה מלאה..." (עמ' 210-211).

במילים אחרות, אם עבור הראבן הנצח הירושלמי הוא נצח חילוני, הנטען מהמתח הזמני שבין "העכשיו" ובין "התמיד", והרפיטאטיביות של "העכשיו" עושה את "התמיד", בעוד "התמיד" ממשמע את "העכשיו"; שורץ, מעמדתה הרליגיוזית המיסטית, מבחינה בין "זמן" ו"נצח", בנתבה את הזמן הנמדד והארעי לעל-זמן או אי-זמן. ניתוח זה ייתכן כאמור אך ורק בירושלים (ולא בתל אביב, בה "הזמן משקר", עמ' 186), כאשר במעמדים הירושלמיים לעיל, נשאב הארעי אל הטרנסצנדנטלי, ובטרנספורמציה רגעית זו ניתן לגעת ב"אין סוף".

ה"תמיד" נוסח הראבן ו"האין סוף" נוסח שורץ, מובילים אותנו אל היצירה השלישית בדיוננו, ירושלים משחקת מחבואים לאריאלה דים; אלא שביצירה זו, שלא כמו בקודמותיה, האופציה של זמן ירושלים כזמן מונומנטלי, מית, מודעת לגיבורה עוד מלכתחילה. שהרי אופציה זו מוצאת את אישורה כאן לא רק בשל הרפיטאטיביות של הזמן ההיסטורי והביוגרפי, אלא בשל המשחק האובססיבי עם זמן הזיכרון. "אקט הזיכרון בעצמו הוא על זמני", מעיר הנס מאירוף בספרו זמן בספרות (1968), "באשר אינו חייב לתאריך או לכל מדד אחר של זמן. הזיכרון פורץ בתודעה בכל זמן ומקום, ובכך מוענקת לו האיכות להיות מעבר לכל זמן ומקום".³⁸

ה

ירושלים משחקת מחבואים הוא סיפור כיסופים לירושלים, שמספרת מרחוק מאוד ומקרוב מאוד אשה, שהמילון הישראלי יגדירה "יורדת".³⁹ ד'אגר ספרות הכיסופים הוא מהמובהקים ביצירה היהודית בגולה, בבטאו את המתח שבין גולה-מולדת במשך מאות שנים, אם בשירת ימי הביניים ["לבי במזרח ואני בסוף מערב"] ואם בשירת חיבת ציון ["ציון תמתי ציון חמדת/לך מרחוק נפשי הומיה"].⁴⁰

Hans Meyeroff, *Time in Literature*, Berkley and Los Angeles, 1968, pp. 54-63 38

39 אסתר פוקס במאמרה "יהודים, נשים, יורדים, אני", כותבת: "העובדה נשאת, אני עדיין נעלבת שמגדירים אותי 'יורדת'. אני יודעת שזה מגוחך לחשוב שבגדתי במולדתי רק מפני שעזבתי אותה. ועדיין, כל אימת שאני שומעת את המילה ההיא, אני חשה כאילו 'השפריצו' (כך במקור: schpritzed up) בפני מיץ עגבניות. עגבניות הוא חומר רך ולא כואב כמו 'יהודין'". Esther Fuchs, "Jews, Women, Yordim. I - An Interim Report", *Women's Writing in Exile* (eds. M.L. Broe, A. Ingram), Chapel Hill and London, 1989, p. 299

40 יהודה הלוי, המאה האחת-עשרה; מנחם מנדל דוליצקי שנות ה-80 של המאה התשע-עשרה.

בארץ לעומת זאת, גם בתקופה של טרום המדינה וגם לאחריה מיעטה הספרות הישראלית לעסוק בדמויות קונפליקטואליות המייצגות מתח זה, אם כי פה ושם ניתן למוצאן ביצירותיהם של בנימין תמוז (בסוף מערב, 1967), חנוך ברטוב (באמצע הרומן, 1984) או משה שמיר (ילדי השעשועים, 1986);⁴¹ "היורד" הישראלי איננו "גולה", שנאלץ לעזוב את הארץ ולנדוד למרחקים בשל משטר מדכא זה או אחר. כמו כן אין הוא מונע מכוחה של מוטיבציה עקרונית לחופש טוטלי התובע ממנו התנערות מכל מסגרת לאומית מחייבת (מה שנקרא "גלות מבורכת" בפי וולטר בנימין ופרנץ קפקא⁴²). להפך, הוא מותר לחיות ולנוע בחופשיות בין שני "בתיו" בארץ המוצא ובארץ ההגירה, אולם כל אחד מבתיים אלה יוצר בו באופן פסיכולוגי מצב דיאלקטי של חוץ-פנים, שלפי גסטון בשאלאר משרד בנוסף ל"ניגוד פורמלי" זה גם "זרות ועיונות".⁴³ לא בכדי טוענת אסתר פוקס, במאמרה "יהודים, נשים, יורדים, אני" (1989), שהיא "תלויה בין שני סוגי גולה" (גולת אמריקה, בה היא חשה עצמה זרה בין יהודים; וגולת ישראל, בה היא נתפסת ומוערכת כבוגדת, וממילא כזרה בין מקומיים).⁴⁴ בספרו *The Poetics of Space*, תוהה גסטון בשאלאר מדוע אותו "ניגוד פורמלי" של חוץ/פנים מחייב "נופך אגרסיבי". בבדיקותיו במערכת הדימויים המסמנים "בית" כ"מרחב", הוא מציע לעקוף ניגוד זה בכוח הדמיון או ההזיה, ומצביע על דימויי המרחב הביתי כאפשרות עוקפת: "הבית מגונן על החלום בהקיץ, מגונן על ההווה, ומאפשר לחלום ולהזות בשקט".⁴⁵ ירושלים משחקת מחבואים הוא סיפור של ירידה, וממילא סיפור של היקרעות בין חוץ ופנים זרים ועוינים, אבל בראש וראשונה הוא סיפור של חלום בהקיץ: זיכרונות הזויים של "בית" (חו"ל) על "בית" (ישראל), מתוך כמיהה לעקוף או לגשר על ניגודים אופוזיציוניים פורמליים אלה.

דמות האשה ההווה העומדת במרכז היצירה, היא ישראלית החיה בבוסטון, בעלת משפחה, מרצה באוניברסיטה, וחולמת את ירושלים. שלא כמו שרה

41 על ספרות הירידה: ראו למשל, " ברלוביץ, "סיפורי הירידה של העלייה הראשונה", מעריב, מוסף לספרות ואמנות ביקורת, 5 בספטמבר 1980, עמ' 33, 36; מנוחה גלבוע, "הרי הירידה בספרות העברית העכשווית", משא לספרות אמנות ועיון, דבר, 18 בדצמבר 1987, עמ' 19.

42 Risa Domb, *Home Thoughts From Abroad, Distant Visions of Israel in Contemporary Hebrew Fiction*, London, 1995, pp. 3-4

43 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Trans. from the French by Maria Jolas), Boston, 1964, pp. 212

44 ראו הערה 39, שם, עמ' 299.

45 ראו הערה 43, שם, עמ' 212-211.

אמריליו וחזה גוטליב, שהאחת מחפשת את זהותה מתוככי ירושלים, והשנייה נודדת בארץ עם ירושלים, האני־המספרת אצל דים משחזרת מעבר לים ירושלים ממאורית משלה. בשחזור זה ניתן לצפות כאמור ל"נופך אגרסיבי" של ניכור וזרות בין שני ה"בתים", מאחר שאובייקטיבית, ירושלים כ"בית" – היא "חוץ" לבוסטון (שעכשיו היא ה"פנים", על תיאוריו הפרטניים המשפחתיים־האינטימיים, כמו, הצתת האח, הנמנום על הספה, וכו'), ובה בעת, סובייקטיבית: ירושלים ממשיכה להיות "פנים" דומיננטי במחשבותיה ובריגושיה של האני־המספרת, כשבוסטון היא "חוץ" פורמלי, זמני.

ניגודיות זו (בוסטון־ירושלים) הולכת ומתחדדת עוד (מדעת או שלא מדעת) באשר לבוסטון, בדברי ימיה של אמריקה ובתנועת המתיישבים הראשונים בני־אינגלנד (תחילת המאה השבע־עשרה), הוכתרה כ"ירושלים החדשה". כך למשל מנחה הכומר־המנהיג ג'ון וינטרופ בדרשתו (1630) את בני קהילתו הפוריטנים, להקים ישות ארצית טהורה רוחנית ("העיר על הגבעה") שתהיה מודל מופתי לאזרחי כל העולם. וברוח חזון ישעיהו פרק ה, הוא מעמיד גם את בוסטון כגלגול טיפולוגי מודרני למורשתה של ירושלים של פעם, וזאת בהקשר טריטוריאלי, חברתי ותאולוגי חדש.⁴⁶ ואם בוסטון, ירושלים החדשה, נבחרה בעולם הנוצרי הפוריטני למלא את מקומה של ירושלים המקורית, הנה גם האני־המספרת כמו שבה ומאשרת בנוכחותה כאן: בוסטון היא תחליף לירושלים.

אמנם האני־המספרת שוללת מכול וכול קביעה זו, ובמאבקה הדיאלקטי שבין שתי הירושלים היא מוצאת עצמה שסועה וכואבת לא רק בשל תחושת אשמה, עלבון בגידה וגעגועים בלתי נלאים (שורות השיר, הפותחות את הנובלה ומלוות אותה כמוטיב מנחה לאורך כל הסיפור, הן: "אני צמא־א, למי־מִיךָ ירושלים"), אלא בשל דימוייה העצמיים הסותרים אלה את אלה. שהרי מחד היא מלאה חשיבות עצמית, מלכותית ממש: "בת מלכים אני, ואבותי מלכו בירושלים בימי עוזיהו, יותם, אחז וחזקיהו", אבל מאידך היא משרדת התבטלות בפני "הגוי", בה היא מדמה כיצד היא נראית בעיני בעל־בית־מסחר בוסטוני: "וכי אעמוד על המקח, גם אם אני בעיניך אלא צרור גרום של גפים ונמשים, יהודיה נידחת?" ובהמשך: "מין גאוה משונה היתה דוחקת בי להראות לך" (לבוסטוני) שאין בליבי כל פחד, שאישה חופשייה אני וברשות עצמי אני עומדת"; אבל בינה לבינה היא מודה "שאין יד ימיני מהימנת עלי עוד, נאלצתי להרכין ראשי עד ברכי כמעט" (כלומר, אם השבועה המסורתית של הגולים הייתה "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני",

היא, כיוורת, שכחה את שבועתה, מצאה לה תחליף בירושלים חדשה, לכן אין לתת אימון עוד ביד ימינה ובהבטחותיה [עמ' 10–9].

ואכן, לפנינו מערכת דימויים עצמיים הנאבקים זה בזה: דימויים יהודיים סטראוטיפיים פרי המורשת הציונית האנטי-הגלותית, כמו המקח והממכר הקטנוני הסחטני נוסח שיילוק, הפחד היהודי בעיניים, וכן שפת הגוף הכנועה (הרכנת הראש) המבטאת חוסר ביטחון חברתי. זאת בניגוד לדימויים המתנשאים פרי החוויה הציונית הישראלית כעם אוטונומי ברשות עצמו: זקיפות קומה היסטורית ("בת מלכים"), ומודעות נשית חלוצית שוויונית ("אשה חופשייה אני וברשות עצמי אני עומדת").

קונפליקטואליות מתסכלת זו מחפשת את פתרונה שוב ושוב באמצעות ירושלים, והפעם על דרך ה"הזיה בהקיץ" (ראה בלאשאר לעיל) המעמידה כאן דיאלוג אינטנסיבי בין פנים-חוץ, דהיינו, בין ירושלים האמריקנית המטפורית ובין ירושלים המקורית, הממוארית. ראשיתו של דיאלוג זה פותח, כמו כל אגדה, ביום אחד בו מגלה האני-המספרת, תוך שיטוט וחיטוט בחנות עתיקות בוסטונית, קופסת שקופיות מזכוכית, שכולן צילומים מירושלים של סוף המאה התשע-עשרה (תעשייה שהייתה פופולרית עם ריבוי התיירות לארץ הקודש בתקופה דאז). הגיבורה, הכמחה לירושלים, נתפסת למציאה זו כמוצאת שלל רב, ולא עוד אלא שהיא משוכנעת כי היא בלעדית ויחידאית בעולם כולו, וגורלה הטוב הוא שזימן לה קופסה נדירה זו. מכאן ואילך היא קוראת שקופיות אלה כפיסות פיסות של טקסט ירושלמי, ומחברת אותן לעלילה וירטואלית המשלבת סיפורים מזמנים שונים וממקומות שונים, שנשאבים בסופו של דבר אל ירושלים ובירושלים.⁴⁷ כלומר, העלילה הוירטואלית ממקדת את ירושלים של סוף המאה התשע-עשרה, כצומת לכל הזמנים, וממנה היא מתחילה להתפצל קדימה ואחורה כשהיא משחקת במחבואי זמניה ומקומותיה ללא כל תיחום והתחייבות לריאליזציה, לרציונליזציה וללינאריוזציה. כיצד הולך ונארג מרקם נובליסטי זה?

מתווה העלילה, המהווה את חוט השדרה לסיפור כולו, מציג מסלול גישור מבוססון לירושלים וחזרה – מסלול שבאמצעותו מפענחת הגיבורה את סוד נדודיה של קופסת השקופיות (שעשתה דרכה מירושלים לבוסטון של סוף המאה התשע-עשרה, כדי שהיא תמצאנה בשנות ה-60 של המאה העשרים).

47 על השקופיות, אותן מצרפת המחברת לסיפור, וכמו מעניקה לאגדה היסטורית זו, תוקף אותנטי, כותב "ברנובסקי": "התחבולה החביבה הזאת של פענוח תמונות והעברתן למילים אינה חדשה לכשעצמה... ותואמת עקרון אסתטי המקובל בקדמוניות, אשר הורטיוס נתן לו ביטוי תמציתי... בפסוק 'השירה כמוה כציור'." "ברנובסקי, [ו]"תמונות חיות", תרבות וספרות, הארץ, 9 באפריל 1977, עמ' 16.

ציוני הדרך מסתמנים בפיגורות אנושיות: ציון הדרך הראשון הוא חירם אליסטר, בעל חנות עתיקות בוסטוני שהצטרף באביב 1888 אל משלחת של הנסיך מוילס, במטרה "לספוג ממראות ארץ הקודש ולצלמם על מנת שייציגם בבוא העת, בבוסטון" (עמ' 12-11). ציון הדרך השני הוא יוסף לוי, נער-טבע החי וסובב בין הרי ירושלים, לומד את סוד העשבים והצמחים וסועד חולים ופצועים הנקרים לו בדרכו. כך הוא סועד את אליסטר הנמצא מתעלף תחת עץ חרוב ומתוודע אליו ואל צילומי-שקופיותיו שהוא מאחסנם במערה. יוסף לוי מוצא את מותו מכדור תועה, וכמוהו גם אליסטר נעלם בדרכים לא דרכים, והשקופיות עוברות לידי של אפרם בן אינגמר כציון דרך שלישי. אפרם שנולד מחוץ לנישואין לאם שוודית ולאב צועני, חי גם הוא בין ההרים ומוצא את פרנסתו מפרזול פרסות סוסיהם של עוברי אורח. יוסף היה לו ידיד נפש, והוא הביא אותו בסוד השקופיות. כאשר מבקשים להרחיק את אפרם מירושלים (אחת הנערות היהודיות התאהבה בו נואשות), ולצרפו למשלחת ללונדון ולבוסטון, הוא לוקח עמו את הקופסה.

התפתחות זו, המתנסחת ככתב-חידה, פועלת בשתי רמות. ברמה הסיפורית הגלויה נכפל ונשלש המתווה העלילתי, כאשר הזמן ההיסטורי (סוף המאה התשע-עשרה) והזמן האקטואלי (שנות ה-60 וה-70 שבהן מפנטזת הגיבורה את שקופיותיה), מתקבל כמעשה פסיפס פואטי של פירוק ובנייה מחדש. דהיינו, לא רק ירושלים כ"מקום" מתפרקת ליבשות שונות, אלא גם "הזמן ההיסטורי הלינארי" מתפרק ומתערבל לתקופות רחוקות וקרובות,⁴⁸ והמארג הסיפורי, שכולו קרעי טקסטים תרבותיים, קדומים ומאוחרים, ההולכים ונבנים מחדש בהקשרים לא צפויים (לרבות מגדריים). למשל, בתיאור יופיה של עלמה ירושלמית (לונה מיוחס) נעשה שימוש בתיאור יופיו של רבי יוחנן (מסכת בבא מציעא): "הרוצה לראות יופיה של לונה, יביא כוס של כסף צרוף וימלאנו גרעינים של רימון אדום, ויעטר כליל של ורד על פיו, ויניחנו בין חמה לצל" וכו' (עמ' 65). בדומה לכך, מתקשר יוסף לוי לבת יפתח באמצעות צמח הדודאים. הדודאים, שעל פי ספר בראשית, הם פרי האהבה, מרתיעים את הנער שמעולם לא ידע ארוס מהו, כפרי של מוות; וכיוון שעתידי הוא להיהרג ללא אהבת אשה, נישאת עליו כמעמד הדודאים קינה, המהדהדת בזיקתה המקראית לגורלה של בת יפתח, שאף היא מתה בבתוליה כקרבן: "בִּכְהָ לָךְ על ההרים... על פרחי נעורף הרכים" וכו' (עמ' 83).

במילים אחרות, העלילה היא הלשון והלשון היא העלילה, והלשון המספרת, שהיא כאן הלשון המקראית, משחקת ברבדיה של העברית

48 אבנר טריינין מכנה טכניקה זו "תפיסה לוליינית"; ראו א' טריינין, "צל וכנף, ראיין עם אריאלה דים", בצרון, כרך ו, חוב' 22-21, ניסן תשמ"ד, עמ' 28.

לתקופותיה וגורפת את הטקסט (על דרך האסוציאציה החופשית, ולא פעם הפרועה) – לעלילות-משנה ולדמויות-משנה ההולכות ומתפרקות גם הן לתת-תעלילות ולתת-תדמויות, כמו: אירועים מיתיים (סמאל והמלאך רפאל) והיסטוריים (תקופת התנאים והאמוראים); דמויות קדומות (גלנוס, רופא יווני מהמאה ה-2) וקרובות (מוכר הספרים הירושלמי שטיין); עדויות ביוגרפיות (סלמה לגרלף בביקורה ב-1900, בירושלים) ואוטוביוגרפיות (זיכרונות ילדות ומשפחה של האני-המספרת מהארץ); יצירות נדירות (איגרות משולח צפתי שפגש את אלדד הדני במאה התשיעית), ומוכרות (שירי ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, גורי וכו')⁴⁹; וכאמור, כל אלה מחלחלים זה בזה, מתערבלים זה בזה, ויוצרים נרטיב ירושלמי נשי או ליתר דיוק מיתוס ירושלמי נשי.

כל אלה בחזית הגלויה של ההזיה, ואילו ברבדיה הסמויים ניתן להבחין כי המספרת מבקשת לא רק לפתור את חידת ירושלים, אלא אף לתהות אחר חידת עצמה. אם בחזית הגלויה עוסק הטקסט בפענוח קופסת השיקופיות בגלגולה מירושלים לבוסטון, ברבדיו הסמויים נחשף תת-טקסט של אוטו-פרוטראט נשי, הממפה מעין אנטומיה נפשית אינטימית של אישה, על עליותיה ונפילותיה, עכבותיה ופחדיה, טעמיה והעדפותיה. היחשפות זו נעשית בצורה עקיפה כאשר האני-המספרת מטעינה את עצמה בדמויות גיבוריה הירושלמיים. ואכן, כשם שהזמנים מחלחלים אלה באלה, גם הדמויות מחלחלות זו בזו, כשהן משועתקות זו בזו (אם להשתמש בלשונו של וולטר בנימין⁵⁰), בסיפורי חייהן, ריגושיהן וחוויותיהן. כך למשל משועתקת חזונו המרתקת של הצועני משיר העם ("בת שש-עשרה הייתי") לאפרם בן אינגמר ול"אלטע זאכן" צעיר שהתדפק על דלתה של הגיבורה כשהייתה סטודנטית בירושלים, וכמו אחוזת קסם ביקשה ללכת אחריו, כמו לונה מיוחס הנואשת אחר אפרם; כך גם משועתקת שפת ידיו של יוסף לוי המציתות אש בשדה, בידיו של אדוארד, בעלה של האני-המספרת, בעת שהוא מצית את העצים באח ביתם בבוסטון; או, חרדת הנחש המכיש, שראשיתה תעלול של ילדים, והמשכה חוויה טראומטית קיומית שכל כולה חרדת המוות הצפוי. חרדה זו המחלחלת מהאני-המספרת אל יוסף לוי, וממנו אליה, רק הולכת ומתעצמת עם התפתחות הדיאלוג, בטלטלה את שניהם ערים וחולמים, הווים ומסויטים, חותרים לנכס להם את סוד הנצח ולהפכו ל"טוב מות" (כדברי ר' מאיר [עמ' 41]). במילים אחרות, גם כאן משתמשת המחברת באופציה של הצילום

49 "ובעת הרחמים בין השמשות" (ביאליק, עמ' 66); "טל הילדות מלא הוד", "שפתיה שני חן" (שניאור, עמ' 65), "ניטשו צללים" (טשרניחובסקי, עמ' 69), "יום אביב יבוא... אודם כלנית בהר ובגבעה" (גורי, עמ' 55).

והשעתוק (אותה היא שואלת מן השקופיות), כדי לפרק ולעבד בכל אחת מן הדמויות את השתברויותיה והשתקפויותיה שלה, ובכך להעמיד פרספקטיבה נאותה לבחינתה מחדש.

ומן הצד האחר, בחינה עצמית זו מגלה כי געגועיה האובססיביים לירושלים הם לא רק געגועים למקום ולשיבתה ולהתחברותה אליו; געגועיה לירושלים הם גם געגועים לתיקון, למרפא, להתחדשות. שהרי מתווה העלילה ברמתה הגלויה, מתנהל על קו תפר שנע כל העת בין חולי ומרפא, מוות וחיים, כשהוא רבוד ללא סוף באירועים של תאונות ואסונות טבע, מקרי שוד, רצח והיעלמות חסרות פשר. עם זאת, בצד גילויים אלה נכנסים ויוצאים גם מרפאים למיניהם, הנוקטים בכל אמצעי תרופתי ועל פי כל דיסציפלינה אפשרית (מיסטיית, מאגית, קונווציונאלית וכו'), לרפא ולתקן. כן גם מאזכרים ספרי רפואה (ספר נח שגנו חזקיהו המלך), רופאים ראשונים (גלנוס הרופא), מרפאים עממיים (אום איברהים), רשימת צמחי מרפא (עמ' 31) ומתכונים (עמ' 34). לפיכך לא בכדי הצופן המובלע בעלילות אלה הוא "נחש הנחושת", הממשמע את הדיאלקטיקה מוות-מרפא בעת ובעונה אחת.

לכאורה נראה כי געגועיה של האני-המספרת למרפא ולהתחדשות מצאו את תיקונם על ידי השקופיות המספרות את ירושלים,⁵¹ אלא שלא כך מסתיימת ההזיה. הגיבורה מבקשת אמנם להמשיך ב"משחק מחבואים אינטלקטואלי" זה עוד ועוד,⁵² אלא שהיא נאלצת להתפכח בסופו של דבר אל מציאות קיימת; מציאות, בה היא לא עוד רומנטיקונית נאיבית המתרפקת בזיכרונותיה על ירושלים בתקווה לנכס את הנצח ולגעת באלמוות (או לפחות למצוא את הזמן האבוד ולרפא את פצעי "ירידתה"), אלא רומנטיקונית אירונית נוסח הגיבור המודרני המצוי "היוצא למסע ספיראלי אין סופי" ו"מתמודד עם הכאוס וגאולתו".⁵³ "כאוס" זה מסתבר, כאשר אחד מתלמידיה באוניברסיטה

50 ראו וולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני (תרגום: שמעון ברמן), תל-אביב, 1983.

51 "הצמאון ל... ירושלים, אולי מבטא את המצב הישראלי שבניכר... כל ישראל שובניכר... קופסא לו, שבתוכה הוא אוצר את געגועיו", אברהם הגורני, "החיים כמשחק", משא מוסף לספרות אמנות ועיון, דבר, 8 בפברואר 1985, עמ' 21.

52 "פרידלנדר בביקורת שלו על ספר זה מרבה לדון בהיבט המשחק שבו בצטטו את יוהאן הויזינגה: "המשחק עושה סדר, וגדולה מזו, הוא הוא הסדר. הוא מכניס שלימות מוגבלת ואירעית בעולם הלקוי ובחיים המבולבלים". כמו כן הוא מכנה את המשחק הספרותי הנערך כאן - "משחק אינטלקטואלי". יהודה פרידלנדר, "כיסופים ושיקופיות", מעריב, ספרות אמנות ביקורת, 29 באפריל, 1977, עמ' 39.

53 דויד גורביץ, "שם הוורד - מיתוס הוורד בספרות במוזיקה ובקולנוע", הרצאות, 1988-1989. מתוך: אירית אהרונ, נודים וחיפוש דרכים, עבודת דוקטור,

מגלה, כי סדרת השקופיות של ירושלים אינה חד-פעמית, ואינה בלעדית לאני-המספרת ולסיפורה, אלא היא צולמה, הוכפלה ושועתקה במשך השנים, ונרכשה לאלפים ולרבבות בכל קצות תבל, על ידי אותם שירושלים יקרה ללבם. כותב וולטר בנימין: "בעוד שבתמונה [המקורית, י"ב] כרוכות יחד חד-פעמיות והתמדת הקיום, הנה בשעתוק כרוכות עראיות ואפשרות ההישגות. קילופו של המושא מקליפתו, ניפוצה של ההילה..."⁵⁴ שעתוקה של ירושלים וניפוץ הילתה מפקיעה את המספרת מכל הזיותיה, ומאוימת מאפשרות זו, מאבדת האני-המספרת כל שליטה בהועידה את עצמה כ"שליח" לאסוף את ירושלים מכל שקופיותיה באשר הן:

רצה שוטפת מטפסת טרופה/באלפי מדרגות/עליות הגגות.../ ממגדלי פעמונים/ למרתפי האספנים.../למכירות פומביות, ירידים, מכרזים.../ ואת כולם... הב הב. ממזרח אביא וממערב אקבץ. (עמ' 86)

בשלב זה מקבלת הנובלה אופי אפוקליפטי. מסע הכמיהה לירושלים הופך להתרוצצות טוטלית, כשעכשיו – ישותן המפוררת, של ירושלים ושל האני-המספרת, מזוהה טוטלית: "מקדם, מבטן שמי קורא עליה. ירושלים" (עמ' 85). יעד שליחותי אובססיבי ופאתטי זה מלווה גם בלגלוג עצמי: מחד היא מחצינה את יומרותיה לקדם נבואות נחמה בדיוקנאותיהם של "גואל" ו"נביא" ("מצאתי אני את קופסת מראות עיר הקודש וגאלתיה"; "אומר לצפון תני ולטקסס אל תכלא"), ומאידך ראשה סחרחר עליה ורגליה כושלות "בלהיטות עלגת".⁵⁵ ואכן, הרומנטיקה והאירוניה משמשות כאן בד בבד, כמו כל קיומה הדיאלקטי (פנים-חוץ, ירידה-עלייה), שנסחף עם ירושלים לכדי התפרקות טוטלית של שכפול עצמי אין-סופי. במצב זה נראה שגם ההזיה והזיכרון לא יכולים לה עוד, והיא קוטעת את עצמה בסוף פתוח של שלוש נקודות. במילים אחרות, השפע הוירטואלי לא צלח להרוות את החסר, והצימאון לירושלים שפתח את הסיפור, אף מסיים בו: "האמנם נתתי בשיר קולי, או רק בליבי פנימה בכה הניגון ולא הירפה: אני צמא. אני צמא. אך הבור ריק – אין בו מים" (עמ' 85).

אוניברסיטת בראילן, רמת-גן, תשנ"ז, עמ' 20–19.

54 ראו הערה 50, שם, עמ' 27.

55 ' ברונובסקי בביקורתו (לעיל, הערה 47, שם, שם) מציע לראות סצנה אחרונה זו כפרודיה על "הבולמוס שנתפסו לו... אמריקנים רבים לחפש את 'השורשים' שלהם, בעקבות הספר והסדרה הטלוויזיונית בשם זה מאת אלכס היילי... לבולמוס זה כמו כל נוסטלגיה שני פנים – פן של גיחוך קל... ופן של פיוטיות עצבה וחניניות".

השתברותיה של ירושלים ביצירה זו הם אך הקצנה לאותה עמדה ששבה וחוזרת גם בשאר היצירות לעיל: הקריאה הנשית בירושלים מעמידה "הרבה" ירושלים. ואכן, אם ביקשנו לברר כיצד מזהה האשה את עצמה באמצעות המקום, מצאנו שחיפושה באמצעות ירושלים אינם מובילים אותה לזהות אחת חד-משמעית. ההפך, מיצירה ליצירה נעשית ירושלים רבת פנים יותר, מעין קליידיוסקופ המגלגל במציאויות גלויות וסמויות, קיימות והזויות, של פרישה מגדרית (עיר ימים רבים), של אמונות ואידאולוגיות (קורות חוה גוטליב), ושל ערב רב תרבותי מלאומים שונים ועידנים שונים (ירושלים משחקת מחבואים). אליזבט גרוס, בעקבות ל' איריגאריי, כותבת: "אשה היא לא 'אחד', כיוון שהיא לא נכנעת ללוגיקה של הגבר שעניינו – זהות אחת, מיניות אחת, תשוקה אחת".⁵⁶ נראה שזוהי גם החוויה הנשית המזינה את הפואטיקה הנרקמת ביצירות כאן. שלוש המחברות לעיל, מדובבות, כל אחת ביצירתה, שפע של אפשרויות מקומיות שקוראים להן "ירושלים", ובכך מטעימות בגיבורותיהן שפע של אפשרויות לזהויות ולהזדהויות; שפע זה כאמור, מערער וחותר תחת התפיסה המונוליטית את ירושלים כהגמוניה גברית, ובו בעת מטעין ובונה אותה גם כטקסט נשי.