

הִיָּה לִי אִם וְאֵחָ: רַחֵל וּבִיֵּאלִיק

שִׁירָה סֵתִי

קובץ השירים הראשון של רחל, 'ספּיח', ראה אור בשנת 1927. פרסום הספר חגג את כניסתה של רחל בלובשטיין – המשוררת הראשונה שכתבה שירה עברית בארץ ישראל – אל טריטוריה מאוכלסת מכבר, מרחב גברי של משוררים בולטים ששלטו בכתבי העת של התקופה ובשיח הספרותי והלשוני הסוער והמתפתח. חוקרים רבים כבר נדרשו לסוגיית הופעתה של שירת רחל ומעמדה הראשוני בשירת הנשים העברית, ביניהם דן מירון,¹ יעל זרובבל,² חמוטל צמיר,³ מרים סגל,⁴ דנה אולמרט⁵ וזויה שמיר.⁶ במאמר זה אבקש להאיר את הופעתה של רחל כמשוררת מזווית יחסיה הפואטיים עם המשורר הדומיננטי של התקופה, חיים נחמן ביאליק, ולהציע אפשרות לקריאה דיאלוגית דו־כיוונית בשיריהם, זה מול זה, לאור מעשה השאילה האינטרטקסטואלית. כראשונה מבין חברותיה להופעה החדשה והחדשנית של המשוררות העבריות הראשונות בשנות העשרים של המאה העשרים – יחד עם אסתר ראב, יוכבד בת־מרים ואלישבע ביהובסקי, שהופיעו זמן קצרצר אחריה – נכנסה רחל אל הטריטוריה

1 ד' מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית, תל אביב 1991.

2 Y. Zerubavel, 'Rachel and the Female Voice: Labor, Gender and the Zionist Pioneer Vision', W. Cutter and D. C. Jacobson (eds.), *History and Literature: New Readings of Jewish Texts in Honor of Arnold J. Band*, Providence, RI 2002, pp. 303-317

3 ח' צמיר, 'הקרבן החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת נשים בשנות העשרים', ח' חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים תשס"ז, עמ' 645–673.

4 M. Segal, 'Rahel Bluwstein's "Aftergrowth" Poetics', *Prooftexts*, 25, 3 (Fall 2005), pp. 319-361

5 ד' אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, חיפה 2012.

6 ז' שמיר, רקפת: ענווה וגאווה בשירת רחל, תל אביב 2012.

הנחשקת, הגברית בתכלית, של השירה העברית בתקופתן כאל מרחב של חגיגה ושל חרדה גם יחד. הראשוניות היא תמה מרכזית בחיים הפואטיים של המשוררות הללו, תמה ייחודית, וזה מעיקרה לנשים ולתפיסה התרבותית של נשים. נדמה שאין לאישה מקום חריג להיות בו יותר מאשר העמדה הראשונית: התפיסה המסורתית של האישה מבוססת על היותה משנית, נבראת מצלע, או נזכרת בקושי, וקולה לא נשמע. תמת הראשוניות חוזרת בשירת רחל, ומתבטאת במשיכה אל תינוקות ואל התמימות וכן אל הדף הלבן ואל הצבע הלבן בכלל כסממן של זוך ראשיתי ולא נגוע. רבים משיריה עוסקים באופן יסודי ועמוק בתנאים הראשוניים ביותר של אפשרות ההיווצרות של קול, דיבור ומען, בגרעין הקול – מהיכן הוא בוקע, מה מאפשר אותו, ואיך הוא נשמע כשהוא מגיח לראשונה. זהו תהליך בעייתי, לא טבעי, רווי מתחים, רחוק מן המובן מאליו ככל שמדובר באישה ציונית בארץ ישראל בתחילת המאה העשרים.⁷ קריאה בשירי 'ספיה' מגלה עד כמה השירים אינם סיפוריים ועלילתיים, אלא שרויים באמצע הדברים, במין השתהות ברגע תלוי ועומד, במצב של ציפייה או המתנה מתוחה, כשהסוכי והאחרית עומדים מנגד, בלתי מוכרעים: 'הלך נפש', 'האתה הוא הקץ?'/ 'בגינה' ('שָׁמָא לְקוּם, לְהַתְנַעַר מֵעַפְר הָאֶתְמוּל, / בְּמַחַר לְהֶאֱמִין?') / [...] / אוֹלֵי לְסֹלַח לְאֵל אֵת יְדוֹן לְבָבו, / אוֹלֵי לְהַתְחִיל מִחֶדְשׁ?); 'ציפיה', 'עץ אגס', 'בלילות לא שנת', 'בלא ניב, בלא נוע', 'אושר שלו', 'ששונות זעירים' ועוד ועוד שירים – נדמה כי השיר משיב את הקוראים לרגע שלפני הכתיבה, לרגע של הפוטנציאל טרם מימושו.

ראשוניות אין פירושה היעדר שורשים, אך נדמה ששורר יחס של זרות בין השורשים הפואטיים לבין העמדה הייחודית של משוררת עבריה בראשית המאה העשרים: השורשים היו ממוקמים הרחק מן הדרמה הציונית, בארצות המוצא, כהשפעתה של אנה אחמטובה למשל,⁸ או שהם לבשו את דמותם של אבות דומיננטיים, פואטיים

7 תיאור זה שואב השראה רבה ממחקרה של אולמרט (לעיל הערה 5), המוקדש לארבע המשוררות העבריות הראשונות. אולמרט מנתחת את הפואטיקה של כל אחת מהן לאור מעמדן החלוצי כנשים במועדון הגברי הסגור של השירה העברית, וחוקרת את התמודדותן עם דימויים מופנמים של זהות נשית בתוך מערכת מורכבת של יחסי כוח מגדריים. היא מראה כי גם כאשר יצירתן אינה עוסקת ישירות ביחסי הכוח בין המינים, היא מתהווה מתוך הבעייתיות המגדרית של כתיבת שירה עברית בידי נשים ובהתייחסות מתמדת לבעייתיות זו.

8 רחל, שתרגמה ארבעה משירי אחמטובה לעברית, ספגה ממנה קווי היכר של הזרם האקמאיסטי בשירה הרוסית, בעיקר בחתירה לבהירות ולפשטות בשירים קצרים, בשבירת המשקלים הסדירים, בהתרחקות מגורמות סימבוליסטיות ומהלכי רוח מיסטיים ובחסכנות באמצעים פיגורטיביים. מירון העיר כי האיטאליים הפואטיים של רחל 'עוצבו במידה רבה ברוח הנורמות הניאור-קלאסיות של האקמאיזם נוסח אחמטובה' (מירון [לעיל הערה 1], עמ' 32). על קווי היסוד של הפואטיקה האקמאיסטית ראו במניפסטים האקמאיסטיים בספרו של ב' הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם², ירושלים תשס"א, עמ' 27–38.

וממשיים – במקרה של רחל ניתן להצביע בבירור על אהרן דוד גורדון מחד גיסא ועל ביאליק מאידך גיסא. כאן ניכרים עקבותיו של המתח בין עמדת הראשוניות – היות רחל ראשונה מבין הנשים שכתבו שירה עברית – לבין עמדת השניות והמשניות – הכניסה אל מרחב שכבר נתפס ברובו בידי משוררים גברים.

רחל כמובן מודעת היטב לכך שהיא פוסעת בשדות זרועים מכבר. בכותרת שנתנה לספר, 'ספיח', כשם סיפורו הנודע של ביאליק (שנכתב בהפסקות משנת 1908 עד השלמתו והדפסתו בשנת 1923; רחל תרגמה כמה מסיפוריו של ביאליק לרוסית⁹), ציירה רחל את שירתה שלה כצמיחה כמו־פראית, בשולי השדה, מזרעיה של שירה עברית קודמת. כפי שמראה שמיר, הכותרת הביאליקאית מציגה את שירת רחל בסמל מעובה, פרדוקסלי ורב פנים.¹⁰ מצד אחד זוהי שירה שנוצרה כמו בספונטניות, ללא כלכל ותכנון, ובשלב מאוחר יחסית בחיי רחל, בהיותה בת 37. ומצד אחר שירה זו היא יכול של שורשים ספרותיים ותרבותיים – 'ספיח תנובות מקדם', כפי שכתבה בשירה 'ספיח' – הן שורשים קדומים, כגון המקרא, והן קרובים בזמן, כשירת ביאליק, שרחל קשורה בהם היטב על אף ריחוקה המדומה מהם.

יחס כפול זה של רחל אל שירתה התגלגל במובן ידוע אל היחס הביקורתי והמחקרי אל יצירתה ואליה עצמה, שניתן לסמן בו שני שלבים מובהקים. כפי שמראה מרים סגל, התקבלות שירתה לאחר מותה הייתה ספוגה במבט שהדגיש את הטבעיות ואת חוסר האמצעיות שבלשונה הפשוטה.¹¹ גלים מאוחרים יותר, החל בראשית שנות התשעים של המאה העשרים – בעיקר עם פרסום ספרו של מירון 'אמהות מייסדות, אחיות חורגות'¹² והפולמוס על הופעת שירת הנשים בשנות העשרים שהתעורר בעקבותיו – מדגישים את מורכבותה של שירת רחל ואת כתיבתה בתוך המתח שבין חדשנותה ומקוריותה (שמתבטאים בבהירות לשונה, במבטא הארץ ישראלי, בבחירת התמות ועוד) לבין הישענותה על מודלים לשוניים ופואטיים קודמים ומשפיעים.

הן מירון והן שמיר עוסקים באריכות ביחסו האמביוולנטי של ביאליק אל רחל ושירתה, יחס פטרונני מסויג אך גם חמים ואוהד. זכורות המילים שמצטט הצייר חיים גליקסברג מפי ביאליק – 'תאמין לי כי רחל משוררת לא גדולה [...]'¹³ – וזכורים ביקורו בחדרה בימי מחלתה וההספד שהקצה לה מקום – אם גם רק כ'מקהלת ליווי' –

9 ראו: שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 334.

10 שם, עמ' 162–164.

11 סגל (לעיל הערה 4).

12 מירון (לעיל הערה 1).

13 מצוטט אצל מירון (שם), עמ' 47.

בקנון המתהווה של השירה העברית החדשה. ואולם כפי שאבקש להראות, גם יחסה של רחל אל ביאליק היה אמביוולנטי, והיא ניהלה בהשקט, דרך שיריה, דיאלוג עם עמדותיו הפואטיות. ביחסה אליו נמהלו יחד רגשי כבוד וקריאת תיגר מלאת תעוזה, הזדהות מחד גיסא וביקורת מאידך גיסא.

עצם הבחירה לתת לספר שירים ראשון כותרת נתונה – 'ספּיח' – מעידה על יחסה המורכב של רחל אל השדה החרוש שבתוכו היא עושה את צעדיה הראשונים, ואל האב המשפיע, הקודם והדומיננטי, שמלך על שדה זה. הבחירה בשם סיפורו של ביאליק מציעה עדות עצמית כמו-מקטינה על שירת רחל כנספח ליצירתו. מנגד מעשה השאילה הבוטה הזה (כה בוטה עד שהמחקר כלל לא מתייחס אליו¹⁴) – או שמא גנבה, בנוסח גנבת הלשון שהציעה אלישיה אוסטריקר,¹⁵ או לחלופין הגנבה הקניבליסטית שהציעה לאחרונה רייצ'ל גלוויין¹⁶ – מפקיע מביאליק את מה שהיה סמל אישי בסיפור חיים אוטוביוגרפי; ויחד עם הסמל האישי מופקעים כל מראות השתייה הייחודיים לו, אשר בסיפורו תפחו וקיבלו ממד כוללני, כסמל למקומו של עם ישראל בקרב העמים.¹⁷ בסיפורו של ביאליק סמל ה'ספּיח' מרמז על אופן צמיחתו של הילד, צמיחת בר מאוחרת להורים מזדקנים שלא מטפחים את הבן הקטן, והילד גדל כמו מעצמו, מזין את עצמו באגודלו שלו ובכוחות דמיונו. הוא מסתפח אל חבורת הילדים בחדר אך נותר כל העת בשוליה, נלעג ובלתי מובן. מיקומו השולי כספּיח אף מסגיר, על פי מודוס רומנטי מקובל, את מוכנותו להתקדשות נבואית ואת כשירותו לזכות להשראה ולהתגלות שמימית. רחל 'גונבת' מביאליק את מכלול המשמעויות הללו, 'סופחת'

14 רק שמיר מזכירה כי זוהי כותרת שאולה מביאליק, אך היא אינה מפרשת את הזיקה האינטרטקסטואלית בין שתי היצירות. ראו: שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 161–164.

15 אוסטריקר מתארת את פעולתן של נשים יוצרות בתחומי השפה הגברית כפעולה של גנבת לשון: אינטרטקסטואליות מועצמת, קריאה וכתובה מחדש של דגמים גבריים קנוניים או נפוצים, פרודיות על דגמים אלה ועוד. ראו: A. S. Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston, MA 1986

16 גלוויין משתמשת במונח קניבליזם תרבותי לציון האופנים שבהם טקסטים מאוחרים סופגים, סופחים ומעכלים אל תוכם יצירות קנוניות. תחת שיראו בהן מקור מקודש, הם כותבים אותן מחדש ומשנים מן היסוד את היחסים בין הטקסטים. בעוד תפיסת הגנבה של אוסטריקר משמרת את ההבחנות הבסיסיות בין הטקסט הקנוני לשימושים האינטרטקטואליים בו, דגם הגנבה הקניבליסטית ביחסים הפואטיים שגלוויין מציעה משבש את הדואליות שבין טקסט קודם לטקסט ממשיך על מנת לערער על עצם המטפיזיקה של המקור. ראו: R. Galvin, 'Poetry is Theft', *Comparative Literature Studies*, 51, 1 (2014), pp. 18–54. תודתי לאדריאנה ג'ייקובס על ההפניה למאמר זה.

17 על 'ספּיח' לביאליק ראו: צ' לוז וז' שמיר (עורכים), על 'ספּיח' לביאליק: הסיפור 'ספּיח' ומסות עיון, רמת גן תשנ"ח.

אותן אל תוכה ומאמצת אותן להגדרת פעולתה הפואטית שלה.¹⁸ 'כבר מאות שנים איננו יכולות להשיג דבר אלא אם כן אנו גונבות אותו; כבר מאות שנים אנו חיות בגניבה, מוצאות לתשוקה מעברים צרים, חמקמקים, שדרכם תוכל לחצות בהיחבא', כותבת הלן סיקסו. האישה 'מתענגת על טשטוש הסדר במרחב, על התעתוע בו, על שינוי מקומם של רהיטים, חפצים, ערכים, על שבירות, על ריקון מבנים, על עקירת העצמי'.¹⁹

אני מבקשת להאיר במאמרי את סבך היחסים בין שני משוררים בולטים אלה, רחל וביאליק, דרך מעשה השאילה האינטרטקסטואלית ואפשרויות השיח שהוא יצר – בין הדורות, בין המינים, בין מודוסים לשוניים ובין פואטיקות.

כפי שכבר הוכח פעמים מספר, ההיסטוריוגרפיה של שירת הנשים העברית מוטה לבדיקה על פי אמות המידה של שירת הגברים, ומתוארת על פי הקריטריונים שהתקבעו מתוך ההנחה המקדימה שהגבר הוא המציב את אמת המידה. תופעה זו מוכרת לנו מן התבנית התאורטית של זיגמונד פרויד, שהגדיר את מיניות האישה אך ורק בכפוף למיניות הפאלוצנטרית של הגבר.²⁰ בפרדיגמה כזאת האישה מוצממת אל המיקום המשני, הנלווה, החסר. תיקונה של תמונה מסולפת זו נעשה וממשיך להיעשות במחקרים אשר קוראים מחדש את מקומה ופעולתה של שירת הנשים העברית בראשית המאה העשרים, ואשר ממקמים אותה ככוח מניע ומשפיע ביצירתו של מודרניזם עברי – כמחקריהם של חנה קרונפלד,²¹ מיכאל גלזמן,²² צמיר,²³ אולמרט²⁴ ועוד. זוהי הסתכלות אשר בוחנת את השירה העברית – הן הגברית והן הנשית – כרב שיח פואטי, זירה שבה משוררים ומשוררות מתייחסים זה לזה ומגיבים זה על שירתו של זה, רב שיח פואטי שנוצר גם לאורך דורות ובין דורות ולא רק בתחומיו של דור מסוים. במסגרת

18 שם הספר הוא כמובן גם שם אחד השירים מתוכו. סגל מנתחת אותו במאמר מרתק שבו היא קוראת את השיר 'ספיח' כניסוח יסודי של הפואטיקה של רחל, אם כי היא אינה מתייחסת כלל לסוגיית השאילה של כותרת סיפורו של ביאליק. ראו: סגל (לעיל הערה 4).

19 ה' סיקסו, 'יציאות, מוצאים, מתקפות', ה' סיקסו וק' קלמנט, זה עתה נולדה, תרגמה ה' קרס, תל אביב 2006, עמ' 150.

20 ז' פרויד, 'הנשיות' כתיב זיגמונד פרויד, ה: מסות נבחרות, תרגם א' בר, תל אביב 1968, עמ' 267–286.

21 Ch. Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley, CA 1996.

22 מ' גלזמן, 'שירת נשים במודרניזם: לקראת היסטוריוגרפיה פמיניסטית', ז' בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, ב, תל אביב 2001, עמ' 118–150.

23 צמיר (לעיל הערה 3). ראו גם: הנ"ל, 'אהבת מולדת ושיח חרשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלותו הגברית', תאוריה וביקורת, 7 (חורף 1995), עמ' 125–145.

24 אולמרט (לעיל הערה 5).

כזו נפתח פתח לראות כי גם משוררים גברים הושפעו משירתן של נשים ולא רק להפך. כך מצביעה נעמי זיידמן על ההשפעות הנשיות שספגה יצירתו של דוד פוגל,²⁵ גלזומן מראה כי משוררות שנות העשרים הציעו פואטיקה מודרניסטית מינימליסטית שסללה את הדרך לשירת שנות החמישים, ואולמרט כותבת כי המשוררות העבריות הראשונות הן שהניעו והובילו את אימוץ ההברה הספרדית ואת קירוב השירה ללשון העברית המדוברת.²⁶

לצד הצורך לבדוק כיצד הושפעו משוררים גברים משירת הנשים, אני רוצה להציע מהלך מתבקש פחות, אם כי מעניין לא פחות. כוונתי לבדיקה לא רק בכיוון הלינארי הכרונולוגי, מן המוקדם אל המאוחר, אלא גם בקריאה לאחור, בהיפוך כיוון ההסתכלות ההיסטוריוגרפית, מן המאוחר אל המוקדם: בדיקה של שירת הגברים, אפילו זו שקדמה להופעתה של שירת הנשים בשנות העשרים והשלושים, על פי אמות המידה שמציבה שירתן של רחל והאחרות. היפוך כיוון ההסתכלות יכול לשנות את האופן שבו אנחנו קוראים מחדש את אבות השירה העברית, ולחשוף בהם פנים חדשים, אשר מערבלים מחדש את היחסים בין מוקדם למאוחר, בין מרכז לשוליים ובין המגדרים.

הצעה זו מבקשת להעמיד במרכז הדיון דווקא זיקות לא לינאריות ולא כרונולוגיות בין משוררים ומשוררות ובין טקסטים ויצירות מתקופות שונות, באופן שיכול לקעקע את מושג המקור בשאילה האינטרטקסטואלית ולזמן קריאות חדשות.²⁷ הקריאה שאני

N. Seidman, "It is you I speak from within me": David Fogel's Poetics of the Feminine Voice', *Prooftexts*, 13, 1 (1993), pp. 87-102

26 אולמרט (לעיל הערה 5), עמ' 214.

27 בהקשר זה ראוי להזכיר את המודל הקווירי שוימן-קלמן מציעה במחקרה על שירת נשים יהודיות בידיש, בעברית ובאנגלית במאה העשרים, מודל תאורטי שיש לו קווים משותפים עם הגישה ההיסטוריוגרפית הא-כרונולוגית שאני מבקשת להציג. ויימן-קלמן קוראת את שירת הנשים כסדרה של מפגשים בלתי צפויים, שבה שירים מדברים זה עם זה בדרכים אשר חוצות זמנים, מקומות ושפות. פרקי מחקרה בנויים כהצבה זה מול זה של שירים מלשונות שונות ומאזורים וזמנים מרוחקים זה מזה, ופירוש השירים דרך קשרים פוטנציאליים ביניהם, ממשיים או מדומיינים. השירים הנקראים יחד יוצרים מבנים פואטיים מורכבים של זהות והיסטוריה, בשרשרת המתנגדת ללינאריות, לביולוגיה ולנורמות ההגמוניות. באמצעות מבט שמתנגד לכרונולוגיה ויימן-קלמן מבקשת לפעול כנגד תפיסת זמן ההטרונורמטיביות, המעצבת את ההיסטוריה כשכפול של מבנים קיימים, שדורות העתיד מתקשרים בו תמיד אחורה אל דורות העבר. תחת זאת היא מציעה לפרום את הקשר הרעיוני החזק שבין היסטוריה לשעתוק ולכונן דגמים חלופיים של תפיסות זמן, שאינם כפופים לעיצוב הזמן כפרוגרסיווי, מתמשך ומשעתק. כך כנגד ראיית ההיסטוריוגרפיה הפואטית באמצעות מטפורת החוט, כקשר רציף, בלתי מופרע לכאורה, של העברה חלקה מדור לדור ומיוצר אל הבאים אחריי, ויימן-קלמן מציעה את מטפורת הרשת, מערכת הפיגומים או החבל והשרשרת, אשר נפתחות לתנועה מורכבת של תהליכי שרשרת, תנועה סימולטנית רב כיוונית, קדימה, אחורה והצדה בכל זמן נתון. ראו: Z. Weiman-Kelman, *What to Expect When You're not*

מציעה מבליטה את הציטוט, המגע והתקשורת בין טקסטים שונים באופן דו-כיווני ובו-זמני, אשר מאפשר לטקסטים להשפיע זה על זה ולכונן זה את זה כבדיאלוג. בקריאה כזו הטקסט הפואטי נתפס כטקסט פתוח ודינמי, נייד ומפולש, לפנים ולאחור, לעברו ולעתידו, כך שעצם ראיית מגעו עם טקסטים אחרים – בין שנכתבו לפניו ובין שאחריו – פותחת עוד ועוד אפשרויות קריאה ופרשנות בו.

פולמוסי לשון

מירון כותב כי שירתה של רחל נכתבה מתוך מודעות ל'מרחק העצום שבין התרבות הספרותית הגדולה של העבר ל'עוני' של המשוררת בהווה, ול'תהום, שבין העושר האסוציאטיבי והרטורי של האפוס הגדול – אשר ארץ ישראל אולי היתה ראויה לו – ובין שירתה היא ה'דלה', המצומצמת, נעדרת התהודה ההיסטורית'.²⁸ ההתגברות על הפער מיוצגת לדבריו בבחירתה של רחל להציג את הדלות והנומך כעיקרון אמנותי מודע ומכוון, אשר מבטא ערכים מודרניסטיים כביכול של פשטות ורעננות, כפי שהיא גורסת במסתה הארס-פואטית 'על אות הזמן':

ברור לי: אות הזמן באמנות השירה היא פשטות בטוּי. בטוּי פשוט, לאמר: בטוּי פרפוריה הראשונים של האמוציה הלירית, בטוּי מידי, בטרם הספיקה לכסות על ערִיִתה במחלצות משי ועדיי זהב; בטוּי הנקי מספרותיות, הנוגע ללב באמתו האנושית, המשובב נפש ברעננותו; אשר יש בכוחו להַחֲרַת בזכרון, ללוותנו בחייו יום-יום ולרוֹן מתוכנו לפתע.²⁹

רחל מציירת את הפשטות בשדה סמנטי הלקוח מתחום הלידה – פרפורים ראשונים של גוף עירום ורענן השוכה את הלב. עולה כאן תמת הראשונות, הנקשרת הן לראשונותה של רחל עצמה כמשוררת והן לראשונותם, טריותם ורעננותם של שיריה בנוף השירה המקומי. מוטיב היוולדותו של התינוק כבר הופיע באחד השירים המזוהים יותר מכול עם השקפתה הארס-פואטית של רחל, הוא השיר 'ניב', שפורסם לראשונה בתרפ"ו (יוני 1926) בעיתון 'דבר' ושנדפס שנית בספרה 'ספיח':

Expecting: *Queer Histories of Jewish Women Writers* (Forthcoming).

מירון (לעיל הערה 1), עמ' 98.

29 ר' בלובשטיין, שירת רחל²⁹, תל אביב תשמ"ב, עמ' 204.

ניב

יִדְעַת אֲנִי אֶמְרֵי נֹוֹי לְמַכְבִּיר,
מְלִיצוֹת בְּלִי סוּף,
הַהוֹלְכוֹת הַלּוֹךְ וְטָפוֹף,
מִבְּטֵן יְהִיר.

אֶךְ לְבִי לְנִיב הַתְּמִים כְּתִינוּק
וְעָנּוּ כְּעֶפֶר.
יִדְעָתִי מְלִים אֵין מִסְפֵּר –
עַל כֵּן אֲשַׁתֵּק.

הַתְּקַלֵּט אֲנִיךְ אֶךְ מִתּוֹךְ שְׁתִּיקָה
אֶת נִיבֵי הַשַּׁח?
הַתְּנַצְרָהוּ כְּרַע, כְּאָח,
כָּאֵם בְּחִיקָה?³⁰

נראה שכל מי שכתב על שירת רחל לא פסח על השיר הזה, שהוא בוודאי שיר מפתח להבנת הפואטיקה שלה, שיר שהוא מעין ניסיון להגדרת קולה המורכב של רחל כפעולה תקשורתית של הזמנת הנמען לקשב אחר.

בקריאות קודמות בשיר – הן בשלבים המוקדמים והן בשלבים המאוחרים בביקורת שירת רחל – דנו בו על רקע הפולמוס הידוע בין ביאליק לבין אברהם שלונסקי בעניין המליצה.³¹ שלונסקי האשים את ביאליק ובני דורו במליציות מיושנת ובריבוי צירופים כבולים,³² ואילו ביאליק האשים את שלונסקי ובני דורו בלוליינות מילולית

30 שם, עמ' 52.

31 מירון מתאר את מקומה של רחל במפת המאבק הבין-דורי בין הגוורדיה הותיקה, מחנה אודסה בהנהגתו של ביאליק, לבין האקספרסיוניזם המודרניסטי של השיר הפרוע – כהגדרתו של ע' שביט – נוסח אורי צבי גרינברג או שלונסקי. בין שתי מגמות אלה נוח היה למבקרים ממחנה ביאליק להשתמש ברחל כדי להראות כי שירת הזמן החדש איננה חייבת להתנסח בשפה פרועה ומסובכת, 'להתעטף בצבעונין כדרך כמה גברים בשירה', כפי שכתב פרידמן בשנת 1927 (ד"א פרידמאן, 'רחל', מוסף דבר לשבתות וחגים, ב, לג [י"א באייר תרפ"ז], עמ' 3); היא יכולה להיכתב בביטוי פשוט אשר מושיע את הטעם הישן, אם כי תמיד נותר בנחיתותו לעומת מורכבותו ועומקו של הנוסח הביאליקאי. ראייה כזו, מירון טוען, מחטיאה את ניסיונה של רחל ליצור נוסח משלה בשירה העברית, נוסח אקמאיסטי החותר לבהירות ולפשטות קלסית, והמשתמש בלשון עדכנית ונטולת עומס מסורתי. ראו: מירון (לעיל הערה 1), עמ' 141.

32 א' שלונסקי, 'המליצה', הדים, ב (ניסן תרפ"ג), עמ' 189–190.

גאוותנית וריקה אשר מזנה את השפה. שלונסקי זיהה את המליצה עם הסגנון השיבוצי המיושן, ואילו בעיני ביאליק, שירת הדור החדש בשירה הארץ ישראלית היא 'המליצה החדשה',³³ המתאפיינת בשעשועי לשון יהירים וריקניים. בשיר 'חלפה על פני' (תרע"ו) הוא מבטא את סלידתו מהם –

[...]

במה אבא אל־הקדש ואיככה תטהר תפלת־י?
 ושפתי, אלהים, שקצה כלה ותהי כשפת פגולים,
 ומלה אין בקרבה אשר לא־נטמאה עוד עד־שרשה,
 וניב אין אשר לא־התעללו בו שפתיים נאלחות,
 ואין הגיג אשר לא־נסחב עוד אל בית הקלון.
 יוני הזכות, שלחתיך לעת בקר שמימה,
 שבו אלי לעת ערב – והנן ערבים מלמדי אשפתות,
 צוחה נתעבה בגרונם ובשר נבלה בפיהם.
 אפפוני מלים תופפות, בעדת קדשות כתרונני,
 נוצצות בעדיי שוא ומתיפפות בחן רמיה,
 חקלילות הפוך בעיניהן ורקב הזמה בעצמותן,
 ובכנפיהן ילדי נאפופים, ממזרי עט ורעיון,
 עתק ושחץ כלם, לשון רהב ולב נבוב,
 עם־הקימוש ועם־החוח יפרו ואין מפניהם מנוס.

[...]

אל צפרי השדה אצא, המצפצפות לפנות בקר,
 או אקומה אלכה־לי אל־הילדים, המשחקים לתמם בשער,
 אבא אתערב בקהלם, אאלף שיחם ולהגם –
 וטהרתי מרוח פיהם ובנקיונם ארחץ שפתי.³⁴

ביאליק מתאר תהליך שבו השפה נשחתת, מזדהמת ונטמאת, לאחר שנוצלה ועברה התעללות קשה בשפתיים נאלחות, שהפכו את מילותיה מיונים זכות לעורבים אוכלי בשר נבלות. התעללות זו מובילה למהפך – מלבן לשחור, מטהור לבזוי – ויש בה דמיון רב לליל הסער שעבר על הנמענת ב'רק קו שמש אחד' (תרס"א), שם ביאליק נוקט מונחים דומים של ריקבון, בזות ובאשה ('וכלבים נבלים בהדרך' / ירחיו מרחוק

33 אגרות חיים נחמן ביאליק, ה, בעריכת פ' לחובר, תל אביב תרצ"ט, עמ' קכו. וראו גם: שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 180.

34 כל שירי ח"נ ביאליק, תל אביב תשכ"ו, עמ' רכת.

נְבִלְתָךְ³⁵). מאפייניו המגדריים של תהליך זה מובלטים, והוא מאיר את השפה כאשת זנונים בוגדנית, בדימויים השאולים מן הלשון שבה תיארו נביאי הזעם את סטייתו של עם ישראל מדרך הישר. הרמיזה לשלונסקי ולבני דורו מדמה אותם ל'לְדֵי נְאֻפִים, מְזַרְי עֵט וְרֵעוֹן', שלושנם הציורית, הדחוסה והמשחקית איננה יותר מאשר רהב נבוב ועקר, כקימוש וכחוח (בניגוד אולי לסמל הספיחה, שניתן להיוון ממנו). מנגד הדובר מוצא מרפא לאותם ילדים 'לא חוקיים' בשיחם של הילדים ה'חוקיים', הא-מיניים, שעל כן שפתם תמה וטהורה, נקיה מקונוטציות מיניות מבוזות.

צמיר כותבת על הקשר ההדוק והמפתיע בין 'חלפה על פני' לבין 'ניב' של רחל – שני שירים העוסקים, אם גם בסגנון שונה לחלוטין, בחיפוש אחר ניקיון הביטוי וטוהר הביטוי בשפה שנטמאה והושחתה, ובמציאתו בשיחם של הפעוטות.³⁶ לא מוגזם אף לשער כי רחל שאלה את עצם המושג ניב משיר זה של ביאליק ('יְנִיב אֵין אֶשֶׁר לֹא הִתְעַלְלוּ בּוֹ שְׁפָתַיִם נְאֻלְחוֹת'), אם כי בשירה הוא הופך ליש – 'תְּמִימִים כְּתִינּוֹק / וְעֵנּוּ כְּעֶפֶר'.

אכן קריאה הדוקה בשירי רחל וביאליק יכולה להראות כי על אף ההבדלים הסגנוניים והפרוזודיים ביניהם וההבדלים הבולטים במשלב הלשוני, רחל התקרבה אל עמדתו של ביאליק בשאלת הלשון והתחדשות השפה העברית – ששירתה היא מסימניה הבולטים ביותר – עניינים אשר היו מעיסוקיו המרכזיים של ביאליק בשנים האמורות. שמיר, שבחנה את דף הטייטה של השיר 'ניב', מראה כי הבית שהוסר מן הגרסה המוקדמת של השיר – ושהיה ממוקם בו כבית השני – מזכיר דווקא את ביקורתו של שלונסקי על סגנונו המסולסל, המיושן וה'רוסי' של ביאליק: 'קְשׁוּרֵי מְלִיצוֹת, סִלְסוֹלוֹת צְדִי / מוֹרְשֵׁת סִבָּא לְנִין / פְּרָחֵי פְּרָדְסִים בְּנוֹף אֲגָדִי / עֲדוֹת צְפָרֵי צְבָעוֹנִין'. מחיקת אותו בית מן הנוסח הסופי מעידה אפוא על התייצבות לצדו של ביאליק ועל שליחת חצים אל סגנונו העמוס של שלונסקי דווקא.³⁷ עם זאת נראה כי הן 'חלפה על פני' והן 'ניב' מביעים ספק גדול באפשרות התקשורת בניב החדש.³⁸

35 שם, עמ' קכח.

36 צמיר (לעיל הערה 3), עמ' 651.

37 שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 177.

38 ספק זה נקשר במידת מה לשאלות הנוקבות שמעלה גרשם שלום באשר לאפשרויות חילונה של השפה העברית בהצהרת אמונים לשפה שלנו', מכתבו אל פ' רוונצווייג אשר נכתב בשנת 1926, חודשים ספורים לאחר שכתבה רחל את 'ניב'. ראו: ג' שלום, 'הצהרת אמונים לשפה שלנו' (תרגם א' הוס), מכאן, יד (תשע"ד), עמ' 328–329. צמיר מפרשת את מכתבו של שלום בזיקה לביאליק ובעיקר למסתו 'גילוי וכיסוי בלשון' ולשירי ההשתתקות שלו, המביעים חשד כלפי השפה הריבונית ואף מייאס ממנה. ראו: ח' צמיר, 'בין תהום לעיוורון: תיאולוגיה פוליטית וחילון העברית אצל גרשם שלום וח'נ' ביאליק', שם, עמ' 82–119.

בד בבד עם התקרבותה אל עמדתו של ביאליק, רחל מתרחקת מן הרטוריקה שלו ושל שלונסקי גם יחד. כפי שאולמרט מראה, רחל מבקשת לדחות את עולם הדימויים הטעון והשתלטני שמדמה את השפה לאישה. תיאור היחסים עם השפה במונחים מגדריים או דימוי השפה לאישה – כמו בשיר 'חלפה על פני' – לא היו חדשים בשיח הלשוני העברי. הפולמוסים הבולטים על תחיית הלשון העברית בספרות ההשכלה והתחייה רצופים במספרות מיניות, מאברהם יעקב פאפירנא, אברהם אורי קובנר, דרך מנדלי מוכר ספרים, דוד פרישמן, שלום עליכם, יוסף חיים ברנר, ביאליק ושלונסקי.³⁹ רחל בונה בשירתה עולם דימויים חלופי, המבקש להתנקות לא רק מקישוטי המליצה אלא גם מעצם דימוי השפה לאישה המשמשת כחומר ביד היוצר.⁴⁰ בשיר 'ניב' מובא דימוי השפה לאישה בדרך אירונית, כדי להסתייג ממנו ולהמירו, בטרנספורמציה מגדרית, בדימוי מזין וזכר דווקא – תמים כתינוק, שח ועניו כעפר, ועם זאת חד ופוצע כשן חדה – ניב.⁴¹

ההתייחסות לשיר 'ניב' במחקר הספרותי נוטה אפוא להדגיש את הפולמוס הלשוני-סגנוני שברקעו, פולמוס שבא לידי ביטוי במערך האינטרטקסטואלי הרב שכבתו שבנתה רחל בבית הראשון של השיר.

יִודַעַת אֲנִי אֲמַרִי נוֹי לְמַכְבִּיר,
מְלִיצוֹת בְּלִי סוֹף,
הַהוֹלְכוֹת הַלּוֹךְ וְטָפוֹף,
מִבְטָן יְהִיר.

מארג לשוני זה רומז הן אל הפסוק 'יִיאֲמַר ה' יַעַן כִּי גְבַהוּ בְנוֹת צִיּוֹן וַתִּלְכְּנָה נְטוּוֹת' (קרי: נטויות) גרון ומשקורות עינים הלוך וטפף תלכנה וברגליהם תעפסנה' (יש' ג' 16), הן אל השימוש בו בספורו של ביאליק 'ספיח'⁴² ואל שימוש קרוב לו בשירו 'חלפה על

39 לדיונים רחבים בפולמוסים אלה ראו: א' פרוש, נשים קוראות: יתרונה של שוליות בחברה היהודית במזרח אירופה במאה התשע-עשרה, תל אביב תשס"א; א' בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, אור יהודה ובאר-שבע 2009; זיידמן (לעיל הערה 25); אולמרט (לעיל הערה 5).

40 אולמרט (שם), עמ' 56.

41 גלזמן (לעיל הערה 22), עמ' 136.

42 שמיר מראה כי באמצעות האלוויה לתיאור הלכותיהן של בנות ישראל המחקות את בנות הגויים וטופפות ביהירות (יש' ג' 16), רחל מרמזת אל תיאורו של ביאליק את האות למ"ד ביחסה אל היו"ד הקטנה (היא היהודי), תיאור שבו הוא רומז אל אותו פסוק ממש: 'הלמ"ד הולכת קוממיות בגרון נטוי ובראש זקוף, כאומרת: ראינה, משכמי ומעלה גבוהה אני מקלֶכֶן. בינתים מזדקק ובא היוד'ן, בריה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה על מה שתסמוך, ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מקלֶן. תמיד היא נראית כצפה באויר או כאלו היא נמשכת אגב גררא – ולבי לבי לה. ירא וחרד אני,

פני'. גלזומן טוען כי אף שהניב נתפס בשיר כהיפוכה של המליצה, רחל שותלת מליצה דווקא בתוך השיח האנטי-מליצי שלה, במהלך חתרני שמבקש לשלול את קישוטה הגנדרני של השפה.⁴³

מהלך זה ניכר בניסוח חוק פשטות הביטוי במסתה של רחל 'על אות הזמן'. הניסוח מבליע סתירה פנימית, שהרי רחל מגדירה את הביטוי הפשוט כמידי ונקי מספרותיות, אך היא עצמה נוקטת שאילה ספרותית בציירה את 'פרפוריה הראשונים של האמוציה הלירית [...] בטרם הספיקה לכסות על ערִיִתה במחלצות משי ועדיי זהב'; בניסוח זה מהדהדים הפסוק 'פי תלבשי שני כי תעדי עדי זהב כי תקרעי בִּפּוֹךְ עֵינֶיךָ לְשׂוֹאֵת־תִּיפִי' (יר' ד 30),⁴⁴ יש' ג 16 ודברי ביאליק ב'חלפה על פני': 'אֶפְפוֹנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת, כְּעֵדַת קְדָשׁוֹת כְּתוּרֵנִי, / נוֹצְצוֹת בְּעֵדֵי שְׂוֹא וּמְתִיפּוֹת בְּחֶן רְמִיָה / חֲכָלִילוֹת הַפּוֹךְ בְּעֵינֵיהֶן'. השימוש האינטרסקטואלי מתעבה עוד בשירה של רחל 'נפתולים', אף הוא מתוך 'ספִיח', אשר רומז גם הוא אל אותו הפולמוס והעלה שוב את דימוי השפה כנשים מפורכסות ואת המחויבות לשפה הקדם-מילולית:

אֶלֵי לִי! אֶלֵי... גּוֹבֵר הַיָּצָר,
נִמְשְׁכוֹת יָדַי מֵאֲלֵיהֶן
אֶל תַּפְאֲרַת אֲדָם וּבְרָקָת,
אֶל מְלִים נְאוֹת כְּאֶבֶן־חֶן.⁴⁵

מירון מתאר את השימוש האינטרסקטואלי של רחל – בניגוד לזה המורכב, האירוני והמעודן של ביאליק – כשימוש מאומץ, אשר מבליט את תפרי השיבוץ: 'כשהציטט מזדקר מתוך הטקסט, הזר לו מן הבחינה הסגנונית והרוחנית כאחת. במאמץ, צעד אחר צעד קרבה המשוררת אל הרגע ואל המקום שבהם תוכל לנעוץ אל תוך החומר הלשוני האופייני לשירתה את הציטטה המקראית המוכנה מראש'.⁴⁶ מה טעם מצא מירון להשתמש במטפוריקה כה זכרית ותוקפנית, דמונית כמעט, כדי לתאר את רחל – הזדקרות והתקרבות אטית עד הנעיצה – זהו עניין הטעון בדיקה נפרדת. סגל מראה כי דווקא מירון, שמבקר את ביאליק ובני דורו על כך שלא העניקו לרחל מעמד נכבד בגלל אי עמידתה בתביעות הפואטיקה השלטת, הוא זה שלא הצליח להשתחרר מן

שלא תאבד בקטנתה בין חברותיה ושלא תִרְמָס ושלא תתמען, חס ושלום, בין פִלְךְ' (ח"ג ביאליק, 'ספִיח', הנ"ל, סיפורים, תל אביב תש"ג, עמ' קפו). וראו: שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 239.

43 גלזומן (לעיל הערה 22), עמ' 136.

44 ראו: אולמרט (לעיל הערה 5), עמ' 57.

45 רחל (לעיל הערה 29), עמ' 72.

46 מירון (לעיל הערה 1), עמ' 101.

הנורמות שהציב ביאליק בבחינתו את שירת רחל. לדבריה האינטרסקסט של רחל מעמיד 'פואטיקה אשר תופסת את מקום האלוויה הביאליקאית ומבקשת לחרוג אל מעבר לטקסטואלי גרידא' ב'קשר המסרב להיתחם בגבולות מסורת ההעתקה'.⁴⁷ צמיר מעירה כי אפשר שהאפוזיציה שמירון מעמיד בין השימוש העקיף והמרומו של ביאליק לשימוש המפורש והשטחי של רחל איננה תקפה לאור מורכבותו של ה'ניב' שהציגה רחל בעושר אלוסיבי.⁴⁸ ושמיר מאפיינת את האינטרסקסט בשירת רחל כאלויה אליפטית, כלומר כזו שניחנה באיכות מרומזת, המותירה את המשמעות מחוץ לטקסט עצמו ומזמינה את הקוראים להשלימה בכוחות עצמם.⁴⁹ רחל עצמה מתייחסת ברשימתה 'על אות הזמן' לשאלת הרמיזה האינטרסקסטואלית. המסה הקצרה נפתחת כאמור בהבעת העדפה של 'פשטות הביטוי [...] הנקי מספרותיות', אף שפשטות זו עצמה מתוארת באמצעות רמיזה ספרותית. בהמשך הדברים רחל מסתייגת מספריהם של בס וטמקין, משוררים שלשונם ארכאית לטעמה, אך חלקה שבח מוסיג לשלונסקי, אמן 'להטי הלשון', ומונה אותו בין 'חרטומי ארצנו', על אף מבול ההשאלות שבספרו:

כשדפדפתי בספר שיריו של בס ('אדם', הוצאת 'הדים') חשבת: 'אל אלהים! איכה הצליח להתחמק מאות הזמן? תלישות מקרקע בזמן תגונה כתלישות מקרקע המקום. לא נוח לנו ברחבי הנצח, פינה נבקש לנו להתגדר בה. יש לו לבס סונטות מרודדות, מראות־נוף מצוירים ביד בטוחה; עשירת צבעים הפאליטרה שלו, רק 'צבע הזמן' חסרה היא. ולטמקין ('נטפים', הוצאת 'כתובים') שבילו הוא, דמותו עולה מבין דפי ספרו, דמות איש של צדי הדרך, של תוגת בין־השמשות, של רחמי את. אף צליל אחד מזויף לא יצרום את האוזן, ואולם גם הוא, אם כי פחות מאשר בס, מתנכר לאות הזמן.

ואז אתה נוטל את 'לאבא־אמא' (שלונסקי, 'לאבא־אמא', הוצאת 'כתובים') ואתה קורא, וחוזר וקורא, ונכון 'לסלוח' לו לשלונסקי את תעתועיו, בגלל כשרונו להיות כל כך בן לתקופתו.

דומה עלי, כי אין פה מקום לקושיה: פשטות הביטוי ומבול דמויות והשאלות – הא כיצד? כי כן יכולות ההשאלות (ולא רק בלהטי הלשון של חרטומי־ארצנו הדברים אמורים) יכולות ההשאלות להיות תוצאה בלתי אמצעית של ראי־

47 סגל (לעיל הערה 4), עמ' 329.

48 צמיר (לעיל הערה 3), עמ' 651, הערה 10.

49 שמיר (לעיל הערה 6), עמ' 148.

עולם שירית, לאמור: העין ערוכה כך ולא אחרת, והאמוציה מגיחה מרחם בלבושה זה. דוגמת ילדים 'בני-מזל', הנולדים בכתונת.⁵⁰

ניכר אפוא כי על אף העמדת פשטות הביטוי כערך ארס פואטי עליון, רחל אינה שוללת את עצם השימוש בהשאלות. אך אלו צריכות להיות תוצאה בלתי אמצעית של ראייה שירית: לבוש מינימלי, טבעי, על הרך הנולד: 'האמוציה מגיחה מרחם בלבושה זה, דוגמת ילדים "בני-מזל" הנולדים בכתונת'. הניסוח מצייר השאלה מעין זו כפלא – לידה בלבוש. ההשאלה ממוקמת אפוא על התפר שבין הבגד לעור עצמו, הבגד מתאים כל כך לגוף הלשוני הנולד עד שנדמה כי אין הוא אלא העור עצמו.

קריאה דו-כיוונית

האם האיוך הפלאי של ההשאלה בשירת רחל, היותה בגד הנדמה כעור, הוא המסביר את החמצתה של האלוויה הנוספת בשיר 'ניב', לבד מזו המתייחסת לפולמוס המליצה, אלוויה שנדמה כי חמקה מעיני החוקרים שכתבו על השיר? עד כה לא עמדו על הקשר בין שיר זה לבין שירו של ביאליק, 'הכניסיני תחת כנפך' (אדר תרס"ה), ממש כאילו היה קשר זה מעין 'המכתב הגנוב' מסיפורו של אדגר אלן פו, מכתב אשר איננו מזוהה דווקא משום שהוא גלוי כל כך לעינינו ואיננו מוסתר כלל. והרי את מילות הסיום של השיר, 'הַתְּנַצְרָהוּ פָּרַע, כָּאֵח, כָּאֵם בְּחִיקָה?', אפשר לקרוא כגרסה נשית ברורה לפתיחת שירו של ביאליק ולסיומו:

הַכְּנִי־סִינִי תַּחַת כְּנַפְךָ,
וְהִי לִי אִם וְאַחֹת,
וְיֵהִי חֵיקְךָ מְקַלֵּט רֵאשִׁי,
כִּן-תְּפַלְּוֹתִי הַנְּדָחוֹת.⁵¹

לכאורה אלו שירים שונים מאוד. השיר של רחל נתפס כאמור בעיקר בהקשר של העימות בין הלשון המגונדרת של המליצה לבין השפה הפשוטה והחפה מקישוטים,⁵²

50 רחל (לעיל הערה 29), עמ' 204–205.

51 ביאליק (לעיל הערה 34), עמ' קעח.

52 יוצאת דופן פרשנותו של קריין, הסובר כי נושא השיר הוא תהייה על אופיו של האהוב הנמען: 'מאחורי התקבולת הניגודית הגלויה, שבין המליצות והניב הפשוט, ובין העלמות הטופפות והתינוק התמים, מסתרת הקבלה ניגודית בין הדוברת והגבר האהוב, אשר אליו מופנה השיר: במשמעות משנית זאת אין המדובר במליצות הדומות לעלמות, אלא בעלמות הדומות למליצות'

ואילו את השיר של ביאליק מקובל לקרוא כאילו אין הוא עוסק כלל בלשון אלא בווידי חושפני, שקיעה שלאחר ייאוש אל קיום דיכאוני ואבל. אך בעצם שני השירים גם יחד מושתתים על סיטואציה דומה להפליא של יצירת תנאי קשב ופנייה אל נמען המפונטז כאמפתי, מכיל ומקבל, הלוכש דמות אם.

רמז נוסף לקשר בין השירים אפשר לראות בשימושה של רחל ב'ניבי השח', המזכיר את ההשתוחחות בשירו של ביאליק: 'שְׁחִי וְאֶגֶל לָךְ סוּד יְפוּרָי'. תנועה משתוחחת זו, בשני השירים, היא כשקיעה אל היאלמות ודממה. ב'הכניסיני תחת כנפך' נע הדובר בהדרגה מן השאלות המלנכוליות אל המסקנה 'עֲתָה אֵין לִי כְלוּם בְּעוֹלָם – / אֵין לִי דְבָר', וממנה אל התכנסות בחיקה של הנמענת; וב'ניב' חל מעבר הדרגתי מן המליצה אל מלמול התינוק וממנו אל השתיקה.

בגרסה המוקדמת של השיר כתבה רחל: 'כי רציתי בניב התמים כעפר / וברור כבכייית תינוק'. בגרסה הסופית הפכה את סדר המשפטים, וכאמור אף מחקה בית נוסף שעסק בסלסולי המליצות המקושטות.⁵³ השינויים מעידים על חפצה של רחל לא רק בשיר מינימליסטי ומהודק, אלא גם ביצירת סדרה מדורגת של אלימינציה – מן הדיבור המפולפל אל השתיקה בחיק האם – מבנה שכמו נשאל משירו של ביאליק.

בעצם רחל רוקמת שיחה מאוחרת עם שירו של ביאליק, כ־20 שנה אחרי 'הכניסיני תחת כנפך', שיחה סמויה ואינטימית אשר מדובבת את הדמות השותקת, העדה האילמת לסבלו של הדובר. במובן מסוים הדוברת בשיר של רחל היא הנמענת משירו של ביאליק, והיא מציינת חלופה חדשה ומעניינת ליחסים בין שתי הדמויות. מתבקש אפוא לקרוא את ההצהרה הארס פואטית של רחל דרך הסיטואציה האינטימית שכבר הוצגה בשירו של ביאליק. אלא שכאן אציע קריאה דו־כיוונית: לא רק רחל דרך ביאליק, אלא גם להפך: ביאליק דרך רחל. כלומר אבדוק מה רחל חושפת ואילו פנים היא מבליטה בשיר של ביאליק, בצורה שמאפשרת לנו לקרוא אותו מחדש. קריאה דו־כיוונית משמעה דיאלוג.⁵⁴ במחקר אחר כבר ביקשתי להראות כי מושג

(ר' קריין, שירי רחל, שירת רחל, רחל, תל אביב תשס"ג, עמ' 118). על פי קריין הדוברת מבדילה את עצמה מן העלמות הקוראות לעגבים ומדמה עצמה לתינוק תמים, ותוהה אם האהוב מסוגל לאהבת רע, אח ואם, שהיא האהבה שתינוק זקוק לה.

53 א' הכהן, 'כה צר מעגלי: חדרי, ספרי, ערגה למרחב', הארץ, 13 בפברואר 2009, עמ' 1, 4.
54 השימוש שלי במושג הדיאלוג שאוב מתפיסת הלשון של באחסין ומראייתו את השפה כמארג של קולות, שיח חי, מורכב ומשתנה, המתממש תמיד בהקשר היסטורי וחברתי מסוים. לדבריו טיבה הפנימי של הלשון הוא תכונת הדיאלוגיות, שכן כל מבע לשוני משתבר בתוך סביבה לשונית קיימת, 'מתהווה באווירה של מה שכבר נאמר, ובה בשעה דמותו נקבעת מכוח מה שעוד לא נאמר' (מ' באחסין, הדיבר ברומן, תרגם א' אבנר, תל אביב תשמ"ט, עמ' 70). באחסין זיהה שני כוחות מנוגדים הפועלים בתוך כל שפה: כוח צנטריפטלי (ממרכז), שבא להבטיח את אחדותה של הלשון

הדיאלוג פותח דרך אחרת להבנתם של יחסים אינטרטקסטואליים בין משוררים, ובייחוד בין משורר קודם ומשפיע למשוררת הממוקמת מולו בעמדת בת.⁵⁵ כותב מיכאל באחטין: 'אסור להתעלם מדבר אחד: בשעה שמכניסים דיבור זר לתוך הקשר – ואפילו מוסרים אותו בנאמנות גמורה – לעולם חל בו שינוי משמע מסוים. ההקשר המקיף את הדיבר הזר יוצר רקע שמחולל דיאלוג, והשפעתו יכולה להיות גדולה מאוד.'⁵⁶

הראייה הדיאלוגית זורעת לדעתי אור חדש על שיח המאבק על ההגמוניה – הן על הקולות הטוענים לשליטתו של הנוסח הביאליקאי בנורמות של השירה העברית בתחילת המאה העשרים, והן על מרבית הניסיונות הביקורתיים הקוראים את שירת הנשים כתגובה על מציאות פואטית גברית דומיננטית, ומבקשים להוכיח כי שירה זו אינה כפופה ומשנית אלא להפך, מובילה ופורצת דרך. הרי אינטרטקסטואליות איננה 'רק' מודוס של תגובה המאשרת את כוחו של השליט מעצם הפנייה אליו או חותרת תחתיו. כפי שהראתה ז'וליה קריסטבה, אינטרטקסטואליות היא מעל לכול כתיבה מחדש, אשר מערערת על חד-כיווניתה של ההיסטוריה. היא מערבלת את עצם המבנה ההייררכי – בין המינים, בין הזמנים ובין הפואטיקות – ופורעת את מנגנוניה הסגורים של הזהות – גם זו המגדרית.⁵⁷ בתוך המירוץ לעצמאות פואטית יכולה לעתים

התקינה, הרשמית והקנונית, לעומת כוח צנטריפוגלי (מבור), המופעל מתוך הדיבור החי של אנשים בהקשרים ובתפקידים שונים. ראו: ר' גינצבורג, 'המאבק על הלשון', 'עצמון (עורכת), התשמע קול? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, ירושלים ותל אביב תשס"א, עמ' 27–41. אדם רוכש את לשונו בתהליך שבו הוא עובר מן הלשון שהוא מקבל כלשון סמכותית אל הלשון שהוא מסגל לצרכיו ולכוונותיו שלו.

55 ראו הפרק העוסק בתרצה אתר ובנתן אלתרמן בספרי: ש' סתיו, אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה, אור יהודה ובאר שבע תשע"ד.

56 באחטין (לעיל הערה 54), עמ' 144.

57 בעקבות באחטין פיתחה קריסטבה, שניהלה דיאלוג תאורטי מרתק עם כתביו, ראייה רב כיוונית הבוחנת את הטקסט הבודד או את המילה הבודדת כמערכת פתוחה ודינמית: 'באחטין ממקם את הטקסט בתוככי ההיסטוריה והחברה, וכך מראה אותן כטקסטים שהכותב קורא, ושאל תוכם הוא מכניס את עצמו באמצעות כתיבתם מחדש. הדיאכרוניות הופכת לסינכרוניות, ולאור תמורה זו נראית ההיסטוריה הלינארית כהפשטה גרדא. הדרך היחידה שבה יכול הכותב להשתתף בהיסטוריה היא באמצעות חתירה תחת הפשטה זו בתהליך של קריאה-כתיבה; כלומר בפרקטיקה של סימון מבנה ביחס למבנה אחר או בניגוד לו [...] כל טקסט בנוי כפיפס של ציטוטים; כל טקסט הוא ספיגה של טקסט אחר ושינוי שלו. מושג האינטרטקסטואליות מחליף את מושג האינטרוסובייקטיויות, והלשון הפואטית היא לכל הפחות כפולה' (J. Kristeva, 'Word, Dialogue', T. Moi [ed.], *The Kristeva Reader*, New York 1986, pp. 36-37). תפיסתה של קריסטבה מערערת לא רק על מהלכה הלינארי של הפעולה האינטרטקסטואלית, ולא רק על תפיסת הטקסט הפואטי כיצירה חד-פעמית שגבולותיה ברורים ומסומנים, אלא גם על עצם

להבליח ההכרה שעצמאות איננה מוחקת את הצורך, את התלות באחרים ובנמענים. ההפך הוא הנכון, היא בנויה על כך: אין שפה, אין שירה, ואין תנועה בתוך הפואטיקה בלא המגעים והמעברים בין זהויות, נוסחים ולשונות, שמתערבבים ומתמזגים אלה באלה. זוהי כתיבה מחדש המחייבת גם קריאה מחדש והכנסתם של תכנים ותובנות 'מאחרים' אל תוך המבנים הישנים, באופן שמשנה את יסודותיהם המוכרים. והרי שזירת מילותיו של ביאליק אל תוך השיר של רחל מטעינה במשמעות לא רק את 'ניב' אלא גם את השיר הקנוני של ביאליק, ומזמינה אותנו לקריאה חדשה בו. אצל רחל ברור כי הדיבור כרוך מניה וביה בקשב, וכי האחד אינו יכול בלי האחר. עוד לפני הקשב של הנמענים על הדוברת עצמה להיות קשובה לדממה שמתוכה היא מפעילה את קולה. בשיר 'נפתולים' היא כותבת:

לא אֲדַע הַבְּחִין פְּאוּר הַשָּׁחַר,
לא אֶקְשֵׁיב לְקוֹל דְּמָמָה דְקָה.
הָאֲנִי זֹאת, אֲמוּנִים נִשְׁפָּעֵתִי
לְמַלְיָם פְּשׁוּטוֹת כְּצַעֲקָה?⁵⁸

זהו שיר נוסף, כ'ניב' וכשירים רבים אחרים של רחל, המסתיים בשאלה. כדי לדבר הדוברת צריכה להקשיב – לדממה. הדממה מלאה קולות. רחל מודעת מאוד לאחד העניינים העקרוניים ביותר בשירה: היא יודעת ששירה היא עניין של שתיקה לא פחות, ואולי יותר, משהיא עניין של דיבור; ששירה היא מודוס שבא מן השתיקה והולך אל ההשתתקות; שבקצה כל שורה משתרע המשכו של הדף והוא לבן, ושחלבן הזה מלא בתוכן, שלא כל אחד מוכן לשמוע:

צְרִיחוֹת שְׁצַרְחָתִי נוֹאֶשֶׁת, כּוֹאֶבֶת
בְּשִׁעוֹת מְצוּקָה וְאֶבְדָּן,
הִיו לְמַחְרָזֹת מַלְיָם מְלַבֶּבֶת,
לְסִפְרֵי שִׁירֵי הַלְבָּן.⁵⁹

אני מציעה לראות ב'ניב' שיר שעוסק לא רק במקומה של רחל כדוברת ובסוג הקשב שהיא נזקקה לו מן הנמען, אלא גם כשיר העוסק במקומה כמקשיבה – כמו הנמענת בשירו של ביאליק.

גבולותיו של הסובייקט – כיוצרו של טקסט נעשית זהותו פתוחה, דינמית ומפולשת בקולותיהם ובמילותיהם של סובייקטים אחרים וטקסטים אחרים.

58 רחל (לעיל הערה 29), עמ' 72

59 שם, עמ' 77

בפרשנותם לשיר גלזומן ואולמרט מדגישים, כל אחד בתורו, כי רחל מבקשת להפוך את הנמען הגבר, קורא השירים, לחיק של אם, 'למי שהמגע איתו הוא תנאי להולדתה כמשוררת בעלת קול משלה'.⁶⁰ בעיניי מעבר להיווצרות תנאים של דיבור ושל כתיבה עוסק השיר בתנאי השתיקה, שהם תנאי ההקשבה. את מה שטלי אשר מכנה פואטיקה של שתיקה⁶¹ נוכל להתחיל לכנות גם פואטיקה של הקשבה.

האפשר שהגיב של הדוברת בשיר של רחל שח משום שהיא משתוחחת לשמוע את סודו האינטימי כל כך של הדובר משירו של ביאליק? זאת ועוד, 'לְפִי לְגִיב הַתְּמִים כְּתִינוּךְ / וְעֵנָּה כְּעֵפֶר' – החוליה המובלטת בפרשנות המוכרת היא התינוק, התמימות, הראשוניות של השפה הקדם-לשונית, מלמולי פעוט שהם כשתיקה, כלומר נעדר תוכן רפרנציאלי. אבל מה עניין העפר לכאן? עפר ולא חול. העפר רומז אל מרחב המוות, אל הקרקעית, המגולמת בצורה גרפית כמעט בשירו של ביאליק, ההולך ושוקע מטה מטה מבית לבית. מעניינת גם הבחירה הלא שגרתית בחריזה חובקת (בדרך כלל רחל בוחרת בחריזה מסורגת), שכמו מאיירת בצליל את המשאלה מן הנמען, לנצור את הניב השח, ושמתקשרת גם אל סצנת החיבוק – אותה תמונה כמו-נוצרית של אם וילד – משירו של ביאליק. השיר נכתב מתוך הקשבה עילאית לסודו של ביאליק, הקשבה שהולידה אימוץ וסיגול של שפתו ושל צורתה ודיבור – חזרה אליו – מתוכה.

רחל משתמשת רק בחלק קטן מן המילים שבמילון. 'יִדְעַת אֲנִי אֲמָרִי נֹוֹי לְמַכְבִּיר, / מְלִיצוֹת בְּלִי סוּף / [...] / יִדְעַתִּי מְלִים אֵין מְסָפֶר' – וכאן מופיע ההיפוך המפתיע – 'עַל כֵּן אֶשְׁתַּק'. מדוע לשתוק? האם ידיעת המילים אינה אמורה לייצר דיבור דווקא? השתיקה כאמור היא תנאי לקשב: כשרחל שואלת: 'הַתְּקֹלֵט אֲנִי אֶף מִתּוֹךְ שְׁתִּיקָה / אֵת נִיבֵי הַשָּׁח?', היא מדברת גם על שתיקתה שלה כדוברת וגם על שתיקתו של המאזין. השתיקות של שניהם חיוניות ליצירת הקשב. רק בתוכן יכולה להיוולד ההכרה ההדדית, החיונית כל כך בשעת הכניסה אל המרחב הפואטי המאוכלס. הדוברת יכולה לצפות מן הנמען לקלוט את דיבורה מתוך השתיקה – אותה תביעה לא הגיונית – משום שהיא עצמה קשובה לשתיקתו כמאזין. אמנם ניתן לחוש בעצם הפנייה הדיאלוגית של רחל אל הנמען כי ציפייה זו טעונה כבר בחשש שהיא עומדת להיכוב, חשש שהנמען איננו ערוך להיענות לכמיהתה. אך בלבו של ספק זה טמונה התקווה, ציפייה ראשונית יותר, לשיחה הדדית שנערכת מתוך המצב השתוק. שיחה בלי מלים, שיחה של מבטים המאשרים זה את זה, כמבטי האם והילד.

60 אולמרט (לעיל הערה 5), עמ' 60; וראו גם: גלזומן (לעיל הערה 22), עמ' 136.

61 ט' אשר, 'איש ונבו לו – אשה ונבו לה: שתיקה חולכת ונמשכת של משוררת', מ' שילה, ר' קרק, וג' חזן-רוקם (עורכות), העבריות החדשות: נשים ביישוב ובצינונות בראי המגדר, ירושלים תשס"ב, עמ' 358.

מתוך ההבנה הזאת אנו יכולים לחזור אל השיר של ביאליק. 'הכניסיני תחת כנפך', כמו 'ניב', עוסק באופן עמוק ביותר בביטוי, בתנאי אפשרות הביטוי. זהו וידוי שבו עצם הביטוי ועצם הפנטזיה על אוזן קשבת, נשית, מצטיירים כמקלט, כנחמה יחידה, שלא ברור אם היא בכלל אפשרית, והשיר 'משחק' על חוסר הוודאות הזה.⁶² וכמו בשיר של רחל מבוטאת בו רגרסיה ארוטית-תאנטית הקשורה בחיק האם וברצון לשוב אליו. ב'הכניסיני תחת כנפך' ביאליק מתנער מן המיקום שבו הניח את הנמענת רק שמונה שנים קודם לכן, בשיר 'מכתב קטן לי כתבה' (תרנ"ז). אז העדיף לוותר על מימוש האהבה הארוטית ולהעמיד אותה כמוזה שמימית, באידאל רומנטי המקדש את הכמיהה ואת הסבל כמעין של יצירה:

[...]

נִפְּה אֶת מְהִיּוֹת לִי חֲבֵרַת,
 קְדוּשָׁה אֶת מִשְׁבֵּת עָמִי;
 אֶת הָיִי לִי אֶל וּמְלֶאֶךְ,
 לֶךְ אֶת־פֶּלֶל וְאַעֲבֹדְךָ;
 אֶת הָיִי לִי זְכָרוֹן קֶדְשִׁי;
 זְרָחִי לִי בְּאוֹר הַחֲמָה,
 רְמִזִי לִי מְכֹכֵב מְרוֹם,
 קְרָאִי לִי מִהַלְמוֹת לְבִי
 וּבְרִסִּים דְּמַעְתִּי רְעָדִי –
 לֹא! לְעֵבֶדְךָ אֶל בְּרָאֲנִי!

[...]⁶³

כל הסמלים של 'הכניסיני' מצויים כאן בגרסתם המוקדמת, בטרם נכזבו – החלום, האהבה, הכוכבים הרומזים – אך 'הכניסיני תחת כנפך' כמו מגלה מה הייתה אחריתה של אותו ויתור על זיקה רגשית מוחשית לאישה חיה, ו'הִיָּה לִי אִם וְאִחַ' בשיר המוקדם הפך ל'הִיָּה לִי אִם וְאִחַ' בשיר המאוחר.

62 חלק מחוסר הוודאות קשור בספק בטיב היחסים בין הדובר לנמענת, יחסים שטיבם נותר עמום לאורך השיר, בייחוד בשאלת הפוטנציאל הארוטי הגלום בהם. פרי רואה את מבנה השיר ומהלכו ואת התזרה המלאה על הבית הראשון בסוף השיר כביטול מפתיע ומהפך של האפשרות הארוטית שנרמזת בפתיחה. ראו: מ' פרי, 'השיר המתהפך: על עיקרון אחד של הקומפוזיציה הסמאנטית בשירי ביאליק', הספרות, א, 3-4 (תשכ"ט), עמ' 614. שלא כפרי, אני סבורה כי השיר שוקע בהדרגה אל דיכאון והשתקות, אך אלה כשלעצמם ספוגים משמעות ארוטית, אם גם בעלת גוון מזוכיסטי.

63 ביאליק (לעיל הערה 34), עמ' סו.

כמו 'ניב' של רחל, 'הכניסיני תחת כנפך' ספוג בנהייה אל השתיקה. אפשרות זו עולה גם מקריאתו של אריאל הירשפלד בשיר זה של ביאליק. הירשפלד קורא את השיר כעוסק 'במילים ובאי-הבנתן', שיר אשר 'יכול להיאמר פעם אחת בלבד, משום שהוא נוגע בגרעין היגון שהשתמע ממנו הוא אי-דיבור, שתיקה וביטול ה'אני', משום שהדיבור חוזר אל מוצאו ומעיד על כך שהתנאים לאמירתו לא התקיימו בפועל'.⁶⁴ כלומר זהו שיר שהולך ומשתתק, הולך ומתבצר בתוך מעגל מבודד של דיכאון והתרחקות מעולם האדם והתקשורת האנושית. במובן זה הפנייה אל הנמענת מבטאת תשוקה גרסיווית אל הקן, אל חיק האם, שמעגלו הבטוח מזמן התכנסות, התקפלות פנימה כעובר והתאיינות שיש בה מן הסיפוק הארוטי המזוכיסטי. ועם זאת הבקשות-ציוויים של הדובר כלפי הנמענת קשורים כולם ביחסה אליו ובהתכוונותה שלה כלפיו – 'הַכְּנִיִּינִי', 'הִי לִי', 'שְׁחִי'. במונחיו של דונלד ויניקוט, הדובר מצייר את הנמענת האידיאלית כאם-סביבה,⁶⁵ דמות שקווי המתאר שלה משורטטים על פי האופן שבו היא מכוונת אליו, מקיפה אותו, ונעשית לכלי הקיבול הסופי, האולטימטיבי, של צערו.

באופן פרדוקסלי הדיכאון ותשוקת הכיליון שהשיר מייצג הן גם אלו המשרטטות את קווי המתאר של הסובייקט עצמו, מעניקות לו צורה ומקום, כבבואת ילד במראה. הנמענת נותרת כאובייקט מטושטש וכל זהותה נטמעת בפעולת ההאזנה וההתכוונות אל המוען. לא רק שהשיר הולך ומשתתק עד הידממות נטולת תקווה ומוצא, הוא גם תובע מן הנמענת הקשבה והכלה בלבד, כלומר שתיקה. גם השאלות הממולמות אל חיקה – 'הִיכָן נְעוּרֵי?' / 'מִה־זֹאת אֶהְבֶּה?' – אינן נוגעות כלל לקשר עם הנמענת אלא לתנאים קדומים. הן אינן באמת ממוענות אליה, ואין היא מצופה לתת עליהן מענה. השאלות הפתוחות הללו פתוחות רק לכאורה. למעשה כל ייעודן להישאר ללא תשובה, כלומר הן מחוץ לכל אפשרות של דיאלוג.

לעומת זאת אצל רחל השאלה הפתוחה בסוף השיר נשארת פתוחה, נשארת מזמינה, על אף החששות וחוסר הוודאות המגולמים בה. מילות הציווי של ביאליק – 'הַכְּנִיִּינִי', 'וְיֵהִי חִיקְךָ מְקַלֵּט רֵאשִׁי' וכו' – המניחות את יכולת ההכלה של האישה כמובנת מאליה, הופכות בשירה של רחל לשאלה מגששת – 'הֲתִנְצְרֶהוּ [...]?' / 'אולמרט מזהה זאת כמאפייין חוזר בשירת רחל, 'הרטוריקה של השאלה הפתוחה: 'רטוריקה אשר 'מלמדת על חיפוש אחר חוזה חדש ושונה עם השירה העברית, שיהיה מבוסס לא על הסתגרותה

64 א' הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל אביב תשע"א, עמ' 220–223.

65 במונח אם-סביבה ויניקוט מכון בין השאר לאשליה של התינוק שהוא הדבר היחיד על סדר יומה של האם. ראו: ד"ו ויניקוט, עצמי אמיתי, עצמי כוזב, תרגמו א' אראל ואחרים, תל אביב תשס"ט, עמ' 17.

של הדוברת בעולמה היצירתי הפנימי המבוצר, ברוח "לא זכיתי באור מן ההפקר" של ביאליק, הרואה בקוראים נטל ומאשים אותם בניצול כוחותיו, אלא על פתיחת השיר לדיאלוג באמצעות חשיפה מפורשת של הציפיה למענה.⁶⁶

ההסתכלות על ביאליק דרך אמות המידה שהציבה רחל חושפת עניין כאוב: הנמענת בשירו של ביאליק איננה מוזמנת לדיאלוג של ממש. ודאי גם שאין מצופה ממנה להתיר את הייסורים הגדולים הכרוכים בביטוין של המצוקות, להשיב לדובר מעט מנעוריו או להעניק לו אהבה. נדמה שהטרגדיה של הדובר כרוכה בחלקה בכך שכבישת פניו בחיקה של הנמענת מונעת ממנו את חילופי המבט, שגם כשהם נמסרים בשתיקה יש בהם מן השיח, דין ודברים. כך נמנעת ממנו ההכרה ההדדית שהייתה עשויה להקל את סבלו. האופן שבו מממשת הדוברת בשירה של רחל את המחווה הדיאלוגית שהוחמזה בשירו של ביאליק חושף את היעדר הדיאלוגיות ב'הכניסיני תחת כנפך'.

זאת ועוד, ביאליק מנסח את משאלתו במונחים מטפוריים: 'הִיָּה לִי אִם וְאֵחָוֹת'. הנמענת העלומה מתבקשת לעבור תמורה אשר תהפוך אותה מאישה כלשהי – שרמת הקשר שלה אל הדובר איננה ברורה – לאישה המצויה עמו בקשרי דם, ושאינה נזקקת לגיטוי היוודעות. זהותה העצמית, הקודמת ליחסיה עם הדובר, מתבטלת מפני התמזגותה המטפורית עם נוכחות שהדובר מאייך על פי התייחסותה אליו. לעומת זאת רחל ממירה את משאלתו המטפורית של ביאליק ומנסחת אותה באמצעות דימויים דווקא: 'הַתְּנַצְרָהוּ כְּרַע, כְּפָאָה, / כְּאֵם בְּחִיקָה?', כלומר ללא מיזוג והתכה בין הנמען לבין הדמות שהוא אמור ללבוש בשעת הקשב. כ"ף הדימוי החוזרת מודגשת ומתגוונת באמצעות החילופים המגדריים, מאח לאם, מזכר לנקבה, ויותר מכך – מצביעה על איכותו של המגדר כמסכה שהנמען יכול להניח על פניו או לא להניח, להחליף דמויות כרצונו, בשעה שזהותו העצמית איננה מומרת באמצעות מטפורה ונותרת בעצמאותה. בהשלכה אחורה לשירו של ביאליק, השימוש של רחל בכ"ף הדימוי חושף את אי כשירותו של הדובר ב'הכניסיני תחת כנפך' להכיר בזהותה ובפניה של הנמענת שלו מחוץ לגבולות הפנטזיה שלו.

כיצד להבין את פנייתה של רחל אל הנמען – אולי אל ביאליק עצמו – שינצור את ניבה 'כְּאֵם בְּחִיקָה'? כיוצרות ראשונות רבות אחרות במהלך המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים, רחל היא משוררת ללא אם ספרותית. במסורת הספרותית של התקופה האם היא מי שלא ניתן לקחת ממנה דבר, מי שסנדרה גילברט מתארת כמורישה לבתה שק ריק – כלומר מורשת של היכפפות לחוק האב ולנורמות מגדריות

66 אולמרט (לעיל הערה 5), עמ' 67.

מקובעות.⁶⁷ מבחינה זו צריכה רחל במידה רבה לגדל את עצמה ולברוא כמעט יש מאין מרחב שיכיל ויהדהד את קולה. השיבה אל 'הכניסיני תחת כנפך' והמשאלה לקשב ממני שרגיל לדבר ולהתבטא, ולא להקשיב דווקא, מבטאת חרישית – ובתעווה – את המשאלה להרחיב את גבולות הסובייקט הביאליקאי – לא רק במערכת קשריו עם נמעניו אלא גם באופיו המגדרי המתבצר. היא מזמינה אותו להשעות את סמכות האב שלו, לוותר על מעמדו ההייררכי לטובת יחסי הדדיות אופקיים ושווים – כרע, כאח – ולהכיר בפוטנציאל הנשי הגלום בו, והמתבטא ביכולות של הכלה והקשבה.

ד"ר שירה סתיו, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע 8410501
stavsh@bgu.ac.il

S. M. Gilbert, 'Life's Empty Pack: Notes toward a Literary Daughteronomy', L. E. 67
Boose and B. S. Flowers (eds.), *Daughters and Fathers*, Baltimore, MD and London
1989, pp. 256-277