

הירחון לספרות

שבתון לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ח • גיליון 175-176 • אב-אלול תשע"ד • יולי-אוגוסט 1994 • 14 ש"ח

B E F O R E

A F T E R

N O W



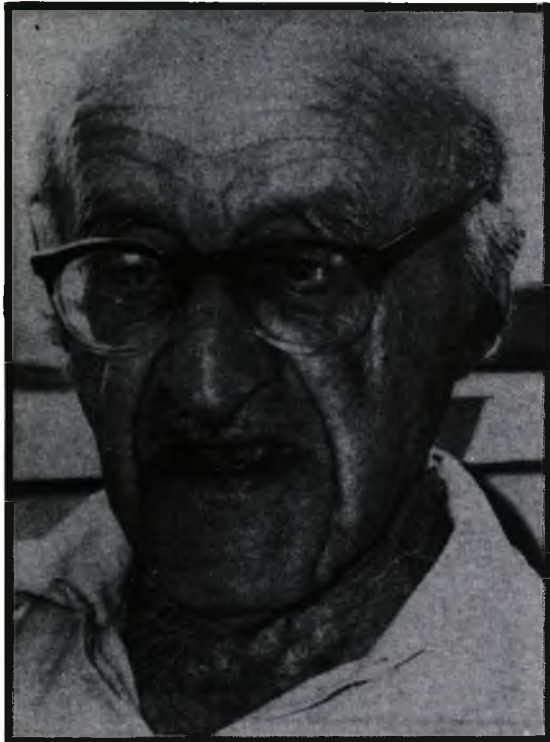
נשים

אשה, מקום, מיתוס - יפה ברלוביץ
בנות המלך הנרצעות - לילי רתוק
את שלגיה לא תמצאו שם - יאיר מזור
אשה ערביה מי יידע חיידך? - לאה גלזמן

שירה: נטע בלאט, ריבה רובין, רות רמות, חיה אסתר, אריאלה בהלול
דימנר, לידיה בר-אב, ברברה גולדברג, יהודית פז, הווארד שוורץ

סיפורת: לילך גליל אל-עמי, רות נירהוד, מרים עקביא

ישעיהו ליבוביץ'



שנודע על המלצת ועדת השופטים של פרס ישראל להעניק את הפרס לישעיהו ליבוביץ', ניסיתי לתאר לעצמי את האיש פוסע לרוחב הבמה אל שולחן המכובדים, שמאחוריו יושבים נשיא המדינה, ראש הממשלה, שר החינוך, יו"ר הכנסת, האחראי על פרסי ישראל, (את מי שכחתי?) לא יכולתי... לא ראיתי אותו הולך לשם להושיט את היד וליטול את הגליל המכובד. לא הוא. כשנשמעה יללת התנים ובעקבותיה סירובו של ליבוביץ' לקבל את הפרס, נשמתי לרווחה, כך יאה לו. כך מתאים לו. כפי שלא עלה בדעתי שעמוס או ירמיהו או ישעיהו התנכ"י היו עוברים את רחבת הבמה ונוטלים את הפרס. כך גם לא ליבוביץ'.

הוא היה היהודי היחיד בתקופתו שניתן להעמידו מול, או ליד הדמויות המיתיות שלנו. אלה הם הנביאים, המיתוסים היחידים שיש לעם להשוות עמם, דמות בעלת עוצמה מוסרית, כמו ליבוביץ'. עמדתו המוסרית-פוליטית-לאומית בנושא של מלחמת ששת הימים, "המקומות הקדושים", "עיר הקודש" ו"ארץ ישראל השלמה", נבעה לא רק ממניעים פוליטיים מוסריים, אלא, ובעיקר אולי, מעמדתו התיאולוגית, האופן בו הוא פירש את היחסים בין האדם לבוראו (פירוש, אגב, נראה לי הקרוב ביותר לפירוש הנביאים). על פי ליבוביץ', אין שום דבר מקודש על פני האדמה להוציא הקודש עצמו.

הקודש עצמו מצוי לא כאן, אלא בעולמות אחרים. כאן ישנו המוסר האנושי. ולפי התנהגותנו, על פי מוסר זה, כך הוא שפט אותנו. מכאן, האסון הגדול של המדינה היתה מלחמת ששת הימים, בעקבותיה הכיבוש. המשחית השני, על פי סולם ליבוביץ', הוא אי הפרדה בין דת למדינה. אין קשר בין שתי הרשויות. לפיו, קיום המצוות הוא בין אדם לאלוהיו, ולא בין האדם לרבנות. הצירוף המזוה, הכמעט בלתי אפשרי, של איש מדע בעל שיעור קומה כליבוביץ', תיאולוג מובהק ומקורי, פילוסוף בעל משנה מוסרית-חילונית-דתית, כל זה עשה אותו למצפנו ולמצפוננו של ציבור גדול מאוד, בעיקר הציבור ההומני שבמשך עשרות שנים

נאבק, וליבוביץ' בשורה הראשונה של המאבק הזה, למען ישראל שונה, יותר מוסרית, יותר שוויונית, יותר יפה ונכונה יותר. ודווקא עכשיו, כאשר המאבק הזה מתחיל לשאת פרי, נפרד מאיתנו היהודי הגדול ביותר שחי בינינו, וראינו אותו כמוכן מאליו. הוא הלך ברגע הנכון, המתאים ביותר, כמי שבא לומר, עד כאן הובלתי, הצבעתי על מה שהצבעתי, מה שהבנתם וקיבלתם נשא פרי, כל היתר תלוי בכם, מכאן תמשיכו בלעדי. ועלינו להמשיך בלעדיו. יהיה יותר קשה. אבל נעשה זאת, ונראה אותו תמיד נסער, מוביל, מרים את אצבעו המראה, הרוה, הארוכה, הרגישה, המצביעה ספק כלפי מעלה, ספק לאיזה כיוון נעלם, כאן, עלי-יד, ממש ממש סמוך. ומה ההבדל בעצם?

הן מדברות בעד עצמן

אבל הם, ברובם, (וזהו מעט שבמעט), מביאים עמם הוויה של נשיות.

האשה באיסלאם, קודים נשיים בשירת יונה וולך, תפיסת האשה בשירת נתן אלתרמן, המפתוח הנשי בספרה של ש' שפרה, נשים בורחות, נשים חזקות, נשים מדוכאות, ציניות, אוהבות, מיוצגות בשירים ובסיפורים, וכן עולים מהכתוב עוד אספקטים שקצרה היריעה מלעמוד על כולם. הן מדברות בעד עצמן.

ועולם כמנהגו נוהג. השנה, זכתה אשה (שחורה), סוני מוריסון, בפרס נובל לספרות. כמו כן, היתה זו השנה של תסלימה נאסרין, או, להבדיל, לורנה בוביט.

בשנה הבאה, כמו בעוד חודש, כמו בעוד יום, עדיין יהיה אקטואלי וחשוב לצאת עם גיליון כזה. וכפי שנאמר, הבאנו כאן מן המעט שבמעט.

עמית ישראל-גלעד

באנו גיליון הסובב סביב הנושא "אשה" או "נשים", כי חשבנו שתמיד, עדיין, יש בכך טעם. ועם זאת יש להודות, שזה מעורר לבטים. כשמתנגדים להבחנה על בסיס של מין, איזו הצדקה יש לייחד תערוכה, ספר, גלריה, גיליון וכו' דווקא לנשים. האין מסייעים בכך להנצחה של מצב לא תקין? אולי. ובכל זאת, לדעתי, אין להתווכח עם העובדה כי זווית ראייה נשית, לא מן הסתם ובהחלט מן ההכרח, היא שונה, וכשמצרפים כמה זוויות שכאלה, מתקבלת תמונה ייחודית ולעתים מרתקת.

יש גישה הנחשבת חדשנית באצירת תערוכות: מציגים יצירות בקונטקסטים לא שגרתיים - לפי קוד מסוים (לאו דווקא נושא) - שנקבע על ידי האוצר. הזרימה שנוצרת בין המוצגים - היא - בפני עצמה, מעניקה ערך נוסף ומוסף. לאינטראקציה מעין זו, כיוונו, כשהתלטנו לצרף כמה זוויות ראייה - כשהקוד היה - הנושא הרחב, היומיומי, אבל מורכב כל-כך וטעון - נשים.

הדברים המובאים בגיליון, אינם מתכווננים דווקא לנושא מסוים.



תמונת השער: ג'ואני שוורץ; מלכודת היו-יו; צילום וצבעי שמן

שירה

5	נסע בלאט: שלושה שירים
7	ריבה רובין: שלושה שירים; מאנגלית: גיורא לשם
8	רות רמות: שלושה שירים
13	חיה אסתר: עסיס חי; פואמה
18	אריאלה בהלול דימנד: שיר ופואמה בפרווה
19	לידיה בר-אב: קלודין; פואמה
27	ברברה גולדברג: שיר; מאנגלית: משה דור
39	יהודית פז: חמישה שירים

סיפורת

32	לילך גליל אל-עמי: אובדן; ארבעים שנה
34	רות נירהוד: אהבה קטנה אחרת
40	מרים עקביא: רוח בקיבוץ

ביקורת ספרים

7	רות שנפלד על "מבחן בשואה" לעירית עמיאל
8	שמואל שתל על "טורקיו" לפרץ דרוור בנאי
9	חנה יעוז על "ליש" לאהרן אפלפלד

מסות, מאמרים ורשימות

10	יפה ברלוביץ: אשה, מקום, מיתוס - לטיב המפתוח ב"רחוב החול" לש' שפרה
14	לילי רתוק: בנות המלך הנרצעות - דמות האשה בשירת אלתרמן
20	יאיר מזור: את שלגיה לא תמצאו שם... על שירת יונה וולך
28	לאה גלזמן: אשה ערביה מי יידע חיך?

קולנוע

6	צבי רפאלי: אחרון ההומניסטים; על "אדום" לקישלובסקי
---	---

מדורים קבועים

4	המלצות
2	לפי שעה: יעקב בסר / עמית ישראלי גלעד
33	חצי פינה: רוני סומק

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
 הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
 לשנת 1994

שם ומשפחה _____
 כתובת _____
 טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 120 ש"ח עבור 11 גליונות, כולל משלוח
 חתימה _____ תאריך _____

שנה י"ח • גיליון 175-176 • אב - אלול תשנ"ד • יולי-אוגוסט 1994 • 14 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
 חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר
 עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד
 ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
 ניקוד: שמואל גולונט
 איור: מיכאל בסר
 מועצת המערכת: יצחק אוורבוך-אורפז, גילה בלס, נתן ון, א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

ITON 77

Literary Monthly
 Editor: Jacob Besser
 Managing Editorial Board:
 Shimon Ballas, Sasson Somekh,
 Ziva Shamir
 Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
 Management and Graphic Design:
 Michael Besser

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול-
 אמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות
 ולחינוך
 המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
 המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה
 מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה
 מבוילת.
 חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס
 ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם
 העורך רצוי לתאם מראש

גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ
 לוחות: אורניב

המזל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות
 והתרבות בישראל - עמותה

המלצות עתאון 77

יעקב גלאטשטיין: כשיאש נסע; תרגם מידיש והוסיף אחרית דבר: דן מירון; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1994; 221 עמ' רומן של המשורר היידי-מודרניסטי, שחי באמריקה, יעקב גלאטשטיין. זהו ספר ראשון מטריולוגיה מתוכננת שנכתבה בעקבות ביקורו של גלאטשטיין בפולין - 1934 - לצורך פרידה מאמו הגוססת. הספר מתעד מסע בן ימים אחדים בספינה מניו-יורק לצרפת וברכבות לפולין. הוא מתאר מהלך היסחפות מעמדה אירונית אינטלקטואלית אל מהות רכה ושייכת יותר. כתיבת הטריולוגיה נפסקה בעקבות המלחמה (לפיכך קיימים רק שני החלקים הראשונים).

דניאל ויסבורט: ארץ צ'לוב; מאנגלית: משה דור, אריה סיון; גיורא לשם, אשר רייך; הוצאת כרמל-ירושלים; 1994; 70 עמ' קובץ תרגומים משיריו של דניאל ויסבורט - משורר, מתרגם ועורך אנגלי אמריקאי (ויהודי) - לראשונה בעברית. שירים אישיים הגותיים שהתודעה היהודית והות המהגר שורה בהם ויוצרת תשתית



אלהו בילצקי: מסות על חירות האדם; הוצאת "אלף-בית"; 1994; 406 עמ' ארבע מסות, שהמכנה המשותף להן הוא חירות האדם: א - חירות האדם - הנעלה שבהיסטוריה; ב - ערכים ואידיאות בשבר תקופות, בנסיבות משתנות; ג - הקומוניזם הסובייטי - החטא ועונשו; ד - תנועת העבודה בלי חזון חברתי ועילויו של האדם - בכיה לדורות.

רות קרטון בלום: הלץ והצל; עמודים לספרות עברית; הוצאת זמורה ביתן; 1994; 134 עמ' "חגיגת קיץ", הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן היא יצירתו הפחות מוכרת הפחות נחקרת והפחות נחשבת על ידי הביקורת. רות קרטון בלום טוענת כי אין זו יצירה "פרועה ומתפוררת" כלל; היא מאתרת מבנה על לפואמה, שלדעתה מאפשרת "להשקיף דרכה על היצירות הקודמות וגם לקרוא אותה עצמה קריאה חדשה ושונה בתוך ההקשרים התרבותיים שהתפתחו באמנות בעשורים האחרונים." (מהמבוא)

יחיאל חזק: זמן אמת; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 62 עמ' שלוש חטיבות שירים: "פסנתר הפרא (המשך)", "עונות" ו"וריאציות". שיריו של יחיאל חזק נובעים כאילו מן האדמה, נעים עם הגאות והשפל ועם מחזוריות הטבע. נקודת המבט הפואטית באה מתוך זהות והזדהות עם נוף הארץ הקשה ועם מה שחי בו. שירה סוגסטיבית ואינטנסיבית: "איזה כובז ליופי הזה המתחיל להאכל / בשוליו ולמה אני עומד יחידי בבקעה / ומפריח אדים נמוגים מן הלב השרוף / אל העור ובתוליו שהלך ונשרף עד הערב / והוא שעלו בו קולות השרב".



עומק נוספת: "אני מאזין ברוחי למזמורים העתיקים. / אחדים אולי חושבים שאני מקבץ נדבות. / שמשים זועפים מסמנים לי להכנס. / מה יכול אני לעשות חוץ מלשבת / ולגוד בראשי

בוועז יזרעאלי: נביחות באלכסון; הוצאת כתר; 1994; 126 עמ' שמונה סיפורים, שגיבוריהם נעים בשוליים של החיים; יש להעביר "איכשהו" את הזמן, להתקיים "איכשהו". מסיטואציה זו עולה תחושה של ריק המובילה לפעולות תמיות אלימות ואבסורדיות.

יהודה אופן: מסע אחר; ספרית מעריב; 1994; 119 עמ' "לגרמניה וממנה - יומן דרכים" - ספר המורכב מארבע חטיבות שירים המתעד מסע לגרמניה, מחוז הילדות, לאחר עשרות שנים של העדרות. הביקור גורם לטלטלה ומגלה למחבר-הנוסע, כי עברו מוטל עליו כמטען שאין להשליכו: "אך פצצת הזמן סמונה באין רואים / אי שם בחובי בעמקי / זכר יום אתמול וימי קודמיו".

חנוך לוין: הג'יגולו וטיפוסים אחרים; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1994; 332 עמ' סיפורים, פזמונים, מערכונים, תסריטים: "הג'יגולו מקונגו", "האם טוב להיות רנדי מקדוגל", "הוקנה מכלכותא", "איך צחקנו", "תשוקה לפנות ערב", "טורקי, טורקי, מי חלם אותך הלילה"; גרוססקי, מצחיק ופארודי. מגוון-מפגן כישרי כתיבה משל חנוך לוין.

עלי מוהר: מהנעשה בעירנו; הוצאת עם עובד; 1994; 252 עמ' מבחר ממכלול של הסור "מהנעשה בעירנו", המופיע מאז 1984 בעיתון "העיר". סור בו "נעשה בדרך-כלל מאמץ עיקש לדבוק באותן זוטות שבמקומות אחרים, (פעם גם אצלנו) הן מרכיבות את מה שמכונה בהסח הדעת 'החיים'". מלווה בצירוף של עמוס בידרמן.



נטע בלאט

קבוץ

בתור למקלחת
סורקים שערות זה לזה
לזבשים בטעות תחתונים לא שלנו

עשדים
שמות
פנים
חורים
בלבי
מלדה
עכשיו פעורים
תמיד מבקשים
עשדים
אהבה.

שערך הערמוני צבוע כתם
זקור בחדים פאנקיים של הגריניץ' וילאג' מזרח.
את עושה אהבה עם פסא בזרקורים
מדברת שוב על התאבדות.
כשאת מחיכת לרגע
אני רואה את מויש'לה קפויר
בתוך גמות החן שלך.

נשים של ילדותי

זרקות את עולליהן גבוה באויר
מחכות להם על אדמת החצץ
בכפות רגלים רחבות, בזרועות שמנות.
נשים שסכות הראש הענקיות שלהן שרטו את לחיי
כשהתכופפו מעל אסלות בית השמוש להרים לי את המכנסים,
נשים שעטפו את פני בשחור שערן העבה
נשים עם ריח בצל וציצים
שקלפו תפוחי אדמה לתוף סירים אחוים בין ירכים גדולות
נשים מתחת לכובעי קש רחבי שוליים
שנהגו אופני גברים עצומים ביד אחת,
מזמרה ביד השנייה.
נשים שהרכיבו אותי על כתפיים בחגיגות,
במשחקי פדורגל.
נשים תכריכים שקופים, כחלחלים,
סביב שדיהן הרוקדים, ליד סוסים ומחרשות.
נשים שמעולם לא נשקו לילדיהן,
ששרו מסביב למדורות בקולות צרודים,
שמעולם לא השתמשו בתמרוקים
שעשו אהבה בשדות, מפקרות עד שחר
שהפקידו את ילדיהן בידי ילדים אחרים
כדי שיוכלו להשכים להאביס תרנגולות
ולטפל בגברים שלהן כל הלילה.
נשים ענקיות של ילדותי
לעולם לא תדענה כמה ביקר עליהן להיות ילדנת שלכן.

מתחת לעץ חרוב זקן
שחקת כבר אז את הרש'לה האוסטרופולר
ומויש'לה קפויר - הילד הזה
שרוצה תמיד לעזור לאמא שלו אבל יש לו שתי ידיים שמאליות
והוא כל הזמן גופל
תשעה עשר מאתנו מתפקעים מצחוק
מרוחים בארוחת בקר של שזיפים סגלים.

היתה לנו עו בחצר
ושני חזירי ים,
עשדים צרוגות פרחים בחצר
שלק גדושה בלוע הארי
אני שתלתי בצל ירק בשלי
ופים מת, נשבר הלב
כשפימה ברהה בקר אחד במחלות השפנפנים.

ואמש הלכתי לראות אותך
בתאטרון החדש
62 מזרח רחוב ארבע, ניו יורק.
לבשת שחור בזרקורים הצהבים
עשית אהבה עם פסא
ודברת, דרמאטית כל כך, על ילדותך,
סוחטת כאב מהכחל שבשמים,
עצים.

דברת בקול שקננית לך בשעורי דיקציה באנגלית
על סילביה פלאת' ועל נשים שאינן מצליחות
ובקלות זהיתי את הילדים בספורך כי הם היו אני.

עשדים צלחות פלסטיק נקשה, צהבות
וספלים.
עשדים
זוגות סנדלים חדשים בפסח
עשדים
נטעים בט"ו בשבט
עשדים בגדי ים
מטפטפים על התבל
עשדים
תריצי חניה
לעשדים זוגות אופנים.



חמשה תורים במסדרון
ארבעה ילדים בחדר
עשדים נשאר מספר האנשים
להם אני זקוקה בקרבתי
כדי להיות מאשרת.

נטע בלאט, חייה בניו-יורק, זה כמה שנים. כותבת עברית ומפרסמת גם באנגלית.

סופרים נמשים אחד לשני
בכל הגוף

אחרון ההומניסטים

קשישטוף קישלובסקי: "אדום"
 תור הזהב של הקולנוע, בו משלו בכיפה במאים, שביקשו לחדור אל סוד הקיום האנושי, חלף כלא היה. מי נותר עוד בשממת הנוף הקולנועי, המבקש לקשר בין סקסט ספרותי לבין תמונה, בין צורה חזותית לבין מסר חברתי?
 כל סרט נפל, ללא השראה והיגיון, המתקרא פוסט-מודרני - ממשע עלה תאנה לכל בדותה - מעין "סטנד אפ קומדי", בה מותר לעשות הכול.
 את אלה המבקשים לראות בקולנוע שליחות, ניתן למנות על אצבעות כף יד אחת. השומרים על הגחלת, לדעת, הם אטורה סקולה, תיאור אנגלופולוס, וודי אלן ורוברט אלטמן, המעדיפים את רוחו של אדם על פני מרדפי מכוניות ואימי אנשי חלל.
 כקטגוריה ייחודית, שאולי אין לה אח ורע באמנות הקולנוע, יש לראות את יצירתו האנושית כל-כך של קשישטוף קישלובסקי, התופס עתה, בצידם, את מקומם של ברגמן ופליני, אם גם באמצעי ביטוי שונים.
 נדמה בעליל, כי שלושת הצבעים - כחול-לבן-אדום, הינם בחוקת המשך אידיאלי של "עשרת הדברות". כאן כמו שם, מושגת השלר הנרטיבי והצורני של "אקסה הומו", זהו האדם; לבטוי, ייסורי, רצונו להשתחרר מכבלי עצמו והחברה ולהגיע שוב אל גן העדן האבוד. משהו ביצירת קישלובסקי, מזכיר את פרשנותו של אלבר קאמי למיתוס הסייפיי. יש

לגלגל את האבן לראש ההר, אף בידוע שהיא תתגלגל בחזרה מטה. שלושת הצבעים, מגיעים לשיאם בצבע האחרון: אדום.
 פן החירות של "כחול", פן השוויון הלאקוני של "לבן" יפנו מקום לאחווה מאוחרת. זו אחווה בעייתית ומורכבת; אחווה ברמות שונות בין אשה צעירה ופורחת, לבין שופט בדימוס - זקן מר נפש, עייף וציני, פגוע מאהבה נכזבת - המצותת לשיחות טלפון.
 אורח חייו והתנהגותו הינם כשל במאי המבקש לעצב את השחקנים על ניסיונו האחרון, לקבוע גורלות, ונקמתו.
 ושוב, ניִרְרַש לקאמי: יש בשופט הקן, משהו מהשופט ב"הנפילה" - שלא נענה לקריאתה של אשה טובעת בסן - צעד שרודף אותו לשארית חייו, ועליו הוא מנסה לכפר, בביבים של מטבאות מצוינות, שם הוא מספר, ושוב ושוב, את סיפורו.
 אולם, השופט ב"אדום", טובע יותר ויותר בצניגות בלתי נסבלת, עד פגישתו עם האשה הצעירה, ואז, בתמונה מרגשת, בשתיית כוסית אחווה, נרקמת איוו שותפות גורל סמויה בין שניהם. השופט מסייע לצעירה והיא מסייעת לו.
 לפנינו, אפוא, מעין אינטרוספקציה אל רוחו של אדם, חדרה רוחנית אל עולמו הרוס ותיקונו.
 הפעם, רק אחווה תציל ממות, רק התייחסות אל הוולת הינה התייחסות אף לתיקון נפשך.
 קישלובסקי אינו בונה כאן רקמה פסיכולוגית כב"כחול", כי אם כוחות נסתרים, הם הקובעים גורלות.

גם בסרט זה, כבסרטי הקודמים, ברובם, מתרחשת העלילה באזורים עשירים של העיר (ג'נווה). הנופים היפים מהווים דיכוסומיה לתהליכים הנפשיים שעוברים הגיבורים.
 ואלנטין, גיבורת הסרט, רואה לעתים את המתרחש בבעד לחלון, על-כן, הדברים אינם בדיוק כפי שהם במציאות. כך, משיג קישלובסקי ניכור ותובע מהצופה את התערבותו הפעילה. הוא אינו מציע פתרונות. אלא מציג מצב, שואל שאלות, לעתים רטריות, אך אינו הופך את הנאמר ל"כך ראה וקדש".
 פן אחר בספקטרום הקולנועי של קישלובסקי בא לידי ביטוי בעבודתו המופלאה עם השחקנים. את הניהיליזם של השופט, העלה לרמה אמנותית גבוהה ביותר; ז'אן לואי טרינטינאן ואירן ז'אקוב מהווים זוג קמרי קולנועי: תקריבי פניהם - זיקנה מול נעורים, אדישות מול שמחת חיים - מדישיים שוב ושוב, את האמת הידועה מאז סרטי גריפית', כי ייחודו הקולנועי של המוצר המושלם מתבטא בפני האדם. דרך פניהם של השניים, כמו חודר קישלובסקי אל גימי נפשם; תקריבי הפנים, התנועות, הפאוזות הקצרות, תנועות העיניים, מחזירים אותנו אל תרבות קולנועית, שהיא כה אבודה בעידן הקליפים, הווידאו והטלוויזיה ("ממטיק לעיניים", כביטוי של אורסון וולס).
 בעבודת קישלובסקי, בא לידי ביטוי קולנוע לשמו, שאינו בו לאידיאה או למלה המדוברת. הדרכת השחקנים, דיאלוג המבטים הטבעי כל-כך, מזכירים, בדיעבד, את דואט השחקנים המתרק ב"תמונות מחיי הנישואים" לאינגמר ברגמן.

מה שבכל זאת הפריע לי בסרט, הוא פתרונו המלודרמי בסופו. זוהי מעין פארפורה ל"דיאוס אקס מאכינה" שבסרג'ה היווני; משמעותו היא כי הסרגי הוא רק תיאטרון, זירת משחק, ותו לא.
 נדמה כי "אדום" הוא סרטו האופטימי ביותר של קישלובסקי. האחווה האמיתית היא תחליף רב השראה לאהבה שבשני הצבעים הקודמים.
 דגל ה"טריקולור" הוא אוניברסלי. ב"אדום" עלה בירה של ואלנטין לגבור על הניהיליזם המגולם בעולמו של השופט ולנתב טוב יותר את דרכה.
 מחוסר תקציב נאלץ קישלובסקי לעשות את סרטו בצרפת ובשוויץ ולא בפולין הפוסט-קומוניסטית, העניה והשסועה.
 ב"אדום" הצליח קישלובסקי במה שרק מעטים לפניו עשו - להעלות הבט רטרופקטיבי, המשוחזר בהווה. לדבריו, זה סרטו האחרון; ללא אחרון ההומניסטים בקולנוע, יהיה עולם הסרטים דל עוד יותר.
 כאשר נשאל קישלובסקי מה דעתו על הקולנוע בן ימינו, השיב כי הוא מזכיר לו בית עלמין, שבסמוך לו ניצבים שני קשישים, לידם עובר כביש מהיר, עליו חולפות עשרות מכוניות, והן דומות זו לזו כשתי טיפות מים. נראה כי ההומניסט ללא תקנה, אינו יכול לשרוד בבית העלמין של גרוטאות הקולנוע.
 ואסיים במובאה משל ונדיקט ירופייב, מתוך ספרו המצוין "מוסקבה פטושקיי": 'כל הומניזם הוא חסר אונים מטבעו. יחי ההומניזם חסר האונים!'

צבי רפאלי

אירן ז'אקוב - אדום



מבחן בשואה

עירית עמיאל: מבחן בשואה; הוצאת "סער";

1994, 32 עמ'

עם פרסום ספרה, "מבחן בשואה", מצטרפת עירית עמיאל לקבוצת נשים, דוגמת יעל שליט והאלינה בירנבאום, ששירתן היא חשבון-נפש אישי עם עצמן ועם עברן בימי השואה. שיריה של עירית עמיאל הם מאון חיים צנוע, אבל מפוכח ובוגר. הם מצטיינים בקולם החרישי והמופנם, במטפוריקה מינורית ובהנודות מסמלים מנופחים ופתטיים. אם כי היא נוקקת לעתים לצורות השיריות המסורתיות, כגון הסונסה והבלדה, נמנעת עירית עמיאל מריתמוס מודגש ומחריזה. לעומת האיוון והאיפוק, בולטת בשיריה מידה לא מבוטלת של אירוניה עצמית.

מלות המפתח כשירי הקובץ הן "הזיכרון" וה"אשמה". המחברת חיה על "התפר הדק" או "הקו הירוק" המטאפיזי שבין העבר להווה, ובלילות היא "מושיטה יד אל הזיכרון" (עמ' 5). עולם העבר שנכחד, חי ומפעפע בתוכה מתחת למסווה של קיומה הנוכחי, וכל רכבת נוסעת תמיד לטרבלינגה. תחושת ההימצאות "כאן" ו"שם" בעת ובעונה אחת מלווה אצל עירית עמיאל בחד מפני אובדן זכר המתים יחד עם תהליך הודקנותה ומותה הצפוי. כדי להחליץ מן השכחה, שמביא עמו הומון החולף, היא מנסה להעזר במוטיב ה"גלגול", ששאבה אותו משירתו של דן פגיס. אולם בו בזמן שהיא עצמה נושאת בהכנעה את משא בני משפחתה המומתים על כתפיה, נדמה לה שילדיה מסרבים להישמע ליצווי הנבטיקה ומנסים לפרוק מעל עצמם את הנטל הכבד הזה. המשוררת יוצאת מגדר הצניעות והאיפוק, כאשר היא משווה את שלולית הדם הקטנה, שבה נולד בנה, ל"ים / שבו טבעו ונולדו כולם" (עמ' 12). אבל עבור נכדתה העבר רדוף הסייטס הוא רק נושא ל"מבחן בשואה" (עמ' 7).

עירית עמיאל משליכה את כאבה האישי על דמויות נוספות, המופיעות בשיריה. ברובן אלה הן רוחות בני משפחתה המומתים, הפוקדות אותה ללא הרף ויוצרות גלריה משפחתית של דיוקנאות, שאותה היא רוצה להציג לפני קוראיה. דמויות אחרות הם אחיה לצרה, שגם הם חוו משרם את אימי השואה וכל אחד מהם מגיב בצורה אחרת. המשותף לכל הניצולים הוא רגש האשמה, שמתחלק אצל עירית עמיאל לשניים. היא עצמה אשמה בכך שנתורה בחיים, בו בזמן שהוריה ושאר קרוביה נספו: "ואני שואלת את עצמי - / האם הם אותי דנים / על עצם החיים" (עמ' 26). השווה גם: עמ' 21. אבל קיימת גם אשמתם של אלה, שהפקירו את אהוביהם בשעת הסכנה: הבן את אמו והאם את בנה. במקרה האחרון חל היפוך אירוני: האם נספתה, ואילו

הבן גותר בחיים: "היא חברה בחיים / ונרצחה / והוא לא יכול לחדול / מלשפוט אותה" (עמ' 25). נדמה, שהמשוררת אינה שופטת מעולם, אלא היא נשפטת על כל האשמות, שלה ושל אחרים.

האיוון בשיריה של עירית עמיאל נוצר באמצעות המתח שבין שכחה וזיכרון, מורשה וניטוק, נאמנות והתכחשות. המחברת נקלעת לתוך הדילמה שבין חיוב החיים, על-מנת להמשיך לתת עדות ולנצור את זכר המתים, לבין הפחד מפני בגידת הזיכרון. בני הדור הצעיר מתריסים כליפה וכלפי שאר הניצולים: "הם

כבר סגילים, / כיצד אפשר לתת אמון בעדותם, בזכרונם?" (עמ' 7). לכן, לפעמים נדמה שלאותה אשה, בת-דמותה של המחברת, שעמדה עירומה ב"סלקציה", אין די כסות עלי אדמות: "ואולי רק האדמה יכולה / לכסות את עריתה?" (עמ' 18).

בשיר שצוטט לעיל, המוות מביא עמו שכחה, אבל לא זאת היא הסינתזה, שאותה מחפשת עירית עמיאל. בראש השיר החותם את הקובץ היא הציבה שורה מתוך ספרו האחרון של חיים גורי, "הבא אחרי": "שיהיו איתנו קצת פחות מתים", והיא מנסה להתמודד עם משאלתו של המשורר.

עירית עמיאל רוצה לקחת עמה לתוך קברה את כל זכרונותיה ואת כל מתייה: "ונהיה / הרבה יותר מתים, ואולי סוף סוף / נמצא מנוחה נכונה" (עמ' 32). סיכום החשבון שנערך ב"מבחן בשואה" הוא פסימי. בעולם הזה אין תוחלת לזכר הנרצחים; הם יישכחו או יהפכו לתאריכים יבשים. הברית האמיתית תיכרת לנצח בין הקורבנות לבין הניצולים, כאשר גם אלה האחרונים יצטרפו אל אהוביהם בעולם האמת.

רות שנפלד

ריבה רובין

עברית: גיורא לשם

רכוש נטוש

(ליפתא)

כפר בגונו של צבי
בנזיק של גבעה שקועה.
שיחיקו צומחים על כפות
הפוכות-מחוצות וחלולות
פנתו רמון
בדומה לדם יבש בין חלוקי האבנים,
הקרומים של חלליו הפנימיים
קלף מתחת לשמש הזוגית.

מי ההרים עודם חורים

באמות-מים מן הברכה

ברחבה המרצפת

בצל עצים לוחטים בתאנים ארגמניות

ועלומה באגוזים

בקצה סופו של השביל.

השומר מתפרע

בסריבו גן-החיות תחת מטח תותחים.

שומר נואש משתמט צנום

מפגזים על מדשאות מגמרות

ומטפס ברשתות-סוגר כדי להשליך

תפנים של עשב לאוכלי בשר -

אריות כסחבות-רצפה מתמוטטים על הסורגים,

נמר לצד נמר מוטל מרקיב מתחת לזנבנים

והדב חושק שפתיו לתפוחים זעירים.

יולי 1992

עם מני בבקעת הירח

הרי לה אבן-צר, הרי לה נחשת,

והרי לה התייה חרמשית-השדרה

גפיה בבקעה הצחיחה

כסל-צלעותיה עד שמים:

תסרת עפעף וחסרת ריס

צופיה למפרץ ולדרום

דרומה הרחק מעל לערב ומעבר

לאפריקה

שבה ארותו של סוס-הרביעה כביר השרירים

באחו מועדונו של אחי, בעוד אשר

כאן

בבקעת הירח מני אחי רוחף בשנה

ומניד ראשו

חולם על פרק, סוס-הרביעה שבארותו.

אצבעותיו נשלחות אל בתי שחיו, מסתלסלות

לתוך כפות-ידיו,

אגרופים רפים בתוגה: אגקת

הידים.

"לפרפורי לב" על צלוחית הפלסטיק

שהוא טומן בכיסו.

שקוע בשנה

בישימון זה שבו אנחנו נוסעים.

"הירוק החוזר על עצמו"

פרץ-דרור בנאי: טורקזי; (1973-1993); מבחר שירים; ספרית פועלים; 1994; 115 עמ'



צללים" ויש גם צירופי לשון ייחודיים: מפועל שוטט, נוצר "משוטט", ו"חלום גרסק" מריסוק אברים.

אלה שירי הודהות עם הנוף, עם העץ; "האדם עץ-השרה" - "עץ ימים" - המשתלח במעברי הגיל והזמן" (עמ' 107) "ואתה נח בתבת אדמה פוריה ויקרה / המצמיחה זני צמחים נדירים" (עמ' 103).

"סדנא דארעא חד הוא", אם לא במקום, ודאי בזמן: "אדם ניתן לו לעבור / מומן לזמן / במרכבות הזמן עצמו" (עמ' 105). הנה חברו יחדיו יהודי המאה העשרים, שחזרו אל אדמת-אבות לעבדה ולנטוע פרדסים בכפר-סבא, אל שירי-העם, המולדת והנוף בסגנון עם האיכרים הרוסי (שהמשורר ניקולאי גקארסוב היה לו לפה). "לא, אל תבכה, גם הזמן עובר"; "ומתעב על כל נוף, למצוא ברכה" (עמ' 100, 101).

וכן, תמונות חצר-לילות (עמ' 14) "פעייט כבשים, המיית יונים וכרכור תרנגולים" סביב תרנגולותיהם; החברים של אבא, "העמוסים כלי נגינה // להם המנגינות ולו המלים" (עמ' 17), שהוריש לבנו אוהבו. ימי המעברה "שם שעון חיי אכד". "התקווה הפזורה בשתילים של עבגניה נובלת". הנער המשתהה אצל "הגלאדיולה, הציפורן והורד הרך", הנער המפלה ביסקוויט "ללעוס אותו בהסתר ובכהלה" (21) ו"סוס אציל ומאוכף", הכובש "בברק הערצה את עיני הנערות" (עמ' 22), "אדומות ומתוקות מפטל השפתים" / שלא ידעתי טעמן / ארגמן החצאית עטף מן המותן עד הסנדל / ושחור הטריקו מכיל בתוכו את כל החמדה / שידי קצרה מנגוע" (עמ' 51); "הנערות נשוקות מקדקוד עד בוקה" (עמ' 54); לעומת הנערה משירי זלמן שניאור, ש"את כל לבה מסרה לוי", זוג שפתיה - שני-תן / רק לנשיקות נוצרו הן", הנערה של פרץ-דרור

בנאי "נוצרה לנגיעות, להיות אושר לאיש זה ואחר" (עמ' 34) "וחי ידי שטיילו בין חמוקיה" (עמ' 37); "הפגישות בשבתות עם הנערה בחול / נשיקותיה ושתיקותיה קספו אותי / לתמיד" (עמ' 46). מאליו עולה את "פרדס / עם מחבואי שקט / מסובל עומד התפוח חמדת הארץ הפורחת מתעגלת בדמו" (עמ' 41).

"אהבה חשאית פורחת בגנים / כי בפרדסים הלימון הבשיל ואת פייטמותיו כיסה הטל לחות מנושקת / אביב" (עמ' 50). "עץ זהוב יפגין ידידות אילמת -- ושם הרחוב שלי קשם הפרי הכתום". הספר פורח בשירים לכפר-סבא ולפרדסיה וצער על "אורנים גבוהי הקומה, אשר הוכו במשור ובחפור" (עמ' 46).

יש גם שירי מוסר וענווה: "לא אל מלחי הריב נשאתי עין / אף לא אל הכוזבים שבהשג" (עמ' 39); "תהילת המשוררים משולה לעפר / ואני מלבד שיקוציה לא נחלתי דבר"; אפשר "להחיות את הניגודים בחבלי ויכוח", "חומר ורוח ככרבולת מול קרחת / ביוון ותהילה כמו רוח והפסד" (עמ' 40).

אכן, זאת ליריקה טהורה ואמונה בנצח היופי; אולי אליו, אל פרץ-דרור בנאי, התכוון שטרניחובסקי, כשאמר לפני מאה שנה: "אז שיר חדש ישיר משורר / ליופי ונשגב לבו ער; / לו לצעיר מעל קברי / פרחים ילקטו לזר" (הבית האחרון של האני מאמין" לטרניחובסקי). ופרץ-דרור בנאי "משיב": "יום יום אוקין

וילכלכו בי עוד הנעורים --- אמות ועוד אכמה ליופי" (עמ' 108); "בבוא שעתנו נפליג מכאן / מארץ הבדידות הגדולה והכאב / אל רתם האם בדומיה נשוב (אלה, 'יורדי דומה' שב"תהילים"), עטופים ברחמי החול --- שוים לגיר ולבולת נשכב --- ומעל עפרנו / יפרח לו עוף התהילה". תחי האמונה: "בגלל דונם המסלף ומשום רשעותם של אחרים, חיינו נסתתמו בקרב דור צעיר ונדהם / שלא ידע אותנו נכונה", והוא מסיים את שיר ה"אני מאמין" שלו (עמ' 112) במובאה (חבל שהמקור לא צוין): "הו איך אז דברנו לנצח ירעש". רק משורר הכותב בשפה פשוטה, אנושית, חמה, מסוגל לראות "סנונית מצמרת עץ קרוב", אשר "תנחת לפיוס הדעת ולמיגור התולעת של כאב".

סוף סוף הגיע ה"טורקזי ממרחב המרוקע יפעה, הוא החלל שנוגהים בו סרטי הזהב" (מתוך עמ' 52). הטורקזי מנצנץ גם מעל כריכת הספר העוטפת שירי זהב ב"שדה צבעוני ומבושם".

שמאל שתל

רות רמות

אהבתי אינה

אהבתי אינה
מן האהבות הגדולות
אהובי
אינו אוהב
אהבות גדולות.

נשים המשליכות עצמן
תחת גלגלי רכבת
דורסות את
נשמתו של אוהבי.

תכול פנפים אוהבי לא
יעוף עוד.

משפט רע

משפט רע,
כל המלים שלו טובות
כמעט.
הוא נוחת לי ישר על
הידיים

שאני מושיטה
ללשוף לא מבר
שנשמת לי כעת
מבין הידיים
והולך לאבוד
כמעט.

עוד מעט.

ליד

ליד שלחן הכתיבה שלך
בביתך הערוך
לתייה
אי הסדר המקפד
שלך

כתמי דיו
זרים
מימים סגורים
מפני

לא הייתי תולה ממול
את התמונה האפורה
שתלויה שם

הרגש הדק
זר גם הוא
שמרפד את מסעד כסא העץ
החום

שעליו אני יושבת
שעונה לאחור
בננאות זרה
לי

ספר שיריה של רות רמות "פרוסות השמים" הופיע בהוצאת תמוז - אגודת הסופרים.

המיתוס של הפליט

אהרן אפלפלד: ליש; הוצאת כתר, 1994; 192 עמ'

הרומן "ליש" מציב במרכזו נער יהודי בגיל ההתבגרות, הנע עם שיירה של פליטים כרחבי אירופה, אל עיר נמל בשם גליץ, ממנה יעלו בספינה אל ארץ-ישראל. הוריו מתו בצעירותם במגפה קשה, והוא הופך לבן חסותם של העגלונים בשיירה. זוהי שיירת פליטים המזכירה לקורא את השיירות של פליטי המתנות, שנדרו באירופה אחרי נפילת היטלר והשחרור ממחנה הריכוז. המציאות המתוארת בספר נשענת על יסודות אוטוביוגרפיים מסוימים, השייכים לתקופה בה נדד אפלפלד, בהיותו נער בגיל ההתבגרות, ברחבי מזרח אירופה, כשלהי מלחמת-העולם השנייה. נער בודד ללא הורים וללא משפחה, נע בשיירות של פליטים עד חופי הים התיכון, ומשם באניה לארץ-ישראל. עדויות על כך קיימות בראיונות שנערכו עם הסופר, וכן יש לכך סימוכין ביצירות קודמות של אפלפלד, כדוגמת הפרקים הראשונים של הספר "מכונות האור", 1980.

יחד עם זאת, השיירה המתוארת יכלה לנוע ברחבי אירופה גם בימי הביניים, או במאה ה-19. השיירה מורכבת, כביכול, מדמויות שונות של יהודי גלותי: עגלונים, סוחרים, וקומץ ישישי שומרי מצוות, מסורת שכולן מהוות "אנטי גיבור" אחד גדול. מבחינה מסוימת ניתן לאמר, כי גרליית הדמויות מקבילה לטיפוסים המאכלסים את סיפורי אפלפלד בנושא הפליטות והמרדף. הנער היתום, המכונה "לישו", נבחר לשמור על המסרים הסודיים של השיירה-העם. פעם מופקד בידו של הנער רישום הגורלות, רישום שמות המתים (עמ' 9) ופעם המורה הישיש מפקיד בידו את "הצוואה". הנער מתבגר תוך כדי המסע: הוא לומד כיצד לשרוד, לומד יהודי מהו, לומד פרטים חדשים וסודיים על הוריו (נאמר שהיו קומוניסטים) ולומד מהו קשר גופני עם אשה (מאיה, זוגת בארים, ספק יהודיה); כלומר, זהו מעין "סיפור חונכות".

דמויות נוספות של נשים בשיירה, כולן עלובות ובזויות, כדוגמת נערה יהודיה שנטרפה רעתה, והיא מובלת ככלוב, בורחת, נעלמת, נאנסת וסופה מר. אשה צעירה אחרת בשם ברונזה, שהרתה לגוי שאנס אותה, מנסה, לאחד מכן, לחנך את הילד בתוך השיירה. בעצם, אין בספר אף דמות נשית רומנטית, אין אף נערה בת גילו (להוציא דמות של נערה המופיעה בחלום). הדמות הנשית היחידה, המבטיחה הגנה ואהבה היא דמותה החזויה של האם המתה, המבטיחה ישועה. הנער מתבגר לבדו והוא המלמד עצמו לשרוד.



המאבק על הקיום הוא בעיקרו מאבק בעולם של גברים. ליש מוקף אנשים קשי יום: "פלוש" יהודי גברתן עגלון, רוצח, הרג יהודי אחר, נאסר, ברח מבית-הסוהר וסופו שהוא נהרג בקסטסה. "סרולי", יהודי אוהב חיות, שיש לו בז החי עמו ומלווה אותו, וכן כלבים מסוגים שונים. "אפריים" יהודי החשוד בהלשנה, הוכה בידי חבריו למסע בחגורה, ופצעו מדממים כל הדרך. העגלונים היהודים הם גברתנים, המצליחים להכות אפילו בשודדי הרכים.

קשה לקרוא, האמון על הסטריאוטיפ של "היהודי" האמין כי לפנינו דמויות של "יהודים"... העולם המתואר הוא עולם של נמיות רוח, חולשה על גבול הטומאה, כמעט בלי רוחניות. עולם דקדנטי, חסר אור, חסר שמחה, חסר נעורים. אף הקשר הגופני של הנער הוא עם אשה מבוגרת, על סף הזקנה וההתפוררות. אין בספר "הורמונים" של הגיל ההתבגרות, אין תקווה לעולם טוב יותר, צודק יותר. מחוז החפץ הוא ירושלים, מושג נעלה ומעורפל, שספק אם יוגשם; מעין סיסמה שעוזרת לשרוד, מלת קסם בפיהם של הישישים והגברתנים כאחת. הצדיק מדבר על הדאגה והפחד, שניהם מוצבים במרכז עולמה של השיירה, הנעה ברחבי מזרח אירופה בתקווה להגיע לארץ הקודש. מבחינה מסוימת לפנינו מעין "מסע צלב" של חלכאים ונרכאים, איוו שיירה בנוסח ימי-הביניים, של דמויות אבודות, השמות פניהן אל ארץ הקודש כדי להגאל...

גמים יהודיים כמעט ואינם מופיעים בספר, רק איזה איכור של השנה (עמ' 131). הדגש הוא על הקושי לשרוד, על הסכנות האורבות מכל עבר, והסכנה האורבת ליחיד אף בקרב בני עמו. החיים הם מאבק עם מזג האוויר ועם המחלות והפגעים. אדם לאדם זאב, אפילו בקרב היהודים. האמצעים מקדשים את המטרה, אפילו הכרטיסים לאניה אשר תביא את השורדים המעטים מן התלאות של הדרך, פגעי הטבע והמחלות אל מחוז תפצם, מושגים על ידי גזל ושוד. ולפיכך גם האפשרות לעלות סוף סוף על האניה איננה בבחינת "הפייאנד" הכול עלוב כל כך... עליבות זו מאפיינת את הספר ומסרה עליו אווירה של נכאים,

העולים בקנה אחד עם התפיסה המקובלת של המושגים "גלות", "יהודי-גלותי", "שואה". החידוש הוא בכך שהדמויות של יהודי הגלות אינם מעוצבים מתוך הדגשת הפן הרחנני-יהודי, אלא דווקא הפן של "עמי-הארצות"; ואילו אותו קומץ של "קני-העדה" מתואר כשישים בלים, שאין להם תלמידים צעירים שימשיכו אותם ואת עולם המסורת. הנער, ליש, נמשך אליהם, אבל לא ממשך את דרכם. למעשה, הוא נמצא תחת ההשפעה המעצבת של "בעלי-הגוף", והכוונה לעגלונים, לסוחרים ולבעלי-המלאכה, יהודים שאינם שונים בהרבה מן הגויים הסובבים אותם. מה שמייחד יהודים גברתנים וידועי סבל אלו, היא הכמיהה למחוז חפץ עלום: "ירושלים". מלה אחת, שהיא תמצית הכול, תמצית היהדות כולה. הזקנים ימותו. אין להם ממשכים ברוח המסורת, אבל ירושלים, ארץ החלומות, ארץ התקווה, סמל הגאולה של הפרט ושל הציבור כולו, ירושלים גותרת תמיד ככוכב הגאולה. ואמנם, הספר מסתיים בעליה על האניה, שכן הפרקים העוסקים בקליטתם של הפליטים בארץ-ישראל שייכים כבר למעגל אחר של סיפורי אפלפלד. אולם, אנו הקוראים, המכירים היטב את מכלול יצירות הסופר, איננו יכולים שלא להיזכר בספרו *מכונות האור*, המתאר תהליכי קליטה של נערים פליטים בארץ ישראל, שלאחר מלחמת העולם השנייה. בניגוד לציפיות שמעורר הספר החדש "ליש", הרי יודעים אנחנו כי תהליך הקליטה - המתואר במסגרת המעלה על הדעת את המוסדות של "עליית-הנוער" - מתואר כאכזבה גדולה לכל הצדדים, הנוטלים בו חלק.

הנערים מתוארים כצעירים פורקי עול, ללא הרגלי סדר ומשמעת, ערמומיים, חסרי מנוח, פראים קטנים, אכזריים למדי, שלמדו לשרוד בתנאים הקשים של גוודות ומרדף. הם מאזכרים את המדריכים שלהם, והם עצמם אינם מרוצים מהמוסד שכפו עליהם, מאובדן החופש האישי, מאובדן המרחבים של הנוף האירופי, מהשינוי באקלים ועוד. הם אינם מסתגלים לחום, ללחות, לחול הצהוב, לנזפים החדשים. לא לזאת ציפו. הקליטה היא אכזבה. אין אלו ילדים יתומים מסכנים, אסירי תודה על הבית החדש ועל המסגרות החינוכיות. הם מבוגרים מכפי גילם. הם סרבנים וקשי עורף. יש להם שפה אחרת וסודות, הידועים רק להם ולשותפיהם במצבי הפליטות. במקום "ירושלים של חלום" קיבלו חולות צהובים, חום מתיש, נזפים ורזים, ועולם של מבוגרים שאינו מבין את מה שעבר על הנערים הפליטים בשנות המלחמה ובתקופת הנדידה אל הארץ המובטחת. "השומרים התרעמו. לא די לנו בערבים, ועתה הללו. הסובים נהרגו ואלה שהגיעו אלינו רעים ובלתי אדיאלים." *רמכות האור* עמ' 85.

נשאלת השאלה, מה מוסיף הספר

החדש "ליש" לקורפוס סיפורת המצור והמרדף של אפלפלד? דומני, כי לפנינו מיתוזה של מצבי פליטות וכל הכמיהה המתמדת לעלות לירושלים ולארץ הקודש. אולם, אין זו מיתוזה בכיוון המשיחי או אפילו הציונות החילונית, אלא מעין כמיהה לתיקון נמיכות הרוח של היהודי הגלותי, שאינו מרגיש שייכות, ביטחון והגנה. הוא נסע זר בנוף ובאוכלוסיה. בניגוד לרוב התיאורים של יהדות אירופה, אפלפלד אינו מדגיש את הצד הרחנני, את הערכים שייחודו את העולם היהודי ששקע, אלא דווקא את הדמיון של היהודי הפשוט, המתבולל שניצל מן המלחמה, אבל לא בא אל המנוחה ואל הנחלה בקרב גויי אירופה. אולי דווקא עליבות זו המתוארת בספר, פליטות חסרת שורשים, חסרת מנוח, מצביעה על כך כי "היהודי החדש", שאנו כה מרבים לבקר אותו היום, הוא למרות הכול, בגדר הצלחה שניתן להתגאות בה. יתר על כן, אולי הפליטים שהגיעו לארץ, והמציאות שפחה על פניהם (התנשאות ה"צברים" וחוסר תשומת לב למצוקותיהם הנוערות), אולי אף הם מתוך מרחק השנים שעברו משנות העליה ההמונית ועד היום, רואים את תהליכי הקבלה והקליטה באור שונה במקצת. ייחודו של אפלפלד בכך, שהוא חוזר ומחיה באמצעות אמנות הסיפור הגותית, את אוירת הפליטות שנתולדת בה המסרה דיכאון וכדודן על הקורא. שכן, היום, כאשר אירופה היא בבחינת "נסיעה לחו"ל" עבור הישראלי המצוי, יש צדק היסטורי ופואטי בהנצחת מצבים ואווירה של "הפליט היהודי" לדורותיו, וזאת לדור של קוראים, שאולי אינו יודע כיום להעריך במידה מספקת את פלא הקיום של "מדינה יהודית".

הדמות של הנער היהודי, המתבגר בתוך שיירת הפליטים, מופיעה על עטיפת הספר - ולמרות שמדיליאני צייר אותה בשלהי מלחמת העולם הראשונה - הרי הבעת הפנים, צורת הישיבה, הקסוס והמעיל, ואולי אף העיניים הריקות-נעולות, מיטיבים להמחיש לנו את הנער המופיע כדמות המרכזית בספר. לעומת זאת, יש לציין בפליאה, כי הסקסט, המשמש רקע לעטיפה כולה, עוסק בהווה הישראלית של שנות השבעים. עובר זמן מה עד אשר קולט הקורא, כי לפניו סקסט של עצום עוז, וכי הסקסט ששימש רקע מוצדק לרומן "אל תגיד לילה" חוזר ומופיע בשל טעות סכנית בשלב כל שהוא של הדפסת העטיפה, גם על עטיפת הרומן של אפלפלד. וכך הציור של הנער, ציור התואם כל כך את אוירת הספר "ליש" מודפס על גבי סקסט, שהוא בבחינת הקוטב המנוגד. לגבי קורא המחפש משמעות, ניתן לומר: הישראלי "הילידי", משתלט על היהודי "הגלותי", וזאת אף בסריטוריה הלגיטימית, השמורה לו עצמו. ■

חנה יעוז

אשה, מקום, מיתוס - לטיב

יפה ברלוביץ

ש' שפרה: רחוב החול; סיפורים; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד; תל-אביב 1994; עמ' 192

כל הקורא בספרה החדש של ש' שפרה, "רחוב החול", מופתע לשמוע צליל שונה במקהלת הסיפורת העכשווית. בניגוד לכתיבה קלילה, גורפת, המתחרה בטיפוסי סולמות של רבי-מכר, כתיבתה של ש' שפרה היא כתיבה טעונה, התובעת קריאה אישית וקשובה; בניגוד לפמיניזם האגרסיבי בסיפורת הנשים, בה האשה היא יותר גבר מגבר, הנשים של ש' שפרה, עם כל מודעותן הפמיניסטית, מתעקשות להישאר נשים; ובניגוד ליצירה הפוסט-מודרניסטית המשחקת בסימני המקום כבתפאורה צבעונית ומשעשעת, מחזירה אותנו ש' שפרה אל הנופים הארכיטיפיים של המקום הזה, בשותלה אותנו מחדש במחזוריות של עונות ואקלימים, פאונה ופלורה.

בספר שישה סיפורים, שניים מהם נובלות, השאר סיפורים קצרים, ונראה כי כולם כמו עלו ממאגר פבולטיבי אחד. כלומר, גם אם כל אחד מהם עומד כיצירה בפני עצמו, למעשה אלה הם פרגמנטים סיפוריים, המנהלים דיאלוג זה עם זה, משלימים זה את זה, ומרחיבים את האינפורמציה לכדי תמונה מרובדת היטב, המפצה אותנו על כל אותם פערים. המובילה ומנהלת סיפורים אלה היא דמות של אני-מספרת, השבה ומדובבת חוג חוזר של דמויות נכנסות ויוצאות, וכל זאת במתח זמנים שבין עבר להווה. בסיפור הראשון "רחוב החול", מעלה האני-מספרת הוויה מושבתית משנות ה-30, שבמרכזה שתי משפחות (משפחתה שלה ומשפחת העולים נוביק-בלום), כאשר שלושים וחמש שנה מאוחר יותר, היא מתחקה אחר גורלו של הנער השכן, דיקי, שהיה לטייס ונהרג בתאונה אווירית (או אולי התאבד). בהמשך, מפתח סיפור זה זיקות אל הסיפורים האחרים, וכמו בשרשרת - מפתחים גם אלה זיקה לקודמיהם או לעוקבים אחריהם. כאן כדאי לציין, כי השרשרת אינו ליניארי, כך

שלא נוצרת פה עלילה סדרתית של חוליה אחר חוליה. להפך, זהו שרשרת חופשי, שחוליותיו מתקשרות בין הסיפורים בכיוונים שונים ובלתי צפויים. למשל, "רחוב החול" מתקשר עם הסיפור "בית" - כווריאציה נוספת לחיפוש מאוחר, אחר נער אהוב ואהבת נעורים מוחמצת; אותו "רחוב החול" מתגלגל אל הסיפור "חפרפרת" עם אותה דמות אב, המתעצם כאן בתפקיד הגורל, המכתיב את חיי בנותיו. ואילו זיקתו של "רחוב החול" אל "ליל הגדי", מתגלה באנלוגיה שבין האני-מספרת לבין הכובסת הערבית, עפיה, שתיהן בנות המקום.

כפי שניתן להבין, דמויות הגברים בסיפורים אלה הן דומיננטיות וסמכותיות, בין אם הן דחיות (החתנים, שמגר השומר), נערצות (האבות, הסב בלום), או חידתיות (קלאוס הנכה, בעל הארמון); אבל מי שבעצם מנהלות כאן את העלילות הן הנשים. הנשים, כאמור, מתפקדות במרכז הזירה, אלא שזירה זו על כל פעלתנותה, אינה מתקבלת כזירתן שלהן, אלא, כמו שאומרת הכורדיה המנחשת בקלפים - "האשה היא רק זירה למפגש של גברים". כך ב"חפרפרת", בו מתייצב האב לעימות עם שלוש בעליהן של בנותיו; כך ב"ילדה טובה", שם מתרועעים, במוחה הקודח של הגיבורה, נציגי הביטחון הישראלי לדורותיו (שמגר השומר, בעלה - איש הביטחון, והקצין הצעיר על גבול הצפון); וכך "רחוב החול", כאשר נפתחת הזירה לעימות מקביל בין הנער המת דיקי (אהבת ילדות לא מודעת של האני-מספרת), לבין האב המת, הממלא עבורה את כל הפונקציות הגבריות של אב ואהוב וכן (ואז לפתע אבא בוכה... מפיו פרצה להבה ויפחותיו מלבות את האש והבכי. אני מצוה להתקרב, מחבבת, מנחמת, תינוקי, ילדי [עמ' 172]).

דרך אגב, המשפט "אשה היא רק זירה למפגש של גברים", שב וחושף ביתר שאת את נחיתותה של האשה בהקשר הגברי כאן. שהרי לפי הצהרה זו, האשה לעולם אינה יעד עבור הגבר. האשה, היא רק אמצעי או כלי עבורו - ובהולכו אליה נוקק לשירותיה (כאם, כאשה, כבת) - לא היה מושא עניינו,

אלא הגברים שהיא ממקדת סביבה. לפיכך, אין תימה כי האשה במערכת זו, היא אשה מחוקה, מתנצלת, היודעת רק להאשים את עצמה. לא כן כשהיא לעצמה (מחוץ למערכת גבר/אשה): כאן, כמו חל מהפך בהתנהגותה, בביטוייה, והיא מתגלה כבעלת אישיות מרתקת וייחודית משלה - שובבה או טרגית, מסתורית או גלויה (ראה, האחות נעמי, הכובסת עפיה, הדודה רחל ואחרות) - אישיות המודעת לאותה דיכוטומיה מקוללת המטלטלת אותה בין שתי מערכות סותרות אלה.

דיכוטומיה זו, יש בה גם כדי להסביר, מדוע נוקטת ש' שפרה באותה עשייה פואטית מפתיעה, כשהיא משרטטת את הדמויות הנשיות, בהטעינה אותן זו בזו. למעשה, כל דמות היא אשה חד פעמית בדיוקנה הביוגרפי, בעולמה הפנימי, ואף על פי כן השתלבותן או הקבלתן, כמו מבקשת לחזור ולאשש האחת את השניה. בסיפור "ילדה טובה", מקצינה האני-מספרת את תחושת נבגדותה באמצעות אשה מן העבר, אולגה, החודרת אל שטף הרהוריה לאורך כל הטיוח עם בעלה. אולגה, שכנה יפהפיה שדעתה נטרפה עליה בשל בוגדנות בעלה, ממחישה את העלבון שסופגת האני-מספרת מבעלה (מעדיף את טובת המכוננית עליה), ומטעימה בה את היותה בלתי נחשבת, כמוה. בסיפור "ליל הגדי", נטענת הכובסת עפיה (טהורה בערבית), בדמותה הזכה של הדודה רחל לבנת הזרועות, כאשר גם זו וגם זו היא "נשמה בודדה בלי ילד". שלא לדבר על שיתוף גורל בין בנות המשפחה (נעמי, מתוקה, והאני-מספרת), עם אותה כובסת, שכמוהן כמוה - נאבקות שלא להיגרר לסטיגמה של "חרדה" (אשה הבורחת מבעלה) - וכמוהן כמוה כושלות לשאת את השפלתן ונסות לבית הוריהן. כלומר, מדעת או שלא מדעת, יוצרת כאן ש' שפרה זיקה בין-נשית, שהיא מעבר לאפיון ספציפי של אשה זו או אחרת, ומעבר לאבחנות קולקטיביות המפרידות ביניהן (כמו תקופה, חברה, או תרבות לאומית); זיקה בין-נשית המתגלה בסופו של דבר כתבנית-על - תבנית ארכיטיפית המנתבת (במינונים

המפתוח



ש. שפרה

שונים) כל גיבורה - במערכת יחסיה והכוונות מהלכיה.

ב אישוש לקיומה של תבנית על זו, נרמז לנו גם במוטו הפותח את הספר, בהציגו ארבע שורות שיר מתוך אפוס שוימרי עתיק, שזו לשונו: "מי האיש אשר מן השאול יעלה / שֶׁלֶם מן השאול יעלה? / בְּיוֹם אֲשֶׁר אֵינְנָה מן השאול תֵּעָלֶה/תִּלְיָפָתָה, ראש תחת ראש, גִּתּוֹן תִּיָּתֵן".

ציטוט זה כמובן אינו מקרי. ש' שפרה עוסקת זה שנים בתרגומו העברי של האפוס השומרי (יחד עם פרופ' יעקב קליין), ורישומיו התוכניים והפואטיים כבר הובלעו לא פעם בשיריה (ראה הקובץ *חצבים*, גרות נְשֻׁמָה). גם כאן חוזרים ומובלעים תכנים אלה, אם במעשיות שונות שמספר אביה של עפיפה (מעשיות המוצגות כסיפורי ילדותה); ואם בריבוד המרקם הלשוני המטפורי. גם סיפורה של איננה המצוטט לעיל, אינו מופיע בטקסט הסיפורי הגלוי, אבל כטקסט נרמז, יש בו כדי לשמש מפתוח מוביל בהבנת האינטרפרטציה של ש' שפרה לגבי האשה, אינטרפרטציה שמתגבשת, לא על-פי תפיסות פמיניסטיות מוכרות של אשה מורדת, או משתחררת, אלא על-פי אותה תפיסה מיתולוגית המאחדת אשה, מקום, ומחזוריות מקומית למשמעות אחת.

מי היא אֵינְנָה, וכיצד מיושם סיפורה בהבנייתם הטקסטואלית של סיפורי רחוב החול? ובכן, איננה היא אלת הפריזון, היורדת אל השאול כדי להשתתף בטקס האשכבה לגיסי המת (אחי אחותה ארשכיגל,

אלת השאול). ירידה זו כרוכה בסיכון רב שאין ממנו חזרה, ואף על פי כן אין היא מוותרת על התנסות זו. ירידתה לְשָׁם היא מלכותית ומפוארת, אבל נראה שמאומה לא עוזר: שאול הוא שאול, ולאחר שהיא נדרשת להסיר ממנה את סמלי זהותה השמימיים, היא מוצאת להורג ופגרה נתלה על וו.

עם מותה של אלת הפריזון, מועדת ממלכת החיים לכיליון, ומקורביה המודאגים מפעילים את מיטב קשריהם כדי למהר ולהחיותה מחדש. המאמצים אכן מעלים פרי, אֵינְנָה חוזרת לחיים, אלא שאין מתירים לה לעלות מן השאול, בלי שיימצא לה מחליף. אֵינְנָה מעלה לפניה את כל המקורבים ללבה, ובשום פנים ואופן אינה מוכנה לשלחם לשאול; לא את אשת בֵּיתָה הנאמנה, לא את מְשׁוֹרֵר חצרה, ובוודאי לא את מְגִינָה היוצא עימה לְקָרְב. בסופו של דבר היא מצביעה על אהובה דומוזי.

הוויתור על הגבר האהוב, הוא שוב איום בהכחדת העולם, כיוון שללא דומוזי אין אֵינְנָה יכולה לממש את תפקידה בבריאיה. לפיכך מנסים להגיע לידי סידור קוסמוגוני, לפיו, דומוזי ישהה בשאול חצי שנה, ובחצי השנה הנותרת, תחליף אותו אחותו. סידור זה התמסד לימים בטקסיו של פולחן פופולרי, שהתייחד כפולחן־נשים בתרבות המרחב השמי (לרבות החברה היהודית בבית ראשון, ראה יחזקאל פרק ח"ג); בפולחן זה, מְבַכּוֹת הנשים את מות דומוזי (הוא התמוז) בקיץ, וחצי שנה לאחר מכן (סוף החורף), חוגגות את תחייתו.

כאמור, ארכיטיפ זה מוצא את יישומו בסיפורי רחוב החול, כאשר הוא שב ומנתב את התנסויותיהן של כל אחת מהדמויות באילתור או באינטרפרטציה על התנסותה של איננה, מן הסיפור הראשון. "רחוב החול" הוא למעשה אקט מודע של ירידה לשאול, כאשר זו מיתרגמת כאן לשקיעה אובססיבית בוזרון ובמטעני האפלים הלא מובנים. בשקיעה זו, מתעקשת האני־המספרת לברר, האם כל אותן מזוריות (במשפחתו של הטייס המת) שהילכו אימים על ילדותה, הן פיקציה רכילותית שהעסיקה את דמיונן של נשות הרחוב, או שמא, אמת עובדתית היא (מוקד התהיה היא אמו יוצאת הדופן של דיקי - גרמניה לא יהודיה שהגיעה ערב מלחמת העולם השנייה למקום, עם אביו הנכה וסבתו). האני־המספרת אכן משחזרת את היתר על סמך דוקומנטציה שבתיקי משרד הביטחון), אלא שאינה מצליחה לרדת לטיבן החידיתי של הנפשות, לפענח את המסתורין שבהתנהגותן, שלא לדבר על התעלמות המשפחה מוכרו של הבן, בטקסים, במדליות ובטיפוח הקבר. לפיכך, לא בכדי מצטייר המעמד האחרון, כמעמד הנשים המבכות את התמוז. בסצנה זו ניצבת האני־המספרת

ביום קיץ שרבי ליד קברו המזונח של דיקי, ומתנצלת על אי יכולתה לגאול אותו מן השכחה. אלא שעל פי הריתמוס המחזורי, בו המוות מבטיח את הלידה, הקיץ את האביב, והזיכרון את היצירתיות - אותה אני־מספרת, המחזירה את דיקי אל השאול, תשוב ותחייה אותו - במעשה הסיפורי האסתטי שלה.

אם ב"רחוב החול" הזיכרון הוא השאול, בסיפור "חפרפרת" - אלו היחסים שבינו לבינה, המורידים את בנות המשפחה שאולה. כפי שצוין לעיל, משוך האב את בנותיו לחתנים לא מוצלחים, ובכך הופך אותן לחפרפרות תועות וסומות בנישואיהן. עם זאת, גם האני־המספרת, שאינה מוכנה לקבל חתן מן המוכן, אינה מצליחה להינצל מגורל החפרפרת, ועל אף נועזותה לפרוץ את הכללים ולהינשא מאהבה, היחסים שבינו לבינה מכריעים גם אותה. כמו אחיותיה, היא נעה בשאול נישואיה, ושם בריחה או גירושין, לא משמשים כתחליף כדי להעלותה משם.

ועוד התנסות של שאול היא התנסותה של עפיפה, שבערגתה לבן זכר, מרתיצה את בעלה ממנה. הבעל מצטייר כאן כמעין תמוז שיודע את שצפוי לו, ומתמך כל פעילות סקסואלית שלא ליפול אל תהומותיה: "מִפְּשֶׁק שִׁפְתֵיהָ הַמִּפְתּוֹת אוֹתוֹ לְבוֹא בְּחֹדֶר הַנְּשִׁים. וְעַכְשֵׁיו, עַל הַמִּשְׁכָּב, בְּחוֹרֶף... נְשִׁימָתָה כְּבֹדָה, מִתְחַנֶּנֶת, בּוֹא אִישׁ בּוֹא. הִיא תְּבַלֵּעַ אוֹתִי... רַחֵם - תְּהוֹם... כֹּל אֲנֹשִׁי הַכֹּפֵר שׁוֹחִים בְּבִטְנָה" (עמ' 150). אלא שגם כך אין הבעל ניצל מהשאול, ונסיגתו מלהפרותה, עולה לו בשָׁנָם של בצורת ובהולדת ילד פגום. שלא לדבר על עפיפה: בעקרותה, בהריגה ובלידתה, היא תמיד נסחפת מטה, יורדת עימו לילה לילה אל שְׁאֹלֵיהָ: "וְהוּא בָא עֲלֶיהָ מְהִיר וְנִמְרָץ... אֲנִי אֲרַצֵּעַ אוֹתָהּ... נִיגַרְתָּ, נִוְסַקְתָּ אֶל חֲשִׁיכָה סְמִיכָה, דְּבִיקָה, לְשֹׁאֵל אֲנִי יוֹרֵדָה, עֵין הַמּוֹת מְבִיטָה בִּי, אֵת בְּשָׂרִי יִתְּלֶה עַל אוֹנְקָל, כְּבִשָּׁה פְּשׁוּטָה עוֹר בְּחֻלוֹנוֹ שֶׁל הַקֶּצֶב" (עמ' 167).

רק בסיפור האחרון - "בעל הבית", מצליחה האשה לעלות מן השאול, וכמו האלה אֵינְנָה מעמידה את הגבר במקומו. האני־המספרת ב"בעל הבית", היא האשה־המחכה־תמיד, בעוד הבעל, בעיסוקיו החשאיים (בשירות בטחוני), חופשי לבוא וללכת, ללא כל התחייבות כלפיה. ההמתנה המתמשכת משפילה את האשה הבודדה וההוזה, בעיקר כאשר הוא מפתיע אותה בגיתותיו הבלתי צפויות, או באי בואו במועדים שהבטיח. כך היא נמצאת מושפלת עד בוש בטקס נישואיהם, בבניית חיי משפחה ובמעברים מבית לבית ("מבצר", "מלון דירות", "ספינה"). בסיטואציה אחרונה זו של בית/ספינה, נערך על הסיפון אירוע חגיגי: טקס בחירת מלכת החן. האני־המספרת, כמו

תמיד, מסתובבת נעזבת ללא בעלה, בעל הספינה וכפי עובדיו "בעל הבית", וכל נסיונותיה להדגיש את נוכחותה - בצלילה, בדייג, בבישול - עולים בתוהו. רק בהמשך, כאמור, מסתמן תהליך של שחרור עצמי, המתפתח בשלושה שלבים: א. העליה מן המים; ב. פתיחת החלון; ג. ההתמקדות בהכרת המלכה.

עליה מן המים, בלשונו של המחקר הפמיניסטי, משמעותה התנערות מ"הסיטואציה האוקייאנית"; סיטואציה זו מורה על אשה במצב דכאוני - שבחוסר אונותה להתמודד עם הסביבה הגברית, היא צוללת אל עצמה, נאספת אל מיניותה (הרחם) - האספות שמשמעותה הרס עצמי. גם האני-המספרת, נמצאת בתחילת הסיפור בסיטואציה דומה ("שקועה עד צוואר בירכתי הספינה"), אלא שמכאן, היא מתחילה לאותר רצון להתנערות ולפתיחות ("אתם מוכרחים לעזור לי לעלות"). אמנם אף אחד אינו נענה לה וגם לא מואיל לקחת מידה את סל הדגים הכבד המושך אותה מטה, ואף על פי כן היא מטפסת, מתנערת מן המים ומודיעה על נוכחותה.

השלב השני מתבצע במלון דירות, במקום בו היא לובשת את שמלתה החגיגית, ומכינה עצמה לטקס. אמנם, גם כאן היא ממשיכה לכאוב את הבדידותה ואת תלותה בבעל ובהוראות הסמכותיות שלו, אבל, עם זאת, היא מעזה לפתוח לראשונה את החלון (למרות איסורו המפורש): "אקצע חלון בקיר האטום. אני לא אפחד". אקס זה יש בו לא רק מן המתאה, אלא מן ההחלטה והאחריות לקחת את גורלה בידיה, כאשר זה מלווה במלמול האמור לחזק את רוחה: "עלה מות בחלוננו", "עלה מות בחלוננו" (דהיינו, "על החיים ועל המוות").

ואכן, בשלב השלישי, בו היא ניצבת על בימת הכבוד, מודעת סוף סוף למעמדה ("עוברת על פני השומרים ללא השפלת עיניים"), להופעתה ("שמלה נהדרת, מחמיאה לי אשת הקברניט"), ולתפקיד אותו היא ממלאת הערב (הכתרת המלכה), אין היא מחכה עוד לבעלה. כמו האלה איננה, היא מוותרת על חברתו, וללא דמיון או קינה, היא מעמידה את עצמה כחליפתו, מנצחת על הטקס בכוחה היא: "מניחה את הכתר על ראשה, אינני מרימה את עיני אל כבש המעלות (משם אמור לבוא הבעל). התמימות הזורחת מעיניה הדומעות של מלכת היופי, מעלה חיוך על פניי, ואולי השמחה על בדל של חירות" (עמ' 192).

ג

הארכיטיפ של איננה, לא רק מנתב את דיוקן האשה בסיפוריה של ש' שפרה, על האמירות הפמיניסטיות המשתמעות ממנה; הארכיטיפ של איננה גם בונה את "המקום" הסיפורי, בהתאם לגלגולי התמוז. במה

דברים אמורים? ובכן, העלילות של ש' שפרה הן עלילות מחזוריות, המקיפות קיץ חורף סתיו ואביב, אלא שבכל סיפור נוצר מוקד עונתי, המגבש את האירועים המובילים, וממשע אותם על פי סימני העונה. למותר לציין כי עלילות הקיץ הן עלילות העומדות בסימן הסרגדיה, בממשן את מות התמוז בסיטואציות של פרידה ומוות; מכאן, לא בכדי "חפרפרת" הוא סיפור קיץ המתחיל במות האב ומסיים בפרידה מן הבעל, בעוד "ליל הגדי", שהוא סיפור של פרוץ או הכמיהה לפריון - הוא סיפור חורף. "בעל הבית", המתווה עלילה של פיוס עצמי ותחיה מחדש, מתקשר עם זיכרון של סתיו ועם ניחוח ראשון של גשם ("בלילה ההוא... נתחדד קו האופק בין שמים וים בימי אלול... כשהיתה לי גינה גידלתי בצלילי נרקיסים, יודעת כמותם את סוד הקסם לשוב לתחיה עם הגשם" [עמ' 189]), ואילו "ילדה טובה", שם האביב מתפרץ עז ונמרץ לקראת קצו המהיר, הוא סיפור של מתחים רגשיים גבוהים, הנבנה בהקבלות עלילתיות של תאוונות דרכים, יונה מתאבדת על שמשות מכונית, הפגזות תותחים על הגבול והולדת ילד מת.

מחזוריות זו של עונות, ניכרת גם במרקם הלשוני העמוס בסימני כל עונה (אקלימיה, צמחיה, בעלי חיה); סימנים אלה משתמעים לא רק על דרך של תיאור או דימוי, אלא גם על דרך של תרבות: ביטויי תרבותה של ארץ-ישראל היהודית, הפלסטינית, השמית, המתחברת בדיעבד לתפיסה מקומית אחת: "במורד הגבעות, עצי תאנה שניחוח עלויותם אחרי הפסח מבשר את הקיץ ונקשר תמיד בריח השלף הצהוב והתירס החם. לא עץ תאנה אחד... עצים לרוב. עצי תאנה כאנשים, אומר אבא, עלים ככף יד, שכה אהב לחקותם בקישוטי הסופה הגזורים מנייר מבריק, ששראות עלים, מנייר צבעוני מבריק, תאנה וגפן ללא מגע דבק, שזורים עֵלָה בעלה" (עמ' 40); או, "היא מתגנבת אל השורות החרוכים... אשר בפאתי הפרדס... היום הרחיקה ללכת... ללקט סרפדים. ככה שִׁכְכָה הלהבה בכפות ידיה, אבל גופה חרוף. כמו מקלעת גידי העֵרְפֵל, אשר בימים הטובים מקפיצה אותו אִמָּה בידיה לְהֵבֵר את גרגירי החיטה מן המוך, מתכווצת בטנה בחום ועוֹרָה מבקש להתפשט מבפנים החוצה. ארבע פעמים משילים זחלי תולעי המשי את עורם. והנחש. לו עוֹנָה כהלכתה, יתכסה ההר לימינה פלומה ירוקה והחצב ידליק את קו הרקיע ורוד וחגיגי. פֶּרַח החצב, צֶפֶה לגשם, נִתֵן אביה אות" (עמ' 147).

מאידך, אם נתייחס לתפיסתו של המקום הישראלי על-פי מילונה של המחברת (בניגוד למקום הארץ-ישראלי), נמצא אותו פרובלמטי ומסוכסך. שהרי "המקום" האמיתי עבורה, הוא "רחוב החול", הוא ארץ-ישראל של פעם, על האבק הנישא ממנה, ואילו

לאחריה, "המקום" אינו בית, אינו שורשים, והאני-המספרת מתחברת אליו באמצעות נוכחויות מדומות, ש"הבית" הוא רק רֶק מֶסְמֵן אירוני בהן. כך בסיפור "בית", בו מחפשת האני-המספרת חבר-נעורים על פי כתובת מתעתעת, ואתו בניין בו הוא אמור להימצא, משתמע יותר כבית משוגעים מאשר בית מגורים; או בסיפור "בעל הבית", בו נודדים האני-המספרת ובעלה ממקום למקום, ולבסוף כשמתבייתים איפוא שהוא, מסתבר שזוהי ספינה נעה בנמל. מכאן כמובן מתבקשת השאלה: מדוע תחושת "חוסר הבית - בבית", היא כה דומיננטית בהווה הישראלי של סיפורים אלה? האם זוהי תחושה פרטית של ש' שפרה, או שמא היא ייצוגית למספרת הישראלית: המספרת שלא היתה שותפה שווה בבנייתו ובהגנתו של המקום הזה? המספרת שלא לקחה חלק במלחמות ישראל, ואינה יודעת אחרות לוחמים מה?

במאמר בשם "הסופרת כעֵדָה", כותבת ש' שפרה: "נדמה לי כי אשה-יוצרת במקומותינו, נושאת על גבה דבשת כפולה ומכופלת: אשה - חרף כל המיתוסים של שוויון ומאבק, הן בראשית ההתיישבות, וכן במלחמות שתכפו ובאו עלינו - אינה שותפה שווה ופעילה. וכדאי לקרוא לדברים בשמם: אין היא חשופה להרוג ולהיהרג בקרב. אמת, היא תמיד בבחינת אברהם המולך את בנו לעקדה, אבל לעולם איננה בבחינת יצחק הנעקד, ועל כן אשמה שבעתיים למציאות, ופסולה לעדות, שכן אחד מצירי חיינו המרכזיים והכואבים נמצא מחוץ לתחומי התנסותה". ובמאמר נוסף, מחדדת ש' שפרה שוליות זו, בהעמידה את עצמה להשוואה: "יום אחד הזמנתי את המשורר חיים גורי למפגש עם תלמידיי בבית הספר התיכון. התמלאתי קנאה. גורי פשוט סיפר את סיפור חייו, והיה זה סיפור קורותיה של מדינת ישראל. מה מספרת אני להם כשאני עומדת מולם במקומו, מהן חוויות היחיד שאני יכולה לספר להם?"

בסיפורי רחוב החול, מתייצבת סוף סוף ש' שפרה מול הכיתה, ובפיה סיפורי ארץ ישראל שלה. סיפורים שלא שמענו עד כה, כיוון שהתנסות הנשית היא היא שחוותה אותם, חוללה אותם, ושורה אותם שתי וערב מן הפן המיתי ומן הפן הביוגרפי האישי, מן הפן העדוטי הקולקטיבי, ומן הפן הבדיוני היצירתי. ואכן, התנסות מקומית זו (שהיא מעבר לישראליות או לערבות, או לכל נוכחות חברתית או פוליטית), לא יודעת סיפורי גבורה של בונים ולוחמים; התנסות זו יודעת חוויית "מקום" מופלאה, המעורבת בביקורת נוקבת על קורבנות צעירים שנתנו את חייהם עליה ("רחוב החול"), ועל חורבן האדמה הזאת שכל כך התאמצו לבנותה, עד כי חיסלו את פרדסיה ושדותיה ("ליל הגדי"). כאן יש לחזור ולהזכיר כי הַזֶּהוּת

עסיס חיי

קוֹטף אישׁוֹנִי מְבִיא מְנַחֵה לְשָׂרְפִים לְשִׁמֶשׁ
וְאוֹ תְּשׁוּקָה וְאוֹ הֵיעַר אֲשֶׁר תִּרְעַד תִּגְדֵּל אֶצְלִי לְהַתְּפוּצֵץ
עִירוֹם הוֹלֵךְ נִכְנָס אֵלַי כְּלִי אֵלַי יִסּוּד מְלִי
לְפֹת בַּפֶּת צֵא לְמַסְעוֹתַיךָ
זְהוּ!

המוסיקה הו המוסיקה!

"עכשיו אני אבצל אותך" אתה שואג
"אשה בועלים" אני צורחת

הוא בא הוא ענק הוא חזר
הנכנס המשתנק הנאנק הבוער אדיר ובתוך
הראשונה השניה תמצית התשוקה אי

"יכלתי לחיות אתך" שתים בלילה על שפת הים זוכר?
גבריאאל

גארסיה מארקס בצדפה מנשקת על החול "או שלום"
פני העיר אלמוניות מעלימות

דמיות מדממות רבועי אור מכשפים, והעיר כתמה זרה לי
פתאם

גנדים עומדים מביטים מעשנים ליד הצריפים והזונות
הו הו יורדי מצולה והחשמל

בצדפות פנסים אדוקים מקדשי אור צפויים
אפל בשסע אשכיה בעינים של חיות השמים אורות ירקים

עירמה מלוחה חסרת גוף כמעט, רצה. נשמתי העירמה רצה
לפני

גלים קדושים שואגים הים קוטף אותי הים אלים

לדה מרטטת מתחת לברבור

1987. הודו היכל באהבה. ספטמבר ב"

ובתוך השניה השלישית אלה טורפת שמש שקמותי
מדהים כמה אני מהממת אפרודיטה מתכוננת

לעלות קושרת גלים לירכי מצאה 100 צעקות ססגוניות
שאבדו לי ברעש הגלים תחזיר לי אותן בריח הים עטופות
ערפילית X

אתה בהיר זקנה שנהב, יה - כמה יהלומים פזר החול על
גופה

פוסידון עטוף צבע דם ושלל כחלים, כמו רדיד השלכתני אותך
מעבר לכתפי

וחורתי יותר משגעת משהייתי
קצף ירק על שפתי

זרמים אדירים יהיו השנה

ובתוך השלישית הרביעית יערות עד פראים שחורי שער סביב
מצבעים צופים מחרישים
טכס התבגרות קסום
בתקו בתולינו חרטו הכח היוצר

ולא ראינו בחשכה על החול ב"פרישמן" על המזח, שאריות
האכל

והקלפות והזבל והאווורול היפה שלי מציץ כוכבים מעשנים
חלב

ולא אכפת לי בכלל שהתגלגל כמו סמרטוט בחול

כוכבים בשמים אמרו שירה
נימפות רוחפות נשקו לי
סירנות היו שושבינות

עכשיו סופות נושכות לי תשפתים

ובתוך הרביעית החמשית. 5:00. הים עדין טרי הפרכוס רענן
כמו חדש על הבקר

טעמו הכחל של זרע מתוק שכור בפה כל
האיברים בוערים שרירים שלי מתנפנים כמו דגלים הלב
שלי מפרפר דבר לא מתעורר דיוניסוס

מעייף לי פטמות ורדות לשמים למצץ שפתים צמחו כנפים

לנשק ת'רוח עסיס חיי

ובששית כנפים. כמו טיל אני עפה. 12 התפוציות 3 פעמים
עפיון

5 פעמים צפור. מטוס, חללית אחת. יצור מכוכב הפרוה ואין
עפר בכלל

4 פעמים מלאך חצי גופו מים ויסוד האש ממש.

פני הגוף כפני האהבה. פני האהבה כפני אלהים.

תהיי כנפים!

יכלתי לחיות אתך
מה קרה לפניך שלך
אלהי הפנים שלך

בנות המלך הנרצעות

לילי רתוק

דמות האשה בשירת אלתרמן

מברא



בתחום זה הבדל ניכר בין תפיסתה המסורתית של הבלדה לבין עיצובו החדשני של אלתרמן, כמו גם בתחומים אחרים שהושפעו ממגמתם החברתית של שירי "הטור השביעי".

האמביוולנטיות ביחס לאשה
שירתו המוקדמת של אלתרמן עומדת בסימן היחס האמביוולנטי כלפי הדמות הנשית, יחס המושפע מן היסודות הבלדיסטיים הבולטים במיוחד ב"שמחת עניים". במאמרו "המת והרעה" עמד דן מירון (1962: 31-36) על אמביוולנטיות זו ונימק אותה ביחודה של האהבה בשירה זו. לדבריו, "אהבתם של האוהבים האלתרמניים היא נצחית, לפי שאינה מגיעה לעולם לכלל התגשמות מלאה", וכיוון שרק במוות עשויה היא להתממש, מאפיינים אותה "הימשכות ארוטית עצומה, מגנטית, הנתקלת בכוח דחיה עצום לא פחות".

המיתוס האלתרמני, מיתוס השליחות השירית, העומד במרכז הקובץ "כוכבים בחוץ", מציג גיבור שאינו מתקשר לאשה ולבית, כיוון שהוא "המשורר ההלך", על-פי הגדרתו של מירון (1962: 69-83). בשיר הפתיחה של "כוכבים בחוץ" קובע אלתרמן (1938: 7) את היחס של הגיבור כלפי האשה: "ולא פעם סגדת אפיים / לחורשה ירוקה ואשה בצחוקה". הסגידה לאשה נובעת אפוא מן התחושה, שהנשיות היא מהות קוסמית הדומה לטבע, שההלך המשורר מעריך מבלי להבין ומבלי לנסות לשייך לעצמו.

ביטויי הערצה נוספים, קיצוניים ומפורשים יותר מופיעים בשיר "בהר הדומיות", שבו הנמענת היא מושא הפולחן והדובר מכנה אותה: "הנצחית". אברהם בלבן (תשמ"ג:

העת והעיתון שלו שברה מוסכמות ביחס לדמות האשה, סיעו שירתו הקאנונית ובמיוחד פזמוניו להעמקת היחס הסטריאוטיפי אל האשה.

מקור ההבדל בין שירי העת והעיתון לבין חטיבות אחרות ביצירת אלתרמן נעוץ ברצון המשורר להשפיע על הציבור באמצעות "הטור השביעי"; כפי שקובע דן לאור (1983: 71), מטרתה החברתית של השירה האקטואלית היתה "להשמיע בשורות פוליטיות וחברתיות". גבורת האשה היתה אחת הבשורות הללו, לכן העלה המשורר על נס את קורבנה של "ברכה פולד",¹ שנהרגה על-ידי הבריטים כשחיפתה על הורדת מעפילים אל החוף, בשיר הקרוי על שמה ב"הטור השביעי"²; והקדיש בלדה בשם "דרך בים"³ לנערה אלמונית, שהגיעה אל חוף המולדת בשחיה, כשהיא נאבקת עם הים האכזר, לאחר שקפצה מן הספינה מפחד הרודף.

אלתרמן לא הסתפק בהדגשת תרומתה של הלוחמת למאמץ הלאומי, בשירו המפורסם "מגש הכסף"⁴, ששני גיבוריו – הנערה והנער – חולקים את חוויית הקרב האחרון; אלא יצר אפותיאווה של דמות האשה שבעורף – בשיר "בין החורבות"⁵. המוטו: "בין חורבות סטלינגרד הלוחמת עוד תולות הנשים את הכביסה" קודם לקריאת ההתפעלות: "כי אין קץ לחיים, כי עוקר להם אין. / הר כרע ויפול ואתם לא כיסה. / הם עולים מתוכו בזמזום הכיריים, / הם תולים מעליו את לבני הכביסה".

אולם כאשר חלף הצורך לחזק את לב העם באמצעות גיוס הנשים והגברים למאמץ הלאומי,⁶ ודמות הלוחמת ההרואית לא היתה עוד סמל חיוני להתגייסות המוחלטת, חוזר ומשפיע על המשורר הגורם הבלדיסטי הניכר בשירתו המוקדמת, כפי שציינו מבקרים כמו מתי מגד (1959), דן מירון (1962: 31-36) ובנימין הרושובסקי (1965: 112-114). אמנם יסודות

בלדיסטיים מאפיינים גם את שירי "הטור השביעי" "ברכה פולד" ו"דרך בים", אך יש בהם גם סטיות חריפות ממסורת שירית זו, כפי שהוכיח דן לאור (1983: 51-74). אמנם הוא לא התייחס לדמות האשה, אך קיים גם

יבות אחדות גרמו לכך, שעיצוב דמות האשה בשירתו של נתן אלתרמן השפיע באורח מכריע על הספרות הישראלית. הראשונה בהן, היא המקום המרכזי שתופסת שירתו במסורת הגדולה של השירה העברית לדורותיה. סיבה נוספת היא השפעתו הגדולה של אלתרמן על הציבור הרחב בארץ באמצעות שירתו האקטואלית שנתפרסמה בעיתונות וכן התוצאה מן הפזמונים ושירי-הזמר הרבים שכתב. כבר עם מותו, בשנת 1970, הכתירוהו בתואר המשורר הלאומי בהספדים, אשר דן לאור (1983: 9) מצטט במאמרו "אלתרמן כמשורר פוליטי" – שכן, "מאז ביאליק לא היה עוד משורר אהוב ומקובל כנתן אלתרמן".

אך הסיבה המהותית ביותר להשפעת דמות האשה שיצר על השירה הישראלית, מקורה במקום המרכזי שהיא תופסת בשירתו; מקום זה יש לה, לדעת בועז ערפלי (תשמ"ג: 138), הן כיצור בשר ודם והן כארכיטיפ או כסמל. לדבריו, מגלמת האשה ב"כוכבים בחוץ" את תמציתה של ההווה, ו"במגע עימה מקופל המגע עם הממשות עצמה", ואילו בקובץ "שמחת עניים" ממלאה האשה את תפקיד הרעה והאם, עקרת הבית הנאמנה. השפעתו של דגם המגע האלתרמני עם האשה והמציאות על הסיפורת הישראלית מתוארת בספרו של נתן זך (1983: 49) "קווי אוויר". זך טוען, שזהו מגע הרסני או בלתי-מתחייב של רומנטיקן נאיבי, שאינו מסוגל לקיים קשר של ממש.

לאשה תפקיד חשוב גם ביצירתו המאוחרת של אלתרמן, ובמיוחד במחזה הפיוטי "פונדק הרוחות", ו"בחגיגת קיץ" – יצירתו השירית האחרונה. אך בעוד שני הקבצים הראשונים מעמידים דמות אשה מנוגדת בכל אחד מהם, מצוי כפל הדמות הנשית בתוך שתי היצירות האחרונות: הרעה הנאמנה מוצגת בהן לעומת דמות הפונדקית או המכשפה. ואילו בשירי "הטור השביעי" עיצב אלתרמן את דמות הלוחמת הגיבורה, החולקת עם הלוחם את תודת האומה על קורבנה, אף כי בפזמונים מתוארת האשה בצורת אחרת לחלוטין תוך שימוש במרבית הסטריאוטיפים הנשיים השליליים. כלומר, בעוד ששירת

מהו התפקיד הנשי האיריאלי - הקורבן, ומהו התפקיד הנשי השלילי - הזונה; שהרי אהבתה של נעמי זוכה בסופו של דבר לתהילה; וחננאל מבין כי בלעדיה "אין העולם כי אם חשבון / של רווח והפסד, אשר עליו אין לו קיום / אפילו יום אחד", ואילו לחיים השלמים שעברו על חננאל במחיצת הפונדקית אין זכר. לכן, קשה לקבל את טענתו של הלל ברזל (1987:201) ביחס לחשיבות הגורם הביוגרפי בהבנת המחזה; כי קשה להניח שהפונדקית אכן מייצגת בפשטות את אהובתו בעוד נעמי היא בת דמותה של אשתו, רחל מרכוס. אף כי ניתן להניח את דבר קיומו של קשר בין הקיטוב בדמות האשה ביצירת אלתרמן לבין הסיטואציה הביוגרפית של קשר נישואין המתקיים לצד קשר משמעותי אחר הזוכה לפומביות, אין למתוח הקבלות בין המציאות לספרות בפשטות.

המוסר הכפול

ביצירה, אולי כמו גם בחיים, מתקיים קוד מוסרי שונה לאשה ולגבר: האשה נתבעת לנאמנות מוחלטת, ואילו לגבר מותר לקיים גם קשר נוסף. ביצירה, שהמחשה בצורה המרשימה ביותר את התביעה לנאמנות מעבר לגבול החיים שהאשה עומדת בה, היא "שמחת עניים". אמנם דן מירון (1962:34) טוען, כי הסמל המרכזי של הפואמה הוא "סמל שנועד להסתיר ולגלות את עינויי ההנאה, שבקנאה לאשה האוספת זרים למיטתה", אך יש לזכור שגיבורת הפואמה היא אלמנה, ולפי חוקי אלוהים ואדם מותר להם לקיים קשר עם גברים אחרים לאחר מות בעלה.

הסברו של ערפלי (תשמ"ג: 34-41) למוטיב הקנאה בפואמה, המבוסס על הנחתו שדמות 'המת-החי' היא הגרעין העמוק של זהות רעייתו, מציג את השיר "הזר המקנא לחן רעייתו" כדיאלוג פנימי בין קול הנאמנות לקול החיים. הנאמנות לבעל היא אפוא, לדבריו, נאמנות למערכת ערכית מקיפה, בעוד ש"ההישמעות לקול השני פירושה בגידה בעצמיות, היכנעות לתנופה, לפיתוי, להנאה ולתועלת, היבלעות בורם של הלא-כלום שכל הדברים שווים בו". כלומר, אף כי ההישמעות לקול הראשון פירושה כניעה למלאך המוות, היא עדיפה על חיים חסרי-משמעות.¹²

לפי דברי ערפלי האשה היא המתלבטת בין שתי האפשרויות, אשר באות לידי ביטוי בדברי בעלה המת: "אל תלבשי את שמלת החג / אל תצחקי לעולם. / מסביבך ייחנף ויפותרה וילוהג, / ואני מעגל עולמים לך עג, / ואני על קו כמו עיט חג, / ממלטך מבני-חם ונוצרך מקהלם, / לבל תראי שמש, לבל תדעי חג, / לבל תצחקי לעולם". כלומר, שוב ניתן לראות את הקיטוב הסטריאוטיפי, כאשר האשה הרעה

המיתוס האלתרמני מבחינת יחס הגיבור ואהבתו. הגיבור היוצא אל העולם למלא את שליחותו ועוזב את האהובה בבית, גוסס "פר גינט", חש חובה לחזור אליה כיוון שהקריבה למענו את חייה, אך יודע כי במחיצתה יסתיימו חייו. לכן הוא חוזר אליה רק בסוף הדרך, ופוגש אשה מתה המעניקה לו "את היקר מכל, את השילום לכל, פת עצה חרבה / ואור חיוך ראשון, ניצב - ומתמוטט".

יש יסוד אימהי דומיננטי בדמות האשה המשלחת את האובה לדרך ומבלה את כל חייה בנעגועים ובבדידות, כשרק באחרית ימיה או אפילו לאחר מותה שב ונוצר ביניהם קשר.

השיר "חיוך ראשון" הוא גרעינו של המחזה הפיוטי "פונדק הרוחות"⁷, המעצים את היסוד האימהי בדמות הגיבורה - נעמי. לא זו בלבד, שהיא מבינה את צרכיו של חננאל, בעלה, לצאת לעולם הגדול כדי להגשים את ייעודו האמנותי, אלא שהיא מוכרת עצמה לעבדות, כדי לספק לו את צורכי הדרך. לדבריה: "אני / אשר הייתי אויבי ברזל עליך, / אני אהיה לך כנפיים של זהב. / אני אהיה לך קפיצת הדרך:⁸ בשכר זה מבטיח לה חננאל, כי ישוב לאחר שתים-עשרה שנה, אך בחלוף הזמן הוא מתרחק ממנה ואינו שב אליה, למעשה, אלא לאחר מותה.

במשך שנות הריחוק מנעמי, חי חננאל לצד הפונדקית היפה, אשר חשה כי "כשאין מביטים בה, היא עצמה / כאילו אינה קיימת"⁹ הפונדקית מייצגת את אהבת-הרגע, מול נעמי - סמל האהבה הנצחית שמעבר לגבול החיים. חננאל אומר לה: "יכול אני לשער אותך, בכל דמות שבעולם - מלכה, מכשפה, קליפה, קדושה, לילית"¹⁰, אך לא דמות רעיה זקנה; כלומר, היא אשה סטריאוטיפית כמו כינויה, הרחוקה מן הממש. לכאורה ממשית ממנה נעמי, אך בגלל התרחקותו של חננאל ממנה, אין חייו עוברים עליו גם במחיצתה.

למעשה, מעמיד המחזה שתי דמויות ארכיטיפיות, כדברי המבקרים, או, סטריאוטיפיות, לדעתו. האשה הטובה היא נעמי, האהבת "אהבה ללא גבולות וזמן"¹¹ אינה מבקשת לעצמה דבר וכל רצונה הוא רק לחזור ולהקריב את עצמה כדי לחזור ולהוכיח את אהבתה העזה; ואילו האשה הרעה היא הפונדקית, החושנית, הנהנתנית, העצמאית. האהבה היא תוכן החיים היחיד של האשה הטובה, בעוד ההנאה ממלאת תפקיד זה בחיי האשה הרעה. כיוון שהגשמת האהבה הוא הייעוד הנשי, ממש כפי שהיצירה היא הגשמת הייעוד של הגבר - חננאל, קיימת במחזה הקבלה בין נעמי לחננאל, בעוד שהפונדקית נותרת אפיוודה חולפת בלבד.

כלומר, המחזה מבחיר באמצעות דמויותיו

69 מתאר את האשה כ"ציר עולמו של הדובר, וצירה של תבל כולה", אך מציין גם את מודעות הדובר לאסון הצפוי לו אם יפגוש אותה, שכן מימוש התשוקה יוביל לחורבן האהבה. לכן מצויה האשה במרחק ומהווה קוטב-כיסופים בלבד, ובשיר "בהר הדומיות" משכן אותה הדובר על הר שמוזכר אסוציאטיבית את האולימפוס - משכן האלים.

אולם האשה אינה מעוררת רק הערצה אלא גם אימה, לכן מבקש ממנה האוהב לשמור על המרחק ביניהם: "הנצחית! לא קראתי בשמך המקפיא. / אל ימי מן ההר אל תרדי / מאבלך הוהר, משפתין על פי, / ממותך בעיני יראתי". דמות זו של הגבירה היפה וחסרת הרחמים, שעל אכזריותה וקשריה האפלים עם המוות עומד מאריו פראו (1951: 187-286) בספרו "המכאוב הרומנטי", היא גם גיבורת השיר "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית". אמנם הדובר טוען: "אשרי העיניים ראוהו!" - אך הוא גם מבחיר את סיבת החרדה שהיא מעוררת ברואים: "מול בצורת יומנו שגבת כמפלצת של יופי, של אושר, של קיץ!"

האוקסימורון "מפלצת של יופי" מאפיין את היסוד הדואליסטי ביחס הגבר כלפי הפונדקית, ממש כפי שהכרותו האוקסימורונית של הדובר בשיר "בהר הדומיות": "את בעומק חיי המתים אליך!" - מיטיבה להגדיר את האמביוולנטיות שלו ביחס לאשה. אמביוולנטיות זו יוצרת אפוא קיטוב כפול ביחס לדמות הנשית: היא גם אלה המעוררת כמיהה ופחד גם יחד, אך גם פונדקית חושנית הגורמת לחמדה ולרתיעה כאחת; והמסתורין הנשי עשיר אפילו יותר, שכן אשה היא גם יצור בשר ודם וגם מהות מיתולוגית-קוסמית. היא מושא התשוקה בשיר "תמצית הערב": "בתי, שנותי חודלות לרוץ לקראת המוות / בהתגלות ברכך מבעד לשמלה"; אבל היא גם דומה ללבנה - בשיר "בלבך": "בך מסתכלים כוכבי הלכת, / לך נוהמים דובי הציר".

יתר על כן, "המגע עם האשה הוא תמציתו של המגע עם התבל", לדברי ערפלי (תשמ"ג: 128), אך זוהי חוויה דו-ערכית ודו-משמעית, המצרפת את המופלא והמאיים; עוצמתה של חוויה זו מעמידה בספק את כל הערכים והקריטריונים האורחיים-זעירי-בורגניים המקובלים. לכן מתוודה הגבר: "למראיך, כלה, לילותי מפילים / את לבם הנבעת, השומט מן הקן"; וגיבור השיר "פגישה לאין-קץ" מודה בסחרחורת התוקפת אותו למראה דמותה של האשה.

האהובה כדמות אמהית

השיר "חיוך ראשון" מתאר את תמצית

היא הזונה המתפתה לחנופת זרים, בעוד שהאשה הטובה מוכנה שלא לחייך יותר לעולם ולוותר על אור השמש כדי להיקבר חיים עם בעלה המת.

הקבלה בין "הזר המקנא לחן רעייתו" לבין הבלדה "ניגון עתיק", מתוך הקובץ "עיד היונה"¹³, תדגיש את המוסר הכפול בשירת אלתרמן, המצדיק את קנאת הגבר לאשה מבלי להזדקק לגיבוי הערכי שייחס לו ערפלי בפירושו. מירון (33:1962) מדגיש את הדואליות של אהבה ואלימות בבלדה, אשר נפתחת בגילויי מסירות קיצונית, אך מסתיימת בהתפרצות גוראה והרסנית. הדובר בשיר מבטיח תחילה לאהובתו כי לא יהיה גבול לאהבתו: "אם תרדנה בליל דמעותיך, / שמחתי לך אבעיר כצורר תבן. / אם תרחפנה מקור עצמותיך, / אכסך ואשכב על תבן."¹⁴

מסירותו, הכוללת ביסויים של התאכזרות עצמית, הולכת ומתעצמת: "אם תאמרי אל מחול לרדת, / על אחרון מיתרי אנגן לך. / אם תחסר לך מתנת-הולדת, / את חיי ומותי אתן לך."¹⁵ התפנית מתחוללת רק בסופו של השיר: "אך אם פעם תהיי צוחקת / בלעדי במסיבת מרעיק, / תעבור קנאתי שותקת / ותשרוף את ביתך עליך". האלוזיות המקראיות¹⁶ מבהירות את פשר התביעה הקיצונית לבלעדיות מוחלטת של הקשר עם האהובה, כיוון שהן לקוחות מתיאורי היחסים בין האל לעמו. הרטוריקה המקראית מהווה אפוא מעין הצדקה לאלימות שמתכוון הדובר לנקוט עקב מה שנראה לו כבגידת אהובתו.

ברקע השיר עולה גם סיפורו של שמשון,¹⁷ המעניק לצחוק התמים לכאורה של האשה במסיבת מרעיה, גוון של בגידה חמורה כבגידתה של דלילה שהביאה עליו את מותו. נקמת שמשון במעניו מצדיקה, אם כן, גם את שריפת הבית על האהובה הבוגדנית, מה גם שהדובר אינו נוטל על עצמו אחריות מלאה לשריפה, כיוון שהיא מתוארת כפרי-מעשיה של הקנאה השותקת, שהפכה לכוח עצמאי ופעלה בכוח גורלי. כינוי הבלדה "ניגון עתיק", הלשון המקראית והדקדוק הארכאי¹⁸ - נועדו לשוות לה תוקף של אמת נצחית.

הצהרתו של האוהב על עוצמת קנאתו כוללת בתוכה גם את ההנחה הסטריאוטיפית ביחס לבוגדנות הנשית (שאינה, כמובן, אלא האלמנט הקוטבי המשלים את סטריאוטיפי האשה הנאמנה), המחייבת אדם הגון להזהיר אותה מראש מפני התוצאה החמורה של סטיית הקלה ביותר מדרך הישר. הוא עצמו אינו רואה כל סתירה בין נכונותו להקריב למענה את שתי עיניו ואף את חייו, לבין כוונתו לשרוף אותה חיים אם תצחק פעם אחת בלעדיו.¹⁹

לעומת זאת, בפזמון "אם תלכי אחריי",²⁰ הבנוי כמקבילה גברית לבלדה "ניגון

עתיק", מצהיר הדובר באוזני אהובתו על כוונתו לבגוד בה; הוא תוהה: "מה יהיה, אם אבגוד / ואתך אעזוב מיותרת / בלילות ארוכים לחכות / עד שובי מזרועות האחרת?" והנמענת משיבה: "אם צריך לחכות, אחכה. / כך אמרה ופניה באור. / אם תאמר לא לבכות, לא אבכה. / העיקר, שאדע כי תחזור". כלומר, שניהם מסכימים - על-פי המקובל במוסר כפול, כי לגבר מותר לבגוד ואילו האשה צריכה להשתדל שלא להעיק עליו בבכיה.

הפואנטה של הפזמון מבהירה, כי האשה צריכה לצפות לא רק לבגידה אלא גם לגרוע מזה: "או אמר: מה יהיה, אם אגיד / שעליך לקום וללכת / ולשכוח אותי ושנית / לאהוב, כי לרחוב את מושלכת? // היא רק רגע שתקה ותחייך / ודיברה ופניה ככפור: / אם תאמר לי ללכת, אלך, אם תאמר לא לחזור, לא אחזור. // אך דבר רק אחד אל תשאל: / אל תאמר לי אותך לשכות. / כי את זאת, אהובי, לא אוכל, / בשביל זה לא יהיה לי כוח". הפעם היחידה אפוא שהאשה ממרה את פי אהובה, והפעם האחת שהיא טוענת כי אין לה כוח - בעוד שקודם לכן הצטיינה בכוח סבל למופת, היא כאשר הוא מבקש כי תשכח אותו.

גיבורת הפזמון היא, אם כן, התגלמות הנאמנות הנשית, האוהבת למרות כל הקשיים, כולל הבגידה והסיכוי כי האוהבה ינטוש אותה, ואינה חדלה לאוהבו אפילו לאחר שזרק אותה לרחוב. כוחה של האשה מוגדר בפזמון, כמו גם ביצירות אחרות של אלתרמן, הגדרה סטריאוטיפית - ככוח פסיבי: כוח לסבול. נעמי גיבורת "פונדק הרוחות" מצטיינת בכוח סבל יוצא-דופן וייסורים הם גם מנת חלקה של גיבורת הפואמה "שמחת עניים", העומדת במצוקות החיים בעיר נצורה, העומדת ליפול, כשהיא בודדה ומטופלת בכך.

בזכות כוח הסבל שלה יכולה האשה למלא תפקיד כפול; בשיר "האשה", החותם את "שירי הנוכחים" בקובץ "עיד היונה",²¹ היא מצהירה: "אלוהי, / שמתני מאז קדמת עת / להיות נופלה לרגלי החי / ולהיות ניצבה למראשות המת". תפקידה הכפול של האשה בקבלת עול החיים קשור למסתורין הלידה, ונותר סודי וסתום גם בשיר הקצר, אך ברור שהאשה רואה את מעמדה בשיר מיתי זה כגזרת האל.

האם הטובה והאם הרעה

כוח הסבל האדיר הוא תכונתה האופיינית של האם, בבלדה "הנה תמו יום קרב וערבו", מתוך הקובץ "עיד היונה".²² האם השומעת מפי הרץ "כי הקרב נחרץ", איננה מתייחסת לכך, ש"בנפלו לרגליה דום / את רגליה כיסה דמו", אלא מצהירה באוזניו: "דם / את רגלי אמהות יכס, / אבל שבע יקום העם, / אם עלי אדמתו

יובס. // את המלך פקד הדין. / אך יורש לו יקום עד עת, / כי עלי אדמתו השעיין / את חרבו שעליה מת. // כה דיברה וקולה הרעיד. / ויהי כן. וישמע דוד".

אין לדעת אם זוהי אם המלך, אמו של הרץ, או אם סמלית המייצגת את האומה, אך ברור שהיא איננה מתייחסת אל כאבה, אלא מנחמת את העם ובוטחת בצדקתו. לדבריה, כיוון שהעם נלחם על אדמתו שלו, לא יהיה הכישלון בקרב לכישלון במערכה כולה, ומות המלך אינו עתיד להעיב על חיי האומה, כי יורשו כבר מוכן למלא את מקומו. דבריה הם המעוררים את דוד למילוי תפקידו ומכוחה הוא מתחזק. אם כי ניתן לראות בדמות האם המטיפה יסוד מנוכר, הרי הבלדה מתייחסת אליה בהערכה ובחיוב.

לעומת האם הטובה בבלדה זו, מציגה הבלדה "האסופי"²³, אף היא מן הקובץ "עיד היונה" את דמות האם הרעה, האם הנוטשת את בנה. העונש הטבעי לכאורה של אם כזאת הוא מוות, והמוציא לפועל את גזר הדין האכזרי - הוא הבן. "הניחתני אמי לרגלי הגדר, / קמוט פנים ושוקט. על גב. / ואביט בה מלמטה, כמו מן הבאר, - / עד נוסה כהנס מן הקרב". הפקרת הילד מסתיימת רק כאשר הוא ממיט את אמו ומניח אותה באותו מקום עצמו, אשר בו היא זנחה אותו: "ותביט בי שוחקת, כמו מן הבאר, / ונדע כי סימנו הקרב".

אם כי ניתן להניח, שהיו לאם סיבות שונות להפקרת הילד, כגון: התנכרות אביו אליו, או העובדה שנוולד כתוצאה מאונס, כפי שמסופר ברומן של סיגריד אונדסט "ויגה ליוט וויגדיס", שהשפיע על בלדה זו - אין נסיבות מקילות למעשה בעיני הבן. הוא גם אינו נוטר כלל לאביו, ובהתאם לתפיסה הסטריאוטיפית של האם כאחראית היחידה לגורל ילדיה - בא אליה בטרוניה ונוקם בה באכזריות גוראה.

הגלגול האחרון של דמות האם הטובה בשירת אלתרמן, ב"חגיגת קיץ",²⁴ הוא תיאורה של מרת סימן-טוב המנוחה, שבחיה הצליחה לגדל שנים-עשר בנים, ולאחר מותה חזרה בדמות סופה פתאומית. "אשה אדירה" זו רודפת כ"נושה חוב" את בעלה, המחזר אחרי אלמנה משכונאית; לא יופיה משך אותו בהבלי שווא. זקן כחול צימחה היא / ובעלים כארבעה וחמישה // הורידה אל בור שחת. היא היתה מפלצת, / גם בכשפים עשתה. קורי העכביש / כיסו בדירתה על כלי זהב וכסף / של משכונות (כי דמי לוויים הייתה מוצצת) / והמזון הוא שמשך אליה את האיש".

התערבותה של מרת סימן-טוב בעולם הזה מכוונת כנגד המכשפה, אשר הכינה כישוף אהבה כדי ל"עורר כל יצר לב פרוץ / לחתור הישר לפי הכתובת / של הלילית קרוצת התופת", ובמיוחד רצתה לפתות את

סימן טוב שחש כי "אותה שדה כפאתו".
 ב"חגיגת קיץ" חודר אפוא הקיטוב
 הסטריאוטיפי אל תוך מערך הדמויות,
 והמכשפה כחולת הזקן מוצגת כנגד האשה
 הטובה, אשר גם מצילה את מרים-הלן מיד
 רודפיה. שיר ההלל לנשים "עזות הנפש,
 אשר כוחן הרב לובש / שמלות אבק וריב
 ופרך, / ואת המים והאש / הן מביאות ביד
 וחבל / ומדבירות כמו כובש" - שיר ההלל
 זה למרת סימן טוב מדגיש את מסירותן
 למשפחה ואת כוח הסבל שבאמצעותן הן
 מדבירות אפילו את איתני הטבע: האש
 והמים.

האשה היא לא מלאך

האלמנטים הסטריאוטיפיים בולטים במיוחד
 ביצירת אלתרמן בתחום הפזמון, שבו הוא
 עושה את האשה לאחת ממטרות ההיתול
 הקליל. בפזמון "האשה היא לא מלאך"²⁵,
 למשל, אין הוא נרתע מלעשות שימוש
 בכינויי גנאי נפוצים, אם כי הנימה הקומית
 מאפקת אותם קמעא: "רופאים, דוקטורים,
 פסיכיאטרים, / בספריות ובתיאטרים /
 חוקרים בכל מיני גישה / את מהותה של
 האשה. // אחד קורא לה: שד משתח! אחד:
 לילית! אחד: ספתח! / אולי זה כך, אולי זה
 כך - / עלי-כילפנים: היא לא מלאך!"

בפזמון החוזר מוצעים תיאורים שונים
 לאשה, בהתאם לתפיסה המסורתית של
 המסתורין הנשי, שאין כלל אפשרות
 להגדיר, והפזמון מסתיים במלים: "היא כל
 דבר שבעולם, / אבל דבר אחד מובטח: /
 היא לא מלאך! היא לא מלאך!" השוואת
 האשה למאכלים שונים היא האלמנט הבולט
 בפזמון, המוריד אותה לרמת אובייקט
 להנאה חושנית: "היא פפריקה, / היא שמן
 וך, היא יין קר, היא יין חם - היא
 מרציפן / היא מרמלד". כלומר, הדובר אינו
 מסתפק בערעור ההנחה (הסטריאוטיפית אף
 היא) אודות מלאכותה של האשה, אלא רומז
 לכך שהיא "יצור סימפטי", כי "יש לה
 קורפוס... דיפלומטי. / כי מכף-רגל עד
 מבט / היא כן ולא בבת-אחת"; ההכפכות
 הנשית והקולניות המיוחסת לנשים - היא
 טרנס - הן חלק מהעיצוב הקומי של
 דמותה.

אהדה לאשה בת הדור הישן, סינדרלה
 התלותית המככה לבסוף שלה, מאפיינת את
 הפזמון "מחול ישן", המתאר אותה תקופה
 שבה "האשה לחלום העזה / על דבר
 בן-מלך וסנדל.. / כי עוד הפסיכואנליזה /
 לא ראתה בזה סקנדל". מלבד סטריאוטיפ
 סינדרלה החמודה, מופיע בפזמון גם זה של
 הקליפה: "אם האופנה היא זאת או זאת-היא,
 / את האשה היא מיפה. / רק מחליפה את
 הקליפות היא / המקשטות את הקליפה... /
 / אשה - היא נבראה מצלע, / מעצם זאת
 או עצם זאת. / לכן - לפי שכך יאה לה -
 // נכנסת היא לעצמות. // את זה היא

עושה משנים - עם כינור, / עם חליל, /
 עם סמטום כזה קליל".
 בפזמונים רבים מופיעה אפוא דמות ריקנית,
 טיפשה, הנתונה רק לתהפוכות האופנה,
 דמות של מרשעת - קליפה, או דמות של
 בובה מתוקה: שהרי "בחורות ישנן, בובות,
 / עשויות לפי הסריה. / בעיניים בלי גבות
 / הן יורות כארטילריה. // את יופיין
 וגבורתן / מבליטות הן בכל סקטור, / כי
 חתן, חתן, חתן, / מחפשות הן
 בפרווקטור". החיפוש אחר החתן הוא נושא
 קומי מובהק, כפי שמתוודה הבחור:
 "מבחורה אני נמס כדונג / אך מחופות אני
 ירא כמפפציץ"; והתפקיד הסטריאוטיפי של
 הבחורה במסגרתו הוא לרתום כל גבר
 (שהוא פרד, לפי הפזמון "זאת אומרת")
 בעול הנישואים.

הערות

1. כל הציטוטים בפרק זה לקוחות ממהדורת "כל
 כתבי נתן אלתרמן", הוצאת הקיבוץ המאוחד.
2. "הטור השביעי" א (תשל"ג: 105-106). המוטו
 בבלדה: "הנערה ברכה פולד נפלה מכדורי
 מכונת משוריינת של הצבא", בתל-אביב,
 בעומדה על המשמר לחפות על הורדת
 המפעילים מן האניה "וינגייט" מאיטליה. אניה
 זו נתפסה אותו לילה סמוך לחופי הארץ. עבר
 זמן וברוך לארץ נלכדה והובאה אל החוף, עבר
 ספינת מפעילים על שם ברכה פולד. הבלדה
 מקשטת את סיפור הנערה האמיצה בספוריה של
 אניית-המפעילים, ומעלה על נס את גבורתה של
 ברכה פולד בקרב: "היא רק באה לראות אם
 דמה שנית / לא נשכח בחצר האובדת. / היא
 רק באה לראות ולהיות לעדה, / אם העם שקרא
 לה אל מרד, / אם רוצה ויכול הוא לתת בעדה
 / חלק-האלף מזה שנתנה לו ידה / עת הברין-גן
 ירק בה עופרת". בשמה של הלוחמת שהקריבה
 את חייה, מסוף הדובר לעם האדיש: "אך מחיפה
 עד ברוגס, רב סדרות ואבק, / גם העם ששקל
 את השקל. / רק פלקטים על קיר, בקולם
 המובהק, לה קראו להמשיך באתו מאבק / אשר
 בו היא נפלה מרוסקת...".
3. "הטור השביעי" א' (תשל"ג: 100-101).
 המאבק בין הנערה לים מסתיים הפעם כנצחונה
 ההרואי: "ותקרא באין-יכוח: תן גשר לי, ים /
 בנה לי גשר, כי אין לי מושע: / אז הטיח בה
 ים, וימרוט בה עד דם, / וירום על צוקיו -
 ויריע: // ויכה בה -- והיא מבקיעה בסערה!
 - ובצנחה על החוף ככנף-נשר / הוא קרא לה:
 הנשר בנוי, נערה! / אף הלילה בנית את
 הגשר". אין ספק שמאבק הרואי זה הופך את
 הנערה המצפילה לסמל לבניית הגשר אל
 ארץ-ישראל בכוח הרצון הנחוש והנכונות
 להקריבה.
4. "הטור השביעי" א' (תשל"ג: 154-155). השיר,
 שהפך כבר לסמל לאומי, מביא כמוטו את
 דברי חיים וייצמן: "אין מדינה ניתנת לעם על
 מגש של כסף". תמונת הלוחמים המתים-חיים,
 המזהירים באונוי האומה: "אנחנו מגש הכסף /
 שעליו לך ניתנה מדינת-היהודים", היא אפוא
 אחד הסמלים המרכזיים בתודעה הישראלית. לכן
 יש חשיבות רבה לעובדה, שאין שום הבדל בין
 הנערה לנער מבחינת התפקיד הקרבי שמילאו
 והמחר ששילמו בחייהם עבור תקומת העם.
 שניהם "לובשי תול וחגור, וכבדי נעליים, /
 בנתיב יעלו הם / הלך והחרש. / לא החליפו
 בגדם, לא מהו עוד במים / את עקבות
 יום-ההפך ויליו קריהאש. // עיפיים עד בלי
 קץ, נזירים ממרגוע, / ונוטפים סללי נעורים
 עבריים - / דום השניים יגשו / ועמדו
 לבלביונו, / ואין אותם חיים הם או אם
 ירויים". כלומר, לאשה תפקיד זהה לתפקיד

5. "הטור השביעי" א' (תשל"ג: 40-41). הקשר
 בין השיר לבין הפואמה "שמחת עניים" מעניין
 במיוחד מבחינת האפשרות להעמיד אשה במרכז
 היצירה.
6. אשר נמשך גם בשנות החמישים; ראה השיר
 "בחדש האביב", מתוך "הטור השביעי" ב'
 (תשל"ג: 44-46), המספר על הנערה ורדה
 פרידמן מכפר ויתקין, שנפלה במושב פטיש
 בהתפוצצות של רימון שהוטל על ידי מחבלים.
 ההשערה לנערה שנחלצה לעזרת מושבי העולים
 ונהרגה בזמן מסיבת חתונה הופכת גם אותה
 לסמל לאומי: "כי אמר אל בורא: אנוכי אודיש
 / בין אותות שעשיתי לשבט, / את זכרך
 מדריכה ממושב פטיש".
7. "פונדק הרחוקות", הוצאת עמיקם - להצגת
 המחזה בתיאטרון הקאמרי, 1963.
8. כנ"ל, עמ' 11.
9. כנ"ל, עמ' 26.
10. כנ"ל, עמ' 58.
11. כנ"ל, עמ' 87.
12. אופייני ליסוד הסטריאוטיפי שהערכיות תתקשר
 אל דמות גברית, בעוד שכוח החיים הנשי, או
 נאמנותה של האשה לקול הפנימי שבתוכה -
 יוצג כזוהה לכל מה שעומד בניגוד לערכים
 הגבוהים. אך במקרה זה, ייתכן שאין להאשים
 בתפיסה זו את המשורר אלא את מפרשו -
 דפלי.
13. תשכ"ז: 230.
14. הנכונות להבכיר שבפתיחת הבלדה מבשרת
 בדיעבד את השריפה הנוראה שבסופה, ממש כפי
 שהתאכזרות העצמית מעידה על אלימות
 המתגלה בסופו של דבר כלפי האשה.
15. הנכונות לתת את חייו בקלות רבה כל כך,
 עתידה להפוך לבכונות לקחת את חייה.
16. "היש אלוה מבלעדך" - ישעיה מ"ד 8; "ואין
 עוד אלוהים מבלעדך" - ישעיה מ"ה 21. "באש
 קנאתי תאכל כל הארץ" - צפניה ג 8, א 18;
 "תבער כמו אש הארץ" - תהלים ע"ט
 וכן גם "תדרגה עיני דמעה לילה ויומם" -
 ירמיהו י"ד 17; רחפו כל עצמותי - ירמיהו
 כ"ג 29.
17. "ויקראו לשמשון... ויצחק לפניהם" - שופטים
 ט"ז 25.
18. "וישע שם משתה... ויקחו שלושים מרעים" -
 שופטים י"ד 11.
19. התומרים לקוחים מן התחום הכסיסי ביותר: לחם
 ויין, תבן ואבן.
20. ניתן אמנם להבין את הצחוק גם כלעג לו, או
 כמגע מיני - על פי האלוזיה המקראית: "ויצחק
 את רבקה אשתו" - בראשית ל"א 8.
21. מתוך "פזמונים ושידורים" ב' (תשל"ט:
 393-394).
22. תשכ"ז: 283.
23. תשכ"ז: 224-225.
24. תשל"ג במהדורת הקיבוץ המאוחד; המהדורה
 הראשונה של הספר הופיעה בשנת 1965.
25. מתוך "פזמונים ושידורים" ב' (תשל"ט: 46).

ביקורת

בלבן, אברהם, תשמ"ב, "הכוכבים שנשארו בחוץ",
 פפירוס, תל-אביב.
 ברזל, הלל, 1987, "חזון וחיוון", יהודי, תל-אביב.
 הרושובסקי, בנימין, 1965, (אינסטרסאציות קצרות של
 השירים) "ליל קיץ", "הלילה החם", "החולד", "האסופי".
 בתוך Burnshaw, Carmi Spicehandler (eds.)
The Modern Hebrew Poem Itself, Holt,
 Reinhart and Winston, New-York, pp. 106-115.
 דן, נתן, 1983, "קיו אוויר", כתר, ירושלים.
 לאור, דן, 1983, "השופר והחרב", הקיבוץ המאוחד,
 תל-אביב.
 מגד, מתי, 1959, "שירת אלתרמן ועולם הבלדה".
 (למרחב), 21.8.
 מירון, דן, 1962, "ארבע פנים בספרות העברית בת
 ימינו", שוקן, תל-אביב וירושלים.
 ערפלי, בועז, תשמ"ג, "עבודות של חושך", הקיבוץ
 המאוחד, תל-אביב.

אריאלה בהלול דימד

ארוע

שֶׁקֶטֶן הָיָה מִמְדוּתֶיהָ וְנָתַן מְקוֹם לַחֵץ רַק לְשֵׁתִי פְקוּת בְּרַכִּים.

אֵשֶׁה מֵתָה
 שׁוֹמֵעַת לַחֵשׁ
 מִבְּעֵבֶע, מִטַּפֵּס בַּתְּזוּיִת עַל חוֹמַת בַּיִת הַשְּׁמוּשׁ
 וּפּוֹגֵעַ בַּתְּפִי אֲזוּנֶיהָ
 מִיָּם עֲכוּרִים מִשְׁכֹּשְׁכִים בְּתוֹךְ תְּהוֹם הָאֶסְלָה
 וּפְרָפוּרֵי גְסִיסָה אַחֲרוֹנִים שֶׁל
 עוֹד גֵּטָף
 מִתְּעַרְבְּלִים בְּסַעֲרַת הַמַּיִם
 עֲכָשׁוּ הַתְּעִיפָה
 רֹאשֶׁה רוֹטֵט עַל זְרוּעַ אַחַת
 וְאֶצְבְּעוֹת כֶּף יָדָה מִשְׁתַּפְּשֹׁפוֹת בְּאוֹפֶן
 הָאֶסְלָה מִסַּע הַמּוֹת כִּמְעַט
 בָּא
 אֶל הָרַעַשׁ הַמְּכַעֵר אֶל הַשֶּׁקֶט הָעֲלוּב

וְדָהן

הָאֵשֶׁה, מִתְּעַקֶּשֶׁת לְמוֹת שֵׁם.

דָּהן מֵתָה עַל אֶסְלַת בַּיִת הַשְּׁמוּשׁ

הַצְּבוּרִי. כִּךְ הָיָה כְּתוּב.

אֵיךְ הָיָה מֵתָה?

הִיא כּוֹפֶפֶה אֶת שֵׁתִי כְּתַפִּיָּה אֶל גִּלְגַּל הַפְּלַסְטִיק,
 לְחַצֵּה אֶת שְׂדֵיהָ עַל כְּתָמֵי הַצְּבַע הַדְּהוּי,
 אוֹחֲזַת בְּגִלְגַּל הָאֶסְלָה אֲבָל מִן הַצַּד הַהַפּוּךְ
 הַבִּיטָה בְּפָנִים.

וְאֵת רֹאשָׁה לֹא הִנִּיחָה.

מָה הָיָה לָהּ שֶׁהֵיְתָה צְרִיכָה לְכַרֵּעַ כֶּךְ
 רְבוּעֵי הַחֹדֵר שֶׁרָטוּ בְּכַרְפִּיָּה כְּשֶׁדָּחְסָה אוֹתָן אֶל
 צִנּוֹר הָאֶסְלָה הָעֵבֶה
 וְעוֹר יְרִיכָה הָעֵלָה פְּצַעוֹנֵי זַעַח מִחֲמַת
 הַמֶּאֱמָן. לוֹמֵר שֶׁדָּהן מֵתָה עַל אֶסְלַת בַּיִת הַשְּׁמוּשׁ
 עָלוּל לְהִרְתִּיעַ אֲבָל אֶסוּר לְשַׁקֵּר הִרִי הִיא מֵתָה.
 אַחֲרַת לֹא הֵיְתָה נִכְנָסַת אֶל בַּיִת הַשְּׁמוּשׁ הַצְּבוּרִי

השכנוע

נְטִיף אֶחָד שֶׁל מַיִם הָיָה בְּמַעֲרַת הַיָּם וְהִלֵּךְ אֶצֶל הַרוּחַ. נֹאמֵר שֶׁאֵתָן לָךְ הוֹדְמָנוּת אֲמַר לָהּ, לְבוֹא אֶל תוֹךְ הַמַּעֲרָה. אֲמַרְהָ: רַק רַע אֵתָה נוֹתֵן לִי, הִרִי יֵצֵאת אֵתָה וְשֵׁם בְּמַעֲרָה הַחֹשֶׁךְ. מְעַסִּיק אוֹתִי הַחֹשֶׁךְ שֶׁאֶפְגַּע בּוֹ בְּקִצּוֹת רִגְלִי, שֶׁאֲתַגְלַגֵּל וְאֲתַגְלַגֵּל וְיִהְדַּפוּ אוֹתִי אוֹרוֹת הָאֶפֶל שֶׁאֵתָה מְכַנֵּס לְשֵׁם... הַמַּמ... הַמַּהֵם נְטִיף. הַרְפִּין רֹאשׁוֹ. חוֹשֵׁב. הַמִּיָּה קִטְנָה הַזֵּיזְלָה רַחַשׁ אֶל גְּלִי הַיָּם מִתּוֹךְ זְרֵמָה רַכָּה. אֵת טוֹעָה אֲמַר לָהּ, אֵת טוֹעָה. עֲמֵק, רַחוּק מְאֹד בְּקִרְקָעִית מִנַּח הַצֵּל. בְּקִרְקָעִית? אֲמַרְהָ לוֹ, בְּחֹשֶׁךְ אֵין. כֵּן, אֲמַר לָהּ. צֵל צְרִיךְ רַק לְעֵבֵר אֶת הַשְּׁכָבוֹת הָרֵאוּנוֹת וְלִהְפֵּס. לְהִפְנֵס עֲמֵק, בְּשִׂיחָה אֲתָךְ לְמַעְלָה, כֹּאן לְמַעְלָה, הַזְרָמִים קָשִׁים מְדִי. בּוֹאֵי אֵלַי.

וְלֹא יִכְלָה.
 תּוֹלְשִׁים אֲדוּוֹת הַמַּיִם אֶת רוּחָה, טוֹרְפִים בְּקִצָּף עוֹקְצָנִי. הִיא מְרַגֶּשֶׁה שְׂדַעְתָּה אֵינָה עֵמָה, אֵינָה עֵמָה וְאֵיךְ תּוֹכֵל לְחַשׁוֹב. הַקְּשִׁיבִי אוֹמֵר לָהּ הַנְּטִיף, רֹאֵי אֵת צֵל הָאוֹר מְשֻׁקֵף. אֵין צֵל יִכּוֹל לְהִיּוֹת לְלֹא הָאוֹר. וְלֹא יִכּוֹל הָאוֹר מִבְּלִי הַצֵּל. עֲכָשׁוּ לוֹקֵחַ הַנְּטִיף אֶת אֶצְבָּעָה עוֹטֵף טִלְלִים שֶׁל מַיִם מְסֻבִּיב. שֵׁשׁ... מְסִיט בָּהּ אֶת נְהִימָתָה. מְרַגֶּיעַ. מְנַסֶּה. אֲבָל תְּזוּיִת... וְהִיא נִבְהַלְתָּ. הִיא מְזִיזָה בְּרַעַד אֶת הַגֶּה הָאוֹרִי. לֹא מְצַלִּיחָה. הִיא עֲדִין אֵינָה, עוֹבְרַת בְּמַחֲזוֹ מְחֻשְׁבָּה. לֹא יִכּוֹל לְהִנִּיעַ אֶת הַרוּחַ. אִם כֶּךְ אֵלֶיךָ אֲמַר לָהּ, אֵת לֹא שׁוֹמֵעַת. עֲמֵק, שֶׁקֶט שֵׁם וְרַךְ הָאוֹר. בְּרַכּוֹת שְׁקוּפוֹת מְסַתְּחָרוֹת בְּתוֹךְ בּוֹעוֹת. וְהַצֵּל. אֶל תְּעוֹב אוֹתִי לְחֹשֶׁה לוֹ.

יָם הָרַעִיד קוֹלוֹת לְתַת לְרוּחַ פֶּתַח. וְלֹא שָׁמַע אוֹתָהּ. הִרִי הֵיית זֹאת אֶת הַרוּחַ.
 הִרִימִי עֵין לֹחֵשׁ לָהּ גַם הַקּוֹל. אֵין זֶה כִּי הַיָּם רוֹצֵה לְדַעַת. כִּתְהָ. עֲכָשׁוּ הוּא מִתְּבַהֵה מְעַגְלִים שֶׁל קָר יוֹצְרִים אֶת הָאוֹרִיהָ הַמְּבַהֵלֶת.
 קִצָּף הַיָּם בּוֹצֵעַ בְּקִרְסָלֵי רִגְלֶיהָ. עֵינֶיהָ מִתְּמַלְאוֹת שְׁחוֹר. עֲנַק אִישׁוֹן. הָעֵין שְׂגֹדְלָה עֲכָשׁוּ.
 הוּא הַפְּחָד. הִיא פּוֹחֲדָת.

אֶל תְּכַעַס לְחֹשֶׁה אֲנִי עֲכָשׁוּ חֲלֹשָׁה. הִיא חֲלֹשָׁה הִיא חֲלֹשָׁה עוֹנָה בָּהּ וְעֵינָיו הַכְּחָלוֹת מְעוֹרְרוֹת אוֹתָהּ לְתַתִּיהָ אוֹלִי הִיא בְּכַל זֹאת צְרִיכָה. עוֹד מְעַט עוֹד קְמוּט אֶחָד שֶׁל מַיִם, אוֹלִי אֲדוּה שְׂרוּעָה אוֹלִי מְעַט אֶפְלוֹ רַק מְרַחֵשׁ...
 אֶכְנֵס לֹחֲשֶׁת. לְעִצְמָה. אוֹלִי נִכְנֵס. תָּם. חָם הַמְּקוֹם, הִרִי סָגוּר הִיטֵב. וְצֵל. אִם צֵל הִרִי אֲנָשִׁים אִם אֲנָשִׁים הַרוּחַ הִרִי יִכְלָה.

בּוֹאֵי אוֹמֵר לָהּ הַנְּטִיף בְּרַגַּע אֶחָד וְיודֵעַ, שְׁהוּא כְּבֵר נּוֹגֵעַ בְּכַנְף הַרְהוּרָה.
 רַגַּע לָהּ. אֶל תְּמַהֵר. הוּא נוֹשֵׁף בְּעֵינָיו אֶל תְּכַעַס הִיא לֹחֲשֶׁת אֵלָיו, מִתְּקַרְבָּת. מְעַט מִתְּקַרְבָּת. נוֹשֵׁמָת. הַהִלָּה שְׁסֻבִּיבוּ, הִיא כְּבֵר מְרַגֶּשֶׁה בְּרִיחַ זַעַח חוֹל וּמִלַּח וְהוּא בְּתוֹךְ אֶפְהָ. שְׂכָרוֹן הִיא כְּמַעַט אוֹמֵרֶת וְשׁוֹאֶפֶת. לֹאט לֹאט הוּא נִכְנֵס אֵלֶיהָ חֲכָה הִיא אוֹמֵרֶת אֲרִים אֶת כְּנָף הַשְּׂמֵלָה שֶׁלֹּא תִתְרַטֵּב בְּנִיצוּצוֹת הַמַּיִם שְׁלָךְ... אֲבָל שׁוֹב אֵתָה מִתְּחַדֵּד הַגְּצִים, אֲנִיצֵי הַמַּיִם הֵם צוֹרְבִים
 אֶל תְּכַעַס הִיא מִתְּחַנְנָת אֵלָיו, אֲגַע בָּךְ יָם

לֹאט

מְעַט

אֲגַע בָּךְ יָם.

לידיה בראב

קלודין



אגנן שילה: אשה בשמלה אדומה וגרביים שחורים

א

ישבתי על ספסל וחכיתי לקלודין שלי
הכל יודעים את ההבדל בינינו ורק אני מבלבלת ביני לבין
ישבתי וחכיתי לקלודין כמו לזכרון געים
וראיתי את האיש ואת
מבט עיניו
גשים רבסת אהבוהו - והוא אהב את קלודין
היה מביט בה ומשתאה
מה היה לה, קלודין? אני שואלת
וקלודין קודחת בשמלתי
רצה בתוכי
מבקשת להקרע

ב

בתים רצים מתוך מכוניות דוהרות
רמזורים של תשוקות
עכשיו ירק ירק
נחשק בי
מה עשיתי, קלודין?
בלמתי את פריצתך אך לא את עצמתך
מי מחכה לך
רואה אותו ורואה
אגלי זעה מבצבצים על פניו והוא
גוהר מעליך
חרוף
ואינו מגיע

ג

שעת ערב של ראשית הקיץ
החוף כמעט ריק מאנשים
שחפים עפים
אני תקועה באויר וקלודין שלי
בנשכה
האם אבדתי את זכרונך, קלודין
מה הדבר הפתאמי שקרה לי

ד

קלודין שלי עטופה בלילה
נפרשת בחדרי
על הסדינים סוערים הלילות
הדם של קלודין אומר אני הדם של קלודין והיא
צוחקת
כמו שרה באהל כמו יריעת השמים
השארי עמי אני אומרת או קחי אותי
ונלכה שתנינו יחדיו
כלב המחמדים הסמוי מן העין חוצה את השטית
עירום משוטט בתדר

ה

מי זו באה וערגונות בקולה
נופלת ואומרת אדוני המלך אדוני המלך
בשמלת ילדה רטבה מגשם
תחת עץ אקליפטוס
אני מחפשת לשאב ממנה את הרעמים נועזים ויפים
כמו תני פניה ברקים מאירים יום ועוד יום ואני
בין השיחים מסתתרת

ו

ואני רואה שהיא רותה ויפתה ושמלת הילדה שלה
מתפרצת קדימה
כמו לאחו במציאות
בשדה הפתוח עשב דק גע עם הרוח
הברושים מתחבאים בלילה
פתים תלודים
ריחם
צלילם
מי שבלם אותך, קלודין, לא פגע בעצמתך
קלודין שלי מאטה את פסיעותיה
כל מי שרוצה יכול עכשיו לראות את
הציוורים הקטנים על פניה
היא רוצה להיות רוח מכאיבה
אני מחכה וכלב המחמדים שלי נצמד אלי
ואף על פי שאני יודעת שהיא תלויה בי
בכל זאת אני מפצירה בה
אל תעזבי אותי, קלודין!

את שלגיה לא תמצאו שם

יאיר מזור

על שירת יונה וולך¹



יו תקופות שיונה וולך היתה ההצגה הכי טובה בעיר. אם לא הכי חמה. היא עצמה, נכון, לא היתה בטוחה בכך. לפחות לא עד הסוף. לא שהיא לא רצתה בכך. ודאי שהיא רצתה בכך. כל-כך רצתה בכך. כי שום דבר לא היה חשוב עבור יונה וולך כמו להיות ההצגה הכי טובה בעיר. הכי חמה. וגם הכי חמומה. ושכולם ידעו. וייחנקו. שייתקע להם בגרון. או יותר טוב: שהיא תיתקע להם בגרון. אבל כמה שהיא רצתה בכך. מה זה רצתה בכך, התאוותה לכך, השתוקקה לכך, אף-פעם היא לא היתה בטוחה בכך. לפחות לא עד הסוף היתה בטוחה בכך. להיות ההצגה הכי טובה והכי חמה והכי חמומה בעיר. ושום דבר פחות מזה לא בא בחשבון. ואי-אפשר להתפשר עליו. עד שלאחרונה בא יגאל סרנה ופרסם את הביוגרפיה שלה: 'יונה וולך'². יונה וולך, עצמה אגב, כבר איחרה את התזכורת הזאת, דבר שבוודאי, ממש הורג אותה, היכן שהיא לא נמצאת עכשיו, כמה שנים טובות, וגם רעות, אחרי מותה. אבל יגאל סרנה לא רק החזיר אותנו אל יונה וולך על תקן ההצגה הכי טובה בעיר. במובן מובחן, הוא עשה אותה גדולה. גדולה יותר מהחיים. מובן שיונה וולך קיוותה לכך. או אפילו חשבה כך. שהיא לא רק ההצגה הכי טובה בעיר. אבל שהיא גם גדולה יותר מהחיים. אבל, כאמור, קשה עכשיו לדעת מה יונה וולך חשבה, או לא חשבה, למה היא קיוותה, או לא קיוותה. ואפילו לפני כן, לפני מותה המתועד כל-כך במועדו (1985), קשה היה בדיוק לדעת מה היא חשבה ולמה היא קיוותה. יונה וולך, איך נכתוב את זה כאן, לא היתה בדיוק בן-אדם שקל היה לשער, או לנחש את מחשבותיו. והתנסחותיה שלה, היו נקלעות לא אחת לסתירה, עוד לפני שהגיעו לסיומן. מכל מקום, אפשר לשער, במפלס ביטחון סביר למדי, כי הספר של סרנה היה בוודאי עושה לה את היום. כי כמה שנים, כאמור, טובות וגם רעות, לאחר שתעודת הפטירה של יונה וולך הצהיבה, או אולי אפילו אבדה, זינקה הביוגרפיה שלה ושל סרנה אל חזית מדף הספרים, והפכה נושא חם בשיחות סלון, על ספל קפה, או

יותר טוב, כוסית וויסקי. אפילו מעבר לטריטוריה של שינקין, או פינת גורדון-דיזינגוף. ואפילו מחוץ לצפון תל-אביב. נכון שקשה לדעת איך יונה וולך היתה מגיבה, לפחות בפומבי, מול מיקרופון מזדמן, על יונה וולך של יגאל סרנה, שעשה אותה לא רק ההצגה הכי טובה בעיר, אלא גם, כאמור, גדולה מהחיים. ועוד הכניס אותה לפחות לשניים-שלושה מכל עשרה סלונים ישראלים. ואפילו העלה אותה על מפלס של סלבריטי גם בקרב אנשים שבחיים שלהם לא שמעו עליה קודם לכן ובחיים שלהם לא קראו שיר משיריה. וכנראה גם לא יקראו. ובכן, קשה, כאמור, לשער מה יונה וולך היתה אומרת על יונה וולך של יגאל סרנה ש"עָשָׂה" אותה, קרוב לעשר שנים לאחר מותה. ולא פחות קשה לשער איך היא היתה גומלת לו על כך. אבל, אולי, בכל-זאת, לא כל-כך קשה לשער. כי היא בטח היתה נוהגת כדרכה: בלִפְנֵי היתה בוודאי מקדמת אותו בסולם הדרגות ומעלה אותו לתקן של נביא. אבל כלפי חוץ היא היתה בטח קצת משתוללת, מתראיינת תחת כל עץ רענן, נסערת וסמורה כדרכה, צועקת עד לב השמים שהוא עשה לה עוול משווע. ובעיקר לשירתה שהוא בפירוש לא הבין, ושהוא הכפיש אותה. מה לא. אבל יונה וולך כבר איננה. הלכה. מתה. עם תעודת פטירה, ומצָבָה, וכל השאר. וכמו שכתבה פעם דליה רביקוביץ, לפחות בערך כך: עכשיו, אחרי שְׁהִלַּכְתָּ, יש קצת שקט. סוף-סוף. עכשיו כבר מישוהו אחר יכול להוציא מלה מהפה. לא רק את. יונה וולך, איך התנסחה פעם גולדה מאיר, לא היתה תמיד בדיוק בן-אדם נחמד. לפחות לא במיוחד. אבל יש הבדל בין יונה וולך הלא-נחמדה לבין אותם פעילים של אותו פלח מקופח בחברה הישראלית ("הפנתרים השחורים", למי שכבר שכח) שגולדה אמרה עליהם שהם אינם נחמדים. כי הפנתרים השחורים בכלל לא התכוונו להיות נחמדים, כי נחמדות עדיין לא פתחה שום דלת לשום אדם בארץ חמדת אבות, שם תפרחנה כל התקוות. במדינת ישראל, איך עוד נכתוב כאן, נחמדות אינה תחמושת אנושית יעילה

לצורך פיצוח מעולים של שררה משרדית ובירוקרטיה אטומה. התפרעות בלישכה לתעסוקה, או הפיכת שולחן במדור לעזרה סוציאלית, עובדים בישראל הרבה יותר טוב מנחמדות. ובטרמינולוגיה כמעט אמריקאית: עם נְחָמְדוּת קשה לעשות הרבה קילומטראז' בארץ. כך שלטובתם, הפנתרים השחורים היו חייבים לשכוח איך לאיית את המלה "נחמד". חבל רק שלא היה להם מספיק אורך נשימה. אבל אצל יונה וולך, כך נדמה לי, זה היה אחרת. העדר הנחמדות לא היה אצלה רק על תקן של תכסים מְמִזְרִי, או תחבולה שנונה, לחדור ולפלוש אל תודעת הקהל ולהישאר שם כמה שיותר זמן. אצל יונה וולך, כנראה, העדר הנחמדות היה האלמנט הטבעי האישי של, המגרש הביתי שלה. כי דמה בדמה זָרֵם. וקולה בקולה רָן. מבלי להתיימר, או אפילו לנסות להתנסח כאן במפלס פסיכולוגי, הייתי אומר כי העדר הנחמדות אצל יונה וולך היה תוֹצֵר ותוצאה של כמה אלמנטים בולטים שהצטלבו בצומת אחד: כעס מצטבר וגם תסכול מוקדמות, כעס ותסכול שניתרגמו לאגרסיביות כלפי סביבתה ועצמה כאחת, ומתוך כך, קוצר רוח כלפי אנשים, בעיקר אותם אנשים שלא היו שותפים לייצרים היצירתיים שלה. ועוד: העדר נכונות להיות קשובה לרגשות או לרגישויות של אותם אנשים שמהם היא תבעה להפגין תמיד רגישות, וקָשָׁב, וגם הבנה, לרגשות ולרגישויות שלה עצמה. היא תבעה להיות מובנת גם כאשר היא לא היתה מובנת, אבל פחות התאמצה להבין. ולא היתה יכולה להבחין בסתירה הכמעט מקוממת שבין השניים. וגם: יָחַס מתנשא כלפי סביבתה, המעוגן, אולי, במעמקים הכמוסים והחסויים של נפשה חסרת-המנוח, בביטחון עצמי מעורער מעט, ואולי יותר ממעט, התובע ללא הרף חזיוקים שאף פעם אינם מספיקים ואינם מְסַפְּקִים. אי-שקט נפשי, מעין תהום פנימית, פעורה לעד, התובעת התייחסות ללא הפסקה מסביבתה, עלבון קשה המשיק להרגשה של קיפוח כאשר הסביבה לא

גם לא את הנסיך הקטן

להורי, רחל ויצחק
לזכרם

"כשאני מסתכלת בראי
הלוציניציה של כאב זה
מה נדמה לי שאני רואה"

(ללא כותרת; יונה וולך, שירה)

הנתון, ופחות לאפשר לו לשחרר ולשגר גרויים רגשיים. לא ששירתה של יונה וולך מתכחשת למרשם השירי של נתן זך, התובע מהרגשות קודם לדעון ורק אחר-כך מאפשר ומרשה לשיר הנכון לדבר. אך בכל-זאת בהשוואה לשירי הארוכים של דוד אבידן, וגם לאחרים (ובעיקר מדובר כאן בשיריו המוקדמים של אבידן, שכונסו בספרים *ברזים ערופי שפתיים ומשהו בשביל מישוה*) שיריה של יונה וולך, ובעיקר שיריה הארוכים, משחררים רגשות במינון גבוה יותר, בתאוצה מצטברת יותר. עד כי לא מעט משיריה, ובעיקר הארוכים שבהם, מפקים ומקנים ומשרים תחושה כי החומר השירי לא עבר תהליך של גיפוי מוקפד לפני שניתרגם לשורות ולשירים. כאילו הטענה שהיתה מקובלת באסתטיקה היוונית העתיקה, שהמשורר מופעל על-ידי מוזה המתווכת בינו לבין כתיבתו, ואתה מוזה סוחפת את המשורר והופכת אותו לכך-שיגור של מבעים ורגשות שלא תמיד יש לו שליטה עליהם – כאילו אותה טענה עבדה אצל יונה וולך שעות נוספות. לא שאי-אפשר לאבחן בשירתה של יונה וולך תהליכי כתיבה מבוקרים ומושמעים, אשר לשו ועיצבו בשיטתיות ממושטרת את החומרים השיריים לפני שהם "קיבלו רשיון" לאכלס את הנוסח הסופי של הטקסט. אבל גם ההפך נוכח ומוכח בשירתה של יונה וולך. ולא אחת, מחמת אופיים התוקפני של טקסטים כאלה בשירתה, וגם משום שהם משגרים רושם של דיוקן השיר כמכונת ירייה מילולית המשחררת רצף של צורות, וגם מחמת רטוריקה והתבטאויות – שיש אנשים שמזהים ומשתזרים בהן פרובוקטיביות לשמה – משום כל אלה מתגבש לפעמים הרושם שהכתיבה הפחות ממושטרת של וולך מעיבה על כתיבתה היותר שיטתית ורהוטה. ואם כבר בקטע של להעיב, אף אחד אינו מתכוון כאן, ולא באף מקום אחר, להעיב על מקוריות שירתה של יונה וולך. ולא להמעט מערכה. וגם לא להתנכל לכוונה. אף אחד אינו יכול "לשדוד" משירתה של יונה וולך את מה שיש בה. אך לא פחות מכך, תהיה טעות לטעון כי אי-אפשר להצביע בשירתה

כמו יונה וולך אלא אפילו במקום יונה וולך. אבל, כאמור, אנחנו לא נעסוק בכך כאן. ולא בשום מקום אחר. כי כמה שדיוקנה האישיותי של יונה וולך יכול לרתק פסיכולוגים, אולי גדודים של פסיכולוגים, מחקר הספרות פפות לטקסטים לבדם, ואסור לו לנסוק מעל המפלס האסתטי של אותם טקסטים. כי מחקר הספרות עוסק בטקסט ולא באדם שהפיק וסיפק את הטקסט. כל מה שחשוב ורלוונטי מבחינת חוקר הספרות, נמצא בטקסט ולא מחוץ לטקסט. והדברים ידועים. אבל בכל-זאת, חשוב, ואפילו הכרחי, לשוב ולשנן את אותם דברים ידועים. ובמיוחד כאשר מדובר בשירה של יונה וולך שבה נקודות ההשקה והדיאלוג ההדדי בין אישיות לבין שירה מפגינות תפוצה גבוהה, או אפשר גם להתנסח אחרת, מצב צבירה מועצם. ובכן: אין כאן כל התכוונות להתחקות, למשל, אחר הקשר בין האופי הרדוף של אישיותה של המשוררת, שהתחבט תמיד בין מצבים קיצוניים של גאות ושפל, לבין השטף הרטורי המופגן בשירתה, שגם בו אפשר לאבחן מעברים חדים בין גאות אגרסיבית וסוחפת לבין איפוק מופנם, לכשתרצה, מינון מובלג. כי אם נעסוק כאן במפלס הרטורי המתנסח בשירתה, נעסוק במפלס הרטורי "נטו". נקודה. כעת, וכאן, אני מבקש לפתוח בכמה הכללות. נכון: הכללות, ולו התקפות ביותר, יכולות לא אחת לחטוא לפרטים לא מעטים, אשר אינם מיישרים קו עם הקביעה המתנסחת בהכללה. אבל בכל זאת: להכללות המוצעות כאן מציינים שירים רבים, רבים מאוד, הנמנים עם אוכלוסיית שיריה של יונה וולך. ובכן. לא מעט מן השירים של יונה וולך משחררים תחושה שהם נכתבו באבחת עט אחת, כמו שיטפון גדול הגורף ומדרדר מלים במורד. ואורכם של לא מעט משירי יונה וולך, מזכיר, ולו רק באורח חלקי, כמה משיריו הארוכים של דוד אבידן. אבל אצל דוד אבידן מופגנת לא פעם, ולא פעמיים, מגמה המבקשת לכפות היגיון על הרגש, יותר לחקור, למפות ולתעד את פלח המציאות

סיפקה את הסחורה, כלומר, לא הגיבה בחיוב על מה שלא הכינה ולא היתה יכולה להבין. ופסיכולוג היה בוודאי מאבחן עוד יותר מכך. לא חשוב. כי אנחנו כאן לא בקטע של הפורטרט האישיותי של יונה וולך, ולא בסיפור של הדפוסים הפסיכולוגיים שהסתמנו בדיוקנה כאדם, וממילא אין כאן כל כוונה לעסוק ביונה וולך מעבר לטריטוריה הפואטית של שירתה. ואם היא עשתה המון רצף בחייה משום שהיא חששה ששקט, או שתיקה, יחשפו כמה חורים שחורים באישיותה, זה מחוץ לשטח השיפוט של מחקר שירתה. לפחות כאשר המחקר רתוק למפלס האסתטי לבדו, ואינו מנסה להסתנן, אפילו לא בהתגנבות יחידים, למפלס הפסיכולוגי שסיפק חומרים לטקסטים שלה. ואם נגעתי כאן לרגע במשהו שהוא מחוץ לשטח השיפוט הפואטי של שירתה, עשיתי זאת רק משום שקשה שלא להבחין לפעמים בדיאלוג ההדדי שבין אישיותה לבין שירתה, בהגירה של משקעים אישיים ואישיותיים לגבולות השירה שלה. כמובן: כך, בעצם, גם אצל אחרים. אצל כולם. אצל כולן. אבל בכל-זאת: אצל יונה וולך הקשר שבין אישיות לשירה נראה שקוף יותר, שריר ושרירי יותר, מאשר בגושים אחרים של שירה שנכתבו על-ידי משוררים אחרים. כי יונה וולך לא רק כתבה כמשוררת אבל חייתה כאשה, כאדם. יונה וולך התייחסה אל עצמה בחיי היום-יום שלה, כאל דמות ספרותית שהגיחה מגבולות שירתה, שהיגרה מגבולות שירתה, ותיה חיים עצמאיים. לא רק יחד עם יונה וולך האדם: כמעט במקום יונה וולך האדם. יונה וולך לא רק כתבה על יונתן, או על קורנליה, או על תרזה, או על לוטה ועל לייטה. יונה וולך גם חיה וגם הרגישה כמו יונתן, וכמו קורנליה, וכמו תרזה וכמו לוטה וכמו לייטה. יונה וולך לא היתה רק המפיקה האסתטית של האוכלוסיה הספרותית שלה: היא כאילו חיה במקום הדמויות הבדויות שלה, והן כאילו חיו במקומה. כאילו שהיא נשפה, כמו קוסמת, על דפי הספרים שלה, והדמויות הבדויות שלה קיבלו פתאום נפח וחיים. וכל אחת מהן הפכה ליונה וולך והתחילה לחיות לא רק

של יונה וולך על טבעית אצבעות פואטיות של גושי שירה שקדמו לשירתה. וכאן צריך ונחוץ לשוב ולשנן. משורר (או כל אמן המתפקד ופועל במדיום אחר) אינו בהכרח פולש לשירתם של אחרים כדי להביא ולייבא ממנה את מה שנעדר משירתו באופן טבעי. משורר בעל ערך איכותי, פולש לשירתם של אחרים לא כדי לגייס בה את מה שנחסך משירתו שלו. להפך. משורר מושפע משירתם של אחרים דווקא באופן נקודות השקה שבין שירתו לבין השירה המשפיעה. הפלישה לשירתם של אחרים מבקשת לייבא ממנה נתונים פואטיים אשר תואמים את המשטר הפואטי של המשורר המושפע, וקולעים בטבעיות לדפוסים האסתטיים המתנסחים בשירתו שלו. כי רק כאשר הטקסט "המארח" מיישר קו עם הנתונים הפואטיים של הטקסט ה"מגויס" (באותן נקודות השקה המאפשרות השפעה) מתאפשרת התאזרחות טובה והיטמעות טבעית של החומר המשפיע ברקמת הטקסט המושפע. מבחינה זאת, מותר להתנסח בערך המשורר המושפע אינו רועה בשדות אסתטיים זרים כדי להתחמש בחומרים המתכחשים לאופיה של שירתו, אלא להפך, הוא מנצל את הטקסט המשפיע כנקודת מוצא ארכימדית לריענון מקורותיו הטבעיים, להעשרת מה שכבר שייך לו. כמעט פרדוקס כאן, ובכל-אופן, לא: דיוקן ההשפעה הספרותית כמפגש מחודש ומחדש עם המקוריות המוכרת. ואף זאת. בתהליך השפעה משובח, הטקסט המושפע אינו מעתיק באורח מכני את החומר המשפיע והמאומץ, אלא מעבד אותו מחדש, מעצב ומקציע אותו כדי להתאימו לנתונים הפואטיים הספציפיים של הקשרו החדש.³

כך גם ביחס להתכתבות הפואטית ששירת יונה וולך מנהלת עם שירת דליה רביקוביץ. וכאן חשוב להתעכב ולהרחיב, כי יונה וולך אימצה מדליה רביקוביץ יותר ממה שאפשר להתרשם במפגש ראשון, או אפילו שני, עם שירת יונה וולך.

מכל מקום, דברים שלא רואים משם, אפשר לראות מכאן. והיטב. כי לאחר קריאה קרובה ומשווה בשירתן של יונה וולך ודליה רביקוביץ, וההפך, מתחוויר כי השפעת רביקוביץ על וולך אינה בהכרח מתנסחת רק במפלס הכמוס של הטקסט, אלא היא אף מפגינה נוכחות בשכבת הטקסט האפידרמית, במעטה העליון של הטקסט. כמעט כתבנו: הושט ידך וגע בה. וכאן רשימה חלקית, ומאוד, של כמה דוגמאות בודדות. וגם כמה אבחנות מכליליות יותר. הבובה הממוכנת, המריונטה התלויה על חוט, היא לא רק תושבת שגורה בשירת דליה רביקוביץ. היא כמעט על תקן של שגרייה. וגם כאשר אין היא מופיעה בדמות הבובה הממוכנת, אלא בתחפושת אחרת, כמו הנמלים שסופן "הרבה עבודה קשה ובלי

אריכות ימים" ("ענקים"; "הספר השלישי"), או הדוברת בהונג-קונג ("איך הונג-קונג נהרסה"; "הספר השלישי"), או "שושנה זהובה נסתרת" ("הקרפורים"; "הספר השלישי"), או אפילו זה שנופל "ממטוס באמצע הלילה" ("סוף הנפילה"; "הספר השלישי"). ושלא לדבר על היונה שלבסוף נטרפה, ובהחלט לא עזרה לה תחינתה של הדוברת, "אֶהְיוֹנָא את זאת היונה" ("היונה"; "אהבת תפוח הזהב"). כולן, כולם, ועוד אחרים, ועוד אחרות, הם מִסְכּוֹת משתנות שאינן מְסוּוֹת את הדמות האחת המסתתרת מאחוריהן: הכובה הממוכנת שהניחו אותה "בחברת חתולים וכלבים" ("בובה ממוכנת"; "אהבת תפוח הזהב") והמריונטה ("המריונטה"; "הספר השלישי") שחוטי המשי בהם היא אֶסְרָה הם בסופו של דבר חוטים מייסרים לא פחות.

כך, שבהחלט מותר לראות בבובה הממוכנת, ובכל אחיותיה, סמן ימני בשירת דליה רביקוביץ' בכל הכרוך בדוברת נשית החשה מקופחת, כנועה ומופת עלבון בחברה (בדרך כלל בעלת נתונים גבריים) המתעמרת בה, ולא אחת מוקיעה אותה, לפעמים אף מקיאה אותה משורותיה. תאר לעצמך: רק האבק ליווה אותה. וכאשר "בשעת דמדומים מגיעים ראשוני האורחים" אל אותן זונות קטנות, המתייפחות בבוקר "בבגדי משי מוכתמים", הם "כמו קוץ בבשר התי" ("איך הונג קונג נהרסה"; "הספר השלישי"). או אפשר גם כך: דיוקן הדוברת בשירת דליה רביקוביץ' כנוסעת הנידונה תמיד לשבת במושב האחורי. אפילו לא ליד מושב הנהג. ובוודאי שלעולם לא בקרבת הנהג. ובכן, נכון שבשיר "המריונטה" מסתמן דפוס פסיכולוגי שנהוג לכנותו "סינדרום שטוקהולם": השבוי מבקש לפייס את שוביו, לְחַלּוֹת את פניו, אולי אפילו להצדיק את השבי כדי להקל על מצוקתו. לסגת לאשליה שכך אולי צריך להיות, כי אחרת קשה לחיות במצוקה שאינה מאפשרת חילוף.

אחרת המריונטה לא היתה מתנסחת כך: "במאה העשרים, בשחר אפור וְיָקָר / כמה טוב להיות מריונטה" ("המריונטה"). אבל אותה מריונטה, המבקשת לשאוב רווח נלווה ממצב השבי והמצור שבו היא כלואה, ומודיעה ברוח כנועה ונמוכה על היתרון הכרוך בחופש מאחריות, אותה מריונטה כבר שכחה איך היא הרגישה כאשר הניחו אותה, מוֹפֵה, עֲלוּבָה וכואבת, "בחברת חתולים וכלבים" ("בובה ממוכנת"). שומר פתאים אלוהים. ושומר שכחנים השם.

מכל מקום, מאחורי כל זה לא מסתתר אוֹשֵׁר גדול. ותלונת המתאה של הבובה הממוכנת מחלחלת, כאמור, גם לשירים אחרים של דליה רביקוביץ, שבהם היא לכאורה אינה נוכחת. לכאורה. וכביכול בלבד. כי גם כאשר הבובה הממוכנת אינה נוכחת, נוכחות אחיותיה, עוטות מסכות ותחפושות,

וקינתן הקובלת של כולן נשמעת ואינה נמוגה, מהדהדת ונותרת כמו אד התלוי מלמעלה, ואינו פג, ואינו מרפה⁴ וכאשר קוראים בשיר כמו "בובות" של יונה וולך (צורות, עמ' 99-101), ומתוודעים לאותן בובות אשר בעת ובעונה אחת אחרים והן מושכים בחוטיהן, מתחוויר כי הלקח המופק מנסיונה המיוסר של בובתה הממוכנת של דליה רביקוביץ, אותו לקח לא נשכת ולא אבד בלא להותיר עקבות. כי ברמת המסר המתנסח, "בובות" של יונה וולך אינו רק מצביע על מצוקת המריונטה, אלא עוד מעיד על מקורה העיקרי: לא רק התעמרות השליט כאן, אלא עוד דיוקנו הכנוע של הנשלט. אז יכול להיות שדובה גרילית גידלה אותה ואולי חלב כוכבים היה מזונה העיקרי. אבל היא אף-פעם לא תשמע את קולו המתוק של האלוהים. אף פעם. לא. כי לא מעט מהקיפוח ומהעלבון המזוהים ומשחזרים בשירת דליה רביקוביץ, חוזרים, מגיחים ומחלחלים לשורותיה השיריות של יונה וולך. וכאן לא יעזור לה ששיריה עושים שריר, מפגינים לא אחת אלימות מילולית והתנסחותיות אגרסיביות. כי מאחורי הרעש הגדול הזה מסתתרים לא מעט עלבון וקיפוח, וכמו השכינה "בלבדי" של ביאליק, מוחים במסתרים דמעה אחר דמעה.

הדיאלוג וההתכתבות ששירת יונה וולך מנהלת עם שירת דליה רביקוביץ' מסתמנים גם במפלס הסגנון, בתבניות ההתנסחות. בשיר "תִּרְצָה והעולם הגדול" מאת דליה רביקוביץ' (חורף קשה)⁵ הדוברת שבה ומשננת, פסיבית וכונועה כדרכה: "קח אותי אל ירכתי צפון / קח אותי אל האוקינוס האטלנטי / הנח אותי בין אנשים אחרים... קח אותי אל האוקינוס השקט / הבא אותי אל הנהרות הבוכים... וכן הלאה. וכן הלאה. כמו ילדה מתפנקת המשננת בעקשנות מעין שבועה סודית המיועדת לפתור את בעיותיה כולן ולסלק כל מכשול החוסם בעדה. קח אותי. הנה אותי. הבא אותי. אתה תעשה. לא אני. אתה הוא החסון, אתה הוא המסוגל, אתה הוא היודע. לא אני, אני קטנה ואני כנועה ואני מובסת ולכן אינני יכולה. ומה כאן אם לא כניעה הממאנת להחליץ בכוחות עצמה, הנרתעת ממאמץ ומיזומה, ומתוך כך היא מנציחה את מצבה הנחות, את אוזלת ידה, מתכנסת בפסיביות, מסגירה ברצון את עצמה. מלים כמו אקטיביות, יוזמה, כוחות נחושים, נמחקו כליל מן המילון האישי שלי. ופסיביות נרצעת הופכת הסמן הימני שלי. קח אותי. הבא אותי. הנח אותי. עד כאן, ולא מעבר לזה.

תופעה דומה, במפלס הסגנון ואפילו בשכבת התמטיקה, כמו מפעפת לשורות שיריות של יונה וולך. כמו למשל: "תן לי למצוא אותך... תן לי למצוא כיוון... תן לי למצוא היכן אתה נמצא... תן לי לראות אותך

באמת... קבל אותי כפי שאני... (צורות, עמ' 167-171). או: "שהם יבואו ויביאו לי מאכלים / שאמות אבל שהם יבואו / ויביאו לי מגדנות / שהם יכנסו ויעטפו אותי בעטיפות..." ("שהם יבואו", שירה, עמ' 129). צריך להמשיך? נכון שלא רק דמיון אבל גם הבדלים מתנסחים בין הטקסטים המשווים. אבל לקווי הדמיון קשה להתכחש. וגם לא כדאי.

אצל דליה רביקוביץ, מתגבש לא אחת קישור בין רטוריקה מתפנקת, תינוקית כמעט, ובין מחלה, או אוכל, או שניהם, וגם ריגוש מיני: "בחורף קר לה, קר לה ממש / קר לה יותר מאשר לאחרים. היא מתלבשת היטב ועדיין קר לה. / היא רוצה וניל... ודרך אגב, אל תשכח, היא רוצה וניל / עכשיו היא אפילו בוכה. / תן לה וניל" ("פורטרט"; הספר השלישי). ואצל יונה וולך: "שהם יבואו ויביאו לי מאכלים... שהם יכנסו ויעטפו אותי בעטיפות / וישמו משהו חם על השן שלי..." ("שהם יבואו"; שירה). הנה: כאן המתכון הפואטי-פסיכולוגי המלא המוכר משירת דליה רביקוביץ: טון ילדתי מתפנק, תביעה שיעשו דברים בשבילה, חולה וגם מחלה (השן הכואבת), ולא נגרע כאן גם הריגוש המיני, שקישורו לאקט האכילה טבעי ומובן ("שהם יבואו", "שהם יכנסו" - מה כאן אם לא התנסחויות סקסואליות). וגם, ועוד, כמו אצל רביקוביץ: הפניה המתחננת בהתפנקות לנמען גברי, שהוא אמנם עלום אבל בעל סמכות שאינה הסויה בטקסט.

וכבר כתבנו: השימוש המפורש במחלה ובאכילה כמסמנים סקסואליים. וקשה להתכחש לצומת בו מצטלבות נקודות השקה כה רבות בין שירת רביקוביץ לבין שירת וולך. וזה רחוק מלהיות הכול.

למשל עוד הקשר בין צמחיה עבותה, ובעיקר עצים, לבין התרגשות מינית בשירת דליה רביקוביץ: "זרעוני העצים שקשקו, ולשעה / נתאוותי לשכון ביחידות עם הרוח. לילות רבים הייתי הווה / על בתים אחדים, רטובים מאבהה..." ("זכרונות חמים"; חורף קשה). או: "וכל ענפי העצים התאמצו לגבוה / ואו ידעתי חמדה שלא היתה כמוה". ("חמדה"; אהבת תפוח הזהב). וגם: "ודוקא הדשא פתאים / תפח ועשה שיבולים כאילו הוא שדה שעורה" ("ענקים"; הספר השלישי). ועוד: "והרשא מקשה בצמיחה" ("אוסטרליה"; הספר השלישי). וכאן באמת כבר לא נחוץ מורה נבוכים לסמלים סקסואליים, פאליים בעיקר. ואם אצל דליה רביקוביץ העצים מיניים, מה יכול להיות יותר מיני מהעצים שגומרים אצל יונה וולך ("העצים גומרים"; צורות). או כאשר יונה וולך כותבת על "תכלת סמיכה עומדת בעלי הצפצה / ואור גדול נח על סמוכות השושנים, / שני עצי פלפל מסובכים וענפים זה בזה..." ("שירה"; בלא כותרת, עמ' 129).

63 - קשה שלא למלמל, לפחות בלחש, את שורותיה השיירות של דליה רביקוביץ על האור שהיה "שוטף כנהר לנבוע", ועל "בדי אילנות שהיו מתעצמים לגבוה", ועל החמדה שידעה אז, שלא היתה כמוה ("חמדה"; אהבת תפוח הזהב). ולא רק דמיון תמטי כאן. ומטאפורי. גם ברמת הרטוריקה, במפלס ההתנסחות.

וכך גם הדפוס השיחתי הרווח במפלס הסגנון של שירת דליה רביקוביץ, "מודל הווידוי" הרטורי, הרטוריקה של הפניה האינטימית לנמען נעלם (אך לא אחת נוכח), כמו, למשל: תאר לעצמך, אני אומרת לך, את יודעת, מה יהיה איתך, מה אתה חושב לעצמך. ועוד. כל אלה, שהם שגרירים שגורים של שירת דליה רביקוביץ, מהגרים לא פעם גם לשירת יונה וולך. כמו, למשל: "תסתכל, תסתכל / הרי זה בל יאומן מה שקרה לך" (בלא כותרת, שירה, עמ' 8); "בעוד שעתיים אני אומרת לך" ("קנון"; שירה); "עכשיו אני מוכרח להודות" ("בדיוק נמרץ", ג'; שירה); "תראי, שולמית" ("תראי, שולמית"; שירה); ועוד. עוד הרבה. וגם כך כותבת יונה וולך: "... והעלים והפרחים וכל זה זהב וזהב / והקולות היו נקישות זהב בזהב דק ועבה / ואת מעשיהם לא פרשתי כי הדוק הלך והתרבה..." ("קול זהב וקול בשר"; שירה). וכך כתבה לפניה דליה רביקוביץ: "... והאורות משתוללים / והצבעים חורגים ממסגרות. כוכבים צונחים ממקומם..." ("זיכרון תמים"; הספר השלישי). וגם: "הזהירו ראשי השיחים והאור לא ידע שבוע" ("חמדה"; אהבת תפוח הזהב). וכאן, באמת קשה כבר להתכחש להשפעה. מודעת או לא מודעת: השפעה. ועוד. כך כותבת יונה וולך: "... ואור גדול נח על סמוכות השושנים / שני עצי פלפל מסובכים ונענפים זה בזה..." ("בלא דבורים כבד, מרצד בחליפין..." (בלא כותרת; דברים, עמ' 45). ודליה רביקוביץ: "השיחים האדמו מלבם והברכה נחבאה..." ("חורף קשה"; חורף קשה). וגם: "שושני נהר צהובות פצרו את פיהן לבלוע..." ("חמדה"). וההשפעה המופגנת כאן אינה מתנסחת רק במשקעים התמטיים-מטאפוריים (האנשטה הארוטית של הצמחיה) אלא אף במפלס הסגנון (כמו בנקיטה הבוטה כמעט של ו' החיבור ותחושת המשך האיטי, העצל מעט, המופק ממנה). וכאשר יונה וולך רושמת שורות שיריות כמו: "בינתיים ראו - שהיא בוכה הרבה / ממחטות נתגלו כבלתי יעילות / ולמפיות ריח בושם קל..." ("מישהי בלונדון"; דברים), קשה שלא לחוש, כמעט לנשום, בין שורותיה, את הניחות הרטורי של דליה רביקוביץ: "בחורף קר לה, קר לה ממש... היא מתלבשת ועדיין קר לה... עכשיו היא אפילו בוכה..." ("פורטרט"; הספר השלישי).

ובכל זאת ועוד, כאמור, אין כל ניסיון למתוח סימן שאלה מתחת לכוח המקוריות הניכר בשירת יונה וולך. בהחלט לא כך. להפך, להראות איך חומרים שאולים ומשפיעים משירת דליה רביקוביץ משתלבים, והיטב, בקהילת החומרים המקומיים של שירת יונה וולך. ואיך החומר השאול והמשפיע מתפקד על תקן של קטליזטור המדרבן את המקוריות הייחודית של יונה וולך, מאיץ את מהלך התפתחותה, וצובע אותה בצבעים מוכרים ומתחדשים כאחת. אין כאן אימוץ אוטומטי, או גיוס סתמי של חומר מיובא. כי החומר המיובא



רישום: יגאל תומרקין

עובר תהליך של עיבוד ועיצוב והקצעה לפני שהוא נטמע בהקשרו החדש. אפשר כאן, אולי, להמשיל את השפעת שירת דליה רביקוביץ על שירת יונה וולך, לקמצוץ של מלח שנלקח ממקום אחד וזורם ובזוקים אותו בתבשיל חדש. והוא אינו מעיב על טעמו המקורי של התבשיל החדש, אלא להפך, מעשיר ומשביח אותו ומדגיש את ייחודו. כך, למשל, כאשר יונה וולך הושפעה כנראה מדליה רביקוביץ בכמה גילויים, אולי גינונים, של נשיות מינית ושל מיניות נשית. כמו קישור המיניות הנשית לעצים, או לצמחיה אחרת כמו שיחים סבוכים. וכאן היא הגשימה ומימשה את אותה השפעה מתוך הענות וציות לצופן הפואטי שלה עצמה, ולא של דליה רביקוביץ. ושוב: החומר המשפיע עבר תהליך של עיבוד מחדש, של ליטוש מנקודת תצפית שונה, של הקצעה, לפני שהוא התאזרח בסביבה הטקסטואלית החדשה. המיניות המופגנת בשירת דליה רביקוביץ למשל, גם בשעה שהיא בעלת ביטוי ארוטי בוטה, היא מפגינה מינון מובלג, איפוק

מופנם, המעדיף קישור עקיף על התבטאות מעורטלת. וגם כאשר המיניות בשירת דליה רביקוביץ מפגינה גילויים יותר בוטים, הם עדיין נוטים להיות כנועים יחסית, פחות תובעניים. ובכך הם מיישרים קו עם הפן הכנוע הטבוע בדוברת בשירת רביקוביץ, בעיקר בכל הכרוך במפגשה המייסר עם אגרסיביות גברית.

לעומת זאת, ההתבטאות והביטויים הארוטים בשירת יונה וולך מפגינים גילויים בוטים יותר, תובעניים יותר, בהחלט לא כנועים לא נמוכי רוח, במפלס אגרסיביות גבוה, יחסית וגם לא יחסית. וכאן קשה מעט להתאפק ולא לעשות קישור בין השיר לבין האישיות של המשוררת: כי מי ששמע, או קרא פעם, ראיון עם יונה וולך מזה, ועם דליה רביקוביץ מזה, מבין בקלות את מקור הפער בשירתן בין מיניות מרוסנת לבין מיניות אגרסיבית.

ובכלל, כאמור, איפוק ומינון מינורי, ריסון היסוד האגרסיבי או מגמה להבליג את הרגש הגואה, להגדיל את הרגש למישור הפיגומי והכמוס של הטקסט, כל אלה ועוד, אינם כוס התה האסתטית של שירת יונה וולך, אינם מוכרים בשטח השיפוט הפואטי שלה. כמובן: כאן הכללה. והכללה, כאמור, יכולה לחטוא לפרטים לא מעטים. ובכל זאת. ואף-על-פי-כן. האלמנט הטבעי בפואטיקה של יונה וולך הוא כמו בכדורסל, התקפה מתפרצת, מסירות אגרסיביות של הכדור, לקיחת סיכונים, הסתערות חמומת-מוח על הסל, במובן מסוים אולי אלימה. שירה שכביכול נשפכת מן השרוול ואינה עושה חשבון לאף-אחד.

ובכל זאת, אין בכל אלה כדי לבטל את נוכחותם של גילויים ומגמות הפוכים בשירת יונה וולך. אך כאן, כבר כתבנו, מתנסחים בהכללות. כי בשיריה הפחות מרתוניים של יונה וולך, אלה המזכירים יותר ריצה למרחקים קצרים, נמצא יותר חיסכון טקסטואלי, יותר ריסון טקסטואלי, יותר תשומת לב אסתטית לפרטים, יותר איפוק מוקפד. שירים שבהם אפשר לזהות ולשחזר כתב-יד ממושע יותר, שיטתיות ממושטרת יותר, מבנה רהוט שמאחוריו מחשבה תחילה. ולא חשוב אם שירים אלה, או אחרים, נכתבו באבחת עט אחת, כמו בהסתערות חסרת נשימה, אפילו, אולי, על קופסת סיגריות ריקה. או מלאה. לא חשוב.

מה שכן חשוב שהם מפיקים ומשחררים את הרושם שהם מפיקים ומשחררים.

כי כבר כתבנו: לא תהליך הכתיבה הוא מושא המחקר הספרותי אלא הטקסט הנתון אשר מסגיר, או אינו מסגיר, את כל מה שקדם לו. "להסב את תשומת הלב מהמשורר לשירו, זאת היא משימה נשאפת", כך, לפחות בערך כך, התנסח ס.ס. אליוט.⁶ ובכן, הדיון המובא כאן מבקש להדגיש את אותן איכויות ממושעות וממושטרות אשר

אפשר לאבחן את נוכחותן בשירת יונה וולך.

שני שירים עומדים כאן לדיון, "קורנליה" ו"יונתן", אשר ראו אור קודם בדברים ואחר-כך גם בשירה. ובכוונה תחילה נבחרו כאן שירים שכבר נבחנו קודם לכן, בתהליך של "קריאה קרובה" אשר אבחנה בהם שיטתיות ממושטרת. ובכל-זאת, אותה "קריאה קרובה", למרות יעילותה וערכה, עדיין הותירה בשני השירים לא מעט רבדים לא מאובחנים. ודווקא באותם רבדים אפשר לזהות ולשחזר את מלוא מורכבותם הממושטרת ומשמעותם של אותם שירים. ואותם רבדים, ואותן מורכבויות, הם מוקד הדיון מכאן והלאה.

קורנליה

באמצע הלילה השד
הופיע ואמר לקורנליה
שזה הזמן לקורנליה
שחצרת יומה ומכרתה
קורנליה והשד הלכו
באמצע הלילה לקסוף סרפדים
השד התציף ופרש
לקורנליה פריחת סרפדים וקספה
אפשר היה לחשב ממש
שקורנליה שדה ארפה
בבקר האנשים צשו לה
כי הם חשבו שקורנליה שדה ארפה
וקורנליה לא ידעה
תמיד היא תשבה שעושים לה
כי היא קורנליה.

כותרת השיר, "קורנליה", מפגינה מגמה המוכרת לא מעט בשירת יונה וולך וגם בשירת יאיר הורביץ (וכאן, אגב, אולי המקום להעיר, כי כמה משיריה "האימפרסיוניסטיים" של יונה וולך מעידים כי הקירבה האישית בינה לבין יאיר הורביץ הניבה אף קירבה פואטית, אם כי מאופקת למדי).⁷ כלומר, הנטייה להקנות לדמויות הבדיוניות שבשיר שמות שאינם שגורים בלשון העברית, שמות שמתכתבים היטב דווקא עם אווירה שאינה יס-תיכונית, שאינה מסתדרת עם "אור התכלת העזה". שמות שתואמים יותר אווירה סתווית, טחובה "צ'יכובית" הייתי קורא לה, המתכתבת עם נופים וארצות של צפון אירופה, עם יערות עבותים ושלג חרישי. כך למשל אצל יונה וולך: קורנליה, לִיזְטָה, קְסִיִּס, תְּרֹזָה, פֶּרְדְּרִיק, נִיזְטָה, כְּרִיסְטִינָה, לִיזְטָה, סְבַאסְטִיאן, דוֹנָה תְּרֹזָה, סְסִילִיָה, אַנטוֹניָה, ז'ולִיאַן, ושמות זרים ואירופאים כמו סלביון, סהאלי, ואחרים בשירת יאיר הורביץ מעידים כי גם שפת השמות "הקטיפתיים" היתה משותפת, לפעמים, להורביץ ולוולך. הופעתו של השד בשיר "קורנליה", ודווקא

"באמצע הלילה" (שעה המתקשרת לסיפורי פיות ונסיכים שמוצאם באירופה החורפית והטחובה) מאשרת ומאששת אותה מגמה. השם קורנליה, הופעת השד, בחצי הלילה (ומאוחר יותר, כך ניווכת, האלוזיה לאגדת כיפה אדומה), כולם מעגנים את השיר בהקשר אגדי, הקשר של שדים ופיות ונוף חורפי עם בקתת יער, בקיצור, אירופה סגירית עם צריחי כנסיות ודמדומים ארוכים. עמוס עוז אולי היה קורא לכך "איכות אירופית", הרחק הרחק מאור התכלת העזה, אולי חוץ מירושלים, באמצע דצמבר, מקסימום עד סוף ינואר, סהרורית ומטויטת, אך בהחלט מתאימה לחנה, פחות למיכאל שלה.

אותו הקשר של אגדה, המעוגנת בעולם בדיוני המאוכלס על-ידי שדים, פיות ונסיכות, מפיך אף רושם של תמימות ותום בתולי, להם מבקשת להתנכל רשעות שדית, מכשפתית. וכאן, קורנליה, ממלאת את התקן של אותה נערה תמימה ותמה, המופתעת מהופעתו המרתיעה של השד בחצי הלילה. ואותו שד, ערמומי ומרושע להשחית, מפתה אותה בדברי חלקות ומתנפל לתמימותה ולתומתה המינית. זאת ועוד. סיטואציית קטיפת הסירפדים אינה יכולה לאפשר לקורא להחמיץ את האלוזיה לאגדת כיפה אדומה (גם קורנליה הפכה "אדומה") שקטפה בתמימותה פרחים במשעולי היער (בדרכה לסבתה החולה) עד שפגשה באותו זאב מרושע ושדי. מתגבש אפוא בשיר מתכון שגור ובדוק של אגדה: קורנליה, הנערה התמה בעלת השם האירופאי (מולדת האגדות), הופעתו של השד ודווקא בחצי הלילה (ור' מקומו של בחצי הלילה באגדת סינדרלה), פיתוי הנערה התמימה וקטיפתם של ספק-פרחים (סירפדים) וזיהוי האלוזיה לאגדת כיפה אדומה מחזק את הרושם שהשיר מנסח גירסה משלו לאותה אגדה מפורסמת. אלא שבהמשך הקריאה הפרשנית ובמהלך חשיפת השכבה התמטית הכמוסה, עתיד להתחזר כי למרות שתמימותה של קורנליה נוכחת ומוכחת באחד ממישורי האישיות שלה, במישור המיני תמימותה ותומתה אינן אלא אשליה. וכאן התנסחות מרוסנת:

כאשר השד מופיע בחצי הלילה לפני קורנליה הוא אומר לה "שזה הזמן". התנסחות כזאת מסלקת את האפשרות שהמפגש האמור היה המפגש הראשון ביניהם. ההתנסחות "שזה הזמן" מסבה את תשומת הלב לאפשרות הסבירה כי השד וקורנליה כבר נפגשו בעבר, לא פעם ואולי אפילו לא פעמיים, ועכשיו מתרחש מפגש נוסף ביניהם. כי השד אינו מציג את עצמו וקורנליה עצמה אינה מפגינה כל פליאה. ללמדך: הם כבר נפגשו בעבר. ו"זה הזמן", כמו שהיה "זה הזמן" בפעם הקודמת, או אפילו בפעמים הקודמות.



(צילום: עוה צבי)

חסויה, הסויה עד עכשיו, המעירה כי העובדה שקורנליה אמנם חשוכת תמימות סקסואלית ובעלת דחפים מיניים סוערים, אינה סותרת ואינה מכחישה את תמימותה ותומתה במישור האישיותי. "השדה האדומה" במיטה, היא לא פחות מכך מלאך צחור וילדותי עד מאוד, מחוץ למיטה. וחשיפתה של שכבה סקסואלית כמוסה זו, זורה וזורעת על השיר אור חדש וגם מחדש. מתחת למעטה העליון, בו מזהים אלוויה לאגדת ילדים שסיומה הטוב מניס את השד המרושע (כמו מות הזאב בתום "כיפה אדומה", האלוזיוניסטית באורח חלקי לסיפור קורנליה), מסתתר מפלס סמנטי סמוי, המדווה על ההפך המוחלט:

קורנליה נותרת "תקועה" וכלואה באידיעתה הילדותית, הממעידה אותה, השד ימשיך לנצל בצנינות את יצריה המיניים, וכך אף שאר האנשים. מבחינה זאת, קורנליה אינה פחות מאשר אחות תאומה לבובה הממוכנת של דליה רביקוביץ, שרק עלבון, פלימה וקיפוח היו מנת חלקה כל הימים. והלילות. תאָר לעצמך: לא רק האבק ליווה אותה. גם השד. ואחריו מתרים שאר האנשים, המושים ברשעותם.

ובמישור המשמעות הזה, השיר "יונתן" חוזר ומשחזר, מנסח ומשגר אותו מסר ממש. איך כתוב במקרא? "ותצל שוֹצְתָם השמימה". עלתה, אולי. אבל שם היא גם נשארה. ונשכחה.

יונתן

אני רץ על הגֶשֶׁר
והילדים אחרי
יונתן
יונתן הם קוראים
קצת דם
רק קצת דם לקנות הדבש
אני מסכים לחור של גֶצֶץ
אבל הילדים רוצים
והם ילדים
ואני יונתן
הם כורתים את ראשי בצנף
גלדיולה ואוספים את ראשי
בשני צנפי גלדיולה ואורזים
את ראשי בגיר מרשרש
יונתן
יונתן הם אוקרים
באמת תפלת לנו
לא תארנו לעצמנו שאתה כזה.

כמו "קורנליה" גם "יונתן" מעוגן בעולם בדיוני אשר מאמץ ומגייס יסודות פנטסטיים המרחיקים אותו מחוקי המציאות המוכרת. עם זאת, "יונתן", כמו "קורנליה", רחוק מלהיות מנותק, או גָדוּץ, מכמה עקרונות של כיעור ורשעות אנושיים המכתיבים את חוקי המציאות המוכרת. רוצה לומר: גם אם

והרי קורנליה היתה רחוקה מאוד, גְדוּעָה מאוד, מהעדר ידיעה (מינית). ואולי, במפלס מסוים של הטקסט, מתנסחת כאן התבטאות אירונית. אבל לא רק אירונית. כי כאן ניתן להצביע על צומת סקסואלי אותו חוצים ובו מצטלבים יסודות סותרים, ומתוך כך מתערטלת כאן משמעות עומק שלא אובחנה עד עכשיו. נכון שקורנליה רחוקה מלהיות תמימה, בוודאי לא תמה, במשמעות הסקסואלית הרווחת של המושג. אבל במובן אחר, ואף ברובד אחר של דיוקנה האישיותי, קורנליה באמת תמימה ותמה עד מאוד. ראשית, יש בשיר תבניות רטוריות המתקשרות לדפוסים חשיבתה ולמפלס התנסחותה של קורנליה, המעידים על "מינון ילדותיות" מפתיע כמעט. וכך היא מתנסחת: "עָשׂוּ לָהּ". או: "חשבה שעושים לה / כי היא קורנליה". ובכן, כך מתבטאת תינוקת. לא אשה בשלה. אפילו לא נערה צעירה. ולמרות שאין כאן אמירה ישירה ומפורשת, יש כאן במפורש דיבור ומבע משולבים, במהלכם המספר החיצון שבשיר (שהוא, או היא, אנונימי וְעֵלוּם) פולש וחודר לתודעתה של קורנליה, משחזר את תבניות חשיבתה ומחקה את סגנון התנסחותה. וכך מתבטאת, כאמור, רק ילדה קטנה, ומאוד ילדותית, הנוקטת סגנון עקיף ומגושם שכזה ("עשו לה", "עושים לה") ביחס להתנסות סקסואלית. קל וחומר התמימות הילדותית המפוגגת כאן, שאינה עומדת על הערמומיות המעוגגת בעולם המבוגרים. שכן, תמימותה ותומתה הילדותית של קורנליה מתערטלות כאן במלואן, משום כשלונה להבחין ולאבחן נכונה את הרשעות והעורמה של האנשים המנצלים בצנינות את דחפיה המיניים: "וקורנליה לא ידעה / תמיד היא חשבה שעושים לה / כי היא קורנליה." היא חשבה בתמימותה החפה מחטא, שהאנשים שָׁכְבוּ ושוכבים איתה, פעם אחר פעם אחר פעם, משום שהם מתכבבים ואוהבים אותה. ולא הבינה שהם רק מנצלים בצנינות ובאדישות מרושעת את יצריה המיניים. ושום דבר מעבר לכך. כלום. מבחינתם היא רק נתח בשד נוח ומזין לצורך סיפוק יצריהם. ולא עוד.

השיר כאן, אכן, אינו "מתהפך".⁹ אך בכל־זאת, נחשפת כאן שכבה סקסואלית

העובדה כי המפגש בו מדובר הוא מפגש סקסואלי מיוסדת ונשענת בעיקר על הפרשנות הסמלית של קטיפת הסירפדים. גם באגדה על כיפה אדומה נרקם קשר (אפילו הוא עקיף) בין קטיפת פרחים ביער לבין מפגש מיני בין נערה תמימה לבין דמות שדית. ובדומה לכך באותו שיר ידוע ביידיש (אם כי כאן הדמות הגברית אינה שדית אלא להפך, מושכת ומלבבת) שבנוסח העברי שלו מדובר בנערה הקוטפת רקפות ובסופו של דבר מתנסה במפגש סקסואלי עם עלם נעים הנקרה בדרכה.

כפי שיעל רגן היטיבה להוכיח⁸, קורנליה מפגינה יכולת מינית מופלגת, במצב־צבירה מועצם. לא רק שהיא מצליחה לעיף את השד עצמו ("השד התעייף ופרש") באמצעות ביצועיה המיניים, אלא שהיא עצמה לא עייפה כלל, והמשיכה לקטוף עד שקיבלה "פְּרִיַת סירפדים" ובעקבותיה דמתה ל"שדה אדומה". הצבע האדום, המצטרף כאן לאיכות שדית מסמל במפורש משמעות סקסואלית, ובמפלס שיאי. והעובדה שבטקסט הנתון הסירפדים מועדפים על פני הפרחים השגורים, מעידה על אופיה הסוער של הסקסואליות של קורנליה, פראי ומתפרץ עד כדי צריבה. כך שאיפה קורנליה ואיפה תמימות מינית. ניסיונה הסקסואלי הסוער והממושך כאחת של קורנליה מסתמן עוד בשתי התנסחויות נוספות שבשיר. ראשית: "תמיד היא חשבה כי עושים לה כי היא קורנליה". כלומר, מה שעשו לה בעבר, ועדיין עושים לה (התנסחות עקיפה, ילדותית מעט, ביחס לפעילות סקסואלית) אינו אלא שרשרת של התנסויות סקסואליות לאורך רצף זמן מצטבר. וכך אותה שרשרת נמשכת של התנסויות סקסואליות, כבר הפכה זה מכבר עובדת חיים שגרתית בעבור קורנליה. וכך אף התיבה "מוכרחה" ("וקורנליה / שחסרת יוזמה ומוכרחה"). עכשיו כבר מתחוויר, כלומר, לאחר חשיפת הסקסואליות הסוערת של קורנליה: לא "מוכרחה" משום שהשד הכריח אותה וכפה עליה התנסות סקסואלית מְאֻנְסֶת. להפך. ההקשר השלם של השיר, במהלכו מתחוויר עד כמה עשיר, ממושך וסוער היה ניסיונה הסקסואלי של קורנליה, מערטל את המשמעות העמוקה והתקפה יותר של התיבה "מוכרחה": התנסות סקסואלית אינה רק בבחינת בחירה בעבודה אלא אפילו הֶכְרָת. כי רק אשה שהמין הוא הכרח בעבודה יכולה לעיף את השד עצמו בביצועיה המיניים, ועוד להמשיך אחר־כך בקטיפת סירפדים (בעוד השד פורש מעייפות), להעלות על פניה פריחה אדומה המפיקה רושם שדי, רווי תאוה. על רקע זה אולי אפשר לשער כי הביטוי "קורנליה לא ידעה" הוא אירוני, לפחות בעקיפין. משום שלדעת פירושו גם לדעת ידיעה מינית (כמו שאדם ידע את חוה אשתו ומחמת ידיעה זאת נולדו קין והבל)

עולם הבדיון בשיר אינו בדיוק מאמץ את חוקי המציאות המוכרת וילדים הכותרים את ראשו של ילד אחר עם ענף של גלדילולה, וגו', אין זאת אומרת שהשיר אינו מבטא כמה אמיתות שאינן רק נוגעות לעולם המציאות המוכרת, אלא באמת מעוגנות בלבו. כך גגיוס יסודות הפנטסיה מאפשר לשיר להצביע על המציאות מנקודת תצפית שאינה מציאותית. והשיר, כמו "קורנליה", רוצה אמנם לאמר דבר או שניים על אותה מציאות בה האדם מוצא את עצמו, נידון ואבוד כאחת. וזאת מציאות מאוד מוכרת וגם מאוד פאובה, השבה ומתחזרת, בוקר בוקר, מרגע פקחת העיניים.

בניגוד ל"קורנליה" כאן הדמות הכואבת, המקפחת, אשר מתנכלים לה ודוחקים אותה לשוליים הספייחיים של הקיום האנושי, היא דמות המספר. והדיווח בגוף ראשון מקנה לעוול ולזוועה המתועדים בשיר, עוצמה במפלט שיאי. המספר, כמו קורנליה, כמו הבובה הממוכנת של דליה רביקוביץ, שייך לאותה עדת חלשים שבמציאות חיינו, החייבים לציית למרותם העריצה והצינית של נציגי בעלי הזרוע. והם בעוורונם, או גרוע מכך, באדישותם, אינם נרתעים וממשיכים להתעמר בחלש. וכך יונתן, רץ על הגשר, נרדף, נס על נפשו, עד שמשגיגה אותו ידם המרושעת של אותה עדת ילדים, העורפת את ראשו באכזריות המזכירה את אכזריות הילדים ברומן הנודע בעל זנב, לגולדינג. והם כורתים את ראשו בענף של גלדילולה (ומשמעות השם בלטינית: חרב קטנה)¹⁰ ואורזים את הראש הכרות בנייר מרשרש, כמו שי, או מנחה מקברית (והשווה לדברי האם, הנשארים עם הילד הבודד כמו "פרוסות בנייר מרשרש" בשיר "בהיות ילד" ליהודה עמיחי [שירים 1948-1962]). ולכסוף אף אינם שוכחים להתנצל, בציניות צוננת ובנימוס מעושה.

הריצה על הגשר שהוא צר על פי טיבו, אולי אפילו נמתח מעל תהום, אותה ריצה לעצמה משדרת מצוקה קשה. ואולי כאן עוד עולה על הדעת תמונתו האקספרסיבית הנודעת של הצייר הנורבגי אדוארד מונק "הצעקה", המתעדת בעתה על פניו של אדם הניצב על גשר צר. כל אכזריות עולמנו כמו מתנקזת לאותה זעקה שתוקה. וכאשר יונתן של יונה וולך רץ על הגשר ולהקת אויביו דולקת מאחוריו, אותה זעקה של מונק, שתוקה ונשמעת כאחת, רודפת אף אותו. עד כאן השיר "על פניו", ברובד האפידרמי שלו. אלא שקריאה קרובה ובוחנת בשיר יכולה לאבחן בו רבדים נוספים, חסויים וכמוסים יותר. עומק מלפנים עומק. שמו של גיבור השיר, יונתן, אינו רק שולח אותנו אל יונתן המקראי, בנו של המלך שאול (ועל כך בהמשך) אלא אף אל רצו וכן בריתו, שאהב אותו כנפשו, שאהבתו נעמה לו מאהבת נשים. דוד. כי דוד נרדף על ידי שאול לא

פחות מאשר יונתן שבשיר נרדף על ידי עד הילדים הדמונים: "ויברח דוד מנאות ברמה ויבוא ויאמר לפני יהונתן מה עשיתי מה צונוי ומה חטאתי לפני אביך כי מבקש את נפשי" (שמואל א', כ', ו). וגם: "ויטל שאול את החנית עליו להכותו וידע יהונתן כי כלה היא מעם אביו להמית את דוד" (שם, 33). וגם דוד, כיונתן שבשיר, אם כי מכיוון הפוך עד מאוד, נכרך בעריפת ראש ובהגשתו כתשורה: "וינרץ דוד ויעמוד אל הפלישתי ויקח את חרבו... ויכרות בה את ראשו... ויביאהו לפני שאול וראש הפלישתי בידו..." (שם, י"ז, 51, 56). תאמר, ובצדק: כאן התהפכו היוצרות. לא כרתו את ראשו אלא הוא פרת ראשו של אחר. נכון. אלא העובדה שדוד נרדף מצד אחד, ומצד אחר אף הוא נכרך בסיטואציה של עריפת ראש והגשתו כשי, מאשרת ומאששת את התקשרותו האלוזיוניסטית ליונתן שבשיר. כי גם יונתן שבשיר ממלא את אותם שלושה תנאים אלוזיוניסטיים: היותו נרדף, ראש ערוף, והתקשרות הראש הערוף לסיטואציה מקברית של הגשת שי. ושלא נשכח כאן את חרבו של דוד ההופכת בשיר לענף של גלדילולה, שהיא, כבר כתבנו, חרב קטנה.

ועל אותו היפוך יוצרות נמצא פיצוי באלויה "מקראית" נוספת הצפה ומבצבת כאן, והיא האלויה לראשו הכרות של יוחנן המטביל המוגש אף הוא כשי (על פי ספרו של יוסף פלביוס וגם על פי האוונגליונים הנוצריים). והעובדה שגם יוחנן המטביל (וכאן גם קירבת שם) נרדף על ידי עריץ (המלך הורדוס) שכסופו של דבר רוצץ את ראשו, מבצרת את מעמדו האלוזיוניסטי ביחס ליונתן שבשיר (ובעקיפין אף ביחס לדוד המקראי). על פי אותו סיפור, אשתו של המלך הורדוס נטרה ליוחנן המטביל על שהוקיע את נישואיה הטמאים לקוטל בעלה. וכך נכלא יוחנן המטביל. וביום הולדתו של המלך הורדוס, שלומית, בתה של אשתו החדשה, חוללה לפניו. והמחולל כה נשא חן בעיניו עד כי הבטיח לה למלא כל משאלה. בעצתה הרעה של אמה, ביקשה כי יערפו את ראשו של יוחנן המטביל שיוגש לה על טס, כשי. וכך היה. ובכן: נרדף ועוד נרדף ועוד נרדף. ולשניים מהם ערפו את הראש. ובין אם שוועתם עלתה השמימה, ובין אם לא עלתה השמימה, היא שבה ומהדהדת בין שורות השיר, בדמותו הרדופה של יונתן, וברמיזה האלוזיוניסטית ליוחנן המטביל. ובחבטת ראשם הכרות. ואם תרצה, נרדף נוסף מצטרף כאן, רדוף אלוזיוניסטי נוסף, הוא יונתן המקראי, בן בריתו של דוד שנרדף אף הוא. ראשית: השם. וכבר כתבנו: הקישור במישור השם בין יונתן שבשיר לבין יונתן בן שאול שבמקרא, בולט כבר בסריטוריית הכותרת. ושנית: הדבש. וקישורו לנרדפות המקשרת בין שניהם. "רק קצת דם לקינוח הדבש" דורשים הילדים

מיונתן שבשיר (והוא, בתמימות הנוגעת ללב, כמו קורנליה, עדיין מבקש לגונן עליהם: "והם ילדים"...). והשורה נראית תמוהה ומוקשית, עד שמשמעותה מפותחח לאור הרקע האלוזיוניסטי בו היא מעוגנת. כי גם במקרה של יונתן המקראי נקשר הדם לדבש: יונתן כמעט משלם בדמו בגלל כמה טיפות של דבש.

במהלך המלחמה (אחת מרבות) בין ישראל לפלישתים (שמואל א', י"ד) קורא שאול: "אָרוּר הַאִישׁ אֲשֶׁר יֹאכַל לֶחֶם עַד הָעֶרֶב" (שם, 24). והנה, "ויהונתן לא שמע בהשביע אביו את העם וישלח את קצה מטהו אשר בידו ויטבול אות ביערת הדבש וישם ידו אל פיו ותאזרנה עיניו" (שם, 27). מששמע על כך שאול אביו, ביקש להמית את בנו, לשפוך את דמו, כדי לעמוד בשבועתו שנשבט (שם, 44; וגם ליפתח המקראי היתה תקלה דומה: קודם נשבע ורק אחר כך עמד על מחיר שבועתו). אלא שהעם התרעם ומיאן להשלים עם תביעת הדמים של שאול: "ויפדו העם את יונתן ולא מת" (שם, 45). ובכן, עכשיו הכול מסתדר: הפרטים מצטרפים זה לזה, הקישור בין דם לדבש שבשיר שוב אינו מוקשה, והאלויה המקראית מתערטלת במלואה. מחד, המסמן האלוזיוניסטי שבטקסט "המאָרֶח": יונתן שבשיר נרדף למוות ולפני כן נתבע להקזי מדמו "לקינוח הדבש". ומאידך, המסומן האלוזיוניסטי שבטקסט המגויס: יונתן המקראי נרדף על ידי אביו, המבקש את דמו, משום שטעם מיערת הדבש. כך שהדבש והדם שבשיר, וקישורם ההדדי, אינם אלא קרסים אינטגרטיביים, חוליות איחוי אלוזיוניסטיות, המקשרים בין המסמן השירי לבין המסומן המקראי, ומתוך כך מדרבנים את הקורא לזהות את האלויה בין יונתן ליונתן, בין נרדף לנרדף.

ואולי ניתן לאתר כאן תחבולה ערמומית מעט של הפרכת ציפיות וניפוצן. שכן, בשעה שהקורא בשיר מגיע לשורה, "רק קצת דם לקינוח הדבש", יש בידו את כל הנתונים התמטיים הנתבעים לזיהוי האלויה ליהונתן המקראי וליערת הדבש ממנה טעם ומחמתה נרדף וכמעט שילם בדמו. כמעט. כאן הנקודה בה צומחת ומטופחת התבנית הרטורית של הפרכת ציפיות. כי בנקודה זאת שבשיר, עדיין הקורא אינו יודע כי יונתן יומת. מבחינת הקורא, יונתן בנקודה זאת שבשיר עדיין חי וקיים. כך שהקורא עלול להתפתות לטפח כאן ציפיות אופטימיות לאחר זיהוי האלויה המקראית: משום הדמיון בין יונתן שבשיר ליהונתן המקראי, אולי אפשר לשער שהדמיון ימשיך ויושלם, ויונתן שבשיר יתלץ ממצוקתו ויניצל, כפי שארע לתאמו המקראי. אלא שההמשך האכזר מזים את הציפיות האופטימיות ומפריכן אחת לאחת. ואותו תעלול ערמומי של רטוריקה מתעתעת

7. וסופחים קלות ברשושי הזבים / נפשיים כמו, מבריקים ועשירים / מפרפרים רסיסים לעולם שקופים / צפופים ומדועזעים אדם כאבקנים... ("קץ 1"). השפעה המטאפורית, העמעום האמפרסיוניסטי, הצבעוניות הצוירת, השאיפה לשקף במלים תגובות רגשיות וחושניות לחוויה לא מחזורת, התחביר המקוטע, הניסיון למפות באופן מילולי, יופי מעורפל ובלתי מושג, העדר התפתחות עלילתית, ועוד - כל אלה העולים משורותיה של יונה וולך - אינם יכולים שלא להעלות על הדעת את המפלים והדפוסים האסתטיים היותר טיפוסיים לשירת יאיר הורביץ.

8. יעל רגן: "בניין אפשרויות של רגשות: אספקטים בשיריה המוקדמים של יונה וולך". הספרות, כרך 22 (1976), עמ' 46-54.

9. אבחון "השיר המתהפך", הגדרתו והארת מנגנוני פעולתו, הועלו לראשונה במחקריו של מנחם פרי. וראה בעיקר: מנחם פרי: המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק. תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי. מכון פורטר, סימן קריאה, תל-אביב, 1976.

10. יעל רגן, שם, שם.

בשירה ובסיפורת עברית חדשה ובספרות המקרא, מפעלים אוניברסיטאיים, תל-אביב, 1987, עמ' 17-25, 36-43.

5. המובאות משירי דליה רביקוביץ ויונה וולך לקוחות ממהדורות הספרים הבאות: דליה רביקוביץ: הספר השלישי. ליון-אפסטיין, תל-אביב, 1970; דליה רביקוביץ: חורף קשה. דביר, תל-אביב, ללא תאריך; דליה רביקוביץ: אהבת תפוח הזהב. ספרית הפועלים, תל-אביב, 1967; יונה וולך: צורות. סימן קריאה, תל-אביב, 1985; יונה וולך: שירה. סימן קריאה, תל-אביב, 1976.

6. T. S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent". in: *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1932.

7. קווי המיון בין הדיוקן הפואטי של שירת יונה וולך לבין זה של יאיר הורביץ ניכרים, למשל, בשירים הבאים משל יונה וולך: "משיכי איי", "הגביש היפה", "קץ 1" ואחרים (ר': יונה וולך, שירה, סימן קריאה, תל-אביב, 1976, עמ' 68, 69, 70, 71).

הנה, למשל: "... מסתלסלים אור ביונת וצעירים

המדרבנת את הקורא לאמץ ציפיות העתידות להתנפץ) עושה בשליחות אסתטית: ההפתעה והאכזבה הפרוכות בניפוץ הציפיות האופטימיות, מטעימות ומבליטות את הצדק שהתנפץ, את האכזריות המרושעת ממנה לא נחלץ יונתן השירי.

כך שגדרף מצטרף לגדרף מצטרף לגדרף, וגדרף אחד משקף את הגדרף השני המשקף את הגדרף השלישי. יונתן שבשיר גדרף, וכמוהו גדרף דוד המקראי, וכמוהו גדרף יונתן המטבילי, וכמוהו גדרף דוד המקראי. כך נבנה השיר רבדים רבדים, רובד עלילתי עליון ותחתיו נערמים רבדים אלזוויניסטיים, שכבה אחר שכבה, עומק מלפנים עומק. וכך העלילה הפנטסטית המסתמנת במעטה העליון של הטקסט, מעבה את משמעותה ונוסקת למפלס אוניברסלי: דמם השפוך של הנרדפים מהדהד בחתך הדורות, כך היה מאז ומעולם, כך יהיה מעתה ועד עולם, הרודף רדף ורודף והגדרף גדרף וגדרף. וכך כותבת יונה וולך: לא רק שטף קולח של רגשות גואים, ולא רק סחף אגרסיבי, ולא רק התבטאויות המפגינות תוקפנות מתגרה, אלא גם שיטתיות רהוטה, מורכבות מהוקצעת, ותזמור זהיר של רבדים המהדהדים זה את זה. אז נכון: את שלגיה לא תמצאו שם, אצל יונה וולך, בשיריה ובין שורותיה. וגם לא את הנסיך הקטן. התרפקות מתפנקת מעולם לא היתה האלמנט הטבעי שלה. אך מאחורי השורות השריריות, ומאחורי השורות המאוגרפות, ומאחורי האגרסיביות הסואנת שכביכול מחקה את המלה ריסון מהמילון שלה, מסתתר לא רק כעס, אלא גם כאב כוסס, ותלונה מתקוממת, ורגישות נוגעת ללב. ולא פחות מכך: פואטיקה מוקפדת, קולעת בתבונה, מדייקת ואינה מחטיאה.

ברברה גולדברג

מאנגלית: משה דור

המתנה

2.

1.

ליום הולדתו הארבעים אשה גומרת אמר להציע שי לבעלה: הוא יכול לקשר אותה ולעשות בה כחפצו. אם יסתם את פיה ברצועת אריג המגבת של חלוקי הרחצה שלו, לא תוכל למחות. היא הולכת לתנות כלי-המתכת לקנות חבל, הסוג המשמש למנע בעד סירות לחמק הימה ממעגן. כל היום היא מדמינת מה יעשה הבעל הציתן שלה - אולי יסטר על עכווה, אך רק בצחוק. מה אם יתפתח המשחק בכון רציני יותר, מה אם יעליץ בעצמה שנקנתה לו מקרוב, יכה אותה עד שתאבד הכרתה או ידגדגנה בנוצה? היא מתעצת עם ידידה בטלפון. עשי זאת, משיאה הידידה עצה, הוא יהיה עבדך לנצח. האשה חוככת בדעתה: מרבד פרסי חדש נושא חן בעיניה. הוא יוכל לשכב אתה עליו, עיניו מתגלגלות בתאוה בארבותיהן. הוא יצבט את שדיה, יותיר סימני שנים בחלקת העור החשופה של צווארה. היא תטלטל ראשה מצד לצד, תנסה לקרא "נכנעת" מבעד לאגד הבר התחוב בפיה. בדמותה זאת היא נזכרת באביה שחבט בישבנה המגלה כשהתריסה כנגדו, וכמה טוהרה הרגישה אז, כמה צודקת.

גבר חוזר הביתה לאחר יום מיגע במשרד. אשתו מקדמת את פניו בחלוקי ורד עם שוויולי "בבה". "יום הולדת שמח", היא אומרת, מגישה לו פקעת חבלים, "קשר אותי ועשה בי ככל העולה על רוחך. מצב רוחו של הגבר משתפר אף כי רגזו היה שלא הכינה קדם-כל את ארוחת הערב. אך הוא בחר כהלכה ויתעסק בקרטליה. זו עבודה קשה, הוא מהרהר, שכן שכח את כל אשר למד ב"צופים". קשירת פרקי-ידיה לכרעי המטה מהוה אתגר יותר חמור. עד מהרה רוטן הוא: כל היום עובד הגו בפרך, ובכואו הביתה מצפות לו עוד דרישות. לאחר שנקשרה לבטח, הוא נסוג קמעה כדי לסקר את עבודת ידי. הוא מבחין בשומה שעל אוזנה, בירכים השריריות, בפס השער הדק בטבורה. אז מצלצל הטלפון וזה בית החולים המודיע שאמו שרויה בתרדמת. הוא מתלבש בחפזון, חוסף את מפתחות מכוניתו, יוצא לדרך. לאחר שעות חוזר הוא אל אשתו המסבכת בעבותותיה בחדר-השנה. "ספור חייגו", נוהמת היא בוצע, "לאמך תמיד זכות הבכורה". הוא שם פניו אל המטבח, מגיח חיש-מהר פשטידה של עוף במיקרוגל, שמח וטוב-לב אף משתומם שהקשרים שלו עדין מחויקים.

הערות

1. חלק מפרק בספר הנתון בתהליכי הכנה: Yair Mazor: *Pain, Pining and Pine Trees: Contemporary Hebrew Poetry*.
2. יגאל סרנה: יונה וולך: ביוגרפיה, כתר, תל-אביב, 1993.
3. על ההשפעה הספרותית ועל הקשר שבניה לבין מקורות ספרותיים עמדתי בספר הבא: Yair Mazor: *The Triple Cord: Agnon, Hamsun, Strindberg: Where Hebrew and Scandinavian Literatures Meet*. Papyrus, Tel-Aviv University, Tel-Aviv, 1987, pp. 33-62.
4. על שירת דליה רביקוביץ ראה בין השאר: - מירי ברוך: עיונים בשירת דליה רביקוביץ. עקד, תל-אביב, 1973.

- יאיר מזור: "עשה שירה וגם פוליטיקה: על 'תינוק לא הורגים פעמיים' לדליה רביקוביץ". עיתון 77, חוב' 82-83 (1986), עמ' 18-19, 36.

Yair Mazor: "Besieged Feminism: Contradictory Rhetorical Trends in Dalia Rabikovitzy's Poetry". *World Literature Today*, vol. 58, No 4 (1985) pp. 354-359.

שני מאמרי כלולים עוד בספרי הבא: יאיר מזור: שירתם הצעירה: תבונת המכנה; מחקרים

סביה גולדברג נולדה במדינת דלאוור שבארה"ב וגודלה בפורסט הילו שבציר ניו-יורק. לאחרונה הופיע בתרגום לעברית מנחם משריה בשם "הדבר הנורא הקרוי אבה" (הוצאת כרמל, ירושלים). היא הרצתה באוניברסיטאות שונות בספרות ונמנית עם עורכי האנתולוגיה "אבנים וזכרות", שירה עברית-ישראלית חדשה, שראתה אור בארה"ב.

אשה ערביה מי יידע חיין*

לאה גלזמן

על הבטים אחדים בחקר תולדות הנשים תחת שלטון האיסלאם



שקו אותן ונשקו אותן שנית בבית-רחמן. זה מועיל יותר. אחר-כך התנכרו להן עד לשעת העונג הבאה."

שורה זו, המהווה פארודיה סרקסטית נואשת על סגנון פסוקי הקוראן, נטולה מספרו של הסופר המרוקאי דְרִיס צ'ֶרִיבִי, "העבר" (Le passe simple - 1954). בדומה ליצירות רבות אחרות מן הסיפורת הצפון אפריקאית של תקופתו שנכתבה בצרפת, וליצירות מאוחרות יותר מן הספרות המצרית (כדוגמת ספריה של נוואל סעדאוי) הוא מוקיע בחריפות גברים ונשים כאחת בחברה המוסלמית של מרבית ארצות המגרב וארצות איסלאמיות אחרות. הוא מאשים אותם בהיגררות עיוורת אחרי מוסכמות, דעות קדומות ואמונות טפלות שונות, שמתוקפן הופכת האשה לשפחה נשלטת וכנועה, החיה מאחורי סורגים, ול"בית קיבול להריונות" או ל"הטלת ביצים", כדבריו, בכחנת ייעוד מולד ותוכן חיים בלעדי.

המעייין בכתביהם ובהתבטאויותיהם הפומביות האחרות של סופרים והוגי דעות, גברים ונשים כאחת, שלוחמים לזכויות הנשים בחברות איסלאמיות שונות, עשוי להתרשם, שהאיסלאם הוא המקור הישיר והעיקרי למעמדן הנחות והמושפל של נשים רבות בחברות אלה, בעבר וכיום, וכי הוא האחראי בלעדית לתופעות תרבותיות-חברתיות וכלכליות מוזעזעות בנחשלותן ובעוולותן; בראש ובראשונה דיכוי המיני והחברתי וקיפוחן בתחום חוקי האישות והמשפחה, על גילוייהם השונים: מילת בנות (שאמורה ליטול מהן את יכולת ההנאה המינית וההחשפות לגירויים); גילוי עריות בחוג המשפחה; נישואי כפיה מוסדרים מראש על-ידי ההורים בגיל צעיר מאוד; קידוש פנטי של הבתולין; לידת ילדים אפילו טרם הבשלה פיזית ומינית נאותה; ריבוי-נשים; מוסד השפחות והפילגשות; עונש המוות, לרוב בסקילה, על ניאוף; רצח על מה שמוגדר כהתמתת כבוד המשפחה; מנהגים מסורתיים כלבישת הרעלה (כיסוי פנים, או כיסוי גוף מלא) ובידולן התגבתי של נשים; ככלל: ההפרדה בין המינים; הפליית נשים לרעה בזכויות הירושה ובזכות להחזיק רכוש; בדיני העדות; ברכישת השכלה וחינוך, בשוק העבודה ובמערכות הציבור

והשלטון; בסיפורת הצפון-אפריקאית, עד שנות ה-70 בעיקר, מודגשת במיוחד תפיסת מוסד הנישואין כחווה מיני-כלכלי גרידא, כעיסקה המותנית בתשלום המוהר (=מחיר), שהפונקציה הבלעדית שלה היא הולדת צאצאים (עם העדפה מוחלטת לבנים-זכרים), ללא התכנים האנושיים והרגשיים הכרוכים בזוגיות לפי מושגי התרבות המערבית. תופעות אלה, המתועדות היטב בספרות היפה, בעיתונות, בפובליציסטיקה ובמחקר של המאה האחרונה, עוברות באופן טבעי תהליכים של השתנות, (המלווים לעתים גם בנסיגות) ושל הקהיית החריפות וצמצום הממדים; אולם תמורות חברתיות ותחיקתיות כוללות ומהותיות בתחום מצב הנשים בחברות האיסלאמיות טרם התחוללו בהן. מצבן של הנשים ומעמדן במרחב התיכון ובשאר ארצות האיסלאם הוא נושא המעורר עניין רב, בעיקר בעשורים האחרונים, בקרב חוקרים וחוקרות - היסטוריונים, אנתרופולוגים וסוציולוגים - אבל לפי שעה הוא מוגבל למדי בממדיו, אפילו בהשוואה לתחום הכללי, המוזנח יחסית, של חקר תולדות הנשים בעולם; גם עליו מעיב, כמובן, בעיקר הקושי המתודי הנעוץ בעובדה, שהיסטוריונים, בשונה מחוקרי מדעי החברה, אינם מסוגלים לבסס את עבודתם על תצפיות ישירות בבני אדם, על ראיונות ועל תשובות לשאלונים מתוכננים. המחקר ההיסטורי המסורתי בתחום זה נהג עד כה להסתמך בעיקר על מקורות כתובים מונחי אוריינטציה גברית מובהקת, ולעיתים קרובות עיסוקו בנושא היה טעון אידיאולוגית, חדור מגמתיות ומושפע מדיעות קדומות ומנטינות סלפניות נגד האיסלאם ובעדו. העדכניים שבמחקרים ההיסטוריים כיום עושים שימוש מסיבי במתודות של מדעי החברה, והם מיטיבים להדגיש כמה וכמה הבטים ומאפיינים, העשויים לתרום להבהרת אמיתות ולציור תמונה מאוזנת ומדויקת יותר של תולדות הנשים בחברות האיסלאמיות ושל מצבן כיום; זאת בהשוואה לדעות ומוסכמות מקובלות, להכללות מעוותות ולהתרשמויות שטחיות של הדיוטות בתחום זה, אשר אמצעי התקשורת למיניהם חושפים אותו, לכאורה, לכל.

ממצאיהם העיקריים מתייחסים, לא רק ולא בעיקר, למסרים הישירים והעקיפים ביחס

למעמד המינים, המצויים ברובד הנורמטיבי של האיסלאם, קרי: הקוראן, המסורת המוסלמית (החדית') וההלכה הדתית המגובשת שלו (השריעה). הם גם מאתרים את העדר האחידות ואת שונות ההדגשים והתפיסות, תלויי גורמים שונים, הקיימים אפילו ברובד הזה, שנוטים בדרך-כלל לראות בו מיקשה אחת; מה שחשוב לא פחות, המחקרים האחרונים מצביעים בהרחבה ובשיטתיות על השורשים החוץ, הטרומ, והפוסט-איסלאמיים, שהשפיעו במידות ובאופנים שונים על עיצוב מעמד המינים באיסלאם, ועל המתחים הבלתי פוסקים בחברות ובשכבות אוכלוסייה איסלאמיות שונות בין הנורמות הדתיות לבין המציאות, המושפעת ממכלול של גורמים נוספים, בעיקרם חברתיים וכלכליים.

מסגרתה המצומצמת של סקירה זו מאפשרת נגיעה מרפרפת וחפוזה בלבד בכמה מממצאיו והבטיו של המחקר בן זמננו. ככלל, הוא רואה את ההבדלים בתחום יחסי המינים בין התרבות האיסלאמית של המזרח התיכון לבין תרבויות אחרות כגדולים ועמוקים יותר בתקופתנו, ברוב המובנים; מאשר היו בעבר. התנגדות האיסלאם כיום לשינויים בתחום זה ברוח המערב, מוסברת כקשורה באיבה ובעויינות המסורתיות והממושכות בין המזרח התיכון האיסלאמי לבין העולם המערבי, איבה שהולכת מקצינה ומתחדדת כיום, בעיקר בקרב חוגי האיסלאם הרדיקלי הקנאי.

מנהגים מעריביים והשקפות מעריביות על נשים נתפסים בעיני חוגים אלה כחלק ממתקפה תרבותית מעריבית-נוצרית ויהודית-ישראלית, שהיא בת לווייתן של המתקפות הפוליטית והכלכלית.

ומכיוון שהבית הוא בעיניהם קו ההגנה האחרון נגד שררתו וחדירתו של מערב, הם דבקים בקשיחות בדפוסים המסורתיים בבחינת אלטרנטיבה תרבותית בלעדית. כך, למשל, מובהר ומודגש, כי שניים מן הדפוסים הנפוצים המאפיינים את אורח החיים בחברות איסלאמיות מסורתיות, כגון הרעלה והבידול (או ההסגר) החברתי של האשה - אין מקורם מעיקרו בחוק הדתי האיסלאמי, ובוודאי לא בקוראן עצמו.

דפוסים אלה התפתחו במזרח התיכון הטרומ-איסלאמי ובאזורים הסמוכים לו



פתח רבן: ציור

נסאן ובינון) בתור מאפיינים שצינו במקורם את מעמד הנשים העליון והבינוני, בשקפם את העובדה שנשים אלה לא נזקקו לעבוד מחוץ לבתיהן, וצריך היה מבחינת הסטטוס לשמור עליהן מפני היטפלות זרים; זאת בשונה מנשים נחותות מעמד, בעיקר שפחות, או זונות, שסיפקו שירותים שונים, בהם שירותי מין, וביצעו הן עבודות בית והן עבודות מחוץ לבית.

החל מן השלב ההיסטורי הראשון של התפתחות הבדלי מעמדות והיווצרות שכבות שלישות והיררכיות חברתיות, ובתוכן תופעת העבדות, הפכו הנשים בכללן בחברות הקדומות למשועבדות יותר, החלו להחשב כרכוש, ופוחתו סביבן מיתוסים המציגים אותן כמקור הרע וכשורש הפיתוי המיני, שהינו מסוכן וזקוק לפיקוח. כפועל יוצא, שמירת צעדיהן והגבלת חירותן של נשים היתה מקובלת כבר בחברות מזרח-תיכוניות קדומות מאוד: בידול חברתי וכיסוי-פנים מלא לנשים מכובדות היוו תופעה מעמדית ועירונית כאחת, המוכרת כבר מן התרבות האשורית (המאה ה-13 לפה"ס), בעולם ההלניסטי, בפרס הטרומ-איסלאמית ובבינון. המוסלמים הקדומים אימצו, אפוא, מנהגים אלה מהעמים והתרבויות אותם כבשו. כמו ברוב ערי המזרח הערבי עד לראשית המאה הזו, גם נשים לא מוסלמיות שחיו בחברה האיסלאמית ונשים מזרח-תיכוניות בחברות נוצריות, היו נתונות במשך מאות שנים לצורות דומות של פיקוח והפרדה מחברת גברים זרים.

התפיסה בדבר מרכזיות כבודו של הגבר, כבוד המעוגן בעיקרו בשמירת תומתן וצניעותן של הנשים שבמסגרת משפחתו הטבעית, אפיינה גם היא, משלב היסטורי מוקדם, חברות מזרח וים-תיכוניות

איסלאמיות ונוצריות כאחת, והיא השתלבה, במיוחד בקבוצות השבטיות המבוססות על קשר הדם של מוצא משותף, בהעדפתם של נישואים אנדוגמיים: פנים-שבטיים או פנים-משפחתיים, פנים-כפריים, ומאוחר יותר אף פנים-מעמדיים, על רקע עקרון השוויון (פפאָה) במעמד החברתי בין בעל לאשתו, שהתגבש במאות הראשונות לאיסלאם.

הרצון לשימור נחלות קרקעיות ורכוש אחר במסגרת השבט או המשפחה, הוא גם המסביר, מדוע אף הרחיבו בחברות ערביות ואיסלאמיות שונות את מנהג נישואי הקרובים (בני דודים מצד האב מדרגה ראשונה ושניה), על השלכותיהם הגנטיות החמורות ועל תוכנם המעורטל לעתים קרובות מערכים של רגש, משיכה ובחירה מאהבה; זאת דווקא לאחר שהקוראן תבע זכויות ירושה לאשה ושיפר לכאורה את מצבה בתחום זה. הקוראן קבע במפורש, שהאשה זכאית לרשת מחצית חלקו של הגבר שבאותה דרגת קירבה אל המוריש (בהלכה השיעית, אגב, זכויות הירושה של האשה הן אף גדולות יותר). ואולם, בתקופות שונות נהגו, למעשה, בחברות ובארצות איסלאמיות שונות להתעלם מתקנות הירושה של הקוראן, או לעקפן, בעיקר בקרב אוכלוסיות, שעיקר נכסיהן אינו ניתן לחלוקה (קרקעות), והוא הדין בחברות בדואיות שהן בעלות עדרים ונכסים ניידים אחרים.

על בעיה זו של קיפוח חלקה של האשה בירושה, כדי למנוע בכל מחיר הוצאת רכוש אל מחוץ לתחום המשפחה או היחידה השבטית ולשמור בקנאות על שלמותו, הצביעה בשעתו בלהט הסופרת המצרית הידועה, גנת אלשאטי (ב"אלאהראם", 1960) באומרה: "לא התחיקה המוסלמית עשקה אותנו בכך שקבעה לנו רק מחצית הירושה... מי שעשק אותנו הם הגברים המערמיים על החוק ומעדיפים את הזכרים... בתחבולות שונות, כדי שהבת לא תיקח עימה את ירושת הוריה לבעל זר, וכך הם מפירים את דבר הקוראן המקודש. האם לא יהיה נכון יותר שנדרוש להגן על זכויות האשה לירושה לפי החוק הדתי על-ידי קביעת סייגים שיבטיחו אותן מפני תחבולות העושקים?"

במלים אחרות, קיפוח האשה כירשת על-ידי עיוותו של החוק הקוראני התבצע בעיקר בשל היות חוק זה מנוגד למבנה החברתי הדומיננטי המתבסס על המשפחה המורחבת הפטריארכלית, הפטריאלינאלית והפטריוליקלית (אָהל, דָאָר, כלומר: משק בית משותף, בו מאוחדים כיחידת רכוש חברתית וכלכלית אחת אבי המשפחה, אשתו, או נשותיו, בנותיו הלא נשואות, בניו הלא נשואים ובניו הנשואים על נשיהם וילדיהם).

הקוראן נוצר בשעתו בתוך קונטקסט חברתי של אי-שוויון מיני ברמות שונות, הן בקרב השבטים הערבים הן באימפריות הסמוכות (פרס ובינון). לפי ההשקפה האיסלאמית המסורתית חיו הערבים הטרומ-איסלאמיים ב"בערות, או "ברבריות" (ג'הל) עד ש"ירד" הקוראן משמיים ותיקן מעוותים ופגמים בכל מיני תחומים; ואולם ממקורות שונים, ובעיקר מן השירה הערבית הקדומה, אנו יודעים דווקא על תופעות של מטריאלינאליות ומטריולוקאליות, על חופש ביטוי גדול ועל השתתפות פעילה של נשים, אפילו בשדה-הקרב; על מנהגי גירושין חופשיים יותר מבחינתן ואפילו על שרידי פוליאנדריה (ריבוי-בעלים), שהיו מצויים בחברה השבטית הערבית שקדמה לאיסלאם, אם כי לא ברור עד כמה דפוסים אלה היו כלליים. בא הקוראן והכניס תיקונים אחדים במצבן של הנשים: הוא אסר, למשל, רצח-תינוקות (ואד-אלבנאת), שנעשה לרוב בנסיבות של מצוקה כלכלית. הוא חייב את הגבר לשלם את המוהר במישרין לכלה במקום לאפוסרופסה (אגב: תקנה, שיש העוקפים אותה עד היום); הוא הסדיר, כאמור, את זכותן של נשים לירושה ולבעלות על רכוש. משמעותי, אם כי לא מפתיע, שהקוראן גם קבע, ייתכן כי בשל שיקולים פרגמטיים-מיסיונריים ולא רק מתוך חשיבה עקרונית, את שוויון האשה והגבר בפני אללה, כלומר את שוויונם הדתי, אם כי הוא חוזר ומאשר את הבדלי הסטטוס ביניהם, בדומה להבדלי "הדרגות" כלשונו, שבין קטגוריות אחרות, כחלק מסדר העולם שהאל קבעו: עבדים ובני חורין, עשירים ועניים וכו'. משמעות השוויון הדתי היא, בהכרח, שעל האשה מוטל לקיים את מצוות הדת השונות בדיוק כמו על הגבר, ומשום כך זכאית האשה גם לזכויות שוות בגן-העדן.

ואולם, ככלל, מצויים דיני הנשים בקוראן, שלא ניתן לפרטם כאן במלואם, על קו המתח שבין קביעות, הכרזות והתבטאויות שונות זו מזו, לעתים סותרות, ועל כל פנים בלתי עקביות. מצד אחד אנו קוראים: "הנשים הן בעצם כאחיות מֶרְחָם (שָקָאיק) לגברים", וכן - את הפניה המבחינה בין נשים לגברים, ומשווה ביניהם כאחת: "המוסלמים והמוסלמיות, המאמינים והמאמינות, הכנועים (לאֵללה) והכנועות, דוברי האמת ודוברות האמת, הסוגדים (לאֵללה) והסוגדות, הצמים והצמות, בעלי אורך הרוח ובעלות אורך הרוח, השומרים על כבודם (מילולית: ערוותם) והשומרות על כבודן, המרבים להתפלל לאֵללה והמרבות בכך - להם נתונה מחילת אֵללה, וגמולם (בעולם הזה ובעולם הבא) עצום" (פרק 35, פסוק 35).

כנגד זאת כלולות בו גם תקנות, שבִּטְוֹת-תִּכְנֵן וניסוחן הזינה במידה רבה

את עיצובה וקבועה של נחיתות הנשים בהלכה המגובשת (השריעה) והשתלבה, בספקה לה לגיטימציה אלוהית, בהפלייתן שנבעה ממקורות אחרים, חברתיים וכלכליים, שאינם קשורים כלל בדת. המפורסמת שבתקנות היא: "לגברים יש שליטה על הנשים" (פרק 4, פסוק 34), "שכן אלה העדיף קטגוריות מסוימות של אנשים על פני אחרות". כך גם הציווי הקוראני, הנחשב לאחד ממקורות השריעה בנושא חובותיהם וזכויותיהם זה כלפי זה של הגבר והאשה הנשואים, והממליץ בין השאר לגבר להתייחס יפה אל אשתו, מנמק זאת בכך שהיא נולדה מצלע עקומה, שאין ליישרה, שמא תישבר, ואם תישאר כמות שהיא, תישאר בעקמימותה; על-פי הפרשנות הכוונה היא לחוסר מודעות שכלית מצידה. בוטה ומשמעותית לא פחות היא האמירה הקוראנית המפורסמת, שמטרידה מאוד את הלוחמים לזכויות האשה באיסלאם; "נשותיכם הן כמו שדות לגביכם; בואו, אפוא, אל שדותיכם כל אימת שתרצו בכך..." (עיין, למשל, פרק 2, פס' 233, 228).

הקוראן אף נתן באופן בסיסי בידי הגבר את הכוח ההחצדי ליזום גירושין בקלות ולבטלם כרצונו, אף כי הוא ניסה לצמצמו. ההלכה המאוחרת משתדלת, בדרכים שונות, להגן על האשה המגורשת, והתנועות המודרניסטיות באיסלאם חותרות להשוואת זכויותיה בתחום זה כמו בתחום הנישואים בכללותן; קלות הגירושין החצדיים, כתוצאה מכך, הוגבלה מאוד, אך הנושא עדיין פרוץ, ומהווה מקור של עוול וסבל לנשים רבות בחתכי אוכלוסיה מזרח תיכוניים רבים גם כיום.

גם בנושא הרעלה (תְּגָאֵב בערבית, או צֶא'דוֹר בפרסית) והפרדת-נשים, הרי הרחבת הגדרתן והחלתן במסורת המוסלמית על כלל הנשים, מקורה בפרשנות מאוחרת ומגמתית. פרשנות זו מאשרת בדיעבד מנהגים חברתיים קיימים, לפסוק קוראני שמצווה נשים לכסות את חזותיהן ולהסתיר את תכשיטיהן, כאילו נתכוון הכתוב לכיסוי הגוף כולו, פרט לידים ולרגליים.

באופן דומה הורחבה גם משמעותו של פסוק קוראני אחר, הקובע שעל נשים לכרוך במהודק את גלימותיהן סביב גופן, כדי שיוכלו לזהותן מבלי להסרידן.

גם פסוקים נוספים, המתייחסים ספציפית אל נשות הנביא ואל הגבלות מחמירות שכוונו במקורן לעילית מסוימת של נשים בעדה המוסלמית הצעירה, כסימפטומים של שגשוג בקרב השכבה השלטת המחזיקה עבדים ומשרתים, פורשו בדרך מכלילה, שהשתלבה, כאמור, עם מנהגים, שנתקיימו כבר מקודם בקרב המעמד העירוני הגבוה והבינוני באזורי הכיבוש המוסלמי.

בקוראן מצוי ההיתר למוסלמים לשאת מספר

נשים במקביל, אם כי הוא מגביל את מספרן לארבע בלבד, ומתנה החזקתה של יותר מאשה אחת ביכולתו הפיזית, החומרית והפסיכולוגית של הבעל להעניק לה, שווה בשווה, מרחב מחיה הולם ומין ברוטציה (עיין, למשל, פרק 4 פסוק 3). ריבוי-הנשים הנפוץ גם כיום בחברה האיסלאמית, בעיקר באוכלוסיות כפריות ובדואיות, עונה, כפי שהיה כנראה גם בעבר, על צרכים כלכליים ועל מניעים של יוקרה חברתית, הקשורים במבנה החברתי הפטריארכלי. עם זאת הוא מהווה מקור של ביזוי אישי ואיום חברתי וכלכלי על נשים, ומשקף גם הוא את נחיתותן ואת הגבלת חירותן המינית בהשוואה לגבר.

בשריעה המוסלמית סובבות זכויות הגבר על האשה, שהן הפן המהופך של חובות האשה כלפי הגבר, בעיקר על זכאותו המתמדת להנות באמצעותה מסיפוק צרכי המיניים, בלא שישתור הדבר ביטויים לדמוניזציה של דמות האשה וראיית מיניותה כמקור של איום על מוסכמות הסדר החברתי, כמו למשל, במסורת: "אשה היא דמות שטנית, ואם מצאה הן בעיניכם אשה שפגשתם, חזירו אל בתיכם והזדווגו עם נשותיכם". מכאן, למשל, חובתה ההילכתית של האשה לשמור על נקינותה, להתבשם, להתייפות ולהתגנדר, אולם אך ורק למען הבעל, כדי לעוררו ולמנועו מלפזול אל אחרות. לכן גם רשאי הבעל, למשל, למנוע בעדה מלצאת לעבודה, אפילו מכובדת, או לצום באופן ספונטני, כדי שתהיה מוכנה ומזומנה לשמש לו אובייקט מיני בכל עת.

שליטתם של גברים בנשותיהם עד כדי הזכות להכות נשים סרבניות (על-פי הקוראן) על אי-ציות, לאחר מיצוי דרכי נועם, עם הסיוג ההלכתי האוסר על הגבר להכותה בחומרה ולעולם לא בפניה, או להשאיר סימנים על גופה, נתפסת בשריעה "כשיטת חינוך" העדיפה על עונש הגירושין. מעבר לחובת המסירות והנאמנות לבעל, הקודמת על-פי ההלכה, לנאמנות האשה למשפחה ולקרוביה, נקבע במסורת כי "הציות לבעל (טָאעָה) היא מיסודות האיסלאם" (עיין בהקשר זה בנפילתו של האמאם "לנוואל סעדאוי). גם איסורי-העריות השונים של הקוראן (עיין, למשל, פרק 4, פסוק 23) בדומה לאיסורי הפיאה שבתורה, מקורם בהשפעת מבנים חברתיים פטריארכליים קדומים.

עם זאת, הדעה המקובלת הרואה את תקנות הקוראן וציוויי כדוחים אפרוירית כל פוטנציאל של שינוי, בהיותם "דבר האל" היא, לדעת רוב החוקרים, נכונה, בחלקה בלבד.

ממהלך ההיסטוריה של האיסלאם ידוע על הפרתן או כיפופן של תקנות אלה בהתאם לצורכי המציאות ולנוהג המקומי ועל מתן פירושים לטקסט הקוראני כנגד פשוטו

ומשמעותו המילולית. ניתן אולי לומר, שככלל נהגו לפי הטקסט הקוראני, בעיקר כאשר תאם את האינטרסים של הגברים, או המשפחה הפטריארכלית, וסטו ממנו במקרה ההפוך. מכל מקום, מחקרים היסטוריים ואנתרופולוגיים מוכיחים בבירור, כי הבדלי המעמד, המקום והתקופה גרמו לכך, שלמעשה מעולם לא נתקיימה מיקשה אחת של נשים מוסלמיות הכפופות בכל רחבי העולם המוסלמי לחטיבה אחידה של נורמות וחוקים. מהבדלים פונקציונליים מתמשכים אלה נעוצים כנראה ההבדלים בתקופתנו, בסגנון החיים בין העיר לשבט ולכפר ובין מעמדות שונים בתוכם.

למעשה, ניתן להצביע אפילו בשריעה עצמה לא רק על דינים, הגבלות ומאפייני שעבוד ודיכוי שונים, אלא גם על סייגים הנובעים מהתחשבות ברצון האשה. כך, למשל, אף כי ייעודם הבלעדי של הנישואים הוא כאמור, הולדת צאצאים (במקביל ל"פרו ורבו" ביהדות) התיירו רוב חכמי ההלכה והתיאולוגים את הגבלת הילודה בשיטת המשגל הנסוג, (אולי כדי למנוע הולדה לא רצויה לגברים משפחות ופילגשים), אך חלקם התנה זאת במפורש בהסכמת האשה, העשויה לרצות בילד, או להתנגד להגבלת הנאתה. אין חולקים על מרכזיות קוד הכבוד והקלון בחברה המוסלמית, המבוסס, כאמור, על תומת הבנות והנשים; משמעותה של זו היא לא רק שמירת בתולי הנערות והשאתן מיד עם הגיען לבגרות מינית, או אף קודם לכן, ונאמנות הנשים לבעליהן. השמירה על כבוד הבעל והמשפחה משמעה מניעה מראש של כל סיטואציה שהיא, אפילו כזו העלולה רק לעורר ספקות שבמחשבה, או רכילות באשר לתומתן (האידיאולוגיה האיסלאמית המסורתית מניחה, שאשה הנוהגת בחוסר צניעות מעוררת בהכרח אצל גברים דחפים שאינם ניתנים לשליטה).

כתוצאה מכך נוהגות נשים רבות מאוד בחברה זו להעביר את חייהן בבתים, שרק בהם הן יכולות ללבוש ולהציג לראווה את בגדיהן היפים ותכשיטיהן, ולכן גם אין זה מוזר, שנשים ערביות ואיראניות לובשות, כמדווח, מכנסי ג'ינס וחצאיות מיני מתחת לכיסוייהן ומאמצות לעצמן אופנות חדישות שונות, כפי שידן משגת. המחקר מתאמץ להוכיח, שלמרות השררה הגברית הרשמית למדו נשים מוסלמיות להשתמש באסטרטגיות שונות להרחבת תחומי כוחן וחירויותיהן: למשל, למרות שהגברים שולטים על פי זכותם בכמות יחסי המין ותכופותם, הרי לנשים השליטה באיכותם ובמידת הנאה, שהגבר מפיך מהם. הן גם שולטות בנושא הבישול, שהוא חשוב ביותר בעיני הגברים, והן הקובעות, כמוכן, אם הבית יהיה מסודר, או "מבולגן", רעשני או רגוע, מושך, או דוחה לגבי אורחיו של הבעל.

מספר תהליכים וגורמים, אשר עודדו במקביל את צמיחת התחיה הדתית האיסלאמית, שמקובל לכנותה הפונדמנטליזם האיסלאמי.

בהם: הפער התרבותי ההולך וגדל בין העילית הממוערבת לבין רוב שכבות האוכלוסיה, התחזקות כוח המערב ומדינת ישראל, התפרקות מסגרות סוציו-אקונומיות, כמו יחידת המשפחה והדפוסים הכפריים, המודרניזציה הנשענת על רווחי הנפט, וכן העמקת הפערים בחלוקת ההכנסות, במשולב עם ההתפכחות מאשליית לאור כשלונותיהם של אידיאולוגיות לאומיות חילוניות ושל משטרים ושליטים פוסט-קולוניאליים מונחי אורינטציה מערבית. (השאה האיראני וסאדאת במצרים הם שתי הדוגמאות הבולטות).

התנועות האיסלאמיות, שמעודדות ומטפחות את ההתרפקות על "עבר אידיאלי", כולל חלוקת התפקידים בין המינים שבו, מספקות למסגרות המתפוררות דבק רוחני-חברתי ישן-חדש ועם זאת פמיליארי. הן פופוליסטיות בדרכי תעמולתן, שכן הן מקפידות להדגיש בתערובת של להט אמיתי ודמגוגיה את זכויות המקופחים ואת תפיסת השוויון החברתי, לכאורה, של הקוראן; אולם בכל הנוגע לנשים, הן רחוקות מאוד משוויוניות ממשית, והן תופסות את מה שנראה בעיניהן כ"איסלאמיזציה" של תפקיד הנשים בתור אבן הבוחן של האיסלאם כיום. בעיניהן, השיבה אל ציווי הקוראן בנושאי לבוש, ריבוי נשים וכו', משמשת כהוכחה הגלויה ביותר לעין של היותך "מוסלם טוב". לבוש הנשים הנמנות עם תנועות אלה, גם אם לעתים הוא מעוצב מחדש, נתפס כסימן הכר אידיאולוגי סמלי, המבטא ומאפשר צניעות, רצינות, מכובדות ובידול; זאת למרות שנשים אלה אינן מבודדות, למעשה, אלא מצויות למכביר באוניברסיטאות (של נשים, או מעורבות) ובקרב נשים עובדות צעירות.

הן גם מעורבות למדי בפעילות פוליטית. האידיאולוגיה של התנועות האיסלאמיות מנמקת את ההבדלים בין גברים לנשים כנובעים מן השוני שביניהם במבנה טבעם, בצורכיהם ובכישוריהם. מכאן הדגשתן על חשיבות ניהול משק הבית וגידול ילדים והעדפתן את ריבוי הנשים על הזנות והאהבה החופשית, ואת הנישואין המוקדמים על המתירנות בנוסח המערב. זוהי מעין אידיאולוגיה של "שוויוניות תוך הפרדה ובידול".

למרות הפרדוקס לכאורה שבתופעה, מושכות התנועות האיסלאמיות נשים רבות לא רק בקרב השכבות המסורתיות, אלא גם בקרב נשים משכילות המשתתפות בגלגלות מופגנת בפעילותן התעמולתית; בהן כאלה שחזרו מאוכזבות מחיקו "המושחת" של

וההשכלה לנשים, בלא שיהיה כרוך בשינויים תחיקתיים, אשר מדרך הטבע נתקלו בהתנגדות עזה מצד החוגים השמרניים, בשם הקוראן והשריעה. נטיות ליברליות ומודרניסטיות היו בדרך-כלל נחלת המעמדות הגבוהים, בעוד חוגים ליברליים, שהגנו על הדפוסים המסורתיים משכו אחריהם את המעמד הוציר-בורגני המסורתי. בשל התחרות עם המסחר המערבי דבק מעמד זה בעמדות מסורתיות ושמרניות ביחס לנשים, כדי להגן על מעמדו הוא.

מכאן, שנשים בחברות איסלאמיות משמשות במונחים רבים, מעין כלי במשחק, שבמרכזו עומדים נושאים פוליטיים-אידיאולוגיים, ולא מעמד האשה כשלעצמו. מתברר גם, שנשים רבות מן המעמד הנמוך ומן המעמד הבורגני המסורתי מעדיפות בעצמן את הדפוסים המסורתיים הישנים על האילוץ לעסוק בעבודות נחותות ותמורת שכר זעום. במהלך המאה האחרונה נסתיימו מאבקים שונים, שהובלו על-ידי גברים ונשים כאחת, למען השוואת זכויות נשים בעולם המוסלמי, בהרחבתן הכללית של זכויות אלה בתחום הנישואים, הגירושין והמשפחה, כמו בתחומי העיסוקים הכלכליים והתפקידים הציבוריים והפוליטיים; אולם לעתים פעלו השינויים המורכבים בתחומים אלה גם לרעת נשים ממעמדות שונים, לרוב נשים משכבות עוני ובאזורים כפריים.

הדבקות במקורות האיסלאם והדחף לעגן את התיקונים השונים במקורות אלה הם חזקים גם בקרב המודרניסטים הדוגלים ברפורמות במעמד האשה, אף אם הם עצמם חילונים בחייהם האישיים.

זאת בעיקר, משום שמקורות אלה נתפסים גם בעיניהם כמציניי זהות תרבותית ייחודית ועצמית כנגד המערב. רובם דוחים את מרבית הפרשנויות המאוחרות לקוראן ולמסורת שבעל-פה (החדית'), כלומר את ההלכה המוסלמית המאוחרת, שהיא הרבה יותר פטריארכלית מן הקוראן. לתפיסתם עשוי דווקא הטקסט הקוראני להתפרש מחדש בכיוונים אחדים ובכך לתרום לעיצוב מחדש של ההלכה. מגמות מסוג זה עשויות היו לשים קץ לפוליגמיה, כפי שעשה חביב בורגיבה, למשל, בטונים, ואף לשנות במידה מסוימת את חוקי ההפרדה המינית וההתבדלות החברתית של גברים מנשים. אולם בעיקר בתחום האחרון לא חלו עד היום תמורות מרחיקות לכת אפילו באוכלוסיות העירוניות; וגם מאמציהם של המודרניסטים להכניס בהדרגה את חוקי האישות והמשפחה אל תחת פיקוח המדינה ולצמצם את כוחם של בתי הדין השרעיים, לא הצמיחו עד-כפה פירות ממשיים וכלליים. מאז מלחמת העולם השנייה, ובייחוד לאחר התבוסה הערבית של שנת 67' ועליית מחירי הנפט בנסיבות מלחמת יום-הכיפורים ב-1973, טורפדה תנועת התיקונים עקב



גביל עאנני ציור

נשים נהגו ונוהגות ללמד זו את זו כיצד להתגבר על קיפוחים פורמליים, וגם חוקי השריעה, ואפילו קוד הקלון והכבוד, לא תמיד הופעלו במילוליותם במציאות. קצרה היריעה מלסקור בהקשר זה דמויות נשים חזקות, פעלתניות וחופשיות למדי בתקופות שונות של תולדות האיסלאם, בהן שתי נשותיו המפורסמות של הנביא, הלא הן ת'יג'ה ופאטימה, שזכו להנצחה מקורית אך מסוכנת בעיבודו הספרותי המפורסם של סלמאן רושדי. נשים מפורסמות באיסלאם תפקדו ביד רמה: כשליטות, כנשות שליטים וכאמהות שליטים, כמוסרות מסורות, כמיסטיקאיות וכמנהיגות נשים בתנועת החסידות והמיסטיקה (הצופיות) וכן במסגרת הכיתות הפוליטיות-דתיות (בשיעה בעיקר). המחקר המודרני מנפץ במידה רבה גם את הדימוי המערבי האקוטי והאגדי על ההרמון המזרחי (הת'רים).

מונת זה אינו ביסודו בעל קונוטציה מינית, אלא משמעו הוא החלק הפנימי ביותר של הבית, שהכניסה לתוכו אסורה על גברים זרים, ואשר בו היו מתכננים ומבצעים את עבודת משק הבית (בשכבות נחותות יותר גם לצורכי מכירה ופרנסה). פעילויות ה"ת'רים" היו מורכבות יותר במשק בית פוליגמי שכלל גם משרתים ושפחות, אך בכל מקרה לא היה שם נרדף למאורה של עצלות והתמכרות לעינוגים בנוסח "אלף לילה ולילה".

תמורות מדיניות, כלכליות וחברתיות, שנתרחשו בחברות האיסלאמיות השונות במהלך מאתיים השנים האחרונות, בצירוף חלחול מסיבי וגובר של השפעות תרבות המערב, יצרו בהן, כידוע, מגמות ותנועות שתבעו שינויים גם במצב הנשים. תהליך זה התמשך תחילה בעיקר בתחום החינוך

אובדן לילך גליל אל-עמי

פרטים ראשון



שלה על הלחי שלי ואמרת למישהו: "תקרא לאמבולנס. היא קרה קרה". ואז היא מקרבת את הפנים שלה אלי ואמרת לי: "אל תבכי ממי, יהיה בסדר. תכף יבוא אמבולנס". אני לא מבינה איך אני בוכה פתאום. הרי לא בכיתי מאז ההלוויה של אבא. איך זה יכול להיות. אני כבר מזמן לא בוכה, אני במקום זה הולכת לישון. פתאום שומעים צפירות של אמבולנס ואני חושבת: יו, כל זה בשבילי. אני מנסה לקום והדג שלי לא נשמע בתוכי. הפעם אני מצליחה כי מלא ידיים תומכות ועוזרות לי. מגיעים שני בחורים צעירים בחלוקים לבנים וניגשים אלי מהר, יש להם כזה כסא והם מושיבים אותי, מנתקים אותי מהאשה, מהאיש הרוה, מכל הפרצופים שהסתכלו עלי כל-כך הרבה זמן. אני לא רוצה שהם יקחו אותי. שוב אני רטובה בפנים. האשה הולכת קצת אחרי ואמרת לי "אל תדאגי, יהיה בסדר", אבל אני לא רוצה ללכת משם. לא יהיה בסדר, לא יהיה. אני בוכה ממש עכשיו והכיסא עם הבחורים הצעירים מתרחק מכל האנשים, ואני יושבת עליו, ולא יכולה לזוז בכלל, מנסה לאתר את הדג בתוך כל ההמולה.

ובתוך האמבולנס יושב איתי אחד הצעירים, מנגב לי את הפנים ומסתכל מהחלון החוצה, אומר לנהג כל מיני דברים, והאוטו נוסע מהר מהר וצופר חזק גורא. אני מרגישה איך הכול אוול ממני, כל הדם מהפנים, איך אני מתרוקנת, איך הדג כבר לא מפרפר בי בכלל יותר, איך רטוב לי בין הרגליים, איך הכול מתמלא שם בדם, איך אני נגמרת לאט-לאט עם כל הבכי הזה, ואיך אני רוצה לישון וכבר אי אפשר יותר.

דג שמפרפר בבטני בהפתעה איננו דג כי אם עובר לא מוכר. השינה שנופלת עלי פתאום איננה שינה כי אם יקיצה אל החם והבטוח. הגבר שישן לידי עכשיו אינו נעים לי עוד. הוא עולה עלי כל לילה שני ומתנשף באוזניי תוך מאמץ רב. הוא לא מדבר אלי כלל ואיננו מביט בי. הוא פונה אלי בגבו ואומר לי: "כשהבטן שלך תהיה גדולה אז היא תהיה די מעצבנת". אני מנסה לתאר לעצמי: אני הולכת ברחוב ובטן גדולה ומעצבנת הולכת לפני. אני ובטן גדולה ומעצבנת הולכות למכולת של חביבי, קונות לחם שחור ותשע אחוז. אני ובטן גדולה ומעצבנת עומדות בתור לבנק ופתאום מישהו צעיר רוה קם מהכורסאות האלה שבצד ומציע לי לשבת. אני ובטן גדולה ומעצבנת נבוכות מאוד, אומרות שיקחו לנו את התור, מסמיקות. אבל האיש צוחק, מסתכל עלינו ואומר שאף אחד לא יתפוס לנו. אני ובטן גדולה יושבות, מרגישות לא נוח כי כל האנשים מסתכלים, יודעים שיש לי גבר בבית, יודעים הכול. יש כאלה שאפילו שומעים אותי בלילה צועק עלי וזורק דברים. אי אפשר להתעלם מרעש כזה שהוא עושה לפעמים. פעם אחת הם קראו למשטרה ואני התביישתי נורא. אמרתי לשוטרים שילכו, שהכול בסדר, אבל הם לקחו אותי לבית-חולים שיחבשו, שיבדקו את הדג שיש לי בבטן.

אז בבנק האיש כל הזמן מסתכל עלי ואני והבטן מנסות להיות קטנות קטנות. איזה מן איש זה שמסתכל ומסתכל, אנחנו חושבות לעצמנו. פתאום שוב הדג מתחיל לפרפר ונדמה לי שאני שומעת אותו מגרגר בהנאה אפילו. אולי נוח לו עכשיו על הכורסאות האלה. מאז שפתחו את סניף הבנק הזה לא יצא לי לשבת עליהן. אם האיש הרזה הזה לא היה מסתכל עלי בטח הייתי יכולה לישון קצת. השעה כבר שתיים עשרה ואולי בשלוש יבוא הגבר שלי. אני אצטרך להספיק לחמם את האוכל מאתמול ואולי גם להכין משהו חדש שלא יגיד שכל יום יש אותו דבר. אבל אני חייבת לישון עוד לפני שהוא יבוא. אחר-כך אי אפשר. כל פעם הוא צריך משהו ורוצה שאני אביא לו.

פתאום האיש הרזה קורא לי: "הי, התור שלך, את לא רוצה לפספס אותו, נכון?" עוד פעם הוא צוחק אלי ואני ממש מרגישה לא נוח עם זה. כזה חיוך לא קיבלתי מאף אחד חוץ מאשר מחביב מהמכולת, שככה הוא מחייך לכולם, גם אם זה על הבוקר וגם אם זה ברגע האחרון לפני שהוא סוגר. אני מנסה לקום ופתאום לא מצליחה. הדג מפרפר, מפרפר, ואחר-כך פתאום משחרר כאב שמשותק אותי לגמרי. אני נופלת חזרה על הכורסא ואשה אחת ניגשת אלי מהר, שואלתי אותי "קרה לך משהו?".

האיש הרזה גם כן ניגש ואחריו עוד כל מיני אנשים. אני רואה את כל הפרצופים שלהם מעלי ואף אחד בכלל לא חושב לתפוס לי את התור. כולם באים אלי ושואלים, ויש לי סחרחורת יותר ויותר ואני פוחדת כי כבר אחרי שתיים עשרה ואני חייבת להספיק לחזור בומן. פתאום אני מרגישה שהפנים שלי רטובות. האשה שמה את כף היד

ארבעים שנה

רבעים שנה עברו, קוס-אממו. ארבעים שנה, וכל מה שבא לי עכשיו זה לקלל ולקלל. ליתר דיוק, כמעט ארבעים ושתיים. הוא אומר לי, תראי למה הגענו. הוא אומר לי, תעריכי את מה שיש לך. כן כן, אני עושה עם הראש ומגישה לו ארוחת ערב לשולחן. כן כן, אני עושה עם הראש אחר-כך ליד הטלוויזיה על מה שיש לו להגיד. כן כן, יא חתיכת חרא קטן. אבל, כרגיל, הוא לא שומע אותי.



משנה לשנה הוא שמע אותי פחות ופחות, והיום אני תוהה אם אמנם דיברתי מספיק חזק. כל השנים התעסקתי בלקדם אותו לאן שהגיע. לא הסתכלתי. לא דיברתי. והוא לא שמע. הילדים, גם הם לא

שלי חוסם אותה. אני חוזרת אל עצמי והכול חוזר אלי. אני לא קמה. אני שומעת, מרים מרים. אני שומעת אמא, מה קרה תפתחי לנו. אני שומעת בהלה בקול שלהם, אולי היא עשתה לעצמה משהו. אני מחייכת לעצמי, הצלחתי להפחיד את האידיויטים. אני שולחת יד אל הדלת ונועלת אותה. אמא מה את עושה שם, היא צועקת המפונדרקת הזאת, ולי אין שום חמלה, אין לי כלום. אני עכשיו כועסת. עכשיו אני אעשה משהו. אני מתמלאת בכוח. אני קמה ונעמדת מול המראה של האמבטיה. הם מנסים לפתוח את הדלת, הם הולכים לקרוא למשרה. אני לוקחת את הליפטסיק של רבלון ופותחת אותו. אני מחייכת לעצמי. אני כותבת על הראי כוסס-אממו. אני כותבת על הראי דפוקים ובני זונות. אני כותבת לכו תזדיינו יא מאניאקים, קללות שלא שמעתי כבר ארבעים שנה. קללות שאני מתגעגעת אליהן. קללות שהיו חשובות לי.

ואז אני מתעייפת, אני כמעט נגמרת. אני ניגשת לאט לאט אל הדלת ופותחת אותה. הם נסוגים ממני. אני יוצאת. אני רואה שבינתיים גם הבן הגיע. הם עומדים שם שלושתם והבת בוכה. הם נראים כולם מאוד מפוחדים. ארבעים שנה לא פחדו ממני כל-כך. אני מחייכת בלאות והוא מנסה להגיד, מרים מה קרה לך, בחייך. אני מתקרבת אליו ורואה את הפחד בעיניים. אני חוקה אני חוקה. מרים מרים, הוא מנסה שוב. אני עומדת קרוב אליו. אני רואה את הפנים האלה אחרי ארבעים שנה. אני רואה אותה, חרא קטן שלי. אני מקרבת אליו את הפנים שלי, ובכוחות אחרונים אומרת לו בשקט, אבל ככה שישמע: כוס אממו עליך, יא מזדיין בתחת. ■

ליך גליל אלי-עמי, גרה ברמת השרון, בוגרת החוגים לספרות ופילוסופיה באוניברסיטה העברית.



דיברו. עכשיו כשאני חושבת על זה, רק הוא דיבר. רק לו היה מה להגיד. דברים חשובים. חשובים לו. כי הוא זה שהביא את כולנו למה שאנחנו היום. וילה בהרצליה פיתוח, רהיטים יקרים, מסעדות משהו משהו. אז עכשיו אני אומרת כוס-אממו, כוס-אממו. ואני באה אליו בלילה ולוחשת לו באוזן: יא חתיכת חרא, על הזין שלי אתה והווילה המסריחה הזאת. אני מקללת כמו שבחיים לא העזתי. אבל הוא לא שומע. במקום זה אני אומרת, כמה אורחים מגיעים מחר, עד מתי להשאיר כאן את העוזרת. והוא מדבר, ואני כן כן עם הראש.

עכשיו אני אומרת די. עכשיו אני אומרת כוס-אממו. עכשיו אני קמה מהמיטה, תשע בבוקר, לובשת טרנינג, עושה לי קפה. מצלצלת לעוזרת שלא תבוא, מצלצלת לבת שלא תבוא, מצלצלת אליו והוא בשיבה. אני רוצה לצרוח על המזכירה המפגרת שלו, שזו אני מרים מדברת וזין על הישיבה. אני אומרת לה: טוב תודה, תמסרי לו בבקשה שיתקשר הביתה. אני סוגרת את הטלפון. אני יוצאת לגינה. הכעס מתחיל לעלות ולעלות. הפעם אני לא אטפל בצמחים. הפעם אני לא אמרק את מעקה הנחושת. הפעם אני לא אצא למרכז לקנות לי משהו. הפעם אני אעשה משהו אחר. הפעם אני אכעס. הפעם אני אקלל ואצעק. הפעם אני אשתין על כל הגינה המזוינת הזאת, הפעם אני אשבור דברים.

עכשיו הטלפון מצלצל וזה הוא. הוא בהפסקה. שואל מה קרה ואני שותקת. הוא אומר לי, מרים, תכף אני צריך לחזור לשיבה. אני שותקת והקיר מולי מלבין יותר ויותר. מרים מרים, הוא אומר בטלפון ואני לא יכולה לדבר. הטלפון עוד ביד שלי. אני נושמת כבד עכשיו. אני שומעת מרים מרים והקול שלו מעלה בי בחילה. אני זורקת את השפופרת ורצה לשירותים. כמה שאני מקיאה ומקיאה, וזה לא כואב לי בכלל.

ואז אני מתיישבת על הרצפה של השירותים. יש הרבה מקום, כי הוא רצה אותם כאלה מרווחים. אני רואה כתמים על הטרנינג שלי ומלטפת אותם בהנאה. יש לי כתמים, אני מחייכת. ארבעים שנה עברו בלי כתם אחד על הבגדים, ועכשיו די. עכשיו די. עכשיו די. דפיקות מעירות אותי ומישהו מנסה לפתוח את הדלת, אבל הגוף

רוני סומק חצי

הווארד שוורץ

מאנגלית: יהודה עמיחי

חזה

היא צֶמַח לא יבל בַּיעַר שְׁשֻׁכָּחתי.
דְּמוּתָהּ יִשְׁנָה
בְּתוֹכִי, יִשְׁנָה בַּחֹדֶר
שְׂאִישׁ לא יִכְנַס לְתוֹכוֹ.
יִשְׁנָה לְמִשְׁךְ תְּרַפִּים אֲרָפִים
בְּלִי לְהַעִיר אֶת
דְּמוּת הַלְּבָנָה
הַנִּמְסָה וְהוֹלָכֶת
בְּתוֹךְ
עֵינֶיהָ.

חזה היא הגברת הראשונה של הבריאה, והווארד שוורץ יודע שהיא צמח-עד ביער השכחה. הוא מרדים אותה בזכרונו ושר לה שיר-ערש השוכח לרגע את הנחש והתפוח. השיר לקוח מ"כלים", קובץ שיריו שהופיע בהוצאת "רנסנס".

אהבה קטנה אחרת

רותי נירהוד



פעם האחרונה, ובחופזה, סקרה יעל את החדר, וכיבתה את המנורה. עכשיו, משלא עמד לו אור החשמל למכשול, פרץ הבוקר החיוור מבעד לחלון, ומילא את הקיטון באפלולית שקטה של טרם-יום. יעל סגרה את הארון הריק למחצה, הסמינה את מוזודתה הארוזה מתחת למיטה, ויצאה. רק עוד פעם אחת תחזור אל החדר הזה, תיטול את רכושה המעט, ותימלט מן הבית, אשר היה לה לכלא במשך שלושים שנים כמעט, על מנת שלא לשוב אליו עוד. צעדיה הבאים תוכננו בקפידה, ממש כהכנותיה שלפני-כן. עכשיו לא חששה עוד, לא היססה, נחושה בדעתה היתה, ושלווה מילאה אותה.

העירה את הילדים, הכינה את ארוחת-הבוקר כדרכה, ארוזה את הכריכים, והרגישה אגב כך שידיה קרות, ותנועת אצבעותיה מגושמת וכבדה. בעת הארוחה האיצה בילדים, נשמרת, שלא תגלה התנהגותה את כוונותיה הנסותרות, וכשיצאו סוף-סוף לבית-הספר, נשמה לרווחה. הכול עבר מהר כלי-כך! גם לו רצתה להתחרט, לא נותר לה כבר הזמן... במשיכה אחת שלפה את המזוודה ממחבואה ועזבה את הבית. לרווחתה לא פגשה איש מהשכנים כשהיא מתנהלת בכבוד במורד המדרגות, ובתחנת-ההסעה לא התעניין אף-אחד מן הממתנים לאוטובוס במוזודה שבידה.

הגשם שהחל לרדת אילץ את הממתנים להצטופף תחת גגון האסבסט, תוך שהם מביעים את מורת רוחם ממוג האוויר ההפכפך. יעל לא הצטופפה בין האחרים מתחת לגגון: היא סלדה מקרבתם של האנשים ומריחותיהם, והעדיפה לסוכך על ראשה במטריה. עלו לאוטובוס שהגיע, נסעו בגשם, וירדו מן האוטובוס בזה אחר זה ברחבה שלפני המפעל, ממהרים להיכנס אל המבנים הנמוכים המפוזרים בשטח. יעל הניפה את מטרייתה כנס מעל ראשה, ובצעדים מהירים, בריצה כמעט, יצאה לכיוון ההפוך - אל מגרש החניה. מצאה את מכוניתה של סאלי בין המכוניות הרבה החונות שם, פתחה את תא-המעטן, והטילה את המזוודה לתוכו. המזוודה שקשקה כאילו היא עדה לבריחתה האילמת. משנפטרה מהעדות המרשיעה שבידה, הוקל לה מעט, וגם היא מיהרה לאחד המבנים ונבלעה בתוכו.

שמונה שעות בכל יום נעות אצבעותיה על הקלידים הקטנים והלבנים, שאותיות שחורות מקשטות אותם. מפעם לפעם עוזבת ידימינה את המקלדת, רק כדי לנגוע באצבע אחת בלשונה ולהפוך דף ורוד, וכבר שבה היא אל הקלידים ואל התקתוק שאינו נשמע. כמעט שאינה יודעת את מה שהיא מדפיסה, שכן אינה קוראת את הכתוב: עבודת אצבעות ועיניים היא, ושכרה ישולם במועדו - כך הבטיחו לה האנשים כשהתחילה לעבוד כאן. איתה בחדר יושבת נערה אחת, העושה אותה העבודה בדיוק, ועוד שתי צעירות, שתפקידן במנגנון הגדול הזה שונה במקצת: הן עובדות על הדפים הוורודים לפני שהללו מגיעים אל שולחנותיהן של יעל ושל השניה, קוראות, ממיינות, מגיהות, רושמות דברים בטבלאות גדולות... שמונה שעות של סיוט ותקווה גם יחד: יעל שונאת את עבודתה, אך לדידה זוהי הדרך היחידה לעצמאות, שיעל משתוקקת אליה מזה שנים. הבנות משוחחות ביניהן בעת העבודה, יעל ממעטת להשתתף בשיחתן, ענייניהן אינם מושכים אותה, אבל בעיקר - אינה מעוזה

לעזוב את הקלידים הלבנים מפתח שמה מסולק ממקום עבודתה, עוד בטרם קיבלה את משכורתה הראשונה. כדי להגשים את מטרתה עליה לעבוד, לעבוד ללא ליאות, אולי גם להתקדם בעבודתה, לגלות יוזמה וחריצות ומסירות. יעל עושה כמיטב יכולתה.

בתום שמונה השעות המייגעות עולה יעל להסעה ושבה לביתה, אל כלאה. אך לא עוד. מקץ יום העבודה הזה חזרה יעל למגרש החניה, אל מכוניתה של סאלי, והמתינה לצידה בגשם. היא לא פגשה את סאלי באותו היום, לא בארוחת-הצהריים, גם לא בהפסקה הקצרה שנועדה לשתיה או לביקור בחנות המפעל. מכוניתה ראייה לנוכחותה. היא עומדת בסבלנות ומחכה. סאלי הגיע לבסוף, במעיל-גשם אמנם, אך בראש חשוף, ותלתליה, ששיבה זרקה הם, עטורים בטיפות גדולות המטפטפות על פניה ועל עורפה. ממחרת, כמו כולם בגשם, פתחה את דלתות המכונית, התיישבה בכבודת מפאת משקלה הרב, הסתכלה ביעל הנכנסת. יעל הכניסה את ירכאה לתוך המכונית, הרימה את רגליה והציבה אותן בפנים כשהיא מושכת את חצאיתה, שתכסה באותה מידה את שתי רגליה, ומשהיתה מוגנת בפני הגשם, סגרה את המטריה וטרקה את הדלת. עכשיו הבחינה שסאלי מביטה בה וממתינה. יעל העלתה חיוך על שפתיה, חיוך מגומם, חיוך מתוק.

"הכול בסדר?" שאלה סאלי בקולה המחוספס. יעל הרגישה קטנה וחלשה על-יד חברתה זו, המבוגרת, החכמה ועבת הבשר. סאלי קיצרה תמיד בשאלותיה, בכלל, השתמשה במשפטים קצרים, ומין יעילות היתה בצליל קולה, גם ביטחון, גם, כמדומה, תשובה לכל שאלה היתה לה. ממנה שאבה יעל את האומץ לעשות את אשר עשתה היום, בה נועצה באשר לפרטי-תוכניתה, וממנה גם תקבל סיוע ממשי: ביתה של סאלי יהיה מקלטה של יעל מכאן ולהבא, עד שתסדר בכוחות עצמה. בעת הנסיעה יעל שתקה, הן היו נוסעות לביתה של סאלי, ויעל הרהרה במעונה החדש בציפיה. סאלי סיפרה במבטא אמריקאי כבר, על יחסי העבודה המתוחים בין הטכנאים ובין המהנדסים. "כאלה טיפשים!" קראה בלהט, "הם עושים אותה העבודה שאנחנו עושים, אבל אנחנו צריכים לחתום עליה. בגלל זה המשכורת שלהם יותר נמוכה משלנו. והם מקבלים שעות נוספות, דבר המגדיל את המשכורת של הטכנאי. אבל הצרה היא, את יודעת מה הצרה? הצרה היא, שהם אינם מסוגלים לעשות את העבודה כמו שצריך!" סאלי הביטה אל יעל וציפתה לתגובתה. יעל חייכה מן השפה ולחוץ, שכן - לבה לא היה שלם עכשיו, והיתה חושבת על הילדים המצפים לה כבר, ועל בעלה, שאולי חזר כבר מהמילואים, ואולי יחזור מאוחר יותר, ועל כעסו חשבה... והעדיפה להקשיב לסאלי, ושמעיה את הכעס המפעפע מבעד רוחב לבה, "תראי את זה שעובד אצלי, למשל. כל פעם שאני מסבירה לו, ואני שואלת אותו אם הוא מבין, הוא אומר שמיותר להסביר לו, כי הוא מבין הכול, ואינו מוכן להקשיב בכלל! ואחר-כך הוא הולך ועושה כאלו שטויות..." יעל כבר שמעה את אותם דברים עצמם פעם ופעמיים, כשנפגשה עם סאלי בהפסקת הצהריים. אז האזינה לה בדריכות, ספגה את קולה העבה, את ישותה הרחבה ואת חיוכה הגלוי. סאלי היתה חוזרת על עצמה, ויעל חשבה שאולי זה מפני שסאלי חיה בגפה, ואילו היא, יעל, שהתנסתה בחיים משותפים עם בעלה, למדה לבקר את דברי עצמה בקפדנות, ולשתוק. לשתוק הרבה. בביתה לא היו נאמרים כמעט דברים

וגדמה לה שהיא מסמיקה עד לשורשי שערותיה. אף אחד, גם לא אמה, לא דיבר איתה על מין, את מה שידעה, למדה מחברותיה בבית-הספר, ומה ששמעה מהן היה ביטוי לפחדיהן, כולו מסולף ומעוות. באותם המקרים המעטים שהעזה יעל ושאלה את אמה בנוגע לאשר שמעה מחברותיה, דחתה אותה אמה ואמרה: "איך לך מה לדאוג עכשיו, כשתגדלי כבר תדעי את הכול." מנין תדע את הכול, מנין תלמד – זאת לא פירטה האם, ויעל הרגישה שמהלכת היא על קרח דק, ולא הטרידה את אמה במה שלא נעם לה, וציפתה לזמן שיעבור וילמדנה... אלא שהזמן לא עשה דבר.

כשהגיעה יעל למיטת כלולותיה, היה גופה נוקשה וידיה קרות, וכל נשיקותיו וגיפופיו של אברם לא הועילו להפשירה. הבטיחה לו שעם הזמן תלמד... עם הזמן התרגלה יעל, וגופה לא היה עוד נוקשה, וידיה לא היו עוד קרות, אבל ריחו של אברם לא נעם לה, וריח מבושיו גרם לה גועל, ואברם ידע, וקיצר ומיעט ככל שיכול, אבל לא דיבר איתה על כך מעולם, והיא התביישה מפניו ולא דיברה על כך עם איש.

בין כה וכה הגיעו סאלי ויעל למחוז חפצן. משהוציאה סאלי את המזוודה מתוך תא-המטען שבאחורי המכונית, נחמץ שוב לבה של יעל. עלו במדרגות וסאלי נושאת את המזוודה, ונכנסו לדירה. מן הסתם חשה סאלי במצב הרוח העגום של חברתה, ובקול עליו הציעה לה כוס קפה, "אחר-כך נסדר את החדר שלך", והובילה את יעל למטבח. הכניסה אל הבית עוררה את יעל מהרהוריה, והסקרנות הובילה את עיניה מפינה לפינה. במבט הטוף ראתה שהדירה גדושה בחפצים ובאבזרים משונים המוטלים פה ושם באי-סדר גמור; קשה היה להבחין בפרטים. והמטבח! מטבח מבולגן שכזה לא ראתה יעל מעולם: הוא היה מצויד בכל אבזרי הבישול המודרניים, והארונות היו צרים מהכילים, על כן עמדו כולם בשורה על השיש, והם מכוסים ביריעות ניילון ענקיות. בכיור עמדו כוסות מלאות מים צבועים, ומכחולים תקועים בהן, ויעל נזכרה שסאלי מציירת בעיתות הפנאי שלה. את קולב המגבות קישטו חלוק עבודה מוכתם ומטפחת משי גדולה ומלוכלכת, כמה מגבות וזוג מכנסי-ג'ינס. מתחת עמדו נעליים ונעלי-בית. סאלי חלצה את נעליה ונכנסה לנעלי-הבית, כאילו שהבלגן במטבח, אין טבעי ונוח ממנו. מן הכיסא האחד שעמד במטבח, סילקה סאלי בוריוזות זוג גרביים, והזמינה את יעל לשבת, "עד שהקפה יהיה מוכן. אחר-כך נעבור לחדר. את רוצה גם לאכול משהו?" "לא, תודה", השיבה יעל, פתאום היה לה קר. סאלי הביאה שרפרף מאי-שם, טיפסה עליו, ומן הארון העליון הוציאה קופסת עוגיות והניחה אחדות מהן על צלחת. "אולי בכל זאת תרצי, ואני אוכל, אף-על-פי שיותר טוב שלא אוכל... את רואה", ועשתה בידיה תנועה להדגיש את רוחב ירכיה. יעל משכה את הסוודר שלה, וכפתרה אותו. "קר לך?" התפלאה סאלי, היא תמיד עסוקה ובתנועה, ולא קר לה. "כן, קצת." "ארים את הטרמוסטט של התנור, ולא יהיה לך קר."

סאלי מצאה מקום לספלי הקפה על השולחן העמוס ניירות, ספרים, קלטות ומאפרות, והתנצלה באוזני יעל על המהומה השוררת במקום. "לא הספקתי לסדר כאן אתמול, כי תיקנתי את מכונת-הכביסה, ואני באמצע ציור אחד", סאלי היתה כנראה תמיד באמצע משהו, אם לשפוט ממראה הבית. יעל היתה מחשה עדיין, ורק העלתה על שפתיה את חיוכה העדין, וגמעה מן הקפה שלה, מחשבותיה נודדות מהבית הזה אל הבית האחר, שעזבה אותו בבוקר, ואל החיים אשר שם... חרדה לשלום הילדים פתאום, וחששה שמא התעכב אברם ולא שב, אם הוא לא חזר מוטלת עליה החובה... אך לא, תמיד הוא חוזר מהמילואים במועד שנקבע לו מראש, ואין כל סיבה לחשוב שהפעם יהיה אחרת. ואולי מצא לו משהו? לא מכבר קראה בעיתון סיפור שהטריד אותה, ובו מסופר על חייל מילואים שהתעכב אצל נערה אחת, בטבריה כמדומה, ואולי במקום אחר. משום מה העסיקה את מוחה השאלה הלא-עניינית בכלל, אם בטבריה אירע הסיפור, וניסתה להיזכר במה שקראה ביתר דיוק, ולמצוא בדברים רמוז, אם לא ציון מפורש למקום התרחשות



מ. רוזנטל: עירום

מיותרים, וגם בבית הוריה היה כך. עם הילדים זה אחרת: הם פטפטנים, ותמיד יש להם חוויות, והם ממלאים את הבית בקולותיהם – לפעמים גדמה לה שקולותיהם מצלצלים והיא מאזינה לאפיי צלילים... גם היא כשהיתה ילדה דיברה הרבה, בעיקר אל אמה שלה דיברה, כי לא היו לה אחות או אח, ואבא לא אהב שיפריעו לו. אבל אמה... עד שנפטרה אמה היתה יעל מספרת לה ומדברת איתה, וגם מבקשת את עצתה בענייני הבית וחינוך הילדים. אפילו על יחסו המשפיל של אברם סיפרה לה. פעם אחת – עודנה זוכרת את המעמד כאילו אך אתמול היה, דיברה במרידות, כפי שקרה לא אחת, "הוא יושב בכורסא מול הטלוויזיה, וכאילו שאני שפחה שלו, כאילו שאני לא עייפה! הוא מריץ אותי בשביל כל דבר שהוא רוצה: לשנות, לזלול משהו, סיגריות, עיתון, לא חשוב מה". דמעות היו אז בעיניה, בקושי עצרה את עצמה מלבכות. אמה אמרה לה, והדברים היו כמלח על פצעיה, "הוא בעלך, ואת אשתו. ותפקידך לשרת אותו. לשם כך גבר נושא אשה, וזו משאת נפשה של אשה – לשרת את הגבר שלה. את לא יודעת מה שסכרך? בואי ואזכיר לך: מהילדים שלך את נהנית? את יכולה לתת להם כל מה שאתה רוצה? זה בזכותו. בלעדיו הם לא היו לך, ואילו הם היו לך, והוא לא היה, חס וחלילה, לא היית יכולה לגדל אותם ולדאוג להם." וחץ מזה, "המשיכה האם, "עוד תענוג קטן בצד גם כן יש לך איתו, לא כך? הרי את נהנית איתו, את יודעת... רמזה האם בחיך צופן סוד. והדברים היכו בבשרה החי כברזל מלובן. לא. לא נהנתה איתו אף פעם מאז שנישאו. היה לה חשק לצעוק. לא צעקה, אפילו לא אמרה. על כך לא סיפרה אפילו לאמה. גרוע מזה, חיי המין הלכו והתדרדרו במשך השנים, ובמקום שזוגות אחרים לומדים ומתפתחים ומעשירים את חייהם בתחום המין כבתחומים אחרים, היו היא ואברם מקיימים יחסי-מין לעיתים רחוקות וכדי לצאת ידי חובה. אברם נכנע לרצונה בעניין יחיד זה, שלא כמו בעניינים אחרים, ללא דבר דבר, ורק מבטו גילה את כעסו עליה. ואולי היתה התנהגותו הרדודנית קשורה באותו העניין... ואילו יעל, במקום שתשמח על נצחונה הקטן ותהנה מפירותיו, היה לבה נוקפה, וצר היה לה על אברם, שמתענה הוא, ולא היתה מחכה שהוא יפנה אליה, אלא היתה מציעה את גופה מדי פעם, וכועסת על עצמה שאינה יכולה להעניק לו יותר, וכועסת עליו, על שהוא מנצל את גופה לסיפוק צרכיו הנמוכים ביותר... לא חילקה עם אמה את סודה הגדול, ורק חייכה,

האירוע... "A penny for your thoughts" העיר קולה של סאלי את יעל מהרהוריה. "מה" על מה את חושבת? חזרה סאלי על שאלתה, ומבטה דאוג. "נזכרתי בסיפור שקראתי, וחשבתי שאולי תצלצלי לבית שלי, (פניה של סאלי התקדרו) רק לראות אם אברם חוזר, התחננה יעל "את יודעת, אני מפחדת לצלצל. את לא צריכה לדבר, רק לשמוע מי יענה לך, ואם זה אחד הילדים, לבקש את אברם. הוא ייגש לטלפון, אז תסגרי. אני רק רוצה לדעת אם הוא בא הביתה," מבטה היה כה חיוור וכה דאוג, עיניה כרעו ברוך בתחינתה. סאלי היססה קצת, אבל טלפנה. אברם אכן חזר.

לכאורה היה הכול בסדר. אם כן, מדוע טורדות את מנוחתה שאלות מביכות למכביר? יעל התערה וקמה, נשאה את הספלים למטבח ורחצה אותם בשקידה. את העוגיות שנותרו בצלחת החזירה לקופסת הפח שבארון. סאלי לא מיחתה בידה גם כשהחלה לסדר את המטבח, ולסלק ממנו את כל מה שנראה לה כלא שייך אליו. נטלה לעצמה את החופש להחליט מה ואיך, ובזריזות של עקרת בית מיומנת נעה בין שיש לארון, בין שולחן לכיור, ובעבודתה הסיחה את דעתה מאברם, מן הילדים ואפילו מסאלי מיטיבתה. זו קיבלה לידיה כנזופה את הגיינס והגרביים, החלוק והנעליים, המטפחת וכוסות המים עם המכחולים, והסתלקה עם הכול לאי-שם. כשגמרה יעל במטבח, מצאה את סאלי לבושה בחלוק ועטויה במטפחת, כן הציור ניצב בפניה, ועליו יריעת בד גדולה ומלאה בכתימי צבע חסרי מובן, בדומה לסמרטוט בו ניגבה סאלי מדי פעם את ידיה ומכחוליה. "גמרת?" שאלה סאלי בעליות משהבחינה בחברתה. מן הסתם קיבלה בנקל ואפילו בברכה את הנוכחות החדשה בביתה, וויתרה על החזרה שלה במטבח לטובת הסדר והניקיון שהשליטה בו יעל. את המכחולים ואת הצנצנות השאירה מעתה באמבטיה.

"בואי ונראה מה נמצא לנו לארוחת ערב," פשטה את החלוק המותחם, ובעוד היא פונה אל המטבח, הקדימה אותה יעל, שכבר קנתה לה שליטה מלאה בחלק הזה של הבית ושל החיים, ובמעשיות ערכה את השולחן והתעסקה בדבר-מה אצל הכיריים. סאלי ישבה בינתיים, ונהנית מן המהפכה הנשית המתחוללת לנגד עיניה.

"איך את יכולה להיות ככה לבד? בלי בעל וילדים בבית, שימלאו לך את הבית בקולות צחוק? ככה, זה שקט כזה, מזור, אני אינני רגילה." העמידה על השולחן ארוחה לשתיים, וישבה גם היא. "מה פתאום את שואלת? הרי עזבת את הבית כי גם את רוצה להיות ככה, לבד," חייכה סאלי, ויעל הרגישה פתאום באבסורד. היא ברחה מביתה כדי לזכות בחופש, אבל לא היתה מוכנה לעמוד ברשות עצמה, וליהנות מהחופש הזה, שכן - החופש משמעו להיות לבד. חלחלה עברה בה, "לא חשבתי על זה ככה. חשבתי רק איך לצאת משם, כשדיברנו על פרנסה וכולי, אני רק חשבתי כמה טוב יהיה לי בלי אברם על הראש, שאני אוכל לעשות מה שאני רוצה, שלא אצטרך לשרת אותו כל הזמן, שיהיה לי זמן לעצמי. איך לא ראיתי שאני לא יודעת מה לעשות עם עצמי? כל השנים נלחמתי בו, ותמיד נכשלתי. תמיד יצא בסוף איך שהוא רצה ואיך שהוא אמר. בדרך-כלל, בכל אופן." שתקה רגע, והוסיפה: "הוא כל-כך פשוט, כל-כך חסר הבנה, ולא אכפת לו ממני, ולא מטריד אותי שאני לא מאושרת..." גוועו המלים בפה.

"תראי, יש לי העבודה שלי, שאני אוהבת אותה ונהנית ממנה, וזה נותן הרבה סיפוק, כי אני לא רק מרוויחה את הכסף הנחוץ לי כדי לחיות, אלא אני מרגישה שאני עושה משהו מועיל." סאלי ניסתה להשיב על שאלתה הראשונה של יעל, באין לה מלים לפצות אותה ולנחמה, על הריקנות הפתאומית שביטאה בהמשך. "חוזי מזה, אני נהנית מן הציור, זה ממלא לי את הזמן, לא חשוב שזה לא טוב, הציור נותן לי המון חופש לעשות מה שאני רוצה, אני יכולה לעוף עם הצבעים, לעשות מה שמתחשק לי!" התלבה, והבית לא נראה לי ריק, אף-על-פי שאני בו לבד. אם זה ריק או לא-דיק תלוי - זה תלוי בתוכן שאני מכניסה לתוכו. האי-סדר שראית אצלי, הוא כנראה חלק מזה - לא שאני כל-כך אוהבת אי-סדר, אבל הוא נוצר כל הזמן מפני שאני עושה כל מיני דברים, ואף-אחד לא דורש ממני

לסדר, אלא אני עצמי. לפעמים מסודר פה," חייכה סאלי במבוכה, "אני מרגישה נוח בבלגן שלי, אף-על-פי שהמטבח נראה הרבה יותר יפה אחרי שסידרת אותו... את יודעת, את יכולה ללמוד משהו אחרי העבודה, אולי מקצוע, שיהיה לך יותר סיפוק מהעבודה בעתיד, או הובי. את מוכרחת למלא את הזמן במשהו, אחרת תמיד יראה לך שריק פה, ובעצם ריק פה!" וסאלי היכתה בכפה על לוח לבה ברוב משמעות. דברי סאלי היו כסם-משכר, כעין כוח הנוצק לאט אל תוך הדם, והוא מפלס ומעורר שרירים מנוונים מרפיונם. יעל שתתה את הדברים בצמא, ומחשבתה כאילו נתעוררה מעילפון ממושך. נזכרה, שטרם נישואיה אהבה לרקום. וסיפרה לסאלי איך היתה רוקמת לשם ההנאה שבעשיה. רקמה דוגמאות מורכבות ומסובכות, ואהבה לראות איך התפרים הקטנים מצטרפים על הבד ליצירה אחת גדולה; איך הציור המודפס בצבע כחול על מפה לבנה וגדולה, הולך ולובש חיים בעטותו שלל צבעים הרקומים זה בצד זה, וברק החוסים מקנה לו זוהר וחיוניות. אצבעותיה היו זריזות במלאכת המחט, ולאחר נישואיה עברה מרקמה לתפירה. תפרה את שמלותיה ואת בגדי ילדיה, ולאברהם סרגה סוודרים, גם לילדיה ולעצמה סרגה, וכל מי שראה התפעל ממעשה ידיה, והיא נהנתה מפרי עמלה והיתה גאה בתוצרתה. אך מעולם לא אהבה את התפירה כפי שאהבה את הרקמה. תחילה לא חשה בהבדל, ומשקעה נפשה מתפירה וסריגה לא זכרה כבר את ההנאה הרבה השמורה לה ברקמה. עכשיו, משנזכרה בכל, חייכה, והבטיחה לסאלי כי מחר תקנה משהו לרקום, וחוטים... וכבר היתה הנאת העשייה מתפשטת בתוכה ומחממת את ליבה.

משסיימו את ארוחתן, הדיחה יעל את הכלים וסידרה את המטבח, וסאלי עזרה לה מעט. בעצם כבר נקבע דפוס לחייהן המשותפים, ואף כי יעל היתה יוצרת אותו בפועל, נראה שסאלי ציפתה בדיוק למערכת זו שתיווצר ביניהן, והנחתה את יעל באלם.

את הימים הבאים הקדישה יעל להתארגנות בשני מישורים: מחד עסקה בסידור דירתה של סאלי, ומלאכה זאת לא היתה קלה, שכן סאלי סירבה להשליך דברים שנראו ליעל מיותרים ומפריעים, ועמדה על כך שהכול נחוץ וחיוני. לפיכך נאלצה יעל למצוא מקום מתאים לכל דבר ודבר, החל בבגדים ישנים וכלה באוסף פקקים וברגים חלודים ושבורים וקפיצים. מאידך ניסתה יעל להכניס מעט סדר בנפשה המבולבלת, ובכך, שלא כבסידור הבית, היתה לה סאלי לעזר רב.

"תעזבי את מה שאברם עשה ועושה. תתרכזי במה שאת עשית והרגשתי! אולי אז תביני יותר טוב מה קורה לך," אמרה סאלי ערב אחד, כשיעל שפכה את מרי לבה לפנייה. "אינני" הופתעה יעל. "הרי אהבת אותו בוודאי פעם. אחרת לא היית מתחתנת איתו," העירה סאלי את מה שמוכן מאליו. יעל לא זכרה איך אהבה את אברם. עכשיו הפכה בנפשה ובמוחה, וניסתה לזכור את אהבתה, אך לשווא. דומה שלא אהבה אותו מעולם. אולי בטרם נישאו... והחלה מספרת איך הקסים אברם את לבה אז, "הוא היה בא לקחת אותי בערב, ותמיד מצוחצח ונקי, תמיד נכנס הביתה, מתעניין בשלום אמי - כאילו שהוא מנסק לה את היד, ככה אמא הגדירה את יחסו. היא מאוד העריכה אותו, חשבה שיהיה בעל מצוין. היא הסבירה לי, שאפשר לדעת איזה מין בעל הבחור יהיה, לפי איך שהוא מתייחס להורים של החברה שלו. ואברם התייחס בכבוד... ושוחח איתם עד שהייתי מוכנה, ולפעמים הביא פרחים או שוקולד. הוא סיפר להורי על עבודתו, והם ראו שהוא טיפוס סולידי כזה, לא מתפרפר, ואמרו שזאת תכונה מאוד חשובה, כי אפשר לסמוך עליו, הוא תמיד ידאג לי וילידי, ויתקדם בחיים, כי אנשים כאלה מגיעים רחוק. אחר-כך היינו יוצאים, לקולנוע או לריקודים, או סתם - לטייל ברחובות. אינני זוכרת על מה דיברנו אז, אבל הוא סיפר לי כל מיני דברים, והורי אמרו גם שהוא בחור מעניין." דיברה בקול חד-גוני, וחשה שדבר מה חסר, התמונה איננה שלמה, היא עצמה לא שוכנעה ממה שאמרה כעת, וכיצד תשכנע את סאלי? משום מה היה חשוב ליעל להסביר לסאלי מה קרה. להתגבר על הבושה, על הפחד, ולדבר על



מ. רונוסליס: עירום

מיטתה שעות ארוכות... ואהבה גדולה מילאה את חדרי לבה, והציפה את ישותה.

מכאן ואילך השתנו היחסים בין שתי הנשים. יעל נמשכה אל סאלי, אך גם נבוכה מפניה. ראתה בה מושיעה נערצת והיתה אסירת תודה לה, אך גם חששה מפני דבר מה שתום אשר היה בה, והוא רב-עוצמה ומרתק, כעין סוד גדול שמבקשת היא לגלותו, אך פוחדת מפני חשיפתו. מיעטו לשוחח בימים האלה, כאילו כל אשה מחכה לצעד מנחה מצד רעותה. אם שוחחו, דיברו בענייני דיומא אשר אין בהם כדי לעורר סערת רגשות. סאלי לא דחקה ביעל, גם אם חשבה שדברים חשובים עדיין דורשים ביורר וליבון, ויעל הסתפקה בינתיים בעולמות החדשים שנגלו לפניה כל ערב, עת עלתה על יצועה. מדי לילה היתה שוכבת ערה במיטתה, וקוראת דרור לדמיונה, ומפליגה לעולמות השייכים לסאלי ולה לבדן. פעמים הצילה את סאלי מאסונות כבדים ומשונים, וטיפלה בה באהבה ובמסירות נפש. פעמים יצאה עם סאלי למקומות חדשים, אשר טרם הכירה, והשכילה להפתיע את סאלי בדמיונה הפורה, ולשמחה בכוחותיה וביכולתה. פעם, למשל, נכנסה אל המשרד של סאלי, בשעה שזו היתה עסוקה בחיפוש פתרון לסוגיה קשה, אשר בה התעמקה כל המחלקה כבר שבועיים ויותר. יעל הביטה בצג, וסאלי הסבירה לה מה הבעיה, ויעל אמרה "ולמה לא לעשות פשוט ככה במקום ככה?" הראתה את כוונתה בתנועות אצבע על הצג. סאלי הביטה אל חבריה במבט רב משמעות, "נדמה לי שהיא צודקת," אמרה, ומיד החלו לעבוד כולם על הכיוון החדש שהציעה להם יעל.

"אינך ישנה?" שאלה סאלי לילה אחד והיא עומדת בכוננתה בפתח חדרה של יעל. "לא נרדמתי," השיבה יעל, הזדקפה, ובמחי יד סילקה מפניה את שיערה שכיסה אותה ואת חלומה גם יחד. החשיכה היטיבה לסוכך על סודה, ויעל הכירה תודה לה על כך. "גם אני לא נרדמתי, שמעתי את הגשם בחוץ," אמרה סאלי ונכנסה אל תוך החדר. "בדרך כלל אני נרדמת מיד," צחקה, והתיישבה על קצה המיטה, ויעל חשה בכובד גופה, ולא זזה ממקומה, יכלה להרגיש את ברכה ואת ישננה דרך השמיכה. "לא אכפת לך שאשכב פה קצת?" סאלי שאלה אחרי רגע של היסוס, ויעל הסתובבה על צידה, ותמכה את ראשה ביד אחת, וכיווצה את רגליה אל בטנה, ופגעה בברכיה באחוריה של היושבת. "זה בסדר," אמרה היא לאחר שיעל פלטה

מה שבקושי העזה לחשוב עליו.

"הורי טרחו להסביר לי הרבה דברים על גישוואים," המשיכה, "ואמא לימדה לבשל, לנקות, לכבס, בקיצור - לעשות את מה שעושים בבית כדי שיהיה חם ויפה. רק דבר אחד אמא לא הסבירה לי: מה עושים גבר ואשה, שהופך אותם לזוג." עדיין לא קראה בשם המפורש של העניין, וגמרה בלחש. זמן מה שתקה, אחר-כך אמרה, "לפני שהתחתנו היינו הולכים מחובקים ברחוב. את יודעת, כמו שצעירים הולכים. הייתי גאה שזה החבר שלי. והוא היה נותן לי נשיקת לילה-טוב בכל פעם שנפרדנו, ויותר מזה לא הרשיתי לו לעשות כי הייתי נערה הגונה, מבית טוב, וידעתי שלא עושים את זה לפני שמתחתנים. אבל באמת - גם פחדתי מאוד. וגם פחדתי שיתפסו אותי אם אעמוד בחדר המדרגות ואתן לו למזמז אותי בחושך. לא רציתי שיהיה לשכנים מה להגיד. לא רציתי לעשות 'בושות' לאמא שלי. וגם כשכבר דיברנו על חתונה, לא הסבירו לי בבית מה עתיד להתרחש. ואמא לא ניסתה להרגיע אותי, אף-על-פי שוודאי ראתה כמה נרגשת ומבוהלת הייתי. אפילו הספרית שלי ראתה את זה, ואמרה לי לא להתרגש יותר מדי... אני הייתי כלה מאוד יפה. אמי כל הזמן אמרה שאני אהיה כלה נהדרת. את זה היא ידעה להגיד הרבה זמן מראש," כעסה על אמה.

"אחרי החתונה נסענו למלון. אני זוכרת שאמא חיבקה אותי ונישקה אותי בכוח כזה, ואמרה לי 'בהצלחה', וזה כל מה שידעה להגיד. אני לא ידעתי מה לעשות עם עצמי כשהיינו לבד, ונורא התביישתי. ואברם - הוא דווקא ידע מצוין. והוא חיכה לזה הרבה זמן. והייתי חייבת לו, ולא יכולתי. פשוט, לא יכולתי. הוא היה נורא עדין בהתחלה, ונישק אותי בפנים, אבל בידיים התחיל להפשיט אותי. ואני פחדתי ממה שיבוא, אף-על-פי שידעתי, שזה בסדר, וככה צריך להיות..." ודמעות חמות פרצו מעיני יעל, ועלבונה ואכזבתה הרטיטו את כל גופה, ופניה התעוותו, ועוד הצליחה להוסיף תוך בכי נורא, "אף פעם לא למדתי להנות מזה... תמיד... היה... נורא!" וכיסתה את פניה בשתי ידיה, ולא יכלה לעצור בעד בכיה המתפרץ, הזועק. סאלי קמה ממקומה, וחיבקה את כתפי יעל הרוטטות, וליטפה את שיערה, ודיברה על לבה, והצמידה את ראשה של יעל אל כתפה הרחבה, וליטפה את עורפה וגבה, וקירבה את לחיה אל הפנים הרטובות מדמע, עד שנגעה בעורה בדמעות החמות. וכך חלפו דקות אחדות, ויעל נרגעה מעט, והשה בהמימות חברתה העוטפת אותה כבמעטה רך, כאילו אמה היא המחבקת אותה ומנחמת אותה בצר לה. כשפסק הבכי לא עזבה אותה סאלי, והמשיכה ללטפה בחום, ויעל קיבלה את המגע הזה בתודה ונענתה ליד המלטפת את עורפה ואת גבה, והתמסרה לשלווה שהקנה לה המגע, והניחה לסאלי לנשקה מתחת לאוזנה ולאמצה אל לבה ביתר עוז. משהרפתה ממנה סאלי וקמה מכריעתה אצל כסאה של יעל, היו פניה אדומים מעט, והיא הסתלקה לה.

"ובעצמך?" שאלה סאלי בשובה לחדר, "את נהנית? את מאוננת?" "מה?" הופתעה יעל, והשימה את עצמה כאינה מבינה. "אף פעם לא אוננת?" לא ליטפת את עצמך במקומות שזה נעים לך?" הסבירה סאלי ויעל היתה נבוכה מאוד, והסמיקה, והניעה את ראשה לשלילה. על-כך לא היתה מוכנה לדבר, אפילו לא עם סאלי. ובעצם, לא העזה לנגוע בגופה מאז אסרה עליה אמה מגע זה באיסור חמור, ובנימוק שזה מזיק לבריאות, ושהיא עלולה לקרוע את קרום הבתולים אגב משחק, ואת זה הרי היא רוצה לשמור מכל משמר! לא, יעל לא אוננה, ואפילו לא שיערה שאפשר להנות מכך. סאלי הרגישה ברתיעתה, והניחה לה.

באותו לילה נרדה שנת יעל, ושעה ארוכה שכבה ערה בחשכה, ולבה יוצא אל חברתה הבוגרת. דימתה לעצמה ששריפה פורצת בכית, וסאלי נלכדת בלהבות, והיא, יעל, פורצת באומץ אל חדרה הבוועד ומצילה אותה מן האש. ואחר-כך: סאלי שוכבת בכית-חולים, כל גופה כווי ודואב, והיא סועדת אותה ומשיבה את נפשה... ולהפך: היא עצמה נכוותה כה קשה בעת שהצילה את סאלי, וסאלי יצאה בזכותה ללא פגע, והיא סועדת אותה במסירות, ולא משה מצד

"סליחה". מין מתח היה באוויר שביניהן, ויעל חשה בקור הצורב במקום בו החליקה השמיכה מעט מכתפה עת הודקפה. "לא קר לך ככה?" הניעה סנטרה אל גוף חברתה העטוף רק בכותונת דקה. "את יכולה לעטוף אותי קצת בשמיכה שלך", הציעה סאלי, ומיד הכניסה את רגליה אל מתחת לשמיכה, ושכבה אל צידה, ופניה אל יעל, והרימה את זרועה והטילה אותה על כתפה. יעל נרעדה. עכשיו לא היה דבר מפריד ביניהן, וגופה של יעל הרעיד, אם בגלל ציפיה מוזרה שאפפה אותה, או מחמת הצינה שטיפסה אל מתחת לשמיכה כשהרימה סאלי את שוליה. "קר לך!" לחשה סאלי, ובזרועה משכה את יעל והצמידה את גופה אליה, לכל אורכו.

מאז ישנו השתיים יחד מדי לילה. לאט ובסבלנות אין קץ הנחתה סאלי את חברתה החרדה ודלת-הניסיון בתענוגות הגוף, ויעל היתה מתענגת עד כאב באותם לילות, תענוג אשר לא ידעה מעודה. יעל התביישה בהנאתה באור-היום, ומצפונה היה נוקפה על מעשיה, ומיעטה לבוא בדברים עם סאלי, ואפילו את פניה היתה הופכת כל אימת שזו ניסתה למצוא רמז כלשהו לרגשותיה. אילו היו הדברים תלויים בה ובהחלטה, לא היתה יעל מגיעה בוודאי לתלות כזו בהנאתה המינית, משום שזו נראתה לה עניין רע ואסור, והיתה הופכת בו בדעתה כל היום, ומגיעה שוב למסקנה, שמוטב לה להפסיק את סאלי ממעשיה. אבל יעל כבר מיצתה את כל יכולתה להחליט החלטה ולעשות מעשה, באותה הסתלקות נועזת שהסתלקה מבייתה, וגם את ההסתלקות הזאת לא יכלה לזקוף לגמרי לזכותה, כפי שהשכיחה בינתיים להבין. היא היתה עכשיו כפופה לרצונה של סאלי, ולא ראתה לפניה כל דרך אחרת, אלא לקבל את מרותה. כשהיה הלילה יורד, וסוכך בכנפיו על מעשים טובים ורעים גם יחד, היו סאלי והתענוגות השמורים עמה כובשים את יעל כבסערה, וקסמם הסודי והאסור מרתק את כל ישותה, והיא היתה מתמכרת להם ולבה קל וגופה נכון, וכל רצון אין בה להפסיקם.

"אולי תואילי פעם לרדת לקניות?" התריסה סאלי אחרי שבוע כמעט של שתיקה. "אני?! אני פוחדת שמישהו יראה אותי..." "שמעי נא," התעקשה סאלי, "אילו חיפש אותך, היה מוצא אותך מזמן. הוא אולי לא יודע איפה את עובדת, אבל הרי נסעת בהסעה, ושם בטח שראו אותך. אני חושבת שהוא לא מחפש אותך כלל, הוא בטוח שתחזרי, או ששמח להיפטר ממך. בכל אופן, את בעיר אחרת, אינך מכירה כאן נפש-חיה, והגיע הזמן שתצאי לרחוב." עיניה של יעל מלאו בדמעות, "נדמה לי" המשיכה סאלי בלי לשים לב לדמעות, "שרצית גם לקנות רקמה או משהו, לא?" סאלי היתה מעוצבנת, ופנייתה הרגיזה את יעל, ויותר משהרגיזה, הפתיעה אותה, היא בלעה את דמעותיה. יעל צייתנית היתה מטבעה, ועוד יותר צייתנית היתה כשלא ידעה איך להגן על עצמה. ובכן, נטלה את הסל, וירדה במדרגות לאיטה, וסקרה את הרחוב במבטים מודאגים בטרם העזה להציב רגל בו, ובחופזה הלכה לחנות המכולת הסמוכה. ליותר מביקור חטוף במכולת לא עמד לה אומץ לבה, והיא שבה אל מקלטה, מהר ככל שנסאזה רגליה.

"נו, מישהו בלע אותך בדרך?" לעגה לה סאלי, ושתי דמעות הופיעו בעיני יעל, ונשארו תלויות בריסיה, והן מרטיבות את שקערוריות עיניה. תום ילדות יש בהן, בדמעות, וכנות וכאב אמיתי. סאלי התנצלה על גסותה. "ובכל-זאת," אמרה בקול רך יותר מבתחילה, "את יושבת אצלי כבר שבועיים, ואינך עושה כלום כדי לקדם את עצמך. קיבלת משכורת, אמרתי לך שתלכי לבנק, ולא הלכת. רצית לעשות משהו בשעות הפנאי, וכל מה שאת עושה, זה לנקות כאן ולסדר. תאמיני לי, לו רציתי משרתת הייתי מוצאת לי. רציתי לעזור לך לעמוד על הרגליים, והנה אני רואה שאינך רוצה בכלל. יותר נוח לך לעמוד על הרגליים של מישהו אחר." יעל הרכינה וכופפה את גווה מעט, כאילו נכונה היא למלקות. "לא תהיה לך ברירה אלא להסתדר לבד," הוסיפה סאלי להצליף בלשונה. "בשבוע הבא אני נוסעת לארצות-הברית, ומה תעשי אז?" הוטלה הפצצה! ופרץ כעסה של סאלי הגיע לסיומו משנתגלה דבר הנסיעה הצפויה, דאגתה האמיתית. סאלי ידעה על הנסיעה הממשמשת ובאה

כבר ימים אחדים, ובעצם לא היה בנסיעה זו דבר יוצא דופן, שכן נסעה לארצות-הברית פעמיים-שלוש בשנה בענייני המפעל, ובהפץ לב נסעה, ולא היה דבר אשר יקשור אותה למקומה. עכשיו שונים פני הדברים. בתחילה חרדה סאלי ליעל, איך תסתדר לבדה? איך תגיע בכל בוקר למפעל ואיך תשוב ממנו, שהרי אינה נוהגת במכונית, ותחנת ההסעה רחוקה מדירתה. אחר-כך חששה שמא באמת ימצא אברם את יעל בהעדרה... ולבסוף הציקה הפחד, שיעל תקום ותלך לה, ככה, כשם שהופיעה. יחסיהן של השתיים לא היו עדיין מבוססים דיים, ובניתוק של שבועות אחדים עלול לרדת לטמיון המעט שבנתה סאלי בעמל כה רב, המעט שהיה יקר לה. סאלי ניסתה לרחות את נסיעתה בשבועות אחדים, אך ללא הועיל. תושייתה לא עמדה לה להמציא נימוק משכנע לבקשותיה יוצאות הדופן, הרי לא יכלה להסביר למנהל מהו הדבר שבגללו אינה הפצה לנסוע... תהתה אם יודעים כולם, או שאינם יודעים, ומילאה את פיה במים.

"לא נורא," ענתה יעל אחרי מחשבה ממושכת, "אני אסתדר". ולא היה בדברים כדי לשכך את חרדתה של סאלי או לרמוז לה מה עתיד לקרות בהעדרה. "זו הבעיה", חשבה סאלי בלבה ולא אמרה דבר, "את כל-כך קלה להשפעה, ואני פוחדת שמישהו אחר ימצא אותך ויקח אותך ממני", ובקול אמרה, "חשבתי לקחת אותך איתי, אבל אין לך דרכון, וזה לוקח זמן, ואני צריכה לנסוע עוד ימים אחדים, וגם אינני יודעת, אולי הוציא לך אברם צו עיכוב יציאה מן הארץ? הטוב ביותר שתישארי פה, ואני אחזור מהר ככל שאוכל, ובפעם הבאה אולי באמת תבואי איתי." השליכה פתיון כדי לשמור את בת-חסותה לעצמה. "את יודעת", אמרה יעל בהיסוס, "אני מתגעגעת לילדים. עכשיו, שאמרת שאת נוסעת... חשבתי לעצמי שעזבתי אותם כאילו שנסעתי לחוץ-לארץ. בלי להגיד אף מלה... הם בטח שואלים עלי, ומתגעגעים אלי... מעניין מה אברם אומר להם." היתה זו ההתייחסות הראשונה לכל מה שהשאירה מאחוריה, מאז באה לגור אצל סאלי. סאלי יכלה לחוש כמה שברירית וחסרת בסיס מערכת היחסים שביניהן. "אילו הייתי חוזרת עכשיו הבייתה," המשיכה יעל להשתעשע במחשבותיה בקול למגינת לבה של חברתה, "אברם היה הורג אותי בטח," ובלבה חשבה על אברם המכה אותה, אף שלא נהג להכותה כלל, והמחשבה גרמה לה עונג. היא חייכה בתמימות, מסגירה את סודה אגב כך, ומציידת את חברתה בקצה-חוס להאחו בו ולהשיב מלחמה שערה.

"זה שהוא לא מצא אותך עד עכשיו, מוכיח שהוא לא מעוניין בך יותר. אם תחזרי אליו ירד לחיך עוד יותר מקודם, ואת רק תסבלי. לעומת זאת, אם תחכי שאחזור, אוכל לעזור לך ותתגרשי ממנו, ותשיגי זכויות לגבי הילדים שלך, או אפילו שיגורו איתך, והוא יהיה אחראי לפרנסתם. הרי זה מה שאת רוצה בעצם, לא? הרי טוב לך איתי יותר משהיה לך איתו, מכל הבחינות..."

הימים שנתרו עד לנסיעתה של סאלי מעטים היו מכדי שתוכל לעשות משהו ממשי שיכול את יעל אליה. דיברה על לבה של יעל בגנות השיבה אל אברם ובזכות ההמתנה לשובה היא, והיא נאחזת בכל נימוק שעלה בדעתה, ומשתמשת בכל מידע שמסרה לה יעל אי-פעם. פתינות אין ספור השליכה לעבר יעל, ובכל-זאת הרגישה איך הקרקע נשמטת מתחת רגליה, ולבה בל עימה. במועד, נסעה בלב כבד, ומתק טעמה של יעל מר בפיה.

לבדה בדירה הריקה, התהלכה יעל באפס מעשה. פשפשה מעט בתפציה של סאלי, אך לא מצאה בהם דבר אשר לא ידעה עדיין. רחצה את המכחולים המיוחמים וסידרה כל דבר במקומו. לא היה מישהו שיקלקל את הסדר. הרהרה בסאלי, בגופה הרחב והחם, ונוכרה באברם, והמחשבות הרעות ששתלה סאלי אודותיו במוחה בימים שטרם נסיעתה, הציקה. ימים אחדים הסתתרה בדירה הנקיה והמסודרת, ולא ידעה מפני מה עליה להסתתר: העודנה מסתתרת מאברם? בעיני-רוחה יכלה לראות את תדהמתו בשובה הבייתה. עכשיו לא חשבה שיכה אותה, עכשיו רצה לקראתו והיא משתוקקת לחיבוקו. מה טוב החיבוק הזה! בדמיונה היתה מוליכה את ידו של

פרסום ראשון

שיר ראשון

שיר שלישי

וּלְפַעַמִּים אֶת חוּט אוֹ
 חֶפֶץ מִפְּכֵה, עַל הַמַּחְצֵלֶת
 נַח אַחַר וּמַחֲכֶה לָךְ פֶּתַח
 דְּלֶת חֲרָסִים עַל הַשְּׁמוּרוֹת.
 אֶת קָמָה, שָׁמָּה עֵין מִתְרַפֶּקֶת
 כְּתָף, כָּל שָׁכֵם, חֶפֶץ כָּל מְקוֹם
 בְּצַהֲרָיִם, אֶת מִסְתַּרְקֵת פְּעָמִים, פְּעַם
 שֶׁהַשְּׂבִיל יִהְיֶה בְּדִיוֹק בְּאִמְצַע הָרֹאשׁ
 פְּעַם שֶׁהַצְּמָה שְׁלֶה בְּדִיוֹק תִּגְלַשׁ.
 אַחֲרַי, שָׁמָּה פּוֹךְ וְשָׁמָּה כַּחַל
 יוֹרֶדֶת שֹׁפֵת (אִיזוֹה) נַחַל
 לְאַסֹּף עוֹד מִמְצָאִים וְנִמְצָאִים.
 אַחֲרַי, הוֹלֶכֶת וְקוֹנֶה
 כְּרִטִּים לְהַצְגָה רֵאשׁוֹנָה
 הוֹלֶכֶת וְקוֹנֶה כְּרִטִּים לְהַצְגָה שְׁנִיָּה
 וְלֹא חוֹשֶׁבֶת פְּעָמִים מִי מִבֵּין הַשְּׁנַיִם
 (אָבִי אִמִּי

הַאוֹרְגָנוֹזִים הַזֶּה
 שְׁקוֹרָאִים אוֹתוֹ י' הוּא
 הַכִּי זֶהֱב שֵׁשׁ לִי הַיּוֹם
 עַל שֹׁפֵת הַבַּיִת, חוּץ מִשְׁלִי
 הַעוֹבֵר וּמַעִיר אוֹתִי כָּל הַזְּמַן, מִכֵּיוֵן
 שֶׁרִשְׁמַת אֶת שִׁמְךָ
 בְּצַפְרֵן עַל גֵּב זְרוּעֵי, שִׁמְתִּי
 עַל הַמַּצַּח שְׁלֶה אֵיקֶס בְּצַבֵּעַ אָדָם
 אֶתְּךָ כְּבָר מִזְּמַן מִסְּמוֹן, אֶתְּךָ
 כְּתוּב הַיּוֹם בְּמְקוֹם הַכִּי נִכּוֹן
 בְּסֵפֶר הַסְּפָרִים שְׁלִי שִׁמְרַתִּי לָךְ
 מְקוֹם (לְמִנּוּחָה) בְּחֻלְקָה שְׁקִנִּיתִי
 וְאִמְרַתִּי לָךְ תִּמְיֵד אֶהְבֵּתִי אוֹתְךָ
 אֶפְלוּ לֹא יִדְעַתִּי
 לְזֹכֵר שֶׁהֵיִתִּי.

הָאָדָם בְּשַׁעְרֵי מִתַּחַת הוּא
 כְּבָר קָצַת לְבָן וְעוֹד יוֹתֵר לְבָן
 מִתַּחַת הַעֲצִים
 לֹא הִקְהוּ שְׁנֵי הַזְּמַן.
 וַיּוֹצִיפוּר צְפוּר אוֹמֵר
 אֲנִי רוֹאֶה בְּאוֹר אַחֲרֵי אֶת עוֹר הָעֵץ
 מִפְּרִיד וּמִפִּיס
 שׁוֹכְבִים חַיִּים שְׂבוּרִים
 בְּלִבְבוֹת הָאֲחֵרִים, לְדַעַתִּי, אוֹמֵר
 אִם לֹא בְּהִלְכָה עַל מֵים מִתְאַבֵּד
 הַיִּית מֵת מֵאֲהַבָּה סְתוּמָה.

שיר חמישי

הַזְּמַן שְׁלֶה מִסְפָּר
 מִתַּחַת הַבָּשָׂר
 כָּל רוּחַ וְעֶקֶר
 נִסְתָּר. וְלֹא מִסְתִּיר
 עֵינִיָּה, סֹדֵק שְׁנֵי שְׂדֵיָּה
 מִתְאַבֵּד עֵשֶׂן
 כְּאֵב גְּנָה יֶשֶׁן

כָּל כֶּה אֶת צִעִירָה בְּצַעֲרָה
 אוֹמֵר, נוֹשֵׁק לָהּ נְשִׁיקַת פְּלוּמָה
 אֶפְרוּחַ זְהִיר כִּנְפֵי לְחִיָּה
 מִכְמִיר אֲבָל אֶת שְׁמָה
 שְׁמָה יָד סוֹכְרֶת, אֲצַבְּעוֹת
 צְפוּר הִיא מִפְּרִפְרֵת
 מִפְּנִי, בְּגֵן שְׁלֶה
 רוֹעֵשׁ הַסְתִּיּוֹ וְכֹא עֲלִיָּה
 בְּעֵנָן וּבְכִי וְגִשְׁם רֵב -
 רֵבֵב מִשְׁעָרָה וְלֹא נִרְטֵב כִּי
 רַק שִׁפְתָּיו. פְּנִיָּה
 הַעֲפוֹת נוֹגְעוֹת פְּנִי תוֹהוֹ
 וּבִטְנוֹ בְּרַפְיוֹ, כְּפוֹת
 רַגְלָיו הִיא מִכְסָּה
 סְמִיךְ שֶׁעַר אֶהְבֵּתָה
 מִרְגְּלוֹתָיו.

שיר רביעי

הַתְּפוּחִים אֲשֶׁר טְבָלוּ
 יְדֵי, פְּרִי הַגֵּן טְבוּעַ
 נִיקוּטִין צְהַב, בְּדָם מִכְאוּב
 לֹא מִדְּבַר, בְּצַפְרָנִים לֹא
 מִגְדָּר, נִשְׁאָר בְּעוֹר מִכָּל
 הַבְּחוּרִים אֶתְּךָ בְּכוֹר.
 אֶלְמוֹת הַתְּפוּחִים עֵשֶׂן
 סִיגְרִיּוֹת מִטּוֹסְיָאן -
 כָּל הַיְלָדִים הִרְיָחוּ אֶהְבָּה
 עַל הַמְטָה שְׁלִי בְּגֵן.

תִּרְאֶה אוֹתָהּ אוֹמֵרֶת
 שְׁמָה כָּל שְׁנָה אֲבָן טוֹעִים
 אַחֲרֶת עַל הַלֵּב שְׁלֶה.
 חוּט קְטוּעַ קוֹ מוֹעֵד לְהַקְרַע, זְרוּעַ
 שְׂאֵלוֹת בְּרוּחִים צְפוּפִים שְׁלֹא יִדְעָה
 מֵה שְׂאֵלָה מִבְּהִלָּה מִמְּבוֹכִים
 מֵהַשׁוֹתֵק, מֵהַאוֹכֵל אוֹתְךָ. לֹא
 יִדְעָה לְהִסְתַּפֵּל בְּלֵב שְׁלֶה, עֲכָשׁוּ
 בְּלֵב שְׁלִי אֶתְּךָ שׁוֹאֵל אוֹתִי הַצְּבַע

שיר שני

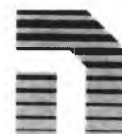
עוֹד פָּחַד כָּל הַטוֹב נִשְׁמַרֶת
 פָּחַד אוֹר וְטֶהַר
 הַנֶּפֶשׁ אֶל נִמְשַׁכֶּת אֶל
 אֶל טַל וְאֶל מִטְר אֲשֶׁה אַחֲרֶת
 וְנוֹשַׁכֶּת עַקְבֵי.
 אֶתְּךָ צַח וְאָדָם
 אֲנִי כְּעֹשֵׁב הַכֶּתֶם
 זֶהֱב דְּגוּל מִרְבֵּב הַתְּפוּזִים
 שְׁלִי עֲכָשׁוּ לָךְ שׁוֹמֵרֶת
 אַחַד זְרִיחָה אֶתְּךָ לָךְ
 אַחַד אֲשֶׁתְּךָ מִכֶּף יְדֶךָ.

המזוודה עמה לתחנת ההסעה, כדרך שעשתה כבר פעם, עמדה בין האנשים הרבים הממתינים לאוטובוס, וחשבה בלבה, שאולי תיטיב לעשות אם תפסיק את עבודתה. הרי אברם לא אוהב שהיא יוצאת לעבוד, בעצם, גם יש לי די מה לעשות בבית. עלתה על האוטובוס ונסעה אל המפעל, וישבה כל היום במשרד, ותקתקה בשקט. המזוודה עמדה ליד הקיר, ובכל פעם שהציצה בה יעל, נמלא לבה שמחה: שמחת השיבה הביתה.

אברם על-פני גופה, ומלמדת אותו איך להנותה בדרך שלימדה אותה סאלי, והשיעור עוד טרי בזכרונה. סאלי טלפנה, "מה את עושה?" שאלה, ו"את מתגעגעת אלי?" וגם "קשה לך לבד?" אכן, היה קשה לה לבד. ואם תישאר בבית הזה עוד שלושה שבועות, גם אם סאלי מאוד תמהר, יהיה עליה לחכות לפחות שבועיים... ובינתיים... ארוזה את מזוודתה, וגם את המטריה, שכן השמש זורחת היתה בכל הודה והדרה. בבוקר נשאה את

רוח בקיבוץ

מרים עקביא



יוחנן סימון, בקיבוץ, 1950 בקרוב, שמן על בד

ובאתי לארץ ב־1946. ירדנו מהאניה והובלנו
ישראל, ימינה ושמאלה ואחר־כך שוב ישראל -
וקדימה. הלכתי אחרי מי שהלך לפני. לפני צעד
יצחק, המדריך שלנו. על האניה, בדרכנו לכאן,
עדיין הקריין יצחק כוח וסמכות. דיבר איתנו,
עזר לכולם, גם בי תמך, כשהיה לי רע וכשקרובה הייתי למות.

ענה, בלי אומר, צעד יצחק בעקבות קיבוצניק אחד מכאן.
אחרי צעדו שלומית וחיה ובעקבותיהן כל היתר.
המולה היתה סביב. טרטור מנועים התערבב בקריאות ובעצקות.
היה חם. עברנו כמה מחסומים. לפני אחדים מהם נעצרנו. שניים
שוחחו ביניהם ואחד מהם הצביע עלי. מישהו אחר הציג תעודות.
נדע לי, שמעכשיו שמי יהיה 'מלכה'. קודם הייתי 'מרילקה'. יצאנו
את הנמל.

האוטובוס שאליו הוכנסנו היה לא נקי ולא מלוכלך. הנהג היה
שחור־שיער ובהיר־עיניים. זוננו. ישבתי ליד הלון פתוח, ובחשאי
זרקתי מבט חטוף אחורה. מאחורינו השתרע הים הגדול. מצידו השני
נשאר עולמי הקודם.

הגענו לחדר־אוכל בקיבוץ. היתה שעת בין ערביים. השמש להטה
עוד מעל לאגם, ומצד ההרים כבר עלה הירח. על השולחנות בחדר
האוכל עמדו קומקומי אלומיניום. מישהו מזג נוזל מאחד הקומקומים
לספל פשוט, והגיש לי.

"תשתי קצת תה", אמר האיש.
התה היה פושר, חיוור ומתוק. הייתי צמאה ולגמתי את כולו. מישהו
אמר:

"מיד יביאו לחם וריבה."

השתוממתי, שבשעה כזאת, בין צהריים לערב, מגישים דגים 'ריבה'
בפולנית זה 'דג'. במהרה הופיעו על השולחנות סלסילות עם לחם
פרוס וצלוחיות עם ריבה. שוב השתוממתי: 'מכריזים על דגים
ומביאים מרמלדה?'

כולם מהקבוצה שלנו אכלו לחם בריבה ושתו תה. שלומית וחיה רבו
ביניהן, כנראה ניסו לסגור איזה חשבון ישן.

"תפסקנה", נזף בהן יצחק המדריך, "הגעתן לארץ־ישראל. כאן
פותחים דף חדש."

חדר־האוכל נתמלא באנשים. רובם היו בבגדי עבודה גסים,
בכובעים משונים, בנעליים כבדות, לעורם גופיות אפורות, ספוגות
זיעה. הם אכלו לחם בריבה, שתו תה, שוחחו בקול ולעתים השמיעו
קריאות.

"מי אלה?" - שמעתי שאלה.

"עולים חדשים", - ענה הנשאל.

לפתע ניתרו כולם ממקומותיהם ומיהרו למרפסת. השיחות נפסקו
ובמרפסת עמדו החברים סביב מקלט רדיו והאזינו. שמעתי את
המלים "קול ישראל" - ואחר כך שטף מלים צפופות ובלתי מובנות.
סיימנו את 'ארוחת הארבע' והופנינו למקומות לינה. אחדים מאיתנו
צורפו למשפחות. אחרים, כמוני, קיבלו מיטה בודדת, שעמדה תחת
כיפת השמים.

שמחתי על שמיטתי היתה מוצעת בכלי מיטה נקיים. ישבתי עליה
והנחתי על ידי את צרורי הקטן. אשה מקומית ניגשה, בחיוך
שפתיה, ופרשה מעל מיטתי רשת לבנה. הבנתי, שהרשת נחוצה
להגנה. המלה 'הגנה' נשמעה מדי פעם. האשה סיימה את מעשיה,

אמרה משהו כמו "שינה מתוקה" או "חלומות פז" והתרחקה. שכבתי
במיטתי בעיניים פקוחות. דרך הרשת נראו שמיים כחולים־כהים
זרועי כוכבים. 'אותם השמיים...!', הרהרתי.

לא הרחק ממיטתי התנהל ויכות. יצחק, המדריך שלנו, שידע עברית
עוד מהגימנסיה, ביקש בכל מאווד:

"תנו לי איזה מקום הכי קטן, אבל רק לעצמי, לא ליד משפחה
ותיקה. אני מוכרח להיות עם עצמי..."

אנשי שיחו, הקיבוצניקים, ניסו לשכנע אותו:
"מה אכפת לך? הוותיקים רוצים לעזור. רוצים לקלוט אתכם. יהיה
לך נוח."

"לא יכול. אני מבקשו" עמד יצחק על שלו.

"אז מיטה בחוץ", הציעו.

"אני רוצה לקרוא בלילות", התחנן יצחק.

מדוע יצחק גורם להם בעיות? שאלתי את עצמי. בחדר האוכל כבר
הספקתי לשמוע הערות עוקצניות על חשבוננו וראיתי מבטים
חשדניים ומתנשאים. ועכשיו עלול יצחק, בגלל הבעיות שלו, לתת
להם סיבה טובה לבוז לנו. זה עתה באנו - וכבר דרישות?

יצחק קיבל מקום. ליל ליל פונתה פינה קטנה והמיטה, שמיועדת היתה
ליצחק, הוכנסה לשם. ליד המיטה הועמד שרפרף ועליו מנורה
השמלית. חלומותיו של יצחק - על פינה פרטית ועל האפשרות
לקרוא בלילות - התממשו.

לילה ירד על הקיבוץ. במיטות הפזורות בשטח תחת כיפת השמיים
נרדמו העייפים. מרחוק נמשכו יללות ממושכות. קפאתי במקומי. או
אז נזכרתי בשיר, שיצחק לימד אותנו בדרך:
"יללת תנים נוגה - אואה אואה אואה..."

בפעם הראשונה בחיי שמעתי יללות תנים וזה הזכיר לי בכי
תינוקות יהודים... השינה היתה ממני והלאה.

קמתי ממיטתי. היכן כאן השירותים? התחלתי לחפש. אור הירח
האיר את דרכי. גיששתי. כשעברתי על יד הלול, שמעתי את קולו
של יצחק. עם מי הוא משוחח בשעה מאוחרת כזאת?

"אתן רואות, תרנגולותי היקרות?", אמר בהתעוררות, "לו נשארתי
שם, בגולה, הייתי היום מנהל מוסד. מנהל מוסד? אמרת? משרה
רמה של מנהל מחלקת החינוך בג'וינט הציעו לי. כן כן. אינכן
מאמינות? עלוב וחלש אני בעיניכן? אתן צודקות, תרנגולות
יקרות, כזה אני באמת... איך יכולתי לעזוב אשה אוהבה שם, ולבוא
לכאן בלעדיה? אשה נפלאה שנודמנה בדרכי אחרי סופות השואה,
אשה, שגבר כמוני פוגש רק פעם אחת בחיים. ואני הטיפש עזבתי

והתעניינה, מתי היה לי המחזור האחרון. לא יכולתי להיזכר. זה היה מסובך, כי היו הפסקות ארוכות – והתבלבלתי.

"מדוע את רועדת?", שאלה פנינה והפנתה אלי מבט חשדני. לא ידעתי שאני רועדת, ולא ידעתי מה לענות לה. היא הכניסה מדיחום לפי, וזה שחרר אותי מהצורך לדבר.

"חום אין לך", קבעה פנינה כעבור מספר דקות, "אבל אני רוצה לראות אותך שוב, בעוד שבוע."

קיוויתי שתשכת, אבל כעבור שבוע היא ניגשה אלי בחדר האוכל ואמרה:

"עלייך לסור אלי למרפאה. תיכנסי מחר בבוקר."

"אני עובדת", מלמלתי בתקווה להתחמק מהכרות.

"אין דבר", אמרה בתוקף. "אתן לך פתק למנהל העבודה שלך."

חברי לשולחן היטו אוזן בסקרנות.

"למה היא מזמינה אותך למרפאה?"

משכתי בכתפיי. קמתי והסתלקתי בריצה מחדר האוכל, ויצחק המדריך בעקבותי.

"מה קרה לך?" שאל מתנשף מהריצה. זה מול זו עמדנו בפאתי פרדס.

"אני לא יודעת. היא רוצה לשלוח אותי לבדיקות."

יצחק שתק, אחר כך שאל בהיסוס:

"את רוצה להכנס לפרדס?"

"לא. אינני רוצה."

כעבור חמישה שבועות גילתה לי פנינה החובשת:

"את בהריון", והוסיפה: "את יודעת את זה?"

לבי עמד מלכת. על גרוני המכוון השתלט שיתוק מוחלט. לא יכולתי להוציא הגה. הנעתי ראשי בשלילה. מלמלתי "לא" רפה. פנינה חייכה:

"אני מבינה שקשה לך."

עמדתי מוכת הלם. היא חיכתה להסבר, אבל לא יכולתי לדבר. היא התרככה מעט ואמרה:

"ביום חמישי יהיה כאן רופא. ארשום אותך בתור אליו. בואי בשעה עשר."

הלכתי והשתרעתי על מיטתי. זה לא ייתכן!

באותו יום לא הלכתי ללימודים. לא יכולתי להתרכז. מדי שעה רצתי לבית השימוש המבחיל הזה, לראות אם באה הגאולה. שום דבר לא קרה. רק הפרשה רגילה לכלכה את תחתוני ואילצה אותי לכבסם מדי יום. ציפיתי לדם, אך לשווא. נתליתי בתקווה, שהרופא יבחין בטעותה של פנינה החובשת. ספרתי ימים עד ליום החמישי. כשהופעתי ביום חמישי במרפאה, הביט בי הרופא בחמלה.

"את צעירה מאוד", אמר.

רציתי לשאול, אם לא טוב הדבר שאני צעירה, אבל המלים נעתקו מפני. הוא רשם משהו בכרטיס. פנינה הוסיפה פרטים אודותי.

"יש לך מזל, שאת בקיבוץ", אמר הרופא, ופנינה הנהגה לאות הסכמה. "העלייה הזאת בכלל לא קלה", אמרה כלאחר יד.

"הם לא אידיאליסטים", הוסיף הרופא.

מרוב כעס ורוגז על דבריהם התעורר בי חשק להטיח כיסא בראשו של הרופא ואחר כך לסגור חשבון עם החובשת. הם הסתודדו ודיברו בלחש כדי שלא אשמע, ואחר-כך קבע הרופא, שמאוחר מדי לעשות בדיקה גינקולוגית, כי בלאו הכי אי אפשר יהיה כבר לעשות דבר. הוא רשם הכול בכרטיס.

"בעוד חודש בואי לביקורת", אמרה החובשת.

עבר עלי חודש קשה. התייסרתי במחשבות ובהשערות שונות. הרי אני לא מריה הקדושה, אז איך בכל זאת קרה הדבר? האם זו תוצאה של המגע ההוא, או, באניה, באותה תקרית אומללה, שניסיתי להשכיח, להדחיק, למחוק? הרגשתי אז רע, רע גורא. הייתי בשפל המדרגה, גופנית ונפשית. אז ניגש אלי גבר זר, ליטף אותי ונצמד אלי בגופו. הוא רוצה לעזור, אמר. לא רציתי, אך הוא לא ויתר: "זה מרגיע", אמר. הייתי חלשה, חסרת כוח התנגדות, כמו סמרטוט.

אותה בשביל האידיאל הציוני. אתן לועגות לי, תרנגולות יקרות? אתן צודקות בהחלט..."

התרחקתי מהלול. טוב שרק אני שומעת את יצחק מדבר אל התרנגולות. אילו שמע אותו אדם אחר, היה בוודאי חושב, שיצא מדעתו.

היכן השירותים האלה, לעזאזל? הרגשתי לחץ חזק בשלפוחית השתן. קשה היה לי להחזיק מעמד.

למחרת הופיע יצחק בחדר האוכל בחולצה נקייה. חיוך היה נסוך על פניו. הוא ניגש לכל אחד מאיתנו, שאל לשלומנו, עודד, ואפילו ניסה להתבדה. אלה שישנו אצל משפחות, ידעו את מיקומם של השירותים היותר טובים. 'אם בלילה הבא שוב אודקק לבית שימוש', חשבתי, 'אגש לנקי ביותר, גם אם אצטרך ללכת רחוק. הבורות המסריחים האלה ליד הלול הם מתחת לכל ביקורת. הם כמו, כמו, כמו...' בעל כורחי שוב צפו הזכרונות.

"מלכה, מלכה!" – קרא משהו מהקבוצה שלנו. "בואי כבר! הולכים למחסן. מקבלים שם בגדי עבודה."

עבר זמן, עד שעיכלתי, ש'מלכה' זאת אני.

היו לי כבר בגדי עבודה וגם בגדי שבת. למדנו עברית במהירות מדהימה. למרות הטפותיו של יצחק שכאן, בארץ-ישראל, צריך לפתוח דף חדש, המשיכו חיה ושלומית לריב ביניהן.

"על מה אתן רבות?" שאלתי את כל אחת מהן בנפרד.

הן לא ידעו להסביר מה סיבת המריבות. חיה היתה בחורה למדנית, טיפוס תלמיד-חכם. היא היתה המבוגרת בינינו ועברית ידעה עוד מחוץ-לארץ. שלומית לעומתה היתה יותר מעשית. חרוצה וזריזה ומחוננת בחוש אסתטי מפותח מאוד. היא ידעה לעבוד וגם בהעדר בית, ידעה לספח את נשיותה. כל זה, אם לומר את האמת, עורר אצל אחרים התפעלות וקנאה. רק בלימודים התקשתה שלומית, ומצבה באולפן היה בכי רע. גיסינו לעזור לה, אך גם אפשרויותינו מצומצמות היו. כה מעט למדנו בחיינו, עד כי חסרים היינו יסודות והרגלי למידה. רק לחיה לא היו קשיים בלימודים. היא היתה קלת תפיסה, התבטאה בקלות, התפלספה עם המורים ואפילו תיקנה אותם לא פעם. שלומית היתה זקוקה לעזרתה בלימודים, אבל חיה לא רצתה, או לא ידעה לעזור. מי יודע ידה של מי היתה על העליונה, לו הגישו השתיים את מועמדותן לחברות בקיבוץ. התנאים להתקבל כחבר בקיבוץ היו נוקשים. ייתכן שאפילו את יצחק המדריך לא היו מקבלים כחבר.

בינתיים קיבל גם יצחק בגדי עבודה וכובע משונה, שנקרא 'כובע שמבל'. השתלבנו בעבודה.

כעבור זמן מה הודיעו לנו, שכל אחד מאיתנו חייב לעבור בבדיקות רפואיות. התחמקתי מהבדיקה ככל שיכולתי, אך לבסוף לא היה מנוס, קיבלתי תור למרפאה הקיבוצית והיה עלי להתייצב שם.

במרפאה חיכתה לי פנינה החובשת. החברים שהיו כאן לפני סיפרו, שבמרפאה לא רואים רופא, רק פנינה החובשת שולטת שם ביד רמה, מחליטה לשבט ולחסד, מי בריא ומי חולה, מי לעבודת שדה ומי לעבודת שירותים, מי לבית-חולים ומי לבית-הבראה.

פנינה היתה אשה מלאת גוף, שערותיה הבהירות אסופות לאחור. קיבלה אותי בחלוק לבן ובסבר פנים רציני.

"שבי".

ישבתי.

"שם, מקום ותאריך הלידה".

אמנם קשה היה לי לדבר, אך היא סימנה בגיליון, ראייה לכך שעניתי לשאלותיה.

"מחלות במשפחה?", שאלה פנינה.

לא עניתי.

"נו", עודדה אותי החובשת, "ממה מתו הורייך?"

שתקתי.

אחר-כך היא הציגה שאלות על המחלות שעברתי בילדות

אחר־כך הייתי מטושטשת, מעורפלת ורציתי לשכוח. כשחלפה מחלת הים שממנה סבלתי, ניסיתי לשכנע את עצמי, שחלמתי. הסתבר, שרבים באניה סבלנו ממחלת־ים באותו לילה. בבוקר, כשהוטב לנו ויצאנו אל הסיפון, אמרה שלומית: 'כל כך רע היה לי בלילה. רעדתי מקור וכל כך רציתי מגע עם מישהו... שיחבק אותי, שייאמץ אותי אל לבו...' האם שמעתי כראוי? הרגשתי כמו גנב, שעל ראשו בוער הכובע. להפתעתי שמעתי את חיה מגיבה על דברי שלומית: 'אני מבינה', אמרה בכעס עצור, 'שזאת עקיצה המופנית אלי. אל תשכחי, שאני מבוגרת ממך'. דבריה נאמרו באותו טון תוקפני ומתנשא, שבו היתה פונה בדרך כלל אל שלומית, והוסיפה: 'אל תתעברי ואל תרגיזי אותי'. אינני זוכרת מה ענתה שלומית, הן תמיד היו חילופי דברים ביניהן. שתקתי כדג ושוב לא הייתי בטוחה, מה באמת קרה באותו לילה. עכשיו, לאחר קביעתה של פנינה החובשת, שחורתי הכול במחשבותי. ושמה הרופא והחובשת הם הטועים?

עם מי לדבר? את מי לשאול? למי לספר? עם מי להתייעץ? "חיה", חשבתי. בכל זאת חיה. היא המבוגרת בקבוצתנו, היא בוודאי בעלת ניסיון יותר ממני.

אזרתי אומץ והלכתי לדבר עם חיה. מצאתיה אורות חבילה, דוחפת דברים מקומטים לאיזה תיק ישן.

'אני הולכת מכאן. הולכת ללמוד', אמרה חיה עוד בטרם פתחתי אני את פי. "ללמוד ממש, באוניברסיטה בירושלים. כאן אני סתם מתזבזבת, בקיבוץ הזה."

ראשה מלא היה בעניינים שלה; איך תתקבל לאוניברסיטה, ממה תחיה, איפוא תגור. עמדתה מולה ושתקתי. וכי איך יכול לעניין אותה עכשיו המצב שלי? מוטב לשתוק. בינתיים היא סיימה לארוז את תיקה העלוב.

"זהו", אמרה מתנשפת, "אני רוצה ללמוד – וכל היתר לא מעניין אותי."

"ומה יהיה עם שלומית?" שאלתי, "מאז שאני מכירה אתכן, תמיד היתן ביחד."

"סוף סוף אני משתחררת... גם ממנה. יהיה עליה להסתדר לבד". את חיה ואת שלומית הכרתי באניה. לא ידעתי את סיפור חייהן, ולא ברור היה לי טיב היחסים ביניהן, אך גם בלי לדעת, לא אהבתי את הטון שבו אמרה חיה את דבריה. דבר אחד ידעתי: את סודי לא אפקיד אצלה – ויהי מה. נפרדתי ממנה לשלום, איחלתי לה הצלחה – והלכתי לי, נושאת עימי את מועקותי.

זמן־מה סובבתי בשבילי המשק, עד שלבסוף פניתי לכיוון 'משכננו', לכיוון המיטות הפזורות בשטח. כשעברתי ליד אחת המיטות, הבחנתי בשלומית, שישבה לבדה, מכורבלת בתוך עצמה. גם היא הבחינה בי, התיישרה, קמה ובאה לקראתי. לרגע חשבתי, שאולי לה אוכל לספר את סודי. אולם, כשהתקרבו זו לזו, ראיתי, שענינה אדומות מבכי. ואז שוב ידעתי, שגם מכאן לא תצמח לי ישועה.

"חכי רגע", ניסתה שלומית לעכב אותי, "אני מוכרחה לספר לך משהו... חיה נוסעת... לא אכפת לה שום דבר. היא מוכרחה ללמוד" הוסיפה בכאב ובלעג, "לא אכפת לה, שכאן מתכוננים למלחמה, שאנשים צעירים עומדים להקריב את חייהם. לא אכפת לה בכלל מה קורה לאחרים, מה קורה איתי..."

"מה קורה איתך, שלומית?" שאלתי חרש, בתקווה, שוידויה יעודד אותי להתוודות בפנינה. היא שתקה רגע ארוך ואז אמרה:

"קרובים רחוקים מתל־אביב רוצים לקחת אותי אליהם. אמרו, שיש אצלם מקום בשבילי. אין להם ילדים, את יודעת, לכן הציעו..." היא התחילה לדבר בשטף, קופצת מעניין לעניין:

"ולי היו אח ואחות... וכאן במשק, גיורא, את יודעת, הבחור היפה הזה, הצבר, הוא הולך לאימונים, מהאימונים ילך למלחמה, כולם ילכו למלחמה... גם הבחורים מהקבוצה שלנו. אף שלא הגיעו עדיין לגיל שמונה־עשרה. וגם הבחורות. לכן אני לא יכולה עכשיו ללכת לקרובים האלה מתל־אביב. רק חיה יכולה, כי לה שום דבר לא אכפת! גם אם כאן, במשק, אומרים עלינו שאנחנו 'סבונים', גם זה

לא אכפת לה."

ניסיתי להרגיע את שלומית. היא סירבה לקבל הסברים או עצות. אמרה, שלא טוב לה והיא לא יודעת מה לעשות. לו גיורא היה "שם עליה", היה מדבר איתה כמה מלים, זה היה עוזר. אבל הוא אפילו אינו מעיף מבט לכיוונה. גם לו היתה חיה נשאת...

שלומית שוב התכרבלה בתוך עצמה. נאנחתי עמוקות, עזבתי אותה עם לבטיה הקשים ולא גיליתי לה את סודי.

הימים חלפו ושום דבר לא קרה. התנדבתי לעבודות הכי קשות, אבל סדרני העבודה, שהיו עורכים את סידור העבודה בתדר־האוכל בערבים, היו מתלחשים ביניהם כשעמדתי מולם משתדלת להסתיר את בטני הגדולה (באותה תקופה אכלתי הרבה לחם) והיו אומרים:

"את צריכה עבודה קלה."

'העבודה הקלה' היתה רחיצת סירים ענקיים במטבח הקיבוצי, או ניקוי בתי־השימוש הציבוריים המטונפים או גיהוץ: שמונה שעות, שתיים־עשרה חולצות מעומלנות לשעה. הייתי עייפה ועשיתי מתוחה כמו פקעת עצבים. כל המלים הלא נאמרות נשארו אצלי בבטן, והבטן הלכה ותפחה, הלכה וגדלה.

יצחק הרגיש שמשהו רע קורה איתי.

"אני יכול לעזור במשהו?"

עניינו בפגשו. אולי כן, חשבתי. הוא יותר מכל אדם אחר. רציתי לספר לו מה קורה, מה אמרו לי במרפאה. פתחתי פה, אך המלים לא יצאו ממנו. ניסיתי לדלות אותן מתוכי, אמרתי: "ובכן..." ושוב הן נתקעו עמוק בכסני וגם אלו שעלו כבר לגרון, לא הצליחו לעבור החוצה. גרוני נסגר במחסומי המצוקה והבושה. לחי להטו וברקות הלם הדם כמו מכות פטישים. ישבנו על המיטה המכוסה בשמיכת סוכנות. הוא לא האין בי, בסבלנות חיכה שאפתח את סגור פי. גם הוא היה נבוך ושתק. שוב עשיתי מאמץ עליון לדבר. מרוב מאמץ הרגשתי שדמי עולה לראשי, אבל המלים לא יצאו.

עם הציפייה הארוכה השתנתה הבעת פניו של יצחק. הוא המשיך לשבת מולי, מבלי לראותני עוד. הוא חיך לעצמו חיוך נוגה ומבוש. אורות וצללים ריצדו בעיניו החזומות והתרגשות אחזה בו.

"את חושבת שגניה שלי תבוא? לו היתה כותבת לי, הייתי עונה לה, שכבר הגיעה השעה. שתבוא. אבל לאן אוכל להביא אותה? ללול? לא, שלא תזוו, שתשב עוד בצרפת ותמתין, עד אשר אסתדר, עד אשר יהיה לי חדר לעצמי. ואז אקבל אותה בפרחים, שנינו נעבוד, נוכל להסתדר נפלא..."

ישבתי מולו מאובנת. כבר ידעתי, שלא אספר לו את סודי. הוא הביט דרכי למרחקים, קולו נשבר לפתע ובחרדה שאל:

"את חושבת, שהיא תחכה לי? שרק לא ייטפל אליה איש אחר..."

ברגע זה רוח חמה באה מן הפרדס והחזירה אותנו למציאות. בלב דואב ראיתי, איך הרוח מייבשת ומחסלת את שאריות פעמוני־האביב העדינים, שאת זרעיהם הבאתי מאירופה ושתלתי אותם ליד מיטתי. אותה רוח הביאה לנחיריי ריח ניתוח מהפרדס, ריח עצי־הדרים ושקדיות פורחות.

"היא בטח תחכה לך והיא תבוא", אמרתי ליצחק, והיו אלה המלים הראשונות שיצאו מפי בפגישתנו זו. כיוון שדובר בו ולא בי – פג אצלי המתח ושוב יכולתי לדבר. נפרדנו כידידים. הוא חזר ללול שלו, לתרנגולותיו. ייתכן, שבאין לו אוזניים קשובות אחרות, המשיך לדבר אליהן. אני, על כל פנים, חזרתי למיטתי העומדת תחת כיפת השמיים. על ידה נבלו קמלו פעמוני־האביב האהובים עלי.

שקט היה סביב. על הקיבוץ ירד לילה שלו.

אחר־כך התרחשו האירועים בצפיפות רבה ובעוצמה מסחררת ואנחנו כעם וכאנשים בודדים נשטפנו במערבולותיהם. לא אוכל לפרט הכול בסיפור קצר זה. על כן אדלג ואגיע לסוף:

אהובתו של יצחק לא הגיעה לכאן. היא נשארה בגולה. הוא חיכה לה שנים רבות. למעשה גם היום – כשהוא איש זקן שתמימותו התגלגלה בציניות ובספקנות והוא אב לבנים וסבא – הוא ממשיך

בין המספרת לבין המקום (שהיא זהות עם אדמה, עם ארץ, עם תרבות-מרחב) היא אחת, לפיכך, החוויה הנשית כאן, היא לא רק בבחינת מרכיב סיפורי בדיוני, אלא מרכיב פונקציונלי עדותי. כך שאם גורי מספר את עצמו כתייעוד היסטורי ליניארי של המדינה הזאת, מספרת ש' שפרה את עצמה כתייעוד ריתמי מחזורי של תחיית

המקום ומותו וחזור חלילה; או במלים אחרות, ש' שפרה, תוקפת את הקונספציה הגברית שהתיימרה לבנות בית, ועשתה אותו ל"לא בית" (מלון דירות, ספינה וכדומה), בעוד האשה היא תמיד "המקום", ללא התניה של שינויים ממשליים, פוליטיים ואפילו לאומיים. ולסיום אומר כך: בהבחנה אחרונה זו, משתמעת חלוקת תפקידים בין גבר-מספר לבין אשה-מספרת, בהצגתה של האפופיאה

הישראלית. ואכן נראה, שאשה-מספרת המודעת לעצמה, אין זה מעניינה להתחרות עם הגבר על המרכז שהוא קבץ בספרות (כפי שתבעה עמליה כהנא כרמון את עלבון מעמד הסופרת, בתארה אותה כ"עזרת הנשים" של הספרות הישראלית); עניינה של אשה-מספרת הוא להציב עמדה משלה, פואטיקה משלה, וממילא מרכזיות משלה. סיפורי רחוב החול של ש' שפרה אכן הצליחו לבנות מרכזיות זו.

המערב אל רחם האיסלאם. השתתפותן במפגשי-מסגדים, בחוגים ובארגוני נשים רבים, שקמו בהשראת התנועות האיסלאמיות, מאפשרת להן לרונ ביניהן בנושאים הנוגעים ספציפית לנשים בסביבתן, בתנאי, כמובן, שאין בהם אלמנטים של "התגרות" וערעור. יש בהן אף כאלה המסרבות להינשא לגברים שאינן מוחזקים בסביבתם כ"מוסלמים טובים" דיים. לגבי רבות מן הנשים שאינן נמנות עם שכבות העילית, מקהות לא פעם "טובות ההנאה" שבפתרון האיסלאמי את עוקצה של המציאות היום-יומית המשופעת בסבל ובדיכוי, בייחוד בארצות הנשלטות רשמית על-ידי חוקת האיסלאם, ובראשן איראן השיעית, ובמידה פחותה ושונה בגילויה ומגמותיה גם בסודאן, בערב הסעודית וגרורותיה, בלב ובפקיסטאן. הסופרת מבנגלדש, תסלימה נסרין שחייתה במחלת מפחד גזר דין המוות, שגזרו עליה המוסלמים הקיצונים בעוון מחאותיה הפמיניסטיות ורעיונותיה הליברליים, מהווה דוגמה מובהקת למציאות זו. בשל מורכבות הרקע ניתן למצוא גם בקרב החוגים הפמיניסטיים עצמם בארצות האיסלאם עמדות מקוטבות ביחס לתנועה האיסלאמית. המחלוקת העיקרית קשורה בשאלה, האם עליהם לפעול למען מתן פירוש מחדש

למקורות האיסלאם באמצעות רפורמות מתונות והדרגתיות, שתענינה גם על צורכיהן התרבותיים של נשים פשוטות ושל חסידות התנועות האיסלאמיות; לחילופין, האם עליהם לעמוד בתוקף על תביעתם לחילון, לפיה יהפוך האיסלאם לעניין של אמונה אישית ופולחן בלבד (פחות או יותר לפי הדגם של אתא-תורק בשעתו). בין החוקרים יש המעריכים, שהתנועות האיסלאמיות הרדיקליות לא בהכרח תשמרנה גם בעתיד את כוח משיכתן העכשווי; הצלחתן כיום בבחירות דמוקרטיות בארצות שונות, מוסכרת, בין השאר, במניעים של מחאה פוליטית וחברתית נגד משטרים כושלים, או מושחתים. המציאויות הכלכליות החדשות, בהן נכנסות נשים במזרח התיכון במספרים הולכים וגדלים אל מעגל העבודה ואל תחומי הפעילות הציבורית, אף הן יוצרות תהליך העשוי לנטרל ולצמצם את כוחן של תנועות אלה, שכן עצמאות כלכלית וקידמה לנשים ממלאות בכך תפקיד מרכזי. בפועל, מאבקי החקיקה של החוגים הפמיניסטיים תובעי החילון ושל המתקנים האיסלאמיים בנושא מעמד האשה גם יחד, הם בעיקרם דפנסיביים ומתרכזים בינתיים בניסיון להכשיר את הדרך ליצירת סיטואציה, בה תקודמנה זכויות נשים מכל השכבות, כולל הנמוכות. אשר למחקר ההיסטורי בַּתחום, יותר משהוא

מנסה להיות "תרגיל פרגמטי", הוא חותר לאיתורם ולהבנתם של הגורמים למצבן של נשים בעבר הרחוק והקרוב, מתוך אמונה שיש בהבנה זו כדי לסייע למציאת הנוסחה לשיפור תנאי חייהן ומעמדן בהווה. יצוין לבסוף, שהשתתפותן ההולכת ומתרחבת של נשים בכתיבה הספרותית, שעשתה את פריצת הדרך הראשונה שלה בעיקר החל מסוף המאה הקודמת, ובייחוד במצרים, מהווה גילוי בעל חשיבות עצומה של התגברות על מכשולים חברתיים, פסיכולוגיים ואידיאולוגיים, בכיוון פריצת מעגל הבידוד והיזוק תופעת התעוררות הנשים (אלנה'צ'יה אלנ'סא'יה) בחברה המוסלמית בכללותה.

* המונח "ערביה" משמש כאן כתחליף עממי מקובל למונח "מסלמית".

המלצה ביבליוגרפית:

1. גבריאל בר: ערביי המזרח התיכון; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1960
2. נשים בתולדות המזרח התיכון; קובץ מאמרים בעריכת ניקי קדי ובת' בארון (אנגלית); הוצאת ייל; 1992
3. ד"ר מגדה סרוג'י: מעמד האשה בעולם הערבי; דפי מידע - 21, הוצאת המכון היהודי-ערבי, בית ברל (פופולרי)
4. הערך MAR'A (אשה) באנציקלופדיה של האיסלאם (אנגלית)
5. בת' בארון: התעוררות הנשים במצריים - תרבות, חברה ועמנונות (אנגלית) הוצאת ייל, 1994
6. ב. מוסלם: מין וחברה באיסלאם; (אנגלית) הוצאת קמברידג' 1993

לחכות. הציפייה הזאת תסכלה אותו לאורך כל הדרך, העיבה על השמחות וההשגים שהחיים זימנו. הוא נהיה מוזר, קיצוני ולבסוף - חזר בתשובה. ואני, אני גרה לי בדירה יפה במרכז הארץ ומכוננית מהודרת עומדת ליד ביתי. כל כך רציתי באלה, כשהייתי חסרת-כל וכלום לא היה לי. אולם עתה הבנתי, שאלה רק תחליפים חיוורים של האושר. הבל הבלים. מפעם לפעם אני פוגשת את חיה. היא מזדקנת יפה, עכשיו היא יותר מסודרת מאשר בנעוריה. למרות שלמדה כל חייה, קריירה אקדמאית לא עשתה. היא די מוזרה, אבל נראה, שהיא שלמה עם עצמה ואינה מתייסרת. או אולי רק נדמה לי? גם את שלומית אני פוגשת מדי פעם. אי אפשר להכיר בה את הנערה החיננית, הזריזה והחרוצה, שהיתה לפני. היא שמנה ובלה ואת רוב זמנה היא מבלה במשחק קלפים. דאגות קטנות ותפלות

ממרות את חייה. אין לי עניין בדידות עימן. גם יצחק החולמני אכזב אותי. אחרי שחזר בתשובה, את ציפייתו המתמדת התחיל לתרץ כציפייה למשיחית. מה מוזר: בנעוריו הקריב את אהבתו על מזבח הציונות, ובבגרותו הקריב את הציונות למען הציפייה למשיחית. כלילות ללא שינה, שרויה בגעגועים ובכמיהות, אני תמהה, האם גם אלה, שאליהם אני מתגעגעת, היו הופכים למזורים, לו המשיכו לחיות? שלוש בנות ילדתי, יפות ולתפארת, כל אחת מהן שונה מרעותה, כפי שהילדים אשר ילדה אמי שונים היו זה מזה. הבכורה איננה עימנו. היא הצטרפה לכל הנפשות הרבות והיקרות, שאולי תועות הן בדרכי היקום.

ספרה הראשון של מרים עקביה נעורים בשלכת, הוצאת יד ושם, יראה אור בקרוב, באנגלית: An End To Chidhood; (Vallentin Mitchel - London)

אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

שיתוף כל
הירחון לספרות
חברה • ביקורת • תיארוך • אמונת

* ספרות עברית - מה שקורא

* מיטב הספרות העולמית

* הכרות עם ספרויות האיזור

* מעורבות חברתית

המתנה היפה ביותר

לראש השנה.