

תרוה נגד שונרה

שונרה

דמות האשה בשיריהן של דליה רביקוביץ ויונה וולך

צפרירה לידובסקי כהן

שונרה היתה לבנה וורדה פְּעוּגַת מַאֲכָל;
היא היתה פְּלוֹנְדוֹן, היא היתה בְּמוֹסְקָה,
כָּל הַיָּמִים שָׁלָה הִיו דּוֹמִים לְשֶׁבֶת
עִם הָרֶבֶה עֲנִיִּים, אֲבָל גִּנְתָּה פָּרְחָה מִיּוֹם לְיוֹם.
בְּרֶדֶת הַגֶּשֶׁם דָּלַף תְּבִית מִתּוֹךְ גֵּג שֶׁל זְכוּכִית.
היא נִגְשָׁה לַחֲלוֹן וּמִיִּשְׁהוּ חָכָה לָהּ.
הוא קָרָא מִכְתָּב אֲבָל הִיא בִּלְבָלָה אֶת דַּעְתּוֹ.
אִז הִנִּיחוּ וְנָשַׁק אוֹתָהּ כְּעוֹגַת מַאֲכָל.
זֶה הָיָה בְּבִקְרָא בְּשַׁעַת מֵאֲחֶרֶת
וְהוּא מִצְמִץ בְּשִׁפְתָיו כָּל הַיּוֹם, כָּל הַיּוֹם.
שונרה הִנִּיחָה מִפִּית עַל בְּרִפְיָה וְהִיָּתָה מְלַקֶּקֶת עוֹגַת וָנִיל.

שונרה ב

שונרה הִלְכָה לְשֶׁכֶּשֶׁךְ בְּשִׁלּוּלִית שֶׁל מִי-זָהָב,
בְּשִׁדּוֹת הַטִּירָה עָבְדוּ אֲפָרִים חֲבוּשֵׁי קִסְדוֹת.
בֶּן הַדָּפֶס הַעֲמִיד שׁוֹמֵר מִיָּחָד לְשׁוֹנְרָה,
עֵינֵי הַשׁוֹמֵר קָדְרוּ מִתַּחַת מִצְחָת קוֹבָעוֹ.
צֶל הַשִּׁיחִים נָפַל עַל הַמִּים וְהַסּוּף הִסְתַּתֵּר
כְּתָמֵי הַשִּׁיחִים הִגִּיעוּ אֶל שׁוֹנְרָה הַלּוֹךְ וְהַמּוֹג.
שונרה עֲצָמָה אֶת עֵינֶיהָ בְּתוֹךְ הַשִּׁלּוּלִית הַשֶּׁקֶטָה.
אוֹלֵי גִרְדָּמָה לְשַׁעַת אֲבָל שׁוֹנְרָה אֵינָנָה טוֹבַעַת.

הדמות העולה הן מ'שונרה' והן מ'שונרה ב', של רביקוביץ היא פרוטטיפ של אשה "מתוקה, תמימה, ילדותית ופסיבית", כפי שמציינת לילי רתוק. מן השיר 'שונרה ב', למשל, עולה מיד בעיני רוחנו דמות דמי-מיתולוגית של נערה ידועה ומוכרת: זוהי דמותה של נסיכה קסומה השוכנת בטירה ומוגנת היטב מכל רע על ידי "בן הדוכס" - מן הסתם אותו נסיך-מושיע אגדי, אשר לו מחכה ומצפה כל נערה נאה וחסודה מאז ומעולם, הוא ולא אחר. הפרוטטיפ הנשי הזה, שהקורא מזהה בטקסט לאלתר, הוא תוצר תרבותי שאנחנו סופגים בילדותנו מסיפורי מעשיות לילדים כמו סינדרלה, היפהפייה הנרדמת, ועוד. סיפורים אלה, כפי שטוען הפסיכולוג הידוע ברונו בטלהיים, יש להם השפעה מרחיקת לכת על התפתחותם הנפשית של בנים ובנות, על הדימוי העצמי הן של הגבר והן של האשה, על ציפיותיהם, על היחסים שביניהם, ועל מקומם בבית ובחברה. יחד עם זאת, גם אם הדמות המעוצבת בשיר זה נראית מוכרת למדי, בסיפורה של שונרה אין בעצם שום דמיון למבנה העלילה של מעשייה ארכיטיפית, שהרי אין בסיפור הזה שום זכר לנערה מקופחת, מושפלת או מנוצלת הזוכה למהפך בגורלה המר בזכות יופיה וסגולותיה המיוחדות. במילים אחרות, הדרך מלאת החתחתים אל הארמון הניצבת במרכזה של עלילת המעשייה הקלאסית ומעצבת את מהלכה נעדרת משייה של רביקוביץ. אבל היא בלי ספק מעסיקה את לאה גולדברג, למשל, בשיר 'לכלוכית' (1949), שהוא השיר העברי הראשון שבו שוזרת משוררת עברית את דמותה המפורסמת של סינדרלה בשיר מחאה נשי (חיה שחם, נשים ומסכות, עמ' 173).

העיסוק האובססיבי בחוויותיה של האשה והניסיון לעצב אותן ב"קול אחר", לאמור, בקול שונה מזה שבו מוצגת האשה בקנון "הגברי", הוא מן ההתפתחויות המעניינות ביותר בתולדות הספרות העברית הנכתבת בידי נשים בעשורים האחרונים. היסודות הפואטיים של ספרות ענפה זו הונחו בסוף שנות החמישים בתחום השירה עם הופעתה של דמות נשית דמי-מיתולוגית בשיריה המאופקים של דליה רביקוביץ והתחזקו בשירת יריבתה הסוערת, יונה וולך. למרות ההבדלים הבולטים ברוח שירתן של שתי המשוררות הללו, אפשר בנקל להצביע על קשר סימביוטי ביניהן. לילי רתוק, למשל, בספרה מלאך האש: על שירת יונה וולך (1997), טוענת כי שירתה המוקדמת של רביקוביץ השפיעה על וולך והותירה את חותמה על עיצוב הפרסונות השיריות המאכלסות את ספרה הראשון של וולך, דברים (1966). כך טוען גם יאיר מזור במאמרו "העזה, הוועמת וזו שהעזה, שנתנה את האות: שירתן של דליה הרץ ויונה וולך בהקשר משווה של שירת דליה רביקוביץ" (עיתון 77, 220, 1998), מאמר שבו חושף מזור את היסודות המשותפים לשירת רביקוביץ, הרץ וולך ואת השפעתה של הראשונה על שתי האחרונות.

וולך לא ניסתה להעלים את עקבות הדמות הנשית שעיצבו קודמיה, רביקוביץ והרץ כאחד. שמו של קובץ שיריה הראשון, דברים, רומז ישירות אל השיר 'דברים' החותם את ספרה של הרץ מרגוש (1961). כמו כן, ניתן בהחלט למצוא התכתבות מעניינת בין הדמות הנשית שאותה מעצבת רביקוביץ והדמויות הנשיות בקובץ דברים של וולך. למשל, השיר תרוה של וולך נראה כ"שיר-תשובה" ל'שונרה' של רביקוביץ, כפי שרתוק מיטיבה להראות (מלאך האש, עמ' 66). יחד עם זאת, עימות בין שני השירים הללו יורה לנו שאם אמנם וולך מגיבה לשירת רביקוביץ, תגובתה היא תגובה קנטרנית, אפשר אפילו לומר הסתערות התרנית, ודמות האשה שהיא מעצבת היא ניגוד גמור לתבנית האשה שאנו מוצאים בשירת רביקוביץ המוקדמת.

לכלוכית

עִיפּוֹת הַדְּרָכִים מְצִינָה וְסוּפָה
וְיָרֵחַ קָפוּא בְּרָקִיעַ -
אֵיךְ בְּשֶׁלֶג עֵמֶק לְכִלּוּכִית יַחֲפָה
לְפִתְחוֹ שֶׁל אֲרָמוֹן תִּגְיֶעַ?

הֵן רִגְלֶיהָ קִטְנוֹת, הֵן רִגְלֶיהָ כּוֹשְׁלוֹת,
אֵין מִפְּלֹט, אֵין מַחֲסֵה מִגֶּד,
וְצוּפוֹת בֶּה עֵינַיִם כָּל הַלֵּילוֹת
בְּעֵינֵי אִמָּה הַחוֹרְגָת.

וְהָיָה שׁוֹרֵק בֵּין עֲנָפֵי הַתְּרוֹזוֹת:
"כִּי יָאֵה לָךְ וְכִי נָאֵה לָךְ.
קִבְּצָנִית שְׂכֻזָּאת, לְכִלּוּכִית שְׂכֻזָּאת
חֲשֵׁקָה בֶּן-הַמֶּלֶךְ!"

וְקוֹרְעִים אֶת שׁוּלֵי שְׂמֹלֶתָה הַשִּׁיחִים
וְנִצְבוּ הָרָרִים שֶׁל קֶרֶח.
הַתְּרֵד עִם אוֹר-בִּקָּר דְּמַעַת מְלָאכִים
עַל עֲקֻבוֹת הַדְּמִים בְּדֶרֶךְ?

השיר 'לכלוכית' של גולדברג עמד בלי ספק לנגד עיניו של רביקוביץ, ממש כפי ששירו של ח"נ ביאליק על "תרזה יפה ועבותה... העומדה כל היום מול המראה" ומצפה נואשות לנסיך חלומותיה, עמדה לנגד עיניה של לאה גולדברג. 'שונרה ב' של רביקוביץ מכיל מוטיבים דומיננטיים מ'לכלוכית' של גולדברג: רגליים יחפות, שיחים, מחסה, שקיעה או טביעה. סיפורה של שונרה בעצם מתחיל במקום שסיפורה של לכלוכית מסתיים. שונרה כבר הגיעה אל הארמון הנכסף, לאמור אל המקום שבו מובטח לכל נערה אושר ועושר בחיקו של הנסיך האוהב. הבעיה היא, שבניגוד לציפיות, שונרה זכתה אולי בעושר (שהרי היא משתכשכת בזהב), אך בוודאי שלא באושר, ואין הא בהא תליא. הארמון שאליו הגיעה, הוא טירה חשוכה שבה היא כלואה כאסירה מבודדת, וכל צעדיה, בלשונה של רביקוביץ בשירה 'בובה ממוכנת' הם "מדודים וקצובים". שונרה אמנם איננה מוכה ומושפלת כמו אותה "בובה", אך השקפת העולם הרביקוביצית בנוגע לדמותה הקלאסית של האשה "המתוקנת" ניכרת היטב בשני השירים כאחד: בשני המקרים מדובר באשה ילדותית, מפונקת ומוגנת, החיה בשעמום נורא תחת חסותם של גברים השולטים בחייה ומכתיבים לה את דרכיה.

צל וקדרות מעיבים על השלולית המוזהבת שבה שונרה מבקשת לטבול באווזות שהותרה מן הלול. כשמוטיב הצל מעיב על השיר כולו והחושך סוגר עליה, שונרה, כפי שמעיד סוף השיר, עוצמת את עיניה - אולי כדי להימלט אל עולם החלומות הנפלאים שלה ולהרחיק מעליה את המציאות הכובלת שאליה נקלעה. כמו רבים משיריה המוקדמים של רביקוביץ, גם גיבורת השיר הזה חיה בעולם פגום לחלוטין, שאין בו שמץ של חמדה, והיא מוצאת את רגעי הרגיעה החולפים באמצעות נסיגה אל עולם התעותעים והדמיון אשר מרחיקים אותה לשעה קלה מן המציאות הקודרת מבלי לסכן את מעמדה, ואולי אף את עצם קיומה ("שונרה איננה טובעת").

שירה של רביקוביץ 'שונרה' פותח באותו עולם חלומות מלא חמדה שהשיר 'שונרה ב' איננו מפרט. שונרה זו, ספק אשה בת זמננו, ספק עלמה ויקטוריאנית או שמא נסיכה רוסית אצילה מבית הצאר, היא נערה לבנה ורודה ברכותה ומתיקוּתה אשר חיה בעולם שכולו כביכול הצלחה ותענוגות. חיה מלאים בנסיעות ובהרפתקאות בעולם הגדול ("היא היתה בלונדון, היא היתה במוסקוּוה"). בקונטקסט שירה של רביקוביץ, עלינו להניח כי היא דווקא יודעת מדי יום ביומו "חמדה מאין כמוה" משום ש"כל הימים שלה דומים לשבת", הידוע בכינוי "חמדת ימים", ומשום שהיא חיה לה במין גן עדן פורה, שהוא סמל תרבותי של מקום להשתכר בו בעונג ומיני תפנוקים. ואולם, מי שמכיר את השיר 'חמדה', השיר שבו מופיע הביטוי "שם/אז ידעתי חמדה מאין כמוה" שלוש פעמים, יודע שהחמדה שעליה משוררת רביקוביץ בשיר המרוםם הוא אין לה דבר וחצי דבר עם העולם הזה, תאוותיו וסיפוקי הנפש שלו. להפך: היא, כלומר תחושה של חמדה, מוחשת רק בעולם שבו שולטים מראות מעולם החלום וההזיות, עולם שבו "בדי האילנות היו מתעצמים לגבוה... והאור הלך מסביב שוטף כנהר לנבוע... וכו'". עולם מופלא זה הוא העולם הזוהר שאליו מנסה שונרה להפליג בפתח השיר. אלא שהמציאות האפורה וקודרת כעננים המתרבים אורבת לה ומאיימת על בית החלומות שהיא מנסה להסתגר בתוכו ועל גג הזכוכית השקוף המאפשר לה להמריא ממנו והלאה. כיוון שגג של זכוכית איננו רק שקוף אלא גם שביר, הגשם היורד וסודק אותו מנפץ את הברוּעה שבה כלאה שונרה את עצמה ומחזיר אותה אל המציאות ואל הסכנה האורבות לה מבחוץ. נמצא שם זה ש"חכמה לה" והיה אמור, על פי האגדות, לשאת אותה על כפיו אל אושרה. אך עיניו של העלם הלז אינן נשואות בכמיהה אל החלון שבו היא מופיעה. "הנסיך" הזה, וכאן על הקורא לשים לב היטב לדקדוק המשפט, הוא בחור רציני השקוע לגמרי בענייניו החשובים: בקריאת "מכתב". לאמור, לא תמכתב האינטימי שהיא כתבה לו או הוא לה, אלא מכתב בלתי מיועד, כפי הנראה מסמך כלשהו. הוא עסוק בקריאתו של מכתב זה עד שהוא מבחין בשונרה, ואז דעתו המיושבת מתבלבלת עליו לחלוטין. הוא עוטה עליה כעל מאכל תאוה שאין לעמוד בפניו, והמפגש הארוטי ביניהם ממתיק את שארית יומו. אבל לא את יומה של שונרה. ממש כמו שירה של רביקוביץ 'בובה ממוכנת', גם השיר 'שונרה' נחתם בדמותה של אשה, שהיא מנוצלת, מובסת ומתוסכלת; אשה אשר משלימה עם גורלה ואיננה מפגינה שום רגש של עוגמת נפש, זעם או מרירות.

הסיום התבוסתני של השיר הזה הוא דוגמה מובהקת לדרך המחאה הנשית בשירה של רביקוביץ. המחאה הנשית בשירתה מוצגת תמיד בדרך האירוניה המאופקת השולטת בפואטיקה של בני דורה, לאמור, בשירת שנות החמישים של נח, אבידן, ועמיחי, והיא מקרינה אמפתיה רבה כלפי גורלה של הדמות המתוארת בה, בדומה ל'לכלוכית' של לאה גולדברג ('ר' שחם, עמ' 173). היא זועקת מן השורות החותמות את שיר המחאה הקלאסי של רביקוביץ, 'בובה ממוכנת': "והיה לי שיער של זהב והיו לי עיניים כחולות / והיתה לי שמלה מצבע של פרח שבגן / והיה לי כובע של קש עם קישוט דובדבן". המחאה הזאת זועקת גם מן השורה החותמת את השיר 'שונרה': "שונרה הניחה מפית על ברכיה והיתה מלקקת עוגת וניל". העלילה שרביקוביץ מעצבת בשירה היא דרמה אירונית מובהקת משום שבאותה שעה שהיא חותמת את גורלן הנורא של גיבורותיה, היא מציגה גורל זה באור מגוחך ואבסורדי לחלוטין. זה שהגיבורה עצמה איננה מבינה, או יודעת, או רוצה לדעת על מצבה העגום, וחוזרת בסופו של דבר לאותה התנהגות שתוביל למחזור נוסף של ניצול, אם לא אלימות, מעלה ומעצים את תחושת





דליה רביקוביץ

האירוניה העולה מן השירים הללו ומשרת את מטרתם החתרנית. גם שמה של גיבורת שני השירים מצביע על קול המחאה האירוני של רביקוביץ המוקדמת. כחיית בר, 'שונרה' היא ארכיטיפ ידוע של אשה יצרית, סוררת ומורה. יתר על כן, באגדה של פסח, שונרה היא כידוע חיה אגריבית, שבאה ואוכלת את הגדי התמים שקנה אבא בתרי וזוין. לעומת זאת, גיבורותיה של רביקוביץ הן נשים כנועות הכלואות ב"חד-גדיא", שהוא כינוי הלצי לבית סוהר, הווה אומר, במסגרות תרבותיות נוקשות הכופות על האשה לכבוש את יצריה המולדים ולחיות את הדמות הקלאסית של אשה תמה, נאה וחסודה. לא כן גיבורותיה של יונה וולך.

תרזה

לא לצאת כי

לא להפנס

לרתך בזהירות מסביב לפה

מאחורי כל וילון

על מפתח ישוב בנחת

מי

המכתב:

את ידעתי

אהבתי שופעת

אבל העם שלך כל כך מתוק

גיר ברוח

עלה גדול ומנמס לרוח

אחרי שתראה משמנת את הסקטים

היא שוכבת למראשותי הנרות וקורצת.

בין תשוקתה אל אותו גבר לבין הגנה עצמית, שהרי היא רואה נכוחה כי יותר משהוא "אוהב" אותה, אותו גבר מבקש למצוץ את דמה (היינו, לנצל אותה) ושהתפתות לו עלולה להרוס אותה. זאת, כפי שטוענת לילי רתוק, למדה תרזה מגורלה של שונרה. היא למדה את המחיר הנורא שמשלמת האשה כשהיא נחשבת ל"עוגת מאכל" - היינו, לאובייקט של סיפוק תאוות בשרים ותו לא.

מסקנה זו, למרות סבירותה, עדיין אין בה שום רמז למהפך שעושה וולך בעיצוב דמות האשה בשירת הנשים העברית. שאלת השאלות, לכל מי שמבקש לבחון את צמיחתה של וולך מתוך השורשים הרביקוביציים שלה, היא - הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה

כל עוד רוחה בה. ואם אמנם היא באמת פוחדת, עוד יותר משונרה, מן הפיתוי המיני, מדוע בוחרת תרזה להישכב לה למראשותי הנרות, כשתוצאות המעשה הזה ברורות לה מראש? ואם אנחנו כבר בסוף השיר, מן הדין שנבחן את הדמות החותמת את "שונרה" ונשווה אותה ל'תרזה'. שונרה, עצורה ועצובה ועדיין מלאה ערגה, היא דמות קלאסית של "אשה מכובדת" לכל דבר, עם מפית על ברכיה, המוצאת בלית ברירה את סיפוקה מליקוק חושני של עוגת וניל מתוקה. לעומת זאת, בתמונה החותמת את השיר 'תרזה' אנחנו מוצאים נערה נעדרת ושובבה על סקטים שהיא שימנה במו ידיה. זוהי, אם כן, נערה הפורצת את כללי ההליכות המקובלים על בנות מינה ומכינה את עצמה היטב למעשה של התהוללות. תוך כדי כך היא גם קורצת אלינו, הקוראים, ורומזת לנו לאלתר שלא לראות אותה כדמות של אשה קורבנית מתוך איוו טרגדיה קלאסית עתיקת יומין, אפילו אם כך נראים הדברים.

כמו רבים משיריה המוקדמים של וולך, 'תרזה' הוא שיר מורכב ואניגמטי, שאין תוכו כברו. ראשית עלינו לשים לב לכך שסיפורה של תרזה מועבר אלינו בשני קולות שונים. בתחילת השיר, וולך מכניסה אותנו ישר לתוך מוחה הקודח של תרזה. אנו עדים לדיאלוג פנימי המתרחש במוחה ואשר לאיש מן החוץ אין גישה אליו - בוודאי לא למספר החיצוני המופיע פתאום בשתי השורות האחרונות של השיר ומתאר לנו

בנאמנות מה שהוא רואה, לאמור, התנהגות מוזרה ביותר של נערה שאת פשר מעשיה בהחלט קשה לו להבין. כך גם לנו, הקוראים. אלא שאנו - שהיינו עדים למתרחש בנפשה - יודעים בלי שמץ של ספק, מה ששום עד מבחוץ אינו יכול לשער, כלומר, שההחלטה לשכב בין הנרות ולהיראות כקורבן היא תעלול שובב, בפירוש תפקיד תיאטרלי, אשר תרזה בחרה לשחק מרצונה התופשי ואחרי התלבטות קשה.

הטקטיקה הדו-קולית הזו שבה נוקטת וולך מיני וביה גם בשירים אניגמטיים אחרים מן הקובץ הראשון שלה, *דברים* ('ניזטה', 'ססיליה', 'אנטוניה' וכו'), קודם כל מערערת את דפוסי החשיבה

הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה

השיר 'תרזה' של וולך, כפי שמציינת לילי רתוק (מלאך האש, עמ' 8-67), מכיל מספיק מרכיבים טקסטואליים המעידים על כך שהשיר

'שונרה' של רביקוביץ היה לנגד עיניה. רתוק מצביעה על יסודות משותפים כמו חלון, וילון, מכתב, האשה כטרף. כדאי אולי גם להוסיף את העובדה שהשיר 'תרזה', כמו 'שונרה', נפתח במילים הרומזות לאשה כבולה או מבוצרת ("לא לצאת כי/ לא להיכנס"). ואולם כאן מתחילה גם ההנגדה. שלא כשונרה, מסתבר לנו לאלתר כי תרזה איננה מבוצרת בעולם של תעתועים ואיננה כלואה בביבר של זכוכית (נוסח המחזאי האמריקאי טנסי ויליאמס), המאפשר לה, לשעה

קלה לפחות, להיות בעולם פרטי ענוג הרחק מן המציאות המתסכלת. המילים: "לא לצאת כי/ לא להיכנס" הן בעצם מעין פקודה אשר תרזה מפנה אל עצמה בשעה שהיא מציצה מבעד לחלון אל תוך חדרו של גבר שאחריו היא עוקבת (מבעד לוויילון הדק) ושאתו היא מן הסתם כמחה לדעת חמדה. יש להניח כי הבעיה של תרזה היא נקרעת

ה"אודיסיאה", זו שכולם רואים בה טרף קל, שומרת מכל משמר על קור רוחה, על כבודה ואצילותה.

אם האשה בשיריה של רביקוביץ היא לעולם "בובה ממוכנת" הלומדת להתקיים בכבוד בעולם הגברים האכזר, וולך מנסה להחזיר לאשה את כוחה, את עצמיותה ואת אנושיותה, גם כשהיא משתמשת לצרכיה באותם חומרים מיתיים שרביקוביץ, ולאח גולברג עוד לפניו, הניחו ביסודה של שירת המחאה הנשית. אין שום ספק בכך שלאח גולברג, דליה רביקוביץ, ומן הראוי להוסיף לרשימה זו את דליה הרץ, מייצגות גל חדש של משוררות עבריות, שהבינו לפני וולך עד כמה משפיעים אגדות ומיתוסים עתיקי יומין על החשיבה והתרבות של ימינו. שתי הדליות בעיקר, חשפו את כוחו השתלטני וההרסני של המיתוס ככוח מכוחות הטבע שאין לעמוד בפניו, והן,

כל אחת בדרכה היא, מנסות לפתח אסטרטגיות של קיום בתוך המציאות האנתרופית המקובעת הזו. וולך לעומתן יוצאת לנפץ את המיתוסים האלה ולהציע אלטרנטיבה לסיפור הפטריארכלי שיצר את דמותה הכנועה של האשה ושואף לשמרו מכל משמר. תרזה היא מן הדמויות שיצרה, המדגימות הלכה למעשה איך סיפורה של אשה הולך ומתהפך, מתהפך והולך, מתפורר בשוליים, ובסופו של דבר משנה דמות ותדמית. המגמה החתרנית של וולך מתחילה בשמה של הגיבורה. השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקוויטית מארץ רחוקה, כפי שביקורת וולך סוברת. במסגרת השירה העברית החדשה, כל קורא מלומד הפוגש דמות שירית בשם זה חושב מיד על "תרזה דימון" - האצילה המשקיפה מבעד לחלון ומספרת לנו בקולה של לאה גולדברג על אהבה וזה שחוקי החברה הנוקשים מונעים ממנה לממש. באותה מידה, אין הקורא המלומד יכול להתעלם מן העובדה שחוק מן השיר 'תרזה', זו שבה אנו דנים כאן, בקובץ שיריה הראשון של וולך **דברים**, קובץ שבו אך 24 שירים, יש עוד שיר ששמו 'דונה תרזה'. דמות האשה בשיר זה, כפי שטוענת רות קרטון-בלום³, איננה דמות כנועה ומנוצלת, אף לא למראית עין. היא מעוצבת בדמותה של תרזה מאבילה, או

תרזה הקדושה, דמות מיתית-נוצרית ידועה מן המאה השש עשרה אשר הצליחה להתגבר על עמדות מיסוג'ניסטיות ששלטו בזמנה, והגיעה לעמוד בראשו של מנזר גברים, ואף לשנות את הליכותיו. אבל אותה תרזה, שהיתה גם סופרת מחוננת אשר כתבה בפתיחות נועזת על חוויות נפשה וחזיונותיה (והיתה מאושפזת בשל כך), ידועה ברחבי העולם לא בזכות מעשיה ואישיותה, אלא בזכותו של הפסל האיטלקי הדגול ג'ובני לורנזו ברניני, אשר עיצב את דמותה בפסל מפורסם מאוד, וקונטרורסלי מאוד, המכונה "האקסטזה של תרזה הקדושה". פסל זה, אשר ניצב עד עצם היום הזה בכנסיית סנטה מריה דלה ויטוריה ברומא, מתאר את המפגש של תרזה עם שליח האלוהים - חוויה דתית לכל דבר - כאקסטזה ארוטית מלאה כאב וסיפוק נפש כאחד.



יונה וולך

הקונוונציונלית לפיה אנו מניחים כי יש קורליציה לוגית מוחלטת בין מחשבות הפרט לבין מעשיו: אור אדום גדלק - עוצרים. מריחים סכנה או השפלה - בורחים. האם זה הגיוני? כן. אך האם ההיגיון הבריא הזה הוא המנחה הבלעדית, או אפילו העיקרית, בהחלטות הקשורות לעולם הרגש של הפרט? בוודאי שלא. תרזה מעורבת רגשית עם הגבר שעליו היא משיחה עם עצמה. היא איננה פתיה, או אובייקט תמים לפיתוי וניצול כשוגרה. היא נשכבת למראשותי הנרות למרות ואף על פי שהיא יודעת לקרוא את האמת בין השורות המנומסות של המכתב המונח על מיטתו ולמרות שהאינסטינקטים הבריאיים שלה אומרים לה לשמן היטב את הסקטים ולברות.

לפנינו, אם כן, אחד ההבדלים הבולטים שבין וולך לרביקוביץ: אם לנקוט בלשונה של הביקורת הפמיניסטית, האמריקאית

בעיקר², עלינו לומר שיש משהו דפנסיבי, ולפיכך תבוטני, בשירת המחאה הנשית של רביקוביץ, למרות האירוניה והסרקזם שמביעה המשוררת. הדמות הנשית המעוצבת בשיריה היא זו של אשה קלאסית הנכנעת לגורלה, וברירתה אל עוגת הווגיל או אל עולם החלומות היא אלטרנטיבה להתמודדות עם העולם הגברי המדכא, ללא שום ניסיון לשנות את מעמדה של האשה ואת האידיאולוגיה, או הטקסטולוגיה, המכתיבות את זהותה. עמדה תבוטנית זו זועקת יותר מכל משירה הנפלא של רביקוביץ 'היונה', וולך, לעומת זאת, שואפת להציג מודלים של אשה השוקלת את מעשיה ויוצאת להתמודדות פרונטלית עם המודל הפטריארכלי של האשה ועם דמותה הקורבנית שהתבססה בתרבות. חוץ משמה האקוויטי, אין שום זכר בשיר 'תרזה' לדמות הקלאסית

שמצאנו בשיריה של רביקוביץ. תרזה היא הלכה למעשה דמות של אשה אקטיבית אשר מסרבת להסתגר בעולמה ולהיכנע לגורלה. נחושה בדעתה לחשוף את האמיתות הכואבות של החיים ולהיחשף בעצמה אליהם, תרזה חודרת בדרכה הזדונית אל עולמו של הגבר ומסירה מעל פניו את המסכה הרומנטית הנפוצה של הנסיך המופלא שכולו אהבה טהורה וכוונות טובות. באותה שעה עצמה היא מסירה גם מעל פני האשה את מסכת הטוהרה והתום ומציגה את שניהם, הגבר והאשה

כאחד, במערומי היצרים והמאויים הבוטים ביותר שלהם. תרזה של וולך היא נערה "שרוצה" במרכאות כפולות, ממש כמו 'אנטוניה', דמות אחרת בקובץ **דברים**. היא נערה ש"הכמיהה מחלישה אותה", כמו את "כריסטינה" מאותו קובץ, והיא גם "כיפה אדומה" כמו "ניזטה" המופיעה גם היא שם ומתוארת כ"כל דבר שאתה בוער לטרוף במתח". אבל מיהו ה"טורף" הגדול בשיר 'ניזטה', למשל? למרות שמו המלכותי של הגיבור בשיר זה, "פרדריק" אין בדמותו של הגבר הזה שום זכר לנסיך-הקסם על הסוס הלבן המוכר לנו מאגדות הילדים שעליהם גדלנו. פרדריק הוא גבר פתטי שאיבד לחלוטין את ראשו ברגע "שראה את ניזטה" ונמצא משתרך אחריה "מתעלף מרוב כיסופים", כל זה בשעה שהיא, הנימפה - נימפומנית כביכול - על פי שמה הרומז לנימפות מן

השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקוויטית מארץ

דמותה של קדושה נוצרית מתמסרת המוכנה לחוויה ארוטית-כואבת מהדהדת כמובן מן השורה האחרונה של השיר 'תרזה' ונראה כי השאלה שמוטית השיר הבלתי פתור הזה היא האם תרזה של וולך, ממש כמו תרזה של ברניני, היא אמנם אשה קדושה או, להבדיל, קדשה. או שמא אין הקדושה, הנתפסת כמושג רוחני נעלה וטהור, נעדרת יסודות ארוטיים כפי שהיה מקובל פעם בטקסים הפולחניים של דתות קדומות ואשר תורת ישראל נלחמת בהם מלחמת חורמה (דב' כג 18).

ההתחברות האינטרסקטואלית לעיצובה הארוטי של אשה רבת פעלים וקדושה מוסיפה להפריד את דמות האשה של וולך מזו של רביקוביץ. יתר על כן, נראה כי ברגע שוולך מגלה עד כמה המעשה האמנותי - אם זה פסל או סיפור או מעשייה לילדים - משפיע על דרכי החשיבה האנושית, בעצם מעצב אותה וקובע אותה כאמת שאין עליה עוררין, ברי לה שמי שמעצב דמות אשה כ"שונרה" או כ"בובה ממוכנת" מסתכן בהנצחתן של דמויות של נשים מתוסכלות, דהויות ודחיות במקום לערער את מעמדן של דמויות כאלה או לנתן אותן מיסודן. אם וולך אמנם מתחברת אל שירת המחאה הנשית של רביקוביץ, המטרה שלה איננה להגדיל את תמונת הקיפוח, או להשתרין נגד התקפה חוזרת של אלימות, כפי שטוענת לילי רתוק, אלא לרדת אל המקורות הקאנוניים שמהם צמחה דמות של אשה "לבנה ורודה כעוגת מאכל", לחשוף את המניפולציה הגברית של הטקסט הפטריארכלי שיצר אותה, ויותר מכל דבר אחר לשטש את הדמות הזאת, אפילו למחוק או לשחוק אותה מכל וכל. כמו הפמיניסטיות הפוסט-סטרוקטורליסטיות הצרפתיות שפעלו בזמנה מעבר לים (ג'וליה קריסטבה, הלן סיקסו, לוס איריגריי), וולך קוראת תיגר על היסודות הסימבוליסטיים המקובעים של לשון התרבות ועל מערכת האמונות והדעות שהיא מקדשת, והיא שואפת לכתוב את סיפורה של האשה בלשון דינמית שתביע מצבים אנושיים סובייקטיביים, חד-פעמיים, ובעיקר רב-משמעיים.

לאורך הקורפוס השירי שלה כולו, וולך מגלה חוסר סבלנות משווע כלפי מה שהיא מכנה במקום אחר "בובת הסיפורים המכוונת"; "בובה מכוונת" זו היא בלי שום ספק תגובה לשיר 'בובה ממוכנת' של רביקוביץ. בשיר זה, שהוא משיריה המאוחרים ('חתך רוחב', מופע עמ' 42-48), וולך מלגלת על כל דמות ספרותית המזכירה אף ברמז את "היפהפייה הנרדמת" על הוורסיות המודרניסטיות המגוחכות שלה: "היפהפייה הקטטונית", "הפרנאידית", "הסכיזופרנית", "הגוירית", "המאנית-דפרסיבית" וכו'. יחד עם זאת, 'חתך רוחב' בשום אופן איננו בא להביע מחאה נשית על דרך האירוניה המקאברית המבעיתה. מה שיש בשיר הזה הוא הומור מקאברי קטלני המבקש להרוס את המסגרות הסיפוריות המעצבות שוב ושוב דמויות מיתולוגיות של אשה "לבנה ורודה כעוגת מאכל", אשר עיסוקיה כוללים לרוב רקמת גובלנים ואריגת שטיחי קיר, לעולם לא עיסוקים גבריים כמו שימון או ריתוך, למשל. מ'תרזה' ועד 'חתך רוחב', שירתה וולך שואפת לנתן מכל וכל את מודל האשה הפסיבית, התמימה, המנוצלת. תרזה שלה איננה תמימה, ובוודאי לא פסיבית. ואם היא אשה שתוקה, הרי זה משום שבחרה לשחק, ולא לאחר מעשה ובעדינות, כמו שונרה, אלא לפני מעשה, באלימות משוועת, ומתוך כוונה ודונית שאליה רומזת הקריצה החותמת את השיר.

נראה לי שהדבר החשוב ביותר שוולך עושה בחומרים המיתולוגיים שלפניה, הוא עיצובה של אשה שוחרת מזימות ומלאת זימה. תרזה שלה איננה יכולה לעמוד בקסמיו של הגבר שמאחורי הווילון, גם כשהיא מגלה את כוונותיו "הבלתי מוסריות" (במושגי החברה

המקובלים, כמובן) והיא תעשה כל דבר כדי שלא להברית אותו ממנה. סגירת הפה ההרמטית של תרזה היא, לדעתי, מעשה אלים ונועז, שתכליתו להציל את תרזה לא מן הגבר שאותו היא חומדת, אלא מעצמה. תרזה משתיקה את עצמה בכוח כדי שלא תוכל לפתוח את פיה ולדבר אל אותו גבר אותם דברים נדושים בדבר אהבה, כבוד עצמי, התחייבות מוסרית, פגיעות וכו' וכו'. היא סוגרת את פיה בכוח כדי שלא תתפתה לצעוק את הצעקה הפמיניסטית הוולגרית השכיחה, זו המתרעמת בקול גדול על ניצול מיני ושפיכת דמה של האשה. המחאה הפמיניסטית היוצאת מעיצובה המיוחד של תרזה כדמות אנדרוגינית מובהקת, תכליתה לשטש לחלוטין את התדמיות הקונוציונליות של האשה המיתית (כלומר: תמה, רכה וכו'), ולבטל את הדיכוטומיה שבין המהות הגברית והמהות הנשית בתרבות בכללה (כלומר: גבר=פעילות - אשה=סבילות; גבר=יוזמה - אשה=חוסר-יוזמה; גבר=חשיבה לוגית - אשה=חשיבה אמוציונלית, וכו'). יחד עם זאת, אין בכוונתה של וולך לעצב באבן קשה דמות הפוכה של אשה חזקה, קשוחה, או גברית בנוסח הפמיניזם הרדיקלי. דמות שכזאת ודאי שאיננה מתיישבת עם התמונה הפסבדו-רומנטית של תרזה הנשכבת לה בסוף למראשותי הנרות וקורצת. ביטול המסגרות הסטרוקטורליות שבהן כבולה האשה והרחבת הנפח של דמותה, הן אך טקטיקות קונסטרוקטיביות, שמטרתן לערער מוסכמות ספרותיות וחברתיות "בורגניות", בלשונה של וולך, אשר החברה האנושית נוטה לקבלן כטבעם האורגני, האינהרנטי, המוחלט של הדברים מבלי להציע שום דמות חלופית ברורה של אשה "מסוג אחר" (רביקוביץ, 'בובה ממוכנת'). עוד בצעירותה ומראשית דרכה, וולך השכילה לאבחן אמיתות פוסטמודרניות מובהקות הטוענות כי המציאות שמעבר למסגרות התרבות היא ששום אדם, באשר הוא אדם - אם הוא גבר או אשה - איננו ניתן למיון או מיסוגר על סמך נתונים ביולוגיים-מגדריים. כמשוררת, היא האמינה כי תפקידה הוא לעצב דמויות אנושיות חיות "בזמן ההיות" ובמה שהיא מכנה "שפת טבע" - שהיא הניגוד הגמור לשפת התרבות - היינו, בשפה הנובעת מתת הכרתו של היחיד ומעצבת מה שהדובר רואה בעיניו שלו, או מרגיש בלבו שלו בלי להיות משועבד למה שהיא קוראת בשיר 'חתך רוחב' "טעות", אבל במשמעות האוטורית ביותר של המילה. המילה "טעות" בתלמוד הירושלמי (סנהדרין) פירושה "אלילים", ובשיר זה היא משמשת כחוליית קישור אינטרסקטואלית לכל אותם אלילים מיתיים, במובן הרחב של המילה, ולמסגרות הסיפוריות המכניות שבהן הם נטועים. כוונתה היא, כמובן, לאותם גיבורים וגיבורות מן הקנון הקלאסי, כולל מעשיות לילדים, ולאותן מסגרות סיפוריות שאותן סופרים וסופרות, משוררים ומשוררות, אמנים ואמניות, חוזרים ומפעילים שוב ושוב וחוזר חלילה - בשעה שכל אדם חי, כל פרט לעצמו, הוא והיא כאחד, הם לעולם מנגנון אנושי יחיד, מיוחד במינו וחד פעמי.

הערות

1. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1975.
2. See, for example, Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, 1977.
3. Ruth Kartun Blum, *Profane Scriptures: Reflections of the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry*, 1999.