

נשיות ולאומיות

שירת אנדה פינקרפלד-עמיד

בשנות הארבעים והחמישים*

*המאמר הוא חלק מספר שעתיד לראות אור בהוצאת מגנס, בכותרת "הזכות הגדולה לומר לא" – שירה פוליטית בישראל.

יוחאי אופנהיימר

בשנת 1929 פרסמה אנדה פינקרפלד-עמיד את קובץ שיריה הראשון **ימים דובבים**, ומאז היא כבשה לה מקום מרכזי בקרב משוררות שנות העשרים, לצד רחל, אסתר ראב ויוכבד בת מרים. מאמר זה עוסק בשני שלבים ביצירתה של פינקרפלד-עמיד. השלב האחד מתבטא בשיריה הקשורים לדמויות נשים מן המקרא. שירים אלה כונסו בקובץ **מעולם – דמויות מקדם** (1942).¹ השלב האחר עוסק בשיריה אודות מלחמת השחרור. בדיון על שני שלבים אלה ייבחן תחילה הממד החתרני שבשירתה, כפי שהוא משתקף בכתיבתה על נושאים מקראיים. בתוך כך יובהר הערעור המוצג בשיריה על מוסכמותיו של המקור המקראי, המציב את הנשיות בתוך מערכת ערכים לאומית ומבנה נשיות זו על פי אותה מערכת. אחר כך ייבחן אופיה החתרני של שירתה מ-1948 ואילך, לעומת הנורמות הספרותיות והאידיאולוגיות שרווחו בתקופתה. כמו שיריה על דמויות מקראיות, גם שיריה העוסקים במלחמת העצמאות מעמידים ניגוד בוטה בין ייצוגו הלאומי של האדם והשתייכותו למערכת של אתוסים קולקטיביים לבין עולמו הפרטי, המסרב לשעבד עצמו אל הקולקטיב. בשיריה על נושאים מקראיים חוצות דמויות הנשים את גבולות הלאום (יעל-סיסרא, דלילה-שמשון), ובשיריה על המלחמה היא בוחרת בדמות האם השכולה כדי לערער על תפיסת האבל והמוות כערכים עליונים, בשל יכולתם לכונן קהילה, וכן על השימוש במתים לתכליתיו של הלאום. זאת בשם חוויית השכול ההרסנית שאינה מאפשרת להסכין עם הנסיון להעלים את מוחשיותו של המוות ואת סופיותו. בחלקו האחרון של המאמר תוצג נסיגתה של המשוררת מעמדתה החתרנית. נסיגה זו, המתבטאת בפואמה **אחת** (1953), תיבדק לאור העמדה הייחודית שהציגה פינקרפלד-עמיד בשיריה משנות הארבעים, עמדה המערערת על נורמות העיצוב הרווחות באשר לייצוג האבל על מתי המלחמה ועל האידיאולוגיה הלאומית שמשתקפת בהן.

1. אנדה פינקרפלד-עמיד, **מעולם – דמויות מקדם**, תל-אביב תש"ב. כונס בספרה **גדיש**, תל-אביב 1949, עמ' 7-74; המובאות משיריה של פינקרפלד-עמיד נלקחו מן הקובץ **גדיש**, פרט למובאות מן הפואמה **אחת**, ראו להלן, הערה 31.

בספרו *אמהות מייסדות, אחיות חורגות* מסכם דן מירון את עיקרי ההנחות שנשתרשו בביקורת הספרות של שנות העשרים והשלושים בנוגע לשירתן של נשים בכלל, ולשירתן באותה תקופה בפרט. באותן שנים רווחה ההנחה שמבחינה תמאטית שירים אלה אינם מעצבים דמות עצמאית של אישה, אלא מעמידים אותה תמיד בצל דמות הגבר. תוכנה הייחודי של החוויה הנשית נתפס כמצטמצם לריגושים ארוטיים, לאהבה או לתשוקה, להריון ולאמהות. לפי תפיסה זו, השיר הוא ביטוי בלתי אמצעי של היוצרת, כמעט יומן אישי, והוא נטול ממד אינטלקטואלי, הגותי, כלומר הוא חסר תשתית סמלית מפותחת ואין בו התמודדות עם שאלות התרבות המרכזיות של התקופה. באשר להיבט הצורני רווחה ההנחה כי שירת נשים אינה אקספרימנטלית ואינה חדשנית, והיא נוטה לשיר הלירי הקצר, המלוּדי והקל לפענוח, שיר שמבנהו פשוט ולשונו דלה ברמיזות מרבדים קדומים של השפה העברית.²

2. דן מירון, *אמהות מייסדות, אחיות חורגות; על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית*, תל-אביב 1991, עמ' 160-177.

מירון מיטיב להבהיר את הסתירה שבין כמה מטענות הביקורת לבין מאפייני יצירותיהן של משוררות שנות העשרים. אסתר ראב ויוכבד בת מרים, לטענתו, מעצבות דמות של "אני" נשי שניחן בעוצמה פנימית מרשימה ואינו תלוי בדמות גברית, ובכתיבתן הן חורגות מתבניות סגנוניות פשוטות. ואולם, דומה שאת ההנחה בדבר העדר פן אינטלקטואלי בשירת הנשים מאמץ מירון, והוא תולה זאת בחינוכן המוגבל של הנשים, שלא איפשר להן לכתוב בהתאם לנורמות פואטיות גבוהות ולהשתמש, ככל משוררי התקופה, במלוא המרחב הלשוני התרבותי הקנוני. לכל היותר עלה בידן, לדעתו, לשאוב מתרבות התפילה הנשית העממית, כמו בשירי "וילון" של בת מרים. הנחה זו מונעת את מירון מלהתייחס בכובד ראש לשירי נשים שמציגים התמודדות עם הקנון הלשוני המקראי ועם מערכת הערכים הגברית שבו.

בשנים האחרונות ראו אור כמה מחקרים המבהירים כי השימוש במקורות מקראיים היה אחד האמצעים המובהקים ששימשו את המשוררות בעיצוב דמותה העצמאית של האישה.³ ואולם, מחקרים אלה מסתמכים על מספר מצומצם מאוד של דוגמאות משירי רחל, ראב ובת מרים, ועניינם לא באחת ממשוררות אלה דווקא, כי אם בתופעה של שימוש בלשון ובסמלים מקובלים כדי להעביר מסרים פמיניסטיים; מסקנותיהם עשויות להיות הכנה למחקר שיעסוק בשאלה אודות מקומה של אסטרטגיה זו במכלול יצירתן של משוררות שנות העשרים, וכן בשאלה אם מדובר בתופעה שולית, או בעמדה עקרונית המשותפת למשוררות אלה. כאן אני מבקש לעמוד על עיצוב דמות האישה בכתיבתה של אנדה פינקרפלד-עמיר, כפי שהוא בא לידי ביטוי בקובץ השירים *מעולם – דמויות מקדם*, שפורסם כאמור בשנת 1942. מבקרי התקופה החמיצו את התעווה והחדשנות התמאטית המאפיינות שירים אלה, את יחסם האינטרטיקטואלי המורכב והמתוח למקור המקראי, ואת המשמעות הפוליטית-אידיאולוגית העולה בהם מפירוק הנרטיב הלאומי של הטקסט המקראי, ובעקיפין מפירוקו של כל שיח לאומי.⁴ החמצה זו נבעה מהפעלת נורמות ההתייחסות המקובלות

3. רואי Michael Gluzman, "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History", *Prooftexts* 11:3, pp. 259-278; Anne Lapidus-Lemer, "A Woman's Song: The Poetry of Esther Raab", in N.B. Sokoloff et al. (eds), *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, New York 1993, pp. 17-38; טובה כהן, "במחך התרבות ומחוצה לה – על גיכוס שפת אבי כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי", סדן – מחקרים בספרות עברית, ב, 1996, עמ' 69-110.

4. בנספח הביבליוגרפי לקובץ מאמרים על המשוררת נזכרות מסגרות רשימות ביקורת קצרות שפורסמו כתגובה על הספר *מעולם – דמויות מקדם*, וראו זהבה ביילין (עורכת), *אנדה – קובץ מאמרים, רשימות ודברי ספרות אחרים* עם נספח כיבליוגרפי על אנדה עמיר-פינקרפלד ועולם יצירתה במלאת לה 75 שנה, תל-אביב 1977.

5. שמואל פנואלי, "מעולם, המוות מקדם", גליזנות יגוה, תש"ב, עמ' 281.

6. יוסף ליכטנבום, "צלילי קדם וזמירות עם", כנסת 8, תש"ג-תש"ד, עמ' 285.

7. נורית גוברין, "כניעה צורך כיבוש – על שירתה של אנדה עמיר", מאננים לה:2, 1972, עמ' 134-135.

8. בשיחה עם איתמר יעור'קסט סיפרה פינקרפלד-עמיר על הריבוי האישית והפואטית בינה ובין לאה גולדברג: "אהר כך היתה לי צוויבת אמיתית – לאה גולדברג [...] נכון, היה שוני רב בינינו. גם בהשקפה על שירה. היא היתה קשורה מאוד לבניית שירים, ואילו אני – פרועה. לאה הרשתה לעצמה לומר (בבית קפה): 'אני אינני יודעת אם זאת שירה' והתכוונה לשירים שלי", וראו איתמר יעור'קסט, "עם אנדה – מונולוג בשניים", בתוך בילין (לעיל, הערה 4), עמ' 134.

בדיונים על שירת נשים, נורמות שלא נס ליחן אפילו בשנות הארבעים. שמואל פנואלי, לדוגמה, טען ש"דמויות מקדם הן פרימיטיביות, ערומות התאווה, אלמנטריות, טרופות הדודים והאימהות, וחלום אוֹן-הגבר הוא היחיד המרחיש את נפשן [...] שירה זו עצמה אלמנטרית היא יותר מדי. יש בה מן ההמצאה ואין בה מן המפתיע"⁵, ולדברי יוסף ליכטנבום, "עשר פואמות תנ"כיות כלולות כאן, וביניהן דמויות נשים כחוח, הגר, לאה, יעל, בת יפתח, דלילה, אבישג ועוד. בכל אלה אין כלום מן ההסתכלות ומגילוף תבליטים.

הן משמשות רק מסגרת לשפוני יצרים וחמדת חיים ותשוקתם. כאן ברק אישה לירי מהבהב ממלא את האטמוספירה הדמיונית ושקוית התאוות בלהט חרוזיו, שבדילוגיהם ובכרכוריהם יש משהו מזרחי"⁶. עד כמה התמידה גישה זו ביחסה של הביקורת לשירת פינקרפלד-עמיר ניתן לראות אפילו בדבריה של נורית גוברין, אף שנעדר מהם הטון השיפוטי השלילי שאפיין את תגובות המבקרים בשנות הארבעים. בהנחה ש"נושאי שירתה של אנדה עמיר הם מצומצמים" ואפילו חוזרים על עצמם, וכי "הקריאה בשירים אלה כמוה כקריאה ביומן אישי ואינטימי מאוד, שלא נועד לפרסום", קובעת גוברין כי "גם השירים על הדמויות המקראיות וההיסטוריות מצטרפים לאותה ביוגרפיה אישית [...] מכאן הפירוש האישי מאוד שניתן לסיפורים המקראיים וההיסטוריים על הנשים והדרמות שהן לוקחות חלק בהן"⁷.

אפשר להסביר את התעלמות הביקורת מן הממד האידיאולוגי שבשיירי פינקרפלד-עמיר באימוץ נורמות קריאה מגבילות מאוד, אולם היו לה גורמים נוספים. ראשית, תשומת לב המבקרים היתה נתונה לחולשות הסגנוניות של שירה, שנראו בלתי מגובשים מבחינה אמנותית.⁸ יש לזכור כי הקובץ מעולם – דמויות מקדם פורסם בתקופה שנחשבת לתקופת שיא המודרניזם בשירה הארץ ישראלית; באותה שנה הופיעו שמחת עניים של אלתרמן חופה שחורה של רטוש. שנית, פינקרפלד-עמיר נתפסה בעיקר כמשוררת לילדים ואף זכתה לימים בפרס ישראל על שירי הילדים שלה. הדבר הניע מבקרי ספרות מאוחרים להתייחס בקלות ראש מסוימת לשירה.

ואולם, הבחירה להתמקד תחילה בקובץ זה לא באה רק על שום החמצתו על ידי הביקורת, אלא, כאמור, על שום הממד החתרני המיוחד את כתיבתה, בהשוואה לכתיבתן של משוררות אחרות בנות תקופתה. אמנם אין זו הפעם הראשונה שמשוררת נדרשת לדמות מקראית: רחל כתבה על רחל המקראית, ראב הזכירה את דבורה הנביאה, ובת מרים – את מרים אחות משה. אך למשוררות אלה אין עניין בדמות האישה המקראית כבנושא לעצמו, אלא כבדימוי מוצהר ומפורש ל"אני" של הכותבת. לפיכך מוגבל עיצוב דמויות אלה בשירתן לתכונה שניתן לשייכה גם לדוברת בשיר. יש בכך נסיון ראשוני, ובוסרי עדיין, להתוות נקודות התייחסות של האישה בהווה אל עברה התרבותי הרחוק, אך אין כאן התמודדות מפותחת עם ייצוג הדמות המקראית ועם ההנחות התרבותיות שמשוקעות בייצוג זה. זאת נמצא לראשונה בקובץ מעולם – דמויות מקדם, שאינו משעבד במישרין את עיצוב העולם השירי לממד הפרטי, האוטוביוגרפי, של היוצרת, אלא בונה עולם מרוחק של "דמויות מקדם" שהמלה "אני" מסגירה בו לא רק את היוצרת, או את הדוברת מטעמה, כי אם את הדמות המקראית עצמה. אצל פינקרפלד-עמיר הופך העיסוק בדמות האישה המקראית לפרויקט החורג מגדר

התייחסות מקומית וחפוז. הקובץ מכיל שמונה שירים על נשים מקראיות ושני שירים על דמויות ארכאיות אחרות – עשתורת ובת המערות. החדשנות מתבטאת כאן במאמץ מרוכז לעצב פנים וצדדים שונים של דמות האישה, תוך התמודדות עם סיפורי התנ"ך ועם מערכת הערכים המשוקעת בהם.

במסגרת המחקר הפמיניסטי כבר דובר רבות על השימוש הביקורתי שעושות יוצרות בטקסטים תרבותיים מרכזיים, תוך התאמתם לתפיסתן שלהן ואגב הבלטת תכנים שהטקסט המקורי אינו מפנה להם מקום. נקודת המוצא לדיונים האלה היתה תיאוריית ההשפעה של הרולד בלום, אשר תיאר את תולדות הספרות כהתמודדות של יוצר "חזק" עם יוצר "חזק" שקדם לו, מתוך נסיון להשתחרר מהשפעתו ולזכות בעצמאות. בספרו על "חרדת ההשפעה" משתמש בלום בתבנית הפרוידיאנית של יחסים אדיפליים כדי לאפיין את הדיאלקטיקה של הזדקקות לאב ספרותי בתור נקודת מוצא להתפתחות הספרותית של יוצר ולהתפתחות של מנגנוני ההגנה שנועדו לנטרל או למתן את השפעת האב הספרותי. בתבנית הפרוידיאנית הזו מוגדרת דרך ההתמודדות של יוצר עם קודמו כ"קריאה מוטעית" (misreading). בלי להיכנס לדיון על כל סוגיה השונים של "הקריאה המוטעית" אפשר לומר שמשמעותה היא שיוצר קורא את יצירתו של האב הספרותי בדרך "מתקנת" ו"משלים" אותה באופן אנטיסטי, על ידי שמירה על הסמנטיקה שלה תוך שהוא מעניק לה מובן שונה, כאילו נכשל קודמו לעשות זאת בעצמו.⁹

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence - A Theory of Poetry*, Oxford University Press 1973, p. 14

האימוץ הפמיניסטי של דגם זה בא כצפוי באמצעות ביקורת, שכן מדגם זה, המבקש לקרוא באמצעות המודל האדיפלי את תולדות השירה האנגלית כולה, נעלמו הדמויות הנשיות (בראש ובראשונה האם, כבסיס לקונפליקט האדיפלי, וכן הבת, בהקשר של העיסוק ביחסי אם-בת). לא זו בלבד שבלום מתעלם מנוכחותן של סופרות, אלא שדגם זה של מאבק אינו מתאים להיסטוריה של ספרות הנשים. לטענת סנדרה גילברט וסוזן גובר, מאבקן של נשים יוצרות אינו קשור לחרדת ההשפעה ("anxiety of influence") אלא לחרדת הכתיבה ("anxiety of authorship"), חרדה שנובעת מן היחס המשפיל אל נשים בתרבות הנשלטת בידי גברים. לפי גישה זו, נשים נאבקות לא ביוצרים קודמים אלא במסורת הגברית הממעיתה בהערכת יכולתן של הנשים. במאבק זה הופכות יוצרות אחרות ל"מסייעות", ולא ליריבות של הנשים היוצרות.¹⁰

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic - The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press 1979, p. 49

הרוויזיה הפמיניסטית שהוכנסה בתיאוריית ההשפעה הספרותית של בלום תובעת להביא בחשבון את הבעיה המיוחדת שקשורה ביחסן של נשים אל המסורת הספרותית, וליצור הבחנות מיגדריות בִּמְקוֹם שבלום מתעלם הן מהימצאות נשים בתוך המערכת הספרותית והן מסוג המאבק השונה שהן נדרשות לנהל עם המסורת הספרותית. התיקון הפמיניסטי אינו פורמלי גרידא, מתוך נסיון להבהיר כיצד מתבצע העימות בין יוצרים שונים, אלא תוכני:

להשתמש בדמות של מכשפות פירוש הדבר להוכיח שוב את הקישור המסורתי (הפטריוארכלי) בין נשים יצירתיות לבין מפלצות. כשנשים משליכות את כעסן ואת אי הנחת שהן חשות על דמויות מעוררות אימה, הן מזדהות עמן ובה בעת הן יוצרות דוויזיה של ההגררה העצמית שהתרבות הגברית כפתה עליהן. כל היוצרות

במאה התשע עשרה ובמאה העשרים, המשתמשות בדמות המפלצת הנשית, משנות את משמעותה, הואיל והן מזדהות עמה [...] מנקודת מבט גברית, נשים שדוחות את השתיקה הכנועה של חיי הבית נתפסות כבעלות משמעות אימה (גורגונות, סירנות, אלות הלילה וכדומה), אך מנקודת מבט נשית, מפלצת-אישה אינה אלא אישה שמחפשת ביטוי עצמי. נשים מציגות את הדמות הזאת (לפעמים בטף ראשון) מבפנים. כשל הקריאה הקיצוני (radical misreading) הזה של הפואטיקה הפטריארכלית מאפשר לאמנית ליישם את ביקורתה על הנורמות הספרותיות שירשה [...] היא יודעת שהסוד שנותר זמן רב כל כך נסתר מעיני הגברים הוא בדיוק נקודת המבט שלה.¹¹

המונחים המשמשים את גילברט וגובר – "הזדהות" לעומת "דחייה", "נקודת מבט נשית" לעומת "נקודת מבט גברית", "מבפנים" לעומת "מבחוץ", "סוד נסתר" לעומת "סטריאוטיפ גלוי" – מציבים את הרוויזיה הנדונה בתוך מערכת ניגודים שיש בה כדי לשנות מקצה אל קצה כמה עניינים מרכזיים:

א. ההבחנה בין פמיניסטי חתרני מצד אחד לבין א־פמיניסטי ומקבל סמכות מצד אחר אינה הבחנה הקשורה למינם הביולוגי של הכותבים, אלא לעמדה שהם מייצגים. כל נושא אפשר להציג בדרכים מנוגדות.

ב. ההתייחסות לטקסטים קנוניים "גבריים" עשויה להיות דרך מרכזית בכינון הזהות ה"נשית" המשוחררת ממסגרות ייצוג קיימות.

ג. כתיבה פמיניסטית, או "קריאה מוטעית" פמיניסטית, היא יותר מאשר מאבק בין "הורה" ל"צאצא", כלומר בין שני בני אדם פרטיים, והיא גם יותר מאשר חיפוש אחר סגנון אישי המובחן מסגנון אישי אחר. כתיבה פמיניסטית אפשרית על רקע של הבנת ייצוגיה ההגמוניים של הנשיות ומתוך מאמץ לייצגה בצורה אחרת. בהנחה שכל כותבת "חזקה" יוצרת עולם שיש לו שפה, מבנה והגיון משלו, ברור כי שונות זו תהיה חתרנית במידה זו או אחרת.

עד כאן הצגתי את ההנחות התיאורטיות המשמשות אותי בדברי על "רוויזיה פמיניסטית". לפני שאבהיר מהי אותה רוויזיה ומהם תחומיה, ברצוני להקדים ולעמוד על המושג "לאומיות", המהווה מפתח להבנה הן של הטקסטים המקראיים שפינקלברג-עמיר מעבדת מחדש והן של העמדות התרבותיות-פוליטיות של החברה הארץ ישראלית, שהמשוחררת מתמודדת אתן באמצעות הרוויזיה הספרותית. להלן כוונתי להשתמש במושג "לאומיות" במשמעות שקבע לו ג'ון הצ'ינסון:

לאומיות היתה בראש ובדאשונה דוקטרינה של חירות ועצמאות עממית. העם אמור להשתחרר מכל מגבלות חיצוניות, לקבוע את גורלו ולהיות אדון בביתו, לשלוט במשאביו ולציית לקולו ה"פנימי". אך דבר זה מחייב אחווה גברית (fraternity). העם חייב להיות מאוחד ולחסל כל חלוקת פנימיות שהן.¹²

הלאומיות היא תמיד אקסקלוסיבית, לעומת סוגי נאמנות אחרים, כגון מעמד חברתי, מיגדר ואפילו גזע, כפי שעולה גם מדבריו של בנדיקט אנדרסון, המציג היררכיה שבראשה נמצאת הלאומיות:

John Hutchinson, "Introduction", in John Hutchinson and Anthony D. Smith (eds), *Nationalism*, Oxford University Press 1994, p. 4

[...] הקהילה היא מדומיינת משום שלמרות חוסר השוויון והניצול העשויים להתקיים בה נתפסת האומה תמיד כחברות (comradship) אופקית עמוקה. אותה אחוות גברים (fraternity) היא שאיפשרה בעיקרו של דבר למיליונים של בני אדם במהלך שתי המאות האחרונות, לא להרוג דווקא אלא לרצות למות למען דימויים כה מצומקים.¹³

Benedict Anderson, 13
Imagined Communities,
London and New York 1991,
p. 7; התרגום שלי.

בחיסול הניגודים הפנימיים או בהשעייתם יש משום תנאי למימושה של תודעה לאומית, כלומר לנכונות של כל פרט ופרט בקהילה להקריב עצמו למען הישות המדומיינת המופשטת, הישות שמעבר לריבוי הפרטים, לשוני ולניגודים הקונקרטיים שביניהם. התודעה הלאומית מגיעה לביטוייה הייחודי ביותר בשעת חירום, כשהעם נקרא לדגל, והיא עומדת בסימן אחוות הלוחמים. בהקשר זה ניתן להגדיר את המקום או את התפקיד המוענקים לנשים בתוך השיח הלאומי. פלויה אנתיאס ונירה יובל-דייוויס תיארו אותם באמצעות הגדרות סוציולוגיות של הנשים א. כמייצרות ביולוגיות של חברי הקהילה המוגדרת מבחינה אתנית. ב. כמייצרות של גבולות הקבוצה האתנית/הלאומית. הנשים נשלטות לא רק על ידי עידוד הילודה או על ידי מניעתה, אלא גם על ידי קביעת אופן הילודה – עם מי מותר להן לקיים יחסים ועם מי לא (לא עם בני קבוצות אתניות אחרות, לדוגמה, ולא עם גברים נשואים). ג. כמשתתפות מרכזיות בהנחלת האידיאולוגיה והתרבות של הקהילה; תפקידן כנשאות תרבות מוצא ביטוי בולט במערכת החינוך. ד. כייצוג סימבולי של הלאום, למשל בדימוי האומה האישה אוהבה הנמצאת בסכנה או לאם ששכלה את בניה במלחמה. דימוי זה רווח בשיח הנלווה למאבקי שחרור לאומיים או לצורות אחרות של קונפליקטים לאומיים, שהגברים נקראים בהם להילחם "למען נשותינו וילדינו" או כדי "להגן על כבודם".

ה. כמשתתפות במאבקים אתניים ולאומיים; תפקידן זה נתפס על פי רוב כסיוע וכעזרה לגברים, אף כאשר נשים ממלאות משימות רבות-סיכון.¹⁴ ספרות עשויה לאמץ את השיח הלאומי הזה כפי שהיא עשויה לדחותו. ניתן לתאר את האישה כיושבת בית וכאם או כאחות רחמנייה בשדה הקרב, וניתן גם לתארה כלוחמת עשויה ללא חת המצילה בתושייתה את הקהילה (ז'אן ד'ארק או מולאן האגדית). כך או כך, האישה נתפסת כנכס של הלאום, ולפיכך ייקבע מעמדו – החתרני או ההגמוני – של הסיפור רק על פי יחסו לשיח הלאומי ולשימושים הפוליטיים שאפשר לעשות בו. התייחסות ספרותית אל חוויה נשית או אמהית עשויה להשתייך לקוטב אחד של הניגוד, אם היא מאששת את השיח הלאומי, או לקוטב האחר, אם היא מערערת עליו ומצביעה על הפן המוסווה או המושחק שלו. במקרה האחד תוצג הנשיות מנקודת מבט "לאומית" (כפי שאורי צבי גרינברג מתאר את האם השכולה בשיריו שנכתבו על מלחמת השחרור);¹⁵ במקרה האחר היא תוצג מנקודת מבט "פרטית", שהיא גם חתרנית (כפי שרביקוביץ מייצגת את האם השכולה בשיריה משנות התשעים, ביחוד בספרה *אמא עם ילד*).

המחקר הפמיניסטי עמד באריכות על הניגוד הסטריאוטיפי בין הנשיות, המזוהה עם עולם פרטי, עם קשרי משפחה וטריטוריה ביתית,

Floya Anthias and Nira 14
Yuval-Davis, "The Woman
and the Nation-State"
בתוך הצינסון וסמית ולעיל, הערה 12, עמ'
314-315.

15. על השימוש בדמות האישה
באידיאולוגיה הלאומית באירופה ראו
George Mosse, *Nationalism
and Sexuality*, New York
1985

16. וראו, Chantal Mouffe, "Feminism, Citizenship and Radical Democratic Politics", in Judith Butler and Joan W. Scott (eds), *Feminists Theorize the Political*, New York and London 1992, p. 376

עם רגש או עם הלא מודע והיצריות, לבין הגבריות, המזוהה עם שכלתנות, כוח, חוק, תרבות וקשרים שמעבר לגבולות המשפחה. על פי הטענה הפמיניסטית, החדורה מודעות פוליטית, ניגוד זה הוא אמצעי לשלוט בנשיות ולדחוק אותה לעמדה של שוליות במערכת התרבותית.¹⁶ אולם נדמה לי כי בהקשר של ספרות העוסקת בגלוי או בסמוי בשיח הלאומי, ובייחוד בייצוג הקהילה ולידתה במלחמת השחרור שלה, ההנגדה הסטריאוטיפית הזו, וכן הערעור עליה, הן בעייתיות. שהרי ברור שכאשר השיח הלאומי מגייס את דמות האישה בדרכים שתוארו לעיל, עיצובה הספרותי כלא מגויסת, כאוהבת וכביתית, יזכה למשמעות פוליטית. לפיכך לא התמה עצמה ולא העלילה שבה משתתפות – או לא משתתפות – הנשים הן שקובעות את חתרנות הטקסט, אלא יחסן של שתי אלו אל המערכת האידיאולוגית הלאומית הרווחת ויכולתן לשבשה. באשר לשיריה של פינקרפלד-עמיר אקדים ואומר כי באמצעות הדמויות המקראיות, שניחנו דווקא ביכולת אהבה "שמרנית" לכאורה, מערערת המשוררת את הפן הלאומי של הסיפור המקראי ומשעה את הגבולות שהמקרא אמון על סימונם ועל קידושם.

1

בכמה עניינים בשיריה של פינקרפלד-עמיר ניכר ערעורה על מערכת הערכים הלאומית-דתית של סיפורי המקרא. ראשית ניתן להבחין בשיריה בערעור על נקודת המבט או על העמדה האידיאולוגית של המקור המקראי, למשל בשיר "אשת לוט". במקרא מובאת דמותה של אשת לוט כדוגמה לעונש שמוטל על מי שאינו מציית לאל, והמקום שתופס סיפורה אינו חורג מגדר אנקדוטה בתוך העלילה הרחבה שנועדה להמחיש את דרכי השגחת האל בעולם ואת נבחרותם המוסרית של האחים אברהם ולוט – האחד בשל העזתו להתמקח עם אלוהים על מספר הצדיקים שבעבורם מן הראוי לסלוח לעיר החטאה, והשני בשל עליונותו המוסרית לעומת בני עירו. פינקרפלד-עמיר משנה בשירה את היחסים ההיררכיים בין מרכז הסיפור לשוליו האנקדוטיים: באמצעות מתן זכות ביטוי לאשת לוט היא מערערת על בלעדיותו של הנרטיב המקראי, המצדיק את הדין האלוהי, ומעמידה במקומו נרטיב אחר, שמקור סמכותו אינו הרשות האלוהית כי אם החוויה האישית, הנשית, שאין להשתיקה:

מה מאד אֶשְׁרֶת,
אִישׁ יִשְׂרָאֵל וְתָם,
בְּקֶרְאֵךְ: צַעֲרָה.
אֵךְ אֲנִי –
אֲנִי לֹא אוֹכֵל;
[...]

הן כל דְּמֵי נְתוּנִים לוֹ, לְשִׁתְּלֶךָ,
לוֹ קָרְבִי, לוֹ מְצִי תַמְרָמְרוֹ.
[...]

איכה אברה מרחשיהם

והם עמדי יצעדו,

באלף זרועות ידביקוני;

שבי!

לנו את -

בנו את -

שובי!

ואיכה לא אביט אחרי -

ולו גם עם סדם אספה? (עמ' 17-18).

בצד האירוניה כלפי מאפייני האידיאל המקראי של "איש תם וישר וירא אלהים" (איוב א א), שמיוחס ללוט המציית לפקודת המלאכים שנשלחו להעבירו מסדום לצוער, נרמזת המחאה נגד מושגי הצדק והחטא המקובלים והמוסכמים, הנתפסים במקרא כמוחלטים במידה שיש בה כדי להעניק הכשר להשמדת עיר. למחאה דרוש קנה מידה ערכי אחר, וקנה מידה זה נמצא בצורה הבוטה ביותר בקטעים שבהם מומחשת עוצמתם של זכרונות העבר האוחזים בדוברת. לעומת לוט, שמסוגל למחות את העבר מתודעתו ואף מעורר בדוברת קונוטציות של שותף לפשע – "קולך מה אכזר בבטחון הבאות/ נוראה השלחה בעיניך. / [...] / אתה כל חייך, עברך, מקרבך מחיית, / ללא אנחה" (עמ' 17) – מופיעה אשתו כמי שנאמנותה לעבר, לחיים, מצווה אותה לשמור להם אמונים. המבט לאחור מתפרש כהבעת מחאה הרואית נגד קלות הדעת שבה מקבל הגבר את האסון שהמיטה הרשות האלוהית – ונגד הדין האלוהי עצמו. במידה דומה של העזה דוחה יעל אשת חבר הקיני בשיר "יעל" את השבחים ה"רשמיים" המורעפים עליה בשירת דבורה: "החרישי, דבורה, / גבירה אכזרה, / דמו מהללני שפתך" (עמ' 48). דחיית שיר הנצחון הלאומי, שהוא גם שיר שבח להשגחה האלוהית האחראית להמשך קיומו של עם ישראל, מעמידה ערך חלופי: הריגת סיסרא בידי יעל אהובתו אמורה למנוע את נפילתו בידי אויביו הרודפים אחריו, הלא הם שבטי ישראל. הארוטיקה שוברת את הגבול הפוליטי-דתי שמציב המקור המקראי, זאת בשיר שנמסר מפיה של אישה מאוהבת, ולא מגרונה של נביאה לוחמנית החוגגת נצחון לאומי.

הצבת קנה המידה הפרטי, החווייתי, במקום זה הקולקטיבי הלאומי שהמקרא מייצג, זוכה למימושים מגוונים גם בשאר שירי הקובץ. הארוטיקה המשענה גבולות ממירה את השימוש באישה למטרה לאומית – למשל בשיר "דלילה": "במסרתי את צפוניך להם, לפלשתים; / להוליך במ שולל בני עמי אמרתי, / לשימם ללעג" (עמ' 64) – כפי שהדגשת כוח הפריון הנשי ממירה את סיפור החטא הראשון והגירוש מגן עדן בשיר "חוה" (עמ' 9-11). הרוויזיה של הסיפור המקראי פירושה דחיקת הערכים הלאומיים, שעליהם מתבסס הנרטיב הקדום, מפני ערכים אחרים שאין להם מקום בעולם המקראי, כפי שאין להם מקום בכל מערכת ערכים לאומית אחרת. לא זו בלבד שתפקידי הסיוע במלחמה נשללים מיעל ומדלילה, הן אף אינן נדרשות להשתתף בהתוויית גבולות הלאום. אם סיפור דלילה ושמשון במקרא מלמד

17. ראו בתוך, Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*, Indiana University Press, 1984, p. 12

שחציית גבולות הלאום היא אשליה תמימה שהגיבור משלם עליה בחייו, פינקרפלד-עמייר מרשה לעצמה להוסיף תיקון, שלפיו מה שנתפס כהשתתפות במאבק לאומי נגד האויב (פלישתים נגד שמשון) הוא רק פני השטח העלילתיים המסתירים שיתוף פעולה עם אותו "אויב". הכתיבה החתרנית מתבטאת כאן בהפרה של נורמות מוגדרות ביותר האופייניות למקור המקראי, התוחם לגיבורות את מקומן – אותו מקום שנקבע על ידי השיח הלאומי העתיק והמודרני כאחד.

הכתיבה מחדש של הסיפור הקונוי מסתייעת גם בשיבוש המערך הסמונטי המקורי. דבריה של דו־פליסיס אודות הרוויזיה של מיתוסים מקובלים מחדדים את הטענה בדבר האסטרטגיה שברצוני לרמוז עליה: "אין זה רק היפוך של הדמות, או פרשנות חדשה של אירועים אגב הטעמת מטען רגשי שונה. העיוות הוא שיטת התמודדות עם המרכיבים שעושים את הטקסט למה שהנו: תחביר תקיני, מובנות, אוצר מלים ידוע, רצף מסודר של אירועים, וכן הלאה"¹⁷. שיבוש פרובוקטיבי כזה לא יימצא בשירתה של פינקרפלד-עמייר, שאין בה חידושים צורניים, כאמור, ובשל כך היא נראית בלתי מודרניסטית ואפילו אנכרוניסטית בסגנונה, בייחוד בהשוואה לכתיבתם של המשוררים המרכזיים בראשית שנות הארבעים, כמו אלתרמן ורטוש. הסרבול התחבירי הלא חסכוני מצד אחד והלא דיבורי מצד אחר, למשל בשיר "יעל": "מה אעשה, מה אעשה בך, אלופי, / והם לא ינצחוך, / והם לא יפריעו תנומתך השלֵחָה, / תנומת דוֹדִיךָ? / מה אעשה וְתָדוּם לעד, / בשלֵחָה זו גדולה / רוֹוִיֵת אהבים?" (עמ' 54–55); העדר מוזיקליות מקצבית, משקלית וצלילית; השימוש הלא מבוקר כמעט במליצות לשוניות – כל אלה אולי מסבירים מדוע שירתה של פינקרפלד-עמייר לא נחשבה בתקופה זו לחדשנית. ואולם, בשימוש באלוזיות הרשתה לעצמה המשוררת לחבל במערכות הקונויות. דוגמה מן השיר "אשת לוט" תראה זאת בבירור. את משפט החרטה על משוגות העבר וההכאה על חטא שנותן משורר ספר איכה בפייה של ירושלים החרבה – "ראה ה' כי צר לי, מעי חֲמַרְמָרוֹ, נהפך לבי בקרְבִי כי מְרוֹ מְרִיִּתי מחוץ שֶקְלָה חָרַב בְּבֵית כְּמוֹת" (איכה א כ) – הופך השיר למחאת הדוברת נגד המשפט האלוהי הרצחני. לא מקרה הוא שדווקא העיר המסמנת בתרבות היהודית את הרוע האנושי בהתגלמותו הופכת מנקודת מבט זו למושא הזדהות: "לו קרְבִי, לו מעי חמרמרו". עירוב הקינה על חורבן ירושלים והקינה על חורבן סדום, העתקת הדיבור מהקשר של התחטאות לפני אלוהים להקשר חדש של הטחת אשמה בו – אלה משנים את היררכיית הערכים הלאומית הקונוית ומעמידים במרכז את הקול המסרב לשתף פעולה.

שיבוש הקשרים תרבותיים מעניין לא פחות נמצא בשיר "יעל", המעתיק את העלילה המקראית מהקשר של נצחון לאומי להקשר של אבל וסירוב להתנחם. את התיאור המקראי, המציג את ציפיית אִם סיסרא לבואו המתאחר של בנה באירוניה ובמעט שמחה לאיד, "מתקן" השיר תוך שהוא מתאר דווקא את יעל כמי שמשקיפה בעד האשנב בציפייה לבואו של סיסרא אהובה אל האוהל. יעל ממוקמת כאן בהקשר של האבל המשפחתי, ולא בהקשר של כוחותינו הנלחמים בפולש. זאת ועוד; השיר נוטל את נוסחת העידוד המקורית שמושמעת בפי דבורה, "עודי עודי דבורה, ואת הזיקה הצמודה שיר. קום ברק ושבה שביך בן אבינעם" (שופטים ה יב), ואת הזיקה הצמודה בין דברי הנביאה לבין מעשי המנהיג, ומעתיקן לסביבה מנוגדת, לדרמה

התודעתית של יעל המחזקת את עצמה בכוונתה להרוג כמו ידיה את סיסרא
 אהובה כדי להצילו מידי רודפיו: "עורי, קומי, יעל, / קומי, הציליהו" (עמ' 54).
 שינוי היחסים בין הדמויות, השימוש של יעל בלשון האבל האמהית
 ונטרול המליצה החגיגית של שירת דבורה באמצעות הפיכתה לשירה אודות
 גבורה שונה בתכלית, הזרה ומנוכרת לאידיאלוגיה שמבטא הטקסט
 המקראי – כל אלה נובעים בין השאר מן האסטרטגיה הלשונית של שיבוש
 המערכת הסמנטית המקורית והצגת סמנטיקה חלופית.

בדברנו על כתיבה חתרנית, על עיצוב מערכת ערכים חלופית
 ועל ביקורת המופנית כלפי ערכיו של הטקסט המקראי, וכן על אסטרטגיות
 לשוניות-פואטיות של שינוי נורמות כתיבה, עולה השאלה הבאה: שירי
 מעולם – דמויות מקדם, שנמסרים כולם מפיהן של דמויות מקראיות,
 מציירים במפתיע דמות אישה קונבנציונלית. האישה מתוארת תמיד מתוך
 התייחסות לגבר, שהוא המהווה את תמצית חייה, והארוטיקה היא העלילה
 המרכזית של חייה. כבר בשנות העשרים חשה וירג'יניה וולף אי נחת בשל
 התפקיד שמילאו נשים בספרות שכתבו גברים, היות ששם

לא די שנראו הנשים הגדולות שבספרות רק בעיני המין השני אלא אף נראו רק
 בויקתן למין השני. וכמה קטן הוא חלק זה בחייה של אישה [...] הבה נניח,
 למשל, שהגברים היו מתוארים בספרות רק כאוהביו של נשים, ומעולם לא היו
 ידידיהם של גברים, חיילים, הוגי דעות, בעלי חלומות; מה מעט תפקידים אפשר
 היה להקצות להם במחזותיו של שקספיר. כמה היתה הספרות טובלת!¹⁸

18. וירג'יניה וולף, חדר משלך, תרגום
 אהרן אמיר, ירושלים ותל-אביב 1981
 (1929), עמ' 93-94.

התמיהה תתחדד בדיוננו על שירתה של פינקדפלד-עמיר,
 אם נביא בחשבון שבשיריה משנות העשרים בולטת המודעות לצורך לתאר
 את האישה כבעלת זהות עצמאית החורגת מתפקידה בסיפורי האהבה שבהם
 היא מעורבת. בספר השירים יובל, שראה אור בשנת 1932, נשמע ערעור על
 המקום המקובל של האישה כשייכת לעולם הגברי תוך תביעת עלבונה, למשל
 בשיר "כמו כל אישה":

רַב־רַב אֶרְפִּין ראשי
 אֲנִי, הַשִּׁיכָה, אֶף לְקַטֵּן בֵּין אֲהוּבֵי.

וּפְתַע, בְּהַגֵּן הָאֵבִיב
 בּוֹז אֲבוֹז לְכֶם
 וְאֶזְדַּקֶּף.

הִי! תִּרְעוּ יָדַע!
 לֹא הַשְׁתִּיכְתִּי לְכֶם מְעוֹלָם,
 לֹא לְאַחַד מִכֶּם!

בַּת חוֹרִין הִיִּיתִי
 וְאֶהְיֶה! (עמ' 201)

השייכות והמסירות לאוהביה ולעלילה הארוטית אין בהן כדי למצות את אפשרויותיה של האישה והן מגבילות את חירותה. ההתרסה הגלויה, המלווה בסימני קריאה רבים, מאפיינת לא רק את שירתה המוקדמת של פינקרפלד-עמיר כי אם גם את הנורמה הרווחת בכתיבתן של משוררות נוספות באותה תקופה, כמו אסתר ראב ויוכבד בת מרים. הללו הציגו את השחרור ממסגרות חברתיות, תרבותיות וארוטיות כתנאי להבלטת זהותה הייחודית והבלתי תלויה של האישה. לפיכך יש לשאול מדוע בשירים מאוחרים יותר חוזרת פינקרפלד-עמיר ומאמצת את הדימוי הנשי שכה התאמצה להשתחרר ממנו בשיריה הראשונים.

ברצוני להעלות שתי תשובות אפשריות. ראשית, בשנות העשרים התרכזה שירת הנשים בחירות הארוטית, בעיצובה של דמות נשית סוערת בעלת עוצמות נפשיות בלתי נדלות שאינה מוגבלת לתחומי העיסוק הביתיים, מעין "פאם פאטאל" מקומית, אולם כיוון זה הגיע במהרה לידי מיצוי. כל חזרה על דגם זה בסוף שנות השלושים עלולה היתה להיתפס, ובצדק, כהתפרצות לדלת פתוחה. נוסף על כך, בעטוי של המצב הפוליטי הקשה בארץ ישראל במחצית השנייה של שנות השלושים לא נוח היה למשוררות לתבוע הכרה בחירותן המינית ובחוסר מחויבותן האידיאולוגית, והן נטו להיענות לחץ להזדהות עם ייצוגי המציאות המקובלים באותה תקופה.¹⁹ זהו פן אחד שמבהיר את היעלמותה של כתיבה פמיניסטית "פרובוקטיבית" באותן השנים. שנית, התמקדותן של המשוררות בשחרור הארוטי הגבילה במידה רבה ביותר את תחומי הביטוי שלהן; הרחבתם של אלה חייבה אותן להפנות את תשומת הלב מהארוטיקה ומהטון הפאטטי לתחומים אחרים. אדריאן ריץ' טוענת שהרוויזיה שנשים עורכות בטקסטים מיתולוגיים נובעת בעיקרו של דבר מן הצורך לשרוד.²⁰ ברור כי אין לחדור לתרבות הקנונית בלא להיאחו (באופן ביקורתי, כמובן) בייצוגים המקובלים של האישה, במיתוסים רווחים. ויתור על העמדת הדרשה לחירות הארוטית ובחירה בדיוקן השמרני של האישה אינם רק אמצעי להימנע מאפיגוניות עצמית, אלא הם אף מעידים על בגרותה של המשוררת ועל היענותה לצורך עמוק לא פחות לעגן את נקודת המבט של האישה במערכת התרבותית, בלשונה ובנרטיבים הבונים אותה. אמנם יש כאן ויתור על ההיבט המוכר של המחאה הנשית, אולם זהו מהלך מתבקש של העמקת המבט הביקורתי, הפיכתו למעודן ולמרחיק לכת לאין שיעור.

כדי להבהיר את ייחודם של שירי פינקרפלד-עמיר, ברצוני להשוות בינם לבין שירים דומים שכתבה שולמית קלוגאי. ספרה של קלוגאי, שנושא את הכותרת נשים, ראה אור בשנת 1941, וגם הוא מתאר נשים מקראיות, ובהן בת יפתה, לאה, דבורה, שולמית, חוה, דינה, חנה ועוד. אולם קלוגאי איננה משנה במאומה את הסיפור המקראי, אלא ממלאת פערים במקומות שבהם אין בכך כדי לפגוע בנרטיב. הביטוי הרגשי צפוי תמיד ואינו מפתיע משום בחינה, וגם עוצמתו אינה מכוונת נקודת מבט חדשה. בת יפתה, לדוגמה, שהמקרא מקדיש לצערה על המוות שנכפה עליה לא יותר ממשפט אחד, מתבטאת בשירה של קלוגאי באמצעות אמירות בנאליות המתארות בדרך קטלוגית מה יימנע ממנה בעקבות מותה: "לא אֶדְאָה את האור, אור היום המתוק / לא אקשיב אל צלילי העולם / לא אגלש עם צאנו בין הרי הגלעד / לעולם".²¹ מילוי המקומות הריקים בסיפור המקורי אינו יוצר בשיריה

19. וראו מירון ולעיל, הערה 2, עמ' 162.

Adrienne Rich, *On Lies, 20 Secrets & Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York 1979, p. 35

21. שולמית קלוגאי, נשים, תל-אביב 1941, עמ' 9.

של קלוגאי מתח בינם ובין המקור ואינו מבטא מחאה מכל סוג שהוא; אין בו יותר מקישוט, שגם מבחינה ספרותית נראה נדוש וחסר רעננות.

השיר "דבורה" של קלוגאי נוח להשוואה לשיר "יעל" של פינקרפלד-עמיר, שכן כאן מחדירה קלוגאי מידע בלתי צפוי כביכול: דבורה הנביאה שרה על אהבתה המוצנעת לברק מלך ישראל ועל קנאתה בנשותיו שפחותיו. לסיפור הלאומי ולדמות הנביאה, שעל חייה הפרטיים אין המקרא מוסר דבר, מוסיף השיר פן פרטי ומעניק לו מעמד מרכזי. אולם שיר האהבה של דבורה אינו מערער על שום מרכיב בזהות הציבורית הלאומית, ומובן שאינו מערער על ערכיו הלאומיים של המקור המקראי. לסיפור הפרטי אין כאן תפקיד חתרני, ביקורתי, אלא הוא אמור להשלים את התמונה, להבהיר כי אישה נשארת תמיד אישה – כלומר, מתוך חולשה היא משתוקקת תמיד לגבר, שאותו היא רואה כגיבור, ומקנאה בנשים אחרות – בלי קשר למעמדה בעולם ולדמותה הציבורית הרשמית:

וְלֹא תִדַע כִּי בּוֹמְרֵי בְּאֵהָל,
וּבְשִׁפְטֵי הַעֵם בְּצֵל תִּמָּר,
בְּהַלְחָמִי בְּצוֹרְרֵי אֱלֹהִים,
וְעַת אֶפְרָשׁ בְּיַד בְּרֵאשׁ הָהָר,

אוּ כִי אֶצֵא עִמָּךְ, בְּרַק בֵּן־אֲבִינֵעָם,
הַצֵּל מִכֶּף צָרִים אֶת כְּבוֹד הַעֵם,
אוּ אִם אֲשִׁיר אֶתְךָ תְּהִלַּת אֵל צֶדֶק
אֲשֶׁר גּוֹנֵן, הוֹשִׁיעַ וְנָקָם,

כְּהַשְׁתַּוְּקַק תּוֹעֵה מְדַבֵּר לַמַּיִם
וּכְעוֹר אֲמַלֵּל יִצְמֵא לְאוֹר, –
אֵלֶיךָ כֵּן צִמְאֵתִי בְקָר, יוֹם וָלַיִל,
כֵּן אֲשַׁתְּוֹקֵק אֵלֶיךָ, הַגִּבּוֹר.²²

22. שם, עמ' 13.

הכפילות המשלימה הזאת, שמעוררת רושם אנטי פמיניסטי מובהק, מראה כי אין די בשימוש בחומרים פרטיים – סיפור אהבה בלתי צפוי, במקרה זה – כדי להקנות לשיר אופי חתרני. כל נושא אפשר להציג הן באופן הגמוני והן באופן חתרני, כלומר הן באופן המשרת את הסמכות הלאומית והן באופן המערער עליה ומציע עמדה אופוזיציונית כלפיו. פינקרפלד-עמיר מעמידה את האישה האוהבת – יעל או דלילה – כנגד הדימוי המקראי המקובל שלה כסוכנת הסדר הלאומי, המונעת על ידי שיקולים לאומיים, וכמי שהממד הארטי בהתנהגותה מוצג כפיתוי שנועד להפיל בפח את מי שמוגדר על ידי הסמכות הלאומית כאויב. הסיפור המקראי מְלַאֵם את המיניות, ואילו פינקרפלד-עמיר מחזירה את המיניות אל מקומה הֶאֱ-לאומי. אף על פי שהיא מגדירה את האישה כ"אוהבת", כאילו היתה זו תכונה "טבעית" שלה, תכונה שאינה תלויה תרבות ומצב חברתי, היא משתמשת בסטריאוטיפ זה כדי לנגח את התפיסה הרואה בלאומיות חלק

מסדר הדברים הטבעי, כלומר כדי לערער את מערכת הערכים הכוחנית שלה, את ניכוס הנשיות ואת קידוש המלחמה למען מטרות פוליטיות. כאן טמון ההבדל העקרוני בין שתי המשוררות: קלוגאי משתמשת בפרטיות הנשית כדי להדר ולאשר את הלאומיות, פינקרפלד-עמיר משתמשת באותה פרטיות נשית כדי לחתור תחת האימוץ הלא מבוקר של הלאומיות וראיית "כ"טבעית" או כעקרון מוחלט.

א

עד כאן דובר על בחירתה של פינקרפלד-עמיר בנקודת מבט חתרנית המערערת על מערכת הערכים הלאומיים של הטקסט המקראי ועל הבניית הזהות הנשית בתוך מערכת זו. בכוונתי לבדוק עתה כמה משיריה שנכתבו בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים כדי לשאול אם התעוזה שגילתה בשימוש החתרני האנטי לאומי בנרטיב המקראי מופיעה גם בכתיבתה על נושאים הנוגעים ישירות לייצוגה של מלחמת השחרור ולהנחות האידיאולוגיות הנקשרות לכך.

התרומה הראשונה של פינקרפלד-עמיר לשירת מלחמת השחרור התבטאה בשני שירים שנכתבו בתש"ח: "איכה הלכו בנים", המוקדש לזכר ה"ה", ו"אשל אברהם", העוסק בשאלת האבל. שירים אלה מזמינים השוואה לשירים אחרים שנכתבו באותה שנה ועניינם נפילת ה"ה" או התמודדות עם מותם של לוחמים. אפתח באזכור שירו ה"קונוני" של חיים גורי "הנה מוטלות גופותינו", שנכתב גם הוא על אודות ה"ה" והוא מוקדש ל"דני וחבריו".²³

23. חיים גורי, השירים, כרך א, ירושלים ותלאביב 1998, עמ' 93-

94.

בשירו של גורי מתוארת שורת הגופות לא על ידי אחד הנוכחים; המתים עצמם הם המדברים. קבורתם אינה אמורה להתקיים לפני שיוגדר האופן שבו הם ייכנסו לזכרון הקיבוצי. טקס הקבורה נדחה אפוא בשל טקס אחר שבו הנופלים מתארים את מרכיבי הגבורה, את האתוס הישראלי החדש שנוצר בשדה הקרב. לאתוס זה שלושה מרכיבים: א. הבעת נכונות מצד המתים להמשיך במשימתם, כשהצער על המוות ואיבוד הנעורים אינו פוגם באמון הניתן בהם, שהרי הם מימשו בלחימתם את דרך ההתנהגות הראויה.

ב. טקס של הצטדקות והוכחת חפותם של החללים, ניסוח מבחן הגבורה שהם עמדו בו בהצלחה, אף שלא עלה בידם למלא את המשימה שאליה נשלחו. תיאור גופותיהם השרועות בשדה הקרב אמור להוכיח כי "לא בגדנו", כלומר הם לא נרתעו מלהילחם עד קצה גבול היכולת (עד הכדור האחרון ועד טיפת הדם האחרונה) ולכן אין להאשימם.

ג. חזרת המתים אל עולם החיים בצורה סמלית, כפרחים. הקבורה מוצגת כהטמנת מטמון באדמה, כזריעה שתניב פרחים אדומים שיבקעו מן האדמה, זכר לדם שהותו והשקה אותה. סופיותו של המוות נשללת על ידי ייצוג באמצעות סמנטיקה של תנועה מעגלית, "טבעית", מחזורית. בכך מתבטל המגע הטראומטי עם המוות ומושגת מעין נחמה. לא זו בלבד שהמתים מותירים אחריהם דגם של גבורה שהקהילה אמורה לזכור ולהפנים, הם אף מבטיחים "עוד נשוב, ניפגש, נחזור".

השימוש בקולם של המתים כדי לנסח את אתוס הגבורה המכונן של הקהילה היה מקובל בשירה שנכתבה בזמן המלחמה. נקודת המבט האישית הקיומית נדחתה בדרך זו על ידי נקודת המבט הלאומית, הקולקטיבית, שביטלה את המוות אם על ידי קליטת המת בזכרון הציבורי ואם באמצעות טרנספורמציה שלו. למעשה, דגם זה מקובל מאז המהפכה הצרפתית: המתים שנפלו במלחמה משמשים כדוברים מדומיינים של נקודת המבט הלאומית. אנדרסון טוען שמישלה, היסטוריון המהפכה הצרפתית, הוא שלימד כיצד לנכס את קול המתים, לדבר בשמם ולהעניק להם באופן זה חיים חדשים. דבריו של מישלה מאירי עיניים בנקודה זו:

כל מת משאיר איזה נכס קטן, את זכרונו, ותובע שידאגו לו. ומי שאין לו חברים, צריך ששופט יספק לו זאת. משום שעל החוק, על הצדק, אפשר לסמוך יותר מאשר על כל אותות החיבה השכחניים שלנו, יותר מאשר על רמעותינו המתייבשות כה מהר. השופט הזה הוא ההיסטוריה [...] מעולם לא התעלמתי מחובתו של ההיסטוריון. הענקתי למתים הנשכחים מדי את העזרה שלה אודקק בעצמי. הוצאתי אותם מקברם לחיים שניים. הם חיים עכשיו עמנו, המרגישים כהוריהם וכחבריהם. כך נוצרת משפחה, קהילה משותפת בין החיים למתים.²⁴

24. בתוך אנדרסון (לעיל, הערה 13), עמ' 198.

הערתו של אנדרסון בנוגע למובאה זו ואחרות עומדת על המניפולציה הכרוכה בשימוש בקולם של המתים:

לניסוח זה אין תקדים. מישלה לא רק תובע לדבר בשם מספר רב של מתים אלמונים; הוא אף עומד במלוא הסמכותיות על כך שביכולתו לימר מה הם "באמת" רצו והתכוונו, הואיל והם עצמם "לא הבינו זאת". מרגע זה והלאה שתיקת המתים כבר לא היתה מכשול בפני הוצאתן מקברן של משאלותיהם העמוקות ביותר.²⁵

25. שם, שם.

מקובל להניח כי השיר הראשון שמערער דגם זה של דיבוב מתים בשירה העברית הוא שירו של אמיר גלבע "ואחי שותק", שנכתב בשנת 1950.²⁶ האח ההרוג השותק, ההימנעות מדיבור בקולו של החייל המת, הסירוב לשתף פעולה עם נרטיב שהופך את המתים לנשאים של אידיאולוגיה לאומית, ברצונם ובעיקר שלא ברצונם, הפארוודיזציה של אותו מנגנון שמוליד מחדש את המתים באופן סמלי, מטפורי (הפרחים האדומים בשירו של גורי הופכים להדפס של פרגים על גלויה שחוקה שנמצאה בכיסי האח המת בשירו של גלבע) – אין ספק שכל אלה משקפים ערעור רב-משמעות על הנורמות הפואטיות המשרתות אידיאולוגיה לאומית. אולם שיריה של פינקרפלד-עמיר שנכתבו בתש"ח, כשנתיים לפני שירו של גלבע, וכן התבטאויות ספרותיות של בת מרים מאותה תקופה, מגלים ערעור רדיקלי ונועז לא פחות, כשנקודת המבט שלהן כנשים – או, ליתר דיוק, כאמהות – מאפשרת להן למצוא בסיס מוצק לעמדתן הביקורתית.

השיר "איכה הלכו בנים" מוקדש לא לדני ולחבריו אלא לל"ה אמהות! העתקת תשומת הלב מן המתים אל האמהות ניכרת גם בפנייה של הדובר/ת לאמהות תוך התחקות אחר חוויית האבל המקצה לגבורה במלחמה

26. וראו חנן חבר, "חי החי ומת המת", סימן קריאה 19, 1986, עמ' 188-195; דן מירון, מול האח השותק – עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים, 1992, עמ' 329-334.

מקום שולי, נרמז בלבד. גם השימוש במלה "איכה", המתאימה לסגנון הכמור מקראי שהשיר נכתב בו, מצוין כפילות: מצד אחד זו מלת שאלה המזמינה תשובה שאמורה ליידע כיצד הבנים נפלו; ה"איך" הזה הוא המרכז בשירו של גורי. אולם מצד אחר זו מלת קינה מקראית שאינה מתייחסת בהכרח לתייעוד האסון ולהנצחת היסוד ההרואי המשוקע בו, אלא היא מעצבת את חוויית האבל וההתמודדות עם מות הבנים. המלה פותחת כאן ערוץ כפול של התייחסות למוות. בשיר זה לא נמצא את דיבוב המתים והשמעת האתוס הקולקטיבי בקולם המדבר. אמנם האמהות שומעות את קול המתים, אולם הדיבור הרשמי, הנמלק, הטקסי של המתים מוחלף בפנייה אינטימית של בן לאמו. לפנייה זו אין תוכן אינפורמטיבי ברור, ולא בכך חשיבותה. שכן, כאן נשמע קולם של פצועים הוועקים לעזרה:

לְכֹן תִּזְעַק כָּל אֶבֶן,

כָּל שִׁבִּיל יִגְל רִוּוּ.

אֲתָן, אֲתָן תִּשְׁמַעְנָה

מִלְמוֹל כָּל בֶּן יִקְרִי.

[...]

אֲתָן תִּפְעַנְחָנָה

מִקְתָּב־הַחֲרָטָמִים

שֶׁל אֲבָנִים פְּזוּרוֹת,

קְפוּאוֹת בְּאֶלְמוֹתָן,

סוֹד מוֹת־בְּנֵיכֶן סְתוּם,

[...]

לְכֹן הָרִים יִשְׁיבוּ

קְרִיאָה שֶׁל בֶּן נְבוּ,

קְרִיאַת עֲשָׂרִים שְׁנוֹתָיו,

עֲשָׂרִים שָׁנִים כְּרוֹתוֹת

מִכֶּן, תְּאֵמָהוֹת,

בְּמִוֶּת זֶה תָּמִים,

שֶׁלֵּם לְלֹא־הוֹתִיר.

צְאִינָה לְהָרִים,

חִפְשָׁנָה צֶל־צֶלֶן

שֶׁל נִשְׁמַחְכֶן שְׁלוּיָה

בְּבָנִים,

עֲקָבֵי בְּנֵיכֶן־בְּנֵיכֶן,

בְּנֵיכֶן בָּם תְּהַרְסֵנָה,

תִּכְלִינָה בָּם לְעַד. (עמ' 426-427)

גם ההיבט הצבאי ההרואי של תמונת המוות נעלם לדידה של הפרספקטיבה האמהית, שמתעניינת לא בהנצחה הדשמית של החייל

אלא באבל האישי על הבן. את המראה שמתגלה בשדה הקרב (אמנם ממרחק זמן שאינו מאפשר לצלם את הגופות, על ציודן הקרבי) רק האמהות מסוגלות לפענח ולהבין מתוכו את מה שלציבור כבר אין עניין בו: ההליכה הכבדה של הבנים (הַד טפיה/ של צְעִידַת־עֵיפָה" ועמ' 425) או חיוניות הרגע ("זריחה אחרונה" ועמ' 426). ההתעלמות מן המידע על הלחימה קשורה למעבר מן הציבורי לאישי, מן הגברי לנשי, מן ההגמוני לחתרני. אופייני לכך גם השימוש במונח "בן יקיר", הלקוח מנבואת הנחמה של ירמיהו, שבה מבטיח האל לאם הלאומית הסמלית כי הפורענות אשר באה על הבן היקר אפרים תתוקן בעתיד (ירמיהו לא כ). השיר משנה את משמעותו של המונח הטעון – מזיקה של אב לבנו לזיקה של אם לבנה – ומרוקן אותו מכל הבטחות הנחמה ומכל ממד לאומי קולקטיבי.

נדמה לי שהשיר מערער על דגם ההנצחה המקובל גם בתחום נוסף. גורי ניסה להציג זכרון לא טראומטי של המתים. מקומו של הזכרון הלא טראומטי הזה הוא הקולקטיבי, שבו אין הבדל בין "אמותינו שחוחות ושותקות" לבין "רְעִינֵנו חונקים את בְּכֵיָם" (מתוך שירו "הנה מוטלות גופותינו"). אולם עד מהרה נתפרקה החבילה הזאת לשתי אפשרויות מנוגדות. האפשרות האחת היתה טשטוש הזכרון הציבורי בנוגע למתים, אפילו בתודעתם של הרעים, החברים לקרב. בתחילת שנות החמישים כתב ע. הלל את השיר "לנשמת רַע", שבו הוא התייחס להתפרקות הזכרון לכדי מרכיבים היצוניים ולאביוד חדותו, העומדת בסימן האבל הראשוני: "ואנחנו נשוב ונשמח עוד שנים רבות"; ואפשר שלא נזכר אותך תמיד! / אל אלהים! אפשר שנשכח אותך!²⁷ האפשרות האחרת היתה חידוד הזכרון הטראומטי, אך לא זכרונם של חברים ורעים, אלא זכרונם של ההורים השכולים, אלה שאינם מסוגלים לשכוח. כלומר, ההנצחה איננה יכולה להתקיים לא על ידי קולקטיב ולא על ידי זכרון המוכתב באמצעות ערכים אידיאולוגיים לאומיים. הזכרון שעשוי להתמיד הוא הזכרון המשפחתי, הזכרון שאינו בונה קהילה אלא הורס את מי שזוכר.

גם מבחינה זו מתבררים ייחודו וחדשנותו של השיר "איכה הלכו בני". לנוכחות האם מיוחסת הסגולה להתגבר על "מְתֵם־הַהֶלָה" המשויך למתים, כלומר על האופי המופשט והמרוחק של הנצחתם הרשמית. המלים הרבות הקשורות בשמיעה (ידוב, הקשבנה, הד, תזעק, תשמענה, מלמול, קריאה) מעידות על יכולתן של האמהות להפוך את האבל ואת הזכרון למוחשיים, לקרובים, ולכן לבלתי מתפשרים, לעומת הזכרון הקולקטיבי. שיר זה גם קובע שציבור הזוכרים והאבלים אינו הקולקטיב המופשט ("יזכור עם ישראל...") ואף אינו ציבור הרעים והלוחמים, כמו ב"שיר הרעות" של גורי ("כי רעות שכזאת, לעולם / לא תתן את לבנו לשכח"),²⁸ אלא ההורים השכולים בלבד. רק הם (ובייחוד האמהות, שאליהן מופנה השיר) קשורים לנופלים בקשרי גורל שלא ניתן להשתחרר מהם. האמהות ערבה להמשך הזכרון, אך לא בתחום הקולקטיבי כי אם בתחום המשפחתי; אי האמון בהנצחה הקולקטיבית מפנה מקום לאמון בזכרון המשפחתי – וזכרון זה מתואר במונחי הרס כדי להמחיש את הרעיון כי האבל משמעו גם מותו המטפורי, הנפשי, של הזוכר ("בְּנִיכֶן בְּם תִּהְרָסְנָה, / תְּכַלִּינָה בְּם לְעַד"). תשומת הלב מוסבת למחיר שאמהות שכולות משלמות. עשרים שנות הבן מייצגות את האובדן הפיזי המוחשי. במקום להתרכז בבניית מושג הגבורה ובתנאים

27. ע. הלל, ארץ הצהרים, תל-אביב 1956 (1950).

28. וראו חיים גורי וחיים חפר, משפחה הפלמ"ח, ירושלים 1977, עמ' 233.

להפיכת הנופלים לראויים להיכנס לפנתיאון הלאומי, פותחת פינקרפלד-עמיר במהלך חדש שמתמקד בזוכרים, הנדונים לא להשתחרר לעולם מנוכחותו ההיסטורית של הזכרון. ואם נהוג להשתמש במטפורה מתחום הצומח כדי לתאר את שובם המנחם של המתים, פינקרפלד-עמיר משתמשת בעץ כמטפורה לאבלים:

עֵתָה תַעֲמֹד לְעֵד,
לְעֵר עוֹד לֹא תִגְוֶה,
וְנֹעָה שֶׁל זֶה הַלֵּילָה תִסְרוֹף אֶת שְׁלֹתָהּ.
אֵף לְבָבָךְ נִקְרַע בָּךְ, אֲבֵן בְּקֶרְבְּךָ,
עִם לְמַד־הָא לְבָבוֹת לֹא־חֹנְנֵנוּ.

כְּמוֹ שֶׁלֵךְ שֶׁל מַפְלָצָת,
הַמַּפְחִידָה מִזְקָן,
תַעֲמֹד גַּם תִּקְוֶנָה (עמ' 432)

משוררי תש"ח לא ביקשו לזעזע בתארם את המתים. התמונות המוחשיות בשיריהם היו אמורות להבהיר את גדולתם הנפשית של אלה שהיה בכוחם לשלוט בגודלם ולכוונו עד טיפת הדם האחרונה. גם כשאורי צבי גרינברג כותב

וְלוֹ יִכְלוּ הַמֵּתִים לְרַבֵּר בְּפִיהֶם הַמְעֵסָה
דָם וְרַגְבִים, וְיִכְלְנוּ לְשִׁמְעַ מַעֲנָה
הֵבֵן לְאִמּוֹ וּלְרַעִיו: נְאוּם פִּי הַמְכֵסָה
רַגְבִים וְכַפִּים: אִין אֲנִי אֶת דְּעִתִּי מְשַׁנָּה.

הַיִּשְׁבְּתִי עֲשֵׂה, פִּי הִלְכְתִי עִם כָּל הַנְּעָרִים
לְקֶרֶב עִם אוֹיֵב בְּהָרִים,
וְלוֹ קִמְתִּי מִבּוֹר – וְחַפְשָׁתִי שְׁנִית אֶת הַגְּדוּד
לְגֹאֵל בְּדַמִּים אֶת נֶד אֲבוֹתַי הַשְּׂדוּד.²⁹

ברוד כי המסד הלאומי של המתים חולש על תמונת גופם הקבור. המלחמה איננה נתפסת באמצעות מחירה האנושי המזעזע, אלא באמצעות הרווח הערכי שניתן להפיק ממנה; היא מהווה הזדמנות להגדרתו של אתוס לאומי. ואילו אצל פינקרפלד-עמיר מטוהר הזכרון מכל רטוריקה אידיאולוגית ואין הוא מתפקד כאמצעי לאישורם של ערכים ולהצדקתם של הקורבן ושל המלחמה. הזכרון, שנובע משותפות הגורל שבין אם לבנה, וההתמקדות באבל שאין לו נחמה, מוצבים בניגוד לזכרון הציבורי המופשט. ניתן לומר שהתשובה של המשוררת למודל הספרותי-אידיאולוגי שממיר את המוות בלידה מחדש של חללי המלחמה – אם כפרחים, אם כאתוס לאומי שאין שוכחים אותו, ואם כטריטוריה שלמענה נפלו הלוחמים³⁰ – היא הכפלתו של המוות. לא רק הבן נהרג; ההורה המתאבל נדון למות עמו בתהליך

29. אורי צבי גרינברג, "בוכות אם ובנה וירושלים", כל כתבי אורי צבי גרינברג, כרך 1, ירושלים 1994, עמ' 58.

30. כמו בשירו הנזכר של אצ"ג, שם הופך המת בגופו לעיר ירושלים – טרנספורמציה שאינה סמלית אלא מאגית, והיא מאפשרת לקבוע "יודעה כי בקבר אין בנה", וראו שם, עמ' 59.

איטי של הרס עצמי, אך לא להיעלם כמוהו. השכול מכפיל את המוות ומעניק לו ייצוג באמצעות אנדרטה חיה, מזוועה. אמנם לא נמצא בשירתה מחאה מפורשת נגד המלחמה, או נגד האידיאולוגיה המנחה אותה, אך הערעור ששיריה מבטאים למול הנורמות הספרותיות המובילות פירושו מחאה עקיפה, פגיעה במוסד שהיה מרכזי בתרבות המלחמה והתווה את אופן ההתמודדות הציבורי עם מחירה האנושי.

T

השימוש בנקודת המבט של האם בכתיבתה של פינקרפלד־עמיר מציע אופוזיציה בטוחה בעצמה, הן לעומת הנורמות הפואטיות של שירת מלחמת העצמאות והן לעומת הממד האידיאולוגי שלה. תרומתה לשירת המלחמה נמשכה בפואמה אחת, שראתה אור בשנת 1953.³¹ זהו שיר סיפורי ארוך – כמאתיים עמודים – המתאר את תקופת מלחמת העולם, ההעפלה ומלחמת העצמאות, מנקודת מבטן של אם ובתה. הביקורת הספרותית לא החמיאה לספר: היא הדגישה במיוחד את חולשותיו הסגנוניות וראתה בזלזול את הנסיון היומרי, לדעתה, להתמודד עם נושאים היסטוריים כה רבים, כמו החיים בגטו היהודי, הפרעות, השואה, ההעפלה, ההגנה והפלמ"ח, מלחמת העצמאות. אולם אף מלה לא נכתבה על ייצוגם של האירועים ההיסטוריים החשובים הללו, על זיקתה של המשוררת לשירה העברית הישראלית או על ייחודה.³²

31. אנדה פינקרפלד־עמיר, אחת, תל־אביב 1953; ההפניות להלן הן למתורגם זו.

32. דברי ביקורת ראו אצל ק"א ברתני, "אחת – פואמה מאת אנדה פינקרפלד־עמיר", גליונות כח, תשי"ג, עמ' 156-158; שלמה טנאי, "פואמה נאמנה למציאות", האדק, 1953.1.30; שמשון מלצר, "על פואמה אחת", בחינות כביקורת הספרות 7, תשי"ד, עמ' 51-62.

לשם השוואה לשירי תש"ח של פינקרפלד־עמיר ברצוני לבחון את השירים המסיימים את הפואמה – אלה המספרים על נפילת הל"ה, על פינוי גוש עציון מיהודים ועל פריצת אנשי ההגנה לעיר העתיקה בירושלים – וזאת אגב התייחסות למאמרו של חנן חבר על שירת נשים במלחמת השחרור. מאמר זה נפתח בתמונה הלקוחה מתוך אחת, ובה מתוארות גופות הל"ה שהוחזרו משדה הקרב:

הַשְׁלִשִׁים וְחַמְשֵׁה, בְּמִכּוּנֵי הַמֶּשָׁא,
הוֹבְאוּ, רְטוּשִׁים. בְּיַד־מִי רְחוּמָה חִלּוּם נִתְפָּסָה
בְּמִסְלֵיל מִתְדָּוָה מְדָמִים.
רְחֻצָּה פְּלִיטָתָם וְכִבְדָּה,
אֶף צִיָּנָה, הַשְׂכָּכָה בְּשׁוֹרֹת פְּנִים שׁוֹרוֹת. וְהִלְכָה חֲרָדָה
מִקְפִּיאָה בֵּין פְּתָלֵי הַיִּכָּל הַקּוֹרֵד, הִכִּילָם בְּתוֹכָיו.
הֵם מְלֵאוּ חִלְלוּ, וְאֵלֶּם הִשְׁתַּמְעוּ כּוֹעֶקֶת תּוֹכָהּ. (עמ' 182)

לדברי חבר,

תיאור הלוחמים שנקטלו באכזריות בדרכם להגיש עזרה לגוש עציון הנצור מתעכב באופן בוטה על פרטי הגופניות שלהם. בלב־לבו של אפוס הגבורה הלאומית שכתבה אנדה עמיר־פינקרפלד היא מדברת על הל"ה תוך התמקדות בגופותיהם

33. תנן חבר, "שירת הגוף הלאומי – נשים משוררות במלחמת העצמאות", תיאוריה וביקורת 7, 1995, עמ' 99.

המרוטשות, בחלקי הגוף המופרדים זה מזה, רוויי הדם. ייצוג הגיבור הלאומי הישראלי עובר בשירה זו ררוקציה בוטה לגופניות שלו, עד למרכיבים הפיזיים האלמנטריים ביותר שלה.³³

אין זו תמונה של גופניות, ובוודאי אין נזכרים כאן פרטים "פיזיים אלמנטריים ביותר". אמנם מצוין שהגופות מרוטשות, אך הן אינן מתוארות במישרין אלא באמצעות הדם שנספג ב"מטלית" המכסה אותן. גם בהמשך השיר נזכרות "אַלְנָקוֹת כְּתוּמוֹת דָּם, בְּטוֹרָן הָאֶרֶץ" (עמ' 183). מוקד התיאור הוא הרושם הקשה שהמראה משאיר על הנוכחים – חילול הגוף, האלם הזועק, החרדה. אך הגוף המרוטש נשאר מכוסה ב"תְּכָרִיכֵי הָאֵימִים / כֹּה רַבּוֹת הַגְּיוּיִת הַקְּרוּכוֹת בָּם" (עמ' 182). הזעזוע של הצופה מתוון בין המראה לבין הקורא; הקורא אינו אמור לצפות בעצמו ולהתרשם. במקום הגוף המרוטש מציג השיר את הבד האדום – מטונימיה שאינה שונה ממראה דם הנופלים "המותו בשבילים", המתואר בשירו של חיים גורי.³⁴ העדר ההמחשה של מראה הגופות המרוטשות בולט בשיר גם מהיבט נוסף. במפתיע מתוארת כאן השתתפותה של נערה בפעולה קרבית. אמה של רחל משתתפת בלחימה בתפקידים נשיים מוכרים – בישול וסיוע רפואי (עמ' 186–202) – שכן נאסר על נשים להשתתף השתתפות פעילה בלחימה, "פֶּן יָדִים / יִשְׁגּוּן, וְעֵינָיִן" (עמ' 195); הקונוטציות המקראיות והמשמעות המינית של המלה "עיניו", שמקורן בסיפור אונס דינה, מבהירות כי מי שבסמכותו לקבוע את מקומן של הנשים בשדה הקרב נרתע מאונס נשים, יותר משהוא נרתע מהתעללות אפשרית בגברים ואף ממותם. אולם רחל זכתה לאישור חד-פעמי לחרוג מתפקידיהן המקובלים של נשים בזמן מלחמה דווקא בגלל קונוטציות האונס הקשורות בגופות המרוטשות של חללי הל"ה: "[...] היא דרשה אף תבעה מלפני המפקדים, / השביעתם הַרְשוֹת לה לְטָהֵר מעלבוּן, להשיב לנפשה / את כבודה, אף לְנֶקֶם רְטוּשָׁם של גופי השלשים-וחמשה" (עמ' 195). ניתן להסיק כי המראה היה כה בלתי רגיל עד שהוא יצר רושם של אונס – מעשה המחייב להשיב את הכבוד ולהתגבר על העלבון באמצעות נקמה. המראה המזעזע של גופות מחוללות משעָה באופן יוצא מן הכלל את הסייגים על השתתפות נשים במלחמה, אולם דווקא סימונו המפורש של המראה כחריג והשעיית גבולות המיגדר ממחישים את הסתרת הגופות מעינו של הקורא, אשר אמור להסתפק בתיאורים הלא פיזיים, המופשטים, שהפואמה מעמידה לפניו.

על פי הפואמה, השתתפותה של אישה בקרב אפשרית כאשר היא מאמצת את נקודת המבט ה"גברית", לפיה חילול גופות אמור לעורר שנאה לאויב וכורח לנקום בו ולהשיב את הכבוד האבוד. נוכחותן של נשים במסגרות הלחימה אינה מעמידה כאן קול שונה ומובחן בערכיו, החותר תחת הנורמות ה"גבריות" (כפי שעשתה פינקפלד-עמיר בשיריה על דבורה, על אשת לוט ועל דלילה, וכפי שעשתה בשירה על אמהות הל"ה), אלא קול המייצג ללא שום מרחק את הקבוצה החברתית שהוא שייך אליה. אם כן, לא זו בלבד שמראה החללים מוחלף על ידי הרושם שהוא יוצר בעיני הדוברת – רושם שהיא מציגה באופן סמלי תוך שימוש בקונוטציות של חילול הקודש ושלילת צלם אלוהים (עמ' 183) – הוא מוחלף גם על ידי נרטיב הגבורה

המוכר, הבונה את הילת החללים ואת כוחם להשפיע אף לאחר מותם, גם על כוחותינו וגם על האויב:

אך גראה, כמו חומה גוננה הלתם של שלשים יחמשה,
 קחוצצת בינינו לצר; נתפוגג, נתמוגג עז רוחו;
 לא יעז אל תחומנו לקרב, יחרד פן ישנה נצחון
 המביש מתבוסה. אגדות ושמועות על פלאי נפילים,
 גבורים, התנשאו עד נפות רחוקות, כי ורועם פרזלים,
 כי קלעם אש התפת אוכלה שריונים; כי קצר קמץ קט
 ברבבה חללים חללים, וטורים על טורים, עד דכא. (עמ' 184)

הפיכת הגוף המרוטש לחומר גלם, שממנו נוצרות אגדות שמפוגגות אפילו את עוז רוחו של האויב, קשורה בטרנספורמציה המטפורית של הגוף המוחשי לברזלים ולאש תופת, וכן בשימוש במיתוס ההיסטורי המציג את נצחון המעטים על הרבים כעדות לנס – או, במקרה זה, לגדולתם הפלאית של הלוחמים. הנחמה שמושגת באמצעות העתקת תשומת הלב משורות החללים אל טורי האויב שנקצרו בידי הקומץ נובעת גם היא מאימוץ הנרטיב המעצב את המציאות באופן מיתי, תוך התעלמות מעובדות שאינן עולות עמו בקנה אחד.

דומה שגם ביחסה כלפי השכול שונה הפואמה אחת משירי תש"ח של המשוררת. תיאור תגובת ההורים למראה שורת החללים מזכיר תיאורים דומים בשירו של גורי, הן בשל ההתמקדות במספרן הרב של הגופות ובסידורן בשורה ארוכה, והן בשל אופיה המאופק של תגובת האבלים. אולי אין זה מקרה שפינקרפלד-עמיר העדיפה לתאר את האבות ולא את האמהות, שזעקתן רק נרמזת: "וגעיות חנוקות/ בְּהוֹזֹת נושאיהן [נושאי האלונקות]. אחריהן האבות הדמומים-אֲבוֹנִים; / מוֹעֵקֶת הוֹעֵקוֹת תֶּאֱמִיר שתִּיקְתֶּם על אֶבֶדֶן הבנים" (עמ' 183). גורי אינו מבחין בין צורות שונות של אבל, ולכן הוא יכול לתאר את האבל המשותף לאמהות ולחברים העומדים ליד הקבר. אולם פינקרפלד-עמיר, שכבר בשירה מ-1948 הבחינה בין הזכרון הציבורי המופשט לבין הזכרון המשפחתי ההרסני, בוחרת לא לחזור ולפתח את נקודת המבט הפמיניסטית-מטרנאלית הזו, והיא ממשיכה מאותו מקום שגורי נמצא בו – אחדות האבל הפרטי והאבל הציבורי. אי ההבחנה ביניהם, העלמת הפוטנציאל ההרסני והחתרני של האבל המשפחתי וסירובו לאשר את ייצוגי המוות – בכל אלה יש כדי לתמוך בראיית המלחמה כרגע שבו הקהילה מגדירה את זהותה העצמית. סיום הפואמה מוקדש לחוויית האם השכולה, שבתה נפלה בזמן הפריצה לעיר העתיקה בירושלים. אינני מתכוון לטעון שהמשוררת מעלימה את השכול, או את הרסנותו, באותה מידה שהיא מעלימה את גופם של החללים. אולם הפואמה יוצרת מערכת איזונים המעניקה לשכול ביטוי, בתנאי שביטוי זה נתפס כשלב שניתן להתגבר עליו ולראות בו מנוף לתפיסה אמיתית יותר, כביכול, של הויקה בין החיים למתים, של זהות קהילות הזוכרים, ושל המורשת הנקשרת לנופלים.

סיום הפואמה מציג שני שלבים בתהליך השכול: הראשון מיידי ומתרחש בזמן הלחימה עצמה, השני מתחולל עם תום המלחמה,

כשהמדינה חוזרת לחיי שגרה. המלחמה אינה מבדילה בין צורות שכול שונות אלא בין התמודדויות שונות עמו. בשני השלבים מתואר האבל כהרסני וכנטול נחמה: "נכחדה עם רחל, שְׂרָשִׁיָה עָקְרוּ, עִם אֲבָדָהּ הִיא אֲבָדָה." / לא שמעה אוהביה, ושבו ריקם כל באים לנחמה" (עמ' 201). או, ביתר אריכות:

נִשְׁתַּקְעָה אִז עֲדָה בְּשִׁכּוּלָהּ, בּו אֶךְ בּו תִּכְלַכַּל אֶת נַפְשָׁה;
 הִיא מִצְתָה הָאֲרֶכָה, - לֹא תֵאבֵד לְהַפְלִיג עוֹד מֵאִי־יְאוֹשָׁה.
 נִתְדוּפְפו עֲבוֹתוֹת הַחַיִּים, הַנְּצִל אִין סִבָּה, אִין חֲמֻדָּה.
 לָה כְּאֲבֹן־שׂוֹאֵבַת חֲלָה שֶׁל רְחֵל, בּו תִּמוּג וְתַחְדָּל.
 כֹּה שְׁלֵמָה מְרִירוֹתָה, כְּמֵרֶפְרִי־לְעֵנָה, תֵּאָוֶה וְתִרְוֶה,
 כֹּל דְּמָה לָה הַמֵּר, עַד גְּדֵשׁ. עוֹד

מאוס, כל מאוס לא תאבה. (עמ' 203)

ההתמודדות הראשונית עם השכול מתאפשרת עם הגדרתה של קבוצת השכול, שאיננה הקהילה ה"מדומיינת" ואף לא קבוצת המכרים המורחבת, אלא המשפחה. אולם משפחה זו חורגת מתחום הקשרים הביולוגיים ומורחבת באופן מטפורי – היא כוללת את "בניה" של האם, חיילי העמדה שבה היא סייעה בזמן הקרבות, כפי שעולה מפניית החיילים אל האם ששכלה את בתה היחידה: "אל בְּנֵיךָ תבואי, האם" (עמ' 201). הפנייה הכמו־משפחתית אל האם לחזור לסייע להם במלחמה מאפשרת את הבכייה המשותפת של משפחת השכול, האם והבנים, ואת חזרתה לעמדת הלחימה לצדם.

השלב המאוחר של השכול נמנע על ידי קריאה בכתבים שהבת השאירה. אהבת החיים המתבטאת בכתיבתה ודבריה נגד ההשתקעות בפרטי נתפסים על ידי האם כתגלית המעניקה לה "סם חיים". ההתגברות על השכול נובעת מן הדיאלוג בין החי למת, דיאלוג המאשר מחדש את הישארות נפשו של המת, אם באמצעות כתביו ואם באמצעות מטפורת הפרחים החוזרים ופורחים. החיים שאין להכחידם מאחדים את המתים ואת החיים:

כִּי אֶכֶן לֹא חָנַם. בְּכַנְפּוֹת כֹּל הָאָרֶץ שׁוֹפְעִים, נוֹשָׁאִים פְּרִי
 וְצִצִּים חַיִּים שֶׁל רְחֵל, וְשֶׁל גֵּד, שֶׁל נְעוּרוֹת וְנְעָרִים;
 וְהָאֵם בְּעֵקֶבּוֹת תְּהִלָּהּ, תִּאֶסֵּף אֶת רְחֵל מִשְׁבִּילִים;
 אֶת חַיִּיהָ תִּאֲדִיר, בְּחַיִּים תִּאֶשְׂרֵם.

ותבין:

לא תקחד

עוד רחל, כי הארץ הזאת, והאם, והבת – הן אֶת. (עמ' 204)

הקרשצ'נדו בסיום הפואמה תורם לנודמה הספודתית של הפרכת עובדת המוות לדיבור, לאתוס, לצו המחייב את משפחת השכול לדחוק את כאבה הצדה ולהתנחם בכך שמעבר לצער קיימת ישות (חיים, ארץ) שעמה מתאחדים המתים ואותם היא משיבה בתנועה מחזורית. לכן אין זה

מקרה שתיאור נפילתה של רחל אינו עוסק בהיבט הגופני של המוות אלא ממיר את המוות בשדר הערכי שהמת מנסח ברגעיו האחרונים. בשדר זה הופך מר גורלו הפרטי למשני לעומת הגורל הקולקטיבי: "... יִדְעַ לְעוֹלָם: אנו פה, בעיר פנימה./ תשמרו החומה. 'מה אֲשֶׁרְתִי עֵתָה'. אל תבכי עלי, אמא..." (עמ' 197).

בסיכום מאמרו כותב חבר:

"הפמיניזציה" של המוות, הפנייה אל הגוף, הנוכחות הבוטה והמוחשית של הגוף ושל המוות – כל אלה אינם הופכים עדכים אוניברסליים ואינם פוגמים בקדושת המלחמה, אלא אדרבא: אחרי הכל הם מביאים ל"הלאמה" של הנשיות ומלמדים את האישה להשלים עם הקורבן ובכך ממלאים את תפקידם במשק החידום הלאומי – הגברי – של ייצוג המלחמה.³⁵

35. חבר (לעיל, הערה 33), עמ' 122.

לדעתי, הלאמת הנשיות בפואמה אחת נובעת לא מנוכחות הגוף אלא מהעדרו, מטשטוש ייצוגי הגוף והמוות, מהרחקתם ומהפיכתם למופשטים. הבהרתי את עמדתי באמצעות הצגת הפער שבין ייצוג המלחמה בשיריה המוקדמים של פינקרפלד-עמיר משנת 1948 לבין עיבודה המאוחר והנרחב, המעיד על חזרה לעמדות מוכרות, הגמוניות, וזיתור על המסלול החתרני שהמשוררת בחרה בו כמה שנים קודם לכן. במאמרה של נורית גוברין על שירה של פינקרפלד-עמיר "אֵלֶּיָהּ עַל בְּרַבְרָה מִשְׁדֵּה בּוֹקֵר", שנכתב לאחר הירצחה של ברברה פרופר בתשרי תשי"ג, נמצא הערות מעניינות בנוגע למיתוזציה שהשירה יוצרת:

אלה הם שירים שמטרתם להפוך את המאודע ההיסטורי המסוים, באמצעות הספרות, למיתוס בשירות מטרות דידקטיות לאומיות וחברתיות. במרכז עומד מיתוס ההקרבה "על מזבח האומה", תוך הרגשה שיש טעם להקרבה ושהמוות לא היה לשוא. בשניהם יש ביטוי לאמונה כי ארץ ישראל נקנית בעבודת האדמה ובאמצעות אלה שמוכנים להקריב את נפשם עליה [...] והרגשת מקומה של האישה כשותפה מלאה לצדו של הגבר במעשה החלוצי, למען המטרה הכללית של תיקון החברה.³⁶

36. נורית גוברין, "היא נפלה בשדות: על בריכה פרופר משדה בוקר – שני שירים", עיונים בתקומת ישראל 8, 1998, עמ' 544-545. על תרומתה של המשוררת להנצחת הנפלים במלחמת העצמאות ראו אנדה פינקרפלד, בחייהם... כליל דמויות ממלחמת השחרור, תל-אביב תשכ"ב.

דברים אלה מתאימים ביותר למהלך של הפואמה אחת. כאן אימצה המשוררת את נורמות הכתיבה ההגמוניות של חלק משירת תש"ח, אותו חלק שנועד לנסח אתוס לאומי ולשוות לתקופה תדמית קולקטיבית הרואית. על פי ההנחה שמתבטאת ביצירה זו, מנקודת המבט של ההנצחה, הרואה אירועים בפרספקטיבה רחבה של עבר ועתיד, אין מקום לניגודים שאינם מתיישבים זה עם זה, למתחים שמאיימים על ההומוגניות של המכלול. הפרט שמשלם בחייו והקולקטיב ששלמו מובטח בדרך זו עולים בקנה אחד זה עם זה באמצעות ייצוג המיתי.

המעבר בשירתה של פינקרפלד-עמיר מעמדה חתרנית בנוגע לשיח הלאומי בשירי מעולם – דמויות מקדם לעמדה שמרנית המאמצת את השיח הלאומי ומקנה לו מעמד מרכזי בפואמה אחת, אין בו כדי להתמיה,

בראש ובראשונה משום שהוא משתלב באחת המגמות שהסתמנו בספרות הישראלית באותן השנים, שנות "הבוקר שלמהרת". אפשר לומר כי הספרות שנכתבה בעשור הראשון לאחר הקמת המדינה חושפת מאבק בלתי פוסק ואף בלתי מוכרע בין מגמות סותרות – מצד אחד הנצחה ומיתויזציה המאמצות את השיח הציוני, מצד אחר דהימיתויזציה, כלומר התפכחות, התרחקות גוברת והולכת ממסרים אידיאולוגיים ציוניים ונכונות לבטא את הסתירות שהתגלעו בין המציאות הפוליטית-מדינית לבין הערכים ההומניסטיים שהציבור ברובו האמין בהם. מגמת ההנצחה תורגמה במקרים רבים ליצירות בעלות ממד אפי, כמו *פרידה מהדרום* של אבא קובנר, או בעלות ממד הגותי, כמו *עיד היונה* של אלתרמן. אליהן יש לצרף גם את יצירות הסיפורת רחבות ההיקף שתיארו את מלחמת העצמאות; המאוחרת והמוכרת שבהן היא *ימי צקלג* של ס. יזהר, שראתה אור בשנת 1958. יצירות מִסְכָּמוֹת-תְּקוּפָה אלה לא נטו אל המחאה הבוטה או אל ערעור השיח הלאומי תוך איתור מגבלותיו, אלא הן ראו חובה לעצמן לרדד מתחים פנימיים ולישבם זה עם זה.³⁷ בייחוד אמורים הדברים ביצירות שאימצו פרספקטיבה היסטורית רחבה והתיימרו לבטא את "שתיקתה ושאוניה" של התקופה,³⁸ את תהפוכותיה ואת מורכבויותה, מתוך נסיון לאחות את הקרעים. בהקשר זה ברור כי כתיבתה האפית של פינקרפלד-עמיר היתה כפופה לאילוצים, אשר שיריה על הדמויות המקראיות ואף שיריה הראשונים על מלחמת השחרור היו פטורים מהם. יתרה מזאת; שירי הקובץ *מעולם – דמויות מקדם* לא נקראו בשעתם כמציגים מגמה חתרנית אלא לכל היותר כווריאציות "נשיות" על נושאים מקראיים, כלומר כורים לכל עניין אידיאולוגי וכרחוקים מלשאת משמעות אקטואלית בצורה זו או אחרת. מאחר שלא זוהו כחתרניים יכלה המשוררת לחזור לִימים ולאמץ עמדה שמרנית בקלות רבה, ללא צורך בהבהרת הניגוד שבין "הנשיות האֶ-לאומית" בשיריה המוקדמים לבין "הנשיות הלאומית" באחת.

אוניברסיטת תל-אביב

37. על נשיותו של ס. יזהר בימי צקלג לרדד מתחים שנתגלעו בסיפורי המלחמה המוקדמים שלו, ראו יצחק לאור, *אנו כותבים אותך מולדת*, תל-אביב 1995, עמ' 50-75; על העיצוב הראשוני של שירי *עיד היונה* ראו זוהר שמיר, *על עת ועל אתר – פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן*, תל-אביב 1999, עמ' 203-234.

38. נתן אלתרמן, *עיד היונה*, תל-אביב 1972 (1957), עמ' 8.