

הרמ"ר לאה ואלו כוליה:

שירה נשים ישראלית והעקדה

רוח קרטון-בלום

על פי דרָכָה, כָּאלוּ בְּשִׁלְנָה
היא תֵּעָצֵר אֶת הָעוֹלָם פְּתָאם.
דליה רביקוביץ'¹

דחיקתן של הנשים מחוץ לסיפור העקדה המקראי ומחוץ למיתוס המסורתי שלו, לא מנעה מהן להפוך את פרשת העקדה למרכיב חשוב בנוף התמטי של השירה הנשית הישראלית העכשווית. כניסתן למרכז הבימה בהצגה שבה לא ניתנו להן תפקידים, מהווה אתגר וקוראת תגר על אופיה המסורתי, הגברי והסמלי של העקדה.

אפשר לטעון, שהחל בסיפור המקראי וכלה בהגות המודרנית, ואף בשירת התקומה, העקדה נתפסת כנושא גברי. באמרי "גברי", כוונתי להעמדת דמותו של אברהם במרכז ומיקוד ה"ניסיון" בו לבדו. העולם המכונן בסיפור העקדה הוא עולם כל-גברי, פנים-זכרי, כולל דמויות המשנה ובעלי-החיים, הנערים המשרתים, האיל, החמור, הדמויות הראשיות, אברהם ויצחק, והאל עצמו, המעוצב בתבניות פטריארכליות. ההקרבה נתפסה כגברית גם בראי הדורות.

את שורשי היחס הנשי בעיבוד סיפור העקדה אפשר למצוא דווקא במדרשי העקדה של חז"ל, בעיקר ב"בראשית רבה". המדרש נקרא להשיב על השאלות שהמקרא מותיר סתומות להבנה ופעורות כצעקה. במדרש, גם יצחק וגם אברהם ערים לכך שתגובתה של שרה תהיה קשה, ועל-כן יש להכין אותה מראש. חז"ל מבליעים את ההנחה שלפיה לאם קשה יותר להתגבר על אובדן הבן: "אמר לו יצחק לאברהם: לא תדע את אמי כשהיא עומדת על הבור או כשהיא עומדת על הגג שמא תפיל את עצמה ותמות, מיד בנו שניהם את המזבח ועקרו על המזבח [...]"²

זאת ועוד, האימהות של שרה נתפסת כתיקון עולם: "ויקרא אברהם את שם בנו – אלא בשעה שנפקדה אמנו שרה הרבה עקרות נפקדו עמה, הרבה חרשים נתפכחו, הרבה סומים נתפתחו, הרבה שוטים נשתפו".⁴ חסידותה

1. מתוך: "אבל היה לה כן", אמא עם ילד, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992, עמ' 22-23.

2. ראו תנחומא, פרשת וירא סימן כ"ג: "א... וישלח אברהם את ירו ויקח את המאכלת לשחוט [...] אמר לו [...] אבא לא תודיע את אמי כשהיא עומדת על יד הבור או כשהיא עומדת על הגג, שמא תפיל את עצמה ותמות, מיד בנו שניהם את המזבח ועקרו על המזבח [...]"

3. ילקוט שטעוני, תודה, פרשת וירא ד"ה "ויבקע עצי עולה": "באותה שעה הרהר בלבו אברהם אם אני מודיע לשרה – נשים דעתן קלה ואם לא אודיעה ואגבנו כיון שאינה רואה אותו תחתון את עצמה. אמר לה תקני לנו מאכל ומשטה ושמתח [...]" מקורות נוספים: בבלי, שבת, ל"ג, ע"ג; תנחומא (ורשה) וירא כ"ב ד"ה.

4. כראשית דבה (תיאודור אלבק), פרשה נ"ג.

וצדיקותה של שרה במדרש מובלטות על רקע ההורות האכזרית של אברהם וכאילו באה לתקן סדר כלל-עולמי שנשתבר מול הקטסטרופה שממיטה התנהגותו. ההדגשה על "הרבה" גם היא אינה מקרית; היא באה כנגד "אב המון גויים", כינוי המיוחס לאבהותו הכלל-אנושית של אברהם.⁵ בעוד המדרש הוא המקור הטקסטואלי הראשון המביע עמדה שיכולה להתפרש כעמדה נשית ומבליט את מקומה של האם ואת גודלו של האובדן הצפוי, הרי ראשית גיבושה של עמדה זו מצויה כבר במקרא, בהצבת פרשת חיי שרה בצמידות לפרשת העקדה.

מאמר זה מושתת על פרק בתוך מחקר המבקש לבדוק דרך התצפית "המעבדתית" על העקדה את ההיסטוריה של השירה העברית ואת ההיסטוריה של הספרותיות במאה העשרים. הנחת המחקר היא, כי המעקב אחרי הקריאה מחדש של אחד מסיפורי התשתית המרכזיים בספרות העברית החדשה חשובה לא רק למי שמעוניין בחקירה היסטורית של תולדות התרבות העברית והישראלית, אלא אף למעוניין בהערכה אקטואלית של מבני-העומק המשפיעים על התנהגותנו החברתית-התרבותית.

העקדה היא אחד הגילויים של הרה-דרמטיזציה בספרות העברית החדשה.⁶ החילון של הסיפור יצר שתי השלכות מכריעות: הראשונה, המשקל שניתן ליחס בין אדם לאלוהיו מתמעט, ואת מקומו תופס בהדרגה היחס בין (או עם) אדם לחוויות החברתיות-ההיסטוריות, ובהמשך – היחס בין האדם לעצמו, לקיומו ולגורלו. סיפור העקדה נהפך אפוא בהדרגה למודל המפרש אירועים אקטואליים ופסיכולוגיים, תבנית שבאמצעותה המשורר מפרש את עולמו.

ההשלכה השנייה היא הפגיעה בערך המקודש של הסיפור, המאפשרת שחרור מן הצמידות לפרטיו ומעצימה את תבניות המשחק במשמעויות הלשוניות והמושגיות גם כאשר המשחק נעשה מקברי.

העיבוד של העקדה – שהיא בוודאי הטופוס המקראי השכיח ביותר בספרות העברית החדשה – מאפשר שתי התייחסויות קוטביות: מצד אחד עולה התחושה, שסיפור העקדה הוא סוג של גזרה על העם היהודי המועברת במעין קוד גנטי, כנאמר בשיר "ירוש" של חיים גורי: "הם נולדים ומאכלת בלבם". מצד אחר, כמו ברומנס המשפחה, הוא גם הזירה לניהול יחסי המריבה ופולמוס הזהות האידיאולוגיים-הפוליטיים של הספרות העברית עם המקרא והמיתוס.

מה שמפתיע את המתבונן דרך פריזמה זו בהתפתחויות בשירה העברית והישראלית הוא, שהשימוש במיתוס הטעון הזה נדיר בשירת הנשים. במיוחד בולט הדבר לאור העובדה שאין כמעט משורר עברי או ישראלי אשר לא נאחז בסבך סיפור העקדה באופן אובססיבי בצורה זו או אחרת. עד שנות השבעים היה הנושא נתון להגמוניה גברית, מיצחק למדן ועד יצחק לאור, והיוצאים מהכלל מעידים על הכלל.⁷ גם קריאה חתרנית

5. גם ההגות הדתית הימי-ביניימית והמורנית לא חצתה את גבולות המגדר. הריון במחשבה הפילוסופית (הרמב"ם, קירקגור, ליבוויץ') שנדרשה לדילמה דת-מוסר העריפה את ההישמעות לצו האל על-פני ההישמעות לצו המוסר. ההשתמעויות המוסריות והאמונתיות הניכבות מסיפור העקדה חידרו שאלות אלו.

6. ראו ספרי: Ruth Kartun-Blum, *Profane Scriptures, Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Literature*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 1999. (להלן *Profane Scriptures*).

7. יוצאת דופן בעניין זה היא המשוררת יוכבר בת-מרים, מן המייסדות של שירת הנשים העברית החדשה, ובעניין זה ארחיב בהמשך.

מעניינת של היעדרה של שרה מן הסיפור המקורי (סיפור שאין בו קול נשי) לא נמצאת בשירת הנשים העברית עד העשורים האחרונים. שהרי ברור שקריאה וכתובה נשיים צריכות להתגבר גם על העובדה שבסיפור המקורי אין מקום לקול הנשי. (כמה זה שונה מסיפור איפיגניה, שבו אגממנון טועה בכך שלא הביא בחשבון את תגובתה של קליטמנסטרה.)

מצד הפרשנות האמפתית לדמותה של שרה, השיר המודרני המעניין ביותר נכתב דווקא על־ידי בנימין גלאי, משורר "דור בארץ". כוונתי לשיר "חיי שרה" המעמיד את האם, את שרה, כקורבן האמיתי של העקדה.⁸

8. ראו הדיון בשיר במאמרי "פחד יצחק: מיתוס העקדה כמקרה בוחן השירה העברית החדשה", בתוך: רוברט וסטרייך ודוד אוחנה (עורכים), מיתוס וזיכרון, הקיבוץ המאוחד ומכון קן ליר, תל-אביב וירושלים 1998, עמ' 231-248.

חיי שרה

יִהְיֶה

חיי שָׂרָה

מֵאָה שָׁנָה, עֶשְׂרִים שָׁנָה, שֶׁבַע שָׁנִים.

ותַמַּת –

היא נִסְתַּלְקָה מִן הָעוֹלָם בְּהַר חֶבְרוֹן,

לְקוֹל טְפִיפַת רִגְלֵי הַמְשַׁרְתִּים,

שֶׁשָּׂכְחָה אֶפְלוּ אֶת שְׁמוֹתָם.

כָּל יְדִידֵי הַמְשַׁפָּחָה לָוִי, כִּתְפוּ אֶת אַרְוָנָה,

לְמִקוֹם מְנוּחָתוֹ הָאֲחֵרוֹן.

קְרָשָׁיו, נִפְלָה שֵׁם הַבְּרָה, הֵיוּ דְקִים־מִן־הַדְּקִים,

קְלִים־קָלִים.

יִהְיֶה

חיי שָׂרָה

מֵאָה שָׁנָה, עֶשְׂרִים שָׁנָה, שֶׁבַע שָׁנִים.

שְׁנֵי חַיֵּי שָׂרָה.

ותַמַּת –

אֵךְ בְּאֵמַת כְּבֶה נָרָה יָמִים רַבִּים, רַבִּים לְפָנַי

שֶׁמְשַׁכְּנָה הָאֲחֵרוֹן הִיָּה עֶפֶר.

וְהָאֲרוֹן שָׁבוּ שְׂכָבָה הִיָּה עֲשׂוֹי כָל־הַשָּׁנִים

זָכְרוֹן עֲצִים מְבַקְעִים עַל הַר אַחֵר,

עַל הַר אַחֵר, בְּאַרְץ מוֹרִיָּה.⁹

9. בנימין גלאי, מסע צמנה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1968, עמ' 76.

מעקב אחר גלגולי נושא או תבנית בקורפוס ספרותי, עשוי להבליט איכויות של משורר או יוצר שהיסטוריונים ספרותיים דחקוהו לשוליים. מעקב כזה יכול להציע מפה חלופית של יחסי מרכז-שוליים, כשם שעושה זאת גלאי עצמו בהעמידו דמות נוכחת-נעדרת במרכז השיר: הקורבן האמיתי של העקדה הוא האם המיוצגת על-ידי המטונימיה של ארון הקבורה. גלאי

יוצר זיהוי בין הפואטיקה של השתיקות התנ"כית לבין היעדר קולה של שרה בסיפור העקדה. את קולה הוא מעניק לה באמצעות המעברים בין המשלבים השונים (מקרא, משנה, לשון מודרנית, לשון צה"לית), ובכך הוא גם יוצר דמות של כלי'אם, שאפילו בנה עמד בסכנה, "פרחה נשמתה". דרך ניצול האינטרטקסטואליות הלשונית מבליע גלאי מחאה והתרסה נגד מה שהתרבות בוחרת לראותו כמרכזי במסורת ובזיכרון. כמו משוררים אחרים השייכים ל"דור בארץ" גם גלאי מודע בחריפות לעמידתו בתוך ההיסטוריה היהודית ולאופייה הסינכרוני של העברית.

והנה, משנות השבעים של המאה העשרים השכתוב של העקדה נעשה דומיננטי בצמתים שונים בשירת הנשים, והמצאי עשיר ומגוון. יש טיפול אינטנסיבי בנושא הפחדים וההדחקות – "העובר יצחק מתאבד ברחם אמו", אומרת אסתר אטינגר וממשיכה, "מוטב שלא נולד משנולד עקוד אל הפחד"¹⁰; או חוויה של עקדה מהופכת בפרדה מהורים; או היפוך הפרדיגמה של יחסי אב-בן בתבנית של יחסי אם-בת שזו מוליכה את זו אל העקדה; או מדרשים פסיכואנליטיים נועזים שאינם קשורים דווקא בעמדה פמיניסטית ומופקעים מן ההקשרים ההיסטוריים, כמו בשירתה של רבקה מרים, המעמידה פירושים פסיכואנליטיים פרובוקטיביים לגיבורי המקרא, להלכה, לתפילה ולקבלה. השיר "כך אצל המזבח"¹¹ של רבקה מרים הוא בעצם תיאור יחסים ארוטיים בין אב לבן:

10. אסתר אטינגר, השאלת האמן, כתר, ירושלים 1991, עמ' 19.

11. רבקה מרים, הקולות לקראתם, דביר, תל-אביב 1982, עמ' 32.

כך אצל המזבח רצה יצחק להשאיר
 כשידי אביו מסקסות עושות בו
 והיה מוציא מן העולם כשם שהביאו אליו
 בערנה נוהמת.

אברהם היה עוקר את בנו
 כבחבלים של טבור
 להשיבו אליו, אל חלציו הזקנים
 השבריים
 צחוקה של שרה.

כך אצל המזבח רצה יצחק להשאיר
 קטן והולך
 הופך שוב לזרעו הכמוס של אביו
 כהל פחלום, רב כפוכבים.

כלוא בשלמותו ומיזע נח חזהו של אברהם
 על פני בנו. זקנו ברוח הקלה.
 האיל לעס את העשב, עינים מצמצמות נושא למרחק –
 המלאך לא בא.

זהו סיוט ארוטי, או פנטזיה ארוטית, על רצונו של אברהם להחזיר את הזרע אליו כמו בסרט מהופך, כשיצחק משתף פעולה עם גילוי העריות. העקדה מתפרשת כרצונו של אברהם בהיעלמותו של יצחק פנימה בגלל עלבונו כששרה צחקה. הצחוק הלעגני של שרה מתשישותו, מחלציו הזקנים, הוא עלבון האב. אברהם רוצה לחזור אל גן העדן האבוד של הכוכבים והחול, כשהיה בבחינת הבטחה בלבד.

את המתח שבין ההולדה לכליון בסיפור העקדה המקורי, הנפתר בהולדה, מוליכה המשוררת לכיוון הכיליון. בפנטזיה הזאת אברהם הופך לא רק לגורם מעבֵר, אלא גם למי שיילד את יצחק מתוך חלציו ולא מתוך רחמה של שרה. בהשבת יצחק אל חלציו יחזור אברהם אל מצב של טרום הולדת יצחק וכך ישמור את הבטחת הזרע שניתנה לו על־ידי האלוהים, את הסיכוי להולדה. שהרי כל עוד ניתנה לו הבטחת הזרע, היתה נצחיתו מובטחת, ואילו עם הולדת יצחק הוא מסיים את תפקידו ויכול להיאסף אל אבותיו.

רבקה מרים ממירה אפוא את הציווי האלוהי בצרכים הפסיכופתולוגיים של אברהם. הפסיביות של יצחק מתפרשת בצורך למלא אחר רצון האב ולעבור תהליך הפוך לתהליך הטבעי: לקטון עד שיהפוך לזרעו של אברהם. העקדה מצטיירת, אפוא, כמשאלות התת־מודע של האב ושל הבן כאחד. בפסיכופתולוגיה הזאת של אברהם מזדהה הדוברת עם האב שצחקה של שרה מכאיב לו.

השיר רחוק מלהיות פירוש פמיניסטי צפוי לסיפור, אבל אין ספק שרבקה מרים מעמידה מדרש נועז ומקורי, לשון גוף נשית המציגה דגם חדש, כמו גם בשירי עקדה אחרים שלה, "פחד יצחק" או "הפחד, ראה אברהם"¹². הפחד ככוח בונה מניע את שירתה של רבקה מרים. "פחד הוא התחושה שאין אחיזה. מצד שני כשיש פחד – יש תנועה בעולם כי הפחד הוא הכוח הגורם שמניע את הכול. יש תקופות בחיי שאני חיה בפחד, ואני מרגישה שאין לי אחיזה – קיימת תחושה של נפילה. זה פחד הקיום", אמרה המשוררת בראיון עמה.¹³

בשירי "פחד יצחק", הפחד הוא נותן הכוח ליצחק. רק בעזרתו "יבוא ברבקה". הוא זקוק לו למטרות פריון; הוא מעניק לו אומץ להיות ולא לבוסס בפצעי העקדה, ומאפשר לו להפוך את איום המוות ו"צעקתו" ל"צהלת חיים". בהתרועעות עם הפחד, בנתינת שם לו ובמודעות כי הוא מניע אותו, מביע יצחק את יכולתו לחיות עם עברו בשלום. עתה הוא יכול לנתב את כוחותיו לכיוונים המסמנים את העתיד.

שירי "פחד יצחק" מחברים אפוא בין התכונה הפסיכית־התשתיתית לצדדים הזהותיים, המאוד יהודיים, בשירתה של רבקה מרים, ומכילים את כל הזמנים. תפיסתה ההיסטוריוסופית היא תפיסה של פוסט־טראומה, כלומר, הפחד הבונה, שאופייני ודאי לילדיהם של ניצולי השואה.

הכיוונים הללו בשירת רבקה מרים אינם קשורים ישירות בנושא הדיון, אבל הם עדות לעוצמות הרוחניות והפסיכו־פואטיות החדשות הממלאות את שירת הנשים הישראלית.¹⁴

12. רבקה מרים, מקרוב היה המורת, כרמל, ירושלים 1975. בספר זה מופיע מחזור שירים מרובע של שירי עקדה שהם שירי פחד. התחרונות בשירת רבקה מרים מתגלית גם בבחירה ברבקה כדמות המייצגת את ההמשכיות ואת הסיכוי לחיים (בוודאי גם מתוך ההזדהות עם שמה) ולא כשרה. האקטיביות של רבקה מתוארת כאנטיטזה מודעת לפסיביות של יצחק.

13. "הליכה לקראת", ראיון עם רבקה מרים, מראינת דורית ישראל, דימוי, גיליון 17 (1999), עמ' 30-32 (להלן ראיון עם רבקה מרים).

14. חילון מוחלט של העקדה וריקונה מכל משמעות נומינלית אפשר למצוא בספר שיריה של המשוררת שו, דיקוד המשוגעת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002. העקדה בשיריה היא פרימה לבנייה הנוראה מכל, בניית ההורים: התעללות מניית של אב ואם שמשפתת פעולה. ראו השיר הפותח בשורה: "אברהם, אל תעקוד אתי שוב על המובח". העקדה כמטפורה לניצול מיני מופיעה לראשונה אצל מאיר יזולטרי בשיר "מעשה ביצחק", קיצוד שנות השישים – שירים 1959-1972, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984, עמ' 168.

אין בכונתי למפות במאמר זה את כל התופעות הספרותיות שבמרכזן תבנית העקדה. אומר רק שהפרשנות הנועזת משותפת למשוררות דתיות וחילוניות וחוצה את גוני הקשת הפוליטית. לא אתייחס לפרוזה, אף שפירוק התבנית הוא עניין מרכזי גם ברומן "דולי סיטי" של אורלי קסטל בלום ובספרה של צרויה שלו "רקדתי עמדתני". בשניהם יש עיסוק בהמחשה של החרדות של אימהות ללא הפרדה בין המשלב המודע והלא-מודע, בין מציאות לפנטזיה (אולי אפשר למצוא בהם סוג של מענה לזעקה של חנוך ליון במחזותיו על הקרבת הבן). לעומת זאת, לקריאה החתרנית של מלחמת השחרור בספרה של נתיבה בן-יהודה "מבעד לעבותות" שהתפרסם ב-1985, שנים רבות אחרי המלחמה, יש בוודאי נגיעה לנושא.

אני מבקשת למקד את הדיון במה שכיניתי "העקדה וקולה של אמא". שירת הנשים הקוראת והכותבת את פרשת העקדה מוכיחה עד כמה הלידה, הפעילות הפחות פוליטית והפרטית מכולן, עוברת בנסיבות הישראליות פוליטיזציה ברוח סיסמאות פמיניסטיות משנות השישים: "הפרטי הוא הפוליטי". מדובר בעמדה מהפכנית, אם בוחנים את הזיקות בין אימהות למרטירולוגיה במסורת היהודית.

אציין כמה צמתים. זכור בוודאי הסטריאוטיפ של האם הספרטנית השולחת את בניה למות על קדושת האידיאל מן החיזיון "חנה ושבעת בניה", שהיה לחלק מן האתוס הפדגוגי הציוני. הסיפור "חנה ושבעת בניה", או בגרסאות האחרות "מרים בת-נחום", הוא מן הידועים שבסיפורי קידוש השם בספרות חז"ל. דרגתה המעולה של אם הבנים, לעומת אברהם, הקנתה לה מקום כבוד במסורת היהודית במשך מאות שנים.

אמרה לו אמו (לכן הצעיר) בני אל ירך לבכך ואל תחת, אצל אחיך אתה הולך ואתה ניתן בתוך חיקו של אברהם אבינו, ואמור לו משמי אתה בנית מזבח אחד ולא הקרבת את בנך אבל אני בניתי שבעה מזבחות והקרבתי את בני אליהם.¹⁵

בגרסאות מדרשיות מאוחרות האם קופצת מן הגג והופכת לגיבורה של עלילת קידוש השם. באחת מהן היא מבקשת מהקיסר את בנה על מנת להניקו. ההנקה תחזור ותופיע בוורסיות המודרניות של האימהות.¹⁶ "האורליות הגופנית הישירה",¹⁷ אומרת גלית חזן-רוקם בספרה "רקמת חיים" כשהיא מצביעה על רב-השיח בתוך הסיפור העממי, "תופסת את מקומה של אורליות המוקנית על-ידי התרבות".¹⁸ על סף הקץ המבעים של האיש והאישה שונים: חנה אינה מצטטת אלא מדברת אל כרובי הקודש.

גם בכרוניקות של ימי-הביניים המרטירולוגיה הנשית עולה בדרגתה על הגברית. ישראל יובל, בספרו "שני גויים בבטנך", מצביע על סיפורים מרטירולוגיים הקשורים בגבורת הנשים בכרוניקות בעקבות מסע הצלב הראשון ב-1096.¹⁹ שלמה בן-שמשון, בן התקופה, מספר על מעשי היהודים בגרמניה כשהאם נוטלת את תפקיד המקריב והבנות הנעקדות

15. איכה רבה, פרשה א'.

16. ורסיה עתיקה נוספת לקישור בין הנקה וקדושה מצויה במדרש בכראשית רבה (אלבק, פרשה ג'ג), שם מבקש אברהם משרה לחשוף את שדיה כדי לגלות את יכולתו של האל לחולל נסים. אם האל מסוגל לגרום לשדיה של שרה שיתמלאו חלב, יוכל למלא נסים אחרים.

17. ראו בהקשר זה את הדיון שמנהלת הלן סיקסו במושג "דיו לבנה", קריחלב האם.

Hélène Cixoux, *The Newly Born Woman*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1986.

18. גלית חזן-רוקם, *רקמת חיים*, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 128-135.

הציטוט מעמ' 131.

19. ישראל יעקב יובל, שני גויים בכטנך, עם עובד ועלמא, תל-אביב 2000, עמ' 59-73 (להלן שני גויים).

יובל מצטט מתוך ספרו של הברמן על הגזרות באשכנז וצרפת.

20. סוזן סטארטר דנה בהקשר זה ב"דת דומסטית" שיוצרות נשים במנזרי הקול השונה, הפרטי והביתי שלהן, שנגזר מנחיתותן בחברה הדתית. בתוך:

"Ritual, Morality and Gender: The religious Lives of Oriental Jewish Women in Jerusalem", Azmon Y. and Izraeli D.N. (eds.), *Women in Israel: Studies in Israeli Society*, Transaction, New Brunswick, NJ & London 1993, pp. 225-234.

21. שני גויים, עמ' 89.

22. מרדכי ברויאר, "נשים וקידוש השם", בתוך: יום טוב עסיס, מיכאל טוך, גרמי כהן, אורה לימור, אהרון קדרר (עורכים), *יהודים מל הצלב – גזירות תתנ"ז בהיסטוריה ובהיסטוריוגרפיה*, מגנס, ירושלים 2002, עמ' 141-150.

23. שם, עמ' 146.

24. Ada Rapaport Albert, *Female Bodies – Male Souls: Women and Jewish Mysticism*, The Litman Library of Jewish Civilization. ולעניין ההפרדה ביהדות בין גוף ונפש כקטגוריות אונטולוגיות, כשהנשים מסוגות כגוף והגברים כנפש – הפרדה ששורשיה בתרבות יוון, ראו עדה רפפורט-אלברט, "על מעמד הנשים בשבתאות", בתוך: רחל אליאור (עורכת), *הלום ושברו: התנועה השבתאית ושלוחותיה – משיחיות, שבתאות ופרנקיזם*, מחקרי ירושלים כמחשבת ישראל ט"ו, כרך 1, מגנס, ירושלים תשס"א, עמ' 143-149.

25. לריכת חומר היסטורי רב על התבלטותן של נשים במעשי קידוש השם בימי הביניים, ראו: אברהם גרוסמן, *חסידות ומורדות: נשים יהודיות באירופה בימי הביניים*, מרכז שז"ר, ירושלים תשס"ב, בעיקר הפרק התשיעי: "הנשים וקידוש השם".

25. ראו, למשל, את השיר "אשל

משתפות פעולה ומטות צווארן כדי להישחט. יש המסבירים את ההקצנה המרטירולוגית בעמדה הנשית בנחיתותן בחברה הדתית,²⁰ שבשלה הן להוטות להפגין את אדיקותן. כך דרך משל בהסבריו של המומר ויקטור פון קרבן (Victor Von Karben) איש פרנקפורט.²¹

במאמרו "נשים בקידוש השם" כותב מרדכי ברויאר: "מראשית המרטירולוגיה היהודית תופסות הנשים מקום נכבד במעשי קידוש השם".²² באגדות החורבן בגמרא, מציין ברויאר, מצוי סיפור על 400 צעירים וצעירות שנשבו לקלון והובלו בספינה ללב ים. הגדול שבהם הוכיח להם כי אם יטיבועו את עצמם לא יקפחו את חלקם בעולם הבא: "כיוון ששמעו ילדות כך, קפצו כולן לתוך הים. ראו הבנים את מעשה הבנות ועשו אף הם כך". ברויאר (המביא גרסאות שונות לסיפור) מתנגד לדעתו של פון קרבן כי יש לראות בכך פיצוי על מעמדן הנחות בדת היהודית, אולם מסכים עם דברים אחרים שהלה אומר: "יש מידה רבה יותר של סבירות ברמז אחר בדברי המומר פון קרבן. הוא שיער כי הנשים חשבו כי מאחר שאינן חייבות במצוות מילה, הרי שהחמתן בקיום מצוות קידוש השם תעלה לרצון לפני השם, ומעשה קידוש השם ייחשב להן כאילו קיימו את מצוות המילה. הסבר זה אינו רחוק מלהתקבל על הדעת, שכן קיימת אמנם במקורות סמיכות פרשיות בין מילה ובין קידוש השם".²³

עדה רפפורט-אלברט, בפרק מתוך ספרה העומד לראות אור,²⁴ טוענת שהמקום הפומבי הבולט שהמסורת היהודית מקנה לנשים במרטירולוגיה, בהשוואה למקום הצדדי של הנשים בזירה הדתית והרוחנית, משתלשל מכך שהרגע המרטירולוגי הוא רגע לימינלי, מעבר מן החיים אל המוות. הדבר מתיישב עם המסורת של החיים שלאחר המוות כהיפוך של המציאות הקונקרטי, שבה לנשים לא ניתן מקום שווה למקומם של הגברים – ניגוד שברוב המקרים משמש לקבע את המציאות השולית שלהן בעולם הזה. רגע המוות המרטירולוגי הוא המעבר מהמצב בעולם הזה למצב בעולם הבא שבו הן לראשונה יכולות להיות במרכז המאוכלס בדרך כלל על ידי גברים.

כיוון שלא הנשים כתבו את הסיפור, השאלה החשובה בעיני היא מה מידת האמת ההיסטורית שבהצגת הנשים הנלהבות האלו. האין הן וריאציה על מדאה, אנטיגונה או לידי מקבת, כלומר, פרי דמיונם של גברים, היוצרים דימויים של רדיקליות כדי לשרת את מטרותיהם הפוליטיות או האמנותיות? (כזכור, מבקשת לידי מקבת לשנות את מינה – unsex – me" – כדי לבצע מעשים אכזריים.)

בדור המשוררות-האמהות במאה העשרים, תבנית העקדה היא נדירה. לא נמצא אותה כמעט בשירת רחל, בשירת אסתר ראב או בשירת לאה גולדברג. בדור מלחמת השחרור, כאשר בשירת אנדה עמיר, למשל, נמצאת התייחסות לעקדה, היא מבטאת את הקול הנורמטיבי, את הקונוונציה.²⁵ הימנעות המשוררות מהזדקקות לסיפור העל הדומיננטי הזה בשירה העברית משקפת את הימנעותן הכללית מטיפול במיתוסים הגמוניים שנלוו לעלילת העל הציונית. העקדה, אולי יותר מכל מיתוס מקראי אחר, ביטאה תודעה

אברהם", שהקדישה אנדה עמיר לנשמת דינאל רייך שנפל עם הל"ה. לפי השיר, הל"ה שותפים לכלל הלאומי המעניק למעשה היחיד משמעות וערך (בתוך: גדיש ועומר, דברי תש"כ, עמ' 23). קול נורמטיבי עולה גם משירה של חיה ורד "עקדה" כקובץ שירים על חרב ומיתר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1956.

26. את הזיהוי של אימהות ומרטרולוגיה בתרבות הישראלית קבעה במידה רבה שירת אלתרמן. כך בשירים קנוניים כמו "האם השלישית", כשהאם השנייה צופה בבנה "ההולך בשורות" ובלבו "כרוך של עופרת" בכוכבים בחוץ; או "הילד אברהם" בטור השביעי, שנכתב בימי השואה, ובו האם, המתה-החיה שבלבכה הסכין, מצווה על בנה אברהם "לך לך, דרך ליל מאכלת ודם/ כחיה, כתולע, כציפור"; או בשיר "הנה תמו יום קרב וערבו", שבו עונה האם לנער שבישר לה איך "המלך נפל על הרבו": "דם/ את רגלי אמהות יכס, אבל שבע יקום העם, עם עלי אדמתו יובס", מתוך עיר הינה.

27. סקירה כללית על הדרתה של האישה מן התחום הציבורי ומן התרבות הקנונית היהודית ראו: יעל עצמון, *אשנב לחייה של נשים בחברות יהודיות*, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1995, עמ' 19-25. על הדרת האישה מן השפה העברית ראו: טובה כהן, "כתוב התרבות ומחוצה לה: על ניכוס שפת האב כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי", סדן ב, אוניברסיטת תל-אביב 1996, עמ' 69-110.

28. מתוך א"ב יפה (עורך), נכתב בתש"ח: *אנתולוגיה של שירים וסיפורים שנכתבו כמהלך מלחמת הקוממיות*, רשפים, תל-אביב 1998, עמ' 32-30.

29. מתוך המערכה השלישית, שורות 93-97. *חיי המלך יוחנן ומותו*, (תרגום ומבוא שמעון הלקין) ספרי תרשיש,

תרבותית-רוחנית שהעמידה את הכלל ואת הלאום במרכז.²⁶ מיקומן של הנשים בשולי המיתוס הלאומי היקשה כמובן על השימוש במיתוס הקורבני ועל הקונפיגורציות התרבותיות הקנוניות שלו.²⁷ יוצאת הדופן היא יוכבד בת-מרים שזיהתה את האימהות עם תפקידה הספרותי. אחרי שבנה זוזיק הזז נפל בקרב בהרי ירושלים ב-1948 חדלה כמעט לכתוב. מן הדברים הקצרים שכתבה אחרי מותו עולה קול חתרני:

זוזיק, אילו ניתן לי להעלות את כל אשר כתבתי באש! אילו יכולתי למחוק את שמי מהספרות. [...] החטא, הפשע בעצם קריאתי זו, בעצם אהבתי זו אליך שעמדה מרחוק אין אונים ועיוורת – ארורה אני! [...] אמהות, אמהות בעולם – כחומה עמודנה לשומר ולהגן על ילדכן כי בלעדיהם אין ולא כלום – בלעדיהם המוות מהלך בגופכן הצונן, האילם. – זוזיק, זוזיק על שמך אני נופלת ומשוועת כאלם דומיה – זוזיק בני, זוזיק זוזיק שלי.²⁸

דבריה של בת-מרים מזכירים את דברי הקרדינל לאם המתאבלת במחזהו של שיקספיר "המלך ג'ון", כי היא אוהבת את המוות כפי שאהבה את בנה. וכך משיבה לו האם:

He talks to me that never had a son, she answers. [...] Grief fills the room up of my absent child/ Lies in his bed, walks up and down with me,/ Puts on his pretty looks, repeats his words, Remember me of all his gracious parts,/ Stuffs out his vacant garments with his form

כן יִדְבַר אִישׁ, לֹא זָכָה לְבֶן. [...] מִקוֹם בְּנֵי נְדָחֵי מְלֵא עֵצְבֵי: / בְּעָרְשׁוֹ יִשְׁכֵּב, בְּכָל אֶלֶךְ יֵלֵךְ, / חֲמֵד־מְרָאֵיו יִלְבֵּשׁ, דְּבָרָיו יִשְׁנֶה / סִגּוֹלוֹת־חֲנֹו כּוֹלֵן אֶךְ יּוֹכִירֵנִי / וְאֵת בְּגָדָיו רִיקִים יִמְלֵא צִלְמוֹ.²⁹

אבל יוכבד בת-מרים היא דמות יוצאת דופן במערכת הספרותית של דורה. היא יצרה לעצמה דימוי של משוררת-נביאה העטויה בקסם מיסטי, כעולה משירי "מרחוק", ועל כן היא נתפסה, הן בקרב קהל המשוררים והן בקרב קהל הקוראים, כאישיות אקסצנטרית ואורפית.

כאמור, הפריצה הגדולה של השימוש בתבנית הקריאה המגדרית של העקדה בשנות השבעים, והתפוצה הרבה של שירי עקדה, מפתיעות בהשוואה לדורות קודמים, ועל ההיסטוריון של הספרות לשאול את עצמו מדוע רק אז מתחיל הנושא להציף את שירת הנשים ולחדור אל תוך השיח הלאומי-הקנוני ולתוך הקונטקסט של שירת הנשים. ברור שהתמודדות של משוררת עם סיפור העקדה – מיתוס שלא היה בו מקום לקול הנשי, עשוי להצביע על המקום של שירת הנשים בתוך ההקשר של השירה הישראלית החדשה,

ועל עמדתן של המשוררות ביחס למיתוסים הגדולים של חברתנו. הקשר ספרותי-תרבותי אחר שבמסגרתו ראוי לבדוק את התופעה, הוא הדפוס של שירת בנות הדור השני של ניצולי השואה. גם כאן בולטות המשוררות ומתאפיינות בניסיונות לחבר את זיכרונות השואה עם חוויית החיים על קו הקץ של המצב הישראלי.

קטגוריות השיח הנשי על העקדה בשירה הישראלית

באמצעות "גניבת הסיפור" של העקדה (במובנה הרוויזיוניסטי)³⁰ אפשר למפות כמה מגמות בנופה של השירה הישראלית. את המושג "גניבת הלשון" טבעה החוקרת האמריקנית אלישיה אוסטריקר. לטענתה, כיוון שהשפה נושאת חותם אנדוצנטרי מובהק, אחת האפשרויות ליצור לשון אם היא על-ידי כתיבה מחדש של המיתוס, שהוא חלק מן התרבות הקולקטיבית הגבוהה. הקריאה מחדש של המיתוס, על-פי אוסטריקר, היא ההבנה כי הפנים המשתקפות במיתוס יכולות להיות פנינו שלנו. את הקטגוריה הראשונה של מקום הקול הנשי ביחס למיתוס העקדה אני מכנה "עמדת המר", שהיא שלילה חד-משמעית של העמדה המרטירולוגית וניסיון להציג במקומו חלופה נשית, כבשיריהן של רעיה הרניק ויהודית כפרי. זו אחת הדרכים שבהן בחרו המשוררות להתמודד עם המיתוס ולשכתבו מתוך נקודת ראות נשית, התופסת את עצמה שווה או אף עולה על הפרספקטיבה הגברית מבחינת הלגיטימציה לעסוק בו. במודל השלילה הזה אברהם נתפס כחיפוף ליחס אימהי, ועיקר הביקורת הנשית מופנית לעבר שתי הדמויות הגבריות המרכזיות: אלוהים ואברהם.

ירושלים תש"ז, עמ' פ"ח.
Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*
Beacon Press, Boston 1986.

שירי התשה

א

אני לא אקריב

בכורי לעולה.

לא אני.

בלילות אלוהים ואני

עורכים חשבונות

מה מגיע למי.

אני יודעת ומפירה

תודה.

אבל לא את בני

ולא

לעולה.

ב

לא עור שנת ארבעים ושתיים
 לא עור טרבלניקה.
 לא כצאן לטבחה.
 עכשו בגאון
 עכשו כמצדה
 עכשו, כצאן לעולה.

ג

אלהים
 בונה ברחמי
 ירושלים.
 (כל יום אחר הארוחה)
 וכל אבן שפנה
 ברחמי
 בירושלים
 ספוגה בדם נדמעה.
 אתן לאלוהים
 ברחמי
 את ירושלים
 ואקח את
 בני
 בתמורה.³¹

31. רעיה הרניק, "שירי התשה 1970",

שירים לגוני, הקיבוץ המאוחד,
 תל-אביב 1983, עמ' 9-11 (להלן
 שירים לגוני).

32. שירים לגוני.

את "שירי התשה" כתבה רעיה הרניק בשנת 1970, בשיאה של מלחמת ההתשה, אבל הם פורסמו ב־1983 אחרי נפילת בנה גוני, שלו מוקדש הספר, בלבנון כאשר פיקד על הקרב על הבופור.³² מצמרר לחשוב על שירים אלה כעל נבואה שהתגשמה, מצב המקנה להם מטען ומעמד יוצאי דופן. אלה "שירי התשה" במובן משולש: פוליטי-היסטורי, התשת מיתוסים והתשת הקורא. הם מבטאים עמדה נשית חדשה, עמדה המכניסה את האישה לתוך השיח ההגמוני ללא נימה אפולוגטית. לאם הדוברת קול סמכותי מכוח עמדה המתנצחת ומתפלמסת עם מיתוסים לאומיים-גבריים. החתרני נעשה גלוי ונקודת המבט הפסיבית הומרה באקטיביות סרבנית. משוררות רוויזיוניסטיות, אומרת אלישיה אוסטריקר, צריכות "ללמוד לשכוח" את הכניעה (To unlearn submissiveness).

גניבת הלשון, והסירוב לפעול לפי תכתיבי המיתוס, עולים מפירוקן של תבניות מקראיות. כזכור, משובץ הסיפור בתבניות משולשות, לעיתים שלושה מושאים: "קח נא את בנך את יחידך אשר אהבת" – ולעיתים שלוש פעולות: "וישכם אברהם בבוקר, ויחבוש את חמורו ויקח את שני נעריו". התבנית המשולשת המעצימה את אוירת הצייתנות מתחלפת, בטקסט המודרני, בתבנית משולשת המארגנת את הגדי הסירוב: "אני לא

אקריב את בכורי לעולה, לא אני, ולא לעולה". זו החלופה האנטי אברהמית שמציגה הדוברת: "אני לא שולחת". ועל רקע השורות לגוני, ההקרבה בעל כורחה הופכת ללא-אני, אולי מישהו אחר יעשה זאת. הרניק מתפלמסת גם עם ההיבט המגדרי של הסיפור. כך, דרך משל, היא ממירה את ההיפוגרם "את בנך את יחידך" ב"בכורי", ומעמידה את שני ההורים, אברהם ושרה, במצב של חוסר שוויון לגבי סוג היחס אל הבן, שכן יצחק הוא בכורה של האם, בניגוד לאברהם שיש לו בכור אחר.

קולה של האם מעמיד את הצד הנשי המסרב כפעיל בסיפור. כך היא משנה את המיתוס ומציבה את הקול הנשי כלגיטימי ואפילו כעולה על הקול הגברי. שהרי ברור כי אם יצחק הוא בנה הבכור של שרה, יש לה זכות גדולה יותר להביע דעה על הקרבתו, בעיקר כיוון שידוע כיצד "טיפל" אברהם בבכורו ישמעאל. התיקון "בכורי" מציב אפוא את הדוברת בעמדת פולמוס, אולי גם כנגד הפסיביות של שרה. העמדה הסמכותית מעמידה אותה במקום המאפשר לה "לדבר עם אלוהים" ו"להתחשבן" עמו – זכות שניתנה במקור לאברהם על שום היותו אב המון גויים. וכמו הקדם-טקסט המקראי, גם הטורים של הרניק קצרים, סטקטיים, ומשמיעים סירוב נוכח ולא מתנצל.

הנכחת הקול הנשי בתוך הסיפור ההגמוני של ההקרבה גורם לפירוקו של סיפור העל המרטירולוגי. העמדה המרטירולוגית מנותצת לא רק באמירות השלילה המשולשות אלא גם בפירוק מנגנונים לשוניים-תרבותיים, וראו, משל, מה קורה בשיר לצירוף "כצאן לטבח". ההקשר של העקדה מאפשר ריאליזציה של הביטוי השגור. השיר מנפץ את ההמרה שעשתה הציונות מן העקדה הפסיבית של קורבנות השואה לעקדה ההרואית של חללי המלחמות. לא העמדה ולא הנסיבות הן שמשנות את התמונה; בסופו של חשבון גם הלוחם בגאון הופך לקורבן.

מושג התמורה הוא רב הדהודים במרחב האינטר-טקסטואלי של הקריאה מחדש של סיפור העקדה.³³ אלא שבטקסט המודרני הנשי התמורה מונמכת והיא מופיעה במשמעות המשלבת של סחר-חליפין: "אתן לאלוהים ברחמיו/ את ירושלים/ ואקח את בני בתמורה". הרניק מפילה את האלוהים מטה ומתמקחת עמו – טכניקה גברית-משהו המוכרת לנו מפרשת סדום – במשלבים מתחום המסחר והקניין. הפסוק "בונה ברחמיו ירושלים", שהוא ליבה של ברכת המזון,³⁴ עובר קונקרטיזציה והופך לחלק מן המשא ומתן המתנהל בין האל לאם לאורך שלושת השירים, כשברקע מהדהדים שיריו של יהודה עמיחי – האב הפואטי של רעיה הרניק (הכוונה, דרך משל, לשירים כגון: "אל מלא רחמים" או "אלוהים מרחם על ילדי הגן").

ההתחשבות "מה מגיע למי" מעמידה אלוהים כמו פגני, הדורש קורבן לעצמו. הניסיון לא נועד לשמש משל ומופת לדורות הבאים, אלא להשביע את הצורך האלוהי הקמאי בקורבן. הסיפור המקראי על העמדת האמונה בניסיון הופך לסיפורו של אל הצמא לקורבן.

"אני מכירה ויודעת", אומרת הרניק. ובשיר עקדה אחר היא כותבת: "יודענו ידוע היטב עד מאוד / שאנחנו הולכים אל ההר ואין איל בסבך, / ואין

33. ראו הדיון בספרי *Profane Scriptures* על-פי המדרש: "הר המוריה על שום מה? תמורה על שם חילופין" ראו ש' שפיגל, "מאגדות העקדה", ספר היוכל לאלכסנדר מרקס, חלק עברי, ניו יורק תש"י, עמ' תעא-תקמו.

34. ברכת ירושלים היא הרביעית בברכת המזון ושם מופיע תואר האל "בונה ברחמיו ירושלים". (כל יום אחרי הארוחה) עושה רדוקציה לממד הליטורגי והופך אותה למעין פעולת עיכול ריטואלית.

35. שירים לגוני, עמ' 12.

36. רבי יוסף אלבר, ספר העיקרים, מאמר ג', פרק ל"ו, מחברות לספרות, תל-אביב 1950.

37. Jonathan Culler, "Pre-supposition and Intertextuality", in: *The Pursuit of Signs — Semiotic, Literature, Deconstruction*, Cornell UP, 1981.

38. רעיה הרניק, "קידוש הקורבן או חזרה לגלות", דימוי 10 (1996), עמ' 72-74.

39. הקונפיונרציה של העקדה בשירתה של ש. שפרה מהווה פרדיגמה בפני עצמה. יש בה מעבר הדרגתי מתבנית העקדה המקראית אל התבנית המיתית של התמוז המת שהנשים מכבדות אותו. מה שמפעיל את שיריה היא הרגשת האשמה. ובעצם כבר בשירי העקדה המוקדמים שלה מתגלות במובלע הפנים המיתיות של התמוז, כמו, דרך משל, השיר "על מות לנער" בספרה *חצבים נרות נשמה*: "ו... מודע/ עליו למות מפני/ שנגע בערותה/ הקדושה, ולי - אביב/ מבשר בפריחת הדר/ את השלף והחורף הבא/ אחרי הסתיו הוא ימות/ בקיץ הנער/ ימות/ בקיץ". (עם עובד, תל-אביב 1987, עמ' 110). אכן, הפנים המשתקפות במיתוס הן פני המשוררת.

איל בעולם / ואנחנו בודדים"³⁵. הרניק מעמידה את אי הידיעה בסיפור העקדה של אברהם ויצחק (וכמובן של הדמות הנעלמת שרה, שאינה יודעת דבר על ההליכה המזוזת עם שחר) אל מול הידיעה המפוכחת של האם המודרנית, שהסיפור לא יסתיים בהצלה. בניגוד לאם במקרא שאינה יודעת, האם בשיר לא רק יודעת אלא גם מבטאת את ידיעתה בכתובה. הסירוב לצייווי העקדה נעשה מתוך ידיעה, הכרה ובחירה. (ר' יוסף אלבר כותב ב"ספר העיקרים"³⁶: "לו ישובח האדם או יגונה על הדבר המוכרח אלא על הדבר שהוא בחירי מכל וכל").

לעומת הגישה המסורתית, הרואה את גדולתו של אברהם בבחירתו לציית, הדוברת בשירה של הרניק בוחרת הפוך ומסרבת. בכך היא מותחת ביקורת הן על אופי הצייווי והן על מי שציית לו. דרך הקריאה המתקנת של המיתוס מציגה, אפוא, הרניק הגדרה מחודשת של ערכים חברתיים, פוליטיים, תרבותיים. האסטרטגיה הרטורית הננקטת ב"שירים לגוני" היא השלילה המוחלטת של הצייתנות, של ה"הנני" המקראי. את האסטרטגיה הזאת אני מכנה, בעקבות ג'ונתן קלר,³⁷ קדם-הנחה שלילית - Negative Presupposition. קלר אומר ששיר מתאר מה הוא כדי להרחיק את עצמו מצורה אחרת של שיח שירי. קדם-הנחה השלילית הזאת, המאפיינת חטיבות גדולות של השירה הפוליטית בדיאלוג עם התנ"ך, היא לא רק סוג של קישוט רטורי, טרופוס (כמו הליטוטס, למשל), אלא עמדה נפשית טעונה בכעס וברגש (לעיתים נוטים במחקר לטשטש את ההבחנה בין טרופים רטוריים לתפיסות תרבותיות או פסיכולוגיות). יתר על כן, הדוברת מבקשת להגדיר מרחב תרבותי, שהרי היא פותחת ב"אני/ לא אקריב את בכורי" ומסיימת ב"לא אני", וכך היא מעמידה את עצמה באופוזיציה לרצף ההיסטורי. אין זו אמירה רק לגבי מלחמת יום הכיפורים או מלחמת לבנון, אלא ניסיון לפרק עמדה מרטירולוגית כללית. תבנית רטורית זו היא אפוא סמן של זיכרון תרבותי וקנה מידה להגדרת זהות.

רעיה הרניק עקבית בעמדתה האנטי-מרטירולוגית. במאמר בעקבות חטיפתו של נחשון וקסמן, "קידוש הקורבן או חזרה לגלות", היא תוקפת את הנטייה להעמיד במרכז את הנחטף-הקורבן ולקפח את מקומו של ניר פורז, החייל שניסה להצילו ונהרג.³⁸

חליפין דיאלוגיים

לעומת הקו האנטי-עקדתי האגרסיבי של רעיה הרניק מסתמן כיוון אחר, פחות מחאתי ופחות חד-משמעי, שאותו כיניתי "חליפין דיאלוגיים": דיאלוג בין הקול הנשי למיתוס, המיוצג כאן בשירים של חוה פנחס-כהן. לפרדיגמה זו שייכים גם שיריהן של ש. שפרה,³⁹ רבקה מרים ומשוררות אחרות. העמדה של הסירוב מתחלפת אצלן בשיח מורכב עם המיתוס. מאקט של הפניית ראש אל ההבנה שהפנים המשתקפות במיתוס יכולות להיות פנינו שלנו. גם פנחס-כהן חוצה את גבולות המגדר ומשמיעה מחאה אנטי-גברית ואנטי-

אבהותית. סיפור העקדה המקראי נתפס בשירתה כסיפור גברי מובהק. חוה פנחס־כהן, שנכנסה לשירה העברית בשנות השמונים, מייצגת טונליות חדשה. היא מחפשת השראות היסטוריות כדי לשלבן בכאן ועכשיו. ההווה קשור בזיקות חיות אל תקדימים היסטוריים המשפיעים בתבניות העומק שלהן:

העברית אותה אני דוברת ובה אני כותבת היום היא ההתחברות האישית שלי כפרט אל תוך הרצף ההיסטורי רב המודעות והמשקל של השפה העברית [...] זה קושר אותי עם הנשגב [...] לכן החיפוש האישי קשור גם במקורות השחזור [...] יש לי אי הבנה מתמשכת עם משהו מרכזי מאוד בשירה העברית, שירת שנות השישים. אני מודה מאוד לנתן זך, למאיר ויזלטיר וליונה וולך על שהעמידו את האופציה השירית שלהם ועל ששחררו את השפה מכבלים נפלאים וקשים בהם היא מצויה: ככלי העבר [...] אני אסירת תודה לנתן זך המוקדם שהקים חומה גבוהה להגן על האישי [...] אבל חשתי שאני כותבת ממקום שונה [...] יש לי גבולות אחרים המחייבים אותי לשמירת רצף החיים עם המשפחה, עם ההיסטוריה [...] איני מרשה לעצמי להינתק 'מהעכשווי וההיסטורי', עיני פקוחה אליהם, לדרך בה הם חודרים אל חיי ואל נשמתו.⁴⁰

40. "מעבר לשורשים ההתוכים", לאה שניר עם המשוררת חוה פנחס־כהן, עלי שית' 41, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1998, עמ' 74-89.

בקטגוריה הזאת אין ניסיון ליישב אלמנטים קונפליקטואליים אלא לחיות מתוך מודעות עמוקה אליהם. ודווקא על רקע השירה האנטי־עקדתית המובהקת של שנות השמונים והתשעים (מאיר ויזלטיר, יצחק לאור), מצטיירת העמדה הזאת כמהלך מורכב. היא שוברת את מחסום אי־כולתה של משוררת־אישה לקרוא את עצמה בתוך המיתוס הגברי. כאילו אמרה, המיתוס הזה שייך גם לי. כבת לעם הזה יש לי חלק בו ואין סיבה שאתייחס אליו מן הצד. שירתה משחקת בדרך דו־משמעית עם דימויים מקראיים, ולעולם אינה בטוחה אם הם משחקים לטובתה או לרעתה. הטונליות בשירת חוה פנחס־כהן איננה של "האני העני" (אם להשתמש בלשונו של אברהם חלפי), אלא של קול חזק הנקבע על־ידי מארג צפוף של אינטימיות המחוברת לאמירות על ההיסטוריה ועל סדרי העולם. הדוברת אינה עומדת במקום שהועידה לה המסורת או ההיסטוריה – במקומן של שרה או הגר, אלא במקומו של אברהם ממש. על־כן אפשריים בשירה מעברים טבעיים מדמותו של אברהם אל הדוברת הממשיכה את ההליכה ונוצרת את הזיכרון ההיסטורי.

בקשה

כְּאֶשֶׁר תִּינּוֹק בְּיָדִי

וְחֶלֶב אֲנֹשִׁי רוֹקֵם אֶת חַיִּי,

כְּאִים בְּלִילוֹת פְּעִימוֹת וְקוֹלוֹת קְצוּבִים

רַכְּבוֹת –

41. חיה פנחס-כהן, מסע איילה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1994, עמ' 30 (להלן מסע איילה).

42. ראו, Tracy Goren Klirs (ed.), *The Merit of Our Mothers: A Bilingual Anthology of Jewish Women's Prayers*, Hebrew Union College, Cincinnati 1992.

למחקר חלוצי על ספרות התחינות ראו:

Chava Weissler, *Voices of the Matriarchs: Listening to Prayers of Early Modern Jewish Women*, Beacon Press, Boston 1998.

43. ראו המחזור "יילון" המוקדש לאימה של המשוררת, מתוך קובץ השירים הראשון של בת-מרים, מרחוק, שהופיע ב-1932. המחזור פותח בשורות "אלוהי אברהם יצחק ויעקב/ חנן, רחם נא, אל אלוהים! שיחי איך לשפוך לא ארע, הנה לבי לפניך אלוהים// אקח תחינה" מעוכה ישנה, / אקרא תפילה, כל תפילה ברמי. / דמעות, קריאות, אנוחות - קדמוני, עלינה כולכן על שפתי שלי." "שירי התחינות" של בת-מרים מממשים את הפואטיקה האקסטטית המוגבהת שלה, שבבסיסה, פעמים רבות, סיטואציה של פנייה אל נמען נעלם - לעיתים האל.

44. זכורי, ההתבססות על ההנקה כסמל לאימהות בכלל ולאימהותה של שרה בפרט מצוי במודרשי חז"ל. כך, בכראשית דבה י"ג: "הניקה בנים שרה, הניקה בן. אמנו שרה היתה צנועה יותר מירי. אמר לה אין זו שעת הצניעות אלא גלי את דדיך כדי שידעו הכול שהתחיל הקב"ה לעשות נסים. גילתה את דדיה והיו נובעות חלב כשני מעיינות והיו מטרוניות באות ומניקות את בניהן ממנה".

45. כתב יד שנכתב על-ידי קלף לאחר שהכתב הוקדם נמחק.

בְּתַחֲנָה מְסִימַת עַל הָאָרֶץ הַזֹּאת
בְּרָגְלִים יַחְפוֹת בְּקַצֵּר יָד
פְּשֻׁטֵי זְרוּעוֹת
כְּמוֹ קֶרְנֵי אֵיל מְתוּךְ סֶבֶךְ
לְחִישַׁת הָאָרֶץ לְשָׁמַיִם
שָׁמַע וַעֲשֶׂה סֶכֶת רַחֲמֶיהָ
כְּמוֹ צֶל הַגֶּפֶן וְהַתְּאֵנָה
אֶל תְּנַסְנִי, נָא.

יֵשׁ עֲצִים וְיֵשׁ סֶכֶךְ, רֵיחַ שֶׁל אֵשׁ
וּמְרֵאָה עֲשׂוֹן. עִם אֲמֹהוֹת לֹא מִשְׁחָקִים
מִחֲבוּאִים -

בְּקַצֵּר יָדֵי מְכַסֶּה עַל עֵינַי
קוֹלִי אוֹבֵד בְּצַעֲקָה
אֶל-קוֹלִית

אֵיכָה!⁴¹

הניכוס של לשונות הקנון מקבל בשיר מימוש מורכב. הטקסט השירי מעוצב במסורת ז'אנריסטית כפולת פנים: לפנינו וריאציה מודרנית על ה"תחינה" - סמל ליצירה הנשית בתחום הספרות היידיית.⁴² (אגב, למרבה ההפתעה המשוררת היחידה בשירה העברית החדשה שכתבה שירים בתבנית ה"תחינה" היא יוכבד בת-מרים,⁴³ ובכך שייכה את עצמה למקהלת הנשים העבריות הנושאת תפילה.) ומאידך ה"בקשה" שייכת למסורת הגברית המרכזית של הפיוט. כיוון שהדוברת עומדת במקום אברהם ולא לידו, היא מתקנת את דימוי האישה המתחננת ב"צאינה וראינה" בנוסח: "אלוהי אברהם יצחק ויעקב". האימהות היא מקור כל הרגשות המובעים בשיר: בקשתה של הדוברת להגן על ילדיה מהדהדת את בקשותיהן של כלל האמהות שביקשו להציל את ילדיהן מן התופת. סיפור העקדה מתחבר לזיכרון השואה.

בחויית האימהות האינטימית ביותר, החוויה של אורליות גופנית, בוקעות ועולות אסוציאציות של ההיסטורי והטראומטי ביותר.⁴⁴ האם המיניקה נזכרת בתמונות צלמוות שואתיות. הדוברת מלאת עוצמות רוחניות, מדברת משפטים עם האל ועורכת חשבונות ביחס לניסיון השואה. האינטימיות, גם כאן, היא במפלט של אמירות גדולות. הטקסט מנהל דיאלוג עם מיתוסים מקראיים שונים היוצרים פְּלִימֶפְסֻט⁴⁵ של סיפורים שכנגדם מתרחשת הדרמה שבשיר.

בקריאה המגדרית הטקסט משתמש בדיבור המקראי, הנאמר במקור על-ידי האל לאדם הראשון או לאברהם, והופך אותו לדיבור שלה, לטענותיה כלפי סדרי עולם. הבית השירי מסתיים במעין איום בנוסח קלישאה סלנגית

"איתי לא משחקים". האיום נקטע בפסיחה היוצרת דר־משמעות: נזיפה "עם אמהות לא משחקים מחבואים", אותן לא מנסים. אולי עם אבות כן, הם מוכנים לשלוח ילדים לעוקדם ועוד לצאת מחוזקים באמונתם. אך עם האם, שהתינוק בין זרועותיה והחלב מפעפע בגופה אין מקום למשחקים כאלה.

לאמהות בהיסטוריה לא שיחק המזל שהיה לאברהם. אצלן מלאך לא בא. אמהות לא משתפות פעולה עם תקשורת משחקית. כאן הסוף הוא מות הילד ומכאן גם ריח האש שבראש הבית: הסבך והעצים הם של העקדה, אך ריח האש עולה מן המשרפות. "עם אמהות לא משחקים מחבואים", אומרת הדוברת. מסתבר שאלה הם משחקי גברים; הם אינם עסוקים בטיפול היום־יומי, בהענקת חיים. משתמעת כאן איזו פרשנות מתריסה על הניסיון האמוני, מעין משחק אכזרי שהאל שיחק עם אברהם: שם אלוהים הסתיר את הקורבן וגילה אותו ברגע האחרון, ואילו כאן אלוהים מסתתר מפני אמהות המחזיקות ילדים. האם והילד הם התחליף לאיל;

הם הקורבן האמיתי. המשחק הפך רציני.⁴⁶ הצד הגופני המובלט של האם, האורליות הפיזית, יוצר את הפער בין מוחלטות ההגנה שמשפכת האם לזו של האב. זרועות האם המושטות מדומות לקרני איל המושטות מתוך הסבך – זרועותיה פשוטות הן בתחינה והן כמגננה. ההקשר מפרק את המשמעות הסמנטית המרובדת בצירוף "זרועות פשוטות": מחד עולה משמעות של הצלה מהדהד בצירוף "זרוע הנטויה", ומאידך נשמעת נימת התחינה במימוש הביטוי "פושט יד".

האם היא, אפוא, הגיבורה האמיתית של העקדה, המעמידה את עצמה בדרשיה עם האל. אבל הדיאלוג נשאר מונולוג; השאלה "איִכה", המהדהדת את קריאת האל לאדם הראשון שחטא ומסתתר מחמת הבושה, מופנית אל האל שמשחק במחבואים ונשארת תלויה באוויר. השאלה הופכת לערעור על אופן תפקודו של האל.

הקישור הפונטי בין איכה לאיכה הזהה בכתיבו מקשר בין תוכחה לקינה, כשאיכה היא מעין מילת צופן המהדהדת את ההתרסה כלפי הסתר הפנים של האל בשואה. ואולי מסתתרת כאן גם אמירה פולמוסית כנגד הטוענים כי השואה נגרמה עקב חטאים כלפי שמיא. את החטא, על־פי נקודת השקפה זו של השיר, יש לחפש אצל האל עצמו. האימהות ורגשות החמלה הם המעניקים לדוברת את הכוח האלוהי לזעוק אִיכה.

הדוברת מרעננת את הביטוי השגור "סוכת רחמים"⁴⁷ ומזכירה שסוכה זו אמורה להציל ולהגן. בקשתה היא שאותו צל יהיה כשל הגפן והתאנה – שני עצים נשיים במובהק ודימויים מתוך חזון השלום האוטופי במיכה ד, שיש בו ביטוי למשאלה שמלחמה והפחד ימוגרו מן העולם. ההקשר מעורר את הזיקה האטימולוגית בין רחם לרחמים ויוצר סוג של אלוהות מטרנלית.

השימוש בנוסח הפניה של האל לאברהם – "קח נא את בנך" – נטען בשיר בממד אירוני־מריר, כאשר הדוברת מוסיפה לבקשתה את אותה מילית: אל נא תנסני נא, המהדהד גם את ניסיונו של אברהם. עוד מוצפן כאן רימוז

46. תפיסה דומה של משחק שמשחק האל עם החלשים בעקדה מצויה בזירה אחרת לחלוטין, בסיפוריה של נורית זרחי "משחקי ברירות". העקדה היא כאן מטפורה לבגידה של חברי הקיבוץ הוותיקים ביוצאי הרופן וברגישים, והיא נתפסת גם כבגידה של אבות כננים: "גם כן אבא. הייתכן שאיש תנ"כי יפחד, אפילו רק יפחד, את הבן שלו בשם אהבת אלוהים?" למעשה, עולה כאן מחאה עמוקה נגד החברה האידאולוגית הקיבוצית, העוקדת את לרדה. ואי אפשר שלא לתמוה איך לא הפכה בספרות העברית העקדה פודיגמה לבגידת אבות בילדיהם. ראו "אנשים נוראים", בתוך: נורית זרחי, *משחקי ברירות*, משכל חמד, תל־אביב 1999, עמ' 56-58. ניתן לטעון שמאז שנות השבעים – ליתר דיוק לאחר מלחמת יום הכיפורים – הופכת העקדה לתבנית לאיוסית, והיינו בגיזת הנוריים בילדים.

47. "ופרוש עלינו סוכת רחמים חיים ושלום", מתוך תפילת ערבית לשבת ומועד.

לתפילת משה שירפא לאחותו המצורעת "אל נא רפא נא לה" (במדבר יב 13). כלומר, המשוררת מחזקת את הצד המגדרי באלוזיה לדמותה של מרים המקראית שנענשה בצרעת על הבעת מחאה, ובכך מעוררת את ההנחה הסמויה בדבר הקשר בין חירות נשית, מחאה ועונש, ומתפלמסת עמה. "הצעקה האל־קולית" היא האמירה הנשית.

חזה פנחס־כהן שוזרת את המיתוס בחיי היום־יום. הוא אינו נושא להגות בו, הוא מחליק לתוך חייה בטבעיות ויום־יומיות. הדוברת משתמשת בסיפור המקראי כדי לגולל את ההיסטוריה שלה – Her Story – ולא His Story.

בשיר "להדהים ולהישכח" מעמתת פנחס־כהן בין אימהות לאבהות:

להדהים ולהישכח

בבקר מצאתי פנה מקפלת של דף מתוך
מפה טופוגרפית, אחת למאה אלף שאף פעם לא נמצאה לה דרך

פעמים השכים אברהם ויצא
פעם למדבר שלח אשה עם ילד
ופעם יצא לראות עם ילד אחר

ואני כל בקר ממששת
את הגופות החמים שנמשכים ממני לדרך
בריח הלילה החמוץ –
מתוך. זוכרת להם כל קפל וגמה ואנחה
סימנים בדרך
לארץ אבודה.

להשכים, אתה יודע, פרושו לצאת שלשה ימים.
לנוט על פי רוחות
וכוכבים

ועד שיראה הקר, גלף.
צבעי השחר עוברים על פני
להדהים ולהישכח
באור המלא.⁴⁸

48. מסע איילה, עמ' 69.

Julia Kristeva, "Women's 49 Time", in: T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia U.P., New York 1986.

הייצוג של אברהם בשיר הוא של מי שעשה מעשה חד־פעמי במפלס הזמן הלינארי־ההיסטורי, שהוא מגדיר הזמן הגברי בלשונה של החוקרת ג'וליה קריסטבה.⁴⁹ ואילו גבורתה של האם היא יום־יומית באתיקת הדאגה; זמנה הוא מעגלי־מחזורי, הזמן הנשי. הטקסט מפעיל אסטרטגיה מדרשית הקושרת שני סיפורים הפותחים באותו צירוף: "וישכם אברהם". אסטרטגיה מדרשית זו מחברת בין שילוח הגר (בראשית כא 14) לבין

50. כאשר יצחק ניצל, אברהם ממשיך בפולחן ושוחט את האיל. הגו, לעומתו, משקה את ישמעאל. בפעולה אינטימית זו היא נותנת לו חיים בפעם השנייה.

51. הקישור בין הגוף למפה נמצא גם בפרוזה הישראלית העכשווית. ברומן "דולי סיטי" של אורלי קסטל-כלום מדובר בילד מאומץ, כשהקרבן הגופנית נרכשת על-ידי שרטוט המפה על הגוף (אורלי קסטל-כלום, דולי סיטי, זמורה-ביטן, תל-אביב 1992, עמ' 29). או ברומן "עשוי" של מאיר שלו: בן הזקונים, שנהרה לאחר נפילת הבן הבכור, נולד ללא תחושת כאב והאב ממשש את גופו מדי יום למצוא בו סימנים (מאיר שלו, עשוי, עם עובד, תל-אביב 1991).

Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" (Trans. K. Cohen and P. Cohen), *Sign* 1 (4) 1976

סיפור העקדה. החיבור יוצר תמונה שלילית של אב המוכן לוותר על בנו ללא כל מאבק, פעם בשל קנאת האל ופעם בשל קנאת נשים. החיבור שעושה הטקסט בין סיפור העקדה לסיפור הגר כשני סיפורי-ראייה⁵⁰ מאפשר לדוברת לעשות תיקון לסיפור הגר וישמעאל באמצעות סיפור העקדה, שאותו היא מרוקנת מתוכנו המקורי.

לעומת אברהם המשכים פעמיים, האם משכימה כל בוקר וממששת את גוף ילדיה "זוכרת להם כל קפל וגומה ואנחה". הזיכרון הרגשי-החושי של האם עומד ביחס ישיר להכחשת מעשה אברהם. בתהליך השכמת הילדים כל בוקר מתקיימת חזרה על תהליך הלידה "הגופות החמים שנמשכים ממני לדרך / בריח הלילה החמוץ" / מתוק [...].

באמצעות הדימוי של המפה נוצרת אנלוגיה בין יחסי האם לילד, האישה למרחב, הגוף למקום.⁵¹ בבוקר מצאה הדוברת דף מתוך מפה שנשכחה שמעולם לא נמצאה לה דרך, לשיטתה; מפת הליכתם של אברהם ויצחק. היחס בין המפה לדרך הוא כיחס בין המסמן למסומן, כשבסיפור המקורי המסומן, כמצופה, הוא העקדה. השיר עושה הזרה למסומן המקראי וממיר אותו בתוכן תמים – "ופעם יצא לראות עם ילד אחר" – שנמהל בחייה היום-יומיים, כאילו לא הלכו לעקדה אלא לראות את הזריחה, אותה זריחה שמלווה אותה בכל יום מחדש כאשר היא נפרדת מילדיה. היתממות זו היא סימפטום של הכחשה מכוונת מנקודת מבט אימהית, שבשום אופן אינה יכולה להכיל את האכזריות של הסיפור המקורי.

הכתיבה הנשית של חוה פנחס-כהן עושה מעשה שירי נועז: היא מכניסה את עצמה כאישה אל תוך הנרטיב הגברי ומעמידה עצמה כדמות בתוך המיתוס ולא רק כמי שמתייחסת אליו מן הצד. האירועים המקראיים הן תבניות-עומק שדרכן היא מבררת את הווייתה כאישה וכאם. העקדה היא פריזמה שדרכה נבחן סבך של רגשות וחרדות, כאילו אמרה: אני, המשכימה אל הילדים בכל בוקר, מחברת בגופי ובמעשי עבר הווה ועתיד, ועל-כן אני רשאית לקרוא את המיתוס הזה בעיניים נשיות. אכן, הלשון הנשית גורמת לגוף לדבר כפתרון שמציעה הן סיקסו לבעיית השימוש הנשי בלשון הגברית המקפחת.⁵² משתמע כאן סוג של גאווה נשית המציגה את התפקידים השונים כשווי-ערך ואת תפקידה של האישה אולי כחשוב יותר.

פנחס-כהן מציעה רוויזיה של המיתוס. היא אינה שוללת אותו, אלא מציגה אלטרנטיבה נשית לעקדה הגברית. המיתוסים מתערבבים בזמן הווה ויוצרים קואורדינטות זמן שונה; זמן מעגלי, שבו הכול חוזר על עצמו ומוליך אל המהלך הבא ללא סוף וללא התחלה.

בשירה "פיאטה" מתוארים יחסי אם ובת כמערכת של מחנק ועקדה:

פיאטה

הִיָּה רָצַע בּוֹ הַחֲזִיקָה אוֹתִי עַל בְּרַכְיָה
 וּבְרַכְיָה הָיוּ לִי בֵּית
 וּבְרַכְיָה הָיוּ שְׁלֶחָן

וּבְרִכָּיָהּ הָיוּ מְזֻבָּח
 וּבְרִכָּיָהּ הָיוּ מְקוֹם לְהִיטָה בְּתוֹכָהּ –
 מִה רָאִיתִי מֵעַבְרָ לְכַתְּפָהּ
 וּמִה רָאִיתִי מֵעַבְרָ לְכַתְּפֵי
 וְאֵת הַרְגַע הַהוּא אֵינִי זוֹכֶרֶת

אֶךְ עֲצַמְתִּי עֵינֵי לְרֵאוֹת
 אוֹתִי נוֹשָׂאת אוֹתָהּ עַל בְּרִכְיָ
 וּזְרוּעוֹתֶיהָ נוֹפְלוֹת מִשְׁנֵי צְדֵי
 עֵינֵי אִמִּי הָיוּ מְבִיטוֹת בְּעֵינֵי
 וְעֵינֵי הָיוּ מְבִיטוֹת בְּתוֹךְ עֵינֶיהָ
 וְהָיָא אוֹמֶרֶת לִי לְהִתְכַסּוֹת הֵיטֵב בְּלִילָה
 נֶאֱנִי אוֹמֶרֶת לָהּ לְהִמְשִׁיךְ הַלָּאָה הַלָּאָה

וּבּוֹרַח הַסִּידָן מֵעֲצָמָה
 וּמִתְמַעֵט בְּשֶׁרָה עַל בְּרִכְיָ

וְשִׁלַּחְתִּי אֶת יָדֵי
 לְהָרִים אוֹתָהּ

.53. מסע איילה, עמ' 27.

מַעֲלָה⁵³

השיר מעלה בחריפות ובעדינות את היחס האמביוולנטי הכפול בין הורים לילדים, ובאופן ספציפי בין אמהות לבנותיהן. הכותרת "פייטה" מסגירה את סוג היחס, המסתיים במותו של אחד הצדדים. פנחס־כהן בוחרת בסצנת הצליבה, ולא העקדה, בכדי לאפשר לה "להמשיך הלאה" מסצנה שבה שתי הדמויות הן זכריות (העקדה) דרך סצנה שבה דמות אחת היא נשית (פייטה), עד סצנה בשיר שבה שתי הדמויות הן נשיות. אולם אין זו האם המחזיקה את הבת הצלובה על ברכיה, לאחר שנצלבה על־ידי אחרים. להפך. בשורה "וברכיה היו לי מזבח" רומזת המשוררת על הקרבת הבת על־ידי האם. הקרבה זו מתרחשת לאחר שהבת גיבשה את תחושת הביתיות שנתנה לה האם – השולחן, הבית, הגופניות. בסיום השיר מתרחש היפוך מפתיע – אנו מגלים כי ה"נעקדת" וה"נצלבת" היא דווקא האם, שבשרה מתמעט והבת היא זו אשר מחזיקה אותה על ברכיה. הסיום רומז להובלת האם אל המוות על־ידי הבת. למרות שזהו ליווי חומל, פנחס־כהן מעניקה לו פן "צליבתי עקדתי", כשיקוף היחסים שתוארו קודם בין הבת לאם.

כאן מתרחש היפוך של התבנית המסורתית הנגזרת מן האנלוגיה המארגנת את השיר – פסל הפייטה הנוצרי. פרידה אפשרית מן האם נתפסת כסוג של עקדה. אבל בניגוד לעקדה הגברית האלימה,⁵⁴ העקדה הבין־נשית היא

R. Jirard, *Violence and the Sacred* (trans. Patrick Gregory), Johns Hopkins UP, Baltimore and London 1977.

תהליך שמעורבים בו רכות וחמלה. העבר וההווה מתמזגים לזמן אחר, חדש, זמן מעגלי שבו ההתייחסות למיתוס מפרשת את ההווה פרשנות אינטימית הנגזרת מהוויית חיי האישה – ההריון, הלידה, ההנקה. אלה אבני הבניין לחומרים הרגשיים. זו עמדה שאינה מפרידה בין המיתוס לאני, בין העבר להווה. היא קוראת את המקרא בעין נשית לא למטרת פרובוקציה אלא כדי לספר סיפור חלופי. היא מתווכחת עם סיפור התשתית וכועסת עליו. מול אבירות האמונה עומדת האימהות, וכך מתקבל סיפור עקדה חדש־ישן.

הרוויזיה הנשית של פנחס־כהן בולטת על רקע שירתה של רבקה מרים (שתיהן בנות אותו דור, שתיהן נשים שומרות מסורת ושיריהן מתפרסמים באותן ספרותיות). במרכז יצירת שתיהן הפרשנות לסיפורי המקרא, אבל דווקא ההיפוגרמות הזרות חושפות מודלים שונים של שירת נשים. אצל פנחס־כהן מתקיימים מאפיינים לרוויזיה נשית כפי שהגדירו אוסטריקר ואדריאן ריץ' וחוקרות אחרות, ואילו רבקה מרים היא מעין דרשנית מודרנית. רבקה מרים מנסת נושאים שהיו שייכים לכותבים גברים ומטפלת בהם בדרך כמו־גברית. שיריה הם מעין מדרשים חדשים על גבול הפרובוקציה. "אני חושבת שהעולם הוא מקום ארוטי וגם הדחייה של עם ישראל היא ארוטית. הארוס הוא לאו דווקא במושגים של מין ושל איש ואשה"⁵⁵ פירושיה לתנ"ך, למדרש, להלכה, לתפילה ולקבלה הם פירושים פסיכואנליטיים נועזים, אניגמטיים לעיתים. היא כותבת:

55. ראיון עם רבקה מרים.

עַתָּה, מִשֶּׁהִבְרַר שְׂאִישׁ אֲנִי
נִמְצָא שְׂאֲנִי אֲבִיהֶם שֶׁל יְלָדַי
וְגִדּוּלָם הִיָּה בְרַחֵם שֶׁל אָב
שֶׁהוּא חֵם וְשִׁעִיר. לְלֹא דְמַע.
יְלָדַי, קְרָאוּ לִי אִמָּא
וּבְרַבְרֵי אֲלֵיכֶם אֶפִּיק הַדָּק בְּקוֹלוֹתַי
וְכֹבְעִים וְסָנְרִים אוֹסִיף לְרַקֵּם
בְּאֶצְבְּעוֹתַי הַגְּדוֹלוֹת.
יְלָדַי, קְרָאוּ לִי אִמָּא
גַּם אִם הַחֶלֶב קָפָא בְּקִצֵּה פְטָמוֹתַי.⁵⁶

56. רבקה מרים, "באותו לילה", ב, משידי אמות האבן, ספרית הפועלים, תל־אביב 1988, עמ' 64.

עם זאת, אין להתעלם מקולה הנשי. פירושיה הם רק כמו גבריים. במחרוזת השירית "משירי אמות האבן" תוהו הדוברת ה"מרימית" על זהותה המגדרית המבולבלת. "באותו לילה הובהר לי שאיש אני/ איש כבד וזעום ארשת..."

שירתה של רבקה מרים מייצגת תקופה פוסט־פמיניסטית, שבה מסירה המשוררת מעצמה את התפקיד הפרומתאי שנכפה עליה ומתייחסת אל המיתוס בצורה חופשית יותר, אנדרוגנית. היא דנה במהות האלוהית המתגלה בעקדה ומזהה אותה גם עם הפן הגברי.

אימהות⁵⁷: הקשר בין אימהות, סירוב ושיח העקדה

57. "עלה ברעתי שאימהות' נשמעת גם כמו 'אימהות'. ויש, אני מתאר לך, לא מעט אמהות שמרגישות שהילד מרוקן אותן מעצמן ויונק את התוך שלהן". דוד גרוסמן, שמהיי לי הסכך, הקבוץ המאוחד, סימן קריאה, תל-אביב 1997, עמ' 90.

58. "עוד ספר אהבה אמיתית", ראיין שערכה דליה קרפל עם דליה רביקוביץ', העיד, 28.11.1986.

את הקישור המרשים ביותר בין אימהות לסירוב ולשיח המוסרי לקולה של אמא יצרה דליה רביקוביץ' בשני הקבצים: "אהבה אמיתית" ו"אמא עם ילד", שבהם קולה של האם הוא גם קולה של האם הפלשתינאית. "אני חושבת שהאימהות", אמרה פעם רביקוביץ' בראיון, "נתנה לי הרגשה דומה לאלמוות [...]. החיים שלי כבר לא יגמרו איתי".⁵⁸ "אמא עם ילד", מסתבר, אינה כותרת טאוטולוגית, כי יש גם אמא בלי ילד. זאת אף זאת: יש גם הריון עם ילד מת. "עם ילד" בכותרת הספר אינו מציין את הימצאותם של האם והילד יחד אלא את היות הילד תו זהות. אם יולדת תינוק, תינוק מוליד אם. בכל לידת ילד ראשון שתי זהויות מגיחות לעולם ברזמן, כניסוחו המופלא של ויניקוט, ללמדך שהאימהות – שלא כמו ערכים אחרים – אמת ויופי, היא תלוית-יחס.

בקובץ עשרים וחמישה שירים שבכולם הפרסונה של המשוררת מזוהה עם האימהות. האנרגיה השירית נוצרת מן הקשר הסימביוטי של רצף בין אם לילד, שממנו שואבת האם את חיותה. בתא המשפחתי הזה אין אב. האם והבן מוצגים כישות אחת בלתי-נפרדת בתוך הבית המגונן (בשירת רביקוביץ' החדר המגונן הוא מרחב החירות, כי החירות מקורה בדמיון). פרקטיקת האימהות חוללה שינוי בקולה הפואטי של רביקוביץ', ומעמדה של משקיפה בחלונה היא עוברת לעמדה של מחאה ונטילת אחריות. העקדה היא אחד האינטרטקסטים הסמויים של השירים האלה.

אבל היה לה בן

לרחל מלמד-איתן

הַכְּרוֹת שֶׁהִתְחִילָה בְּאִמְצַע הַחֶרֶף

הַבְּשִׁילָה בְּסוֹף הָאָבִיב.

אִשָּׁה חִיכְנִית, פִּיכְנִית.

הָיָה לָהּ בֵּן

שָׁנָפֶל.

הִיא אוֹפָה וּמְבַשֶּׁלֶת,

חֲצִי מִשְׁרָה בְּעִירֶיהָ.

צִהָרִים תְּמִיד מִיכְנִים עַל הַשֶּׁלֶחַן.

וְכָל זֹאת תוֹךְ סְרוּב מְשָׁלֵם

לְהַסְתַּגֵּל.

עַל פִּי דְרָכָה, כְּאֵלוּ בְּשִׁלּוֹהָ

הִיא תִּעְצֹר אֶת הָעוֹלָם פְּתָאֵם.

קָשָׁה לְרַעַת מֶה הִיא יְכוּלָה.

מִבְּלִי לֹאמֵר מִמֶּשׁ דְּבָרִים,

הִיא בָּאָה בְּדְרִישָׁה.

הָרִי לְקַחוּ לָהּ בֵּן.

היא לא תצדיק בשום פנים
את הלקיחה הזאת.
מי יעז לומר לה:
עקשו הזמן שתרחצי פניך
ותתחזקי
מה שהיה היה.

היא יוצאת למסע מפרך מאד.
המסע סבוכי הלוך ושוב.
במו ידיה היא חותה תחתיה גחלים
שופכת רמץ על גופה בכונה.
היא רחל. איזו רחל?
שהיה לה בן,
והיא אומרת לו לילה ויום
קוץ וחרף, מועדים וחגים,
אני רחל אפא שלך,
מתוך הכרה שלמה ורצון חפשי
אין לי מנחם.⁵⁹

ההתרסה בכותרת השיר נוצרת הן מהתכתבות עם השיר "עקרה" של רחל – שיר הגעגועים לילד, שהפך למעין שיר-פולחן בתרבות הישראלית כטקסט שהציע אופציה (בעייתית) למרטירולוגיה נשית; והן באמצעות הקישור האוטומטי עם דמותה של רחל המקראית שאמרה ליעקב "הבה לי בנים ואם אין מתה אנוכי" (בראשית ל 1).

האינטרטקסט של העקדה יוצר חיבור בין תחושות אשמה, ענישה והקרבה עצמית מתמדת: "במו ידיה היא חותה תחתיה גחלים" – אקט שיש בו יסוד של תוקפנות-סגפנות נשית המכוונת כלפי עצמה ומשמש דרך להמשיך לחיות את הסבל, הכאב והאבל שהפכו למהות חייה משעה שאין לה בן. שהרי רחל זו גם אחרי השכול מגדירה את עצמה ביחס לאחר, לבן, כאם. גם כאן רמזי העקדה אינה מבודדים אלא אחוזים בטקסטים מקראיים קנוניים אחרים של סירוב והצדקת הדין המתפקדים באופן חתרני. האם השכולה בשיר אינה דומה לאבות במקרא. היא אינה דומה לדוד, שהתנחם "בקלות" אחר מות בנו, קם מן הארץ, התרחץ והחליף שמלותיו (שמואל ב, יב 20). ואין היא דומה גם לאיוב, המצדיק את הדין על לקיחת בניו שמתו במשפט "ה' נתן וה' לקח" (איוב א 21). לעומת איוב ודוד – רחל בשיר "לא תצדיק בשום אופן את הלקיחה הזאת".

כרגיל, ההישג הגדול של שירת רביקוביץ' הוא גם בתחביר, המשלב בטבעיות את הרובד המקראי עם השפה המדוברת. כך, דרך משל, "הלקיחה" בשיר זה מצרפת הדהוד של פעולות המזבח, שהופך את האם סבילה, עם המשלב העכשווי "בשום אופן". חיתוך החיים לאחר השכול, והפיכתה של האם למתה בעודה בחיים, מובלטים על-ידי השימוש במילים

59. רביקוביץ' דליה, "אבל היה לה בן", אמא עם ילד, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992, עמ' 22-23. השורה המרעידה "אני רחל אמא שלך" מזכירה את הקריאה החותמת את שיר העקדה של לאור "המטומטם הזה יצחק" (גרסה מאוחרת) – "אני אבא שלך". בתודעת הילד האב המגונן מבטיח לו שלא ייתן להם לקחת אותו, שהרי "אני האיל / אני המלאך / אני אבא שלך", מתוך: יצחק לאור, שירים 1974-1992, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 278.

"חצי", "אמצע החורף" ו"צהריים" בבית הראשון, המרמזות כולן על קו האמצע, קו האל-חזור. לעומת זאת, בבית השני מודגשת העצירה, ולבסוף בבית השלישי – המעגליות, המחזוריות הסיזיפית, החיים החוזרים על עצמם ללא טעם. כך מופיעות המילים: "סיבובי", "הלוך ושוב", "לילה ויום", "קייץ וחורף", "מועדים וחגים". מטאפורת העיגון בשירתה של רביקוביץ' הוא פרי התנועה הכפויה בין החיים למתים. האם השכולה יוצאת למסע סיבובי הלוך ושוב, ממש כמו הבת ב"עומד על הכביש", שכמו סיזיפוס היא נידונה לשוב ולנוע בחזרה הליל-לילית בין החיים למתים.

שירה של רביקוביץ' פותח בגוף המספרת ועובר לדיבור בגוף ראשון, בקולה של האם. המעבר ממובחנות לזהות מייצר מודולציה המעוררת צמרמורת – תבנית שהיא אופיינית לשירי קינה קדומים.⁶⁰ כך הופך השיר לייצוג מסע נפשי, שבו לובש האני השירי את דמות האם השכולה, והוא נחתם במילים הנאמרות בגוף ראשון: "אין לי מנחם". ההיכרות בתחילת השיר בין הדוברת לאם הופכת להכרה המכאיבה כי אי אפשר לנחמן.

עוצמת הרגשות והמחאה מובלטות דווקא על-ידי הניסוח החוזי-המשפטי: "מתוך הכרה שלמה ורצון חופשי". המחאה העולה מן השיר מכוונת גם לחברה שאינה מבינה שחיי השגרה שבהם ממשיכה האם אינם תוצאה של חולשה או צידוק הדין (תיאודיציה), אלא נובעת מתוך ההכרה, או הכוח, לשמש מראה לפן של הצדקת הדין. זו הכרה שהחברה (המדינה, הלאום) אשמה בלקיחת הבן ועל כן אי אפשר בשום אופן להצדיקה.⁶¹

האינטרסקטואליות פועלת גם בשתיקותיה. בדומה לרחל המקראית, שהיא דמות אם שירית דומיננטית בשירתה של רביקוביץ', גם רחל בשיר זה ממאנת להינחם כרחל האם אצל ירמיהו. אבל בניגוד להמשך המקראי המנחם, המהדהד בזיכרונו של הקורא – "ושבו בנים לגבולם" – ומשמש הצדקה ללקיחה, כאן אפשרות הגאולה מושתקת. השיר מסתיים במילים המהדהדות: "אין לי מנחם", אשר משלבות בתוכן שתי עמדות הנרמזות בשיר: מצד אחד, אין לי מנחם מלשון ניחום וניחומים, כפי שהם מוצגים על-ידי רעי איוב – עמדה המצדיקה את מעשי האל ומעמידה תיאודיציה חזקה, ומצד אחר, יעקב המקראי הממאן להינחם על מותו כביכול של יוסף.

תת-טקסט מקראי אחר המהדהד בכותרת כדי לשלול אופציות נסיות הוא סיפור גיחזי ושונומית. כשאלישע מבקש לגמול לשונומית עונה לו גיחזי: "אבל בן אין לה" (מלכים ב, ד 14). אחרי שניתן לה בן הוא נלקח ממנה בקציר חיטים אך אלישע מחיה אותו. בשיר נשלל המופת הנבואי של החייאת הילד; אין כאן שום נחמה מטפיזית ושום ניסיון לבטל את סופיותו של המוות.

במאמרו הקלאסי "אבל ומלנכוליה"⁶² כתב פרויד:

ייחודה הנפשי של המלנכוליה מתבטא בדאבון לב עמוק, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באובדן היכולת לאהוב ואף בבלימת כל הישג וכפגיעה בדימוי העצמי [...] המלנכולי מציג

60. ראו קינות שומריות ואכריות, ש. שפרה יעקב קליין (עורכים), כימים הרחוקים ההם – אנתולוגיה משירת המזרח הקדום, עם עובד, תל-אביב 1996.

61. הפרווה של דליה רביקוביץ' מפעילה תודעה אימהית שונה. כסיפור "קבוצת הכרוזגל של ויני מנדלה" (בקובץ הנושא אותו שם, הספריה החדשה הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1997) עולה דווקא המאבק בין המינים ומאבק איתנים בין האישה האם לבין החברה הפטריארכלית.

62. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה (תרגום אדם טננבאום), רסלינג, תל-אביב 2002.

63. שם, עמ' 8, 11, 18, 20.

בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: הפחתת ערך יוצאת דופן של דימויו העצמי, כלומר, הידלדלות אדירה של האני. באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה [...] לאחר עבודת האבל משחרר האני את הליכידו שלו מהאובייקט האבוד [...] התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח, הוא שואב מכל הצדדים אנרגיות־הטענה ומרוקן את האני עד כדי הידלדלות מוחלטת.⁶³

עמדת האם מוצגת בשירה של רביקוביץ' כעמדה מלנכולית, עמדה של הידלדלות האני (השימוש במילות ה"חצי"). הרגשת הבדידות הנוראה העולה מן השיר מוסברת גם באובדן היכולת לאהוב שנית, ומות הבן אכן מוצג כ"פצע פתוח". לא מתוארת בשיר זה "עבודת אבל" אלא שהייה במצב הנפשי של המלנכוליה.⁶⁴ המחאה מחוברת אפוא אל המלנכוליה. השימוש ב"אבל היה לה בן" במקרא איננו שימוש באלוזיות או בפרפרזות, כמו אצל המשוררות האחרות. גם בשירתה המאוחרת מצליחה רביקוביץ' לשלב מקרא והקשרים מקראיים בלשון הדיבורית העכשווית בטבעיות ובקלות, עד שמתבטלת ההבחנה בין רקע לחזית והתיאולוגיה צומחת מתוך הלשון. השפה היא המקור של הסמכות (ואינני מכירה אף משורר ישראלי אחר שאפשר לומר עליו דברים דומים), וכך הופך שיר השכול הזה לקינה מלנכולית מתריסה, אל־זמנית.

64. המבשרת בפרוזה של העיסוק בשכול כהרס החיים וריקנות פנימית היתה יהודית הנדל בספרה *הר הטועים* (סימן קריאה, תל-אביב 1991) ואולי אף בסיפוריה המוקדמים. ראו דיון בסוגיה זו אצל דן מירון, *הכות החלש* – עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.

המהלך ההיסטורי המסתמן אפוא בייצוגי האימהות בתרבות העברית הוא מן העמדה המרטירולוגית בעת העתיקה, בימי הביניים וגם בשלביה הראשונים של הספרות העברית החדשה, עד לעמדה המלנכולית בשירה הישראלית־העכשווית. דליה רביקוביץ' מבחינה בשירתה, לפחות בשכבה של האינטרטקסטים, בין גבריות לנשיות, כשהגבריות, בדומה לדוד ולאוב, מקיימת "עבודת אבל" במובן הפרוידיאני ומנתקת את הליכידו ממושא האבל, בעוד שהאם אינה מבחינה בין עצמה לאובייקט.

*

קרול גיליגן בספרה רב ההשפעה⁶⁵ "In a Different Voice" קושרת בין תודעה עצמית נשית לקוד מוסרי: תודעה עצמית נשית כרוכה ביכולת לחשוב במונחים של צורכי אחרים ולא דווקא במונחים של ייחוד ואוטונומיה. כלומר המבחין בין הקוד הגברי לנשי הוא אתיקת הדאגה, ההכרה בצורך ובאחריות פעילה יותר כלפי אחרים, שתוכל לתקן את האדישות הפוטנציאלית של מוסריות הדוגלת באי־התערבות. המערכת הספרותית של השירה הישראלית ומערכות השיוך המיני עברו בעשורים האחרונים שינויים וגלגולים רבים. באמצעות הקריאה הרווזיוניסטית של המיתוס מציגות המשוררות הגדרות מחודשות של ערכים חברתיים, פוליטיים ופילוסופיים, ומשכתבות את המיתוס כדי

Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard UP and London, 1982.

ליצג עולם ערכים נשי. בפעם הראשונה בתולדות תרבות ישראל האם מציבה את עצמה בעמדה אופוזיציונית חריפה: היא המוחה, המתקוממת כנגד העמדה המרטירולוגית בנכסה את הקול הציבורי-פוליטי. אתיקת הדאגה והאחריות, שמכוונת על-פי גילגין למסגרות קטנות קרובות כמו משפחה וקהילה, ולא רק למרחב הכללי האוניברסלי, המדינתי, מכוננת להן קוד מוסרי שונה. המשוררות מרחיקות את היסוד הנומינלי מהסיפור (לעיתים אל הנוף), מתפלמסות עם המקרא, עם אלוהים, עם "אביר האמונה" ועם עצמן לגבי מקום הנשיות שלהן בסיפור הזה. שירים אלה מציגים גם הגדרה שונה ליחס בין אדם לאלוהים, הם אינם עומדים כשני דברים נפרדים אלא מוכלים זה בזה.

בפרק "המעונים והקדושים: כינונה של מרטירולוגיה לאומית" בספרה "האומה והמוות" דנה עדית זרטל בשלושה מאורעות מכונני תודעה בתולדות השתרשותו של הקולקטיב הציוני בארץ-ישראל: קרב תל-חי, מרד גטו ורשה ופרשת האנייה אקסודוס.⁶⁶ זרטל טוענת כי המוות והשכול הושעו מתוך המאורעות, ועל גבם כונן מיתוס המקדש את הדם והקורבן. היא מצטטת מעבודתו של ג'ורג' מוסה ואומרת: "הבטחת חיי נצח לנופלים הצעירים למען המולדת וקידושם בפולחני זיכרון ועבודת מתים הם מה שמוסה מגדיר כיצירתה של דת אזרחית חדשה במדינת הלאום של ראשית המאה העשרים".⁶⁷ נדבך חשוב בכינונו של "היהודי החדש" בארץ-ישראל היתה השאלה כיצד למות. זרטל מצטטת ממאמרו של עורך ביטאון הפועל הצעיר, שכותרתו מדברת בעד עצמה: "תורת מוות". אבחנה חותכת וברורה נעשתה בין מוות בקרב, מות לוחמים, לבין "הצאן לטבח" שהלך אל "מוות לא יפה".

לנוכח זאת מזדקרת ביתר שאת חתרנותה של שירת הנשים הנדרשת לעקדה. אין הבדל בין מוות "יפה" ל"לא יפה" הן טוענות באופן מובלע. כל ההבחנות הללו אינן תקפות, הן מומצאות, ומומצאות לצרכים פוליטיים. מצדה, טרבלינקו, מלחמות ישראל מועמדות כהמשך ולא כניגוד מכונן, שעליו בנתה הצינות מודלים אידיאולוגיים. טוב לחיות, לא "טוב למות בעד

ארצנו" – הסיסמה שנחרתה בזיכרון הישראלי, המקדש את המוות.

המאפיין העיקרי של הקריאה מחדש של העקדה בשירת הנשים הוא ההזדהות עם האימהות כערך עליון שאמור להחליף את הערך העליון של הציות לצו האל. שירת הנשים מתמודדת עם הדרישה מן האמהות שנתבעות לקורבן יום-יומי מתוך מסירותה לשימור החיים ולא לסיימם החד פעמי וההרואי. על כן השירה מוחה מחאה רב-דורית, בבחינת אמירת לא גורפת ביחס לכל המצבים ההיסטוריים והעתידיים ולגבי כל האידיאלים – אלה שהתנוססו בעבר בגאון ואלה שעתידיים לקרוא לבנים לדגל.

למרות שעמדה זו נדמית כעמדה חילונית היא איננה כזאת. היא בעיקרה אנטי-גברית, אנטי-אברהמית. אברהם והאל נתפסים בעיני המשוררות כמייצגים ספירה גברית יותר מאשר מייצגיה של ספירה דתית. נועזותה של האמירה היא יותר מוסרית-תרבותית מאשר תיאולוגית. ההתרסה של שירת הנשים היא נגד חיתוך קשרי הגוף והבשר של המציאות הנתונה,

66. עדית זרטל, האומה והמוות: רטוריקה, זיכרון, פוליטיקה, דביר, תל-אביב 2002.

67. שם, עמ' 37.

ונגד העדפת אחוות הרוח של מציאות נשגבת ואידיאלית. שירת האמהות מסרבת לראות בעקדה מודל התמסרות ללא שאלות וללא עוררין (כדרך שפרשו הרמב"ם או קירקגור); היא מייצגת בראש ובראשונה את האינטרס האנושי, החד פעמי, הבשרי-ודמי. בשירת הנשים עולה טונליות של בגידה בתוך המשפחה, בגידת האב בבן, ומשמעות זו משווה למחאה אופי מגדרי ומחזקת את הנימה האנטי-אברהמית שבה.

שירת הנשים משמיעה אישור חוזר ונשנה לקידוש הספרה האנושית היום-יומית על פשטותה ואי-נשגבותה. באמירה זו היא דוחה את האקזיסטנציאליזם הגברי המתוחכם והנשגב, נוסח אביר האמונה של קירקגור, הרואה את ספרת הדת כמנוגדת לספרת החיים.

אחת התמיהות העולות מן המעקב אחר הקונפיגורציות של העקדה בשירה החדשה היא כיצד לא נתפס סיפור-העל הזה כפרדיגמה של בגידה קשה מכל – בגידה בתוך המשפחה (יוצרי הספרות הישראלית הנזקקים לתבנית של בגידה פונים אל סיפור יהודה איש קריות בברית החדשה ולא אל המקרא). היעדר פרשנות כזאת מוכיח את עוצמת ההדחקה. והנה דווקא משירת הנשים עולה טונליות של בגידה, בגידת האב בבן. משמעויות אלה משוות למחאה אופי מגדרי ומחזקות את הנימה האנטי-אברהמית שבה.

ברצף ההיסטורי מצטיירת אפוא התפתחות מעמדה מרטירולוגית, כדוגמת הסיפור על חנה ושבעת בניה, הסיפור על הילדות בימי בית שני, וסיפורי קידוש השם, עד לדגם של עמדה המלנכולית, כפי שהיא מובעת בשירה של רביקוביץ'. זוהי התחלפות גמורה של העמדה הנשית ממצב שבו הלגיטימציה היחידה שלה תוכל לזכות היא בעמדה המרטירולוגית, עד לעמדה בעלת כוח משל עצמה, המאפשרת התרסה על מערכת הערכים המכוננת של החברה שבה היא חיה.

הספרות והתהליכים הפוליטיים

הדיאלוג עם העקדה נוגע בלב הפועם של החוויה הישראלית. הניכוס של המיתוס המרכזי הזה מסמן את כניסת הנשים ללב הקנון של השירה העברית ואת המשמעות המהפכנית המתלווה לפרשנות המיתוס. הדיאלוג התאפשר כמובן גם מכוח הנסיבות ההיסטוריות הפוליטיות.

אחרי מלחמת יום הכיפורים, שחוללה שבר סיסמוגרפי בנפש הישראלית ויצרה את המודעות לשברונם של החיים, השתנתה הרטוריקה. במלחמת ששת הימים היה אבל גדול, אבל הוא היה עטוף בתחושת ההישג. אולם מרגע שנתעוררה המודעות למחיר לעומת המעשה, מי שנשאה את הדגל היתה האם. כלומר, הלגיטימציה לייצוג הנשי-האימהי התאפשרה בגלל המודעות לעניין הקורבן. כאן המקום להזכיר את המרכזיות וההשפעה של "מבעד לעבותות", סיפורה של נתיבה בן-יהודה, שבו היא טוענת שהסיפור סופר תמיד מהזווית של אברהם ולא מן הזווית של יצחק, שעמד מול

68. יעל פלדמן מציעה קריאה בספרה של בן-יהודה ב"מגדר" עברי ואידיאלוגיה ציונית. ראו יעל פלדמן, "טרילוגיית הפלמ"ח", בתוך: ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירותן של סופרות ישראליות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002

69. ראו הפרק "A Modern Mystical Experience" בספרי "Profane Scriptures", שם עמ' 90-69.

המוות פנים מול פנים. גם הקריאה החתרנית של מלחמת השחרור דרך הפריזמה של העקדה נתאפשרה רק אחרי מלחמת לבנון.⁶⁸

ההקשר האחר שבו ראוי לבדוק את התופעה הוא העיון באינטרטקסטים של הכתיבה הנשית-הישראלית. כפי שטענתי במקום אחר,⁶⁹ אחת ההתפתחויות המובהקות שחלו בשירת הנשים בעשורים האחרונים הוא האינטרטקסטואליות המובהקת האורגנית שלה; הקריאה והכתיבה של נכסי צאן ברזל גבריים יהודיים וישראלים. המשוררות משלבות קריאות מעניינות של פרשות מקראיות ומדרשים, מנכסות אסטרטגיות מדרשיות ומתיקות אותן לניסיון האישי.

השיר "בראשיות" של יהודית כפרי נבחר כשיר המייצג את האידיאלוגיה של תנועת "ארבע אמהות", תנועה שנוסדה בפברואר 1997 בעקבות אסון המסוקים (שבו נהרגו 73 חיילים בדרום לבנון). בין סיסמאותיה: "לא לתת לבנים להיהרג בלבנון", "חבל על הדם", והחשובה לעניינינו: "אין לנו ילדים למלחמות מיותרות". השיר מתריס נגד שתיקת שרה – "אך זה קרה ואיפה היתה שרה":

בְּרֵאשִׁיּוֹת הַעֲמוּמוֹת שְׁלָנוּ

מִתְלַחֵל הַסִּיפּוֹר הַזֶּה:

אָב

בָּנוּ

וְהַמְאֻכָּלֹת.

אֵיךְ זֶה קָרָה?

וְאֵיפֹה הִיְתָה שְׂרִי?

אֵיךְ הִיא קָלָה לְסִמּוֹךְ

עַל אֵל כָּל כֶּךָ עָרִיץ

שֶׁיִּגֹן בְּרִגְעֵי הָאֲחֵרוֹן?

לְמָה הִיא לֹא צָעֲקָה

עוֹד קָדָם,

כְּשֶׁרָק רָתַם אֶת הַחֲמוֹד

וְהַעֲמִיס אֶת הָעֵצִים:

אֵל תִּשְׁלַח יָדְךָ

אֶל הַיְלֵד?!

לְמָה הִיא לֹא נִעְמְדָה

בְּאֲמֻצֵי הַדְּרֵךְ

וְלַחֲשֶׁה מִבְּעַד לְשִׁפְתֵי חֲשׂוֹקוֹת:

לֹא תַעֲבֹד בְּהֵרֵךְ הַזֶּה

כָּל עוֹד אֲנִי חַיָּה!

לֹא אֶת הַיְלֵד הַזֶּה

שֶׁחֲכִינוּ לוֹ מֵאֶה שָׁנָה,

לֹא אֶת הַיְלֵד

שֶׁבִנְפְּשָׁנוּ.⁷⁰

70. יהודית כפרי, "בראשיות", מלען של קיץ, ספרית פועלים, תל-אביב 1988, עמ' 7.

תנועת "ארבע אמהות" שאבה את כוחה וסמכותה דווקא מן הקול האימהי. קול זה, טענו חברי התנועה, מקנה להם את הזכות לדרוש חד־משמעית, לא לוותר על היקר ששייך להם ואינו שייך לאומה. אובייקט השיח הוא הילד, והקונספטים הם של אחריות. הן חשות חובה מוסרית כלפי צה"ל והמדינה ומתחבטות בבעיות של מוסר. אפשר לומר כי האחריות לגורלו של העם דרך הדאגה לשלום הילדים היא ניכוס הזירה הפוליטית בדרך נשית.

חמש עשרה שנים אחרי פרסום שיריהן של הרניק וכפרי הופיעה תנועת ארבע אמהות, ומאוחר יותר גם תנועת "נשים דתיות למען קדושת החיים" (שהתארגנה בעקבות המהומות שפרצו עם פתיחת מנהרת הכותל בספטמבר 1996). תנועה זו מדגישה שנקודת המוצא שלה איננה פוליטית אלא מוסרית אנושית. נשים דתיות אלה העמידו את קדושת החיים מעל לקדושת הדם או האדמה. בדגם ההתארגנויות הפוליטיות הללו יש משום המרת הטופוס של ה"דעות" הגברית, שהיא מרכיב חשוב במיתוס המלחמה, כפי שלימדנו ג'ורג' ל' מוסה בספרו "הנופלים בקרב"⁷¹, וכפי שלימדה אותנו השירה העברית של דור תש"ח – באחוזה של נשים. שתי התנועות השתמשו בטקסטים מקראיים בנוסח "ושבו בני לגבולם". הנפת דגל האימהות מתוך הטריטוריה המסורתית הוסיפה להן כוח וסמכות בשיח הציבורי-הפטריארכלי בשאלת לבנון.

מסתבר אפוא שהשירה היא לא רק היפוכה של האמירה, כלשון השיר של מאיר ויזלטיר, אלא במקרים רבים היא גם מקדימה את האמירה והאירועים; במובנים רבים היא האותות על הקיר. המטפורה של האותות, הכתם על הקיר, מתאימה במיוחד לשירת הנשים החותרת להמציא את "העקבות" (במובן הדרידיאני) הבלתי־נמצאים, חותרת לכתוב את הסיפור שלא נכתב.

מערך חילופי התפקידים בקשר אס־בן מצוי גם במחשבתם של ההוגים רולאן בארת וז'אק דרידה. בספרו של רולאן בארת "מחשבות על הצילום"⁷² מובילות כל התמונות אל תמונת האם, תצלום גן החורף – תמונת אמו בגיל חמש, לצד אחיה, "הזמן שבו היתה אמי בחיים לפני". נדמה כי בתמונה זו שב בארת אל האינטימיות של לפני המוות, שבה התחלפו תפקידי ההורות – האם הפכה ילדה והבן מטפל בה:

היא היתה לילדה הקטנה שלי וכך היתה בעיני לאחת עם אותה ילדה 'מהותית' כפי שמצאתיה בתצלומה הראשון. [...] היא, החזקה כל כך, שהיתה החוק הפנימי של קיומי, היתה לי לבסוף בתי הקטנה. זו היתה דרכי 'להמיס' את המוות.⁷³

על־פי בארת, האם שייכת למקום שהוא מחוץ לשיח, מחוץ לשפה: "במובן מסוים מעולם לא דיברתי איתה [...] סבורים היינו שנינו כי אי החשיבות הקלילה של הלשון, השעיית הדימויים, הן ודאי המרחב האמיתי של

71. ג'ורג' ל. מוסה, הנופלים בקרב: עיצובו מחדש של זיכרון שתי מלחמות העולם (תרגום עמי שמיר), עם עובד, תל־אביב 1990.

72. רולאן בארת, מחשבות על הצילום (תרגום דוד ניב), כתר, ירושלים 1992.

73. שם, עמ' 75.

.74 שם, שם.

האהבה".⁷⁴ כך גם אצל ז'אק דרידה. "שם האב" הוא שם המוות, בעוד האם מסמלת חיים. האם והאב הם מסמניה הדואליים של השפה – האב הוא ה"לאנג" – מערכת חוקים וכללים, בעוד האם מייצגת את ה"פארוול" – הדיבור החי. ה"אם" היא המטפורה לכל מה שאינו מטפורי בשפה. אפשר שהיחסים המעורערים בין האב לבן הם הנושא העמוק והמרכזי במחשבתו של דרידה. האב נעדר כמעט כליל מכתביו, ואם הוא נוכח הרי הוא מייצג את ההיעדר. ככל שמתעצמת דמות האם, כך נעדר האב.⁷⁵

בפסקה מספרו "The Gift of Death" מתייחס דרידה לעקדת יצחק ולסיפורו של מלוויל "ברטלבי הכתבן". הוא מציין כי קשה שלא להתייחס לעובדת היעדרן של נשים בשני הנרטיבים הללו, הבנאליים והמפלצתיים כאחד. על-פי דבריו, "העקדה היא סיפור על אב ובן, סיפור של דמויות גבריות, של היררכיה: אלוהים האב, אברהם, יצחק. שרה איננה נזכרת כלל. האם הגיון ההקרבה והחוק הנגזר ממנה, היה שונה לו התערבה במהלכו אשה?" "האם אין מערכת זו של הקרבה מניחה בעומק בסיסה את הדרתה של אופציית הקרבת האישה?"⁷⁶

Jacques Derrida, *The Gift Of Death* (trans. David Wills), The University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 35-45.

האימהות בשירה העברית ממוססת אפוא גבולות מגדריים, ומתגלה כמהות נאצלה המאתגרת את השאלות המיתולוגיות, את מעמד הגיבורים ואת מעמד הדיבור עליהם. עצם המסת הגבולות המגדריים לא בדרך של ניפוץ המיתוסים אלא אגב הצעת סיפור חלופי, מהותי לעיון בשירה הישראלית על העקדה: האם היא מספרת אלטרנטיבית, והיא דמות אלטרנטיבית בסיפורי העקדה. הנשיות בשירה החדשה משתמשת באופן חתרני בדיכטומיה העתיקה וטוענת בשם הגוף לכוח ולסמכות. דווקא על-ידי הזדהות עם האיבר המקושר לנשיות בדיכטומיה גוף-נפש, צוברת האם כוח המאפשר לה לשנות את מערך הסמכות בסיפור. הגזירה והזירה של העקדה היו המקום המיתולוגי שבו יכלה לצמוח תנועה כמו "ארבע אמהות" מבלי "לעצור את העולם" אלא רק לשנות מעט את מסלולו.

האוניברסיטה העברית, ירושלים