

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

כרך " ספטמבר 2010, תשע"א



דביר



מכון הקרייב והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת: זהבה כספי

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי, יגאל שוורץ (העורך השני)

מערכת צעירה: עדי אדלר, יעל בלבן, שרון גרינברג-ליאור, ליאור גרנות, מיכל וזנר, נגה כהן, עדי מונטה, מירי פלד, מורן פרי, הדס שבת-נדיר, חן שטרס

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויערין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברינקר, נילי שרף-גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית חזן-רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר, לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נווה, אילנה פרדס, איריס פרוש, גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרונפלד, רות קרטון-בלום, אילנה רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד ז"ל

מרכזת המערכת: חן שטרס

עריכה לשונית: ליאורה הרציג (עברית), קמילה בצ'ינס (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר

סדר ועימוד: שרית סבלן

על העטיפה: קולאז', נורית זרחי (צילום: דבורה מורג)

הכנה לדפוס: חלפי פתרונות דפוס מתקדמים בע"מ

מסת"ב: 1-04-7475-965-978

כל הזכויות שמורות © תשע"א 2010 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

מאמרים

גלעד מורג – 5

סימנים מוקדמים: התחזית הקודרת של הכלה המשחררת

דור אֶדָר – 19

מאיר להמן – אורתודוקסיה יהודית במבחן:
הרומן רבי עקיבא על רקע התגבשותם של הדור השני והשלישי בנאו־אורתודוקסיה היהודית
בגרמניה במחצית השנייה של המאה ה-19

דניאל אביצור – 52

מלאכת מחשבת: ברנהרט ליואל הופמן במבט מקרוב ומרחוק

מעין הראל – 99

ספרונה בתרמילי תמיד: שירי זיכרון ללאה גולדברג

רז יוסף – 134

פנטזיות של אבדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי-מזרחי חדש

פנינה שירב – 153

כיסוי וגילוי

שולמית לב־אלג'ם – 185

אמהות ובנות – העלילה האסורה

ניצה קרן – 209

רשמי עבים מתחת לשמי הים התיכון: ספרות נשים ישראלית בצל מורשת גותית

אילנה אלקד־להמן – 233

נורית זרחי – כותבת מחדרי הילדות: מילדת חוץ ועד נערות הפרובינציה העצובות
והשאפתניות

חן שטרס – 263

"הרי כולנו ילדים כלפי המוחלט": דברים בעקבות קובץ המסות מחשבות מיותרות של
גברת לנורית זרחי

תאוריה

דינה חרובי – 269

מישל מונטרלה – בין פסיכואנליזה לפמיניזם;

ריאיון עם פרופ' שירלי שרון-זיסר – 279

מישל מונטרלה – 287

מחקרים על הנשיות

דיוקן

”לצקת במילים את החלק החסר”:

ריאיון עם נורית זרחי – 307

המשתתפים בחוברת – 319

הנחיות למחברים – 322

סימנים מוקדמים:

התחזית הקודרת של הכלה המשחררת

גלעד מורג

לכאורה, הכלה המשחררת (2001) הוא הספר הנינוח ביותר של א"ב יהושע – שזור שיחות חולין וביקורי חולים, גדוש שגרה של חיי משפחה וספוג הוויה בורגנית זחוחה. אולם משטח הפרטים המצטברים מפיק מבנה עומק משוכלל, אשר באמצעותו מתחקה הרומן אחרי מכלול של מצוקות אישיות ופוליטיות. עלילת הכלה המשחררת מתנהלת סביב שני צירים מרכזיים: המאמץ הנחוש של יוחנן ריבלין, מזרחן מזדקן מאוניברסיטת חיפה, לפענח את תעלומת גירושיו הבלתי מוסברים של בנו; והמאמץ, ההולך ונעשה נחוש אף הוא, של ריבלין למצוא את "הניצוץ המפרה" אשר יפיח חיים במחקר התקוע שלו על מניעי האלימות האכזרית המאפיינת את המאבקים הפנימיים באלג'יריה של שנות התשעים. מאחר שכל המקורות ההיסטוריים המקובלים ושיטות המחקר המסורתיות הכזיבו, ריבלין מקבל את הצעתם של פטרונו הוותיק, פרופסור קרלוס טדסקי, ושל אשתו, חנה, מתרגמת מחוננת של שירה ערבית מ"תקופת הבערות" הקדם-אסלאמית, לחפש סימנים מוקדמים למניעים האלה בספרות העממית של אלג'יריה של שנות הארבעים והחמישים. לצורך זה הוא מגייס תלמידה ערבייה, סמאהר, שתעזור בתרגום החומר הספרותי. הזיקה התמטית בין הרבדים העלילתיים השונים קשורה בעניין שיש לרומן זה בסימנים מוקדמים למשבר ולאסון במישור האישי ובמישור הפוליטי כאחד. וכמו ברבים מן הרומנים הקודמים של יהושע, מתבצעת ההתחקות התמטית באמצעות מערכת ענפה של יחסים אנלוגיים בין הרבדים האישיים והחברתיים של ההתנסות המתוארת.¹

האנלוגיה המכוננת את הכלה המשחררת היא בין מערכת היחסים המורכבת של משפחת ריבלין והמערכת המורכבת עוד יותר של יחסים בין יהודים וערבים בישראל ובשטחים הנתונים לשליטתה.² כיוון שמסגרת המאמר צרה מלאפשר דיון מקיף במשמעות המסתמנת מתוך יחסי הגומלין המלכדים את שתי המערכות הללו, אני עומד לעשות הפרדה מלאכותית ביניהן ולהתרכז בפן הפוליטי בלבד. בהקשר זה, חשוב להצביע על אנלוגיה נוספת בין מצב יסוד ברומן לבין המצב שבו הוא נכתב. יהושע התחיל לכתוב את הכלה המשחררת ב-1998 מתוך אותה תקווה לתיקון היחסים בין יהודים וערבים שאחזה אז ברבים. העלילה מתרחשת באותם הימים, והספר נפתח בסימן של מגע אינטימי יותר בין יהודים וערבים החיים בישראל ומושך חוט של אופטימיות זהירה גם אל הפלסטינים החיים במה שהיו אז אזורי האוטונומיה בשטחים. האופטימיות הזו התבדתה על ידי גל הטרור הנורא של האינתיפאדה השנייה. הרומן היה אז עדיין

בכתובים, והאירועים הללו, שהיו לגמרי לא צפויים, חייבו שינוי מהותי בתפיסת התקופה.

ריבלין התחיל את המחקר התקוע שלו מתוך תחושה דומה של אופטימיות ותקווה. המחקר היה אמור להיות המשך טבעי לספרו הקודם, *The Reconstruction of the New Algerian National Identity through Municipalism*. אבל הכוונה להמשיך לעקוב אחרי ההתגבשות של זהות לאומית וחברה אזרחית באלג'יריה הופרה על ידי מוראות האלימות הפנימית שפרצה שם ב-1991 ולא שככה מאז. ריבלין מודה שעל אף 30 שנות התמחות בהיסטוריה של האזור, הוא הופתע מן העצמה, ועוד יותר מן האופי הנורא, של האלימות המשתוללת באלג'יריה. הוא מאמין כי יושרו האינטלקטואלי וערכיו המוסריים מטילים עליו "חובה מחקרית לעשות חיבור כלשהו בין העבר הנחקר להווה הנחוה"³. "אי-אפשר להתייחס לשנות החמישים והשישים, שהיו מלאות תקווה וחזון", הוא אומר, "ולהתעלם ממה שמתפרק עכשיו בטרור מטורף, חסר-הבחנה. חוקר שיש בו מינימום יושר לא נועל את עצמו רק במסמכים ישנים ובמאמרים של חוקרים אחרים, אלא גם מפשפש בעיתונים כדי לקשר בין עבר להווה ולהראות שמה שמתרחש היום לא נפל מן השמיים אלא היו לו שורשים בעבר"⁴. מה שמדריך את מנוחתו ומנחה את עבודתו של ריבלין היא האמונה ש"חייבים להימצא סימנים ואותות מוקדמים, שיתנו מפתח בידי חוקר רציני של העבר שאינו רוצה להסב את עיניו גם ממה שמתחולל בהווה"⁵.

נראה כי יהושע הרגיש חובה דומה. עיקר עניינו אינו, כמובן, האלימות חסרת הפשר באלג'יריה, כי אם האלימות הלא-פחות משולחת אשר פקדה לפתע את ארצו. ברומן הכלה המשחררת הוא בוחן את תקופת התקווה והשקט שהביאו הסכמי אוסלו בכוונה לאבחן בה סימנים מוקדמים למאורעות הדמים שיפרצו עם קריסת השיחות בקמפ־דייב. זאת לא רק במגמה להבין את ההווה מתוך בחינה חדשה של העבר, אלא גם לצפות אל העתיד מתוך ראייה חדשה של ההווה. את הביטוי הנוקב ביותר למטרה הזאת נותן פרופסור קרלוס טדסקי, כאשר הוא אומר לריבלין:

אסור לכתוב על העבר כאילו אין הווה. צריך למצוא את הסימנים המוסתרים של החולי גם כשאינן מחלה גלויה. במחקר היסטורי, כמו בסרטן הערמונית, זקוקים לכדיקת דם, למין פִּי אֵס אֵי כזאת, שמחפשת נוגדנים המזהים את הסרטן הצומח לו בסתר באגוז קטנטן, לפני שהוא מתפשט ומכרסם בעצמות.⁶

באחד ממשלבי המשמעות החשובים שלו, מקיים הכלה המשחררת מאמץ מסועף לאבחון סימנים סמויים המקדימים פריצה מחודשת של אלימות ממארת. מסעותיו הנשנים של ריבלין בתוך גבולות המדינה ואל תחומי האוטונומיה הפלסטינית הם האמצעי העיקרי לקידום תהליך האבחון. החיכוך בין עולם הערכים המקובל על ריבלין ובין הניסיונות הפוקדים אותו במהלך מסעיו מניע את המערכת הממשעת של הרומן ומהווה מרכיב מרכזי בוויכוח שהוא מנהל עם המגמה להחלה רפלקסיבית של הכללות פוסט־מודרניסטיות ופוסט־קולוניאליסטיות על ההווה המסוימת והמאוד מורכבת של המציאות הישראלית. אחד הביטויים הבולטים לוויכוח הזה הוא הסירוב של ריבלין לקבל את הדחייה הרווחת

של תפיסות מהותניות של זהות ותרבות לאומית. בכך הוא קרוב, כמובן, ליהושע, אשר רבים מכתביו עוסקים במהויות של יהדות וישראליות. אך בעוד שביצירותיו הקודמות ביקש יהושע לאתר, לתאר, ואולי גם לשפר, את מה שהוא רואה כתופעות פתולוגיות בנפש העם היהודי, התפנית הנועזת המתחוללת ברומן הכלה המשחררת היא שיהושע מכוון כאן מאמץ דומה אל פנימיות הזהות הערבית. ההנחה המנחה את המאמץ הזה היא שלכלל הערבים, כמו לכלל היהודים, שורש תרבותי קדמון המזין מאז ועד היום את עולמם הפנימי ומכוון את התייחסותם לעולם החיצוני.

בעודו טרוד בקושי שבכתיבה אוהדת על המאבק האלג'ירי בשנות הארבעים והחמישים בזמן "שרואים את הרציחות הנוראות שלהם היום, את הטרור המטורף שמשתולל שם", ריבלין מגיע למסקנה סוחפת: "פתאום", הוא אומר, "קיבלתי ייאוש מכל הערבים"⁷. ומאוחר יותר, על אף שהוא מסתייג מן הבוטות שבה היא מבטאת את דעתה, הוא מסכים עם חנה טדסקי, אשר עיסוקה ביצירות התרבות הערבית הקדם-איסלאמית מוליך אותה למסקנה שהערבים אשר כתבו את הסיפורים האלג'יריים של שנות הארבעים הם, במהותם, אותם ערבים המבצעים פיגועי רצח-מוני בירושלים של היום. "אל תיתמם, יוחנן", היא אומרת. "מי שנובר כל הזמן כמוני בשירי הקדמונים מזהה את השורש המשותף של כולם"⁸. ריבלין מביע את הסכמתו לתפיסה זו בעת הביקור בבית משפחתה של סמאהר; אז עולה בדעתו כי הגם שבני הבית הם ערבים השונים מהאלג'יריים שאת מסתרי זהותם הוא מנסה לפענח, "צודקת המתרגמת הג'אהלית לגבי אותו 'שורש משותף וקדום', לפעמים קשה ואכזר, לפעמים נדיב ומפנק בהכנסת-אורחים יפה"⁹. וכאשר מארחיו מבקשים לדעת מתי יכתוב על הערבים בפלסטין, ריבלין מסביר "שגם כשהוא כותב על ערבים רחוקים בזמנים ישנים, הוא מחפש קשר אל הקרובים. הרי בסופו של דבר כולכם מאותו שורש, מאותו מדבר"¹⁰. המארחים הערבים אינם סותרים את דעתו והיא אף מקבלת חיזוק בדבריה של סמאהר המספרת שעבודת התרגום שריבלין הטיל עליה גילתה לה "מה גדולה ורחבה רוח האומה הערבית, המשתרעת מנהר הפרת ועד החוף האטלנטי, וכמה היא גאה להשתייך אליה"¹¹.

ברור אפוא שהשאלה הרודפת את ריבלין חורגת מהקונפליקט האלג'ירי ומתרחבת לתהייה המתמקדת בגורמים לאלומות הערבית הקיצונית באשר היא. במקביל הוא מתחקה אחר סימנים מוקדמים להתפרצות של אלימות כזו בארצו. בנקודה זו משתלב עניינו של ריבלין בעניינו של יהושע, המשתמש בדמותו של ריבלין כדי לאתר תובנות שהמחקר המדעי אינו יכול לספק. ההתחקות הזו מבוססת על ההנחה שאינטימיות מרבית עם ההווה הערבית עשויה להניב תפיסה אינטואיטיבית של הכוחות המעצבים והמניעים את התודעה הערבית. במהלך שהייתו בכפר של סמאהר מתברר כי ריבלין הפך שותף להנחה הזו. כאשר עפ"ה, אמה של סמאהר, מזמינה אותו להצטרף לסעודת הרמדאן של משפחתה, הוא תוהה: "האם נולד כאן רגע נדיר, שאליו התאוה באופן אישי ומקצועי, של קרבה חדשה עם הערבים. [רגע אשר בו] [...] הוא יכול להתמסר בלב שלם לאינטימיות שמבטיחה יותר מן האינטימיות הספרותית שהציעו לו הפטרוני ואשתו?"¹² הסיכוי להבנה יתרה הטמון ביחס של יתר קרבה עם הערבים הוא שמניע אותו לקבל את הצעתו של ראשד, בן-דודה של סמאהר, כי יצטרף אליו בנסיעה לילית לבקר את אחותו, ראודה, המתגוררת בכפר אל-זבאבדה הנמצא מעבר לקו הירוק, והמנועה מלשוב ולהתאחד עם בני משפחתה בכפר מולדתה שבגליל משום שהיא

נשואה לערבי מקומי. זוהי הראשונה בסדרת נסיעות שהשניים עורכים יחדיו ואשר במהלכה מפתח ריבלין אינטימיות נינוחה עם הצעיר הערבי הלבבי, השופע חן, הומור, ונכונות בלתי נלאית לעזור. ריבלין מכנה את ראשד "הערבי הישראלי שדאגתו כונפת כל אדם", דמותו של ראשד מאפשרת את ניסיון החדירה הנועז ביותר של הרומן אל נבכי נפשו ותודעתו של ערבי ישראלי.

מהלך חשוב בניסיון הזה מתבצע בעת הביקור באל-זבאבדה, שבו מתודע ריבלין אל הכומר של הכפר ומוזמן להופעה של נזירה לבנונית שהגיעה לכנסייה המקומית, הידועה בשם "כנסיית הפיתוי", כדי לרומם את רוחם של בני המיעוט הנוצרי שבכפר בשירה של ליטורגיה ביזנטית עתיקה. "ואז תראה, אדוני", אומר הכומר לריבלין, כי "לא לכנסייה של אל-זבאבדה הגעת, כי אם לגן-עדן [...] לשמוע קונצרט של מלאך".¹³ והנזירה אכן מפליאה לשיר, שזרת שורות ביוונית עם שורות של ערבית, מקשרת בין האמנות והדת ומעפילה לשיאים של רוחניות הנוגעים בנפשו של ריבלין היהודי וסוחפים גם את המוסלמים שבקהל: "זהלהט בכנסייה מתגבר [...] ולקול הקדום, הביזנטי, חובר הריטוט הערבי המסורתי, שהקהל, שרובו גברים, אינו יכול להאזין לו מבלי לזוע על מקומו ולהצטרף להמהום מקהלת הגברים הקטנה".¹⁴ ונוכח המיזוג הזה של רוחניות ואמנות הנובע משילוב מתוחכם של תרבויות ומצרף מוסלמים לנוצרים בהתלהבות גואה, ריבלין חש להפתעתו שגרוננו נחנק ועיניו מתמלאות דמעות. וכשהוא פונה בתימהון אל הכומר, מנענע הלה את ראשו בשביעות רצון ונראה כאומר: "למה אתה מתפלא פרופסור? [...] תבכה. תייבב. כזו היא שירת גן-העדן. לפעמים בערבית, לפעמים ביוונית. אינשאללה, יום יבוא וגם בעברית, אם תהיו יותר נדיבים".¹⁵

ריבלין עוזב את הכנסייה בהרגשת התעלות ותקווה חדשה: "עדיין לא נלכד הניצוץ המפרה", הוא אומר לעצמו, "אבל הוא כבר מהבהב סביבך. ובינתיים טעמת מ'שירת גן-העדן' של הערבים, וגם זכית באהדתם, ואין זה דבר של מה בכך בשביל מזרחן יהודי קפדן".¹⁶ הרגשה זאת משתנה לחלוטין בסיום הופעתה השנייה של אותה נזירה בפסטיבל שירי משוררים ערבים ויהודים הנערך זמן מה לאחר מכן ברמאללה ואשר גם אליו מסיע ראשד את ריבלין, הפעם בלוויית אשתו. גם כאן מתקיים מפגש של שתי תרבויות בשתי שפות, שהנזירה חותמת אותו בשירתה המופלאה. אבל הפעם עיניו של ריבלין נשארות יבשות, ובדו־שיח ששירת הנזירה מנהלת עם המנגנים ועם הקהל, הוא מוצא לא התעלות או תקווה כי אם "אזהרה, אזהרה מפני התהום שמחכה לכולנו פה".¹⁷ תגובה כל כך שונה לאותה שירה מזמינה בדיקה של הגורמים שהביאו למהפך הזה מתקווה לחרדה.

ראשד מסביר לריבלין כי הפסטיבל נערך "לכבוד החלטת החלוקה הישנה של האומות המאוחדות. [...] בלי פוליטיקה, ובלי בדיחות. רק שירים ודיבורים רכים. שירי אהבה וידידות. שירים עתיקים וחדשים. והוא גם לא יהיה לבדו, כמו אז בכנסייה, כי יבואו גם יהודים אחרים, אוהבי שלום".¹⁸ ריבלין, הרואה בהזמנה הזדמנות להעמקת האינטימיות עם ערביי האוטונומיה, נענה בשמחה, וכדרכו אינו מבחין באירוניה הטמונה בהזמנת יהודי ישראלי להשתתף בפסטיבל של שירי ידידות ואהבה הנערך לכבוד תכנית החלוקה. זהו מקרה אחד מתוך רבים שבו ריבלין מגלה אטימות מוחלטת לאירוניה המבצבצת מתוך יחסיו עם הערבים שהוא פוגש. האירוניה הזאת, המזינה ומשמעת את הרומן כולו, בולטת במיוחד באירועי

הפסטיבל המתריעים כי מתחת למעטה האדיבות המפויסת מפעפעת לאומנות פלסטינית עוינת, רוויה ארס כלפי יהודים ומקובעת בכמיהה לאחיזה ערבית בארץ כולה.

בהגיעו למקום האירוע, מופתע ריבלין למראה אקדח קטן שמבריק מתחת למעיל העור של איבן זיידון, מנהל הפסטיבל החביב המפציר בכולם, "בבקשה לא פוליטיקה, רק ידידות ואהבה".¹⁹ והערב, שמתחיל אמנם בשירי אהבה ערביים מן המאה השמינית, מתגלגל עד מהרה לשורה של שירים אנטי־יהודיים מאותה תקופה. הראשון עוסק בבעלת מסבאה יהודייה המפתה צעיר ערבי ביין ובאהבת נערים על מנת לסחוט ממנו את שארית כספו. תגובתו של ריבלין על השיר אינה ניתנת, אבל קולו האירוני של המספר מעיר: "הפלשתינים צוחקים בלב טוב, ואילו הישראלים מגחכים בנימוס, מוכנים, כשוחרי־שולם ובעלי ביקורת עצמית, לגנות, אם צריך, גם יהודייה ערמומית שחיה לפני אלף־ומאתיים שנה".²⁰ השיר הבא, אשר במרכזו בעל מסבאה יהודי, אף הוא מתקבל בשביעות רצון וללא מחאה מצד הישראלים, על אף שקשה למצוא אהבה או ידידות בשיר המתחיל כך:

באתי עם ידידי, עלמים שניים
אל בעל־המסבאה לעת צהריים
אבנטו העיד כי אינו בן־מוסלמים,
אנו שְׁחָרְנוּ טוב, והוא זמם זימומים.
שאלנוהו: ודתך? של ישו בן מרים?
העווה פנים ודיבר נבלה כאחד העם.
כי זה היהודי – בפניך יאהבך
ומאחורי גוך ככחש יסוכבך.²¹

במרכז הערב תחרות בין שירי המשוררים המשתתפים, אשר חוקיה קובעים כי "הלילה נועד לשירי אהבה וחשק בלבד, [...] בלי כיבוש וברי גירוש מחד, ובלי נדודי גולה ושנאת גויים ועקידת יצחק מאידך".²² אבל "כבר החל מן השיר הראשון נראה שלא קל לפלשתינים לוותר על קינת הגירוש והפליטות, לשכוח את עץ הזית שנעקר, ולהתרכז אך ורק באהבתם",²³ ורבים משירי המשוררים הערבים מבטאים משאת נפש פוליטית ולאומנית. ביטוי נהיר במיוחד לרוח האמיתית המפעמת בפסטיבל מצוי בתגובה לשירת הנזירה הלבנונית שהגיעה גם לרמאללה מתוך כוונה להשתלב "ברוח האהבה של הפסטיבל".²⁴ אולם התזמורת המקומית שנבחרה ללוות את שירתה מערערת על המקצבים שהיא מפיקה ומאלצת אותה "לצאת מבדידותה המלאכית ולהיכנס לדיאלוג ממשי וממושך עם סביבתה".²⁵ בדיאלוג הזה גוברת הסביבה וממחישה את מהותה. "ובעידוד כלי הנגינה החלה גם מקהלת הגברים להיחלץ מנהמתה הממושמעת ולהתמרד בכאב ובאי־אמון נגד ההרמוניה השמיימית של הזמרת הלבנה",²⁶ ותוף מרים קטן ניסה "לעכב את הרצף הבטוח של הזמרה ולשבור את קצבה, כדי לדרבן את הזמרת להרעיד ולזעזע את קולה [...] ברוח המזרח הישן".²⁷ ובמקביל, "העוד והרֶבֶב מושכים אותה בלי הרף מן הקודש אל החול".²⁸ וכשמנהל הפסטיבל מפעיל מכונת עשן, הפלסטינים היושבים צפופים על הרצפה רואים בעשן המתאבך "סמל מופשט לטיבו של העולם שיכלה בעשן, [והם] מגחכים ומנסים ללכוד אותו כדי לשאוף משהו גם לקרבם [...] וכמה תושבים ותיקים,

שנזכרים בהפגנות ובעימותים של ימי נעוריהם בשנות השמונים, קמים על רגליהם ומנסים לכופף את שירת הקודש של הנזירה מבעל-בק לשירה לאומית פשוטה²⁹. הנזירה נכנעת ונסוגה, "ובאלום המעושן עוברת תחושה לא נעימה אם לא של אלימות אז לפחות של אי-הבנה בין הזמרת לקהל המעריצים"³⁰.

משמעות ההתקוממות נגד שירת הנזירה חודרת בהדרגה אל הכרתו של ריבלין ומנתצת את הרגשת ההתעלות והתקווה שאפפה אותו בכנסיית הפיתוי. הוא תופס בחוש כי הוויית הפסטיבל משקפת נכונה מציאות הטומנת בחובה מגוון של סימנים מוקדמים לאלימות עתידה. הוא מוצא את עצמו מצפה בקוצר רוח שהנזירה, הידועה בהתעלפויותיה, תתעלף גם במעמד הזה. וכשאשתו שואלת בפליאה, מה יצא להם מן ההתעלפות הזאת, ריבלין נדהם תחילה משאלתה, "ואחר-כך, בלי לחשוב, כמו מתוך שיכרון, הוא מוצא את התשובה: אזהרה, אזהרה מן התהום שמחכה לכולנו פה"³¹. תגובתו של ראשד למתרחש מגבירה את תחושת הסכנה. כאשר המקהלה והתזמורת מעצימים את התנגדותם לשירת גן-העדן של הנזירה, ראשד לוכד את מבטו של ריבלין ו"מסמן באצבעותיו תנועת וי, לאמור: מה שהבטחתי שוב אני מקיים. אלא שהפעם חש ריבלין בתנועת הנצחון הזאת משהו יהיר, אירוטי ומושחת"³².

התפקוד התמטי של דמותו של ראשד מעוגן בעובדה, הנעלמת מעיניו של ריבלין אך הולכת ומתבהרת לקורא במהלכי הסיום של הרומן, כי תפיסתו של הערבי הישראלי הזה את זכות האחיזה הפלסטינית בארץ כולה אינה שונה במהותה, ולכן גם בסכנות האצורות בה, מזו של בני עמו היושבים מעבר לקו הירוק. בהדרגה מתברר כי הסיבה האמתית לכך שראשד מעמיד את שירותיו הטובים לרשותו של ריבלין היא התקווה, שכתוצאה מן האינטימיות שנוצרה ביניהם יסכים המזרחן לנצל את קשריו להשיג היתר שיבה לראודה ולילדיה אל כפר המשפחה בישראל. וכשהמאמץ הרפה שריבלין עושה בענין זה נכשל, יחסו של ראשד אליו משתנה והופך לנצלני ועוין. כאן חשוב לזכור כי בראשית היכרותם, בזמן ביקורו של ריבלין בכפר של ראשד, שקע המזרחן בשנת צהרים עמוקה במיטתו של הערבי הצעיר. וכשהתעורר לרגע, חשב בלבו: "למה לא לנסות למשוך עוד שינה במיטתו של [ראשד] [...] ולפלות מבין מצעיו חלום ישן, שיטעים אותו משהו משורשי הערביות"³³. החלום המקפל בתוכו מפתח למהות שורשי הערביות אינו מתגלה לריבלין חרף כל מאמציו. אבל באחת מנקודות המפנה החשובות של הרומן, הוא נחשף לקורא על ידי ראשד.

לאחר שהוא נכשל במאמציו להשיג היתר לשיבתם של ראודה וילדיה אל תחום המדינה, ראשד מחליט להבריא אותם מעבר לגבול בעצמו. אך גם המאמץ הזה נכשל. שומרי הגבול הישראליים עוצרים אותו ומתירים לו להכניס רק את הילדים הקטנים, והוא נאלץ להשאיר את שני הבנים הגדולים מאחור. כאשר הבן הבכור, ראשיד, מצליח לחצות את הגבול בכוחות עצמו, הוא נורה בטעות על ידי קצין דרוזי ורופא שיניים ערבי שיצאו לצוד יציר כלאיים מסתורי. את המפנה שמהווה השתלשלות הדברים שהולוכו לפציעתו המשתקת של ראשיד, מסמנת תפנית מהותית בתבנית הסיפר: דמותו של יוחנן ריבלין היא הצייר שעליו סובבת העלילה ואשר אליו מתנקזים – ודרכו מתקשרים – רבדי המשמעות השונים של הרומן. אבל נקודת המבט של ריבלין איננה נקודת המבט של הרומן. תודעתו של ריבלין

היא רק אחד הרכיבים במבנה ממשמע מורכב הנשלט על ידי מספר מיומן היודע דברים שאליהם ריבלין אינו מודע והמשקף את מבטו של ריבלין ממרחק אירוני מובהק. אולם מפעם לפעם מוותר המספר על עמדת העצמה הזו ומניח לתודעתו של ריבלין לזרום ללא תיווכו. בקטעי המפתח האלה עובר הסיפר מגוף שלישי לגוף שני, שבו ריבלין מדבר אל עצמו על עצמו. דוגמה לכך נמצא בשורות הפתיחה של הפרק שבו מתרחש החילוף הזה לראשונה: "ואף שידעת שיקשה עליך להירדם בלילה שלפני נסיעתה [של חגית], לא שיערת שיחרוט בנפשך, אָטִי ועמום, דקה אחרי דקה, את מלוא שימונו ועיצבונו".³⁴

סיפור פציעתו של ראשיד מסופר אף הוא בגוף שני, אלא שכאן מפנה המספר את מקומו לא לריבלין כי אם לראשד, ובפעם הראשונה מאז המאהב, מגיע רומן של יהושע לנקודה שבה הוא מתחבר לעולמו הפנימי של ערבי ישראלי ונותן לו ביטוי בלתי אמצעי.³⁵ החדירה לעולמו הפנימי של ראשד, המכונה תדיר "הערבי הישראלי", פורשת את החלום הישן, הערבי השורשי, שהיה מקופל בין מצעיו ושאותו ניסה ריבלין, בשקיקה אך ללא הצלחה, להבין. אגב כך נחשפת התהום שפערו מאורעות השנים בין הראייה המגולמת בתודעתו של ראשד וזו שהשתמעה מדמותו של נעים. יום אחרי שראשיד נורה, מתעורר ראשד משינה טרופה ומתחיל לייסר את עצמו על חלקו באסון ולשחזר תוך כדי כך את האירועים שהובילו אליו. "ואז ידעת", הוא פותח ואומר לעצמו,

מתוך עיניך יפרוץ אסון כמו חלום אל ממשות, וגם אם תקפוץ יחף בחשיכה לעצור אותו, כבר איחרת. צל מהיר יחלוף בחדר שאתמול רוקנת, ודרך שמשת החלון יחתור להתמוזג פּוּודאות שמחכה לו. וכך, בדרכי האור המתעורר, צמיג גדול מתגלגל כדרך כל אסון אל מקום שמעולם לא חשבת עליו. פָּרַח טלה אל הצייד אשר חלם חלום.³⁶

האמירה הסתומה הזאת מתפענחת בהדרגה כביטוי לדבקות אובססיבית בזכות השיבה ובנכונות בלתי מתפשרת לפעול להגשמתה. וכך, במהלך הנועז ביותר של הכלה המשחזרת, מסיטה ההתחקות אחרי מניעיו ורגשותיו של ראשד את עניינו של הרומן בסימנים מוקדמים לאלימות אפשרית, מן הגילויים היותר בוטים של לאומנות בקרב הפלסטינים בשטחים אל מרכז הכובד האמתי שלו, שהוא התחושות הכמוסות יותר של ערבים ישראלים.

המילה "אסון" (בערבית 'נִכְפָּה') חוזרת הרבה בדברי ראשד ומתקשרת תדיר לכוח האמונה בזכות השיבה. כאשר בני כפרו מנסים לנחם את ראשד ולשכנע אותו כי לא בו האשם לאסון שקרה מפני ש"הכל גורל עתיק, שרק האלוהים ידע את טעמו ולכן גם ימתיק אותו בסוף", ראשד מתפרץ עליהם בלבו:

הו ג'אהילים, הו עקשנים, למי תסביר ומי יאמין לך שיש תקיף מן הגורל וחזק מאלוהים, וזו הזכות, שמתוכה מגיח הצדק המתוק. וזאת הזכות אשר דרשה אותך. קח אותי היא צעקה [...] חלץ אותי מתוך הבוץ הלכן [...] קח אותי אתה, ערבי ישראלי, שגם אם אומרים נוכח-נפקד, אתה קיים. [...] וכגור אריות קפצה הזכות אל חיקך, והתמלאת העזה.³⁷

ומסיפור ההכנות שעשה לפני צאתו לדרך מסתבר כי המניע העיקרי להברחת הגבול שראשד מתכנן איננו אהבתו לראודה או כאב מצוקתה, כי אם הנאמנות לזכות השיבה: "ועוד באותו לילה התחלת לפנות את החדר בשביל זכות השיבה של ראודה והילדים".³⁸ לא בשבילים אלא למען הרעיון של זכותם. וכשהוא מגיע בחשאי לביתה של ראודה ומודיע לבני הבית על כוונתו, "כולם קצת מפוחדים ומבולבלים, ורק אתה שמח ובטוח בעצמך, כאלו זכות השיבה כבר הזדווגה אתך".³⁹

אולם הביטחון שמפיחה הדבקות בזכות השיבה מתגלה ככוזב ומוליך לאסון הנורא. ותגובתו של ראשד על הטרגדיה שאירעה היא סימן מוקדם לסכנתה של נאמנות המתעלמת מצווי המציאות. מה שמצער ומייסר את ראשד אינו ההכרה שעשה משגה נורא כי אם ההרגשה שלא היה נחוש דיו בדבקותו במטרה. הוא מאמין כי סיבת האסון היא נכונותו להתפשר על זכות השיבה. "הו ראשד נמהר", הוא מקונן, "למה נכנעת לפשרה אשר הבריחה את הילד אל הציידים ששברו את החוק בהר?"⁴⁰ וכשהוא ממשיך ומספר איך נבהל ופנה לאחור כשהבחין במחסום, הוא מסביר: "ואז חשב האסון: אם בגלל מחסום קטן ושני חיילים נמלט הערבי הישראלי, כנראה הזכות איננה בטוחה בלבד".⁴¹ וכששלושה מילואימניקים עוצרים אותו במחסום נוסף ומתירים לו לעבור עם האם והילדים הקטנים, אך אוסרים את הכניסה על הילדים הגדולים, הוא מסכים לפשרה אשר בדיעבד הוא רואה בה את מקור הצרה:

ולו במקום לעשות את הטעות השנייה, היית, יא ראשד [...] מתעקש ואומר: סליחה, אחים אזרחים, הזכות שבלעתי לא מסוגלת להתפשר על כלום. אני לא אז מפה עד שתכניסו גם אותם. [...] אבל אתה [...] רק התפתלת וגימגמת.⁴²

מסתבר כי ראשד, הערבי הישראלי הלבבי, קרוב ברעיונותיו ובחלומותיו לפלסטינים הלאומניים אשר מעבר לקו. דמותו ממחישה ששריג אחד משורשי הערביות המשותף לפלסטינים באשר הם הוא האמונה בזכותם לשוב ולשבת על אדמת ארץ ישראל כולה, והנכונות להמשיך ולפעול כדי שבבוא היום הזכות הזאת תמומש במלואה. לאור ההתבהרות הזו בדמותו של ראשד מסתמנים אותות מוקדמים בהרבה לדבקותו הנחרצת בחלום השיבה.

כך אפוא בפעם הראשונה שראשד מסייע את ריבלין, הוא מצביע על גבעה שעליה עומד מתנ"ס גדול מוקף מגרשי טניס ואומר: "שם בדיוק, מתחת למתנ"ס, נמצא הכפר שלנו, דיר אל קאסי". וכשריבלין מקפיד לתקן אותו: "היה נמצא", ראשד מהרהר הרבה לפני שהוא מודה: "נכון, היה נמצא".⁴³ ומעט מאוחר יותר, כאשר מקצים לריבלין את חדרו של ראשד לשם מנוחה, הוא מגלה כי על מכתבתו של הצעיר הערבי פרושה מפה "ובה כל מדינות אגן המזרח התיכון, מבריקות בצבעים עליזים. להפתעתו גם מדינת ישראל לא נעדרת מן המפה, אומנם מכווצת בגבולות החלוקה, שמקווקוים במקוטע כמו סימנו הזיה שממתינה להתפכחותה".⁴⁴ כבר מראשית ההיכרות אתו נרמז, אם כן, כי ראשד שותף ליצירי הדמיון הפוליטי שתיאר החוקר המרוקאי, עבדאללה לרואי, כרווחים בקרב אינטלקטואלים ערבים שמאמינים כי "יבוא יום בו הכול ימחה ומיד יבנה מחדש. התושבים החדשים יעזבו, כבמטה קסם, את האדמה אותה חיללו וכך, ביום בו תשוב נוכחות האלוהים להמחיש את עצמה, יעשה צדק לכל הקרבנות".⁴⁵ חנה טדסקי, המתרגמת שחשיה מכוונים אל שורשי ההווה

הערבית, תופסת ומבטאת את מהות הקשר הערבי המשותף כאשר היא מסכמת את אירועי פסטיבל שירי האהבה בציטוט שורות הפתיחה של הקינה שכתב אדוניס, המשורר הערבי הלאומי, לזכרו של אַלְחַלְאֵג, המשורר הסופי הגדול בן המאה העשירית:

נוצתך המורעלת הירוקה,
נוצתך שהלהבה אצורה בוורידי צווארה,
שצפון בה הכוכב העולה מבגדאד,
היא עֵבְרָנוּ המזהיר ותחייתנו המִדִּית
באדמתנו – כמותנו השב אל עצמו.⁴⁶

הרומן מתייחס אל החלום הערבי של שיבה ותחייה באדמת פלסטין כולה כאל אשליה משתקת והרת סכנה, ויש בו ביטוי סימולטני של אזהרה ותקווה – אזהרה מפני מה שעלול להתפרץ בהתנגשות עתידה בין דבקותם המהותית של ערביי ישראל בזכות השיבה ובין הדחייה המוחלטת והמהותית לא־פחות של הזכות הזאת על ידי היהודים בישראל; ותקווה ממה שעשוי לנבוע ממודעות יהודית רבה יותר לכמיהה הערבית ומן הסיכוי להתפכחות ערבית מחלום ההגשמה הטוטלית של זכות השיבה, חלום המוליך אותם פעם אחרי פעם אל פתחו של אסון. סימן לתקווה הזאת ניתן למצוא בסוף דבריו של ראשד, היושב ליד מיטת הילד שהוצמת, ואגב סיפור האירועים הוא מגיע לשאלה המכרעת על הנסיבות הקושרות בין הדבקות האובססיבית באדמה האבודה לבין תוצאותיו המשתקות של האסון הנורא. "כי עכשיו", הוא אומר, "בלילות ובימים שאתה יושב ליד מיטת הצמח שמסרב לפתוח את ניצניו, אתה שואל למה קרה האסון באותו לילה שחור, ואיך הזכות, שכאלו כבר היתה חֵבְרָה, תקעה לך סכין בגב".⁴⁷ ויש יסוד לתקווה הזאת גם בדבריה של עפיפה, אמה של סמהאר ודודתו של ראשד, המקוננת על קרבן השווא של אידאה המעמידה את ערך השיבה אל האדמה האבודה מעל הדבקות באנושיות ובאהבה. "כולם אהבו אותו [את ראשד]", היא אומרת. "אבל מה יצא לו מן האהבה הזאת... מה יוצא מהאהבה הזאת של אמא שלי, הסבתא שרוצה את כולם בחזרה, שישבו כולם הביתה ולכפר... מה יוצא בסוף מזה... צמח".⁴⁸

הראייה הזאת מתחברת אל קול ערבי נוסף החותם את המהלך הזה של הרומן. זהו קולו של הילד ראשד עצמו, אשר גם לו מפנה המספר לרגעים את מקומו כדי לאפשר מבט ישיר אל תוך עולמו. ראשד, שהושאר מאחור, נתפס בגעגועים לכפר מולדתה של אמו אשר עליו שמע סיפורים אין ספור. אורותיו של קיבוץ רחוק יוצרים אשליה כי יוכל בנקל להגיע למחוז חפצו, ורק באמצע הדרך הוא תופס שבינו לבין האור הישראלי מפריד הר גדול. הוא הולך ומסתבך בשטח הלא־מוכר מתוך הכרה גוברת שהוא בעצם לא כל־כך קשור לכפר החלומות של אמו, ובעטיים של רגשי אשמה וגעגועים לאביו החולה שנשאר בכפר מולדתו האמתי. "ומה יהיה אם אבא ימות", הוא שואל את עצמו. "בכה לי בלב מאוד, והרגשתי געגוע, ורציתי לחזור ולהגיד תודה ולטפל בו קצת, אז התחילו גם דמעות עלי ועליו. [...] אני דואג לאבא החולה שהשארנו שם לבד, וכועס על אמא שדבוקה רק לאמא שלה".⁴⁹ אולם זוהי הכרה מאוחרת מדי והאסון שהמיטה מורשת הדבקות האובססיבית בחלום השיבה אל פיסת אדמה רחוקה משיג את ראשד

ביריה שגויה. זוהי כמובן מורשת שצוויה תקפים בקרב היהודים לא פחות מאשר בין הערבים. והדברים האחרונים המהדהדים בהכרתו הדועכת של ראשיד הם תחינת כאב נואשת – שלו ושל הרומן כולו – להכרה מפוכחת במציאות ולהתנערות מן האחיזה הקשה בכל פיסת אדמה:

זה משהו חזק מברזל שתופס אותי בגב ולא נותן לזוו מהאדמה. ואני רוצה לדבר, אבל לא יוצא קול, ורוצה לשמוע, אבל האוזן נסתמה. ולא רואה כלום. אז בסדר. מוותר על סבתא בישראל, רק תנו לחזור לאבא במרתף. כי אבא חולה על-יד הכנסייה, ואני רוצה להיות אתו, אבל לא יוצא קול מהפה, אפילו לא לחישה, ובראש כואב נורא, ואיך לוח כבד כזה שוכב עלי ולא נותן לכלום לזוו, וכבר אני רוצה לישון בשביל למות, יא אבא, אבא, יא אבי, יא אבונא, רק אתה תעזור לי, צא מן המיטה ותציל אותי מהאדמה הזאת...⁵⁰

יהושע מבקש לא רק לתאר את הסכנות הטמונות בשאיפות פוליטיות בלתי אפשריות אלא גם לאתר, ועל ידי כך אולי גם לעקר, את המניעים הפסיכולוגיים המולידים את השאיפות הללו והמוליכים את הדבקים בהן תדיר אל הפורענות. ביטוי מובהק למורכבותו של המאמץ הזה נמצא בסצנת גירוש הדיבוק המועלית בערב שירי האהבה ברמאללה. הסצנה, מתוך המחזה הדיבוק, שתרגמה סמאהר לערבית, מביימת על ידי ראשד. שניהם גם משתתפים בהופעה עם ראודה ושני בניה המשמשים מעין מקהלה. סמאהר משחקת את רבי עזריאל. ראודה משחקת את הכלה הצעירה, לאה, וראשד משחק את הדיבוק שנכנס בה. הוא מופיע עטוף בתכריך ומחזיק מקל שנעוץ בו ראש בובה־כלה גדול עם תווי פניה של סמאהר. ראודה נותרת בירכתי הבמה, מוסתרת למחצה מאחורי מסך תחרה לבן. מאמציו של רבי עזריאל לגרש את הדיבוק שאחז בגופה של לאה מהדהדים מאוחר יותר בקריאתו הנואשת של ראשד המבקש להשתחרר מלפיתת המוות של האדמה האבודה, והעיבוד הייחודי המוענק לסצנה מעמיק את משמעותה של אותה קריאה. סמאהר, כרבי עזריאל, מדברת ערבית. ראשד, בתור הדיבוק, משיב לה בעברית, וראודה, מאחורי הפרגוד, חוזרת על דבריו בערבית. יוצא אפוא שהסצנה, שבה דוחה הדיבוק את כל ניסיונותיו של הרב לגרש אותו מתוך הגוף שאליו פלש, מתנהלת בשתי השפות בבת אחת. כאשר סמאהר, למשל, פונה אל הקהל הישראלי והפלסטיני וקוראת: "עדה קדושה, הנותנים אתם לי רשות ופיו־כוח לגרש בשמכם את הדיבוק?" התשובה הניתנת בפי שני בניה של ראודה הצועקים יחדיו היא בעברית ובערבית: " – גרש בשמנו את הדיבוק! – אַטְרָד אֶלְגֵ'ן!"⁵¹

ניתן להחיל על הסצנה הזאת קריאה פוסט־קולוניאלית ולהסיק, כפי שעושה במיומנות רבה דורית ירושלמי, כי הצגת הדיבוק ברמאללה היא דוגמה להתנהלות תרבותית של סובייקט נשלט הנמצא בעיצומו של מאבק לאומי. על פי קריאה זו, הסובייקט הנשלט מנכס אירוע תאטרון שהוא עמוד־תווך במבנה הזיכרון התרבותי היהודי־ציוני כדי להחזיר את סיפור הכמיהה של "האחר" אל תודעתו של הצופה הישראלי־יהודי, ועל ידי כך לשכלל ולהשלים את הנרטיב הלאומי של הצופה הזה. ראודה ובניה גם מסמלים וגם תובעים את זכות השיבה, והקוראים הישראליים של הכלה המשחררת אינם יכולים שלא לראות באמצעות הגירוש המתרחש בהצגת הדיבוק ברמאללה את הכיבוש ואת הגירוש שהם שותפים בהם

והמהווים את החוויה המחוללת של הלאומיות הפלסטינית.⁵² בהקשר הלאומני של ערב השירה ברמאללה, סביר בהחלט כי מטרה מעין זו אכן עמדה לנגד עיניהם של המתרגמת והבמאי של סצנת הגירוש. אולם מתוך המבנה הממשמע של הרומן בשלמותו עולה כי היעדים התמטיים של יהושע חורגים הרבה מעבר למתן ביטוי חוזר לעמדות פוליטיות מוכרות. יתר על כן, ההמחזה הייחודית שהוא יוצר מאותתת בעצמה כי זוהי סצנה הדוברת ביותר מקול אחד והמכילה אירוניה עמוקה החותרת נגד התפיסה האידיאולוגית השגורה.

הקול האחר העולה מתוך ההמחזה הוא קולו של המספר, החושף אמתות החבויות בתוך הקולות של דמויותיו והמערער על סמכותו של הנרטיב שביסודם. התפיסה המשתקפת במבנה העומק של סצנת הגירוש היא כי הדימוי של אוהב דמוני המתחבר לגופה של אהובתו החיה ודבק בו בכל מחיר הוא ביטוי מטפורי לפתולוגיה הטבועה עמוק בנפש הפלסטינית. ברובד המשמעות הזה, הדיבוק הוא התגלמות הדבקות האובססיבית בחלום ההתחדשות הלאומית בארץ שהייתה פעם בבעלותם ושאליה אינם יכולים לשוב עוד. ראודה ובניה מייצגים את הסכנה הטמונה בהיאחזות הפלסטינית באשליית ההגשמה של זכות השיבה. ומתוך דבריו של הדיבוק מסתבר כי לסירוב האידיאולוגי להסכיך לתנאים של מציאות שהשתנתה יש מניע פסיכולוגי עמוק: הפחד מפני הלא-ידוע והלא-מוכר; אי-היכולת להיפרד מנרטיב לאומי המבוסס על מיתוס ואשליה שאינם מאפשרים מערכת חיים תקינה התואמת את המציאות החדשה.

רבי עזריאל פוקד על הדיבוק לצאת מגופה של לאה ולשוב למקומו הנכון: "לעולם אחר יצאת, ושם עליך להיות עד שיגיע זמן תחיית-המתים. על כן גוזרני עליך שתצא מגוף הבתולה ותשוב למקום מנוחתך".⁵³ הסירוב הנחרץ של הדיבוק אינו בא מתוך עיקרון או מתוך אהבה, אלא מתוך חרדה קיומית משתקת ועמוקה. ראשד, בתפקיד הדיבוק, אומר:

הצדיק ממירופול! ידעתי מה גדול אתה ומה רב כוחך! ידעתי כי מלאכים ושרפים מצוות פיך ישמורו. ואולם אני לא אובה לך ולא אשמע. (במרירות) לא אדע לאן עלי ללכת, ואין לי מקום מנוחה אחר בעולם, זולתי מקום משכני עתה. שם מבחון – התהום הנוראה צופייה לי, וכתות-כתות של שדים ומחבלים נכונים לטורפני. לא אצא! אינני יכול לצאת!⁵⁴

וראודה חוזרת על דברי אחיה בערבית: "לֹא אֶסְתַּיֵּץ אֶלְחָרוֹג'...".⁵⁵

קשה לייחס את העמידה המבועתת הזאת בפני יריב עתיר עצמה לקולו של הכובש הישראלי. ונראה כי כדי להבהיר כי אלה הם אכן דברי הצד החלש, מבצע הקול המספר מהלך פולשני במיוחד. דבריו אלה של הדיבוק הנם המבע היחידי שבו סוטה המספר מן הגרסה המקורית של המחזה ומחליף חלק משפט הכתוב במקור בשני משפטים משלו. בגרסה המקורית אומר הדיבוק: "הצדיק ממירופול! ידעתי מה מצוות פיך ישמורו. ואולם אני לא אובה לך ולא אשמע".⁵⁶ ואילו בגרסה הנתונה ברומן שונה המבע הזה ל: "הצדיק ממירופול! ידעתי מה גדול אתה ומה רב כוחך! ידעתי כי מלאכים ושרפים מצוות פיך ישמורו. ואולם אני לא אובה לך ולא אשמע".⁵⁷ זהו, אם כן, קולה של הישות היותר חלשה, אשר מתוך פחד

מפני שינוי קיומי נחוץ מסרבת לישות החזקה ומתעקשת להתמיד בדרכה בלי להתחשב בתוצאות המרות. כפי שאומר הדיבוק אחר כך: "בשם אלוהי העולם הריני דבוק ומדובק בבת זוגי ולא אפרד ממנה עד עולם".⁵⁸

סצנת הגירוש היא מרכיב אחד מני רבים במערכת ממשמעת אשר באמצעות תבנית של אנלוגיות האופיינית ליצירותיו של יהושע, היא מתחקה אחרי התוצאות ההרסניות של חתירה אובססיבית לעבר מציאות שכבר עברה מן העולם. המקבילה האנלוגית למאמץ של ריבלין להיטיב להבין את נבכי הנפש הערבית הנו המאמץ הלא־פחות נחרץ שלו לשחרר את בנו, עופר, מחיים שנתקעו כתוצאה מדבקותו בחלום השיבה אל גן העדן האבוד של נישואיו לגליה, אשר מזמן נישאה לאחר ועוד מעט תלד לו ילד ראשון. והמקבילה האנלוגית לחלום השווא של עופר הוא חלומם של הפלסטינים לשוב אל גן העדן שאבד להם במקום שהוא עכשיו מדינת ישראל.⁵⁹ ברומן הכלה המשחזרת נתפסים שני החלומות האלה כהזיות אובססיביות המעוותות, משבשות ובלומות את חיי הדבקים בהן, ושחובה אפוא למצוא דרך להשתחרר מהן. זוהי הקריאה המהדהדת בתחינתו של ראשיד הפגוע שבניגוד לדבקותו הבלתי מתפשרת של ראשד בחלום השיבה, מבקש הצלה מכוח המשיכה הנורא של האדמה האבודה.

כיוון העשוי להוליך למילוי המשאלה הזאת מסתמן במהלך המסיים של הרומן, כאשר גליה, העומדת בכל רגע ללדת, נפגשת סוף־סוף עם עופר על מנת לבקש את סליחתו על אי־נכונותה להכיר באמת אשר גרמה לפרידתם – ונד בבד להבהיר לו שקשר האהבה ביניהם באמת תם. בדבריה היא משווה אותו לראשד וקושרת בכך את דבקותו חסרת התוחלת של הערבי הישראלי בזכות השיבה לדבקותו של עופר בחלום שיבתה אליו: "כי גם הוא [ראשד] אדם כמוך, עופר, שרוצה להפיח אש באהבה אבודה".⁶⁰ וכאשר עופר מוחה וטוען בלהט כי עוד יש לאהבתם תקווה, גליה עומדת בשקט על שלה: "אל תצטער שנפרדנו", היא אומרת. "זאת אהבה שהתרוקנה. אתה רק מלבה את עצמך".⁶¹ המעמד הזה מעצים את המשמעות התמטית של הדברים האחרונים שאומר עופר כאשר הוא נפרד מהוריו ומן הקוראים של הרומן. מסתבר כי חרף מחאותיו ואולי גם מכוח הלידה הקרובה, המפגש עם גליה העמיד את הדברים על דיוקם והביא בכך לשחרור המיוחל. רגע לפני שעופר עולה למטוס שיחזיר אותו לפריז, ריבלין עדיין מנסה לחלץ ממנו את הסיבה לשבר שאירע בינו לבין גליה. וכשעופר עומד בשתיקתו, ריבלין מאשים אותו שהוא עדיין מאמין שגליה מסוגלת לשוב אליו ומוסיף כי הוא "חושש שצודקים מי שאמרו שעכשיו אתה תהיה תקוע עוד יותר". בעבר, דברי ביקורת כאלה של האב גרמו תדיר להתרסה נסערת ומתנכרת מצד הבן שנוזעק להתגונן מפני מה שנראה לו כפלישה חמורה לתחומיו. לעומת זאת, עתה, עופר משיב בביטחון ובשלווה שהוא, מעכשיו, כבר אינו תקוע. והוא מסביר: "כי גם אם אני קשור אליה במחשבה ואולי גם בלב – מוסרית השתחררתי ממנה. וזה, אבא, צריך להיות העיקר בשבילך!".⁶² וזהו גם אחד העיקרים החשובים אליהם מוליך הרומן, שיש בו, מחד גיסא, הרבה קשב והבנה לרחשי הלב ולמשקעי הכאב הקושרים בני אדם אל אדמתם האבודה, ומאידך גיסא, הכרה מפוכחת בכורח המשחרר של הוויתור המוסרי על חלום השיבה הבלתי אפשרי.

אוניברסיטת ויסקונסין – מדיסון

הערות

- 1 דיון בתבנית האנלוגית המאפיינת את יצירות א"ב יהושע ניתן למצוא אצל Gillead Morahg, "Facing the Wilderness: God and Country in the Fiction of A. B. Yehoshua", *Prooftexts* 8, 3 (1988), p. 312.
- 2 על התבנית הזאת עומדים גם חנן חבר ואבידב ליפסקר: חנן חבר, "הקלות המשחררת", הארץ: ספרים (10/10/2001), עמ' 2, 14; אבידב ליפסקר, "גבולות של חירות ללא גבול", עלי שייח 47 (קיץ 2002), עמ' 10-11.
- 3 א"ב יהושע, הכלה המשחררת, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2001, עמ' 295.
- 4 שם, עמ' 103.
- 5 שם, עמ' 147.
- 6 שם, עמ' 104.
- 7 שם, עמ' 37.
- 8 שם, עמ' 105.
- 9 שם, עמ' 188.
- 10 שם, עמ' 192.
- 11 שם, עמ' 152.
- 12 שם, עמ' 188 (כאן ובציטוטים הבאים ההוספות בסוגריים מרובעים הן שלי, ג"מ).
- 13 שם, עמ' 208.
- 14 שם, עמ' 217.
- 15 שם, עמ' 218.
- 16 שם, עמ' 219.
- 17 שם, עמ' 433.
- 18 שם, עמ' 387.
- 19 שם, עמ' 409.
- 20 שם, עמ' 415.
- 21 שם, עמ' 425.
- 22 שם, אלי ישי רואה בתיאור פסטיבל השירה ביטוי ל"יחס של אירוניה עצמית רפלקטיבית כלפי מועדון השלום הישראלי", המופיע כאן "כחבורת שוחרי שלום אדוקה המגחכת בנימוס, מוכנה מראש לכל גינוי עצמי" (אלי ישי, "הכלה הערייטית ועבודת האמת המשחררת", עתון 262 77 [דצמבר 2001], עמ' 14).
- 23 יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 425.
- 24 שם, עמ' 430.
- 25 שם, שם.
- 26 שם, עמ' 431.
- 27 שם, עמ' 432.
- 28 שם, עמ' 433.
- 29 שם, שם.
- 30 שם, עמ' 433-434.
- 31 שם, עמ' 433.

- שם, עמ' 431. 32
- שם, עמ' 183. 33
- שם, עמ' 157. וראו גם את הפרקים המתחילים בעמ' 193, 323, 517. 34
- דליה אופיר רואה בדמותו של ראשד גלגול של דמות נעים מן המאהב. ראו דליה אופיר, "סבל, ייאוש וידיעה ב'הכלה המשחררת'", עלי שיח 47 (קיץ 2002), עמ' 78. 35
- יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 509. 36
- שם, שם. 37
- שם, שם. 38
- שם, עמ' 511. 39
- שם, עמ' 510. 40
- שם, עמ' 511. 41
- שם, עמ' 512. 42
- שם, עמ' 193. 43
- שם, עמ' 185. 44
- Fuad Ajami, *The Dream Palace of the Arabs: A Generation's Odyssey*, New-York: Vintage, 1998, p. 284 (התרגום שלי, ג"מ). 45
- יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 436. 46
- שם, עמ' 512. 47
- שם, עמ' 550. 48
- שם, עמ' 515-516. 49
- שם, עמ' 517. 50
- שם, עמ' 423. 51
- Dorit Yerushalmi, "Remembering the Self/Other: Theatrical Events and Shifting Gazes of Israeli-Palestinian Memory", Unpublished paper delivered at the International Federation for Theatre Research Conference on Theater and Cultural Memory, Amsterdam, 2002. 52
- יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 422. 53
- שם, שם. 54
- שם, שם. 55
- ש' אנסקי, הדיבוק, מיידיש: ח"נ ביאליק, תל-אביב: אורי-עם, 2005, עמ' 53. 56
- יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 422 (ההדגשה שלי, ג"מ). 57
- שם, עמ' 423. 58
- דיון מקיף במוטיב גן העדן, המתקשר לעתים לתזות המוצעות במאמר הזה, ניתן למצוא במאמרה של חגית הלפרין, "הגירוש מגן-עדן, זכות השיבה, החירות ומה שביניהם, תבנית תשתית ב'הכלה המשחררת'", עלי שיח 47 (קיץ 2002), עמ' 35-43. תפיסה שונה של מוטיב גן העדן ברומן ניתן למצוא במאמרה של דורית הופ, "הצצה אל 'השורש החולה' של 'גן-העדן'", עלי שיח 47 (קיץ 2002), עמ' 22-32. 59
- יהושע, הכלה המשחררת, עמ' 539. 60
- שם, עמ' 541. 61
- שם, עמ' 547. 62

מאיר להמן - אורתודוקסיה יהודית במבחן: הרומן רבי עקיבא על רקע התגבשותם של הדור השני והשלישי בנאו־אורתודוקסיה היהודית בגרמניה במחצית השנייה של המאה ה־19*

דרור אֶדֶר

המאמר מוקדש לזכרה של מורתי,
פרופסור ז'ולייט חסין ז"ל

א. מבוא

בראשית שנות השמונים של המאה ה־19 פרסם מאיר (Markus) להמן (1831–1890) בשבועון *Der Israelit* שבעריכתו, רומן בהמשכים בשם עקיבא.¹ הסיפור נפרש על פני כ־50 גיליונותיו של כתב העת באותה שנה² והציג את קורותיה של אחת הדמויות החשובות ביותר בתרבות התנאית, ר' עקיבא. הרומן מגולל את כל תהפוכות חייו של ר' עקיבא – החל בדרכו כרועה בור, דרך בחירתה של בת אדוניו, רחל, בתו של כלבא שבוע, גירושם מבית האב וחייהם הקשים, ועד הגיעו למעמד המנהיג הרוחני של הדור השלישי לאחר חורבן הבית והאיידולוג של מרד בר־כוכבא.

להמן, רב ודוקטור לפילוסופיה,³ ייסד את *Der Israelit*, שעד מהרה היה לביטאון המרכזי של האורתודוקסיה היהודית בגרמניה, כמשקל נגד לכתב העת הרדיקלי של לודוויג פיליפזון *Allgemeine Zeitung des Judenthums*. כמה שנים לאחר מותו סיכם שנתון האסִיף בעריכת נחום סוקולוב את פעילותו התרבותית והפוליטית של להמן:

ד"ר מאיר לעהמאן מו"ל ה'איזראעליט' [...] שהיה ראש וראשון למקנאים קנאת האורתודוקסיה באשכנז ולוחם כל ימיו בעוז רוח עם המתקנים [...] בעיר ההיא [מיינן] הגדיל על־ילה וכן בהנהגת קהילתו ברוח התורה והדת, וכן בהוצאת מכתבו העתי משנת 1860 ומעלה, שהיה כלו קדש למלחמה עזה עם הנאורים הנוהים אחרי תיקונים, וכן בחיבור הרבה סיפורים נעימים ויפים המחבכים על קוראיהם בציורים נאמנים את אהבת התורה והיהדות.⁴

* אני מודה לידידי, ד"ר גיא מירון וד"ר יוסי במברגר וכן לפרופ' שמואל פיינר על קריאת כתב היד ועל הערותיהם המחכימות והפניויותיהם הביבליוגרפיות הרבות (תודה מיוחדת לגיא מירון על הקריאה הכפולה של המאמר ועל הליכון בעל־פה של הנושאים). כמו כן אני מודה לידידי, אריה סתיו, הנָה דסמנטיק ורחל פולביטר על עזרתם בבדיקת התרגומים מגרמנית.

מאמר זה יתמקד בעיקר ברומן עקיבא, אולם באמצעותו יידון כלל מפעלו הספרותי של להמן באופן שישפוך אור על השיח היהודי-אורתודוקסי במחצית השנייה של המאה ה-19 בגרמניה. העיון הספרותי עשוי לחשוף תהליכים אידיאיים וסוציו-פוליטיים כפי התרחשותם בזמן אמת, ולהוסיף מבט פנימי על האירועים ההיסטוריים כפי שנבחנו במעבדה של אחת הדמויות המרכזיות באותה תקופה.⁵ הדיון ברומן ייעשה מנקודת מבט משולבת הרואה את עקיבא של להמן כצומת ספרותי שאליו התנקזו הן הטקסטים היהודיים הקדומים על אודות ר' עקיבא ותקופתו והן הרעיונות הפוליטיים והתרבותיים של המחצית השנייה של המאה ה-19 בגרמניה.

בספרה על הרומן ההיסטורי היהודי בגרמניה במאה ה-19, דנה ניצה בן-ארי ברומן עקיבא (כמו גם ברומנים ובמחברים אחרים) "בהקשר של המערכת החברתית, הדתית או האידיאולוגית, ובתוך כך בשינוי ההדרגתי שחל ביחסה של התרבות היהודית להיסטוריה ולהיסטוריוגרפיה".⁶ בן-ארי טענה כי ניתוח הטקסט של להמן מראה "שהבחירה ברבי עקיבא ותקופתו נעשתה בזכות התאמתם הפוטנציאלית לעקרונות הניאו-אורתודוקסיים. במקביל, אותם עקרונות ניאו-אורתודוקסיים מושלכים על ר' עקיבא ותקופתו",⁷ אולם בפועל דן מחקרה רק בחלק השני של המשוואה, בהראותה כיצד רעיונות התקופה הושלכו על ר' עקיבא ותקופתו. מחקרה של בן-ארי אכן ממחיש את ההקשרים הללו כפי הדהודם בסיפור שטווה להמן, אולם אין הוא דן בתשתיות המדרשיות המשמשות ללהמן מקור כמעט בלעדי לעלילה. בחינתן של תשתיות טקסטואליות קדומות אלו לאור המודיפקציות שבעיצובן הספרותי המודרני עשויה לספק תמונה משכנעת יותר על "התאמתם הפוטנציאלית" של ר' עקיבא ותקופתו "לעקרונות הניאו-אורתודוקסיים". מאמר זה מבקש להוסיף גם את החלק הראשון של המשוואה.

ב. ספרות ואורתודוקסיה

עם צמיחתה הגדולה של הספרות העממית בגרמניה במאה ה-19, התגברה גם הפעילות הספרותית בקרב יהודי גרמניה. רוב יצירות הספרות היפה היו פרי עטם של סופרים מן היהדות הליברלית, שהתנגדו ליהדות הרבנית ותיארו את החיים הדתיים כתופעה השייכת

לעבר. עם זאת, נרשמה פעילות יוצרת גם מצד הזרם האורתודוקסי. לרוב, לא תמכו אנשי הזרם האורתודוקסי בהנאה אסתטית לשמה (לפחות לא באופן מוצהר), ולכן היה עיקרה של הספרות היפה בקרב האורתודוקסיה הגרמנית בבחינת ספרות מגויסת, שנועדה לחזק אצל קוראיה את דבקותם באורח החיים הדתי האדוק, המקובל מימים ימימה.⁸



הרב ד"ר מאיר (מרקוס) להמן
(1831-1890)

מבחינה זו ניתן לראות בפעילות האמנותית בקרב האורתודוקסיה היהודית בגרמניה תגובה מתגוננת, שביקשה להתמודד עם האופציה היהודית החדשה שהציעה הרפורמה. תחילה הגנו סופרי האורתודוקסיה על ההווי היהודי בגטו, כפי שבלט במפעלו הספרותי של שלמה כהן (1825–1904) שפרסם עשרות ספרים והוכר כ"משורר הגטו החשוב ביותר",⁹ אולם בהמשך הסתמנה מגמה אחרת, של התרחקות מתיאור הווי הגטו על חשבון פנייה אל העבר הלאומי והיהודי ואף אל ההווה הקרוב, כפי שבא הדבר לביטוי ביצירתו של מאיר להמן.

מפעלו הספרותי של להמן בלט במובהק בין הכותבים הרבים בקרב האורתודוקסיה הגרמנית. להמן פרסם שלושה רומנים גדולים וכ־20 סיפורים גדולים, ואלו כונסו בשישה כרכים עוד בחייו.¹⁰ מעבר לערך האסתטי והתרבותי ביקש להמן לפעול פעולה דתית-פוליטית בקרב יהודי גרמניה שנטו יותר ויותר אחר תנועת הרפורמה. ספריו שיקפו בגלוי ובסמוי את מאבקו של הזרם האורתודוקסי במה שנתפס כרוחות הפירוק שנשבו הן מן החוץ והן בתוך הציבור האורתודוקסי עצמו, שבמחצית השנייה של המאה ה־19 נמצא מתמודד ביתר שאת עם שאלות זהות מורכבות.¹¹

להמן יצר את סיפוריו ההיסטוריים במתכונת הראליזם האירופי. אחד העקרונות הפואטיים המרכזיים בראליזם ייעד לכל דמות ביצירה ייצוג טיפוסי של אחת הקבוצות בחברה. ההיסטוריציות שלהמן עטף בו את סיפוריו היה שקוף דיו לכל קוראיו הראשונים שנמנו עם "הקהילייה המפרשת" שלו.¹² אלו הבינו, כי אף שלהמן הרחיק את עדות הזמן אל תקופה אחרת, בתשתית הרומן ניצבה תקופתם שלהם על מגוון הטיפוסים המיוחדים לה; רק הקונפליקטים נותרו בעינם. דומה שכאן היא נקודת התורפה במפעל הספרותי של להמן, שכן במובנים רבים נותרו גיבוריו פלקטיים משהו, על גבול האלגוריה. עניין זה לא ממש הפריע ללהמן, שתבע במפגיע לגייס את כל הכוחות היצירתיים כדי לחזק את היהדות האורתודוקסית בקרב ההישרדות שלה. שקיפותן הטרנס-היסטורית של הדמויות לא נבעה מחוסר כישרון ספרותי גרדא; שטחיותן נועדה להיות כזאת מלכתחילה, כדי להסיר כל ספק כלפי מי כיוון להמן את דבריו.

הקו הדידקטי בסיפוריו של להמן האפיל אפוא על הישגיו האמנותיים וצייר באופן פלקטי חלק ניכר מהדמויות שבדה בספריו. הערכים היהודיים הוצגו אצלו באור בהיר ופשטני משהו, והמתח שבהתמודדות עם פיתויים זרים היה תמיד זמני, עד להתפכחות הגואלת שבה הוארו העיניים באורה המסמא של האמת הגואלת שגונה היה אחיד: נאמנות בלתי מתפשרת למסורת הרבנית והההלכתית של העם היהודי.¹³ לא מקרה הוא שבחלוף השנים הוסיפו סיפוריו של להמן להתקיים בעיקר בקרב הציבור החרדי בישראל ובעולם, שראה בהם מופת לספרות הנאמנה לרוח ההלכה והמסורת הרבנית.¹⁴

א. היסטוריציה של הדת

ההיסטוריציות של להמן היה מיוחד לאורתודוקסיה הגרמנית שהתמודדה החל מן המחצית השנייה של המאה ה־19 עם זרמי ביקורת הדת במדע ובפילוסופיה בני הזמן.¹⁵ עד אז

שימשה החשיבה האידיאליסטית בפילוסופיה תנא דמסייע לחשיבה הדתית; עתה התמודד המאמין בעידן הפוסט-הגליאני עם האבולוציוניזם והמטריאליזם, עם הביולוגיזם ועם המוניזם – כל אלה עימתו אותו עם תפיסה מכניסטית וחומרית של העולם, של הטבע ושל האדם, שהדיחה את האל ממקומו בראש הפירמידה.¹⁶

היחס אל ההיסטוריה עמד במוקדם של דיונים רבים בעיתונות בת הזמן, וההזדהות הראשונית עם תפיסתו ההיסטורית של הגל פינתה את מקומה להתכתשות עם ההיסטוריציזם המטריאלי. הרומנטיציזם פינה את מקומו לראליזם ההיסטורי, וזה איים על השקפת העולם הדתית הישנה, שכן הוא מיקם את המסורת הדתית על רצף זמני לינארי של התפתחות – עניין בעייתי לכל דת המבקשת להותיר את המיתוסים שלה ואת עקרונותיה המקודשים בזמן-לא-זמן, תחום שבו אין אחיזה לחולף ולמשתנה.¹⁷

כך הולידה מחשבת האבולוציה גם את הרצון לרבלוציה ביחס לערכים הישנים. בנקודה זו נעוץ שורשה של תנועת הרפורמה היהודית ובמקביל גם שורש ההתנגדות האורתודוקסית להיסטוריציזיה של היהדות, שכן השיבה של העם היהודי אל ההיסטוריה פתחה את הדלת בפני אפשרות לשינויים בעקרונות המקודשים מדורי דורות.

כדי לקבל מושג על משמעות השיבה אל ההיסטוריה של העם היהודי בעיני היהדות האורתודוקסית בגרמניה, ובמקביל גם לשמוע את הדיו של המאבק בהיסטוריציזיה של היהדות, די להציץ בכתביו של אחד מצאצאיה המפורסמים של האורתודוקסיה היהודית בגרמניה, ברוך קורצווייל. ג'יימס דיאמונד מציין כי קורצווייל הושפע עמוקות מידידו הרב יצחק ברויאר, נכדו של הרש"ר הירש, בכל הקשור לתפיסת היהדות שלו,¹⁸ ואין זה מן הנמנע שתפיסותיו הדתיות המתבטאות בכתביו שימרו במידה רבה את רוחה של האליטה האורתודוקסית בגרמניה כ־100 שנה קודם לכן. כאמור, מאז הירש, נלחמו ממשכייו במגמת ההיסטוריציזיה של המסורת היהודית, ועניין זה הופיע שוב ושוב גם במפעלו הביקורתי של קורצווייל:

ההיסטוריציזיה של היהדות מחזירה אותה ומפקירה אותה לחיי הזמן, אחרי ששללה ממנה את חיי הנצח. איסופה של היהדות והכנסתו של עם ישראל למעגל ההיסטוריות הם ביטול וכפירה של נצח ישראל כעם-עולם. התחייה היהודית על מטרתה ל'נורמליזציה' של העם בתוך נתיבי ההיסטוריות נקנית במחיר הוויתור על חיי נצח, שערובתם היא ההיסטוריה האלוהית. התחייה היהודית על פסי הזמן של ההיסטוריות החילונית השלימה עם מותה של היהדות כתביעה נצחית; היא השלימה, מתוך שתיקה, עם השמטת הנצח כקטגוריה קיומית של העם.¹⁹

קורצווייל התייחס גם אל הממד המדיני שבשיבתו של היהודי להיסטוריה, כלומר הקמת מדינת ישראל.²⁰ עניין זה לא עמד בפני האורתודוקסיה היהודית בגרמניה בשנות השבעים והשמונים של המאה ה־19; עבור מאיר להמן, בסופו של תהליך ההיסטוריציזיה של היהודי ניצבה אופציה אחת: התבוללות וטמיעה. משום כך, גם אם דילגו סיפוריו אל העבר ההיסטורי הרחוק של העם, עיקר עניינם היה ההווה הגרמני. סיפור עלייתו לגדולה של ר'

עקיבא שימש ללהמן מצע, שעליו הונחו אחת לאחת הסוגיות המרכזיות שעל סדר היום של יהדות גרמניה במחצית השנייה של המאה ה-19, ובראשן מקומה של הדת בחיים המודרניים, היחס לנכרי, מעמד האישה היהודייה ועוד.²¹

ד. ראשיתו של ר' עקיבא במקורות הקדומים

כאמור, מאיר להמן פרסם בשבועונו סיפורים היסטוריים שזכו לעיבודים ולתרגומים רבים עד ימינו אלה. עם סיפוריו נמנו גם הרומן עקיבא, שתורגם לכמה שפות (תחת הכותרת "רבי עקיבא"), בהן יידיש, לדינו, עברית ואנגלית.²² כדי לקבל תמונה מהימנה על הדרך שבה עיבד להמן את המקורות היהודיים העתיקים, יש להתוודע תחילה לסיפור ר' עקיבא ולדיכטומיה הנרטיבית הטבועה בו עוד מן המאות הראשונות לספירה.

התשתית לסיפור עלייתו לגדולה של ר' עקיבא נמצאת בשני מקורות קדומים, שבעיקרם מציגים נרטיבות סותרות. המקור הראשון נמצא בתלמוד הבבלי, ועל פיו נתקדשה בתו של כלבא שבוע לעקיבא, רועה עדרי אביה, בתנאי שילך ללמוד תורה. בתגובה, הדיר האב את הבת מכל נכסיו וגירש את בני הזוג.²³ במסכת נדרים מתואר מקצת מחיי העוני של בני הזוג שדרו באסם ולנו על מצע של תבן. בבקרים היו בני הזוג פולים אניצי קש האחד משערות השני, ועקיבא הבטיח לאשתו כי אם יתעשר יום אחד, יעשה לה "ירושלים של זהב" – תכשיט יקר שהיווה סמל סטטוס בחברה התנאית. כן מסופר על אליהו הנביא שבא אל מעון הזוג בדמות עני וביקש תבן לאשתו הכורעת ללדת. הדבר עודד את בני הזוג וחיזק את רוחם.²⁴

בהמשך הלך עקיבא ללמוד תורה בבית מדרשם של ר' אליעזר ור' יהושע, תלמידיו של רבן יוחנן בן זכאי. לאחר 12 שנה שב ר' עקיבא לביתו. על פי גרסת כתובות שמע מאחורי הדלת אדם זקן התוהה עד מתי תישאר אשתו בעגינותה. לגרסת נדרים היה זה "רשע אחד" שלעג לאישה על גורלה. בשתי הגרסאות הבבליות עונה האישה כי הייתה מעוניינת שבעלה יישאר בבית המדרש 12 שנים נוספות. עקיבא שב לתלמודו ולאחר 12 שנים נוספות הוא מגיע לביתו בפעם השנייה, מלווה ב-24 אלף תלמידים. בעת שיצאה לקראתו, הציעו לה שכנותיה בגרסת כתובות בגדים נאים יותר להתכסות בהם לכבוד המעמד, ובגרסת נדרים הוסיף הרשע להתעמר בה "ואת – להיכן?". בשתי הגרסאות עונה האישה במילות הפסוק "יודע צדיק נפש בהמתו". כאשר ראתה את בעלה, נפלה האישה אפיים ונישקה את רגליו. לתלמידיו שביקשו לסלקה אמר ר' עקיבא "עזבוה, שלי ושלכם – שלה הוא". בהמשך מגיע כלבא שבוע לתנא כדי להתיר את נדרו. לשאלת החכם – האם כשנדר לסלק את בתו מנכסיו, עשה זאת גם בידיעה שבעלה עשוי להיות תלמיד חכם – ענה כלבא שבוע שאפילו ידע פרק אחד או הלכה אחת, לא היה נודר. בשלב זה מתוודע העשיר לחכם כחנתנו, רועה עדריו משכבר הימים, ר' עקיבא. בן כלבא שבוע הנרגש מעניק לו מחצית ממונו.

במקביל לגרסאות הבבליות, התפתח נוסח אחר בארץ ישראל. על פי המסופר באבות דרבי נתן, היה ר' עקיבא עם הארץ עד שנתו הארבעים. פעם הבחין באבן באר שנסחקה

עקב החבל היורד עליה או המים המטפטפים עליה. הדבר שכנע אותנו, שגם לבו עשוי להתרכך אם יתמיד בלימוד התורה. לאחר מכן החל ר' עקיבא ללמוד עם בנו אצל מלמד תינוקות. משלמד כל צורכו, פנה לבית מדרשם של ר' אליעזר ור' יהושע ועשה חיל בלימוד התורה עד שעלה על רבותיו. במהלך כל השנים הללו התפרנס ר' עקיבא ממכירת עצים להסקה. סופם של בני הזוג היה שנתעשרו, ור' עקיבא גמל טוב לאשתו בטענה ש"הרבה צער נצטערה עמו בתורה".²⁵

בכל סוג של קריאה, ברור שהמקורות הבבליים הציבו במרכז התמה לא את ר' עקיבא אלא את האישה, בתו של כלבא שבוע. היא המבחינה במידותיו התרומיות של התנא עוד בהיותו רועה בור, היא היוזמת את הקשר והיא שדוחפת אותו ללמוד תורה. בהמשך היא גם יודעת חיי צער והשפלה ועם זאת מוסיפה לדבוק ברצונה לראות את אהובה גדל בתורה, עד לשיא הסיפור שבו מאשרת הכרזתו של הבעל "שלי ושלכם – שלה הוא" – כי זו אכן הייתה מגמת הסיפור כולו: העמדת מסירותה של האישה לבעלה נגד כל הסיכויים וחשיבותה המכרעת לקיומה של התורה.

לעומת המקורות הבבליים, מגרסאות אבות דרבי נתן מצטייר סיפור שונה על ראשיתו של התנא. הדמות הראשית של גרסת הבבלי, האישה, נעלמה כמעט לחלוטין מן הטקסט הארצישראלי (היא ואביה). היזמה לצאת ממצב הבורות נזקפת לזכותו של ר' עקיבא בלבד, כמו גם עלייתו המטאורית בבית המדרש. עוניים המשותף של בני הזוג כפי שהוצג בבבלי התחלף כאן בעונו של ר' עקיבא בלבד, החי ממכירת עצים להסקה ומחבל בבריאותו בשל עשן העצים רק כדי להוסיף ולקרוא לאורם בלילה. אפילו עושרו בהמשך חייו לא בא לו מירושת חותנו, שכאמור אינו מוזכר ולו ברמז; גרסאות אדר"נ יוצרות את הרושם שעושר זה בא לו כשכר על התמדתו והתגדלותו בתורה.²⁶

אל מול המקורות הבבליים, מסמנים אפוא המקורות הארצישראליים מגמה תמטית שונה. אם בראשונים הוצבה האישה במרכז, כאן הגבר עומד במרכז הסיפור ונסיבות עלייתו לגדולה תלויות אך ורק בו.

החל מימי הביניים הופיעו גרסאות שונות שניסו להתיך יחד את שני ענפי התמה – הבבלי והארצישראלי – לגרסה אחת שתכיל את קורותיהם של התנא ואשתו. ברוב הניסיונות הספרותיים יש חללים נרטיביים בולטים למדי, ולא מעט סתירות בין הגרסאות נותרו בעינן. בין הגרסאות המודרניות מתבלט הרומן של מאיר להמן בניסיונו המשכנע להציג סיפור היסטורי אחד, המחזיק את כלל המקורות הביוגרפיים והביוגרפיים למחצה של ר' עקיבא כפי שהופיעו לראשונה בתלמוד הבבלי ובאבות דרבי נתן.

ה. יבנה מול ירושלים

להמן קבע את זמנה של העלילה מיד לאחר חורבן בית המקדש השני. בתחילת הרומן מתוארת יציאתו של רבן יוחנן בן זכאי לקראת אספסיינוס ובקשתו לקבל את יבנה

וחכמיה.²⁷ גם אם אין לפרק השפעה ישירה על הנרטיב המרכזי של סיפור ר' עקיבא, ניתן למצוא פה את עקבות המניפסט התרבותי-פוליטי של להמן עצמו, השם בפי ריב"ז נאום המופנה לתלמידיו המיואשים לאחר חורבן ירושלים, אולם למעשה יכול היה להישמע גם במרכז אירופה כ־1900 שנה מאוחר יותר:

עלינו לשמר את עתיד ישראל. גם אם איבדנו את הכל, עדיין נותר לנו אוצר יקר ערך – תורת האלהים שלנו. היא הקרב של חיינו והערובה לזמנים טובים יותר העתידים לבוא. וכעת, איננו רוצים לשתק את עוצמת הרוח על ידי האבל והכאב; אנחנו רוצים לשמר את חיי חיינו ואת מורשת האבות לילדינו.²⁸

אצל להמן וחלקים ניכרים מהאורתודוקסיה הגרמנית, נתפסה העדפתו של ריב"ז את יבנה על פניה של ירושלים כצוואה עקרונית. על פיה, תעודתו הרוחנית של העם היהודי עשויה להתקיים גם בהיעדר מרכז מדיני, ואולי אף ביתר תוקף בין האומות. היה זה ר' שמשון רפאל הירש שהגדיר לאורתודוקסיה היהודית בגרמניה, ומאיר להמן בתוכה, את גבולות בשורתו של העם היהודי לאור האמנציפציה שזכה לה במהלך המאה ה־19:

תחת שמי העמים ההולכים ומאירים, עליהם (היהודים) לנצל את כוחותיהם שנתעשרו ונשתחררו, כדי לקיים את תפקידם המיוחד בגלות ביתר שלמות ורב־צדדיות, ולא ישיתו לבם לקנאת העמים שעודנה מבודדת אותם [...] אז [...] כאברהם יבנו מזבחות בין העמים לה' ולתורתו; כאברהם יקיימו את התורה, שהופקדה בידיהם לשם גאולת האנושות ויגשימו את כל מלוא טובה ואמתה בקרב עמים רבים. לבסוף העמים יסבלו ויכבדו אותם – לא למרות היותם עם אלהי אברהם, אלא מפני שהם עם אלהי אברהם; מפני שהם יודעים ומקיימים את תורת ה' המביאה גאולה לאנושות.²⁹

זהו הרקע המדיני והתרבותי לסיפור עלייתו של ר' עקיבא למעמד כמעט מיתי כממשיכו של ריב"ז, ולא רק כמי שהוביל את המאבק הצבאי ברומאים כאידאולוג של מרד בר־כוכבא, אלא יותר כ"גדול בישראל ורועה רוחני לדורות",³⁰ מי שכוונן את המסד הרוחני והתרבותי שעליו התקיים העם היהודי בשנות גלותו עד לזמנו של להמן.³¹

1. אמונה והתבוללות

החל מן הפרק השני נכנס להמן לגוף הסיפור עצמו על מקורותיו הקדומים והמודיפיקציות שהכניס בעלילה ובסצנות השונות. כלבא שבוע, מעשירי ירושלים, ניצל מן החורבן ומבקש למנות אדם על עדריו. הוא מקבל את עקיבא שהגיע עם המלצה מהורקנוס. בזמן השיחה נכנסת רחל להודיע על בואו של פפוס בן יהודה, מאצילי ירושלים. מבטי הצעירים נפגשים. התהייה על קנקנו של הצעיר מגלה לבן כלבא שבוע את בורותו של עקיבא ובעיקר את התיעוב שזה חש כלפי חכמי התורה שלא יכלו להציל את ירושלים מחורבנה.

המשתה שעורך בן כלבא שבוע לכבוד פפוס, החתן המיוחד לבתו, מאפשר ללהמן לעמת בין האופוזיציות היהודיות הידועות של לוקליזם ואוניברסליזם. כך מצדד פפוס בתפיסה שראתה בהידללות הלאומית את מקור אסונו של העם, ואילו רחל טוענת בלהט בזכות העמידה על המורשת היהודית וחוקי התורה. הדבר מתיישב היטב עם מטרתיו הפוליטיות-תרבותיות של להמן. האנלוגיה ההיסטורית הבולטת שיצר להמן היא בין יהדות התיקונים של זמנו (הרפורמה הגרמנית) – שבה נאבק כל חייו – לבין היהדות המתבוללת שלאחר חורבן הבית. פפוס מעוצב בדמות המשכיל האירופי בן המאה ה-18 והמשכיל היהודי בן המאה ה-19; שניהם ביקשו לנתק בין האמונה באל לבין קיום מצוותיו ולבסס אמונה דאיסטית, רציונלית, באל מופשט, בעוד שאר ענייני החיים נתונים להחלטתם של בני האדם.³² לתהייתו הנרגנת של כלבא שבוע, האם לדעתו של פפוס על היהודים לזנוח את אמונת אבותם ולהפוך לעובדי אלילים רומאים, ענה האחרון בשלילה תוך הדגשת התיעוב שהוא רוחש לעבודת האלילים האדומית:

ברם, ישנן אלפי דרכים אחרות כדי להתקרב אל העמים. עלינו רק לשמור על אמונתנו באל אחד ואילו את יתר המנהגים היהודיים צריכים אנו לזרוק מאחרי גונו ולחיות כדוגמת הרומאים.

לא מן הנמנע שלהמן רמז כאן לטענות דומות שנשמעו בקרב דוברי היהדות הליברלית בימיו. כך, למשל, בתגובה לעמדתו של ההיסטוריון הגרמני הנודע היינריך פון טרייטשקה (Treitschke) בדבר השוני המהותי שבין הגרמניות לבין היהדות, טען הפילוסוף הרמן כהן במאמרו "דברי וידוי בשאלת היהודים" (Bekenntnis in der Judenfrage), כי קיימת זהות רבה בין המונותאיזם היהודי הליברלי לבין עיקר מהות האמונה הנוצרית הפרוטסטנטית, ולא ירחק היום שבו יתמזגו היהדות והנצרות לתוך מסגרת של "דת תבונה". בשונה מן האמונה, נתפסה הפרקטיקה הדתית – השבת, הכשרות והמילה – כ"מחסום" בפני התערותם המלאה של יהודי גרמניה בחיי המדינה. אפילו ההיסטוריון זוכה פרס נובל, תיאודור מומזן (Mommsen), שהתנער מעמדתו של טרייטשקה, קרא ליהודים להסיר מעליהם "את תדמיתם הייחודית" ולקעקע "ביד נחושה את כל המחסומים בינם לבין שאר אזרחי גרמניה".³³

ז. הכואטיקה של להמן לאור עיצוב דמותה של רחל

העימות בין פפוס לרחל נתן ללהמן הזדמנות להציג את השקפת האורתודוקסיה היהודית בגרמניה גם בשאלת מעמד האישה היהודייה. רחל מוצגת ברומן כאישה דעתנית ומשכילה, שאינה חוששת להתעמת על עניינים שבעיקרי אמונה. לאחר שהיא מבטאת את דעתה בדבר הקשר ההכרחי שבין האמונה המופשטת לבין הפרקטיקה ההלכתית וקושרת כתרים לנאמנות לתורה, סונט בה פפוס כי למרות דבריה הנלהבים בזכות לימוד התורה, אין היא יכולה לממש אהבה זו עקב מינה. תשובתה של רחל חושפת טפח מעמדתה המתגבשת של האורתודוקסיה בנושא זה:

אם כי [...] אינני רשאית לעסוק בלימודי התורה שבעל-פה, בכל זאת נותרה לנו, הנשים, המשימה הנעלה, להטות את לב הגברים והנערים ללימוד התורה ולחנך את הילדים ברוח זו.³⁴

האיסור השנוי במחלוקת על הנשים ללמוד תורה הוא רק ביחס לתורה שבעל-פה, אבל לא ביחס לזו שבכתב. יתר על כן, להמן קושר בין משימתה העיקרית בסיפור – דחיפתו של עקיבא לבית המדרש – לבין התפקיד שהקנתה האורתודוקסיה היהודית בגרמניה לנשים בחינוך הדור הצעיר לתורה ומצוות. עוד בשנות השישים כתב להמן באיזוואעליט (1868) כי "אמותינו מצוות להציל את היהדות, כשם שהצילוה בימי המקרא".³⁵ במחצית המאה ה-19 הייתה האישה האורתודוקסית מודעת היטב לערכה, והידע היהודי שלה (ובוודאי השכלתה הכללית) עלה בהרבה על זה של נשים יהודיות מן הדורות הקודמים. מעמדה היה כה דומיננטי בביתה, עד כי במובנים מסוימים ניתן לזקוף לזכותה את הישרדות המשפחה החרדית, את לכידותה ואת נאמנותה למסורת. אכן, רבות מן הנשים הצעירות שחונכו בבית הספר האורתודוקסי הקפידו בקיום מצוות הדת הרבה יותר מאמותיהן.³⁶

דמותה של רחל מעוצבת במידה רבה בסגנון המשכילי: טיעוניה מכילים רציונליות עם רגש עצור, וזאת בצד הפגנת ידע מרשים ואחריות לגורל האומה. בעקבות מותו של רבן יוחנן בן-זכאי, היא תוהה מי יוכל להמשיך את ההנהגה התורנית של העם ומסמנת את עקיבא כמי שתכונותיו מתיישבות עם מבנה האישיות הרצוי של מנהיג ואינטלקטואל. כך מרצה בת האדון בפני הרועה הפשוט על סוגיות באמונה, בהיסטוריה ואפילו בשאלת הגמול (צדיק ורע לו וכו'). באשר לטרונייתו הידועה של עקיבא כלפי תלמידי החכמים והתנשאותם על עמי הארץ, מייחסת זאת רחל לבורותו, ומדברת על היחס שבין התורה שבכתב לתורה שבעל-פה שנמסרה לחכמים, דור אחר דור, ממשה ועד לאנשי כנסת הגדולה והלאה מזה. מסקנתה היא (וכאן נשמע ביתר שאת קולו של להמן עצמו ביחס לסוגיות תקופתו) כי חכמי הדור הנם נושאי רוח התורה, "הם המה נשמת העם כולו".³⁷ גישתה האסרטיבית מרשימה את עקיבא ומטלטלת אותו משאיפותיו הרגילות אל מחשבות נשגבות יותר. רק לאחר מכן היא רומזת שתסכים להינשא לו.³⁸

במסגרת שיחותיה של רחל עם עקיבא, עולה שאלת גורלו ההיסטורי המר של העם היהודי. לאחר שרחל מתמודדת עם סוגיה זו הנוגעת לבחירתו האלוהית של העם, שואל אותה הרועה על הסתירה שבין הבחירה החופשית לבין האמונה שהבורא יודע גם את עתידם של בני האדם. על כך משיבה בתו של כלבא שבוע שדברים אלה הם "בפסגת המחשבה היהודית", ואם ילך לשיבת יבנה יתבררו ספקותיו ושאלותיו מתוך לימוד התורה וההעמקה בה. כדי להדגים את כוחה של התורה ועומקה, מכוונת רחל את עקיבא אל הנחל הזורם לרגליהם, שמימיו פוררו וסדקו את האבנים והסלעים בדרכו:

הבט למטה עקיבא, הפלג הזורם שם. סלעים כבירים מחפשים לחסום את דרכו. אבל הוא מסתער עליהם, מתנפץ אליהם, ניתז מעלה וחוזר בחזרה באינספור טיפות. אבל הטיפות נאספות שוב והפלג ממשיך את שטפו בשקט קדימה, עד אשר הוא מגיע

למכשול חדש אשר גם עליו הוא גובר. כך הוא ממשיך ללא מעצור לקראת יעדו, עד אשר נשפך לים. ועכשיו, התבונן באבנים, גושי הסלעים הכבירים, הנה הם כבר מפוררים, מנוקבים ומחוררים על ידי עוצמת טיפות המים החלשות. ראה, הפלג הזה דומה לעמנו. כאשר הוא גרוש ברוח לימודי האל [או: התורה] מולו ניצבים העמים האויבים הרומים לסלעים הכבירים. ללא מעצור הוא ממשיך בדרך, אשר יועדה לו על ידי ההשגחה האלהית. האבנים אינן יכולות לעצור אותו, כיוון שהן נשברות ומנוקבות על ידי העוצמה של טיפות המים החלשות. כפי שנאמר: "אבנים שחקו מים".³⁹

מפסקה זו ניתן ללמוד על מספר עניינים עקרוניים הנוגעים הן לפואטיקה של להמן והן לתפיסתו ההיסטורית. ראשית, בנוגע לפואטיקה של להמן, נכון הוא שדמותה של רחל מעוצבת על פי המוסכמות המשכיליות של המאה ה-18 וה-19, בעיקר בכל הקשור לערכי רומן המשפחה של ה-*Gartenlaube* – שבועון המשפחה הפופולרי ביותר של הבורגנות הגרמנית במחצית השנייה של המאה ה-19.⁴⁰ עם זאת, להמן לא המציא את דמותה יש מאין – על פי תביעות הזמן; בהיותו סמוך על מגוון המקורות הגדול של סיפור ר' עקיבא ואשתו בתלמוד ובמדרש, המשיכה דמותה של רחל ברומן של להמן קו היסטורי-פואטי ותיק שראשיתו בספרות הבבלית והמשכו בספרות ימי הביניים – קו שהציב את האישה במרכז הסיפור כדמות כמעט שווה לבן זוגה התנא.

כאמור לעיל, מקריאת שני המקורות הבבליים על ראשיתו של ר' עקיבא עולה כי האישה ניצבת במרכזו של הסיפור: היא היוזמת את הקשר עם הרועה הפשוט, היא העומדת מול אביה ומוותרת על כל נכסיה לטובת הרפתקה רומנטית, היא ששולחת את עקיבא ללמוד תורה ואף מתנה את קידושיה בכך, והיא שנאלצת להתמודד עם לעג הבריות בתקופת היעדרותו הארוכה מן הבית, מה שמביא את עקיבא לשוב ולהשתלם תקופה נוספת בבית המדרש. ואכן, שיאו של הסיפור איננו דווקא שיבתו המנצחת של התנא הגדול למקומו בלוויית אלפי תלמידיו, אלא בעיקר הסצנה שבה פורצת האישה דרך המון התלמידים כדי להתאחד עם אהובה. שיאה של סצנה זו הוא ההכרזה המפורסמת "שלי ושלכם – שלה הוא", כמו לא הסתפק המספר בשלל הרמזים הזרועים לאורך הסיפור, אלא ביקש להדגיש במפורש את מקומה המרכזי של האישה לא רק בחייו של ר' עקיבא אלא גם בסיפור עצמו.⁴¹

לעומת המקורות הבבליים, העמידו המקורות הארצישראליים במוקד הסיפור רק את ר' עקיבא וגרסו שעלייתו לגדולה הייתה כולה ביזמתו שלו. על פי גרסת אבות דרבי נתן, עקיבא, שבגיל ארבעים היה עדיין בור, החליט ללכת לבית המדרש לאחר שהתבונן באבן באר שהמים (או החבל) שחקהו ולמד מכך על כוחה של התורה להפוך את לבו.⁴²

בקריאה ראשונה, נראה כי המוסכמות המשכיליות בדמותה של רחל הן שאפשרו ללהמן להתגבר ברומן על הסתירה שבין גרסאות הבבלי ואבות דרבי נתן. פתרון הסתירה היה בכך שלא ייחס את משל המים והבאר ללימודו העצמאי של עקיבא, כפי שהופיע במקורו

הארצישראלית, אלא לתובנה שרחל הקנתה לעקיבא בנאומה, שעה שביקשה לשכנעו לזנוח את עבודתו וללכת ללמוד תורה. להמן ניכס לאישה המשכילה זכויות וידע תורני ואינטלקטואלי שלא היו שכיחים עד אז בספרות הדתית. אולם בקריאה נוספת ניתן לראות שתהליך העיצוב הפואטי של דמות האישה היה דו־סטרי: לא רק השלכה של רוח התקופה על המקורות העתיקים, אלא גם השפעה של התשתיות התלמודיות והמדרשיות על הרומן בכלל ועל הדמויות השונות בפרט.

מבחינה זאת, הפקעת משל המים מן הגבר וייחוסו לאישה הייתה הכרעה בין המקורות המדרשיים הסותרים לטובת הגרסה היותר נפוצה, גרסת הבבלי. להמן הבין את תבניות העומק של המקורות היהודיים ביחס למקומם של האישה והגבר בכל אחד מהמקורות, ובחר להכניס את הסצנה הארצישראלית לתוך זו הבבלית תוך שהוא מתחקה אחר המגמה הפואטית של המסורת הבבלית שהציבה את האישה במרכז הסיפור והעניקה לה מעמד שווה (אם לא גבוה יותר) לזה של הגבר. הכרעתו הפואטית של להמן לא נבעה אפוא רק מרוח הזמן בגרמניה של אמצע המאה ה־19, אלא גם מקריאת עומק של מגוון המקורות התלמודיים והמדרשיים שהיה בקי בהם.

בפעולה זו קלע להמן לדעתם של מחברים ימי־ביניים שבגרסאותיהם לסיפור הוסיפו סצנה חדשה שבה האישה מלמדת את עקיבא כיצד לא לחשוש מלעג הבריות בבואו ללמוד תורה בגיל כה מאוחר. בגרסאות אלו מורה האישה לבעלה להביא חמור שחוליותיו ניזוקו, וכשבקשתה מתמלאת, היא זורה חול על חוליותיו וזורעת שחליים.⁴³ לאחר שהצמחים נובטים היא מבקשת מעקיבא להסתובב עם המיצג החי בשוק. בתחילה הופך עקיבא למושא לעגם של הבריות, אולם משהוא מוסיף ומתמיד להגיע גם בימים הבאים עם החמור המגוחך מתרגלים הבריות באומרם "זה מנהגו". כך, לימדה רחל את בעלה, יקרה גם בבואו ללמוד תורה בבית מלמד התינוקות. הלעג יהיה זמני ובסופו של דבר יתרגלו כולם לנוכחותו של התלמיד המבוגר.⁴⁴ אכן, כבר תוספת ימי־ביניים זו ענתה לקריאת עומק של המקורות הבבליים, שבהם בצד דחיפתה את עקיבא ללמוד תורה, התמודדה האישה עם לחצים חברתיים ולעג מצד דמויות שונות על בחירתה המשונה ברועה הפשוט ועל כך שהמרתה את פי אביה. עיצוב משל המים וייחוסו לאישה ברומן של להמן המשיך אפוא כיוונים ידועים במסורת הסיפור ובגלגולי גרסאותיו.

זאת ועוד; הצמדתה של סצנת הבאר הארצישראלית אל אחת הפגישות המכריעות בין רחל לעקיבא, הולכת בעקבות מוסכמה מקראית ידועה שהפגישה את הגיבור (או בא כוחו) עם בת זוגו היעודה ליד הבאר.⁴⁵ כך קורה בסיפור אליעזר ורבקה (בראשית כד), בסיפור משה ובנות מדין (שמות ב), וכך קורה גם בסיפור יעקב ורחל (בראשית כט, א-ל), שרכיבים ממנו מהדהדים בסיפור עקיבא ורחל: בשני הסיפורים מדובר בקשר בין בת עשירים לעני, שאביה מתנגד לנישואיהם ואף מתנכל להם. גם המחזוריות הכפולה של לימודי עקיבא בבית המדרש מקבילה למחזור העבודה הכפול של יעקב (בשניהם, מדובר בתנאי לנישואין) ועוד.⁴⁶

הבאר היא מטונימיה נקבית של האישה היעודה וסמל לפוריות. במקרא גוררת הפגישה גם שאיבת מים מן הבאר, פעולה הקובעת קשר אמבלמטי – זכר-נקבה – בין הנפגשים, עניין המוביל בסופו של דבר למיסוד הקשר. בסיפור יעקב ורחל קודמת לשאיבת המים גם התגברות של הגיבור על מכשול בדמות אבן גדולה המונחת על פי הבאר, עניין המתקשר לגורלו של יעקב, המתאבק הנצחי, ורומז לכך שגם כאן, כדי להשיג את המים – כלומר את רחל – יהיה עליו להיאבק במכשולים לא פשוטים.

באבות דרבי נתן, אבן הבאר השחוקה היא שהביאה את עקיבא למסקנה כי גם לבו יוכל להתרכך בלימוד התורה. חוץ מהשיעור שקיבל בנוגע ליכולתו לפרוץ את מחסומי הגיל והבערות, נוסף גם הממד הסמלי של הבאר והמים כמסמנים של אינטלקט ודעת. הבאר היא מקום הביאור, שכל היורד לעומקה ימצא בה מים חיים – סימבול ידוע של תורה ודעת. המפתח להשגת האוצרות הטמונים בתחתית הבאר הוא ההתמדה, יום אחר יום. זוהי קריאת הכיוון שקיבל האיש הפשוט בעומדו על שפת הבאר, קריאה ששינתה את חייו.⁴⁷

להמן לקח את המשמעויות הסימליות של אבות דרבי נתן ונטע אותן בסצנת המפגש בין עקיבא לרחל, שעוצבה במתכונת המקראית. רחל היא המלמדת את עקיבא על כוחו של לימוד התורה באמצעות כוחם של המים לגבור על הסלעים הקשים. אולם בתוך כך היא מבליעה גם את מחשבתה בדבר הקשיים האדירים – החברתיים-הסוציאליים והכלכליים – שיהיה עליהם להתמודד אתם כזוג. בפגישה זו נזרע הזרע הממשי של אהבת השניים, ולתודעתו של עקיבא חדרה ההכרה כי אכן, אם יתאמץ וימלא אחר מבוקשה של הנערה, יזכה בה.

מגוון הרבדים הספרותיים בסצנה זו אינו מקרי. זוהי הסצנה המכרעת ביותר בהתפתחות העלילה, וממנה ואילך משתנה גורלן של כל הדמויות המופיעות ברומן. דומה שלהמן ריכז כאן את תמצית הפואטיקה הספרותית עם האג'נדה הפוליטית והרוחנית שלו כמנהיג קהילה דתית: מעמד האישה, מקומה המכריע של ההשכלה בגורלו של האדם, לימוד התורה, חשיבותו לקולקטיב היהודי, הארוס כמניע מרכזי ברומן המודרני ועוד. האופן שבו עשה זאת, תאם את מגמתו הדידקטית שהובלעה בכתיבתו היוצרת: דיאלוג מתמיד בין האופקים התרבותיים של הטקסטים היהודיים העתיקים ובין האופק של תקופתו, גרמניה של אמצע המאה ה-19. זאת, מתוך מחויבות לא רק כלפי האידיאות של הדת היהודית, אלא גם כלפי הטקסטים הקנוניים המקודשים שלה.⁴⁸

ח. תפיסתו ההיסטורית של להמן

בספרו השכלה והיסטוריה חילק שמואל פיינר בין "היסטוריה משכילית" ל"היסטוריה לאומית". "ההיסטוריה המשכילית" שהתפתחה החל מסוף המאה ה-18 התנתקה מ"ההיסטוריה המסורתית" שהתקיימה עד אז רק במסגרת הדיון התאולוגי בדרכי ההשגחה האלוהית ופעולותיה. בין מאפייניה של ההיסטוריה המשכילית: לגיטימציה חדשה ללימוד היסטוריה וחלוקתה מחדש לתקופות, אמונה במפנה היסטורי ועיצובה של "עת חדשה" מתוך

תודעת מודרניות והסברים רציונליסטיים. המשכילים היהודים עשו שימוש פרגמטי ודידקטי בהיסטוריה כדי לממש את שאיפתם ליצור אידאל חדש של יהודי, שהוא גם אדם אוניברסלי ואזרח במדינתו.⁴⁹

מאז הופעתה במחצית השנייה של המאה ה-18 וכמעט לאורך כל המאה ה-19, התרחקה ההשכלה היהודית על מגוון ענפיה (כולל האורתודוקסיה) בגרמניה ובארצות נוספות באירופה, במוצהר ושלא במוצהר, מרעיונות לאומיים. המשכילים הפנו את מאמציהם לפתיחת החברה היהודית לעבר האופקים האוניברסליים והשתמשו בעיון ההיסטורי בעיקר לתיקונה הפנימי של החברה היהודית ולהכשרתה למעבר מ"ישן" ל"חדש".⁵⁰

יתרה מזאת; בשלבים רבים התנגשה הלאומיות היהודית עם רצונם של היהודים להתערות בחברת הלאום הגרמנית המתגבשת, ומשום כך ביקשו להצניע יותר ויותר את האלמנטים הפרטיקולריים הלאומיים שבדת ישראל. ברוח זאת ביצעו טרנספורמציה של מושג האומה ל"קהילייה דתית" בנוסח משה מנדלסון,⁵¹ המשיכו ב"גרמנים בני דת משה" בנוסח הרפורמה והגיעו עד לדיכטומיה שגזר רש"ר בין מושג הלאום המודרני, הקשור בהכרח למדינה, ובין מושג הלאום היהודי המבוסס על תעודתו הדתית והרוחנית.⁵²

ניצה בן-ארי מציינת כי מבין שני הצירים האפשריים בסיפור ר' עקיבא – הציר הלאומי-מדיני או הציר הדתי – בחר להמן באופן חד-משמעי בציר הדתי. להמן בחר להתייחס לסוגיות שהיו אקוטיות בתקופתו שלו, שאלת הקיום הדתי והמחיר שיש לשלם תמורתו, באמצעות שימוש סלקטיבי בחומרים ההיסטוריים כפי שהוצגו על-ידו: שמירת המצוות וקבלת עול מלכות רומי.⁵³

קביעתה זו של בן-ארי היא חלקית בלבד, שכן בחינת הדברים במאמר זה מלמדת כי להמן לא יכול היה להתחמק מן המשמעויות הלאומיות המודרניות של סיפור ר' עקיבא. דומה שהסיבה לכך נעוצה באופי האינטרטקסטואלי של כתיבתו בכלל והרומן עקיבא בפרט. להמן בנה את יצירתו ממסד ועד טפחות על אדני המקורות היהודיים העתיקים, עד שכמעט לכל סצנה סיפורית שרקם ברומן ניתן למצוא מקור באחד התלמודים או במדרש. אופיה של כתיבה אינטרטקסטואלית הוא כזה שלעתים מנצל היוצר טקסט קודם או עכשווי לצורך פואטי כלשהו, אולם ברגע שהטקסט המסוים הוכנס ליצירה הוא מביא עמו את מלוא הפוטנציאל הפרשני הכלול בו. במיוחד בולט הדבר בטקסטים קדומים גוררים אתם משמעויות היסטוריות ותרבותיות שהצטברו בפרשנויות ובשימושים השונים בהם דור אחד דור, כמו במקרה של ר' עקיבא ומאגר האגדות וההלכות שנקשר בשמו.⁵⁴ אמנם, להמן יכול היה להדגיש את המשמעויות הדתיות ברומן כפי מידת הרלוונטיות שלהן לתקופתו בגרמניה ולמעמדה של היהדות הנאו-אורתודוקסית, אולם ספק אם ניתן היה להעלים את המשמעויות הלאומיות המודרניות האצורות בסיפורו של התנא הגדול. כך אכן נהגו הדורות הבאים בעת שעיצבו את סיפור ר' עקיבא כמימוש השאיפה הלאומית של העם לעצמאות,⁵⁵ וכן על ידי תרגום סיפוריו של להמן עצמו.⁵⁶

כבר בריאיון העבודה שלו, לשאלתו של בן כלבא שבוע, האם הוא מכיר את דיני התורה והלכותיה, ענה עקיבא: "לא אדוני [...] מכיר אני רק את תולדות עמנו ממה ששמעתי מסיפורי אחרים. מעולם לא חייבו אותי ללמוד תורה; לשם מה? [הרי] כל החכמים הגדולים לא יכלו להציל את עיר הקודש מחורבן!".⁵⁷ עקיבא מאשים אפוא את החכמים בחורבן המדינה. במונחים מודרניים ניתן לומר שהרועה הפשוט מדבר נגד נציגי הדת בשם הרעיון הלאומי.

רחל מבחינה כי למרות שהאיש מתעב את התורה ולומדיה הוא מסור בכל לבו לרעיון הלאומי ולחירות העם, וחלק ניכר מהמיית לבו כנגד התורה ולומדיה נובע מצער על גורלו המדיני של העם לאחר החורבן. משום כך, בסצנה המצוטטת לעיל, שבה משכנעת רחל את הרועה הפשוט לעזוב את מסלול חייו הנוכחי ולהצטרף אל האליטה הלמדנית, היא מדגישה כי כמו כוחם של המים, כן גם כוחו של העם הנאמן לתורה, הנמשל לזרם אדיר שכל אויביו מנסים לעוצרו, ללא הועיל. במקרה זה, כמו גם בסצנות נוספות ברומן, אי אפשר להתעלם מן המשמעויות הלאומיות שלהמן מאציל לנושא הדתי.

הלקח הפרטי של עקיבא כפי שהופיע בגרסת אבות דרבי נתן באמצעות הלימוד מאבן הבאר, הפך כאן ללקח כללי הנוגע לקיומו ההיסטורי של העם היהודי. העניין האישי עבר אפוא בגרסתו של להמן טרנספורמציה לאומית; לימוד התורה במתכונתו המסורתית נתפס כאן כמסגרת היחידה שביכולתה לשמר את הקולקטיב היהודי.⁵⁸

ט. בסימן מיזוג שתי המסורות לגרסה אחת

בדיקת שילובן ברומן של הסצנות מאבות דרבי נתן בתוך אלו מן התלמוד הבבלי מלמדת כי להמן היה מודע לסתירות שבין שתי המסורות, בעיקר בכל הקשור לפרטים המשפחתיים של התנא. גרסאות הבבלי הציגו את עקיבא כרווק ואת בתו של בן כלבא שבוע כאשתו היחידה, בעוד שבגרסאות אבות דרבי נתן א' ואבות דרבי נתן ב' הופיע עקיבא כבר בראשית דרכו כאדם נשוי המטופל בילדים. כעורכים אחרים לפניו ביקש אף להמן להתיק את הגרסאות לכלל גרסה ביוגרפית אחת.

את הסתירה פתר להמן בכך שהציב את הגרסה הארצישראלית בלב הסצנות הבבליות, בין גירושם של בני הזוג מביתו של כלבא שבוע לחזרתו של ר' עקיבא לביתו מבית המדרש בפעם הראשונה. החל מן הפרק השישי ברומן מתוארים חיי העוני של בני הזוג. באמצע הנרטיב הבבלי תיאר להמן את התיישבותם של בני הזוג בכפר קורחה הסמוך לגמזו, מקום מושבו של התנא נחום איש גמזו. בקורחה הקימו את ביתם, שם עבדה רחל לפרנסתם ושם נולדו שלושת ילדיהם. בגמזו החל עקיבא את צעדיו הראשונים בלימוד תורה בבית מדרשו של רבו הראשון, נחום איש גמזו.

Der Israelit.

Ein
Central-Organ für das orthodoxe Judenthum.

Herausgegeben von Dr. Lehmann in Mainz.

Mittwoch, den 3. Januar 1881 (1881).

Diese Zeitung erscheint wöchentlich einmal, Mittwoch, in mindestens 2 Bogen. Preis des Jahrganges 10 Reichs-Mark. Man abonniert ganzjährig, halbjährig oder vierteljährig. Alle Zusendungen und Postämter nehmen Bestellungen an. — Inserate zu Pfennige die dreizehnpennige Petitzeile oder deren Raum. — Erheblichste Kontraste laut Gesetz. — Direkte Franco-Versendung unter Streifenband pro Jahrgang 12 Reichs-Mark oder 7 fl. österr. an die Expedition franco einzufenden.

Inhalt.

Seitende Artikel: Die amerikanische Regierung und die deutschen Antisemiten. — Uraus von der ersten Jubelhefte. — Zeitungsnotizen und Correspondenzen: Deutschland: Mainz, Würzburg. — Est.-Ungar. Monarchie: Wien, Pesth, Peth. 1876. Triest. — Wirta. — Feuilleton: Akiba.

Inhalt der ersten Beilage:

Seitende Artikel: Literarischer Bericht. — Zeitungsnotizen und Correspondenzen: Deutschland: Mainz, Braunschweig a. M., Frankfurt a. M. — Feuilleton: Niesel und Deunnen.

Inhalt der zweiten Beilage:

Seitende Artikel: Literarischer Bericht. — Zeitungsnotizen und Correspondenzen: Deutschland: Neustadt, Berlin. — Est.-Ungar. Monarchie: Prag. — Feuilleton: Aus dem Logenbuch eines Theaters-Abtainers.

Seitende Artikel.

Die amerikanische Regierung und die deutschen Antisemiten.

Mainz, den 31. Dezember.

Soeben geht uns die neueste Nummer der „American Correspondence“ zu, welche eine höchst merkwürdige Nachricht enthält. Nach derselben soll die amerikanische Regierung eine Depesche an den Gesandten der Verein. Staaten zu Berlin, White, geschickt haben, des Inhalts, daß der amerikanische Gesandte beauftragt werde, der kaiserlich deutschen Regierung freundlich schaffliche Vorstellungen wegen des in Berlin in Scene gelegten „antijüdischen Streuzuges“ zu machen.

„Wenn auch,“ sagt die „Amerikanische Correspondence“, „die uns zugekommenen Informationen keine Garantie für die vollständige Richtigkeit dieser Nachricht übernehmen, so constatiren sie doch die tiefe Indignation, welche in Amerika von einem Ende zum andern sich kund gibt gegen den wilden, mittelalterlichen Feldzug, welcher in Deutschland gegen die Israeliten geführt wird, ohne daß die kaiserliche Regierung ein Wort der Mißbilligung ausspricht, trotzdem ein Hofprediger die Velung dieses schandvollen Feldzugs unternommen hat. Ja, man spricht davon, daß es angemessen sei, in dieser Angelegenheit, einen außerordentlichen Gesandten nach Berlin zu schicken, wie man ja vor einigen Jahren die Herren Bezotto und Schupler zum Schutze der Juden nach Rumänien und dem Oriente schickte.“ Die öffentliche Meinung ist in den Verein. Staaten den Israeliten sehr günstig. Dieselben — ihre Anzahl beträgt beinahe eine Million — sind in der amerikanischen Republik hochgeachtet, wie es die vielen Renner bezeugen, welche die allgemeine Zustimmung ihnen übertragen hat. Es gibt hier in Amerika wohl auch einige jüdische Bananiers und Geschäftsleute, welche durch ihr Betragen das gegen die Juden hin und wieder auftauchende Vorurtheil nähren; aber die große Menge der israelitischen Bevölkerung der Verein. Staaten ist, das weiß jeder Amerikaner, patriotisch, rechtschaffen und sittlich. Das amerikanische Volk will, daß man die Israeliten behandle, wie alle andere Bürger dieses freien Landes. Daher ist es wahrhaftig,

*) Kann der Red. So schlimm ist es, Gott sei Dank, in Deutschland noch nicht.

שער ה'איזוראעליט', שנה 22 (ינואר 1881):

בטור השמאלי למעלה: "Feuilleton: Akiba"

בחטיבה זו נבללו גם סצנות היסוד של גרסת נדרים מן הבבלי: סצנת האסם ואליהו הנביא בדמות עני. בגרסתו של להמן לבש האסם פנים עכשוויות בדמות דירת עוני, אמנם דלה ועלובה,⁵⁹ אך בת שני חדרים נפרדים: חדר שינה וחדר ששימש מטבח ומקום לימוד לעקיבא.⁶⁰ מיטה לא הייתה לבני הזוג והם ישנו על מצע של תבן וקש. "מדי בוקר הייתה רחל מסירה את אניצי הקש משערה".⁶¹

בהמשך לתיאור העוני, מופיעה הסצנה שבה עוזרים בני הזוג לעני שאשתו כורעת ללדת ואין לו אפילו קש לרפד בו את מצעה. במסורת ההשכלה ניפה להמן את האלמנט הנסי; במקום אליהו הנביא מן הגרסה הבבלית, מופיע כאן עני בשם אליהו שהתגורר עם אשתו ההרה בשכונת לבני הזוג. חזותם העלובה של בני הזוג מעוררת בעקיבא חמלה עזה, והוא מספר לאשתו מה ראה. בתגובה, מוסרת רחל את חסכוניתה לעזרת הזוג העני. הקש שסיפקו עקיבא ואשתו לעניים בגרסה הבבלית הפך אפוא בגרסה הגרמנית לחסכונית כספיים, שניתנו כצדקה.

עקיבא הנפעם מן המעשה האצילי של אשתו – העשירה לשעבר, שנוסף לקרבן הגדול שהקריבה למענו כדי למושכו אל התורה ויתרה על חסכוניותיה המעטים לטובת מתן צדקה – קורא בהתלהבות: "הו, איש עשיר אני, שיש לי רעיה כזאת". מבחינת מושגיה של הבורגנות הגרמנית כפי שהופיעו בגרסן-לאובה, העמיד כאן להמן את מוסד המשפחה והאישה במרכזו כחלופה ערכית וחשובה יותר מן העושר החומרי שהניחה רחל מאחוריה. כאות תודה על נדיבותה מבטיח לה עקיבא כי "אם אלוהים יעניק לי פעם כסף או רכוש, כי אז תלכי עדויה תכשיטים כנסיכה, ולמזכרת מן השעה הזאת יעטר את מצחך נזר זהב, ובו האמן המוכשר ביותר יחרוט את תמונת עיר הקודש ירושלים".⁶²

כמו במשל המים והסלעים לעיל, גם כאן ניתן לעמוד על הפואטיקה של להמן באמצעות השוואת הסצנה הזאת עם גרסת המקור הבבלית: בסיפור התלמודי מופיעה הבטחתו של עקיבא לאשתו, בדבר תכשיט הזהב, לאחר תיאור עוניים של בני הזוג במתבן.⁶³ מתיאור הדברים עולה שההבטחה הייתה ניסיון פיצוי של הגבר את האישה בעקבות הירידה הדרסטית בתנאי חייה הכלכליים.⁶⁴ ברומן, לעומת זאת, כך להמן את הבטחתו של עקיבא לאשתו לא עם עוניה שלה, אלא עם התפעלותו של הגבר מנדיבותה ואצילותה. תכשיט הזהב הובטח לה לא כפיצוי על העוני או כניסיון לרומם את רוחה, כפי הופעתו בבבלי; רחל, על פי להמן, אינה זקוקה לעידוד – התכשיט הוא אות של הכרת תודה והערכה מצד עקיבא כלפי אשתו. מסתבר כי הדידקטיות שבסיפורי להמן לא הייתה אלא אמפליפיקציה בכל המובנים של גרסאות המקור שהכיר: האסם הפך לבקתה והקש – לכסף; רק הרומנטיקה מקבלת כאן פנים רציונליות יותר ברוח האורתודוקסיה הגרמנית המאופקת.⁶⁵

הגרסאות הבבליות לא עסקו כלל בדרכי פרנסתו של ר' עקיבא. לעומת זאת, בגרסאות אבות דרבי נתן מופיעה סצנה, המספרת על עוניו של עקיבא ועל פרנסתו מחטיבת עצים שבהם אף השתמש בביתו למאור ולשינה.⁶⁶ בסיפורו מצא להמן דרך נוחה לשלב את הסצנה הארצישראלית בתוך הנרטיב הבבלית: רחל הרתה ועקיבא היה מוכרח לצאת לעבודה, אולם כדי לא להפסיד את שעות לימודו, היה משלים זאת בלילות לאור העצים שחטב. רבו, נחום איש גס-זו, הציע לכלכל אותו תקופה מסוימת, אולם עקיבא סירב להתפרנס מנדבות: "אם אני נוטל אצלך בשביל צרכי ביתי – הריני מקפח את העניים המרודים והחולים שאין בכוחם לעבוד".⁶⁷ במקומו, הוא מפנה את רבו לתמוך באליהו ואשתו, אותם עניים שרחל מסרה להם את חסכוניותיה. ניתן לשמוע בדברים אלו הד לאתוס של האורתודוקסיה היהודית בזכות עבודה קשה ואי-הסתמכות על תמיכת הקהילה, ומצד שני תמיכה בלתי מותנית בעניים.⁶⁸

מכאן ועד פרק 12 (עמ' 54 בתרגום העברי), הכניס להמן כמה סיפורים תלמודיים הנוגעים לנחום איש גס-זו, שבכולם נוכח גם ר' עקיבא. רק בסופו של הפרק הזה בחייו, לאחר מות רבו הראשון, פונה ר' עקיבא לבית המדרש ביבנה ללמוד תורה אצל ר' יהושע ור' אליעזר ושם הוא גם מתגלה כמנהיג רוחני.

י. נחום איש גס־זו: רומא וגרמניה

הסיפורים על נחום איש גס־זו מופיעים אמנם בתלמוד ובמדרש במקומות מסוימים, אולם אינם חלק אינטגרלי מן התמה על ר' עקיבא ואשתו ואין להם זכר לא בגרסאות הבבליות ולא בארצישראליות. למעשה, מאז חתימת הסיפור במאות ה־5–6 ועד הרומן של להמן לקראת המאה ה־19, לא הופיע נחום איש גס־זו באף גרסה שעסקה בקורותיהם של ר' עקיבא ואשתו. עם זאת, הסצנות על איש גס־זו המשולבות ברומן חשובות להבניית דמותו של ר' עקיבא לא רק כמנהיג רוחני, אלא כמנהיג פוליטי שנשא אחר כך את נס המרד בשלטון הרומי. בכמה מקומות מציין התלמוד את יחסו של ר' עקיבא לנחום איש גס־זו כחסס של תלמיד לרבו.⁶⁹ מאיר להמן ניצל עובדה זו וצירף את ר' עקיבא כנוכח בסיפורים על רבו נחום, הגם שבמקורות התלמודיים והמדרשיים לא נכח התלמיד עם הרב באירועים המתוארים.

התלמוד מספר על שליחותו של נחום איש גס־זו לרומא כדי להעניק לקיסר תשורה יקרה: תיבה מלאה אבנים טובות ומרגליות. בחניית הלילה נגנבה התכולה היקרה ובמקומה הניחו הגנבים מעפר המקום. הקיסר שפתח את התיבה וגילה בה חול, זעם וביקש להרוג את נחום, אלא שאז התגלה אליהו הנביא בדמות אחד השרים ויעץ לו לנסות את העפר כנגד אויביו. ואכן, הקיסר ניסה את החול הפלאי כנגד אויביו ואלה הובסו.⁷⁰

כאמור, בגרסתו של להמן מצטרף ר' עקיבא למשלחת הנוסעת לברך את הקיסר דומיטינוס לרגל הכתרתו לקיסר תחת אחיו טיטוס.⁷¹ הביקור ברומא מספק ללהמן הזדמנות לעמת את ר' עקיבא עם עקרונות המשפט והמוסר הרומיים, ובעקיפין בין המסורת היהודית לבין המסורת התרבותית של אירופה.

במהלך מסעו מתוודע ר' עקיבא לסנטור רומי בשם פלוויוס קלמנס המשמש שופט עליון ברומא. בשיחותיו עם הסנטור ואשתו, מעמת התנא את מערכת המשפט העברית עם זו הרומית ועורך למארחיו היכרות עם מערכת המצוות היהודית.⁷² בהמשך הרומן מקבלים עליהם בני הזוג קלמנס, ממנהיגי האליטה הרומית, את הדת היהודית ומתגיירים. קלמנס אף מקריב את חייו למען היהודים בפעולה הרואית, שנועדה לסכל את גזרתו של הקיסר הרומי לבער את האימפריה הרומית מנוכחות יהודית, ובכך מת מות קדושים.⁷³

כאמור, בזמן שהותם של החכמים ברומא, ניסה הקיסר את החול הפלאי נגד אויביו. להמן קישר את הסיפור עם מלחמתו של דומיטינוס בשבטים הגרמנים. הוא מספר שהקיסר ניסה את החול במלחמתו נגד "החטים הפראיים" (Die Wilden Chatten), ומיד מציין בסוגריים כי המדובר בתושביה הקדומים של הסן (Hessen) שהיו פושטים לעתים על ערי הפרובינקיות הרומיות.⁷⁴ בפרק יא מדווח להמן היכן התרחש הקרב של הקיסר ולגינותיו בגרמנים: ליד נהר הריין, מקום שבו צרו החטים על מבצר מוגונטיאקום.⁷⁵ דומיטינוס מורה להשליך את העפר על אויביו, ואכן התרחש נס והם נסו בבהלה משדה הקרב.⁷⁶ הפרט המעניין הוא שסביב הבסיס הרומי במבצר מוגונטיאקום הוקמה לימים העיר מיינץ, שבה שימש להמן עצמו רב הקהילה האורתודוקסית.

הנה כי כן, להמן רומז בסמוי כי העם הגרמני שבקרבו התאמצו היהודים להתערות ואת תרבותו ביקשו לאמץ תחת המסורת היהודית, היה פעם אוסף של שבטים פראיים – בזמן שהיהודים ומסורתם התרבותית היו קיימים כבר אז למעלה מ-1000 שנים, וקיסרי האימפריה הרומית הנערצת השתמשו בדיעותיהם של חכמי היהודים ואף הושפעו מאמונתם. זאת ועוד; השבטים הגרמניים ביקשו לזנב באימפריה הרומית, ובהמשך אף להחליפה מבחינה מדינית ותרבותית. גם בתקופה הרומית ביקשו חלק מהיהודים לאמץ את התרבות הרומית בעוד הזרם המרכזי (או שמא הזרם היחיד שנותר מן העם היהודי, שכן האחרים התבללו) נשאר נאמן לאמונה ולמסורת הדתית. מכאן לאנלוגיה ההיסטורית לזמנו של להמן הרומז לציבור היהודי בגרמניה לדבוק בדרך אבותיו גם מבחינה פוליטית ולא להסתנוור מן העושר התרבותי של סביבתו עד כדי ביטול ערכם העצמי.

יא. הפגישה, ההתרה וההיודעות

עם שובם משליחותם המוצלחת ברומא, חלה נחום איש גֶזוֹ, ולאחר מותו החליט ר' עקיבא ללכת ליבנה ללמוד תורה מפי ר' אליעזר ור' יהושע. עלייתו לגדולה של ר' עקיבא וההכרה בו כתלמיד חכם מתוארת על ידי להמן בקצרה, כמעט בדומה לנרטיבה הבבליית שציינה את קורותיו של התנא בבית המדרש במשפט הלקוני "הלך ישב שתיים עשר שנים בבית המדרש" בגרסת כתובות, או "הלך שתיים עשרה שנים לפני רבי אליעזר ורבי יהושע" בגרסת נדרים.⁷⁷ להמן הכיר היטב את הנרטיבה הארצישראלית שתיארה בהרחבה גדולה (כחצי מכמות המילים בגרסה כולה) את דרך עלייתו לגדולה והתגלותו של ר' עקיבא בבית המדרש,⁷⁸ ועם זאת התעלם מן החלק הזה באבות דרבי נתן ובחר לקצר בסצנה הזאת. הקיצור כאן בולט עוד יותר בהשוואה, למשל, ליצירה קרובה יותר לזמנו של להמן, המחזה המשכילי פרקי רבי עקיבא, שחיבר מרדכי פופר בראשית המאה ה-19 ושעסק באותה תמה ובמקורות דומים.⁷⁹ פופר הקדיש לחלק העוסק בקורותיו של ר' עקיבא בבית המדרש כשליש מן המחזה (למעלה משתי מערכות מתוך שש) לעומת להמן שלא הקדיש לכך ולו פרק מלא אחד.

דומה כי ההבדל נעוץ בנמענים שאליהם כיוונו שני המחברים. פופר כיוון את יצירתו לקהל שהסוגיות התלמודיות וההלכתיות הללו היו חלק טבעי מהאינוונטר התרבותי שלו, ולא מן הנמנע שהמחזה כוון ישירות ללומדי בית המדרש, שהיו הקהילייה המפרשת הטבעית של מחזה משכילי כזה מראשית תקופת ההשכלה. משום כך שילב פופר בסצנות השונות דיונים הלכתיים ותלמודיים שהיו נהירים היטב בעיקר ללומדי בית המדרש ופחות להמון הרחב. לעומת זאת, התעניין מאיר להמן בקהל היהודי הרחב, זה שיהדות התיקונים נגסה בו באופן שיטתי כמה עשורים עד להופעת הרומן. רוב קהל הנמענים הזה לא נמנה עם יושבי בית המדרש, וחלק ניכר ממנו אף היה רחוק מטקסטים יהודיים כלשהם. די להזכיר את העובדה שמחזהו של פופר נכתב בעברית בעלת שכבות מקראיות וחז"ליות, בעוד הרומן של להמן פורסם בגרמנית. אשר על כן נמנע להמן מהרחבת סצנת בית המדרש והתמקד יותר בגורלן האישי של הדמויות ובמשמעויות הדתיות הכלליות (והלאומיות) שבבסיס הסיפור.

עוד באותו פרק (יב) נדרש להמן לחזרתו הראשונה של התנא לביתו ולאחר מכן לחזרתו האחרונה בלויית תלמידיו הרבים ופגישתו עם רחל. בפרק אחד גישר להמן על פני למעלה מ־20 שנה שבהן לא התראו בני הזוג ודחס יחדיו סצנות שדי היה בהן לפרנס פרקים נוספים ברומן.

להמן לא ציין כי ר' עקיבא החליט לחזור לביתו לאחר 12 שנים שבהן לא ראה את משפחתו, אלא רק ש"החליט לבקר את משפחתו".⁸⁰ מבין הגרסאות הבבליות בחר להמן בזו של כתובות, שם מוכיח הסבא את האישה, עד מתי תישאר במצב של "אלמנות חיות" (שלא כמו בגרסת נדרים המספרת על "רשע" הלועג לאישה על נאמנותה לבעל). להמן הרחיב את הדברים לכלל ויכוח על מידת הנאמנות של אישה לבעלה. השכן מציע לאישה לתבוע מבעלה גט, וכתוצאה מכך היא תוכל להתפייס עם אביה ולא לסבול עם ילדיה חרפת רעב. האישה עונה למוכיחה כי היא זו שדחפה את בעלה לעזוב את הבית לתקופה ממושכת, למרות אי־רצונו המופגן, "למען לא יפסיק ממשנתו בגללי".⁸¹ ומכאן, שאילו ידעה שבכך יהיה לגדול בישראל, הייתה מסכימה להמתין עוד 12 שנים נוספות. להמן הולך בעקבות הבבלי בכל הקשור לדמותה של האישה כמי שאינה נגרת, אלא יודעת את אשר היא עושה ובמובנים רבים אף מובילה להגשמת מטרותיה, שאינן אישיות אלא כלליות ולאומיות. אכן, ניתן לראות כיצד משרת עיצוב זה את מטרותיו הדידקטיות של להמן ופותר את התנא מביקורת התקופה על הזנחת משפחתו. על פי גרסתו של להמן, ר' עקיבא לא רצה לעזוב את משפחתו, אבל אשתו "הפצירה" בו, כמעט אילצה אותו להתרכז בלימוד התורה.

הפגישה של התנא עם אשתו מתוארת באיפוק רב. המתח הדרמטי בין פרסומו הרב של ר' עקיבא לבין האנונימיות הדלה של רחל, הוא והלעג או החמלה של השכנות לבגדיה המרופטים של האישה⁸² – שנוצל היטב בגרסאות אחרות⁸³ – נעלם מגרסתו של להמן. ברומן יוצאת האישה להקביל את פניו של התנא הגדול עם אנשי המקום, ובהגיעה לאזור ההתקהלות היא מבקשת להתקרב לבעלה, אולם תלמידיו אינם מניחים לה. גם כאן נמנע להמן מתרגום מלא של הסצנה הבבלית: בגרסתו רחל אינה מבזזה בידי השכנים, וכמובן לא מוזכרת תשובתה הכנועה "יודע צדיק נפש בהמתו"; היא אף אינה נופלת אפיים ומנסקת את רגלי בעלה כבגרסת כתובות, אלא יוצאת להקביל את פניו. נוסף לכך עידן להמן את אירוע הדחייה של האישה: תלמידיו של התנא אינם "דוחפים" אותה ואף לא "דוחים" אותה; הם רק אינם מרשים לה להתקרב אצל רבם.⁸⁴ גם הכרזתו המפורסמת של ר' עקיבא "הניחו לה, שלי ושלכם – שלה הוא" שונתה בגרסה הגרמנית. במקום "הניחו לה" מנוכר, שם להמן בפי התנא ביטויי אהבה ישירים: "אהובתי רחל, אשת לבבי [...] אשתי היקרה והאצילה". ר' עקיבא מדגיש באוזני תלמידיו כי "בלעדיה הייתי עדיין עם הארץ". לאורך כל הפרק נמנע אפוא להמן משיבוץ אמירות או פעולות שעלולות היו לשמש חומר תעמולה בידי אנשי הרפורמה, שיצאו נגד מעמד האישה היהודייה בהלכה ובאתוס היהודי, ובמקביל נגד סמכות החכמים בכלל.⁸⁵

בהמשך הפרק מגיע בן כלאב שבוע אל התנא כדי להתייעץ עמו מה לעשות ברכושו הרב. הברור שעורך ר' עקיבא עם הישיש מעלה כי הסיבה שבשלה הדיר את בתו מממונו לא

הייתה מעמדית – עובדת היות חתנה רועה מהמעמד הנמוך; הסיבה הייתה נישואיה לבור ועם הארץ ו"שונא מושבע של תלמידי חכמים". ההיחשפות של ר' עקיבא כחתנו של הישיש מביאה בהמשך לפגישה נרגשת של האב עם בתו. כאן מעתיק להמן מן הבבלי את סצנת הנפילה של האישה לרגלי הבעל אולם מציגה כנפילה של הבת לרגלי אביה. הממד הסמלי בולט כאן לעין: השפעת שיח התיקונים בדת בקרב יהדות גרמניה מיתנה את ההיררכיה בתוך התא המשפחתי והעניקה מעמד שוויוני יותר גם לאישה האורתודוקסית מול בעלה. לא כך באשר להיררכיה בין דור האבות לדור הבנים. כאן הוטעם אחד ההבדלים העקרוניים בין היהדות הליברלית לשמרנית, שעה שזו האחרונה עמדה על משמר המסורת והרצף הבין-דורי כאלמנט מכריע בחינוך ובאמונה.

להמן חותם את הפרק הזה ברומן בתיאור איחודה של המשפחה והתעשרותו הפתאומית של התנא. ר' עקיבא מילא את הבטחתו לרחל ועשה לה "ירושלים של זהב". כאן מוסיף להמן:

ורחל האצילה והמסורה, רחל הצנועה, נשאה בשמחת גאווה את העטרה, לא לשם התייפות, אלא למען תלמדנה בנות ישראל אחרות, כיצד עשויה אישה חלשה לפעול גדולות למען התורה הקדושה.⁸⁶

הנימה האפולוגטית שלהמן נוקט ביחס לסימני העושר החדש שעיתרו את אשת התנא נובעת כנראה מהגרסה הארצישראלית, שבה מתלוננים התלמידים באבות דרבי נתן: "רבי, ביישנתנו ממה שעשית לה!" (או הבנים באדרנ"ב המתלוננים: "הרי הבריות משחקות עלינו"). התשובה שהשיב התנא בגרסה הארצישראלית – "הרבה צער נצטערה עמי בתורה" – הופכת כאן לאמירה עקרונית בדבר כוחן של הנשים לפעול "למען התורה הקדושה".⁸⁷

י. חתימה

הרומן רבי עקיבא שפרסם להמן לאורך שנת 1881 באיזוואנליט עשה שימוש בשתי המסורות של הסיפור – הבבלית והארצישראלית, אולם נתן את הבכורה לנרטיבה הבבלית, בעיקר בכל הקשור לדמותה של רחל אשת ר' עקיבא. חידושו של להמן היה באנלוגיה ההיסטורית שערך בין הסיפור התלמודי למציאות ההיסטורית והתרבותית של יהדות גרמניה בזמנו, המחצית השנייה של המאה ה-19. זאת על רקע המאבק שהחריף בין תנועת הרפורמה לאורתודוקסיה היהודית, וגם על רקע המאבק של מה שנתפס בעיני האורתודוקסיה כהתבוללות שפשתה בחלקים נרחבים בציבור היהודי בכל המרחב הדובר גרמנית.⁸⁸

הביוגרפיה ההיסטורית למחצה שרקם להמן לדמותו של ר' עקיבא נשענה רובה ככולה על מקורות טקסטואליים מן התלמוד והמדרש שלהמן התייחס אליהם כאל מקורות היסטוריים לכל דבר (למעט מקרים בודדים שבהם שאב חומרים מחיבורים היסטוריים בני זמנו).

כמי שהתפתחותו הרוחנית והתרבותית התבססה על רעיונותיה של הנאו-אורתודוקסיה היהודית בגרמניה, היה להמן מודע למעמד ההיסטורי המשני שקיבלו סיפורי התלמוד בקרב אנשי "חכמת ישראל", ובעיקר למשמעות הדתית המכרעת שנודעה להתייחסות זאת בקרב יהדות הרפורמה. עבור להמן, כמו גם שאר חבריו לדעה, היווה הקנון הדתי מאגר מסמכים היסטורי לכל דבר.⁸⁹ משום כך, אי-אפשר לעמוד על משמעות עבודתו של להמן, אלא אם בודקים את המקורות הקדומים שמהם שאב את החומרים ליצירתו ומתוך כך את המודיפיקציות שערך בחומרים אלה.

הבנת המקורות הקדומים מבהירה כי להמן לא השתמש במקורות ההיסטוריים באופן שרירותי לצורך מגמותיו הדיקטטיות, אלא עשה שימוש מבוקר במגוון הטקסטים הידועים על ר' עקיבא מן המדרש והתלמוד כדי לרקום את עלילת הנובלה שלו. במילים אחרות – להמן לא עשה כבשלו במקורות הקדומים, אלא, אם להשתמש במונחיו של ה"ג דאמר, ברומן עקבא נפגשו שני אופקים תרבותיים: האופק של הטקסטים הקדומים וזה של מרקוס להמן, ומיזוג האופקים הוליד הבנה חדשה הן של זמנו של התנא הגדול והן של המחצית השנייה של המאה ה-19.⁹⁰

בפרספקטיבה היסטורית ניתן לומר שלהמן רמז לאנלוגיה היסטורית נועזת בהרבה. ר' עקיבא היה בן הדור השלישי להנהגה התורנית שאחר החורבן, ממשכים של ר' אליעזר ור' יהושע, תלמידיו הישירים של רבן יוחנן בן זכאי, המנהיג הרוחני הראשי בעת החורבן. מבחינה זו ניתן לומר שלהמן ראה באבי האורתודוקסיה הגרמנית, הרב שמשון רפאל הירש, את המקבילה ההיסטורית לרבן יוחנן בן זכאי. פועלו של ריב"ז אפשר, אליבא דלהמן, את המשך קיומו של העם היהודי במציאות חסרת ריבונות שבה סמכותם של החכמים נשענה במידה רבה על הסכמת הציבור. פעילות חכמי יבנה הניחה את המסד לקיום יהודי בלב מציאות נכרית עוינת שהיוותה מוצא אטרקטיבי ליהודים רבים שנשבו כבחבלי קסם אחר התרבות הרומית, ובמקביל גם אחר הכת החדשה שנאמניה כונו "נוצרים".

כריב"ז בשעתו גם רש"ר הירש הקנה לזרם האורתודוקסי אידאולוגיה שהכשירה אותו להתקיים בעידן האמנציפציה, בלי שייאלץ לוותר על קיום מעמדו בתור נושא המסורת וההלכה. זאת למרות התמורות המשמעותיות שחוו היהודים וחיי הדת היהודיים ביחס לקיום היהודי בן מאות השנים עד אז בגרמניה.⁹¹

להמן ראה את עצמו וכן את בני דורו, שעמדו בראש ההנהגה הרוחנית הצעירה של היהדות האורתודוקסית בשנות השישים והשבעים של המאה, כמקביליהם ההיסטוריים של תלמידי בן זכאי, בעיקר ר' אליעזר ור' יהושע, חכמי הדור השני לחורבן. דומה כי באמצעות סיפורו – כמו גם באמצעות כלל מפעלו הספרותי והציבורי – ביקש להמן להשפיע על הדור השלישי ביהדות האורתודוקסית להעמיד מתוכו את המקבילה ההיסטורית לר' עקיבא. בקשה זו נשמעה רלוונטית עוד יותר על רקע צמיחתו של דור צעירים שהיה רחוק ביותר מחיים יהודיים ושלא הכיר כמעט דבר מן המסורת התרבותית והספרותית העצומה של עמו. יתרה מזאת; כר' עקיבא בשעתו, גם צעירים אלה סלדו ממורי הדת והרבנים.

עבור להמן, מעשה הסיפור לא ביקש אפוא רק למלא את זמנם של הצעירים בתכנים יהודיים "ראויים". היה זה אקט תעמולתי-פוליטי שביקש להצמיח את דור המנהיגות הבא של האורתודוקסיה לקראת מפנה המאות, ובמידה לא מועטה שיקף את הלכי הרוח הפנימיים בקרב המנהיגות הרוחנית של האורתודוקסיה היהודית בגרמניה.⁹²

עמישב, פתח-תקווה

הערות

- 1 Markus Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* XXII (1881)
- 2 פרקי הרומן התפרסמו כמעט מדי שבוע החל מה-5 בינואר 1881 ועד ה-21 בדצמבר 1881. כתב העת נסרק במסגרת ארכיב העיתונות היהודית בגרמניה, וניתן לצפות בו באתר: <http://www.compactmemory.de>. ההתייחסות לרומן במאמר זה תהיה, לפיכך, על פי הופעתו באיזראעליט (*Der Israelit*). תרגום הקטעים המצוטטים במהלך המאמר מסתמך הן על תרגומו העברי של הרומן, הן על תרגומו של כותב המאמר והן על תרגומיה של ניצה בן-ארי (הערה 6 להלן). לרומן כולו בכרך אחד ראו Markus Lehmann, *Akiba-Historische Erzählung aus der Zeit der letzten Kämpfe der Juden gegen die römische Weltmacht*, Frankfurt A. M.: J. Kauffmann, 1920. לתרגומו העברי של הרומן, ראו: מאיר להמן, רבי עקיבא - סיפור היסטורי, מגרמנית: י' גליס, תל-אביב: נצה, תשט"ו.
- 3 להמן נולד בוורדן (הנובר). הוא התחנך בישיבתו של הרב עזריאל הילדסהיימר בהלברשטדט, השתלם אצל ש"י רפפורט בפראג והוסמך על ידו לרבנות. בראשית שנות החמישים של המאה ה-19 עבר לברלין ולמד פילוסופיה בבית המדרש למדעים והכמת ישראל אצל ר' מיכאל לנדסברג. משם עבר לפראג ושהה במחיצתו של ר' שמואל פריינד. לאחר שקיבל מרבנותו הסמכה לרבנות, קיבל גם תואר דוקטור מאוניברסיטת הֶלֶה. עבודתו עסקה בתורתו של לוק על השכל האנושי. בהמשך התמנה לרב הקהילה האורתודוקסית במייניץ (1854) עד יום מותו. עוד על להמן ראו J. Rothschild, "Lehmann Markus", *Encyclopedia Judaica*, vol. 10, pp. 1582-1583.
- 4 האס"ף, שנה ו (תרנ"ד), חלק "בינה לעתים", עמ' 138-139 (ללא שם מחבר).
- 5 הקשר שבין הספרות לבין החברה שבתוכה צומחת ספרות זו, עשוי להתהדק אם מבינים ספרות כ"שיח" במובן שמישל פוקו נתן למונח זה: כשספרות נתפסת כתופעה הנולדת במסגרת השיח ובאמצעותו, יש סדרה שלמה של מושאים וקשרים שנעשית נגישה למחקר באופן ישיר ומידי; תהליכים חברתיים השזורים בטקסטים הספרותיים והמקשרים אותם באופן מובהק לסוגים אחרים של טקסטים ומשמעויות חברתיות הנוצרים באופנים שונים באתרים חברתיים שונים. ראו Robert Hodge, *Literature as Discourse: Textual Strategies in English and History*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1990, p. VIII. לפי עיקרון זה, אין הספרות נתפסת כתחום אוטונומי, חסר זמן, המאכלס ערכים ומשמעויות החורגים מתחום הניסיון, אלא זוהי פרקטיקה מוגדרת, מובחנת מפרקטיקות אחרות ומעורבת בהן, ובאמצעותה התרבות מְבנה את עצמה ומארגנת את ייצור המשמעות והערכים. ראו דניאל בויראין, הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד, מאנגלית: עדי אופיר, תל-אביב: עם עובד, 1999, עמ' 18-25.
- 6 ניצה בן-ארי, רומן עם העבר: הרומן ההיסטורי היהודי-גרמני מן המאה ה-19 ויצירתה של ספרות לאומית, תל-אביב: דביר, 1997, עמ' 15. ראו שם בהרחבה על עקיבא של להמן, עמ' 53-98.

- 7 שם, עמ' 68.
- 8 ראוי לציין כי גם היהדות הליברלית לא בחלה בגיוס הספרות למען ערכים שבהם האמינה. עם זאת, העכבות במה שנוגע לעיסוק באמנות כשלעצמה, שבלטו בעיקר אצל היהדות האורתודוקסית, הובילו בהכרח את האחרונה לאפולוגטיקה שביטוייה היה גיוס כמעט טוטלי של הכתיבה לתעמולה דתית. וראו מרדכי ברויאר, עדה ודיוקנה: אורתודוקסיה יהודית ברייך הגרמני 1871-1918: היסטוריה חברתית של מיעוט דתי, מגרמנית: אברהם קדימה, יצחק ברום והמחבר, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1990, עמ' 137-141. על הרקע לצמיחת הרומן ההיסטורי היהודי-גרמני, ראו בן-ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 21-36; על הממד הדיקטטי והתעמולתי בספרות היהודית-הליברלית בגרמניה, ראו בן-ארי, שם, עמ' 101-145.
- 9 אכן, אחד הרומנים של שלמה כהן, גבריאל (1853), נחשב ליצירת מופת גרמנית וזכה לפרסום רב בעולם.
- 10 הכותרת שניתנה לששת הכרכים הייתה: *Aus Vergangenheit und Gegenwart* (מזן העבר וההווה). לפירוט מפעלו הספרותי של להמן ראו Zohar Shavit und Hans-Heino Ewers, *Zusammenarbeit mit Annegret Volpel und Ran HaCohen und unter Mitwirkung von Dieter Richter, Deutsche-Jüdische Kinder und Jugendliteratur: von der Haskala bis 1945*, Bd. 1, Stuttgart-Weimar: Metzler-Verlag, 1996, pp. 660-676.
- 11 ראו שולמית וולקוב, בין ייחוד לסמיעה: יהודי גרמניה 1780-1918, מאנגלית: אורית פרידלנדר, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993, עמ' 35-56.
- 12 "הקהילייה המפרשת" מורכבת מ"כל אלה שיש להם אותן אסטרטגיות פרשניות, המשמשות בסיס לכתיבה [...] אסטרטגיות אלה קיימות עוד לפני פעולת הקריאה ומשום כך הן קובעות את צורתו של מה שנקרא": Stanley Fish, *Is there A Text in This Class?*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 171. וראו פיתוחו של המושג ויישומו על ספרות ההשכלה העברית במאמרה של טובה כהן, "הטכניקה הלמדנית – צופן של ספרות ההשכלה", מחקרי ירושלים בספרות עברית יג (1992), עמ' 137-169.
- 13 ראו: גליה ירדני, העיתונות העברית בארץ ישראל בשנים 1863-1904, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, 1969, עמ' 153-158; ברויאר, הערה 8 לעיל, עמ' 142-143; יוסף במברגר, "האפיפיור היהודי – עיון תימטולוגי באגדה ימי-ביניימית", עבודת גמר לקבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בראילן, 1997, עמ' 87-91.
- 14 סיפוריו של להמן, בתרגומם של י' גליס, מ"צ פרוש, פ' הירש, מ' שמואלי ועוד, יצאו שוב בשנות השמונים של המאה ה-20 בסדרת כרכים בהוצאת הספרים הדתית-חרדית "נצח" (בתוכם גם הרומן רבי עקיבא [הערה 2 לעיל]). ראו סיפורי מאיר להמן, תל-אביב: נצח [חש"ד]. בשנים 1990-1997 ראו אור סיפוריו של להמן בסדרה בת 26 כרכים בעיבודה של הסופרת החרדית ריזל פרידמן. בספרים לא מצוין מאיזו שפה תרגמה פרידמן; עם זאת, בחלק מהספרים הובאו צילומים של כל ספרי להמן מתורגמים ליידיש, וסביר להניח כי העיבוד, שעבר השגחה וקיבל הסכמה מדייני הבד"צ של העדה החרדית בירושלים (הסכמתם מובאת בראש כל כרך), נעשה מתרגומי היידיש של סיפורי להמן. עם זאת, מסיפורי להמן שעובדה פרידמן, נפקד מקומו של עקיבא. ראו כל סיפורי הרב מ. להמן בעיבוד ר. פרידמן, ירושלים: נתיבות, תש"ן-תשנ"ז. על התגובות לתרגום החדש והדיון הער סביבו בעיתונות החרדית, ראו במברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 90.
- 15 על התקבלותו של הרומן ההיסטורי הפופולרי במערכת התרבותית היהודית-גרמנית במאה ה-19, ראו בן-ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 39-51.

- 16 ברויאר, הערה 8 לעיל, עמ' 180 ואילך. על התפתחות התודעה ההיסטורית של יהדות גרמניה בשלהי המאה ה-18, ראו שמואל פיינר, השכלה והיסטוריה: תולדותיה של הכרת עבר יהודית מודרנית, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1995, עמ' 21-76 (וראו גם להלן, בהמשך המאמר).
- 17 בספרו על המיתוס של השיבה הנצחית, טען האנתרופולוג וחוקר הדתות מירצ'ה אליאדה כי האדם הקדם-מודרני ביקש לגאול את עצמו מאימת הלינאריות של הזמן, וכדי לבטל את אי-הפיכותו, העניק לזמן כיוון מחזורי, מעגלי. כך, בעצם, ביקשה התרבות הקדם-מודרנית להתגונן מפני ה"היסטוריה", אם על ידי ביטולה הודות לחזרה על הקוסמוגוניה ולהתחדשות המחזורית של הזמן, ואם בכך שהעניקה לאירועים ההיסטוריים משמעות מטא-היסטורית, לא רק מנחמת, אלא גם קוהרנטית, כזו המסוגלת להשתלב במערכת מוגדרת, שבה ליקום ולקיומו של האדם הייתה הצדקה משל עצמם. ראו בהרחבה בספרו של מירצ'ה אליאדה, המיתוס של השיבה הנצחית: ארכיטיפים וחזרה, מצרפתית: יותם ראובני, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 11-12. השלכתה של הבחנה זו נוגעת כמוכנים רבים גם לקיום דתי בעולם מודרני, שבו אוחדו הדתי-המודרני בידו האחת במיתוסים נצחיים בעוד ידו האחרת מחבקת מתוך בחירה את החולף והזמני.
- 18 James S. Diamond, *Barukh Kurzweil and Modern Hebrew literature*, Chico: Scholars Press, 1983, p. 12
- 19 ברוך קורצווייל, במאבק על ערכי היהדות, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1969, עמ' VIII © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן. ראו גם יצחק ברויאר, ציוני דרך, ירושלים: מוסד הרב קוק, תשמ"ב, עמ' 156-163. עוד על התפיסה המטא-היסטורית של קורצווייל כתוצר של הנאו-אורתודוקסיה הגרמנית, ראו Diamond, הערה 18 לעיל, עמ' 31-36.
- 20 Diamond, שם.
- 21 על השימוש בחיבורים ביוגרפיים או ביוגרפיים למחצה ועל פנתיאון הגיבורים של ההשכלה היהודית, ראו פיינר, הערה 16 לעיל, עמ' 76-90, 99-102.
- 22 הגרסאות המתורגמות של סיפורו של להמן רבות מאוד. בין התרגומים: רבי עקיבא: היסטארישע ערצאהלונג, חסר שם המתרגם, בודפסט: דפוס לאווי עט פישער, 1893 (יידיש); רבי עקיבא: סיפור יסודתו בדברי הימים לבני ישראל, מגרמנית: דוד ראטהבלום, קראקא: המגיד לישראל תרנ"ו (יידיש); רבי עקיבא, מעובד לבני הנעורים על ידי פ' הילפרן, ורשה: ספר, תרפ"ו; רבי עקיבא: לוס אמורוס אירואיקוס, רומאנסו דילה אינדיפינדינסייה ג'ודיאה ("רבי עקיבא: האוהבים הגיבורים – רומן העצמאות היהודית"), חסר שם המתרגם, שלוניקי: דפוס העיתון איל פואבלו, 1929 (לדינו); רבי עקיבא, מגרמנית: י' גליס, תל-אביב: נצה, תשט"ו; *Akiba: The Story of Rabbi Akiba and his Times*, adapted from the German by J. Leftwich, New-York: Keren hatora committee, 1956. ברשימה כאן הוכא רק מדגם מייצג. לרשימת תרגומי כלל סיפוריו השונים של להמן לעברית בלבד, ראו אוריאל אופק, עולם צעיר: אנציקלופדיה לספרות ילדים, רמת-גן: מסדה, 1970, עמ' 376-378. אופק לא כלל, כמוכן, את סיפוריו של להמן שיצאו לאור החל בשנות ה-70 ואילך. להשלמת הרשימה, ראו הערה 14 לעיל.
- 23 בבלי, כתובות סב ע"ב-סג ע"א.
- 24 בבלי, נדרים נ ע"א. לא מעט חוקרי מדרש ותלמוד מתייחסים אל שני המקורות הבבליים כאל סיפורים נפרדים ואף רואים את הסיפור בנדרים כנובע מקודמו בכתובות. ראו, למשל: אברהם אדרת, "הסיפור בספר האגדה", עלי שיח 4-5 (רצמבר 1977), עמ' 122-139; Tal Ilan, *Mine and Yours are Hers: Retrieving Women's History from Rabbinic Literature*, Leiden: Shama Friedman, "A Good Story Deserves Retelling; The ;Brill, 1997, pp. 38-48

- הספרותית של שני המקורות הבבליים במשך ההיסטוריה בעשרות גרסאות מקוריות ועוד במאות אחרות אפיגוניות, סיפורם של ר' עקיבא ואשתו כפי שהוא מופיע בבבלי נתפס על פי רוב כגרסה אחת משולבת. הדבר משמעותי עוד יותר ביחס לרומן עקיבא, שכן מאיר להמן לא הבריל בין המקורות (כולל המקורות הארצישראליים הסותרים, כפי שיתברר להלן) והתייחס אליהם כאל עלילה קוהרנטית אחת.
- 25 אבות דרבי נתן (מהדורת שלמה זלמן שכטר), נוסח א (פרק ו)/ נוסח ב (פרק יב), ניויורק, תשכ"ז (מהדורה שלישית), דף טו. וראו גם: Ilan, הערה 24 לעיל; Friedman, הערה 24 לעיל.
- 26 זאת ועוד; גרסאות הבבלי לא הזכירו בני משפחה נוספים מלבד האישה, בעוד אבות דרבי נתן מציין שר' עקיבא החל ללמוד עם בנו, ובנוסח ב' מדובר על בנינים נוספים. ככלל: בעוד עלילת הבבלי מתחילה להתגלגל עם בחירתה של האישה ברועה וקידושה לו (נקודת ההסתבכות), מן המקורות הארצישראליים עולה כי ר' עקיבא היה נשוי עוד לפני תחילת העלילה ומעולם לא רעה צאן ואף אשתו לא הייתה בת עשירים. נקודות ההשקה היחידות בין המקורות הבבליים לאלו הארצישראליים נוגעות לציון בורותו בתחילת העלילה, התגדלותו בתורה בבית מדרשם של ר' אליעזר ור' יהושע וכן ציון העובדה כי לאחר שעלה לגדולה ונתעשר, הייתה אשתו יוצאת "בעיר של זהב" (נוסח א) או ב"כתר של זהב" (נוסח ב), רמז להבטחה המפורסמת באסם מגרסת הבבלי בכתובות. טל אילן טוענת שגרסת סיפור ר' עקיבא באבות דרבי נתן נראית כמודיפיקציה מכוונת של גרסת התלמוד לסיפור, באופן שבגרסה הארצישראליית סולקה דמות האישה שהופיעה בהבלטה בגרסה הבבליית. אילן מביאה את דעתו של דב נוי, שהציע כי גרסת אבות דרבי נתן היא הדחקה טיפוסית של סיפור עם שסופר בידי נשים ושהדגיש את חשיבות הנשים לפי גרסת בבלי על ידי החלפתו הזוהירה בגרסה בעלת אוריינטציה גברית. ראו Ilan, הערה 24 לעיל, עמ' 80.
- 27 ראו בבלי, גיטין נו ע"א וע"ב.
- 28 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* (5/11/1881), p. 7 (הערה 1 לעיל והתרגום שלי, ד"א).
- 29 ר' שמשון רפאל הירש, פירוש לוויקרא כו, מב, חמישה חומשי תורה, מגרמנית: מרדכי ברויאר, ירושלים: מוסד יצחק ברויאר, תשס"ב (ההדגשות במקור; ההוספה בסוגריים המרובעים היא שלי, ד"א). ראה גם פירושו לבראשית כו, טו. ראוי לציון הוא פירושו המפורסם של רש"י הירש לשמות כה, יב-טו, שם מצווה התורה להותיר דרך קבע את בדי ארון הקודש במקומם ולא להסירם גם לאחר החנייה ("בטבעות הארון יהיו הברדים, לא יסורו ממנו"). מצווה זו סימנה עבור הירש "את הייעוד ואת התפקיד: לשאת את הארון ואת תוכנו, בשעת הצורך, גם מעבר לגבולות מקום עמידתם הנוכחית, והמצווה שלעולם לא יסורו הברדים מן הארון קבעה מראש לכל הדורות את דבר האמת, שהתורה הזאת ותעודתה אינן תקועות באדמה שעליה עמדו בשעתם מקדש הקודש והמקדש. נוכחותם התמידית של הברדים מעידה על כך, שתורת ה' אינה קשורה וזקוקה לשום מקום מיוחד [...] מסתבר שהלאו של 'לא יסורו ממנו' [...] מניח את האפשרות של הוצאתם מן הטבעות. הברדים אל יסורו, אך הם יכולים לסור, אפשר להסיר אותם מן הארון בכוח. אולם, אם יעשו כך, לא ייפגע הארון, אלא יצפה לנושא־ארון חדשים!".
- 30 להמן, רבי עקיבא (מגרמנית: י' גליס), הערה 2 לעיל, עמ' 19.
- 31 ראו הערתו המעניינת של קורצווייל על פתרונו המדיני והרוחני של ריב"ז: "בתקופת רבן יוחנן בן־זכאי נעשה הניסיון המעניין להעמיד את חיי עם ישראל על תודעת עצמו כעם עולם, כעם הנצח. מאז המשיכו היהודים לחיות ללא מדינה וללא ארץ. בתקופתנו נעשה

הניסיון להשריש מחדש את חיי עם ישראל בארצו ובמדינתו ללא היהדות. פתרון התחייה הלאומית החילונית מנוגד לפתרונו של רבן יוחנן בן־זכאי" (קורצווייל, הערה 19 לעיל, עמ' x).

32 פפוס מופיע בכמה מקומות במדרש כשהוא מתעמת עם ר' עקיבא בנוגע ללימוד תורה והיחס כלפי השלטון הרומאי: "פעם אחת גזרה מלכות הרשעה שלא יעסקו ישראל בתורה, בא פפוס בן יהודה ומצאו לרבי עקיבא שהיה מקהיל קהילות ברבים ועוסק בתורה. אמר ליה: עקיבא, אי אתה מתירא מפני מלכות? [...] אמרו: לא היו ימים מועטים עד שתפסוהו לרבי עקיבא וחבשוהו בבית האסורים, ותפסו לפפוס בן יהודה וחבשוהו אצלו. אמר לו: פפוס, מי הביאך לכאן? אמר ליה: אשריך רבי עקיבא שנתפסת על דברי תורה, אוי לו לפפוס שנתפס על דברים בטלים", בבלי, ברכות סא ע"ב (אכן, לקראת סוף הרומן בחר להמין להביא את המפגש הזה בין פפוס לר' עקיבא בכלל הרומאי). פפוס מופיע במחלוקת פרשנית עם ר' עקיבא ביחס לכמה פסוקים במקרא. על כל טענה שטוען פפוס משתיק אותו ר' עקיבא במילים: "דייך פפוס". ראו מכילתא דרבי ישמעאל, בשלח, פרשה ו, ד"ה "ובני ישראל הלכו ביבשה בתוך הים". עניין נוסף בנוגע לשם "פפוס", האנטגוניסט של ר' עקיבא, נמצא בבבלי, שבת קד ע"ב (חלק מהדיון נמצא בהשמטות הצנוורות), שם מדבר התלמוד על "בן סטרא", כלומר בנה של הסוטה, שהוציא נוסחאות כשפים על זרועו ממצרים. אביו הרשמי של אותו בן סטרא היה אדם בשם פפוס בן יהודה, אלא שאמו, מרים המכונה בתלמוד "מגדלה שיער נשיא" (במהדורת הרב עדין שטיינזלץ מתורגם: "מרים קולעת שער הנשים") זנתה עם אדם בשם פנדירא וממנו ילדה את בן סטרא. לא מעט חוקרים ומפרשים ייחסו את בן סטרא לישו הנוצרי (וראו פירוש תוספות במקום בשם רבנו תם וד"ה "בן סטרא" – אף הוא מופיע בחלקו בהשמטות הצנוורות) שדוחה טענה זאת). להמין הכיר מן הסתם את הטענה הזאת כלפי בן סטרא, ולכן גם אם אולי לא מדובר באותו אדם, יש כאן יותר מרמז לקשר העקיף של פפוס בן יהודה לישו, כלומר לתרבות הרומית־נוצרית שדמותו מייצגת ברומן. ראו איתן בורשטיין, לקסיקון לנצרות: מושגים, רעיונות ואישים, תל־אביב: איתאב, 2005, עמ' 280–281.

33 את הוויכוח הסוער בין טרייטשקה לאינטלקטואלים הליברליים היהודים ותיאודור מומזן ניתן לקרוא אצל: Walter Boelich, *Der Berliner Antisemitismusstreit*, Frankfurt A.M.: Insel-Verlag, 1965. ביליך מביא את מאמריהם של טרייטשקה, היינריך גרץ, הארי ברסלאו, הרמן כהן, מומזן ועוד, כפי נתינתם בפריודיקה הגרמנית בין 1879 ל־1881. ראו גם ספרו של אוריאל טל, יהדות ונצרות ברייך השני, 1870–1914: תהליכים היסטוריים בדרך לטוטאליטריות, ירושלים: מאגנס, 1969, עמ' 25–36 (ראו לאורך הפרק הראשון כולו, "האינטליגנציה הגרמנית ובעיית ההתערות וההתייחדות של היהודים", עמ' 11–49. בפרק זה דן טל בסוגיית התערותם של היהודים בלאומיות הגרמנית המתחדשת כמקרה בוחן של מעמד האינטלקטואלים בכלל בסוגיית היחס ללאומיות מול הרצון לשמור על חירותם הרוחנית והחברתית. על מאמרו של הרמן כהן ראו שם, עמ' 33–36); ברואר, הערה 8 לעיל, עמ' 295–296.

34 Markus Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 2 (12/1/1881), p. 31 (הערה 1 לעיל) ומגרמנית: ניצה בן־ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 196).

35 הציטוט מובא אצל ברואר, הערה 8 לעיל, עמ' 116.

36 שם, עמ' 115–118.

37 להמין, רבי עקיבא, הערה 2 לעיל, עמ' 18.

38 שם, עמ' 10–11, 17–25.

- 39 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 4 (26/11/1881), p. 84 (הערה 1 לעיל והתרגום וההוספה בסוגריים מרובעים הם שלי, ד"א).
- 40 Itta Shedletzky, "Some observations on the popular *Zeitroman*: על הגרסות לאובה ראו: in the Jewish Weeklies in Germany from 1870 to 1900", *Canadian Review of Comparative Literature* (September 1982), pp. 349-360; בן-ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 24-25.
- 41 מבחינה זו, המשך הסיפור – שבו מגיע בן כלבא שבוע להתיר את נדרו אצל החכם הגדול המתוודע אליו כחתנו, רועה עדריו לשעבר, ולהעניק מחצית מנכסיו לר' עקיבא – יכול להיחשב כתוספת מאוחרת שנועדה אולי לסגור את סופו הפתוח של הסיפור ולהציב בצד השכר הרוחני והמוסרי גם שכר חומרי ובמידה מסוימת גם לפתור את מערכת היחסים של הבת עם אביה. לדעה דומה, ראו יונה פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1981, עמ' 113, הערה 14. ראו גם אדרת, הערה 24 לעיל.
- 42 "אמרו: בן ארבעים שנה היה ולא שנה כלום. פעם אחת היה עומד על פי הבאר. אמר: מי חקק אבן זו? אמרו לו: המים שתדיר נופלים עליה בכל יום. אמרו לו: עקיבא, אי אתה קורא: 'אבנים שחקו מים' (איוב יד, ט)? מיד היה רבי עקיבא דן קל וחומר בעצמו: מה רך פסל את הקשה, דברי תורה שקשין כברזל – על אחת כמה וכמה שיחקו את לבי שהוא בשר ודם. מיד חזר ללמוד תורה" (אבות דרבי נתן, נוסח א, הערה 25 לעיל).
- 43 שְׁחָלִיִּים (Lepidium) – צמח בר ממשפחת המצליבים, גדל על פי רוב בשדות ובצדדי דרכים. אחד ממיני השחליים מוזכר במשנה כירק מאכל (אברהם אבן-שושן, מילון עבריי-עברי, ירושלים: קרית ספר, תשנ"ח). ראו גם משנה מעשרות, ד ח.
- 44 "אמרה לו אשתו: לך למוד תורה. אמר לה: הלא ישחקו עלי שאני בן ארבעים שנה ואיני יודע כלום. אמרה לו: בוא לעשות פלא. אמר לה: ומה? אמרה לו: הבא לי חמור שהוא ניזק בחליותיו. הביא לה. זרקה על נזקו עפר וזרעה עליו שחלים וצמחו. הוציאו לשוק יום ראשון ושיחקו עליו, יום שני – ושיחקו עליו, יום שלישי ולא שיחקו עליו. כך אמרה לו: לך ולמוד תורה. היום ישחקו עליך, למחר ישחקו, יום שלישי לא ישחקו אלא יאמרו זה מנהגו כן", ר' דוד בן עמרם דעני, מדרש הגדול (מהדורת ד"צ הופמן), ברלין, תרע"ד, עמ' 35-37 (שמות ד, יג). נוסח דומה נמצא גם בכ"י ירושלים, הספרייה הלאומית 197 8⁰, עמ' 16-18א; וכן כ"י מנצ'סטר-גאסטר 82, עמ' 109א-111א. כתב היד האחרון פורסם על ידי משה גאסטר, ספר המעשיות, ליפסיה: אסיאה, תרפ"ד, עמ' 106-108, ס' 147. על הגרסאות והנוסחים השונים של אבות דרבי נתן, ראו מנחם קיסטר, עיונים באבות דרבי נתן: נוסח, עריכה ופרשנות, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1998.
- 45 לעניין המוסכמות ו"סצנת הדפוס" (Type Scene) המקראית, ראו מאמרו של אורי אלטר, "סצנות דפוס במקרא וחשיבותה של קונווציה", הספרות 27 (דצמבר 1978), עמ' 7-14. המאמר הופיע כפרק בספרו של אורי אלטר, אמנות הסיפור במקרא, מאנגלית: שושנה צינגל, תל-אביב: אדם, תשמ"ח, עמ' 61-77.
- 46 נוסף לכך, יש לציין את חילופי האותיות של שמות הגיבורים: יעקב-עקיבא. יונה פרנקל טוען כי בעת שהותו של ר' עקיבא בבית המדרש לא היו בני הזוג נשואים, אלא רחל הייתה "מקודשת" בלבד – עניין זה מחזק את הקשר שבין הסיפור המקראי לזה התלמודי (פרנקל, הערה 41 לעיל, עמ' 114). על הקשר שבין סיפור יעקב ורחל לסיפור עקיבא ורחל, ראו: יעקב אלכוים, "תבניות לשון ועניין במעשי חכמים: לטיבן של העדויות על ר' עקיבא באבות דרבי נתן", דברי הקונגרס העולמי השביעי למדעי היהדות 3 (1981), עמ' 72, הערה 7; בוירין, הערה 5 לעיל,

- עמ' 156; Ilan, הערה 24 לעיל, עמ' 289-291. וראו הבחנתה של רוזלין לקס בין הסיפור המקראי לתלמודי: רחל המקראית היא רועת צאן פסיבית בעוד יעקב הוא המחזר האקטיבי, ולעומת זאת בסיפור התלמודי עקיבא הוא הרועה הפסיבי ורחל היא המחזרת האקטיבית (Roslyn Lacks, *Women and Judaism: Myth, History and Struggle*, Garden city, New-York: Doubleday, 1980) p. 127.
- 47 הדי המאבק של יעקב נשמעים גם בקישור שעורכות שתי הגרסאות הארצישראליות בין סיפור ראשיתו של ר' עקיבא לדבריו של התנא יוסי בן יועזר: "הווי מתאבק בעפר רגליהם [של חכמים] ושותה בצמא את דבריהם" (משנה, אבות א, ד [ההדגשה וההוספה הן שלי, ד"א]).
- 48 וראו בן-ארי, הערה 6 לעיל.
- 49 פיינר, הערה 16 לעיל, עמ' 91. גם ב"היסטוריה המשכילית" הבדיל פיינר בין האפיק המחקרי-מדעי של "חכמת ישראל" לבין האפיק העממי יותר של חוגי המשכילים בשלהי המאה ה-18 בגרמניה (שם, עמ' 92).
- 50 שם, עמ' 461.
- 51 Alexander Altmann, *Moses Mendelssohn: A Biographical Study*, Alabama: University of Alabama Press, 1973, p. 832, n. 78
- 52 ראו, למשל, ר' שמשון רפאל הירש, חורב, מגרמנית: הרב משה זלמן אהרנזאהן, ניו-יורק: פ' פלדהיים, תשי"ג, עמ' 449-452. ההתנגדות ללאומיות היהודית המודרנית התבטאה גם בהתנגדות לציונות. איגוד הרבנים הצהיר בברלין ביולי 1897 כי "שאיפותיהם של הציונים מנוגדות לתקוות המשיחיות של היהדות". ביסוד ההתנגדות היה החשש שמא תחתור הציונות המדינית תחת קיומם של יהודי גרמניה. אוריאל טל מביא ציטוט ממכתב של הרב ורנר ממינכן התובע מחבריו בהנהלת איגוד הרבנים להצהיר בפומבי עוד קודם להתכנסות הקונגרס הציוני הראשון כי "לדתנו אין שום עסק עם לאומיות" (טל, הערה 33 לעיל, עמ' 114, הערה 72).
- 53 בן-ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 64.
- 54 על אינטרטקסטואליות כמאפיין של ספרות דתית, ראו דרור אידר, "השירה העברית הדתית: קריטריונים, הגדרות והצעות קריאה", אקדמות טו (חורף תשס"ה), עמ' 31-49 (ראו במיוחד עמ' 44-46).
- 55 ראו שמעון וליקובסקי, רבי עקיבא: מחזה בשלוש עשרה תמונות, תל-אביב: מסדה, תרצ"ו. וליקובסקי מיקם את ראשית המחזה ערב המרד הגדול, לפני חורבן הבית. עקיבא מוצג כאחד ממנהיגי העם המצדד בזכות המרד, אולם דעתו נחשבת פחות עקב היותו עם הארץ. הסצנה התלמודית, שעל פיה שולחת בתו של בן כלבא שבוע את עקיבא ללמוד תורה, מגויסת כאן לעניין הלאומי: בית המקדש נחרב, ורחל מבקשת מעקיבא להקדיש את חייו לנקמה ברומאים. לשם כך עליו ללכת למקום תורה ולהיות "לגדול בישראל", ושם יחנך את הדרור הצעיר לא להשלים עם שלטון הרומאים (תמונה חמישית). למעשה הפקיע וליקובסקי מהמחזה לכל אורכו את הממד הדתי של לימוד התורה והפכו לאמצעי המוביל לחירות לאומית. אלמנט נוסף במחזה הוא עיצובה של רחל לא רק כמי שהניעה את עקיבא להפוך לתנא גדול, אלא כמי שהניעה את גלגלי מרד בר-כוכבא: בתמונה השמינית מתחיל רחל ממחלה שנגרמה בשל מסירותה ההרוואית לפרנסת בעלה. בצוואתה לר' עקיבא היא מורישת לו את נס המרד: "עקיבא, עקיבא, השגתי את כל אושרי בארץ ונשמתי עולה למעלה, אל צור מחצבתי לגנזי מרומים, ואתה עקיבא, הצל את עמנו מידי הרומאים!" (שם, עמ' 17).
- 56 הדים למשמעות הלאומית של הסיפור ניתן למצוא, למשל, בעיבוד לנוער של פ' הילפרן לספרו

- של להמן (הערה 22 לעיל), וכך גם בתרגום ללאדינו (הערה 22 לעיל) המכנה את הרומן "רומן העצמאות היהודית".
- 57 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 1 (5/1/1881), p. 8 (הערה 1 לעיל) [התרגום וההוספה הם שלי, ד"א].
- 58 הקישור בין העם היהודי לזרם המים הוא כנראה חידוש של להמן עצמו. על פי רוב ראה המדרש במים מסמן של התורה או החכמה האלהית (ראו, למשל, בבלי, בבא-קמא פב ע"א: "אין מים אלא תורה", ובמקומות רבים נוספים). במקביל, ראה המדרש (בעקבות התנ"ך) את הים ומקבילותיו (בעיקר מים רבים/ כבירים/ אדירים וכו') כמסמן של אומות העולם (ראו, למשל, ישעיהו יז, 12-13: "הוי המון עמים רבים פהמות ימים יהמיון ושאוון לאמים כשאון מים כבירים ישאוון; לאמים כשאון מים רבים ישאוון"). וראו עוד במדרש (איכה רבה ג, ד"ה "צוד צדוני"), על הפסוקים (איכה ג, נב-נד): "צוד צדוני כצפור איבי חנם; צמתו כבוד חיי וידו אבן פי; צפו מים על ראשי אמרתי נגורתי": "צוד צדוני כצפור אויבי חנם, צמתו כבוד חיי, זה יוסף זה ירמיה זה דניאל, צפו מים על ראשי וגו' אלו האומות שכתוב בהם הוי המון עמים רבים כהמות ימים יהמיון ושאוון לאומים כשאון מים כבירים", ובמקומות רבים נוספים. לפי הדימוי במדרש האחרון העם היהודי הוא שניצב מול שטף המים האדירים – הם העמים האחרים – המאיימים להטביעו.
- 59 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 7 (16/2/1881), p. 158 (הערה 1 לעיל).
- 60 תיאור זה הוא אנכרוניזם מובהק של להמן. דומה שאפילו בתקופתו, המחצית השנייה של המאה ה-19, כמעט שלא היו חללים נפרדים בבתים של המעמד הפרולטרני, לא כל שכן בתקופת המשנה.
- 61 Lehmann, "Akiba" (הערה 59 לעיל) [התרגום שלי, ד"א].
- 62 שם, עמ' 159 (מגרמנית: ניצה בן-ארי, הערה 6 לעיל, עמ' 77).
- 63 בבלי, נדרים נ ע"א: "אזלא ואיתנסיבא ליה. בסיתוא הוה גנו בי תבנא, הוה קא מנקט לה (ס"א: ליה) תיבנא מן מזייה. אמר לה: אי הואי לי – רמינא ליך ירושלים דדהבא" (תרגום: הלכה ונישאה לו. בחורף היו לנים במתכן. היה מוציא לו/לה את התבן משערותיה. אמר לה: לו היה לי [כסף] הייתי נותן לך ירושלים של זהב [התרגום שלי, ד"א]).
- 64 דומה שזאת הסיבה להופעתו בכבלי של אליהו בדמות עני בסצנה שלאחר מכן. גם כאן יש ניסיון לעודד את רוחה של האישה, שהנה יש עניים מרודים מהם.
- 65 האיפוק הרצינוני שרר לא רק בחיי היומיום ובחינוך; הוא בלט עוד בראשית המאה ה-19 שאז חדר גם אל סדרי התפילה האשכנזית המסורתית שהתאפיינה עד אותו הזמן "בצעקה בקול רם, באי-סדר ובשילוב ענייני חולין, כמו הפסקת התפילה לשם מכירת כיבודים לכל המרבה במחיר" ועוד. קהילות יהודיות רבות ברחבי גרמניה, ביניהן גם מסורתיות, אימצו את התקנות החדשות של בית הכנסת שדרשו "התנהגות מכובדת" בשעת התפילה בציבור. כך או כך, "עובדה היא, שההתנהגות ההולמת בשעת התפילה, שהונהגה באופן כללי בקהילות גרמניה, גרמה לכך שיהודי מזרח אירופה ראו באיפוק זה בעבודת הקודש (על כל מאפייניו, כולל עמידה קפואה בתפילת העמידה בניגוד לנענוע החסידי ועוד) מאפיין של כלל יהדות גרמניה". ראו: מיכאל מאיר, "הקהילות היהודיות במערב", מ' מאיר (עורך), תולדות יהודי גרמניה בעת החדשה, ב, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשס"א, עמ' 118-119.
- 66 "בכל יום ויום היה מביא חבילה של עצים, חציה מוכר ומתפרנס וחציה מתקשט בה. עמדו עליו שכניו ואמרו לו: עקיבא, אבדתנו בעשן. מכור אותן לנו וטול שמן בדמיהן ושנה לאור הנר. אמר

- להם: הרבה סיפוקים אני מסתפק בהן, אחד – שאני שונה בהן, ואחר – שאני מתחמם כנגדן, ואחד – שאני ישן בהם" (אבות דרבי נתן, נוסח א, ו, הערה 25 לעיל).
- 67 להמן, רבי עקיבא (מגרמנית: י' גליס), הערה 2 לעיל, עמ' 36.
- 68 ב-1872 יצאה "ברית הקהילות היהודיות" (DIGB) במאבק נגד פושטי היד הנודדים ונגד ה"שנוררים". בתגובה, יצא להמן בעיתונו איזרעאליטי נגד גישה זו בהסתמכו על מערכת הצדקה היהודית המסורתית. הוא לא התעלם מן המצב, אבל מחזה נגד "אמצעי הכפייה" שביקשה "ברית הקהילות" לנקוט, והביע את ביטחונו ש"זרע אברהם אבינו לא יגרש שום פושט יד מפתח ביתם, כשם שלא גירשו עד כה" (ברויאר, הערה 8 לעיל, עמ' 203-204). עוד על מאבק הקהילות היהודיות בפושטי היד ובנוודים היהודים בגרמניה, ראו אהרן בורנשטיין, הקבצנים: פרק בתולדות יהודי גרמניה, ירושלים: ראובן מס, 1992, עמ' 21-30. על חיי הכלכלה ועל מערכות הרווחה של האורתודוקסיה היהודית בגרמניה, ראו שם, עמ' 191-199. אכן, נחום איש גס-זו מתרשם מן האידיאליזם הבוטח של תלמידו ומכנה אותו "אציל נפש": "אם ישנם אנשים כמותך, המתמסרים ללימוד התורה הקדושה, ישראל לא יתייתם" (Lehmann, "Akiba", *Der Israelit*, [16/12/1881], p. 159 |הערה 1 לעיל, התרגום שלי, ד"א).
- 69 ראו: בבלי, חגיגה יב ע"א: "שאל רבי ישמעאל את רבי עקיבא כשהיו מהלכין בדרך. אמר ליה: אתה ששימשת את נחום איש גס זו עשרים ושתיים שנה"; ברכות כב ע"א: "תנו רבנן: בעל קרי שנתנו עליו תשעה קבין מים – טהור; נחום איש גס זו לחשה לרבי עקיבא". וראו גם שבועות כו ע"א; בראשית רבה א, יד, ובמקומות רבים נוספים.
- 70 בבלי, תענית כ ע"א; סנהדרין קט ע"א. על גלגולי הגרסאות של התמה ראו חנה הנדלר, "נחום איש גס-זו ושליחותו לקיסר", יואב אלשטיין, אבידב ליפסקר, רלה קושלבסקי (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2004, עמ' 247-259. גרסתו של להמן לסיפור נחום איש גס-זו, כפי שהיא מופיעה ברומן (עמ' 41-52 בתרגום העברי), אינה מובאת ברשימת הגרסאות של האנציקלופדיה. ראו גם דינו של יוסף במברגר במספר גרסאות יידיש של הסיפור מן המאה ה-16 והשוואתן למקורות התלמודיים: Josef Bamberger, "'Weiblicher Geschmack' und männlicher Erwartungshorizont, in der Jiddischen Literatur des 16. Jahrhundert", *Aschkenas* 14, 2 (2004), pp. 469-484.
- 71 הקיסר טיטוס פלוויוס דומיטינוס (51-96 לסה"נ), מלך ברומא בין השנים 81-96 לסה"נ. ניצח את הקטים (שבט גרמני ששכן בסביבות הסן [Hessen] של היום בגרמניה). ראו אברהם שליט, "דומיטינוס טיטוס פלוויוס", האנציקלופדיה העברית, יב, עמ' 165-166.
- 72 להמן, רבי עקיבא (מגרמנית: י' גליס), הערה 2 לעיל, עמ' 48-51.
- 73 שם, עמ' 87-89. לסיפור על קלמנס ואשתו, התגיירותם בסתר ומסירותו של קלמנס עד כדי הקרבת חייו למען ביטול הגזרה, יש מקור במדרש וכן בספרי ההיסטוריה של התקופה. ראו בהרחבה דברים רבה ב, כד: "מעשה שהיו רבותינו ברומי, ר' אליעזר ור' יהושע ורבן גמליאל, וגזרו סנקליטין של מלך [חברי מועצת המלוכה, ד"א] לומר מכאן ועד שלושים יום לא יהיה יהודי בכל העולם. והיה סנקליטו של מלך ירא שמים. בא אצל רבן גמליאל וגילה לו את הדבר". וראו א"א אורבך ("גר", האנציקלופדיה העברית, יא, עמ' 177), המזכיר כי הקונסול פלוויוס קלמנס ואשתו דומיטילה (סוף המאה ה-1 לספירה) "נשתקעו במנהגי היהדות והואשמו בכפירה". אורבך מציין כי פלוויוס הוצא להורג על ידי הקיסר דומיטינוס, ואילו דומיטילה הוגלתה לארץ-ישראל. מעניין כי אברהם שליט (הערה 71 לעיל) מציין כי בני הזוג קלמנס נענשו משום "שקיבלו, כנראה, את הנצרות, שנחשבה לכת יהודית".

- 74 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 9 (2/3/1881), p. 207 (הערה 1 לעיל). ראוי לציין כי המתרגם העברי לא דקדק וציין "גרמנים" באופן כללי. ראו להמן, רבי עקיבא (מגרמנית: י' גליס), הערה 2 לעיל, עמ' 47.
- 75 "מגינצאקום" בתרגום העברי (להמן, שם, עמ' 51-52).
- 76 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 11 (16/3/1881), p. 259 (הערה 1 לעיל).
- 77 במקור הבבלי הופיעו הדברים כך: "אזיל יתב תרי סרי שנין בי רב" (גרסת כתובות); "אזל תרתי סרי שנין קמי דרבי אליעזר ורבי יהושע" (גרסת נדרים).
- 78 "הלך הוא ובנו וישבו אצל מלמדי תינוקות, אמר לו: רבי למדני תורה. אחזר רבי עקיבא בראש הלוח ובנו בראש הלוח, כתב לו 'אלף' 'בית' – ולמדה, 'אלף' 'תיו' – ולמדה, תורת כהנים – ולמדה. היה הולך לומד והולך עד שלמד כל התורה כולה. הלך וישב [לו] לפני רבי אליעזר ולפני רבי יהושע. אמר להם: רבותי, פתחו לי טעם משנה. כיון שאמרו לו הלכה אחת, הלך וישב לו בינו לבין עצמו. אמר: 'אלף' זו – למה נכתבה? 'בית' זו – למה נכתבה, דבר זה למה נאמר? חזר ושאלן והעמידן בדברים. רבי שמעון בן אלעזר אומר: אמשול לך משל, למה הדבר דומה? לסתת שהיה מסתת בהרים. פעם אחת נטל קרדומו בידו והלך וישב על ההר, והיה מכה ממנו צרורות דקות. ובאו בני אדם ואמרו לו: מה אתה עושה? אמר להם: הרי אני עוקרו ומטילו בתוך הירדן. אמרו לו: אי אתה יכול לעקור את כל ההר. היה מסתת והולך עד שהגיע אצל סלע גדול, נכנס תחתיו, סתרו ועקרו והטילו אל הירדן ואמר לו: אין זה מקומך אלא זה. כך עשה להם ר' עקיבא לר' אליעזר ולר' יהושע. אמר לו ר' טרפון: עקיבא, עליך הכתוב אומר 'מבכי נהרות חִבֵּשׁ, ותעלומה יוציא אור' (איוב כח, יא) – דברים המסותרים מבני אדם הוציאם רבי עקיבא לאורה" (אבות דרבי נתן, נוסח א, ו [הערה 25 לעיל]).
- 79 מרדכי פופר, פרקי רבי עקיבא, וינה: Hraschanski, 1808, עמ' 89-94. וראו דרור אידר, "לשקוד על דלתי החכמה": על פרקי רבי עקיבא – מחזה משכילי נשכח מאת מרדכי פופר", מחקר ירושלים בספרות עברית כא: ספרות ומד (2008), עמ' 343-370.
- 80 להמן, רבי עקיבא (מגרמנית: י' גליס), הערה 2 לעיל, עמ' 56.
- 81 שם, עמ' 58.
- 82 גרסת הבבלי, כתובות סג ע"א: "שמעה דביתהו, הוה קא נפקא לאפיה. אמרו לה שיבכתא: שאילי מאני לבוש ואיכסאי. אמרה להו: יודע צדיק נפש בהמתו" (שמעה אשתו, הייתה יוצאת לקראתו. אמרו לה שכנותיה: שאלי בגדים והתכסי. אמרה להן: יודע צדיק נפש בהמתו). גרסת הבבלי, נדרים נ ע"א: "ואף היא קמת למיפק לאפיה. אמר לה ההוא רשיעא: ואת להיכא? אמרה ליה: יודע צדיק נפש בהמתו" (ואף היא קמה לצאת לקראתו. אמר לה אותו רשע: ואת להיכא? אמרה לו: יודע צדיק נפש בהמתו).
- 83 ראו, למשל, כיצד ניצל מרדכי פופר בגרסתו את כל האלמנטים הללו להעצמת המתח הדרמתי לקראת סוף המחזה שכתב (הערה 79 לעיל).
- 84 בתרגום העברי נוספו אלמנטים רבים שלא הופיעו במקור. בגרסה הגרמנית (Lehmann, Sie sah ihn, umgeben" ("Akiba", *Der Israelit* 12 [23/3/1881], p. 283 von seinen Schülern; sie wollte zu ihm eilen, aber die schüler liessen es nicht zu. Da erblickte sie Rabbi Akiba. 'Rahel', rief er, 'meine geliebte Rahel, Weib meines herzens, der ich Alles verdanke!'. Dann wandte er sich zu den Schülern und sprach: 'Das ist Rahel, mein theures, edles Weib. Was ich geworden bin, Danke ich ihr; 'ohne sie wäre ich heute noch ein unwissender Hirte!'. בתרגום חופשי: היא ראתה אותו

- מוקף תלמידיו ורצתה למהר אליו, אולם התלמידים לא הניחו לה. ואז ראה אותה רבי עקיבא. "רחל", קרא, "אהובתי רחל, אשת לבכי, שלה אני מודה על הכול!". אז פנה לתלמידיו ואמר: "זאת היא רחל, אשתי היקרה והאצילה. אני מודה לה על מה שנהיית; בלעדיה הייתי עדיין [רועה] עם הארץ" (התרגום שלי, ד"א).
- 85 אכן, אין פלא שדווקא אותן נקודות ביחס לרמותה של רחל, שלהמן נמנע מלשבץן ברומן שלו, הן אלו ששימשו מוקד עיקרי לביקורת הפמיניסטית כ-80 שנה מאוחר יותר. למבט שליילי על האידאליזציה של התפקיד שנועד לאשת רבי עקיבא, וכן לעניין ההכרה המזערית שהיא קיבלה על כך, ראו Lacks, הערה 46 לעיל, עמ' 127-136. לקס עורכת השוואה בין התדמית המקורשת שקיבלה רחל, אשת ר' עקיבא, לבין התדמית הבעייתית שדבקה בברוריה. וראו הערתה: "רמותה של רחל [...] לא הוכתמה במשך הדורות. אחרי הכל, איזה צורך יש להשמיץ אישה המזוהה עצמה כבר בהתחלה כ'בהמתו' של בעלה" (שם, עמ' 134, וראו גם עמ' 128 בהערה. [התרגום שלי, ד"א]). אם להתייחס בקצרה אל פרשנותה של לקס, דומה שיש בה אנכרוניזציה של הטקסט, שכן היא מפרשת את דבריה של אשת ר' עקיבא במונחים מודרניים המזהים בהמה עם השפלה. אמנם יש לנתח את כל הסיטואציה שם, אבל כבר כעת ניתן לומר שהאישה לא הצביעה על עצמה כ"בהמה" – beast כפי שלקס מתרגמת – אלא ציטטה חלק מפסוק שכנראה שימש איידום עוד בזמן חז"ל: כשם שהצדיק יודע נפש בהמתו ללא מילים, כך גם ר' עקיבא מכיר את נפש אהובתו (כך גם, דומה, מפרש אברהם אדרת, הערה 24 לעיל, עמ' 125). ההבדל הוא שלקס שמה דגש על ה"בהמה" בסוף המשפט, שעה שיתכן כי אשת ר' עקיבא הדגישה דווקא את המילה האינטימית "יודע". ובכלל, יש לברוק האם כינוי בעלי חיים במקרא (וגם במדרש) נתפסים בקונוטציה שלילית. השאלה היא, מהי המשמעות של "בהמה" בשיח המקראי וכן בשיח החז"לי ולא בשיח הפמיניסטי של שלהי המילניום השני. ויש עוד הרבה לדון בזה ואכמ"ל.
- 86 Lehmann, "Akiba", *Der Israelit* 12 (23/3/1881), p. 284 (הערה 1 לעיל [התרגום שלי, ד"א]).
- 87 השווה עם גרסת 1909 המעשיות: "אמרי לו בניו: הרי אנו מתביישיין מבני אדם, ממה שתכבד אמנו והן אומרים: ראו זקן זה, כמה תכשיטין הוא עושה לאשתו. אמר להן: בני, עדיין לא עשיתי חצי הכבוד שעשתה לי, שצער גדול נצטערה עמי" (גאסטר, הערה 44 לעיל).
- 88 למבט ביקורתי על התיאור ההיסטורי של ההתבוללות, ראו מחקריה של שולמית וולקוב, ביניהם: "יהודי גרמניה במאה ה-19: שאפתנות, הצלחה, טמיעה", יוסף קפלן ומנחם שטרן (עורכים), התבוללות וטמיעה: המשכיות ותמורה בתרבות העמים ובישראל, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 1989, עמ' 173-188; "האם היו יהודי גרמניה מודל של התבוללות?", משה צימרמן ויותם חותם (עורכים), בין המולדות: היקום במחוזותיהם, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 2006, עמ' 28-31.
- 89 אינני נכנס כאן לסתירה המובנית שבתפיסה זאת: מצד אחד, הרצון ליחס לדת היהודית מעמד מטא-היסטורי, ומצד שני להתייחס אל הקנון הדתי כאל מסמך היסטורי אותנטי.
- 90 גדאמר ראה במסורת סוג של דיאלוג בין-דורי של טקסטים ופרשנויות. הבנת הטקסט יש בה מן השותפות לפרשנות המתמדת, וכן עימות של הטקסט מן העבר עם הקיום האנושי בהווה. על פי גדאמר, ההרמנויטיקן הוא ששב ונוטל חלק במסורת הדורות המשוקעת בטקסט. התהליך הפרשני, שבו מתרחש המפגש בין אופקיו ההיסטוריים של הטקסט לבין אופקו הקורא-פרשן בהווה ומייצר את ההבנה המיוחדת, תהליך זה מתואר על ידי גדאמר כ"מיוזג האופקים" (Horizontverschmelzung). מפגש האופקים מתחולל באמצעות השאלות שמפנה הפרשן

אל הטקסט, באופן שבו ניתן לטקסט להיחשף כמות שהוא ולהתעצב מחדש בתוך עולמו של הפרשן. הפרשנות איננה מושלכת אפוא על הטקסט באופן חד-סטרי אלא מהווה ניסיון לשמוע את הקול האחר בתוך עולמו של הקורא, ומתוך כך להגיע להבנה (Hans G. Gadamer, *Truth and Method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall [trans.], New York: Continuum, 1998, pp. 302-306, 357-362).

91 ברויאר, הערה 8 לעיל, עמ' 62-90 (במיוחד עמ' 82-87).

92 על קורותיה של האורתודוקסיה הגרמנית בפרט והאירופית בכלל לאחר זמנו של להמן – שלהי המאה ה-19 והעשורים הראשונים של המאה ה-20, ראו: יעקב צור, בין אורתודוקסיה לציונות: הציונות הדתית ומתנגדיה (גרמניה 1896-1914), רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2001; מרדכי ברויאר, "היהדות האורתודוקסית בגרמניה לנוכח התמורות והמעריך הפוליטי של תחילת המאה העשרים", ישראל גוטמן (עורך), תמורות יסוד בעם היהודי בעקבות השואה, ירושלים: יד ושם, 1996, עמ' 53-63.

מלאכת מחשבת:

ברנהרט ליואל הופמן במבט מקרוב ומרחוק

דניאל אביצור

א. הקדמה

על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת
(יואל הופמן, 3)¹

הצורה המיוחדת שבה מודפס ברנהרט, ספרו של יואל הופמן, לוכדת את עין הקורא במבט ראשון. הספר עשוי פרקים קצרים, שכל אחד מהם הוא רק פסקה יחידה, התופסת עמוד שלם, מודפסת על צדו האחד של הדף, ומוקפת שוליים רחבים. צורה חיצונית זו ממקדת את מבטו של הקורא בכל פסקה בפני עצמה ומזמינה אותו לקרוא אותה לאט, כמו שיר לירי קצר, כשהוא מתעכב על כל משפט וכל מילה. אולם בברנהרט יש עלילה, הנפרשת תוך כדי קריאת היצירה מתחילתה ועד סופה. יש בספר דמויות, ואין לשלול מראש את אפשרות התפתחותן במהלך העלילה. מכאן שהיצירה דורשת לפחות שני מבטים: מבט "מקרוב" על פסקאות בודדות, ומבט "מרחוק" על היצירה במלואה.

ברנהרט נחשב, גם על ידי מי שנשבו בקסמו, לספר קשה ומעורפל. הקורא בו מתפתה לוותר על קריאה צמודה ומפורטת ובמקומה לחפש "מפתח": חוויה, עיקרון, או תפיסת עולם שהספר מבטא באמצעות אוסף מבעים שהקשר המטונימי ביניהם רופף.

אני רוצה להציע כאן כיוון שונה: קריאה המחפשת את משמעויותיה של היצירה בתהליך הדרגתי של אינטגרציה "מלמטה למעלה"², קריאה הנמנעת מלהחליט, בשלב מוקדם מדי, על משמעות כוללת ולהתאים את הפרטים אליה. מהלכו של המאמר משקף תהליך זה, במקום להציג ולהוכיח את מסקנותיו הסופיות, כבנין מושלם שפיגומיו פורקו והוסרו ממנו.

אני מזמין את הקורא למסע דרך מספר מבטים על היצירה. לכל מבט רמה שונה של מרחק ושל גודל שדה הראייה, ועל כן נראית בו תמונה שונה, כשם שהצופה בעולם דרך טלסקופ רואה כוכבים וגלקסיות, והמתבונן בו דרך מיקרוסקופ רואה חיידקים ונגיפים.

נתחיל במבט "מיקרוסקופי". שדה הראייה שלנו יהיה משפט בודד, ומה שנראה בו הוא המרקם הלשוני המיוחד של היצירה. אחר כך נשתמש ב"זכוכית מגדלת". שדה הראייה

יהיה קטעי טקסט קצרים, ונוכל לעסוק במוטיבים מרכזיים, שנוכחותם מורגשת בקטעים כאלה, גם כאשר מנתקים אותם מן הרצף הכללי. מכאן נעבור למבט "בעין בלתי מזוינת" על היצירה מתחילתה לסופה, מבט הצופה בעולם הבדיוני שהיא מעמידה: דמויות, מקומות, עלילה. בשלב הבא נרחק עוד יותר ונצפה ביצירה "במשקפת", המאפשרת לתפוס אותה כיחידה אחת. מבט זה ננצל כדי לתהות על טיבו של המספר שמאחורי הטקסט. לבסוף נתבונן ביצירה במבט "טלסקופי", המאפשר לראות, נוסף ליצירה זו, את העולם הספרותי שמסביבה ולעסוק בקשרים שבינה לבין יצירות אחרות.³

הכיוון ה"אינדוקטיבי" בו בחרתי לנוע – מן המיקרוסקופי אל הטלסקופי – נגזר מן הכוונה לעמוד על משמעותו של ברנהרט מתוך קריאה מדוקדקת של הטקסט ולא מתוך הנחות מוקדמות; לא לשעבד את היצירה למושגים ולתאוריות מוכנים מראש, אלא לראות את הייחודי שבה. לשם כך צריך להבין מה שמתרחש ביצירה זו, ובמחשבותיו של ברנהרט שטיין.

צריך להבין בדיוק מה שמתרחש. ברנהרט [ולא אדם אחר או אדם סתם] יושב בפלשתינה במעיל השחור, הכבד, של אביו זיגמונד. וצריך גם להבין למה מתכוונים כשאומרים "ברנהרט חושב". (119)

ב. דרך עדשת המיקרוסקופ: הסוגריים

ברנהרט נמנה עם יצירות הסיפורת העשויות להלך קסם גם על מי שקורא קטע קצר מהן. כדי לעמוד על סודו של קסם זה, נסתכל ביצירה מקרוב ונצמצם את שדה ראייתנו למשפט או לפסקה בודדת כל פעם. מן התופעות המתגלות במבט זה אתרכזו כאן באחת: ריבוי יוצא דופן של סוגריים.

בדרך כלל סוגריים אינם מתקשרים באופן טבעי לפרוזה אמנותית. סוגריים נראים כאמצעי מתאים יותר לכתיבה מדעית או שימושית. ספרי הדרכה לכתיבה טכנית ועסקית מייעצים להכניס בסוגריים מידע טפל ולהשאיר מחוץ להם את העיקר. ביצירות של ספרות יפה, אבחנות כאלה אינן תמיד רלוונטיות, ואכן רומנים וסיפורים רבים אינם מכילים סוגריים כלל. מאידך גיסא, הסוגריים הם צורה פשוטה, וכמעט יחידה, להתגבר באמצעים טיפוגרפיים על הלינאריות של הכתב, משום שסוגריים, מעצם מהותם, הם הצעה לשתי אפשרויות של קריאה. אפשרות אחת: שילוב הטקסט שבתוך הסוגריים ברצף הטקסט שמסביב להם. אפשרות שנייה: דילוג על הטקסט שבסוגריים. ככל אפשרויות זה עושה את הטקסט שבסוגריים למקביל, או בו־זמני, לטקסט שמסביבם. אם כן לא ייפלא שיש יצירות סיפורת בדיונית העושות שימוש באמצעי זה. לא זה המקום לדיון מקיף על תפקידם של הסוגריים בסיפורת. אזכיר מספר תפקידים שלהם כרקע לדיון, אך בלי להניח מראש שלתפקידים אלה רלוונטיות לברנהרט.

בגלל ה"מקבילות" שלהם, הסוגריים אינם תופסים, כביכול, מקום או, ליתר דיוק, זמן קריאה. סגנון כתיבה שנון, קליל ומשועשע, יכול להשתמש בסוגריים כדי למנוע הכבדה של

משפטים בעומס של מידע הקוטע את המקצב. הנרי פילדינג עושה שימוש כזה בסוגריים ברומן שלו טום ג'ונס. הסברים נחוצים והערות מספר שיפוטיות מוכנסים לתוך סוגריים וכך אינם מאריכים כביכול את המשפט. הסוגריים אינם רבים – זוג סוגריים ל-700 מילה בממוצע – אך לעתים נעשה בהם שימוש אף בדיבור מצוטט (מבע ישיר) של דמות.

בכתיבה של "זרם תודעה" נעשה לעתים שימוש בסוגריים כדי לסייע ביצירתו של מרקם אסוציאטיבי ולא-לינארי המחקק באופן נטורליסטי-כביכול את תודעתה של דמות.⁴ ברומן מרת דאלאווי מאת וירג'יניה וולף, לדוגמה, ישנם סוגריים רבים יחסית – פעם ב-120 מילה בממוצע.

בכתיבה היוצרת אפקט של ראליות וגודש על ידי הכברת מידע, או פסידו-מידע, אזוטרי, יכול מידע זה להופיע בסוגריים ובהערות שוליים כדי לחקות סוגים מסוימים של כתיבה לא-בדיונית. סגנון כזה אופייני לחורחה לואיס בורחס, אשר באוסף סיפוריו גן השבילים המתפצלים יש סוגריים רבים – פעם ב-150 מילה.

ברנהרט מכיל סוגריים [מרובעים] בצפיפות שאין לה אח ורע: זוג סוגריים לכל 33 מילים. חמישית מן המילים ביצירה נתונות בתוך סוגריים. כדי להבין את תפקידם של סוגריים רבים אלה, עלינו להתבונן במשפט או בפסקה שמסביבם, ולנסות לקרוא אותם בשני אופנים: עם הטקסט שבסוגריים, ותוך דילוג על טקסט זה. ההבדל במשמעותו של קטע הטקסט בשני אופני הקריאה יגלה לנו את תפקידם של הסוגריים.

בבדיקה כזו, 500 הסוגריים ביצירה מתחלקים למספר פונקציות, שיש ביניהן חפיפה, כלומר חלק מן הסוגריים ממלאים יותר מפונקציה אחת.⁵ שלוש מן הפונקציות בולטות לעומת האחרות מבחינה כמותית: הראשונה (המחשה) מופיעה במחצית הסוגריים, וכל אחת משתי האחרות (הסבר קומי וקול פנימי) ברבע מן הסוגריים. על כן אתרכז בשלוש פונקציות אלה.

המחשה, כירום, הנמכה, מבט מקרוב

מחצית מן הסוגריים ביצירה נמצאים בעמדת התנגדות או הסתייגות, לפעמים עדינה ובקושי מוחשת, ביחס לטקסט שלפניהם. בהשוואה לסביבתם, הם מושכים את הקריאה מן המופשט למוחשי, מן הכללי לפרטי, ולעתים מן הגבוה לנמוך. סוגריים אלה מונעים מן הקורא לתפוס ולסכם את הטקסט באמצעות סכמות מוכנות מראש. הם מחייבים אותו לדמיין תמונה מוחשית ולראות את הקונקרטי והייחודי שבסיטואציה המתוארת.

בתחילת הסיפור, לאחר מות אשתו, ברנהרט "נועל את הבית שברחוב שטראוס [כובעי הקש של פאולה מונחים זה בצד זה במסדרון החשוך] ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים" (4). בהשמטת הסוגריים, המשפט הוא: "הוא נועל את הבית שברחוב שטראוס ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים". אילו נכתב כך, ייתכן שבדמיונו של הקורא נעילת הבית לא הייתה מקבלת שום ייצוג חזותי, והייתה הופכת לפעולה משפטית גרדא: ברנהרט מפסיק להיות דייר בבית זה, והופך להיות דייר בחדר שברחוב הנביאים.

הטקסט כפי שהוא, עם התיאור שבסוגריים, מונע קריאה מרוחקת ומופשטת שכזו, ומכוון אותנו ליצור סיפור ויזואלי קטן. רגע לפני שברנהרט נועל את הדירה, הוא עומד בפתח כשפניו כלפי פנים. הדירה חשוכה, מאחר שלפני עזיבתה כיבה את החשמל. במסדרון החשוך הוא רואה את כובעי הקש של פאולה, שאותם הוא משאיר מאחוריו. אמנם הנוטריון בנבנישתי אמר לו כי נכסי דניידי הוא רשאי ליטול עמו, אך מה יעשה ברנהרט בכובעי קש של אישה? בקריאה כזו, לא ניתן עוד להתעלם מן המשמעות הרגשית של רגע נעילת הדירה.

הטקסט הממוסגר הוא מקבילי ולכן "אינו תופס מקום", אלא מצביע על מיקום נקודתי בטקסט החיצוני, כמתואר בתרשים הבא:



הוא נועל את הבית שברחוב שטראוס ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים.

מיקומם של הסוגריים יוצר התאמה איקונית בין המבנה התחבירי לבין הסיטואציה המתוארת. הטקסט שמחוץ לסוגריים הוא משפט מאוּחה המתאים על פי מבנהו לשני אירועים עוקבים בזמן: קודם נעילת הבית ואז נטילת החדר. הסוגריים מרחיבים את ההתאמה כך שתכלול, בין שתי הפעולות הפיזיות, את המראה שרואה ברנהרט כאשר הוא נועל את הבית.⁶

ראינו כי יש חשיבות למידע שבתוך הסוגריים, אך ניתן עדיין להקשות מדוע לא נעשה שימוש בנוסח שקול חסר סוגריים כגון: "הוא עומד בפתח הבית שברחוב שטראוס לאחר שהוציא את חפציו וכיבה את האורות. רגע אחרון הוא מביט בכובעי הקש של פאולה המונחים זה בצד זה במסדרון החשוך ואז הוא נועל את הבית והולך אל החדר שנטל לעצמו ברחוב הנביאים". ההבדל בין נוסח זה לנוסח המופיע ביצירה הוא שביצירה יש שני קולות. יש קול שבתוך הסוגריים, וקול שמחוץ לסוגריים, ולכל אחד מהם אופי שונה. טקסט יש עניין להכיל את שני הקולות בצוותא.

ניתן לראות את הטקסט בכללותו כדו־קולי, ולהמחיש זאת על ידי קריאתו בקולם של שני קריינים, או קריין וקריינית, כאשר הקריין קורא את הטקסט שמחוץ לסוגריים, והקריינית את הטקסט שבתוך הסוגריים. רווח הזמן בין קריין למשנהו צריך להיות קטן ביותר או אף שלילי (חפיפה קלה) כדי להדגיש את בו־זמניות הקול הממוסגר והקול החיצוני. אני מציע לקרוא לדמיון לעצמו את הדוגמאות הבאות מושמעות בצורה כזו.

"פעם גם הנוטריון בנבנישתי היה תינוק. הוא שכב [בשרו אדום] בתוך עריסה שמעוטרת מלמלה. אף אחד לא שיער בנפשו שלימים יגלגל בגרונו [פעמיים חית] 'אחותה של המנוחה'" (15). משפט זה מופיע תוך כדי פגישה במשרדו של הנוטריון בנבנישתי המתגלה כאדם אפרורי וקהה – כניגודו הגמור של תינוק. המשפט שצוטט מבטא את תחושת ההחמצה והתסכול שמעוררת ההשוואה בין התינוק למבוגר. דא עקא שללא הסוגריים [בשרו אדום], אפילו המילים "הוא שכב בתוך עריסה שמעוטרת מלמלה", אינן מבטיחות את הפעלת הדמיון החזותי של הקורא. קיימת אפשרות שבמקום לדמיין תינוק, הקורא ידלג ישר אל ההנאה האינטלקטואלית מן השנינות המופגנת כאן בהפיכתו של בנבנישתי מנוטריון מעובב לתינוק בעריסה. שתי המילים שבסוגריים, הופכות את התינוק משנינה לבשר. צירוף המילים שנבחר מתאים במיוחד, מאחר שהוא מכיל מילה אחת (בשרו) בעלת קונוטציה חושנית מועצמת ומילה שנייה (אדום) לא שגרתית ומוגזמת לתיאור צבעו של תינוק.

באפיזודה מילדותו של ברנהרט, פגישתו עם ילדה בשם לוטה ב"יער השחור", אנו קוראים: "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט [הלבישו אותו במכנסי עור שקרויים ניקרבוקר] שהכול עתיד להתרחש מעצמו" (2). תמונתו של ברנהרט כילד במכנסי ניקרבוקר (שבהם "הלבישו אותו") נותנת מוקד קונקרטי לתיאורו כילד תמים ואופטימי אשר נדמה לו "שהכול עתיד להתרחש מעצמו". אותו משפט בהשמטת הסוגריים – "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט שהכול עתיד להתרחש מעצמו", מנתק את ברנהרט מגיל הילדות, או מכל גיל שהוא, והופך אותו לסובייקט מופשט ומופרד מהקשר מוחשי.

בתמונת מותו של אבי־אביו של נהג הקטר קלרמן אנו קוראים: "הוא היה מסיק פחם [הוא אחז בדלי הפחמים בשתי ידיו. האש האירה את מחצית פניו] וכששכב על ערש דווי [רזה מאד ונקי] אמר: 'כל חיי חלמתי שתהיה... איך קוראים לזה?' (127).

המילים "הוא היה מסיק פחם" כשלעצמן יכולות להיות הגדרה של משלח יד או סטטוס חברתי. לכל היותר נוצרת בדמיון תמונה מטושטשת של רכבת ואיש לבוש סרבל כחול. הסוגריים [הוא אחז בדלי הפחמים בשתי ידיו. האש האירה את מחצית פניו] הופכים הגדרה זו לתיאור של פעולה: "מסיק פחם" הוא מי שמסיק פחם, כלומר אוחז בדלי של פחם ומרוקן אותו לתוך אש. בדומה לזה הקלישאה "על ערש דווי" הופכת על ידי הסוגריים [רזה מאד ונקי] לתמונה: על ערש הדווי מונח גוף ולא מושג מופשט. שוב, נראה כי הטקסט מעוניין דווקא בשני קולות, אחד שאומר "על ערש דווי" ושני שאומר [רזה מאד ונקי].

היכולת למנוע קריאה באמצעות סכמה מוכנה מראש מודגמת יפה על ידי: "הירח עלה ומנדל גרובי [יחיו נשאר במיטת העץ] קם לתיקון חצות" (128). "קם לתיקון חצות" הופך מנוסחה שגורה לתמונה מוחשית: מנדל גרובי שהיה שוכב במיטתו, קם ממנה ועומד. "תיקון חצות" מצביע לא רק על שעה או על עמוד בסידור, אלא על פעולה אנושית. מי שעוסק בה אינו מתפשט מגשמיותו, ולגופו יש ריח.

לפעמים מפליא הטקסט לעשות, כאשר הסוגריים חוזרים מילולית, או כמעט מילולית, על מה שנאמר לפנייהם, ובכל זאת ממלאים את הפונקציה של המחשה. לדוגמה: "פעם ביום, בשעה תשע בבקר בערך, אלווירה חולטת תה בבונג [היא עומדת במטבח וחולטת תה בבונג]" (82). המשפט "פעם ביום, בשעה תשע בבקר בערך, אלווירה חולטת תה בבונג" נותן לנו מידע על מנהג קבוע של אלווירה. ניתן לדלג על יצירת תמונה חזותית ולקשר מידע זה ישירות להכללות: "אופייה של אלווירה" או "אורח חייה של אלווירה". אבל הסוגריים אומרים: חכו רגע עם ההכללות. הסתכלו באלווירה. השעה עכשיו תשע בבוקר. היא עומדת במטבח ומבשלת משהו. התקרבו עוד קצת, מה היא מבשלת שם? היא חולטת תה בבונג.

הבהרות והסברים קומיים

כרבע מן הסוגריים ביצירה מכילים פתרון מובן מאליו של כינויי גוף, הבהרות מיותרות, או הסברים שאי־אפשר לקבל כפשוטם.⁷ רובם של סוגריים אלה אינם ממלאים כל פונקציה אחרת, ועל כן הם יוצרים אפקט קומי, ולעתים גם כפייתי ומטריד.

במיוחד נפוץ ביצירה הפירוש המיותר של כינויי גוף. מהלך כזה הוא היפוכו של אמצעי הומוריסטי שגרת: כינויי גוף ד־משמעיים. כאן, להיפך, הטקסט בהשמטת הסוגריים ברור די צרכו, וההבהרות המיותרות הן שיוצרות אפקט קומי. דוגמה נרחבת:

הוא [כלומר ברנהרט] שוקל בדעתו מה ששייב לבנבנישתי וגומר אומר שישאל אותו אם פגש בביירות באוסקר קוקושקה. בנבנישתי יצטער צער גדול על שלא פגש בקוקושקה. הוא [כלומר בנבנישתי] יתקשה מאד להגות את שמו של קוקושקה [שמו הוא קוקושקה] אבל ברנהרט יתחייב לפניו [לפני בנבנישתי] שיכתוב לו [לאוסקר קוקושקה] ויבקש מלפניו שייביט ברגליו של בנבנישתי. (33)

נוסף לארבעה פירושים של כינויי גוף יש כאן גם הבהרה־בדיחה בנוסח לואיס קרול המפרטת במפורש את שמו של קוקושקה [שמו הוא קוקושקה].

דוגמה נוספת: "הוא [כלומר גוסטב] חולט תה לעצמו ולברנהרט. עד שהקומקום מרתח הוא [גוסטב] עומד על רגליו וכמוהו ברנהרט [ברנהרט עומד על רגליו שלו]" (12). נוסף לפתרון המיותר של כינוי הגוף "הוא [כלומר גוסטב]", יש כאן גם הנהרה מיותרת של המילים "וכמוהו ברנהרט", אשר מטרתה לכאורה היא להבטיח לקורא כי ברנהרט אינו עומד על רגליו של גוסטב.

דוגמה שאינה קשורה לפתרון כינויי גוף מופיעה בסיפורו של ד.ש. גרגורי. "זהו אפוא", הוא אומר לעצמו [ברוסית], "טעם החיים" (55). ההבהרה [ברוסית] מיותרת. שפתו של ד.ש. גרגורי היא רוסית, וברור לקורא כי כל מילה עברית המושמת בפיו היא תרגום. אין גם צורך להסביר לקורא כי אשתו של אדם הורוואת דוברת "גם היא בהונגרית" (143).

דוגמה נוספת: "הנעליים שברנהרט, ולא אדם אחר, שם על רגליו היחפות [כלומר תחילה ברנהרט שם על רגליו היחפות גרביים ורק אחר כך, על הגרביים, את הנעליים]" (63). ההבהרה שבין הרגליים לנעליים ישנן גם גרביים, מיותרת פעמיים: גם מפני שזה מובן מאליו, וגם מפני שאין לכך כל חשיבות.

ניתן לראות את ההסבר הקומי כמקרה קיצוני של פונקציית ההמחשה ש"יצאה משליטה" וחרגה מן המקובל והסביר. השאיפה לקונקרטיות מתמרדת נגד שימושי לשון שגרתיים כגון כינוי גוף. בניגוד לפונקציית ההמחשה המתונה יותר, המעצימה את האפקט הרגשי של הטקסט, החריגה הקומית מבטלת אותו.

קול פנימי

כרבע מן הסוגריים ביצירה מכילים "קול פנימי". במקרים אלה, הטקסט שלפני הסוגריים יכול להיות קול של מספר או של דמות, והטקסט שבסוגריים יכול להשתמש במבע ישיר (מסומן על ידי "ברנהרט חושב", "הוא משער בנפשו") או במבע ישיר חופשי.⁸ כך או כך, הסוגריים מייצגים באופן גרפי תחום פרטי או פנימי. המחשבה או המידע שבתוכם פנימי יותר מזה שמסביבם.

"לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל [הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי']". לבסוף הוא אומר: 'אז גוסטב, מה נשמע?' (9). תוכן תודעתו של ברנהרט ('מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי') מנותק מן הסיטואציה שבה הוא נמצא – הוא יושב עם ידידו בבית קפה. תוכן זה אינו קשור למה שברנהרט רואה או שומע מסביבו, אלא לדאגה פרטית וזרה. כדי להיטיב להבין את תפקידם של הסוגריים, נשווה לנוסחים חלופיים חסרי סוגריים כגון: "לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל. הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי'". לבסוף הוא אומר: 'אז גוסטב, מה נשמע?'. נוסח זה מטשטש את הבחנות, ולכן גם את חריפותו של הניגוד שבין הסיטואציה והמחשבה, משום שהן באות במסגרת של משפטים נפרדים. ואילו נוסח כגון: "לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל, אך בתוכו פנימה הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי'" היה מבלית את נוכחות המספר, שבכוחו להביט אל תוך נפשו של ברנהרט. בטקסט כפי שהוא, השימוש בסוגריים מאפשר לנו לשמוע את קולו הפנימי של ברנהרט ללא תיווך כביכול, למרות המילים "הוא חושב" הנחוצות כדי שהקורא יבין למי לשייך את המילים שבסוגריים.

כאשר הסוגריים מופיעים בתוך ייצוג של מחשבה, הם יכולים לייצג מחשבה פרטית יותר. בחדשות על הקרב בסטלינגרד מתברר שחיילים רומנים נלחמו לצד הגרמנים שהובסו. "ברנהרט שמח אבל אינו מבין למה הרומנים באו לשם [הוא משער בנפשו שהלכו למען אישה ששמה הגברת קנולר]" (88). הגברת קנולר אינה דמות ביצירה ובוודאי שאיננה חלק מהסבר של תהליך היסטורי. היא צליל מתחרז עם מולר וזולר, וככזו היא מופיעה בחרוזי-זימה ילדותיים המתנגנים במוחו של ברנהרט (88, 90, 172). כאן נותן הטקסט שבסוגריים הבלחה של אור לתוך מחשבה מעורפלת שעל גבול המודע.

פונקציה זו קרובה מטבעה לפונקציה הממחישה ויכולה להיות מעורבת אֶתה. "אדון זפט, חושב ברנהרט, כבר לא יראה את הנעליים של פאולה [רגבי העפר טפחו על בטנה]. הוא מדמה בנפשו שגם הוא מת [גופו של ברנהרט מוטל בכיכר אוסישקין. מושקוביץ צועק 'תעשו לו נשימה מלכותית']" (8). כל אחד משני הסוגריים בקטע זה ממלא שתי פונקציות. בהשוואה לטקסט שלפני הסוגריים יש כאן גם המחשה, הפיכת מושג לתמונה, וגם מתן ביטוי למחשבה פרטית יותר, שקשה לשתף בה אדם אחר. קשה לתאר את ברנהרט אומר לגוסטב, שכמוהו לא ראה במולדתו קבורה ללא ארון, "רגבי העפר טפחו על בטנה".

עסקנו בשלוש פונקציות המכסות יחד יותר מ־90 אחוז משימושי הסוגריים ביצירה. פונקציות אלה הן שלושה פנים של מאפיין מרכזי ביצירה. הטקסט של ברנהרט, בין שהוא מוסר את דבריה או מחשבותיה של דמות, או את אלה של המספר, הוא דו־קולי. הסוגריים משמיעים קול שני, ובמידה מסוימת מנוגד, לקול העיקרי (עיקרי מבחינה כמותית) הנשמע מחוץ להם. לקול שבסוגריים מגמה עקבית: החתירה למגע בלתי אמצעי עם העולם, ביטול התיווך הממצע של סכמות, הפשטות, הכללות וסיכומים, חשיפת התוכן הפרטי ביותר של התודעה. הקול שבסוגריים עקשני וכפייתי, אינו מקבל גבולות ולעתים מערער על מוסכמות לשוניות כגון השימוש בכינויי גוף. במקרים של הפרזה קומית כזו הוא מכשיל, כביכול, את עצמו ומפחית את ההשפעה הרגשית של הטקסט. בהמשך המאמר נציע תשובות שונות לשאלה: מה מייצגים שני הקולות.

ג. בזנכית מגדלת: מוטיבים מרכזיים ביצירה

נרחיב עתה את שדה הראייה שלנו מעבר למשפטים ופסקאות, אך נעצור לפני שנגיע לקריאת היצירה כסדרה, כשאנו בונים מתוכה סיפור מעשים ודמויות. בהסתכלות כזו נבחין במוטיבים חוזרים, שכל מופע בודד שלהם תופס פסקה או חלק ממנה, אך הצטברותם במהלך היצירה כולה נותנת להם ערך מוסף, נוכחות שאין לטעות בה.° בפרק זה נעמוד על ריבוי ומגוון המופעים של כל מוטיב. את הדוגמאות לכל מוטיב נחפש בטקסט כולו, אף שהוא מכיל רמות סיפוריות שונות: כרוניקה היסטורית, סיפור ראשי, סיפורים קצרים וארוכים שמחבר ברנהרט. משמעותם של המוטיבים במסגרת קריאה שלמה של היצירה תידון בפרק הבא, העוסק בעלילה ובדמויות.

ניתן להבחין בשש קבוצות של מוטיבים שהן, מנקודת מבט שונה מעט, שישה שדות סמנטיים:

- א. גלות ושיבה.
- ב. ערירות, היריון, לידה, ינקות ומוות.
- ג. סבתיות, רלוונטיות, חשיבות וסדר.
- ד. מחזוריות, היפוך כיוון ורקורסיה.
- ה. גוף ונפש.
- ו. חובה ואיסור.

גלות ושיבה

תמונות של גלות, ושל שיבה ממנה, ממלאות את הכרוניקה ההיסטורית המלווה את היצירה. כרוניקה זו מתעדת את אירועי מלחמת העולם השנייה, שבה איבדו רבים את מולדתם. האפיזודות הבדיוניות, קומיות לעתים, המעטרות את הכרוניקה מרבות לעסוק בהיבט זה של האירועים. בתחילת המלחמה (26) ברנהרט מדמה לעצמו כינוס של מלכי הולנד, אלבניה ונורבגיה, ונשיא פולין, שגלו מארצותיהם ומצאו מפלט בלונדון. בסצנה הבדיונית, מלכת הולנד קושרת את סירתה לעמוד המזח בדובר, והמלכים הגולים מתכנסים לארוחה משפחתית. מן הסיפור שמדמיין ברנהרט על רצח טרוצקי (29), אלפי קילומטרים מארצו, עולה תחושת הגלות שבה נמצא קרבן הרצח. הרוצח שואל אותו על שמו הקודם, וטרוצקי, המנסה להתחמק, אינו יכול להימנע מלזהות את עצמו. דומה כי הוא מת כתוצאה מגעגועים למולדתו לא פחות מאשר כתוצאה משנאתו של סטלין. סיפור אחר של ברנהרט (34) הוא על המלחינים האירופיים סטרווינסקי, שנברג, הינדמית ואחרים, הגולים לאמריקה בגלל המלחמה. בריחתם ממלאת את האוקינוס האטלנטי בצלילים, שהם מעין שירת "על נהרות בבל". מילוט יהודי דנמרק מארצם לשוודיה בעזרת שכניהם זוכה גם הוא לפיתוח בדיוני (116), שאינו מדגיש את הסכנה שממנה ניצלים היהודים ועל ידי כך מבליט את משמעות האירוע כיציאה לגלות. חוויית הגלות מקיפה גם את הצד הגרמני במלחמה. צניחתו של רודולף הס בסקוטלנד (41) כדי לשאת ולתת עם הבריטים, היא גלות סופית מארצו, שהרי הס נעצר עד סוף המלחמה, נשפט בנירנברג, וישב בכלא שפנדאו עד מותו.

סיום המלחמה כרוך בתמונות של שיבה מן הגלות, אך הן חלקיות ואירוניות. השיבה אינה היפוכה הגמור של הגלות ואינה מבטלת את תוצאותיה. היילה סלאסי, מלך אתיופיה, חוזר מגלותו לאדיס-אבבה ואינו מצליח לצאת ממכוניתו הנעולה עד שמחלצים אותו דרך החלון, מה שפוגם בחגיגות המעמד ומציג את המלך באור מגוחך (41). גורלם של מלכים אחרים לא שפר יותר. האקון מלך נורבגיה חוזר מן הגלות לארמונו, ומגלה שסוכנת הבית שלו, שקראה לו "קרל", מתה, הכול מכוסה אבק, ואפילו את מנקה המקטרות שלו – שנחויץ לו כדי לגרד בין אצבעות רגליו – הוא מתקשה למצוא (152). זוגו מלך אלבניה חוזר לארצו אך מסולק מכיסאו בגסות על ידי שריו (162). בסיומה של המלחמה, תורו של הצד שהפסיד לצאת לגלות. ויטוריו אמנואלה מלך איטליה נאלץ לוותר על המלוכה לטובת בנו ולצאת לגלות, אבל אחרי 23 ימים איטליה הופכת לרפובליקה וגם הבן יוצא לגלות בעקבות אביו (166).

מוטיבים של גלות ושיבה מופיעים גם ב"נובלות" הבדיוניות של ברנהרט. גרגורי האיום, חוקר האימפריה הטורקו-בולגרית, מזדהה עם נושאי מחקרו, ומחקה אותם באורח חיי. הוא מתלבש כמוהם, ושותה כמנהגם יין שנמהל במים ודם מתוך גביעי כסף גדולים (36). גרגורי האיום הוא מעין גולה, המתרפק בגלותו על זיכרונות של תפארת אבודה. הוא דומה ליהודי מסורתי המשחזר במנהגיו ובלימוד התורה שלו את התקופה שבה בית המקדש עמד בבניינו. פול ויקתרינה, הוריו של ד.ש. גרגורי, יוצאים לגלות כאשר הם בורחים ממוסקבה, שחיילי נפוליאון העלו באש. יקתרינה שבה לבדה לעיר השרופה לאחר שפול נהרג. מאהבה של יקתרינה, אוסיפ בוה, הוא ארכיטקט העוסק בשיקום מוסקבה.

חלק מדימויי הגלות קשורים להיסטוריה יהודית ולספרות יהודית. מנדל גרובי בוכה על חורבן בית המקדש ועל גלות השכינה (128). כאשר ברנהרט רואה את ההצגה טוביה החולב, הסצנה המתוארת היא קומית, אך הקורא יודע שההצגה תסתיים בגירוש יהודי אנטבקה מעירם (117).

בסיפור הומוריסטי קצר, המשיח מגיע לארץ ישראל המנדטורית (34). תפקיד המשיח להביא את הגאולה, אך בסיפור זה המשיח עצמו הוא גולה שנקלע שלא בטובתו לארץ זרה. הוא בא בטעות, שכן קול צופרי האזעקה נשמע לו כקול שופר. "הכתובת על הקיר" שהוא קורא היא שלט של חנות לחומרי בניין. ריחוקה של המציאות אותה הוא פוגש מרעיון הגאולה, למרות יומרות התחייה הציונית, מודגם על ידי גודש של צלילים לוועזיים: המשיח "ילך ברגל עד רחוב אלנבי וייקח טקסי ספיישל לקרית מוצקין ושם, על יד חנות המכולת, יפגוש בשרה ציטרונבוים". כאשר הוא מזהה את עצמו כמשיח בן דוד הוא נתקל בתגובה הספקנית "ווס נוך?". במקום להשמיע בשורת גאולה הוא אומר: "שמעתי בת קול שמנהמת כיונה". המשכם של דברים אלה, שאינו מצוטט, הוא: "ואומרת: אוי לי שבעוונותיהם החרבתי את ביתי ושרפתי את היכלי והגליתים לבין האומות" (ברכות ג ע"א), מילים המשלבות צער על הגלות עם האשמת הגולים.

לסיכום, הטקסט, בכל רמותיו הסיפוריות, מרבה לעסוק בכמיהה לשיבה מן הגלות ובניסיונות שיבה שאינם עונים על הציפיות.

ערידות, היריון, לידה, ינקות, מוות

בכריכה האחורית, שהיא מעין הקדמה ליצירה, מופיע ברנהרט כמעין "בובה רוסית": תינוק שבתוכו "מצוי עוד תינוק ובתוך התינוק הזה מצוי עוד תינוק וכך עד אין סוף". תמונה זו מייצגת באופן מוחשי את מושג השושלת, שהוא מבנה חוזר ביצירה. "אילו הביאה פאולה תינוק לעולם, היה התינוק מוליד תינוק אחר וזה בתורו היה מוליד תינוק וגומר" (11). כתוצאה מכך שלא נולד תינוק לפאולה, נגדע ענף אין-סופי של יוחסין, וברנהרט שאמור להיות גם בן וגם אב נשאר בן נצחי. רעיון זה מופיע לפעמים גם בצורה קומית: "גרוס מוליד גרוס קטן יותר וזה, בתורו, מוליד גרוס משלו" (84).

היצירה מרבה לעסוק בלידה, בתינוקות, ובתינוקות שלא נולדו. גוסטב מופיע בכריכה האחורית כתינוק. לידתו של ברנהרט מופיעה שלוש פעמים: בפי המספר (2), בחלום של ברנהרט (134), ובדמיונו של ברנהרט הילד (167). לידתו של אלפונסו, דמות שולית בסיפור, זוכה לתיאור פלסטי ביותר (170).

תינוקות מופיעים גם בסיפורים שבודה ברנהרט סביב הכרוניקה ההיסטורית, כגון הסיפור על לידת פראנק ג'קסון, רוצחו של טרוצקי. משום מה, בלידה זו נמצא המפתח לרצח, שהרי "כולם סוברים שפראנק ג'קסון עשה מה שעשה בפקודת יוזף סטאלין. אבל באמת פראנק ג'קסון נולד להורים בלגים בֶּפְּרָס" (29). באפיזודה של פגישת מלכי

אירופה הגולים, מלכת אלבניה חולצת שד לתינוק (26). גם בעלילות המשנה הבדיוניות מופיעים תינוקות וסיפורי לידה. מעשה ד.ש. גרגורי מתחיל בלידתו, ומראה פניו של התינוק הוא ההסבר לשמו (35). גם הרגל של פוול, אביו של ד.ש. גרגורי, מתואר כשהוא מתפתל "כתינוק שרוחו טובה עליו" (44). מעשה קובאץ' וקלרמן מוביל כולו לקראת לידת קובאץ' (144).

הניגוד שבין התינוק לבין המבוגר המתפתח ממנו מעסיק את היצירה מספר פעמים. כאשר הנוטריון בנבנישתי היה תינוק ושכב בתוך עריסה מעוטרת מלמלה "איש לא שיער בנפשו שלימים יגלגל בגרונו [פעמיים חית] 'אחותה של המנוחה'" (15), כלומר לא ניתן היה לצפות שיגדל להיות האדם האפרורי המוכר לברנהרט. הניגוד הטרגי בין אין-סוף האפשרויות הגלומות בתינוק לבין המוגבלות של בנבנישתי המבוגר, גורם לברנהרט להרהר: "ינקותו מעציבה יותר מזקנתו של ברנהרט" (15). ריבוי האפשרויות של התינוק אינו אלא אשליה שתתפוגג בבגרותו. מה הטעם בלידת תינוק, חושב ברנהרט, כאשר "בפניהם של תינוקות ניכר שלימים ייהפכו לסוחרי שטיחים ופקידי דואר" (30).

הסיפור מרחיק עוד לפני הלידה, אל ראשית החיים. "איבריו של ברנהרט נתרקמו לאט לאט [הוא לא נוצר בבת אחת] עד שהיה לתינוק שלם" (כריכה אחורית). המילים "נתרקמו לאט לאט" מסבות את תשומת הלב לפלא שבהתפתחות העובר. ברנהרט אחוז פליאה: כיצד "הפכתי מפירור של חומר שגודלו כגרגר חרדל והייתי למה שאני [יצור מורכב מאין כמוהו]?" (3). גם הריונה המקווה של פאולה, שלא התרחש, מתואר ברוח דומה: "פאולה לא נתעברה [לא נתרקם עובר במעיה]" (30). המילים "לא נתרקם עובר במעיה" מבטאות ראייה ההופכת את ההיריון מתופעה טבעית לפלא. אותה פליאה ממלאת את ברנהרט כאשר הוא מתבונן בזונה ההרה, המזכירה לו את אמו. היא "שקופה כאגרטל. נשימתה צלולה אבל בתוך בטנה נרקם גוף דם קטן [אפשר לראות, מבעד לזכוכית, איך הלב פועם]" (157).

כנגד הלידה, גדושה היצירה, הפותחת במילים "אחרי מות אשתו", גם בנוכחותו של המוות, ומול תיאורי הלידה יש כמה וכמה סצנות של מוות וקבורה. הכרוניקה ההיסטורית שברקע היצירה, הקשורה למלחמת העולם השנייה, רוויה כמובן דיווחים על מוות. גם הסיפורים הדמיוניים שמחבר ברנהרט מכילים מקרי מוות רבים.

המוטיבים של הלידה והמוות מתקשרים זה לזה בשני כיוונים מנוגדים. הלידה מובילה בסופו של דבר אל המוות: "צריך לומר דבר דבור על אופניו [...] כיצד אדם נולד, כיצד גדל, כיצד למד, כיצד חשב וכיצד מת" (112). שיר הערש לברנהרטליין הקטן (6) הוא גם שיר על מותו של ברנהרט. כשברנהרט שומע חדשות מן המלחמה הוא חושב: "שהמיילדות תקבורנה" (41). מאחר שכל מי שנולד נדון למות, ניתן להפקיד בידי המיילדות את הטיפול בקבורה. אך יש גם קשר בכיוון הפוך: מן המוות לתחיית המתים, כמו בסיפורו של ישו התופס מקום חשוב ביצירה. מעין תחיית המתים יש בחלומו של ברנהרט כשהוא מחזיק את אביו המת בדמות תינוק שפניו קמוטות (11). שירו של אדם הורוואת מבטא קשר דו-כיווני זה.

הבה נסגוד כולנו
 לישות הקמאית הזאת
 שמטלטלת בני אנוש
 מן האין אל ההויה
 ו־vice versa (133)

לסיכום, הטקסט מרבה לעסוק בלידה ובמוות, בניצחון היחסי על המוות באמצעות השושלתיות, ובמפלה המוחלטת בפני המוות כאשר שרשרת ההולדה נגדעת. הינקות והילדות מצטיירות כשיא שממנו והלאה יש רק ירידה, צמצום אפשרויות ודעיכה.

סיבתיות, רלוונטיות, חשיבות, סדר

במבט ראשון נראה כי ברנהרט משתעשע בהפרת כללים מקובלים של סיבתיות, רלוונטיות וחשיבות. יש ביצירה טענות יוצאות דופן על סיבתיות: "אלמלא צייר אל-גרקו את תמונת 'היגון בגת שמנים' לא היו ורידי רגליו של בנבנישתי מתנפחים. והיפוכו של דבר" (4). תיאור הוויתור "אבל" מופיע כמעט בכל פסקה ביצירה, אך לעתים קרובות, המתח הדיאלקטי שנבנה באמצעות מילה זו אינו מעוגן בהנמקה הגיונית: "מאה ארבעים וחמש מאות דיוויזיות גרמניות פולשות לרוסיה אבל ברנהרט ניחן בכוח הבחנה דק מן הדק" (49). יש משפטים שאינם רלוונטיים להקשרם המידי ולסיפור בכלל: "באזור הקוטב הצפוני מופיעות בשמים קשתות זוהרות [אבל אין סמיכות פרשיות בין עניין זה ובין סיפורו של ברנהרט]" (11). יש הערכות של חשיבות יחסית השונות בעליל מן המקובל: "מתרחשים בו דברים של מה בכך כגון שאיש דת אוחד בכנף בגדו וקורא: 'מן השמים תצא אש [...]' ולפעמים מתרחשים דברים הרי גורל כגון שסוס מפנה את צווארו ומביט בפניו" (55).

היצירה מתלבטת בשאלה אם יש לעולם סיבה ותכלית. "מדוע יש משהו בכלל?" (21), "איש אינו יודע את תכלית הדברים" (64). הייתכן שהעולם סתמי ואקראי? "כמעט בטוח שהעולם קיים סתם כך, ללא סיבה" (47), "אולי הדברים מתרחשים באקראי, אבל הם אינם מתרחשים אחרת" (69, ההדגשה במקור).

אולם ההפרות המרובות של הסדר המקובל אינן בהכרח חגיגה של אקראיות. היצירה חוזרת ורומזת על קיומו של סדר שונה, החורג ממגבלות המבט האנושי. "בני האדם מבדילים בין דבר אחד ובין משנהו בשל קוצר השגתם אבל במבטו של אלוהים [...] כל הדברים אינם אלא דבר אחד, פשוט" (4). יש פער שאינו ניתן לגישור, בין שני סוגי סדר: סדר העולם האמתי, הסדר האלוהי שמאחד את העולם, והסדר האנושי של השכל המנסה להבין את העולם על ידי פירוקו.

האדם מדמה שביכולתו לשמור על סדר: "ועוד הוא חושב [כמי שכפאו השד]: 'סטלגמיטים הם העולים מלמטה למעלה וסטלגמיטים הם היורדים מלמעלה למטה' ונדמה לו שאם יהפוך את המילים ישתבש סדר העולם" (25). אך לאמתו של דבר, הסדר הנכון הוא מחוץ להשגה ולביטוי המילולי, ולכן מלווה תחושת קושי את הסיפר: "קשה מאוד לערוך

עובדות כסדרן" (113). המחשבה והלשון אינן מאפשרות לבטא את האמת במלואה: "בני אדם [...] מושיטים זה לזה את התמונות ואומרים 'הנה ההר' או 'השלישי משמאל הוא יואכים'. אבל צריך להבין איך, כשאלווירה שולחת את ידה אל קופסת התה, הדברים מתרחשים באמת" (146).

הניגוד בין הסדר על פי השכל האנושי והסדר הנכון אליו עורגת היצירה מסוכם במילים הבאות:

אנשים סבורים שהסדר הנכון הוא זה:

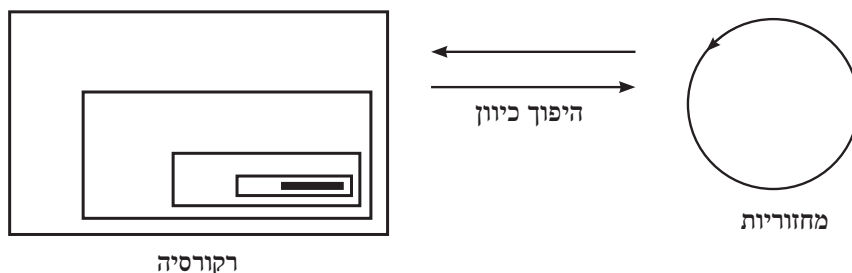
1. האמת [בצבע תכלת].
2. ההיסטוריה [נפוליאון, יהודים וכו'].
3. האנשים שחיים [ברנרד שו ואחרים].
4. חיות וחפצים.

אבל הסדר הנכון הוא אחר. אי אפשר לספר מהו הסדר הנכון [אם ידעו הסדר ישתבש]. (95)

לא ניתן לבטא במילים את הסדר הנכון, משום שביטויי כזה מפרק את הסדר. חלומו של ד.ש. גרגורי מבטא רעיון דומה: "אסור שבני האדם ידעו שהוא יכול לעוף. אם ידעו, לא יוכל לעוף עוד". המחשבה האנושית המוגבלת, המפרקת את המציאות למרכיביה מושכת את האדם כלפי מטה: "האדמה מושכת את גופו וכנפיו כבדות" (51).

לסיכום, הטקסט מרבה לעסוק בניגוד בין סיבתיות לאקראיות, בין סדר לאי־סדר. ניכרת בו כמיהה ל"סדר הנכון" אשר קשה או בלתי אפשרי לתפוס ולתאר אותו.

רקורסיה, מחזוריות, היפוך כיוון



"המילים 'חוזר חלילה' מהלכות על ברנהרט קסם" (11). שלושה סוגים של "חוזר חלילה" מופיעים ביצירה: רקורסיה,¹⁰ מחזוריות והיפוך כיוון. שלושתם עומדים בניגוד לתנועה קווית בעלת מגמה ויעד מוגדרים. גם אם המילים מהלכות קסם על ברנהרט, היצירה אינה בהכרח חגיגה של *circulus viciosus* (92). יש בה לא מעט ערגה לתנועה קווית והחלטית המגיעה אל מטרתה.

כבר הפסקה הראשונה מכילה דוגמה של תבנית רקורסיבית, כביטוי לאינ-סופיותו של היקום: "מעבר לכל גלאקסיה מצויה עוד גלאקסיה" (1). על הכריכה הקדמית, כרקע ל"תמונתו של ברנהרט", ועל האחורית, כרקע לפסקת ה"מבוא", מודפסת הפסקה הראשונה כשהיא חוזרת מספר פעמים, כטקסט רצוף ומחזורי.

מבנה רקורסיבי מרכזי, עליו כבר עמדנו, הוא שלשלת ההולדה, המתוארת בדימוי של תינוק בתוך תינוק. קרובה לה היא השלשלת של סיפור בתוך סיפור: "אם ד.ש. גרגורי, חושב ברנהרט, מצוי בראשי, בראשו של מי מצוי אני?" (35). מבנים אלה יוצרים רושם של תודעה מסוגרת ומכונסת בעצמה, תודעתו של אדם אשר "חושב כל מיני מחשבות [מחשבותיו שלו ומחשבות שהוא חושב אודות מחשבותיו]" (70). "היתקעות" זו מיוצגת בדימויים של תנועה מחזורית, או מעגלית: "רק זכר אווילי אחד או שניים סובבים בראשו כל הזמן כמין שבשבת" (22).¹¹

היצירה מתלבטת בניגוד שבין זמן קווי לבין זמן מחזורי. האם "כל דבר מתרחש רק פעם אחת"? (7) או ש"כל הדברים האלה כבר התרחשו פעם, בדיוק כפי שהם מתרחשים עכשיו"? (24) רמז ליציאתה של התנועה המחזורית אל כיוון קווי נמצא בתמונה הבאה: "כל הקולות שבעולם כרוכים כחוטים על סליל אחד [שאינו נראה לעין] והסליל סובב וסובב, והקולות נשמעים" (34). הסליל סובב בתנועה מעגלית, אך החוט שעליו נפרש באופן קווי ובלתי הפיך. ובדומה לכך: "הימים קשורים זה אל זה כגלגלי שיניים. יום אחד מתגלגל אל משנהו" (15). גלגלי השיניים מבצעים תנועה מעגלית, אך יום אחד מתגלגל אל משנהו בתנועה בלתי הפיכה.

ביטוי הצהרתי עז להיחלצות ממעגל הקסמים ויהי מה, נמצא בתמונה התופסת פסקה שלמה (136). מסופר בה על אדם השוכב בלילה ובוכה כי מר לו. הוא הולך לפסיכולוג ומדבר אתו על צער, והפסיכולוג, שגם לו צער משלו, בוכה גם הוא בלילה הבא. הקורא מבין כי עכשיו ילך הפסיכולוג לפסיכולוג אחר וחוזר חלילה, ועל כן תמונה זו היא "מין מעגל קסמים שאין מוצא ממנו אלא במעשה נחרץ [כלומר חתוך וגמור]". דוגמה של מעשה נחרץ כזה ניתנת מיד, והיא: "שאישה שלה שדיים ובאמצעיתן פטמות כהות ונוטף מהן חלב תשים על בטנה גור של יונק אחר והגור ילקק את החלב ולא ימות" (136). המעשה המתואר קוטע את המבנה הרקורסיבי הבסיסי של תינוק בתוך תינוק, מתוך קריאת תיגר על דרכו של עולם. הגור שילקק את החלב לא ימות, אך הוא לא יגדל להיות אישה מיניקה, אלא בעל חיים אחר. היציאה מתוך המעגל כרוכה במעשה של נדיבות ללא תמורה.

שתי פעמים מופיעים ביצירה מעין סרטים המוקרנים מן הסוף להתחלה כאשר "הזמן הפוך" (62, 98). היפוך ציר הזמן הוא גם היפוך תפקידיהם של אבות ובנים. "מה בכך", הוא חושב, "אם קרל הגדול היה בנו של פפן הקטן [או שמא היה אביו?]. [...] הגלגל מתהפך והוא, ברנהרט, מחזיק בזרועותיו את אביו המת זיגמונד ומנענע אותו" (11).

היפוך הכיוון בין לידה למוות, עליו עמדנו לעיל, הוא חלק מהיפוך כיוון כללי יותר, בין בריאה לפירוק: "העולם מוצק רק למראית עין אבל למעשה חוזרים היסודות והופכים

לאש" (146). אותו דימוי של בריאה ופירוק וחוזר חלילה מופיע בתמונה הבאה: "אין ספור שנים נתמזגו ונתפרדו ונתמזגו עפר ומים ואש ואוויר עד שנתגשמה צורתו השלמה של גוסטב. עכשיו, משנתגשמה, צריך מישהו לדאוג שלא ימות" (66).¹² המשפט המסיים מצהיר על סירוב החלטי לחזור אל מעגל הבריאה והפירוק: זמנו של המעגל תם, ועכשיו הגיע הזמן לשמור על הקיים מפליה.

ניתן לראות את היפוך ציר הזמן כמענה חיובי לשאלות המרחפות בחלל היצירה החל מן הפסקה הראשונה: "היכן מצויה פאולה עכשיו?" (1). מדובר בשאלת שרידותם של העבר, של הזיכרון, ושל המתים: "מי ממלא עכשיו את פיסת החלל שתפס לפניו גופו של זיגמונד אבי? [...] היכן שמורים צילי קולה של אמי המתה קלרה? [...] האם יכול אדם לזכור זיכרונות?" (22). הביטחון לכאורה כי "אפילו שיעול נותר איכשהו ברשומות הדברים שהיו" (57) הוא צד אחד של עמדה דו-ערכית. הצד המנוגד הוא חשש מכיליון סופי שאין לו שילום, מאחר שלמרות המעגליות לכאורה, מה שאבד לא יחזור על עצמו:

פעם יהיו כולם מתים ואיש אחר ידבר באנשים אחרים. אבל אפילו יהיה אותו איש פְּנָה שמדבר עתה והאנשים שידבר בהם יהיו דומים לברנהרט ולגוסטב, הרי האיש יהיה בכל זאת, איש אחר והאנשים שבהם ידבר יהיו, לא ברנהרט ולא גוסטב, אלא אנשים אחרים. (115, הניקוד במקור)

לסיכום, הטקסט מכיל דימויים רבים של תנועת "וחוזר חלילה", בניגוד לתנועה קווית ומגמתית, גם כשמדובר בעולם החיצוני וגם בתנועה פנימית של התודעה. כניגוד לדימויים אלה מורגשת השאיפה להיחלץ מן המעגליות.

גוף ונפש

רגל העץ ורגל העץ עלתה באש כשנפוליאון עמד בשערי מוסקבה. העגלונים צעקו: "פוול שולוחוב, איפה רגל העץ שלך?" היא קניינו. אבל כיצד משתייכת לו, לפוול, רגל הבשר שלו? אם רגל הבשר היא קניינו של פוול, כך גם בטנו ומעיו ורגליו וראשו. פוול כולו הוא קניינו של פוול. ואיפה הוא פוול [שאיבריו הם קניינו] עצמו? הבה, חשב ד.ש. גרגורי, נניח שרגל הבשר של פוול היא [כמובן מסוים] פוול עצמו. אבל אם פוול הוא רגלו ובטנו ומעיו ואזנו, איפה פוול עצמו? (44)

הילד ד.ש. גרגורי תוהה על היחס בין גופו של פוול לבין "פוול עצמו". תהייה זו תופסת מקום חשוב ביצירה, המכילה התייחסויות רבות לגוף ולחלקיו במנותק מן הנפש השוכנת בתוכם. כך נוצרת ראייה של הגוף שיש בה זרות, הנמכה ואבדן האינדיבידואליות.

שאלת הגוף והנפש מתבטאת בצורות השונות בהן מתואר איבר המין הגברי. מחד גיסא, קיימת ראייה פשוטה ואורגנית: "איבר הזכר של בנבנישתי הוא בשר מבשרו" (105), "לכל מקום שגוסטב הולך הוא נושא את איבר הזכר שלו" (79). מאידך גיסא, יש ראייה של איבר המין כאוטונומי זר לבעליו: "בגופו של ברנהרט מתרחש קישוי איבר" (5, 156). קרוב

לכך התיאור המכאני עד גיחוך של המעשה המיני: ד.ש. גרגורי "עולה ויורד ועולה ויורד" (55) כשם שפול אביו "מבקש מן המשרתת שתעלה ותרד בין רגליו" (59). בראייה כזו, לא ייפלא שגם לחיטוט באף יש "דמיון למעשה המין [תחביבת איבר ארוך אל תוך מחילה שבגוף]" (89). דמיון זה מבטל את אנושיותו של השותף למעשה המיני, בדומה לפנטזיה של ברנהרט אשר "מתאוה אל איבריה הפנימיים, במקום שהיא חשוכה ולחה [ואיננה אלווירה]" (81). שילוב של פיצול בין גוף לנפש ושל מכאניזציה של הגוף ניתן למצוא בתיאור יום ההולדת: "גופה של אלווירה [כל הבליטות והחורים שבו] עובר באפריל משנה לשנה" (102). גם דאגה ואמפתיה באים לידי ביטוי שיש בו פרספקטיבה מכאנית: "צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83).

בכלל, ניתן למצוא ביצירה תפיסות מנמיכות של הגוף והגופניות: "ומה הגוף הזה? הוא מלווה אותי עוד מברלין. מימיו יוצאים וחוזר חלילה. הוא כבר היה פה וכבר היה שם [קוראים לו ברנהרט שטיין]" (49). הגופניות מבטלת את ההבדל בין האדם לחיה: "ברנהרט רואה שכלבים רצים סתם כך. הוא מלעיג על עצמו: 'ואני, נאד נפוח-ראש שכמותי, ומה אני, חושב הוא, 'כשאני עירום?' (11). החיבור בין האדם והעולם החומרי, מנמיך אותו לכדי חפץ דומם: "הוא חושב: אילו נערמו כל המאכלים והמשקאות שבאו אל פי, במשך כל ימות חיי, בערמה אחת, מה היה גודלה? ולמראה הערמה הזאת, ובשים לב אליה, ובגללה, מי הוא ד.ש. גרגורי ומי היא איזבלה? [שק אוכל ענקי שרואה חלומות, בן של זיגמונד שטיין. לא?]" (31).

לפעמים חלק של גוף מתואר כאילו הוא מנותק מן הגוף כולו, בכוח המבט המרוכז בו: "במרפסת, ברחוב צונץ, על מעקה ברזל, עומדים שניים כבירים [...] ידו של גוסטב עומדת בחלל האוויר של קפה 'עטרה' ובמקום שהיד מסתיימת עומדת עוגת גבינה" (74). לא רק לאיבר המין הגברי אלא גם לחלקי גוף אחרים יש חיים עצמאיים: "גדם הרגל שהשתחרר מאסוריו התפתל כתינוק שרוחו טובה עליו" (44), "הלב מתנועע כל הזמן בתוך הדם והבשר" (64). בראייה כזו יכול אדם להתייחס אל חלקי גופו שלו כבעלי אישיות משלהם. כשברנהרט מחכה לצילום רנטגן הוא מפזם לעצמו "מיינה לונגן" (13). את מערכת העצבים הוא מדמה ל"הרבה גמדים קטנים ששרים 'הי-הו הי-הו'" (45) כמו בסרט שלג'ייה ושבעת הגמדים של וולט דיסני. לפעמים, להפך, דווקא שליטתו של אדם על חלקי גופו מקבלת ביטוי גרוטסקי: "גוסטב, שרצונו חופשי, רשאי לקצר את ידיו כאוות נפשו" (10), "כבר בנעוריו נשא פיוס ה-12 את אגן הירכיים הפפלי מרומא לבורירה" (163).

תשומת הלב הנפרדת שמקבלים חלקי גוף, מעבירה אותם אל קדמת הבמה ומעניקה להם חשיבות בלתי מצויה. ציפורניו של גוסטב הן נושא לפרק שלם (94). "רגליו של הרצוג חשובות מאוד" מסיבה שלא נתפרשה (138). רגליו של בנבנישתי הן נושא לתמונת שמן (171), ואילו רגליה של אלווירה היו יכולות אף למלא ספר (138).

העיסוק הפילוסופי ביחס בין גוף לנפש נזכר במפורש כאשר ברנהרט נמצא בדרכו אל הזונה. התאימות שבין רצונו ובין הרגלים המוליכות אותו, מעסיקה את מחשבותיו ה"סובבות

במשנתו של דקארט" (156), והוא מסביר אותה באמצעות משל שני השעונים אשר יוצרם עשה אותם כך שיראו תמיד אותה שעה.¹³

ניכור הגוף נוצר לעתים על ידי מבט החודר מתחת ל"מעטפה החיצונית של הגוף" (100). אם הגוף הוא עצם חומרי נפרד מן האדם, הוא ניתן לפירוק לחלקים, ועל כן "הבשר שקוף" (30). לאחר שברנהרט עובר שיקוף ריאות (13, 14) הוא סבור ש"אם [...] יעלה בדעתו של מישהו לכתוב ספר על חיי יביא בו את תמונת הרנטגן של בית החזה שלי" (35). אמנם תמונת בית החזה של ברנהרט המופיעה בראש הספר אינה שקופה, אך גופו מתואר ביצירה כבתצלום רנטגן: "גופו של ברנהרט שוכנות עצמות" (15), "עצמותיו משתקפות [כמו אז] מתוך הבשר" (168), "גופו שקוף" (113). מספר פעמים מתואר גוף האדם באופן "שיקופי". עכוזיהן של המשרתות עליהם טופח פוול, מתוארים כך: "בשרן [החומר הרך שמכסה את עצמות השלד] מלא סיבי שרירים ועצבים ומיתרים וצינורות דם ושומן" (68). ברנהרט רואה את הזונה ההרה – אותה הוא מזהה עם אמו – כאילו גופה עשוי זכוכית: "קלרה אמי' הוא חושב, 'שקופה כאגרטל [...] אפשר לראות, מבעד לזכוכית איך הלב פועם]" (157). חלל הבטן של אלפונסו זוכה לתיאור אנטומי מפורט (114). הניתוח שעובר שרשבסקי מתואר כאילו כל מטרתו היא חדירת המבט אל תוך הגוף: "חתכו בחזה הלבן של שרשבסקי והציצו בבשרו עד שהלב נגלה" (113).

לסיכום, מוטיב נפוץ בטקסט הוא ראיית הגוף האנושי דרך מבט מיוחד, המפריד אותו מן הנפש השוכנת בתוכו ומכל הקשר רגשי, ואף מפרק את שלמותו האנטומית והפיזיולוגית.

חובה ואיסור

כבר ב"מבוא" שעל הכריכה האחורית נאמר "אסור להתחכם בדברים שכאלה", ספק כהסתייגות מן הדברים הקודמים: "קלרה אמרה 'התינוק ז' [היא עוד לא ידעה ששמו יהיה 'ברנהרט']", ספק כהקדמה לתיאור הבא: "איבריו של ברנהרט נתרקמו לאט לאט". כך או כך, זוהי נזיפה המושמעת מטעם סמכות אלמונית שבכוחה להטיל איסורים.

עולמה של היצירה מלא בחובות ואיסורים. כאשר פאולה מזכירה את מותה הקרב, ברנהרט אומר לה: "אסור לדבר ככה" (151), וכנגד זה ברור לו כי "עליו ללמוד לדבר בבורוכוב ולרקד עד שזיעה תיטוף מבית שחיו" (19). מקורותיהם של החובה והאיסור רבים ושונים: הלכה, ציונות, מערכת החינוך, כללי הנימוס. העיקר הוא, כפי שמסכמת מורתו לשעבר של ברנהרט, ש"לפעמים, אדון פטר שטהל, חובה ללכת דווקא בדרך הקשה" (89).

הצורה "צריך ש" או "צריך ל" וכדומה, מרבה להופיע, ללא נושא מפורש (מי צריך?), או עם נושא סתמי כמו "מישהו צריך לכתוב את תולדות הרגליים" (138), ולעתים עם נושא שאי-אפשר לקבל כפשוטו, כמו "שבן גוריון ישים זר לראשה" (106).¹⁴ צורה זו מופיעה גם במבעים שלא ברור אם הם שייכים לדמות או למספר. משפט הפותח ב"צריך" מטעמו של מספר חוץ-עלילתי מטשטש את גבולות העולם הבדיוני של היצירה ומערב בתוכו

את המספר בצורה יוצאת דופן. ברנהרט חושב: "אין ספור שנים נתמזגו ונתפרדו ונתמזגו עפר ומים ואש ואוויר עד שנתגשמה צורתו השלמה של גוסטב. עכשיו, משנתגשמה, צריך מישהו לדאוג שלא ימות" (66). מיד לאחר מכן, המילים "צריך גם לדאוג שהרצוג לא ימות" (67), מקדימות רשימה של לחשים וסגולות שעל הרצוג לומר. במובאה השנייה כבר פחות ברור מי דואג להרצוג שלא ימות: האם זה ברנהרט, או שמא המספר? גם הדאגה לאלווירה: "מישהו צריך לדאוג שאלווירה לא תצטנן [...] צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83) באה מטעמו של גורם אלמוני, דבר שמעצים עוד יותר את החובה לעזור לאלווירה.¹⁵

לסיכום, הטקסט מרבה לאזכר חובות ואיסורים שאינם בהכרח צמודים לדובר מסוים, אלא נוכחים בחלל היצירה באופן כללי. כך נוצרת תמונה של עולם רווי בתביעות, שלא ניתן להתחמק מהן וקשה לעמוד בהן.

שש קבוצות המוטיבים בהן עסקנו נבחרו על פי תפוצתן בטקסט ולא על פי עיקרון משותף. כשאנו מסתכלים בחומרים שצברנו, נראה כי הם יוצרים באופן טבעי קונפליקט דרמטי. מצד אחד השאיפה לתיקון: למציאת הסדר הנכון, לשיבה מן הגלות, ללידה שתבטל את הערירות, לחריגה מן המעגליות, לדאגה כנה לזולת. מצד שני, הקשיים המופלגים בהם נתקלת שאיפה זו: האירוניה של השיבה המאוחרת, זרות המרחב, ניכור הגוף, קוצר ההשגה האנושית, ההעדפה הכפייתית של הדרך הקשה, נוכחותו הבלתי פוסקת של המוות. על צירוף מוטיבים זה ניתן לבסס סיפורים בעלי מגמות שונות, המגיעים לסיום פסימי או לסיום שיש בו תקווה. נבחן עתה את הסיפורים (הסיפור העיקרי ועלילות המשנה) שמספר "ברנהרט".

ד. בעין בלתי מזוינת: עלילות ודמויות

חלוקה אורכית ורוחבית

אנו עוברים למבט בעין בלתי מזוינת, מבטו של "הקורא הרגיל". מבט זה מקיף את היצירה בכללותה, ובו אנו קולטים את העולם הבדיוני שהיא מעמידה: דמויות, מקומות, אירועים.¹⁶ עולם זה מתחלק לרוחבו לשלושה חלקים מקבילים. אחד הוא ההיסטוריה העולמית, המקבלת פיתוח בדיוני נוסף על ידי ברנהרט. השני הוא העלילה הראשית, המתרחשת בירושלים ודמויותיה העיקריות הן ברנהרט, גוסטב, אלווירה והרצוג. השלישי הוא עלילות המשנה, היצירות הבדיוניות המתחברות על ידי ברנהרט, אותן אכנה: "מעשה ד.ש. גרגורי" ו"מעשה קובאץ' וקלרמן". התאריכים הרבים הנזכרים ביצירה, והמאורעות ההיסטוריים שזמנם ידוע אף שאינו נקוב בטקסט, מאפשרים לעקוב במקביל אחרי התפתחות ההיסטוריה העולמית, אחרי האירועים בעלילה הראשית, ואחרי תהליך חיבור עלילות המשנה. בין שלוש קשרים רבים, שלהם גם הנמקה ראיסטית: האירועים ההיסטוריים, המשתקפים דרך תודעתו של ברנהרט, משפיעים על חייו הפנימיים, אשר מתגלים בסיפורים שהוא מחבר.

המבט הכולל ביצירה מאפשר לנו להבחין לראשונה כי היא מתחלקת גם לאורך. באמצע היצירה (87) ממוקמת נקודת מפנה מכרעת, המחלקת אותה לשתי חטיבות מובהקות. נקודה זו מסומנת על ידי יציאת שלגייה מתוך תיבת הזכוכית בסרט שרואים ברנהרט וגוסטב, ועל ידי הציטוט משירו של הלדרלין "מחצית החיים" ששם ברנהרט בפיו של בנבנישת.¹⁷ מנקודה זו ואילך משתנה העולם הבדיוני של היצירה, ושום דבר אינו נותר בו כפי שהיה קודם לכן. למרות שאין היצירה מחולקת באמצעות סימני היכר פורמליים, אכנה את הפרקים 1-86 "חלק א'" של היצירה, ואת הפרקים 87-172 אכנה "חלק ב'". בכל אחד משני החלקים 86 פרקים, וכל אחד מהם מתרחש במשך ארבע שנים.¹⁸

המפנה באמצע היצירה נוגע לכל שלושת צירי האורך. מבחינת ההיסטוריה, מדובר במפנה במלחמת העולם השנייה בעקבות ניצחונות בעלות הברית באל-עלמיין ובסטלינגרד. מבחינת העלילה הראשית זוהי היחלצותו של ברנהרט מקיפאון לתנועה ומעירות לחבלי לידה. מבחינת עלילות המשנה מדובר בתנופה חדשה למעשה ד.ש. גרגורי שנקלע למבוי סתום, סיומו או נטישתו, וחיבור מעשה קובאץ' וקלרמן, אשר, בניגוד למעשה ד.ש. גרגורי, מגיע אל תכליתו.

ההיסטוריה

סיפורו הפרטי של ברנהרט מלווה בכרוניקה של מאורעות מן התקופה שבה מתרחשת העלילה הראשית, סתיו 1938 עד סתיו 1946. כרוניקה זו מופיעה, בחמישית מן הפרקים, בדרך כלל בתחילת הפרק, והיא מורכבת ממאורעות היסטוריים אמתיים. המאורעות קשורים למלחמת העולם השנייה, וכמעט כולם קורים באירופה או בזיקה ישירה אליה, בניגוד לעלילה הראשית המתרחשת בארץ ישראל. הדיווחים היחידים על אירועים בארץ ישראל הם על ההפצצות על חיפה ותל-אביב ופיצוץ מלון המלך דוד.

מבחר המאורעות אינו שיטתי: על פי הסתכלות היסטורית מקובלת, הם בעלי חשיבות שונה, החל ממאורעות מכריעים וכלה בקוריוזים. חלק מן המאורעות מתפתחים, לאחר דיווח עובדתי קצר, לכדי סצנות קצרות שאינן היסטוריות אלא פרי הדמיון, ולפעמים כל הדיווח על האירוע נושא אופי דמיוני. מתקבלת, אם כן, סדרה של סרטונים קצרים, המסודרים באופן כרונולוגי, אך אינם מצטרפים להיסטוריה. זאת משום שהם מנתקים את האירועים מתהליכים סיבתיים ומקיפים, ומבליטים היבט אישי, אקראי, ולעתים מגוחך.

לעתים האירוע הוא קוריוזי אך אמתי, ותיאורו אינו חורג ממה שניתן היה לקרוא בעיתון, אך עצם הבחירה להתעכב על אירוע כזה מאפיינת נקודת מבט מיוחדת. לדוגמה: "ביוני סידיני כהן נוחת באי למפדוזה אשר במצר סיציליה בשל קלקול במטוסו. חיל המצב שבאי מניף דגל לבן וסידיני כהן מקבל את הכניעה" (112).

לעומת זאת, בידיעה כמו: "בספטמבר אנגלים ואמריקאים נוחתים בחופי איטליה. גרבי הצמר שלהם נרטבים במים" (116) יש תוספת של פרט – גרביים רטובים – שאינו חלק מדיווח עיתונאי או היסטורי. פרט זה נכון, מן הסתם, אך תשומת הלב אליו היא חריגה.

הסצנה של ביקור מלך דנמרק בבית כנסת (80) מבוססת על הכרזתו, כביכול, של המלך על נכונותו לענווד את הטלאי הצהוב. התיאור המפורט כולל לא רק פרטים שמטבעם אינם עניין להיסטוריה כגון "נשים שלאראשן שביסים מעשה שבכה מציצות מבעד לזוגית", אלא את מחשבותיו של המלך בשעת הביקור, מה שבהכרח משייך את הסצנה לז'אנר בדיוני.

תיאור ניסיון ההתנקשות בפון פפן (65) הוא כבר יותר מדמיוני. הסצנה בה מתעכבת ההתנקשות בגלל ויכוח כיצד לבטא את השם פון פפן, היא פארסה בסגנון סרטי האחים מארקס.

הידיעה "בשניים בינואר מסלקים את זוגו מלך אלבניה מכיסאו" (162) מקבלת פיתוח מפורט "בעיני רוחו של ברנהרט". פיתוח זה הוא לא רק דמיוני וגרוטסקי, אלא מבוסס כולו על משחק מילים, שבו הסינקדוכה "מסלקים מכיסאו" מתפרשת באופן מילולי. על אותו עיקרון מבוססת הבדיחה על איסלנד אשר "מתרוממת מעל פני האוקיינוס ואומרת: 'אין אני תלויה בדנמרק'" (104).

האחריות לבחירת האירועים ולפיתוחם הדמיוני היא, ככל הנראה, של ברנהרט. האירועים נמסרים דרך תודעתו של ברנהרט הקולטת אותם מן העיתונות והרדיו ומיומני הקולנוע, כגון זה שבו רואה ברנהרט את הריסות נגאסקי. חלק מן האירועים אף מדווחים כך במפורש כגון: "מאה ארבעים וחמש דיוויזיות גרמניות פולשות לרוסיה אבל ברנהרט ניחן בכוח הבחנה דק מן הדק" (49), וכגון: "וכשהיפנים מפציצים את נמל הפנינים עולות באש האניות שעוגנות בראשו של ברנהרט" (62). כמו מעשה ד.ש. גרגורי ומעשה קובאץ' וקלרמן, ההיסטוריה העולמית הנמסרת ביצירה היא יצירה של ברנהרט, והיא מתרכזת בנושאים המעסיקים אותו: גלות ושיבה, עולם שסדרו הנכון השתבש, מולדת שאבדה ולא ניתן לחזור אליה עוד.

המציאות חודרת ליצירה לא רק דרך הכרוניקה ההיסטורית. אמנם הספר מכיל את הערת המו"ל המקובלת כי "כל קשר בין האירועים והדמויות בספר לבין המציאות הוא מקרי בלבד", אך היצירה, על שלושת ציריה המקבילים, מאוכלסת בצפיפות במקומות, בתאריכים, ובאישים אמתיים, מקפה "עטרה" ועד ספר הדרמטולוגיה של יוזף פלנק משנת 1776. ברנהרט שטיין הוא דמות בדויה, אך הפילוסוף לודוויג שטיין, שברנהרט נשאל על קרבת המשפחה שלו אליו, הוא דמות אמיתית. אומורטאג חאן, נושא מחקרו של סבה של יקתרניה, אכן היה שליט בולגריה במאה ה-8, וגם הארכיטקט אוסיפ בוה, מאהבה של יקתרניה, הוא דמות היסטורית.

לפעמים נדמה כי הטקסט חד לקורא חידות: "כששרפו את גופו של רבינדרנט טגורה אחזה האש תחילה בזקנו הלבן. [...] פניו של גוסטב כפני משורר שוודי שאביו היה כומר. גוסטב אינו מבקש לכבוש את פינלנד, אבל כדי להעלות את פניו באש צריך תחילה לשפוך על סנטרו נפט" (56). משפתרנו את החידה כיאות, נמצאנו למדים כי סנטרו של גוסטב מגולח, בניגוד לזה של רבינדרנט טגורה, ובדומה לזה של המשורר השבדי אזאיאס טגנר, אשר קרא לכיבוש מחדש של פינלנד, ואשר שמו אינו נזכר בטקסט כלל. מה פשר הדחף,

הכפיייתי כמעט, לטבול את היצירה בחומרים מציאותיים מחד גיסא ולעטוף אותה בחידות מאידך גיסא? ככל הנראה, גם דחף זה מעוגן בדמותו של ברנהרט, חקרן ספקולטיבי, גולה ערירי, המתאמץ "להטביע בעולם עובדות של ממש" (57). לשם דיון בדמותו של ברנהרט נעבור אל הציור השני של היצירה – העלילה הראשית.

העלילה הראשית

על שער הספר מופיעה תמונה, המתפרשת באופן טבעי כדיוקנו של ברנהרט. לפני הדף הראשון של הטקסט מופיעה התמונה שנית, כשהיא תופסת עמוד שלם. נראה בה גבר בגיל העמידה, יושב, לבוש בקפידה. לא ברור איך לפרש את הבעת פניו. דאגה, דיכאון, או סתם פיזור נפש?

על חייו של ברנהרט עד תחילת הסיפור, כאשר הוא בן חמישים,¹⁹ אנו יודעים אך מעט. מזיכרונותיו המפוזרים לאורך היצירה עולה ילדות במשפחה יהודית בורגנית בגרמניה, לימודים בגימנסיה ובאוניברסיטה, פרשת אהבה לאישה לא יהודייה. מועד עלייתו לארץ וסיבתה אינם ידועים. פן אחד בדמותו של ברנהרט שאינו מקבל שום תמיכה מזיכרונות אלה הוא כל מה שקשור בהשכלתו היהודית והעברית וביחסו ליהדות המסורתית. פער זה הוא בעייתי, ויידון להלן במפורט.

גם במה שנוגע לשמונה שנות הסיפור, חסרות לנו העובדות הפשוטות ביותר. האם ברנהרט עובד? אם לא, ממה הוא מתפרנס? היצירה מתרכזת בחייו הפנימיים של ברנהרט. כמעט כולה ממוקדת מנקודת התצפית שלו וחושפת מחשבות פרטיות, חלומות ויצירות בדיון.

בחלק הראשון של היצירה בולטים באישיותו של ברנהרט חומרה ורגש חובה מועצם, המתיישבים יפה עם ההופעה המוקפדת והמעונבת של "ברנהרט" שבדיוקן. ברנהרט מטיל על עצמו חיובים ואיסורים חמורים. משפטי ה"צריך" המרובים בטקסט מבטאים היטב פן זה בדמותו של ברנהרט. האתיקה הפרטית המחמירה שלו מתקשרת לפרישותו המינית הנמשכת שנים רבות, ולעיסוקו האובססיבי באיסור האוננות, "הוצאת זרע לבטלה". האדם הוא בעיניו ירוד מן החיות כיוון ש"חזיר אינו מצייר בדמיונו מראות פריצות ומשחית, בשל כך, את זרעו" (86). פינוי הדירה ברחוב שטראוס, משום שנקנתה על ידי משפחתה של פאולה, ופורמלית היא שייכת לאחותה של המנוחה, הוא דוגמה לחומרה אישית מופלגת המזכירה את הסטריאוטיפ של ה"יקה". מוטיב החובה והאיסור שמצאנו ביצירה משקף את תודעתו של ברנהרט המוצאת לה ביטוי גם באמצעות קולו של המחבר.

פן שני בדמותו של ברנהרט הוא הניכור, הזרות והערירות, המאפיינים אותו כמי שחי בתוך מרחב־זמן (כרונוטופ²⁰) של גלות: מרחב זר ובלתי מובן; זמן קפוא, הווה מתמשך שאין בו הצטברות. בדיקת הזמנים הדקדוקיים בהם משתמש הסיפר, גם בעלילה הראשית וגם בכרוניקה ההיסטורית ובאפיזודות המרחיבות אותה, מראה כי נעשה שימוש רק בהווה סיפורי (הווה היסטורי) ולא בעבר.²¹ יוצאים מן הכלל הם מקרים של אירועים שלפני

סיפור המעשה העיקרי המסופרים בזמן עבר,²² ושל תחזיות לאירועים שיקרו לאחר סיומו של סיפור המעשה המובעות בזמן עתיד.²³

השימוש בהווה סיפורי מתאפשר מכיוון שהסיפר צמוד לנקודת מבטו של ברנהרט, שאף פעם אינו נזכר בדבר מכל שאירע לאחר קבורתה של פאולה. זיכרונותיו נסובים אך ורק על ילדותו, נעוריו, ימיו הראשונים בארץ וחיייו עם פאולה. השימוש שנעשה בהווה סיפורי מסב את תשומת לבנו להבדל שבין הזמן שלפני מות פאולה והזמן שאחרי מותה. זה האחרון אינו מצטבר בתודעתו של ברנהרט, כאילו לקה באבדן זיכרון, דבר שאכן קורה לו בחלומו (40), ועל כן הוא חי שורה של רגעי הווה, שהעבר שלהם הוא רק זה שלפני הפגיעה. דומה הדבר לתפיסה היהודית המסורתית, שעל פיה מורכב הזמן משלושה חלקים: עבר היסטורי המסתיים עם חורבן בית המקדש השני, זמן הגלות המכונה "הזמן הזה", שהוא הווה מתמשך והומוגני, ולבסוף, לעתיד לבוא, ימות המשיח והגאולה.

ברנהרט הוא גולה בפלשתינה, שאף פעם אינה נקראת בפיו ארץ ישראל, כפי שקורא לה "היישוב". במבט ראשון נראה כי התהליך ההיסטורי המתחולל סביבו מותיר אותו אדיש ולפעמים עוין. "בעלי הזפק שמהלכים בפלשתינה ואומרים 'אהלן' מאוסים עליו" (37). מאחורי החזות של היהודי הארץ ישראלי החדש, "אלה שאומרים בעברית מה חדש" (84), ברנהרט רואה את היהודי המזרח אירופי שדוחה אותו, "גרס שעומד על יד חנות" (84). אם ברנהרט עובד, הוא כה מנוכר מעבודתו ומחבריו לעבודה, שאין אלה באים לידי ביטוי כלל ביצירה. הוא מדבר, קורא וחושב גרמנית. המספר מקפיד לקרוא לנורות החשמל, הנזכרות מספר פעמים, בשם "אגס חשמלי", משום שבמחשבתו של ברנהרט זהו Birne (אגס וגם נורה), מילה גרמנית השאובה מעולם אסוציאציות אירופי. התרבות אליה הוא קשור באופן משמעותי היא אירופית. הסיפורים שהוא מחבר בדמיונו מתרחשים על אדמת אירופה ומשולבים בהיסטוריה שלה. את ירושלים הוא חווה כאוסף של נקודות מבודדות בתוך חלל ריק: הבית ברחוב הנביאים, הבית ברחוב שטראוס, קפה עטרה, הקפה בכיכר אוסישקין, וגרעין העולם – המטבח של גוסטב. כשהילדים שרים: "השקדייה פורחת", הוא רואה בעיני רוחו עצי דובדבן. האקלים הארץ ישראלי זר לברנהרט, ועל כן מזג האוויר הקיצי נזכר פעמים רבות: האוויר השקוף, האור הבהיר, גלגל החמה. הוא מעדיף לצאת מן הבית במזג אוויר חורפי, כאשר "האוויר אינו שקוף", אז "רגליו טובלות במים וראשו שוכן בערפל" (17). הוא היה יכול לאהוב את פלשתינה לפעמים "לו הייתה חשוכה יותר" (85).

אם לדייק יותר, יחסו של ברנהרט לציונות דו־ערכי. "כוחות החזון של ברנהרט נופלים מכוחות החזון של רוסים [הוא אינו ברל כצנלסון]. לפעמים הוא אוהב את פלשתינה ולפעמים אינו אוהב אותה" (85). יותר משהציונות מעוררת בברנהרט דחייה, הוא מרגיש שאין בכוחו להיענות לה: "הוא יודע שעליו ללמוד לדבר בבורכות ולרקד עד שזיעה תיטוף מבית שחיו, אבל אינו יודע כיצד יעשה זאת" (19).

אולם ספק אם רק העקירה מגרמניה לפלשתינה עשתה את ברנהרט לגולה. אדרבה, המספר רומז שהוא "בא לפלשתינה [בשל החלל שבפנימו]" (19), ומתאר אותו כמי שנדד כל חייו ושר:²⁴

היכן את היכן את ארצי האהובה?
שביקשתיך שדימיתך ומעולם
לא ידעתך (57)

זרותו של ברנהרט קשורה לראייה מיוחדת במינה של המרחב. "הוא הולך אל הבית שברחוב שטראוס [ברנהרט מצוי על פניו של כדור הארץ ואינו נשטט ממנו, אבל כשמישהו יקרא את הדברים האלה הכוכב ששמו כדור הארץ כבר יהיה במקום אחר לגמרי בתוך האפלה]" (13). התמונה המופיעה כאן בסוגריים מערערת על האפשרות לראות את "הבית ברחוב שטראוס" כתיאור חד־משמעי של מקום. המקום שבו נמצא פעם הבית הוא כעת חלל ריק בגלל תנועת כדור הארץ. ברנהרט חי בחלל שזרימתו המתמדת מונעת מכל מקום שהוא להיות מוכר, כמו הנהר באמרתו של הרקליטס שאי־אפשר לטבול בו פעמיים. לפעמים נראה כאילו ברנהרט מטיל ספק בקיומו של מרחב שמחוץ לו וחושב כי "מראות העולם אינם אלא מראות רוחי שלי" (7). גם המראות היקרים לו ביותר הם רגעיים ומשתנים: "עכשיו גוסטב הוא גוסטב ספטמבר" (31), "הנה היד של גוסטב באפריל" (74). חייו הפנימיים מנותקים במידה רבה מן הסיטואציה שבה הוא ממוקם: "אין לו חפצים. הוא ברנהרט אינסופי. בני האדם חולפים על פניו כמו במראה" (17) וכך, תוך שיחתו הראשונה עם גוסטב אחרי מותה של פאולה, הוא יכול להרהר: "מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי" (9).

ברנהרט זר אף בתוך גופו שלו. "ומה הגוף הזה? הוא מלווה אותי עוד מברלין. מימיו יוצאים וחוזר חלילה. והוא כבר היה פה וכבר היה שם [קוראים לו ברנהרט שטיין]" (49). ניכור הגוף, שהוא מוטיב נפוץ ביצירה, מתקשר למצוקתו המינית של ברנהרט הנזכרת פעמים רבות. אמנם "ראשו מלא מחשבות זימה" (12) אך לפחות בחלק הראשון של הספר אין מחשבות אלה מתקשרות לאיזה שהוא עניין רגשי.

פלשתינה היא גלות בתוך גלות, ובתוכה ברנהרט יוצא לגלות פנימית עוד יותר. לאחר שהנטריון נבנישתי מסביר לו שהבית שברחוב שטראוס שייך לאחותה של אשתו המנוחה, הוא נועל את הבית ונוטל לעצמו "חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים" (4), שם עוברות עליו כל שנות הסיפור. ההנמקה המשפטית לעקירתו של ברנהרט מרחוב שטראוס – הבית נקנה בכספי משפחתה של פאולה ועל כן הוא שייך למגדה אחותה – אינה מתקבלת על הדעת. איש לא יבוא אל ברנהרט בטענות אם ימשיך להתגורר בבית שברחוב שטראוס. שום תועלת אינה צומחת למגדה מכך שברנהרט משאיר את הבית ריק במשך שמונה שנים. מגדה, מן הסתם, נספתה בשואה. העקירה לרחוב הנביאים היא גלות מרצון, המבטאת את אבלו של ברנהרט על פאולה, "מכיוון שאבד לו דבר אחד הוא מואס בכל הדברים [שום דבר איננו פאולה]" (70).

ראינו כי מוטיב הגלות והשיבה ממלא את הטקסט גם מחוץ לעלילה הראשית. ברנהרט הוא זה שמעצב את הכרוניקה ההיסטורית ואת עלילות המשנה, ועל כן הן משקפות את תבנית היסוד של עולמו הפנימי.

דברים דומים ניתן לומר על מוטיב הלידה והערירות. שרשרת ההולדה נקטעה אצל ברנהרט. כאשר פאולה לא נתעברה חשב ברנהרט "שאברהם היה מיטיב לעשות לו נתן אליו [כלומר אל ברנהרט] ולא אל האלוהים את בנו יצחק" (30). ברנהרט מוחה נגד בזבוז פוטנציאל ההולדה שבהקרבת יצחק, בן הזקונים. מותה של פאולה מבשר את סופיותה הנחרצת של ערירות זו. עכשיו פאולה היא "שלד של ממש שבחורי עיניו תינוק דמיוני" (54). לברנהרט לא ייולד תינוק בדרך טבעית. "אילו הביאה פאולה תינוק לעולם, היה התינוק מוליד תינוק אחר וזה בתורו היה מוליד תינוק וגומר" (11), ולכן הערירות גוזרת כליה על שורה אין-סופית של צאצאים פוטנציאליים, ונותנת מקום לרגש אשמה הקשור גם באזכורים של חטא "השחתת זרע" או "הוצאת זרע לבטלה". ייתכן אף שמשתקף כאן מדרש חז"ל: "דיני נפשות – דמו ודם זרעיותיו תלויין בו עד סוף העולם, שכן מצינו בקין שהרג את אחיו, שנאמר (בראשית ד, י) קול דמי אחיך – דם אחיך לא נאמר אלא דמי אחיך [...] דמו ודם זרעיותיו תלויין בו עד סוף העולם" (משנה סנהדרין ד ה).

ברנהרט מרגיש שערירותו אינה מקרית אלא קשורה בפגם מהותי: "רק פאולה הייתה קוראת לתינוק בשמו כאילו אי אפשר כלל שיהיה לו שם אחר. אבל אני, מה הייתי עושה בתינוק? והתינוק, מה היה עושה, בבוא העת בתינוק משלו?" (30). אך בדמיונו ברנהרט רואה איך הגלגל מתהפך "והוא ברנהרט מחזיק בזרועותיו את אביו המת זיגמונד ומנענע אותו כשם שאביו זיגמונד עשה בו" (11). זהו הראשון בשורה של תחליפים לתינוק שפאולה לא ילדה. תחליף שני מוצא ברנהרט כשהוא מדמה בנפשו שהתינוק שלא נולד לפאולה נולד מבטנו שלו. גם כאן רגשותיו של ברנהרט מעורבים – "ריחו של עץ לימון ממלא את הבית [אבל התינוק בוכה וברנהרט אינו יודע מה לעשות]" (70). תחליפים המבטאים אופטימיות חדשה יופיעו בחלקה השני של היצירה.

בניגוד לחייו הגלויים שהם דלי אירועים, חייו הפנימיים של ברנהרט הם הרפתקה מתמדת, בגלל החקרנות המאפיינת אותו.²⁵ ברנהרט הוא מתבונן סקרן, יצירתי ובעל חוש הומור, ההופך את כל מה שהוא נתקל בו לאובייקט של מחקר, לחידה ולמקור השראה. העולם אינו מובן מאליו בעיניו, אלא, להפך, מעורר בו פליאה. "לפעמים אוחזת פליאה בברנהרט עצמו. כיצד, שואל ברנהרט את עצמו, הפכתי מפירור של חומר שגודלו כרגר חרדל והייתי למה שאני [יצור מורכב מאין כמוהו]?" (3), "פליאה היא שיושבים ומדברים" (21), "הפליאה הזו שאדם מתפצל מאדם" (30).

נעיין במילים הפותחות את היצירה:

אחרי שאישתו מתה חשב ברנהרט: "העולם הוא אינסופי. מעבר לכל גלאקסיה מצויה עוד גלאקסיה". הוא ניסה לדמות לעצמו איך פאולה מתאחדת לאט לאט, בשרה חיזור, עם הסדר הגדול של היקום. אבל מותה של פאולה לא היה עניין פשוט כל כך. "היכן", חשב ברנהרט בלבו, "מצויה פאולה עכשיו?" (1)

פתיחה זו מכילה את מרכיביו השונים של הפן החקרני של ברנהרט: חוויה אישית המתורגמת לשאלות מטפיזיות, ניסיון להתמודד עם שאלות אלה בעזרת הפשטות פילוסופיות המסתייעות

בדימויים חזותיים. ומאידך גיסא: תסכול מן התשובות שיכולות לתת הפשטות כאלה ומן ההתייחסות אל הייחודי והחד-פעמי כאילו היה "עניין פשוט" שניתן לסכמו ולראותו כמקרה פרטי של הכללה, לשלב אותו ב"סדר הגדול". ובהמשך: ניסיון לחזור מן המופשט והכללי אל המוחשי. ניכר גם שמץ של הומור המתבטא בצירוף של תכונה מוחשית כמו "בשרה חיור" לתמונת ההתאחדות עם הסדר הגדול של היקום.

בלילה הראשון לאחר קבורתה של פאולה מחליט ברנהרט להקדיש את חייו "לגילוי האמת" (4). ניסיונו לגלות את האמת נשען על מצע תרבותי המוצג ביצירה במפורט, באמצעות עשרות ציטוטים או ארמזים (אלוזיות) לטקסטים ספרותיים, פילוסופיים ודתיים, מחזות, סרטים וציורים. לעתים דווקא חלק של המקור שלא צוטט הוא בעל חשיבות מכרעת להבנת הקשרו לסיפור, מה שאינו מפתיע אם הציטוטים נלקחים מתוך תודעתה של דמות. ואכן, ציטוטים אלה משתקפים, בדרך כלל במפורש, דרך מבטו של ברנהרט ומצטרפים, יחד עם תיאור מפורט (119) של מדף ספרים בחדרו של ברנהרט, למשהו מעין "ארון הספרים של ברנהרט": אוסף של יצירות תרבות קנוניות שברנהרט נתקל בהן בעבר או בהווה והן נוכחות בעולמו הפנימי. מיוצגת בו הפילוסופיה של דקארט, לייבניץ, שפינוזה, קאנט, שופנהאואר, קירקגור וניטשה, יצירתם של שקספיר, גתה, הופמנסטל, היינה, הלדרלין, שילר, וורדסוורת, וציוריהם של אל גרקו, ברויגל, ואן גוך.

בולטת בארון ספרים זה נוכחותה של ספרות ילדים. לברנהרט זיקה מיוחדת לעולם הילדות, המתקשרת למקומו הלא-מאוזן בשלשלת ההולדה, כבן שלעולם לא יהיה אב. ברנהרט קורא ספר של וילהלם בוש והולך לראות בקולנוע את סרטיו המצוירים של דיסני, במבוי ושלג'ייה ושבעת הגמדים. ילדותו של הנס כריסטיאן אנדרסן חודרת, בתודעתו של ברנהרט, לתוך תמונת פניו יהודי דנמרק (116). כשהוא "משתוקק לשיחה של ממש" (78), הדוגמה לשיחה כזו היא פרודיה על ספר ילדים בתרגום מיושן. ג'פטו הנגר, אביו של פינקויו, מופיע בתמונה קומית (81) עם יונה הנביא, שכנו לבטן הדג (או בטן אלווירה). ברנהרט משנן לעצמו שיר ילדים גרמני (9), ובין הקולות המעטים החודרים לאוזניו מן העולם העברי שמסביבו נמצאים קולות ילדים השרים "דוד מלך ישראל" או "השקדייה פורחת, להיטלר יש קרחת". ברנהרט מרבה להיזכר בילדותו, ובמידה מסוימת חי אותה בהווה. הוא מחבר לילד הפנימי שבו, "ברנהרטליין", שיר ערש (5). בסיפור שהוא מדמיין על שרוך נעלו ההולך באופן עצמאי, זהו "השרוך של ברנהרט הילד הקטן של זיגמונד שטיין" (63). גם להרצוג מאחל ברנהרט ראיית עולם חדשה שבעקבותיה "היה חי שנית את ימי ילדותו" (122).

ברנהרט מרבה להרהר במותו העתידי. הוא "מנסה לצייר בנפשו עולם בלא ברנהרט" (7). השאלה מי יתאבל עליו עומדת ביסוד שיר הערש לברנהרטליין שהוא מחבר. בשיר, לאחר מותו של ברנהרט, חותכים השכנים את החבל הקושר את התרנגולת, אך היא "נשארה, מרצונה, עוד חמישה ימים ליד הבית ברחוב שטראוס" (6). הוא מדמיין את גופתו מוטלת בכיכר אוסישקין (8), וחולם על פאולה המקבלת ביקורי תנחומים על מותו (40). מודעותו של ברנהרט למוות מתקשרת לתיאורים הפיזיים של הזדקנותו

והופעתן של בעיות בריאותיות: "לפעמים לבו מדלג על פעימה. אבל הוא יודע, הו הו, הוא יודע שאדם חי אינו יכול למות [...] כל עוד אני חי לא אמות" (56). ההתבוננות הישירה במוות משתלבת בתפיסת עולם מחמירה, תפיסת ה"חובה", שאינה סובלת אשליות. "העולם גדול ורחב [הוא מלא עובדות. למשל שפרויליין שמידט לא הבינה שבסוף מתים ועכשיו היא מתה בעצמה]" (112). זאת בניגוד להשקפתו של קורט ניווירט, שכל אמת היא חלקית: "כשקורט יהיה מת [הרי לך אמת מוחלטת]" (75). גם המספר מדבר במוותו העתידי של ברנהרט, ומנבא כי ברנהרט יזכה להיקבר בפלשתינה (57). בהמשך נראה כי למודעות למוות תפקיד חשוב במפנה שעובר ברנהרט באמצע היצירה.

האדם החי היחיד אליו יש לברנהרט קשר רגשי הוא גוסטב, עליו מסופר לנו כי הוא יקר לברנהרט, אהוב עליו, נפשו נקשרת בנפשו. על גוסטב עצמו אנו יודעים מעט, וחלק ממה שנאמר עליו אינו ניתן להבנה במונחים ריאליים-פסיכולוגיים, עד שהקורא עשוי לחשוך שהוא אינו בשר ודם אלא סמל, או יציר דמיון של ברנהרט. עם זאת, לא ניתן לאמץ לחלוטין את ההשערה "שגוסטב לא היה ולא נברא אלא משל הוא [שפלשתינה מאחזת את עיני יושביה בדמויות תעתועים]" (32), מאחר שברנהרט וגוסטב נפגשים במקומות ציבוריים ובנוכחות דמויות אחרות.

פן בולט בדמותו של גוסטב הוא החום הביתי הקורן ממנו. שני הידידים נפגשים בבתי קולנוע, תאטראות ובתי קפה, אך התמונה המאפיינת את ידידותם יותר מכול היא זו שבה הם נמצאים במטבח של גוסטב, כאשר גוסטב עומד מתחת למנורה (אגס חשמלי) ומרתיח קומקום מים לתה. וריאציות או רמזים חלקיים לתמונה זו של "גוסטב הטוב והיקר שבידו קומקום" (147) מופיעים לא פחות מתשע פעמים ביצירה (12, 14, 17, 56, 135, 145, 147, 172). ברנהרט עצמו מייחס לה משמעות מיוחדת: "המטבח של גוסטב הוא גרעינו של עולם וברנהרט, כיוון שרואה את האגס החשמלי של גוסטב, מתחיל לבכות" (12). עבור הקורא, שמו של ברנהרט הוא "ברנהרט", אבל בעצם "רק גוסטב מכנה אותו 'ברנהרט'". שאר בני האדם אומרים 'אדון שטיין'" (21). בפגישתם הראשונה לאחר מותה של פאולה "גוסטב נוטל את ידו של ברנהרט ומחזיק בה בין כפות ידיו" (9). מחווה גופנית זו יוצאת דופן ביצירה ובחיייו של ברנהרט.

בכלל, כוחו של גוסטב במגע יותר מאשר במילים, וכאן אנו עוברים לפן שני של דמותו: התמימות והארציות שלו, היוצרות יחס היררכי בין שני הידידים, שבו ברנהרט, הוא האב וגוסטב, אשר שם משפחתו בנימין, הוא בן הזקונים. גוסטב עובד כשרברב, וכמדומה מרוצה מעבודתו. הוא רוצה להשתלב בארץ החדשה: "[הוא מסגל עצמו לפלשתינה. שוב אינו אומר 'אינסטלטור' אלא 'שרפרף']" (10). בניגוד לברנהרט ש"רגליו טובלות במים וראשו שוכן בערפל" (17), גוסטב נטוע באדמה: "[ידידו המסוקסות של גוסטב לופתות את מסעד הכיסא כמין שורש עץ שעלה מתוך האדמה]" (29). שליטתו בשפה העברית חלשה. על רקע זה יוצר ברנהרט סיפורים קטנים המעמידים את גוסטב באור מגוחך. "אם יאמרו לגוסטב שעלילה זו מלה בעברית הוא יתפלא מאד. הוא מכיר את המלה 'סיפור' [בפיו היא נשמעת כך: 'ספוא']" (95). "גוסטב לא שמע מימיו אודות השכינה [...] אם יאמרו לגוסטב שהשכינה

שורה עליו, הוא יבקש מן האומרים שיאמרו את דבריהם בגרמנית" (111), "מישהו יבוא ויאמר: 'אכן!' וכשגוסטב יחשוב אודות אאכן [Aachen] אשר בגליל הריינוס, פלשתנה תתעטף" (115). בהצגה טוביה החולב מדמה ברנהרט כי אילו היה שם גוסטב היה לוחש לו "ווס איסט פסירט?" (117), מה שרומז מצד אחד לעברית הדלה של גוסטב ומצד שני ליחסי הכוחות האינטלקטואליים בין שני הידידים. בהזדמנות אחרת גוסטב שואל בעצתו של ברנהרט: האם מן הדין שיצטרף לצבא הבריטי, המשווע לשרברבים? (31). תשובתו של ברנהרט: "ברנהרט אומר: und wie... und wie [שלוש פעמים]" מצביעה דווקא על תלותו של ברנהרט, שאינו יודע מה יעשה אם גוסטב יעזוב אותו. דו-משמעות זו של היחס ההיררכי היא מוטיב ספרותי מוכר: ברנהרט וגוסטב שייכים במידה רבה לתבנית של דון קיחוטה וסנצ'ו פאנסה.

גוסטב פחות בן בית ב"עניינים שברוח" מאשר ברנהרט. כשברנהרט (50) מצטט משירו של הופמנסטל²⁶ בשם מחברו, גוסטב זוכר כמה מילים אשר נדמה לו שהן מופיעות בשיר גרמני ישן, אבל גם בכך אין הוא בטוח. ההבדל בין שני הידידים בא לידי ביטוי מובהק בהצגה המלט, המעוררת התרגשות רבה בברנהרט. בהפסקה "גוסטב שותה גוזו ואומר 'כמה יפה אופליה' [בגרמנית]" (168). קשה לתאר את ברנהרט מעיר על יופייה של השחקנית, ומה גם תוך כדי שתית גוזו. ההדגשה שהערתו של גוסטב נאמרת בגרמנית, מזכירה לנו כי ידעת העברית של גוסטב חלשה, וייתכן שההצגה המלט בתרגומו של שלונסקי מעמידה אותה במבחן קשה מדי.

ברנהרט מתאר את גוסטב כמשורר אשר שירתו היא אפית –

צורתה שקולה [נושאה כבירים]:
ראשית צריך להעלות חבית גדולה
למעלה ולחבר צינור בינה ובין
הצינור הגדול ודרך הקירות
עד לברזים שבהם המים החמים... (56)

שיר זה מתאר את עבודתו היומיומית של גוסטב כשרברב, ומצד שני מעורר אסוציאציות מיסטיות, כמו גם תיאורו כמי ש"מושך יום יום, בין הבתים, צינורות [פיר צול'] של שפע" (32). כאן אנו עוברים לפן השלישי, המסתורי, של גוסטב, שיבוא לידי פיתוח מלא בחלק ב'. פן זה מוכר רק לברנהרט, אשר "רק הוא לבדו יודע כי גוסטב יכול לצאת מפשר[ו]" (12) ואשר אוהב את גוסטב "דווקא מפני שהוא מן הנמנע [גוסטב הוא בלתי אפשרי]" (32). לעומתו שאר בני אדם "שנפעלים בכוחה של השגרה], כיוון שראו שגם צורתו של גוסטב דומה לצורת תינוק, סברו שהוא תינוק" (כריכה אחורית).

לא נוח לברנהרט בעולמו הפרטי שבו "בית הקפה וכיכר אוסישקין [...] אינם אלא צורות אבסטרקטיות של היגיון" (8). בתסכולו מן העיון הוא "משתוקק לשיחה של ממש" (78), מנסה להגיע אל מעבר להפשטות ולהכללות אל הקונקרטי, לגעת בעולם עצמו, אם לא בבני אדם לפחות בחפצים דוממים:

מה שחסר בחיי הוא Datum [אלא שצריך לומר Data שהיא צורת הריבוי]. עלי לברך לשלום כל מיני אנשים ומשהו כבר יתרחש. בינתיים הוא טופח בכף ידו על גזעי העצים ועל עמודי האבן [את אצבעותיו הוא מעביר על לוחות המודעות] כדי להטביע בעולם עובדות של ממש. (57)

עמדנו בתחילת המאמר על המאבק הנוטוש בין הקול שבתוך הסוגריים והקול שמחוץ להם. מאחר שכמעט כל הטקסט משתקף מנקודת מבטו של ברנהרט, מתבקש לקרוא מאבק זה כפיצול בדמותו של ברנהרט עצמו. הקול שמחוץ לסוגריים תואם למאפיינים הבולטים של ברנהרט כמי שזר לסביבתו ונוטה לעיון מופשט. הקול שבתוך הסוגריים, זה שמתעקש לפרט, להימנע מנוסחאות שגורות, להביט מקרוב, תואם לערגתו של ברנהרט אל האמפירי והקונקרטי. ההקצנה הקומית של הקול הממוסגר ממחישה עד כמה הרחיק ברנהרט בגלותו מן הממש, ובאלו קשיים פנימיים נתקלת שאיפתו לשיבה.

כאשר ברנהרט פוגש לראשונה את אלווירה ניווירט, מתעוררת בו (ובקורא) תקווה כי הוא עובר לשכון במרחב־זמן חדש: "חיינו של ברנהרט נמהלים סוף סוף במין תמיסה של זמן [...] הוא רואה פה ושם חתולים שאינם נגזרים בכוחו של ההיגיון [העיון אינו מוליד אותם]. לבו נמלא שמחה: איי, העצים. איי, הבתים" (74). עד לרגע זה ביצירה ברנהרט אינו מבחין בשום בעל חיים או צמח בסביבתו ואינו שם לב לחילופי עונות השנה.

ברנהרט פוגש את אלווירה באפריל, החודש שבו חל יום הולדתה, אולם האביב שהיא מבשרת אינו מפשר את ברנהרט מקיפאונו. במכולת של שרשבסקי, כשדג מפרפר בסלה, קוראת אלווירה לברנהרט שיר של היינה בתרגום לעברית, והוא אינו מזהה אותו לכאורה.²⁷ "מה זה ברנהרט שואל. 'היינריך היינה' הגברת ניווירט אומרת, 'בפלטשנינה'. 'unmöglich', ברנהרט אומר" (76). שאלתו של ברנהרט מפסיקה את אלווירה לפני שתגיע לבית השני של השיר, שבו מתברר שעץ האורן הישן כשהוא מכוסה שלג חולם על עץ דקל (ממין נקבה) שחיה הרחק בארצות החום. ברנהרט מסרב לחבר את היינה עם פלשתינה, כשם שהוא מסרב להישמע להצעתה של אלווירה "לוותר על חלומות ולהסתפק במה שהחיים מציעים לו" (75). הוא אינו מתרשם מעיסוקה בדברי שירה, אך מבחין במצוקתה: "אלווירה אומרת דברים שברוח [מין תחינה עולה ממנה], אבל ברנהרט משתוקק לשיחה של ממש" (78). אין זה מונע ממנו להפוך את אלווירה למושא הפנטזיות המיניות שלו, מאחר ש"הוא מתאוה אל איבריה הפנימיים, במקום שהיא חשוכה ולחה [ואיננה אלווירה]" (81).

ברנהרט רואה במבטו המפוכח את צרות אופקיה ותכליתיותה של אלווירה אשר "אין לה הזיות בשעות שלא נועדו לכך" (102). עם זאת הוא חש חמלה רבה כלפיה ודואג לה: "מישהו צריך לדאוג שאלווירה לא תצטנן [...] צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83); "עם מי תרקוד אלווירה? [...] אם לא ירקדו עם אלווירה [ויהדקו את גופה] באפריל, יקרו דברים איומים ונוראים" (99); "היא נצרכת לשמחה גדולה" (102). הוא חש אשמה על שלא מילא את "חובתו" כלפיה. עליו להיפטר ממנה כך שצרכיה יתמלאו, כלומר למצוא לעצמו מחליף. "שלורד הליפכס ולזלי הור־בלישה ישימו זר לראשה. שכן גוריון ישים זר פרחים לראשה של אלווירה" (106). בסופו של דבר נמצא לו מושיע

בדמותו של המייג'ור סלואקומב אתו נוסעת אלווירה לאנגליה. הקורא חופשי להחליט אם רק הסצנות בהן מופיע הזוג באנגליה מדומיינות על ידי ברנהרט, או שהמייג'ור בכלל לא היה ולא נברא אלא הוא משאלה של ברנהרט.

שלוש הפסקאות האחרונות של חלק א' מסכמות את מצבו של ברנהרט כמבוי סתום. ברנהרט אינו יכול להיענות לחיזוריה של אלווירה (84), אינו יכול לאהוב את פלשתינה (85), ואינו יכול להתקדם בחיבור מעשה ד.ש. גרגורי ולהגיע לסיפור אהבתם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה (86).

בנקודה זו חל מפנה מכריע בחייו של ברנהרט. הוא רואה עם גוסטב את הסרט שלג'ייה ושבעת הגמדים. בשיאו של הסרט, "כשהנסיך נושק לשלגייה היא פוקחת את עיניה ויוצאת מתוך תיבת הזכוכית" (87), גם ברנהרט יוצא מתרדמה אל חיים חדשים. לאחר הסרט, בקפה עטרה, ברנהרט מדמה לשמוע את בנבנישתי אומר: "איה אמצא בבוא החורף את הפרח, ואי את אור החמה", מילים הלקוחות משירו של הלדרלין "מחצית החיים", ומסמנות מודעות חדשה של ברנהרט לזמן האוזל: "כמה שנים, ברנהרט חושב, נותרו לי לחיות?" (88). כניגוד לכל סוגי ה"חוזר חלילה" עליהם עמדנו לעיל, בולטת ביצירה נוכחותו המודגשת של המוות שהוא סופיות מוחלטת "כשקורט יהיה מת [הרי לך אמת מוחלטת]" (75). והנה, דווקא נוכחות זו קשורה למפנה ביצירה וליציאתה מן הקיפאון.

החומרה בדמותו של ברנהרט מתרככת וכמעט נעלמת בחלק ב'. ברנהרט אינו מוטרד מאיסורים ומתייחס באירוניה לאלו שעולמם מלא בהם: פרויליין שמידט (89), הרצוג, וביתר כלליות עולם ההלכה (155, 163). האזכור היחיד של הוצאת זרע לבטלה הוא תיאורו של הרצוג, אשר בזמן קידוש לבנה "לילית הזונה ארוכת השיער, באה אליו ומפתה אותו ומתעברת מן הזרע שהוא מוציא לבטלה" (137). בהקשרו, תיאור זה אינו האשמה המוטחת בהרצוג, אלא חלק מקריאה אליו להשתחרר מעול האיסורים ושלילת הגוף, במקום לומר לילדים "אל תשחקו ברחוב", לשמוע את קולה של הלבנה הקוראת לילדים לצחוק ולשחק ברחוב. הקריאה להרצוג לפרוץ את הגבול שבין איסור והיתר ולהכיר את הנאות הגוף, היא גם קריאה לחזור לימי הילדות: "לו שמע הרצוג את צליל שערותיו היה יודע שהעולם כולו גוף-הרצוג [...] 'הרצוג שלי', אישה צעירה היתה אומרת [...] ואחר כך [באלבום תמונות אחר לגמרי] היה חי שנית את ימי ילדותו" (122). זוהי הפעם הראשונה ביצירה שפנטזיה מינית נקשרת למשהו רגשי.

במקומה של החומרה מופיעה, לראשונה, שמחה. בחלקה הראשון של היצירה אין שמחה, אלא במשפט שלילה: "המראות האלה אינם משמחים את ליבו של ברנהרט ואינם מעציבים אותו" (38). במקום שמחה מופיעות מילים בעלות קונוטציה שטחית יותר. מצב רוח משופר של ברנהרט מתואר כעליצות (10), בדומה לאפיון של מקבילו הבדיוני של ברנהרט, ד.ש. גרגורי, אשר "בתוכו פנימה נתחבטה עליצות" (35). עליצות זו יורש ד.ש. גרגורי מאביו פוול העליז (55) המצטיין במעשי משובה (72) וב"חדווה ריקה" (59). שימוש ראשון במילה שמחה נעשה כאשר התוודעותו של ברנהרט אל הגברת ניווירט ממלאת את חייו באופטימיות חולפת: "לבו נמלא שמחה: איי העצים. איי, הבתים" (74). לעומת

זאת, בחלק ב' מופיע השורש שמ"ח שמונה פעמים (88, 90, 97, 102 [פעמיים], 117, 138, 159). לא תמיד ברור לשמחה מה זו עושה: "המילה אירקוטסק ממלאת את ליבו שמחה", אך הבחירה במילה שמחה מצטרפת למאפיינים אחרים של אופטימיות יחסית.

שינוי חל גם ביחסו של ברנהרט למרחב שמסביבו. ראינו שעד הפגישה באלווירה כמעט לא היה מודע לחילופי עונות השנה, לחי ולצומח. בחלקה השני של היצירה ברנהרט מעיר על בוא האביב (88) והחורף (159), מבחין בפרפרים ואף יודע להגדיר את כיוון מעופם (105), הוא מבחין גם בחמור, עורב וזיקית. לקראת סופה של היצירה הוא פוגש ארינמל, לא רק במבט אלא במגע של משחק התופס פרק שלם (159).

בחלקה הראשון של היצירה, מרבה ברנהרט לעסוק בשאלות ספקולטיביות כלליות: סיבת הקיום ותכליתו – "מדוע יש משהו בכלל" (21);²⁸ ממשותו של העבר – "היכן שמורים צלילי קולה של אמי קלרה?" (22). בחלק השני שוב איננו מוצאים את ברנהרט עוסק בשאלות כאלה. מיד לאחר אפיזודת "מחצית החיים" הוא מכריז כי: "אמת שמלומדים מבקשים אחריה אינה אלא אמת שבדמיון [הם אינם יכולים להסביר יריקה]" (89).

בניגוד לקיפאון הסטטי של החלק הראשון, החלק השני של היצירה מאופיין על ידי תנועה לקראת גאולה. ביום הניצחון על גרמניה, ברנהרט "רואה סימנים שהגאולה קרובה" (150). במבט ראשון, גאולה זו אינה מרשימה במיוחד. דברי טרומן, "אמריקה לא תשכח", בנאום הניצחון שלו מביאים את ברנהרט למחשבה: "דברים רבים כל כך משתכחים מן הלב" (153). על כך מעיר המספר: "אילו היה דמות שברומאן [ולא בשר ודם] היה ברנהרט הולך אל הבית שברחוב שטראוס ורואה שהעשבים שבחצר כבר גבהו כקומת אדם ועומד אצל השער ונזכר בדברים שאירעו שם" (154). במקום שיבה זו מן הגלות אל שער ביתו, הוא הולך לשער אחר, שער האשפות הקרוב לכותל המערבי: "איי, איי, הגאולה קרובה או שברנהרט עתיד להיקלע לקובה של זונות. ומכיוון שהגאולה אינה קרובה, ברנהרט עתיד [בכוחו של ההיקש הזה] להיקלע לקובה של זונות" (155). ואכן ברנהרט מובל אל זונה, אשר כרסה בין שיניה "וכשהוא בא עליה דומה עליו שקצה גופו נוגע בתינוק אשר בתוך בטנה ודוחף אותו קלות כשם שדוחפים ילד שיושב על נדנדה בפארק והילד צוהל ופוחד" (157). זהו, ככל הנראה, המגע המיני הראשון של ברנהרט מאז מות אשתו. תינוקה של הזונה הוא אחד התחליפים שברנהרט מוליד באופן סמלי, ובניגוד לקודמותיה, בהולדה זו אנו שומעים קול אופטימי של צהלה ומשחק, על אף הרקע הראלי הבלתי נעים, בלשון המעטה, של האפיזודה כולה.

הגאולה הסופית, שאינה ניתנת להבנה במושגים ראליים-פסיכולוגיים, מגיעה בשורות האחרונות של היצירה, כאשר ברנהרט מאזין במטבחו של גוסטב ל"והאנס פסיון", תוך כתיבת שני מכתבים, האחד לירושלים והשני לברלין.

שני המכתבים מסמנים השלמה מפויסת של ברנהרט עם חורבנו של העולם שלפני המלחמה. אכן, הכרוניקה ההיסטורית המלווה את הסיפור ניתנת להיקרא כחדירה הדרגתית לתודעתו של ברנהרט כי העולם שהשאיר מאחוריו "חלף עם הרוח" כשם הסרט שבו צופים גוסטב

וברנהרט (29). את המכתב הראשון מסיים ברנהרט במילים "האופטימיסמוס העמוק שלו שהיה, בעצם, נחלת כולנו באותן שנים" (172). מצד אחד הוא נזכר בתקופה מאושרת יחסית, ומצד אחר משתמע מן הדברים כי אין יותר סיבה להחזיק באופטימיות כזו. במכתב השני, למגדה אחות אשתו, מכתב שאין לו סיכוי להגיע ליעדו, הוא אומר: "אני משער שלא תרצי עוד לגור בגרמניה" (172) וכך מודה שלא יוכל לחזור לגרמניה, כשם שאינו יכול לחזור לילדותו ולהוריו, בהם הוא נזכר מדי פעם, ותמיד מוסיף לשמם את התואר "המת" או "המתה". לאחר כתיבת שני המכתבים –

ובמקום שהצלוּב מביט באמו, הבתולה מרים, ואומר "ראי אישה, הנה בנך" והמקהלה שרה "ראו עכשיו את הצדיק/ בשעתו האחרונה" הוא יולד תינוק וגוסטב עומד בחלל האוויר מעל לגגות של רחביה. (172)

הקורא שהגיע לסיום היצירה יודע שהעלילה העיקרית ממוקמת בעולם מציאותי ולא בעולם על-טבעי שבו ברנהרט יכול ללדת, גוסטב יכול לעמוד בחלל האוויר, ותינוקות יכולים להיות זהים עם הולדתם לבני אדם קיימים. אולם בראייה לאחור, אירוע זה נתבשר על ידי חבלי לידה ממושכים. שלוש פעמים אנו קוראים על כאב פתאומי הפולח את בטנו של ברנהרט, ותמיד הוא קשור בהיעלמות והופעה מחדש של גוסטב.

לפעמים פולח כאב חד את בטנו של ברנהרט. הוא שואף אוויר ונושף אוויר (הוא נושם). גוסטב מופיע, אגלי טל על מצחו, כאילו לא בא משום מקום. מהי חזות הפתאום של גוסטב? מה פשרו של הכאב החד? בסופו של דבר עתיד הכול להסתיים לא בצער אלא בתוך שמחה אינ־קִץ. (90)

בתוך הסחרחורת [במקום שאין תנועה] יפלח את בטנו של ברנהרט הכאב החד. גוסטב ייעלם פתאום. אבל באותה שעה [או רגע לאחר מכן] ברנהרט ירקוד כנגד אלווירה כאילו לא אירע דבר וגוסטב יעמוד אצל הפטפון. (103)

"וגם המראה הזה... הוא חושב בלבו, "גוסטב הטוב והיקר שבידו קומקום... גם המראה הזה כבר אינו אלא מראה של זיכרון". כאב חד פולח את בטנו ובאותה שעה ממש גוסטב נעלם לרגע ומופיע שוב. אבל הוא יודע שהדברים האלה מתארעים, לא בעולם של ממשות ולא בעולם של הזיה, אלא בעולם אחר. (147)

כבר בפגישתם הראשונה ביצירה, כשגוסטב נוטל את ידו של ברנהרט ומחזיק בה בין כפות ידיו, "פתאום ברנהרט יודע שצערו על מותה של פאולה עתיד לחלוף" (9). בהקשרן המידי (בית קפה, ברנהרט מבקש קפה הפוך ושתי לחמניות) מילים אלה מבטאות השלמה עם דרכו של עולם, אך הסיום נותן להן משמעות חדשה: הופעת גוסטב היא בשורת גאולה. ציפייה ברורה יותר לסיום יש למצוא בדברים "וגם גוסטב יפליא לעשות. הוא יעמוד על הר הצופים [או הר אחר] ומישהו יבוא ויאמר 'אכן!' (115). ההר האחר הוא כנראה הר הזיתים, הקשור להסגרתו של ישו, אך גם לעלייתו השמימה אחרי תחייתו מחדש. אם הכאב החד הפולח את בטנו של ברנהרט הוא צירי לידה, שלאחריה נעלם ומופיע מחדש

גוסטב, בהקבלה ללידתו, צליבתו ותחייתו של ישו, הרי שהסיפור מסתיים באמת "לא בצער אלא בתוך שמחה אין־קץ". לסיפור הלידה, הצליבה והתחייה מצטרף נדבך נוסף, המבוסס על הבשורה על פי יוחנן. הטקסט מפנה את תשומת לבנו לרגע ביוהאנס פסיון שבו ישו, מעל הצלב, נותן לאמו את תלמידו האהוב: "ראי אשה, הנה בנך" (יוחנן יט 26). שירת המקלה "על אמו חשב והפקיד לה שומר", מבהירה כי אימוץ זה נעשה לטובת האם, הזוכה בתחליף לבן שאיבדה.

ובכן, מה בדיוק קרה לברנהרט ב־22 לספטמבר 1946, ומדוע לא יכול היה לקרות לפני כן? דרישת הסבר פסיכולוגי־ראליסטי לסיומו של ברנהרט אינה מתאימה לעקרונות העיצוב של יצירה זו, ממש כשם שאין טעם להקשות: האומנם השינוי שחל בחייו של ברנהרט הוא תוצאה של הצפייה בסרט שלג'יה ושבעת הגמדים של וולט דיסני? ברנהרט עובר תהליך פנימי, הדרגתי ועדין של שינוי לאורך מחציתה השנייה של היצירה, אך רק נס (או התערבות גסה של המספר) יכול לגאול אותו מערירותו. סיום היצירה נמנע מהתערבות כזו, ומעצב את התהליך שעבר ברנהרט כנס.

עד כה לא נגענו בדמותו של הרצוג, התופסת מקום ניכר ביצירה. בדרך כלל הוא מופיע כמוקד לרגשות שליליים של ברנהרט כלפיו באופן אישי וכלפי היהדות האורתודוקסית שהוא מייצג. הוא טרחני, בעל הופעה דוחה, חומרני, "מגס ליבו במראות שאין בהם תועלת" (61), ולדעתו של ברנהרט, "תאוות טורדות גם את מנוחתו" (47). אולם יחסו של ברנהרט אל הרצוג הוא דו־ערכי מסיבות נעלמות: "אף שברנהרט אינו זוכר מה אירע בינו לבין הרצוג הוא חש שיותר משחב הרצוג לו, חב הוא להרצוג" (8). בצד הדחייה יש בברנהרט גם חמלה ודאגה להרצוג: "האם נמצא בעולם [...] מישהו אשר יאמר: 'הזיעה הזאת והזקן הזה וכל השאר... הלא זה הרצוג שלי'" (47). ברנהרט דואג להרצוג: "צריך גם לדאוג שהרצוג לא ימות" (67) ומגן על כבודו תוך שימוש ביידיש, שפתו של הרצוג: "אבל מי שחושב שהוא דרעק, דרעק בעצמו" (74). ניתן להרגיש כי ההתנשאות היקית של ברנהרט כלפי היהודי המזרח אירופי, "גרוס שעומד על יד חנות" (84) וכלפי הרצוג דובר היידיש הנחותה (61, 138), היא רק צד אחד של עמדה מורכבת יותר.²⁹ יחסו של ברנהרט ליהדות האורתודוקסית גם הוא דו־ערכי. היא מעוררת בו התנגדות, אבל יש לו צורך בה: "תפילות אינן מועילות אבל אין להעלות על הדעת עולם בלא הרצוג" (61).

המפנה באמצע היצירה נותן את אותותיו גם בעניין זה. בשתי אפיזודות מורחבות (122, 137) יחסו של ברנהרט כלפי הרצוג מתבטא לא בתערובת של דחייה וחמלה כמו בעבר, אלא בקריאה נרגשת לשחרורו של הרצוג מעולם האיסורים אל חגיגה חושנית. "הרצוג שלי" אישה צעירה היתה אומרת [...] אחר כך [...] היה חי שנית את ימי ילדותו" (122), "לילית, הזונה ארוכת השיער, באה אליו ומפתה אותו" (137). מבחינה זו, ניתן לראות בהרצוג מעין כפיל של ברנהרט הנראה לו באור שונה עם השינויים החלים בו עצמו.

ההתעסקות המרובה, כמעט כפייתית, של ברנהרט ושל המספר בהרצוג מעוררת תהיות וקשיים. אשתו של הרצוג מבצעת, ביחידות, טקס השבעה שמטרתו להחזיר אליה את לב בעלה (64). אם המספר מדווה כאן על דברים שברנהרט אינו יכול לדעת, הרי אפיזודה זו

היא יוצאת דופן לחלוטין ביצירה. אם, כפי שמתקבל יותר על הדעת, קטע זה הוא יצירת בדיון של ברנהרט, מתעוררות שתי שאלות: מדוע ברנהרט מתעניין כל כך בחייו הפרטיים של הרצוג, ומנין הוא מכיר נוסח של תחינה-השבעה עממית בידיש?

קושי אחרון זה הוא חלק מבעיה נרחבת יותר: פרט לארון הספרים האירופי של ברנהרט, יש ביצירה גם מעין "ארון ספרים יהודי", שלא ברור למי הוא שייך, ובו ידע מפתיע במקרא, אגדה, הלכה וקבלה. ברנהרט מכיר את איסור ה"שולחן ערוך" להרהר בדברי קדושה בבית הכיסא (122). כאשר ברנהרט הולך לזונה, מופיע המשפט "המחמירים מתירים זונה לישראל ואוסרים לכהן, אבל הרמב"ם מתיר לכולם" (155). כאשר הרב יצחק אייזיק הלוי הרצוג (לא הרצוג, מכרו של ברנהרט) מבקר אצל האפיפיור, עובר במחשבתו דיון בהלכות שבת, מנוסח בלשון רבנית מובהקת, ועוד דוגמאות רבות כיוצא בזה. אם כל החומרים האלה עולים מתוך תודעתו של ברנהרט, לא ברור איך, ובאיזה שלב של חייו, רכש ידע כזה. מעניין גם כי למרות שברנהרט חי בשפה הגרמנית, הוא דובר גם יידיש, וידיעותיו בעברית מאפשרות לו לבקר בתאטרון עברי ולהשתעשע בשיבושי הלשון של מוסקוביץ' (8) וגוסטב.

אם כן, יחסו של ברנהרט להרצוג וליהדות המסורתית, והידע היהודי של ברנהרט, אומרים דרשני ומעמידים את הקורא בפני דילמה. עליו לראות חלקים ניכרים של היצירה כהשתעשעות של המחבר בחומר אקזוטי ללא הנמקה ראיסטית או אמנותית, או למלא את הפער בהשערות שאין להן כל אחיזה בטקסט.

אם נלך בכיוון השני, ניתן לשער שברנהרט הוא בן, או לפחות נכד, ליהודים אורתודוקסים, וקיבל בצעירותו מידה מסוימת של חינוך מסורתי, או שכסטודנט צעיר נחשף למדעי היהדות. להשערות כאלה אין בסיס של ממש בטקסט, אך רמז אפשרי בכיוון זה ניתן למצוא במעשה ד.ש. גרגורי. גרגורי האיום, סבא-רבא של ד.ש. גרגורי, הוא מלומד מגודל זקן ארוך, המחקה במנהגיו הזרים את אומורטג חאן ושאר מושאי מחקריו מן העבר הרחוק (36). מנהגיו של גרגורי האיום מסעירים את דמיונו של הילד ד.ש. גרגורי, והוא מזהה עצמו עם אומורטג חאן, למורת רוחה של אמו (42). ייתכן שגרגורי האיום הוא קריקטורה של למדן יהודי – אולי סבו של ברנהרט – ושרנהרט עצמו הוקסם בצעירותו מלימוד תורה מסורתית המשחזר עבר רחוק וזר. פרשנות זו מבוססת על הקשרים בין מעשה ד.ש. גרגורי לחייו של ברנהרט. נעבור עתה לדון בקשרים אלה.

עלילות המשנה

מעשה ד.ש. גרגורי

סיפורו של ד.ש. גרגורי תופס 29 פרקים – כשישית מן הספר. הרעיון לסיפור עולה בדעתו של ברנהרט בתחילת 1940, אך הוא מתחיל לעסוק בו רק בתחילת 1941 ועוזב אותו, בלי שסיימו, באמצע 1943.

מדמה בנפשו שהוא סופרו של מין סיפור ריאליסטי [כגון זה שגיבורו משחית את זרעו אל תוך כיור רחצה] אבל רחשי לב עדינים שזורים בו בסיפור, כחבל דק: ד.ש. גרגורי נטל בעדינות את ידה של איזבלה וקירב אותה אל אור המנורה. 'הרי זה', אמר, 'פונגוס של העור'.³⁰(23)

הניגוד בין ראליזם ו"רחשי לב עדינים" מודגם בפסקה זו על ידי השילוב בין "ד.ש. גרגורי נטל בעדינות את ידה של איזבלה" מחד גיסא ובין "פונגוס של העור" מאידך גיסא. שילוב זה מכין אותנו לסיפור הומוריסטי שבמרכזו פרשת יחסיהם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה.

אולם הסיפור אינו מגיע לפרשה זו, ואיזבלה אינה מופיעה בו אלא כהיעדר "מכיוון שעוד לא פגש באיזבלה" (60). ברנהרט אינו מביא את הסיפור אל תכליתו כיוון שהוא "מבקש לצייר בנפשו את אהבתם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה אבל אינו יודע איך יעשה זאת" (68). מסתבר כי ברנהרט אינו מצליח לכוון את מהלך הסיפור כרצונו: "ואף ששורשיו של ד.ש. גרגורי נעוצים ברוחו של ברנהרט, ברנהרט אינו יכול לכפות על ד.ש. גרגורי מה שיתארע" (42).

הסיפור עוסק בתהליך ההדרגתי בו מתנתק ד.ש. גרגורי ממשפחתו ועומד בפני עצמו. בתחילת הסיפור ד.ש. גרגורי הוא המשך אורגני של המשפחה. שמו כשמו של אחד מאבותיו שפניו דומים לשלו. סיפורי משפחה עומדים במרכז עניינו - גרגורי האיום שהוא מחקה כילד, סיפור השתתפות אביו במלחמת העצמאות של ארצות-הברית, המסביר את רגל העץ של פוול. כעלם צעיר, הוא חווה את הניגוד בין שני הוריו כפיצול באישיותו שלו, בין העליצות שירש מאביו לבין הדיכאוניות של אמו. "הוא עולה [פוול העליז] והוא יורד [יקתרונה הקודרת] ועולה ויורד ועולה ויורד" (55).

סמוך ל"מחצית החיים" מגיע ברנהרט לנקודת מפנה בסיפורו של ד.ש. גרגורי. חיילי נפוליאון מעלים באש את מוסקבה. אביו של גרגורי, פוול, נהרג ואמו יקתרונה בורחת מן העיר. יקתרונה קמה מחלום פרוע "מכסה את בשרה בחלוק אדום ומביטה [שער ערוותה רטוב] בפתיתי השלג שמעבר לזכוכית" (77). המפנה בחייו של ברנהרט נותן תנופה חדשה וסופית למעשה ד.ש. גרגורי. מכאן ואילך נעים ד.ש. גרגורי ויקתרונה בכיוונים חדשים ונפרדים. במקביל לניצחון הרוסים על הגרמנים בסטלינגרד (88), נסוג צבא נפוליון ממוסקבה הבושרת (91). יקתרונה נעשית לאהובתו של אוסיפ בוזה, ארכיטקט הבונה מחדש את מוסקבה השרופה. ד.ש. גרגורי עוזב את אמו ונסוע לפרז, לחפש שם את ייעודו. "אהבתו של ד.ש. גרגורי לאיזבלה חבויה עמוק בתוכו ועל כן קשה להגות בה, אבל אפשר גם אפשר להרהר במעטפה החיצונית של הגוף" (100), וכך ד.ש. גרגורי מתמחה בדרמטולוגיה. כאן מתפוגג הסיפור אל תוך דיון פילוסופי. ברנהרט זונח אותו ומתחיל לחבר את מעשה קובאץ' וקלרמן.

למעשה ד.ש. גרגורי קשרים רבים עם חייו של ברנהרט עצמו. מסיפור ילדותו המוקדמת של ד.ש. גרגורי (36) עובר ברנהרט לזיכרונות ילדותו שלו ולהוריו שמתו (37), בהתאם

להקבלה העיקרית והחוזרת שעל פיה ד.ש. גרגורי הוא ברנהרט, פוול הוא אביו זיגמונד, ויקתרינה היא אמו קלרה. בדומה לברנהרט, ד.ש. גרגורי הוא בעל חזות רצינית וחוש הומור מוסתר. ד.ש. גרגורי תולה זאת בטבעם המנוגד של שני הוריו: "אמי נתלבשה בי מן הפנים החוצה, ואבי מן החוץ פנימה" (35).

אולם מעשה ד.ש. גרגורי אינו "רומן מפתח" עקבי. הקשרים בין הדמויות הבדיוניות לדמויות בעלילה הראשית משתנים בהתאם לנסיבות חיבור הסיפור. מבחינה זו, יקתרינה היא הדמות הרבת-תכליתית ביותר, המקבילה ללא פחות מחמש דמויות בעלילה הראשית: הרצוג, ברנהרט, פאולה, קלרה ואלווירה.

מקדרותה של יקתרינה (46) הרומזת ליחסיה המתסכלים עם פוול, מובילה הפסקה הבאה למילים "תאוות טורדות גם את מנוחתו של הרצוג [הוא מין אלמנה]. [...] הוא עף [מעופו שונה ממעופה של יקתרינה] ממקום למקום" (47). יש כאן הקבלה משולשת: יקתרינה היא הרצוג, אך היא גם ברנהרט, שדווקא הוא, ולא הרצוג, אלמן אשר "ראשו מלא מראות פריצות" (21), ו"בשרו [...] קרעים קרעים" (66). ואם יקתרינה היא ברנהרט, הרי פוול הוא פאולה, אשתו המתה של ברנהרט. זאת כיוון שיקתרינה האלמנה חיה בעולם שחסרונו של פוול הוא המאפיין העיקרי שלו: "בלא פוול, כל המראות שיקתרינה רואה הם מראות חסרי-פוול [עולם בלא פוול הוא עולם חסר-פוול]" (77), ואילו ברנהרט חי בעולם חסר-פאולה: "מכיוון שאבד לו דבר אחד הוא מואס בכל הדברים [שום דבר איננו פאולה]" (70).

יקתרינה קשורה גם לפאולה ולקלרה, אמו של ברנהרט: "יקתרינה היא שלד דמיוני שבחורי עיניו תינוק שבדמיון. ופאולה, ברנהרט חושב, היא שלד של ממש שבחורי עיניו תינוק דמיוני וגם אמי קלרה, הוא חושב, והתינוק שהייתי אני" (54). ולבסוף, יקתרינה מקושרת גם לאלווירה ניווירט, מכיוון שברנהרט מחבר את הפרק על חלומות התאוה של יקתרינה (77) תוך שהוא עומד בחנותו של שרשבסקי ואלווירה, שקרפיון רוטט בסלה, מנסה לצוד אותו ברשתה.

העיסוק במיניוּתה של יקתרינה לאחר מותו של בעלה, מאיר צד בדמותו של ברנהרט שרק נרמז בעלילה העיקרית.

האם היתה בה כבר ביקתרינה שלא נעה, התנועה שתבוא? ואם רצתה לנוע, האם רצתה גם ברצון הזה? איי, איי, יקתרינה פושקת רגליים. אסור לקטרג עליה. קודם שפשקה רגליים לא פשקה ואחרי שפשקה רגליים לא פשקה. איש אינו מבין את השינויים האלה. (93)

דברים אלה מזכירים לקורא כי פרק שלם, המתחיל בשאלה "האם היו מאהבים ליקתרינה?" (52) מעלה ספקות בקשר לנאמנותה של יקתרינה לבעלה בחייו. הסיבה לעניינו המיוחד של ברנהרט בשאלות אלה מופיעה בעלילה העיקרית רק במרומז. כאשר ברנהרט חושב: "ארור הגרמני [אביו המסכן, זיגמונד] שאומר 'יה' ואמר 'ניין' כאילו הבשר אינו חציר" (61), הרי "הגרמני" נקרא כשם עצם גנרי והמילים שבסוגריים מנותקות מהקשר. אולם ייתכן

ש"הגרמני" שזיכרוננו מעורר בברנהרט חמלה על אביו הוא אדם מסוים, שברנהרט נזכר בו לקראת סוף הסיפור:

מראות ישנים עולים ברוחו. אמו קלרה, גופה אריג דק, במסדרון אפל וכחוף, באור השמש, גרמני. קלרה אומרת "קומן זי ביטה מיטוונך" והגרמני מניד ראש. (147)

האם היה זה בחייו של זיגמונד, או אחרי מותו? ייתכן שברנהרט עצמו אינו יכול לענות על שאלה זו, וספקותיו באשר לנאמנותה של אמו מתבטאים בסיפורה של יקתרנה ובתגובות הנרגשת לנאומה של רוח האב בהצגת המלט (166).

מעשה קובאץ' וקלרמן

סיפורם של קובאץ' וקלרמן תופס 15 פרקים שהם כעשירית מן הספר. סיפור זה שייך למחצית השנייה של היצירה: ברנהרט מחבר אותו במחצית השנייה של 1944, כשברקע נשמעות החדשות על התמוטטות גרמניה מול בנות הברית. הסיפור מתחיל בזיכרון של סרט ראינוע שראה ברנהרט בילדותו. מותו של קובאץ' הזקן על מסילת הברזל בסרט הוא "הצער הראשון" שהטביע את חותמו על ברנהרט. ברנהרט חושב: "קובאץ' הזקן צריך לאמץ את כל כוחות הנפש כדי שהרכבת תעצור" (126). הוא מדמה כי קובאץ' מצליח לעצור את הרכבת בכוח מבטו, ואחר כך נכנס בשיחה עם נהג הקטר שברנהרט מכנה בשם קלרמן.

קלרמן אומר: "גם אבי ידע להפנט אבל רק כוכבים", וקובאץ' אומר: "אבי היה נגר פשוט אבל אמי היתה אשה רוחנית" (126). על בסיס שני משפטים אלה, כביכול, רוקם ברנהרט שתי עלילות מקבילות העוסקות בילדותם של אביו של קלרמן ושל אמו של קובאץ'. הם חיים בשני כפרים הונגריים המרוחקים זה מזה שבע פרסאות, ורק ברנהרט כמספר מודע לנקודת השקה בין סיפוריהם: אביו של קלרמן הולך מביתו עד בית אמו של קובאץ', "ושם, בלא שידע למה, הוא מקיף את ביתו של אדם הורוואת שש או שבע פעמים" (140). ברנהרט מגשים כאן, כיוצרו של בדיון, את שאיפתו לראות את הסדר הנכון שנעלם מעיני האדם, ולאחד את מה שנראה כנבדל. זאת הוא עושה על ידי כך שהוא –

מושך קו סמוי מקודקודו של הילד השמן מקיש־קר [אביו של קלרמן] עד לכוכבים ומשם [כלומר מן הכוכבים] הוא מושך קו אחר עד לעליית הגג של אדם הורוואת, בנובי־סאד. שני הקווים הופכים [בשל המרחק הרב בין הונגריה לשמים] לקו אחד. ואף שמן המדרגה העליונה כל הדברים שווים, הרי למטה, בקיש־קר עצמה, דבר נבדל מדבר בבהירות רבה. (139)

הפעם, בניגוד למה שארע בחיבור מעשה ד.ש. גרגורי, מצליח ברנהרט להשלים את הסיפור ולהביאו אל תכליתו: לידתו של קובאץ' הזקן, פיצוי לצער הראשון.

כאשר הילדה הצוענייה הרה ללדת, הבריות חושדים שאדם הורוואת הוא גם אביה של הילדה וגם אבי בנה (132, 142), אולם אחד משיכורי נובי־סאד מכריז: "יימח שמו של מי

שאומר שאדם הורואת תקע. כבר היה פעם דבר כזה. התינוק קדוש ואמו בתולה" (142). קובאץ' הנגר נושא את הילדה לאישה ומאמץ את בנה, שיגדל להיות קובאץ' הזקן. פרודיה זו מטרימה את סיומה של היצירה, שבו נעשה שימוש אחר לגמרי בסיפור לידתו של ישו.

ה. במשקפת: הסיפור

לאחר שעסקנו במוטיבים הבולטים בטקסט ובעולמות הבדיוניים שהוא מעמיד, נרחק עוד מן הטקסט. ברנהרט מספר סיפורים שונים, חלקם בדיוניים, חלקם היסטוריים, אך מי מספר את סיפורו של ברנהרט?

הקריאה שהציתי כאן, צמצמה למינימום את נוכחותו של המספר ושיעבדה אותו לברנהרט. אכן, המספר צמוד לנקודת התצפית של ברנהרט ומוסר את מחשבותיו בין במבע ישיר³ ובין במבע עקיף חופשי. אולם, כאשר אנו מעלים את טיבו של המספר כשאלה בפני עצמה, מתברר שיש שלוש תופעות בטקסט המעניקות למספר נוכחות בולטת יותר: עירוב רמות סיפוריות, הערות ישירות של המספר, הצהרות ארס־פואטיות.

עירוב הרמות הסיפוריות מתון יחסית למה שנעשה בכמה יצירות מודרניות ופוסט־מודרניות, וניתן למצוא לו הסבר הגיוני בדרך כלל, ובכל זאת הוא מפנה את תשומת לב הקורא לכך שמדובר בסיפור שמאחוריו מספר. קודם כול, לברנהרט עצמו יש מעין מודעות להיותו חלק מבדיון. כאשר הוא נכנס לשגרת חייו החדשה כאלמן, הוא חושב: "עוד מעט אהיה למין דמות בתוך סיפור שקרוי ריאליסטי" (12). ניתן להבין שברנהרט מתכוון "אהיה כמו מין דמות". קשה יותר להסביר כיצד ברנהרט שואל: "אם ד.ש. גרגורי מצוי בראשי, בראשו של מי מצוי אני?" (35). מאידך גיסא, יש התבטאויות השוללות את בדיוניותו של ברנהרט: "הוא חושב: 'לו הייתי אדם שבדמיון לא היה הכאב שאני חש ממשי כל כך'" (70). ובאופן מפורש עוד יותר: "אילו היה דמות שברומאן [ולא בשר ודם] היה ברנהרט הולך אל הבית שברחוב שטראוס" (154). אבל מאחר שאינו דמות שברומאן, הוא הולך לשער האשפות לחפש זונה. הערות כאלה מבליטות עוד יותר את היותו של ברנהרט אדם שבדמיון, ומעוררות את השאלה: בדמיונו של מי?

גם הדמויות בעלילות המשנה מודעות לעתים להיותן בדויות: "לימים יחשוב ד.ש. גרגורי [כאילו הוא מצוי בתוך דפי נובלה שהוא עצמו כתב]: כשראיתי את איזבלה שמעתי קול משק כנפי פרפרים" (60). דוגמה מפורשת יותר: "כל כוחות הברש והרוח נסתבכו ביקתרינה אבל פוול אינו יכול להתאכזר אליה ולומר 'הלא את ואני איננו אלא דמויות בדמיונו של יוצר הפכפך'" (59). היוצר ההפכפך הוא ברנהרט, והערתו של פוול המבדילה, לכאורה, בין המעמד האונטולוגי של פוול לזה של יוצרו, מזכירה לנו שגם ברנהרט קיים רק בדמיונו של יוצר אחר.

ערבוב מסוים קיים גם בין הרמה הסיפורית הראשית לבין עלילות המשנה. כאשר ברנהרט מוצא רשימת קניות שהשאירה פאולה, הוא חושב כי צריך "שד.ש. גרגורי ילך אל רוכל

ירקות ויקנה מה שרשמה איזבלה" (25). ברנהרט מזהה את פאולה המתה עם איזבלה, דמות המופיעה (נעדרת, בעצם) במעשה ד.ש. גרגורי. כך גם לגבי עלילות המשנה הקצרצרות, המרחיבות את הכרוניקה ההיסטורית: בפגישת מלכי אירופה הגולים בלונדון "מלך אלבניה [שנפגש פעם במוסקווה, עם ד.ש. גרגורי] לוגם לגימות גסות" (26). פגישה של אחמד זוגו מלך אלבניה ההיסטורי וד.ש. גרגורי הבדוי מערערת לא רק את ההבחנה בין רמות אונטולוגיות אלא גם את הכרונולוגיה ההיסטורית. ביום הניצחון על גרמניה ברנהרט מדמה בלבו שעוד מעט "קובאץ' הזקן יגלוש על נבל במורד רחוב הנביאים" (150). בפרק הפותח במילים "אבל כשהירח הוא קו דק, יקתרינה רואה קו דק" (53), עובר הטקסט ומונה, ללא משוא פנים, בין אלה שרואים קו דק, את החיים, המתים, והבדויים: ברנהרט, ידידו גוסטב והרצוג, הוריו זיגמונד וקלרה, אשתו פאולה, ויציירי דמיונו יקתרינה, פוול, וד.ש. גרגורי.

כמה הערות בטקסט שייכות למספר בעל דרגת מוחשיות³² גבוהה ביותר, כזה שיש לו דעות ורצון משלו. המספר משתף את נמעניו בלבטי יצירה כבר בפרק השני כאשר הוא שואל: "מה אפשר לספר על ילדותו של ברנהרט?" (2). ההערכה "על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט. לפעמים אוחזת פליאה בברנהרט עצמו" (3) היא בהכרח של המספר ולא של ברנהרט, משום שאחרת אין משמעות לסיום "ברנהרט עצמו". פחות ברור של מי ההערכות במובאה הבאה: "למראית עין ברנהרט נטול ערך [אבל באמת הוא, כמו שאומר הקצב, 'אזא מין גיט שטיקל פלייש אז עס מאכט נישט אויס ווי מען שניידט']" (12). גם משפטי ה"צריך" האנונימיים המופיעים ביצירה מרמזים כי למספר ערכים ורצון משלו. המבעים הפרולפטיים בטקסט, המסופרים, שלא כרגיל, בזמן עתיד, מוסיפים למוחשיות המספר. אנו רגילים להתעלם מן האנושיות של קול המספר סיפור בזמן עבר או הווה, אך הקול האומר "אבל ברנהרט יזכה [בסופו של דבר] להיקבר בפלשתינה" (57) או "וגם גוסטב יפליא לעשות. הוא יעמוד על הר הצופים" (115) הוא קול של מישוהו.

נוסף לכך מופיעות ביצירה שלוש הערות המתפרשות בנקל כהצהרות ארס-פואטיות. על פי פירוש כזה, שלושתן מטילות ספק באפשרות לספר את הסיפור הזה, או כל סיפור המתיימר לחדור לתוך נפש הדמויות.

על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט. (3)
 אי אפשר לדעת מה שגוסטב חושב. ראשו אינו עשוי זכוכית. (117)
 אי אפשר לדעת מה שגוסטב רואה אבל כשמביטים בעיניו רואים לאן הוא מסתכל.
 (135)

בתוך העולם הבדיוני של היצירה, ההערה הראשונה היא מובנת מאליה: איש אינו יכול לברוא אדם. ואילו בעולם המציאות, שבו "ברנהרט" הוא יצירה ספרותית, אין הערה זו נכונה – איש אחד (יואל הופמן) עשה ברנהרט. איזו משמעות יש להצהרות כאלה בתוך יצירה המתיימרת לחדור אל תודעתו של ברנהרט ממש כאילו היה ראשו עשוי זכוכית?

אם כן, הסיפר של "ברנהרט" מכיל אותות של מתח או התלבטות. המספר אינו מזוהה, ואינו משתתף בסיפור המעשה, אך נוכחותו פורצת אל פני השטח מדי פעם, כשהיא מבטאת ספקנות ואי־נחת ביחס לאפשרות ליצור עולם דמוי־מציאות ולתחום אותו בקווים ברורים.

הבנת משמעותו של מתח זה תתאפשר אם נקרא את היצירה באופן שונה מזה שהצעת עינינו. נוכל להניח שהמספר מדווח לנו לא רק על ברנהרט, אלא על תהליך יצירת "ברנהרט".³³ הדו־קוליות שיוצרים הסוגריים, המתח שבין הפרט להכללה, בין המוחשי למופשט, מקבלים בקריאה כזו פירוש שונה. היא מעידה על פיצול, לא בדמותו של ברנהרט, אלא בדרכו של המספר.

על פי קריאה כזו, הצילום המופיע על פני עמוד שלם בתחילת הספר, הוא נקודת המוצא. המספר נתקל בצילום ישן של גבר בגיל העמידה, יושב, לבוש בקפידה. לא ברור איך לפרש את הבעת פניו. דאגה, דיכאון, או סתם פיזור נפש? עיניו מסתכלות הישר בעיני המתבונן בצילום. תחת השפעתו של צילום זה מתחיל המספר ליצור את הסיפור, כשהוא מסתייע בכרוניקה של מלחמת העולם השנייה, התקופה המשוערת של הצילום. נראה שעל האיש המצולם עברה חוויה קשה, והמספר מנסה להבין את משמעותה. הוא מתחיל לרשום: "אחרי שאישתו מתה חשב ברנהרט: העולם הוא אינסופי" (1). "מה אפשר לספר על ילדותו של ברנהרט?" (2) הוא שואל, ומנסה לצייר תמונות ילדות. כשהוא מוצא את עצמו כותב משפט כמו "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט שהכול עתיד להתרחש מעצמו", מסתבר לו שהפליג מן הפרט אל ההפשטה והוא מוסיף סוגריים: "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט [הלבישו אותו במכנסי עור שקרויים ניקרבוקר] שהכול עתיד להתרחש מעצמו" (2). מיד לאחר מכן מובעות פליאה ואפיסת כוחות: "על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט" (3).³⁴

גם השימוש בהווה סיפורי (ובעתיד במבעים הפרולפטיים) מקבל פירוש שונה מזה שניתן קודם. הוא חושף את העובדה שהסיפר הוא בז־זמני עם לידתו של העולם הבדיוני שהוא מציג. המספר יוצר וכותב עולם זה עכשיו. הוא משתף אותנו בחבלי הלידה של עולם זה וחושף בפנינו התלבטויות וספקות ביחס למעשה היצירה.

הקול שבתוך הסוגריים מבטא דחף לחדור פנימה, אל תוך העולם הבדיוני ואל תוך נפש הדמות, לגעת בדברים ללא חציצה. זוהי אי־נחת ממעשה הכתיבה הדורשת "לשיר את הפרטים המצטרפים, לא את הסכום". מידת ההצלחה, או האפשרות, לעמוד בדרישה כזו, תישאר תמיד מוטלת בספק, ושלוש ההערות הארס־פואטיות הנזכרות לעיל משקפות יחס ספקני, ואולי הסתייגות, של המספר ממה שהוא עושה: חיבור סיפור ריאליסטי מתוך עמדת שליטה של מספר בעל עודף ידיעה. הפתרון הניתן ביצירה ברנהרט לבעיה זו הוא חשיפת פעולת היצירה לעין הקורא, המעצבת יחס שוויוני יותר בין המספר לדמות. לא יחס דיאלוגי במובן של בכטין, המדגיש את עצמאות הגיבור מול המחבר,³⁵ אלא עירוב של תודעות ורצונות, הקרוב לתפיסה הרומנטית של הזדהות מתוך אמפתיה (Einfühlung). הסיפור מסופר בגוף שלישי, אך הגבול בין המספר והדמות מיטשטש. משפטי ה"צריך ש"

והגיזופים המרחפים בחלל היצירה, מנותקים מן הסובייקטיביות של ברנהרט, משקפים ערבוב רצונות של המספר והדמות, שכל אחד מהם משועבד, כביכול, לחברו.

1. הערה טלסקופית: ברנהרט כאודיסאוס

נותר לנו מבטה של הספרות ההשוואתית: ברנהרט במסגרת ובהשוואה למכלול יצירתו של הופמן, לספרות העברית, לספרות העולמית המודרנית, לספרות בכלל... אין גבולות למבט הטלסקופי, מה שעושה אותו לבעייתי מכל המבטים, וגם מסביר את הפופולריות שלו. אסתפק כאן בהערה קצרה על הקשר בין ברנהרט, ויצירות אחרות של הופמן, לבין האודיסאה.

היצירה אינה מכילה אלוזיות משמעותיות להומרוס,³⁶ אך סיפורו של ברנהרט משחזר את תבנית האודיסאה – גיבור שהורחק מביתו, מאשתו ומבנו, מתאמץ לשוב מן הגלות ומגיע למחוז חפצו לאחר תלאות, פיתויים ומאבק. כדרכה של אודיסאה מודרנית, היחס למודל העתיק הוא בעייתי. נשמר העיקרון של תנועה שיש בה שאיפה לשיבה מגלות ומפירוד, אך הסיפור מסתיים בהגעה למחוז החפץ מתוך ויתור עליו. בפרק הסיום, המתרחש ביום אקוינוקס הסתיו בו "ההוויות הטבעיות מתאזנות" (172), ברנהרט משלים עם מות אשתו פאולה, עם אבדן ביתו שברחוב שטראוס ומולדתו, גרמניה. כפיצוי לבן שלא נולד לו, מוליד ברנהרט הערירי את גוסטב היתום. עם זאת אין זה סיום של אירוניה מרה וייאוש ("שיבה מאוחרת") אלא סיום אופטימי, המשרה על הקורא הרגשה כי ברנהרט הגיע, אולי בפעם הראשונה בחייו, הביתה.³⁷

וריאציות שונות על התבנית האודיסאית תופסות מקום חשוב ביצירות נוספות של יואל הופמן.³⁸ ב"קצכן",³⁹ התפקיד הפעיל – ונקודת המבט – היא של טלמכוס. הילד הקטן "קצכן" עובר מיד ליד, מן הדוד ארתור לדודה אופנהיים, ממנה למאכס ההונגרי ואביגיל, עד שהוא מגיע למוסד חינוכי בקיבוץ. כאן קצכן לוקח את הזימה לידי ויוצא למסע הרפתקאות שבסופו הוא מוצא – בלא שחיפש – את ארנסט אביו, אותו הוא זוכר בקושי. כפי שידוע מראש לקורא, האב מאושפז בבית חולים פסיכיאטרי. האב והבן משתלשלים מבעד לחלון בית החולים ויוצאים למסע מחודש וחסר מטרה. מבחינת דרכו של עולם המציאות, אין ספק שמסע זה הוא קצר טווח. רשויות החוק והבריאות יפרידו במהרה בין הילד הקטן ואביו חולה הנפש. אולם הסיפור מסתיים לא בפירוד, אלא בפגישה משמעותית. בסיומו של הסיפור, שלאורכו תופסים כיווני המבט של הדמויות השונות מקום מרכזי, מבחין קצכן כי אביו מביט בו בפעם הראשונה.

אחר כך הביט בקצכן. וכשהביט קצכן בעיניו של ארנסט נעתקה נשימתו. "עיני אבי רואות!" חשב קצכן. הוא ידע שפורענות גדולה ממשמשת ובאה אבל לבו רטט מאושר. "וייסט דו והר איש בין?" שאל קצכן את אביו. "יה", אמר ארנסט, "קצכן".⁴⁰

מה שלומך דולורס,⁴¹ כמו יוליסס של ג'ויס, הוא מסע מעגלי, במשך יום אחד, דרך רחובותיה של עיר. המספרת יוצאת בבוקר מביתה, ובסיומו של המסע אוספת את בנה מגן הילדים.

המפגש בשער הגן בין האם לבנה בא בסימולה של הכנה דרמתית וארוכה המעניקה לו ערך מיוחד.

רגלי כואבות מן המסע הזה.

אנחנו עומדים פנים אל פנים כמו גרמי השמים שחוזרים לנקודת ההתחלה. התפוצצות גדולה הרחיקה אותנו זה מזה אבל עכשיו אנחנו קרבים כמו שני צוארים של פלמינגו.⁴²

המפגש הוא בעצם משולש, מכיוון שמאחורי המספרת עומדת בתה, שבאה גם היא לאסוף את אחיה הקטן מן הגן. האם במקרה, או בטעות? "אי אפשר לדייק בדברים האלה".⁴³

אפרים, גיבור הספר בעל אותו שם,⁴⁴ עוזב את ביתו ואת אשתו. סמוך לסיום הספר, ללא נימוק והכנה מוקדמת, הוא יוצא לדרך חזרה.

בראשון באפריל אפרים נוסע לבת גלים ונכנס לרכבת שעומדת שם כדי לנסוע לתל אביב.

אלא שהרכבת שאפרים נכנס אליה נוסעת צפונה ומכיון שהוא אינו מביט בחלון הוא מבין רק בעכו שטעה.⁴⁵

אפרים משוטט בשווקים ובנמל של עכו, והסיפור אינו מבהיר חד־משמעית אם הוא יצא שוב לדרך אל ביתו, "ואם הקורא רואה את הראש היחידי הזה בעכו הוא ודאי מבין: אדם חוזר לאדם. אדמה לאדמה ושמים לשמים".⁴⁶

ז. סוף הדרך, ודכים אחרות

ברנהרט זכה לשבחים רבים, אך נתפס כיצירה קשה להבנה. המבקרים מרבים לציין את חוסר הקוהרנטיות של היצירה, את היותה מנוגדת למוסכמות וציפיות. גרשון שקד קובע שזהו "רומן בתצלומי רגע" המגלה השקפה שהמציאות היא "שרשרת של נקודות שיא",⁴⁷ ואילו מבקרים אחרים אינם רואים את ברנהרט כרומן כלל.

דן מירון מאפיין את יצירתו של הופמן לאחר פרסום "קצבן" ועד 1992 (כלומר את ברנהרט וכריסטוס של דגים) כ"פרוזה שבה מתנתקות המטונימיות מכל הקשר ונעשות על כן אנטי־מטונימיות, קטעי מציאות קונקרטיים למדי אך בלתי מקושרים זה בזה ובלתי מלמדים [...] אלא שבחלל זה מתרחשים דברים שונים ומשונים, זרים ומזוירים זה לזה בעת ובעונה אחת, ולבו־זמניות זו שלהם אין שום משמעות [...] העובדה שדברים אלה הם גם בעלי אופי מטונימי־חברתי ספציפי (היקים בארץ ישראל המנדטורית וכו') אינה נוטלת דבר מן הריחוף ואי־ההתקשרות שלהם".⁴⁸ חנה הריציג טוענת כי היצירה מתסכלת ציפיות, שוברת מוסכמות, הופכת היררכיות, אקראית, חסרת סינון, מנתצת את "המוסכמה הבסיסית לפיה ניתן לייצג בספרות דמויות, עלילה, דיאלוגים, מרקמי

יחסים".⁴⁹ ניילי שרף-גולד מעידה כי ניסתה לעקוב אחרי "תולדותיהן של דמויות, לגוליהם של מוטיבים" והעלתה רק "קצות חוטים שמיאנו להובילני לגאולה".⁵⁰ דוד גורביץ' מעמיד כבסיס להבנת עולמו של הופמן את ההנחה כי "קצרה ידה של השפה להעמיד מודל קוהרנטי שיוכל לדווח באופן לוגי, רציף ועקבי על מצב הדברים בעולם". לגבי ברנהרט בפרט, הוא קובע כי "ראיה כוללת מעין זו אותה אנו מתבקשים לשחזר מן ההבזקים האפוריסטיים, הקרנבליים והביוגרפיים המרצדים כאן, אינה אפשרית אלא באמצעות הצגתה כפאסטיש, חיקוי נלעג ומנותק של חומרים הטרוגניים שאינם יכולים לייצג את 'הסגנון' של היצירה, את הכוללות של הסובייקט שעומד במרכזו (האם ברנהרט הוא קריקטורה מודעת של עצמו?)".⁵¹

אם אין קוהרנטיות ביצירה, קשה לדבר על התפתחות או מפנה. אריאל הירשפלד קובע כי ברנהרט הוא טקסט "המממש ומביע בדבריו ובמבנהו את הדפרסיה הקולוסאלית הטוטאלית והמתפשטת של אדם אחרי מות",⁵² מצב הנמשך, לדעתו, לאורך כל היצירה. הירשפלד מצביע על נקודת שיא בסיום היצירה: המכתב שבו עונה ברנהרט כי אינו קרוב משפחה של לדוויג שטיין. מכתב זה "עוסק בזהותו של ברנהרט שטיין במובן הפשוט והחותך ביותר: אני לא הוא".⁵³

בהיעדר עלילה ודמויות, מוצאים כמה מן המבקרים בברנהרט אחדות המבוססת על עיקרון אסתטי, פילוסופי או היסטורי. הרציג מנסה למצות מתוך היצירה עמדות בשאלות פילוסופיות: גוף ונפש, מציאות ולשון, ראייה אנושית סובייקטיבית וראייה מדעית של העולם. שרף-גולד מחפשת מפתח להבנת היצירה בתרבות המזרח הרחוק. לדעתה, שורשי כתיבתו של הופמן במסורת היפנית של "הליכה בעקבות המכחול" ושל שירי הייקו. כדוגמה לשיר הייקו ברנהרטי מובא: "אוי לי, אדון צ'ווירן, אֵיה אמצא בבוא החורף את הפרח וְאֵי את אור החמה?" (87). שרף-גולד מוצאת כי "הכאב מעוצב במינימליזם ובאנדרסטייטמנט התואמים את חוש היופי היפני". לדעתה, ברנהרט חותר לקראת גאולה אישית: "חתירה השואבת ממקורות בודהיסטיים [...] אף על פי שהפילוסופיה של המזרח הרחוק אינה מוזכרת בפירוש בספר בעוד שלמקבילתה המערבית נוכחות מופגנת, אין ספק שהמחשבה הבודהיסטית והזן-בודהיסטית מועדפות על ידי הופמן".⁵⁴ שקד רואה מסר היסטורי-חברתי ביצירה: הגיבור "תובע את זכותו של המיעוט הקשור לתרבות אירופה [...] מתעב את המהגרים המבקשים להתבולל ואינם נאמנים לזהותם האירופית [...] זו הצדקה פיוטית של יוצא הדופן האירופי בחברה הנעשית יותר ויותר לוונטינית".⁵⁵

הדרך בה הלכתי במאמר זה הובילה למסקנות שונות. אחזור ואזכיר את עיקרן. בניגוד לטענות על שירת ציפיות, אקראיות וחוסר קוהרנטיות, ראינו כי יש ביצירה עלילה, המורכבת מכמה צירים מקבילים, וביניהם קוהרנטיות הדוקה. העלילה העיקרית אינה מרחפת בחלל ריק. היא מקיימת יחס משמעותי עם המקום והזמן הספציפיים בהם היא מתרחשת. יש ביצירה דמויות, ועל אף המסגרת המצומצמת, יש למרכזיות שביניהן אפיון מעמיק. יש בעלילה, ובדמותו של ברנהרט, התפתחות. במרכז היצירה מפנה דרמתי המחלק אותה לשתי חטיבות מובהקות, והיא מסתיימת באפואזוה. הצבעתי, כמיטב יכולתי, על

אלוזיות ביצירה. ראינו כי אין הן בגדר קישוט אלא קשורות לטקסט באופן הדוק וממלאות תפקידים משמעותיים. היצירה אכן מרבה לעסוק בשאלות של סיבתיות ואקראיות, סדר ואי־סדר, אך אין היא אדישה לניגודים אלה, קל וחומר שאינה מעלה את האקראיות על נס. כן ראינו כי למחבר המובלע ערכים מסוימים וברורים, ובראשם העדפת המגע עם העולם ועם האדם האחר על פני הסתגרות בתוך האני.

ראינו כי הטקסט כולו כתוב בשני קולות, שלהם מאפיינים מובהקים. כפל זה, הנוצר על ידי שימוש בסוגריים, ניתן להתפרש כפיצול בדמותו של ברנהרט או כשניות בעמדתו של המספר. כמו כן ראינו כיצד ניתן לקרוא את היצירה קריאה ארס־פואטית, כמכילה דיווח על כתיבתה.

שני הקולות בהם כתוב הספר מבטאים מאבק דרמטי, בתוך ברנהרט ובתוך המספר שלו: מצד אחד, הנטייה להתרחקות, הפשטה והכללה, ומצד אחר הדחף להסתכל מקרוב, לצייר תמונה מוחשית, לגעת. היצירה נותנת עדיפות למבט הקרוב. בהתאם לכך, ניסיתי להימנע מלהתאים את היצירה לתבניות מוכנות מראש ולתת עדיפות לקריאה צמודה ומפורטת בטקסט, קריאה המגלה כי ברנהרט הוא מלאכת מחשבת.

ירושלים

הערות

- 1 יואל הופמן, ברנהרט, ירושלים: כתר, 1989. ציטוטים ללא ציון המקור שאולים מספר זה.
- 2 במחקר הקוגניטיבי של הקריאה מבחינים בין תהליכים של קריאה מלמעלה למטה (top-down) וקריאה מלמטה למעלה (bottom-up). ראו, למשל, Rolf A. Zwaan, *Aspects of Literary Comprehension: A Cognitive Approach*, Amsterdam: John Benjamins, 1993. הקריאה מלמטה למעלה מקבילה במידה רבה למהלך שעל פיו ערוך המאמר. עם זאת, הסיפור שאני מספר כאן על קריאת היצירה איננו מוצע כתיאור ראליסטי של תהליך קריאה ממשי. קורא של טקסט ספרותי, או כל טקסט אחר, מביט בו בכל רמות המרחק בזמנית, ומשתמש בכל אחת מהן כדי להקיש על האחרות.
- 3 במסגרת זו אוכל לדרון רק בחלק ממה שמגלים מבטים אלה. מדי פעם, במקומות נחוצים, אף אחרוג מסדר התנועה שקבעתי. ממילא מובן כי המעבר בין רמות המבט השונות הוא רציף, וניתן לחלוק על הגבולות שקבעתי ביניהן.
- 4 "זרם תודעה" הוא טכניקה סיפורית שבה נרשמים מחשבות, תפיסות, דימויים ורגשות של דמות שלא מפי מספר (כביכול), אלא באופן בלתי אמצעי המחקה את נוכחותם החיה בתודעת הדמות. תת־סוג של טכניקה זו הוא "מונולוג פנימי" ("זרם תודעה מצוטט") המשתמש רק במרכיב אחד של זרם התודעה: מחשבות מנוסחות כרצף מילולי המכוון אל נמען פנימי. ניתן לקרוא חלקים מסוימים מברנהרט כמונולוג פנימי, אך בדרך כלל לא פסקאות שלמות.
- 5 החפיפה בין הפונקציות מסבירה כיצד המספרים שאני נוקב מסתכמים ביותר מ־100 אחוז.
- 6 הפניית תשומת הלב לאופיים האיקוני (ולא רק סימבולי, כלומר הסכמי בלבד) של מבנים תחביריים ומורפולוגיים היא התפתחות מאוחרת יחסית בבלשנות. איקוניות תופסת מקום מרכזי

- בבלשנות והקוגניטיבית, וראו, למשל, David Lee, *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Melbourne: Oxford University Press, 2001.
- 7 כשישית מן הסוגריים ביצירה מכילים הסבר נחוץ והגיוני. כאלה אינני דן כלל.
- 8 המונחים לסוגי ייצוג הדיבור על פי שלומית רמון קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 106.
- 9 אני משתמש במילה מוטיב כמובן של "מילה, ביטוי, רעיון או תבנית החוזר ביצירה מספר פעמים" (אשר ריבלין, מונחון לספרות, תל-אביב: ספרית פועלים, 1995). המוטיבים שייכים למבט קרוב יותר מאשר העלילה והדמויות. כדי להיווכח ש"גלות ושיבה" הוא מוטיב חשוב ביצירה, מספיק ליטול את הספר ולקרוא מתוכו את המובאות שאביא להלן בסעיף "גלות ושיבה", בלי לדעת כמה עוסקת יצירה זו כלל. כדי לעמוד על דמותו של ברנהרט יש לקרוא את היצירה בשלמותה וכסדרה.
- 10 רקורסיה היא יישום חוזר של תהליך לתוצאה של אותו תהליך. הדיאגרמה בה בחרתי לייצג רקורסיה מדגימה מבנה רקורסיבי מסוג מיוחד: דמיון של שלם לחלקו (מבנה פראקטלי).
- 11 אני מניח שהנוסח במקור, "סובבים בראשו של הזמן" הוא טעות דפוס.
- 12 ייתכן שמשתקף כאן מדרש חז"ל: "אמר ר' אבהו: מאכן שהקדוש ברוך הוא היה בורא עולמות ומחריבן בורא עולמות ומחריבן, עד שברא את אלו. אמר: דין הנין לי, יתהון לא הנין לי" (בראשית רבה, ט, ג).
- 13 המשל הוא לא של דקארט אלא של לייבניץ בספרו *Système nouveau de la nature* (1695).
- 14 הצורה "צריך ל" יכולה להיחשב תרגום של הצורה man muss בגרמנית, לשונו של ברנהרט. היא שונה מן הצורה הגרמנית בהתייחסותה המובלעת לצורך כמקור החובה. זוהי חובה המבוססת על דאגה.
- 15 התערבות אחרת של רצון אנונימי ביצירה היא הקללות והגידופים, שהם סוג של משאלות. נוסף לאלה המופיעים במחשבותיו של ברנהרט, מופיעים גם גידופים אנונימיים כגון: "אבל כשהירח הוא קו דק, יקתרינה רואה קו דק. ומי שסבור שיקתרינה אינה רואה קו דק, יימח שמו" (53), וכן הלאה, ארבע פעמים.
- 16 אלה הם "האובייקטים המוצגים", הרובד הרביעי והעליון של הטקסט הספרותי על פי החלוקה של אינגרדן לרובדי משמעות, וראו: Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- 17 להלן שירו של הדרלין (1770-1843) "מְחֻצֵת הַחַיִּים", בתרגומו של פנחס שדה (שדה, אל שתי נערות נכבדות, תל-אביב: שוקן, 1977, עמ' 100, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן); השורות המקבילות לאלה שנרמזות ביצירה מסומנות בכוכבית: "עם אַגְסִים צְהָבִים / וְשׁוֹפְעַת וְרִדֵּי-בָר / תְּלוּיָה הָאָרֶץ בְּאֵגִם, / אֵתָם בְּרִבּוּרֵי-חֵן, / וְשִׁכּוּרֵי-נְשִׁיקוֹת / רֵאשָׁם תְּטַבְּלוּ / בְּמִים צְלוּלֵי-הַקֶּדֶשׁ. // *אֵלְלִי, אֵיפָה אֶקַּח, / *בַּחֲרֶף, הַפְּרָחִים, וְאֵיפָה / *אֵת זֵיו הַשֶּׁמֶשׁ / וְאֵת צֵל הָאֲדָמָה? / החומות נִצְבּוֹת / אֲלֵמוֹת וְקָרוֹת, בְּרוּחַ / הַהַגְלִים יִשְׁקוּ".
- 18 סביר להניח כי האריתמטיקה של מספרי הפרקים אינה מקרית. ספרו המאוחר יותר של הופמן מה שלומן דזורט מחולק פורמלית לחלקים שבכל אחד מהם 111 פרקים. הספר הלב הוא קטמנדו מחולק לחלקים של 50 פרקים. הספר אפרים, ובו 200 פרקים, מכיל, בפרקים מס' 50 ומס' 101, התייחסויות למספר הפרק בגוף הטקסט.
- 19 "נושא את חמישים שנותיו" (10), "אלמן בן חמישים" (28), כלומר ברנהרט נולד בשנת 1888. עם

- זאת יש לציין שבארבעה מקומות אחרים ביצירה מופיע מידע רלוונטי לגילו של ברנהרט, וכולם מצביעים על גיל צעיר יותר בעשור או שניים! ברנהרט קרא בילדותו (37) את הרפתקאותיו של נילס הולגרסן שהתפרסמו רק בשנת 1906. הוא היה (89) תלמיד תיכון בשנת 1919, וסטרנדט (172) בשנות העשרים. מחלומו של ברנהרט (134) ניתן להסיק חדר-משמעת (לולא היה זה חלום) ששנת הולדתו היא 1902 או מאוחר יותר. לא מובן לי איך, אם בכלל, צריך לפרש סתירה זו. טעויות כרונולוגיות הן תופעה נפוצה בספרות, אך כרגיל הן קטנות יחסית, ומה שחשוב יותר, אקראיות ולא מצטרפות לתבנית שיטתית.
- 20 מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אורי-יהודה ובאר-שבע: דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007.
- 21 מדובר רק במבעים מסופרים, ולא בדיבור (או מחשבה) מצוטט. זה האחרון משתמש בכל הזמנים הדקדוקיים, כדרכו של דיבור נורמלי.
- 22 נקודת ההתחלה של הסיפור הראשון היא אחרי מותה של פאולה (3). כל המופעים של אנלפסיס חיצוני מסופרים בזמן עבר כגון: "כשברנהרט נולד אמרו כולם" (2), "בברלין כשהיה צעיר" (30).
- 23 בדרך כלל מקובל לספר פרולפסיס חיצוני בזמן עבר, שהרי גם מה שמאוחר לסיום הסיפור הוא מוקדם לנקודת הזמן בה עומד המספר. להסבר אפשרי לבחירה כאן בזמן עתיד, ראו להלן סעיף 5.
- 24 "שירו של שוברט" ממנו מצוטטות שורות אלה, הוא "הנודר" של גיאורג פיליפ שמידט פון ליבק (1766-1849), שהולחן על ידי שוברט (אופ. 4 מס. 1). להלן השיר בתרגומה של עדה ברודסקי (הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 136). השורות המקבילות לאלה שמצוטטות ביצירה מסומנות בכוכבית. תרגומן המצוטט ביצירה נאמן יותר למקור. אין צורך להכביר מילים על הקשרים בין מילות השיר ליצירה ולגיבורה.
- "מִן הַהַרִים בְּאֵתֵי הַלֹּם, / מִהַבֵּיל הַגֵּיא, הַיָּם יָהֵם. / אֶלֶךְ מִחֲרִישׁ, לְבֵי נֹגְהָ, / שׁוֹאֵל-קוֹבֵל הַקּוֹל: / אֵיזָה? / תְּמִיד: אֵיזָה? // הַשֶּׁמֶשׁ כָּאֵן כָּל כֶּן קָרָה, / חַיִּים יָקֵנוּ, נֹצֵה נִשְׁרָה, / כָּל הַדְּבָרִים נָבוֹב צָלִילִם, / אֲנִי נִכְרֵי בְּמֵלֵא-עוֹלָם. // * אֵיךְ, אֶרֶץ אֶהְבֵּתִי? // * נִכְסַפְתָּ, הַזֹּיזֵה-בְּכַרְדִּי! / אֶרֶץ תִּקְנָה שֵׁם מוֹדִיקָה, / שֵׁם כָּל וְרַדִּי בְּזִיו פְּרִיחָה. // יְחַדְּרוּ פּוֹסְעִים שֵׁם יְדִידִי, / שֵׁם לְתַחֲתָה קָמִים מְתִי, / אֶרֶץ דּוֹבֵרֶת אֶת שְׁפָתַי, / אֶרֶץ אֵיךְ? // אֶלֶךְ מִחֲרִישׁ, לְבֵי נֹגְהָ, / שׁוֹאֵל-קוֹבֵל הַקּוֹל: אֵיזָה? / תְּמִיד: אֵיזָה? / קוֹל רְפָאִים יַעַן דוֹמָם: / בְּאֶשֶׁר אֵינְךָ, הָאֶשֶׁר שֵׁם!"
- 25 הפער בין חייו הממשיים הדלים של ברנהרט לבין עולמו הפנימי העשיר בולט במיוחד כאשר מתגלית במחשבותיו תוקפנות מפתיעה. בינו לבין עצמו הוא מרכה לגדף, מדמיין עצמו כמפקד צבאי (49) ואף מזדהה עם מטוסי חיל האוויר האיטלקי המפציצים את תל-אביב, שבאמצעותם "הוא יכול להרוג את מי שהוא רוצה" (31).
- 26 הציטוט הוא מתוך הטריצינה על החלוף של הופמנסטל. להלן השיר בתרגומו של שמעון זנרבנק (הקול הוא האחד, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 15); השורות המקבילות לאלה שמצוטטות ביצירה מסומנות בכוכבית: "עוד על לחיי מגע נשימתם: * אותם ימים קרובים, היתכן? * חלפון, היו כלא היו, אינם? // איש לא יתפס את פשר הדבר, / והוא נורא הרבה מלקונן: / שכל דבר מחליק לו ונגר. // שהאני שלי באין בולם / החליק לכאן מאיזה ילד זר, / נכרי לי כמו כלב ואלם. // אף זאת: היתי כבר לפני דורי, / ואבותי בלבוש תכריכיהם / קרובים אלי ממש כשערי. // בשך הם מבשרי כשערי". התפתחותו של המבוגר מתוך הילד, קיומו של הילד לפני הולדתו כפוטנציאל בתוך אבותיו, גם אלה שהלכו לעולמם מכבר, הן תמות מרכזיות במחשבתו של ברנהרט.

- 27 אלווירה מצטטת לברנהרט את הבית הראשון בתרגום משנות הארבעים של י' בן זכאי (היינריך היינה, מבחר תרגומים, תל-אביב: עקד, תשכ"ז, עמ' 82). להלן תרגום זה במלואו: "בְּמַעְרָה גְבֻעָה בְּצִפּוֹן/ עוֹמֵד אוֹרֵךְ בּוֹדֵד/ עוֹטָה סוֹת כְּפוֹר וְשֶׁלֶג/ רוֹדֵם חוֹלֵם רוֹעֵד// יְחַלֵּם עַל בַּת דְּקָלִים/ מְאַרְץ הַמְזוֹרָח/ בְּאֵלֶם אֶלְמָנוּת/ עַל צוֹק לוֹהֵט תִּקְדָּח".
- 28 זוהי שאלתו של לייבניץ: "השאלה הראשונה שניתן להציג היא: מדוע יש משהו ולא שום־דבר?" (7. par. [1714], *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*).
- 29 הדבר מעלה על הדעת את התהליך שהתחולל בתחילת המאה ה-20 בקרב אינטלקטואלים יהודים צעירים בגרמניה. התעניינות במקורות היהדות (אך לא בשמירת מצוות אורתודוקסית) ובייחוד היקסמות מעולמה של החסידות, הביאו לראייה חדשה של ה"אוסטי'יודה" המבוזה כמייצג של רוחניות ואותנטיות.
- 30 ראינו כי השחתת זרע היא נושא מרכזי עבור ברנהרט, אך האם מדובר כאן ב"סיפור ראליסטי" מסוים? חמש שנים לפני צאתו לאור של ברנהרט, הופיע הרומן סוף דבר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1984) מתוך כתב יד שהותיר יעקב שבתאי (1933-1981). גיבור הרומן משחית את זרעו אל תוך כיוור רחצה, כלשונו של ברנהרט, פעמיים (עמ' 22, 133) וייתכן שיש כאן ניסיון להסב את תשומת לב הקורא ליחס כלשהו בין ברנהרט לסוף דבר. הנה קשר אפשרי אחד: במרכזו שתי היצירות עומד גבר הנקלע למשבר במחצית חייו, וכל אחת משתייהן מסתיימת בתמונה של לידה, החורגת מן ההנחות הראליסטיות של היצירה ככללה. הקורא חופשי להחליט אם מאיר, גיבור סוף דבר, נדרם במיטתה של ד"ר ריינר, או מת מהתקף לב שמפניו חשש עת ארוכה. אם בחלום ואם בחיים שמעבר למוות, המסע שהוא עורך בפרק האחרון של הרומן מסתיים בלידתו של מאיר מחדש, "ומישהו החזיק בו בזהירות והגביה אותו מעט ואמר 'איזה ילד יפה'" (עמ' 235). סיומו של ברנהרט, שבו הגיבור יוצא לדרך חדשה לא על ידי חזרה מעגלית ללידתו כתינוק, אלא על ידי כך שהוא יולד את חברו האהוב, הוא ניגודו הגמור של סיום סוף דבר: יציאה החוצה אל ה"אתה" בניגוד למעגליות של ה"אני".
- 31 בעזרת פעלים כמו "חושב", "זוכר", "רואה בעיני רוחו", "רואה בהקיץ", "מדמה בנפשו", "מצייר בנפשו" או "חולם" המופיעים ביצירה בתדירות רבה.
- 32 על דרגות מוחשיות של המספר ראו רמון קינן, הערה 8 לעיל, עמ' 94.
- 33 סיפור מוקדם יותר של יואל הופמן, "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת" (1908 יוסף, ירושלים: כתר, 1988) מכיל את חבלי כתיבתו באופן מפורש. בסיפור זה, העיסוק הבלתי פוסק במעשה הכתיבה מביא לכך שהסיפור "אינו מתפתח כלל אלא הולך ומתפתל כשבול" (עמ' 152).
- 34 דברים אלה, כמו ההשערות על קשרי ברנהרט עם היהדות המסורתית, ניצבים על בסיס פחות מוצק משאר חלקי המאמר. בשני המקרים מדובר בהשלמת פערים מתוך עניין למצוא קוהרנטיות בסיפור. זוהי קריאה על פי "עקרון החסד", לגבי מי שבעיניו קוהרנטיות כזו היא ערך אסתטי חיובי.
- 35 מיכאל באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, מרוסית: מרים בוסגנג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1978, פרק 2.
- 36 אודיסאוס נזכר ביצירה פעם אחת: "אילו היתה לגוסטב אחות כאנה-ליזה היתה קוראת באוזניו סיפורי מלחמה עתיקים בלילות הארוכים של החורף. 'ולבסוף', היתה אומרת, 'אודיסאוס שב אל פנלופי' ומראשו של גוסטב היו עולות יונים" (66). ייתכן שניתן להבחין גם באלוזיה פרודית ל'ולויסטס של ג'ויס': "בלילה יקתרינה [נוזלים גאו בין ירכיה] צעקה: דא, דא, דא, דא, דא, דא" (52).

- 37 כמו ביוליסט לג'ויס, גם בברנהרט, האב והבן המיתולוגיים הם בה בעת האב והבן של השילוש, וכמו אצל ג'ויס, היחס בין האב והבן נקשר גם ליצירה אחרת שבמרכזה אב ובן: המלט של שקספיר. סמוך לסיום היצירה צופים גוסטב וברנהרט בהצגה המלט. ההצגה מעוררת בברנהרט התרגשות ומעלה בו זיכרונות ישנים. דברי רוח האב "אני הוא צל אביך אשר נגזר עליו לנוע בלילות..." מעוררים בברנהרט התפעמות מיוחדת: "ברנהרט חושב: 'הו זיגמונד!' ולכו נעתק ממקומו" (166). כפי שראינו, ייתכן שברנהרט חושד בנאמנותה של אמו לאביו וזו הסיבה שיש לדברים משמעות מיוחדת עבורו, אך מבחינה אחרת, הרוח הוא גולה שאין לו מנוחה במקומו, ובכך הוא דומה לברנהרט עצמו. תמונה שנייה מן ההצגה המתוארת בפרוטרוט, היא תמונת הסיום. שלוש הגויות המונחות על הבמה מסמנות את קצה של שושלת מלכות שלא השאירה אחריה צאצאים. ניתוקה של שושלת הוא בעיה מרכזית במחשבתו של ברנהרט, המוצא לה, בסיומה של היצירה, מוצא משלו.
- 38 ייתכן שניתן עוד להוסיף לרשימת האודיסיאות שמנתי ביצירותיו של הופמן. יהואחים גיבור הלב הוא קטמנדו (ירושלים: כתר, 2000) אשר נעזב על ידי אשתו ועקר מביתו, מוצא לו בית, אישה ותינוק אשר הופכים להיות משפחתו החדשה. המפגש בין גורנישט החוזר לברלין לבין הזונה, בסיומו של "ספר יוסף", יכול להיחשב לפרודיה גרוטסקית ובוטה על שיבתו של אודיסאוס לפנלופה.
- 39 יואל הופמן, "קצבן", ספר יוסף, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 7-49.
- 40 שם, עמ' 49.
- 41 יואל הופמן, מה שלומך דולורס, ירושלים: כתר, 1995.
- 42 שם, פיסקה 323.
- 43 שם, פיסקה 327.
- 44 יואל הופמן, אפרים, ירושלים: כתר, 2003.
- 45 שם, פיסקה 198.
- 46 שם, פיסקה 200.
- 47 גרשון שקד, "אפלה תחת השמש", פוליטיקה 40 (ספטמבר 1991), עמ' 45.
- 48 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלוש ספורים: מבחר הסיפור העברי הקצר משנות השישים עד שנות התשעים, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1993, עמ' 425.
- 49 חנה הרציג, הקול האומר אני: מגמות יסוד בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 383.
- 50 נילי שרף-גולד, "הספר כנהר: עיון בברנהרט ליואל הופמן", עלי שייח 36 (קיץ 1995), עמ' 67.
- 51 דוד גורביץ', פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה העשרים, תל-אביב: דביר, 1997, עמ' 272-273.
- 52 אריאל הירשפלד, "הגלקסיות של יואל הופמן", א, הארץ (31/3/1989), עמ' ב 8.
- 53 הירשפלד, "הגלקסיות של יואל הופמן", ב, הארץ (7/4/1989), עמ' ב 8.
- 54 שרף-גולד, הערה 50 לעיל, עמ' 70.
- 55 שקד, הערה 47 לעיל, עמ' 45.

ספרונה בתרמילי תמיד: שירי זיכרון ללאה גולדברג*

מעין הראל

א

בחמישה עשר בינואר 1970 נפטרה המשוררת לאה גולדברג, אבל דמותה ויצירותיה הוסיפו להתקיים גם בשנים שלאחר מותה: אז הוענק לה פרס ישראל וכתביה המקובצים יצאו לאור, בהם גם שירים, ציורים ותרגומים מעיזבונה.¹ לצד מחוות "ממסדיות" אלה, פורסמו בשנים אלה גם ביטויים אישיים יותר של הערכה ואבל על מותה של גולדברג, ביניהם כמה וכמה שירים שכתבו משוררים שונים לזכרה.

הקינה על מות אדם, שהיא מן הסוגות הספרותיות המושרשות ביותר גם במסורת העברית,² מקבלת משמעויות מעניינות כאשר מפנה אותה משורר אחד לרעהו. עם שירי הזיכרון הידועים ביותר מסוג זה נמנים השיר שהקדיש אודן לייטס, בו הוא משרטט את דמותו כאדם וכיוצר.³ בשירים הללו ניתן לגלות לא אחת הצהרות על הפואטיקה של המשורר הכותב, מחד גיסא, ועל זו של היוצר שהוא "מושא הזכירה" מאידך גיסא, וכן על האופן שבו הן מתייחסות זו לזו. לעתים קרובות הם חושפים קשרים אינטרסקטואליים בין יצירות שונות, ולמעשה מגלמים מעין "שיחה פואטית" הנמשכת גם לאחר מותו של אחד מבני השיח השותפים לה. גם העובדה שברבים מן השירים הללו נוצרת בדרך כלל זהות בין המשורר הביוגרפי הכותב את השיר לבין דמות הדובר בו, היא חשובה משום שהיא מאפשרת, לפחות לכאורה, מעין "הסרת מסכות", וכמו מתירה את חשיפת זהותו של המשורר הביוגרפי גם מעבר לפרסונה של ה"דובר" ומבעד לתחבולות פואטיות שונות.

גילויים כאלה עשויים להיות מרתקים במיוחד כאשר מדובר במשוררים השייכים למה שמכונה "דורות ספרותיים" שונים. במקרה כזה ניתן להסיק מתוכם גם מסקנות רחבות – שמעבר לזיקות הספציפיות שבין משורר כזה לאחר – הנוגעות לתיאור ההיסטוריוגרפי של יחסי דורות בשירה. במאמר זה אתמקד בכמה שירים, שהקדישו

* מאמר זה מבוסס על הרצאה שנתתי בכנס ה-NAPH, שהתקיים באוניברסיטת בן-גוריון בנובמבר 2002. אני מודה לפרופ' נילי שרף-גולד, לד"ר חמוטל צמיר ולחברי המערכת של מכאן על הערותיהם החשובות והמועילות. המוטו שבכותרת מבוסס על שורה מתוך שירו של עמיחי "לאה גולדברג מתה", וראו להלן, עמ' 105-107 והערה 52. [מערכת מכאן מבקשת להודות לד"ר יאיר לנדאו, מנהל העיזבון של לאה גולדברג, על הרשות להשתמש ברישום שהתפרסם בקובץ שארית החיים].

שלושה משוררים גברים לזכרה של לאה גולדברג בשנים שלאחר מותה: שני מחזורי שירים מאת ט' כרמי וטוביה ריבנר ושיר מאת יהודה עמיחי. שלושתם החלו לפרסם משיריהם בשנות החמישים, ועל כן ניתן לשייך אותם לדור/דורות ספרותיים שונים מזה שאליו השתייכה גולדברג עצמה,⁴ שהחלה לפרסם משיריה 20 שנה קודם לכן. מן הקריאה בשירי הזיכרון עולה כי הכתיבה על אודות גולדברג, לרבות הבחירות הפואטיות שהיא כוללת, חושפת כמה מן "האסטרטגיות השיריות" המרכזיות ביותר ביצירתם של שלושת המשוררים שבהם אדון. אך מעבר לכך – דרכה נפרשים בפנינו סוגים שונים של דיאלוג פואטי:⁵ החל מן הדיבור על גולדברג כמבטא זיקות סמויות, מוסוות, לעולמה ולמה שהיא מייצגת; דרך יצירת זהות אנלוגית בין דמותה ושירתה לבין דמותו של המשורר המנציח את זכרה, בבחינת "דיבור על האחר" שהוא גם דיבור על האני; ועד הטמעה של מילותיה וקולה של גולדברג בתוך הטקסטים הללו, כמעין "כתיבה מחודשת", אישית, שלהם. במאמר זה אנסה, דרך הקריאה בשירים הללו והעמידה על הדיאלוגים הפואטיים העולים מהם, לחשוף כמה מן הזיקות שבין משוררי "דור המדינה" לבין שירתה של לאה גולדברג, ולמעשה – להציגה כאחת המשוררות המשפיעות ביותר על הפואטיקה החדשה שאפיינה את השירה העברית בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים. בדרך זו אנסה לפתוח פתח להצעת מעין מודל היסטוריוגרפי חלופי לתיאור יחסי הדורות הספרותיים בשירה העברית.

אחד "המודלים השליטים" בהיסטוריוגרפיה של השירה המודרנית הוא זה האדיפלי. בבסיסו – תיאורם של משוררים גברים המורדים באבותיהם. מודל זה תואר בהרחבה באמצעות המונח "חרדת ההשפעה" (The Anxiety of Influence), מבית מדרשו של הרולד בלום.⁶ בלום רואה את ההיסטוריה של הספרות בראש ובראשונה כזירה של מאבק בין בנים לאבות, ואת המהלך הפואטי כמגלם תשוקה ל"רצח אב" כמו־הכרחי. ההבחנה הזו, שבאמצעותה ניתן לאפיין בדיעבד רבים מאבות המודרניזם האירופי, תוארה על ידי אבידב ליפסקר כ"לוחמנות הרסנית [...] [ש]הוצגה בפי מדובביה כמין שלב מעצב 'הכרחי' בדרך לאינדיבידואציה של האני־המודרני־הנולד, ומשום־כך שולבה תמיד בתוך הסבר תהליכי: כסיפור היסטורי דמיוני על כוח חדש שקם על קודמו ותפש את מקומו, כאילו מדובר בתהליך כרונולוגי של הרס עולם אסתטי ופואטי ישן עד ליסודותיו לשם הקמת עולם פואטי חדש על חורבותיו".⁷ מבחינות רבות הוא תקף גם לשיח המחקרי והביקורתי על הספרות העברית, בפרוזה ובשירה כאחת, גם כחלק מהצגת המרד ב"אל האב" כאחד מן הנושאים שבתשתיתה – החל בכתביהם של הלקין, קלוזנר וסדן, דרך תיאוריהם של גרשון שקד ונורית גרץ את הסיפורת של "דור המדינה" מול זו של "דור הפלמ"ח", וכלה בחיבוריו של דן מירון.⁸

אולם יותר מכול נדמה כי הוא הולם את האופן שבו מוצג מאבקם הפואטי של משוררי "דור המדינה" (או דור "חבורת לקראת") – משוררי שנות החמישים, בדור המשוררים שקדם להם – דור שלונסקי־אלתרמן (או דור "חבורת יחדיו"), באופן שהמשיך למעשה את "המרד האדיפלי" שרווח בשירה העברית גם לפני כן, בעיקר כנגד "עמדת האב" של ביאליק בשירה העברית החדשה. התיאור הזה אִמץ, כפי שהראתה חמוטל צמיר,⁹ בעיקר את המניפסטים של היוצרים בני "דור המדינה" עצמם (ובראשם, כמובן, נתן זך במאמרו

הידועים על אלתרמן)¹⁰ ואת הצהרותיהם הגלויות. אולי בשל כך הוא בעייתי מבחינות רבות. ראשית, בעצם ההנחה שאכן קיימים בתולדות השירה (כמו בפרוזה) דורות ספרותיים כה מובחנים. תפיסה כזו מחייבת הכללות הלוקות תדיר באי־דיוקים: היא מתעלמת משינויים החלים ביצירותיהם של משוררים שונים לאורך השנים; מטשטשת את ההבדלים בין יוצרים שונים המתוארים כ"בני אותו הדור" (והדבר בולט אולי יותר מכול בדיון במשוררי "דור המדינה" – שכן לא אחת דומה, למשל, כי ההבדלים בין עמיחי, זך, אבידן ורביקוביץ רבים יותר מן המשותף להם); מעלימה מן "המפה הספרותית" משוררים החורגים מן הפואטיקה המוצהרת של הדור ובכך יוצרת גם הבחנות ברורות ורבות־השפעה בין "קאנון" ל"שוליים" ועוד. מושג ה"דור" לעולם אינו מושג נייטרלי ואובייקטיבי, ולעתים קרובות הוא מייצג את מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית ותו לא.¹¹

שנית, מודל היסטוריוגרפי כזה מניח מראש מאבק או התנגדות ולא המשכיות או דיאלוג, באופן המחדד בעיקר את ההבדלים בין יצירותיהם של משוררים מ"דורות ספרותיים" שונים (ועל מנת "לסמן" את גבולותיו של "הדור הספרותי" החדש), אך ממעט לעמוד על אפשרויות של מגע או על זיקות ביניהן.

מעבר לכך – ובין היתר בשל ההנחות הפסיכואנליטיות־פרוידיאניות המובלעות בו – נושא התיאור הזה גם אופי פטריארכלי מובהק. כפי שנטען לא אחת כנגד הנחותיו של בלום (ובראש ובראשונה בספרן החשוב של גילברט וגובראר),¹² ראייה כזו נוטה לראות את הספרות כ"שדה כוח" גברי, כשהיצירות הנשים אינן אלא "ספיח נלווה" לו. בספרו אמהות מייסדות, אחיות חורגות, מונה דן מירון "כמה מן ההנחות הנסתרות, שנקבעו במהלך ההתקבלות של שירת הנשים העברית בראשיתה וליוו שירה זו בחשאי עד לימי המדינה" ו"למעשה [...] מלוות אותנו [...] כמעט עד היום".¹³ ביניהן הוא מזכיר את העובדה ש"שירת הנשים רצויה בספרות העברית ואף מתקבלת בה בעין יפה כשהיא מהווה 'תוספת' לשירת הגברים ואינה באה לא להתחרות עמה ואף לא להציע פרספקטיבה שירית שונה לגמרי מזו שלה. עליה להשלים את החסר בשירת הגברים".¹⁴ נטייה זו בולטת מאוד בתיאור ההיסטוריה של השירה העברית החדשה, וגם, אם נרצה, ב"סוציולוגיה" של החבורות הספרותיות שפעלו בה – כאשר נראה, שלכל "חבורה ספרותית" גברית נלווית משוררת אישה – כך, משוררת כלאה גולדברג תוצג, במסגרת מודל שכזה, כ"אשה הנספחת" לאלתרמן ושלונסקי,¹⁵ דליה רביקוביץ כ"אישה" של "דור המדינה",¹⁶ ויונה וולך כמי שעיצבה את הפואטיקה של משוררי שנות השישים והשבעים לצד מאיר ויזלטיר ויאיר הורביץ.

מודל מתנגד, חלופי, הוא זה שבבסיסו הניסיון לתאר מסורות או שושלות של "שירת נשים", לא מעט בהשפעת מחקרים פמיניסטיים מן העולם, בעיקר של חוקרות מן "הגל השני" של הפמיניזם האמריקאי – כך למשל, תוצג גולדברג כ"אחותן" של רחל או אסתר ראב, וכ"אמה" של דליה רביקוביץ, הצעירה ממנה,¹⁷ גם אם לעתים נדמה כי ההבחנות המגדריות החדות הללו מונעות את בחינתן של השפעות "חוצות מגדר". זאת ועוד – גם כאשר מתוארים יחסי גומלין פואטיים, בין־מגדריים, בעיקר במחקרים מן השנים האחרונות, הם ממוקדים

לרוב בהשפעות שיש ליצירתם של משוררים גברים על יצירת הנשים. זהו ניסיון לתאר את האופנים שבהם מתעמתות הנשים בשיריהן עם מודלים פואטיים גבריים, ובעיקר – עם "שם האב" הפואטי, על המשמעויות הרחבות שיש למושג זה.¹⁸ בכמה מקרים נרמזים היחסים שבין משוררים גברים שעמדתם הפואטית מוגדרת כ"מינימליסטית", ולעתים קרובות גם כחורגת מן הפואטיקה השלטת, לבין שירת הנשים. הדוגמה המובהקת ביותר לכך היא הצגת שירתו של דוד פוגל כמבטאת "קול נשי" בשירה העברית.¹⁹

אך האם לא ניתן להצביע, במסגרת תיאור תולדות השירה העברית, גם על משוררות נשים שהנן "אמהות מייסדות" לשירה העברית כולה, ולא ל"שירת הנשים" בלבד? או לחלופין, לבחון את הזיקות שבין יצירתם של יוצרים גברים לבין היצירה הנשית? אפשרות כזו עולה מסיכום מאמרו של מיכאל גלזמן "שירת נשים במודרניזם", שבו הוא מציין כי "אנו מגלים שמשוררי שנות החמישים לא רק פתחו גרסה מקומית של מודרניזם אנגלו-אמריקאי, הם גם המשיכו מסורת שירת נשית, מינימליסטית באופייה, שמעולם לא הוכרה כמקור השפעה".²⁰ גלזמן עומד על ההשפעה המכרעת שהייתה לשירת הנשים (רחל, אסתר ראב ואחרות) על משוררי "חבורת לקראת", בעיקר בביסוס קולו של "האני הפרטי". את ההתנגדות לה הוא מסביר בשאיפה להגן על המקוריות והייחודיות של המהפכה השירית שלהם.

בדיוני הנוכחי אני מבקשת לצמצם מסקנה רחבה זו – אין בכוונתי לעסוק בכלל "המסורת השירית הנשית", אלא בלאה גולדברג בלבד, שאותה אני מבקשת להציג כ"דמות מפתח" לא רק בהתפתחות שירת הנשים העברית, אלא בזו של השירה העברית בכלל. יתר על כן – אני סבורה כי יש קושי בהצגת "משוררי שנות החמישים" כקבוצה הומוגנית אחת, בעלת מאפיינים ברורים.²¹ מסיבה זו וממניעים נוספים אתמקד בהשפעות אפשריות של גולדברג על משוררים אחדים בלבד, ואף זאת – תוך הסתייגות ברורה – שכן מדובר במשוררים שההבדלים ביניהם רבים ומכלול יצירתם (כמו של גולדברג עצמה) מגוון למדי, ועם זאת – אבקש לטעון כי השפעתה עליהם הייתה מרחיקת לכת. נוסף על כך, יש לזכור כי לאה גולדברג לא חדלה לכתוב עם כניסתם של המשוררים הצעירים לזירה, ועל כן – ייתכן בהחלט גם מהלך הפוך, שבמסגרתו ניתן גם לבחון את שירתם של המשוררים הללו כ"מקור השפעה" על שירתה המאוחרת של גולדברג.

יחסיה של גולדברג עם בני "דור המדינה" מתוארים בעיקר דרך הפן השלילי שלהם – בעיקר בשל הביקורות שכתבו נתן זך ודן מירון על קובץ שיריה מוקדם ומאוחר בשנות השישים. זך – אז משורר צעיר, ומירון – עדיין סטודנט באוניברסיטה העברית.²² מקובל להניח כי הביקורת הזו "שיתקה" את יצירתה של גולדברג לזמן מה,²³ ובעקיפין גם הובילה לפרסום שירי הקובץ עם הלילה הזה ב־1964 – קובץ שהוגדר כ"עירום", "דיבורי", "מעורטל", וכקרוב ביותר לפואטיקה של משוררי שנות החמישים. אחד ממחזורי השירים החשובים בו הוא "הסתכלות בדבורה", שניתן לראותו גם כמחזור ארס-פואטי המבטא מחאה כנגד אותן ביקורות.²⁴

אולם, מערכת היחסים של גולדברג עם בני "המשמרת הצעירה" של השירה העברית הייתה מורכבת יותר. ראשית, היא מוזכרת כמי שהקימה בירושלים מעין "קבוצת דיון"

למשוררים צעירים שהייתה מתכנסת בביתה. לאחר שחייתה בתל-אביב מאז שנותיה הראשונות בארץ, עברה גולדברג להתגורר בירושלים בראשית שנות החמישים, כאשר הוזמנה לשמש ראש החוג לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. עמיה ליבליך עמדה על ההבדלים הבולטים שבין "עידן תל אביב" לזה של ירושלים, וציינה כי "בירושלים [...] היא הופכת למרצה [...] חוקרת, כותבת מסות, מרבה לנסוע לאירופה, חיה חיים הרבה יותר מופנמים בין הסטודנטים המסורים לה, ובקרבת ידידים חדשים, שהם עמודי-התווך של התרבות הישראלית הגבוהה, אך לא ה'בוהמה'".²⁵ נראה כי ב"שנות ירושלים" שלה הצטמצמו קשריה של גולדברג עם שלונסקי ואלתרמן, כמו גם המגע בין הפואטיקה שלה לאלה שלהם, ובמקביל – עם מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית. המשוררים שאספה סביבה היו צעירים ממנה. היא העדיפה לפגוש בביתה ולא בבתי קפה הומים. כך, בעוד החבורות הספרותיות ה"רשמיות" הוסיפו לחולל מהפכות בתל-אביב, גיבשה גולדברג "קבוצה שאינה חבורה", נטולת "מניפסטים ספרותיים". האם הייתה זו דרכה לגבש סביבה דור של ממשיכים, או משוררים שיש גם ביניהם לבין עצמם מכנים משותפים?²⁶

ריבנר מציין כי "ביוזמתה של המשוררת נתלכדה מעין 'קבוצה ירושלמית' [...] השתתפו באותו חוג משוררים שגרו או למדו בירושלים, כגון אברהם הוס, ע. הלל, דן פגיס, דליה רביקוביץ, ט. כרמי... אני הזדמנתי", מציין ריבנר גם את עצמו.²⁷ גם ט' כרמי, בשיחה עם עמיה ליבליך, מרחיב בתיאור אותה קבוצה: "היינו נפגשים פעם בחודש בערך. היינו מחליטים על ספר, שכולם קראו לקראת הפגישה, ואחד היה פותח את הדיון. לא הצגנו שירים שלנו שם אף פעם [...] היא לא הייתה רַבָּה כמו שלונסקי [...] ההדרכה שלה הייתה בדיבור על דנטה ועל ציור רנסנס, ובאישיות שלה, ובאורח חייה – ולא בהערות הספציפיות על השיר".²⁸ בספרו האוטוביוגרפי חיים ארוכים קצרים,²⁹ מרבה ריבנר לתאר את לאה גולדברג כמי שעודדה את כתיבתו ואף הייתה חברתו הקרובה; כרמי וגולדברג עבדו בצוותא בהוצאת הספרים של ספרית פועלים ועוד יותר מכך – גולדברג תמכה בחלק מן המשוררים הצעירים דאז גם כמבקרת. אם נעקוב אחרי הביקורות שכתבה גולדברג על ספרי השירה של כמה מהם, נגלה כי הם זכו לביקורת אוהדות ביותר מצדה (בעיקר עמיחי וט' כרמי).³⁰ ועם זאת – כאמור, אני סבורה כי שירי הזיכרון שבהם אעסוק לעיל אינם מבטאים רק קשר אישי, חוץ-ספרותי, לגולדברג. אין הם רק קינות של אדם אחד על אדם אחר, קרוב לו, אלא הרבה יותר – מגלמים זיקות פואטיות עמוקות בין יצירתם לזו שלה. נוסף לכך, גם העובדה שמדובר דווקא בשלושה משוררים גברים המספידים משוררת אישה נדמית לי בעלת חשיבות.³¹

אחת מנקודות המוצא לבדיקת השפעה אפשרית של גולדברג על "המשמרת הצעירה" של השירה העברית אינה רק בהנחתו של ה"אני",³² אלא גם במרכזיותו של מושג החולין ביצירתה. במסתה "האומץ לחולין", שפורסמה לראשונה בטורים ב-1938, הצהירה גולדברג על אי-התאמתם של המציאות הרומנטית ושל אידיאל האדם שבתשתיתה (ה"הומו אוניברסלה") למציאות המודרנית. אמנם, אין היא שוללת את קיומו של "אידיאל השלמות", אך גורסת כי: "דורנו הוא דור של פירוק המכונות ובדיקת החלקים. זוהי עבודת חולין קשה, אך הכרחית. עלינו למצוא את עצמנו בתוך הפרטים הרבים הללו, כדי לבנות מן החלקים

המפורדים הללו את שלמות האדם המודרני [...] לפי שעה מתפרק כל דבר לאין שיעור של דברים קטנים עד אין סוף. וכל ערך קטן... קיים כערך חשוב בפני עצמו [...] זוהי עבודת חולין קשה, המחייבת ריכוז ודיוק. אין בה חגיגות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעונין.³³ השתמעויותיה של הצהרה כזו בעידן פריחת הנאו-סימבוליזם בארץ ישראל, זה של אותו "אור שועט! ראם האור המקרין בזהב!" של אלתרמן,³⁴ עשויות להיות מרחיקות לכת. ואף על פי כן – דומה כי בחירתה של גולדברג בעמדה ה"מינורית" וה"אפרורית" כביכול אינה תוצאה של "דחיקה הצדה" אלא של בחירה מודעת ומכוונת.

נשאלת השאלה, מהם ביטויי הפואטיים של אותו "אומץ לחולין"? גולדברג עצמה משיבה על כך בחיבור אחר שלה: "היצירה השירית היא החזרת חוש המידה לעולם, מציאת הגבולות [...] מתן הפרופורציה".³⁵ ואכן, דומה כי כתיבה הדוגלת ב"אומץ לחולין" מחייבת בראש ובראשונה התמקדות בחוויות מוקטנות ומצומצמות יותר, כביכול, אך בעיקר – באי־ראיית השיר כמכוון כל העת אל "הרובד הסמלי" שמעבר לו, ובאופן המתגלם גם בלשון – כך, כותבת גולדברג על "צַל טְבֵּעוֹת הָעֵשֶׂן עַל הַקִּיר",³⁶ על שהייה בחדרה או על "עורבים בגשם". כל אלה מתוארים לפרטיהם, באופן העשוי ליצור, אולי, תחושה של "שירה פשוטה", או נטולת "אידיאות גבוהות", המצטמצמת לכדי "הספר המנמנם על הדרגש, מנורה מתאבלת וראי מלגלג", כפי שטען אחד ממקטרגיה של גולדברג,³⁷ המשייך את יצירתה לתחומיה של "שירה נשית". ואף על פי כן זהו עולם שעצמתו ומורכבותו אינם נופלים מאלה שבשירים הסימבוליסטיים הסוגסטיביים.

והנה, כשהחל עמיחי לכתוב את שיריו העלו המבקרים על נס את "יסוד ההנמכה" שנתפס כאחד מן "המאפיינים החשובים ביותר של המהפך הפואטי שחוללו עמיחי ורעיו".³⁸ אך האם התחוללה מעין "קפיצה" ישירה מאותן "ערי־מסחר חרשות וכואבות" של אלתרמן אל "חדר במלון", "כבסים" או "הוראות למלצרית" של עמיחי?³⁹ האם ניתן להתעלם מן הדמיון שבין הדרך הפואטית שבחר עמיחי לבין "עבודת החולין" של גולדברג? חומרי שיריו של עמיחי הם אמנם, על פי רוב, יום־יומיים ו"עירוניים" אף יותר מאלה של גולדברג, ו"יסוד ההנמכה" התמטי מלווה בשירתו לעתים גם בשינויים צורניים – שבירת הטור השירי, ביטול החרוזה והמשקל ועוד. אלא שעמדת היסוד של שירתו מזכירה מבחינות רבות את זו של גולדברג, ונדמה כי היא עצמה חשה בכך, בהיותה, כאמור, אחת התומכות הנלהבות בשירתו. כך כתבה גולדברג בתגובה לחצי הביקורת ששילח שלמה צמח בקובץ שיריו הראשון של עמיחי, עכשיו ובימים האחרים: "שהרי הקטן והחולף, הפרוזאי ביותר, דבר של חולין, יכול ליהפך ולהיות למשהו גדול לאין ערוך בשעה שנוגע בו משורר [...] האין זו דרכו של משורר להפוך את החולין שלו לשירה [...]".⁴⁰

יתר על כן – אין להכחיש כי ה"נטייה לחולין" בולטת בשירת עמיחי, למשל, במידה רבה יותר מאשר בשירת בני דורו – אצל זך היא קיימת בדרגות משתנות של הפשטה (ותוך זיקה תמידית גם אל ה"נשגב") אך קשה יותר לאתרה בשיריו המוקדמים של אבידן, המתנהלים עדיין בתפאורה האלתרמנית של הרחובות ה"ממריאים אל האור הלבן".⁴¹ ערפלי טען כי אבידן משווה "למקרי חיים שגרתיים אופי דרמתי, מזעזע ואפילו אפוקליפטי".⁴² גם דליה רביקוביץ מעדיפה לתאר בשירה המוקדמים את "ארץ מבוא השמש"⁴³ ולא את שהייה

בין "שלשה או ארבעה בחדר". תיאור "הקטן והחולף" נקשר פעמים רבות גם לעמדה של התבוננות, שאף היא בשר מבשרה של שירת גולדברג. נוסף לכך, נהוג לקשור עמדה זו גם אל הטון הדיבורי, שהחליף את המליצה השירית, ואל הבחירה בריתמוס חופשי תחת העדפת המשקל והחרוז, כמו גם אל הליריקה.⁴⁴

לי נראה, כי "עמדת החולין" של גולדברג מקבלת את ביטויה באופן מועצם דווקא כאשר קיים מתח בינה לבין אמצעי עיצוב שיריים "מגביהים", לכאורה. כזו היא, למשל, נטייתה אל צורות נאו־קלאסיות כדוגמת הסונטה. בהקשר זה, מעניין לציין כי כרמי ועמיחי, כמו גם רביקוביץ, היו מן המשוררים שהמשיכו את מסורת כתיבת הסונטות של גולדברג⁴⁵ גם בדור שדגל ב"התנגדות לבית המרובע" וב"אי־סדירות בחריזה". אולם, "עבודת החולין" אינה באה לידי ביטוי בסמנים תמטיים או צורניים בלבד, אלא לא פחות מכך בדמותו של הסובייקט הדובר המבקש להיות "כל אדם", או "אדם פשוט".⁴⁶ עמדה זו, שיוחסה לעתים לגולדברג בהיותה משוררת אישה, שבה ועלתה ביצירתם של חלק ממשוררי שנות החמישים (ולרוב דווקא ה"שוליים" שביניהם), והיא בולטת לפחות ברובד הגלוי של שירתם ובמניפסטים שליוו את אותה תמורה של "דור המדינה".⁴⁷ זאת ועוד – נדמה כי מבחינות רבות היותה שירת גולדברג מעין "גשר" בין "המודרניזם המינימליסטי", בלשונו של מירון,⁴⁸ שהתקיים באירופה שלפני המלחמה, ומייצגו הם דוד פוגל או חיים לנסקי, לבין המודרניזם של "דור המדינה". זהו מודרניזם, העומד בניגוד מוחלט ל"אסכולה הישראלית" של אלתרמן־שלונסקי, ומירון מונה בין מאפייניו נטייה ל"התעמקות יתר בחוויות הפרט [...] איפוק סגנוני, הצגת 'אגו' שירי בעל ממדים צנועים" וכן "תחושה כמעט מכוונת של פריפריאליות".⁴⁹ אלא שנדמה כי זך, שדגל ב"דפלאציה של הציור הפיזי" וב"קריעת חלון לעצמי העולם [...] למראותיו ונופיו",⁵⁰ והחזיר לקדמת הבמה את יצירותיהם של פוגל או פרייל⁵¹ שחיו בחו"ל, התקשה כפי הנראה להציג את לאה גולדברג, שנכחה במציאות הספרותית הארץ ישראלית, כמשוררת שביצירותיה מתקיימות רבות מסגולותיה של "השירה הטובה", על פי משנתו, וכמי ששירתה מהווה תשתית גם ל"מהפכה השירית" של בני "דור המדינה". אולם, כאמור, לא כך היו פני הדברים ביחס לכל המשוררים בני דורו.

1

כשבוע לאחר מות גולדברג פרסם יהודה עמיחי בעיתון הארץ שיר שכותרתו "לאה גולדברג מתה". שנה לאחר מכן הוא נכלל בקובץ שיריו השישי, ששמו ולא על מנת לזכור.⁵²

לָאָה גוֹלְדֶּבֶּרְגַּ מָתָה

לָאָה גוֹלְדֶּבֶּרְגַּ מָתָה בְּיוֹם שֶׁל יָרֵזֶיף,
כְּפִי שֶׁרָק בְּשִׁירֶיהָ כְּתָבָה;
וְרָחַתָּה אֶת הַלְוִיָּתָה.
לְיוֹם מַחֲרַת שֶׁל שְׁמֵשׁ,
כְּפִי שֶׁרָק הָיָא.

עֵינֶיהָ הַעֲצוּבוֹת הֵן הַיְחִידוֹת
הַיְכוּלוֹת לְהַתְּחַרֹּת עִם עֵינֵי אָבִי
בְּמִשְׁחָק יְהוּדֵי עֲתִיק
שֶׁל עֵינַיִם כְּבוֹדוֹת הַגּוֹלְשׁוֹת
לְגַמּוֹת לְמִטָּה.
(עֲכָשׁוּ שְׁנֵיהֶם שָׁם.)
לְאֵה מֵתָה יוֹמִים
אַחַר שְׁהִמוּסָפִים הַסְּפָרוֹתִיִּים
כִּבְר עָמְדוּ בְּמִלּוֹא דְפוֹסָם:
כִּךְ הִיא מְאַלְצָת אוֹתָנוּ
לְכָתוּב עֲלֶיהָ בְּנַחַת עֲצוּבָה
וּבְנִקְיוֹן מְלִים, כְּפִי שֶׁרַק הִיא.
(בְּקָרְבוֹת הַנֶּגֶב הִיא סְפָרוֹנָה
"מִבֵּיתִי הַיֶּשֶׁן" בְּתַרְמִילֵי תְּמִיד.
דְּפִיו הָיוּ קְרוּעִים וּמְדַבְּקִים
בְּרִצּוּעוֹת פְּלִסְטֵר, אֵךְ יִדְעָתִי בְּעַל פֶּה
אֵת כָּל הַמְּלִים הַמְּסַתְרוֹת
וְגַם אֵת הַנֶּגְלָה.)

הִיא לְמִדָּה שְׁפוֹת רְבוֹת
מֵתוֹךְ עֲצוּבוֹת הָאָדָם הַדוֹחֶקֶת:
דְּבוּר, כְּתִיבָה וּבְכִי שֶׁקֵּט.
(בְּדִירָה אַחַת בִּירוּשָׁלַיִם גָּרוּ אַחֲרֶיהָ
שְׁלֹשׁ נְעוּרוֹת
שְׁאַחַת מֵהֶן אֶהְבֵּתִי מְאֹד.)
הִבְאֵנוּ לָהּ מִן הַמְּתוֹק
שֶׁל חַיִּינוּ, כְּדֵי שְׁתַּכְנִים אוֹתָהּ

לְשִׁירֶיהָ, כְּרִבָּה לְתוֹךְ סְפָגְנִיּוֹת.
אֵךְ אֵת הַיְסוּרִים לָהֶן
סְפָקָה הִיא בְּעֲצָמָה:
לֹא נִזְקָקָה מִשְׁלֵ אַחֲרִים.
(כְּשֶׁהָיָה יְלָדִי בֶן שְׁנַתִּים,
קָרָא לָהּ: "גוֹלְדֶרְבֵּג":
לֹא, דוֹרְה. לֹא, לְאֵה.)

הַפְּרוֹפְסוֹר שְׁבָה, הִיא
מוֹכֵן אוֹלֵי לְחִיוֹת עוֹד שְׁנַיִם רְבוֹת,
אֵךְ הַמְּשׁוֹרְרֵת לֹא רָצְתָה
לְהוֹדֵקוֹ. וְנִצְחָה.

לָאָה מְתָהּ. בְּדַמָּמָה הַזֹּאת
 הָיוּ לָהּ כְּבֹד כָּאֵן הַרְבֵּה מְנִיּוֹת.
 הִיא יוֹצֵאת עֲשִׂירֶה לְשָׁם;
 מְלֶכֶה הַיּוֹצֵאת לְגִלּוֹת שֶׁל מוֹת.

וְאֵת שִׁירֶיהָ יוֹסִיפוּ לְקַרְא
 נְעֵרָה וְנָעַר בַּחֲדָרִים חֲבוּיִים
 וּמְתוּקִים בְּאַרְצָה
 אֲשֶׁר הַחַיִּים כִּבְּשׁוּ אוֹתָהּ.

בְּהַר זֶה, שְׁקוֹרְאִים לוֹ "מְנוּחֹת",
 אֲנִי חוֹשֵׁב עַכְשָׁו עַל הַמְּלִים
 "בִּיגוֹן שְׂאוּלָה" שֶׁבַח־מֶשׁ:
 יְגוֹן צְרִיךְ לְהִיּוֹת דָּבָר
 יָפֵה וְיָקָר מְאֹד, כְּמוֹ
 כְּלֵי כֶסֶף וְזָהָב שֶׁהַכִּנְסוֹ עִם
 מְלָכִים מְתִים לְתוֹךְ קַבְרָם. כִּךָ עֲמָד.

לְכִי עַכְשָׁו. אֶסְפִּי אֵת כָּל הַקּוֹלוֹת
 אֵלַיךָ. קַחֵי אוֹתָם אִתְּךָ.
 הֵם שְׂלָהּ, סוּף סוּף.
 חֲזֵרֵי לְשָׁם. מְתִים מְדַרְיָקִים כְּמוֹךָ
 לֹא יוֹכְלוּ לִזְמַר כְּמוֹנוֹ: אֲנִי רוֹצֶה
 לִזְמַר. אֲנִי חוֹשֵׁב שְׂכָךָ. אוֹלֵי אֲבוֹא.
 מְתִים אוֹמְרִים: לֹא, אֵין אֲנִי, אֵינְנִי.

לְכִי בְּמְנוּחֹת לָאָה לָאָה מְאֹד.
 וְלָנוּ מָה נִשְׁאָר, כִּי אִם לְעַמֹּד
 בְּרֹאשׁ מוֹרֶם וּלְצִפּוֹת
 לְבִשׁוֹרוֹת רְעוֹת וְטוֹבוֹת
 מְעַרְבוֹת בְּרִיחַ הָאָרְנִים.

שירו של עמיחי הוא הספד ארוך, שקריאה מעמיקה בו חושפת גוונים רבים. ראשית, באופן שבו הוא מתאר את דמותה של גולדברג – בין קרבה לריחוק – כך הוא עובר מתיאור "קר", עובדתי, של עובדת מותה של גולדברג ונסיבותיו, כמו מוסר מעין "מידע אובייקטיבי" על הסתלקותה של "דמות ציבורית", כביכול ("לאה גולדברג מתה"), לתיאור דמותה ושירתה, כמו גם מותה, באופן המעיד על קרבה רבה יותר ("לאה מתה"), ומסיים בפנייה ישירה אל "לאה" עצמה (שראשיתה בקביעה "כִּךָ עֲמָד. // לְכִי עַכְשָׁו. אֶסְפִּי אֵת כָּל הַקּוֹלוֹת"). תמורה דומה חלה גם ביחס לדובר עצמו – כאן ישנם מעברים

מעניינים בין דיבור בגוף ראשון יחיד ("ידעתי", "אהבתי" ועוד) לגוף ראשון רבים ("הבאנו", "כמונו", "לנו"). הדובר בשיר נע בין הדיבור הפרטי על חוויותיו האישיות, הנקשרות בגולדברג ונוגעות בבני משפחתו, באהובותיו ובחוויותיו הפרטיות כחייל, לבין הדיבור הקולקטיבי, הכללי, בשם ה"דור".⁵³ תנועה נוספת היא בין זמנים שונים: בין עבר, הווה ועתיד – כזה הוא גם המעבר מן ההתבוננות הרחבה בדמותה של גולדברג אל המעמד המסוים של יום הקבורה, שבו, אולי, נהגה השיר ("בְּהַר זֶה, שְׁקוֹרְאִים לוֹ 'מְנוּחוֹת'").

ההיטלטלות הזו בין אופני דיבור וכתובה שונים, המעידה אולי על מורכבותה של ההתייחסות לגולדברג, עולה גם מן הבחירה לשלב בשיר חמישה קטעים שלמים המצויים בתוך סוגריים, באופן ההופך אותם לשוליים, אך בה בעת גם מבליט אותם. נטייה פרוזאית זו, הבולטת גם בכמה וכמה שירים נוספים בקובץ ולא על מנת לזכור,⁵⁴ כמו מנומקת בשיר "בוקר ליד הים": "יָמָה שְׁקוֹרָה, קוֹרָה בְּסוּגְרִים אוֹ בְּאוֹתִיּוֹת קְטָנוֹת".⁵⁵ ואמנם, נדמה כי עמיחי בוחר לשבץ כמה מן הטורים החשובים ביותר בשיר דווקא בסוגריים.

במקביל לאמביוולנטיות הפואטית הזו ואולי בשלה, מציג עמיחי גם את דמותה של גולדברג בשיר באופן רב סתירות ומתחים – בין תיאור מלא הערצה, הזדקקות והערכה, לבין ביקורת סמויה. גולדברג מוצגת כדמות מלאת עצמה, שכתובתה היא כמעט כוח עליון – כך, את תנאי מזג האוויר ששררו ביום מותה של גולדברג, בוחר עמיחי להציג ככאלה שנקבעו, כביכול, על ידי הבחירות שעשתה בשירתה ("כְּפִי שֶׁרַק בְּשִׁירָהּ כְּתָבָה"). אך בה בעת הוא רומז, אולי, גם לעריצותה, המאלצת את מספדיה "לכתוב עליה בנחת עצובה" – תוך העדפת הביטוי השירי על זה של הביקורת ה"למדנית". גם הבחירה בתואר "מלכה" מבליעה פן של שררה.

עמיחי מרבה לעמוד גם על המתח שבין החיים לכתובה, או בין ממשות ליצירה, כפי שהוא עולה מדמותה של גולדברג. מתח זה, שהעסיק רבות גם את גולדברג בשיריה, נקשר גם לניגוד שבין היותה משוררת לבין עמדתה האקדמית. עמיחי מבטא העדפה ברורה של "משוררותה" – "היא למדה שפות רבות", הוא מציין, אך אינו מונה את אינוונטר השפות הרחב שידעה גולדברג,⁵⁶ אלא רק "דיבור, כתיבה ובכי שקט", אותם "חומרים" שביסוד הביטוי השירי, בעיקר אצל משוררת המגדירה עצמה לא אחת כ"מעין ייסורים חיים".⁵⁷ באופן דומה מבחין עמיחי בין "הפרופסור שבה", תואר שהוא בוחר לציין בלשון זכר, לבין ה"משוררת" – האישה, ש"לא רָצְתָה / לְהִזְדַּקֵּן", כביכול על פי הדגם הרומנטי של היוצר הנוטר "צעיר לנצח" במותו, ובהתאם לתדמיתה של גולדברג כ"משוררת מיוסרת". ועם זאת, דווקא שירתה של גולדברג היא שעשויה להעניק, בעיניו, לגולדברג "קיום מדומה" השונה מזה שלו זכתה בחייה. כך, אחת העמדות הבולטות בשיריה של גולדברג היא אמנם זו של היוצרת השווה בחדרה הבודד, ללא איש,⁵⁸ אך את החדר שלאחר מותה מתאר עמיחי לא כ"חדר בלי אהבה",⁵⁹ אלא כמרחב שבו מתקיימת אהבה: "בְּדִירָה אֶחָת בִּירוּשָׁלַיִם גָּרוּ אֶחְרֶיהָ / שְׁלֹשׁ נְעוּרוֹת / שְׁאַחַת מֵהֶן אֶהְבֵּתִי מְאֹד", ובהמשך – ככזה שבו נוכחת שירתה דווקא בהקשר של זוגיות: "וְאֵת שִׁירָהּ יוֹסִיפוּ לְקָרֵא // נְעֶרָה וְנְעָר בְּחֻדְרֵים חֲבוּיִים / וּמְתוּקִים".

השדה הסמנטי של הזוגיות ושל המשפחה הוא מרכזי בעיקר בשל הזיקות שיש לו לדמותו של עמיחי עצמו: באהבתו את אחת הנערות החיות בחדרה של גולדברג, על המשמעויות הארוטיות והמיניות שיש לכך, הוא כמו ממשיך, באורח מטפורי ומהופך, את "אפשרויות חייה" של גולדברג עצמה, ואם נרצה – זהו אולי גם אחד "הגלגולים הפואטיים" של שירת גולדברג בשירתו שלו. אולם, האזכור המשפחתי המשמעותי ביותר הנרמז מן השיר הוא לאביו של עמיחי. את עיניה של גולדברג, השותפות ב"משחק יהודי עתיק", משווה עמיחי לאלה של אביו, וקובע כי "עֲכָשׁוּ שְׁנֵיהֶם שָׁם". דמות האב האהובה היא מן הדמויות הבולטות ביותר ביצירת עמיחי, והשוואה זו מעידה, אולי יותר מכול, על קרבתו הרבה של עמיחי לגולדברג ועל ראייתו אותה כמעין "הזרה" נוסף. יותר מכך – ההקשר המשפחתי מוסיף לעלות גם מהמשכו של השיר, באזכור בנו של עמיחי (ושוב, בסוגריים): "כְּשֶׁהָיָה יְלָדִי בֶן שְׁנָתַיִם, / קָרָא לָהּ: "גוֹלְדְּבֶרְגִּי": לֹא, דוֹדָה. לֹא, לְאָהָל". האם ניתן להשוות בין בנו של עמיחי לבין עמיחי־הבן עצמו, המתלבט בין צורות הפנייה האפשריות לגולדברג – מגולדברג המשוררת ל"לאה האם"⁶⁰? רמיזה נוספת להקשר המשפחתי עולה מן הבחירה במלים "ביגון שאולה" – זוהי אלוזיה לסיפור יעקב ובניו בבראשית לז, לה'⁶¹ ולאבלו של יעקב על מותו־כביכול של יוסף – בשירו של עמיחי מתאבל "הבן", כביכול, באמצעות כתיבה־מחדש של מילות האב המקראי.

אך מתוך הדברים הנאמרים על דמיונה של גולדברג לאב, עולה גם פן נוסף, שהוא אחד המעניינים בהצגתה (ובהשלכות שיש לה על עמיחי עצמו). כוונתי לתיאורה כשייכת להוויה שונה, בזמן ובמרחב – לעידן ולמקום החורגים, אולי, מן ההקשר הארץ־ישראלי. הקשר אל האב הוא דרך אותו "משחק יהודי עתיק", גלותי, וכזו היא גם הקביעה לפיה "עכשיו שניהם שם" – מהו אותו "שם" שכאן? האם המוות מאפשר שיבה אל "העולם האירופי הישן"? תחושה זו מתעצמת גם מפני שמותה של גולדברג מתואר בהמשך בעיקר כמעבר במרחב, כהליכה אל מקום אחר – תחילה כציאה לגלות אך אחר כך דווקא כשיבה: "לְכִי עֲכָשׁוּ [...] חֲזְרִי לְשָׁם"⁶². גם ראייתו של עמיחי את גולדברג כ"מלכה", תוך אזכור קבורת מלכי העבר עם "כלי כסף וזהב" מקשרת אותה אף היא לעידן אחר, ש"לא מעכשיו לא מכאן"⁶³.

לנטייתה של גולדברג אל ההווה האירופית, הנקשרת לביוגרפיה שלה, למקורות ההשפעה הספרותיים שלה ולהסתייגותה מן ההכרזות הציוניות בנוסח "אנחנו מגש הכסף", ישנם ביטויים רבים בשירה. אחד מהם הוא עמדת "שתי המולדות" המפורסמת שלה.⁶⁴ העיסוק של עמיחי בכך בשיר הוא מרתק – בבית החותם אותו נזכרת הציפייה לבשורות ה"מעורבות בריח האורנים", אותם אורנים, שכמותם מציגה גולדברג את עצמה: "אֲתֶכֶם אֲנִי נִשְׁתַּלְתִּי פְעַמַּיִם / אֲתֶכֶם אֲנִי צִמַחְתִּי, אֲרָנִים, / וְשָׂרְשֵׁי בְּשָׂנֵי נוֹפִים שׁוֹנִים"⁶⁵. אזכור האורנים כאן הוא רב־פנים: מחד גיסא, כתיאור ישיר של הנוף המקומי של הרי ירושלים – הר המנוחות, שבו מובאת גולדברג לקבורה, אך בה בעת גם כהדהוד של אותו "נוף ילדות" רחוק, ש"שם". זאת ועוד – אזכור האורנים מופיע דווקא כאשר הדובר בשיר בוחר לשוב אל "קול הרבים", הקולקטיבי (והציוני?) ועוסק בהמשכיות שלאחר מותה של גולדברג – "וְלָנוּ מֶה נִשְׁאָר, כִּי אִם לְעַמֵּד / בְּרֹאשׁ מוֹרָם וְלִצְפוֹת".

עמיחי עצמו נתפס לא אחת כ"משורר לאומי",⁶⁶ וכמי שהעיסוק בהוויה הציונית ובמלחמותיה הוא אחד מן המרכזיים בשיריו. אלא שבמידה רבה נדמה כי תחושה זו מבוססת בעיקר על האופן שבו הוצגה שירתו, ובין היתר גם על סמך התבטאויות שלור-עצמו – כך, למשל, "על אף שמספר השירים על המלחמה קטן יחסית", כפי שכתבה נילי שרף-גולד, "רואה בה הביקורת חוויית-יסוד, מעין תבנית נוף יצירתו של עמיחי".⁶⁷ מירון, למשל, מציג את חרדת הפגיעה בגוף במלחמה כתחושה שבתשתית שירתו.⁶⁸ באופן כזה, ניתן היה לקבל, אולי, ביתר קלות גם את שירת האהבה ה"פרטית" של עמיחי – שהיוותה איזון לעיסוקו ה"לאומי", כביכול. אולם בשירתו של עמיחי כולה רוחשת "תשתית סמויה" נוספת, ושיריו שבים ומסמנים אותו גם כמי שמעולם לא הצליח להיחלץ בעצמו מ"עמדת שתי המולדות", למרות שייכותו ל"דור המדינה".

התשתית הסמויה הזו כמו צפה על פני השטח גם בבית השני של השיר שלפנינו, המאזכר את ספרה של גולדברג מביתו הישן, שיצא לאור ב-1944. בספר זה עוסקת גולדברג ב"אפשרויות של זיכרון" – היא משרטטת, את זיכרונותיה מאותו עולם של "משחק יהודי עתיק" שחבר, עד כי לא נותר ממנו "אֶלָּא זֵכֶר כְּמִיָּה עֲמוּמָה",⁶⁹ ומתארת את "הסמטה הצרה", את "גג התיאטרון", "צלל הכנסייה" ואת "בית הכנסת הישן", שאין בהם מאום מן החוויה הישראלית ועם זאת – יש קושי לראות בהם גם קווי מתאר של עיר סימבוליסטית בדויה. במחזור השירים "סיום", שהוסיפה גולדברג לשירי "מביתו הישן" בספר מוקדם ומאוחר,⁷⁰ היא מזכירה את עזיבת "הבית הישן": "הִלְכְּתִי מִשָּׁם וְלֹא שָׁבְתִי, / אֶף לֹא רָצִיתִי לְשׁוּב. / עֲבָרִי אֲשֶׁר לֹא אֶהְבְּתִי / שׁוּב נְהִיָּה עֲבָרִי הָאֱהוּב / [...] הִלְכְּתִי לְאַרְץ אַחֶרֶת, / הָרוּחוֹת מָחוּ עֲקֻבוֹתִי / הַיּוֹם בְּבוֹשָׁה מְסֻתָּרֶת / אֵיחָל לְתַחִית מֵתִי".⁷¹ הכמיהה אל העבר נוכחת גם בשירים מאוחרים יותר של גולדברג, בתיאור אותה "שפה של ארץ זרה" ה"ננעצת" ביום החמסין התל-אביבי, או ב"שירי קופנהגן" שלה.⁷² והנה, כאשר אנו קוראים את שירו של עמיחי, הנתפס בתודעתנו, כאמור, לעתים קרובות כ"מייצג הישראליות", אנו נתקלים (בסוגריים!) בשורות הבאות, שהן בעיני מן המרגשות ביותר בשיר: "בְּקֶרְבוֹת הַנֶּגֶב הָיָה סְפָרוֹנָה / מְבִיתִי הַיֶּשֶׁן בְּתַרְמִילֵי תְּמִיד. / דְּפָיו הָיוּ קְרוּעִים וּמְדֻבְּקִים / בְּרֻצּוֹת פְּלִסְטֵר, אֶךְ יִדְעֵתִי בְּעַל פֶּה / אֶת כָּל הַמְּלִים הַמְּסֻתָּרוֹת / וְגַם אֶת הַנִּגְלָה". דווקא בקרבות מלחמת 1948, "חווית היסוד" של הישראלי, מעיד עמיחי על עצמו כמי שנושא ב"תרמילו" את קובץ "שירי הגלות" של גולדברג.

מעניין לציין כי למילה "תרמיל" עשויות להיות כאן משמעויות אחדות – לצד הפירוש הברור, של תיק (שכמו תיקים אחרים הנזכרים בשירת עמיחי עשויות להיות לו קונוטציות של רחם, המספק מעין "הגנה נשית" ליקר ביותר, במקרה זה – לספרה של גולדברג), "תרמיל" הוא גם אותו חלק בכדור המכיל את חומר הנפץ. לאור פירוש זה, עשויה להיות לאזכור ספרה של גולדברג גם משמעות מטפורית – "חומר הנפץ" המהותי שבנפש המשורר הנו לא אחר מאשר מילותיה של גולדברג על עולמה שחבר. יותר מכך – תחת תיאור הפצועים וההרוגים ב"קרבות הנגב" בוחר עמיחי לתאר בשיר זה דווקא את ספרה של גולדברג (אולי תוך רמיזה לתכניו), כ"פצוע היחיד", שדפיו "קרועים ומדובקים ברצועות פלסטר", ואף על פי כן – יש לו קיום שלם ורב-משמעות בתודעת הדובר. אפשרות אחרת היא לראות את ספרה של גולדברג כמטונימי לו עצמו, ובאופן המבטא אולי את "חווית הפצע" שלו, כמי

שמשתתף בקרב. אלו משמעויות עשויות להיות לתיאור זה? האם יש כאן מעין המשכיות ציונית-לאומית – מן "הבית שחרב" אל ה"תקומה" ב"בית החדש" במדינת ישראל? ייתכן, אך אני סבורה כי יש כאן גם רובד הפוך.⁷³ שכן, הבחירה בספר מביתי הישן עשויה לבטא במידה רבה דווקא את הקינה האנטי-מלחמתית על החורבן הנמשך – כאן, כמו שם; ועל הספר המוסיף "להיפצע". נוסף לכך, נראה לי, כי תיאור מרתק זה של זיקת עמיחי דווקא אל הפן ה"גלותי" בשירת גולדברג, עשוי להעיד על תובנה רחבה יותר, עליה עמדה בפירוט נילי שרף-גולד⁷⁴ – ראיית עמיחי כמי שנותר, אף הוא, מעין "מהגר נצחי", שחויית המסע ארצה והקריעה מנוף הילדות מהדהדות בשירתו, מי שמוסיף להתגעגע אל "העולם הישן" גם כאשר הוא שותף בכיבוש "העולם החדש".

ועם זאת, עמיחי נחשף בשיר באופן זהיר, מדוד ומאופק בלבד, ונדמה כי כזה הוא גם יחסו אל גולדברג עצמה, כפי שהוא עולה מתוך דבריו – מיעוט של רמיזות אינטרטקסטואליות או "ערבוב" של מילותיה באלה שלו (האזכורים של מוטיבים/ שורות מתוך שיריה הם מעטים לעומת אלה שבשירי המשוררים האחרים); נטייה להמעיט בתיאור האישי ושיבה אל אותו "גוף ראשון רבים" תחת היצמדות בלעדית אל הדיבור המתאבל של "אני".

א

שיר הזיכרון השני שבו אדון נכתב על ידי המשורר כרמי טשרני (צ'רני), ט' כרמי בשמו הספרותי. כרמי, שנולד ב-1925 בארה"ב, פרסם כשישה עשר ספרי שירה ומספר דומה של תרגומים, הוא יוצר עלום עבור מרבית קוראי השירה העברית, חוקריה ומבקריה כיום. על אף שספריו יצאו לאור במקביל לאלה של עמיחי או זך, נהוג לשייך אותו, על פי רוב, ל"דור הפלמ"ח",⁷⁵ אם כי מבחינות רבות נראה שיצירתו של כרמי הייתה מקובלת גם על בני "דור המדינה", והמכנים המשותפים בינה לבינם הם רבים.⁷⁶ השיר העוסק בגולדברג פורסם בקובץ התצלולת המחבר, והוא מופיע בשער נפרד, ששמו כשמו של השיר.⁷⁷

לְזַכֵּר לְאֵה גוֹלְדְּבֵּרְג

1.

עוֹרֵב עִם יוֹנָה

גָּרִים עַל רַעְפֵי בֵּיתִי.

נֶעַר קֶטָן רוֹאֶה אוֹתָם

וְאוֹמֵר:

אֵלֶּהִים מְשַׁחֲקִים דְּמָקָה עַל הַגַּג.

2.

מִשֵּׁב יוֹנִים פְּתָאֲמִי.

הֵן הַרְגִּישׁוּ לְפָנַי בְּאִוִיר הַהַדְוִף.

עכשו השמשות צועקות
 והבום באזני.
 לאה מתה
 והיונים קטנות בשמים.

.3

יש לה חזקה על חלקת השמים הזאת.
 היא גדרה אותה
 בכמה שורות, כמה בתים,
 ושכנה שם צפור.
 הצפור הקטנה מתעופפת על המשמר
 ומבריחה משם את כל הדחלילים.

.4

הרבה שעות היתה עומדת בחלונה:
 בחוץ ראתה זנב של סוס
 שובר את החמסין;
 חלון אחר עוצם את בעליו;
 חלון אחר נפקח כמו אגם;
 חלון שיש בו מזוזה
 בשביל אורחים מעונה אחרת;
 חלון שעליו רובצת
 דבורה שעירת כרס.

לא, היא אמרה,
 קחו מפה את הדבורה הזאת.
 אני בפנים, והיא בחוץ.
 לא, היא אמרה.

.5

הרבה שעות היתה יושבת בחלונה
 כמו אספן עם זכוכית מגדלת.

.6

היה לה חתן בן שלש
 שנתן לה יד ברדתה במדרגות הגן.
 ברגע שנגעה בידו,
 נבקע הבטון
 ושניהם נעלמו בין גלי השושנים.

7.

היא אָהֶבָה אֶת שְׂאגָל
וְלֹא הִתְבַּיְשָׁה בְּכַךְ.
היא אָהֶבָה,
וְהִתְבַּיְשָׁה.
היא מֵאֵד לֹא אָהֶבָה
וְגַם בְּכַךְ לֹא הִתְבַּיְשָׁה.

מְעוֹלָם לֹא רָאִיתִי בְּחִדְרָה
יֹתֵר מִפְּרַח אֶחָד.

(ינואר, 1971).

כפי שמעיד התאריך שבשוליו, נכתב שיר זה בדיוק שנה לאחר מותה של גולדברג – ממרחק של זמן ולא כהספד מידי, ועל כך מעידה גם כותרתו, שאין בה דיווח על מות המשוררת, אלא כוונה לכתוב דברים "לזכרה". יותר מכך – רגע קבורתה של גולדברג אינו נזכר בשיר (בניגוד לבחירותיהם של עמיחי וריבנר, למשל), אלא רק הידיעה האסונית, הפתאומית, על מותה, המגולמת ב"משב היונים הפתאומי" ובהדף האוויר (כבעת התפוצצות פצצה), שכמו נחווית מחדש ברגע כתיבת השיר ובעת קריאתו, במעין הווה מתמשך: "עֲכָשְׁנוּ הַשְּׂמֵשׁוֹת צוֹעֲקוֹת / וְהָבוּם בְּאֶזְנֵי" (ההדגשה היא שלי – מ"ה). ההבדלים בין שיר זה לבין שירו של עמיחי בולטים ביותר – כרמי אינו מבקש לשרטט "דיוקן", אלא מציג כמה "פרגמנטים" שיריים, שהקשר בינם לבין דמותה של גולדברג אינו תמיד ישיר. זאת ועוד, אין הוא מציג את עצמו כמשורר המספיד יוצרת אחרת (בניגוד לעמיחי המזכיר את ההכרח "לכתוב בנחת עצובה" על גולדברג, לאחר מותה), ואין הוא מזכיר את גולדברג כ"אם שירית", או כמי שסייעה לו עצמו בשירתו. גם עצם הגדרתה כ"משוררת" היא עקיפה מאוד ומשתמעת לכמה פנים (בעיקר בשיר השלישי במחזור).⁷⁸ הכתיבה על גולדברג כאן היא בעיקר אנלוגית – וכך, גם אם כרמי אינו מזהה עצמו כ"משורר" בשיר – מתיאור דמותה ויצירתה של גולדברג עולות עדויות רבות על שירתו של כרמי ועל מאפייניה, כמו גם על עמדתו הפואטית.

למעשה, כבר כתיבתו של "הספד אנלוגי" כזה מאפיינת עמדה זו. את הכתיבה על האחר ככתיבה על ה"אני" (או את הבחירה לתאר את האחר דרך ה"אני") אפשר להגדיר כעיקרון פואטי חשוב בשירתו של כרמי כולה, בעיקר כשהדבר נוגע ל"אחרת" הנשית – כשהיא דמות או נמענת. הקיום דרך האחרת; גופה ותודעתה, הוא מנושאי התשתית של שירת כרמי, המכוננים לעתים קרובות גם את הרטוריקה שלה. זהו קיום שיש בו רווחה לצד חרדה גדולה מפני השתלטות, עד כדי ביטול מוחלט של ה"אני" האוטונומי. משירים רבים עולה לעתים תחושה של טשטוש גבולות בין הדובר לנמענת שלו – לעתים נדמה, למשל, כי היא מהווה חלק ממהותו ומפנימיותו, או שתכלית קיומה ב"שיקופו" בלבד; במקרים אחרים – נעלמת ישותו שלו בתוכה. כך, יש קושי ליצור הבחנה ברורה בין שתי הדמויות. האישה היא, מחד גיסא, מושא התבוננות עבור הדובר, או מהות חיצונית לו, ומאידך גיסא, מי שבה הוא רואה את עצמו. העיסוק בכך בולט במיוחד ברבים משירי הקובץ התנצלות

המחבר.⁷⁹ בחלקם הגדול נעשה גם שימוש רב במוטיב המראה, על כפל פניו – כשלעתים היא אכן משקפת באופן מימטי את דמותו החיצונית של האדם הניצב מולה, אך במקרים אחרים – מתפקדת באופן חורג מ"תפקידה הטבעי" ומאפשרת ייצוג של העולם שסביב המתבונן או עצם דרכו ניתן לעבור אל "עולמות אחרים" או להגיע עד פנימיותו של המתבונן.⁸⁰ הדמות הנשית הופכת בשירים רבים של כרמי ל"מראה" כזו עבור הדובר. בדומה לכך – נראה כי הדיבור על אודות גולדברג ושירתה הוא גם דיבור אישי מאוד עבורו, אם כי היא מתוארת בשיר כישות נפרדת מזו שלו (ובשונה מן התיאור העולה משירו של ריבנר, שבו אעסוק בהמשך). זאת ועוד – רבים מן המאפיינים ה"נשיים" כביכול, המיוחסים לשירת גולדברג, שבים ונגלים דווקא בשירת כרמי – כמו־גם בשיר שלפנינו.

במרכזו של השיר ניצב העיסוק בעמדת ההתבוננות ו"ליקוט המראות" של גולדברג. הוא עולה בעיקר מתיאורה של גולדברג בשיר הרביעי כמי שמצויה במצב תמידי של צפייה וציפייה: "הִרְבָּה שְׁעוֹת הָיְתָה עוֹמְדַת בְּחִלּוֹנָה", ובמעשה של "איסוף מראות", כפי שהוא מוזכר בשיר החמישי. אגב, מעניין לשים לב לכך שכרמי מדמה את גולדברג ל"אספן", בלשון זכר (ולא ל"אספנית", למשל), באופן שיש בו אולי גם מחווה לאופן שבו בחרה לרוב גולדברג להציג את עצמה,⁸¹ אך גם באופן המעלה על הדעת את הדמיון בינה לבינו על אף הבדלי המגדר. בהמשך רומז כרמי לשירה של גולדברג "הסתכלות בדבורה",⁸² אלא שבעוד שבשיר זה מדגישה גולדברג דווקא את הדמיון שבינה, כמתבוננת, לבין הדבורה (שתיהן מצויות במרחב שאינו מעניק להן אושר – זו, בחדרה הסגור, וזו – על השמשה), מדגיש כרמי דווקא את חירותה של הדבורה מול גולדברג – "אני בפנים והיא בחוץ". באופן כזה מועצמת תחושת הסגירות שבתיאור המשוררת.⁸³

החלון וההשתקפות הם מסמלי המפתח בשירת גולדברג.⁸⁴ לעתים קרובות ההשתקפות היא המכוננת את זהותן של הדוברות בשירה, הנדמות גם כבבואות של הנמענים הגבריים שלהן.⁸⁵ אלא שמעניין לגלות כי במוקד תיאורו של כרמי עומדים לא העצמים הנגלים למתבוננת בחוץ, אלא "חלונות אחרים", מואנשים, אליהם היא צופה ("חלון אחר עוֹצֵם אֶת בְּעֵלְיוֹ; / חִלּוֹן אַחֵר נִפְקַח כְּמוֹ אֶגֶם" וכו'). משמע, הצגת שירתה של גולדברג כנסמכת על דינמיקה כפולה (ואולי אין־סופית כמעט) של השתקפויות, כשחציצות רבות מפרידות בינה לבין ה"ממשות" שקיומה אינו ודאי כלל. ועם זאת – אני סבורה כי כרמי דובר במידה לא פחותה גם על "עמדת המשורר" שלו, ועל כן ייתכן ש"החלון האחר" שהוא מזכיר אינו אלא חלונו שלו, ואולי אפילו אותו חלון המהדהד גם בפתיחת השיר שהוא עצמו כותב, בתיאור "השמשות הצועקות" או הנער המתבונן בחיזיון הציפורים שעל הגג. למעשה, מחזור השירים כולו סובב סביב הראייה – כבר בפתיחתו, בתיאור "הנער הקטן" הרואה את חיזיון הציפורים שעל הגג. הזיכרון הישיר שכרמי מזכיר מן המפגשים עם גולדברג נקשר אף הוא אל ההתבוננות – "מְעוֹלָם לֹא רֵאִיתִי בְּחִדְרָה / יוֹתֵר מִפֶּרַח אֶחָד". גם בדברים שנשא בערב אזכרה לגולדברג, ציין את "הישירות, הכופה את המשורר לראות דברים כהווייתם [...] ובאותה שעה – הידיעה שראייה של ממש, הסתכלות של משורר, מגלה שאין דבר כהווייתו".⁸⁶

העיסוק בהתבוננות, ב"לכידת הפרטים", בראייה באמצעות מראה או חלון, בטשטוש שבין בבואות והשתקפויות לבין המציאות – יסודות הנתפסים לרוב כ"נשיים"

כאשר הם מיוחסים לגולדברג,⁸⁷ תופס מקום מרכזי ביותר בשירת כרמי. לא בכדי הוא מצהיר כי: "מִרְגַּע שְׁאֵינִי אוֹרֵב לִיד חֲלוֹנִי, / שׁוֹם דְּבַר אֵינוֹ מִתְחוֹלֵל. / אִישׁ צְדִיק, עֲשֵׂה לְךָ צִהָר / לְמַעַן יָבֹא הַמְּבֹרָךְ".⁸⁸ יותר מכך – רבים משיריו של כרמי מתרחשים במרחב הסגור של החדר או של הבית. זהו מרחב ההתרחשות של רבים משירי גולדברג, החותם, כאמור, גם את שירו של כרמי על אודותיה ("מעולם לא ראיתי בחדרה") ומופיע, כזכור, גם בשירו של עמיחי. מבחינות רבות, גרר מרחב ההתרחשות הזה כמה מן החיוויים הביקורתיים השליליים יותר על שירתה של גולדברג, ובעיקר על שירי הקובץ טבעות עשן,⁸⁹ שנתפסו כ"שירה נשית", המתייחסת אל התחום המצומצם בלבד, בין אם המדובר במרחב המתואר של השיר ובין אם ב"חוויה המצומצמת", כביכול, שבמרכזו, ועד לממדיו המוקטנים של השיר.⁹⁰ אצל כרמי – החדר (או הבית) הוא מחוז ההתרחשות העיקרי של "מעשה האהבה", אך גם של היעדרה.⁹¹ גם בשיר זה הוא מתואר כמי ששוהה תחת "רעפי ביתו".

השיר גדוש גם בארמזים ישירים לשיריה של גולדברג, ובעיקר – לעיסוק שלה במוטיב הציפור. כבר השיר הראשון פותח בתיאור מעין "חזון אחרית הימים" המתרחש על גג ביתו של הדובר⁹² – כאשר העורב והיונה, ציפורים השונות זו מזו במראן ובתדמיתן,⁹³ מתגוררות בצוותא. בעלי הכנף הללו מופיעים רבות בשירי גולדברג, ולמעשה – ניתן להציגם כשתי אופציות מנוגדות, הנוכחות בשיריה, לעתים קרובות כבבואות שלה עצמה או כרמיזה לכיוונים פואטיים שונים. כך, נזכר העורב כ"בְּיָדוֹ וְגַא... / [...] שְׁחַר, מְלַגֵּל וּפְכֵחַ"⁹⁴ ומולו – אותה "יונה תמה", שאור על כנפיה.⁹⁵ מוטיב זה חוזר הן כביטוי ארס-פואטי מובהק, והן כחלק מן העיסוק בזוהר הנשית.⁹⁶ אחד מביטויי מופיע במחזור השירים "בהרי ירושלים", שבו מתארת הדוברת את עצמה כמי ש"מְטַלֵּת פְּאָבֵן בֵּין הָרְכָסִים הַלְלוֹ", אך גם כציפור המוסיפה להתעופף: "אֵיכָה תֹכַל צְפוֹר יְחִידָה / לְשֵׂאת אֶת כָּל הַשָּׁמַיִם!".⁹⁷ אבל כרמי מעדיף לתאר דווקא את עצמתה של "הציפור הקטנה" שבכוחה להבריח "את כל הדחלילים" (אולי גם לאחר מות המשוררת עצמה). הפן הארס-פואטי של מוטיב הציפור מחדד אף הוא את הקשר שבין שני המשוררים – כרמי, היושב לאחר מות גולדברג בחדרו מאזין למשב היונים, המבשרות על פטירתה, אך בה בעת גם מתבונן בציפורים, כמו ממשיך את זיקתה שלה אל "חלקת השמים" ואל אפשרויות המעוף.

את השיר חותם כרמי בנטייתה הכפולה של גולדברג למינימליזם אך בה בעת גם לסימבוליזם – "מעולם לא ראיתי בְּחֻדְרָה יותר מפרח אחד". קביעה זו היא מעניינת גם לנוכח התיאור המועצם, בעל הגוון הנסי-אגדי של "גלי השושנים", המופיע בחלקו השישי של השיר. לנוכח ה"גן" שבחוץ – שגולדברג אינה מתוארת בו, כמתבקש, כאישה החווה חוויות ארוטיות אלא רק כמי שילד בן שלוש נוטה לה חסד של הושטת יד⁹⁸ – בולטת עוד יותר נזירתו של הפרח הבודד שבחדרה. ועם זאת, נרמזות באמצעות הניגוד הזה גם אפשרויות שונות בפואטיקה של גולדברג עצמה – מהסימבוליזם עז הצבעים ("על הפריחה") עד למודרניזם המינימליסטי בעם הלילה הזה.⁹⁹ למשל: ה"פרח האחד" עשוי להיות אובייקט בפני עצמו, ממש כשם שהוא עשוי להתפרש כסמל להוויות רחבות ומופשטות יותר. כך, מוצג ריבוי הפנים והסגנונות בשירת גולדברג, ותנועתו של כרמי בין

שתי אפשרויות התיאור והאופציות הפואטיות הללו מעידה גם על זיקתה של גולדברג כ"מדריכה" או מנחה, כשאותו ילד שגולדברג פותחת בפניו את "גני השושנים" שבתוך הבטון עשוי להיות גם בן דמותו של כרמי עצמו, ממש כמו אותו "נער קטן" המופיע בראשית השיר – מעין "גרסאות שונות", רב-גיליות, של הדובר עצמו.

סיומו של מחזור השירים מבליע פן ארוטי עדין. השיר האחרון בו עוסק באהבותיה של גולדברג: "היא אֶהְבָּה / והתְבַיֶּשָׁה. / היא מֵאֵד לא אֶהְבָּה / וגם בְּכָךְ לֹא התְבַיֶּשָׁה". כרמי אינו בוחר לצירר את דמותה ואת שירתה של גולדברג כבעלת זיקה כלשהי אל הקולקטיבי (ובשונה מעמיחי הבוחר דווקא בקובץ שיריה מבית הישן), וכזה הוא גם ההספד שלו על מותה – טקסט אישי, שאין בו כל דיבור בגוף ראשון רבים או הנכחה של סצנה ציבורית כלשהי. מבחינה זו, זהו טקסט אופייני לשירת כרמי – שחלק הארי שלה כולל שירי אהבה. זוהי שירה המתנזרת כמעט לכל אורכה מאמירה פוליטית ברורה, ולכאורה נצמדת אל ה"אישי" באורח המיוחס לרוב גם לשירת גולדברג. עמדתה המוצהרת של גולדברג בסוגיות הללו עלתה, כידוע, בעיקר בפולמוס בנושא כתיבת שירי מלחמה בשנות מלחמת העולם השנייה,¹⁰⁰ וזהו גם מאפיין נוסף שבשלו "מקוטלגת" שירתה באופן טבעי-כביכול באגף "השירה הנשית". עיסוקה החוזר ונשנה בנושא האהבה ולא פחות מכך ברגשי כאב ואכזבה הנלווים לאהבה שאינה ממומשת, הפך משכבר לאחד הנושאים העיקריים בשיח הביקורתי על שירתה,¹⁰¹ ועם זאת – קריאה נוספת בשיריה מגלה התייחסות מורכבת ורב-משמעות למאורעות המלחמה, כמו גם להתרחשויות "קולקטיביות" נוספות.¹⁰²

מעניין לגלות כי אחד הקווים העיקריים המשיקים בין שירת כרמי לבין זו של גולדברג הוא העיסוק האינטנסיבי בנושא האהבה על פניה השונים. כרמי מעיד כי אהב את שירי האהבה של גולדברג,¹⁰³ והאהבה בשירתו היא רבת-פנים: בהתבוננות באישה, בקביעה כי "את מקומי"; ב"נאומים" שהוא שם בפי דמויות נשיות ("נאום האלמנה", "נאום העזובה" וכו'); בחוויה הארוטית, בפרידה ולעתים אף ב"עמדה הנשית" כביכול, של הציפייה: "בְּלִכְתָּךְ, הַשְׁאֲרֵת לִי לְמִשְׁמֵר / (וְאוֹלֵי בְּמִתְנָה) / אֶת כְּלֵבְת־הַצְּפִיָּה הַזֹּאת / הַנְּזוֹנָה מְדַבֵּר הַשְּׁעַר וְהַפְּעֵמוֹן / וּמֵאִשֶׁת הַגֶּפֶן לְחֵלוֹן", הוא כותב.¹⁰⁴ עמדתו של כרמי שונה, כמובן, מזו של גולדברג – והיא אירונית במידה רבה, ועם זאת, קל למצוא בשיריו גם שורות אחרות, כאלה שבמחזור שיריו "דברים שבינו לבניה": "הַתְּאֵהָ הַזֹּאת, לֹמֵר / אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ / לְרֹאוֹת אֶת הַקְּמָטִים / צוֹלְלִים בְּמַצְחָךְ / לְשִׁמְעַ אֶת גּוֹפִי / מְחַרֵּשׁ בְּקִרְבְּךְ / הַפְּחַד הַזֶּה, לֹמֵר / אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ / שְׁמָא יִשְׁמַע הַלֵּילָה / קוֹל שְׁאִין לוֹ הַד".¹⁰⁵

אלא שכשם שגולדברג לא זנחה למעשה גם את העיסוק בספרה הציבורית, ועל אף שהצהירה ש"לא תכתוב שירי מלחמה", ביטאה את עמדותיה האנטי-מלחמתיות באופנים רבים, בוחר גם כרמי בדרך דומה. זאת, על אף שהוא מתמקד באופן מובהק ב"אני האוהב", ומעיד על הקושי שלו לכתוב את "שירת האנחנו".¹⁰⁶ להוציא כמה משיריו המוקדמים, "תיאורים משדה הקרב" או עמדות פוליטיות-אידאולוגיות נעדרים לכאורה משירתו, אך הוא מבטא אותן לעתים קרובות דווקא דרך העיסוק בחוויותיו של היחיד: שכן, "גוף-רבים, בְּעֶצֶם, אֵינָנוּ גּוֹף" ועל כן – רק באמצעות הניסיון "לומר

הכל מִחֶדֶשׁ / בְּיַחֲד וּבְהֶזְהָה¹⁰⁷ ניתן למעשה לדבר גם על אודות החברתי, הלאומי או הפוליטי.

ד

מן הקריאה בשיריהם של עמיחי וכרמי עולים הבדלים מסוימים בין אופני התיאור שלהם את דמותה של גולדברג, אולם ככלל, נדמה לי כי אין בהם חריגה מן האופן שבו מצטיירת דמותה בתודעה הציבורית על פי רוב (אישה בודדה, אוהבת ילדים ללא ילדים משל עצמה, פרופסור ועוד). מחזור השירים של ריבנר, לעומת זאת, מציג אופציות מעט שונות. זהו מחזור השירים הפחות ידוע מבין השלושה, אך אולי גם המרתק בהם. דומה כי יחסיו של ריבנר עם גולדברג היו הקרובים ביותר, כפי שהוא עצמו מעיד – גולדברג הייתה זו שדאגה לפרסום שירו הראשון,¹⁰⁸ ואף הקדישה לו את אחד ממחזורי שירה האחרונים, "טיול בהרים".¹⁰⁹ במשך שנים שימש אחראי על עיזבונה: ריבנר הוא שדאג לעריכתם ולהוצאתם לאור של שירה המקובצים, של סיפוריה, מחזותיה ומאמריה ולפרסומו של שארית החיים – קובץ השירים והציורים מעיזבונה, ולמונוגרפיה ביקורתית חשובה על חייה ויצירתה, שמבחינות רבות היוותה תשתית לרבים ממאמרי הביקורת שנכתבו אחריה על יצירת גולדברג.¹¹⁰

למעשה, באופן פרדוקסלי, דומה כי בשיח על הספרות העברית ידוע ריבנר בעיקר כ"מביא לבית הדפוס" של כתביה של גולדברג, בעוד יצירתו השירית הענפה שלו עצמו כמו נשתכחה.¹¹¹ ניתן לתאר את ריבנר כאחד המשוררים השוליים יותר בקבוצת משוררי "דור המדינה". אחת הסיבות האפשריות לכך היא אולי עמדתו הנפחית כ"זר" בתוך התרבות העברית וספרותה.¹¹² האם ניתן לשער כי "כאב שתי המולדות", שהתקבל כאשר נבט מתוך יצירתה של משוררת שהחלה לפרסם משירה בשנות העשרים של המאה העשרים, לא זכה לאותה אהדה כאשר עלה באופן גלוי ביצירתו של משורר שהחל לפרסם בעברית בשנות החמישים, עם קום המדינה? זהו, לכאורה, הסבר בעייתי, שכן חוויית ההגירה ועמדת הזרות בולטת גם בשירתם של משוררים רבים בני דורו, ובראשם זך ועמיחי. אולם, פעמים רבות, וכפי שראינו גם בשיר שהקדיש עמיחי לגולדברג, זוהי עמדה מוסתרת, מוסווית מאוד. הן זך והן עמיחי גם נטמעו היטב בשירתם בתוך השיח הלאומי, כפי שהראתה חמוטל צמיר.¹¹³ לא כך ריבנר.

זאת ועוד – הביקורת נטתה להציג את ריבנר כ"משורר שואה",¹¹⁴ המתאבל על בני משפחתו שנספו בה, וזאת למרות קשת הנושאים הרחבה הקיימת בשיריו, ובאופן שצמצם מאוד את טווח הפרשנויות שלה.¹¹⁵ הזיקות בין יצירתה של גולדברג ליצירתו של ריבנר רבות ביותר, על אף שהוא עצמו מעיד דווקא על ההבדלים ביניהן, בעיקר ככל שהדבר נוגע לתבניות של משקל וחרוזה. ועם זאת, נדמה לי כי בשירתו מצליח ריבנר לעתים קרובות לגעת במטפיזי שבתוך החולין, ומבחינות רבות הוא מממש את האידיאל שהציגה גולדברג ב"אומץ לחולין" – הגעה אל הנשגב דרך פירוק המציאות.

מחזור השירים "אחר כך" כלול בקובץ אין להשיב שיצא לאור ב־1971.¹¹⁶

אחר כך

עֶפֶר זָרְקוּ עַל עֵינֶיהָ הַגְּדוֹלוֹת

עֶפֶר זָרְקוּ עַל עֵינֶיהָ הַגְּדוֹלוֹת
 אֶבְנִים עַל גְּרוֹנָהּ
 וְדַמְוֹתָהּ הִרְכָּה כְּלֶהְבָּה אֶטִית
 עֲשׂוּ לְגוֹף קָטָן וּמְכַעַר מְכַרְךָ לְבָנִים
 כְּמוֹ צִפּוֹר שֶׁצָּרְרוּ כִנְפֶיהָ
 וְרִדְפוּהָ לְעוֹף וְעָכְשׁוּ הִיא כְּאֶבֶן
 בֵּין הָאֲבָנִים הָאֵלֶּה בְּיוֹם הַמַּתְלַבֵּט בְּאוֹרוֹ
 וְקוֹלָהּ אֲשֶׁר גָּלָה לֵב
 קוֹצִים וְחֲרוּלִים
 דוֹמָה, מִחֲבִיא עֲצָמוֹ בְּלֵב קוֹצִים וְחֲרוּלִים
 וְלֹא יִבִיעַ דְּבַר

וְאַחֲרֵי הַרְעַשׁ, הָאֲדָמָה

וְאַחֲרֵי הַרְעַשׁ, הָאֲדָמָה
 הַמְדַרְדֵּרֶת, הַחֲבוּט
 וְהַשְׁמֵשׁ בְּחֲצֵי שָׁמַיִם
 וְהַעִיר מִתְקַדְּשֶׁת לְשִׁבְתָּהּ
 וְהַמַּצְבּוֹת מִבְּהִיקוֹת בְּלֶבֶן קָשָׁה
 וְהַמְלִים נְטוּלוֹת פָּנִים
 פְּנִינוּ וְהִלְכְנוּ בְּלַעֲרֶיהָ
 בְּרַחֲבוֹת הַהוֹמִים שֶׁהָיוּ רִיקִים מְאֹדָם
 וּכְבֵר הַזְכֵּרוֹנוֹת כְּמוֹ כְּלָבִים שׁוֹטִים

אִם קֵטְנָה, לְבָנָה

אִם קֵטְנָה, לְבָנָה, בְּעֵינַיִם פְּעוּרוֹת
 עוֹמְדָת עַל הַסֶּף, שֶׁקוֹפָה
 לְפָנֶי הָאֵפֶלֶה אֲשֶׁר בְּפָנִים. הָאֲדָמָה
 אוֹר מְסַמָּא פְּנֵיהָ הֶרְחֹקִים
 הַגּוֹשְׁשִׁים אוֹת אַחַר אוֹת
 בְּכָל אֲשֶׁר הָיָה הוּא. גוֹפָה
 לֹא עוֹד שְׁלָה.
 אֵשׁ כְּמוֹשָׁה, קוֹלָהּ

נשבר ובא ממקומות שותקים:
 "אני אוכלת. ואני ישנה.
 אינני מבינה.
 את, לא, אתה
 אומר, אתם אומרים דבר-מה?"

קטנה, לבנה, שהיתה

לפנות בקר נפטרה לעולמה

לפנות בקר נפטרה לעולמה
 לפנות בקר החל לילה
 לפנות בקר

אלהים

נפשה ידעה חלופים חרישיים

פעם ביצר ראיתי

איך צמחו הגרגרים השחורים בין אצבעותיה

איך שחקה הרוח בשפתיה

איך הגשם בגופה

אחר כך התפרקה את קולה

וגאותה, את חכמתה, תשוקתה

את סובכה, את

פניה לפנות בקר

זה היה טרוף

זה היה טרוף

ראשים לבנים מכסים שחורים הסתופפו בצל האהל

נשאו דברים שהיו דממה. נשאו אותה

זה היה טרוף. רציתי לומר לה "את"

"מה שלומך?"

זה היה טרוף גורא

אמה היתה שם, האשה הזקנה, מקורים נקרו את עיניה

שם עמדה אפים ארצה, קוץ שבור

כלם ראוי, כלם ראוי אותה עורת

אשה זקנה מעל בור בתה

צְפוּר הַתְּעוּפָּה, עֲמֻדָה בְּאוֹר, תִּיר לֹא תִיר, פְּתָאם נִפְלָה
 לְמִטָּה מִן הַהָרִים הַתְּפֹתֵל הַכְּבִישׁ, בְּחַפְזוֹן
 חֲלָפוּ הָעוֹלָיִם וַיִּוְרְדוּם. הִיָּה אוֹר חוֹשֶׁף שְׂרָשִׁים

לְמָה מְצַפִּים עוֹד? לְמָה אֲנַחְנוּ מְצַפִּים?
 הָרִי הִיא לֹא תִקוּם
 הַלְוָאִי וְהַמְקוּם יִמְתִּיק לָהּ עֲפָרָה

אַבְנִים הִיוּ בְּיָדֶיהָ

אַבְנִים הִיוּ בְּיָדֶיהָ
 לְצַפְרִים. מָה עוֹבֵר עָלֶיהָ
 עֲכָשׁוּ. רַחַשׁ מוֹזֵר
 מִסְבִּיבָה

דִּימִיתִי, פְּנִים יֵשׁ

דִּימִיתִי, פְּנִים יֵשׁ לְכָאן
 וּלְכָאן. מַלְכִי בְּדִיתִי
 יֵשׁ גַּם יוֹפִי בְּמוֹת. אֶפְתַּח
 קַר. לְסִגּוֹר. לְפַעֲמִים
 הִיא עוֹמְדַת בְּחֵלוּם מִבִּיטָה כְּצֹל
 מִבִּיטָה בְּעֵינַיִם עוֹבְרוֹת כְּצֹל
 עַל שְׁפֹתַי טַעַם מֵר
 לֹא אֶמֶר, לֹא
 אֶמֶר

אֲנִי טוֹעָה, תוֹעָה בְּהַד
 אָבִיב רָעֵב
 פּוֹרֵץ, מִתְנַפֵּל, מִתְאַוָּה תְּאוּהָ, שְׂמֵשׁ שׁוֹטֵף יֶרֶק.
 אֲנִי

יֶרֶקָה וְרוּוִיָּה כְּמוֹ שִׁיר שֶׁעֵבֵר בְּעֵשֶׁב
 אֲנִי מִתְמוֹל שֶׁלְשׁוֹם, מִיַּעַר שֶׁלְמַדְנִי לְנֶשׁוּם
 אַחַר כֵּן
 הֶרְעֵשׁ, אַחַר כֵּן הֶאֱדַמָּה
 הַמְדַרְדְּרַת, אַחַר כֵּן

מחזור שירי הזיכרון שכתב ריבנר לגולדברג מציג אפשרות מרתקת של דיאלוג פואטי –
 ריבנר הוא היחיד מבין השלושה שאינו רק משבץ בשיריו ארמזים לשירתה של גולדברג
 אלא מטמיע בתוך שירתו שלו, הלכה למעשה, את מילותיה של גולדברג – ובאופן שיש

לו גם השלכות מגדריות מעניינות. ועם זאת – זהו גם מחזור השירים היחיד ששמה של גולדברג אינו נזכר בו ישירות.¹¹⁷ הוא פורסם שנה לאחר מותה של גולדברג, ועם זאת כולל שבעה שירים המתמקדים, לפחות בחלקם, דווקא ביום קבורתה של גולדברג (וזאת, בדומה לעמדת המוצא של שירו של עמיחי, ובשונה מזו של כרמי). אף אחד מהם אינו נחתם בסימן פיסוק, באופן המעצים את תחושת ההתאבלות התמידית. השירים הללו צומחים, כביכול, מתוך רגעי הקבורה: העפר הנזרק על הקבר, האדמה המידרדרת. ואף על פי כן, מחזור השירים אינו עוקב באופן כרונולוגי אחרי הפטירה והקבורה: דווקא השיר הרביעי בו חוזר אל רגע הפטירה ("לְפָנוֹת בְּקֶרֶן נִפְטָרָה לְעוֹלָמָה"), וזה שאחריו – אל הרגעים שטרם הקבורה ("רְאֵשִׁים לְבָנִים מְכֻסִּים שְׁחוּרִים הַסְתּוֹפְפוּ בְּצֶל הָאֵהָל / נְשָׂאוּ דְבָרִים שְׁהִיוּ דְמָמָה. נְשָׂאוּ אוֹתָהּ"). שני השירים האחרונים נדמים כמעין "פוסט מורטם" לשעות הקבורה, ממרחק רב יותר ("אחר כך"), ויש בהם (ובעיקר בשיר האחרון) מעין ניסיון להתמודד עם היעדר, ולשרטט מחדש את דמותה של גולדברג – אותה דמות "רכה כלהבה אטית", שבשיר הראשון מתוארת הפיכתה ל"גוף קטן ומכוער מכורך לבנים".

דומה כי מחזור השירים כולו עוסק ב"אבדן הפנים" הזה – בהילקחותה של גולדברג מן העולם ומן השירה: עיניה מכוסות עפר; המילים הופכות "נטולות פנים"; הפנים "מפורקות" ברגע המיתה, לפנות בוקר. רק בשיר האחרון, לנוכח זאת, מתוארת היכולת לדמות מחדש את הפנים, דרך כתיבה בקול המתמזג בזה של גולדברג. כמו בשירו של עמיחי, גם כאן קיימת תנועה תמידית בין הגופים המדברים, וגם ריבנר מנסה לדבר לעתים בלשון רבים, אולי בשם דור אוהדיה של גולדברג: "פָּנֵינוּ וְהִלְכְנוּ בְּלִעְדֵיהָ / בְּרַחוּבוֹת הַהוֹמִים שְׁהִיוּ רִיקִים מְאֹדִים"; "לְמָה מְצַפִּים עוֹד? לְמָה אֲנַחְנוּ מְצַפִּים? / הֲרֵי הִיא לֹא תָקוּם". אולם, זהו בראש ובראשונה שיר אישי מאוד, אחוז אימה ממותה של גולדברג ומן המוות בכלל. תחושת האימה עולה ביתר שאת מן השיר החמישי ("זה היה טירוף"), המתאר את אמה של גולדברג (אולי כחלק מראייתה של גולדברג עצמה כ"אם" עבור ריבנר?): האם, שמקורים מנקרים את עיניה והיא כמו לוקה בעיוורון – ביטוי מטפורי רב-עצמה לצער, לנוכח תמורות המתחוללות במרחב שסביב, וכמו מתרחשות באופן בוזמני: נפילתה של הציפור (המהדהדת את דימויה של גולדברג ל"ציפור שצררו כנפיה" בשיר הראשון במחזור); הכביש המתפתל.

אולם, במחזור השירים הזה מבקש ריבנר גם לשרטט את דמותה של גולדברג – אין הוא מציג אותה ישירות כמשוררת, אלא בוחר באזכורים מטונימיים וסינקדוכיים שלה (עיניים, גרון, קול ועוד) ובהבזקי זיכרון, שמבוססים בעיקר על חוויות חושיות. נראה כי ריבנר בוחר להציג דווקא את הפן ה"נאיבי", השרוי במגע בלתי אמצעי בעולם, כתכונת יסוד המאפיינת גם את יצירתה של גולדברג.¹¹⁸ כמו אצל עמיחי, גם כאן מתוארת גולדברג כמי ש"מחוללת שינויים" בעולם, אך בעיקר בעודה בחיים (ולא בעצם מותה, כפי שהוא מתואר על ידי עמיחי), ובזיקה חיובית וחיונית אל הטבע, כמעט באורח רומנטי-ילדותי: "קוֹלָהּ אֲשֶׁר גְּלָה לֵב / קוֹצִים וְחַרוּלִים / דוֹמָה, מְחִיָּא עֲצָמוּ בְּלֵב קוֹצִים וְחַרוּלִים / וְלֹא יִבְעֵי דְבָר".¹¹⁹ כך גם בשיר החמישי, החוזר אל זיכרון של טיול ביער: "פַּעַם בְּיַעַר רְאִיתִי / אֵיךְ צָמְחוּ הַגְּרָגְרִים הַשְּׁחוּרִים בֵּין אֲצִבְעוֹתֶיהָ // אֵיךְ שִׁחְקָה הָרוּחַ

בְּשִׁפְתֶיהָ / אֵיךְ הִגְשָׁם בְּגוֹפָה". גולדברג אינה מתוארת באמצעות הסצנות המוכרות של הישיבה בחדר, אלא דווקא בתוך מרחבים פתוחים (המאפיינים גם הם רבים משיריה, בניגוד להנחה המקובלת).

גם הדימויים הלקוחים מתוך שיריה של גולדברג עצמם הם בעיקר אלה הנקשרים אל המרחבים הפתוחים. אחד "הטקסטים הסמויים" של שיר זה, כמו בשירו של עמיחי, הוא מחזור השירים "בהרי ירושלים", המקבל, כמובן, משמעות רבה מן ההקשר של הקבורה בהרי ירושלים, כשגולדברג עצמה היא ה"מוטלת בין הרכסים". כך, נזכרת בשיר החמישי הציפור המתעופפת ועומדת באוויר "תִּיר לֹא תִיר", והאמירה: "אֲבָנִים הֵיוּ בְיָדֶיהָ / לְצִפְרִים" – כמו הייתה מחלקת אוכל לבעלי הכנף, אך בה בעת גם מי שהיא עצמה "ציפור" ו"אבן" בד בבד.¹²⁰ התיאור הזה רומז גם ליכולותיה המכשפות של גולדברג – מי שיש בכוחה להפוך "אבנים" למזון לציפורים היא מי שיכלה להציג את האבנים כישויות שריות ולהעניק חיים לדומם. כך שבה גולדברג ומתוארת בשיר כקוסמת הנוגעת בטבע. את התיאורים הללו אפשר לקשור גם לפואטיקה של ריבנר עצמו. ברבים משיריו, ריבנר (וזאת אולי בניגוד גמור לזך, למשל) מתרחק מן המבע האינטלקטואלי. רבים משיריו כוללים התבוננויות מדויקות, על הגבול שבין האימפרסיוניסטי לאקספרסיוניסטי, בעולם שסביב, על פרטי פרטיו ותמונת הטבע שלו.¹²¹ באחד משיריו הראשונים הוא מצהיר כי "אֵין גְּבוּל לַמַּבְט / הַצּוֹפֶה / בְּנִשְׁגָב, בְּנוֹרָא, בְּיָפָה",¹²² ובשיר אחר כי "אֲנִי אֶהְיֶה חָפֹן עֶפְרָא אוֹ קִמְץ מִים / מְרִים אֶת צְמֵאוֹנָם שֶׁל קוֹץ וְשֶׁל חֲרוּל".¹²³ נראה לי כי לא בכדי מופיעה המילה "חרול" גם בשיר שלפנינו, בתיאורה של גולדברג. שכן, נקודת המוצא של שירי ריבנר קרובה לזו שברבים משירי גולדברג, אם כי לעתים קרובות הם עוברים תמורות, המקרבות אותם אל הפנטסטי ואל הנורא (רושם העולה, אגב, גם מחלק משיריה המאוחרים יותר של גולדברג).

בשל קוצר היריעה לא אוכל להציג כאן קריאה מקיפה במחזור השירים כולו, ועל כן אני מעוניינת להתמקד בקריאה בשני שירים מתוכו – הראשון הוא השיר השלישי, ששמו "אם קטנה, לבנה". קריאה במחזור כולו מעלה על הדעת, שאותה אם שבכותרת אינה אלא אמה של גולדברג (הנזכרת בשיר החמישי כמי שניצבת מעל לבור קברה של בתה). גם בשיר השלישי מתוארת האם כמי ש"עומדת על הסף, [...] / לְפָנֵי הָאֶפְלָה אֲשֶׁר בְּפָנִים. הָאֲדָמָה". גם כאן היא מוצגת כסומאת ("אור מסמא פְּנִיָה הַרְחוֹקִים"). אך לעומת זאת – אפשר לטעון כי אותה "אם קטנה, לבנה", אינה אלא גולדברג עצמה, אולי במעין רגע של "תחייה מחודשת", על הסף שבין חיים למוות, באותו מצב שבו "גופה / לא עוד שְׁלָה". וכך – גולדברג החולה היא-היא המתקשה להבין מי עומד מולה, ותוהה האם "אֶתְּ, לֹא, אֶתְּהָ / אוֹמֵר, אֶתְּם אוֹמְרִים דְּבַר-מָה?" (הבלבול המגדרי אינו מקרי כאן, לדעתי, והוא נקשר גם לשיר האחרון, שבו אדון בהמשך), וייתכן שאין זו אלא דמות המשוררת, שקולה נשבר,¹²⁴ עד לפטירתה המתוארת בשיר הבא. יותר מכך – בפתיחתו של הספר שארית החיים, שיצא אף הוא לאור ב-1971, מצוי ציור מפורסם של גולדברג עצמה, בו היא מתארת את רגע קבורתה – דמות שוכבת בבור ומעליה גוחנת דמות אחרת. נדמה לי כי שירו של ריבנר מכון מאוד אל החיזיון העצמי הזה, של רגע המיתה, המתגלם בציור,¹²⁵ ובאופן מתוחכם מאוד – זהו הרגע שבו "מצייר" ריבנר את גולדברג בשירו, גם כאשר היא מעבר למוות

ולאחר תיאורי הקבורה, אך תוך זיקה לדימוי המוות שלה עצמה, ואולי אף תוך שכפול שלו. מעבר לכך, תיאורה של גולדברג כ"אם קטנה לבנה, שהייתה" מעיד יותר מכול על הזיקה העזה, הכמו-משפחתית, שהוא חש כלפיה.



רישום של לאה גולדברג מתוך שארית החיים (1971)

הזיקה הזו עולה גם מן הבחירות הפואטיות של ריבנר בשיר האחרון במחזור. השיר פותח באלוזיה לשיר "סיום", שירה הידוע של גולדברג ממחזור השירים "סיום" בקובץ מביתי הישן (אותו קובץ, הנזכר גם בשירו של עמיחי):

דמיתי, שְהזְמַן עֲמַד מְלֶכֶת
שְעוֹד עוֹמְרִים כְּאִזּוֹ בְלִבְלוֹכֶם
עֲצֵי תְפוּחַ, אוֹ גְנֵי שְלֶכֶת
פּוֹרְשִׁים כְּאִזּוֹ אֶת שְטִיחַ זְהָבֶם

גולדברג שבה אל עולם ילדותה שנחרב ואילו ריבנר מנסה בשירו לדמות את פניה ("כמו לא נחרב עלינו עולמנו"), להחיות את הזיכרון הפרטי שלו דרך "פרקטיקות הזיכרון" שלה. הוא מתאר אותה כך: "לְפַעְמִים הִיא עוֹמֶדֶת בְּחֵלוֹם מִבֵּיטָה כְּצֶל / מִבֵּיטָה בְּעֵינַיִם עוֹבְרוֹת כְּצֶל".

השיבוש כאן אינו מקרי – במקום לומר "עומדת בחלון" גולדברג ניצבת בחלומו של ריבנר, אך מתוך אותה עמדת התבוננות נצחית; תחת "הצל העובר" מתהלים ("אדם להבל דמה, ימיו כצל עובר", תהלים קמד, 4), כחלק מן החידלון, מוסיפות עיניה של גולדברג להתבונן במשורר הצעיר ממנה, הכותב על אודותיה. אבל המבט הזה, של האם השירית, הנדמית כרוח רפאים, הוא גם מבט משתק ומבלבל, כפי שמעידים טורי השיר הבאים, הקטועים, כמו הדיבור השירי אינו מתאפשר: "לא אִמַר, לא / אִמַר / אֲנִי טוֹעָה, תוֹעָה בְּהַד" ¹²⁶ גם הבחירה ב"הד" היא רבת-משמעות בהקשר של גולדברג, ורומזת לשירה בשם זה, העוסק אף הוא באימת האלם. ¹²⁷ אך בתוך הכאוס הזה עולה האביב, הממשיך מתוך רצף מהיר של פעלים, ללא מילות קישור: "פּוֹרֵץ, מְתַנַּף, מְתַאָּה תַאָּה, שְׁמֵשׁ שׁוֹטֵף יָרֵק".

את המשפט השירי הזה ממשיכה המילה "אני" המצויה בסיום הטור השירי הבא, הריק. לכאורה, היא ממשיכה את דבריו של "האני הדובר" בשיר כולו, אך מיד מסתבר כי ה"אני" של ריבנר מתמזג עם זה של גולדברג, ועם המובאה הישירה, בשיבוש קל, מתוך שירה "משירי האשה הזרה" – אחד ממחזורי שיריה המאוחרים, מתוך עם הלילה הזה. ¹²⁸ המעשה הפואטי של ריבנר כאן הוא מרגש בעצמתו – לא זאת בלבד שהוא מטמיע את דבריה של גולדברג בתוך אלה שלו, את ה"זרות" כביכול בתוך הדיבור האינטימי שלו עצמו, אלא גם יותר מכך – ריבנר בוחר דווקא במה שאצל גולדברג נתפס כ"דמותה של האישה הזרה" – ובמילים שבאמצעותן היא מתארת את הדמות השונה ממנה באופן המובהק ביותר לכאורה, אך בה בעת – מהווה חלק מהותי מדמותה. גם שירה של גולדברג עוסק, למעשה, ב"כפילות הזהויות" שבהשתייכות ובכמיהה התמידית אל "הארץ המתה", אל הפטריות ואל טחנות הרוח. אבל ריבנר הופך אותם לייצוג נאמן שלה עצמה, ולא דווקא של "האישה הזרה", הנקשר, כמובן, לתחושותיו שלו.

גולדברג של ריבנר היא זו השייכת אל היער (אותו יער שבו צומחים מבין אצבעותיה גרגרים), אל ממשותו של העולם הישן, אל הנופים האחרים. כאשר הוא מזהה גם את עצמו עם המילים הללו, הוא מציג גם את עצמו כמי ששייך ל"תמול שלשום" ולירקות היער האירופי. האסטרטגיה הפואטית שהוא נוקט כאן היא בעיניי הנועזת ביותר לעומת אלה של המשוררים האחרים – הוא יוצר כאן שיר פוליפוני, רב-קולות ורב-מגדרים, המנכיח את גולדברג לא רק באמצעות תיאורה, אלא בדיבורה הישיר ובמילותיה – דרך קולו שלו ושירו שלו, תחושה העולה גם מן החזרות המצלוליות הרבות בשיר (בעיקר על צלילים שורקים), היוצרות אף הן מעין מערך של הדהודים.

בשירה "הסתכלות בדבורה" (שהוזכר לעיל), מקוננת גולדברג על גורלה המר של בת שיחה המכוננת: "מְדַבֵּשֶׁךְ? מִי יִזְכֵּר אֶת דְּבִשֶׁךְ? / הוּא שָׁם, הֶרְחַק, בְּפִנְיֹת". ¹²⁹ אני סבורה כי שירתה שלה לא זו בלבד שלא נשכחה, אלא הוסיפה (ואולי אף מוסיפה) להדהד שוב ושוב במילותיהם של יוצרים אחרים. כבר מן הדיון בשלושת מחזורי השירים שנכתבו לזכרה עולים האופנים המגוונים שבהם נוכחות יצירתה ודמותה ביצירת המשוררים הצעירים ממנה. אני מקווה שהוא יהווה פתיח לקריאה רחבה יותר, בטקסטים רבים נוספים, שתציג את שירת גולדברג כאחד ממקורות ההשפעה וההשראה החשובים של השירה העברית במאה העשרים. ¹³⁰ יותר מכך – אני סבורה שהצגתה של גולדברג כ"אם

שירית" וכמקור השפעה חשוב על שיריהם של המשוררים בני "דור המדינה" ועל הפואטיקה שלהם, פותחת פתח להתבוננות מחודשת בכמה מהנחות היסוד של ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית החדשה: החל בחשיפת הדיאלוג הבין-מגדרי והבין-דורי החוזר ונשנה בה; דרך ראייתה של השירה כזירה של דיאלוג ולא דווקא של מאבק כמו-אדיפלי; ועד לערעור על סיווגי הדורות הספרותיים המקובלים. שכן, חשוב לציין, כי המשוררים שבהם עסקתי במאמר זה, כמו גם משוררים נוספים שהושפעו משירתה של גולדברג,¹³¹ אינם בהכרח המשוררים הבולטים בתיאורים המקובלים של "דור המדינה" בשירה העברית: עמיחי וכרמי שייכים על פי מועד לידתם לדור מוקדם יותר, וטוביה ריבנר הוא כאמור "משורר שולי" בתיאורים הללו. ואף על פי כן – מבחינות פואטיות ואחרות שיריהם הם בשר משרם של התקופה והדור שבו כתבו לא פחות משיריו של נתן זך, למשל. עובדה זו מעוררת תהיות על הנחות היסוד שבתשתיתה של ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית, שהושפעה לא אחת בעיקר מן המניפסטים ומן ההצהרות הגלויות של היוצרים הבולטים של בני "דור המדינה"¹³² ומנטייתם להציג בכל מחיר את החידוש שבפואטיקה של דורם, גם במחיר ויתור על תיאור זיקות של המשכיות, חזרה או מעגליות, המאפיינות את יצירתם במובנים רבים.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הערות

- 1 מרביתם כלולים בקובץ שארית החיים, שיצא לאור ב-1971: לאה גולדברג, שארית החיים: שירים ורישומים מן העיזבון, תל-אביב: ספרית פועלים, 1971.
- 2 למעשה, החל מן הקינות המקראיות המפורסמות, ובראשן, כמובן, קינת דוד על מות יהונתן רעו (שמואל ב א, יז-כז), דרך שירי הקינה המפורסמים שכתבו משוררי ספרד (ביניהם, לדוגמה, קינותיו המפורסמות של אבן-גבירול על מות יקותיאל ועוד).
- 3 שיר זה ידוע במיוחד בשל אמירתו של אודן, המופיעה בו, כי "אין השירה גורמת למאומה לקרות" (ויסטן יו אודן, "לזכרו של וו. ב. ייטס", מגן אכילס ושירים אחרים, מאנגלית: עמינדב דיקמן, ירושלים: כרמל, 1998). בשירה העברית בולטים בעיקר שירים רבים שהוקדשו לדמותו של חיים נחמן ביאליק. נורית גוברין, שעסקה בשירים המעלים על נס את דמותו של חיים יוסף ברנר, מגדירה אותם כ"שירי דיוקן" (נורית גוברין, צריבה: שירת התמיד לברנר, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1995).
- 4 כבר הניסיון להכריע לאיזה "דור ספרותי" משתייכים השלושה, מעיד על הבעייתיות הרבה שבצמם השייכים מן הסוג הזה. עמיחי וריבנר נולדו ב-1924, וט' כרמי ב-1925. שלושתם הוציאו לאור את קבצי השירים הראשונים שלהם בשנות החמישים (עכשיו ובימים האחרים, 1955; האש באבן, 1957; מום וחלום, 1951). אך בעוד ט' כרמי משויך (אם בכלל) למה שמכונה "דור הפלמ"ח", עמיחי וריבנר מוגדרים לרוב כ"בני דור המדינה", ועל כך בהמשך.
- 5 גם במשמעות הבכטיניאנית שיש למושג זה. על אף שבכטיין גורס כי השירה אינה כר נוח לדיאלוגיות ולפוליפוניה (מיכאיל באחטיין, הדיבר ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל-אביב: ספרית פועלים, [1934-1935] 1989), אני סבורה שהקריאה בשירי הזיכרון פותחת פתח גם להתבוננות שונה בה ובהנחות היסוד של בכטיין.

- 6 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973
- 7 אבידב ליפסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", מכאן ג (2002), עמ' 5-32.
- 8 בעיקר בספרו בודדים במועדס: דן מירון, בודדים במועדס: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל-אביב: עם עובד, 1987.
- 9 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר-שבע: כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006.
- 10 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", נכשיו 3-4 (אביב 1959), עמ' 109-122.
- 11 על האספקטים הפוליטיים של מושג ה"דור" בספרות העברית ראו גם מנחם ברינקר, "דור המדינה": מושג תרבותי ופוליטי, יוסי מאלי (עורך), מלחמות, מהפכות וזהות דורית, תל-אביב: עם עובד, 2001, עמ' 143-157.
- 12 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979
- 13 דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 160-161.
- 14 שם, עמ' 161.
- 15 בהקשר זה, מירון, בספרו שהוזכר לעיל משעתק מבחינות רבות אותן "הנחות יסוד נסתרות" כאשר הוא טוען שלאה גולדברג, ובעקבותיה משוררות-נשים נוספות, נטו דווקא אל "האגף השמרני" ביחס לשירתם של משוררים הגברים בני דורה. על כך, ועל המושג "סינדרום לאה גולדברג", ראו מירון, הערה 13 לעיל, עמ' 173-177.
- 16 על גולדברג ורביקוביץ בהקשר זה ראו מאמרה של חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת זמנן", סד: מחקרים בספרות עברית ב (1996), עמ' 203-240; וכן, צמיר, הערה 9 לעיל, עמ' 133-134. עם זאת, חשוב לציין כי שיוכה של שירת רביקוביץ לשירת "דור המדינה" הוא מאוחר יותר: היא לא השתייכה, למשל, ל"חבורת לקראת", ומבחינות רבות חורגת שירתה המוקדמת גם מן המאפיינים הפואטיים שאותם ביקשו זך ועמיחי להבליט בשיריהם.
- 17 גם "האמהות המייסדות" הנזכרות בכותרת ספרו של מירון (הערה 13 לעיל) הן בראש ובראשונה אמהות לבנות משוררות, הצעירות מהן. מירון ממעט לעסוק בספר זה בהשפעות רחבות יותר שהיו לשירת הנשים העברית על השירה העברית בכללותה.
- 18 בין היתר, ראו מאמרה של ענת ויסמן על הזיקות שבין יצירת לאה גולדברג לזו של אברהם בן-יצחק ("הממואר כפולמוס", רות קרטון-בלום וענת ויסמן [עורכות], פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, תל-אביב: האוניברסיטה העברית וספרית פועלים, 2000, עמ' 74-97); מאמריהן של חמוטל צמיר ומעין הראל על "עמדת הנביא" של דליה רביקוביץ [כרפוס]; ודיוניה של שירה סתיו במשמעויות הפואטיות הרחבות שיש ליחסי אבות ובנות בשירתן של תרצה אתר, דליה רביקוביץ ויונה וולך (שירה סתיו, "אבא אני כובשת": יחסי אבות ובנות בשירה העברית בשנות הששים על פי שירתן של דליה רביקוביץ, תרצה אתר ויונה וולך", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007).

- 19 וראו, בין היתר: מירון, הערה 13 לעיל, עמ' 96-90; Michael Gluzman, "Unmasking the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Pottery: Rereading David Fogel", *Pfroofstexts* 13, 1 (1993), pp. 21-43; Chana Kronfeld, "Fogel and Modernism: A Liminal Moment in Hebrew Literary History", *Pfroofstexts* 13, 1 (1993), pp. 45-63.
- 20 מיכאל גלזמן, "שירת נשים במודרניזם", זיוה בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היוכל לבנימין הרשב, ב, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001-1999, עמ' 147.
- 21 קריאה מדוקדקת במה שנתפס כ"מניפסט של בני הדור", הלא היא רשימתו של זך "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו", שהתפרסמה ב-27/9/1966 במוסף הספרות של הארץ, מגלה הסתייגויות חוזרות ונשנות של זך מן ההכללות שהוא עצמו מציע בעניין זה.
- 22 נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירתה, תל-אביב: עם עובד, 1980, עמ' 70-79; דן מירון, "על שירי לאה גולדברג", הארץ (1/1/1960).
- 23 ראו טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 163-162.
- 24 ראו מאמרה של זיוה שמיר, "הסתכלות בדבורה: דיוקן המשורר כאיש זקן", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 184-213.
- 25 עמיה ליבליך, אל לאה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 83.
- 26 אני סבורה שמעניין לבחון את ההבדלים בין יצירתם של משוררי "דור המדינה" גם באמצעות הציר הגיאוגרפי הזה, של "משוררי ירושלים" מול "משוררי תל-אביב".
- 27 ריבנר, הערה 23 לעיל, עמ' 162.
- 28 ליבליך, הערה 25 לעיל, עמ' 215-216.
- 29 טוביה ריבנר, חיים ארוכים קצרים, תל-אביב: קשב לשירה, 2006.
- 30 על שירת ט' כרמי (רשימה מ-1958): "הים האחרון", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - כתבים, תל-אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 208-209; על שירת עמיחי (רשימות מ-1957): "עד ברזל", שם, עמ' 217-219; "גפן היין שבכרמי זרים", שם, עמ' 220-227.
- 31 ראוי לציין כי בקובץ שיריה הספר השלישי, הקדישה דליה רביקוביץ את שירה "הקרפודים" ללאה גולדברג, אך אין הוא עוסק במישרין בדמותה של המשוררת, ואף לא ניתן לשייכו לדיון ב"שירי זיכרון" מאחר שנכתב ב-1965. שיר מעניין אחר הוא זה שכתבה אסתר ראב לזכר לאה גולדברג ב-1971: "ללאה גולדברג", אסתר ראב: כל השירים, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1994, עמ' 233. מאחר שהשתיים היו פחות או יותר בנות דור ספרותי אחד, בחרתי להשאיר את הקריאה בשירה של ראב מחוץ למסגרת הדיון של מאמר זה.
- 32 שכן, ההצגה החד-משמעית של משוררי "דור המדינה" כ"דוברים בקולו של האני" היא בעייתית בפני עצמה ומחייבת התבוננות מחודשת, וראו צמיר, הערה 9 לעיל.
- 33 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", האומץ לחולין, הערה 30 לעיל, עמ' 165-170.
- 34 נתן אלתרמן, "יום השוק", כוכבים בחוץ, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, 1961, עמ' 86.
- 35 גולדברג, "חמישה פרקים ביסודות השירה", האומץ לחולין, הערה 30 לעיל, עמ' 11-40.

- 36 לאה גולדברג, "טבעות-העשן", טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - שירים, א, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 13.
- 37 י' סין (יוסף סערוני), "בכלא האינטימיות", הבוקר (25/10/1935).
- 38 כפי שכתבה נילי שרף-גולד במבוא לספרה: לא כבוד: גלגולי אימאג'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1994, עמ' 13.
- 39 יהודה עמיחי, שירים 1948-1962, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1977.
- 40 גולדברג, "גפן היין שבכרמי זרים", הערה 30 לעיל, עמ' 225 (ההדגשה במקור).
- 41 דוד אבירן, "הרחובות ממריאים לאט", משהו בשביל משהו, תל-אביב: ספרית פועלים, 1995, עמ' 9. על הדמיון בין שירת "דור המדינה" לשירת אלתרמן ראו חיה שחם, הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
- 42 בעז ערפלי, הפרחים והאגרטה: שירת עמיחי 1948-1968, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 295.
- 43 דליה רביקוביץ, "ארץ מבוא השמש", כל השירים עד כה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 25-26.
- 44 במסה מאוחרת על שירת גולדברג הניח דן מירון זיקה ישירה בין "עבודת החולין" לבין הנטייה אל השיר הלירי, הבולטת, למשל, בקובץ שיריה הראשון של גולדברג. אלא שבהמשך דרכה, הוא טוען, התאימה גולדברג את שירתה לנוסח הסימבוליסטי (דן מירון, "האומץ לחולין וקריסתו: על 'טבעות עשן' מאת לאה גולדברג כתחנת-צומת בהתפתחות השירה העברית המודרנית", האדם אינו אלא... חולשת הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 309-388).
- 45 גם אם היו מקורות נוספים לנטייתם זו אל הסונטות, ובעיקר זיקתם אל השירה האנגלו-סקסית.
- 46 כך למשל, אצל עמיחי, ראו Chana Kronfeld, "'The Wisdom of Camouflage': Between Rhetoric and Philosophy in Amichai's Poetic System," *Prooftexts* 10, 3 (1990), pp. 469-491.
- 47 אם כי גם קביעה זו מחייבת בחינה זהירה נוספת, שכן רבים ממשוררי "דור המדינה" מוסיפים לדבוק, גם אם באופן עקיף, בזהות ה"נביא", למשל, כפי שהוכיחה חמוטל צמיר במאמרה "הקרבן החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת הנשים בשנות העשרים", חנן חבר (עורך), רגע של הולדת; מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 645-673. ועם זאת – נראה לי כי האי-הכרעה התמידית בין סוגי הפרסונות השיריות הללו עשויה לייצג גם היא את הזיקה האפשרית לגולדברג.
- 48 מירון, הערה 44 לעיל.
- 49 שם, עמ' 315.
- 50 זך, הערה 21 לעיל.
- 51 בהקשר זה, של הגשר האפשרי בין "שני גלי המודרניזם" הללו, מעניין לציין שיר זיכרון נוסף, שפרסם המשורר גבריאל פרייל, בן גילה של גולדברג ואחד המייצגים המובהקים של אותו מודרניזם אירופי, לאחר מותה של גולדברג – באופן המדגיש את מרכזיותם של "שירי הקינה" הללו כעדות לדיאלוג פואטי עמוק, גם משני עברי האוקיינוס. וראו גבריאל פרייל, "על לאה שאיננה" זמן ונוף: שירים מקובצים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972, עמ' 12.

- 52 יהודה עמיחי, "לאה גולדברג מתה", הארץ: תרבות וספרות (13/1/1970), עמ' 22; ולא על מנת לזכור, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1971, עמ' 55-57 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 53 בין היתר, כתב עמיחי כך: "הַבְּאֵנוּ לָהּ מִן הַמְּתוֹק/ שֶׁל חַיִּינוּ, פְּדֵי שֶׁתְּכַנְּסֵי אֹתוֹ/ לְשִׁירֶיהָ" – האם יש כאן גם אמירה על הזיקה שבין המשוררים הצעירים, שהתכנסו אצל גולדברג, לבין השינויים הפואטיים שהתחוללו בשירתה?
- 54 ביניהם: "יהודים בארץ ישראל", ולא על מנת לזכור, הערה 52 לעיל, עמ' 13; "שער שכם", שם, עמ' 19 ואחרים.
- 55 שם, עמ' 38.
- 56 שלצד ידיעותיה ברוסית, עברית וגרמנית, למדה בקובנה שפות שמיות, ומאוחר יותר גם את השפה האיטלקית. היא הרבתה לתרגם יצירות מספרות העולם.
- 57 לאה גולדברג, "הלכו לעולמם", טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - שירים, ג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 56.
- 58 הדוגמאות לכך הן רבות מספור ומתפרשות על פני מכלול יצירתה, אך הקובץ שתרם לתדמית זו יותר מכל הוא טבעות עשן, קובץ שיריה הראשון של גולדברג מ-1935.
- 59 כשמו של אחד השירים הידועים מתוך טבעות עשן. וראו גולדברג, שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 72.
- 60 אגב, האופן שבו כונו משוררות בשירה העברית נדון כבר אצל חיה שחם (הערה 16 לעיל), העומדת על הנטייה הנמניכה, הפמיליארית, של המבקרים המכנים משוררות נשים דווקא בשמן הפרטי. אבל עמיחי, כך נדמה לי, מודע לבעייתיות הטמונה בכך, ומציג, אולי באירוניה, את העובדה שדווקא הילד הוא שבחר לכנותה בשם משפחתה ה"מכובד".
- 61 "כי ארד אל בני אבל שאולה".
- 62 שיבה זו מוצגת גם כמהלך שיחיה מחדש את ה"קולות" – "אֶסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת/ [...] הֵם שֶׁלְךָ, סוּף סוּף". ייתכן כי בכך רומז עמיחי לחששה של גולדברג מן האלם, מאבדן קולה כמשוררת, חשש לו ניתן ביטוי מועצם בעיקר בשיריה האחרונים – "עם השנים הולכים ומתרבים/ האסורים/ על המלים" היא כותבת ב-1964, במחזור השיר "הרחמים אינם חלים" (גולדברג, שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 92).
- 63 ואגב, בשיר מאוחר יותר מזכיר עמיחי את "כלי הכסף", דווקא במחזור שירי האבל על אמו – כאשר הוא משרטט את דמותה ואת "העידן הקודם" שאליו היא שייכת: "וְאֲמִי מִן הַזְּמַנִּים שֶׁבָּהֶם צִירוּ/ פְּרוֹת נִפְלְאִים בְּקַעְרוֹת כֶּסֶף וְהִסְתַּפְּקוּ בְּכָךְ" ("ואמי מן הזמנים", מאדס אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1998, עמ' 14 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן). הדמיון הזה מעלה על הדעת גם את הזיקה הסמויה בין גולדברג לאם, וגם את הקשר העמוק אל אותה הווייה ישנה, זרה.
- 64 בהתבסס על שירה של גולדברג "ארץ", מתוך מחזור שיריה "אילנות" (טוביה ריבנר [עורך], לאה גולדברג - שירים, ב, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 143).
- 65 שם, האורן כאחד מ"מסמני המקום האחר" והעבר מופיע בשירים נוספים, שהנודע בהם הוא אולי השיר הראשון במחזור השירים "סליחות", שם מתארת גולדברג את ניחות ילדותה כ"ריח דבק ואורן" (טוביה ריבנר [עורך], שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 139).
- 66 וזו אולי עדות נוספת לכפל הפנים של שירתו – בין האישי לקולקטיבי.
- 67 שרף-גולד, הערה 38 לעיל, עמ' 16.

- 68 דן מירון, "שבירת הכלים ותיקונם: עיון ב'עכשיו וכימים האחרים'", מול האזן השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים ותל-אביב: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 271-313.
- 69 גולדברג, "לפנות ערב", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 224.
- 70 מחזור שירים זה נכתב ב-1957, כלומר יותר מעשור אחרי פרסום הספר, ויש בו מעין "התבוננות טרנספקטיבית" בשירי מביתי הישן.
- 71 גולדברג, "סיום", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 245.
- 72 כולם בקובץ עם הלילה הזה (גולדברג, שירים, ג, הערה 57 לעיל).
- 73 דומני כי עמיחי עצמו רומז בשיר לכמה רבדי פרשנות באופן שבו הוא עצמו מתייחס לספרה של גולדברג, שבו הוא יודע, לדבריו: "את כל המלים המוסתרות/ וגם את הנגלה".
- 74 נילי שרף-גולד, "יאניה נושאת געגועים": המסע הגדול בים ועקבותיו בשירת עמיחי", מכאן ג (2002), עמ' 86-100.
- 75 וראו למשל: מירון, הערה 68 לעיל. על כך מעידה גם הופעת כמה משיריו באנתולוגיה דור בארץ הכוללת מבחר מן הפרוזה והשירה של בני הדור הזה (עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר [עורכים], דור בארץ: אנתולוגיה של ספרות ישראלית, מרחביה: ספרית פועלים, 1959, עמ' 375-392).
- 76 כך, למשל, על אף שהרכבה לפרסם משיריו במשא בעריכתו של אהרן מגד, שנחשב כאחת הבמות העיקריות עבור יוצרים בני "דור הפלמ"ח", בחוברת מס' 1 של כתב העת לקראת, בעריכת זך וחבריו הופיע מאמר המשבח את ספרו אין פרחים שחורים. וראו גם: עמוס לוין, בלי קו: לדרכה של חבורת "לקראת" בספרות העברית החדשה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984.
- 77 ט' כרמי, "לזכר לאה גולדברג", התנצלות המחבר, תל-אביב: דביר, 1974, עמ' 63-68.
- 78 בהקשר זה מעניין מאוד להשוות את ההספד הזה עם הספד מאוחר יותר, שכתב כרמי למשורר אחר – הלא הוא דן פגיס. בהספד, המכונה גם הוא "לזכר דן פגיס", וכולל גם הוא שמונה פרגמנטים שיריים, מופיע קטע ספק פרוזאי ספק שירי (וברוח שירי המאוחרים של פגיס, שהשפיעו על כרמי לא במעט), בו מתאר כרמי את העבודה המשותפת על טקסט שירי עם פגיס: "אלו היו הימים פתקנים, הייתי מראה לו את השורות האלה והוא היה/ מעביר עליהן אצבע אטית, כמו מגלה-מוקשים, נעצר במעבר מסכן, מציע נתיב עוקף ומוביל, סחור-סחור, בדרך הישרה", ועם זאת – פגיס אינו מוגדר לכל אורכו כ"משורר". וראו ט' כרמי, "לזכר דן פגיס", שירים מן העזובה, תל-אביב: דביר, 1989, עמ' 11-14. בדברים שנשא ב-2003 בערב לזכרו של כרמי, עסק שמעון זנרבנק בשני השירים הללו. וראו שמעון זנרבנק, "ט' כרמי: שלוש קינות", כרמל 7 (2003), עמ' 11-15. אגב, גם פגיס השתייך לחבורת המשוררים שהיו מבאי ביתה של גולדברג, והוא אף כתב מאמר על שירתה. גם בין שירתו שלו לבין זו של גולדברג ניתן למצוא קווים מקבילים רבים מאוד ועדות להשפעה. פגיס היה גם חברים הקרוב של כרמי ושל ריבנר, ויצירתו מקיימת יחסי גומלין מעניינים עם יצירתם. מבחינות רבות שייך גם הוא למשוררים בני "דור המדינה" שיצירתם נדחקה אל השוליים, גם מפני שהדיון בה סובב בעיקר סביב הזיקה אל השואה. פגיס סומן כבר מראשית דרכו כמשורר כ"יוצר שואה", באופן שמנע את שיוכו ל"משוררים המהפכניים" של "דור המדינה", ולמעשה – העמיד את יצירתו כמצויה מחוץ לכל "סיווג דורי" כלשהו, באופן שהשפיע, כמובן, גם על התקבלותה.
- 79 וראו, לדוגמה את השירים "פגישות" ו"רציף מס' 8" מתוך קובץ זה (הערה 77 לעיל), ואת השיר "הרף אוויר" מתוך הקובץ נחש הנחושת, ירושלים: ספרי תרשיש, 1967.
- 80 וראו: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press.

1971. בהקשר זה חשוב לציין, כמוכח, כי המראה ומוטיב ההשתקפות בכלל הוא אחד המרכזיים גם בשירת גולדברג, ועל כך בהמשך.
- 81 כשביקשה לזכות בתואר "משורר" ולא דווקא "משוררת", כפי שהיא כותבת בקטע המפורסם מתוך ספרה מכתבים מניסיעה מדומה, בשמה של הגיבורה-המספרת רות: "אני לא עלמה הכותבת שירים. אני משורר. השיר שלי אינו בא במקום תכשיט. אינו גנדרנות" (מכתבים מניסיעה מדומה והוצאת דבר, תרצ"ז, תל-אביב: ספרית פועלים, 1982, עמ' 63-64). בריאיון שהעניקה כשנה לפני מותה היא טוענת: "יש משהו שאיני אוהבת בכל עזרת הנשים הזו. האשה היא סופר או לא סופר" (מצוטט אצל שחם, הערה 16 לעיל, עמ' 204).
- 82 גולדברג, "הסתכלות בדבורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 44-46.
- 83 בשיחה עם עמיה ליבליך מתאר כרמי דברים שנשא על השיר "הסתכלות בדבורה". הוא סבור כי שיר זה "מביע שאט נפש מדברים פיזיים. וזה היה בלאה גולדברג, ללא כל ספק" (ליבליך, הערה 25 לעיל, עמ' 215).
- 84 ועמדה על כך בהרחבה רות קרטון-בלום, "קול האשה בחלון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 32-47.
- 85 בין היתר, בשיר הראשון במחזור השירים "סליחות", שבו מתארת הדוברת את גופו של אהובה כמי שמאפשר לה את ההתבוננות ואת ההשתקפות כאחת: "וְגוֹפֶךְ לִי מִבֶּטַח חַלּוֹן וְרֵאִי" (גולדברג, שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 139).
- 86 ט' כרמי, "זה – אני שינינו אשר בינינו", מאוניים לב, ב (1971), עמ' 232-234.
- 87 וראו קרטון-בלום, הערה 84 לעיל.
- 88 ט' כרמי, "עצה", נחש הנחושות, הערה 79 לעיל, עמ' 55.
- 89 ולא מעט – בשל ביקורתו של י' סין (יוסף סערוני) על הקובץ, הערה 37 לעיל.
- 90 מירון, הערה 13 לעיל.
- 91 הדוגמאות לכך רבות ובין היתר, שיריו: "מערכה ראשונה", "טמונה בחלומה", "על הנסים", "דבר אחר" ועוד.
- 92 הרמיזה ל"חזון אחרית הימים" בולטת בעיקר לנוכח אזכורו של ה"נער (ה)קטן" בטור השלישי של הבית הראשון, תיאור המהדהר את דברי ישעיה "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ [...] ונער קטון נוהג בם" (ישעיהו יא, ו).
- 93 כפי שעולה כבר מתיאור ההבדלים ביניהן בספר בראשית: העורב והיונה היו שתי הציפורים ששלח נח לברוק "הקלו המים" בסיומו של המבול, אך היונה היא שבישרה לבסוף כי "חרבו פני האדמה" (בראשית ח, י-טו).
- 94 גולדברג, "העורב", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 33.
- 95 גולדברג, "שירי היונה והשושן", שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 189.
- 96 וראו חיה שחם, נשים ומסכות – מאשת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 97 גולדברג, "בהרי ירושלים", שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 104-106.
- 98 אגב, באותה שיחה עם עמיה ליבליך טוען כרמי כי הסצינה הזו מבוססת על מקרה שארע במציאות – אותו "חתן בן שלוש", הנזכר בשיר אינו אלא בנו, גד, שגולדברג הייתה מיוודת עמו. וראו ליבליך, הערה 25 לעיל.
- 99 קובץ שבמוטו שלו מזכירה גולדברג את "האילן השחור", האחד, הנגלה באור הכוכבים (גולדברג, "עם הלילה הזה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 11).

- 100 בעיקר בשל הפולמוס סביב כתיבת שירי מלחמה, שניהלה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. וראו רשימתה של גולדברג "על אותו נושא עצמו", השומר הצעיר (8/9/1939), עמ' 9-10.
- 101 ברשימתו על מוקדם ומאוחר, מלין זך, "הרומנטיקן המר", על חדגוניותם של שירי גולדברג, וטוען כי "דמיון השירים נובע, כנראה [...] מן העובדה שבסופו של דבר שרה לאה גולדברג שירים רבים מאוד על נושא אחד ויחיד: ייסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (זך, הערה 22 לעיל, עמ' 72).
- 102 וראו חנן חבר, "הזמר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה, פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 116-134.
- 103 ליבלך, הערה 25 לעיל, עמ' 117.
- 104 ט' כרמי, "בלכתך, השארת לי למשמר", ט. כרמי: שירים - מבחר 1951-1994, תל-אביב: דביר, 1994, עמ' 39.
- 105 שם, עמ' 205. אהבה, זוגיות ונשיות הם מן הנושאים החוזרים תדיר, כאמור, גם בשירי עמיחי. יותר מכך - הקיום הנשי, על המשתמע ממנו, מצטייר לעתים קרובות בשיריו כאופן הקיום המועדף. בפואמה האוטוביוגרפית "מסעות בנימין האחרון מטודלה" הוא אף מגדיל לעשות וכותב כי: "כָּל יְמֵי חַיֵּי נֶסֶה אָבִי לְעֲשׂוֹת אוֹתִי / לְגֵבֶר, אֲךְ אֲנִי תָמִיד גּוֹלֵשׁ בַּחֲזָרָה / לְתוֹךְ רַכּוֹת יְרֵכִים וְנֶעְגָוִעִים לְבָרֶךְ / שְׁעֵשְׂנִי כְּרִצּוֹנוֹ. וְרִצּוֹנוֹ אֵשׁ" (יהודה עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודלה", עכשיו ברעש, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1969, עמ' 105-106 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן). על הפן הנשי בשירת עמיחי ראו Nili Scharf Gold, "The 'Feminine' in Yehuda Amichai's Poetics", Glenda Abramson (ed.), *The Experienced Soul: Studies in Amichai*, Boulder: Westview Press, 1997, pp. 77-92.
- 106 ש' שפרה, "בהתנצלות כפולה - ראיון עם ט. כרמי", דבר (26/7/1974).
- 107 הציטוטים הללו לקוחים מתוך שירו של כרמי "שיעור לדוגמא", שפורסם בקובץ דבר אחר ב' 1970. וראו ט. כרמי, שירים, הערה 104 לעיל, עמ' 113-114. כרמי פותח את השיר בנתון שעל פיו "בביאפרה גוועו השנה ברעב מלין וחצי", ובהמשכו הוא מנסה לבאר את הנתון הזה באמצעות ההתמקדות בילד האחד, הגווע (שם, עמ' 113). דוגמה נוספת לנטייה הזו היא תיאורו של "יום הזיכרון תשכ"ט" באמצעות דמותם של זוג הורים שכנס נהרג באחת המלחמות, כפי הנראה (שם, עמ' 118-120). דוגמאות אלה ורבות אחרות מצביעות על כך שכרמי אינו מתעלם מן ה"לאומי" או האקטואלי, אלא מציג אותם דרך מטונימיות או סינקדוכות מצומצמות יותר. טקטיקה זו מזכירה במובנים רבים את זו שבה בחרה גולדברג.
- 108 ריבנר, הערה 29 לעיל, עמ' 66.
- 109 גולדברג, "טיול בהרים", שארית החיים, הערה 1 לעיל, עמ' 33-35.
- 110 ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, הערה 23 לעיל.
- 111 אם כי משמח לציין, כי לאחר כתיבת הנוסח הראשון של מאמר זה, ביום העצמאות תשס"ח (2008), הוענק לריבנר פרס ישראל לספרות. ייתכן שהדבר מסמן את ראשיתו של השינוי המאוחר בהתקבלות יצירתו.
- 112 באוטוביוגרפיה שכתב הוא מגדיר את עצמו כ"זר שלא בדיון" בארץ ובתרבותה (ריבנר, הערה 29 לעיל, עמ' 113).
- 113 צמיר, הערה 9 לעיל.
- 114 וזאת, בדומה, למשל, לאופן שבו נתפסת על פי רוב שירתו של משורר אחר בן אותו הדור - הלא הוא דן פגיס, שכבר הוזכר לעיל.

- 115 מעניין לראות, למשל, אלו שירים של ריבנר נכללו באתולוגיה שירה צעירה מ־1969, המתיימרת לייצג את "שירת הרור" (חנה יעוז [עורכת], שירה צעירה, תל־אביב: עקר, 1969): רובם הם "שירי העדות" שלו, העוסקים בבני משפחתו שנספו בשואה.
- 116 טוביה ריבנר, אין להשיב, תל־אביב ומרחביה: ספרית פועלים, 1971, עמ' 35-41.
- 117 רק בספרו האוטוביוגרפי (הערה 29 לעיל, עמ' 122) מציין ריבנר במפורש כי המדובר בשיר שהוקדש לגולדברג.
- 118 על הפן הנאיבי בשירת גולדברג ראו אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 135-151.
- 119 זוהי, כמובן, אלוזיה לתיאור פלאי הבריאה בתהלים יט, ב: "יום ליום יביע אומר".
- 120 מחזור שירים מרתק זה (הערה 97 לעיל), נע בין תיאורה של הדוברת כ"אבן" המתבוננת בפרפר המרחף סביבה, לבין תיאורה, בהמשך, כמי שלבה שלה עצמה נדמה כציפור הנושאת "את כל השמים/ על כנפיים/ רפות/ מעל לשממה".
- 121 הנה, לדוגמה, כמה ציטוטים אקראיים מתוך שירי הקובץ אין להשיב (הערה 116 לעיל): "ועב קטנה עולה מים"; "שמי משי עמום נפרשים"; "העצים הפורחים בסגל בצהב"; "תמרור/ על אם/ הדרך"; "יום זה אחרון במנין: חפן עפר חם/ קמץ גרעינים קלויים"; "ציפור יורדת/ על גדר תיל, ברוש נחבא"; "אבן רוצה לזרום/ עץ הזית מבקש להתאבן".
- 122 טוביה ריבנר, "משירי הים", האש באבן, תל־אביב ומרחביה: ספרית פועלים, תשי"ז, עמ' 168.
- 123 ריבנר, "בן תמותה", שם, עמ' 144.
- 124 העיסוק באלם ובאבדן הקול בשירת גולדברג נזכר כאמור גם בשירו של עמיחי.
- 125 לריבנר שירים רבים העוסקים בציורים שונים.
- 126 הטורים הללו מעלים על הרעת את דבריו של עמיחי על גולדברג: "מתים אומרים: לא, אין אני, אינני". אלא שתחושת החידלון ו"התמעטות" המבע השירי מאפיינות אצל ריבנר דווקא את הדובר החי.
- 127 "הנה בטבור השמים עומד ההר, / כענן כבד עקר ללא מטור. / עומד ואיננו חוזר אל קולי הבוֹדד, / אל קולי האובד, המיתם, המיתר// אשא לשמים קרים תפלה דלה/ אפיל תחנוני אימה מול הדממה: שמים, בקשו רחמים על מלה שגמלה, / אל יהי השיר לשממה" (גולדברג, שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 131).
- 128 אצל גולדברג נכתב: "אני ירקה ורוויה כמו שיר שעבר בעשב/... אני מתמול שלשום/ מייער אשור למדני נפשם" (שירי האשה הזרה, שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 28-30).
- 129 גולדברג, "הסתכלות בדבורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 46.
- 130 עדות נוספת לכך מצויה, לדוגמה, בספר מאין נחלתי את שירי, בעריכתה של רות קרטון־בלום. בספר זה, הכולל חמש־עשרה מסות של יוצרים שונים, העוסקים במקורות ההשראה וההשפעה שלהם, שב וחוזר שמה של גולדברג, כפי שמעידה קרטון־בלום במבוא: "במבט כולל יותר, על פי המפה שיצרו המסות נפרש מגוון של מקורות השראה שיצרו ואיחדו דורות ספרותיים בלי קשר לשכבת הגיל. כך, למשל, הופכת לאה גולדברג למקור השראה מרכזי כיוצרת, כמורה וכמרגמת [...] גם דוד אבירן וגם לאה גולדברג הופכים להורים ספרותיים משמעותיים בצומת של תרבויות" (רות קרטון־בלום, מאין נחלתי את שירי, תל־אביב: משכל, ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 18-19).
- 131 כדוגמת דן פגיס, וראו הערה 78 לעיל.
- 132 וראו צמיר, הערה 9 לעיל.

פנטזיות של אבדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי-מזרחי חדש*

רז יוסף

יהודי ארצות-ערב נקלעו לסיטואציה בה לא הורשו לטפח את זיכרונות השתייכותם לארצות שמעבר לנהר הירדן, מעבר להרי הלבנון, ומעבר למדבר סיני ותעלת-סואץ [...] ארצות מוצאם המוסלמיות-ערביות היו למקומות אליהם אין ביכולתם לנסוע, או לשהות בהן תקופה ממושכת, ובוודאי שלא לחלום על שיבה אליהן – הטאבו האולטימטיבי [...] את איסורה של תשוקה זו אל "שיבת הגלות" אפשר לנסח באירוניה מלנכולית כהיפוכו של הביטוי המקראי: "על נהרות ציון, שם ישבנו גם ככינו בזוכרנו את בבל".

(אלה שוחט)¹

מאמרה של אלה שוחט "זיכרונות אסורים והרהורים גלותיים" הוא קינה מלנכולית על עבר אבוד בבבל, על תשוקתם המסורבת של היהודים המזרחים בישראל לזכור את אבדן התרבות היהודית-ערבית. הציונות עימתה את היהודי והערבי כשני קטבים מנוגדים, וכך התכחשה לקיומן של זהות ושל היסטוריה יהודית-ערביות. יהודים שמוצאם בארצות ערב הוצגו בשיח הציוני כשייכים למרחב המקומי השמי של ארצות האסלאם או של אגן הים התיכון, ובמקביל הם נתפסו כמתווכים בין העולמות הערבי והיהודי-עברי. כ"מקומיים" מזרח תיכוניים, הם קירבו את הלאומיות היהודית למרחב הערבי ונתנו לה הכשר, אולם בה בעת היה עליהם להיות יהודים באופן בלתי מתפשר ולבטל ולמחוק את הערביות שבזהותם.² לאחר שהופשטו מערביותם, הולאמו המזרחים באמצעות אידאולוגיית כור ההיתוך לתוך מסגרת לאומית יהודית, מודרנית וניטרלית כביכול, שנשאה למעשה אופי אשכנזי מובהק. כך, כותבת שוחט, לראשונה בהיסטוריה של יהודי ארצות האסלאם, "הוצבו ערביותם ויהדותם כאנטינומיות, כהפכים המובילים למבוי סתום".³ מהלך זה סיכל מראש את האפשרות להיזכר ולהתגעגע אל הבית והמולדת הערביים. זיכרונות מסוג זה הפכו לטאבו – לזיכרונות אסורים. נאסר על המזרחים להתאבל בפומבי על זהות יהודית-ערבית אבודה, לבצע טרנספורמציה, כפי שניסחה זאת אן הלין צ'אנג, "מאבל לאבלות, מלסבול פציעה של ממש לדיבור היוצא כנגד פציעה זו" (from grief to grievance, from suffering) "injury to speaking out against that injury".⁴ זהו טעם כתיבתה המלנכולית של שוחט שיוצאת כנגד האיסורים התרבותיים והפוליטיים של מדינת הלאום הציונית לקונן על טראומת העקירה ואבדן הערביות של מזרחים בישראל.

* מחקר זה (מס' 133/10) נמתך על-ידי הקרן הלאומית למדע.

במאמרו החשוב "אבל ומלנכוליה" מ־1917, פרויד מבחין בין שני מצבים נפשיים קרובים אלו. בדומה למלנכוליה "האבל הוא באופן קבוע תגובה לאבדן של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, כגון: מולדת, חירות, אידאל. בנסיבות דומות מופיעה אצל אנשים אחדים מלנכוליה במקום אבל, ולפיכך הם חשודים בעיינו כבעלי רגישות חולנית".⁵ לפי פרויד, מלנכוליה היא פתולוגית משום שבניגוד למתאבל המשלים עם האבדן ומסתגל בכאב רב לעולם שבו המת אינו קיים עוד, המלנכולי מכחיש את אבדן מושא האהבה ומתנגד להחליפו באחר: "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה".⁶ אבל פרויד מתאר את המלנכוליה גם כסוג של הזדהות:

התקיימה בחירת אובייקט; התקיימה התקשרות של הליבידו לאדם מסוים; הזיקה הזו לאובייקט התערערה בזכות השפעתה של פגיעה או אכזבה ממשית שנגרמה על ידי אדם אהוב. בניגוד לתוצאה הצפויה של משיכת הליבידו חזרה מאותו אובייקט והתקנתו אל אובייקט חדש, התקיימה כאן תוצאה שונה מהצפוי [...] הליבידו הפנוי לא הותק אל אובייקט אחר, אלא הושב בחזרה אל האני [...] [ו]שימש ליצירתה של הזדהות האני עם האובייקט הנטוש. צלו של האובייקט נפל, אם כן, על האני.⁷

בתהליך לכאורה פתולוגי זה, שבו המלנכולי מזדהה עם האובייקט האבוד, האבדן הוא מרכיב הכרחי בכינונו של האני. אין זה ברור במאמר הזה של פרויד אם האני קודם למלנכוליה, כיוון שהאני מכונן כאובייקט נפשי רק לאחר ש"צלו של האובייקט נפל" עליו. במילים אחרות, האני מעוצב באמצעות הזדהות עם רוח הרפאים של האחר – האובייקט האבוד. ג'ודית באטלר טוענת כי מלנכוליה "מייצרת את האפשרות לייצוג של חיי נפש".⁸ על פי באטלר, בדיווחו הראשוני על המחלה, פרויד מנגיד את המצב הפתולוגי של מלנכוליה לנורמליות של עבודת האבל. אולם, מאוחר יותר, ב"האגו והאיד", הוא משנה את הבחנתו הקודמת בין אבל ומלנכוליה כאשר הוא נוכח לדעת שהאני עצמו מורכב מאובייקטים נטושים שהופנמו כהזדהויות מכוננות. היא כותבת: "פרויד בעצמו הכיר בכך שמלנכוליה, התהליך הלא-גמור של האבל, היא מרכזית בעיצוב הזדהויות שבוונות את האני. אכן, הזדהויות שנוצרות מאבל לא-גמור הן האופן שבו האובייקט האבוד מופנם ונשמר באופן פנטסמטי בתוך האני".⁹ אם האני מורכב מסדרה של היקשרויות אבודות, אזי הוא עצמו אינו יכול להיווצר ללא הפנמה מלנכולית של אבדן. היוצא מכך הוא שאת תהליך ההיווצרות של האני ניתן לקרוא כסדרה של אבדנים. או במילים אחרות, מלנכוליה אינה מסמנת אבדן אלא יחסים מורכבים עם אבדן.

פרויד מוסיף כי "אבדנו של אובייקט האהבה הוא הזדמנות נהדרת על מנת להבליט ולחשוף את הדו־ערכיות השוררת ביחסי אהבה".¹⁰ כלומר, כאשר רגשות האהבה שהופנו בעבר אל האובייקט האבוד חוזרים אל האני, חוזרים גם רגשות של אשמה וזעם – רגשות שהיו מופנים אל האובייקט ושבעקבות הסתלקותו מופנים אל האני בצורה של תוכחה, נזיפה והענשה עצמית. לכן ההזדהות עם האובייקט מלווה באמביוולנטיות: לא רק אהבה ונוסטלגיה, אלא גם זעם וכעס. הכעס והתוכחה הם כלפי האובייקט האבוד, אולם ניתן לומר כי התלונות אינן מופנות כלפי הסובייקט או האובייקט כי כעת שניהם כבר ממוזגים ומוטמעים יחד. המלנכולי חייב לסלק ולהכחיש את האובייקט האבוד כדי ליצור מצב או

מבנה של "אבדן-לא-אבדן".¹¹ כלומר, המלנכולי חייב תחילה להכחיש את האבדן כדי לייצר את האשליה שמעולם לא איבד דבר. שנית, המלנכולי חייב לוודא שהאובייקט האבוד לעולם לא יחזור משום ששיבתו של האובייקט תסכן את פרויקט ההפנמה וההזדהות. הזדהות מלנכולית זאת מייצרת יחסי קרבה ואינטימיות עזים יותר מאשר כל מערכת יחסים ממשית אחרת. לכן, הדעת נותנת שהמלנכולי ירצה בחזרתו של האובייקט האהוב האבוד, אבל האני שלו אינו יכול לאפשר שיבה מעין זו. דילמה זו של המלנכולי מחריפה את יחסו האמביוולנטי אל האובייקט האבוד.

חווית ההגירה של המזרחים בישראל מבוססת על מבנה של אבל ומלנכוליה. כאשר אדם עוזב את מולדתו הוא חייב להתאבל על קשת רחבה של אבדנים כמו משפחה, שפה, זהות, מעמד בקהילה, קניין ועוד. סילוק ערביותם של יהודי המזרח והטמעתם אל תוך הנרטיב הלאומי האשכנזי הפכו את האבל והאבלות לאסורים ובלתי נראים והובילו ל"מלנכוליה אתנית". המלנכוליה של המזרחי היא כפולה: הסובייקט המזרחי אולץ לשלול ולמחוק את זהותו הערבית, אבל גם הוכרח להזדהות מחדש עם אבדן זה משום שנשללה ממנו הכניסה המלאה אל האידאל הלאומי האשכנזי. רבדים אלה של אבדן צונזרו, נאסרו והושקו בתרבות הישראלית.

רק בשנים האחרונות זכו אבדנים אלו לנראות תרבותית בישראל על ידי במאי קולנוע מזרחים בני דור שני בסרטים עלילתיים, כמו שחזור (חנה אזולאי-הספרי ושמואל הספרי, 1994) העוסק בהתמודדות של ילדה צברית בת 13 עם המסורת של משפחתה המרוקאית בעיר הדרומית באר-שבע של שנות השבעים; חזולה אהבה משיכון ג' (שבי גביזון, 1995) המתאר את הכמיהה המלנכולית של הגיבור המזרחי ללובן האשכנזי המיוצג בדמותה של בחורה אשכנזייה שבה הוא מאוהב; כיכר החלומות (בני תורת, 2001) המביא את סיפור אהבתם האבודה של תושבי שכונה מזרחית לקולנוע ההודי; המנג'ליסטים (דוד אופק ויוסי מדמוני, 2003) המגולל את סיפור היחסים המורכבים בין דור שני מזרחי בישראל לבין דור ההורים המנותק מההוויה המקומית והנצמד לעבר ולנעורים בעירק; וכן בסרטי תעודה כמו טקאטים (דוקי דרור, 1999) וצ'לדי בגדד (אייל חלפון, 2002) המאירים את המורשת המוזיקלית המפוארת והלא-מתועדת של נגנים ומוזיקאים יהודים במדינות ערב ואת התקבלותם בישראל; פנטזיה שלי (דוקי דרור, 2001) המגולל דרך עיניו של הבן הבמאי את סיפורו המודחק של אביו ששהה שנים רבות ואבודות בכלא העירק; סינמה מצרים (רמי קמחי, 2002) שבו יוצא הבמאי לבדוק את עברה היהודי-ערבי של אמו במצרים; רוח קדיים: כרוניקה מרוקאית (דוד בן שיטרי, 2002) שהוא סיפורה של יהדות מרוקו בישראל דרך שש דמויות מהדור השני המספרות סיפור אנושי נוקב על תהליך הקליטה של יהודי מרוקו שלוהו בגזענות ובדיכוי; אמא פאיזה (סיגלית בנאי, 2002) המתמקד ביחסים הטעונים בין הזמרת היהודייה-ערבייה פאיזה רושדי שזכתה להצלחה רבה במולדתה מצרים, ומאוחר יותר התפרסמה ככוכבת האגדית של קול ישראל בערבית, לבין בתה השחקנית ילדת ישראל, יפה תוסיה כהן; ועוד סרטים רבים אחרים.

במאמר זה אתמקד בסרטים סינמה מצרים של קמחי וכיכר החלומות של תורת. באמצעות טקסטים קולנועיים אלו ברצוני לנתח ולבדוק כיצד מהגרים מזרחים מתמודדים עם

אבדניהם. מהו היחס בין הדור השני המזרחי לבין האבדן התרבותי של ההורים? כיצד דור זה יורש את האבדן ומתמודד עמו? דיוויד אנג ושינייה האן טוענים כי "הגירה והיטמעות מאפיינים תהליך שכרוך לא רק באבל או מלנכוליה אלא במשא ומתן בין-דורי בין אבל ומלנכוליה"¹². באופן זה, נערכת דה-פתולוגיזציה למלנכוליה על ידי מיקומה כחושפת את וכתוצאה של תהליך האבל, תוך הדגשת האבדן הכרוך בחוויית ההגירה. אם האבדנים שסבלו בני הדור הראשון של המזרחים אינם באים על פתרוןם ואין מתאבלים עליהם בתהליך ההיטמעות – או במילים אחרות, אם הליבדו אינו מתחדש באמצעות השקעה באובייקטים חדשים – אזי המלנכוליה שנובעת ממצב זה עלולה לעבור לדור השני. האבדן שחוו ההורים בעקבות מחיקת זהותם האתנית, ובו-זמנית אי-היכולת להיטמע באופן מלא בחברה הישראלית, הוא אבדן המועבר לילדים שמתמודדים אתו דרך סרטיהם. ברצוני לטעון כי סרטים אלו הם פנטזיות של אבדן שדרכן מנסים בני הדור השני המזרחי "לפתור" את האניגמה של מקור ההזדהות והזהות המלנכוליות שלהם ושל הוריהם. דרך הפנטזיה של הקולנוע, הבנים מביימים-מחדש (restaging) את האבדן של ההורה שעמו הזדהו כדי להתחקות אחר התשוקה האבודה, לדבר את האהבה שהודחקה, ובאופן זה לנסות ולהגדיר מחדש את זהותם המזרחית.

בסרטים של קמחי ותורת ההעברה המלנכולית הבין-דורית מתבטאת ביחסים בין אם לבניה. הבנים אינם משיבים את אובייקט התשוקה "המקורי" לאם ולו רק משום שאינם מסוגלים לעשות זאת. עבור האם, המרחק בין העבר להווה, בין "שם" ל"כאן", הפך את האובייקט האבוד לרחוק בזמן ובמרחב ולכזה שניתן לחזור אליו רק דרך פעולת הדמיון. זיכרון העבר המזרחי הוא מקום שאליו אין דרך חזרה, אפילו אם ניתן לבקר בטריטוריה הגאוגרפית שנראית כמקום של "מקור". "בית" הוא מקום מיתי של תשוקה בדמיון של המהגר המזרחי. כבני דור שני שנולדו בישראל, אין הבנים יכולים לתבוע לחזקתם מחדש את העבר המזרחי שמעולם לא היו חלק ממשי ממנו ושאתו רק הזדהו דרך המלנכוליה של האם. לדור השני אין שורשים (roots) ברורים ביחס למורשת עברם ולכן הם מייצרים נתיבים (routes) תרבותיים שלוקחים אותם, דרך הפנטזיה של הקולנוע, אל מקומות ואל מפגשים עם אנשים שמעולם לא הכירו. מהלך זה מכונן יחסים בין עבר, הווה ועתיד שאינם מאפשרים מעבר המשכי של זמן ומרחב. הוודאות האוטנטית של השורשים המזרחיים מוחלפת בסרטים באקראיות של נתיבי הפנטזיה.

הכינון המחודש של הזהות המזרחית בטקסטים קולנועיים אלו הוא של זהות מזרחית גברית הטרוסקסואלית. הסרטים הם פנטזיות אדיפליות של גברים מזרחים בני דור שני המביימים מחדש את האבדן של האם באמצעות לקיחת מקום האב וניסיון לרפא את חסרונותיו כדי לברוא עצמם מחדש. המסע הפנטסמטי של הסרטים אל העבר המזרחי האבוד מונחה לכן על ידי אידאולוגיה פאלוצנטרית והטרוצנטריסטית, שבעייתית בעיקר במה שנוגע לנשים ולהומוסקסואלים. אולם בעוד סרטו של תורת כיכר החלומות מתחקה אחר מקורותיו המלנכוליים ולבסוף נוטש אותם כדי לבסס זהות גברית מזרחית פאלוצנטרית, סרטו של קמחי סינמה מצרים מסרב לוותר על הזדהותו המלנכולית, מחבק את האבדן ומציע אופציה אחרת של סובייקטיביות גברית אתנית חדשה.

המלנכוליה של המזרחים

בסרטו התיעודי סינמה מצרים מגולל הבמאי רמי קמחי את סיפור הגעתה של אמו, הנרייט עזר, ממצרים לישראל בשנות החמישים. באמצעות תמונות משפחתיות, סרטים תיעודיים על מצרים ועל עליית המזרחים לישראל, סרטי עלילה מצריים ישנים, תמונות סטילס וסרטי וידאו שהבמאי צילם במצלמתו האישית במצרים של היום, קמחי – שקריינותו מלווה את הסרט לכל אורכו – יוצא עם אמו למסע אל העבר היהודי-ערבי. האם שרויה בדיכאון מתמשך שהשפיע לרעה על בריאותה. כילד נהג קמחי להגיד למתעניינים בשלומה: "לאמא כואב הלב". מהי סיבת דיכאונה של האם? היא גדלה בעיירה מיטגמאר בזמן השלטון הקולוניאלי האירופי במצרים. הטראומה המוקדמת ביותר שחוותה הייתה הפרידה מביתה ומאביה שאהבה והעריצה, שהיה גבר פטריארכלי וסמכותי. עוד לפני שמלאו לה שבע הוא אילץ אותה לעזוב את עיירת מולדתה כדי ללמוד צרפתית במנזר ולא ערבית שלמדו בבית ספרה. אבל היא סירבה להסתגל ללימודים במנזר. "רציתי את הבית", היא אומרת. הזיכרון החיובי המשמעותי ביותר שנותר לה משנות ילדותה הם הסרטים הערביים שבהם נהגה לצפות בבית הקולנוע היחיד בעיירה שנקרא "סינמה מצרים". חלון חדרה היה סמוך לחדר ההקרנה של בית הקולנוע, ובלילה הייתה נרדמת לקולם של השירים הערביים של הסרטים: "שירים ליריים כאלה, עצובים, אהבתי אותם". בסופו של דבר נשלחה הנרייט לאח הסב באלכסנדריה הממוערבת, ושם התרחקה מכל מה שהוא ערבי. כך אפוא, עוד כילדה נותקה הנרייט מאביה ומהתרבות הערבית שהייתה ערש הולדתה.

לאחר שעלתה לישראל ונישאה לאיש, התיישבה עם בעלה בבנימינה שרוב אוכלוסייתה הייתה אשכנזית. בבית הקולנוע המקומי לא הקרינו סרטים ערביים והיא מיעטה לפקוד אותו. התרבות הערבית נדחקה לשוליים ונשכחה כמעט לגמרי: "היה דבר חדש, ודבר חדש משכיח את הדבר הישן", היא מספרת. "יהודי המזרח", טוען יהודה שנהב, "שיתפו פעולה עם פרויקט המודרניזציה והדה-ערביזציה הישראלי בשל מעמדה השלילי של הערביות בציבוריות הישראלית-ציונית"¹³. לכן אין פלא שמודל הגבריות החדש של הנרייט הפך להיות, כפי שהיא מציינת בעצמה, דמותו הקולנועית הציונית של פול ניומן כארי בן-כנען בסרט אַקְטוּדוּס. יצא אפוא שהקולוניאליזם במצרים, ולימים הציונות בישראל, פעלו שניהם להכחיד את הזהות התרבותית הערבית של האם. קמחי נזכר כי "אתנו הילדים אמא הקפידה לדבר רק עברית. צרפתית הייתה השפה של הגדולים. לדינו הייתה השפה של סודות, ומתחת לכל אלה שכנה הערבית, שפה שאף פעם לא דוברת בבית – שפת החלומות". המלנכולי, אומר לנו פרויד, יודע "מי אבד לו, אך לא מה אבד לו ביחס אליו"¹⁴. הנרייט יודעת שהיא איבדה את אביה, אבל התכחשה לדבר שהיה מזהה עמו ושאותו איבדה בתוכה – זהותה הערבית.

ככל שעברו השנים בבנימינה החריף דיכאונה של הנרייט. נישואיה לאביו של קמחי נכשלו, אך היא מעולם לא התגרשה ממנו והם חיו בנפרד שנים רבות. קמחי גדל עם אמו, ואחיו הצעיר חי עם האב: "אני זוכר את אמא עצובה. מסתובבת בחדרים הריקים של הבית ללא מטרה". באחת הסצנות שואל קמחי את אמו אם אביו היה דומה לאביה והיא עונה בשלילה גמורה. בעלה, מורה לאנגלית נמוך קומה ואפור, לא יכול

להשתוות לעולם לדמותו הקשוחה והסמכותית של אביה. הוא היה אובייקט חיזור ולא מספק שלא יכול לתפוס את מקום האב הפטריארכלי ולהחזיר לה את אשר איבדה. הוא הבטיח לה בית עם גינה בבנימינה, אך קצרה ידו מלהשיגו. הבעל, שהיגר אף הוא מאלכסנדריה, לא הזדהה עם האבדן של אשתו. הוא הצליח לחדש את הליבידו באמצעות השקעה באובייקט חדש – האידיאל הציוני-אשכנזי. הסצנה המרכזית המוקדשת לו בסרט מתארת את הטקס שערכה לכבודו עיריית בנימינה כהוקרה על פועלו המסור כמורה. כאשר קמחי מקרין לאמו קטע וידאו שצילם בבית הקפה "אנטינאוס" באלכסנדריה, היא נזכרת בנוסטלגיה בפגישה רומנטית שהתקיימה באותו מקום לפני שהכירה את בעלה. שם הכירה גבר צעיר שחיזר אחריה, אך היא דחתה אותו בשל היותו קרוב משפחה רחוק, ועל כך היא מצטערת: "הייתי טיפשה. יכלו להיות לי חיים אחרים היום [...] הצטערת על כך אחרי שהתחתנתי". תיאורה את הבחור המצרי האידיאלי מהדהד את דמותו הנערצת של אביה. בפנטזיה שלה, המחזר הרומנטי יכול היה, אולי, לתפוס את מקום האב, להשיב לה את אבדנה, להעניק לה "חיים אחרים". אלה הם אבדנים שמעולם לא סיימה להתאבל עליהם, שמעולם לא שכחה, שקיבעה בתוך האני שלה. הכעס, שבמקור הופנה כלפי האב על שגזל ממנה את עצמו ואת זהותה הערבית, הופנם כדיכאון מלנכולי.

האם שתקה את אבדנה, כשם שנותרה אילמת בעקבות הדיכאון שנפל עליה, במיוחד לאחר פרידתה מבעלה. באטלר כותבת:

המלנכולי היה אומר דבר מה אילו היה יכול; אבל הוא לא עשה זאת, ועתה הוא מאמין בכך שהקול הוא בעל הכוח לאשר ולהתמיד [sustaining power]. לשווא, המלנכולי אומר עכשיו מה שהיה אומר אז, הוא עצמו הנמען היחיד, כמי שכבר התפצל מעצמו אך כמי שכוחו להיות הנמען של עצמו תלוי בתשלום קנס זה של ויתור על עצמו [self-forfeiture]. כך, המלנכולי חופר מאורה בכיוון המנוגד לכיוון שבו עשוי היה למצוא שריד [trace] טרי יותר של האחר האבוד; הוא מנסה להתיר את האבדן באמצעות תחליפים נפשיים, ובעודו עושה זאת מכפיל את האבדן בשיעור עולה.¹⁵

את השתיקה המלנכולית של הנרייט מעוניין קמחי להפוך לדיאלוג חיצוני בינו לבניה, בין אם לבנה. הוא מבקש לדובב את קול תשוקתה האבודה ולא רק עבור אמו אלא גם עבור עצמו, שכן הוא מזדהה עם האבדן המלנכולי של ההורה. הוא אומר: "אני עושה את הסרט הזה כדי להזדהות, להבין אותה [...] אני רוצה להחזיר אותה למקום של הילדות, למקום של האהבה". קמחי מזדהה עם היגון הלא-גמור של אמו. המלנכוליה משוחזרת בידי הילד שמנסה להתמודד אתה עבורו ועבור אמו. בפתח הסרט הוא מספר על אמו: "קראו לה הנרייט, שם צרפתי. אני הצבר תמיד חשבתי שקוראים לה אורינט. כך סירסתי לה את השם הרבה שנים והיא אפילו לא טרחה לתקן". הבן דמיון את אמו כשייכת לזמן ולמקום אחר, זרה לדימוי הזהות הישראלית האשכנזית שאימץ לעצמו. היא מעולם לא סיפרה לו מה איבדה כילדה במצרים; הוא לא ידע דבר על עיירת מולדתה, על ההיסטוריה הערבית המוכחשת שלה. קמחי חש אשמה

על סירוס זהותה של אמו על ידי שיבוש שמה. כילד הוא ביקר ושפט אותה. האשמה והתוכחה העצמית שקמחי חש היום הן, למעשה, נזיפות שהיו מופנות במקור כלפי האם וכלפי הערביות המזוהה עמה. הוא מספר שבילדותו התבייש במוצאה של אמו. פעם שאלו את אחיו הצעיר מהיכן הגיעו הוריו והוא ענה בחוסר חשק: "אמא מקהיר ואבא מאלכסנדריה". "אבל אתה לא נראה", היו משיבים לו כמחמאה. מדי יום שישי בערב הקרינה הטלוויזיה הישראלית סרטים מצריים ישנים – הסרטים שהיו שירי הערש של אמו במיטגמאר. לעתים היו צופים בהם יחד, ובסיום הייתה האם שואלת אותו בחרדה אם הסרט טוב בעיניו. כסטודנט יהיר לקולנוע באוניברסיטה שהתחנך על ברכי התרבות האירופוצנטרית, הוא היה עונה בקרירות כי הסרטים גרועים ומטופשים. "עכשיו אני יודע", הוא מספר בחרטה, "שאמא חשפה בפני את רגשותיה הפגיעים ביותר, את אהבות ילדותה שנאלצה להפנות להן עורף כל אותן שנים, שניסתה בהססנות להיעזר בי כדי להשתחרר". האבדן שעליו מעולם לא דובר בבית – הערביות – נעקר באופן מלנכולי מהעולם החיצוני אל העולם הפנימי. הזעם שחש כלפי האובייקט האבוד הופנם כדיכאון שלו עצמו.

בסרטו, מנסה קמחי להיענות לקריאתה האילמת של האם לתת דרור לתשוקתה המודחקת. בית הקולנוע "סינמה מצרים" במיטגמאר כבר נסגר, וכתחליף מחדש קמחי את ימיו של קולנוע "ארמון" בחולון, עיר הולדתו, שם, בתקופת נעוריו, הוקרנו בין השאר סרטים ערביים וטורקיים. טכנולוגיית ההקרנה של הקולנוע משמשת את קמחי בהתמודדות עם המלנכוליה האתנית שלו ושל אמו: בעוד המלנכולי מקרין את הדימוי של האבדן אל תוך האני, הקולנוע מקרין את הדימוי האבוד החוצה אל המסך, בחזרה אל התודעה. בבית הקולנוע הוא מקרין לאמו את קטעי הווידאו שצילם במיטגמאר, באלכסנדריה ובקהיר – נופי נעוריה של האם – ובמיוחד קטעים מתוך הסרט המצרי "לילה בת הכפר" (1941). הסרט מספר את סיפורה של לילה, נערה תמה ורגשנית, שמשדכים לה חתן עשיר שאתו היא עוקרת לעיר הגדולה. שם מזלזלים בבת הכפר הענייה, וגם בעלה מפנה לה עורף עד שהיא מאמצת חזות מערבית כדי להשיב את אהובה בעלה אליה. לכל אורך הסרט שוזר קמחי ומקביל בין סיפורה של לילה לסיפורה של אמו.

הבחירה בסרט "לילה בת הכפר" אינה מקרית. אין זה עוד סרט מצרי. הסרט בוים על ידי אחד הבמאים המצליחים במצרים, טוגו מזרחי, יהודי-מצרי, ובתפקיד לילה מככבת לילה

מורד, אחת משחקניות הקולנוע והזמרות הגדולות של מצרים, שאף היא הייתה יהודייה (מאוחר יותר היא התאסלמה). קמחי, אם כן, לא רק מקשר בין סיפורה של אמו לבין סיפורה של לילה הקולנועית, אלא גם ממחזי מחדש את ההיסטוריה של אמו בהקשר של התרבות היהודית-ערבית האבודה.¹⁶



כרות הסרט סינמה מצרים (2002).
באדיבות רמי קמחי.

בדומה לסינמה מצרים, גם במרכז סרטו העלילתי של בני תורתי, כיכר החלומות, ניצבת דמותה המלנכולית של האם המזרחית. סניורה (יונה אליאן) היא אלמנה המתגוררת בשכונה אלמונית בפאתי תל-אביב עם שני בניה, נסים (ניר לוי) וג'ורג' (שרון רג'ניאנו). בצעירותה, עוד לפני נישואיה, היא ניהלה רומן סודי עם גבר צעיר, אברהם מנדבון (מוחמד בכרי), שמשפחתו הייתה בעלת בית הקולנוע היחיד בשכונה. השניים היו נפגשים בחשאי, בעיקר בבית הקולנוע, לצפייה לילית רומנטית משותפת בסרט ההודי סנגם (1964) בכיכובו של השחקן המפורסם ראג' קאפור. היחידים שידעו על הרומן הסודי היו מקרין בית הקולנוע, אהרון (אורי גבריאלי), וישראל ההודי (יוסף שילוח) שהיה מציץ מהגג בשניים וצופה עמם בסרט עד אור הבוקר. אולם סיפור האהבה נקטע באבו כאשר שידכו את סניורה בעל כורחה לאחיו של אברהם, מוריס, שלא ידע על הרומן שמנהל אחיו עם כלתו לעתיד. אברהם הבטיח לסניורה שיספר לאחיו על אהבתם, אך לא אזר אומץ, ובאישון לילה עזב את השכונה. סניורה חיכתה לו כל הלילה, עד הזריחה, אבל הוא לא חזר. בלב שבור נאלצה להתחתן עם מוריס וילדה לו שני בנים. כשגילה מוריס את סודה הוא סגר את אולם הקולנוע ונדר ששעריו לא ייפתחו לעולם. סניורה אהבה את בעלה, אך מעולם לא התגברה על האבדן של האוהבה הראשון שנטש אותה. היא מעולם לא התאבלה על הסתלקותו, מעולם לא סיפרה לאיש על כאבה ואבדנה. עטופה במלנכוליה היא גזרה על עצמה שתיקה. זיכרון תשוקתה האבודה נותר נוכח רק בלבה השבור, נעול מאחורי דלתות בית הקולנוע האטומות, מאובק וקרוע כמו רצועות הצלולואיד הפזורות על רצפת חדר ההקרנה.

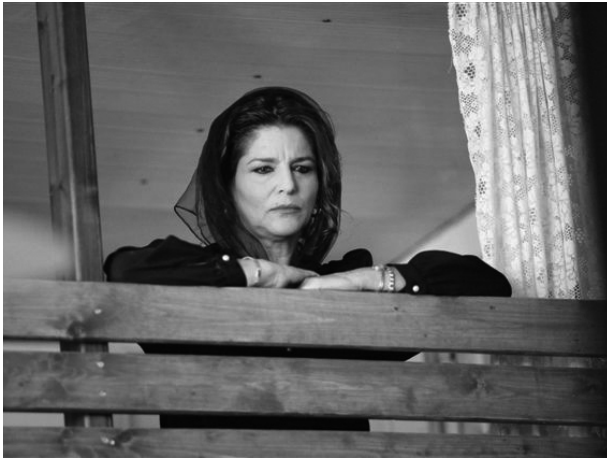
הסרט מקשר בין האבדן הרומנטי של סניורה לאבדן התרבות המזרחית באמצעות הזיהוי בין הרומן של סניורה ואברהם לסרט סנגם. סרט זה – כמו סרטים הודיים וטורקיים רבים אחרים – היה פופולרי מאוד בקרב קהלים מזרחיים בשנות השישים.¹⁷ סרטים אלו, שהוקרנו בעיקר בבתי קולנוע בשכונות ובעיירות מזרחיות, היוו תחליף לגיטימי יחסית לתרבות הערבית האסורה, וכך יצרו חלופה לאירופוצנטריות של ההגמוניה התרבותית האשכנזית בישראל.¹⁸ סנגם מספר על שני חברים קרובים, גופל וסונדר, המאוהבים שניהם בראדה, עם שהאחד אינו יודע על אהבתו של השני. כאשר גופל מגלה כי גם סונדר אוהב את ראדה, הוא מחליט לוותר עליה לטובת ידידו. כיכר החלומות מקביל ומקשר בין משולש האהבים של אברהם-סניורה-מוריס לזה של גופל-ראדה-סונדר. סגירתו של בית הקולנוע, כלומר סילוקה של התרבות המזרחית, מקבילה לקטיעת סיפור האהבים בין סניורה ואברהם. באחת הסצנות אומרת סניורה, "הסוף כבר היה" – סוף הרומן, אבל גם סופה של התרבות המזרחית בשכונה. בסצנה אחרת אומר אברהם בערבית: "אללי פאת מאת" – "העבר מת".

הסרט גם מדגיש את הרעיון כי המלנכוליה הרומנטית והתרבותית של סניורה אינה מייצגת רק אבדן אישי אלא גם אבדן קהילתי. חוזה אסטבן מונוז טוען: "אבל קהילתי, מעצם טבעו, הוא טקסט מורכב מאוד לקריאה, כיוון שאין מדובר באבל רק על אובייקט אבוד אחד או אחר, אלא גם מתאבלים כשלם" – או, בניסוח אחר, כאוסף זמני אפשרי של פרגמנטים שחווה אבדן בחלקיו.¹⁹ לאחר סגירת בית הקולנוע ירד עצב כבד על כל תושבי השכונה. הקולנוע, כמו סניורה, הפכו לאובייקט תשוקה אבוד עבורם ("כולם היו מאוהבים באמא

שלכם", מספר אהרן לנסים באחת הסצנות). הכיכר המרכזית בשכונה – שנקראה "כיכר החלומות" ושהייתה מקום של התכנסות והווי תרבותי קהילתי מזרחי – הסבה את שמה ל"כיכר המיזאשים" והפכה לשוממה ומיותרת. אף כי רק אהרון וישראל ההודי ידעו את הסיבה האמתית להיעלמותו של אברהם ולסגירתו של בית הקולנוע על ידי מוריס (השמועה הייתה כי האחים הסתכסכו ביניהם על בית הקולנוע), אבדנה הלא-ידוע של סניורה הפך בעקיפין לאבדן של כולם משום שהוביל לחיסולה של תרבות הקולנוע המזרחית בשכונה. כאשר התושבים בכו בחתונתה (אחד מהם מספר: "אני זוכר את החתונה הזאת. כולם היו עם דמעות ובכי"), הם הזדהו באופן לא ישיר עם הטרגדיה האישית שלה שנכרכה עם הטרגדיה הקהילתית שלהם. במילים אחרות, הקהילה המזרחית כולה חלקה עם סניורה את אבלה.

מכל תושבי השכונה בולטת במיוחד דמותו המלנכולית של ישראל ההודי שהיה שותף לסיפור אהבתם של סניורה ואברהם כאשר הציץ עליהם מגג בית הקולנוע. הוא זה שריסס את הכתובת "כיכר המיזאשים" לאחר סגירת בית הקולנוע. חבוש פיאה בסגנון ראג' קאפור ולבוש בגדים צבעוניים לפי אפנת שנות השישים, משוטט לו ישראל ההודי בשכונה על אופנוע סירה ישן, טייפ נייד מחובר לכידונו, והוא שר שירים מסרטים הודיים ישנים. ישראל חי בראוותנות את הפנטזיה של האבדן. הוא מכחיש ומסרב לקבל את הסתלקותו של האובייקט האהוב, חוגג את ניצחונו עליו באופן מלנכולי שנים רבות אחרי היעלמותה של התרבות המזרחית מהשכונה. פרויד מתאר בדרך שלילית למדי את אי-היכולת של המלנכולי להתגבר על האבדן. אבל הוא גם אומר לנו כי בדרך זו "חמקה האהבה מסילוקה"²⁰. ישראל מפגין סירוב מלנכולי מיליטנטי לאפשר לאובייקט האהוב להיעלם אל תהום הנשייה. בניגוד למתאבל שמרוצה לחלוטין מההריגה של האובייקט ומכריז עליו כמת בתוך נפשו, ישראל המלנכולי מתנגד להשמדתו על ידי הפיכת עצמו לאובייקט האבוד, על ידי הזדהות טוטלית עם האבדן. למעשה, גם תושבי השכונה האחרים חיים את הפנטזיה של האבדן. על אף גילם המבוגר הם עסוקים במשחקים ילדותיים (למשל, משחקי קלפים שטותיים; הם קושרים את אחד מחברייהם לעמוד ובוועטים כדור לעברו; הם מתווכחים מי יעשה לאחת הבנות קוקיות בשער; הם בונים עגלת עץ כדי לאסוף קרשים למדורת ל"ג בעומר) ובחיקויים של דמויות קולנועיות כמו הרקולס ומצ'יסטה, ושל שחקני קולנוע כמו לי ואן קליף וג'וליאנו ג'אמה, שכיכבו בסרטי פעולה איטלקיים ישנים שגם הם היו פופולריים בקרב הציבור המזרחי בישראל בשנות השישים. דמויות אלו מורדות בסילוקם של האובייקטים האהובים מהמרחב התרבותי הישראלי; הן מתייצבות פנים מול פנים מול האמת החברתית של היעלמותם ומסרבות בתוקף להכחישם. כמלנכוליות, הן מלמדות אותנו, כפי שטען פרויד, כי "כמוצא אחרון אנו חייבים להתחיל לאהוב כדי שלא נחלה"²¹. במובן מסוים, המלנכוליה המתריסה של הדמויות בסרט הופכת לסוג של אקטיביזם קהילתי, הזדהות קולקטיבית עם אבדן, סירוב מיליטנטי לנטוש את האובייקט האבוד. אכן, דרך אבדן קהילתי מצביע הסרט כיכר החלומות על הפוטנציאל הפוליטי של המלנכוליה.²²

הדור השני המזרחי – בניה של סניורה – הפנים את המלנכוליה של האם. הסרט נפתח בחלום שנסיים חלם מספר ימים לפני האזכרה השנתית למותו של אביו. בחלומה הופיע האב וביקש ממנו "להתיר את הנדר" – לפתוח את בית הקולנוע בשכונה. באותו היום בדיוק אברהם חוזר



סניורה (יונה אליאן), האם המלנכולית בכיכר החלומות (2001).
באדיבות י"ר מורד ובני תורת

במפתיע לשכונה לאחר היעדרות של 25 שנה. הוא לא נכח בלווייתו של אחיו, אבל כעת הוא מגיע לומר קדיש לזכרו. תושבי השכונה נדהמים לראות את רוח הרפאים מהעבר ("הוא לא השתנה, הוא נשאר אותו דבר", אומר אהרון המקרין). שיבתו של אובייקט האהבה האבוד של סניורה מקבילה לחזרת אבדן של התרבות המזרחית, שכן שברשותו של אברהם נמצא העותק

היחיד של הסרט סנגם. עבור סניורה, שיבתו של האובייקט האבוד מלווה ברגשות של זעם וכעס המבליטים את יחסה האמביוולנטי אליו. היא מסרבת להיפגש ולשוחח עמו, שונאת אותו על שנטש אותה. הכעס שהיא חשה כלפיו הופנם על ידה כדיכאון מלנכולי. אהרון מפציר בה שתדבר אתו; "על מה נדבר", היא שואלת; "על החיים", הוא עונה; "חיים של מי?", היא משיבה במרירות. מאז לכתו של אברהם לא היו לה חיים. זוהי הסיבה לכך שהיא מתנגדת לרעיון של נסים וג'ורג' להקרין את הסרט סנגם בערב הפתיחה החגיגי של בית הקולנוע. רתיעתה מאברהם מקושרת לדחיית הרעיון להציג מחדש את הסרט ההודי. כאשר מתגלה לנסים הרומן של אברהם ואמו הוא מסרב לאפשר לו לומר קדיש על אביו בבית הכנסת. נראה כי יותר משהוא זועם על כך שאמו הייתה מאוהבת באברהם ולא באביו, מזדהה נסים עם המלנכוליה של אמו ועם כעסה כלפי האובייקט האבוד. אבל בדיוק בגלל הזדהות מלנכולית זו עם האם, הוא וגם ג'ורג' אחיו, מתעקשים להקרין את סנגם ולא שום סרט אחר. הם מבקשים להקרין החוצה (project) ולא להקרין פנימה (introject) את הדימוי של האבדן כדי לכונן מחדש את התשוקה האבודה.

הבימוי המחודש של פנטזיית האבדן

בשני הסרטים, דמות האם היא המסמן של האבדן – הזהות המזרחית – והיא עצמה אבודה עבור הבנים. בדומה לאם, הדור השני יודע "מי אבד לו אבל אינו יודע מהו הדבר אשר אבד לו בתוכו". יש להם שברי זיכרונות וחלומות, אבל אין להם היסטוריה. לאם יש היסטוריה אבל היא מסרבת להיזכר. הן עבור ההורים והן עבור הבנים, האבדן מופיע כסיפור, קרעים של זיכרונות, שברים של חיים וחוויות, שמרוחקים מחייהם בהווה. האבדן נחוה עבורם דרך סרטים ישנים, חלומות, פנטזיות. אבל פנטזיות אלו הן מקורות חיוניים שיכולים לשמש עבורם נקודות ציון כדי לפלס דרך אל העתיד.

בניגוד להבנה הפופולרית של הפנטזיה כאשליה, כאנטייתזה למציאות, הפסיכואנליטיקנים ז'אן לפלנש וז'אן-ברטרן פונטליס טוענים, בעקבות פרויד, כי הפנטזיה היא מציאות עבור הסובייקט – מציאות נפשית – כמו העולם האמיתי, שמעצבת את הקיום שלו כמו כל כוח "חיצוני" אחר. הם מבטלים את ההבחנה בין פנטזיות לא מודעות לבין פנטזיות מודעות (כמו חלום בהקיץ) ומצביעים על ההמשכיות הקיימת ביניהן. הם מבחינים בשלוש פנטזיות – הסצנה הראשונית, פיתוי וסירוס – ומכנים אותן פנטזיות "ראשיתיות"; ראשיתיות במובן שהן כרוכות עם ההיסטוריה והמקורות של הסובייקט:

כמו המיתוסים, הן חותרות להגיש ייצוג ו"פתרון" למה שנראה בעיני הילד כחידות כבירות. הן מציגות כרגעי הבלחה, כראשיתו של סיפור, את אשר נראה לסובייקט כמציאותו של טבע הדורש הסבר, הדורש "תיאוריה" [...] [לכן, הסצנה הראשונית] זהו מקור הפרט הלוכש צורה; בפנטזיות הפיתוי, זוהי ראשיתה, הופעתה, של המיניות; בפנטזיות הסירוס, זוהי ראשית ההברל בין המינים.²³

פנטזיות ראשיתיות אלו קודמות לסובייקט ומעצבות את ייצור הפנטזיה שלו, אבל הן אינן מהוות מבנה טרנסצנדנטלי, אלא טרום-מבנה שמועבר דרך הפנטזיות ההוריות. הבחנה זו חשובה עבור דיון העוסק ביחסי דורות. הפנטזיות הראשיתיות קודמות לפנטזיות האינדיבידואליות שלנו – הן נפוצות בתרבות שאליה אנו נולדים – אבל בה בעת הן נשענות, מופעלות ומעוצבות על ידי הפנטזיות של ההורים, על ידי דיסקורסים היסטוריים ספציפיים, "התולדות, או האגדה של ההורים, של הורי ההורים, של האבות, האמא או הדעש המשפחתי, שיח מדובר או נסתר זה, הקודם לסובייקט, ובו שומה עליו להתקיים ולהתמצא".²⁴

לפלנש ופונטליס מתמקדים פחות בתוכן של הפנטזיה ויותר בתפקיד המבני שלה, בפונקציה המכוננת שלה, בהגדרת תהליכים נפשיים. עבורם, פנטזיה היא לא סתם הגשמת משאלה, חלל מדומיין שבו הסובייקט מביים את התשוקה שלו. ההפך הוא הנכון: הפנטזיה היא זו שמביימת את התשוקה של הסובייקט בכך שהיא נותנת לה צורה. דרך הפנטזיה אנו ממחזים את התשוקה שלנו. פנטזיה היא מכאניזם שדרכו התשוקה מכוננת, משוחקת ומגולמת:

הפנטזיה איננה אובייקט האיווי – היא סצנה.²⁵ למעשה, בפנטזיה הסובייקט איננו מכוון לאובייקט מסוים או סימן שלו, אלא הוא מדמה עצמו נתון ברצף של דימויים. הוא איננו מציג לעצמו את האובייקט הנחשק, אלא מוצג כנוטל חלק בסצנה, בלא שניתן יהיה, בצורות הקרובות ביותר לפנטזיה הראשיתית, לייעד לו מקום [...] עם כל זאת שהוא תמיד נוכח בפנטזיה, הסובייקט יכול להימצא בה בצורה לא-סובייקטיבית, כלומר בתחביר עצמו של הרצף המדובר.²⁶

במילים אחרות, הפנטזיה אינה מייצגת את השגתו של האובייקט הנחשק, אלא מספקת את "המיזנסצנה של התשוקה". ההשקעה הליבידינלית של הסובייקט היא בתסריט כולו ולא באובייקט מסוים, והזהויותיו עשויות לנדוד בין עמדות ודמויות שונות.

סינמה מצרים חוקק מחדש את הפנטזיה של הסצנה הראשונית שבה הילד מביט בהיסטוריה שלו, בתהליך היווצרותו, ברומן המשפחתי הפרוידיאני של החזרה למקורות. כאשר קמחי מקרין בפני אמו סרטים ערביים ישנים, ובמיוחד את הסרט "לילה בת הכפר שהוא שוזר ומקביל להיסטוריה שלה, הוא מביים מחדש באמצעות הקולנוע את זיכרון ילדותה שבו האזינה ממיטתה לשירים הערביים הבוקעים מחדר המקרין בבית הקולנוע במיטגמאר. אותו אירוע שהוא ספק-חלום-ספק-מציאות (הממד הפנטסטי של אותו אירוע מודגש גם כאשר הנרייט מתארת את "המוזיקה החלומית" ששמעה בעבר) מובנה כסצנה ראשונית של האם:²⁷ היא צופה בתהליך היווצרותה, במלודרמה הערבית של הרומן המשפחתי שהופכת להיות לשלה, למיזנסצנה של התשוקה שלה. היא רואה את עצמה בתוך המיזנסצנה הקולנועית, לכודה ב"רצף של דימויים" מזוהה ומזדהה עם דמותה של לילה בת הכפר ב"צורה לא-סובייקטיבית", כפי שלפנש ופונטליס כתבו, "בתחביר עצמו של הרצף המדובר". בדרך זו קמחי מנסה "להחזיר אותה למקום של האהבה", לאתר של הפנטזיה הראשונית שלה, שכונן ושעיב את תשוקתה. באמצעות שחזור הפנטזיה, הבן מאפשר לאמו ללמוד להשתוקק שוב, לאהוב שנית את אשר הדחיקה וקברה בדיכאונה. דרך ההמחזה של האבדן בפנטזיה מיוצרת מחדש התשוקה של האם.

הפנטזיה של האם, שהבן משחזר, "היא אותו שיח מדובר או נסתר זה, הקודם לסובייקט, ובו שומה עליו להתקיים ולהתמצא". שחזור ההיסטוריה של האם מאפשר לקמחי לגלות את מקור התשוקה האבודה שאֵתה הזדהה בתהליך ההעברה המלנכולי הבין-דורי. למעשה, הסרט סינמה מצרים עצמו הוא פנטזיה ראשונית של קמחי, ודרכו הוא מנסה לפתור את האניגמה של מקור האבדן של אמו ובעיקר את אבדנו שלו-עצמו. הוא מדמיין את עצמו ואת אמו צופים יחדיו בפנטזיה שלה שהיא למעשה גם שלו כמחבר שלה. הפנטזיה הראשונית של האם משתלבת עם זו של הבן, הסרט "לילה בת הכפר נשזר עם הסרט סינמה מצרים. שילוב זה מופיע כבר בסיקוונס כותרות של הסרט כאשר שמה של אמו של קמחי – הנרייט עזר – מופיע לצד שמה של לילה מורד כשתי הכוכבות הנשיות המרכזיות בפנטזיה הקולנועית של הבן. כך גם הבן, הלכוד "ברצף של דימויים", מופיע "בתוך הסצנה" של הפנטזיה שדרכה גם הוא מכונן כסובייקט משתוקק. קמחי אינו מגשים את התשוקה האבודה של אמו ושלו – משום שהיא איננה בת הגשמה ולא ניתן לספק במלואה – אלא הוא יוצא עם אמו לחיפוש הססני אחריה. "המימוש של התשוקה" מתבטא באמצעות העתקתה אל תוך הפנטזיה, אל תוך מצב שייצר את האבדן המכונן את התשוקה.

בתוך הפנטזיה, ההזדהויות של הסובייקט המזרחי אינן קבועות אלא נזילות ומשתנות. בפנטזיה שלו מזדהה קמחי במקביל עם אמו ותרבותה היהודית-ערבית ועם התרבות הישראלית שהוא חלק ממנה. כבן הדור השני הוא מזדהה, בעת ובעונה אחת, עם בית הקולנוע "סינמה מצרים" ובית הקולנוע "ארמון", עם מיטגמאר וחולון, עם ישראל ומצרים. כבמאי ישראלי הוא מזדהה עם הקולנוע הישראלי, בעיקר עם ז'אנר סרטי ה"בורקס" ומסורת הייצוג שלו את הדמות המזרחית. בבית הקולנוע "ארמון" הוא תולה מחדש את כרוזת סרטי הבורקס כמו עליזה מזרחי (מנחם גולן, 1976) מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), צ'רלי וחצי (בועז דוידזון, 1974). במקביל, הסרט מסיים בשוט

(shot) של כרזה בשפה העברית של הסרט לילה בת הכפור שגם אותה הוא תולה בבית הקולנוע. כך, אפוא, במסגרת הפנטזיה שהסרט מבנה מתאפשרים יחסי ההזדהות של קמחי עם ישראל והמזרח התיכון, עם יהודיות וערביות – הזדהות שהנרטיב הציוני דיכא והדחיק אצל המזרחים, ושמתאפשרת כעת דרך הפנטזיה של הקולנוע. בניגוד להדחקה אובייקט התשוקה – השפה הערבית – מהמרחב הפרטי של ביתו בפרט, ומהמרחב הציוני בכלל, בסרט שומעים בלי הרף את השפה הערבית, בעיקר דרך הסרט לילה בת הכפור. הבמאי בוחר לא להצמיד כותרות תרגום לסרט המצרי, אלא מתרגם ומספר את סיפור הסרט בעצמו לצופים. הסרט מדגיש לכל אורכו את עצם הנראציה הקולנועית, את עצם הנראציה של התשוקה המזרחית האבודה – לא את השגתו של האובייקט האהוב, אלא את עצם ההמחזה הפנטסמטית המחודשת של מקור האבדן באמצעות הקולנוע המבנה את התשוקה.

גם את הצפייה של סניורה ואברהם בסרט סנגם, שעלילתו מקבילה לרומן שלהם, ניתן לראות כגרסה סימבולית לסצנה הראשונית של המקור: יחד הם צפו בדרמת־צניחה קולנועית של המפגש הרומנטי שלהם, בהיסטוריה שלהם, ברגע היווצרות תשוקתם. הפנטזיה של המלודרמה של הרומן המשפחתי היהודי היא שנתנה צורה לתשוקתם ובכך כוננה אותה. הם ראו את עצמם "בתוך הסצנה", הזדהו "בצורה לא־סובייקטיבית" עם דמויותיהם של ראדה וגופל. תשוקה זו, שעוצבה על ידי הפנטזיה של סרט, אבדה עם סגירת בית הקולנוע והופנמה על ידי סניורה כדיכאון מלנכולי. במקביל, כמו הילד בסצנה הראשונית הפרוידיאנית הצופה במעשה האהבה של הוריו, כך גם אהרון המקרין וישראל ההודי צפו בספקטאקל של התשוקה של ראדה וגופל ושל סניורה ואברהם שנשזרו יחדיו. גם הם, ולמעשה תושבי השכונה כולם, נלכדו "ברצף של דימויים", הזדהו דרך הפנטזיה שעיצבה את תשוקתם ושאבדה והופנמה באופן מלנכולי כאשר ננעלו שערי בית הקולנוע. המרחב הקולנועי מתפקד כאתר אידאלי לבימוי של הסצנה הראשונית, שכן עצם הצפייה הקולנועית, כפי שכריסטיאן מץ טוען, משחזרת עבור הצופה את החוויה האינפנטילית של סצנת המקור.²⁸ בהקשר זה יש להבין את משאלתו של אהרון לחזור "לחלומות של פעם", את סירובו הבלתי מתפשר של ישראל לוותר על הפנטזיה הקולנועית, ואת הילדותיות של כל תושבי השכונה – לחזור ולצפות שוב באירוע הפנטסמטי האינפנטילי שבו כוננה תשוקתם.

החלום של נסים שבו אביו מבקש ממנו לפתוח את שערי בית הקולנוע, הוא ביטוי קולנועי נפלא לטענה של לפלנש ופונטליס כי הפנטזיות של ההורים מעצבות את הפנטזיות של הדור השני. דור זה מיוצג בסרט לא רק על ידי נסים וג'ורג' אלא גם על ידי הבמאי עצמו (בהקדשה המופיעה בסוף הסרט כותב תורתו במפורש: "לדור ההורים באהבה"). ההקרנה החגיגית של סנגם שמארגנים הבנים משקפת באופן רפלקסיבי את המעשה הקולנועי של תורתו. דור שני מזרחי זה לכוד בסיקוונס של דימויים של הפנטזיות של ההורים שעיצבו את תשוקתם וזהותם. הוא מבקש להמחזיז מחדש את המיזנסצנה של תשוקת ההורים על מנת לאפשר להם לאהוב שוב את הדבר אשר אבד ושאתו הזדהו בתהליך ההעברה המלנכולי הבין־דורי. ואכן תושבי השכונה מתאספים להקרנה המחודשת, נלכדים שוב בפנטזיה של הסרט ההודי שעיצבה את תשוקתם. היחידים שאינם מגיעים להקרנה הם

סניורה ואברהם, שנותרים ספונים בביתם, שומעים את המוזיקה המופלאה של הסרט, מאזינים ממרחק לסצנת המקור שלהם. רק מאוחר יותר, כשהקהל יתפזר, הם יגיעו בנפרד אל בית הקולנוע הריק, ואהרון יקרין, להם ורק להם, את הפנטזיה של האבדן שכוננה את תשוקתם. עמם גם ישראל ההודי, לא יותר ויציץ מהגג בפעם האחרונה בסצנה הראשונית של המקור, בהמחזה של האבדן שכונן את אהבתו האבודה. הסרט כיכר החלומות, אם כן, הוא פנטזיה של דור הבנים היוצא למסע פנטסמטי אל העבר של האם על מנת לחפש את מקורות הזדהותיו וזהותו המלנכוליים. דרך הפנטזיה הקולנועית מומחז מחדש האבדן שמכונן את התשוקה האבודה של שני הדורות. במסגרת הפנטזיה שהסרט מעצב מתאפשרות הזדהויות שחוצות גבולות בין דורות ובין תרבויות, בין האישי לקהילתי, בין הנפשי לחברתי. ולכן אין זה מקרה שבהודית משמעות המילה "סנגם" היא מפגש.

הקרנתם המחודשת של הסרטים לילה בת הכפר וסנגם אינה מייצגת ערגה לעבר אידילי של האם, כמיהה ל"ימים הטובים ההם" של "הבית" המזרחי "האותנטי". סרטים אלו אינם הופכים לפטיש נוסטלגי של תרבות "המקור" המזרחית, אלא הם מומחזים מחדש על מנת לשנות את ההווה, לייצר עמדה מזרחית המאפשרת נקודות מרובות של הזדהות עם ובין יהודיות וערביות, ישראל ומדינות ערב, מערב ומזרח. קמחי ותורת, במילותיו של הומי באבא, "ממחזים מחדש את העבר [restaging the past]", "ותהליך זה מסכל על דרך ההזרה כל ניסיון של התקרבות מידית לזהות מקורית ולמסורת נתונה".²⁹ ה"כאן" וה"שם", העבר וההווה, מצטלבים יחד בפנטזיות קולנועיות של הבמאים ובכך הם חותרים תחת ההפרדה הציונית בין מערב יהודי למזרח ערבי, כמו גם מתנגדים לתביעה ההגמונית למחיקת האחרות הערבית.

המלנכוליה של הגבריות המזרחית

בספרה שמש שחזרה מציעה ז'וליה קריסטבה תאוריה של מלנכוליה שלפיה אבדן האם עבור התינוק מגלם תפקיד מרכזי.³⁰ בניגוד לפרויד ולמלאני קליין המתמקדים באבדן האם עבור הילד בשלב הסימבולי (כלומר, לאחר שהתינוק למד לדבר ולהבחין בין סובייקט לאובייקט), קריסטבה מתרכזת באבדן האם עוד כאשר התינוק נמצא בשלב הפרה-אדיפלי, הדמוני, או מה שהיא מכנה "החורה הסמיוטית" (the semiotic chora), הקודם לשפה ולתרבות. למלנכוליה הנובעת מאבדן זה, שמתרחש עוד לפני שהתינוק מסוגל להבחין בינו לבין אמו, היא קוראת "דיכאון נרקסיסטי" (בניגוד לדיכאון אובייקטיבי [objectal depression]) והוא מתאפיין בשתיקה, באי-רצון, או אפילו באי-יכולת לדבר. לכן מלנכוליה עבור קריסטבה היא יגון שלא ניתן לתקשר אותו. המלנכוליה חש פגוע, לא שלם, עטוף לבדו בעצב שלו, חסר יכולת לחלוק אותו בתחום הסימבולי של השפה. במצב זה הילד אינו יכול לנקוב בשם הדבר שהוא איבד, אינו מסוגל לבטא במילים את אבדו. קריסטבה טוענת כי ביטוי אמנותי יכול להציע דרך למלנכוליה להתקדם הלאה, להפוך את העצב שלו לאובייקט סימבולי, לחלוק אותו בקהילה של סובייקטים מדברים אחרים. קריסטבה טוענת שכדי שהמלנכוליה (הגבר) יתגבר על צער הוא צריך

להשלים את פרידתו מהאם ולהזהרות עם האב. במילים אחרות, התאוריה המלנכולית של קריסטבה היא הטרופצנטריסטית.

קמחי ותורתי, כמו במאים מזרחים אחרים בני הדור השני בישראל, מנסים להחזיר לאם את קולה החנוק, להפוך את שתיקתה לדימוי סימבולי באמצעות סרטיהם. דור הבנים מזדהה עם המלנכוליה של האם ומנסה להתמודד ולעבד אותה באמצעות הקולנוע. הסרטים כיכרו החלומות וסינמה מצרים הם פנטזיות מלנכוליות אדיפליות של גברים מזרחים הטרופסקסואלים בני דור שני, הממחזים מחדש את האבדן התרבותי של האם באמצעות ניכוס דמות האב. האב המזרחי מופיע בסרטים של קמחי ותורתי כמי שששל או שמנע מהאם את תשוקתה האבודה. הכינון המחודש של תשוקת האם באמצעות ההמחזה של הפנטזיה של האבדן היא גם בהכרח תפיסת מקומו של האב ותיקון עוולותיו ההיסטוריים.

תשוקה אדיפלית זו יש להבין בהקשר הרחב יותר של ייצוג דמות האב בשיח המזרחי (הגברי) בישראל. בשנות השבעים קראה תנועת "הפנתרים השחורים" המזרחית – שהורכבה בעיקר מגברים – למרד ולהרס של הממסד האשכנזי המדכא ולהכרה בזכויותיהם הלגיטימיות של המדוכאים בחברה הישראלית. בד־בד היוותה תנועת "הפנתרים השחורים" גם מרד בהורים המזרחים, במיוחד בדמות האב המזרחי, שנתפס כפסיבי, מושפל ומובס על ידי ההגמוניה האשכנזית. "הפנתרים השחורים" – ופעילים חברתיים מזרחים גברים עד עצם היום הזה – הבנו את הנרטיב של האב המזרחי הכנוע והמסורס על מנת לכונן את התנגדותם לעליונות האשכנזית ולייצר דימוי של גבר מזרחי הטרופסקסואלי חדש. הכמיהה לגבריות מזרחית פאלית נתפסה כקריאת תיגר על ההגמוניה האשכנזית, אולם היא הייתה מבוססת על אידאולוגיה בעלת מאפיינים דכאניים, בעיקר כלפי נשים והומוסקסואלים.³¹

הפנטזיה האדיפלית של לקיחת תפקיד האב בסרט כיכרו החלומות מתכתבת עם פוליטיקה מינית מזרחית פאלוצנטרית זו. זוהי תשוקה של הבנים לשחזר ולתקן את רגע היווצרותם, להיוולד מחדש, לקחת אבהות על עצמם, כדי לכונן את עצמם מחדש כגברים מזרחים הטרופסקסואלים נורמטיביים. לכל אורך הסרט נסים וג'ורג' מאמצים תפקיד אבהי לא רק ביחס לאמם, שהם דואגים לה ושומרים על כבודה, אלא גם ביחס לתושבי השכונה האחרים (למשל, הם מגינים על אחת השכנות מפני גנב המנסה לקחת ממנה את בלוני הגז; משקיפים מהצד בסמכות פטרנלית על המשחקים הילדותיים של בני השכונה ומפייסים ביניהם כשהם מתקוטטים). אף כי האחים מיוצגים כבוגרים יותר מתושבי השכונה, הם עדיין נתפסים כמי שלא נכנסו באופן מלא לסדר האדיפלי הגברי ההטרופסקסואלי. רעיון זה מודגם בסצנה המתרחשת במועדון הלילה השכונתי: ג'ורג' נכשל בחיזוריו אחר גילה המלצרית (איילת זורר) שדוחה אותו בעקביות. לגבי נסים, הסרט אינו נותן לנו שום מידע על מצבו הרומנטי. ההתייחסות היחידה לסובייקטיביות המינית שלו מופיעה בסצנה, שבה הוא נראה חרד מה"זקפה" המאיימת של דוד (ליאון הספר), המשוגע של השכונה, שתוחב גרב ניילון נשית מעוצבת בצורת פיץ אל מפשעתו. במהלך ריקוד יווני שבו הוא שובר צלחות על רחבת המועדון, דוד מפנה את "אברו

הזקוף" אל פניו הנדהמות של נסים. בתגובה אלימה והומופובית, נסים מגרש אותו מהמועדון.

בהקשר זה יש להבין את הופעתו של האב המבקש ממנו לפתוח את בית הקולנוע בחלומו של נסים. זוהי פנטזיה אדיפלית של הבן המבקש, באמצעות לקיחת תפקיד האב הכושל, "לפתור" את מקור זהותה המלנכולית של האם ואת מקור הזהות הגברית המלנכולית שלו-עצמו כדי לברוא אותה מחדש. בהקרנה המחודשת של הסרט סנגס, הבנים ממחיזים מחדש את הפנטזיה של המקור של האם, את המיזנסצנה של התשוקה, מאפשרים לה לאהוב שנית ובכך מתקנים את עוולת אביהם. הופעתו של אברהם, אובייקט האהבה האבוד של סניורה, היא הכרחית עבור ייצורה המחודש של תשוקת האם, אבל אברהם גם מהווה מכשול בפני הבנים לתפוס את מקום האב. זוהי הסיבה שאברהם וסניורה אינם מגיעים להקרנתו המחודשת של הסרט ההודי. אם היו מגיעים להקרנה, נסים וג'ורג' היו צופים בתשוקתה של אמם לגבר זר, כלומר במעין סצנה ראשונית שבה לאביהם אין כל תפקיד. הדרתו המוחלטת של האב מהפנטזיה אינה אפשרית כיוון שאז היה נשלל גם עצם קיומם, והבנים לא היו יכולים לשחזר את הנרטיב האדיפלי ולהבנות את זהותם הגברית ההטרסקסואלית. הסרט מחייב את סניורה ואברהם להיעדר מהאירוע כדי לאפשר לבנים לאמץ את עמדת אביהם. מאותה סיבה בדיוק הסרט מחייב את אברהם לעזוב את השכונה בסיום. אם היה מחדש את הרומן שלו עם סניורה הוא היה מעמיד איום לדומיננטיות הגברית של נסים וג'ורג'. הוא חייב לפנות את מקומו על מנת שהבנים ינכסו את מקום האב.

הסרט, אם כן, מוותר בסופו של דבר על הזדהות מלנכולית אתנית של הבנים עם האם לטובת הזדהות עם הסמכות הפטרנלית. הזדהות זו של נסים וג'ורג' הכרחית לביסוס זהותם הגברית ההטרסקסואלית. לא רק סניורה ואברהם מודרים מבית הקולנוע אלא גם דוד, הקוויר הפרוורט, שמגורש על ידי חבריו מהאולם לאחר שהפריע להם לצפות בסרט. גירוש האלים (בפעם השנייה בסרט) מסיר את האיום המיני שהוא מייצג לא רק עבור נסים, אלא גם עבור תושבי השכונה הגברים הילדותיים, וכך מבסס ובונה מחדש את הסובייקטיביות ההטרסקסואלית שלהם. גם הזהות הגברית ההטרסקסואלית של ג'ורג' מאושררת כאשר בסיום הקרנת הסרט, באופן אולי לא מפתיע, נענית גילה להצעת הנישואין שלו. סרטו של תורת, אם כן, הוא פנטזיה של דור מזרחי, גברי והטרסקסואלי היוצא למסע כדי לגלות את מקורות הזדהויותיו וזהותו האתניים המלנכוליים וכדי לכונן, בסופו של דבר, סובייקטיביות גברית מזרחית, פטריארכלית והטרוצנטריסטית.

גם רמי קמחי בסרטו סינמה מצרים לוקח את תפקיד האב – אביה של אמו ואביו שלו עצמו – וממחיז מחדש את אבדן האם שמייצר את תשוקתה האבודה. זוהי ללא ספק פנטזיה אדיפלית של הבן החליף את דמות האב שכשל. אולם בניגוד לתורת, ההזדהות המלאה של קמחי עדיין שמורה לאמו. כינונה המחודש של תשוקת האם מעלה בעיני רוחה גם את דמותו הרומנטית של המחזר המצרי הצעיר שפגשה בבית הקפה באלכסנדריה. למשמע דבריה של האם שהיא מצטערת שלא נענתה לחיזוריו של הגבר המצרי הצעיר

"יכלו להיות לי חיים אחרים", קמחי נפגע ומסיט את מבטו ממנה. בחיים האלו, שעליהם היא מפנטזת, לאביו של קמחי ולו עצמו אין מקום. אבל, למרות הכאב, קמחי אינו מסיט את הזדהותו מהאם ומכיל את האבדן המלנכולי בתוכו. בפנטזיה הקולנועית שלו הוא מוותר על הזדהות עם כוח ושליטה פאלית, המאפיינים את השיח המזרחי הגברי משנות השבעים ועד היום, לטובת הזדהות מלנכולית עם האמהי. ואולי אין זה מקרה שבסיום הסרט קמחי, במחווה ילדותית, שואל את אמו כמעט בחשש: "אמא, אפשר לתת לך נשיקה?".

אוניברסיטת תל-אביב

הערות

- 1 אלה שוחט, "זיכרונות אסורים והרהורים גלותיים: קולומבוס, פלסטין ויהודים-ערבים", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-רבותית, מאנגלית: יעל בן-צבי, תל-אביב: בימת קדם – הוצאת ספרים, 2001, עמ' 328, 331, 333.
- 2 טענות אלו נוסחו על ידי חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר, ראו "מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל", ח' חבר, י' שנהב ופ' מוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל - עיון ביקורתי מחודש, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 272-288.
- 3 שוחט, "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים", זיכרונות אסורים, הערה 1 לעיל, עמ' 157.
- 4 Ann Ahlin Cheng, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation and Hidden Grief*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2001, p. 3 (כל התרגומים מאנגלית הם שלי אלא אם צוין אחרת, ר"י).
- 5 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה; פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל-אביב: רסלינג, [1907] 2002, עמ' 8.
- 6 שם, עמ' 11.
- 7 שם, עמ' 15 (ההדגשות במקור).
- 8 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 177
- 9 שם, עמ' 132.
- 10 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 17-18.
- 11 Cheng, הערה 4 לעיל, עמ' 9.
- 12 David L. Eng and Shinhee Han, "A Dialogue on Racial Melancholia", D. L. Eng and David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2003, p. 353 (ההדגשות במקור).
- 13 יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל-אביב: עם עובד, 2003, עמ' 109.
- 14 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 11 (ההדגשות במקור).
- 15 Butler, הערה 8 לעיל, עמ' 182.
- 16 טוגו מזרחי וליילה מורד היו חלק מקהילה תרבותית יהודית-ערבית עשירה שפעלה במצרים עד סוף שנות החמישים. קהילה זו כללה מוזיקאים מפורסמים כמו זכי מורד (אביה של לילה

- מורד), דאוד חוסני וסעיד דרוויש שהחיה את המוזיקה המצרית בתחילת המאה והיה אחראי לאופרה המצרית הראשונה לילות קליאופטרה ב־1919. בנושא זה ראו: Ted Swedenburg, "Sa'idea Sultan/Danna International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, National and Ethnicity on the Israeli-Egyptian Border", Walter Armbrust (ed.), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000; pp. 88-119; ענבל פרלסון, שמחה גדולה הלילה: מוסיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, תל-אביב: רסלינג, 2006.
- 17 הסרט סוגם, סרטו הצבעוני הראשון של ראג' קאפור, שגם ביים אותו, היה הפופולרי מכל הסרטים ההודיים שהוקרנו אי-פעם בישראל, והתחרה בפופולריות של סרט ה"בורקס" המצליח סלאח שבתי (אפרים קישון, 1964).
- 18 בנושא זה כותב סמי שלום שטרית ברשימתו על סרטיו של בני תורתי: "אימצנו אל לבנו תחליפים הודיים ויווניים לתרבות הערבית שלנו [...] עד כדי כך [שהם הפכו חלק מחיינו [...] משטרת התרבות הציונית האשכנזית אפשרה לנו להרטיב ממחטות בסרטים הודיים ולנפץ צלחות בריקוד יווני סוער, כל עוד המשכנו בנאמנות למחוק את הערביות שלנו" (סמי שלום שטרית, "הניאור־דאליזם' של בני תורתי", הכיוון מזרח 2 | מאי 2001, עמ' 24). עוד לפני שטרית כתבה גם אלה שוחט: "מבחינות רבות הפכה המוסיקה היוונית עבור המזרחים בישראל למעין תחליף למוסיקה הערבית המוחרמת, המנודה" (אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל-אביב: ברירות, 1991, עמ' 166). ראו גם סיגל מורד אשר, "להתיר את הנדר, לפתוח את הקולנוע", יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל-אביב: כבל, 2004, עמ' 97-108.
- 19 Jose Esteban Munoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 73
- 20 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 26.
- 21 Sigmund Freud, "On Narcissism: An Introduction", James Strachey (trans. and ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, London: Hogarth Press, 1953, p. 85
- 22 על הפוטנציאל הפוליטי של המלנכוליה ראו: Butler, הערה 8 לעיל; Douglas Crimp, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2002.
- 23 ז'אן לפלנש וז'אן-ברטרן פונטליס, פנטזיה ראשיתית, פנטזיות על אודות הראשית, ראשית הפנטזיה, מצרפתית: גלית דודון, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 55 (ההוספה בסוגריים היא שלי, ר"י).
- 24 שם, עמ' 55 (ההדגשות במקור).
- 25 במקור הצרפתי לפלנש ופונטליס משתמשים במונח "מיזנסצנה" (mise-en-scen), שהוא גם מונח קולנועי המתייחס לכל האלמנטים (אביזורים, תאורה, תלבושות, איפור, התנהגות הדמויות) הממוקמים לפני המצלמה ומצולמים על ידה.
- 26 לפלנש ופונטליס, הערה 23 לעיל, עמ' 77. התאוריה הקולנועית העכשווית הצביעה על האנלוגיה בין תאורטיזציה זו של הפנטזיה לבין תהליך הצפייה הקולנועי, תוך הדגשת המונחים הקולנועיים בהם משתמשים לפלנש ופונטליס כמו "סצנה", "מיזנסצנה", "סיקוונס של דימויים".

- James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, London: BFI: למשל: ראו, 1989; Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 81-148; Elizabeth Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 123-165
- 27 זיכרון זה של הנרייט מהדהד את זיכרון הפנטזיה הראשונית של "איש הזאבים". פרויד כתב: "חלמתי שזה לילה ושאני שוכב במיטתי". זו הייתה תחילת הייצור של הסצנה הראשונית". ראו Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis", *Three Case Histories*, New York: Collier Books, 1963, p. 228
- 28 מץ מייצר אנלוגיה בין הסצנה הראשונית לתהליכים הנפשיים הכרוכים בחוויית הצפייה הקולנועית: כמו הילד המביט פסיבי ומרותק לספקטאקל של משגל ההורים, כך הצופה יושב מבודד באולם הקולנוע החשוך ומוכרח להסתכל לכיוון המסך. הוא מציץ בייצוג של אנשים נעדרים שמתעלמים ממנו ושנמצאים במרחק ממנו (בקולנוע קיימת "הפרדה של חללים" [of spaces segregation], מרחק בין הצופה לספקטאקל). ראו: Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 64
- 29 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p. 2
- 30 ז'וליה קריסטבה, שמש שחזרה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל-אביב: רסלינג, 2006.
- 31 בנושא זה ראו רו יוסף, "אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת 25 (2004), עמ' 31-62.

כיסוי וגילוי

כנינה שירב

איך נדבר, אבא, כששערי בוער,
כשהשפה נשרפת?
מי יחבר למילים
את פיתולי העשן?

(צביה ליטבסקי)¹

א. הקדמה

איך מספרים סיפור שעצם הזוועה שבו מעמידה אותו בספק: היה או לא היה?
איך מספרים סיפור שהוכחש, או אף הודחק, ורק קרעיו מבצבצים מתהום הנשייה?
איך מספרים סיפור נורא באין זולת מקשיב שיכול להאמין לו או להכילו?

נפגעי טראומה, טוענת ג'ודית לואיס הרמן, מיטלטלים "בין הרצון להכחיש מעשים נוראים ובין הרצון להכריז עליהם בקול רם".² לדיאלקטיקה זו מצטרף הקושי המהותי לספר את הטראומה, לייצג אותה במילים בתבנית סיפורית לכידה, שכן הזיכרון הטראומטי עצמו, שלא כזיכרונות רגילים, לא עבר תהליכים של עיבוד מילולי וארגון סיפורי על ידי האדם שחוה אותו.³ שאלות כגון אלה נידונות בתחום הפסיכותרפיה בנוגע למטופלים שעברו טראומה – ניצולי שואה, אנשים הסובלים מהלם קרב, ניצולי פעולות טרור ותאונות קשות ולאחרונה גם קרבנות של פגיעה מינית.

במאמר מאיר עיניים סוקרת רחל בלס⁴ את התמורות הסבוכות למדי שחלו בהתייחסותו של פרויד למעמדה האונטולוגי של תופעת גילוי העריות – מציאות או פנטזיה? הסבריו של פרויד להיסטריה של מטופלותיו עברו, כידוע, תמורה מהותית. בתחילת דרכו הוא סבר כי מקורה המודחק של ההיסטריה הוא תמיד בטראומה בעלת אופי מיני, דהיינו בפיתויה של הילדה הרכה על ידי אדם בוגר, לרוב על ידי האב.⁵ ואילו בהמשך, בשל ריבוי חולות ההיסטריה שבהן טיפל, וכן לאור גילוי התסביך האדיפלי בתהליך האנליזה העצמית שעבר, נטה פרויד לטעון כי אין המדובר בפיתוי ממש או במעשה אונס, אלא בפנטזיה שמקורה בקשר האדיפלי של הילדה לאביה. שינוי מעמדו האונטולוגי של מקור ההיסטריה (היה או לא היה) והמרת הנחת הפיתוי (של האב את בתו הקטינה) בהנחת הפנטזיה (של הבת הקטינה כלפי האב) ממילא העבירו גם את מרכז כובד האשמה מהאב הבוגר אל הילדה הרכה. בלס אף מזכירה במאמרה את הטענה הנוקבת של ג'פרי מאסון (Masson)⁶ מ-1984, שעל פיה נטישת תאוריית הפיתוי לטובת תאוריית הפנטזיה הולידה יחס מוטעה

של הפסיכואנליזה לתופעה, עד כדי המעטה בערכה או אף התעלמות כמעט גמורה ממנה. כך עד לשנות השמונים של המאה הקודמת.

עד לאחרונה היה אפוא הסוד מוקף בסדרה של מעגלי צנזורה שסגרו עליו מכל עבר; מעגל ההדחקה או החרדה והבושה של בעלת הסוד עצמה, המעגל המשפחתי שמנע מהסוד לפרוץ מבעד לקירות הבית, הסביבה החברתית המתעלמת, ולבסוף, המעגל הטיפולי של אנשי המקצוע. "סוד", כותבת חגית אהרוני, "בהגדרתו המילונית, הפשוטה, הוא תוכן שהאדם אינו רוצה לגלות לאחרים"⁷. אולם, לטענתה, "במהות פנימית, דינמית, סוד הוא ההפך מזה: לא חומר אותו אין האדם רוצה לגלות לזולתו, אלא תוכן נפשי אותו לא היה הזולת המשמעותי מסוגל לשמוע. הדינמיקה של התפתחות סוד פתולוגי היא דינמיקה של אדם נרכש, הנוצר מתוך חוויה אשר בה האוזן שאמורה להיות קשבת, אטומה או חרשת"⁸.

כאמור, החל משנות השמונים של המאה ה-20, בעקבות התנועות הפמיניסטיות, חלה תפנית משמעותית בהתייחסות לתופעת גילוי העריות בעולם המערבי ובישראל. תפנית זו מוצאת את ביטוייה בעולמות שיח שונים: באמצעי התקשורת, במחקר הסוציולוגי, בשיח המשפטי ובשיח הטיפולי, וכמו כן בספרות, בקולנוע ובאמנות הפלסטית.⁹ יותר ויותר נפגעות מבקשות לחשוף את סיפוריהן האישיים בעל פה ובכתב כאמצעי לשחרור ממועקות העבר וכדרך לקבלת תמיכה מחברות לגורל או אף מנמענים אמפתיים שלא חוו גורל מעין זה על בשרם.¹⁰ הנכונות לגלות קשורה בנכונות להקשיב ולהאמין.

בספרה *Father-Daughter Incest* סוקרת ג'ודית לואיס הרמן¹¹ את ההסברים המוצעים בתחומי הביולוגיה, הפסיכולוגיה והסוציולוגיה לתוקף האוניברסלי של האיסור על העריות על כל גילומיו בתרבויות שונות. בד בבד היא מעלה את השאלה מדוע דווקא גילוי עריות בין אב לבת שכיח הרבה יותר מאשר מקבילתו בין אם לבן. את התשובה המכרעת להיעדר סימטריה זה היא מוצאת במסורת הפטריארכלית של המשפחה, שבגבולותיה קיימת חלוקת עבודה נוקשה בין המינים, ועל פיה אמהות דואגות לילדיהן משני המינים ואילו אבות רואים עצמם פטורים מכך. במסגרת המשפחה הפטריארכלית, ממשיכה הרמן בעקבות ננסי חודורוב (Chodorow),¹² תהליך הפיכתו של ילד לבוגר ולגבר בין גברים מותנה – כתוצאה מפחד הסירוס על ידי האב-היריב – בנטישתו את אמו, אובייקט אהבתו הראשונה, ובהיבדלות ברורה ונחרצת ממנה. תוצאה רווחת של תהליך התפתחותי זה ניכרת ביכולתו המוגבלת כבוגר ליצור קשרים של קרבה נפשית ושל טיפוח רגשי כלפי התלויים בו. הרמן גם מבהירה, בעקבות קלוד לוי שטראוס, האנתרופולוג הסטרוקטורליסט,¹³ כי טאבו גילוי העריות הוא בעיקרו הסכם הדדי בין גברים המשמר את בעלותם על נשות משפחתם. הם אלה המסדירים את חילופי הנשים ממשפחה למשפחה כחלק ממערכת סימנים של חילופי מתנות לצורך יצירת חברה מורחבת מעבר למשפחה הגרעינית. הם הנותנים והם המקבלים. לטענתה, על פי רוב מול איסור עריות ניצב גבר העשוי להיפגע: בן השוכב עם אמו, פוגע בבעלות אביו עליה, כך גם אם השוכב עם אחותו, המצויה עדיין ברשות האב. לעומת זאת, אב

השוכב עם בתו המצויה עדיין ברשותו, אינו ניצב מול שום יריב בהווה. אם כן, הכוח הרב הנתון בידי אבות במשפחה הפטריארכלית, שבעטיו הם עלולים לראות בבנותיהם מעין רכוש בהיעדר יריב מידי, עשוי להסביר את שכיחות התופעה של גילוי עריות בין אבות לבנותיהם.¹⁴ מסך השתיקה שאפף אותה מאז ומעולם אפשר את המשכיותה.

בבחירתן של סופרות בנות זמננו לעסוק בטאבו של גילוי עריות בין אבות לבנות אפשר לראות אפוא נדבך חשוב נוסף במהלך הפמיניסטי הרחב של חשיפת המסד הפטריארכלי שעליו מושתת מעמדן המשני של נשים – בנות ואמהות – בתרבות. חשיפה כזאת גם מאפשרת התחקות אחר השלכותיו, הנוראות לעתים, של מסד זה. כתיבתם של סיפורים העוסקים בגילוי עריות בין אבות לבנות היא גם הזמנה להקשיב לאותה זעקה נמשכת שהושתקה תדיר עד כה. קריאתם הדרוכה היא בבחינת היענות להזמנה זו.

מאמר זה הוא ניסיון להתחקות אחר סוד העריות ולאתר את עקבותיו או את אופני הסגרת ביצירות פרי עטן של סופרות ישראליות. מאחר שפתיחת המאמר עד כה התייחסה בעיקר למציאות הממשית ומשום שמדובר בנושא כה רגיש, יש לחזור ולהדגיש את המובן מאליו כי האמת ביצירה בדיונית, בין שהיא מפורשת ובין שהיא עמומה, אינה אמת עובדתית או משפטית ובוודאי שאין היא אמורה בשום אופן להיתפס כעדות דוקומנטרית או אוטוביוגרפית של המחבר/ת, אלא אם הדבר מוצהר במפורש. בנקודה זאת נעוץ אפוא הבדל עקרוני בין העדויות שנזכרו לעיל לבין היצירות שיידונו להלן. ממילא הפרשנויות המוצעות בהמשך עוסקות בסוד ובאמת של דמויות בעולם הבדיוני המיוצג ביצירה. ואולם, דווקא הטקסט הספרותי, עם רמות הסיפור הנבדלות שלו ואפשרויות הייצוג העקיפות העומדות לרשותו, עשוי לעתים לגלם באופן מעמיק ודק ביותר את המחיצה שבין זיכרון טראומטי לבין יציקתו במילים ובסיפור.

- הדיון ביצירות יעסוק בהיבטים מרכזיים אחדים הכרוכים זה בזה, לעתים לבלי היפרד:
 - דרכי המבע שבאמצעותן משקפים טקסטים ספרותיים את התמודדותן של נשים שנפגעו מינית על ידי אבותיהן עם הסוד הנורא, הגוזר עליהן אלם ובה בעת תובע את דיבובו.
 - אופני גילומו של הסוד המביש בטקסט: האם הוא מוצפן בדרכי מבע רומזניות ועקיפות המבצבצות מבעד למסווה השתיקה וממילא נתונות לפרשנות הקורא, או שמא הוא מוצג בטקסט כסוד גלוי וידוע?
 - האפשרות השנייה מעלה שאלה נוספת:
 - מיהם יודעי הסוד? מי מדבר עליו ומי שותק על אודותיו? כיצד פזורים הידיעה והדיבור בין הדמות הנשית, זו שחוותה על גופה את פריצת הגבולות לבין שאר דמויות הסיפור, ובכלל זה האם, ובינן לבין הקוראים?

הדגש בין השאלות שנמנו לעיל עשוי להשתנות בהתאם לאופיה של כל אחת מהיצירות שיידונו. אבחן שאלות אלה ביצירות שנכתבו על ידי שלוש סופרות ישראליות: "מרתה תמתי עד נצח" מאת רות אלמוג (1986), אושר פתאומי מאת איריס לעאל (1999) וסדומאל מאת לאה איני (2001).

ב. היה או לא היה? מה יודעת מרתה התמה?

"מרתה תמתי עד נצח"¹⁵ הוא סיפורה של אישה הנחנקת בחיבוק הרפאים של אביה המת. לכאורה נראה כי הוא נמנה עם קבוצה מיצירותיה של אלמוג, שהקו המאפיין אותן הוא ייצוגן של דמויות נשים שאינן מסוגלת להשתחרר מזיקתן האדיפלית לאביהן, מקור החוקים והאיסורים ומושא האהבה והגעגועים. מצב נפש זה מתבטא בחיפושיה של הבת אחר תחליפי אב וברגשות אשמה מתמשכים בעקבות הפרת איסוריו. סיפורה של מרתה נראה כגרסה קיצונית במיוחד של "סיפור אב" זה. מרגריטה, גיבורת הנובלה בארץ גזרה¹⁶ או מירה, גיבורת הרומן שורשי אוויר¹⁷ (שמותיהן, כשמה של מרתה, מתחילים באות מ') יוצאות למסעות בריחה או חיפוש כדי להתמודד עם חזקת האב עליהן, בעוד מרתה כלואה בביתו של אביה, שקועה במלנכוליה, נעדרת כל תחושת עצמיות וללא יכולת לקיים יחסים בעלי משמעות עם בעלה ובנה. בלשונו של פרויד אפשר לומר שבמקרה של מרתה "אבדן האובייקט הפך לאבדן האגו", ובהתאם לכך אפשר להמשיך ולקרוא את הסיפור כאנטומיה של מלנכוליה.¹⁸ עם זאת, קריאה חוזרת ונשנית של סיפור טורד מנוחה זה עוררה בקרבי תחושה גוברת והולכת שתיאור סבלה הפיזי והנפשי של מרתה מכסה על מקור אפל ומאיים פי כמה. תחושה זאת הצביעה על צורך לקרוא אותו באופן שונה, תוך היענות לרמזים סמויים במישורים האינטרטקסטואלי, הלקסיקלי והמצלולי של הסיפור.

בפסקת הפתיחה של הסיפור מתואר תהליך המתרחש בחשאי, בשעות הלילה, בגופה של מרתה. נימי הדם שמתחת לעורה מתוארים כאתר שבו מתרחש תהליך זיהומי, זרימה חתרנית של רעל העושה דרכו מהתוך אל החוץ: מנימי הדם אל הגולגולת והקדקוד, משתהה בשורשי השיער כדי להתפרץ משם אל הפנים בשעות היום. הקורא מתוודע לראשונה לגיבורת הסיפור, מרתה, שאת שמה כבר פגש בכותרת, כאילו היה בידו מכשיר חודרני המאפשר לו גישה, בתיווכה של הסמכות המספרת, אל פנימיותה של הדמות; לא אל נפשה, אל גופה פנימה. בני משפחתה של מרתה – בעלה ובנה – יגלו את המתרחש בגופה רק בשעות הבוקר, עם התפרצות הפריחה על עור פניה.

הפסקה השנייה נפתחת בסדרת שאלות:

מה היה הדבר שחולל את תנועתו ושל הרעל? איזה כוח הדף אותו לצאת אל מסעו, כאותה אבן שרבעה ללא נייע על צלע של הר עד שבא איזה הלך מקרי, או בעל חיים, ופגע בה והזיז אותה ממקומה והיא התחילה להתגלגל במורד, אוספת אתה בדרכה כל מה שיכלה לאסוף?
מלה שנאמרה? משפט ששמעה בהיסח-הדעת? ושמה איזה שקר שנחשף פתאום?¹⁹

עורה המגורה של מרתה הוא מעין כתב חידה, והשאלות על אודותיו מזמינות את הקורא, שכבר נכנס אל מתחת לעורה, ליטול חלק במאמץ אבחוני: מהו הגורם? מהו ה"טריגר" שהניע את התהליך לקראת פריצתו? אלא שהשאלות עצמן מנוסחות באופן מתעתע: השאלה המתבקשת מאליה לא נשאלה, דהיינו: מהו מקור הרעל או מהו אותו רעל? כלומר,

הרעל עצמו ומקורותיו מוצבים כעובדה ללא הסבר, אולי כמו "הצוק שאין לו הסבר" מהפרגמנט הידוע של קפקא "פרומיתיאוס",²⁰ ואילו הסמכות המספרת מסתפקת בהעלאת שאלות נסיבתיות מדרגה שנייה. ואמנם, על פי המובאה לעיל, הרעל מדומה בסיפור לאבן על צלע הר; לגבי קיומה של האבן עצמה אין כל שאלה, וההסבר לתנועתה מטה במורד ההר הוא הלך או בעל חיים שנקרו אל המקום ודרדו אותה ממקומה.²¹

ההסברים להתפרצות הפריחה על פניה של מרתה נדחים כלא־רציניים, באופן המעלה על הדעת התייעצות בין מומחים, למשל בין פסיכולוגים הדנים ב"מקרה". נימת הדברים שבה מועלים ההסברים וההשערות נשמעת מרוחקת וצוננת למדי. ההשערה הראשונה כאילו מילה או דבר שקר הם שגרמו לפריחה, נדחית על הסף: לא מילה או דבר שקר נאמרו פתאום, שהרי הכול כבר נאמר ונחשף מזמן. ואז, באופן פסקני, מוצע ההסבר המחזורי מטעם הסמכות המספרת: "עניין שבמחזוריות, כמו העונות". הסבר זה מגובה אף הוא במעין דימוי הומרי מורחב (דוגמת הדימוי המורחב של האבן המידרדרת): ציפור הכלואה בחדר אטום ובכל זאת נתקפת בדחף נדודים בעונה המתאימה. על פי דימוי זה לא מקריות גרמה לתנועת הרעל מהפנים אל החוץ אלא מחזוריות: לא בעיטה מקרית של הלך המדרדר אבן במורד, אלא עניין מחזורי מעוכב. המשותף לשני דימויים אלה – הציפור והאבן – הוא ההנחה שמשוהו חייוני גורם להנעת התהליך. מטעם מי מוצעים הדימויים הללו? האם מטעמה של הסמכות המספרת או אולי מטעמה של מרתה, שהסמכות המספרת מעבירה את הסיפור דרך תודעתה בדיבור משולב? נראה כי בשלבי ההתחלה של הסיפור, הסמכות המספרת אכן מתפקדת מעמדת אבחון מרוחקת ו"אובייקטיבית", עמדה שעליה תווית מאוחר יותר בסיפור. בדימויים שנזכרו לעיל יש משהו חמקמק מעצם תפקודם כאובייקטים פיוטיים בעלי מסורת מכובדת. הם מצטרפים להתחמקות הראשונה משאלת המקור: מה גרם להימצאותו של הרעל מלכתחילה (ולא רק מה גרם לו לנוע דווקא עכשיו). סיפורה של מרתה מוצג, אם כן, כמקרה רפואי המעמיד את התהליך הפרשני במקביל לתהליך אבחוני־טיפולי. הסמכות המספרת, המפעילה את התהליך באמצעות סדרת השאלות וההסברים, מגלה בהמשך הסיפור טפח ומכסה טפחיים, ובעצם מתפקדת כמעין צנזור של חלום. האם הסיפור מאפשר לקורא להביט מעבר למסך הצנזור? ומה באמת יודעת או זוכרת מרתה?

הקושי המוצב בפני הקורא לרדת לשורש העניין אף מתחזק כתגובה לשכיחות גבוהה של חיוניים שעניינם ידיעה או אי־ידיעה וכן הבנה או אי־הבנה, הפזורים בטקסט לאורכו. אלה באים לידי ביטוי מילולי בדבריהן של כל הדמויות בסיפור: מרתה והגברים בחייה – יודעים, לדעתם, או אינם יודעים מה גרם לפריחה שעל פניה. הנה דוגמאות אחדות:

"אנחנו לא יודעים ממה זה בא, אבל אנחנו יודעים טוב מאוד שזאת לא מחלה אלרגית."²²

הוא [אביה] תמיד ידע מה הכי טוב בשבילי, ועכשיו אני בעצמי לא יודעת שום דבר מה טוב ואם אני יודעת אני לא יכולה לעשות...²³

אילו יכולתי לבוא אליו ולומר לו, תשמע, אני הרי יודעת הכול, בוא נדבר על זה. איך זה שאני תמיד יודעת מה צריך לעשות ואף פעם לא מסוגלת לעשות את זה.²⁴

"אבא שלך כבר הסביר לך..." ניסתה לומר.
 אבל שמואל קטע אותה: "אבא שלי לא יודע שום דבר."²⁵
 היא [מרתה] חשבה שזה אי אפשר ככה יותר, אבל לא ידעה בדיוק מה הדבר שאי אפשר אתו ככה יותר.²⁶
 היא עמדה שם בלא שתדע למה בדיוק היא מצפה, מחככת באגרופה את עור פניה היפים הבווערים²⁷
 בבית-החולים גילחו את ראשה של מרתה [...] והיא הרגישה איך שהעיניים שלה מצטמצמות והולכות בתוך הנפיחות הסוגרת עליהן. כבר בקושי יכלה לפקוח אותן.
 היא לא הצטערה. לא לראות ולא לדעת, חשבה. יותר טוב ככה.²⁸
 "אני מצטער [...]" אבל שמואל עקר את כל הגן, לא ידעתי. הוא עשה את זה בלי לשאול אותי. לא הייתי בבית.²⁹

כך, אפוא, שמואל, בנה של מרתה, בטוח כי הגורם הוא פריחת היסמין שבגן; ויקטור בעלה, רופא במקצועו, שולל את אפשרות האלרגיה (מהיסמין או מכל גורם אחר); רופא אחר מודה שאצל מרתה "זה בכלל לא כמו שכתוב בספרים".³⁰ הן הבן והן הבעל נוקטים טיפולים שונים: הבעל מאשפז אותה בבית חולים לטיפול בקורטיזון, שם גם מגלחים את שערה וחובשים את ראשה כדי למנוע מידיה את הגירוד הכפייתי. הבן, מצדו, מתיימר לעקור את הרעה מן השורש ועוקר את היסמין בעת שהותה בבית החולים, במעין פעולה של גירוש שדים. למראה הגן העירום מרתה הנדהמת שואלת: "למה הוא עשה לי את זה? [...]" ובד בבד עם תחושת הבעתה שפצעה אותה ידעה כי מעולם ידעה את התשובה על השאלה הזאת, ובשעה שהתשובה פעפעה בתוך נפשה גם מת משהו בתוכה.³¹

מהו שידעה מרתה מעולם? מהי אותה תשובה שפעפעה בנפשה כמו הרעל שחתר בנימי דמה? כאן סותמת הסמכות המספרת ואינה מפרשת.

על אי-היכולת לייצג את ההיעדר שבלב הזיכרון הטראומטי ועל הקושי לספר את "הלא-סיפור" המודחק נכתב רבות בזיקה לעדויות של ניצולי שואה ולספרות שנכתבה בעקבות השואה. אף שיש, לדעתי, לדון בכל קטגוריה בנפרד ולהימנע מטשטוש ההבדלים בין החוויות הטראומטיות השונות של ניצולי שואה, הלומי קרב וטרור או קרבנות של התעללות מינית, עדיין יש הרבה מהמשותף בטראומה כתופעה נפשית ובהתמודדות עמה בשדות השיח השונים. מכאן שאפשר וצריך ללמוד מתובנות שנוסחו בנוגע להקשבה לעדויות ניצולי שואה ולקריאה של יצירות ספרות שנכתבו בעקבות השואה ולהחילן גם על טקסטים ספרותיים העשויים להכיל עקבות של טראומה על רקע שונה.³²

מרתה היא רעיה ואם, אך היא נעדרת מרחב וקול אותנטי משל עצמה. היא אינה מסוגלת לדבר לא עם בעלה ולא עם בנה. גם עם הנשים שבאות לקבל עיסוי מידיה במרתף הבית אין היא יוצרת קשר ממשי. יש לציין, בהקשר זה, כי דמות אמה של מרתה אינה זוכה להתייחסות בסיפור, כאילו נמחקה לחלוטין מתודעתה או שמעולם לא מילאה תפקיד משמעותי בחייה. למעשה היא מוזכרת בסיפור פעם אחת בלבד וגם זאת כבדרך אגב, באמצעות ה"פיללה השטוחה הגדולה ש[...]" חפצה להשליך ממילא.³³ האזכור המטונימי

של האם באמצעות כלי קיבול ביתי חסר ערך (ודווקא פיילה ולא קערה או גיגית) המיועד ממילא להשלכה, עשוי לרמז על הערך השולי של היחסים ששררו בינה לבין מרתה, ושמה גם על הזלזול בה מצד האב ובתו. ואולי הפיילה המיועדת להשלכה מבטאת דווקא את יחסה של האם כלפי הבת. והנה דווקא בכלי קיבול מיותר זה מערב האב את המלט הרך לצורך התקנת הבסיס למוטות שעליהם ישתרג היסמין. שוליותה של האם בזיכרונה של מרתה ואזכורה באמצעות אותה פיילה מיותרת עשויים אולי להסביר מדוע הקשר של מרתה הבוגרת אל הנשים הבאות לקבל אצלה טיפולים במכון הכושר אשר במרתף הבית הוא קשר מוחמץ. העיסוי שהיא מבצעת בגופן אינו נעשה מתוך קרבה אינטימית, אמהית או ידידותית, אלא הוא מתואר כמגע בשרירים, בשומן. הגוף הנשי מאבד את שלמותו תחת ידיה העייפות ומתפרק לגורמיו, כמו גם עורה שלה.³⁴ אין כאן שום גילוי של סולידריות או אחווה נשית ברוח הפמיניזם האופטימי. גם ערך היציאה לעבודה כאמצעי לפריצת המרחב הנשי ולעצמאות כלכלית ורוחנית מיוצג בסיפור בהנמכה מכוונת: המכון של מרתה ממוקם במרתף, מכשירי הכושר חורקים וכאמור, מלאכת העיסוי לא יוצרת שום קרבה ושותפות.

את מקומו הריק של סיפורה של מרתה עצמה ממלאת במתחם המרתף ידיעה עיתונאית עסיסית על אישה שרצחה את מאהבה ואשתו. ידיעה זו משמשת נושא לשיחה בין לקוחותיה של מרתה (בהמשך גם שמואל בנה מזכיר את הסיפור בגיחוך). השיחה מתנהלת ללא התערבותה של מרתה, לא בדיבור ולא במחשבה. אולם אלימות זו של אישה נגד גבר (שהבטיח לה נישואים ולא קיים) מאירה, על דרך הניגוד, את האלימות שמפנה נפשה של מרתה כנגד גופה שלה ("אני אוכלת את הבשר שלי, פשוט מאוד"³⁵). הכתיבה הבלתי רצונית על העור ממלאת את מקומו של הסיפור המושתק שמרתה אינה מסוגלת לספר, אם משום שרב בו המודחק על הגלוי, ואם משום שאין בכוחה לשאת את הכאב הצפוי בשחזורו. ואכן, שיקוף תודעתה במהלך הסיפור מרמז על סוד אפל ואיום, זיכרון טראומטי שאין לספרו. סיפור עריות?

כפי שטוענת ג'ודית לואיס הרמן,³⁶ המסתמכת על מחקרים שונים שנערכו בנושא של נפגעי הלם קרב ונפגעי עריות, הזיכרונות הטראומטיים אינם מקודדים בנרטיב מילולי המוטמע בעצמו בביוגרפיה נמשכת, ולכן הגישה אליהם הן על ידי הנפגעים והן על ידי המטפלים קשה ביותר. במקום התגבשות בסיפור לינארי ולכיד, מתאפיין הזיכרון הטראומטי בחזרה כפייתית של תמונות, תחושות וקרעי חוויות שהודחקו טרם עיבודם. בהנחה שסבלה של מרתה נובע מחוויה טראומטית, יש לקרוא את הטקסט המבטא סבל זה במעין קריאה סימפטומטית ובניסיון לאחות בין תמונות ותיאורי תחושות הפזורים לאורכו. אלה מתפקדים כמערכת מסמנים המצביעים זה אל זה והמצטרפים יחד למסמן בעל מסומן משותף אחד – מהותו של הרעל.

אקדים את המאוחר ואומר כי קריאה כזאת תגלה שהמסמנים הללו מתארגנים בסמוך לכלל וריאציה פרודית וחסרה על סיפור הפיתוי הראשון, שקרעיו בסיפור של רות אלמוג הם אלה: גן האב, הפרח-הפרי, האכילה, הידיעה. כדי לשחזר את הסיפור הארכיטיפי של החטא הראשון בתוך סיפורה של אלמוג יש צורך לקרב קטעי טקסט המרוחקים זה מזה

על פני רצף הסיפר. להלן ניצור סמיכות בין שני קטעים כאלה בסיפור: אחד המשחזר זיכרון מילדותה של מרתה, והשני המתאר סיטואציה בהווה הסיפר – השקיית הגן. קטע ההיזכרות משחזר את יום בניית הסומכות ליסמין על ידי אביה של מרתה בילדותה. קטע זה משחזר בתודעתה של מרתה בעודה שוכבת במיטתה בפנים מגורות, וריח פריחת היסמין, המתוק־חונק, חודר אל חדרה מבעד לחלון הפתוח. השימוש בצורת הבינוני ("שוכבת ערה, מקשיבה לדברים המתחוללים מתחת לעורה", ראו להלן) לתיאור מצב מעצים את תחושת הנוכחות החזקה של זיכרון העבר בהווה, תחושה המלווה בהתרפקות נוסטלגית וחושנית. שכיבת האישה הבוגרת במיטתה וההיזכרות בתקיעת עמודי הברזל בבטון בזרועותיו השעירות של האב נמסכות זו אל זו בהשפעת ריחו החונק־מתוק של היסמין.

זיכרון הילדות:

חלון החדר היה פתוח [...] ואוויר חם של שרב מוקדם זרם פנימה בלי הרף, נושא עמו את הריח המתוק של היסמין הפורח שגבעוליו המעובים והמסוקסים מזוקן התעקלו בחצר סביב מוטות ברזל חלודים ואכולים שתקע אביה פעם במעקה הבטון של המרפסת, כשזה היה עוד רך כמו בוך. לפני הרבה שנים. ילדה היתה. והיא זכרה, שוכבת ערה, מקשיבה לדברים המתחוללים מתחת לעורה, איך עירב האב את עיסת המלט בפיילה השטוחה הגדולה שאמה חפצה להשליך ממילא, ואיך בנה את תבניות העץ.³⁷

תיאור השקיית הגן:

היא יצאה החוצה, אל הגן, הגן של אביה. תמיד חשבה עליו כעל הגן של אביה. ריח מתוק וכבד של יסמין עמד בגן. [...] מרתה פתחה את הברז, הרימה את קצה הצינור והתחילה להשקות את הגן. המים ניתזו מבין אצבעותיה והעלו ריח של אבק מן האדמה. היא חשבה שזה אי אפשר ככה יותר, אבל לא ידעה בדיוק מה הדבר שאי אפשר אתו ככה יותר.

[...]

ואז שב ובא המשפט ההוא, והראש שלה אמר לעצמה: אני לא יכולה יותר, אני לא יכולה יותר, והמשפט הזה הסתובב שם כמו ממטרה שבכל פעם שהיא משלימה סיבוב היא משמיעה צליל כזה "תק", צליל חריף ובודד כזה "תק".³⁸

[...]

מרתה התיקה את רגליה השקועות בשלולית הבוצית, והאוויר, שנדחק בכוח אל השקערוריות הטובעניות שנסגרו נגדו והדפו אותו, השמיע צליל נופל כבד ואטום כמו המלה האנגלית "פלאם", ומרתה כמעט צחקה בקול כשחשבה: "שוּיף. שוּיף. שוּיף. שוּיף סגול וכהה וקשה כמו שאבא אהב לאכול".³⁹

קירוב זיכרון שתילת היסמין לסצנת השקיית הגן בהווה הסיפר חושף את האנלוגיה שבין מוטות המתכת החלודים והאכולים שתקע האב במעקה הבטון של המרפסת "כשזה היה עדיין רך כמו בוך", לבין רגליה של מרתה המבוססות בבוך. אך אם סצנת שחזור

זיכרון הילדות רוויה תחושות נוסטלגיות רכות, סצנת ההשקיה מגלמת את שיאו של המשבר שבו נתונה מרתה. בעודה משקה את "הגן של אביה", "הגן האפל",⁴⁰ ומבוססת רגליה בבון, מוצפת תודעתה במחשבה פולשנית החוזרת ונשנית באופן כפייתי ומוצאת את ביטויה במשפט: "אי אפשר ככה יותר". משפט זה מפנה את מקומו בהמשך למשפט רודפני אחר: "אני לא יכולה יותר". המעבר מהמשפט הפולשני הראשון לשני, מהכינוי המרמז "זה" אל כינוי הגוף "אני", עשוי אולי להעיד על נכונות הדרגתית של מרתה לחוות את הסבל כסובייקט. ועם זאת, אין זה ברור מהו אותו "זה" או למה ובמה אין היא יכולה להמשיך.

מרתה מדמה את המשפט החוזר במוחה באופן כפייתי לממטרה שבכל סיבוב משמיעה את הצליל "תק", "צליל חריף ובודד כזה 'תק'". לכאורה זהו צליל חסר משמעות, מסמן ללא מסומן או אולי צליל שמעלה על הדעת תחושה של "להיות תקוע". ואולם, נראה לי כי המצלול הנוצר ומהדהד סביב הפעלים והצלילים *תקע – תק – תק – התיקה* (שם התואר *מתוק* הנלווה ליסמין אף הוא חוליה באותה שרשרת), המופיעים בתפוזרת בקטעים שהובאו לעיל, מצלול זה מתפקד כצופן למה שאין לבטאו: עברה על טאבו. לצליל חוזר זה יש לקשור צליל נוסף המושך את תשומת לבו של מרתה – הצליל "פלאם" הנגרם מחילוץ רגליה מהבון. צליל זה מתואר על ידה כצליל "נופל, כבד ואטום" והוא לובש לפתע משמעות מבהילה עם תרגומו לעברית – שזיף – מילה החוזרת שלוש פעמים רצופות במשפט: "שזיף. שזיף. שזיף סגול וכהה וקשה כמו שאבא אהב לאכול". אסוציאציה זו כמעט גורמת לה לפרוץ בצחוק. צחוק של הפתעה? צחוק של בעתה? הפרי שאבא אהב לאכול הוא המשכו של הפרח "הכי יפה בגן" הנזכר בהמשך (ראו להלן). בגרסה מעוותת זאת של סיפור גן העדן, האב, בעליו של הגן האפל, הוא האוכל את הפרי האסור.

צלילי ה"תק" וה"פלאם" עשויים אפוא להתפרש בטקסט כקריפטונימים, על פי שיטתם של צמד הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טורוק.⁴¹ קריפטונימים הם צלילים, מילים או תמונות הצופנים בחובם מילה אחרת שהודחקה. בפרשנותם הנרחבת ל"איש הזאבים", המתחקה אחרי פואטיקה של הסתרה, מפענחים אברהם וטורוק את הצופן הנפשי המודחק של המטופל הידוע של פרויד⁴² באמצעות מעקב אחר נגזרות וגלגולים שונים של שרשרת מילים (אחות, זאב, לשפשיף/לסרס), כפי שהן מוסוות לטענתם בחלומות ובפוביות של "איש הזאבים". אברהם וטורוק מביאים לשיטתם ראיות ממילים מקבילות בשפות השונות שאותן ידע איש הזאבים (רוסית, גרמנית, אנגלית). מילים אלה – קריפטונימים על פי המינוח שטבעו – הן מעין עקבות של מילה נרדפת אחרת, מודחקת, שאינה ניתנת לזכירה ולהגייה. אם כן, קריפטונימיה, כפי שמגדיר אותה ניקולס ראנד בהקדמתו לספרם של אברהם וטורוק, היא שיטת קריאה "המאפשרת לנו להצביע על אתרים של שתיקה ביצירות ספרות כמו גם בחיי אדם, ומעניקה להם את פוטנציאל ההבעה, כלומר את האפשרות להתיר את לשונם".⁴³

המילה "לאכול" המופיעה בקשר לפרי ש"אבא אהב" משמשת לא אחת כלשון נקייה למעשה המיני. הדוגמה המובהקת ביותר מופיעה בספר משל'י בנוגע לאישה נואפת המבקשת להכחיש

את חטאה: "שלושה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתים. דרך הנשר בשמים דרך נחש עלי-צור דרך-אנייה בלב-ים ודרך גבר בעלמה. כן דרך אישה מנאפת: אכלה ומחתה פיה ואמרה לא פעלתי אוון".⁴⁴

על פני השטח, הטקסט אמנם מספק לנו הסברים מפורשים למכביר למצבה חסר המוצא של מרתה: מערכת היחסים המנוכרת ורצופת העמדות הפנים והשקרים עם הבעל, אי-יכולתה להתעמת אתו, הסתגרותו הרועמת של שמואל בנה מאחורי דלת חדרו – כל אלה הן ודאי סיבות כבדות משקל לסבלה בהווה. ואולם נטייתה לחזור שוב ושוב אל יחסיה עם אביה מעמידה את מצוקתה בהווה בזיקה סיבתית לעבר. מרתה עצמה אינה בלתי מודעת לקשר בין הדברים. באחד מקטעי ההיזכרות, הממוקם בין זיכרון שתילת היסמין לבין תיאור השקיית הגן, היא מנמקת במרירות את תחושת היעדר הזהות שמלווה אותה ואת היעדר יכולתה להיות שייכת, "אפילו לא לוויקטור", בשם המוזר שאביה קרא לה. והנה דווקא בנקודה זאת חל בטקסט מעבר אל מבע בגוף ראשון.⁴⁵ הנה כך:

אביה הוא שקרא לה מרתה, השם שעורר לעתים תמיחה, לעתים לעג; השם שבגללו, כך האמינה, לא היתה אף פעם שייכת לשום דבר, אפילו לא לוויקטור. רק לאבא שלי, חשבה, רק לאבא שלי, שלא נתן לי אף פעם שום חופש, שבכל המשתלה הגדולה שלו (הוא היה גנן) אני הייתי הפרה הכי יפה והכי שלו, כל-כך שלו עד שאף פעם אפילו לא הייתי שלי עצמי.⁴⁶

דווקא בנקודה זו שבה מפרשת מרתה את הסיבה להיותה חסרת זהות אותנטית, ולפיכך גם נעדרת יכולת לקשר עמוק עם הקרובים לה, דווקא כאן הופך המבע המשולב לדיבור ישיר בגוף ראשון, ובמקביל נעלמת המחיצה בין הקול הצונן והאובייקטיבי לכאורה של הסמכות המספרת לבין קולה המיוסר של מרתה.

כזכור, "מרתה תמתי עד נצח" הוא משפט שנאמר מפיו של שמעון, גיבור "בין שני אריות" מאת י"ל גורדון, לאהובתו, כאשר הוא יוצא לקרב האחרון, קרב שבמהלכו נפל בשבי הרומאים והובל אל הזירה להיאבק עד מוות באריה טורף. התואר "תמתי" מעלה על הדעת תכונה מוסרית (תום, שלמות), אך זהו גם כינוי לאהובה ("יונתי תמתי", שיר השירים) הנקשר גם לשלמות גופנית, ובעצם לבתולין. כאשר האב פונה כך אל בתו, הוא מבטא בעקיפין גם בעלות בלעדית עליה ועל גופה.

משסיים אביה של מרתה לדקלם את הפואמה באוזניה, הוא נהג לומר את המשפט החידתי "ועדיין שפחה יהודה". בדבריה על הסיפור העירה לילי רתוק⁴⁷ כי מרתה הרכה בשנים הפנימה משפט זה והזהתה אתו, על כל החולשה והפסיביות המיוצגות בו. הצירוף "שפחה יהודה" מעלה על הדעת את מקבילתו Judea Capta המתורגם על פי רוב כ"יהודה השבויה". הביטוי הלטיני הופיע על מטבעות בתקופת הכיבוש הרומי שעליהם מופיעות דמותו של חייל רומאי זקוף וחמוש ולצדו יושבת בראש מורכן דמות נשית המסמלת את יהודה הכבושה. בין שתי הדמויות מפריד לעתים קרובות עץ דקל. הביטוי מתייחס מן הסתם למצב ההיסטורי של היישוב היהודי לפני הקמת המדינה, כאשר מרתה הייתה ילדה. עם זאת, הקורא המכיר

את המטבע (הלשוני והקונקרטי) לא יוכל שלא לראות בו סמל להווה ולעבר של מרתה, שהייתה שבויה בידי אביה והועברה לידיה של בעלה, ויקטור (המנצח).

על כך יש להוסיף כי חלוקת התפקידים המיוחדת בין דמויות הפואמה הטרגית בדקלום של האב נושאת אף היא משמעות סמויה: אם מרתה, גיבורת סיפורה של אלמוג, נקראה כך על שמה של גיבורת הפואמה של יל"ג, הרי שאביה, שפנה אליה בפנייה זו ואף נהג לקרוא את הפואמה באוזניה בילדותה, ממלא את תפקידו של שמעון הנלחם בזירה באריה הטורף ונופל קרבן. הפואמה מספרת את סיפור נפילתה של יהודה ואת סיפור נפילתם בשבי של מרתה ושל שמעון. סיפור השבייה ההיסטורי הופך גם למטפורה של סיפור השבייה ה"היסטרי" של מרתה, גיבורת הסיפור של אלמוג. כניסתו של האב לנעליו של שמעון השבוי הנלחם באריה, מעמידה אותו עצמו בעקיפין כקרבן של כוח עריץ ועיוור. עוד יצוין כי היזכרותה של מרתה במקור שמה מתרחשת דווקא במרתף הבית (שבו כאמור היא מחזיקה חדר כושר ובו היא נותנת טיפולי עיסוי לנשים), מיקום סמלי המעלה על הדעת את התת־מודע בתפיסה הפרוידיאנית.⁴⁸

בשברי סיפור גן העדן המבצבצים מבין שורות הטקסט, התחלפו היוצרות: בעל הגן – המחוקק, הגנן, הוא שאכל את הפרי. ומאז "הפרי" – הבת – אוכלת את עצמה: "זה מה שאני עושה, אני אוכלת לי את הבשר שלי, פשוט מאוד", מגלה לעצמה מרתה, שנעמדה בשער הגן, "מתחת לבוגנוויליה שטיפסה על קשת הברזל [...] אבא שלה עשה ציור מדויק של השער והקשת".⁴⁹ שמואל, המאשים כזכור את היסמין בפריחה שעל עורה של אמו, נעמד לידה ("חרש בא, כמו חיה") נוזף בה על עמידתה זו: "אבל את לא לבושה! את לא יכולה לעמוד ככה ברחוב" (מרתה לובשת חלוק ונועלת קבקים). הבן הוא זה הרואה אותה ב"עירומה", בווריאציה תמוהה על חלוקת התפקידים בסיפור גן העדן. כתגובה להצטדקותה של מרתה שהרי כבר חושך ואף אחד לא רואה, הוא משיב לה, כאילו שמע את המשפט הפולשני שתקתק קודם לכן במוחה: "זה אי אפשר ככה".⁵⁰

אפשר לומר על שמואל כי הוא נושא בתוכו את ה"פאנטום" של סודה הלא־מדובר של אמו. ה"פאנטום", מושג שטבע הפסיכואנליטיקן ניקולס אברהם,⁵¹ הוא אפקט בלתי מודע שעובר מדור לדור, מהורה לילד, כאשר זיכרון טראומטי עלום מחלחל כצופן בלתי מודע בין דורות. הפאנטום מדבר כקול של זר מתוך "בטנו" של בן הדור הצעיר, קול המצביע על פער, על היעדר. מוטיב הדלת הנטרקת על הסדקים שנוצרו סביבה בקיר חדרו של שמואל הוא אולי תרגום תמוני לאותו תהליך על תוצאותיו: דלת חדרו המהווה את המחיצה בין המרחב הפרטי שלו בבית לבין המרחב המשפחתי מוקפת סדקים. שמואל יודע כי בפריחת היסמין טמון סוד מאיים ומביש. נפשו קצה בהתרפקותה של אמו על היסמין שאביה שתל, אך אין להניח שהוא מסוגל לדעת מה בדיוק התרחש. ובכל זאת רוח הרפאים מקננת גם בו. בעקירת היסמין הוא אולי מנסה להשתחרר ממנה או לפחות הוא מקווה לפנות לעצמו מקום כבן יחיד בעולמה המצומצם של אמו.

במקביל לשימוש תכוף בנגזרות של הפועל י.ד.ע. בסיפור, גם נגזרות של הפועל ע.ש.ה. מופיעות בו בתדירות ובהבלטה (שני הפעלים כאחד מתפקדים גם כפעלי מפתח בסיפור גן

העדן המקראי). עם שובה של מרתה לביתה מבית החולים מצטדק ויקטור: "אני מצטער [...] אבל שמואל עקר את כל הגן, לא ידעתי. הוא עשה את זה בלי לשאול אותי. לא הייתי בבית". ומרתה שואלת: "למה הוא עשה לי את זה?". וכבר העירה על כך יעל פלדמן בצדק,⁵² כי נושא שאלתה של מרתה אינו חד־משמעי, ובהקשר הכולל של הסיפור אפשר להסב אותו גם על האב. מרתה, על כל פנים, כפי שמעידה הסמכות המספרת, "מעולם ידעה את התשובה לשאלה זו".⁵³ אלא שכאמור, זיכרונות טראומטיים קיימים לעתים כסוג של ידיעה חסומה שאינה נוכחת במלואה בתודעה, אלא מתווכת דרך שפת הגוף והעור, דרך קרעי תמונות או דרך חזרות כפייתיות על משפטים והתנהגויות. על זיכרונות מעין אלה כתב פרויד:

Forgetting impressions, scenes or experiences nearly always reduces itself to shutting them off. When the patient talks about these 'forgotten' things he seldom fails to add: "*As a matter of fact I've always known it, only I've never thought of it.*"⁵⁴

נראה כי הסמכות המספרת מעבירה בדרך של השאה את הידיעה העלומה הזאת אל תודעת הקוראים ולאחריותם. היא עושה זאת, כפי שניסיתי להראות, באמצעות פואטיקה של הסוואה והצפנה המוצאת את ביטוייה בעקבות המטושטשים של סיפור גן העדן האבוד ובקריפטונימים המשמשים שפת סתרים למה שאי־אפשר לומר.

שאלת קבילותה של הפרשנות הספרותית, העשויה להתעורר לגבי כל פעולה פרשנית באשר היא, לובשת בסיפור זה אופי דוחק במיוחד. אף כי נדמה שהקריאה שהוצגה לעיל יש לה על מה שתסמוך, היא מעלה שאלות אתיות כבדות משקל. האם אין בה משום כפייה של סיפור על שתיקה מגוננת? האם מרתה הייתה רוצה שנספר את סודה, שנדובב את הדממה הצועקת מהבית שבו היא גרה, ביתו/בתו של אביה? האם לא מוטב היה לכבד את שתיקתה, כפי שעושה הסמכות המספרת הכל־יודעת, המעידה על מרתה כי מעולם ידעה את התשובה בלי להסגיר מפורשות לקוראים?

חלוקת המידע בין הקורא והדמויות היא אחד המנגנונים לפתיחת פערים בטקסט, ליצירת מתח ואירוניה ולהנעת התהליך הפרשני בסיפורת ובדרמה. במאמרו "הסיפור הקצר – ניתוח לוגי של מבני ידע והסבר", משרטט סם ש' רקובר⁵⁵ את האפשרויות התאורטיות הקיימות בחלוקת ידע בין קורא לגיבורים (קורא יודע – כל הגיבורים לא יודעים; קורא לא יודע – כל הגיבורים יודעים; קורא לא יודע – חלק מהגיבורים יודעים; קורא לא יודע – כל הגיבורים לא יודעים). כאמור, בסיפורה של אלמוג נמסר לקראת הסוף כי הגיבורה יודעת. ייתכן שידיעתה עוברת תמורות במהלך הסיפור, מהדחקה להנכחה בתודעה. אולם ידיעתה אינה מפורשת. הקורא יכול להשלים את פער המידע באמצעות פעולה פרשנית, כפי שנעשה לעיל, אך פרשנותו תלווה תמיד במידה של ספק. זאת ועוד, האין בקריאה מפענחת זו כדי לעורר את הביקורת שעוררה הפרשנות הטיפולית שהעניק פרויד לסימפטומים, לחלומות ולאסוציאציות של מטופלותיו ההיסטריות, ובראשן דורה?⁵⁶ דבריה של החוקרת קלייר קאהן (Kahane) עשויים להיות רלוונטיים לעניין זה:

מאחר שההיסטריות טובלות מפערים בזיכרונותיהן, חורים בסיפוריהן, שהם מסימניה של ההרחקה – תפקידו של פרויד היה למלא את הפערים הללו. בהקשיבו בתשומת לב מלאה לשרדים של המטופלת – מילים, מחוות, נימת דיבור – הציע פרויד פירושים שהמטופלת הייתה, לכאורה, בלתי מודעת להם, פירושים שבהיותם מוחלים על סימפטומים, הפכו למסמנים, כלומר לייצוגים מקודדים, אשר, לכשהובנו, נעשו חלק מסיפור לכיד. כאשר סיפוריהן שלהן יעמדו לרשותן של המטופלות הללו, הן לא תיאלצנה עוד, כך האמין פרויד, לדבר דרך הגוף. אך פרויד שכח לשאול איך אישה יכולה להפוך לבעלת הסיפור שלה עצמה, להפוך לסובייקט, כאשר אפילו הקונבנציות הנרטיביות מייחסות לה רק מעמד של אובייקט תשוקה. איך יספר אובייקט סיפור?⁵⁷

על כך אפשר להוסיף כי פרויד, חרף היסוסיו,⁵⁸ לא אפשר למטופלותיו להעניק משמעות משלהן לחוויות שזכרו או ששחזרו, אם משמעות זו לא עלתה בקנה אחד עם מעשה הפרשנות שלו, שהיה ממילא כפוף לסיפור-העל האדיפלי. כל ספק או ערעור מצד המטופלת נומק ובוטל כפרי התנגדות של התת-מודע. וכך, בהיעדר כללי תחביר משלה לשחזר את סיפורה, לא נותר למטופלת אלא לקבל את הסבריו של פרויד או לעזוב את הספה טרם זמן, כפי שאמנם עשתה דורה, בהותירה אחריה סיפור לא-גמור שהמשיך להטריד את פרויד זמן רב. בהתאם לשיטתו המאוחרת, היה פרויד, מן הסתם, מסביר את תסמיניה של מרתה כהדחקה של הפנטזיה האדיפלית, ולא בדברים שאירעו. וכך הייתה מרתה מצטיירת כאישה שלא עלה בידה לשרוד בדרך החתחתים של הסיפור האדיפלי הנשי, שסיומו בהסכמת האישה להמיר את קנאת הפין בתינוק משלה, כלומר באמהות. ובכל זאת, קריאה תמה בסיפור "מרתה תמתי עד נצח", אשר תתעלם מכלל הרמזים המשוקעים בטקסט ותעמיד אותו כעוד סיפור על קשר אדיפלי חונק של בת לאביה, עלולה ללקות בתסמונת ההתעלמות וההחלקה. תסמונת זו מאפיינת את האופן שבו מתקבלים במציאות לעתים קרובות, וזה כמובן חמור בהרבה, ניסיונותיהם של נפגעי גילוי עריות לספר את סיפורם באמצעות רמזים מוצפנים.⁵⁹

נראה כי בייחוס הידיעה המלאה למרתה, באי-שיתוף בעלה ובנה בידיעה זו ובהימנעות מהסגרתה המפורשת לקוראים מחזירה רות אלמוג לדמות את עמדת הסובייקט שלה ואת חירותה לדעת את סיפורה, לדעת אותו באמת, בלי לספרו. ועם זאת, ספק אם יש בכך כדי להביא לשחרורה מאחיזת הרפאים של אביה. סיום הסיפור בתיאורה של מרתה השוכבת במרתף ומלטפת את לחייה, החלקה עכשיו לאחר הטיפול שקיבלה בבית החולים, בעודה משננת את המילים ששינן באוזניה אביה, "מרתה תמתי עד נצח", מחזק את הספק. וקשה לא לשמוע במילים אלה החוזרות על עצמן את קללת המוות הגלומה בהן ובצליליהן.

ג. הטאבו והשפה

מבנה שונה לחלוטין של פיזור הידע בין הדמויות לבין הקורא באשר לסיפור האסור מצוי ברומן של איריס לעאל אושר פתאומי.⁶⁰ בניגוד לסיפורה של אלמוג, זהו סיפור עריות מפורש

שהתרחשותו אינה נתונה בספק. הסיפור עצמו מורחק לכפר דייגים קטן במחוז צפוני בארץ אירופית כלשהי. לכפר זה מגיע דניאל, סופר מתוסכל, לאחר שעזב את אשתו ובתו כדי להתבודד ולחזור אל מקורות השראתו. בחלקו הראשון של הרומן מתוודע הסופר המדוכדך לרופא המקומי, יהודי, כמסתבר, ששמו אלעזר. דמותו של הרופא, החי בגפו, מהלכת עליו קסם בלתי מוסבר ויוצקת בו כוחות חדשים (מעין היפוך סיפורו של לזרוס, שישו השיבו לחיים⁶¹). מערכת היחסים הנרקמת בין שני הגברים משתבשת לחלוטין במהלך ביקורה בכפר של עמליה, בתו הבוגרת של אלעזר. בין דניאל ועמליה ניצתת באחת תשוקה עזה המעוררת התנגדות קשה בלב האב.

תיאור השפעת נוכחותה של עמליה במקום נועד לעורר חשד בלב הקורא באשר לטיב היחסים ששררו בעבר בינה לבין אביה. הציפייה לביקורה מעוררת באב דריכות והתרגשות המעלות על הדעת סערת רגשות של אוהב לקראת בוא אהובתו, יותר מאשר שמחה פשוטה של אב שמחכה לראות בת בוגרת לאחר פרידה של חודשים ספורים. בשיחת הטלפון שאלעזר מנהל עם בתו הוא בוחר לא לספר לה על סערת הנפש שבה הוא מצוי לקראת בואה, "כפי שלא אמר לה שכשתבוא הביתה ייעשו הלילות גרועים הרבה יותר"⁶². הקורא כבר התוודע קודם לכן לנדודי השינה של אלעזר ואף לרגשי האשמה המענים אותו בקשר להתאבדותה של אשתו.⁶³ אופיו הרומזני של הסיפור הופך את הקריאה לתהליך של העלאת השערות וחשדות. הקורא מתחיל לנחש כי ביחסים שבין האב לבת אירעה חציית גבולות, אף כי הדברים אינם נמסרים עדיין מפורשות. חשד זה הופך בהמשך למבוכה ואף לזעזוע למקרא התיאור הגרפי מאוד של ההזיה הפוקדת את אלעזר לקראת בואה של בתו. אף שהאישה השותפה באופן פעיל למפגש המיני ההזוי אינה נזכרת בשמה, ברור לקורא ההמום כי המדובר בעמליה. שיתוף הקורא בהזיית היקיצה של הגבר הבוגר הופך את הקורא למעין מציצן, או שותף לעברה בעל כורחו, המתומרן לנקודת התצפית של בעל ההזיה.⁶⁴ ועדיין העובדה שמדובר בהזיה משאירה לקורא מרחב מסוים של פקפוק. האומנם הרחיקו הדברים לכת עד כדי כך? גם האופן שבו מתוארת דמותה של עמליה דרך עיני אביה בפגישתם בתחנת הרכבת מצייר את יחסו כלפיה כיחס של גבר מאוהב אל מושא אהבתו: "ואז ראה אותה. היא יצאה מהמזנון והחזיקה בידיה כוס פלסטיק. היא הבחינה בו מיד ונופפה אליו בחדווה. האור סביבה היה שונה, שקוף ומואר, ארוג מקורים סמויים של זהב"⁶⁵. אין ספק. הדברים אכן קרו, גם אם, כפי הנראה, קשה לספרם במפורש.

הקושי לדבר על הדברים, להפוך את הידוע למדובר, עומד במרכז חלקו השני של הרומן. מתברר כי אנשי הכפר הקטן ידעו גם הם על היחסים הבלתי תקינים שבין הרופא לבתו ושתקו. גם האם ידעה על כך במשך שנים, ידיעה שהביאה לבסוף להתאבדותה בנטילת מנת יתר של תרופות הרגעה ושינה שבעלה, הרופא, נהג לרשום לה. בפעולה של האשמה ברורה היא מבצעת, אם לא מביימת ממש, את מעשה ההתאבדות על שולחן המטבח. הקורא לומד פרטים על פרשה מבעיתה זו באמצעות חצאי הדברים הנלחשים בכפר והנמסרים לדניאל מפי חברו תומס, הצייר הדקדנטי, שבא לבקרו בכפר ומלקט קטעי רכילות עסיסיים אצל רות, הרוקחת המקומית, אצל ד"ר רפפורט, עמיתו של אלעזר ואצל אלישע, אחיה של עמליה. אכן, הידיעה מפוזרת בין שותפים רבים, ועם זאת, השלמת פרטי התמונה חשובה כאן פחות מצורת הסיפור המשקפת באופן רפלקסיבי את עצם הקושי בייצורו.

שכן, אף על פי שתומס (המקנא בהצלחתו הרומנטית של דניאל) קיבל על עצמו את מלאכת איסוף הפרטים וחשיפתם, הדברים אינם נמסרים לדניאל מפיו של תומס בדיבור ישיר, אלא בדיבור נמסר, וליתר דיוק במעין מבע משולב, היוצר טשטוש בין ידיעתו של תומס לבין ידיעת הסמכות המספרת הכל-יודעת של הרומן. למעשה, אי-המוגדרות באשר למקור המידע נזכרת במפורש:

מכאן ואילך עומדת מהימנותו של הסיפור [סיפור היחסים שבין האב לבת והירדררות מצבה של האם] בספק. מקצת הדברים סיפרה היא [הרוקחת] עצמה, אחרים נידב בכאב וללא גינוי ד"ר רפפורט, ויש גם עדויות נוספות; אבל המקור העיקרי היה אלישע, ולא קשה להבין את מניעיו:

רוח אחרת נשבה בבית. לא עוד תקוות, ניסיונות לשאת חן, מאמצים [של האם] להידחק בין השניים עם התינוק שלה על הידיים. הם כבר נעלו את עצמם זה אל זה בלי להותיר מרחב לאחרים, היא [האם] הורחקה והשלימה. לרגע אחד, כשהאוויר שינה את צבעיו ובין הבת והאב נוצרה מהות חדשה – אור ענוג ומסתורי ניצת באישוניהם [...] והמילים התמימות והתפלות ביותר נלחשו ביניהם בלהט משונה שהפחיד גם אותם – התעשתה שוב, ניסתה להיות האם והאישה של הבית הזה, לצקת במעמדה תקיפות מחודשת.⁶⁶

מי מספר את הדברים? מיהו הממקד? תומס? הסמכות המספרת? והאם משתנה קול הדובר בין הפסקה הראשונה לשנייה הנפתחת במילים "רוח אחרת נשבה בבית"? האם מכאן ואילך המבע המשולב ממזג בין קולו של אלישע לקול המספר? אבל הרי אלישע, כפעוט, לא יכול היה לדעת על אותו "אור ענוג ומסתורי [ש] ניצת באישוניהם". אלה גם אינן יכולות להיות המילים שלו. ובכלל, האפשרות שתומס הצליח לדובב את אלישע, האח המופנם שהיה עד אילם לדברים שהתרחשו בבית שבו גדל, בלתי סבירה למדי. ומי הוא זה המספר על סבלה הנמשך של האם ועל התאבדותה הנוראה?

אכן מקור הסיפור כאן לגמרי לא ברור. הסיפור עצמו מאבד את מהימנותו או שמא המחברת מאבדת את שליטתה עליו. נראה כי חרף הידיעה, הגיית הסוד הנורא באופן ישיר נדחית. והנה בסיום הפרק (פרק 15) חל מעבר מהמבע המשולב המתעתע הזה אל דיאלוג ישיר בין תומס לדניאל, שבו מסביר הראשון לאחרון שהאם התאבדה בעזרת תרופות הרגעה שאלעזר בעלה נהג לספק לה. דיאלוג זה מסתיים בחילופי הדברים הבאים:

"מה אתה מנסה לעשות לי?" שאל [דניאל].

"שום דבר", השיב תומס, בקול סדוק ועמום, "חשבתי שתרצה לדעת."

"עכשיו אני יודע. מה אתה רוצה שאני אעשה עם זה?"⁶⁷

בצד הערפול המכוון הזה סביב מקור המידע וסמכות הדוברים, דווקא תודעתו של האב החוטא נחשפת בהמשך באמצעות דיבור פנימי שבו הוא אף מלמד סגוריה על מעשיו, מטיל את עיקר האחריות על בתו, ובכלל, מערער על טאבו העריות:

לולי השתבש התהליך, אילו נמשך בלא הפרעה, לולי התערבה הציוויליזציה הדפוקה ותפסה את מקומם של כוחות הטבע, היו האבות מלמדים את בנותיהם כיצד לאהוב ולכבד גברים. רק אחר־כך היו מפקידים אותן – שלמות, מחוזקות, משוחררות מעצבנות ומדיכאונות – בידי הגברים; והם היו לומדים, ממש כפי שלמד הוא מאמו, לכבד ולאהוב אותן; וגם האמהות היו מפקידות את בניהן כך, בלב שקט ושמה, ולא בטינה מוסווית שנמשכת בין אם לכלתה עד המוות.⁶⁸

בתהליך פתלתול של רציונליזציה אלעזר כופר אפוא בעצם האיסור על העריות, שבו ראה האנתרופולוג הסטרוקטורליסט, קלוד לוי שטראוס, את קו המעבר שבין הטבע לתרבות; חוק האקסוגמיה, שעל פיו נמסרות נשות המשפחה לידי גברים ממשפחות אחרות כדי להימנע מיחסי שארות.⁶⁹ כדי לפטור את עצמו מאשמה הוא מעמיד את יחסיו עם בתו כמערכת שוויונית המתקיימת בין פרטים בעלי רצון עצמאי, חזקים דיים כדי להפנות עורף למוסכמות מקובלות.

בין דיבור פנימי לשיחה בפועל רב המרחק. ואכן, מהרגע שבו נכנס דניאל לתמונה והופך ליריבו של אלעזר, אפשרות ההידברות בין האב לבתו בטלה. עתה, לנוכח מבטו של הגבר הזר, הדיבור בין השותפים לפריצת הטאבו אינו אפשרי עוד. אלעזר מתבונן בעמליה, המפנה את הכלים מהשולחן או לשה בצק בתנועות נמרצות ואלומות, פעולה שאינה נעדרת משמעות סמלית, המשקפת את מודעותה המאוחרת למקומה במערכת היחסים עם אביה, כחומר ביד היוצר. במהלך התבוננות אורבת זו הוא קורא לכאורה את מחשבותיה ומדובב לאוזנו הפנימית את תגובתה האילמת. הוא אף מנחש כי לראשונה נכנס הספק בלבה שמא חלקה ביחסים לא נבע מבחירתה החופשית אלא מ"הונאה שהוגשה לה בשלמותה והוצגה לפניו בינקותה כאפשרות היחידה, כמו החלב משדי אמה."⁷⁰ אך בהמשך לכך הוא מעדיף לדובב לעצמו את הודאתה כי הייתה שותפה לכול:

"מה הסברת לי, ומה בחרת להשמיט, לנוחיותך?" קרא את השאלה בעיניה, "ולמה אף פעם לא פחדתי ממך? [...] וגם אני רציתי. לא רק כדי להשביע את רצונך, לא רק מפני שזה שימח אותי, ריגש אותי, אלא מפני שאלו היו גם רצונותי; [...] הרי היינו אחד"⁷¹

נראה כי עמליה אמנם מכירה בחלקה ביחסים ("היא שיזמה את החזרה למנהגייהם הישנים" אחרי מות האם, נמסר מפי סמכות המספרת⁷²) אך היא גם מבינה עתה, שבמשך כל שנות התבגרותה היה זה אביה ששכנע אותה שאף גבר לא יוכל לאהוב אותה כמוהו ובכך קיווה למנוע את יציאתה לחופשי. כפי שניתן להיווכח, אלעזר משחזר את כל סיפור יחסיהם בקולה של עמליה, כמדבר מבטנה. שחזור זה אף מובא בטקסט במירכאות, כאילו היה ציטוט ישיר ממש, למרות שבפסקה המובילה אליו נאמר במפורש כי מדובר ב"שיחה הנפחדת והאילמת" אשר לה כורים אוזן "כל רחשי העולם, שהיו מהוסים ממילא בשעות הכבדות האלו של צהריים". והנה כך נשמע שוב קולה המדובב של עמליה (הדברים מובאים כאן במקוטע):

"הייתי בת ארבע או חמש, ולקחת אותי לטיול"

[...]

"אמא לא שימחה אותך [...] היא לא שימחה אותך – אבל אני כן! [...] מאז ועד לימים האחרונים נשבעתי לשמח אותך תמיד. זאת היתה עבודת חיי, ולא היה הברל בין רצונך לרצוני"⁷³

מה מייצגות המירכאות שבהן מובאים הדברים? איזה מעמד מבקשת לתת להם המחברת, הבוחרת לייצג את קולה של עמליה הילדה בפי אלעזר כציטוט ישיר, כאילו ניכס את קולה כשם שניכס את גופה בעבר: "אֵת־זֶה אֲנִי. אוֹתוֹ הַדָּם. אוֹתוֹ הַדָּם."⁷⁴

במקביל, גם דניאל ועמליה, שהתשוקה ניצתת ביניהם ממבט ראשון תחת עיני האב הקנאי, אינם מסוגלים לבטא את הדברים במפורש. אף שדניאל יודע מידידו תומס את הסיפור, הוא חש כורח בלתי נשלט לשאול אותה את מי אהבה לפניו, "כמה פעמים זה קרה"⁷⁵, אך מתקשה להגות את השאלה בקול רם. ושוב, דיאלוג מדומיין ממלא את מקומה של שיחה ממשית. ואז, לאחר שהעיר אותה משנתה "והשביע אותה בלב משתולל שלעולם לא תעזוב אותי", והיא אף נשבעת לו, נמסר בקצרה: "אז שאל, והיא התעוררה לגמרי"⁷⁶. מה בדיוק שאל ובאלו מילים, לא נמסר, כאילו מבקש הטקסט להדחיק את מה שכה קשה לשאול. שאלה זו מולידה סוף־סוף את הדיאלוג הבא:

"היה רק אחד, " היא אמרה, "ואת השם שלו אתה לא צריך לדעת."

"אני רוצה, " התעקש.

"תאמין לי, " הפצירה בו.

הוא נעץ בה את עיניו והמתין.

"תיזהר, " התפרצה בכעס, "אתה עוד עלול לקבל את מבוקשך."

אחר כך לא עצמה עין עד הבוקר.⁷⁷

והרי דניאל כבר יודע את האמת לאחר שחברו, תומס, טרח ליידע אותו. אם כן, מדוע הוא חייב לשמוע את הדברים מפיה? האם מתוך תקווה שתכחיש? השאלה שנשאלה והסירוב לענות עליה הופכים לחיץ ביניהם: "הוא ועמליה שכבו משני צדי השאלה, קהים ויגעיים, ושתקו שתיקה צחיחה של לשונות יצוקות מברזל"⁷⁸. בשלב זה נראה כי המילה שאינה נהגית תשים קץ ליחסיהם. אך כשבועיים לאחר מכן, כשעמליה חוזרת אליו וגופה ופניה מלאי חבורות ממהלומות שהפליא בה אביה כאשר התחננה בפניו "שישחרר אותה, ושייתן לה מילים, הסבר; שיספר את סיפורם"⁷⁹, רק אז מבטא דניאל שוב ושוב באופן כפייתי באוזני עצמו, "זה הוא זה הוא זה הוא", ועדיין אין הוא מסוגל להזכיר את השם עצמו או את מעמדו כאב. עם זאת, עתה הוא מוכן להודות בפני עצמו שידע. כל הזמן ידע: "משהו רצה למסור את עצמו כל הזמן. זה היה סוד שהשתוקק להתגלות [...] והוא [...] סירב לראות. עכשיו ידע הכול. היא אילצה אותו לדעת כשעמדה בפתח הבית, רועדת, חבולה, ושמו של אלעזר רשום על כל מכה וחבורה"⁸⁰. לא המילים מספרות את הסיפור, כי אם הכתיבה האלימה של האב על גופה.

יש לומר זאת בבירור: איריס לעאל אינה מציגה את עמליה כמי שסבלה כל ילדותה ונעוריה מאב מתעלל. באישיותו הכריזמטית והמניפולטיבית ידע אלעזר לסובב את הדברים כך שבתו תראה עצמה שותפה מלאה וחופשית ביחסיהם.⁸¹ ועם זאת, כאשר מגיע הרגע שבו היא עצמה מבקשת לעבור מרשות האב המאהב לרשות המאהב הזר שהגיע ממקום אחר, גם היא אינה מסוגלת לומר את "השם המפורש". פריצת הטאבו שנעשתה בפועל ואף לא נחוותה כטראומטית על ידי הבת, אפילו לא לאחר מותה הטראגי של האם, נעשית בלתי אפשרית להגייה. מדוע בעצם? על שאלה זו ניתנת תשובה מפורשת בספר והיא אף זוכה למיקום מובלט בו – בסיום החלק השני, כפרק קצר העומד בפני עצמו. מן הראוי להביאה כאן במלואה:

יש דברים שאי אפשר לספר, שנועדו להישאר כלואים בתוך עצמם, ורק שם, במחילותיהם, בקיומם הנבדל, בכידוד שבתוכו צמחו, הם נושאים את האמת הפשוטה שלהם ואת הצדקתם המוכנת מאליה; רק שם, הרחק מכל הצצה, כשאינם מושווים לשום דבר אחר, הם נשארים בשלמותם, חזקים משאלות ומתשובות, מסיבות וממסוככים, בתוך הלא כלום שלהם, מתארעים בעיוורונם, בלי כוונה או מחשבה, בלי אשמה, שומרים על צורתם. אין להם פתח. אי אפשר לחדור אליהם. אין להם פה. הם לא יודעים לדבר. סבכי קולות, כליל נורא של הברות, חבטות כנפיים עמומות ובעבוע. לא יותר.⁸²

יש להדגיש ולומר כי דברים אלה נמסרים ללא תיווך של דמות או של ממקד כלשהו. מכאן שהם מושמעים מטעמה של הסמכות המספרת, אשר לאורך הסיפר גילתה העדפה עקבית למסור את הדברים דרך ממקדים שונים: דניאל, אלעזר, עמליה. משום כך גם עלול להתקבל רושם מטלטל ומטריד כי למעשה הדברים נאמרים מטעם המחבר/ת המובלע/ת. האומנם? עם זאת יש לומר, כי ברמה העקרונית הצדקת השתיקה בנוגע להפרת הטאבו בפסקה שהובאה לעיל עולה בקנה אחד עם הטיועון הציני של אלעזר המובס והמתוסכל, המהרהר בינו לבין עצמו: "לולי התערבה הציוויליזציה הדפוקה ותפסה את מקומם של כוחות הטבע, היו האבות מלמדים את בנותיהם כיצד לאהוב ולכבד גברים".⁸³

ומה בעצם נאמר בפרק קצר זה העומד בפני עצמו? שהפרת הטאבו מתרחשת מחוץ לתחום המוכר, מחוץ לתרבות; במקום בלתי רציונלי, קדם-מוסרי, קדם-לשוני, קדם-תרבותי. תחום של תוהו ובוהו בטרם הונחו גבולות ונוצקו הבחנות. במסגרת תחום קדם-סימבולי זה מתקיימת הפרת טאבו העריות כאמת פשוטה שאינה זקוקה להצדקה. לכן גם אי-אפשר לייצג אותה במילים או בסיפור. ולא משום שנחוותה כטראומה, לא משום שהודחקה אל תת-התודעה ושחזרה כרוך בייסורים בלתי נסבלים, אלא משום שעצם הוצאתה לאור במילים תוליד את השיפוט ובעקבותיו את האשמה והבושה.

יש להניח שקוראים רבים (ואני ביניהם) ידחו בשאט נפש את העמדתה של הפרת הטאבו מחוץ לתחום השיפוט. עצם הטענה שניתן לסלק מגבולות השיפוט המוסרי פעולה אנושית ממשית כלשהי – לא רגש או מחשבה – אלא עשייה ממש, ולתחום אותה בתוך מרחב "קדמוני" שמחוץ לתרבות ולמוסר ואף להעניק לה איזו אמת שאינה ניתנת להיאמר במילים,

טענה זו חותרת תחת התשתית המוסרית והחוקית של חברה אנושית באשר היא, כאילו הפך המעשה לטאבו רק עם כניסתו לרשות השפה.⁸⁴ מה גם שבסיפורה של לעאל האמת הפשוטה של אותו מעשה גרמה לאם להמית את עצמה, ודווקא על שולחן המטבח, כמי שהצהירה על עצמה כקרבן של אותו דבר שלא ניתן לספרו במילים.

ומה באשר לבת, לעמליה? האם גם היא שותפה להנמקה זאת? האם גם היא גוזרת על עצמה שתיקה כדי לא לזהם את הסיפור הקדם-תרבותי בשפה האנושית המכילה ממילא עמדות מוסריות ושיפוטיות? נראה שלא. בהווה הסיפור נראה שעמליה אכן יודעת כי אביה הפך אותה לשותפה בסיפור התשוקה האסורה שהוא עצמו טווה, ועם זאת היא עדיין רואה בו את שומר הסף שבין המעשה שנעשה לשפה. לכן היא גם פונה אליו כדי שישחרר אותה מתפקידה בסיפורו וכדי שייתן לה מילים לספרו. המילים שהוא מציע לה הן: "מה את חושבת שאנחנו, תגידי לי, מה חשבת שאנחנו, הא? [...] אנחנו מפלצות [...] ורוצחים".⁸⁵ מילים אלה אמורות ללמדה שכאשר הפרת הטאבו עוברת דרך השפה היא הופכת למעשה מפלצתי ואף לרצח. יש לשים לב ללשון הרבים שאלעזר נוקט, לשון ההופכת אותה לשותפה מלאה ולמי שנושאת כמוהו באחריות לפשע. באופן זה הוא גם חוסם את פיה לתמיד במחסום האשמה והבושה. מכאן ואילך יהפוך הסיפור שלא סופר מפיה במישרין לאבן בוחן לאהבתם של דניאל ועמליה: "הסיפור המתועב הזה יחצה ביניהם, אבל ההשלמה האילמת עם עצם קיומו תחזק את הברית שכרתו ביניהם".⁸⁶ דניאל שכבר יודע ואינו יכול עוד לחמוק מידיעה זו, יחזור אל עמליה, גם אם לעולם לא יוכל להבין את עברה. אך כפי שקובעת עמליה, הוא יהיה מוכן לחיות עם אותה אי-הבנה ועם אותו סיפור אשר עתה הוא מכונה "מתועב" ו"זה צריך להספיק".⁸⁷ כך מסתיים הספר.

מעניין לשים זה לצד זה את סיומי יצירותיהן של רות אלמוג ואיריס לעאל. כזכור, סיפורה של אלמוג מסתיים באי-מוגדרות באשר ליכולתה של מרתה לשרש מתוכה את קולו של אביה הממשיך להדהד במוחה בעודה שוכבת על מיטת הטיפולים אשר במרתף הבית. לעומת זאת, הסתלקות האב מהזירה בסיום ספרה של לעאל מפנה את הדרך לאפשרות ההתקמות של הקשר האקסוגמי, "הברית", בנימה של קבלה ופיוס. אף לא שמץ מנימה זו יימצא בספרה של איני.

ד. שיח הנקם

הנובלה של לאה איני סדומאָל⁸⁸ היא סיפור נקמה פנטסטי ומקאברי של אישה צעירה, בת 28 בהווה הסיפור, שנאנסה על ידי אביה במשך כל שנות ילדותה ונעוריה בידיעתה הגמורה של אמה, שהתעלמה ושתקה. הנובלה מסופרת בגוף ראשון מפיה של הבת, המסגירה את הסוד הנורא שהיה מוסתר כל השנים בין קירותיו של בית מסודר ונקי, של אב שוטר (ולפיכך ממונה על שמירת החוק) ואם טלפנית (ולפיכך מתמצאת בתקשורת), בית שבו שלטו "הסדר והניקיון האלוהי" של האם, "בית חוקי" לחלוטין למראית עין.⁸⁹ הסיפור – גלוי, פרוע, בוטה – מגולל בגוף ראשון את נקמתה הרצחנית והמתוכננת היטב של הבת באמה ואת תפיסת מקומה בבית הורים, במטרה למצוא דמויות אם חלופיות בין דיירות המקום.

תפיסת הבת כקרבן של הוריה ברורה לחלוטין בסיפור זה. כבר מתחילתו מובלט שיתוף הפעולה בין האם "המגהצת" את מדי השוטר של האב, לבין האב האלים והגס. אולם ההאשמה העיקרית מופנית כלפי האם (בתחילת הסיפור האב כבר מת) והנקמה נעשית בה ובגופה. הסיפור עצמו נפתח בדיבור עליה: "אמא שלי. מה יש לי להגיד על אמא שלי?". היא מוגדרת כנושא הסיפור. כאשר לרגעים המספרת גולשת אל מעשיו של האב בגופה שלה ואל הפיכתה למעין רוח רפאים או לגווייה מהלכת "עם שכל בקצה העליון", היא עצמה שמה לב שברחה מהנושא: "ברחתי מהנושא: אמא שלי. אמממא שלי. מה עוד יש לספר על אמא שלי?".⁹⁰ הנובלה מסתיימת באזכור האם באמצעות כינוי מצמרר: "תליינית עם ידיים שקופות". האם היא אפוא נושאה המוגדר של הנובלה, אך במהלך השיח היא לעתים קרובות גם הנמענת הישירה להאשמותיה הכאובות ולזעמה של המספרת: "איזה סתם הייתי בשבילך, אמא? מיותרת".⁹¹

בה בעת, בעיקר בתחילת הנובלה, מופנה המבע כלפי נמענים בגוף שני ברבים, "אתם", כשהכוונה לעתים להוריה, ולעתים לחבריו השוטרים של אביה: "אחר-כך היה התור שלי, כשחזר הביתה. צובט את אמא שלי בישבן המדלדל שלה, בזמן שעמדה וגיהצה לו את המדים האפורים, העכבריים שלכם, למחר".⁹² מאחר שמסומני הפנייה האחרונה הם פיקטיביים, כלומר אינם נוכחים כנמענים בשיח, ואף אין סיבה לראות בהם נמענים חיצוניים פוטנציאליים, ה"אתם" נתפס כהרחבה חסרת גבולות מוגדרים של גברים, הממונים לכאורה על שמירת החוק, "חוק האב", אך פורעים את יסודותיו.

זהו סיפורה של בת על אלימות נוראה ונמשכת. אין זה סיפור של פיתוי מניפולטיבי, דוגמת סיפורה של איריס לעאל, שבמהלכו האב הכריזמטי מאלף את ילדתו הנבחרת, החל משנותיה הרכות, להיות ממלאת מקומה ויריבתה של אמה. לפיכך המספרת גם אינה מבטאת שום רגשות אשמה או ספקות ביחס לחלקה בעניין. מאותה סיבה עצמה גם אין בסיפורה שמץ של געגועים או ייסורי פרידה. אין לה כל ספק: אביה ואמה גזלו ממנה את חייה ואת גופה. אין כאן כל פקפוק באשר לעצם התרחשות הדברים ואין גם כל טשטוש באשר לחלוקת התפקידים בין הפושעים לקרבן. חלק מהדיבור הקודח הזה מופנה, כאמור, אל האם כנמענת, שאת גווייתה משהצת המספרת (ממש כך!). רק עכשיו, לאחר רציחתה, היא יכולה להגיד את הדברים, שהאם החיה לא הייתה מוכנה לשמוע:

את היודעת. הכול אמת, אני לא משוגעת ולא אשמה. כל השנים את היודעת, בלי לרצות, ואני הלא משוגעת ולא אשמה. כי הכול קרה. הרצח הארוך. והרצח הקצר. והשתיקה. זה וגם זה, בצד זה. וזה החיים? יכול להיות? כן, יכול-יכול! אלה החיים שלי ושלך. וידעת [...] ⁹³

או:

הגיהנום זה כאן. ביני ובינך, וקשקוש השכר והעונש טוב למי שמגלגל אחריות [...] אני רציתי רק אותך, אימא. ולך לא מגיע ללכת לשום מקום עכשיו, מחוץ לאן שאני אקח אותך. תכף. ואצמצם אותך עוד. נתחם וחתיכות. כפי שבחרת להרוס אותי. ⁹⁴

דחף עז מניע את המספרת להוכיח כי האשמותיה מוצקות (שהרי, כאמור, כבר פרויד, החל משלב מסוים, סבר ששיח הבת הנאנסת מקורו בפנטזיה) ולהציג את אמה כמי שהסיתה בעקיפין וכמי שידעה תמיד, ידעה ולא דיברה. השיח של הבת הבוגרת שרצחה את אמה בא למלא את ריק השתיקה הגדולה של האם. יתר על כן, הבת מאשימה את אמה בבגידה כפולה: כבר מלידתה ראתה בה אמה תחליף לבן שילדה קודם לנישואיה ונאלצה למסור לאימוץ. השם "נדר" שבחרה לה מסמל את ההבטחה שנתנה לעצמה, שלעולם לא תשכח אותו ולא תוותר על כל מאמץ לאתר אותו. שנים אחדות לאחר מכן הסגירה את בתה לידי אביה האלים ביודעין ומתוך שיתוף פעולה. דחייה זו שחוותה מצד אמה גרמה לה לחוש עצמה כ"מין זבל מאומץ"⁹⁵ והולידה בה ערגה עצומה לדמות אם אוהבת. הבת, שנפלה קרבן ונאלצה למלא את מקומה של האם כבר כילדה, רוצחת אותה וגונבת את זהותה. "ואני ממהצת לה את השתיקה הזאת. הארוכה. הארוכה כחיי. אני ממהצת. מיישרת את הקמטוטים של הפשע הנורא ביותר של המסיתה והעדה. של השותקת".⁹⁶ עין תחת עין: כפי שאמה סייעה לאביה להפוך אותה לגווייה מהלכת, כך היא תהפוך את אמה לגווייה; כפי שאמה הפקירה אותה לטרף תאוותיו של אביה, כך היא תאכיל את חיות הטרף בבשרה. כפי שאמה גיהצה, כלומר, "החליקה" את הפשע שבוצע לעיניה כל השנים, כך היא ממהצת את בשרה בפועל. לאחר מכן היא מתחזה לאמה ומופיעה תחת שמה, שרה מלמד, בבית אבות, שם היא מאמצת לעצמה שלוש אמהות זקנות. יחד הן מסגלות לעצמן קיום סימביוטי נסיגתי מחוץ לכללי המקום והזמן. בגבולותיו של מרחב מדומיין זה חשה המספרת את ישותה כ"אימני", כאותו תינוק שטרם למד להבחין בין גופו לגוף אמו. מתוך מעגל רחמי מאוחר זה בוקעת רכות אין קץ. הזקנות ששות למלא את תפקידן האמהי שאינו נחוץ עוד לילדיהן הבוגרים שהתרחקו. לראשונה בחייה זוכה המספרת לחיבוק מגונן ולטיפול מפנק ואוהב. לראשונה היא גם חשה את גופה כגוף חי ולא כגווייה. כך היא ממציאה מחדש את "הבתיות" שלה שנחמסה ממנה.⁹⁷ להן היא גם מגלה, ולמעשה מדגימה בשפת גוף, את סיפורה האפל.

הקוראים שותפים לסוד הנורא כבר מתחילת הסיפור, אך הם גם יודעים שזהו סיפור שטרם נגלל בגבולות העולם המסופר. כילדה, כנערה וכאישה צעירה, נדר מעולם לא סיפרה את סיפורה לאיש. אף על פי שמי שרצה לדעת יכול היה לנחש ולברר: "בבית הספר חשבו שאני רוח רפאים. איקס קבוע. אבל היה לי שכל בקצה העליון של הגווייה. ואני למדתי. למדתי-למדתי, בני זונות, רק בזה נאחזתי".⁹⁸ הפניית הראש של הסביבה – הסירוב לפרש את הסימנים – אינה אלא הרחבה של התעלמות האם. סילוק האם השותקת והמשתיקה מאפשר אפוא להסגיר את קרעי הסוד, קודם כול בסיפר הישיר עצמו ולאחר מכן לאמהותיה המאומצות בבית האבות, וליתר דיוק לעיניהן – תוך שהיא מסירה את תחפושת אמה מעליה, רוחצת את האיפור מעל פניה וניצבת מולן עירומה:

והוא [הגוף] רק אני עכשיו. חשופה מבחורין. כי את חושך האלמוניות שבתוכי, אפילו לי עצמי עוד לא העזתי לגלות, ולא את היהלום, שחותך בי פנימה, סוד ענק יותר. גלום. ורק את הציפוי שהוא אני אפשר. בבקשה, זו אני, שלעיני כול, והוא לא את – [האם].⁹⁹

הסרת התחפושת של האם מסמלת את הצורך של המספרת להיחלץ מישות הכלאיים הזאת שהיא תוצאה של גילוי עריות. היא, שהייתה גם תחליף לאמה ונאנסה למלא את מקומה אצל האב, צריכה עתה לקלף מעליה את השכבה המאוסה הזאת ("אשתו של אבא ובו בזמן בתו").¹⁰⁰ חשיפת האמת על עברה לעיני הזקנות מוצגת כמימוש מטפורי של התערטלות וגילוי ערווה ("זאת [הערווה] שאבא שלי היה אומר, שהיא לא שלי, היא שלו. אבל זה לא נכון. היא שלי, הערווה, הנה"),¹⁰¹ מעין גילוי טקסי שתכליתו לקנות לעצמה את גופה שנגזל ממנה, כדי שיוולד מחדש לעיניהן של שלוש האמהות המאומצות-המאמצות. גם כאן היא אינה מספרת את הסיפור ברצף, אלא חושפת לעיניהן את אבריה שנשללו ממנה כמצביעה על זירת הפשע ועל הגזל עצמו.

כדי לא להפחידן ולא לדחותן מעליה היא אינה מספרת להם את סיפור נקמתה באמה, במקומו היא מספרת להן סיפור אחר: אמה דחתה את בואה לבית ההורים משום שבנה המאומץ, שבגללו קראה לבתה "נדר" ובעטיו מעולם לא העניקה לה אהבה וחיות, צץ לפתע וביקש לפגוש אותה. כדי לשמור על מקומה של אמה בבית ההורים, היא התחזתה לדמותה.¹⁰² הנמקה מעט יותר סבירה זאת להצטרפותה של אישה בת 28 לבית אבות הופכת לאמת מלודרמתית בסוף הנובלה, כאשר אם הבית מוסרת ל"שרה מלמד" מכתב מהבן האובד, שאחרי כל השנים הללו מבקש לפגוש אותה. דווקא השקר היחיד ששיקרה לאמהותיה החדשות הופך לאמת. מעניין לציין כי בקשריה עם ה"אמהות" חל היפוך בין הסמוי לגלוי; סיפור הנקמה באם מוסווה ומוחלף בסיפור אחר, סביר יותר, ואילו סיפור העריות מומחש באמצעות חשיפת הגוף הגזול.

כחלק מתיקון זה של קלקול הקשר אם-בת, מחסלת הגיבורה-המספרת את אחד הזקנים בבית האבות המטריד את ה"אמהות" וכופה עליהן את גופניותו הדוחה. מעשה החיסול נעשה באמצעות סצנת פיתוי שבה נדר מתערטלת לעיניו בחדר הכביסה ומביאה אותו להתקף לב. סצנת פיתוי קטלנית זאת, היא, כמובן, תחליף לנקמה מאוחרת בדמות האב, אך בה בעת היא מתפקדת כבימוי סרקסטי של היפוך התפקידים בסיפור העריות, שעל פיו הבת היא כביכול המפתה, או לפחות היא זו אשר מטפחת פנטזיות אדיפוליות כלפי אביה.

הנובלה סדומאלי היא, אם כן, בראש וראשונה כתב אשמה ומסע נקמה של בת נגד אמה. סיפור התעללותו של האב בבתו פורץ אל חזית סיפור הנקמה באם "המגהצת" באמצעות תמונות בודדות. היזכרות תמונית ומקוטעת זו אכן אופיינית לשחזור התרחשות טראומטית, שאף על פי שהתרחשה בפועל, אירעה מחוץ לממדים המוכרים של המציאות הנורמלית, דהיינו סיבתיות, רצף, מקום וזמן.

גם אותי הרימה פעם עירומה מהשטיח שלי המיטה שלו. תשאלו איך הגעתי הנה, שאל אותה הגוף שלי. מפורר כזה. נגוע. חולה. אבל אימא שלי רק הרימה את הבגדים המפוררים שלי ושלו – הוא שכב בתחתונים על המיטה, ישן, נוחר חזק – והיא בלחש אמרה לי להתרחץ. היא עצמה חזרה לגהץ.¹⁰³

התמונה הנוראה אינה מתעדת את האונס עצמו, אלא את סימניו, את הרגע שלאחריו; את גופה העירום של הילדה שזועק במקומה ואת שיתוף הפעולה של האם בפשע, המתבטא בפעולות של מחיקה והחלקה. היא אינה שואלת איך גופה של ילדתה הגיע לשם. תמונה מחרידה נוספת בוקעת אל הווה הסיפר, בעת שהמספרת, המגהצת את גופת אמה, מסלקת מעליה את הכתונת הישנה אשר שימשה בעבר כיסוי לגופה הילדותי שנחמס ממנה:

ושלפעמים אני בעצמי התכסיתי בה, כשהייתי עירומה לידו, ועוד אסור היה לי לחזור למיטה, או להתרחץ, כי אולי יתחשק לו להבקיע עוד פעם, מי יודע? הלילה צעיר, ספורטאית קטנה שלי, ואבא בכושר טוב... והיה לי קר. הייתי מצוננת. אז משכתי את הכתונת מתחת לכרית, וקינחתי את האף בברבורים שעל השרוולים. רק את האף, כי שנים שכבר לא בכיתי. היא שנאה שאני בוכה.¹⁰⁴

תמונה זאת, כקודמתה, מתעדת את עקבות הפשע, את העירום של הגוף הילדותי לאחר שנעשה בו שימוש אלים. הילדה נאלצת להסתפק בכתונת הלילה של אמה המתעלמת. שחזור עקבות המעשה הנפשע ב"רגע שאחרי" ואי-שחזור הרגע עצמו מעידים על קיומו של אותו חור שחור שאינו זמין לשחזור במילים, לא כל שכן בנרטיב. הרגע המחוק הזה משקף, ככל הנראה, את תופעת היעדרות ה"אני" או הניתוק (דיסוציאציה) האופיינית לקרבנות התעללות כמנגנון הישרדות.¹⁰⁵ וכאמור, שתי התמונות המתעדות את הרגע ש"אחרי" משועבדות לכתב ההאשמה נגד האם.

אם זיכרון ההתעללות עצמה בוקע אל הסיפר באמצעות הבזקים טראומטיים, המשקפים את חוסר האונים ואת הבדידות של הילדה הנבגדת על ידי הוריה, סיפור הנקמה של נדר הבוגרת באמה, המסופר בגוף ראשון, מתאפיין בשטף נרטיבי ובלשון בוטה ותוקפנית, שאינה עושה כל הנחה לאוזניים אנינות. זהו סיפר של מספרת נסערת, נזעמת ונוקמת שהדיבור פורץ מתוכה כלה רותחת. את הזעם המניע את סיפור הנקמה הרציף והמקאברי המתרחש בהווה הסיפר, סיפור שאינו קיים ביצירות האחרות שנידונו לעיל, אפשר להסביר על רקע המודעות הגוברת בשנים האחרונות לקיומה הרווח של התופעה והדיבור הפומבי עליה בתחומי המשפט, הפסיכותרפיה והתקשורת היומית.¹⁰⁶ ייתכן שאת הבחירה למסור את סיפור הנקמה והפיצוי שלצדה בסגנון המזכיר במוחשיותו הפלסטית המרתיעה סרטי אימה נוטפי דם, אפשר לייחס גם לאפשרויות המבע המוקצנות שפתחה הפואטיקה של אורלי קסטל-בלום בפני סופרים, ובעיקר סופרות, החל מסיפוריה הראשונים שפורסמו משנות השמונים ואילך, ובראשם הנובלה דול'י סיטי (1992). ואגב, שתי הנובלות (זו של קסטל-בלום וזו של איני) פותחות במעין סצנה של הקרבת קרבן.¹⁰⁷ אף על פי כן, יש לומר כי הסגנון הבוטה, הסהרורי והנועז הזה הוא באופן פרדוקסלי אמצעי בטוח יחסית לדיבור בעל אופי וידי, החותר תחת מעטה של מקובלות מהוגנת לכאורה ושקרית למעשה. דווקא הוא משמש לדוברת, שהושתקה עד כה, מסכה המאפשרת להגיד הכול, ודווקא באמצעותו ניתן לומר ביתר קלות את מה שלא ניתן לומר בלשון נורמטיבית. כך מצטרף סיפורה של נדר לסיפורי נקמה מיתולוגיים עקובים מדם של נשים, דוגמת מדיאה, גיבורת הטרגדיה של אוריפידס, או האחיות פרוקנה ופילומלה,¹⁰⁸ אלא שהללו מקריבות את ילדיהן הרכים כנקמה על בגידתו של הבעל, בעוד שנדר ה"ילדה" נוקמת באמה.

מצד אחד, הסגנון הישיר והבוטה שנוקטת המספרת מכריח את הקורא לראות ולחוש את המראות והריחות המחליאים במפגיע במלוא מוחשיותם המפורטת. ומצד אחר, הפעולות הקיצוניות הנמסרות בסגנון זה ובהתאמה מלאה אליו (ולהפך), מעוררות "חשד" במעמדן האונטולוגי כמציאות בעולם המסופר, כלומר נתפסות כפנטזיה, כהפלה דמיונית המונעת על ידי זעם אין אונים, רגשות נקם ופיצוי עצמי. האופי הפנטסטי של עלילת הנקמה והתיקון בא לידי ביטוי לא רק באי־הסבירות של האירועים המסופרים, אלא גם בראליזציה של מטפורות המתרחשת באמצעות הסיפור. האם המגהצת – את מדי השוטר של בעלה ואת מעשיו בבתה – הופכת לאם מגוהצת. אפילו הביטוי המקראי של גילוי ערווה עובר כאן תהליך של המחשה באמצעות פעולת החשיפה הנעשית לעיני ה"אמהות" והמסמלת סוג חדש של גילוי ערווה, כלומר תביעת בעלות מחדש על זו שנגזלה. במילים אחרות, אף על פי שההתרחשויות מתוארות כדברים שהיו, חריגותן הקיצוניות ותיאורן המדוקדק והישיר אמורים לערער את "השעיית אי האמון" של הקוראים במציאות הדברים – לא במסכת ההתעללות עצמה בבת המספרת – בעניין זה לאה איני אינה מותירה שום ספק: הדברים קרו והבלחתם המזוועה כסצנות מוקפאות של טראומה מושתקת מעידה על כך כאלף עדים – אלא בסיפור הנקמה והפיצוי הנגלל בהווה הסיפור. דחיקת מעשה הנקמה והפיצוי עד לגבולות האבסורד מבטאת את האמת הקשה: לפשעים שנעשו בגופה ובנפשה בעבר אין תיקון ואין פיצוי אלא בממלכת ההזיה הפרועה והדמיון המפצה. למרות ההפלה אל הדמיון, סיפורה של איני חובט בקוראיו ובנקודות מסוימות אף מפנה במישרין אצבע מאשימה אל החברה המעדיפה להסב את המבט מעדויות נשים שנפלו קרבן להתעללות בתוך משפחותיהן ואף להטיל עליהן עצמן את כובד האשמה. במשפט דמיוני שהיא מנהלת בעיני רוחה היא משמיעה את הטענות הצפויות נגדה:

למי יש זמן או רצון להתמודד עם סבלות העבר של ילדה אחת קטנה, ככל הנראה, הוזה... ילדה שבגרה להיות אשה שפלה ונקמנית השואפת להרוס את כל אשר בנינו [...] מוטב כי תניח לנו להוסיף ולנהוג כאבותינו: לא לשמוע ולא לראות, ולהתמקד אך בטוב. בעצמנו.¹⁰⁹

ה. גילוי וכיסוי עריות

שלושת הסיפורים שנבחנו לעיל משקפים דרכי ייצוג שונות עד מאוד של התמודדות עם טראומה שמקורה בגילוי עריות ועם המללתה. שוני זה מתבטא במידת מפורשות הסוד בטקסט ובאופן פיזור הידיעה על אודותיו בין הגורמים השונים הנוטלים חלק בסיפור ובמימושו הפרשני – דמות הקרבן, דמויות אחרות בסיפור, הסמכות המספרת וכן הקוראים. שוני זה גם מתבטא בדרכי המבע המשמשות להצפנת הסוד או להסגרתו. על פי היבטים אלה אפשר לזהות בשלושת הסיפורים שני קטבים ברורים: סיפורה של רות אלמוג (1986) מתאפיינת בעמימות ובאמביוולנטיות שיסודן בהבלעת הסוד באופן המעורר את השאלה – היה או לא היה? סיפוריהן של איריס לעאל (1999) ולאה איני (2001) הם סיפורים של חשיפה, ואף בוטה למדי, כל אחד על פי דרכו. היה גם היה.

שאלת הידיעה העומדת במרכז סיפורה של רות אלמוג מוצגת כבעיה אבחונית בעלת אופי רפואי-פסיכולוגי. כזכור, לקראת סיומו נמסר אמנם כי מרתה יודעת את התשובה, אך היא אינה אומרת מה טיבה של ידיעה זאת, והסמכות המספרת הכול-יודעת "מכבדת" את שתיקתה. הקורא מוצא עצמו מלקט את עקבותיה של ידיעה עלומה זו הפזורים לאורך הטקסט ולמעשה נוטל על עצמו ועל אחריותו הפרשנית את תפקיד המאבחן, דוגמת הפסיכואנליטיקן המצרף זה אל זה את התסמינים הגופניים והלשוניים המתגלים לעיניו ולאוזניו במהלך השיח האנליטי. כדוגמתו הוא גם מסתכן בשחזור סיפור שמעולם לא סופר – האומנם סיפור על גילוי עריות? בספרה של איריס לעאל הקורא מתוודע בהדרגה לסיפור באמצעות רמזים שונים, הפזורים בטקסט. חלקם נמסרים בדרכי סיפר מפותלות ואף בלתי מהימנות במכוון, המגלמות והמדגימות את עצם הקושי שבהסגרת האמת, במיוחד בפי הבת הקרבן, גם אם המדובר בסוד גלוי. להימנעות מהדיבור על המעשה האסור שנעשה ניתנת ברומן הנמקה בעייתית וקשה לעיכול: פריצת הטאבו הופכת לכזאת רק עם הלבשתה בלבוש לשוני באוזני זרים, בבחינת "זר לא יבין זאת". ואילו לעמליה, שאולפה מילדותה להיות המאהבת של האב, אין מילים משלה לספר את סיפורה, ובמיוחד לא באוזני דניאל, הגבר שבא מבחוץ. בנובלה של לאה איני פנטזיית הנקמה של המספרת באמה ולבושה הלשוני המקאברי של פנטזיה זו באים לפצות על השתיקה הממושכת שליוותה ואפשרה את מעשה העריות במשך שנים כה רבות. סיפור הנקמה באם הוא המוצב בחזית הסיפור ולא סיפור העריות הטראומטי, ואילו הנקמה עצמה מכוונת נגד קשר השתיקה של האם, של הסביבה החברתית, כולל שתיקתם האפשרית של הקוראים כנציגיה האקראיים של התרבות הפטריארכלית המאפשרת אותה שתיקה. מעשה האונס שהתרחש במשך שנים אמנם נחשף, אך ללא נרטיב רציף, בתמונות סטטיות וחלקיות של קרעי זיכרונות הפורצים כהבזקים צורבים מבעד לסיפור הנקמה המפורט.

חשוב אם כן לסכם ולומר כי למרות הקיטוב שעליו דובר לעיל בין הסיפור המוקדם לשני המאוחרים ממנו (המדובר בהפרש של קצת יותר מעשור) בכל הנוגע לרמת המפורשות של הסוד האפל בטקסט, שלושתם, כל אחד בתורו ועל פי סגנונו המיוחד, מגלמים את הקושי בשחזור נרטיבי של הזיכרון הטראומטי ואף בעצם הגייתו במילים מפורשות. כלומר, גם אם הסוד נוכח ונגיש בתודעתה של הבת כזיכרון ברור של דבר שקרה המבעבע כלבה רותחת, כך בנובלה של איני, ואפילו אם הוא קיים כאוקסימורון, כלומר כסוד ידוע ברבים, כך ברומן של לעאל, עדיין שחזורו בסיפור לכיד ואפילו הדיבור עליו באוזני הזולת על ידי הבת-הקרבת מוצגים בטקסטים השונים כאפשרות חסומה. ניתן אף לומר שהאיסור על העריות, לאחר שהופר, עובר בתודעת הבת מעין היסט מתחום המעשה האסור אל תחום השפה האסורה.

מקומה של האם בסיפור העריות בין אב לבת הוא נושא כבד מעין כמוהו והוא ראוי להתייחסות נפרדת ונרחבת מנקודות מוצא שונות – תרבותיות, חברתיות, משפטיות – וגילומן של כל אלה במבעים אמנותיים, ובכלל זה ביצירות ספרות.¹¹⁰ ואולם לא יהיה נכון לסיים דיון זה בלי להתייחס, ולו במילים אחדות, למקומן של האמהות בשלושת הסיפורים. כל אחד מהם מעמיד את האם במיקום שונה ביחס לפרשת היחסים שבין האב לבת: החל מאזכורה כמטונימיה מונומכת, פיילה שנועדה להשלכה ומנוצלת על ידי האב לערבוב

המלט שבאמצעותו ייתקעו בהמשך הסורגים המסמלים את הכלא אשר בו כלואה הבת, בסיפורה של אלמוג; דרך ספרה של לעאל, שבו האם ממחיזה בפועל את היותה קרבן דמים לקשר שנרקם נגדה, על פי ראות עיניה, בין בעלה לבתה; וכלה בסיפורה של איני, שבו האם המתעלמת היא הנמענת העיקרית לזעמה הנורא של הבת, המוצא את ביטויו בעלילת נקם וזוועה בעלת ממדים מיתולוגיים. באף אחד מהסיפורים אין האם פועלת כמושיעה או כבת ברית.

כבר יעקב שטיינברג בחר לסיים את סיפורו "בת־ישראל" (1920)¹¹¹ בהטחת אשמה של הבת, ציפורה בעלת העיניים המאירות, באמה, שהוליכה אותה שולל ושידכה אותה לבעל שאינו מתאים לצרכיה הרגשיים והרוחניים. אף כי שותפותה של אם בשידוך בלתי הולם לבתה רחוקה מרחק רב משותפותה הסבילה או הפעילה במעשה עריות, שתיהן מעלות את שאלת מחויבותה המוסרית כלפי בתה במערך הפטריארכלי שבו שתיהן נתונות. מכתבה של ציפורה בסיום הסיפור הוא כתב אשמה וקריאה נואשת כאחד לאם רחוקה ומרחיקה, ויש בו כדי להצביע על הכיוון שממנו צריך להתחולל השינוי. וכך היא כותבת:

דעי לך, אמא, שאני קובלת עליך בעד זה שאינך באה. מה שהנך כותבת, שמסביבותי חרסון לכאן מרחק רב מאוד – על זה הנני כותבת לך, כי בכל זאת יכולת להשיא אותי למרחקים [...] אני מבקשת אותך, אמא, שתבואי בכל זאת ותחיי את נפשי.¹¹²

תל־אביב

הערות

- 1 צביה ליטבסקי, אל תצביע עלי: שירים, תל־אביב: הליקון, סדרה לשירה חדשה בעריכת אמיר אור, 2003, עמ' 14.
- 2 ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל־אביב: עם עובד, [1992] 2004, עמ' 13.
- 3 שם, עמ' 55.
- 4 רחל בלס, "תולדות יחסה של הפסיכואנליזה לגילוי עריות: מיתוסים ומציאות", צביה זליגמן וזהבה סולומון (עורכות), הסוד ושברו: סוגיות בגילוי עריות, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 433-456.
- 5 פרויד אף מדבר בשלב זה על פיתוי כפול: הראשון – שהתרחש בימי הילדות המוקדמת ביותר ולא נחוה או נרשם כאירוע מיני ולפיכך גם לא עבר פירוק של אנרגיה; והשני – שהתרחש מאוחר יותר וכבר נחוה כאירוע מיני (אף אם היה שולי לחלוטין) והוא אף גורם להחייאה מאוחרת ורבת־עצמה של האירוע הראשון עד כי נדרשים מנגנוני הגנה להרחקתו. האירוע הראשון הופך להיות טראומטי כ"זיכרון" שהתעורר באמצעות אירוע מאוחר יותר, שמשחרר את הגירוי המיני הראשוני, זה שמעולם לא נחוה ככזה. הסבר מסובך זה נועד לעלות בקנה אחד עם הנחתו הבסיסית של פרויד שמקורה של ההיסטריה הוא באירוע לא מודע, ולא בחוויה שעליה ידעה ההיסטריה לספר. מההסבר בדבר הפיתוי הכפול נבעה האמרה המצוטטת רבות:

- Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, "ההיסטריות סובלות בעיקר מזיכרונות", *"Trauma"*, *The Language of psycho-analysis*, Donald Nicholson Smith [trans.], (New York: W.W Norton, 1973, pp. 463-473).
 6 ראו בלס, הערה 4 לעיל.
- 7 חגית אהרוני, "סוד כמוס בין אוזן קשבת לנפש מכילה", שיחות 19, 2 (2005), עמ' 159-167.
- 8 שם, עמ' 160. עד כמה עדיין יכולה האוזן להיות אטומה, ומה גם זו של מערכת המשפט בישראל, אפשר ללמוד מהתבטאותו המקוממת במיוחד של השופט אהרן אמינוף בהכרעת דינו של אב שאנס את בתו מאז היותה בת שש. בהכרעת הדין כתב השופט (עם או בלי הסכמת השופטות נחמה מוניץ וגבריאלה דה-ליאו לוי שישבו בהרכב עמו בבית המשפט המחוזי בנצרת, עניין זה טרם הוברר באופן סופי בעת כתיבת המאמר), כי ייתכן שהצעירה התלוננה נגד אביה רק בגיל 18 בגלל ש"במשך שנים נעמו לה מעשי הנאשם, והיא חפצה בהם, ולא טרחה לספר על מעשיו עד לאחר אירוסייה, מפחד שיתגלה שאיננה בתולה" (וראו 7/7/2006, ynet). בהתבטאות זו גילה השופט בורות מבישה בנוגע למנגנון ההדחקה של טראומה מתמשכת מעין זו ובנוגע לאימה ולבושה ההופכות את הקרבן ל"שותפה לסוד". ולא זו בלבד, אלא משאזרה הצעירה עוז לגלות סוף סוף את סודה, פגע בה השופט בגסות פעם נוספת, הן ביחס לשתיקה הכפויה והן ביחס לגילוי האמין.
- 9 דוגמה בולטת לכך היא סרטו של אלמודובר לחזור (ספרד, 2006) הפורש, זו מול זו, מערכות יחסים תומכות ובוניות בין נשים: אמהות, בנות, אחיות, דודות וחברות לעומת התעללות מינית של אבות בבנותיהן, העוברת קללה מדור לדור. הסולידריות הנשית מוצגת בסרט, אולי באופן מופרז, כמה שיכול לרפא ולהציל.
- 10 ראו לעניין זה קובץ עדויות של נפגעות ונפגעי תקיפה מינית. החוברת נושאת את הכותרת התשמע קולי (איגוד מרכזי הסיוע לנפגעות תקיפה מינית ולנפגעי תקיפה מינית בישראל, 2005). הנה משפטים אחדים מפתח הדבר לחוברת: "תחושת הבדידות הזו, התחושה שאיש בעולם לא עבר משהו כמו שאני עברתי, היא אחת התחושות הקשות ביותר שיש. הבידוד שמתחיל בזמן הפגיעה, כשאת נמצאת בתוך סיוט, הופך להיות אקוטי לא פחות כשאת כבר רוצה לדבר. רוצה לצעוק את מה שנעשה לך. והחשש הוא שאיש לא יאמין, כי איש לא עבר דבר דומה" (עדי בר, שם, עמ' 3). וראו גם את עדותה האישית של דורית אברמוביץ: "עד היום אני מתקשה לזכור אם היה זה ציווי מפורש של אבי לא להסגיר את הסוד, או אם היה זה ציווי שהותנה והופנם בי מעצם סירובה הגורף של הסביבה לראות את האמת, המאיימת לפרוץ ולהחריב את הסדר הנורמטיבי השקט והטוב" ("עדות אישית", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 44). בהקשר זה מן הראוי להזכיר גם את הסרט מתמורפוז, סרט של עדויות דוקומנטריות בנושא אונס והתעללות מינית, המשולבות בסיפורים מהמיתולוגיה היוונית, שהוקרן בפסטיבל הסרטים בירושלים, יולי 2006 (תסריט ובימוי: נטעלי בראון, הפקה: קלאודיה לויז).
- 11 Judith Lewis Herman, *Father-Daughter Incest*, Cambridge MA and London: Harvard University Press, 1981
- 12 Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: The Psychoanalysis and Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1975
- 13 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, James Harle Bell and John Richard von Sturmer (trans.), Boston: Beacon Press, [1949] 1969
- 14 Herman and Hirschman, *Father-Daughter Incest*, pp. 50-63 (הערה 11 לעיל).

- 15 רות אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", נשים, ירושלים: כתר, 1986, עמ' 69-82.
- 16 רות אלמוג, בארץ גזרה, תל-אביב: עם עובד, 1971.
- 17 רות אלמוג, שורשי אוויר, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1987.
- 18 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" (1917), *Standard Edition*, 14, London: The Hograth Press and Institute of Psychoanalysis, pp. 243-258
- 19 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 69 (ההוספה בסוגריים המרובעים היא שלי, פ"ש).
- 20 פרנץ קפקא, "פרומיתיאוס", תיאור של מאבק; סיפורים, פראגמנטים ואפוריזמים מן העיזבון, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1971.
- 21 התקת התהליך הסמוי, התת-עורי, אל הנוף מרמזת כנראה לשני שירים מאת משוררות ישראליות: לאה גולדברג בשירה "בהרי ירושלים" המדמה עצמה ל"אבן מוטלת", "אדישה ודוממת", "אבן בין אבנים" אשר מצפה למישהו שיבוא "וידחיני ברגל/ ואתגלגל במדרון". (מוקדם ומאוחר, תל-אביב: ספרית פועלים, 1978, עמ' 150); ודליה רביקוביץ בשירה "גאווה" המתארת את סלעי החוף העומדים שנים רבות, בקיעים נסתרים מהעין, "עד שִׁבּוֹא כָּלֵב יָם קָטָן לְהִתְחַכֵּךְ עַל הַסְּלָעִים/ יָבּוֹא וַיִּלְכֵךְ / וּפְתָאֵם הָאֶבֶן פְּצוּעָה." (כל השירים עד כה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 152).
- 22 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 72 (כאן ובציטוטים הבאים ההוספות בסוגריים המרובעים הן שלי, פ"ש).
- 23 שם, עמ' 73.
- 24 שם, עמ' 74-75.
- 25 שם, עמ' 75.
- 26 שם, עמ' 76.
- 27 שם, עמ' 78.
- 28 שם, עמ' 80.
- 29 שם, עמ' 81.
- 30 שם, עמ' 77.
- 31 שם, עמ' 81 (כל ההדגשות בציטוטים מסיפורים מכאן ואילך, הן שלי, פ"ש).
- 32 בהתייחסו לעדותם המאוחרת של ניצולי שואה ששמרו על שתיקה במשך עשרות שנים, כותב דורי לאוב כי הצו לספר לאחרים את זיכרונותיהם הטראומטיים מכיל את אי-האפשרות לספרם, הן משום שבשעת ההתרחשויות הקרבנות עצמם לא היו מסוגלים להיות עדים לאותן התרחשויות בשל חריגותן חסרת התקדים, והן משום שלאחר המלחמה הם לא מצאו נמענים שהיו מוכנים להאזין לסיפורם. ראו Dori Laub, "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", Shoshana Felman and D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, psychoanalysis, and history*, New York and London: Routledge, 1992, pp. 75-92. וראו גם רינה דודאי, "השפה הפואטית כאמצעי להתמודדות עם הטראומה של השואה בכתיבתם של לוי ואפלפלד", מכאן ה', 2005. על עקבותיה של השתיקה האופפת את הזיכרון הטראומטי בשירה ובסיפורת שנכתבו בעקבות השואה (דן פגיס, אידה פינק) פרסמה דודאי את המאמר "שכוח, זכור, שכוח: שכחה וזיכרון בהתמודדות פואטית עם הטראומה של השואה", דפים לחקר השואה, מאסף כ"ג, 2009, עמ' 109-132. תורה לרינה דודאי על התוכנות שסייעה לי לגבש במהלך שיחות שניהלנו בעת כתיבת מאמר זה.
- 33 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 70.

- 34 שם, עמ' 74.
- 35 שם, עמ' 78.
- 36 הרמן, הערה 2 לעיל, עמ' 55.
- 37 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 69-70.
- 38 שם, עמ' 76.
- 39 שם, עמ' 77.
- 40 שם, עמ' 76.
- 41 Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolfman's Magic Word – A Cryptonymy*,
 .Nicholas Rand (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, [1976] 1986
 בעקבות שיטתם, אפשר אולי אף לראות בצליל ה"תק", הנעדר משמעות בעברית, צופן המתפרש
 בתעתיק האנגלי שלו – tuck, שפירושו לתחוב, להכניס, לקפל. כך גם צליל זה צובר משמעות
 בהקשר הסיפור, ממש כמו הצליל "פלאם".
- 42 Sigmund Freud, "The History of an Infantile Neurosis" (1918), *Standard Edition*,
 17, pp. 1-122
- 43 Nicholas Rand, "Translator's Introduction", *The Wolfman's Magic Word*, pp. lxvi
 (הערה 41 לעיל. התרגום שלי, פ"ש).
- 44 משלי ל, יח-כ.
- 45 על מעברים דומים מגוף שלישי לראשון ביצירות ספרות שנכתבו על ידי סופרות ישראליות,
 ראו כנינה שירב, כתיבה לא תמה: עמדת שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודיות הנדל, עמליה
 כהנא-כרמון ורות אלמוג, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 180-191, 252-263.
- 46 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 73.
- 47 לילי רתוק (עורכת), "אחרית דבר", הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד,
 1994, עמ' 309.
- 48 וראו את דבריה של יעל פלדמן על משמעותו הפרוידיאנית המתבקשת מאליה של הדימוי
 המרחבי-האנכי של המרתף הנעול (לעומת הקומות העליונות המוארות) הנוכח במונולוג הפנימי
 של שרה אמריליו, גיבורת עיר ימים רבים מאת שולמית הראבן. שרה מוותרת על המפתח האבוד
 למרתף באמצעות ה"דילוג על עצמה" במהלך גיוסה לצורכי הכלל ערב מלחמת השחרור (ללא
 חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002,
 עמ' 128-129).
- 49 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 77.
- 50 שם, עמ' 78.
- 51 Nicolas Abraham, "Notes on the Phantom", N. Abraham and Maria Torok, *The Shell
 and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Nicholas T. Rand (ed. and trans.),
 Chicago and London: University of Chicago Press, [1987] 1994, pp. 171-176
- 52 פלדמן, הערה 48 לעיל, עמ' 457.
- 53 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 81.
- 54 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through" (1914), *Standard
 Edition*, 22, p. 148 (ההדגשות שלי, פ"ש).
- 55 סם ש' רקובר, "הסיפור הקצר – ניתוח לוגי של מבע, ידע והסבר", עיתון 77 306 (דצמבר 2005),
 עמ' 26-36.

- 56 דורה הייתה בת 18 כשהגיעה לטיפולה של פרויד בשנת 1900 עם תסמינים שונים של היסטריה: שיעול עצבני, אברן קול, דיכאון ומחשבות אבדניות. פרויד טיפל בה במהלך חודשים אחדים, עד שדורה הפסיקה את הטיפול ביזמתה. פרויד כתב על המקרה של דורה לראשונה בשנת 1901, אך פרסם גרסה מתוקנת של סיפור המקרה רק ב־1905. חוקרות פמיניסטיות רבות האירו את הטקסט של פרויד ממגוון של נקודות מבט בניסיון לחשוף את ההנחות המוקדמות שעליהן הוא מתבסס, לאתר בטקסט נקודות של היסוס או אף של עיוורון מצדו של פרויד עצמו וכן הלאה. מבחר מאמרים בנושא קובצו בספר: Charles Bernheimer and Claire Kahane (eds.), *In Dora's Case: Freud-Hysteria-Feminism*, New York: Columbia University Press, 1985 (שם), התרגום שלי, פ"ש).
- 57 Claire Kahane, "Why Dora Now?", *In Dora's Case*, pp. 19-32 (שם, התרגום שלי, פ"ש).
- 58 לעניין היסוסיו של פרויד שהתבטאו הן בדחיית פרסום המקרה של דורה, הן בכותרת של סיפור המקרה כשפורסם ("דורה: קטע של אנליזה") והן בסמינים רבים בטקסט עצמו, ראו גם מאמרה של טוריל מוי: Toril Moi, "Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora", *In Dora's Case*, pp. 181-199.
- 59 הספק הוא כנראה בן לוויה נפוץ למדי כשמדובר בסיפורי עריות או אף בניצול מיני של קטינים מחוץ למסגרת המשפחה. זהו גם נושאו המרכזי של המחזה *Doubt*, זוכה פרס פוליצר, מאת המחזאי John Shanley. המחזה, שהועלה ב־2005 בברודוויי, ניו־יורק, מתרחש בפנימייה קתולית לנערים באמצע שנות הששים, ובמרכזו מאבק בין הנזירה, המנהלת את הפנימייה, לבין הכומר המשמש מורה רוחני לנערים. מנהלת הפנימייה, אישה דעתנית ונוקשה הדואגת לתלמידיה, חושדת בכומר שהוא מקיים יחסים בלתי תקינים עם התלמיד השחור היחיד במקום. לכומר, מחנך בעל רעיונות חדשניים, אמנם עבר מפוקפק, אך עלילת המחזה ואף סיומו אינם מאפשרים תשובה חד־משמעית לגבי החשד: קרה או לא קרה, האומנם פרץ המורה הרוחני גבולות? צופים שראו את המחזה מעידים על עצמם כי הספק המשיך להטרידם זמן רב לאחר תום המחזה.
- 60 איריס לעאל, אושר פתאומי, ירושלים: כתר, 1999.
- 61 הבשורה על פי יוחנן, יא.
- 62 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 74.
- 63 שם, עמ' 75.
- 64 שם, עמ' 91.
- 65 שם, עמ' 93.
- 66 שם, עמ' 142-143 (ההוספות בסוגריים המרובעים מכאן ואילך הן שלי, פ"ש).
- 67 שם, עמ' 144.
- 68 שם, עמ' 183.
- 69 ביטויים דומים להצדקת עריות אפשר למצוא בכתבי עת פופולריים לגברים, אך לא רק בהם. מניפסט להכשרת השרץ נכתב, למשל, על ידי הסוציולוג ג'יימס ראמי (James Ramey) במכתב שכתב ל־*SIECUS*, ארגון לאומי לחינוך מיני בארה"ב, הנושא את הכותרת: *Dealing with the Last Taboo* (1979) (מובא בספרה של Herman, הערה 11 לעיל, עמ' 22-35).
- 70 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 146.
- 71 שם, עמ' 149.
- 72 שם, עמ' 166.
- 73 שם, עמ' 149-151. איריס לעאל צועדת כאן על קרקע כבושה היטב: וראו מאמרו המקוון של

- אילן קרוץ על מה שהוא מפרש כסיפור העריות הראשון שבו מושלכת אשמת האב על כנותיו: Ilan Kutz, "Revisiting the Lost of The First Incestuous Family: The Biblical Origins of Shifting the Blame on to Female Family Members", 2005 (<http://bmj.bmjournals.com/cgi/content/full/331/7531/1507>)
- 74 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 211.
- 75 שם, עמ' 187.
- 76 שם, עמ' 188.
- 77 שם, שם.
- 78 שם, עמ' 190-191.
- 79 שם, עמ' 194.
- 80 שם, עמ' 192.
- 81 הפסיכולוג אלי זומר מתאר במאמרו "להיות או לא להיות: טראומות ילדות והפרעות ניתוק" הליך נפשי שבו נשים שנפגעו על ידי אבותיהן ממדרות את דמות האב כמתעלל מדמות האב כהורה מיטיב ואוהב, "מידוד המאפשר לילדה לשמור על נרטיבים שונים וסותרים אודות תולדות חייה" (הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 170).
- 82 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 196.
- 83 שם, עמ' 183.
- 84 יש מקום לציין כאן כי לאקאן אכן תולה את כניסתו של הילד אל השפה האנושית, המצויה בממלכת "חוק האב", בויתור על תשוקתו לאם ולכן גם בהיווצרותו של החסר הראשוני. זהו, על פי תפיסתו, גם רגע בקיעתו של הבלתי מודע. ראו, למשל, Anika Lemaire, Jacques Lacan, David Macey (trans.), London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1977, pp. 161-168 [1970]. ואילו כאן, דווקא האב פורע החוק הוא האוסר על כניסת הבת אל ממלכת השפה בכל הנוגע לעצם פריעת החוק.
- 85 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 194-195.
- 86 שם, עמ' 204.
- 87 שם, עמ' 211.
- 88 לאה איני, סדומאל: נובלה ושני סיפורים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 89 שם, עמ' 17.
- 90 שם, עמ' 19.
- 91 שם, עמ' 17.
- 92 שם, עמ' 11.
- 93 שם, עמ' 17.
- 94 שם, עמ' 18.
- 95 שם, עמ' 13.
- 96 שם, עמ' 12.
- 97 שם, עמ' 40.
- 98 שם, עמ' 11.
- 99 שם, עמ' 40 (ההוספות בסוגריים המרובעים מכאן ואילך, הן שלי, פ"ש).
- 100 שם, עמ' 24.
- 101 שם, עמ' 42.

- 102 שם, עמ' 41.
- 103 שם, עמ' 10.
- 104 שם, עמ' 15.
- 105 תופעת הניתוק מהאני, דיסוציאציה, הן בעת התרחשות ההתעללות והן בעת הריווח עליה, נידונה במאמרים שונים העוסקים בנפגעות של גילוי עריות, וראו מאמרו של אלי זומר, הערה 81 לעיל, עמ' 164-192. תופעה זו אף מחזקת לעתים קרובות את הנטייה לחוסר אמון בעדות הקרבנות מצד נציגי החוק והמשפט. ראו מאמרם של מירב דדיה ועידו דרויאן, "הקרבן בהליך המשפטי", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 498-517. על ניתוק התודעה מהגוף בעת ההתעללות מעידות גם נשים בוגרות המשחזרות את סיפורי ההתעללות המינית בהן: "גם כאשר עשה אבי בגופי כבתוך שלו, מנע ממני הסוד לראות, לדעת ולהבין את מעשיו. כאשר היה פורש למיטתו, הייתי כבר שרויה בעולם אחר, דיסוציאטיבי, מסירה מעצמי כל עדות הכרתית על מה שהוא מעולל בי" (דורית אברמוביץ, "עדות אישית", הערה 10 לעיל, עמ' 43). כך עולה גם מסיפורה של סילביה פרייזר: "ואני מחלצת את ראשי מגופי כמו שמחלצים פקק מבקבוק או מכסה מצנצנת שימורים. מרגע זה ואילך יהיו בי שתי ישויות – הילדה היודעת, שגופה האשם נכבש בידי אבא, והילדה שאינה מעזה עוד לדעת, שראשה התמים מכונן אל אמא" (צביה זליגמן, "מבוא לגילוי עריות: אין אמת, ואין חסד, ואין רחמים", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 22-23).
- 106 "היום מוסכם שלא מדובר בתופעה נדירה של אחת למיליון, אלא בעניין שכיח של אחת מבין שבע. המהפך האדיר בתפישה הסטטיסטית של התופעה משקף שינוי תודעתי ביחס החברה כלפיה" (זליגמן, שם, עמ' 16). ועם זאת, למרות קיומה של מודעות גוברת לממדי התופעה, טרם שורשו דעות קדומות המטילות על הבת הקטינה חלק באשמה כתור המפתה הקטנה של אבא, או כאלה המכחישות את התרחשותה בפועל, ובעקבות פרויד מפרשות אותה כזיכרונות שווה של פנטזיות אדיפליות, או גם כאלה המטיפות לשכחה כדי להגן על "שלמות" המשפחה. סגנונה הבלתי מתפשר של איני מתחשבן עם עמדות מעין אלה.
- 107 כזכור, הנובלה דולי טיטי מאת אורלי קסטל-בלום (תל-אביב: זמורה-ביתן, 1992) נפתחת בסצנה של ביתור גופו של דג נוי על השיש השחור במטבחה של דולי, פעולה המלווה בהרהוריה על כך שב"מים קדומים מאוד, בארץ כנען, היו מקריבים חיות גדולות מאלו לאלוהים. כשהיו מבתרים את גופו של השה, נשארו להם בידיים חתיכות גדולות, משמעותיות, זכות דם, והברית שלהם היתה ברית" (שם, עמ' 9). אולי אין זה מקרה שסיפורה של איני נפתח בתיאור מוחשי במיוחד של הקרבת האם על קרש הגיהוץ. איני משיבה את אקט הקרבן לממדיו המקוריים והברבריים ביותר.
- 108 אוכידרוס, מטמורפוזות, ב, ספר שישי, מרומית: שלמה דיקמן, ירושלים: מוסד ביאליק, 1965, עמ' 236-247.
- 109 איני, סדומאל, הערה 88 לעיל, עמ' 86-87.
- 110 ראו התייחסות לנושא זה בספרה של הרמן (Herman), הערה 11 לעיל, עמ' 132-133).
- 111 יעקב שטיינברג, "בת-ישראל", כל כתבי יעקב שטיינברג, תל-אביב: דביר, 1959, עמ' ריב-רטז.
- 112 שם, עמ' רטז.

אמהות ובנות – העלילה האסורה

שולמית לב־אלגים

מרים קייני הפתיעה אותי, ובניגוד לציפיותי שלחה אותי למסע חקרני הלך ושוב ממנה אל הפסיכואנליזה וחזרה. זוהי חוויה טרנספורמטיבית, שעדיין טורדת את מנוחתי, תוך שאני מנסה לספר כאן, באופן מתודולוגי, את הדרמה יוצאת הדופן שלה על אמהות ובנות שחילצתי מתוך בבתא וסוף עונת החלומות. העלילה של קייני, המשערת בסגנונה הראליסטי המופגן את יסודות התרבות הפלוצנטרית, מנסה בה בעת למרוד בעצמה וליצור בתוכה ומתוכה חלופה חדשה. השיח האנתרופולוגי מציע את המושג "משחק מסוכן" לתיאור מצב שבו המשחק מקבל על עצמו סיכון הגבוה מהגמול הפוטנציאלי.¹ בזיקה לענייננו כאן, ברצוני להראות כיצד מרים קייני מעיזה לכתוב דרמה לא בטוחה, משחק מסוכן שהיא מצליחה בסופו של דבר לשחק במרחב הדרמטי.

בשנים האחרונות כתבתי בעיקר על התאטרון הקהילתי כסוג של דרמה מקומית המשמיעה ומשמעת קולות מלמטה. במסגרת המחקר התעכבתי גם על יצירתן הייחודית של קבוצות נשים מזרחיות ותרומתן לשיח התאטרוני והמגדרי.² בעקבות תהליך זה גיבשתי את עמדתי בנוגע לתאטרון פוליטי בכלל ולתאטרון פמיניסטי בפרט. בדומה לחוקרים/ות אחרים/ות סברתי גם אני, שבמצבו הנוכחי של התאטרון הממוסד, שנרתם לחרושת התרבות, הסיכוי היחיד ליצור טקסט רדיקלי מצוי מחוצה לו, במקומות שבהם מתגוררות עדיין קהילות חסרות עצמה.³ יתר על כן, התייחסתי לראליזם כאל ז'אנר בורגני, שמתעלם מהנושא המגדרי, וכופה על יצירות פמיניסטיות "כלא אמנותי" של תבניות גבריות מובהקות.⁴

אל מרים קייני הגעתי בעקבות קול קורא לכנס "ללא לויין ואלוני: קולות אחרים בדרמה הישראלית" (2006). מתוך רשימה ארוכה של שמות בחרתי דווקא בה, שכותבת במתכוון טקסטים ראליסטיים עבור הבמה המרכזית, וזאת כדי לבחון מחדש את סוגיית הכתיבה הראליסטית אצל מחזאיות פמיניסטיות. כך גיליתי את הקושי שמחזאית בעלת תודעה מרקסיסטית ופמיניסטית כמו קייני מתמודדת אתו כדי להעביר את מסריה הביקורתיים מתוך התאטרון המוביל ולעבר הקהל הרחב. הראליזם עבורה הוא טקטיקה חתרנית, ובאמצעותו היא עוקפת את מנגנוני המשטור של התאטרון הממוסד כמו גם את מנגנוני ההגנה של הקהל הבורגני. כאן אני מבקשת להתייחס לאופן שבו היא משתמשת בראליזם כדי לארוג לכאורה את העלילה המוכרת על אמהות ובנות ובה בעת לפרוס אותה ולהציע תחתיה את העלילה המושקת, האסורה בכבלי התרבות הפלוצנטרית.

במחזות בבתא וסוף עונת החלומות קייני בוראת נשים אשר הולכות ומתעצמות אגב פעולות הישרדות המגיבות על אירועי היומיום. בשני הטקסטים מופיעים בקדמת הבמה

שני טיפוסים נשים: אלה המקבלות עליהן את הקיום הדומם והחלקי שהחברה מקצה להן, ואלה הפעילות, דוגמת בבתא ויוספה, שמתוך נסיבות מסוימות מגלות בעצמן את התשוקה הבסיסית והעזה לחיות ולא רק להתקיים. מעשי ההישרדות שלהן אינם פעולות הרואיות דוגמת עלילות הגיבורים שהתרבות הפלוצנטרית מפארת מאז ומעולם, אלא דווקא פעולות קטנות, שגרתיות כמעט, ועם זאת כאלה שהחברה אינה מתירה לנשים. התעקשותן ונחישותן של בבתא ויוספה למלט את נפשן ממוות חברתי טוענות את מעשיהן בעצמה חתרנית שמפרקת לאט אך ביסודיות את אבני המסד התרבותיות.

המחזה בבתא מבוסס על 35 תעודות שחשף יגאל ידין במערה בנחל חבר ב־1962, המספרות על ימי בית שני ומרד בר־כוכבא. המרחב הציבורי נרעש ונסער אז לנוכח גילויין של "המגילות", אותן איגרות בר־כוכבא שזרעו אור על מהלך המרד. ואולם לא היה זה כל הסיפור הארכאולוגי־ההיסטורי, שכן יגאל ידין גילה למעשה שני סלים ובתוכם תעודות. סל אחד – של מרים ברת־בעיין, אחותו של יונתן בר־בעיין, ובו איגרות ששלח בר־כוכבא לאחד ממפקדיו המקומיים – זכה לפרסום עולמי ונכנס לזיכרון הקולקטיבי. הסל השני – של אישה בשם בבתא, שהכיל תעודות שונות ובהם כתובתה, חזקות על רכוש שהיה לה ודיונים משפטיים בהם הייתה מעורבת – נעזב ונשכח. קייני, היסטוריונית בהשכלתה, קראה ביסודיות את כל התעודות ובחרה לבסוף לכתוב עלילה שמתמקדת בחיי היומיום של בבתא מנערותה ועד לזקנתה. בבתא נישאת לגבר צעיר ועני, שאינו נושא חן בעיני אמה, ועל כן אינה זוכה בברכת הוריה וגם לא בנדוניה שמגיעה לה. לנוכח המצב, ובעיקר עקב הצטרפותו של בעלה לשורותיו של בר־כוכבא, בבתא החרוצה מגדלת בהצלחה גינות אפרסמון ומפרנסת את משפחה בכבוד. מותו הפתאומי של בעלה בידי הרומאים ויחסיה המעורערים עם אמה, מותירים את בבתא, אלמנה צעירה ואם לתינוק, תלויה לחלוטין בחסדי אפטרופוסים שחומסים את כל רכושה. מכאן ואילך מתארת העלילה את מאבקה של בבתא להגיע לעצמאות כלכלית ולהשתחרר מהשליטה הגברית בחייה. כישלון המרד הורס את כל הישגיה, והיא נאלצת בלית בררה לצאת לגלות. אך גם ברומא היא מוצאת דרך יצירתית לשרוד וחייה את שארית חייה כמספרת סיפורים, הבודה בכישרון רב, באוזני העוברים והשבים, את עלילת הגבורה המופלאה של מרד בר־כוכבא.

יוספה, הדמות המרכזית בסוף עונת החלומות, היא רופאה כבת ארבעים ממשפחה מיוחסת בירושלים. היא עוזבת את הארץ לאחר שאהובה אינו מתחתן אתה ועובדת כרופאה באזורים נידחים בדרום אמריקה מטעם ארגון הבריאות העולמית. לאחר כעשור היא חוזרת לישראל כדי לקבל את הבית שסבתה הורשה לה. יוספה מתכוונת לחזור לחוץ לארץ ולהתרחק מאמה השתלטנית מהר ככל האפשר. בינתיים היא נכנסת להיריון מיחסי מין מזדמנים עם עורך הדין הנשוי שאחראי על מימוש הצוואה. אמה המבועתת נוקטת כל צעד אפשרי כדי להניא את בתה מלהמשיך את ההיריון הלא־רצוי. אך יוספה מחליטה לבסוף להישאר וללדת את בנה למגינת לבם של אמה ומאהבה ולמרות מצבו הרעוע של הבית הערבי הישן שקיבלה בירושה.

העלילה על אמהות ובנות אינה, אם כן, התמה המרכזית במחזות אלה, אך דווקא מתוכה, כפי שאראה בהמשך, ניתן לחלץ את הביקורת החברתית הרדיקלית ביותר של קייני.

מערכות היחסים בין בבתא לאמה מרים ובין יוספה לאמה אלישבע מעוצבות באורח בוטה וקיצוני והן רוויות בשנאה הדדית ובאלימות מופגנת. למעשה אין בכך כל חידוש. התרבות הפלוצנטרית גדושה בייצוגים "גבוהים" ופופולריים אשר מציגים לראווה אמהות ובנות במצבי עוינות. מדוע אפוא עוררה אצלי דווקא קריאת העלילה של קייני חוויה כה מבעיתה ובלתי נסבלת?

אישה קוראת אישה

פעולת הקריאה משלבת כידוע שני תהליכים שניתנים להבחנה רק באופן תאורטי: תהליך התקבלותו של הטקסט אצל הקוראים ותהליך הפרשנות ומשמוע הטקסט על ידי הקוראים. כאשר מדובר במחקר, מתחולל גם תהליך שלישי שבסופו מציבים החוקרים מטא־טקסט שמספר בשפה אקדמית את הטקסט שקראו. חלק ייחודי בתהליך השלישי מתרחש כאשר חוקרת בעלת תודעה חברתית־פמיניסטית קוראת טקסט שכתבה יוצרת פמיניסטית. החיבור התודעתי ביניהן מחולל קריאה נשית, שאכנה אותה כאן "קריאה נשית מוגברת". אורלי לובין מתארת קריאה כזו כדיאלוג פנימי של קשר ורציפות בין הקוראת לכותבת.⁵ אמנם ניתן לומר שכל קריאה מספקת באורח פוטנציאלי רגע של בדיקה עצמית, שבו הקוראים מתעמתים עם הנורמות שהטקסט מציג. אך כאשר חוקרת מודעת קוראת טקסט שכתבה יוצרת מודעת, התהליך הזה, על פי ניסיוני, הוא בלתי נמנע. קריאה נשית מוגברת מטלטלת את תפיסותיה של החוקרת את עצמה ואת זהותה, כך שבסופו של דבר הטקסט מחלחל לתוך חייה האישיים, והקריאה מחוללת אצלה גם מסע אישי, טרנספורמטיבי, שאין לשער את תוצאותיו.

המפגש האינטר־סובייקטיבי ביני לבין הטקסטים של קייני אכן חולל אצלי חוויה מטלטלת. תחושתי הייתה שעל אף שקייני מצטטת לכאורה את העלילה המקובלת על אמהות ובנות, היא כותבת גם עלילה נוספת, שאומרת על אמהות ובנות משהו שעוד לא נאמר. משהו אסור, שלא יעלה על הדעת לומר! אך הייתי בספק, ולכן יצאתי למפגש נוסף, אינטרטקסטואלי עם הפסיכואנליזה, אותה אבן יסוד ומטא־טקסט שמכוננת את הדקדוק הפנימי של התרבות המערבית בכלל ושל העלילה על אמהות ובנות כחלק מטונימי בתוכה. התמקדתי בעיקר באופן שבו הפסיכואנליטיקאיות הפמיניסטיות מספרות ומבארות את העלילה על אמהות ובנות. מאחר שאינני פסיכואנליטיקאית אלא אשת תאטרון, קראתי את הטקסטים התאורטיים הללו כאילו היו טקסטים דרמטיים. אך היות ואינני רק שחקנית ומנחה/במאית בתאטרון הקהילתי, אלא גם חוקרת ואשת אקדמיה, אינני נוטה להתייחס לתאוריה ולדרמה באורח בינארי, אלא יותר כאל רצף טקסטואלי יצירתי. לכן, כאשר חזרתי למחזות של קייני, לאחר עיון בטקסטים הפסיכואנליטיים, קראתי אותם מחדש כאילו היו טקסטים תאורטיים. כלומר, טקסטים שקייני כותבת בסגנון הדרמה הראליסטית כדי לנסח את עמדתה בנוגע ליחסי אמהות ובנות.

השיטוט הטקסטואלי הזה הניע אצלי בסופו של דבר העדפה של הטקסט הדרמתי והסכמה עם מה שאיליין שוואלטר אומרת: "שום תיאוריה, מעוררת ככל שתהיה, לא יכולה להחליף

את הידע הקרוב והמקיף המצוי בטקסטים של נשים"⁶. הדרמה של קייני חוצה את האזור הבטוח והמגונן של העלילה המקובלת והמותרת, הקושרת בעקבות הפסיכואנליזה את העיונות בין האם לבת לכשל הנפשי-המנטלי שלהן כנשים. קייני מספרת על אמהות ובנות עלילה אחרת לגמרי, שמעידה ללכת עד הסוף ושמפריכה את כל ההסברים התאורטיים. יחסי העיונות בין אמהות לבנות אינם פסיכולוגיים ולכן אינם תלויים כלל במבנה הנפשי שלהן. הפסיכואנליזה אינה אלא מנגנון שממסך את הבסיס החברתי ליחסים האלה. הנחות היסוד שהחברה מושתתת עליהן מטעינות מראש את היחסים האלה במטען שלילי. בחברה שהתקיימה בימי בית שני הרחוקים או בעידן הקרוב יותר של שנות התשעים של המאה ה-20, יחסי העיונות בין אמהות לבנות הם תוצאה בלתי נמנעת של הדקדוק הפנימי, הפלוצנטרי, שמבנה את המסגרת המשפחתית והקהילתית.

שיטת הקריאה שאנקוט כאן מושפעת מגישתו של פייר מאשרי כפי שניסח ב-1978 בספרו: *A Theory of Literary Production*. מאשרי מתנגד לתפיסות הגורסות כי תפקידו הפרשני של קורא/חוקר הספרות הוא לגלות את המובלע שבטקסט, או למלא את הפערים שבו ולהרחיבו לכלל טקסט שלם. הקריאה החלופית של מאשרי תרה אחר הניגודים, הניתוקים וההשמטות שהטקסט מכיל אבל אינו מסוגל לדובב בגלוי. זוהי קריאה מתשאלת שחושפת ידע לגבי תנאי הייצור של הטקסט הספרותי. שכן, כפי שמאשרי מעיר את תשומת לבנו, המשמעות האמתית של הטקסט אינה נובעת ממה שהוא אומר, אלא מתוך הפיצול שבין הדיבור לשתיקה: "The speech of the book comes from a certain silence. [...] it tacitly implies what it does not say. What is important in the work is what it does not say."⁷ פיצול זה נובע מפיצול נוסף, עמוק יותר, בין הפרויקט האידיאולוגי של הטקסט לבין המגבלות שכופות עליו הקונבנציות הצורניות שבוראות את הטקסט. פיצול זה יוצר את התת-מודע של הטקסט שמכונן את הנעדר במרכז הטקסט ולמעשה מעניק לו את חייו. המודחק הרדיקלי של הטקסט מחלחל לתוכו מתוך תשוקה להשלים את הפרויקט המודע. מאשרי טוען כי הדחקה התת-מודע אינה כלל וכלל ערובה למחיקתו המלאה, ותפקידו של הקורא/חוקר הוא לחלץ אותו בקריאה שמפנה את הטקסט כלפי עצמו וחושפת את מגבלותיו כייצוג אידיאולוגי. השיטה של מאשרי היא חסרת מגדר, ועל כך כבר העירו חוקרות פמיניסטיות רבות. כדי להשלימה עם ההיבט הנשי, ההכרחי כאן, אצרף אליה את שיטת הקריאה המתנגדת של ג'יל דולן (reading against the grain) שחוצה במתכוון את המשמעות הגלויה של הטקסט.⁸ קריאה מורחבת כזו מתאימה למסע האינטרטקסטואלי שלי, ואני מבקשת להחילה כאן על הטקסטים התאורטיים והדרמטיים כאחד.

אמהות ובנות - העלילה האסורה בפסיכואנליזה

תחילה אנתח את העלילה על אמהות ובנות כפי שהיא נרקמת בטקסטים התאורטיים כדי לגלות את המודחק הרדיקלי שהפסיכואנליטיקאיות מנסות לדובב אך אינן מצליחות. הקריאה החלופית של מאשרי-דולן תאפשר לחשוף את הפסיכואנליזה כמנגנון הסבה (interpellation)⁹ פטריארכלי רב-עצמה, שממלכד את הפסיכואנליטיקאיות אל תוך מבוך ללא מוצא. בחלק הזה של המחקר הלכתי בעיקר בעקבות ספרה של ענת פלג-הקר,

מא־מהות לאימהות, שיצא לאור ב־2005. הספר סוקר טקסטים פסיכואנליטיים פמיניסטיים שדנים בנושא האמהות, והוא סיפק לי כמה נקודות ציון על אודות העלילה על אמהות ובנות.

פרויד, אבי הפסיכואנליזה, הוא מספר־העל שהציב את התבנית הנרטיבית היסודית לעלילה על אמהות ובנות המבוססת על השתייכותן למין "המקוצץ במקום המכריע"¹⁰. בעוד יחסי אם ובן הם מערכת אידיאלית ומפצה, ביחסי אם ובת מותקפת האם ונדחית על ידי הבת שוב ושוב. עוינות זו נובעת מהתודעות של הבת להיותה "פגומה" וקצוצת איבר כמו אִמָּה. הבת מאשימה בכך את האם והופכת על כן את אביה למושא אהבתה. אלא שגם כאן היא מתנגשת באם שמתחרה אתה על תשומת לבו של האב/בעל. אִם הבת שומרת על קשר עם האם, היא נאלצת להכיל את רגשות האיבה, הכעס והקנאה שהיא חשה כלפי אמה. אך גם אם היא בוחרת להתנתק, היא אינה חווה הקלה ושחרור, שכן הניתוק מהאם גורר השלכות קשות על התפתחות זהותה של הבת ובפרט זהותה המינית.¹¹ יחסי העוינות בין האם לבת נובעים אם כן מהנכות הביולוגית־המנטלית שלהן, ועל כן הן שייכות לפרה־היסטוריה ואינן חלק מהתרבות.¹²

עלילה זו התקבלה בהבנה ובהסכמה כחלק מהנרטיב הפסיכואנליטי הכולל, שצייד את תרבות המערב במנגנון הסבה נוסף, מוצלח למדי, שמסביר כביכול באורח אובייקטיבי את טבעיותו של הדיכוי המגדרי. ואולם בפועל ניכסה הפסיכואנליזה את הנפש והכפיפה גם אותה לדקדוק הפטריארכלי, וכך קבעה בין השאר את הנורמות שעל פיהן צריכות אמהות ובנות להרגיש, להתנהג ולחיות. פרויד עצמו הודה בכך שהסכמה הגברית שלו מוצלחת יותר ומאפשרת לבן לפתח בגרות תקינה, בעוד הסכמה הנשית שלו מקשה על הבת להתבגר ולהתפתח כראוי.¹³ וידי זה הוא בעיני הכתם העיוור בטקסט התאורטי של פרויד אשר מגלה את התת־מודע המושקע שבתוכו. הרגשות המסוכסכים של פרויד כלפי נשים לא נבעו ממקור גנטי או ביולוגי אלא מתהליכי הסבה תרבותיים. הפרויקט החדשני של פרויד, שביקש לתאר באופן אובייקטיבי ואוניברסלי את מבנה הנפש האנושית והתפתחותה, התבצע בסופו של דבר במגבלות הנאורות הפלוצנטרית, שהייתה מוטבעת גם בתודעתו של פרויד. הסיפור של פרויד חותם את הנשים בסימן קבוע של נכות העוברת בשרשרת גנאולוגית מאם לבתה, ונותן תוקף להקצאה החברתית הסותרנית שמשבשת מראש כל אפשרות ליחסי קרבה בין אמהות לבנות.

ז'אק לאקאן, מספר־העל השני בפסיכואנליזה, פעל כבר במרחב שנפרץ על ידי הפמיניסטיות. ואף על פי כן פעולת ההתערבות הסרבנית והחדשנית שלו בתאוריה נאלמת/נעלמת לגמרי בעניין הנשים. יתרה מזאת; הוא לא רק חוזר ומקבע את הכשל האנטומי־המנטלי של הנשים, אלא גם פוסק כי בעטיו אין ביכולתן להפנים את הסדר הסימבולי בשלמותו. כך, לאקאן, מהדמויות המשפיעות ביותר על הסדר הסימבולי בשנים האחרונות, ממשיך למעשה לתת תוקף לדיכוי החברתי־המגדרי.

הפסיכואנליטיקאיות הפמיניסטיות כמו הלן דויטש, קארן הורני, אנה פרויד ואחרות, שיצאו למאבק סוער עם פרויד החל משנות השבעים של המאה הקודמת, אתגרו בעיקר

את עקבות הדטרמיניזם הביולוגי, התעלמו מתסביך אדיפוס והציבו במרכז הדין את השלב הפרה-אדיפלי כשלב מהותי בהתפתחות הילד. בכל הטקסטים האלה גיליתי כי העלילה על אמהות ובנות נותרה חלקית ושולית, על אף רצונן המוצהר להעניק לה לגיטימציה במרחב הציבורי, ולספר את "הסיפור הגדול הבלתי כתוב".¹⁴ במקום לדון ישירות במערכת היחסים בין האם לבת, הפסיכואנליטיקאיות נותרות כבולות בתבנית העלילה הפרוידיאנית הבסיסית, שמתמקדת בהתפתחות הילד-הבן כפרוטגוניסט של התרבות. בהתאם לכך הן מנסות לאזן מעט את העלילה על ידי הכנסת קטעים חדשים שמספרים על התפתחותה של הילדה ועל חוויותיהן האישיות בתהליך זה. הן אמנם קובלות על כך שהאם עדיין חסרת עצמה במרחב הציבורי, אך מסכימות שביחסיה עם בתה היא מגלה עצמה שלילית ודכאנית.¹⁵ העלילה על אמהות ובנות נותרת בסופו של דבר אסורה בכבלים הנרטיביים של מספרי-העל, והשיבושים שהפסיכואנליטיקאיות מחוללות הם אך תיקונים נואשים, לעתים מביכים, אך לא עלילה חלופית, כפי שהיו רוצות. לא אתייחס כאן בפירוט לכל הפסיכואנליטיקאיות, אלא אתן מספר דוגמאות תוך איתור "הכתם העיוור" שבטקסטים התאורטיים הללו.

קארן הורני השמיעה כבר בשנות השלושים של המאה הקודמת ביקורת נוקבת על הפסיכואנליזה כ"יצירה של גאון זכר". יתרה מזאת; גם לתרבות כולה היא מתייחסת כ"ציוויליזציה גברית. המדינה, החוקים, המוסר, הדת והמדע הנם יצירות של גברים".¹⁶ אלה, לטענתה, נוטים להציג רעיונות כעובדות אובייקטיביות, והאדם, או בן האנוש, שהם מתכוונים אליו, הוא לרוב גבר כמותם. כאשר תו התקן הגברי שולט בכל ממדי חייה של האישה, קשה לה להשתחרר ממנו אפילו ברמת הפרט. זאת ועוד; האישה מתאימה את עצמה לתו התקן הזה כאילו היה זה טבעה האמתי, מתכנסת לתוך עולמה הרגשי ולעולמו של עוללה והופכת לתלותית ולחלשה. הורני הייתה הראשונה שערכה לתאוריה הפסיכואנליטית ניתוח מגדרי וגם המשיגה אותה כפנטזיה גברית.¹⁷ הטקסט התאורטי שלה עורך אצלי ציפיות גבוהות לגבי עמדתה בנושא יחסי אמהות ובנות, אך הסתבר לי כי בעניין זה היא השתתקה והמשיכה לספר בעיקר על הבנים. הורני הצליחה לספר רק שברי עלילה שלא שיבשו את עלילת היסוד. הקונפליקט בין האם לבתה בתאוריה של הורני אינו מתחיל בשלב הילדות, אלא מתרחש בעצמה בשלב בגרותה של הבת. הסיבה נעוצה במצבה הגופני-הנפשי הרעוע של האם הנמצאת בגיל המעבר, חווה את אבדן האטרקטיביות שלה וחשה קנאה גדולה בבתה הצעירה.¹⁸ הורני הציעה לנשים לברוח מהרגשת הנחיתות שלהן לעבר התנהגות גברית, ובכך היא הרחיבה, גם אם לא התכוונה לכך, את יחסי השליטה הדכאניים גם לתוך הקשר בין אמהות ובנות. הכתם העיוור בטקסט של הורני נמצא, לדעתי, במקום שבו היא קובלת על כך שקשה להבחין בין מה שהוא נשי במהותו לבין מה שהוא תוצר של ההשפעות התרבותיות. כאשר היא כותבת שהניסיון להגדיר את הנשי הוא עצמו שיתוף פעולה עם הפטריארכיה, מתגלה התת-מודע המודחק של הטקסט, שממשיק את הורני וגורם לה לספר עלילה מקוטעת, שמשפתת פעולה עם הסיפור שהיא משתוקקת לצאת כנגדו.

ננסי חודורוב (Chodorow) הדגישה לראשונה בסוף שנות השבעים כי עלילת אמהות ובנות היא עלילה שונה בתכלית מזו של אמהות ובנים. על דרך ההיפוך הבינארי היא

הציגה דווקא את העלילה של האמהות והבנות כסיפור יפה עם סוף טוב. בעלילה של חודורוב, האמהות מגדלות בנות שקרובות אליהן בתחושותיהן, בגופן ובנשיותן, ועל כן היחסים ביניהן מתאפיינים מלכתחילה בהזדהות ובמעורבות רגשית חזקה. כשמגיעה הבת לבשלות נפשית תקנית היא שואפת בדומה לאמה לממש את עצמה בתוך האמהות. האם מטפלת בבתה במסירות ובהקרבה מתוך כוונה לכונן את תחום היחסים הבין-אישיים כחלק ממהותן. כתוצאה מכך מתפתחת הבת לאישה עם עולם פנימי עשיר ומגוון ומנהלת יחסים בין-אישיים מספקים ומוצלחים עם אמה ועם נשים אחרות. יחסי אם-בת מכוננים אפוא גם קשר הדוק בין נשים בכלל, שמעדיפות מרצונן להזניח את המרחב הציבורי לטובת המרחב הפנימי. חודורוב מדגישה את האמהות כתמצית הנשיות, אך בה בעת מספרת כי הנטייה הרווחת בקרב הבנות היא להאשים את אמותיהן במצוקות המתרגשות עליהן.¹⁹ בנקודה זו מגלה הטקסט את האמביוולנטיות המודחקת שבו ואת אי-יכולתו של הסיפור האוטופי לסיים את עצמו. יתרה מזאת; זהו הכתם העיוור שבו, בניגוד לפרויקט האידיאולוגי של חודורוב, הטקסט סוטה ממסלולו ומתחבר לטקסטים של פמיניסטיות כמו ננסי פריידי,²⁰ ל' אייכנברג וסוזי אורבך,²¹ שמספרות על כישלונה של האם לספק לבתה מסגרת חמה ומגוננת, על מסריה הכפולים, על התנגדותה לעצמאות הבת ועל כך שהיא לעולם אינה מרוצה ממנה ומטילה על כתפי בתה את משא אכזבותיה שלה.

אגב השיטוט שלי בטקסטים התאורטיים גיליתי ספרות שלמה של פסיכותרפיסטיות שמנסות להתיר את יחסי העוינות בין האם לבתה ולהציב פתרונות פרקטיים לבעיה. פאולה קפלן, לדוגמה, מתארת קשר רווי רגשות שליליים של כעס, שנאה, פחד, ניכור ואכזבה. את פתרון הקונפליקט מטילה קפלן על הבת, אחרת, היא מאיימת, "You can't get free, and you can't really grow up".²² הבת אמורה ללכת אל מעבר למיתוסים הכוזבים על אמהות ולנפץ את "מסכות האמהות" ("masks of motherhood")²³ המספרות על האם המושלמת היודעת מטבעה כיצד לגדל את ילדיה ולספק את כל צרכיהם. אם הבת תצליח להתבונן באמה כעל בת אדם מורכבת יפתר הקונפליקט, וקפלן מציעה אפוא פתרון מעשי באמצעות "אימון הבעתי" ("expressive training")²⁴ הכולל כתיבת ביוגרפיה של האם, משחקי תפקידים וראיונות עומק. אך גם הפרויקט האופטימי של קפלן, הבטוח מאוד בסיפור שלו, פוער פה ושם כתמים עיוורים זעירים שמתוכם מבצבץ הלא-מודע המודחק של הטקסט, שהוא הרבה פחות בטוח באופציית האיחוי. במקום אחד היא מספרת:

Most of what I actually saw most mothers do range from pretty good to terrific; but my colleagues usually described their actions in negative ways. I tended to leave case conferences feeling vaguely ashamed but not knowing why. One day, I realized that it was because, as a woman – and even more, as a mother – I was a member of the group that my colleagues seemed to think caused all the world's psychological problems.²⁵

במקום אחר היא אומרת:

The biggest reason daughters are upset and angry with their mothers is that they have been *taught* to be so. [...] As daughters and mothers we have for generations been trapped in a dark web we did not spin.²⁶

כאן קפלן מעיזה אמנם לומר שהקונפליקט אינו תוצאה של שיגעון או בעיה נפשית, אך היא בכל זאת מציעה בסופו של דבר תהליך טיפולי-אישי לכל בת. זהו פתרון שקט, שאינו מזעזע את המרחב התרבותי, אלא מטיל את כל כובד האחריות על הבת ומחריף אצלה, ללא ספק, את המועקה.

בשנות השמונים של המאה ה-20 פרצו הפמיניסטיות הצרפתיות הפוסט-מודרניסטיות לתוך השיח הפסיכואנליטי ואתגרו בעיקר את התאוריה של לאקאן. הן מתמקדות בעיקר בנושא הכתיבה הנשית, ויחסי אמהות ובנות מופיעים אצלן כתמה משנית בלבד. אצל ז'וליה קריסטבה, למשל, מובלעת העלילה על אמהות ובנות כפנטזיה יוצאת דופן, כשהיא כותבת ב"אמהות על פי בליני" כי בזמן הלידה "האשה באה במגע עם אמה; היא הופכת לאמה-שלה, היא הנה אמה-שלה". ב"זמן הנשים" מתארת קריסטבה את האמהות כצורה אידיאלית של אהבה ויצירה:

החניכות האיטית, הקשה והמענגת באמנות ההקשבה, העדינות, איבוד המעצורים. היכולת להצליח במסלול זה בלא מאזוכיזם, ומבלי לבטל את אישיותך הרגשית, האינטלקטואלית והמקצועית – זה מן הסתם שכרה של אמהות חפה מפשע. אז היא הופכת ליצירה במובן החזק של המילה. [או שמא] לאוטופית, נכון לעכשיו?²⁷

במשפט האחרון כאן, בסימן השאלה שהיא מציבה, אני מוצאת את הכתם העיוור, הוא-הוא המפתח הפרשני לסיפור של קריסטבה, שחושף בה בעת את הפרויקט האידיאולוגי-האוטופי שלה וגם את מגבלותיו. ניסיונה של לוס איריגארי לשכתב את האמהות העילאית בשפה פיוטית, חושף ב"האחת אינה נעה בלי האחרת", גם אם לא התכוונה לכך, את מערכת היחסים הסבוכה בין האם לבתה: "את מתבוננת בעצמך במראה. וכבר רואה בה את אמך. ועד מהרה בתך – אם. בין שתיים אלה, מי את? מה המרחב שאת תופסת לבדך? באיזו מסגרת עליך להסתפק? וכיצד תאפשרי לפניך לרוץ מבעד לכל המסכות?". איריגארי מתאמצת להתיר את העלילה באוטופיה רכה, וחוזרת את איחוי הקרע בין האם לבתה, אך בה בעת שוב פורצת החוצה אותה עלילה נוראה, שאינה ניתנת להתרה: "עם חלבך, אמא, ינקתי קרח. והנני כאן ועתה, וקרבי קפואים. ואני מתקשה ללכת אפילו יותר ממך, ואני נעה אפילו פחות ממך. את זרמת לתוכי, ונוזל חם זה הופך לארס, ששיתק אותי".²⁸

המשגת האמהות ממשכה להעסיק את הפסיכואנליטיקאיות גם בשנים האחרונות, אולי מתוך תקווה שסיפור שונה על אמהות יתקן גם את העלילה על אמהות ובנות. אם קודם הן הציעו לבטא את קולה של הבת כפתרון עלילתי, עכשיו הן קוראות לאיזון עלילתי על ידי ארטיקולציה לחוויותיה של האם.²⁹ סטפ לואלר היא דוגמה מובהקת לחוקרת פמיניסטית

שמנסה לספר סיפור מאוזן דרך ריאיונות עומק עם נשים, שדיברו בשני הקולות – של האם והבת גם יחד. הסיפור שלה מתחיל בתחושה אופטימית שתצליח היכן שאחרות נכשלו:

so many analyses of the mother-daughter relationship collapse the [...] mother's story into that of the daughter: the daughter is seen as possessing a privileged insight into the relationship, and her account is seen as giving a 'true' representation of the mother. I noted earlier that much feminist work to date has been a 'daughter's story'.³⁰

בעקבות עבודת השדה שלה לואלר מציעה לנתח את הסיפור בגישה רדיקלית שמכניסה לדיון גם רכיבים כמו עצמיות, סובייקטיביות וידע. היא טוענת שהידע הרווח קושר בין אמהות, בנות, עצמיות וסובייקטיביות. הידע הזה אמנם לעולם אינו אחיד וסגור, אך הוא הופך לאמצעי שדרכו הכוח פועל על האדם. הידע על אמהות ובנות אינו נופל משמים, אלא מיוצר ומשועתק דרך יחסים חברתיים ומערכות פוליטיות. כתגובה לצרכים חברתיים-פוליטיים נתונים אמהות ובנות ממקמות את עצמן בהתאמה לידע הזה ומעצבות את זהותן ביחס אליו. הידע הזה, שלכאורה מבטיח לשחרר אותנו על ידי חשיפת "האמת" על הטבע האנושי, בפועל כובל אותנו פי כמה למנגנוני הכוח. כתוצאה מכך גם הרעיון לספר סיפור מאוזן לא פותר את הקונפליקט, ולואלר מגיעה לתובנה הכואבת כי אין דרך להגיע לסוף טוב:

It was the women I interviewed who made me see the deep ambivalence and complexity of the relationship, the ways in which a desire for a 'bonding' between mother and daughter does not hold.³¹

לא התיימרתי כאן להציג קריאה גדושה ומקצועית בפסיכואנליזה, אלא לחלץ את קווי המתאר של העלילה על אמהות ובנות מתוך כמה טקסטים תאורטיים. השיטה של מאשרי-דולן אפשרה לי לחשוף את הכתמים העיוורים של הפרויקט האידיאולוגי של הפסיכואנליטיות, שמבקש ללכת אל מעבר לסיפור-העל, אך כבול בסופו של דבר לאותן הנחות יסוד שמבנות את תודעתן של המספרות הפסיכואנליטיקאיות לא פחות משהן מבנות את תודעתם של מספרי-העל. כך קורה שהן אמנם קוראות תיגר על עמיתיהן הגברים, אך ממשיכות כמוהם לפרש ולחזק את הדקדוק הפסיכולוגי המעוות שעליו מושתתת התרבות המערבית.

מכל הטקסטים שהצגתי לעיל נראה לי כי זה האחרון, של סטפ לואלר, הוא טקסט דינמי, שתוך כדי כתיבתו מצליחה לואלר להגיע לתובנה שהפרדה בין הפסיכולוגי לחברתי היא עצמה הבניה חברתית מכוונת. לפיכך יחסי העוינות בין אם ובת אינם נובעים מהמבנה הנפשי הלקוי שלהן כנשים, אלא מהאופן הלקוי שמנגנוני הכוח/ידע מבנים אותן כנשים. כפי שאציע בהמשך, ניתן למתוח קו של רצף בין סטפ לואלר למרים קייני ולראות בטקסטים הדרמטיים של קייני דוגמאות מפורטות לטקסט התאורטי של לואלר.

לפני שאפנה לניתוח הטקסטים הדרמטיים ברצוני להתייחס לספרה של מריאן הירש מ-1989, *The Mother/Daughter Plot*, שבו היא בודקת כיצד מעוצבת מערכת יחסים

בין אמהות לבנות בספרות הנשית מסוף המאה ה-19 ואילך. הירש מצביעה על הקשר ההדוק שבין אופני הכתיבה הספרותית להתפתחות התאוריות הפסיכואנליטיות. לאחר שאציג בקצרה את הקריאה הפרשנית שלה, אציע קריאה פרשנית משלי, מעין מטא-קריאה שתגשר בין הטקסט התאורטי, הטקסט הספרותי והטקסט הדרמטי.

ברומנים הקנוניים של סופרות כמו ג'יין אוסטין, מרי שלי, ז'ורז' סנד, האחיות ברונטה וג'ורג' אליוט האם נעדרת מהעלילה או לחלופין שותקת או לא מוערכת. הרומן המשפחתי הנשי בטקסטים האלה מעוצב בהתאמה לרומן המשפחתי של פרויד, ולכן נשען על קשרים הדוקים עם האב ולא עם האם.³² אמנם ברומן דניאל דירונדה מאת ג'ורג' אליוט האם תופסת מקום מרכזי, אך הדמויות המחנכות והמטפלות הן של גברים. הירש מראה כיצד סופרות אלה בוחרות לעצב את האם כמתה, כמשוגעת או כדמות קומית. הגיבורה הנשית מנתקת את עצמה מעבר מגביל וממציאה סיפור חיים חדש. נעדרות האם יוצרת מרחב שבו העלילה של הגיבורה כמו גם הפעילות העלילתית עצמה יכולות לבוא לידי ביטוי. החתונה ברומנים האלה מסיימת תמיד את העלילה הנשית, אם כי הגיבורה יכולה להיות נשית גם בלי לממש את האמהות.

לאחר מלחמת העולם הראשונה חלה התקדמות בכל הקשור לאמצעי מניעה וטכנולוגיות הולדה, שהורידו ללא ספק את מפלס האיום של האמהות ואפשרו לנשים מרחב בחירה מסוים. סופרות כמו וירג'יניה וולף, קולט ואדית וורטון מציבות את האם כדמות מרכזית בטקסט היצירתי של הבת, כאשר זו נקרעת בין נאמנותה לאמה ולאביה. הקשר בין הבת לאם מתאפשר במיוחד לאחר מות האם, שקולה מתווך באמצעות קולה של הבת היוצרת. בסיפורים האלה הנשים הצעירות מעדיפות בסופו של דבר חיי יצירה והגשמה עצמית על נישואין וחי משפחה.

הרומנים של שנות השבעים ואילך כמו אלה של מרגריט דיראס, מרגרט אטווד וקריסטה וולף מעצבים אמנם דמויות אמהיות במרכז העלילה במקום הדמויות הגבריות, אך טקסטים אלה כתובים עדיין לחלוטין מהפרספקטיבה של הבת. בהתאמה להתפתחות התאוריות הפסיכואנליטיות הפמיניסטיות, מבוססים הרומנים האלה על קרבה וברית בין נשים, ולכן המפנה הדרמטי הוא מהאם לעבר האחות, החברה או המאהבת.

הירש פונה גם לטקסטים ספרותיים של כותבות אמריקאיות שחורות כמו טוני מוריסון ואליס ווקר כדי לבדוק את מערכת היחסים בין אמהות לבנות במבנה משפחתי שבו אבות ובעלים אינם תופסים מקום מרכזי כמו במשפחה הלבנה. הירש מניחה שמצב משפחתי כזה מאפשר התפתחות של מערכת יחסים תקינה יותר בין אמהות לבנות. אך הניתוח שלה מראה כי גם בקרב הסופרות השחורות לא נוצר עדיין טקסט חלופי על יחסי אמהות ובנות, אלא בעיקר כתיבה של הבת השחורה המהללת ומפארת את אמה שגידלה אותה בקשיים עצומים.

הירש קובלת על כך שטקסטים ספרותיים כמו אלה הפסיכואנליטיים מכילים "א-סימטריה טרגית"³³ בין קולה של האישה כבת לקולה של האישה כאם, ומגלים שהפנטזיה של קשר

הדוק ואוהב בין אמהות לבנות לא מצליחה להתממש. העלילה הספרותית, אם כן, בדיוק כמו זו הפסיכואנליטית, רוויה פחד, שנאה ורגשות אמביוולנטיים. הירש מניחה בסוף הספר, בדומה לפסיכואנליטיקאיות שפעלו כמה שנים אחריה, כי פתרון הטרגדיה טמון בכינון דיאלוג בין האם לבת. אך גם בשנות האלפיים הניסיון הזה עדיין לא צלח, והקשר בין האם לבת, כפי שלואלר אומרת, "לא מחזיק". על כן, אני מציעה לקרוא את הטקסטים הספרותיים שהירש קוראת באופן שונה ממנה. הירש, כאמור, מנתחת את התפתחות הרומן הנשי בציר הזמן כביטוי סימבולי לתאוריה הפסיכואנליטית התקפה באותה העת. מתוך הדוגמאות שלה ניתן לדעת לחלץ גם קריאה נוספת, מתנגדת, ברוח גישה של לואלר. קריאה כזו חושפת את אופני הכתיבה הנשית כמסמנים את המימוש הדכאני של הידע הפסיכואנליטי בתוך המרחב החברתי וכבוראים, לפחות בתוך הרומן, טקטיקות הישרדות עבור הדמויות הנשיות. ההיחלצות עצמה היא תמיד חלקית ונושאת עמה כאב ואבדן של האם או האמהות בדרך כזו או אחרת. מימוש ההישרדות יכול להתבצע בדרך כלל כאשר הדמויות הנשיות נמצאות בסטטוס חברתי לימנלי, שבו הן עדיין סובייקטים כבנות וטרם נהפכו לאובייקטים כאמהות. זהו המרחב החופשי-היצירתי שהרומן הנשי פותח עבור הגיבורות שמגיעות בעלילות השונות ובזמנים השונים להחלטות מכריעות לגבי חייהן בעתיד.

אמהות ובנות - העלילה החלופית של מרים קייני

מרים קייני מעידה על עצמה בריאיונות שונים שהיא מרקסיסטית ופמיניסטית,³⁴ ועל כן בחירתה לכתוב מחזות ראליסטיים עבור התאטרון הממוסד אינה מובנת מאליה. טקסט שנכתב בסוגה מסוימת, נושא עמו תמיד רובד אידאולוגי מסוים. הראליזם נחשב בדרך כלל לאמצעי ייצוג בורגני, ולכן מושמץ על ידי מלומדים ויוצרים בעלי תודעה רדיקלית.³⁵ יוצרות וחוקרות תאטרון פמיניסטיות הצטרפו לעמדה המסתייגת מייצוג ראליסטי והטעינו אותה גם בפוליטיקה של המגדר. לטענתן, הראליזם השקוף מבחינה מגדרית מהווה "כלא אמנותי" ליוצרות, שנאלצות לכתוב בתבניות גבריות מובהקות של מבנה עלילה לינארי עם קונפליקט מרכזי שמתפתח לשיא ונסגר בפתרון ברור.³⁶ ואולם לאחרונה משמיעות חוקרות פמיניסטיות גם עמדה חיובית יותר ביחס לראליזם. לדעתן, דווקא האופי הניטרלי והטבעי כביכול של הראליזם מכיל פוטנציאל פוליטי חיובי, שכן הוא מאפשר לצופים וצופות רגילים מהמעמד הבינוני לקבל תפיסות מגדריות שאלמלא כן היו דוחים אותן על הסף. לפיכך הן אינן פוסלות את הראליזם כאמצעי מבע פמיניסטי חתרני בתאטרון הממוסד.³⁷

הדרמה של מרים קייני היא דוגמה לגישה כזו, ומתוך דברים שאמרה בריאיונות שונים מתברר כי היא פועלת כך מתוך מודעות ומנכסת את הראליזם כדי להציג את עמדותיה הביקורתיות על הבמה המרכזית ולקהל רחב ככל האפשר. לשיימוס פינגן, המחזאי האירי, היא אמרה בין השאר:

אני מתחבאת, אין לי ברירה. כי אני מתעניינת בפוליטיקה של המעמד. [...] אני צריכה להתחבא גם כאישה. אני מרגישה כמו אנוסה, חיה בעולם של גברים, ללא

שפה משלי. השפה היא גברית, הסמלים הם גבריים. [...] מה שמשנה זה התחפושת, להתחבא מאחורי כל מיני מסכות. [...] דרך טובה להתחבא זה היסטוריה [...]. אני עוטפת את האמת בעלילה, במלודרמה, באופרת סבון.³⁸

ואכן, אם נחזור לתקצירי המחזות שסיפרתי קודם, נראה שברובד העלילתי, הגלוי, מדובר בשתי מלודרמות משפחתיות, שמתארות את קשיי חייהן של בבתא ויוספה, שתי נשים החורגות בהתנהגותן מהנורמות החברתיות המקובלות בזמן. אך מהי "האמת" שקייני "עוטפת"? בריאיון ארוך שערכתי אתה היא אמרה: "יש דמויות 'שמש' ויש דמויות 'ירח' – כאלה שאין להן אור משל עצמן. אותי מעניין לכתוב דמויות של 'שמש'. [...]. אני עוסקת בנשים שורדות".³⁹ כדי לקרוא את בבתא ואת סוף עונת החלומות כטקסטים שבמרכזם דמויות שמש ששורדות את הדיכוי החברתי-המגדרי, נחוצה שיטת הקריאה של מאשרי-דולן, שבעזרתה ניתן גם לחלץ את העלילה על אמהות ובנות כדוגמה פרטיקולרית לסבל ולמחיר העצום שכרוכים במאבק ההישרדות של נשים.

סטפ לואלר, שיצאה, כאמור, לחפש שיטת טיפול פסיכותרפויטית לאיחוי הקרע בין אמהות ובנות והבינה כי הבעיה אינה קלינית אלא חברתית, שואלת בסוף ספרה האם אמהות ובנות יכולות להיחלץ מהמלכוד החברתי על ידי פעולה סרבנית כלשהי. כאן מתחמקת לואלר לתוך דיון ארוך ומפותל על הקושי להגדיר מעשה התנגדות בתרבות בת זמננו, ועל מורכבותו של הכוח, וכיצד הוא יוצר גם עבור נשים אפשרויות להנאה, לסיפוק ולמשמעות. הערה אחת שלה, עם זאת, ראויה כאן לתשומת לב: "what has to be given attention is the sheer impossibility of living out the subject positions offered within discourses of mothering and daughtering".⁴⁰ כלומר, המיצובים החברתיים של "אמהות" ו"בנות" מעוותים מלכתחילה ובלתי אפשריים עבור אמהות ובנות.

קייני יוצאת, למעשה, מהנחת יסוד דומה לזו של לואלר ומדגימה באמצעות שתי דרמות כי לנשים יש רק אופציית קיום אחת והיא מלחמת הישרדות במובן הבסיסי ביותר, שאין להן בררה אלא לחרוג מהנורמות ומהערכים החברתיים המקובלים, שממילא אינם מאפשרים להן תנאי חיים נאותים. אחת המשמעויות הנוראות של מלחמת הישרדות הזו היא שלא רק שלא תיתכן אחווה בין אמהות לבנות, אלא שהאחת מאינת את השנייה. בעולם שמעוצב לחלוטין על פי דפוסי דיכוי מגדרי, הנשים נאלצות להטמיע את המנגנונים הדכאניים כדי לשרוד, וכתוצאה מכך הן מפנות את המנגנונים האלה כנגד עצמן. במציאות אכזרית כזו אין לנשים בררה אלא להתחרות ביניהן על הגברים במודע או שלא במודע בכל רגע נתון. לכן, קייני מעצבת את העלילה על אמהות ובנות כך שמערכת היחסים בין השתיים היא מראש בלתי אפשרית והרת אסון לשני הצדדים.

במחזה בבתא, קייני ממהדת את העלילה הגדולה של בבתא עם אמה, מרים ברת-יוסף, בשתי עלילות קטנות יותר בין אגריפינה, חברתה של בבתא ואמה ברוריה, ובין מרים ברת-בעיין, אשתו הראשונה של יהודה בן-אליעזר לבין בתה שלומציון. טקטיקה דרמטית-חתרנית זאת מאפשרת לקייני להבליט מחד גיסא, בתוך קונבנציה ריאליסטית לכאורה, את מלחמת הישרדות המבעיתה של האמהות. מאידך גיסא, היא מדגישה את

השוני שבין כל הנשים האלה – אמהות ובנות, לבין בבתא, שמשיבה מלחמה שערה. מרים, האם, נקלעת למלחמה נואשת על חייה עקב נסיבות חברתיות קשות. היא נכשלת בייעודה החברתי כמנגנון להולדת בנים, ובכך פוחת חנה באחת בעיני בעלה. היא יולדת בת כעורה, שמקשה עליה למלא את תפקידה כאם ולמצוא לבתה חתן שיגאל אותה ויבטיח לה את קיומה החברתי והפיזי. בבתא היא גם בת מרדנית מילדותה, ובכך מסבכת עוד יותר את מרים בניסיונותיה הכושלים להילחם על הישרדותה שלה ובה בעת להיות גם אם על פי מושגיה של בתה. הקשר בין ברוריה לאגריפינה ובין מרים ברת-בעיין לשלומציון מתאפשר כי הבנות, בניגוד לבבתא, מוותרות מראש על מלחמת ההישרדות שלהן ומסכימות להמשיך את שרשרת תפעול המנגנונים הדכאניים בעקבות אמותיהן. רק כך יכולות נשים להיות "אמהות" ו"בנות" בהתאם לתו התקן החברתי, והן משלמות על כך בקיום חלקי ומעוות בשולי החיים החברתיים. אך כאשר אישה מנסה לחרוג משרשרת הדיכוי נחשפות "האם" ו"הבת" כתפקידים חברתיים מעוותים ופגומים, שעוצבו על ידי גברים.

כבר בסצנה הראשונה מעצבת קייני את יחסי מרים ובבתא כקונפליקט שלא ניתן לאיחוי. מרים מתגלה כמי שמנסה בכל כוחה לחנוך את בתה לתוך הסדר החברתי, שפירושו הטמעת שרשרת הדיכוי. האב, לעומתה, בעל הכוח החולש על כל המשאבים הכלכליים ובהם אשתו ובתו, יכול להרשות לעצמו יחס מקל וחם יותר כלפי הבת. כך, אפוא, על אף שבבתא לא נוכחת בדיאלוג, ברור מיד כי הקונפליקט בין האם לבת נובע, למעשה, ממעמדה הרעוע והתלותי של האם באב במשפחה הפטריארכלית המובהקת של ימי בר-כוכבא.

מרים קובלת בפני בעלה שבבתא מבלה את זמנה בשעשועים במקום לעזור לה בסידור ובאריזת התמרים. ככל שהאב מגיב בפייסנות ובהתחשבות כלפי בבתא, גובר כעסה של מרים, והיא מסיטה את השיחה במתכוון לדיון במציאת חתן הולם לבת המתבגרת. כשהיא מכריזה: "כלום לא את טובתה אני דורשת",⁴¹ אין זו אמירה צינית או מתחסדת, אלא משפט מפתח שקייני מקפלת בו את כל פרדוקס האמהות. מרים, שמחפשת לבתה חתן מבוסס, מנסה בה בעת להרחיק את בבתא מהאב, מקור החיים שלה עצמה, וגם למלא את חובותיה כאם על פי הנורמות החברתיות שהפנימה. כיעורה של בבתא צד בצד עם אופיה האגרסיבי יוצא הדופן הופכים את האמהות למשימה מפרכת. כשמרים צועקת לעבר בבתא: "את לא יודעת מה טוב בשבילך", היא מדברת בקולה האמהי הנורמטיבי. כשהיא מטיחה: "תסתכלי פעם על עצמך במראה, תסתכלי. עומדת פסוקת רגלים כמו פרה, מצווחת במקום לדבר, וכשתוקף אותך הכעס, עיניך כמו יוצאות מחוריהן. אם הוא היה מכיר אותך, כמו שאני מכירה אותך, הוא לא היה חושב אפילו להתחתן איתך",⁴² היא מדברת בקול המושתק של קיומה האומלל והמפוצל כאם מתוסכלת וכאישה שנלחמת את מלחמת ההישרדות שלה עצמה מול אישה אחרת – בתה, שמאיימת להשתלט על משאבי האב. כך או כך, כל פעולותיה של האם מכוונות לנווט את בתה לתוך הנתב שלה עצמה, כפי שמכוון אותה תפקידה החברתי כ"אם". מאבקה של בבתא להישרד כאדם מחוץ לשרשרת הדיכוי מאיין למעשה את מרים כ"אם" ולכן גם כ"אישה" בתוך הסדר החברתי הקיים.

מרים מנסה למנוע את חתונת בתה עם ישוע ההרפתקן מסיבה כלכלית הקשורה למבנה החברה הפטריארכלית של אותה העת. לפני נישואיה שייכת הנערה לאביה, ואחרי נישואיה היא הופכת לקניין בעלה עם הנדוניה שקיבלה מהוריה. עתידה הלא ברור של בבתא עלול להוריד לטמיון את הנדוניה שלה ולהצית ולחדד מחדש את המאבק בין מרים לבבתא על משאבי האב. מרים חוששת שבעלה הכרוך אחר בתה ייגרר לסייע לה בעתיד על חשבונה היא. לכן היא משכנעת את בעלה להחביא את הנדוניה של בבתא ותובעת ממנו צו ירושה ברור, שיבטיח את עתידה שלה. מרגע זה הופכת מלחמת ההישרדות של בבתא ומרים למאבק אלים אחת כנגד השנייה, שגובה מחיר גבוה מכל אחת מהן. מרים, שבינתיים מתאלמנת, נדונה לחיי נתק ובדידות חברתיים, ובבתא, אלמנה צעירה ואם לתינוק, חוצה את הקווים האדומים החברתיים לבד לגמרי.

כאמור, בבתא לא תכננה זאת מראש. נסיבות היומיום שלה מובילות אותה זו אחר זו לסדרה של פעולות תגובה אשר מבחינתה הן בלתי נמנעות. היא גונבת את תכשיטי אמה כתגובה לאי־קבלת הנדוניה ביום חתונתה. היא יוצאת לעבודה חקלאית ומעבדת גינות אפרסמון כתגובה להתנהלות של בעלה, שמעדיף לבלות את היום בשינה ובלילה להתנפל על שיירות של רומאים עם בר־כוכבא. לאחר שהוא נתפס ומוצא להורג, מתעלמת הקהילה מגופתו המוטלת לראווה, ולכן היא נאלצת לקבור אותו לבדה.

עד כאן מכוונת ההוויה את פעולותיה של בבתא כמערכת של תגובות. לאחר מות בעלה, ישוע, בהתאם לחוק החברתי, עוברת הבעלות עליה, על תינוקה (ששמו כשם אביו) ועל הרכוש שצברה לידי אפוטרופוסים. בנקודה זו, כאשר מסתבר לה כי אלה מתכוונים לבזוז את רכושה ולהותירה חסרת כול, היא מחליטה באופן מודע לצאת למאבק הישרדות. התודעה החברתית שלה שניעורה מתוך פעולות ההישרדות היומיומיות, מטעינה ומנחה את המשך דרכה. ההוויה היומיומית, אם כן, מניעה את בבתא להגדיר את עצמה מחדש כ"אם" וכ"אישה", ולכן היא נאלצת להיפרד בראש וראשונה מאמה – מעוז ההטמעה והתחזוקה של ה"אמהות", אחר כך מאביה – מעוז הכוח המתפעל את הדיכוי המגדרי, ולבסוף היא בורחת אל מחוץ לקהילה, אל המדבר. שם היא משקמת את עצמה וחוזרת אל תוך החברה במטרה לקבל אישור חוקי על נכסיה.

הניתוק הזמני מהקהילה והמעבר אל החיים במדבר כסמל לקיום מחוץ לסדר החברתי, מסומנים על ידי עימות חזיתי ואלים עם האם. מרים מביימת סצנת קרבה עם בתה לאחר הוצאתו להורג של ישוע, שמתעתעת לרגע לא רק בקוראים אלא גם בבבתא:

מרים מופיעה, הן מסתכלות זו בזו לרגע.

מרים: בבתא...

בבתא: אימא... (לאט ובהיסוס הן מתקרבות זו לזו. בתנועה אוטומטית נוטלת מרים

את ישוע מידיה של בבתא)

מרים: לא יכולתי לבוא לעזור לך לקבור אותו... (שתיקה) אי־אפשר היה...

בבתא: אני יודעת...

מרים: אל תפחד ממני... אין בליבי טינה אליך... את שלי... עצם מעצמי... בשך

מבשרי...

את הדבר היחיד שנותר לי בעולם... [...] אני סלחתי לך, ואת סלחת לי... נתחיל מהתחלה, כאילו...

בכתא: כן...

מרים: הבאתי לך קצת מרק, כזה שאת אוהבת. בואי, תוציאי לך מהסל, תשתי... בכתא: כן. (מכנית מוציאה את המרק ומתחילה לשתות ממנו).

הציפייה הפסיכו-חברתית לפיוס ולהתרת יחסי העימות בין אם לבתה מתממשת כאן לכאורה באורח מלא. האם מתנהגת לרגע כפי שבבתא אולי ארעה/ערגה במחשבותיה, אך מעולם לא חוותה בפועל. מרים מתנצלת על התנכרותה בעבר ומכריזה בקול על קשר הדם שבינה לבין בבתא. היא מסמנת את שיבתה בפעולות "אמהיות" מובהקות: נושאת את נכדה בזרועותיה ומאכילה את בתה תוך קרבה פיזית וחיבה מופגנת.

בבתא, בדומה לקוראים, מאמינה לכוונות האם, ובהתרגשות רבה מוכנה סוף-סוף להתפייס ולכונן אתה את הקשר המדומיין.

מרים: (מתבוננת בישוע) בן יפה... גבר...

[...]

מרים: טוב שאת יודעת... תגמרי את המרק, נוציא מה שאפשר מה...חורבה הזאת ונעלה הביתה...

בכתא: לא אכפת לי, שום דבר כבר לא חשוב...

האתנחתא האופטימית הזו אך מעצימה את המהפך בהמשך הסצנה, שבה מתברר כי לא לקשר דם חותרת האם אלא לקשירת קשר דמים (כסף) כנגד בבתא. ברגע שמרים מציעה לבבתא: "אני אקנה ממך את הגינות ואקח על עצמי את החובות",⁴³ מתחדש מאבק הדמים ביתר שאת:

בכתא: תעזבי אותי – תעזבי, לכי, את חושבת שאני לא מבינה – את רוצה לקחת ממני הכל – כל מה שאספתי וצברתי וקניתי...

מרים: גנבת! ממני גנבת!

בכתא: [...] אני לא אהיה שבויה בביתך [...].

[...]

מרים: [...] את עוד תבואי בידיים ריקות לבקש חסדים.⁴⁴

קייני מעמתת כאן שתי מערכות שית. האחת, הכלכלית-החברתית, שמכוננת את מערכת היחסים הפגומה והמעוותת בין אם לבתה. והשנייה, השיח הפסיכולוגי-האלטרואיסטי על אודות "האם האידאלית", שמעורר על פי רוב אצל הבנות מערכת ציפיות שאינן מתממשות בדרך כלל.

אפילו על ערש הדווי אין אפשרות לפיוס, והקונפליקט אינו ניתן לגישור:

בבתא: אימא...

מרים: באת לרשת...

[...]

מרים: בהמה. בהמה גסה, היית ונשארת. [...] שלוש שנים ידעת שאימך בורדה וחולה, נתונה לחסדי זרים, אבל את לא באת... [...] ועכשיו באת לקחת את הנתח שלך... נשארת כמו שהיית, גסה ואכזרית... [...] לכי, לכי מפה, אני רוצה למות בשקט!⁴⁵

רק ברגע המוות עצמו, כשמלחמת ההישרדות ממילא תמה, מרים משתחררת ממיצובה החברתי כ"אם", שהפך אותה לאישה פגומה ומסוכסכת שאינה מצליחה להיות "אם" לבתה הכעורה. ברגע זה היא יכולה להרשות לעצמה לדבר מחוץ לסדר החברתי ולהביע משאלה מודחקת: "כל-כך רציתי לראות אותה... לחבק אותה". ובבתא, שנותרה מנצחת אך מובסת גם יחד, מתוודה: "כל כך רציתי שתאהבי אותי, שתתגאי בי [...]. בחייך וגם במותך – את חידה".⁴⁶

קייני שולחת כאן חצי ביקורת נוקבים לעבר התרבות הפלוצנטרית שדוגלת במיתוס היופי הנשי כחלק מתפעול יחסי המרות גם בתוך המשפחה עצמה. אלה מכוונים גם את יחסי האמהות והבנות, שמניעים קשר מעוות המושתת על ערכים חברתיים שפועלים למעשה כנגדן. העובדה שרק מותה של מרים מחולל הבלחה רגעית של קרבה, מזכירה כאן את הדוגמאות מהספרות הפמיניסטית שמניתי קודם, שבהן מדברת הבת בשבחה של האם ומתקרבת אליה רק כשזו כבר איננה בחיים. המוות, כמסמן אופציה יחידה לקרבה ולחשיפת המבנה הנפשי העמוק של אמהות ובנות, מחזק את התפיסה של קייני כי הסדר החברתי הוא שאוסר אמהות ובנות, מעצם היותן נשים, בכבלי עימות איומים, שגורמים להן סבל וכשל נפשי מתמשך. בה בעת אוסרת החברה ומשתיקה את מנגנון הדיכוי שלה באמצעות היפוך עלילתי על פיו נובעים יחסי העימות מפגם נפשי מולד.

קייני פורמת את העלילה האסורה באמצעות השימוש החתרני שלה בסוגה הראליסטית. קייני, היסטוריונית בהשכלתה, סיפרה לי כי הקפידה לכתוב את המחזה על סמך מחקר דקדקני של התעודות הארכאולוגיות. ביניהן נמצאה תעודה שלפיה האב הוריש את כל הונו לאשתו, וכן מסמכי קנייה ומכירה של בבתא ועדויות על מאבקים משפטיים שלה לזכות בבעלות על רכושה. על פי התעודות עצמן בולטת בבתא כאישה יוצאת דופן בתקופתה, שהצליחה, למרות המשטר הפטריארכלי, לשנות את הסטטוס החברתי שלה. קייני התעקשה בריאיון אתי כי לא המציאה שום דבר, אלא ארגה מכל הנתונים סיפור היסטורי, מהימן לחלוטין, על אישה אמתית.⁴⁷ אך קייני, שהיא גם מרקסיסטית ופמיניסטית מוצהרת, שותלת בתוך הסיפור ההיסטורי-הראליסטי את מערכת היחסים האלימה והקיצונית בין מרים ובבתא. העלילה על האם והבת היא אותו חלק טקסטואלי אשר מאפשר, בהתאם למודל הקריאה שהצבתי כאן, לקרוא את כל המחזה כנגד עצמו (reading against the grain), כביקורת נוקבת נגד מנגנוני הדיכוי המגדרי, שמצליחים תמיד להטמיע את עצמם בקרב הנשים עצמן.

קייני משתמשת ביחסי האיבה בין אמהות לבנות כדי להראות כיצד גם אותו "מרחב פרטי", שהגברים מקצים לכאורה לנשים, מובנה לחלוטין על עקרון יחסי המרות הכלכליים, אשר משבש כל אפשרות ליחסי קרבה ממשיים בין אמהות ובנות. יתר על כן, ההבניה החברתית הפגומה של "אמהות" ו"בנות" מנשלת את הנשים אף מהחוויות הייחודיות להן של היות בת ואם, והופכת אותן למצבי סכסוך מתמשכים בין אם הן מטמיעות מרצון את הסדר הקיים ובין אם הן נלחמות כדי לשרוד אותו.

העלילה על אמהות ובנות מתרחבת במחזה השני סוף עונת החלומות, והרכיבים התמטיים שהופיעו במחזה הראשון מופיעים בווריאציות מפותחות יותר במחזה השני. בהתאם לכך גוברות גם העוינות והאלימות ההדדית. הרקע ההיסטורי אמנם שונה, והעלילה נתונה הפעם בתוך משפחה בת זמננו, אך מאבק ההישרדות של האישה נמשך גם כאן, ובתוכו הקרע בין האם לבתה שאף מקצין לכלל אלימות פיזית.

קייני מעצבת את יוספה מפסיפס הטרוגני של רכיבי תרבות נשיים וגבריים, שרובם אינם נענים לדקורום המקובל לגבי אישה. היא אינה צעירה, גם לא יפה, והתנהגותה מבוססת על ג'סטוסים גבריים מובהקים. היא מעשנת בשרשרת, שותה אלכוהול, מנבלת את פיה, מעשנת חשיש ונענית ברצון למין מזדמן, ושמה הוא יוספה... כלומר, כמו בבתא, גם יוספה, אינה "בת" לפי הנורמות החברתיות המקובלות, ועל כן מקשה על אלישבע לתפקד כ"אם". בחירתה של יוספה לעבוד כרופאה בדרום אמריקה במסגרת ארגון הבריאות העולמי היא הקלה גדולה לאלישבע. האם, הבורגנית למהדרין, נלחצת מהופעתה המחודשת של בתה אשר מסכנת את האיזון השברירי של חייה.

המחזה נפתח בשיחת טלפון בין יוספה לאמה, שחושפת באחת את המערכת הפגומה. כבר מתחילת השיחה, על אף היעדרותה הפיזית של האם, ניתן להסיק עד כמה היא נתונה במתח:

יוספה: [...] כן אמא... שום דבר, אני בסדר... מה? [...] כן, הצלחתי להתקשר... לא הם לא כעסו... רק השתתפו בצערי... לא, לא יקחו מחליף... כי עד שימצאו רופא מתאים, ועד שיכניסו אותו לעבודה... נכון.⁴⁸

מאוחר יותר היא קובלת בפני בנה: "ומה אם היא תרצה להישאר? [...] בשביל מה היא באה? – למה היא הייתה צריכה לבוא?"⁴⁹ אך יוספה איננה חוזרת לארץ כדי לשבש את הסדר הבורגני של משפחתה. היא תכננה לבוא לזמן קצר, להספיק להיפרד מסבתה אלגרה הגוססת ולהיעלם שוב אל מעבר לים. אך צו הירושה מאריך את שהותה, ובלי שתכננה משנה כליל את חייה. צו הירושה החריג הזה, שעל פיו מעניקה הסבתא את ביתה דווקא לנכדתה שעזבה את המשפחה, ולא לנכדה, שחי בקרבת מקום וטיפל בה בשעת הצורך, הוא המניע החברתי-הכלכלי שמצית ומלבה את יחסי העוינות בתוך המשפחה, ובעיקר בין האם לבתה.

אם בבבתא האם והבת נאבקות לקיומן על לבו/רכושו של האב, עד שבבתא יוצאת למלחמת יחיד להשגת סטטוס חברתי-כלכלי יציב ולגיטימי, נראה שבווריאציה דומה, בסוף עונת

החלומות, נאבקת האם בבתה לטובת בנה כדי להבטיח ולשמר את הסטטוס שלה עצמה. "פשוט לא יתכן, שאת תקבלי הכל, ואמנן, שיש לו אישה וילדים, לא יקבל כלום,"⁵⁰ היא צועקת לעבר יוספה, ומשקרת לה במצח נחושה, כי בנה קיבל למעשה מסבתו 30 אלף דולר. "אני רוצה לדעת מה תתני לאמנן,"⁵¹ היא חוזרת ומטיחה בפני בתה. מבחינתה בתה אינה אלא הרחבה של חמותה, אויב מסוכן, שבליט בררה היא תילחם בו באמצעות החוק: "הזקנה הזו עשתה מעשה שלא יעשה..."⁵²; "היא הייתה אישה זקנה ורעה,"⁵³ "כשהצוואה הזו תגיע לבית המשפט, יפסלו אותה על המקום."⁵⁴

אם בשיחת הטלפון הראשונה בין יוספה לאלישבע מפעפעת הרגשת המתח של האם דרך תגובותיה המילוליות של הבת, בפגישה הראשונה ביניהן נחשפים יחסי העוינות באחת:

אלישבע: את כל־כך וולגרית
יוספה: הבת שלך. אני יודעת שלפעמים קשה לך להאמין.

[...]

אלישבע: אני לא רוצה שתפגעי
יוספה: לכן את פוגעת בי...⁵⁵

אלישבע, הלכודה בתוך ובתוך בין שתי מערכות שיח פרדוקסליות, זו של "האם האידאלית־האלטרואיסטית", וזו של "האמהות" כמנגנון שעתוק של הסדר הפטריארכלי, נגרת לשרשרת של תגובות שאינן רק מנוגדות זו לזו, אלא גם פועלות כבומרנג נגדה. מצד אחד היא מביעה רגשי כעס, עצבנות ואיבה, בעיקר כאשר מסתבר לה שבתה לא רק מסכנת את הסטטוס הכלכלי שלה, אלא גם את זה החברתי עקב הריונה הלא צפוי מגבר נשוי. "לא, זה לא, אני לא אתן. אני פשוט לא אתן... אין לי מה להקשיב, אני פשוט לא אתן,"⁵⁶ היא צווחת, "אני לא אתן לכם, אני פשוט לא אתן לכם,"⁵⁷ היא חוזרת שוב ושוב. היא פועלת ללא שום עכבות כדי להעלים ולחסל את בתה. היא מנסה לשלח בה את בנה, היא עושה כל מאמץ לחבל במכירת הבית, והיא גם גונבת את חוזה העבודה של יוספה עם ארגון הבריאות העולמי ומעבירה אותו בסתר לנועם, עורך הדין ומאהבה של בתה. היא משכנעת אותו לכתוב לארגון בשמה של יוספה ולבקש חוזה עבודה.

כאשר אלישבע מבינה שיוספה מתכוונת להישאר לגור בבית סבתה ולהוליד את תינוקה, היא אינה מהססת לפנות לשירותי הרווחה ולדווח להם על לידה קרובה של תינוק המיועד לאימוץ. במקביל לביצוע פעולות נוראות אלה כמערכת של עונשים ל"בת" שאינה נענית למאמציה להכניסה לתוך הסדר הקיים, היא מדברת גם בקול אחר, מנוגד לחלוטין:

תהיי אצלי. אני מבטיחה לך, אני לא אגיד מילה שתרגיזי אותך... אני אקח חופש...
נביא סרטי ווידאו – 'טייק אווי' מהסינית... יהיה לנו כסף...⁵⁸
את לא יכולה להביא הנה תינוק... אי־אפשר פה אפילו לחמם⁵⁹
תמיד הייתי גאה בך. תמיד. כשהיו שואלים אותי – 'נו, היא לא מתחתנת?' – הייתי עונה – 'לא כל האנשים בעולם חייבים להתחתן'.⁶⁰

הפיצול הזה שאלישבע סובלת ממנו, יוצר מצב טרגי. הוא פוגע באם, בבת ובכל מה שהן חלמו שיהיה ביניהן, בלי שיצליחו להבין את פשרו:

אלישבע: [...] אפילו בחלומות הכי גרועים שלי, לא תיארתי לעצמי ש... יוספה: גם לא בחלומות שלי. חלומות אף פעם לא מתגשמים, אולי רק חלומות זוועה.

[...] גם אני רציתי משפחה ואימא... כן, אימא, שאפשר לשבת ולדבר איתה... להתייעץ...

מה לעשות? אני לא הבת שאת חלמת עליה... תמיד רצית ללוש אותי מחדש, לצקת אותי לתבנית שהכנת עוד לפני שנולדתי...⁶¹

העיוורון הוא הדדי ובלתי נמנע, ולכן תמיד הרהר אסון לשתייהן, ובכל זאת, קייני, בדומה לתאורטיקניות וליוצרות פמיניסטיות שהזכרתי קודם, מדברת בסופו של דבר גם היא בקולה של הבת יותר מאשר בקולה של האם. כך קייני כותבת את בגידתה של אלישבע בבתה בצורה קיצונית אף יותר מזו של מרים בבבתא. בעוד בבבתא הבת היא חזקה ודומיננטית יותר מהאם, בסוף עונת החלומות האם היא שמחבלת יותר במערכת היחסים. במפגש האחרון בין בבתא למרים נעשה לפחות ניסיון להגיע לפיוס, וכל אחת מהן מצליחה לחשוף פיסה נפשית זעירה ושפויה, שחורגת להרף עין מההבניה החברתית הפגומה של "אם" ו"בת". לעומת זאת, בסצנה האחרונה בין יוספה לאלישבע מגיעים יחסי העוינות לשיאם ומתפתחים לכלל מאבק פיזי ומילולי של חיסול חשבונות סופי אשר אין ממנו דרך חזרה.

אלישבע: תהרסי את כולם, תמיד היית כזאת... תמיד עשית מה שרצית – והגשתי לאחריים את החשבון לפירעון. רק דבר אחד תדעי לך – הדבר הזה, לעולם לא יהיה הנכד שלי – לעולם לא!

יוספה: את אישה נתעבת – את פשוט אישה נתעבת... אלישבע סוטרת ליוספה בעוצמה, יוספה מאבדת שיווי משקל, מנסה להתאזן, מועדת ונופלת ליד הניילונים...⁶²

אם בבבתא "מחסלת" המחזאית את האם במוות טבעי, ועל ידי כך הבת חופשייה עתה לבסוף להתמקד במאבקה על סטטוס כלכלי-חברתי חדש, בסוף עונת החלומות קייני משחררת את שתי הדמויות "להרוג" זו את זו במסגרת מאבק ההישרדות שלהן. בשני המחזות מצליחה הבת לחסל את האם באופן סימבולי, והיא יוצאת למלחמת ההישרדות שלה לבד וחסרת כול. יוספה, כמו בבתא, לא תכננה לחזור ולשבש את המערכת המשפחתית שלה. צו הירושה וההיריון המקרי מובילים אותה לשרשרת פעולות, שבתחילה עיקרן תגובות להתנהלותם המזויפת, הצבועה והפוגענית של יקיריה, דורשי שלומה לכאורה. ההחלטה להוליד את בנה איננה, אפוא, פרי של תודעה פמיניסטית, אלא תוצאה של תהליך אטי, שבו פעולותיה היומיומיות, הקטנות אל מול המצור הנגדי הסוגר עליה, מכוננות את תודעתה.

בצעירותה, היא חלמה כמו אחיה ואהובה לתקן את העולם במעשי גבורה הרואיים. בעוד שניהם ויתרו על החלום הזה במהירות רבה והתכרבלו בחיקה החונק של הבורגנות, דווקא היא הרחיקה נדוד בניסיון לממש אותו. בשובה לארץ היא עוברת כאמור תהליך של שינוי, שמחולל אצלה היפוך הכרתי מתודעה גברית לתודעה אחרת, נשית יותר:

יוספה: [...] הכל בלוף, נוני – שקר. רימו אותנו... לא אנחנו רימינו את עצמנו. אין רפואה מונעת, אף פעם לא הייתה, אף פעם לא התכוונו שתהיה... צוותים מקומיים... אגדה שמכרו לנו, ואנחנו קנינו. [...] אז מה אני עושה? – משקרת. בשנה הבאה זה יסתדר. [...] וכל הזמן המצב רק הולך ומדרדר. נמאס לי. כל כך נמאס לי. אולי אם יהיה לי ילד, בכל זאת יהיה טיפה אחרת.⁶³

בבתא ויוספה אינן מתכננות ויוזמות מראש מהפכה חברתית. מציאות היומיום הדכאנית היא שמאלצת אותן להגיב בפעולות הצלה, שהופכות עם הזמן למלחמת הישרדות ביוזעין. בחברה הפטריארכלית, כפי שעולה מהדרמה של קייני, ההוויה היא שמחוללת את מעשיהן של הנשים, ומעשיהן מכוונים את תודעתן. זהו החידוש המרקסיסטי-הפמיניסטי שקייני מציעה כחלופה נשית לאידאולוגיה הרדיקלית הגברית. נשים שמצליחות לשרוד את המבנה החברתי הדכאני, הן סוכנות השינוי שמסוגלות לפרק את אבני היסוד של החברה בפעולות חתרניות, שקדניות ונחושות. הן גיבורות היומיום שמכונות לשחק את "המשחק המסוכן" ולשלם את המחיר.

קייני כותבת למחזה שלה סיום פתוח, לא בטוח, שבו נותרת האם עם תינוקה הבן בזרועותיה. זהו סיום מסוכן, שאינו מבטיח מה יתגבש, אם בכלל, לאחר הפירוק. האם שוב הכול מתחיל מהבן?! לפי קייני, במבנה החברתי הפלוצנטרי המתקיים מאז ומעולם, אמהות ובנות נידונות מראש להילחם זו בזו עד חרמה. ההבניה החברתית מעצבת וממצבת נשים כ"בנות" וכ"אמהות" באופן שממלכד אותן בכל מקרה. האם קייני התירה את כבלי העלילה על אודות אמהות ובנות והתמלכדה בעצמה?

התובנה הזו מבעיתה ומטלטלת אותי והיא בלתי נסבלת בעליל. אמנם עד שיצאתי למסע הטקסטואלי כאן קראתי לא מעט טקסטים פמיניסטיים שהבהירו לי היטב את הקשר הגורדי שבין המבנה החברתי לדיכוי המגדרי. ובכל זאת, כשזה הגיע ליחסי עם אמי או בנותי, הצליחו מנגנוני ההסבה הפטריארכליים להסיח ולמסך גם את תודעתי. ברגעים שניצתו בי אותם רגשות טורדניים כלפי אמי או בנותי, ותמיד בהפתעה מלאה, או לחלופין, כאשר חשתי, ללא התרעה מוקדמת, חצי עוינות מצדן, העדפתי תמיד להדחיק, לומר לעצמי כי זו טעות פרשנית שלי הנובעת מכשל אישי זמני, מחולשה מנטלית רגעית. ההכרה שהאישי הוא תמיד בה-במידה גם חברתי ופוליטי ולהפך, לפתה אותי הפעם במקום האינטימי ביותר, בקשר/אי-קשר שלי עם אמי שילדה וגידלה אותי ועם בנותי שילדתי אני ועדיין מלווה אל תוך ובתוך הסדר הקיים. התובנה שבסדר הזה היחסים בינינו נידונים לכישלון, קשה עבורי עוד יותר מהשקר החברתי הפסיכולוגי. הוא לפחות העניק לי את האשליה שהתיקון תלוי בי, אישית, ושיש שיח טיפולי שלם

ששוקד למצוא עבורי פתרון הולם. הסיום המסוכן של קייני מטיל בי ספקות לגבי החוויה המשחררת שמודעות ביקורתית אמורה לחולל. האם גם כאן מדובר ב"בלוף"? ב"אגדה שמכרו לנו ואנחנו קנינו"?

הסיום הזה של המחזה מאפשר קריאה מתנגדת של סוף עונת החלומות לא כמלודרמה משפחתית אלא כדרמה ביקורתית־פמיניסטית אשר חושפת ומפרקת חלומות בורגניים שקריים על "משפחה", "אמהות ובנות", "אהבה", "זוגיות", "נאמנות", "נישואין" ו"מהפכה חברתית". קייני לא רק משחקת היא עצמה "משחק מסוכן" ככותבת, אלא מאפשרת גם לגיבורה שלה לשחק "משחק מסוכן" משלה. פעולותיה של יוספה עד לסצנה האחרונה הן בבחינת משחקי הכנה וחניכה לקראת המשחק הגדול והקובע שהיא מתחילה, למעשה, בסיום הפתוח של הדרמה. שם מתחילה יוספה הכול מהתחלה עם תינוק בזרועותיה, בתוך מבנה הרוס, ללא חשמל ובגשם זלעפות: "אל תבכה, יהיה בסדר... יהיה בסדר... אנחנו לא לבד. יש לך אותי, יש לי אותך... אתה תראה שיהיה בסדר... אימא מבטיחה... אל תבכה, הרי יותר גרוע כבר לא יכול להיות".⁶⁴ האם היא תצליח לגדל גבר חדש? שונה מזה הקיים? האם תכונן אמהות אחרת? משפחה חדשה? חברה חדשה?

אמהות משעתקות את המנגנונים הדכאניים באופן מושלם יותר מהגברים עצמם. זוהי תכונה נרכשת אצל מוכפפים. אך אין אפשרות לאמהות אחרת מה"אמהות" שההבניה החברתית מעצבת. האם לגדל ילדים פירושו לחנוך אותם לאותו סדר חברתי, שלמורת רוחי חנכה אותי אמי, אולי בעל כורחה? אני דווקא הייתי "ילדה טובה", שבדרך כלל הראתה שותפות וקבלה, ונראה לי עכשיו שאני גם "אם" טובה. להיות "בת" הוא לחיות באותו מרחב ביניים אשר בו מותר לנו להיות סובייקטיות באופן זמני, אם כי אז אנחנו לא יודעות את זה. במרחב החופשי־היצירתי הזה אנחנו מדמיינות את ה"אמהות האידאלית־האלטרואיסטית", בלי שנבין שזהו סיפור פנטסטי שמספרת לנו התרבות. בדומה לכך, האמא הממשית שלנו, מרגע שילדה אותנו היא "אם". אין לה אופציה אחרת. כך מחדיר הסדר הפטריארכלי את זרע הקונפליקט בין "אם" ל"בת" אל תוך כל אחת מאתנו, כפיצול פנימי שלא ניתן לאיחוי. לכן במפגשים הממשיים שלנו עם אמהותינו ובנותינו מתפרץ הקונפליקט הזה בצורותיו החיצוניות האלימות.

הסדר החברתי, שאחראי לנו הנפשי־הנשי המסוכסך שלנו, מנצל את גילוי החיצוניים כדי למסך את המקור האמתי של הכשל, ומשליך (projection) אותו חזרה עלינו באמצעות מנגנוני ההסבה המתוחכמים של הפסיכואנליזה והפסיכותרפיה. כך, לא רק שאנחנו נכלאות במעגל סגור של דיכוי מגדרי, אלא נגזר עלינו גם לחיות בתחושה כבדה של אשמה. "הכול כלכלי", אמרה לי קייני בריאיון האישי,⁶⁵ אך מתוך הדרמה שלה הבנתי, וביתר שאת מאשר קודם, שהכול גם פסיכולוגי. ההפרדה והניתוק בין הכלכלי לפסיכולוגי הם מלאכותיים, והם גם תוצאה של משטור מערכות השיח/ידע. אכן, צודקת איליין שוואלטר שגורסת כי "שום תאוריה, מעוררת ככל שתהיה, לא יכולה להחליף את הידע הקרוב והמקיף המצוי בטקסטים [ספרותיים/אמנותיים] של נשים".⁶⁶

העיקרון במשחק מסוכן הוא שלוקחים את הסיכון עד הסוף. רק אם הגענו לסוף המשחק ללא פגע סימן שניצחנו את הסכנה, ואז נוכל לומר שאכן היה זה משחק. אם נפגענו, אין זה משנה ממילא אם זה משחק או מציאות. כדי לדעת מה קורה בסוף המשחק של יוספה עלינו לשחק בעצמנו.

אוניברסיטת תל-אביב

הערות

- 1 על "משחק מסוכן" ראו: קליפורד גירץ, "משחק עמוק: הערות על קרב תרנגולים", פרשנות של תרבויות, מאנגלית: יואש מייזלר, ירושלים: כתר, 1990, עמ' 273-305; Roger Caillois, *Man, Play and Games*, Meyer Barash (trans.), New York: The Free Press, 1961.
- 2 ראו לדוגמה: שולמית לב-אלג'ם, "מכה שלא כתובה בתורה: נשים מוכות בתיאטרון הקהילתי", תיאוריה וביקורת 27 (2005), עמ' 145-169; Shulamith Lev-Aladgem, "Whose Play is it? The Issue of Authorship/Ownership in Israeli Community-Based Theatre", *The Drama Review* 48, 3 (2004), pp. 117-143.
- 3 ראו, למשל: Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Culture: Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994; Baz Kershaw, *The Politic of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York: Routledge, 1992.
- 4 Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London and New York: Routledge, 1995.
- 5 אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 2003, עמ' 15. כותרת הפרק הזה שאולה מאורלי לובין.
- 6 איליין שוואלטר, "ביקורת פמיניסטית בשממה", מאנגלית: מריאנה בר ויפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 271.
- 7 Pierre Macherey, "from 'A Theory of Literary Production'", Anthony Easthope and Kate McGowan (eds.), *A Critical and Cultural Theory Reader*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1997, pp. 23-24.
- 8 Jill Dolan, "The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation", Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, New York: Routledge, 1998, pp. 288-294.
- 9 ראו Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, Ben Brewster (trans.), London: New Left Books, 1971.
- 10 זיגמונד פרויד, "כמה השלכות נפשיות של ההבדל המיני האנטומי", מיניות ואהבה, מגרמנית: אדם טננבאום, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 187-194.
- 11 זיגמונד פרויד, "הנשיות", כתבי זיגמונד פרויד, ה, מגרמנית: חיים איזק, תל-אביב: דביר, 1968, עמ' 267-285.

- 12 ענת פלגיהקר, מאימהות לאימהות: חיפוש פסיכואנליטי פמיניסטי אחר האם כסובייקט, תל-אביב: עם עובד, 2005.
- 13 Rosemarie Tong, *Feminist Thought*, Boulder and San-Francisco: Westview Press, 1989
- 14 Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: Virago, 1977, p. 225
- 15 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989
- 16 Karen Horney, "The Flight from Motherhood", K. Horney and Harold Kelman (eds.), *Feminine Psychology*, New York: W.W. Norton and Company, 1967, pp. 54-55. מצוטט בעברית אצל פלגיהקר, הערה 12 לעיל, עמ' 132.
- 17 פלגיהקר, הערה 12 לעיל, עמ' 132.
- 18 Karen Horney, "Personality Changes in Female Adolescents", *Feminine Psychology*, pp. 234-244 (הערה 16 לעיל).
- 19 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978
- 20 ננסי פריידי, אמי ואני: הבת מחפשת את זהותה, מאנגלית: עמשי לוי, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1980 [1977].
- 21 Luise Eichenbaum and Susie Orbach, *Understanding Women: A Feminist Psychoanalytic Approach*, New York: Basic Books, 1983
- 22 Paula J. Kaplan, *Don't Blame Mother*, New York: Harper and Row, 1986, p. 1
- 23 שם, עמ' 3.
- 24 שם, עמ' 215-220.
- 25 שם, עמ' 5.
- 26 שם, עמ' 2-3 (ההדגשות במקור).
- 27 מצוטט אצל ז'וה' ברונר, "קולה של אמא, או: דיאלקטיקות של תודעה עצמית", מאנגלית: איה ברזיר, זמנים 47-46 (1993), עמ' 15.
- 28 שם, שם.
- 29 ראו, למשל: Hirsch, הערה 15 לעיל; פלגיהקר, הערה 12 לעיל.
- 30 Steph Lawler, *Mothering the Self: Mothers, Daughters, Subjects*, London and New York: Routledge, 2000, p. 15
- 31 שם, עמ' 6.
- 32 הרומן המשפחתי לפי פרויד הוא הפנטזיה שלנו על המשפחה שהיינו רוצים שתהיה לנו. הרומן המשפחתי מסייע להתפתחות האינדיבידואל כאמצעי בריחה מהסמכות ההורית והבעיות בתוך המשפחה. ראו, למשל, Hirsch, הערה 15 לעיל, עמ' 8.
- 33 Hirsch, שם, עמ' 26.
- 34 Seamus Finnegan, *James Joyce and the Israelites; and, Dialogues in Exile*, Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 78-86; Shosh Avigal, "Miriam Kainy", Linda Ben Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, pp. 354-360

- Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London 35
and New York: Routledge, 1999
- Ashton, הערה 4 לעיל. 36
- Helen Keyssar, "introduction", H. Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, 37
London: Macmillan, 1996, pp. 1-17
- Finnegan, הערה 34 לעיל, עמ' 78-86 (התרגום שלי, של"א). 38
- שולמית לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, 11/12/2006 (לא פורסם). 39
- Lawler, הערה 30 לעיל, עמ' 171. 40
- מרים קייני, בבתא, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, החוג לאמנות התאטרון, הפקולטה
לאמנויות ע"ש יולנדה ורוד כץ, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 2. 41
- שם, עמ' 5. 42
- שם, עמ' 36. 43
- שם, עמ' 37. 44
- שם, עמ' 95. 45
- שם, שם. 46
- לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, הערה 39 לעיל. 47
- מרים קייני, טוף עונת החלומות, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, החוג לאמנות התאטרון,
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ורוד כץ, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 3. 48
- שם, עמ' 38. 49
- שם, עמ' 15. 50
- שם, עמ' 19. 51
- שם, עמ' 17. 52
- שם, עמ' 19. 53
- שם, עמ' 16. 54
- שם, עמ' 14-13. 55
- שם, עמ' 43. 56
- שם, עמ' 44. 57
- שם, עמ' 36. 58
- שם, עמ' 78. 59
- שם, עמ' 78. 60
- שם, שם. 61
- שם, עמ' 81. 62
- שם, עמ' 57. 63
- שם, עמ' 87. 64
- לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, הערה 39 לעיל. 65
- שוואלטר, הערה 6 לעיל, עמ' 271 (ההוספה שלי, של"א). 66

רשמי עבים מתחת לשמי הים התיכון: ספרות נשים ישראלית בצל מורשת גותית*

ניצה קרן

מאמר זה מבקש להתחקות אחר רישומה של מורשת ספרותית גותית על ספרות הנשים העברית ולהצביע על החותם שהטביעה ספרות האימה ביצירה הנכתבת כאן ועכשיו.¹ אמנם אין מדובר בסוגה נשית דווקא. עם זאת ביקורת הספרות הפמיניסטית נוטה לראות בגותי סוגה אופיינית לכתיבת נשים בחברה אבהנית. בהצביען על הפוטנציאל החתרני הגלום בסוגה האימתנית,² מתארות חוקרות ומבקרות את ספרות האימה כאפשרות בדיונית להיחלצות מן המסגרת הביתית המשפחתית והחברתית הכובלת, ולפיכך כסוגה המועדפת על נשים כותבות באירופה ובארצות־הברית.³ ביקורת הספרות העברית לא זקפה לזכות סיפור האימה "מעמד" דומה. עם זאת, בחינת "הצד האפל" של היצירה הספרותית הנשית המקומית מלמדת על זיקה שאין להתכחש לה למורשת הסיפור הגותי, שאף שאינה דומיננטית כפי שניתן לצפות בהשוואה לספרות הנשים מעבר לים,⁴ עקבותיה ניכרים גם ביצירה הנכתבת כאן ועכשיו.

שלוש יצירות תעמודנה במוקד הדיון: עמליה כהנא־כרמון, חנה בת שחר וסביון ליברכט. שלושתן שבויות בכבלי העולם המטפורי הנשי כפי שתיארו אותו סנדרה גילברט וסוזן גובאר בספרן *The Madwoman in the Attic* – עולם של שבי, טירוף ומחלה, המעוגן רובו בתחומי המורשת הגותית.⁵ עם זאת, כל אחת מהן מעניקה גרסה מקומית ומקורית משלה לסיפור האימים: כהנא־כרמון מרחיקה את עדותה עד לאירופה, עד לשלהי המאה ה־17, או שהיא ממקמת את זיכרונותיה ב"אזור הפקר" בלב ירושלים; בת שחר בוחרת באתרים הסמוכים למקורות מים או הממוקמים על סף התהום, תוך אזכור גיא בן הינום המקראי; ליברכט בוחרת בשימון המקומי, ומעניקה לו מסמני "ארץ הפקר" – *No Man's Land*,⁶ המתוארת בתאוריה הפמיניסטית כמתחם נשי שאין בו דריסת רגל לגברים – אנשי ההגמוניה.⁷

מבוא

ראשיתה של הגותיקה כזרם אדריכלי שהתפתח בצרפת במאה ה־12, רווח עד המאה ה־16 (לערך) וקיבל ביטוי מובהק בקתדרלות רבות־הוד. מכאן זיקתו של הגותי – כפי שהיא מתממשת בספרות – לטירות (חרבות על פי רוב), לארמונות ולשאר מבנים נטושים

* אני מבקשת להודות לחברי מערכת מכאן ולקוראים האנונימיים על קריאתם הקשובה והערותיהם המועילות. תודה מיוחדת למיכל וזנר על הצעתה המחלצת. תודה נוספת לעורכת הלשונית על עבודתה השקדנית.

כאתרי התרחשות מרכזיים. אנשי הרנסנס (תקופת התחייה) שראו חובה לעצמם להאיר פינות חשוכות בתוצרי הרוח האנושית, דחו את תרבות המחשכים של ימי הביניים. אך הרומנטיקה של המאה ה-19 אימצה אל חיקה את הזרם האפל, והביאה לפריחה מחודשת של הסוגה האימתנית.

במוקד הסיפור הגותי בגרסתו הנשית ניצבת (על פי רוב) אישה צעירה הנקלעת למרחב מאיים, נכלאת ונחשפת לאירועים מעוררי חלחלה.⁸ נוהגים לראות במסתורין של אודולפו לאן דקליף דוגמה מובהקת לסיפור כליאה ושבי מעין זה, המציב במרכזו צעירה שהיא בה בעת קרבן נרדף וגיבורה אמיצה. גילברט וגובאר רואות בגיין אייר לשרלוט ברונטה מודל ארכיטיפי לסיפורי אימה רומנטיים, המציבים במוקדם עימות בין גבר בעל עבר מפוקפק ונערה נפחדת. אחרים רואים בפרנקנשטיין למרי שלי פרדיגמה מובהקת של סיפור האימה.⁹

כנגזר מהצגת דברים זו, כל אחת מן היוצרות שיצירתן תידון להלן מציבה במוקד סיפוריה דמות נשית צעירה, השבויה (באופן ממשי או מטפורי ובמידה זו או אחרת) בין כתליו של מבנה בעל חשיבות מרכזית בסיפור המתואר. עם זאת, במהלך הסיפור מועתקת על פי רוב תשומת הלב מן הדמויות ועלילותיהן הטריביאליות אל הרקע האפל, ומרכז הכובד של הסיפור מוסט בדרך כלל מפני השטח הגלויים של הטקסט אל אזור הצללים החבוי בתשתיתו. מגמה זו, ההולמת את הלך רוחו של הסיפור הגותי אפוף המסתורין, עולה בקנה אחד עם מגמות רווחות בשדה השיח בימים פוסט-סטרוקטורליסטיים טרופים אלו, שהתמצו בהעתקת הדיון מן ההקשר החברתי ההיסטורי המואר של היצירה אל אזורי הצל העלומים שלה. תוך שהן מכוונות את תשומת הלב להיבטיה החתרניים של השפה, וברוח משנתה של ז'וליה קריסטבה, מצביעות חוקרות פסיכואנליטיות פוסט-סטרוקטורליסטיות על הרומן הגותי כעל אפשרות בדיונית למימוש השפה האמהית האחרת – The [M]Other – Tongue, על היבטיה הסמיוטיים ההיוליים, הסודקים על פי תיאורה של חוקרת התרבות את שפת "החווה החברתי" – היא "שפת האב" (במונחי של לאקאן). בכך ממשיך המחקר הפמיניסטי העכשווי בדרכו של המחקר הפסיכולוגי ההתפתחותי מבית מדרשה של ננסי חודורוב (Chodorow),¹⁰ שתרם תובנות משלו למשמעויותיו הנסתרות של הרומן האפל. בהציב את האם במוקד הדיון, מתארות חוקרות ומבקרות את טירת האימים – אתר ההתרחשות של הסיפור הגותי – כגוף האם המתה או כממלכתה האבודה, ואת ניסיונות ההתחקות של הגיבורה אחריה כניסיון לפתור את חידת זהותה. הגיבורה אמנם סבורה שהיא לכודה בטירה מכושפת על ידי גבר מסתורי ומפתה שממנו היא מנסה להימלט, אבל למעשה מטרתה היא החיפוש אחר האם – אוצרת המורשת הנשית ומי שבידה המפתח לקיום הנשי.¹¹ היוצרות העומדות במוקד מאמר זה מאשרות במידה זו או אחרת פרשנות זו.

הדיון יתמקד בכמה סיפורים: "ממראות הבית עם המדרגות המסוידות תכלת" (מתוך בכפיפה אחת) ו"ממראות גשר הברווז-הירוק" (מתוך למעלה במונטיפר) לעמליה כהנא-כרמון; "בדרך אל הים", "ספינות העץ הקלות" ו"לקרוא לעטלפים" (מתוך לקרוא לעטלפים), "כנפי החסידה", ו"יונקי הדבש המתוקים" (מתוך יונקי הדבש המתוקים)

לחנה בת שחר; ו"חגיגת שני העולמות" (מתוך סינית אני מדברת אליך) לסביון ליברכט. קריאה פרשנית זו תונחה על ידי מגמה מפורשת – לשרטט קווי מתאר לדמותה של גותיקה ישראלית.

סיפורי בדים – סיפורי בתים: עמליה כהנא־כרמון, חנה בת שחר, סביון ליברכט

בספרו *The Poetics of Space*,¹² מתאר גסטון באשלו את הבית כמשכן המאפיין את יושביו והמתאפיין על ידם במידה שווה, והמתגורר בתוכם לא פחות משהם מתגוררים בו: "דימוי הבית הפך לטופוגרפיה של הקיום המהותי שלנו", הוא כותב.¹³ דבריו תורמים להנהרת סיפוריהן של היוצרות הנידונות במאמר זה, שכולן מציבות במוקד סיפוריהן בתים (או מבנים) חרבים, הרוסים (לחלוטין או למחצה) ונטושים (על פי רוב) – אתרים המשתלטים על ההווה המתוארת בסיפור והממלאים בו תפקיד מרכזי.

עמליה כהנא־כרמון: שירת רפאים – שיח עמלפים

סיפורה של עמליה כהנא־כרמון "ממראות הבית עם המדרגות המסוידות תכלת" מתרחש בשלהי מלחמת השחרור, בתקופה של ספק הפוגה ספק סיום הקרבות.¹⁴ כיאה לסיפור הנשי הממוקם על פי תיאורן של חוקרות פמיניסטיות (כנגזר ממוקומן הבעייתי של נשים בתרבות ההגמונית) בין הרשויות, מוצבת עמדת הפתיחה של הסיפור בין שמים וארץ – על החלון:

רוח־צהריים טהורה באה החדרה. חמה, יבשה, רוח קוצים ופרחי הרים. אני יושבת
בשקע הרחב של החלון, המרוצף מרצפות קרירות. בוחשת כוס לימונדה גבוהה. על
חומת המנזר ילדים ערבים. קוטפים תות. "בחיי", ירימו קולם בעברית.¹⁵

החלון הפתוח, המפולש לארבע רוחות שמים, הוא נקודת המוצא שממנה נפרש הסיפור ונגללות עלילותיו של הבית המסתורי. הילדים הערבים שהגיבורה צופה בהם, הקוטפים תותים ומדברים ביניהם עברית, ממחשים עירוב רשויות בין העמים, בין הדתות, בין כאן לשם. הבית עומד בשכנות למנזר, כמו ניצב בשערו של עולם אחר – "התקרה רקיע תכלת מתפורר ומלאכי עליון".¹⁶ גם המדרגות המסוידות תכלת (כנגד שדים ושאר מזיקים, יש להניח)¹⁷ תורמות לאווירה השמימית, כמו מתוות (ברוח שיר ידוע) מעלות אל הרקיע.

מיקומו המדויק של הבית אינו מצוין, ואולם למקרא הדברים מתרשמים הקוראים שהוא ניצב בלב "שטח ההפקר" – הוא אזור החיץ שהפריד בין שני חלקי העיר ירושלים בתקופה שבין מלחמת השחרור למלחמת ששת הימים. "הבית עם המדרגות המסוידות תכלת", השוכן על גבול אזור הספר שהפריד בין שני חלקי העיר המפולגת והחצויה – פיזית באותם ימים ומטפורית עד היום – והממוקם בלב־לבה של העיר שרוחניותה המופלגת הופכת אותה לערטילאית כמעט, מדגים במובהק ערעור גבולות בין כאן לשם, בין מציאות לדמיון, בין

ראליה להזיה, בהחריפו מגמות ספיות (לימנליות) שהן ממאפייניו של הטקסט הספרותי הנשי, האנטי-הגמוני בהווייתו.

הבית "בנוי אבן עבה, אבן מקומית. החדרים גדולים ואפוליים, נגועי עגמומית"¹⁸ – מאפיינים התורמים לאווירת הזרות והנידחות השוררת בסיפור. לאלו מתלווה תחושת מחלה ("הקייץ חולה. כולנו חולים, נגועים") המעצימה את המלנכוליה ואת אוירת הרפאים הנכלולית הנסוכה על המקום המנודה הזה, המצוי מן הבחינה המטפורית ואף מן הבחינה הממשית הראלית הרחק מן הציביליזציה, כמו היה נציג של עולם בעל חוקיות משל עצמו. תרצה, גיבורת הסיפור, מנסה להעניק למקום צביון ביתי. היא מרהטת בשולחן, כיסא וספה ואף מוסיפה וילון, אך לבית, כך נדמה, חותם משלו הגובר על ניסיונות הביות שלה. הבית עם המדרגות המסוידות תכלת הופך אם כך לגיבור בעל מעמד עצמאי, גיבור מרכזי וחשוב בסיפור הקרוי (לא במקרה, יש להניח) על שמו.

הבית הרוס למחצה. מתקני החשמל, משאבת המים, הברזים, כירי המטבח – נגנבו כולם, ורעפיו נגנבים אחד אחד. תרצה מתעוררת בוקר אחד לקול פסיעותיו של זר המתהלך על הגג כבתוך שלו, נוטל לו רעפים ומותיר את תקרת חדרה פרוצה לחלוטין. הזר הפולש ממחיש את הרגשת ההפקרות המלווה את השוהים במקום זה שחוקי היישוב אינם חלים עליו, כמי שחיים באזור ספר פראי שאינו כפוף לחוקי התרבות. הרגשה זו מתחזקת לנוכח מיצובו של הבית בין מזר (מקומם של מי שוויתרו על ההווה הארצית לטובת זו השמימית) לתחנת משטרה (מקומם של מפרי חוק – נידחי החברה). מיקום זה בין שתי הסמכויות – שתי הרשויות – תורם אף הוא לתחושת חוסר השייכות ("אאוטסיידריות") השלטת בסיפור.¹⁹ תחושה זו גוברת לנוכח העובדה שהמזר מאוכלס מטורפים (כמו הנזיר המטורף המדלג על הגג) ואת תחנת המשטרה מאיישים מתנדבים (כמו הגיבורה המספרת עצמה).

תרצה חשה כמי שחיה במקביל במציאות מכושפת ודמונית, המתנהלת על פי חוקיות משלה והמכוונת את מהלך העניינים. ברוח זו היא מתארת את מפגשה הראשון עם שכנה המיועד (יששכר) בתחנת המשטרה, מפגש המותיר בה תחושה של מפגש מחודש: "כמו חזר ונזכר בי, כמו הכירני אף כי לא ראני מעולם".²⁰ היא מתיידדת עם שוטר זה, שפניו "סגופים כתמונת מעונה"²¹ – תיאור המזכיר דמות של מרטיר נוצרי ותורם לאווירת הנכאים ועירוב הרשויות השוררת בסיפור. ואולם בלבה היא שומרת אמונים לאחר, אנוך,²² שנפל בשבי הירדנים, והיא מתקשה לבחור בין השניים. אנוך כרות האצבעות (גם פרט זה מתקשר לאווירה המורבידית בסיפור) הוא שבוי, כלומר נתון למרותה של רשות אחרת. תרצה מנסה להתחקות אחריו והוא (כך היא מודה) הסיבה העיקרית לשהותה במקום: "כאן הכרתי את אנוך. וכאן ראיתי אותו לאחרונה".²³

אנוך חוזר לחייה של תרצה במפתיע ומתגלה לה פתאום בביקור אקראי במסעדה בעיר, מביט בה במבט "שאינו אומר בואי ואינו אומר לכי, אינו אומר כן ואינו אומר לא".²⁴ מבטו הולם את מודל הפסיחה על שתי הסעיפים ואת השהייה בין הרשויות המאפיין את הסיפור. חזרתו הפתאומית מעמידה את יששכר על טעותו והוא מבין שקשריו עם תרצה לא יאריכו ימים: "את הרי לא תישארי פה" הוא אומר,²⁵ בהצביעו על הארעיות כדגם השליט ביחסיהם,

ברוח המקום והזמנים שבהם מדובר. הספק, הפסיחה על שתי הסעיפים המלווה בתחושה של אי־ודאות הם אפוא לב לבו של הסיפור, הממוקם בעמדת ביניים בין הרשויות, ואווירה של ארעיות, תלישות וחוסר יציבות שוררת בו.

תרצה המבקשת לאתר נקודות אחיזה בעולם המאבד מיציבותו בתקופה של תהפוכות אישיות, חברתיות ומדיניות, מצוירת בעיני רוחה את דיירי הקודמים של הבית. "איני סבורה שנוכל לדעת מי גר בבית לפנינו", היא מספרת, "אמרתי פעם לאיש, ספק שוער ספק גנן, המצוי בביתן שלי שער המנזר. לא, איני סבור, השיב להפתעתי ברוע".²⁶ אדם זה, שתפקידו אינו מוגדר, מאשר בהערתו המרושעת (כמו היה נציג של ותה ממלכת רפאים) את אוירת התלישות ההזויה שהשתלטה על ההווה המתוארת בסיפור, בעוד תרצה מבקשת להנציח את הרגע החולף על קיומו הרופף ואווירת הצללים שהוא נוסך: "רק רציתי שהרגע יארך ולא יחלוף. הרוח המייבבת פה תמידית לא תחדל".²⁷

בהקשר רפאים זה יש להבין את מנגינת הרפאים הרוחשת בעליית הגג של הבית, כמו פולשת ממקום "אחר" ומזמן "אחר". לא אירוע של ממש מתואר כאן, אלא צלו של אירוע (ספק אירוע) החודר למציאות המתוארת מימים וזמנים רחוקים ברוח עירוב הרשויות המומחש בסיפור:

אז נשמעו הפעמונים מכים. צירוף צלילים חדגוני, אטי: כמו שני ילדים רכים, שבויים בחדר־עלייה גבוה וריק, ישננו מלוא גרון, מבלי הבן המלים, שיר־ערש מיוחד־במינו. מזמור של אדישות מקפיאת דם, אשר בחבלי קסם ומדוחים יפיל עליהם שיתוק. כסם המרדים לנצח את חושיהם כולם, מלבד קולם הדק.²⁸

לתיאור העולה בעיני רוחה של הגיבורה המספרת לשמע המנגינה אין הסבר בסיפור ואין הוא נובע מתוך השתלשלות העניינים המתוארת. יתרה מזאת; בקריאה ראשונה דומה שהשתרבב לכאן ממקום אחר ומטקסט אחר, ושייכותו לסיפור זה, כך נדמה, מוטלת בספק. תיאור אימים זה בולט בחריגותו אפילו בהקשר של הסיפור, והוא מחזק בקוראים את ההכרה שמדובר בסיפור הנתון לשליטתה של רשות "אחרת", דמונית ובעלת כוחות־על, שאינה סרה למרותם של הכוחות השולטים בעולמנו.

בהסתמך על אופיו של הטקסט הנשי כ"סיפור כיסוי" (בניסוחן של גילברט וגובאר),²⁹ ניתן לטעון כי תיאורם החריג של שני הילדים בבית רדוף הרוחות, תיאור שאין לו כל צידוק עלילתי ואינו נחוץ לסיפור מבחינת התרחשות האירועים, הולם את התנהלותו של הטקסט הנשי כפי שהוא מתואר במשנה הפמיניסטית. תיאור חריג זה מאפשר לסאב־טקסט מוצנע הנבלע באלמוניותו של הרקע (כך על פי תיאורה של אילין שוואלטר)³⁰ לחדור ממתחם הצללים, ואגב כך להשתלט על ההווה המתוארת. בהגיחה מן הקוטב ה"אחר", האפל והמאיים של התרבות, מתחום ממלכת הלילה ומשכן ממלכת האופל שממנו ניזון הסיפור הגותי לדורותיו, מספקת שירת הערש המהדהדת בין כותלי הבית שמדרגותיו מסוידות תכלת, עדות לזיכרון "נשי" קדום, קדם־מילולי, החותר כנגד השפה ה"גברית" המעוצבת – "שפת האב" (על פי מונחיו של לאקאן). באמצעות הרובד ה"סמיוטי" המקעקע את הרובד ה"סימבולי" (על

פי המתואר במשנתה של קריסטבה),³¹ היא מעלה מעין הד עמום למורשת אמהית נשית מודרת, התוססת בתשתית התרבות ההגמונית והמזינה אותה.³²

בהקשר זה מסתברת השפעתו המאגית של "הבית עם המדרגות המסוידות תכלת": "הנכנס לבית הזה יוצא והוא אחר, שונה עד לבלי-הכר. לעולם, כעטלפים, קול שאון האוזן קולטתו ישמע. שיר-ערש מיוחד במינו. ושאון-החיים זיכרון תרועה רחוקה", טוענת המספרת.³³ המפגש עם ההווה הקסומה והדמונית, הפולשת אל פני השטח של הסיפור ממקומה הנסתר באמצעות שירת הערש המתוארת כאן, הוא מפגש בלתי הפיך, היא גורסת, מפגש שאין ממנו חזרה. מנגינת הרפאים מטביעה חותמה בשומע ומשנה את חייו לנצח. במשנתה הפואטית של כהנא-כרמון מוגדרת חוויה מעצמת מעין זו כמטרתו המוצהרת של כל כותב הראוי לשמו,³⁴ ומכאן מסתברת התביעה, המקבלת ביטוי חוזר ונשנה במסותיה השונות וזוכה כאן לצידוק פואטי, להכרה בסגולותיה של פואטיקה נשית נבדלת ומובחנת – "שפת העטלפים" בניסוחה,³⁵ ולביקורת שתדע לפענח את צפניה ותזכה אותה במעמד הראוי לה.

חיזוק לטענה זו חוזרת כהנא-כרמון ומספקת באמצעות הנובלה "ממראות גשר הברווז-הירוק",³⁶ המקצה לשירת הערש מקום מרכזי. "בערבי-הקיץ, בערבי סוף-הקיץ"³⁷ נשמעת המנגינה הקסומה בטירה הרחוקה, שם כלואה הנערה השבויה בידי כת של פרשים פלאיים. בשונה מן הילדים הלכודים בכבלי מנגינת הרפאים הנשמעת בעליית הגג של הבית שמדרגותיו תכלת, לא "קסם מדוחים" הוא הכובל נערה זו למקומה אלא שלשלאות של ברזל.

קלרה, השבה לבית ילדותה לאחר שנים של שהות כפויה בנכר, מגוללת את סיפורה תוך שהיא בוחנת את דמותה אל מול המראה הסדוקה. היא "נוגעת [...] בצלקת הדקה והארוכה אשר בלחיי[ה] השמאלית" – מזכרת בלתי ניתנת למחיקה מימי שביה, המוטבעת כאות בל יימחה בבשרה. היא מונה את החפצים שבחדר (אבזרים ימי-ביניים טיפוסיים): שולחן, כיסא, ספסל, שידה גבוהה מעץ ארד, רצפת קרשים, מדף-אח שחוף, ו"לידו הכישור והגלגל, בטלים ממלאכה", והיא תוהה: "התחלה, אלה הם פניה של ההתחלה, יש ואמצא את עצמי אומרת אל לבי, ברגעי-התקווה. במשהו הדומה אז לקורת-רוח נולדת, לא צפויה. כמו לראות פתע את צידו האחר של המטבע".³⁸ "אפשר והכול משל היה, אגדת-אימים",³⁹ היא מודה, בהצביעה על שני ההיבטים המרכזיים לבחינת סיפורה, כמו גם לבחינת הסיפור הנשי שסיפור זה מהווה מעין אב-טיפוס שלו: משל – אגדת אימים. חייה של קלרה הכלואה בטירה המבודדת העשויה "אבני-גזית [...] גדולות וגסות", שדלתה "כבדה ונעולה דרך-קבע",⁴⁰ הם חיים של השפלה מתמדת. היא ניזונה ממנת אגוזים ומים, נכבלת, כמו הייתה חיה, נאנסת ומעונה. "שלל מלחמה" היא מכנה את עצמה.⁴¹ רחוקה מביתה, מנותקת ממשפחתה מעמה וממולדתה – שירי הערש שהשמיעה לה אמה בילדותה ("היער ישן", "אני מתגעגע אלייך" ו"מאבק – התנצחות בחלום") הם כל מה שנותר לנערה זו. שירי הערש היא נוצרת בלבה מעלים נשכחות ממקומות אחרים ומזמנים אחרים, בבחינת הבטחה וכרמז של תקווה, אם כי זו עלולה להסתבר כתקוות שווא ("סיפורי בדים" בניסוחה).⁴²

ביטוי נוסף לנהייתה של הספרות העברית הנשית אחר מורשת האם הקדומה – אוצרת הזהות הנשית, מספקת חנה בת שחר ביצירתה, בעיקר בזו המוקדמת שכונסה בקבצים סיפורי הכוס ולקרוא לעטלפים,⁴³ בהם יתמקד הדיון להלן.

"כשבועיים לאחר מות אביה חלמה לייבי, שזקנה קבצנית דופקת על דלתה" – במילים אלו נפתח סיפורה של בת שחר "בדרך אל הים", הפותח את קובץ סיפוריה הראשון, סיפורי הכוס.⁴⁵ בתוך כך נפרשת יצירתה, המתווה למן המילים הראשונות בה עולם מסויט וסהרורי שקווי המתאר שלו מסומנים על ידי דמות רפאים נשית מסתורית: "לבושה דל אך פניה הלבנות מפורכסות מאוד".⁴⁶ "אזור הדמדומים" שממנו נכתבים סיפוריה של יוצרת זו מעוצב אפוא כבר בסיפורה הראשון, המשרטט מסע רפאים אל מעין "שטח הפקר" המצוי "בין הרשויות" – בין מציאות לחלום, בין ראליה להזיה.

בקשתה התמוהה של הזקנה הקבצנית הלבנה והמפורכסת לקבל את הארון שעל המדרגות, משרטטת את גבולות הסיפור בתחומי עולם זר אפל ומאיים. הארון על ההקשרים שהוא מעלה – ארון מתים ועולם של רוחות רפאים, נוסף לפניה החיזור של הזקנה המפורכסת עד זרא – יוצרים אווירת אימים כבר מן התיאור הראשון. למשמע בקשתה התמוהה של האורחת הבלתי קרואה תמהה הגיבורה אם תוכל "לשאת לבדה ארון, ואפילו ריק", ורואה חובה לעצמה לסייע. "הזקנה פתחה את הארון ונכנסה לתוכו ולייבי אחריה. מוסתרות בקרביו החשוכים וחסויות בדלתותיו, נשאו על גבן את הארון" (שם). התיאור התמוה הופך לסיוט של ממש כאשר לייבי מגלה כי –

הזקנה איננה. לבדה היא בתחנת רכבת עזובה. ספסלים שוממים וקופה מוגפת. פסי המסילה הריקים נמשכים עד האופק. רק קרון ישן ופרוץ דלתות עומד כאן ועל רצפתו מגובבת פסולת נייר. [...] מעבר לתחנה, לפתע, נגלה לה הים. גבעות חול משופעות, כמו בילדותה. רק מעט אומץ דרוש לה להגיע אליו... חזרה לתחנה. גוררת עמה את הארון במורד החולות, הודפת אותו לבין הגלים. וכך, ברפסודה שלה, חותרת מעלה מטה, הפליגה למרחבי הים.⁴⁷

לתיאור זה שבו נפתח הסיפור משמעות עקרונית, כך מתברר במהלכו. הארון הוא סמל אשמתה של הגיבורה, היא "הילדה שבכתה בארון" – "לייבי התינוקת שבכתה בחיק אמה, והדריכה כך את אנשי הגסטפו אל מחבוא הארון".⁴⁸ מאז היא נושאת על גבה הרך אשמה כבדה – אשמת מות אמה. בהקשר מסויט זה מסתבר גם פשר הקרון הריק, מסילת הרכבת והפסים המוליכים עד האופק, שבתודעת הקוראים העבריים יש להם בהכרח משמעות אחת – מחנות הריכוז ורכבות המוות. על רקע יצירתה הכוללת של בת שחר מקבל תיאור זה משמעות נוספת. לייבי "גוררת עמה את הארון"⁴⁹ – הלא הוא משא סיטיה וזיכרונותיה (כך מסתבר למקרא הסיפור). היא "הודפת אותו לבין הגלים", וכך "חותרת מעלה מטה" היא יוצאת לדרכה. מסעה של לייבי "בדרך אל הים" מנתב במידה רבה את מסעה הספרותי של היוצרת עצמה, ואפשר לתארה כמי שכגיבורת סיפורה מבקשת באמצעות יצירתה "רק לשוב אל המראות ההם" – מראות העבר הרודפים אותה.⁵⁰

ההתמקדות בזיכרונות העבר כמקור לכתיבה, מהלך המונחה על ידי דמות רפאים נשית, מתממש ביצירתה של בת שחר לעתיד לבוא. מסע ספרותי זה, המתפרש בגבולותיו של הסיפור האחד בהקשר צר היקף, מקבל על רקע גוף היצירה של בת שחר משמעות מקיפה

וכוללת. ואמנם, על השלכותיו של החלום עומדת הגיבורה המספרת לאחר זמן, בשעה שהיא עצמה מבינה כי: "לא ארון פה ולא אישה, רוח־רפאים לבנת־פנים הקוראת לך לעולמות אחרים".⁵¹ עניין זה מתחוויר לה במובהק בסיומו של הסיפור:

נמלטת [...] אל המראות והמקומות האחרים. אך לפתע, מה מוזר, דווקא המקום הזה והמראה מזכירים ללייבי מקום ומראה אחר. תחנה מוזנחת ושוממת מול החוף. אשה רפה ולבנת־פנים מטפסת בין פיתולי הגבעות. שפופה כנושאת על שכמה ארון. סבה על עקבותיה לסייע לה, אמא תאמר לה. והולכת אל הים.⁵²

אשת הרפאים המופיעה בתחילת הסיפור (הפוחת את יצירתה של בת שחר) ובסיומו יוצרת אפוא מסגרת לקריאת כלל יצירתה של בת שחר, הנשלטת על ידי דמות רפאים נשית מסתורית המתווה כיוון ומסמנת דרך. אשת רפאים זו (אמה הממשית או הבדיונית של המספרת) מתפקדת כעין מדריכה רוחנית. היא הגוזרת על היוצרת מסע רפאים אל ממלכת הצללים של עבר מסויט "בדרך אל הים",⁵³ שם טמון המקור לכתיבתה, ובדבריה אפשר לראות מעין צוואה המתממשת בקובצי סיפוריה לעתיד לבוא.

הד מובהק למגמה זו מספק הסיפור "ספינות העץ הקלות".⁵⁴ הסיפור מתרחש על גדות הכנרת. בדומה לסיפוריה של כהנא־כרמון "ממראות הבית עם המדרגות המסוידות תכלת", גם פרטי המעשה של סיפור זה אין בהם כדי להצביע על חריגותו. פני השטח של הטקסט מספרים סיפור החוזר ומסופר במידה זו או אחרת באגדות הילדים הנודעות כמו גם ברומנים למשרתות: נערה שאמה מתה בילדותה ואביה נשא אישה אחרת (מוטיב החוזר בסיפוריה של בת שחר) מתארכת בבית ידידת אביה מנוער ומגלה את סיפור אהבתם של השניים. אבל מתחת לפני השטח מחלחל הסיפור האפל והגורלי, סיפור האהבה המבקשת לה תיקון – מן המוטיבים המרשתיים את יצירת בת שחר.⁵⁵ על פי הדגם המוכר מן הספרות העממית, אהבת נעורים נכזבת או נשכחת שבה ועולה מן המחשכים, תובעת את פירעונה, וחווה שנשכח שב ועולה אל פני השטח ומטיל על הגיבורים למלא אחר תנאיו של הסכם רפאים חשאי שנחתם עוד טרם נולדו. כנגזר ממהלך זה וברוח משנתה של קריסטבה,⁵⁶ עלילת אימים "אחרת" חותרת לעלות מן המעמקים, סודקת את קרומו הדק של "החווה החברתי", מערערת את המסווה התרבותי וזורעת הרס ואבדון.

במוקד הסיפור עומדת אידיית, צעירה שאמה נפטרה בילדותה והיא גדלה במחיצת אביה הנערץ (בדומה ללייבי, גיבורת "בדרך אל הים" וכמו דמויות נוספות בסיפוריה של בת שחר). לאחר נישואיו של האב היא חשה מיותרת ומתקשה להמשיך באורח חייה. בעקבות סכסוך עם אמה החורגת היא נוסעת לנפוש בכנרת, שם היא מתארכת בביתה של שרה, ידידת משפחה ותיקה. במהלך שהותה במקום מגלה הצעירה שלא קשר של ידידות תמים היה בין מארחתה לבין אביה אלא קשר אהבים.⁵⁷ רגש קדום ומודחק זה היא מבקשת להחיות בתוקף רגשות של חיבה שהיא מרעיפה על בנה החולני של שרה, גדעון איש הצללים ה"מושך אותה לתחומו כבכבלי קסם".⁵⁸ נער זה, שנפגע במחלה מסתורית, דומה לצל מהלך – "לא אדם אלא צללית"⁵⁹ ומצטייר כמעין דמות רפאים שעלתה מממלכת השאול. מחלתו המסתורית והתנהגותו הכפייתית מעצימות את אוירת האימים השורה על

הסיפור. בנוכחותו חשה אידיית (בדומה לתרצה, גיבורת סיפורה של כהנא-כרמון "הבית עם המדרגות המסוידות תכלת") כי "גופה מכור לאיזה זיכרון רחוק. מנצח נעלם קם ומזמינה למחול"⁶⁰, והיא מצטרפת למחול הרפאים, זורע ההרס והאבדון. אידיית נוטלת על עצמה את הטיפול בנער, "שחה לו, כמו לאביה על ימי הביניים. לא על אימי האינקוויזיציה ומשפטי המוות, אלא סיפורי האבירים. אותה רומנטיקה בלתי-אפשרית-כמעט, בגני טירה, שפייטנים חיברו עליה שירי אהבה ויין"⁶¹. ובשם אותה רומנטיקה בלתי אפשרית שהיא כופה על אותו צעיר תמהוני, היא מביאה בסופו של דבר לאבדנו.

סממני עולם הצללים האפל, תפאורתו הקבועה של הסיפור הגותי, מקבלים אפוא ביטוי של ממש בסיפור זה. אווירת הרפאים השלטת בו מקבלת ביטוי מודגש באמצעות סיפורה של הנערה המתגרה בגורל והמבקשת לשוב ולנתב את מהלכיו, כמו הוטל עליה בכל מחיר להחיות מחדש את מה שמת ונקבר ולתקן את המעוות שלא יוכל לתקן.⁶²

מכבר ידעה: במקום אחר, בזמן אחר, אהבו אביה ושרה זה את זה. ואילו שרה נישאה לאשר, לרעו הטוב. [...] בזהירות מחזירה את האלכוהול למקומו. מצבת זיכרון למאורעות שהיו. אולם אור הירח הממלא את החדר מאיר את לוכנו בחיות מופלאה, שקטה ומפחידה חשה: העבר נגלה לה, הנה הופשל המסך. גדעון והיא נקודות במעגל העבר ששאפו לשוב ולהתממש בהווה. השמש שקעה אך אור הירח מאיר את החדר במחזוריות הגורלית. [...] ובעודה מהרהרת, דומה גם אם תאטום אוזניה, תשמע ברקע את הניגון שניגנה פה שרה בפסנתר. אותה נעימה של נעוריה עם אבא הומה באוזניה. נושפת בחלל שנוצר בה כבחלל של מבוע. קטועה, רחוקה וקרובה גם יחד, ועתה מוכרת פי כמה. פשוטה ושייכת לה בלי מלים. כקול שנברא באדם קודם הדיבור. כבכי.⁶³

מנגינת הרפאים המתוארת בסיפור זה (כמו בסיפוריה של כהנא-כרמון) נובעת, כך עולה מן המתואר כאן, ממקום "אחר" ומזמן "אחר", קדום וארכאי, הוא המקום שקדם לדיבור, כך מתארת את הדברים המספרת. תיאורה הולם את תיאורה של קריסטבה על אודות "הסמיוטי", הפרה-מילולי וההיולי, הנובע מן ה"כורה" האמהית – מאגר הדחפים שהיא מתארת במשנתה.⁶⁴ מנגינת הרפאים המסתורית המהדהדת בחלל הבית הנידח, הנגוע, המנודה, "שעצם החולי [...] חרוט היה בשער [...] החורק, בגן המוזנח, במראה פני שרה, בנוף הכינרת היפה והחולה"⁶⁵. בית זה, הנתון כמו "הבית עם המדרגות המסוידות תכלת" בסימן החולי, העצבות, הגורליות, מקבל אף הוא (על פי מורשת הסיפור הגותי) נוכחות דמונית, לכאורה הוא האחראי לגורל יושביו והוא הקובע את גבולה של ממלכת רפאים בעלת חוקים משלה שבתחומה מתנהל הסיפור.

הכנרת כמאגר מים מושך ומאיים כאחד תורמת אף היא לאווירת האמיים: "כובש ביופיו. נוח כההום, ללא נייע, בין הרי גליל שעירים מירקות והרי גולן קרחים ואפופי ערפל"⁶⁶. שפת הכנרת היא מקום ההתרחשות של הסיפור ואליה מוליכה אידיית את גדעון בטיוליהם, מבקשת לחדור לעולמו הסגור: "לו ספינה עמי הייתי משייטת במורד הזרם, והלאה עמו עד לים המוות, עד למדבר הקדמוני. אולי שם, בבדידות הגמורה, הייתי מוצאת סוף סוף אותו

ואת עצמי".⁶⁷ בתיאורה מונה אידית שני אתרים נשיים אופייניים – מדבר וים, הנזכרים בתאוריה הפמיניסטית כמקום מפלט של הנשים הכותבות וכאפשרות של מוצא שיש בו תקווה לגאולה, כמו גם כמקום של מוות.⁶⁸

נוסף לבית הרפאים ולכנרת היפה והחולה נזכרים בסיפור גם בית חולים ובית אסורים (אתריה הנלווים של הסיפור הנשית בת המאה ה-19 כפי שהיא מתוארת בספרן של גילברט וגובאר) – אתרים המגבירים את אוירת המחנק והמלכוד השוררת בסיפור. "צריח בית החולים הישן. חומה משוננת הקיפה אותו כמבצר עתיק. חלונות עגולים נקרעו בתוכה וגדר תיל דוקרנית נתלתה על גבי האבנים הצהובות". על פי מתכונת זו, ליד שער בית החולים "ערוגות פרחים גדורה כאילו ידי אסירים טיפחוה" ושומר שולף את ראשו מתאו ומחווה ידו בשתיקה. אידית "צועדת בשביל האספלט אל הביתן המבהיק בלובן סיד" (לובן המזכיר את פני הרפאים של הזקנה המפורכסת מהסיפור "בדרך אל הים") ונרתעת "מפני צלו של שיח, כאילו הכה בה בריח פרחיו הרעילים".⁶⁹ ברוח זו מתואר גם גדעון החולה המסתורי הכלוא בביתו כמו אסיר בתאו, ורעש ניסור ספינות העץ שעל הכנתן הוא שוקד נדמה לאידית כ"רחש ניסור חדגוני ככירסום, שחיקה עקשנית כ[...אסיר החופר מחילה בתאו".⁷⁰ ב"רחש משורר" הוא מפר את דממת הצללים שבה שרוי הבית "כמנסה להבקיע את המחיצה המתאבנת סביבן".⁷¹

סיפורה של אידית שנשבתה בקוריה של ממלכת "ספינות העץ הקלות" – ממלכת הרפאים של גדעון נער הצללים, חושף מהלך הרסני וחתרני שעקבותיו נרמזים כבר בסיפור "בדרך אל הים", הפותח את קובץ הסיפורים. לייבי הנעה בעקבות עברה (כמרבת גיבורותיה של בת שחר) ומנסה (כאידית) להעלות באוב אהבה נושנה, משתכנת באגף ההרוס של מלון אורחים שבו נהגה להתארח בילדותה. בהביטה בבואתה המוקטנת הנשקפת אליה מבריכת המלון "כמו ממרחק שנות אור", היא מבקשת (בדומה לאידית) להתאחד עמה, "לחזור כך אל נקודת ההתחלה".⁷² כבתו של איש מלומד היא מעניקה לרצון זה הסבר פילוסופי כבד משקל, תוך שהיא עושה שימוש במאפייניו של זמן נשי, מחזורי, מיתי ומעגלי מן הסוג המפורט במשנתה של קריסטבה.⁷³ "אבי כתב על המיסטיקה שבהיסטוריה. גלגל חוזר, אף פעם לא הבנתי. גילגול הנשמות, אף פעם לא הבנתי. אבל לו באמת היה גלגל הזמן חוזר על מהלכו..." היא תוהה.⁷⁴ דבריה מנהירים את מהלך העיוועים המתואר בסיפור "ספינות העץ הקלות". לא מהלך רומנטי תמים מתארת לייבי וממחישה אידית, אלא מהלך מטפיזי הרה גורל, המקנה ממד שטני ואפל לרצון לתיקון העבר המניע את רוב הדמויות המתוארות ביצירתה של בת שחר.

חיזוק נוסף לעולם האימים המסויט שמשרטטת בת שחר בסיפורה מספק הסיפור שהעניק לקובץ הסיפורים את שמו – "לקרוא לעטלפים". בהחריפו את תחושת המלכוד, הבדידות והמצוקה העולה מיצירה זו, ממחיש סיפור זה כי הנורא מכול מתרחש בתחומי המוכר והבנלי ואין צורך להרחיק למציאות הזויה כדי לתאר הוויה מסויטת.

טטה, "רווקה מזדקנת" ובעלת חטוטרט, מתגוררת עם אביה הקפדן והזעפן בדירה אחת. בדירה שמעליה התגורר בעבר אחי האב שאשתו שמה קץ לחייה, ועתה מתגורר בה דייר

צעיר בשם בן, ש"דמותו הלוטה באפלה" מלווה את הנערה הגלמודה בהרהוריה כעין דמות צללים המצויה ברקע הסיפור תדיר. טטה נשבת בקסמיו של הצעיר הזר והולכת שבי אחר העולם שהוא מייצג, המצוי מבחינתה "רחוק מכאן" וממוקם "במורד המדרגות" בהמשכה של הגינה המזנוחת, מעבר ל"עשבי בר ושיירי אשפה". עולם זה אוצר בעיניה את כל החסר לה ומתפקד עבורה כמעין ממלכת אגדות קסומות מושכות ומאיימות כאחד: "הברושים, המתנשאים מעל לגג השטוח, יפים. ציפור מציצת מתוכם, שירה עליז. וכמו תגלית מתרומם מתוך הענפים שחרור"⁷⁵. ממלכה קרובה-רחוקה זו על תכולתה – הברושים המיתמרים לגובה והציפורים המגביות לעוף, מסתמנת כמעין הבטחה: "אם תתאמץ אולי תצליח – [...] להפליג לתוך מחשבותיה. בדרך אל היער"⁷⁶.

ליער הקסום, משכנם של העטלפים בחורשה ותחום ממלכתה של האם,⁷⁷ על רגשות האהבה והתשוקה שהוא מעורר, אין מקום בחייה של טטה, שנזנחה על ידי אמה בילדותה והופקדה בידי אב מנוכר המתעלם מן הצורך שלה בחיבה (דגם החוזר אף הוא ברבים מסיפוריה הראשונים של בת שחר).⁷⁸ דברים אלה נכונים גם לגבי בת דודתה דושקה, שאמה התאבדה בילדותה והותירה אותה להשגחת אישה אחרת שלא נטתה לה חיבה (גם מוטיב זה חוזר ברבים מן הסיפורים שנזכרו כאן).⁷⁹ דושקה שמצאה את אמה מתבוססת בדמה חשה מאז בצורך כפייתי לרחוץ תדיר את ידיה ואינה מצליחה לשקם את חייה. בהרגליה הכפייתיים והתנהגותה החריגה היא משמשת כעין גרסה מוקצנת של טטה, בהדגישה את מגבלותיה ונכויותיה של הצעירה הכמהה לאהבה והנזקקת נואשות למגע אנושי המוצבת במוקד יצירתה של בת שחר.⁸⁰

בדומה לילדים באגדת הילדים הידועה החזל"ן מהמלין, שחליכן מסתורי מוליך אותם אל אבדנם, נשלטת טטה כמעט בעל כורחה על ידי שריקה מסתורית, הנשמעת ברקע הסיפור כל העת, מלווה את ההתרחשויות: שריקתו של בן, ה"קורא מתוך העצים לעטלפים",⁸¹ או שריקתה של נעמי שכנתה הקוראת לכלבתה פורקת העול שהיא כולאת במכוניתה. הכלבה ש"כרסה צבתה ועטיניה נפוחים והעור מתוח עליהם כקליפת אפרסק בשל" והמבקשת להשתחרר (בדומה לכלבות נוספות הנזכרות בסיפוריה של בת שחר), משמשת במצבה המיוחד מעין אנלוגיה נחותה לגיבורת הסיפור, ואפילו מעין איום לצעירה המבקשת לתת דרור ליצריה המעיקים.⁸² "בייחוד בלילות, כאשר מעקה המרפסת מתקרר ומרחוק נשקפת חורשת העצים. ללחוש בן, בן. כאילו אפשר כך לרתק שוב את דמותו המתרחקת. להיזכר בו עם השריקה לכלבה. רוצה לקרוא לעטלפים".⁸³

הזדקקות זו היא הדוחפת את טטה (כמו את דושקה לפנייה) לזרועותיו של פאול, איש השירות הנבזי העובד בפנסיון שבו שוהה דושקה. על רקע "יער רחוק, שוקע, דועך. עטוף עד אמיריו בערפל כבד", היא חווה את המפגש המיני לו היא כמהה וממנו היא חוששת – "שם הוא מדביקה, עוקף את השער. נשיקתו הקשה, הטורפת בשפתותיה עד זוב דם. כף ידו חותרת מתחת למקטורן, נצמדת לחטוטרת, חדה ומועכת כמו נעיצת סכין".⁸⁴ מפגש יצרי ואלים זה מגביר את נהייתה של טטה אחר מורשת הצללים האפלה הרוחשת עטלפים: "תרה ומשוטטת בסבך החורש. כמחכה לתנועתם הרכה המרחפת של העטלפים".⁸⁵ האכזבה וההשפלה המלוות את המפגש הכפוי מחייבות אותה להכיר במציאות חייה, שאינה מאפשרת

כל מוצא, ומביאות אותה לבסוף למעשה שאין ממנו חזרה: "ובבוקר, כאשר יעלה אביה לכאן עם דושקה, ודאי ימצאנה כך. כמו תלויה על פי תהום".⁸⁶

ניסיון החריגה של הדמות הנשית מן העולם הכולא והמדכא, עולמו של האב חמור הסבר ומורשתו המייסרת, אל עבר מורשת נשית אמהית חלופית קסומה ומשחררת מסתיים אפוא בכי רע,⁸⁷ בהמחישו מה צפוי למי שמבקשת לפרוץ את המסגרת האבהנית המעיקה.⁸⁸ סיום זה מחזק בקוראים את ההכרה שבעולמה של יוצרת זו אין לגיבורות כל מוצא מן הכלא הפטריארכלי הסוגר עליהן, ועל כך מעיד גורלן של כל אותן צעירות נואשות המקפדות את פתיל חייהן הנזכרות ביצירה זו שוב ושוב.⁸⁹ הגיבורה המבקשת לפרוש כנף ולעוף לעולמות אחרים, סופה שהיא מוטלת תלויה כעוף על פי תהום.⁹⁰

התהום הפעורה רובצת לפתחה של יצירה זו כאיום מתמיד.⁹¹ "תהום חשוכה עוטפת [...] מימין ומשמאל" את גיבורת הסיפור "שבעת ימי משתה" (מתוך שם סירות הדיג)⁹² המתאר אישה המתייסרת באהבה אסורה לגיסה. גם בסיפור "תרזה וקמיליה" (שם) נזכרת "התהום הנפערת מתחת לחלון" ביתה של הגיבורה:

עם חשכה נדלקים הפנסים בשולי העיר העתיקה. החומה מבהירה ומתארכת, הולכת וסובבת, וכמו מקיפה לא את העיר העתיקה אלא את בית הקפה וגיא בן־היננום. כל אותם מורדות ירוקים ודשנים מתמלאים אפלה ושוקעים מטה. התהום נפערת מתחת לחלון.⁹³

הגיא השוכן מדרום לירושלים והאפוף הילה מיתית,⁹⁴ חוזר ונזכר בסיפור ומלווה את הגיבורה כעין איום: "גיא בן־היננום וקרביו הפעורים, בטן אפלה, זוללת, תאוותנית".⁹⁵ תרזה, גרושה צעירה המתייסרת באהבתה ליואב, הצעיר ממנה, חוששת שמא ישליכו אותה אל קרביו, כמו את השעיר לעזאזל.

גם מכשפות (דמויות המפתח של העולם הגותי) נזכרות בסיפור. מר רובי, סבו של צעיר זה, מספר בהתפעלות מהולה בקנאה כי "בקניה עוד שורפים מכשפות".⁹⁶ אמירה רבת־משמעות זו מקבלת דגש מיוחד בסיפור המעמיד במרכזו אישה המערערת בהתנהגותה על המוסכמות המקובלות בחברה הדתית השמרנית. קמילה המבקשת להינשא למר רובי וחייה עמו ללא הכשר של חופה וקידושין, מאיימת בהתנהגותה המתירנית והמתגרה על תרזה המאוהבת ביואב, אך חוששת מן הקשר ויותר מכך מהשלכותיו החברתיות.

היבטיו הקודרים ומזרי האימה של הסיפור הגותי הרוחש בתשתית יצירתה של בת שחר מתגברים בקובץ הנובלות (החמישי במניין ספריה) יונקי הדבש המתוקים. בסיפור "כנפי החסידה" (בדומה לסיפורה של כהנא־כרמון "ממראות הבית עם המדרגות המסודות תכלת") מתגוררת המשפחה המתוארת בסמוך למוסד לילדים חוסים ולמנזר נשים. גם האווירה המתוארת בעיר החשוכה המדומה לעיר צלבנית על אבזיה: שוטרים, לפידים, אבוקות, ריח שרפה, צללים, הולמת סיפור אימים קודר:

עם חשכה מתרוקנת רחבת המנזר. השוטרים גוררים את גדרות הכרוזל והמפגינים זורמים במורד הרחוב. ברקיע נדלקת אותה שעה אדמומית עזה. ריח שרפה כבר נישא באוויר וחודר אף אל תוך הבית פנימה. אור פנסי הרחוב מועם ואור אחר, אור לפידים, מרצד ומרתיע. האבוקות נישאות בידי המפגינים. הם מתנועעים בין הבתים ומאירים פעם אבן, ופעם עץ או שיח, מרקידים צללים ענקיים שמתפתלים ומשתחלים עד לאחורי הבתים. האור הפרוע נוהר אל הכיכר השכונתית, והסמטאות החשוכות מוארות לסירוגין כמו בעיר צלבנית עתיקה. אחר-כך מתרחקים הלפידים, ושוב יורדת על הרחוב חשכה עבה. רק בחרכי החומות כמו ממתנינים עדיין צלפים.⁹⁷

המספרת מדגישה את הקשר הנרקם בין הילדים החוסים במוסד, הנזירות הסגורות במנזר, והנשים המפגינות בחוץ, המכונות "מכשפות". לכל אלו, מעין נציגים של הכפופים במשטר אבהני, היא רוחשת אהדה והזדהות. מתוארת הפגנה של נשים שבמהלכה מטפסת אחת המפגינות: "על החומה, נאחזת בזיזה, נתלית על הסורגים המכודנים, מתחמקת באומץ ובתעוזה מאלותיהם של השוטרים". אישה זו הופכת לדמות מייצגת של החוסים המטורפים והנשים הכלואות בביתן (דמויות השבות וזכורות בספרן של גילברט וגובאר כמי שמככבות בסיפורת הנשית בת המאה ה-19). תיאורה מקבל אופי פמיניסטי לוחמני, כמעט מניפסטי. "נדמה ללאה שעייניים רבות מביטות כך בדומייה, מרותקות למעשה הלוליינות של האישה המשתחלת בין הכידונים. אולי גם בחלונות החשוכים של 'בית האור' מביטות עיניים, ובאשנבי השומרייה, ובחרכי המגדל במנזר. הפנים אולי לוטות ברעלה, אבל המבטים אינם מרפים".⁹⁸

עולם מטפורי קודר זה מקבל ביטוי גם בסיפור השני בקובץ זה, "יונקי הדבש המתוקים", המציע מעין גרסה מודרנית לסיפורה של האישה המדיחה – אשת פוטיפר (על פי הגרסה המקראית).⁹⁹ המספרת המתייסרת באהבתה האסורה מרגישה כמי שהוטל בה כישוף. היא מתארת את אוויר המרתפים המקשה על נשימתה בשעה ששידדתה מהלכת לצדה ו"צרור המפתחות בידה [...] מקרקש כמו בידה של סוהרת".¹⁰⁰ זו מוליכה אותה "במדרגות הלולייניות. צללים אלכסוניים מקפצים על הקירות הנמוכים. רק נורה קלושה דולקת במסדרון הצר, מאירה את הדלת האחת".¹⁰¹ מלווה בבתה המצטרפת אליה "כבת לווייה או כסוהרת", שוכרת האם חדר במלון הנראה "כמצודה צלבנית", המיטה נזירית והתקרה גבוהה כתקרת אסירים.¹⁰² המלון הבנוי כמצודה נזכר גם בדברי הבת אסנת באפילוג החותם את הקובץ,¹⁰³ המציע את גרסתה "האחרת" של הבת לאירועים שמספרת אמה.

עדות נוספת לעולם הרפאים שממנו ניזונה היצירה הספרותית הנשית מספקת סביון ליברכט ביצירתה, המעניקה ממד מיתי וארכיטיפי למורשת הצללים.

סביון ליברכט: עדותה של "אשת הישימון"

טירה חרבה באיטליה, חווה נידחת על כביש הערבה – אלו האתרים שבהם ממקמת ליברכט את סיפורה "חגיגת שני העולמות" (מתוך קובץ סיפוריה השלישי, סיניית אני מדברת אליך),¹⁰⁴ בהציבה אותו גאוגרפית ואפיסטמולוגית בין העולמות: בין הארצות, בין עבר להווה, בין

מציאאות לבדיון. סיפור זה על שני חלקיו הנפרדים שאינם מתאחים, כמו נכתב ממקום שאינו שייך לא לכאן ולא לשם. גם כותרות שני חלקי הסיפור הנוקטות נוסח שאלה מבררת-זהות (א. "איך קוראים לך?" וב. "מי אתה?") מכוונות את הקוראים אל ההיבט החומק מהגדרה המאפיין את הסיפור, שניתן להצביע עליו כעל דוגמה מובהקת ל"אזור הדמדומים" החמקמק שממנו נכתבת רוב יצירתה של ליברכט.¹⁰⁵ יתרה מזאת; מיקומו המפורש של הסיפור ב"ארץ השימון" גאוגרפית המצויה בשולי התרבות המקומית, יש בו כדי להעניק ממד של ממש ל"ארץ ההפקר" המטפורית,¹⁰⁶ המתוארת במחקר הפמיניסטי כמעוז הנשיות,¹⁰⁷ בהעתיקו אותה מן התודעה אל מתחם פיזי.

בחירתה של ליברכט במקום "העומד כחזיון-תעתועים בתוך האבק וצהב-החולות"¹⁰⁸ כאתר התרחשות לסיפור אינה מקרית אפוא, והיא משקפת עמדה עקרונית. מקום משכנה המסורתית של האישה החריגה בתרבות ההגמונית משמש אותה כנקודת מוצא להצגת גרסתה של האישה מפרת "חוק האב", אשר לילית – האישה הראשונה שהפכה לשדה (על פי המסופר במדרש העברי) היא הביטוי המובהק שלה.¹⁰⁹ בכך מצטרפת ליברכט לשורה של נשים פמיניסטיות שבחרו להתמקד בדמותן של נשים שהוקעו על ידי סביבתן וסומנו כמוקצות, מכשפות ומטורפות,¹¹⁰ במהלך מכוון שמטרתו לספק להן אישור. בשונה אפוא מכהנא-כרמון שהתמקדותה ב"אזור הדמדומים" האפיסטמולוגי מיועדת לביסוס פואטיקה נשית בעלת איכויות חורגות, ובת שחר שבחרה באזור הצללים מטעמים פסיכולוגיים – לליברכט, כך ניתן להתרשם, מניעים אידאולוגיים. אין היא מסתפקת בסיפור על אודות האישה החריגה, אלא מאפשרת לה להשמיע את עדותה ולספק את גרסתה במהלך בעל אופי חתרני וקורא תיגר שיש בו גם ממד של שיקום.¹¹¹ בכך שהיא מאפשרת (כאן ובסיפור "חסד"¹¹²) לאישה המוצגת והמתוארת כמכשפה להשמיע את גרסתה, היא מספקת אליבי לאישה המוקצה והמנודה.¹¹³

ליברכט, הבוחרת במדבר כממלכה נשית אנטי-הגמונית, רואה בו (כפי שניתן להתרשם מן הסיפור החותם את קובץ סיפוריה הראשון, "תפוחים מן המדבר", שאף העניק לו את שמו), אתר מועדף לטיפול פרי גן העדן.¹¹⁴ השימון, מקום משכנה-מקום גלותה של אשת הפראים הארכיטיפית כפי שהיא מתוארת במשנה הפמיניסטית: בכתביה של קלאריסה פינקולה אסטס,¹¹⁵ בכתביהן של הלן סיקסו וקתרין קלמנט,¹¹⁶ כמו גם בכתביה של אניס פראט,¹¹⁷ מוצג ביצירתה כאתר של ידע נשי ייחודי וכמקור של עצמה נשית.

חלקו הראשון של הסיפור "חגיגת שני העולמות" מתרחש בפסטיבל "חגיגת שני העולמות" בספולטו שבאיורופה. צעירה ישראלית שהשתחררה לא מכבר משירותה הצבאי מתגוררת לבדה בארמון הרוס ברומא בלוויית כלבי בוקסר. כמו בעל כורחה ובשל אמירה מקרית של כרטיסן אלמוני, היא מצטרפת לנסיעה לא מתוכננת ותמוהה לעיר נופש שבה לא ביקרה מעולם, שם מתקיים פסטיבל "חגיגת שני העולמות" שעליו לא שמעה לפני כן. לתדהמתה מתברר לה שקרון הרכבת שעליה עלתה מלא בצעירים נאו-נאצים, ושהיא הצטרפה לנסיעה של קבוצת חוגגים בדרכם לפגוש קצין נאצי המשתחרר מכלאו.

בהמשך מתברר לקוראים שאין מדובר באדם אנונימי אלא במי שרצח את דודה – אחי אביה, ונחשף סיפור הרקע האפל (השואה ומחנות ההשמדה) המלווה את ליברכט תדיר

ביצירתה¹¹⁸ ומספק צופן מפתח לפענוחה. הצעירה נזכרת בפעם הראשונה ששמעה את שם האיש מפי אביה, ביום החופשה הראשון שלה מן הטירונונות, ביום השלישי של חנוכה. בלילה ההוא "כשיצאה אתו אל הגינה לראות את הדליות החדשות שפרחו, סיפר לה בפעם הראשונה איך נרצח אחיו בנקודת האיסוף ליד הרכבת, שבועיים לאחר שהגיעו הגרמנים לרומא".¹¹⁹ פרק זיכרונות קצרצר זה שנזכר כבדרך אגב מבהיר את שהייתה התמונה של הנערה בארמון נטוש באיטליה דווקא (המקום שבו נרצח הדוד) וכן את פשר תגובתה הפתאומית, המידית, לשמע הידיעה על שחרורו של הנאצי. ידיעה זו הנשמעת באקראי במכשיר הרדיו, מפעילה אותה כמו הייתה מתוכננת באמצעות שלט־רחוק על ידי מפעיל סודי, ומשפיעה עליה כמו אות מוצפן לפעולה המחייב אותה לצאת לדרך כמו בעל כורחה. גם היא עצמה מתקשה להבין מה היה בידיעה זו שהזניק אותה לצאת לדרך בערב ההוא בחדרה שבארמון הנטוש, "למה קמה כמו לקול מלת־צופן כאשר השמיע קריין־הרדיו את שמו של האיש הגרמני בין 'ילו סבמרין' לבין 'דה לידי איז א טרמפ'".¹²⁰ פעולותיה הנמרצות מלמדות שהתארגנה לקראת יציאה מסוג זה ורק חיכתה לאות:

לקחה את ארנקה ותעודותיה ואת מעיל הגשם החדש, החליפה את נעלי הבד הרכות בנעלי ספורט מתוצרת קיבוץ דפנה, משכה מתחת למיטה את תיק־הנסיעות שקיבלה במשרד "אל־על", דחקה לתוכו זוג לבנים וסוודר ומגבת קטנה, גרשה את כלי האוכל והמים של כלבי הבוקסר שבמבוא הארמון, נעלה את הדלת המצוירת כנפות מלאכים, ויצאה.¹²¹

מהלך מתוכנן (כך מסתבר למקרא הדברים) או מקרי זה (כך מבקשת הצעירה לטעון) מסתמן כמהלך גורלי. הנסיעה היא מסמנת קו־שבר בחייה, ששוב לא יחזרו למסלולם. מלווה על ידי צעיר המחופש לליצן המשקה אותה יין, היא מזהה בקרון צעיר ישראלי שהיא מנחשת את לאומיותו (על אף התכחשותו לה), ואחר היא מושלכת מן הרכבת בטרם זו מתפוצצת והצעיר הישראלי נספה. אין היא מצליחה להבהיר לחוקריה מה עשתה במקום (אולי משום שלה עצמה לא הייתה פעולתה נהירה) והיא אינה מסוגלת לספק תשובות לשאלותיהם מי שלח אותה ולשם מה.

עם זאת, במהלך החקירה לא הנסיעה הגורלית מעסיקה את הנערה, אלא תמונה המצויה על הקיר:

וכל הזמן מזוית־העין תמונת אציל נישא על סוסו בתוך יער וסורגי־החלון המעוצבים כרקמה כרקע לאיש המרוקן את מגירות־השידה דף אחר דף, חפץ אחר חפץ; וכל הזמן כלבי הבוקסר הקשורים בגן האחורי חושפים את ניביהם מעבר לשמשת־החלון המצוירת, ומראה שיח־הוורד בחלון התאום כהבטחה למה שהיה ויחזור; וכל הזמן התחושה של מציאות אחרת, הזיה שעוד מעט תתעורר מתוכה.¹²²

תמונת האציל על סוסו המלווה בכלבי הציד – תפאורת רקע גותית מובהקת (בדומה לשיטח הקיר "מעשה־רוקם [...] במראות של חיות־אגדתיות", הפרוש בטירת האימים ב"ממראות גשר הברווז־הירוק" בלמעלה במונטיפר¹²³) – מספקת לגיבורה המתוארת בחלקו הראשון של הסיפור מעין מפלט מן החקירה המטרידה. בחלקו השני של הסיפור – שנים לאחר

מכן, תלויה התמונה הרקומה בין צלחות הנחושת במשכנם המוזנח של האישה ובן-זוגה, כעדות לזמנים אחרים, להוויה אחרת: "תמונה יחידה: אציל דוהר על סוסו בתוך יער, מלווה בשני כלבי-ציד. שכבת אבק ישבה על פני הזכוכית, מעמעמת את זוהר פרחי-היער שבתמונה, מכניסה אופל בין העצים". תמונת הציד על כל מרכיביה, האציל על סוסו, העצים האפלים וכלבי הפרא האימתניים, בולטת בזרותה על רקע העזובה המתוארת במקום: "הכל מכוסה אבק ונגוע בארעיות"¹²⁴. תמונה זו, המשמשת נקודת חיבור יחידה בין שני חלקי הסיפור המתרחשים בזמנים שונים ובמקומות שונים, מתפקדת כעין חוליית מעבר המעמידה בספק את הקו המוחלט המפריד בין עבר להווה, בין ממשות לבדיון, בין ראליה להזיה, שעליו מערערת יצירתה של ליברכט תדיר.¹²⁵ בחלקו הראשון של הסיפור מקבלת תמונת הנוף הפראי עם כלבי הציד תוקף של נבואה החוזה את שעתיד להתרחש, ובחלקו השני היא מוצגת כנבואה שהתגשמה. כלבי הציד הנספחים לצעירה בחייה הממשיים ועל הבד המצויר, כמו חדרו מן העולם הבדיוני אל זה הממשי, והם המלווים (כמו קרברוס כלב השאול הנורא) אישה תמהונית זו ב"ארץ ההפקר" שבה היא מתגוררת כנסיכת השאול – בתה של אלת האדמה השווה לסירוגין על פני האדמה ובשאול תחתיות.¹²⁶

מוקפת כלבים ונחשים, יחפה ולבושת קרעים היא סובבת סביב מדורה בחצר, "הופכת באפר בכפות-רגליה". כך מתאר אותה החוקר שניהל את חקירתה (בחלקו הראשון של הסיפור). "כלבים נקבצו מכל עבר ורצו אחריה, מעלים גלי-עפר ברגליהם", והיא פוסעת "בשמלתה הארוכה בין לשונות-האש", "אשת-ה[פרא], עומדת באור המצליף בה בלי רחמים, מסגיר את כל שרידי היופי שנשחת", צרובת שמש, שעה נחרך, פניה מבוקעים וכהים כפני כושית. גם השימוש בשפה כמו זר לה, "הצרידות בקולה, ונימת הדיבור, כשל איש שהורחק מן היישוב ושכח מנהגי בני-אדם"¹²⁷, ומגרונה נשמעים משפטים כנהמות. כאנשי-פרא בראשיתיים, מתגוררים היא ואישה בחווה הנידחת בלב הערבה, כמו זוג מנוודים שהוקעו מחברת בני אדם, נשלטים על ידי שנאה כבושה זה לזו. שמעם יצא כזוג מטורפים ואפילו בנם נלקח מהם. גם שמם של בני הזוג נשכח. שמה של הגיבורה נזכר פעם אחת בלבד (בחלקו הראשון של הסיפור במהלך חקירתה). בן זוגה אף הוא נטול שם. האישה מתפלאת לשמוע את האיש המבקר מכנה אותו בשמו, ומפיו היא לומדת על חלקו באותה פרשה ששינתה את חייה ולומדת שלא אליו היה עליה להימלט אלא ממנו.

ליברכט מעניקה אפוא גרסה עדכנית (חופשית למדי) לסיפור הגותי על שני גיבוריו המרכזיים: הנערה התמה והגבר המסתורי והאפל. האיש שממנו אמורה הצעירה להימלט מתחזה לבן ברית ואינו חושף את פרצופו האימתני אלא לאחר שנים של מגורים משותפים, בשלב שהוא מבחינתה נקודת אל-חזור. בתוך כך היא מספקת גילום עכשווי לגיהנום – ארץ השאול המיתולוגית, לשם נלקחה בעל כורחה פרספונה בתה של דמטר אלת האדמה היוונית, כדי לשמש בת זוגו של הדס, אל השאול הנורא. בדומה לנערה התמה שנגזר עליה לחלוק את חייה עם אנשי הצללים וגם לאחר ששבה (שיבה חלקית) מן העולם שמתחת, תמיד נותר בה זכר מן העולם האחר, כך גם אישה זו (בדומה למרבית הדמויות ניצולות הטראומה המהלכות בסיפוריה של ליברכט). לאחר שירדה לארץ הישימון כמו הפכה לחלק מן העולם האחר ואין מי שיוכל להשיבה משם:

הוא הביט בה מעל לכוס המים וחש את החרטה הנולדת בו, את מלות-ההתנצלות מתהוות ועוד מעט תיאמרנה: סליחה, סליחה, סליחה. אסור לדברים ההם להגיע לכאן. כרוחות מועלות באוב. הנה למדת לחיות עם הנחשים, כפות-רגליך לא כואבות מן האש, האור לא מסמא את עינייך. כך צריך שיהיו הדברים כאן.¹²⁸

רוחות שהועלו באוב, נחשים ומדורות אש – מלוויהם של הנשים הידעוניות והמכשפות – מקבלים מעמד פואטי מרכזי בעולמה של ליברכט, ששמה לה למטרה להביא (במובן המושאל של הדברים) הדים מן התופת (האישית-הקולקטיבית). מהלך דמוני זה, שהסתמן כבר במילים הפותחות את סיפורה הראשון, "על קו המעגל", כמה שמשרטט את קו המעגל שבתחומיו נכתבת יצירה זו,¹²⁹ מתאשר למקרא קובץ סיפוריה האחרון מקום טוב לזילה. בעיקר אמורים הדברים בסיפור האחרון בו, שהעניק לקובץ את שמו, המעתיק את זירת ההתרחשות מן הכאן והעכשיו של הזירה המקומית אל מחוזות האפוקליפסה.

עומר

הערות

- 1 מאמר זה מבוסס על פרקים מתוך עבודת מחקר לתואר שלישי שנכתבה בהנחיית פרופ' טובה כהן, ראש התכנית ללימודי מגדר – לימודים בין-תחומיים באוניברסיטת בראילן (2004). עבודה זו עובדה לספר שכותרתו: כיריעה ביד הרוקמת - נשים כותבות והטקסט ההגמוני, שראה אור זה עתה בסדרה "פרשנות ותרבות", בהוצאת הספרים של אוניברסיטת בראילן.
- 2 Ellen Moers, *Literary Women*, Garden City, New York: Doubleday and Company, 1976, pp. 90-110; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Methuen and co., 1981
- 3 Elaine Showalter, "American Female Gothic", *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford and New York: Oxford University Press, [1991] 1994, pp. 127-144
- 4 כך ניתן להתרשם מיצירתן של מרי שלי, שרלוט ואמילי ברונטה, ג'ורג' אליוט, אליזבט גסקל, כריסטינה רוזטי, איסק דינסן, סילביה פלאת, אנג'לה קרטנר ואחרות.
- 5 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, [1979] 1984, pp. xi-xii, 83-92
- 6 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 1988, 1989, 1994
- 7 היבט זה בכתבת נשים נידון בהרחבה במאמרה של איליין שוואלטר, "ביקורת פמיניסטית בשממה", מאנגלית: מריאנה בר ויפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 244-275.
- 8 Tracy E. Brown, "Gothic Fiction", Cathy N. Davidson and Linda Wagner-Martin

- (eds.), *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 360-361
 9 על כך ראו Showalter, הערה 3 לעיל, עמ' 128.
- Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978
 10
- Claire Kahane, "The Gothic Mirror", Shirley Nelson Garner, C. Kahane and Madelon Sprengnether (eds.), *The [M]other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 335
 11
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Maria Jolas (trans.), Boston: Beacon, 1970 [1957]
 12
- גילברט וגובאר מצטטות מדברי באשור בספרן *The Madwoman in the Attic*, הערה 5 לעיל, עמ' 87.
 13
- ברשימתה "הספר שכתב את עצמו, לנגד עיני המשתאות" (דברים שנשאה כהנא-כרמון לכבוד יציאת הספר כאן נגור) מתארת כהנא-כרמון את הסיטואציה המתוארת בסיפור זה כך: "היא סטודנטית, המתכוננת לבחינות-הגמר. היא באה לשמש במשך פרק-זמן זה כמרכזנית במבנה-המשטרה הממוקם בכפר ערבי נטוש" (הארץ: תרבות וספרות, 28/3/1997). בדבריה היא ממקדת את תשומת הלב בהיבטים המרכזיים שאליהם מכוון דיון זה: הכפר נטוש, הגיבורה סטודנטית, כלומר מצויה בתקופת הכשרה המוגבלת בזמן, והיא משמשת, לפרק זמן קצר עוד יותר, מרכזנית. הארעיות וחוסר היציבות, כתו מאפיין של סיפור זה, מקבלים אפוא ביטוי מפורש בדברי היוצרת עצמה.
- 14
 15 המובאות במאמר זה מתייחסות לנוסח הבא: עמליה כהנא-כרמון, "ממראות הבית עם המדרגות המסוידות תכלת", בכפיפה אחת, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971, עמ' 83.
- 16 שם, עמ' 87.
- 17 אני מורה לד"ר זהבה כספי, עורכת כתב העת, על הערה זו.
- 18 כהנא-כרמון, "ממראות הבית", הערה 15 לעיל, עמ' 83.
- 19 הנטייה לעסוק בחריגים אף היא מסממניו המובהקים של הסיפור הגותי, מציינת שוואלטר (הערה 3 לעיל, עמ' 135).
- 20 כהנא-כרמון, "ממראות הבית", הערה 15 לעיל, עמ' 85.
- 21 שם, עמ' 90.
- 22 שמו של האהוב המסתורי מעלה בזיכרון את חנוך המיתולוגי, אותה דמות אניגמטית מן הספרות החיצונית, הוא מטטרון – שר הפנים על פי תיאור המקובלים (כפי שמציינת לילי רתוק, עמליה כהנא-כרמון: מונוגרפיה, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 61). כדמות מייצגת של העולם "האחר", מעין עולם דמוני ארכאי וקדום הנתון לשליטת רשות זוה, וכנציג מסורת מודחקת של חכמה נסתרת (על פי תיאורה של רבקה פלדחי, "דרש נשי", תיאוריה וביקורת 2 | קיץ 1992), עמ' 86). הולמת דמותו להפליא סיפור רפאים זה.
- 23 כהנא-כרמון, "ממראות הבית", הערה 15 לעיל, עמ' 86.
- 24 שם, עמ' 88-89.
- 25 שם, עמ' 90.
- 26 שם, עמ' 84.
- 27 שם, עמ' 91.

- 28 שם, עמ' 95.
- 29 Gilbert and Gubar, "Jane Austen's Cover Story (and Its Secret Agents)", *The Madwoman in the Attic*, pp. 146-183 (הערה 5 לעיל).
- 30 שוואלטר, הערה 7 לעיל, עמ' 270.
- 31 Julia Kristeva, "The Semiotic and the Symbolic", *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984
- 32 ראו: הלן סיקסו וקרתין קלמנט, זה עתה נולדה, מצרפתית: הילה קרט, תל-אביב: רסלינג, 2006, עמ' Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London and New York: Routledge, [1985] 2002; 145 pp. 112-113; Jane Marcus, "Alibis and Legends: The Ethics of Elsewhereness; Gender and Estrangement", Mary Lynn Broe and Angela Ingram (eds.), *Women's Writing in Exile*, Chapel Hill and London: North Carolina University Press, 1989, p. 288
- 33 כהנא-כרמון, "ממראות הבית", הערה 15 לעיל, עמ' 91.
- 34 עמליה כהנא-כרמון, "נניח שפרס ביאליק היה פוגש אותי בדרכי לפני חמש-עשרה שנה", דברים במעמד קבלת פרס ביאליק, הארץ: תרבות וספרות (10/2/1994).
- 35 לדיון במאפייניה וסממניה של פואטיקה ייחודית זו הקדישה כהנא-כרמון את המסה "שירת העטלפים במעופם" (מאזנים סד, 3-4 [נובמבר-דצמבר 1989], עמ' 3-7). במסה זו, המהדהדת באוזני הקוראים למקרא הסיפור, עושה היוצרת שימוש אנלוגי במשק כנפי העטלפים כמטפורה לסגולותיה של ספרות נשים החומקות מן האוזן ההגמונית.
- 36 עמליה כהנא-כרמון, "ממראות גשר הברווז-הירוק", למעלה במונטיפיור, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 59-192.
- 37 שם, עמ' 75-76.
- 38 שם, עמ' 68.
- 39 שם, עמ' 69.
- 40 שם, עמ' 73.
- 41 שם, עמ' 77.
- 42 שם, עמ' 76. לניתוח מפורט של נובלה זו תוך התייחסות למורשת האם העלומה, ראו פנינה שירב, כתיבה לא תמה: עמדת שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 129-142.
- 43 הקובץ לקרוא לעטלפים כולל שלושה סיפורים ("ספינות העץ הקלות", "בדרך אל הים" ו"בין עציצי הגרניום"), שהתפרסמו קודם לכן בקובץ סיפורי הכוס, ושלושה סיפורים חדשים.
- 44 כותרת זו מאמצת את כותרת מאמרה של יפה ברלוביץ (הדנה ביצירתה של נחמה פוחצ'בסקי): "קול המלנכוליה כקול המחאה" (יעל עצמון [עורכת], אשנב לחייהן של נשים בחברות יהודיות, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 1995, עמ' 325-336).
- 45 חנה בת שחר, "בדרך אל הים", סיפורי הכוס, תל-אביב: צ'דיקובר, 1985, עמ' 7-50.
- 46 שם, עמ' 7. תיאור הפנים הלבנות והמפורכסות חוזר ונשנה בתיאור פני נשים במהלך הסיפור. נזכרים "פני הפסל הלבנים של עמליה", אמו של ברוך, מושא אהבתה של לייבי, המדומה למרווה המקפאיה במבטה: "פניה החיוורות אבוקה כבויה בין פנסי חג"; "חיוורונה. חיוורון-מוות" (שם, עמ' 44); "רק פניה הלבנות מפורכסות מאוד והפה הצבוע כפצע ארום וגדול" (עמ' 10); "בפניה המשוחות בקיפאון לבן נפער פיה ארום כפצע טרי" (שם, עמ' 39). פני פסל לבנות גם לנורה, ידידתה של לייבי: "פניה מאברות לרגע את קפאיותן המושלמת, הפסלית" (שם, עמ' 27). כך גם הפרכוס המוגזם, החוזר

- גם בתיאור לייבי עצמה, ובתיאור עמליה "כאשר ירדה מפורכסת מאוד אל האולם לאחר שבעלה זנחה" (שם, עמ' 17). באופן דומה מתוארת גם אשתו של ברוך "נערה משוויץ. נערת אלפים, אולי. שרגליה דקות ולבנות כקרח שעל מורדות ההרים ההם" (שם, עמ' 13). תיאורים אלו מחדדים את אוירת הנכאים המסוייטת שבה נפתח הסיפור, וזו מקבלת ביטוי מפורש בדברי המספרת החשה (ברומה לגיבורת סיפורה של כהנא-כרמון) כי חבלי כישוף כופתים אותה.
- 47 בת שחר, "בדרך אל הים", הערה 45 לעיל, עמ' 7.
- 48 שם, עמ' 9.
- 49 שם, עמ' 7.
- 50 שם, עמ' 13.
- 51 שם, עמ' 21.
- 52 שם, עמ' 50.
- 53 הים (או האגם) כאתר התרחשות מלווה בהמייתו התמידית את ההתרחשויות בסיפורה המוקדמים של בת שחר ("בדרך אל הים", "ספינות העץ הקלות", "בחדריך צל", "בשולי הגן", "מסע חורפי"), והוא חוזר ונזכר גם בקובצי סיפורה המאוחרים ("שם סירות הדיג", "שבעה ימי משתה") וברומן הנערה מאגם מישגן. בתוך כך היא מספקת אישור לטענתה של אנקה ולסופולוס, כי הים כאתר נשי סמלי הטעון רבדים פסיכואנליטיים ומיתולוגיים מציע ממד אחר של קיום מחוץ לגבולות ההגמוניה והוא משמש לנשים כותבות בבחינת אזור מפלט (Anca Vlasopolos, "Staking Claims for No Territory: The Sea as Woman's Space", Margaret R. Higonnet and Joan Templeton [eds.], *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*, Amherst: University of Massachusetts, 1994, pp. 72-88).
- 54 חנה בת שחר, "ספינות העץ הקלות", סיפורי הכוס, הערה 45 לעיל, עמ' 65-91; לקרוא לעטלפים, ירושלים: כתר, 1990, עמ' 63-90. המובאות במאמר זה לקוחות מהקובץ סיפורי הכוס.
- 55 מוטיב האהבה המבקשת תיקון מקבל ביטוי החל מקובץ סיפורה הראשון של בת שחר, סיפורי הכוס ("בדרך אל הים", "בין עציצי הגרניום", "ספינות העץ הקלות", "כלוב התוכים המטלטל"), עבור בלקרוא לעטלפים, ריקוד הפרפר ("איל נזיר", "מסע חורפי"), שם סירות הדיג ("שבעה ימי משתה") וכלה בנערה מאגם מישגן, ואפשר להצביע עליו כעל מוטיב מפתח ביצירתה.
- 56 "The Semiotic and the Symbolic" (הערה 31 לעיל).
- 57 גיבורת הסיפור הגותי היא אישה צעירה שאמה מתה והיא מצויה בהליך של פתרון תעלומה – כך גורסת קאהן (Kahane), הערה 11 לעיל, עמ' 343. מתכונת זו הולמת את סיפורה של בת שחר.
- 58 בת שחר, "ספינות העץ הקלות", הערה 54 לעיל, עמ' 77.
- 59 שם, עמ' 71.
- 60 שם, עמ' 76.
- 61 שם, עמ' 83.
- 62 מן הבחינה הזאת מהדהד בסיפורה של בת שחר (כמו בסיפורה של כהנא-כרמון) סיפורו של עגנון "ברמי ימיה", המעוגן כל כולו בניסיון לתיקון המעוות שלא יוכל לתקון.
- 63 בת שחר, "ספינות העץ", הערה 54 לעיל, עמ' 91.
- 64 "The Semiotic and the Symbolic" (הערה 31 לעיל).
- 65 בת שחר, "ספינות העץ הקלות", הערה 54 לעיל, עמ' 78.
- 66 שם, עמ' 70.
- 67 שם, עמ' 82.

- 68 על כך ראו: Vlasopolos, הערה 53 לעיל, עמ' 72-88; חנה נוה, "בלבב ימים", נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, תל-אביב: משרד הבטחון – ההוצאה לאור, עמ' 68-95 (ובעיקר עמ' 74-80 על סיפורה של כהנא-כרמון "גלויות מצוירות"). עוד ניתן להצביע על זיקה בין סיפור זה לריומן השם למיכל גוברין, הממוקם אף הוא על גבול המדבר ועוסק גם הוא בתקווה לגאולה על סף המוות.
- 69 בת שחר, "ספינות העץ הקלות", הערה 54 לעיל, עמ' 89.
- 70 שם, עמ' 74.
- 71 שם, עמ' 79.
- 72 בת שחר, "בדרך אל הים", הערה 45 לעיל, עמ' 44.
- 73 Julia Kristeva, "Women's Time", *Signs* 7:1 (Autumn 1981); Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 187-213
- 74 בת שחר, "בדרך אל הים", הערה 45 לעיל, עמ' 44.
- 75 חנה בת שחר, "לקרוא לעטלפים", לקרוא לעטלפים, הע' 54 לעיל, עמ' 155.
- 76 שם, עמ' 157.
- 77 ראו שירב, הערה 42 לעיל, עמ' 133, 135.
- 78 על מקומו של האב הדומיננטי בסיפורי בת שחר ראו: גרשון שקד, ספרות אז כאן ועכשיו, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1993, עמ' 73; לילי רתוק, "כל אישה מכירה את זה", הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 317; תמר ס' הס, "כבר אין לה עיכובים – קריאה פמיניסטית ב'לקרוא לעטלפים' לחנה בת שחר ובהיכן אני נמצאת' לאורלי קסטל בלום", אשנב לחייהן של נשים בחברות יהודיות, הערה 44 לעיל, עמ' 389.
- 79 מות האם הוא מסימני ההיכר האופייניים לספרות נשים, גורסת שוואלטר, ופאולה ספלנדור טוענת בעקבותיה כי מות האם הוא מן הטופוסים השכיחים ברומן המערבי ואחד האירועים המרכזיים בספרות נשים. ראו Paola Splendore, "Bad Daughters and Unmotherly Mothers: The New Family Plot in the Contemporary English Novel", Adalgisa Giorgio (ed.), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, New York, Oxford: Berghahn Books, 2002, pp. 189-190
- יצירתה של בת שחר מתקפת הצגת דברים זו. עוד מציגת ספלנדור כי מערכת היחסים אם-בת תפסה את מקומה המרכזי בספרות נשים והפכה לנרטיב מרכזי רק במאה ה-20. בתחילת המאה תוארו האמהות בדרך כלל כנעדרות, ורק במחצית השנייה של המאה קיבלה מערכת יחסים זאת ייצוג שיטתי בספרות נשים באופן המכונן מעין אתוס חדש. בכפוף למהלך זה ניכרת תזוזה בבחינת מערכת הקשרים אם-בת המקבלת ביטוי בטקסטים ספרותיים שנשים כותבות מאדישות ודחייה לעניין ותשוקה לבחינת הקשר עם האם. יצירתה של בת שחר מאשרת גם טיעון זה. מסיפוריה הראשונים האם נעדרת, בדרך כלל מתה, והסיפור מתמקד במערכת יחסיה של הבת עם האב. החל מן הקובץ השלישי (ריקוד הפרפר) מסתמנת תפנית ומערכת היחסים הפגומה שבין אם לבתה תופסת את מקום מערכת היחסים הקשה עם האב. היבט זה שב ונבחן גם בספרה החמישי (שם סירות הדיג) ומקבל ביטוי מודגש בספרה השישי (יונקי הדבש המתוקים).
- 80 שקד, הערה 78 לעיל, עמ' 73.
- 81 בת שחר, "לקרוא לעטלפים", הערה 75 לעיל, עמ' 153.
- 82 בסיפורה "יונקי הדבש המתוקים" מספקת בת שחר עדות מפורשת לתפקידה האנלוגי של הכלבה: "האם אתה זוכר אותי? הרי הייתי באה לכאן לעתים תכופות, משוטטת סביב משכנו של שינקו"

- ככלכה מיוחמת" (יונקי הדבש המתוקים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 147). במוכן זה מזכיר השימוש שעושה בת שחר בכלכה את השימוש שעושה ביאליק בתיאור הכלכה המיוחמת בסיפור "מאחורי הגדר" כאנלוגיה למארינקה, גיבורת הסיפור.
- 83 בת שחר, "לקרוא לעטלפים", הערה 75 לעיל, עמ' 173.
- 84 שם, עמ' 171.
- 85 שם, עמ' 179.
- 86 שם, עמ' 180.
- 87 בצורה דומה מסיים את חייו סטיבן, הנער התמהוני, אחיינה של מניה בסיפור "איל נזיר": "שמוט על הכיסא כציפור שחוטה" (ריקוד הפרפר, ירושלים: כתר, 1993, עמ' 38).
- 88 "בעולמה הבידיוני של בת שחר מין הוא גורל", כותבת תמר הס (בעקבות סימון דה בובואר, המין השני) ומחזקת את החזות הקשה העולה מסיפורים אלו (הס, הערה 78 לעיל, עמ' 382).
- 89 דמותה של הנערה המתאבדת בקפיצה לנהר מלווה את סיפוריה של בת שחר ("שבעה ימי משתה"; "שם סירות הדיג", שם סירות הדיג, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997) ומצויה ברקע ההתרחשות כמעין איום מתמיד.
- 90 התיאור המסיים סיפור זה מעלה בזיכרון את הענף המתואר בסיפור "כנפי החסידה" כ"תלוי על בלימה [...] כמרחף בין שמים לארץ [...] כאילו רק הערפל מחזיק אותו במקומו" (יונקי הדבש המתוקים, הערה 82 לעיל, עמ' 62). כמו הענף העירום והמכוער, גם הגיבורה הנשית המתוארת בסיפור "לקרוא לעטלפים" ובמרבית סיפוריה של בת שחר צורתה מעוותת והיא תלויה על בלימה, משוללת נקודת אחיזה ממשית בעולם, נוטה לשיגיונות ולדמיונות שווא, המוליכים אותה פעמים רבות אל אבדנה (כפי שממחיש גורלה של טטה). לא כציפור דרור היא מעופפת אלא תלויה באוויר, חסרת אחיזה בעולם, חסרת תקווה ומרחפת על פי תהום.
- 91 "מתחת לחלון המטבח של אמי החורגת סוער אגם משיגן" – במילים אלו נפתח הרומן הנערה מאגם מ'שיגן (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 7), שאפשר לראות בו מעין אוטוביוגרפיה ספרותית המציעה את גרסת היסוד לרבים מסיפוריה של בת שחר. "מהקומה השישית של הבניין רבי-הקומות הייתי יכולה לראות את גליו העכורים מתנחשלים ומונקים מעלה כמתוך יורה רותחת" (שם).
- 92 בת שחר, "שבעה ימי משתה", שם סירות הדיג, הערה 89 לעיל, עמ' 73, 89.
- 93 בת שחר, "תזרה וקמיליה", שם, עמ' 141.
- 94 בגיא בן-היננום (על פי המסופר בירמיהו ז, 30-34) הוקרבו הילדים למולך ומשמו נגזר הגיהנום – מקום עונשם של הרשעים לאחר מותם. במיתוס ובפולקלור מתואר הגיהנום כמקום חושך, ערפל וצלמוות ומקומו בתחתית ארץ, ויש הממקמים בגיא בן-היננום את אחד מפתחיו. האגדות בתלמוד ובמדרש ממקמות את ארץ המתים מתחת לאדמה או מתחת לים ויש הקובעים את מקומו ברקיע או מעבר להרי חושך – כל אלו אתרים "נשיים" על פי עמדת ההגמוניה.
- 95 בת שחר, "שבעה ימי משתה", שם סירות הדיג, הערה 89 לעיל, עמ' 146.
- 96 שם, עמ' 164.
- 97 בת שחר, "כנפי החסידה", יונקי הדבש המתוקים, הערה 82 לעיל, עמ' 60.
- 98 שם, עמ' 59.
- 99 סיפורה של האישה המדיחה שנרמזו בסיפורים מוקדמים מקבל ביטוי מפורש עם התפתחות יצירתה של בת שחר והופך לנרטיב מרכזי המרשת את סיפורה המאוחרים. ביטוי גלוי ניתן לו בסיפורים "שבעה ימי משתה" ו"תרזה וקמיליה" (מתוך שם סירות הדיג) וביטוי מודגש בסיפורים "יונקי הדבש המתוקים" ו"אפילוג" (מתוך יונקי הדבש המתוקים).

- 100 בת שחר, "יונקי הדבש המתוקים", יונקי הדבש המתוקים, הערה 82 לעיל, עמ' 98.
- 101 שם, עמ' 99.
- 102 שם, עמ' 107.
- 103 שם, עמ' 169.
- 104 סביון ליברכט, "חגיגת שני העולמות", סינית אני מדברת אליך, ירושלים: כתר, 1992, עמ' 33-59.
- 105 כך ניתן להתרשם מן הסיפורים: "על קו המעגל", "יונים", "מקרה גבול", "מעבר לשדה הסרפרים", "שווא ידברו", "מילואים", "חגיגת האירושין של חיותה" ו"לשאת את היופי הגדול" (מתוך תפוזים מן המדבר, תל-אביב: ספרית פועלים, [1986] 1990); "סוסים על כביש גהה", "כתוב באבן", "סוניה מוסקט" (מתוך סוסים על כביש גהה, ירושלים: כתר, [1988] 1992); "פרה על שם וירג'יניה" (מתוך צריך סוף לסיפור אהבה, ירושלים: כתר, 1995) ועוד. ביטוי מצמרר מעניקה ליברכט להיבט זה בקובץ סיפוריה האחרון מקום טוב לזילה (ירושלים: כתר, 2003), ובעיקר בסיפור החותם את הקובץ, המחזק מגמות אפוקליפטיות שקיבלו ביטוי בקבציה המוקדמים של ליברכט.
- 106 ראו חיה שחם, "המדבר כמשל – היבטים של חניכה נשית בשירי נשים על דמות הגר", נשים ומסכות – מאשת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 104-128. בדיונה מתמקדת שחם בגיבורות מיתולוגיות כפרספונה ואירידיקה, מכשפות כקליפסו, קירקה והסירנות, ואף דמויות מקראיות כאשר לוט והגר – כולן נשים הממוקמות מחוץ לציביליזציה.
- 107 ראו, למשל: שוואלטר, הערה 7 לעיל; Gilbert and Gubar, הערה 5 לעיל ועוד.
- 108 ליברכט, "חגיגת שני העולמות", הערה 104 לעיל, עמ' 49.
- 109 Gilbert and Gubar, הערה 5 לעיל, עמ' 35-36.
- 110 ראו, למשל, קתרין קלמנט, הערה 32 לעיל, עמ' 29-78.
- 111 בעניין זה ראו השגתה של חנה נוה על פתרונות של "טירוף וקבלת אחרותן הטיפוסית" ביצירותיהן של דבורה בארון, עמליה כהנא-כרמון, רות אלמוג ויהודית הנדל: חנה נוה, "לקט, פאה ושכחה: החיים מחוץ לקאנון", דפנה יורעאלי ואחרות (עורכות), מין מגדר פוליטיקה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 79.
- 112 קלריסה, יהודייה שהתנצרה ואחר-כך התאסלמה, מסולקת מביתה על ידי בעלה הלוקח אישה צעירה תחתיה וכולא אותה במערה המצויה על סף תהום. בפיה של אישה זו, שלתיאורה נספחים הסמנים הנשיים המלווים בדרך כלל את הדמות הנשית החריגה על פי ערכיה של התרבות ההגמונית ("מכשפה. אוכלת עכבישים. כלילה הולכת אחרי הירח"). בוחרת המחברת לשים את דברי הביקורת על גורלה של הדמות הנשית בחברה דכאנית זו: "כלא-הבית, האין-אונים, אביה אחיה ודודיה, בעלה ואחי-בעלה ובעלי-אחיותיה אשר יסגרו עליה סביב-סביב, מלאכות-הבית מלילה עד לילה, הבדידות, והלב המפרפר בסגר הגוף, והאיש שבמיטתה, מהפך בה כרצונו, בא לתוכה כלתוך פצע, והחרדה לבנותיה ולדמן הנשפך" ("חסד", סינית אני מדברת אליך, הערה 104 לעיל, עמ' 96, 99). משנודע לה כי בתה הולכת בדרכיה, מורדת בעקרונות היסוד של החברה האבהנית ומסרבת להינשא לגבר שבחרו עבורה הגברים במשפחתה, מבינה קלריסה מהו הגורל הצפוי לה. היא מחליטה לחסוך מנכדתה התינוקת חיי אומללות שהם חלקן של נשים על פי חוקי הפטריארכיה (מדובר אמנם בחברה הערבית, אך ניתן לראות זאת כמטונימיה לחברה הפטריארכלית בכלל). "בתוך הערפל של שעת-דמדומים" ובאקט המתפרש על ידה כהמתת חסד היא מטביעה אותה בבאר.

- 113 ראו, למשל: "בדרך לסידור סיטי", "דשאים סגולים" (מתוך סוטים על כביש גהה); "הגברת עם הקוצים", "בוקר בגן, עם המטפלות" (מתוך סינית אני מדברת אליך) ועוד.
- 114 בעניין זה מפרטת נוה, "לקט, פאה ושכחה", הערה 111 לעיל, עמ' 76-79; נוסעים ונוסעות, הערה 68 לעיל, עמ' 238-246.
- 115 קלאריסה פינקולה אסטס, רצות עם זאבים: ארכיטיפ "האישה הפראית" - מיתוסים וסיפורים, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל-אביב: מודן, [1992] 1997.
- 116 "יש קול הבוכה (צועק) בישימון", כותבת סנדרה גילברט בהקדמה לספרן של סיקסו וקלמנט. "זה קולו של גוף רוקד, צוחק, רועד, בוכה. מי הוא זה? זה [...] קולה של אישה, ילודה שזה עתה נולדה ועתיקת יומין, קול של חלב ודם, קול שתוק ופראי" (התרגום שלי, נ"ק). ראו Sandra M. Gilbert, "Introduction: A Tarantella of Theory", Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, Betsy Wing (trans.), Minneapolis and London: University of Minnesota press, 1986, p. ix
- 117 Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 132
- 118 על כך מלמדים סיפורים נוספים בקובץ זה כ"ילדת התותים" ו"בוקר בגן עם המטפלות", וסיפורים נוספים בקבצי ספריה האחרים: "חגיגת האירושיין של חיתה" (מתוך תפוחים מן המדבר), "כריתה" (מתוך סוטים על כביש גהה) ו"החתן המושלם של רוח'לה" (מתוך צריך סוף לסיפור אהבה) ועוד.
- 119 ליברכט, "חגיגת שני העולמות", הערה 104 לעיל, עמ' 141.
- 120 שם, עמ' 33.
- 121 שם, עמ' 33.
- 122 שם, עמ' 48.
- 123 כהנא-כרמון, "ממראות גשר הברווז", הערה 36 לעיל, עמ' 72.
- 124 ליברכט, "חגיגת שני העולמות", הערה 104 לעיל, עמ' 54.
- 125 ראו, למשל: "יונים", "מעבר לשדה הסרפדים", "מילואים", "לשאת את היופי הגדול" (מתוך תפוחים מן המדבר); "כתוב באבן", "סוניה מוסקט" (מתוך סוטים על כביש גהה) ועוד.
- 126 תיאורה של הגיבורה בסיפור זה מעלה בזיכרון את תיאורה של "ליידי לזרוס" בשירה הידוע של סילביה פלאת, השבה ועולה מן השאול וקמה לתחייה בכל פעם מחדש (אלקטרה בשביל האזליאות, מאנגלית: אורה סגל, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 129).
- 127 ליברכט, "חגיגת שני העולמות", הערה 104 לעיל, עמ' 52.
- 128 שם, עמ' 52.
- 129 "לימים עתידה הייתי ללמוד: איש קם והולך ממך – אל תעמדי בדרכו. לבשי את בגדי המסע, והדקי את שרוכי נעלייך, והסבי אלי גבך, ולכי ממנו והלאה בדרך היוצאת, ברוח הנגדית, ואל תהפכי פנייך אחור, ועברי על פני הסלעים ופתחי מאורות הנחש, ועצרי רק בבואך אל פי הבאר, ואל תנסי לקרוא את האותות, ואל תקיימי את המלחמות בכוח, והניחי למראות לשקוע. שכן בבוא היום יקום הכול ויעמוד כשהיה. ואת – במרחק שנים רבות – כבר לא את שהיית, משקיפה על עצמך כזרה, יודעת בחכמה מפליגה את כל התשובות הקשות. ורק הזמן עומד בעורפך וצוחק: אשר היה יהיה. מאוחר מדי להציל את עצמך מעצמך" (סביון ליברכט, "על קו המעגל", תפוחים מן המדבר, הערה 105 לעיל, עמ' 7).

נורית זרחי - כותבת מחדרי הילדות:

מילדת חוץ ועד נערות הפרובינציה

העצובות והשאפתניות

אילנה אלקד-להמן

הספרים הם הנוף של ילדותי
(נורית זרחי)¹

פתיחה

נורית זרחי, סופרת ומשוררת, נולדה בירושלים בשנת 1941. אביה, ממנו נתייתמה בגיל חמש, היה הסופר והמתרגם ישראל זרחי (1909–1947). בעקבות פטירת האב עברו האם ושתי בנותיה לקבוצת גבע, שם התחנכה זרחי. ספר שיריה הראשון 'דָּרְקָן רֵאָה אור בשנת 1966², בהיותה בת 25 ואם צעירה. עד היום ראו אור כ-100 ספרים פרי עטה – לילדים, למתבגרים ולמבוגרים. לצד שירה כתבה זרחי מסות, סיפורים קצרים, נובלות וסיפור אוטוביוגרפי ארוך. הממד האוטוביוגרפי מהווה נקודת מוצא לכתיבתה ומשתקף בה ברמות שונות של גילוי וכיסוי, והוא מתבטא בחיפוש מתמשך אחר אהבה כתחליף או כתיקון להיעדר האב.³ יצירתה נובעת ממקום ההתחברות להוויה ולחוויה של ילדות, שבמרכז חוויית היעדר.

בכתיבה איני חושפת הכול לגמרי, אף על פי שאולי נדמה כך. הכתיבה אינה בהכרח חשיפה אינטימית, אף על פי שיש לי גם ספרים שיש בהם גם אינפורמציה אינטימית. בעיניי אין חשיבות לשאלה מה קרה או לא קרה. גם מה שכתבתי בספר "משחקי בדידות" – מה שקרה – קרה מזמן, וזה אינו הסיפור האמתי, אף שהוא דומה במידה מסוימת. [...] הסיפור האמתי של חיי הוא אחר, אך אני חושבת שמי שקורא את כל יצירותיי יכול לשחזר פסיפס דומה. את הנשמה שבפנים אי אפשר שלא לגלות. אצלי הנשמה חשופה מאוד. [...] אני מודה שאפשר לחשוב על העולם הפנימי בצורה קצת יותר 'לבושה', אלא שאיני יודעת לעשות את זה. והרי ממילא בספרים לא מגיעים לגילוי-לב אמתי, זה ממילא רק חצי הדרך.⁴

כל שנות יצירתה כותבת זרחי במקביל בשתי מערכות הנתפסות כנפרדות – ספרות לילדים וספרות למבוגרים, אך הבחנה זאת בין שתי המערכות הספרותיות אינה משקפת נכונה את

יצירתה. חלק מיצירותיה הן ספרות ילדים מדומה, שבה הילד הוא נמען למראית עין בלבד, בעוד שלאמתו של דבר היצירה מכוונת למבוגרים.⁵ במקרים אחדים נדפסה יצירה שלה גם כסיפור לילדים וגם כשיר למבוגרים, אף כי בשינויים מעטים.⁶ במקרים אחרים, סיפורים שפורסמו כסיפור לילדים המכיל יסודות אוטוביוגרפיים, כמו חובשת כתר הנייד (1981) ואם את לא יכולה לדבר יפה - תשתקי (1981), נכתבו מחדש אחר שנים כיצירה אוטוביוגרפית למבוגרים - משחקי בדידות (1999). בכל אחת משתי המערכות, של ספרות הילדים ושל ספרות למבוגרים, זוכה הסיפור למשמעות אחרת, הנובעת מפנייה לקהל יעד שונה, בהקשר שונה, וכתוצאה ממערך ציפיות שונה של הקורא. לעתים, יצירות הנראות כספרות לילדים מתגלות כספרות מרובדת, בעלת משמעויות שונות לילדים ולמבוגרים.⁷ הכתיבה לילדים בצד הכתיבה למבוגרים השפיעה על יצירתה של זרחי בכיוונים סותרים. מצד אחד, כתיבה לילדים קירבה את זרחי אל קולה האוטנטי: היא אפשרה לה להתמודד עם תכנים אוטוביוגרפיים בכתיבה המשלבת פנטזיה ונונסנס בעולם ראלי. בכך שימשה הכתיבה לילדים אמצעי לגיבוש שפה פואטית ייחודית גם בכתיבה למבוגרים, שספרה נערוה הפרובינציה העצובות והשאפתניות⁸ מייצג אותה. מצד אחר, היא גרמה לתיוג של זרחי כסופרת לילדים, סטטוס נמוך ולא יוקרתי, אשר השהה את התקבלותה כמשוררת וכסופרת נחשבת.

מאמר זה יבחן את המקורות לעולמה היצירתי של זרחי בסיפורים ובמסות שכתבה מראשית דרכה הספרותית ועד שנת 2007. אף כי הנושאים שיידונו כאן נוגעים גם לשירתה, זו לא תידון במאמר הנוכחי. לאור האמור לעיל, ומתוך ראיית הסיפורים משתי המערכות - זו לילדים וזו למבוגרים - כיצירות המטפלות בחומרים דומים או זהים, הדיון בסיפורים למבוגרים ובסיפורים לילדים ייעשה במשולב.⁹ הטיעון המרכזי שיוצג במאמר הוא כי עולמה של זרחי כיוצרת צומח מחדרי ילדות ממשיים ומטפוריים ומתוך האינטראקציה הנפשית בת-אם. באינטראקציה זו, לשפה, לספרים, לקריאה בהם ולכתיבתם מחדש מקום מרכזי. המאמר יבחן את עמדותיה הארספואטיות של זרחי ממספר זוויות. כנקודת מוצא אתיחס לזיקתה של זרחי לדברי וירג'יניה וולף על כתיבתן של נשים: זרחי מתארת כתיבה שאינה נוצרת בחדר נפרד, פרטי, אלא צומחת מחדר הילדים הממשי, מחדרי הילדות המטפוריים, מספרים ומקשרי בת-אם. טיעון זה יתואר בזיקה לדבריהן של ברברה כריסטיאן ושל הלן סיקסו. בהמשך תידון הזיקה שבין כתיבתה של זרחי על ילדותה הביוגרפית, לבין שאלת יחסי אמהות-בנות בסיפוריה הבדיוניים. לאור סיפורי זרחי יוצג באור ביקורתי הקיבוץ של שנות הארבעים והחמישים ויחסו לפניית נערות ונשים לכתיבה. אתיחס לתהליך החניכה של ילדה המיועדת להפוך לאמנית, תוך הדגמה בקריאה בסיפור הילדים משושים, חלופה שהציעה זרחי, בשלב מוקדם ביצירתה, לסיפורי חניכה גבריים בספרות העברית. באמצעות סיפור זה ובזיקה ליצירות נוספות, ייבחן האופן בו זרחי כותבת מחדש מיתוסים וסיפורים מוכרים בתרבות, תוך פיתוחם ופירוקם בכתיבתה לילדים ולמבוגרים.

המרחב והכתיבה: לא חדר משלה, ספרים ללא ספרייה

חמש מאות לירות שטרלינג בשנה לכל ימי חייה הן הירושה שקיבלה וירג'יניה וולף מדודתה שהלכה לעולמה. אלה העניקו לה את "מראה השמים הגלויים".¹⁰ הכנסה קבועה

זו פטרה את וולף מעבודות לצורכי פרנסה, אפשרה לה להתפנות לכתיבה, ולדבריה היה זה גם שחרור משנאה וממרירות. סיפור אישי זה היה הבסיס לטיעון שהציבה וולף במסה חדר משלך. לאורך ההיסטוריה לא עודדה החברה נשים כותבות. מרביתן היו מחוסרות ילדים, מציינת וולף, סבלו מקשיים כלכליים ומהיעדר תנאים פיזיים לכתיבה; נשים כתבו בתוך חדר המשפחה. ספרות שכתבו נשים נחשבה לנחותה, כותבת וולף, בגלל נחיתותן המולדת, בעוד בפועל הן לא זכו לחינוך ראוי, וכיוון שספרות נוצרת על בסיס ספרות שקדמה לה, ממילא לא היו מסוגלות אינטלקטואלית ליצור ספרות ראויה לפי קנה המידה המקובל. הסיכוי לשינוי, סברה וולף, טמון לא רק בהשכלה. כדי לכתוב, נשים זקוקות לעצמאות כלכלית ולחדר משלהן – כמרחב לכתיבה בפרטיות וללא הפרעה.

נורית זרחי כתבה את המסות שלה 50 שנה ויותר לאחר שכתבה וולף את חדר משלך, ובסגנון המזכיר לא מעט את סגנונה של וולף. כבר השם שבו הכתירה את קובץ המסות, מחשבות מיותרות של גברת,¹¹ מעורר תהייה: האם זו כותרת אירונית, מתריסה, או עגומה? האם המחשבות הללו הן מיותרות כיוון שהן של גברת? האם גבר היה מעניק כותרת כזו ליצירה שלו? האם האחרים הם שחושבים שהן מיותרות? האומנם אלה הן מחשבות מיותרות? לזרחי לא היה חדר משלה, וגם לא הכנסה קבועה. באחד מסיפוריה, "מוקדש לבחורה בבית־הקפה", אומרת המספרת: "מיותר להגיד שלי לא היה נחוץ חדר עבודה. לא היה לי חדר משלי, או כסף משלי."¹²

הקריאה בסיפוריה של זרחי, בהם מעוצבת דמות של אישה כותבת, מלמדת על כתיבה במרחב ביתי שבו שרויים בכפיפה אחת כל בני הבית. מיצירותיה המוקדמות אנו נוכחים לדעת עד כמה הכתיבה מתחרה בתפקידיה האחרים של האישה היוצרת. האישה הצעירה בסיפור "דפנה" כותבת בכל מקום במרחב הביתי ומחוצה לו. היא כותבת כשתינוק בחיקה, שקועה בעולם משלה. אך אפשרות הכתיבה מתערערת לנוכח תביעת בן הזוג:

"ודאי סבורה את כי טבעי שאני אצא מן הבית לפרנס אותך בזמן שאת תשבי לך
פה ותשקעי בחלומות. [...] את לא עושה שום דבר שיש לו ערך"
[...]
"מה אתה רוצה שאעשה?"
[...]
"שתלכי לעבוד."¹³

את רגעי החסד בחייה גונבת דפנה בספרייה, אי ממוזג של שלוה המנותק מהבית. הספרים מהספרייה הם עבודה "נציגי עולם קסום [...] את הספרים הכתובים בשפה היא הבינה מעט מאד, אבל בכל זאת הייתה הולכת ושבה עם ספרים חדשים. יותר מכל העדיפה ספרים של אלו שהצליחו לפתוח את מוחם החוצה. כשקראה בהם הותירו בה תחושה כאילו היא זו שכתבה אותם."¹⁴ היא מגלה ספרים הקרובים לה ברוחם יותר מן המציאות, ובין כותלי הספרייה הדמויות כאילו יוצאות מהספרים ומחוללות לפניה. שם היא מבינה שירה, אם באנגלית או בעברית. באופן סמלי, כשהיא מצליחה לחבר, מעשה נס, שיר שנובע כביכול מתוך עצמו או אולי "מראשה"¹⁵, הדבר קורה בחדר השירותים שבספרייה: לא בבית שבו

בעלה הפקיע ממנה את יכולותיה, ולא במתחם המקודש של ספרים וידע, אלא סמוך לו, במקום של חולין שבו שהתה לבדה לרגע.

להיות אישה, אמנית ואימא – זו בהחלט בעיה לעשות את הכול יחד [...] לא בגלל שאמנית היא אימא רעה, אלא שאם את אמנית – הראש שלך תפוס כל הזמן. שתי הילדות שלי הן אמניות, אני חושבת שעכשיו הן יודעות ומבינות את זה.¹⁶

אישה יוצרת שהיא גם אם נתקלת בקשיים גדולים, וצמיחתה האמנותית של אישה גובה מחיר, טענה זרחי בכתיבתה למבוגרים ובריאינונות עמה.¹⁷ אחת השאלות המרכזיות בכתיבתה היא שאלת האישה-האמן אל מול האמהות והאהבה. החופש שניתן לאישה ליצור הציב אותה במאבק "בין הצורך באהבה והצורך ביצירה",¹⁸ בין אם המדובר באהבה לבן זוג או אהבה לילדים. האהבה והיצירה הם שני צרכים קרובים ודומים מאוד, לדעת זרחי, המסכנים זה את זה. לדעתה, מאבק זה לא היה ואיננו מנת חלקם של יוצרים גברים. נשים-יוצרות המחליטות ללדת נתונות "במתח ובמאמץ בלתי אפשריים"¹⁹ לעמוד בשתי המשימות מבלי לוותר על דבר. זהו מאבק קשה בין יצירה אישית לבין אחריות לזולת – לילדים, למשפחה; "יותר מן הבעיה איך לחיות בבדידות [...] הקושי הוא איך לחיות בין הבריות עם נשיאת אחריות [...] ומבלי לוותר על האישי [...] שבך".²⁰ אבל, מציינת זרחי, דווקא נשיאה זו באחריות הופכת את הנשים ליוצרות משמעותיות, המסוגלות לתת לקורא מה שהוא זקוק לו במיוחד.

הידיעה הספרותית היא המלחמה הנואשת בבדידות, בה אין בוחרים מראש בכלים אלא לוחמים בכל הכוח, בכל האמצעים [...] מה שמחפש עכשיו הקורא, זוהי תקווה. [...] פה, נראה לי, נכנסות הנשים הסופרות אל התמונה. [...] מה שיכולות נשים לתת, עכשיו שהנסיון שלהן מפוצל בין אחריות כלפי הזולת לבין הצורך שלהן לביטוי אישי, להגשמה, הוא נסיון לאינטגרציה.²¹

לפי סיפורים אחדים של נורית זרחי, לאחר פטירתו של אביה, הסופר ישראל זרחי, ספריו וכתביו נמצאו בבית המשפחה זמן מה, ובשלב מסוים נעלמו. אני מוצאת כי מיתוס הספרים האבודים הוא מוטיב החוזר בסיפורי זרחי בווריאציות: הספרים הוטמנו במזוודה שהועברה מדירה לדירה, ותוכן המזוודה התפזר לרוח "כשעלה בולדוזר על המרפסת ועל המזוודה של אבא שלי עם המכתבים [...] היו הניירות מפוזרים מסביב כמו ציפורים לבנות. [...] הניירות היו רבים כל כך והם עפו ברוח, מתפזרים לכל עבר. [...] כמו נוצות לבנות תלושות [...] איך לא ידענו לשמור על הכתבים של אבא".²² הילדה-הגיבורה בסיפור אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי, בת דמותה של הסופרת, חשה שותפה לאשמת אמה בהזנחת הכתבים. בספר האוטוביוגרפי משחקי בדידות, הספרים "מאוחסנים בחביות הקמח בפתח הבית. אינני יודעת מה יש בהם, את רובם קיבל אבא בהקדשת המחבר, או המתרגם".²³ קריאה פרשנית בסיפורים מגלה כי אחסון אוצרות הרוח בחביות הקמח מסמל את יחסה של האם כלפי האב הסופר וכלפי החיים בכלל, יחס אשר שב ונחשף בלבוש שונה בסיפורים נוספים: עולם החומר קודם לרוח, קמח ולא תורה. אך על אף שהספרים אינם נגישים, הם נותרים כנוכחות רוחנית ופיזית בחייה של הנערה: "המורה קורא לנו מתוך 'העורב'

בתרגומו של ז'בוטינסקי. ולי יש את הספר בבית, יש או היה, כיון שהספרים עוברים איתנו מדירה לדירה".²⁴ רוח האב ועולמו הרוחני מלווים את הנשים שהותיר אחריה, והם התשתית התרבותית של בתו שבגרה להיות משוררת. קריאת המורה בשירו של אדגר אלן פו בכיתה מעוררת בילדה קרבת נפש עמוקה כלפי שירה, תחושה שהיא "קוד סודי" שדרכו היא "שייכת לעולם".²⁵

המיתוס הפרטי על אודות ספרי האב זוכה ללבוש שונה בסיפור הקצר "חריץ לאינפנדום".²⁶ זהו סיפור פנטזיה סוראליסטי ועניינו הספרים והילדות בעולמה של האישה ההופכת ליוצרת. הסיפור נבנה משילוב של כמה סיפורים המתרחשים במקביל: סיפורן של באבי (ברכה) ופרי, שתי אחיות יתומות מאב, החיות בקיבוץ; ולצדו סיפור פנטסטי על פיות החיות בממלכת אינפנדום, ועל מלכתן, מורגוז, הנזקקת למחייתה ל"נער שעשועי", אהוב מקרב בני האדם; וכן סיפור פנטסטי על אודות ספר, המכונה "גרים בוק", שנסיונות כתיבתו המסתוריות והסיפור שבו משפיעים על חיי כל הדמויות בסיפור. ברקע לכל אלה מצוי סיפור הספרים של אביהן של באבי ופרי. "הספרים הם הנוף של ילדותי. אך מאז שאבא מת לא ראיתי כל-כך הרבה ספרים יחד. אמא תרמה את כל הספרים שלו",²⁷ אומרת באבי כשהיא בוחרת לעבוד בחנות הספרים בעיר. האם לא נועצה בבנותיה בטרם תרמה את ספרי אביהן, וטענותיהן כי "הם שייכים לבית שלנו" או: "אבל אבא אהב את הספרים האלה"²⁸ לא העלו ולא הורידו. תשובת האם לבנותיה, "אלה ספרים מקצועיים. מה אתן יכולות לעשות בהם? ספרים שייכים למי שיכול להפיק מהם תועלת", מלמדת על ההבדלים בינה לבין האב שכבר איננו. האם מעשית ומבקשת בחייה את התועלת, לא את הרוח, אך האב התפעל מהרוח, וחשב "שהשפה היא המצאה גדולה".²⁹

הסיפורים השונים נפגשים ומתלכדים לאחר שהאחות הבכירה, באבי, נקראת לשוב לקיבוץ לרגל הלוויית בן משק שנפל, כנראה מיכאל, הגבר שאהבה. הארון מוצב בבית הזיכרון שבקיבוץ. היא ואחותה מוצאות בבית הזיכרון לא רק את ארון המתים, אלא גם את הספרים האבודים של אביהן, וכן את ה"גרים בוק". זהו ספר בעל כוחות מאגיים, המספר את סיפור מלכותה של מורגוז, מלכת הפיות, נוקם בכל הגברים שנטשו אהובה, ובו-זמנית נוטל גם מהאהובה הנוקמת את חייה. באמצעות מציאת הספרים, ובאמצעות ההשמדה הסימבולית של ה"גרים בוק", האחיות משיבות לעצמן את חייהן, ובאופן פוטנציאלי הן משיבות את החיים לנשים כולן. "אסור לנו לקשור את עצמנו לסיפורים עד כדי כך שהם ייקחו מאתנו את גורלנו",³⁰ אומרת אנה דין, מחברת ה"גרים בוק" ומעיין כפילה של באבי. אמירה זו ניתנת לפרש גם כמוסבת אוטוביוגרפית אל זרחי עצמה, תוך ביקורת עצמית קשה על בניית חייה סביב המיתוס של מות אביה ואבדן כתביו.

בית הזיכרון של הקיבוץ נחשף בסיפור על ידי הבת הצעירה, פרי, מתוך סבך החבלבל שכיסה עליו. חשיפת המקום מתוך הסבך דומה לחשיפת הגן הנעלם בספר טוּד הגן הנעלם,³¹ יצירה שבינה לבין הסיפור של זרחי ניתן ליצור מערך הקבלות אינטרטקסטואלי מעניין ומורכב. שתי האחיות, באבי ופרי, גואלות בראש וראשונה את עצמן מקיום בצל המוות, כשם שמרי, גיבורת טוּד הגן הנעלם, גאלה לא רק את הגן משממה, אלא גם את הנער ואביו שהיו שרויים באבל מתמשך על מות האם, שהתבטא במחלתו הקשה של

הבן. כמו בסוד הגן הנעלם, הדרך להחלמה ולחיים, עבור באבי ופרי בסיפור, ועבור זרחי עצמה, היא בגאולת הגן מהשממה שהוטלה עליו, קללתו המיתית של המוות, ובאפשרות להשתחרר מעולם המתים.

ספריית בית הזיכרון ביצירת זרחי היא ביטוי סמלי למאגר של זיכרון אישי, קולקטיבי ותרבותי. בית הזיכרון בסיפור "חריץ לאינפנדום", הופך מבית זיכרון ראלי עם ספרייה לזכר הנופלים לבית זיכרון מיתי. זהו לא רק בית זיכרון לחללי קרבות, אלא ייצוג מוחשי של הזיכרון האישי של אב שנפטר ממחלה ולא נפל חלל במות גיבורים שהחברה קידשה. זהו ייצוג להתמודדות האדם באשר הוא עם אבדן, וזאת באמצעות זיכרון, ספרים ותרבות. את בית הזיכרון הצבאי, שהפך לסמל מקודש ("יד לבנים") בחברה הישראלית, מפקיעה זרחי מבעלותו של הלאום והופכת אותו לבית זיכרון אישי (זכרון האב) וקולקטיבי (זכרון אלה שמתו ללא הילה הרואית). הספרייה שבבית הזיכרון מקשרת את הזיכרון הפרטי והקולקטיבי לממד התרבותי.

בניגוד לבית הזיכרון והספרייה שבו, בית הוא מרחב שנועד לאפשר חיים. בבית, כפי שהוא מתואר בסיפוריה, מוותרת זרחי על ספרייה כשיטה לארגון ספרים. הנובלה תינו המופלאה היא דוגמה מובהקת לגישתה. נעמי, סופרת הילדים ובתה תינו, כינוי שהוא קיצור של "תינוקת", כותבת במרחב הביתי, ובעיקר במיטה. לבתה המתבגרת, הנבוכה מאורח החיים של אמה, היא מסבירה: "העבודה שלי היא בראש, את מבינה. אז לאן ללכת? המיטה היא הדרך הקרובה לראש".³² ספרים מונחים בבית באופן אישי ואסוציאטיבי, ולא דווקא לפי תפיסת ידע המוכתבת לאור דיסציפלינה כלשהי או לאור הצטברות דעת היסטורית. זהו ארגון פוסט־מודרני, סובייקטיבי, משוחרר מתכתיבים ונוגע בחיים. "קריאה היא המתנה היפה ביותר שאלוהים העניק לנו",³³ אומרת הילדה לאורח המזדמן לבית. החיים מתערבבים בספרים, כייצוג סמלי לגישתה האפיסטמולוגית והפואטית של זרחי. במרחב הביתי והספרותי, שנתפס בעיני האורח כמרחב חסר סדר, חיות האם והבת לא רק זו לצד זו, אלא זו את חיי זו: האישה לובשת את בגדי הנערה ומתנהגת כמוה, והנערה הופכת להיות המבוגרת האחראית המשיאה עצות ומתוודעת לחוויות אהבה, בגידה, היריון שאינו עולה יפה וכמיהה לילד דרך חברות הנשים שמקיפה את אמה. העולם החיצוני חודר לבית באמצעות תינו שהולכת לבית הספר, שיחות טלפון, ומפגשי החברות־הנשים, המעניקים כוח לשותפות בהם. זהו מרחב מחיה בלתי שגרתי, ובתוך הקלחת רוחשת החיים הזו מיוצרת הכתיבה. זהו, כביכול, המרחב הפחות מתאים לכתיבה, כיוון שאינו מאפשר שקט וריכוז להם ייחלה, למשל, וירג'יניה וולף, ושנדמה היה בדפנה ויולה שהם ביטוי גם למשאלתה של זרחי. אך דווקא מרחב זה הופך להיות בשל מה שאין בו ובזכות מה שיש בו למרחב המצמיח של הסופרת. דינמיות ושותפות סימביוטית בחיי הנערה מאפשרות לסופרת הילדים נעמי לחיות מחדש את ילדותה. וכך גם אצל זרחי – שחזור ילדותה שלה, שותפות בחוויות הילדות של בנותיה ושותפות בחבורה נשית, מכוננים חלק ניכר מספריה לילדים ולמבוגרים. לדמויות בסיפוריה של זרחי, אמהות או ילדות, יש "בית" ו"חדר" כמקום של קרבת נפש דיאלוגית נשית. אירועים בחייהן, ספרים, קריאה וכתיבה הם מושאים לדיאלוג בין האם לבת, או בין נשים. בתינו המופלאה ובסיפורים נוספים של זרחי, הולך ונבנה מקום ייחודי לאם כיוצרת וליוצרת כאם, באמצעות הדיאלוג המתמשך המתקיים בינה לבין עצמה, בינה לבין בתה ובין הנשים בסיפור.

ניתן למצוא קרבה בתוכן ובגישה לנמען/ת בין יצירתה של זרחי לבין כתיבת הסופרות הפמיניסטיות השחורות. קרבה זו מתבטאת בהתייחסות למרחב הביתי, לספרים הממלאים תפקיד חי במרחב הזה, לשיחה שבין אם לבתה, לשיחה שבין חברות נשים ולכתיבה שאינה מיועדת לאקדמיה אלא פונה דווקא לילדות, נערות ואמהות. דיאלוג מעניין בין אם ובת על קריאה ועל כתיבה, נמצא בכתביה של ברברה כריסטיאן,³⁴ חוקרת ספרות פמיניסטית העוסקת בסופרות האפרו-אמריקאיות טוני מוריסון, אליס ווקר, פאולה מרשל ואחרות. כתיבתה האקדמית של כריסטיאן ייחודית לא רק בשל היותה חוקרת אפרו-אמריקאית שפרצה דרך בעיסוקה הספרותי בסוגיות חברתיות מובהקות, אלא גם בשל סגנון כתיבה הפונה לנמען/ת כפול/ה: הקוראת מהאקדמיה, המבקשת ללמוד על ספרות פמיניסטית אפרו-אמריקאית, וזו שטרם הגיעה לאקדמיה בשל גילה הצעיר או זו שלא תגיע אליה כלל, כיוון שהודרה ממנה מסיבה כלכלית, אתנית או אחרת. מסת המבוא לאסופת מאמרים שנועדה, לכאורה, לצרכים אקדמיים, כתובה כשיחה המתנהלת בבית בינה לבין בתה בת העשר. הילדה מבקשת לשחק עם אמה שיושבת ליד שולחן נמוך וסביבה ספרים, עפרונות, ניירות. אמה מסרבת לבקשתה, כיון שהיא "עובדת". אך הבת מתבוננת באמה הקוראת ותובעת להבין:

"את לא מלמדת" היא נוזפת בי, "את רק קוראת סיפור".
 אני מרמיינת תמונה מ"הספרייה הפנטסטית" של פוקו. במרכזו יושב גבר אירופאי, מוקף בספרים שמאזכרים ספרים אחרים, תנוחתו אומרת ריכוז בלתי מופרע. לא מזמן קראתי את פרשנותה של מרסל טיבו ל"ספרייה הפנטסטית" מאת פוקו. היא הציעה לדמיין, מה היה קורה אילו במקום הקורא הגבר הייתה שם קוראת אישה. היא מזכירה לנו שהקוראת הייתה תופסת מקום אחר במרחב; הקריאה שלה תראה שונה ומרוחקת מעבודתה העיקרית; הפרעות לקריאתה יהיו עניין שבשגרה [...].
 אך מרבית אחיותי השחורות, וגם אחי, בכלל לא היו מצליחים להגיע לספרייה, ואם כבר – [...] אז בטח הם היו מנקים את הספרים מאבק. [...]
 "למה את כותבת?" היא לוחצת [...].
 "מה יוצא מזה?" [...] "אז מה בכלל את עושה?"³⁵

כריסטיאן מסבירה לבתה, בשיחה הביתית, על מה היא כותבת, ומדוע כתיבתה חשובה עבורה כאישה, כאם וכחוקרת אפרו-אמריקאית. שאלותיה של הבת מציינות בפני האם-החוקרת תביעה להגדרה עצמית ברורה, מובנת ושניתן להצדיקה בכנות. לאורך הדיאלוג עם בתה, כריסטיאן עצמה מקיימת שיח כפול. היא מדברת עם הבת, בשפה שבתה תוכל להבין, תוך בחירה מכוונת של סיטואציות, דוגמאות, הסברים שיבהירו לילדה, על סמך ניסיון חייה ועולמה, את בחירת האם לכתוב ביקורת ספרות על כתיבתן של נשים אפרו-אמריקאיות. במקביל, היא מנהלת עם עצמה ועם עמיתה באקדמיה מטא-שיח על השיח עם בתה, בלשון השגורה בקרב עמיתה מהאקדמיה: זהו שיח עשיר באזכור שמות חוקרים, שמות סופרות, שעושה שימוש בז'רגון האקדמי. מושאי המחקר של כריסטיאן, נשים אפרו-אמריקאיות כותבות, מביאים אותה לעסוק בכתביה במרחב הביתי ובמקומה של הספרייה בעולמה של האישה השחורה באמריקה. כריסטיאן מאזכרת את תפיסתו של פוקו על הספרייה³⁶ תוך שהיא מציבה תפיסה חתרנית חלופית ל"ספרייה הגברית

הלבנה" ולאפיסטמולוגיה שלה: הספרייה הנשית שבמטבח, שבפרקטיקה של החיים עצמם. עבודות הבית נהפכו בידי הסופרות האפרו-אמריקאיות למקור עצמתן ולמעייין יצירתן. דווקא המרחב היומיומי ועתיר העבודה הוא הבסיס לכתיבתה של ווקר, ובסיפורה של מרשל המטבח הוא מרחב ההתחנכות של הנערה.³⁷ מקורות הידע והיצירה שמציעות הסופרות אליס ווקר ופאולה מרשל אינם המקורות המסורתיים-אקדמיים של "חדר משלך" המנותק מהחיים, אלא חלק בלתי נפרד מזרם החיים, מהמצוקה, מהפעילות המשפחתית הבין-דורית, ומעולם של ידע שנבנה בתוך ומתוך העשייה הטבעית, כגון תפירת שמיכת טלאים, שעניינה איננו יופי של האמנות לשמה, אלא יופי פונקציונלי כלשונה של כריסטיאן ("functional beauty")³⁸: פיסות אריג חסרות ערך, שמצטרפות יחד לכלל שלמות של שמיכת הטלאים, הן ביטוי סמלי ליכולות היצירתיות של האישה השחורה. פרי היצירתיות הזו הוא תוצר יפה ושימושי, שביום שיתכלה יבוא אחר במקומו.

בכתיבה של זרחי לילדים ניתן לראות במידה רבה אותו "יופי פונקציונלי" של אמנות שנועדה לשרת את החברה והילד, גם אם המסרים שבה הם חתרניים ויוצאים כנגד החברה עצמה. מתוך דיאלוג נשי כזה, שבין אם לבת, החותר לבניית ידע ולגיבוש עמדה אישית בשאלות פרקטיות, נוצרות רבות מיצירותיה של זרחי.

בת, אם, יצירה

במסות שכתבה, ביצירות הספרות ובריאינונות עמה זרחי מייחסת חשיבות מיוחדת להולדה, לאמהות ולהורות, בין אם הורות ביולוגית, אימוץ, או הורות בלתי שגרתית שבה גבר או יצור פנטסטי מגדל ילד/ים.³⁹ זו, אולי, אחת הסיבות לכך שזרחי אינה מגדירה עצמה כפמיניסטית או כתומכת בפמיניזם. בניגוד לגישות הפמיניזם המוקדם שהסתייגו מהאמהות, הלן סיקסו במסה "יציאות, מוצאים, מתקפות" (במקור: "Sorties", 1974), שראתה אור בספרה שנכתב בשותפות עם קתרין קלמנט זה עתה נולדה⁴⁰ ובמסה נוספת "צחוקה של המדוזה" (1975), רואה באם את השפע המזין המאפשר יצירה של נשים.

סיקסו, כמו חוקרות רבות אחרות בביקורת הפמיניסטית, עמדה על הקשיים שעמדו בפני נשים שביקשו לעסוק באמנות ובספרות.⁴¹ לתפיסתה, החשיבה הפטריארכלית מאופיינת במערכת של ניגודים בינאריים והיררכיים – תרבותי/טבעי, ראש/לב, צורה/תוכן – ניגודים המעצבים תפיסה בינארית והיררכית גם של הזוג גבר/אישה. בכל ניגוד כזה טמון קונפליקט אלים, בו אחד מהצדדים מדוכא על ידי האחר, אך בו-זמנית גם מתקיים מתוך הזיקה שבינו לבין האחר: ללא ה"טבעי" – ל"תרבותי" אין משמעות. וכך, הניגודים מגדירים זה את זה. בעקבות הגל, סיקסו עושה שימוש במינוח הדיאלקטי אדון/עבד לביטוי היחסים בין גברים לנשים: הגבר הוא המחוקק, בעוד האישה היא האחרת, היא נשלטת ונותנת בכניעותה אישור לאדנותו. בכתביה העיוניים וביצירות הספרות שלה סיקסו מספרת על מסע אישי בו למדה להגדיר את עצמה במושגים של "דיכוי", "מאבק" וחיפוש אחר גופניות נשית שמעבר להבדל גבר/אישה. כחלק מתפיסה פמיניסטית המייחסת חשיבות לגוף הנשי, סיקסו רואה בהיריון, לידה והורות מימוש של הגוף הנשי ותענוגותיו, אפשרות לשמחה ולהתפתחות, כי:

כל הדחפים הם כוחותינו הטובים, וכיניהם הדחף להתעברות – כמו התשוקה לכתוב: תשוקה לחיות בפנים, תשוקה מהבטן, מהשפה, מהרם. לא נסרב אם יתחשק לנו, לתענוגות ההריון. [...] ואם אין לך חשק, אין זה אומר שזה חסר לך [...]. האשה יודעת לחיות את ההפרדה: ללדת זה לא לאבד, גם לא להתרבות. זה להוסיף לחיים הכלליים עוד אחר.⁴²

מהותה של האישה היא הנתינה, אומרת סיקסו. זו כלכלה מסוג שונה מהכלכלה הגברית שבה "לקחו ממנה, בה בעת, את זכותה על עצמה ואת שמה – באמצעות חוק, שקרים, סחטנות ונישואין".⁴³ ההולדה היא נתינה, והנתינה היא ביטוי לאין־סופיות האישה. הנתינה היא, לדעתה, פתח לכינון זהות אישית אחרת, ולמשפחה אחרת, מעבר להבדלים הבינאריים שבין גבר לאישה.

במסות שלה זרחי דנה בכתיבה מתוך קרבה לאם, אך את היחסים בין בנות לאמהות היא תופסת באופן מלא סתירות. מצד אחד, אלה עשויים להיות מקור לצמיחת אמן/ית, כמו במקרה של הסופרת קולט: "היחסים עם אמה והשהיה בעולמה הנפלא היו הדבר המסעיר ביותר שיכול לקרות לה מעודה", אך מצד אחר, כתוצאה מכך "היא נרצעה אל ילדותה".⁴⁴ היחסים הבולעניים וההרסניים הקיימים בקשרי אם־בת מופיעים ברבות מיצירותיה של זרחי, והם מקיימים זיקה למעשה היצירה. בנובלה תינו המופלאה, שנוכרה גם קודם, משתמשת זרחי במיתוס על דמטר ופרספוני לתיאור יחסים מורכבים אלה. נעמי, האם הסופרת, תרגמה יצירה של הסופרת מריה פרנדורו, "ספר של סופרת יווניה, משהו על ילדות נוראה".⁴⁵ על הספר מספרת נעמי לבתה ולידידה דן:

"זה קורה ביוון [...] עוד שומעים שם את צעדי האלים. הסיפור מתרחש בעולם מודרני אבל בעצם הוא על החורבן לאחר שפרספוני עוזבת את דמטר"
 "זה ספר קשה?"
 "לא קשה לקריאה, רק שהחזות קשה."
 "אבל, אמא, בסוף האביב שב והכל חוזר לצמוח"
 "זה באגדה", אומרת אמא. "בספר הזה זה לא כל־כך בטוח".⁴⁶

במיתולוגיה היוונית דמטר היא אלת האדמה, החקלאות והיבול. ביצירות אמנות רבות היא מייצגת את התרבות.⁴⁷ בתה היפה והצעירה, פרספוני, נחטפת על ידי האדס, אל השאול, שהתאהב בה. במהלך חיפושיה נודע לאם כי בתה נחטפה. כאבה וזעמה מביאים בצורת נוראה על העולם. מאמציה להשיב אליה את בתה מוכתרים בהצלחה חלקית: בתה עולה אליה מן השאול, אך נדונה לחזור אליו שוב ושוב. בחודשי הפריחה, באביב ובקיץ, היא שווה על האדמה עם אמה, ואת יתר השנה היא מבלה בשאול עם האדס. המיתוס היווני מייצג את מחזור החיים: עונות שנה וחיי אדם, התפתחות, גדילה ופרידה, וכן את השייכות למשפחה ולתרבות ואת הנאמנות האמהית, אך גם את הצורך בהפרדות מהאם.

בתינו המופלאה מתמודדת זרחי עם המיתוס תוך כתיבתו מחדש⁴⁸ פעמיים: פעם אחת בסיפור שכתבה מריה, ופעם שנייה בסיפור המרכזי בנובלה. מריה ואמה הן שתי דמויות

המוצגות על ידי זרחי במקביל לדמותה של סופרת הילדים נעמי ובתה תינו. אף שלכאורה ההקבלה מהופכת, נעמי היא אם וסופרת, ואילו מריה היא בת וסופרת, מגלה הקורא בהדרגה את מורכבות ההקבלה בין הדמויות.

נעמי נוסעת ליוון לפגוש את מריה, בלוויית בן־זוגה ובלוויית תינו. המפגש קצר ומוזר. את הדלת פותחת אישה לבושת שחורים בעלת "עיניים שבורות", אמה של מריה. הבת, מריה, מתוארת באמצעות לבושה הלבן ועיניה, "עיניים פתוחות באופן מבהיל, כמו הולכות ונפערות יותר פנימה"⁴⁹.

מן הגן נשמעה קריאת עורב וקריאת תשובה לעומתה.
 "הם מזהירים" אמרה מריה, "היא תשתה את דמך. אל תאכלי כלום. היא הרעילה אותי" הצביעה ביד רזה על הדלת. "היא מצצה את כל הדם שכי, ונתנה אותו לאנשים זרים. [...] היא שותה אותו כדי להיות צעירה כמוני, ואחר כך מפזרת אותו לאחרים"⁵⁰.

האזהרה מבהילה ומעורפלת, ואינה ברורה לקוראים: ממי מזהירה מריה את תינו ומדוע? מי היא האשה ש"תשתה" את דמה של תינו – אמה של מריה, או אמה שלה, נעמי? המפגש הקצר עם מריה מעורר בקוראים רשמים סותרים: מצד אחד, שואלים את עצמם הקוראים, האם דעתה של מריה, אישה צעירה כלואה בביתה, צלולה? ואם כן – מדוע היא מסתגרת מהחיים בתוך הבית? ומצד אחר – האם האם מגינה על בתה או שהיא מעין אם קניבלית החיה בזכות דמה של בתה?

מריה מספרת לנעמי ותינו על הארמון שבבעלותה באי קנוסוס, ולפני צאתן היא מוסרת בחשאי לתינו את מפתח הארמון ואת כתובתו: "ותזהרי ממנה שלא תשתה אותך", והצביעה על גבה של אמה שיצאה לפנינו"⁵¹. נעמי ותינו מפליגות לאי ונכנסות לבית. משנכנסת תינו לחדר בו גדלה מריה היא מבינה: "זה בית־כלא [...] דווקא בשל יופיו"⁵². מריה היא אישה־ילדה שגדלה כלואה בבית אמה, בחדר ילדים מושלם.

בסיפור שכתבה מריה, האם האוהבת ניסתה לכבול את בתה ולמנוע את האסון שאירע לדמטר ולפרספוני. לכאורה, האם הצליחה במשימתה, בתה נותרה עמה, אך הגנתה על בתה ויחסי התלות או השעבוד ההדדי ביניהן הרסו את שתיהן. הבת הבוגרת גרה בבית אמה כחולה או כלואה. מריה, הבת שזכתה לגדול כמו אלה, משועבדת לאהבת אמה. משגדלה להיות סופרת, היא כותבת מחדש את המיתוס על דמטר, האם הגדולה ובתה, פרספוני. אך בעוד במיתולוגיה מסופר שפרספוני נחטפה על ידי האדס, אל השאול, שינתה הסופרת היוונית המודרנית את הסיפור: בגרסתה, פרספוני עזבה את אמה, ועקב כך חוללה זו חורבן בעולם. וכך, בעוד המיתוס מייצג את חילופי עונות השנה, את המעבר מפריחה לכפור וקיפאון ואת השיבה לפריחה, סיפורה של מריה מציג ניסיון של הבת להשתחרר מאמהות מיתית, וזו, בטינת ההינטשות, נוקמת בעולם כולו. עבור הבת העולם כולו קפא. אילו יכלה לשוב לביתה שליד הים, אומרת מריה, היו שבים אליה החיים. אך אין לה עוד כוח לנסוע. במתן המפתח לתינו היא שולחת אותה לנסיעה לאי, לחיים, במקומה.

הסיפור על אודות תינו ונעמי הוא גרסה נוספת של המיתוס, שמציעה אפשרות לסיום שונה, שיש בו חיים. נעמי אומרת: "בלי תינו זה לא היה שווה בעיני. אני לא יכולה לתאר לי איך אשאר פעם בלעדיה כשתגדל".⁵³ הנערה מבינה כי הסימביוזה ביניהן מאפשרת לאמה לכתוב ילדים אחרים – מבעד לחדר הילדים שלה, מבעד לחייה: "אמא, אבל אני אגדל, מה תעשי? תצטרכי להתחיל לכתוב ספרים על אנשים אחרים ולא עליי".⁵⁴ בעוד בשביל האם ילדותה של הבת היא מקור השראה, עבור הבת הופכת הכתיבה של אמה לאיום על עצמיותה וגבולותיה ומהווה רמז מאיים ל"בליעת" הבת על ידי אמה, גם אם מתוך שותפות ואהבה. וכך, המרחב הביתי האוהב והדיאלוגי המתואר אצל זרחי, עלול להפוך לכלא ליושבות בו. אבל השהות באי היווני מאפשרת למערכת היחסים שבין תינו לנעמי להתפתח בכיוון שונה. זרחי בנתה סיטואציה סיפורית אשר גורמת לתינו למצוא לעצמה מקום משלה. בפני תינו עומדת הצעה להפליג עם קבוצת דייגים מקומיים בלוויית נער שפגשה. המשמעות הסמלית של ההצטרפות לדייגים היא היפרדות: "היא לא תחזיק אותי לידה כל החיים שלה, ותמצוץ את הדם שלי".⁵⁵ חושבת תינו. אך רגע לפני ההפגה, כשריד אחרון של היאחזות בקשרי אם-בת, נדמה לה כי קול בכיה של תינוקת המסרבת להיפרד מאביה הדייג, הוא בכי המייצג את קולה של הבת המועלית קרבן לאלים. הנובלה מסתיימת בהבנה כי לא כל פרידה היא עקדה או בגידה, ובהבנה כי כדי שתתרחש היפרדות, גם הבת צריכה להיות מוכנה לנתק עצמה מהאם. המילים האחרונות מציעות אפשרות לפתרון העימות אם-בת שהופיע במיתוס ובסיפור של מריה: "ראיתי שמאיר היום".⁵⁶

תמונה קשה של יחסי אם-בת מציגה זרחי בסיפור "מאדאם בובארי מנווה צדק".⁵⁷ זהו סיפור פנטסטי, המבוסס על חייהן של הסופרת דבורה בארון ובתה ציפורה אהרונוביץ,⁵⁸ אף כי ללא אזכור מפורש של שמותיהן. נורית גוברין מתארת במחקרה על בארון את נסיבות חייהן העלומות של שתי הנשים, הסופרת ובתה, ומציגה את הסיבות שהובילו להסתגרותה של בארון בביתה, לחינוך הבת בבית ולהקדשת חייה לשירות אמה. גוברין מציינת כי ההסתגרות נותרת כתעלומה שקשה לפרשה, תעלומה עמה מבקשת זרחי להתמודד בסיפור:

הוטל עליה לטפל באמה, שכל מזונה היה גרגרים ועשבים, אלה שלקטה הילדה בגינות השכנים ובחוף הים. ובתואנה שאמה היא מורתה, כלל לא בקרה הילדה בבית ספר.

כשנסע אביה אל מעבר לים [...] נשארו הילדה ואמה בבית העץ הזה, שעל שפת הים כמו היו גרות על אי, ואיש לא נכנס, ואיש לא בא, פרט לסופרים ולמשוררים שכתבו בעיתון, אלה שנהגו להתכנס בביתם אחת לשבוע. הם היו סובבים כפרחים מזמזמים סביב דמותה של בעלת הבית הדקה כצרעה שחורה ששכבה מוצנעת במיטתה, מכוסה כולה, שערה אסוף, חושף את פניה הכהות שצורתן צורת לב, והצווארון הלבן של שמלתה מדגיש את גון עיניה הבווערות באש שחורה, ספק רוע ספק צער. גם הילדה היתה מרחפת סביב-סביב כפרפר כהה שאחת מכנפיו פגומה.⁵⁹

בסימביוזה שבין הסופרת לבת במרחב הביתי המבודד, שהוקצן בסיפור מעבר לנתונים ההיסטוריים על חיי הסופרת, הפכה הבת למשועבדת לאמה. באמצעות פירוק המטפורה השגורה של דבורה (כשמה של הסופרת הביוגרפית) המזמזמת סביב פרחים כשהיא מלקטת

צוף לייצור דבש, מציגה זרחי אנומליה של הקהילה הספרותית הארץ ישראלית שמתכנסת בחדרה של בארון: הסופרים הסובבים סביב בארון ומזמזמים הם הפרחים ולא הדבורה, ואילו היא אינה פרח ואינה דבורה אלא צרעה, שאינה מניבה דבש. הבת הצעירה מתוארת באמצעות שבירה מכוונת של מטפורת הפרפר, והיא מדומה לפרפר כהה פגום כנף, המשרת את הפרחים האורחים ואת אמה הצרעה, ללא הוקרה והערכה מצדם.

את דבורה בארון מתארת זרחי כאישה שגילתה לאחר שעלתה לארץ "שכפות רגליה נשאר שם, ואולי - לא היו לה מעולם"⁶⁰. אבדן הבית שבגולה ואבדן האח האהוב, שהסיפור רומז לקשר עמוק ואינטימי עמו, משנים את חייה. לבחירת בארון לכתוב ולחיות במיטה ניתנו פירושים שונים, ביניהם ביטוי לשליטה ומלוכה, הפעלת קצמה על הזולת מתוך ביטויי חולשה, מחלה מדומה או אמתית ועוד.⁶¹ זרחי מציעה הסבר מטפורי משלה למצב של דבורה בארון: חוסר כפות רגליים. שימוש במטפורה של אישה חסרת כף רגל מופיע אצל זרחי ביצירות נוספות רבות, בהקשר למצבן של נשים יוצרות ולמצבה האישי של זרחי בפרט. בריאיון עמה, בתגובה לשאלות המראיינת בנוגע לספרות הפמיניסטית, אומרת זרחי:

כשנתקלתי לראשונה בספרות הפמיניסטית, הרגשתי כחסרת רגליים שצריכה ללכת. לא בגלל שלא רציתי בחופש ליצור, רציתי גם רציתי, וגם הייתי צריכה את זה. אבל לא יכולתי לזהות בתוכי אפילו את היכולת לוותר על האהבה. חשבתי שזה מום, והבנתי שבשבילי ללכת בלי רגליים, בלי אהבה, פירושו ליפול לתהום עמוקה.⁶²

ובריאיון עמי אומרת זרחי: "בלי כף רגל - זה חוסר יכולת ללכת את החיים. את לא יכולה ללכת, לעשות משהו. כמו הסירנות האלה [...] אבל ב'אמבטי'ם' - נתתי לה לנצח, היא השתנתה, נתתי לה סיכוי"⁶³. המטפורה של היעדר כפות רגליים מתפרשת ביצירותיה כביטוי לחוסר יכולת להתמודד עם המציאות, משמשת לתיאור דמויות של נשים יוצרות שאינן מתאימות למציאות המקומית, ומייצגת את דמות הכלאיים של סירנה הנתונה במאבק נואש בין אהבה ליצירה. דמויות סירנה מצויות ביצירות רבות של זרחי, למבוגרים ולילדים, בווריאציות שונות: הן מייצגות את האישה השרה, את חוסר האונים שלה, וביצירות אחרות, את בחירתה העצמאית והאסרטיבית בחיים מלאים של אישה יוצרת. פירושים פרוידיאניים מעידים על פגם במיניותה של האישה נטולת כפות הרגליים,⁶⁴ ואלה מוצאים ביטוי גם בסיפור "מאדאם בובארי מנווה צדק". הפירושים הפרוידיאניים מאירים את מערכת היחסים בין האם לבתה כיחסים שאינם יחסי אם-בת. בארון מוצגת בפתיחת הסיפור כאחד "היצורים שהכליאה התרבות בין הדמיון לבין הביולוגיה: חד-קרן, ילד הבתולים, מלאכי השרת, מפיסטו והמפלצת מאגם נס"⁶⁵. היא הכלאה תרבותית חסרת זהות מינית. כמו הסירנות היא מושכת ומסוכנת למקשיב לה, ומי שרוחק מסיפורה היה "עורך עיתון ידוע לענייני ציבור ורוח, עיתון בו פרסמה את סיפורה שקסמו לו מאוד. כצפוי, על פי מסורת מעמקים ימית, דינו היה טביעה. אבל בטרם התרחש הדבר, ילדה לו האשה בת שהיתה ילדה רגילה"⁶⁶. הקשר בין הגבר ליצור הכלאיים היה בעייתי מלכתחילה, שהרי לא רצה בה כאישה, אלא רצה את סיפוריה. מעשה ההולדה של הילדה, גם לפי הסיפור וגם לפי הפירושים הפרוידיאניים, הוא מעשה שמחוץ לגדר הטבע. הפיכת הילדה, שבעצם אינה ילדתה של אמה, למשרתת, היא תוצר של זהות הכלאיים של האם שבעצם אינה

האם. במבט נוסף, הסיפור והפרשנויות הפרוידיאניות מזמנים תהייה על טיבם של יחסי הורות, ביולוגית ולא ביולוגית, נושא בו עוסקת זרחי ביצירות רבות.⁶⁷

בשיחה שנרקמת בין בארון לבין מאדאם בובארי, השונה כל כך ממנה, לכאורה, מגלה בארון עד כמה אמה בובארי בעצם קרובה לה, היא – היא. הצורך באהבה והיעדר כפות הרגליים – משותפים לשתיהן. אך בניגוד לאמה בובארי אומרת בארון: "אני אתקש לעמוד בתוך כעסי, כאותו חוני המעגל החג סביב עצמו".⁶⁸ בארון מסתגרת בחוג שחגה לעצמה תוך התבצרות בכעס על אבדן אהבה (אהבת האם? אהבת האב? אהבת הבעל שנכזבה?) ותוך עושק ילדותה של בתה. בארון-דמטר לא הניחה לבתה לעזובה.

יחסי אמהות ובניהן או בנותיהן הם מפתח להבנה של התופעה המורכבת של יצירה בכלל ושל יצירתן של נשים בפרט, אומרת זרחי במסה "הראי".⁶⁹ קשרי אהבה בין האם לבנה או לבתה, או היעדר קשר כזה, מכוננים את יצירותיהם של אמילי דיקנסון, קולט, פרוסט ויוצרים נוספים, ומהווים דגם ספרותי, ארכיטיפ לתיאור עולמם של יוצרים. יוצרים אלה כותבים מתוך הצורך להבהיר לעצמם את גבולות ה"אני" שלהם: מה מהם הוא האם ומה הוא ה"אני". השחרור מהאם עם מותה, או מהאב עם מותו, מאפשר ליוצרים כמו וירג'יניה וולף או מרסל פרוסט ליצור, אומרת זרחי, כי עתה ניתנת להם "האפשרות להיות שונים מהוריהם ללא בוושה או פחד. [...] לכתוב ללא חשש להכאיב, לשחרר ולהשתחרר מן הקשר שהיה סיבת הקיום, אבל השחרור ממנו היה האפשרות להתקיים".⁷⁰

כתיבה והמרחב הציבורי

זרחי מציינת בריאיונות עמה כי כתבה מאז ילדותה, וכי היות ונולדה לבית שבו הספרות, התרבות והשפה העברית היו מסד לחיי יומיום, היה לה מגע בלתי אמצעי עם מילים, ספרות ויצירה. אך עם זאת, חושפות יצירותיה לילדים ולמבוגרים יחס דו-ערכי לכתיבה. בצד המשיכה למילים וליצירה ניכרים רתיעה ופחד מלהיות סופרת: זהו עיסוק בלתי שגרתי עבור אישה, לא מקובל, ואינו עולה בקנה אחד עם תפקידי אמהות. פשוט יותר לעסוק בהוראה, כמו אמה. אביה של זרחי "רצה, למורת רוחה של אמה, שראתה זאת כבגידה במוסר החלוצי, להתמסר לכתיבה, מה שנראה בשעתו דקדנטי ולא גברי".⁷¹ בכך הוטל על אמה עול הפרנסה וניהול הבית, אך יותר מכך, נגזלה ממנה האפשרות לממש את הפנטזיה שלה – להיות פסנתרנית. ההוראה והכנת הטקסים בבית הספר הפכו עבור האם תחליף ליצירתיות, במסגרת המוסכמות החברתיות. על רקע זה בחירתה של זרחי להיות סופרת אינה מובנת מאליה, ונחשפת במורכבותה.

כשאני אהיה גדולה, אני אומרת, יש לי כמה דברים לעשות.

מה?

לא יכולה להגיד לך מה זה. אני לא מגלה לאיש [...] למה אני לא אומרת. מה הדבר שאני רוצה אני חושבת בקדחתנות, זה שאסור לי לאמרו ואני לא יודעת מה זה בדיוק?

ואני אומרת לשרה, אלה תכניות שלא גמרתי לתכנן. בסדר, אומרת שרה נעלבת. כאילו שלא בטוח שתתחנני ותלדי ילדים, כולם עושים את זה. מה אני אגלה לה, שאני רוצה להיות סופרת? אני לא רוצה בכלל, אז מניין יש לי מחשבה כזאת בראש? ומה עם הילדים שלי? בסדר, אני אומרת לשרה. אני אגיד לך. מה שאני רוצה לעשות זה להיות מורה.⁷²

התחנכות והתבגרות בחברה הקיבוצית החריפה את הדילמות הנוגעות לבחירה באמנות כדרך חיים, דילמות שעמן התמודדה נערה צעירה במחצית הראשונה של המאה העשרים ובארץ ישראל המנדטורית בפרט. בסיפורי הילדים כמו בסיפורים למבוגרים,⁷³ החברה הקיבוצית מוצגת כחברה המעריכה רק עבודת כפיים שניתן למדוד את תפוקתה. זוהי חברה שוויונית רק לכאורה המוקיעה סימני אינדיבידואליות ודוחקת לשוליים את יוצאי הדופן מבחינה תעסוקתית, אישיותית או גופנית. בחברה זו אין מקום לאמנים ולאנשי רוח, ומי שדומיננטיים בה הם "האנשים הנוראים": עריצים קיבוציים העוקדים את בניהם, בדומה לאל הנוקם במקרא.⁷⁴ "קשה להבין את אלוהים שרוצה שוויון ובו בזמן יוצר אנשים גבוהים ונמוכים, ואז אנחנו נעשים תלויים באנשים הנוראים, שיקבעו מהי המידה הנכונה".⁷⁵ בחברה בקיבוץ, יש מי ששווים יותר ויש מי ששווים פחות ונדחקים לשוליים; אלה הם הבלתי מקובלים, הזרים, בעלי המום או הקשישים.⁷⁶ כדי לבטא רצון אישי, ובעיקר מהסוג האמנותי, נערה בקיבוץ נדרשה לאומץ רב, או לפעולה מתוך תמימות ואי-הבנה של הקודים החברתיים; ובמקרה כזה – היה עליה לשאת את הפגיעה כתוצאה מההתנגדות והעוינות למעשיה. חוויית היסוד ששבה ונשנית ברבים מספריה של זרחי היא החוויה של ילדת חוץ בקיבוץ, שחרט על דגלו את ערך השוויון, אך בפועל הושתת על קיפוח, הדרת החלשים ודיכויים, ולמעשה, על שנאת זרים. החברה בקיבוץ מצוירת ביצירת זרחי כחברה פטריארכלית דכאנית, שבה אין סיכוי לאישה המבקשת ליצור מתוך חופש.

בחירה בכתיבה היא תמיד מסוכנת בשל חשיפת הפרטי לעצמך ולעין הציבורית, כתבה זרחי בספרה האוטוביוגרפי משחקי בדידות, והיא קשה כפליים בחברה הקיבוצית: "אני רוצה לחשוף את עצמי. זו הכתיבה. אבל אני לא רוצה. איך לעשות את שניהם כאחד. איך אפשר לחשוף את עצמי בפני עצמי, לפתוח שדה רחב, עד האופק, ולהישאר קיים?".⁷⁷ הנערה הצעירה בקיבוץ לא תמיד עומדת בכך. יולה, ילדת חוץ שנשלחה להתחנך בקיבוץ בעוד אמה שוהה בשליחות חינוכית באירופה, מבקשת להיות ציירת, אך אינה מעזה לומר לאיש מה מושך את לבה ומה מעסיק אותה.⁷⁸ בדידותה, פגיעותה, המשאלות האמנותיות המוצנעות – כל אלה הופכות את יולה לקרבן של ניצול מיני (וביתר דיוק – אונס) על ידי נער, בן למשפחת קיבוצניקים ותיקה ומיוחסת. כך גם בסיפוריה המאוחרים של זרחי:⁷⁹ הנערה בעלת הנטיות האמנותיות והספרותיות בסיפור "קפה ק' עפולה" אינה מוצאת את מקומה בקיבוץ. זרחי מציגה אותה כסהרורית הנשלחת על ידי הקיבוץ לבדיקות בבית החולים בעפולה. היא אומרת שנשלחה למחלקה לאלרגיות, "בודקים לי את הרגישויות". בבית קפה בעפולה, שאליו סרה כדי לשחזר חוויית בית קפה שחוותה בילדותה עם אביה הסופר,⁸⁰ היא מנהלת שיחה עם הבעלים, הסופר ק' (קפקא, כמובן), שמספר לה על כתיבתו ועל בקשתו מידידו לשרוף את כתביו לאחר מותו. הוא אינו יודע אם ידידו עשה כך, והיא

מבטיחה לו לבדוק האם כתביו שרדו אם לאו. היא, מצדה, מספרת לק' על שרפה של כתבים בקיבוץ: "אצלנו שרפו יומנים שנערה אחת כתבה בסתר. לדעתי היא תזכור את זה כל החיים".⁸¹ הקורא מסיק מי היא הנערה. הנערה אכן מוצאת את כתביו של ק' בספריית בית הזיכרון בקיבוץ, ומגיעה עמם במעוף לבית הקפה.

באמצעות התיאור הפנטסטי של זרחי אנו שומעים כיצד קיפח ק' את חייו, בהצילו את הנערה הצונחת היישר לזרועותיו, ובו בזמן, כיצד הסופר קפא הציל את חייה של הנערה שגילתה את כוחה של המילה והקריאה כמשאב נפשי לקיום: "היא הביטה נכחה. האימפוטוסים סביבה היו מכוסים בלובן, כאילו ירדה עדת אנפות לחנות על הענפים. היא התקרבה להתבונן. לא, לא היו אלה פתיתי שלג ענקיים, אלא דפים, דפים מכוסים באותיות מודפסות".⁸² ולא במקרה תיאור הכתבים הנותנים טעם לחיים דומה לתיאור כתביו האבודים והמפוזרים לכל רוח של האב, שתוארו בסיפור לילדים אם את לא יכולה לדבר יפה - תשתקי.

היכולת הפנטסטית לעוף היא מוטיב חוזר ביצירות לילדים ולמבוגרים שכתבה זרחי. המעוף מייצג רוחניות, חופש בחירה, קשר לעולם שיש בו פנטזיה ופיות, וזיקה מיוחדת לשפה ולכתיבה.⁸³ בסיפור הסימבולי על עולם האמנות, סיפור [לא] שימושי, טיק היא פיה מעופפת. אך בממלכה אליה הגיעה, המעוף נתפס כדבר לא שימושי שהוצא אל מחוץ לחוק. החוק הוא הכוח הקובע למי ולמה יש מקום בעולם. וכך, באמצעות סיפור ילדים זרחי מתייחסת לתאוריה הביקורתית על מקומו של הכוח מול הפרט, לדיון בשאלת מקומם של אמנים ואמנות בעולם, ומקומם של נשים, ילדים ו"אחרים" שנתפסים בעולם החומרי "לא שימושיים" או לא חוקיים. מעוף על גבם של אווזים באותה קבלו זינם מחולל מהפך בעולמה של מרגול, ילדה נטושה שהגיעה למשפחה מאמצת. היחידים עמם היא מקיימת קשר הם אווזים שהיא מגדלת, או אולי הם אלה שמגדלים אותה. המעוף על גבם מאפשר לה לראות את המציאות באור אחר - "מן האוויר הכול נראה קטן"⁸⁴ ויש מעט מאוד אנשים מוכרים - ומרגול כמהה פתאום לחזור הביתה. התבוננות במציאות מנקודת תצפית אחרת, תרתי משמע, מעמתת את מרגול עם המציאות ומאפשרת לה לקבל את יתמותה או הינטשותה, אך גם לראות כי יש לה בית, מקום שבו מכירים אותה ורוצים בה. במעוף גם האם המאמצת לומדת ומבינה "כמה העולם גדול, וכמה ילד אחד בעולם הוא קטן - יותר מזבוב או נקודה. צריך לאהוב אותו מאוד, כדי שיתאים לגודל של העולם".⁸⁵ וכשהאם המאמצת מבטיחה לאהוב את מרגול "ממש כמו אמא, כמו אמא אמיתית" - המעוף יכול להסתיים.

אמורי, בספר אמורי אשיג אטוסה, היא נערה צעירה שנכשלה בבחינת הגמר בבית הספר למכשפות. בניסיון הכישוף הרביעי בבחינה בה נכשלה, הפכה שני מזלגות לשני ג'וקים שחורים ומבריקים, שתבעו ממנה שתאלף אותם, אך בעצם הם אילפו אותה. הם הכריחו אותה להתייחס אליהם, לימדו אותה מהי אחריות לחיי הזולת, גם אם הוא רק ג'וק שקימו בטעות יסודו. מנערה אדישה שאינה אהובה ואינה אוהבת, נעשתה אמורי למי שהצילה את הג'וקים שנהפכו לזוג סוסים לבנים המוביל מרכבה נהדרת שבה היא יכולה לטוס אל תוך העולם בהפגנה פומבית של הצלחה. הסיפור מציג מטמורפוזה באישיותה של מי שהייתה

נטולת תחושת ערך עצמי והפכה למובילה של מרכבת חייה. הטיסה ממחישה את היכולת שרכשה אמורי לאהוב ולחיות בשינוי מתמיד, מחוץ למסגרת הציפיות החברתיות.

סיפור הילדים האלגורי את לא מוכרחה לעוף אם את לא רוצה,⁸⁶ הוא סיפורה של כל אישה המבקשת לא לאבד את עצמיותה כדי לזכות באהבה. זהו סיפורה של חתולה בעלת כנפיים, שחיה בחברתן של פיות. בשלב מסוים חייה עם הפיות אינם מספקים, היא מבקשת בית, ביטחון ואהבה. אך החתולה חוששת שעל מנת לזכות באהבה ובבית תצטרך לוותר על כנפיה, וזהו מחיר שאינה מוכנה לשלם. הפתרון שמציעה זרחי הוא אמהות ובית שהחתולה המעופפת בונה לה ולתינוק שלה. היא עצמה בוחרת מתי להשתמש בכנפיה ולעוף, ומתי לא. גם לתינוק שגדל היא מעניקה כנפיים: הוא יחליט האם, מתי ולאן לעוף עמן.

בהגותה של הלן סיקסו ניתן לזהות יחס דומה המקשר את התעופה לממד הפומבי של היצירה. "לעוף – זו תנועתה של האשה, לעוף בשפה, לתת לה לעוף", אומרת סיקסו.⁸⁷ בצרפתית הפועל voler הוא הומופון שמשמעויותיו הן גם לעוף וגם לגנוב. סיקסו, שיצירתה הספרותית והעיונית מרתקת מבחינת המודעות לשפה ולמשחקי מילים וצלילים, מתייחסת לכפילות זו ומוצאת כי היא מבהירה עניין מהותי בטיבה של האישה, כמי שמשוגלת לעוף, אך כדי לקבל – חייבת לקחת בגנבה, "איזו אישה לא עפה/גנבה מעולם?".⁸⁸

התעופה היא מחוותה של האישה, לעוף לגבהים בשפה, להעפף אותה אל על. את אמנות הגנבה מרובת הטכניקות למדנו כולנו, כבר מאות שנים איננו יכולות להשיג דבר אלא אם כן אנו גונבות אותו; כבר מאות שנים אנו חיות בגנבה, מוצאות לתשוקה מעברים צרים, חמקמקים, שדרכם תוכל לחצות בהיחבא. אין זה מקרה שהמילה "voler" משחקת על שתי פעולות, מתענגת על זו ועל זו ומסיטה את סוכני המשמעות מדרכם. אין זה מקרה: יש באישה מן הציפור ומן הגנב, כשם שבגנב יש מן האישה ומן הציפור: היא עוברת, הוא חומק, מתענגת על טשטוש הסדר במרחב, על התעתוע בו, על שינוי מקומם של רהיטים, חפצים, ערכים, על שבירות, על ריקון מבנים, על עקירת העצמי.⁸⁹

התעופה והגנבה מאפשרות, לפי סיקסו, ליצור יצירה נשית חתרנית, שנבנית על העתקת מקום מתמדת ועל מרדנות. על האישה "לכתוב את עצמה"⁹⁰ קובעת סיקסו, וכתובה של העצמי תאפשר לה לזכות מחדש בגוף ובמיניות שנטל ממנה הדיכוי הגברי. הכתיבה היא נטילת רשות הדיבור והשמעה של קול, שסיקסו מתארת באמצעות מטפורה של מעוף: "היא אינה 'מדברת', היא משגרת לאוויר את גופה הרועד, משחררת עצמה, עפה, גופה כולו עובר בתוך קולה".⁹¹

סיקסו מתייחסת לזיקה שבין מעוף ליצירה לא רק בכתיבה המסאית, אלא גם ביצירות הספרות שלה. המעוף הוא מה שעשוי לחלץ את הגיבורה במסעה למעלה מעולם השאול בנובלה *La*.⁹² הגיבורה נקלעת לעולם המתים/לשאול. היא מחפשת ידע חדש, שיעביר אותה בביטחון משם – למעלה, לעולם של זהות אחרת, לכניסה לתוך נשיות שהיא מעל להבדלים שבין המינים. היא מאמינה כי הכוח של גופה, המעוף, הוא שיחלץ אותה משם.

היא אינה זקוקה לטרפז, היא אומרת, היא עצמה הנה גם הלולינינית וגם הטרפז: "Je suis moi-même le trapèze et le trapéziste"⁹³.

שלא כמו תפיסתה של סיקסו, או תפיסות פמיניסטיות אחרות שהבליטו את דיכוי האישה, החברה העברית נתפסה לאורך שנים רבות כחברה שבה הנשים נהנו משוויון זכויות בכל תחומי החיים: בתעסוקה, בצבא ובמיוחד בקיבוץ. אך יצירותיה של זרחי חושפות כבר מראשיתן את מה שנמצא במחקר הפמיניסטי בשנים האחרונות: שקריות מיתוס השוויון העברי.⁹⁴ במחקר על ספרות הנשים הישראלית מדובר על הכחשה של היעדר שוויון שהיה קיים למעשה. יעל פלדמן סבורה שהזעזוע שהתחולל בעקבות מלחמת יום הכיפורים עורר בקרב הנשים הישראליות "מודעות חריפה למעמדן השולי בחברה הנתונה במצור",⁹⁵ דבר שהביא לשורה של התארגנויות פוליטיות, תחיקה, והקמה של מוסדות ייחודיים שנועדו לתמוך בנשים. מעמדן השולי וחולשתן של נשים מוצגות ביצירתה של זרחי על רקע דה-מיטיזציה שזרחי עושה לקיבוץ והצגתו כחברה כוחנית, הנשלטת על ידי גברים אלימים ונשים המנצלות את תפקידיהן החינוכיים כדי לשלוט, להבטיח אחידות מדומה ולדכא את השונים.⁹⁶ הנפגעות העיקריות המתוארות ביצירותיה הן נשים חלשות מבחינת מעמדן, לדות, ובעיקר ילדות-חוך, שלא עומדת לרשותן הגנה משפחתית.

כתיבתה של זרחי היא לא אחת כתב הגנה על יוצאי הדופן והחלשים בחברה וכתב האשמה כנגד צדקנים ומתחסדים הנוטלים לעצמם כוח והיתר לפגוע בהם. במונח זה, עצם הכתיבה היא מעשה של מחאה ומלחמה להגנתם של כל ה"אחרים", בדומה ליסודות האנטי-קולוניאליסטיים והפמיניסטיים בכתיבה של הלן סיקסו. בכתיבה מסאית-אוטוביוגרפית במסה "יציאות, מוצאים, מתקפות" שהזכרנו לעיל, מספרת סיקסו על ילדותה באלג'יר בתקופת מלחמת העולם השנייה – ילדה למשפחה יהודית (אביה ממוצא ספרדי, אמה ממוצא גרמני) שבזכות העובדה שנולדה באלג'יר אמנם ניצלה ממוות בשואה, אך גדלה כיהודייה – זרה לשולטים וזרה לנשלטים – בסביבה של שלטון קולוניאלי צרפתי:

מבחינה ביוגרפית, מאז ילדותי יצאתי לדרך מתוך התקוממות תוך סירוב, שמיד היה לנועז ונחרד, להשלים עם המתרחש על הבמה [...] היה לי ה"מזל" המוזר הבא: [...] למדתי לקרוא, לכתוב, ליילל ולהקיא באלג'יריה. [...] ראיתי כיצד העולם הלבן (ה"צרפתי") העליון, הפלוטוקרטי והמתורבת מכונן את כוחו על בסיס הרחקתן של אוכלוסיות שנהפכו לפתע "בלתי נראות" כמו הפרולטריון, מהגרי העבודה, המיעוטים ב"צבע" הלא נכון. נשים.⁹⁷

סיקסו מתארת כיצד חוויות הנעורים עיצבו אותה כאנטי-קולוניאליסטית וכפמיניסטית: מגיל צעיר הבינה כי העולם נחלק לשניים: האדונים (לבנים, גברים) והעבדים (ילידים, נשים), תוך שהיא יוצאת להגנת כל מי שנפגעו בשל היותם "אחרים". היא לוחמת כאחת מהם, "אחרת" גם היא, בהיותה יהודייה. אך בעוד סיקסו מדברת על "האחר" בחברה המושתתת על קולוניאליזם – זרחי מדברת, למרבה האירוניה, על "אחר" בחברה הקיבוצית, שחרתה על דגלה אידאולוגיה של שוויון וצדק. ביצירותיה לילדים וכן בספרה האוטוביוגרפי משחזקי בדידות, זרחי מוקיעה התנהגויות שמבטאות תפיסה

היררכית ומתנשאת כלפי ה"אחר" (ילדי חוץ, אישה נכה, הורה קשיש) בחברה שהוקמה כדי לבטל קיום של "אחרים" ונחותים.

בשיחה שקיימתי עם נורית זרחי במהלך כתיבת דברים אלה, ביקשתי לדעת האם קראה את הלן סיקסו. זרחי ציינה בפני כי קראה את ספרה של סיקסו על קלריס ליספקטור,⁹⁸ אך אינה מכירה את יתר כתביה. למרות זאת, מעניינת הקרבה שבין זרחי לסיקסו, בשל ההתמודדות האוטוביוגרפית של כל אחת מהן עם מות האב בהיותן ילדות (אביה של סיקסו נפטר בהיותה בת 12), התמודדות הלוברשת ופושטת צורה ביצירות ספרות שכל אחת מהן כתבה לאורך חייה; קרבה בשימוש במטפורת המעוץ עליה דובר לעיל; פניית זרחי, בדומה למה שעושה סיקסו בכתביה, לחומרים מיתיים, תוך שכל אחת מהן בדרכה קוראת וכותבת את המיתוס מחדש; וכן באשר לתפיסות דומות שהן חולקות בנוגע לבחירתה של האישה להרות וללדת, ועל כך דובר לעיל.

"הנערה העתידה להיות סופרת"

במסה "אשה ילדה אשה" תוהה זרחי:

מוזר: איננו פוגשים כמעט את דמותה בספרות, את דמות הנערה העתידה להיות סופרת. גם בספרות הנכתבת על ידי נשים אינה נראית כמעט, וזה תמוה בידענו שרוב האנשים כותבים שוב ושוב את סיפור חייהם, ובו מוקצה מקום לא־קטן לתקופת התבגרותם. להיכן נסתלק הפרק הזה בתולדות חייהן של הנשים הסופרות?⁹⁹

במסה אחרת בקובץ מחשבות מיוחדות של גברת, "מבחן כתם הדיו", עוסקת זרחי בדמותה של ג'ו, הנערה שעתידה להפוך סופרת ביצירתה של לואיזה מיי אלקוט נשים קטנות. לילי רתוק¹⁰⁰ מסכימה עם קביעתה של זרחי באשר למיעוט התייחסות לחניכה של האמנית, אך באופן חלקי בלבד: לדברי רתוק, תהליך חניכה של ילדות ההופכות לסופרות זכה לתשומת לב, אם גם מוגבלת, בספרות העברית, למשל ביצירות והוא האור מאת לאה גולדברג, "נעימה ששון כותבת שירים", מאת עמליה כהנא־כרמון, או "עננים" שכתבה דליה רביקוביץ.¹⁰¹ בסיפורים הללו הכתיבה עולה תוך זיקה לאהבה, ולעתים כתחליף סובלימטיבי לאבדנה.

עם זאת, ניתן לומר בוודאות כי בספרות הילדים העברית לא נמצא כמעט ביטוי לדמותה של הנערה היוצרת. אך זרחי כתבה סיפור כזה, ובו הפנייה לכתיבה היא עניין מהותי לזהותה של הבוחרת בכתיבה ולא תחליף לאהבה. משושים (1980) הוא אחד מספרי הילדים המעניינים ביותר של נורית זרחי, סיפור חניכה של מי שעתידה להיות סופרת, המקביל לסיפורי החניכה של אמן בספרות הקנונית, כפי שהם מופיעים ביצירותיו של חיים נחמן ביאליק "ספיח", "זהר", "צפיריים", בסיפור "אופק" מאת בנימין תמוז או ביצירתו של עמוס עוז סיפור על אהבה וחושך. בסיוע קישורים אינטרטקסטואליים תמטיים ולשוניים ליצירת ביאליק הציבה זרחי את היצירה בחזית הראשונה של המהלך הספרותי הנשי: היא כתבה סיפור חלופי ל"ספיח", סיפורה של הילדה. זרחי מפקיעה את הדגם הקנוני

מההגמוניה הגברית, ובהתמקדותה בילדה, פְּנִיָּה (פני) בת השמונה, בונה סיפור שעשוי לשמש מקור הזדהות והעצמה נשית לנשים המבקשות ליצור, כפי שכתבה במסה "אשה ילדה אשה"¹⁰². סיפור החניכה נבנה בעזרת סדרת קישורים אינטרטקסטואליים לסיפורי הקדשה במקרא וליצירות נוספות הנותנות לו משנה תוקף. כתיבתה של זרחי מניחה תהליך של קריאה אינטרטקסטואלית מצד הקוראים, כאמצעי לנקיטת עמדה מצדה, כאפשרות להשמעת קולה הייחודי וכדי להפר את אי-השוויון שביססה התרבות.

הסיפור מושתת על סטרוקטורה אופיינית לסיפורי הקדשה וחניכה, כפי שהוצגה בחקר המקרא.¹⁰³ בסיפורי הקדשה, טוען אוריאל סימון, מצויים רכיבים קבועים: הסיפור המקראי מציין את ההתאמה הראשונית לתפקיד: לנבחר תכונות מיוחדות, מוצא מיוחד או מעמד מיוחד בקרב בני משפחתו, ולעתים הוא הצעיר בהם. במוקד סיפור ההקדשה מצוי עימות: למיועד לנבואה נגלים במפתיע מראה או דמות מופלאה; הוא בא בדברים עם השליחים הנגלים לעיניו; מופקדת בידיו משימה או שליחות שעליו לבצע, אך הוא מסרב להוראה או לשליחות עקב הירעתות וחשש ממנה; השליחות נכפית עליו, והוא זוכה בהבטחת עזרה; ולבסוף ניתן לו אות או חפץ סמלי המיועד לבסס את ביטחונו ואת הכרת היכולת שלו לבצע את המשימה; בעקבות ההתגלות או ההקדשה מוצג אירוע כלשהו שמעיד כי הוא אכן שליח אמת בעל יכולות מיוחדות.

הרכיבים הללו מצויים כולם גם בסיפורה של זרחי. בפתיחת הסיפור מוצגת פניה כדמות ייחודית ויוצאת דופן בסביבה הכפרית בה היא חיה. היא בת זקונים להורים הגרים במשק מבודד, מרבה לשחק לבדה בחיק הטבע ומצטיינת בהצגת שאלות פילוסופיות. "הילדה הזו הכל היא שומעת ורואה"¹⁰⁴, אומרת אמה. בבדידות ובקרבה לטבע היא דומה לילד-האמן ביצירת ביאליק. קריאה בקטע המובא כאן מלמדת על הקרבה שבין ההתרחשות בסיפור של זרחי לסיפור ההקדשה לנביא במקרא:

מאחורי גבה אמר קול "ילדה!". פני קפצה ממקומה והסבה פניה לאחור.
 "הו" קראה פני ללא קול.

לפניה היו שני פרפרי ים ענקיים, ואולי היו אלו שתי דמויות ארוכות בעלות כנפים. כנפים מלאות עיניים. מרוב תדהמה לא ידעה פני מה היא רואה. גם זמן רב לאחר מכן לא יכלה לתאר איך נראו היצורים הללו. אבל הם היו מדברים ללא ספק. מביטים בה [...] והם אומרים: "יש לנו משהו בשבילך".
 "מתנה?" שואלת פני.

"אפשר לומר" הם אומרים והם מניחים משהו סביב לראשה. "מה זה?" שואלת פני ונבהלת בעצמה לשמוע כמה מוזר קולה.

"אלו הם המשושים", עונים פרפרי הים הענקיים, "בכחם את יכולה להרגיש כל דבר, כל מה שיכול לקרות. [...] את לא תספרי לאף אחד, נכון? מפני שאסור."¹⁰⁵

בין הילדה לבין היצורים שהתגלו לה ונראו כמלאכים או כיצורים מהחלל החיצון מתפתח דיאלוג. מוטלת עליה שליחות, ולאחר שהיא מנסה לסרב ניתנים לה אותות או מתנות שעקב קבלתם היא הופכת לשונה: "משושים" מאגיים מונחים על ראשה, במסגרת מעין

טקס הכתרה ובדומה לטקסי משיחה למיניהם, ומוטלת עליה משימה לשמור סוד ולסייע ליצורים הללו לשוב לכוכבם. הסודיות מעמיקה את הבידול שבין פניה לחברה שסביבה. מיד לאחר קבלת המשושים מתגלות השפעותיהם הייחודיות על פניה: הם מעניקים לה יכולות וידיעה על־טבעיות. פניה זוכה ביכולת "לראות" דברים, והווייתה הופכת הוויה של עיניים ללא גבול. כשמואליק ב"ספיח" של ביאליק, היא מצויה שעות רבות לבדה בטבע, מתבוננת. אבל יכולותיה החדשות מבודדות אותה מחברת הילדים, וגם המבוגרים אינם תומכים בה. מנהלת בית הספר מאשימה אותה: "לא אומרים סתם דברים, זה נקרא לשקר"¹⁰⁶ והוריה לוקחים אותה לרופאה, שאוסרת עליה לקרוא ספרים. פניה מנסה לחמוק מהשליחות שהוטלה עליה, מהיכולת "לראות" דברים, שגורמת לילדים להתקלס בה. באמצעות תספורת היא מקווה לבטל את השפעת המשושים, אך לאחר שהיא מסתפרת היא מבינה שהמשושים הם אֶתה ובתוכה, ואילו התספורת יצרה הבדל חיצוני בינה לבין הילדים, דווקא בשל רצונה להיות כמותם. זרחי עיצבה דמות מקבילה לילדה, ציירת ומורה לאמנות המכונה "כובע". באמצעות התיאור המטונימי של הראש (המשושים, הכובע) מייצגת זרחי את הראייה הייחודית ואת היכולות האמנותיות של שתיהן. שתיהן נראות שונות ויוצאות דופן בקרב תושבי המושבה. ביתה של "כובע" גדוש ביצירות אמנות שמייצגות את מה שהיא ממציאה או יוצרת "מן העיניים [...] ומן הראש"¹⁰⁷. בדבריה מסייעת "כובע" לפניה לראות את מצבה באור נוסף: פניה אמנם חשה מבודדת, אך היא מגלה כי יש עוד אנשים כמותה, שותפים לסוד ידיעת הדברים "מהעיניים" ו"מהראש".

"זה טוב מאד שהעולם מדבר אליך, זה טוב מאד שאת מקשיבה. העולם מדבר אל כולנו, אך לא כולנו מטים אָזן. [...] את צריכה לקרוא כמה שאת רוצה. המון ספרים. מנין, לפי דעתך, כותבים האנשים את הסיפורים שלהם?"

"מן הראש" לוחשת פני. "אבל למה לילדים אחרים אין ורק לי יש דבר כזה, אני לא רוצה את זה". [...]

"אסור להיות כפוי טובה", אומרת 'כובע', "את קבלת מתנה יפה מאד. את צריכה לשמור עליה מאד"¹⁰⁸.

בסופו של הסיפור לומדת פניה לקבל את עצמה, על המתנה הייחודית שזכתה בה: היותה שונה, יודעת דברים "מן הראש". ובדרכה לביתה עם שקיעה מתגלים בפניה שוב אנשי המשושים ומבטיחים לה: "תמיד אנחנו, כשאת יודעת דבר שאיש אינו יודע, או כשאינך יודעת. בפגיעה, בצער, תמיד אנחנו, תמיד את"¹⁰⁹.

בשדה הזוהר משמש, שמש רכה של אחר צהרים, מופיעות הדמויות ההן הארכות, המכרות, [...] האויר נעשה רוטט וצבעוני. כמו אלף קרנים מפוזרות בתוך זכוכית דקדק. מתיקות גדולה פושטת בגופה של פני [...] צער ועונג [...] ורכותו של האור הגובר שוטפת אותה [...]

ואז נדלק כאילו כל השדה באש כמו זיקוקי ענק.¹¹⁰

פני שבה הביתה בשדה זוהר ובווער מאש שקיעה, בו חוותה חוויה של התגלות והתאחדות עם העולם, ממש כמו המספר ב"ספיח" מאת ביאליק:

השמש נטה לערוב מאחורי אחת הגבעות וכל המגרש על ציציו ופרחיו רנה כלו נגה אדמדם, זָהָב השקיעה. העלים והדשאים – שקופים וסנוני אור והאֲזוּזים הלבנים הרועים שם העלו זיהוב קל – כסף מוזהב! צִלְעוֹת האילנות הבודדים זבות דם וצִלְלֵיהֶם משתרבבים ובאים, משתרבבים ובאים. דממה גדולה מסביב. אימה מתוקה ותוגת פלאים. [...]

נשאתי עיני – וְאֵהִי לאבן: אש אש! כל כנפות הארץ והשמים היו למאכולת אש. נחלי אש והררי אש. ארמנות אש ויערות אש. אש מתלקחת בתוך האש ואש אוכלת אש. אש אדומה, אש לבנה ואש ירוקה. [...] והנה זה האלהים נורא הוד יורד באש...¹¹¹

דמות הילד, תיאורי השדות והשמש, השימוש במטפורת האש ובזכויות הצבעוניות בהן משתבר האור כמטפורה מרכזית בעולם היצירה של "ספיח" – כל אלה אומצו בסיפורה של זרחי באופן אינטרגלי. דמות הסופרת לעתיד שעיצבה זרחי בסיפור ילדים זה, היא שילוב של דמות הנביא במקרא ודמות האמן כפי שעוצבה במשך מאות שנים בספרות הרומנטית, שחדרה גם לספרות העברית והשפיעה ודאי גם על עיצוב דמותו של גיבור "ספיח". פניה היא אינדיבידואליסטית בעלת יכולת יוצאת דופן להשתמש בדמיונה ולברוא עולם,¹¹² ובמקביל היא סובלת, מנודה ובודדה, בגלל מתח בלתי ניתן להתרה שבין עולם הדמיון לעולם המציאות.¹¹³ ואכן, ברבות מיצירותיה של זרחי היצירה נובעת מבידודות נואשת, או ממה שהיא מכנה "האיין" או "הפצע". הדברים אמורים ביחס לכלל יצירתה של זרחי (למבוגרים ולילדים), לרבות התייחסותה ליוצרים אחרים, במסות בקובץ מחשבות מיותרות של גברת או בסיפורים "מאדאם בובארי מנווה צדק" או "קפה ק' עפולה".¹¹⁴

מעקב דיאכרוני אחר יצירתה של זרחי מעלה כי כתיבת סיפור הילדים משושים אפשרה לזרחי לבחון בשלב מוקדם יחסית ביצירתה, עוד בשנת 1980, את שאלת תהליך החניכה, ההתקבלות ומעמדה של האישה היוצרת, תוך כתיבה במערכת שנחשבת שולית – ספרות ילדים. שוליות המערכת העניקה לזרחי עצמאות מחשבתית ואפשרה לה לפתח את רעיונותיה ללא הפרעה, ללא מורא ביקורת או תגובות עוינות. כך יכלה להתמודד עם מיתוס ההקדשה ועם תפיסת האישה היוצרת כנביאה, וגם עם הסיפור "ספיח" מאת ביאליק. זהו עימות עם עמדות ההגמוניה הגברית באמצעות כתיבה מחדש של סיפורים אלה, וגם נטילה ממקורות המעניקים עצמה ייחודית לאישה, כמו הנבואה. אלא ששוליות המערכת גרמה לכך שספר חשוב זה לא זכה לחשיפה ולהתייחסות הראויה בביקורת הספרות או במחקר הפמיניסטי. מבקרת הספרות הפמיניסטית אלישה אוסטריקר¹¹⁵ טוענת כי כדי להוכיח את קיומן כיוצרות, מתחברות נשים לסיפורי תשתית קנוניים של התרבות הגברית, כמו המיתוס, "גונבות" את הסיפור ומשנות אותו שינוי מהותי המוחק ממנו את החותם הפטריארכלי והופך אותו לסיפור שלהן. פניית משוררת למיתוס נובעת לעתים מהזדהותה האישית עם הסיפור המיתולוגי, בעיקר עם דמות נשית שיש זיקה בינה לבין הביוגרפיה האישית שלה, ולעתים הפנייה למיתוס נעשית כמעשה חתרני-פוליטי. זרחי פנתה למיתוס מכונן בעולם היצירה היהודי, סיפור ההקדשה לנביא או למשורר, תוך זיקה אינטרטקסטואלית הן למקרא, הן לביאליק. זרחי הפכה את הסיפור הגברי לסיפור נשי ואישי, המעניק לילדה/אישה היוצרת מעמד וייחוס שווי ערך לזה של הנביא או המשורר. עם זאת, השמירה ההדוקה על דגם ההקדשה לנביא המצוי במקרא,

כפי שתיאר סימון, מלמדת כי במשושים מעשה החתרנות אינו מתבטא בפירוק הדגם הקדום, אלא בהצבה של חלופה מגדרית, חברתית, לשונית וסוגתית לסיפור ההקדשה. פירוק של דגמים מקראיים או מיתיים וכתובתם מחדש נמצא ביצירות מאוחרות יותר של זרחי, ונדון בו בהמשך. במשושים כתבה זרחי סיפור לילדים, ולא רק יצרה תדמית של סיפור לילדים, כשם שעשה ביאליק, לדעתי, כשפרסם את פרקים ב-ח של "ספיח" בביבליותקה "מוריה" לבני הנעורים.¹¹⁶ בכך, לדעתי, היא מקיימת שיח אינטרטקסטואלי עם ביאליק על הפואטיקה של ספרות ילדים. היא בחרה במכוון בשפה לא גבוהה, המובנת לילדים בזמננו, בניגוד לשפת המקרא ולשפתו של ביאליק; הדמות המרכזית שלה, שזכתה להיות מוקדשת לנבואה או ליצירה, היא ילדה ולא ילד כמו אצל ביאליק; היא מבלטה באיזו מידה סביבת הילדים והמבוגרים, בסביבה החקלאית בה היא חיה בארץ ישראל, תופסת אותה כשונה ויוצאת דופן, שונות שאינה מזכה אותה ביתרון ערך, אלא מדירה אותה מהכלל.

עשרים שנה לאחר כתיבת משושים, מעצבת זרחי את המיתוסים אליהם היא פונה באופן נועז וחתרני. בסיפוריה לילדים היא מעצבת דמות שונה של אישה יוצרת: נועזת, עצמאית ואסרטיבית – בניגוד לדמותה הרומנטית והמיסטרית של פניה במשושים. הנשים האמניות בבוטיק סיגי וחוט או באמבטיס פועלות מתוך ביטחון מלא ביכולתן ליצור את יצירת האמנות הייחודית שלהן. זרחי מספרת את סיפורן תוך הישענות על המיתוס של ארכנה, הטווה המיתולוגית, או המיתוס של שירת הסירנה במיתולוגיה, תוך שהיא מפרקת את המיתוס, כביטוי לדחיית ההגמוניה הגברית של עולם האמנות.¹¹⁷ ביצירות אלה לא ניכר עוד המתח שבין אמנות לאמהות שהופיע ביצירותיה המוקדמות. זרחי פונה לקוראים וקוראות, ילדים ומבוגרים, מבעד לאופי האמביוולנטי של יצירותיה, תוך שהיא קוראת להם לא לפחד לחיות חיים מלאים שיש בהם אהבה, משפחה ויצירה. בעולמה הפואטי של זרחי נשים נקראות ללדת, לגדל ילדים וליצור, בדיוק כשם שגברים מוזמנים לחוות את ההורות. המרחב בו הן יוצרות הוא המרחב בו הן חיות: בבית או בכל מקום אחר.¹¹⁸

בראשית המאה העשרים ואחת, ביצירה כמו להתראות באנטארקטיקה, בד בבד עם פירוק המיתוס של תיבת פנדורה, זרחי מבטלת את הפער שבין נשים יולדות וגברים יוצרים בהענקת יכולת יצירה לנשים, ויכולת גידול ילדים לגברים.¹¹⁹

כתיבה ו"הילדה הפנימית"

זרחי מעידה על עצמה, בריאיונות עמה ובמסות שכתבה, כי היא כותבת תמיד, בין אם בכתיבתה למבוגרים ובין אם לילדים, מתוך התחברות לעולמה של "הילדה הפנימית" שבתוכה. בחינת יצירותיה, משתי המערכות – לילדים ולמבוגרים, מלמדת על אופן ההסתכלות הילדי הבולט בעולמה הפואטי. זו הסיבה לכך שפנייתה לכתיבת ספר הילדים משושים, המעצב את האמנית כדמות בנוסח הרומנטי, חשובה ומרכזית. הרומנטיקה תפסה את הילדות כתקופה של שלמות בחיי האדם, עידן שבו היה חלק אינטגרלי מיקום הרמוני.

את ההתבגרות הציגו הרומנטיקנים כתהליך גירוש מגן העדן, ואת הבגרות – כניסיון נואש לשוב ולהתאחד עם השלמות שאבדה, לגבור על הפירוד ולחזור לראשוניות של השלמות שבטבע. לכן ייחסה האמנות הרומנטית חשיבות לכוח המדמה (Imagination) כמקור לכוחות אשר בעזרתם האמן יגיע לשלמות זו,¹²⁰ ולראייה של אחדות שבריו. בעולמה הפואטי של זרחי הילדות אינה נתפסת באופן ביולוגי או כרונולוגי, אלא כמהות רוחנית של הוויה משתנה, הממשיכה לכונן ולעצב את עולמו של היוצר גם לאחר שתמה מבחינה ביולוגית. במסה "חליל הקסם", על עולם היוצרת והילדות, הפותחת את קובץ המסות שלה, כותבת זרחי:

על [...] אי-ההינתקות [מהילדות], אני יודעת מעצמי. אין זו עוד הילדות הכרונולוגית בלבד, מפני ששנותי הנצברות משנות אותה וצרות לה כל פעם צורה אחרת [...] "ילדותי הינה אי באמצע החיים" [...] כך אני חווה את ילדותי [...] ולעולם היא החוויה המרכזית [...] לכן, כשאני אומרת "ילדות", באמת איני יודעת מהו שאני אומרת – אני, או האופן בו נהייתי ל"אני".¹²¹

ההקשבה ל"ילד שבנפש", אומרת זרחי במסה, היא ההקשבה לרוח היוצרת, שמתוך זיקה לה נוצרת יצירתה הספרותית. ביצירותיה מנהלת זרחי דיאלוג ברמות שונות עם הילדות ועם עצמה. הקורא נחשף לדיאלוג שלה עם ילדותה-היא ולשיח הדיאלוגי עם הילדות של בנותיה, שבה הביטה, מוקסמת ומכושפת, כפי שהיא מעידה במסה, לא ממרחק, אלא "מתוכי לתוכן, מילדות לילדות".¹²² שיח מעין זה היא ממשיכה לקיים עם קוראים ילדים ועם קוראים מבוגרים. מקורות הכתיבה מוצגים לעתים ביצירות כמטען גנטי מולד המכריח את היוצר ליצור. הסופרת או המשוררת מוצבת ביצירתה של זרחי בהקבלה לדמות המיתית של ארכנה, הטווה המיתולוגית, או של הארכיטיפ המייצג את דמותה בעולם הטבע, העכביש.¹²³ חומר הטווייה והיצירה של העכביש מייצג מימוש מלא של אידאת הטווייה מתוך העולם הפנימי הרוחני והגנטי של האמן. בסיפור שהוא סיפור לילדים רק למראית עין, בוטיק סיגי וחוט, שהזכרתי לעיל, מספרת זרחי על עכבישה הבוחרת להיות מעצבת. באמצעותה מציגה זרחי דמות של יוצרת הנאבקת בכל כוחה כדי ליצור, גם במחיר של בידוד משפחתי וחברתי וכנגד כל הסיכויים, כיוון שהיא אינה יכולה שלא ליצור, ובכך מוצעות עצמה ויכולת גדילה והתפתחות לאישה היוצרת ולנשים בכלל. באחד משיריה לילדים, "כְּשׁוֹף", כותבת זרחי שכשם שהעכביש טווה קורים מתוך עצמו, המשורר שר: "סְנִיּוֹר עֶכְבִּישׁ / עוֹמֵד בְּרִיק / וּמֵן הָרִיק יוֹצֵר / כְּשׁוֹף". הוא "טוֹוֶה בְּלִי חֲמָרִים / בְּעֶצְמוֹ, מְעֶצְמוֹ".¹²⁴

יחסה של זרחי לילדותה הביוגרפית הוא אמביוולנטי: מצד אחד הילדות היא החומר המכונן שבעזרתו היא טווה ואורגת את יצירתה. כמו קורי העכביש, היצירה נטווית כביכול מעצמה – ממקום אישי, ראשוני, מהילדות. התוצר הוא מארג קסם מופלא: חוט ועוד חוט טווים ארמונות דמיוניים שהולכים וגדלים, מהארץ ועד לכוכבים, אומרת זרחי בשיר. אך מצד אחר, זרחי ממחישה בשימוש במטפורה של קורי העכביש את תחושתו של מי שלכוד ללא מוצא בקורי העכביש. זהו חוסר המוצא שהיא חשה כאמן, תחושת ההילכדות בקורי הילדות:

אָבֵל בְּקֶזֶה הָעֵשָׁב,
בְּקֶזֶה הָאֶפֶק הַשָּׁבוּר יוֹשֶׁבֶת עַכְבִּישָׁה

שָׁמָּה הוּא יֵלְדוֹת.

יוֹשֶׁבֶת בְּקֶזֶה הָעֵשָׁב וְזוֹמָמֶת עֲלֶיךָ חוּט מוֹל חוּט.¹²⁵

באחד מסיפוריה המאוחרים, "המצאת המברקים",¹²⁶ לגיבורה, הנסיכה הגלובלית (או בשמה השני – ויליאם)¹²⁷ יש שש אצבעות בידה. האצבע השישית היא הרצון והצורך בכתיבה. אך בעוד שבעיניה האצבע השישית היא חלק בלתי נפרד מה"אני" שלה, בעיני הזולת – זה הקובע מה "נורמלי" – האצבע השישית היא מום או מחלה. אך "הגוף הוא המצאה של תקופה. כמו חוקי עבדות".¹²⁸ מה נורמלי ומה ראוי קובעת החברה, שמקיימת אורח חיים הכופה נורמות על הפרט, אומרת זרחי. היו תקופות שבהן נשים שהיה להן ידע מיוחד הועלו על המוקד כמכשפות, או שאושפזו. אבל, כפי שפרופסור פרויד מצהיר בסיפור, "אמנות אינה ניתנת לריפוי".¹²⁹ יצירה היא חלק בלתי נפרד מאישיותו של היוצר, גבר או אישה, ואילו הנורמות החברתיות משתנות: "אחרי שנים בארץ הנפלאות, כשהגעתי לסוף הספר, נוכחתי שהחתונות הוצאו משם. [...] פוסט־מודרניזם פירושו פוסט־חתונה",¹³⁰ והיום, נשים יכולות ליצור בלי להסתיר את יכולותיהן, ללא צורך להסוות את האצבע השישית וללא צורך לסרס את עצמן בכריתתה. "לנשים תמיד היה ידע צבור באפלה שאסור לחשוף [...] זוהי השירה שבמגירה, או נכון יותר – השירה שמעולם לא יצאה לפועל".¹³¹ עתה שירה זו יכולה לצאת לאור.

זרחי לא כותבת מ"חדר משלה" נוסח וירגיניה וולף. היא כותבת מחדרי הילדות של ההקשבה לרוח היוצרת ולילדה הפנימית שבנפש. היא כותבת כביכול לילדים, אך בעצם כותבת לאנשים ולנשים כמותה והופכת את החולשה שבשהייה המאוחרת בילדות ליתרון המעניק לה את ייחודה כאמן ואת שפתה. היתרון הוא היכולת שלה להתקרב לאמנות מבעד לילדות, היכולת למצוא את קולה בכתיבה לילדים, והיכולת לספר את עולמו של האחר. לעתים היא כותבת סיפור לילדים, וכותבת אותו שוב ושוב, עד שהסיפורים בוקעים כסיפורים למבוגרים ומשמיעים את קולה הייחודי. לא התנאים החיצוניים של "חדר" או "ספרייה" מאפשרים כתיבה, אלא היכולת לקשב פנימה, לנקיטת עמדה אישית אותנטית ולהבעתה בקול, כנגד כוחות מדכאים המונעים מקול זה להישמע, בין אם הכוח הוא נורמה חברתית או לחץ של מי שמנצלים את כוחם כדי להצר את צעדיה של אותה רוח יוצרת. התנאי ליצירה נשית, אם כך, אומרת זרחי, אינו "חדר משלה", אלא "אני" מובחן של האישה, יכולת ואומץ לומר אותו בקולה־שלה: "את יכולה להיות רק מה שאת. [...] את רק מה שאת בעצמך רוצה", נאמר לילדה ששמה שירה בסיפור לילדים פז ואני.¹³² הילדה שירה נרמסת בידי חברתה הכוחנית, פז. כיוון ששירה אינה מעזה לצאת כנגד כוחה של פז (וראוי לשים לב לשמות, המרמזים על עולם הרוח מול עולם החומר) – היא מאבדת את זהותה, את הווייתה האנושית, הופכת לכלב, ותוך כך הופכת לחסרת קול. היא מבטלת את עצמה בפני רודנותה של פז, מתוך כניעה לאימיה וחשש מאבדן אהבה וחברות. אך רק הנאמנות של שירה לעצמה ולקולה, לביטוי של מה שהיא באמת מבקשת לומר, באומץ, ללא ניסיון לשאת חן בעיני הזולת וללא התפשרות עם רצונו של מישהו אחר, תאפשר לה להיות באופן אותנטי היא, כלומר, שירה.

"על האישה לכתוב את עצמה", אומרת הלן סיקסו.¹³³ ולפי זרחי, אם ליוצרת אין "אני" וקול משלה – לא תצליח ליצור. עצמיות היא התנאי ליצירה:

מיותר להגיד שלי לא היה נחוץ חדר עבודה. לא היה לי חדר משלי, או כסף משלי. מה ששכחה הסופרת המופלאה היא לציין הוא, שקודם את צריכה להיות שלך, לפני המקום והתנאים שתזדקקי להם; שתהיי בעלת הרכוש האניגמטי ההוא – אני.¹³⁴

מכללת לוינסקי

הערות

- 1 נורית זרחי, נערות הפרובינציה העצובות והשאפתניות, ירושלים: כתר, 2007, עמ' 89.
- 2 נורית זרחי, ירק ירק, תל-אביב: מחברות לספרות, 1966.
- 3 אילנה אלקד-להמן, לבדה היא אורגת: קריאה ביצירותיה של נורית זרחי, ירושלים: כרמל, 2006.
- 4 ריאיון עם נורית זרחי, שם, עמ' 187.
- 5 למשל בסיפורים הפיוטיים שראו אור כספרים: הילד והדב: סיפור אגדה לילדים מבוגרים (1980), כפפות (1995), האישה עם הסולם והערים התאומות (1995).
- 6 למשל היצירות כתם כתר קטשופ אהבה (1998) והשיר "אהבה" בקובץ מלון היפונדרום (1998).
- 7 ראו אלקד-להמן, לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל.
- 8 זרחי, נערות הפרובינציה, הערה 1 לעיל.
- 9 מתודולוגיה זו משמשת אותי גם בספרי על יצירתה של נורית זרחי, לבדה היא אורגת (הערה 3 לעיל). שאלת האישה היוצרת נדונה בספר מבעד לפרשנות אינטרטקסטואלית של שתי יצירות המיועדות, לכאורה, לילדים, אך משתייכות לכתיבתה האמביוולנטית של זרחי (בוטיק סיגי וחוט ומבטיקס), תוך זיקה לשירתה לילדים ולמבוגרים. הספר אינו עוסק בסיפוריה למבוגרים כשלעצמם, ובסיפוריה האוטוביוגרפיים לילדים, וממילא לא בשאלות הארספואטיות שעולות תוך הקריאה בהם. המאמר הנוכחי מרחיב את העיסוק ביצירת זרחי מעבר למה שכתבתי בעבר.
- 10 וירגיניה וולף, חדר משלך, מאנגלית: יעל רנן, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2004.
- 11 נורית זרחי, מחשבות מיותרות של גברת: מסות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982.
- 12 נורית זרחי, הרצפה מתנדנדת, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2003, עמ' 71.
- 13 נורית זרחי, דפנה ויולה, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1987, עמ' 8.
- 14 שם, עמ' 10.
- 15 שם, עמ' 43.
- 16 ריאיון עם נורית זרחי, לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל, עמ' 196.
- 17 ראו, למשל, יונה הדרי-רמג', "אף פעם לא הייתי 'חיילים גדולים': ריאיון עם נורית זרחי", ידיעות אחרונות (31/5/1991).
- 18 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל, עמ' 37.
- 19 שם, עמ' 38.
- 20 שם, עמ' 81.

- 21 שם, עמ' 79-80.
- 22 נורית זרחי, אם את לא יכולה לדבר יפה - תשתקי, איורים: יחזקאל קמחי, תל-אביב: ספרית פועלים, 1981, עמ' 64-65.
- 23 נורית זרחי, משחקי בדידות, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 67.
- 24 שם, שם.
- 25 שם, עמ' 68.
- 26 זרחי, "חריון לאינפנרום", נערות הפרובינציה, הערה 1 לעיל, עמ' 7-26.
- 27 שם, עמ' 88.
- 28 שם, עמ' 89.
- 29 שם, שם.
- 30 שם, עמ' 103.
- 31 ספר הילדים הנודע שכתבה פרנסס הודג'סון ברנט (Burnett) בשנת 1909. הספר זכה לגרסה קולנועית ותורגם לשפות רבות. בעברית ראו פרנסס הודג'סון ברנט, סוד הגן הנעלם, מאנגלית: אוריאל אופק, תל-אביב: יסוד, [1968] 1994.
- 32 נורית זרחי, תינו המופלאה, תל-אביב: ספרית פועלים, 1983, עמ' 13.
- 33 שם, עמ' 22.
- 34 ראו Barbara Christian, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, New York: Pergamon Press, 1985.
- 35 Christian, "Introduction: Black Feminist in Process: In the Midst of...", *Black Feminist Criticism*, pp. ix-x (הערה 34 לעיל, התרגום שלי, א"ל).
- 36 ראו Michel Foucault, "The Fantasia of the Library", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard (ed.), D. F. Bouchard and Sherry Simon (trans.), Ithaca, New-York : Cornell University Press, 1977, pp. 87-109.
- 37 Alice Walker, *In Search of our Mother's Garden*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983; Paule Marshall, "The Making of a Writer: From the Poets in the Kitchen", *Reena and other Stories*, New York: The Feminist Press, 1983.
- 38 Christian, הערה 34 לעיל, עמ' 86.
- 39 ראו: דנה קרין-יער, סופרות כותבות לילדים: קריאה פוסט-קולוניאליסטית ופמיניסטית בספרות ילדים עברית, תל-אביב: רסלינג, 2007; אילנה אלקד להמן, "'מה שמתחת למים - זה העיקר': עיון ב'להתראות באנטארקטיקה' וביצירות נוספות מאת נורית זרחי", ספרות ילדים ונוער 125 (2006), עמ' 4-15.
- 40 הלן סיקסו, "יציאות, מוצאים, מתקפות", הלן סיקסו וקתרין קלמנט, זה עתה נולדה, מצרפתית: הילה קרס, תל-אביב: רסלינג, 2006.
- 41 שם.
- 42 הלן סיקסו, "צחוקה של המרוזה", מצרפתית: מיכל הראל, דלית באום, דלילה אמיר, רונה בריי-גארב ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 150.
- 43 שם, עמ' 147.
- 44 זרחי, "הראי", מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל, עמ' 18.

- 45 זרחי, תינו המופלאה, הערה 32 לעיל, עמ' 48.
- 46 שם, עמ' 60-61.
- 47 לגרסה היוונית ראו: הומרוס, שירים הומריים, מיוונית: שלמה שפאן, ירושלים: מוסד ביאליק, 1952 (המנון אל דמטר – עמ' 104 ואילך); אהרון שבתאי, המיתולוגיה היוונית, תל-אביב: מפה, 2000, עמ' 20-23.
- 48 זרחי פנתה לכתיבה מחדש של המיתוס ביצירות שונות כדרך להתבוננות ברעיונות ובתפיסות גבריות באופן פמיניסטי ו/או חתרני. וראו: אלקד-להמן, לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל; אלקד-להמן, "מה שמתחת למים", הערה 39 לעיל.
- 49 תינו המופלאה, הערה 32 לעיל, עמ' 72.
- 50 שם, עמ' 73-74.
- 51 שם, עמ' 74.
- 52 שם, עמ' 104.
- 53 שם, עמ' 95.
- 54 שם, עמ' 97.
- 55 שם, עמ' 106.
- 56 שם, עמ' 110.
- 57 נורית זרחי, "מאדאם בובארי מנווה צדק", אמן המסכות, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1993, עמ' 59-67.
- 58 ראו נורית גוברין, המחצית הראשונה: דבורה בארון – חיייה ויצירתה: תרמ"ח-תרפ"ג, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988.
- 59 זרחי, "מאדאם בובארי מנווה צדק", הערה 57 לעיל, עמ' 60.
- 60 שם, עמ' 62.
- 61 ראו גוברין, המחצית הראשונה, הערה 58 לעיל.
- 62 הדרי-רמג', הערה 17 לעיל.
- 63 ראו אלקד-להמן, לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל.
- 64 ראו אורי זילברשייד, המסתורין של שלגיה וסינדרלה: מסע פרוידיאני אל נבכייהן של אגדות החלום, תל-אביב: צ'ריקובר, 1997.
- 65 זרחי, "מאדאם בובארי מנווה צדק", הערה 57 לעיל, עמ' 59.
- 66 שם, עמ' 66.
- 67 ראו בהערה 39 לעיל.
- 68 זרחי, "מאדאם בובארי מנווה צדק", הערה 57 לעיל, עמ' 66.
- 69 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל, עמ' 13-22.
- 70 שם, עמ' 21.
- 71 נורית זרחי, משחקי בדידות, הערה 23 לעיל, עמ' 12.
- 72 נורית זרחי, אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי, הערה 22 לעיל, עמ' 45.
- 73 ראו, למשל: ילדת חוץ (1978); חובשת כתר הניד (1981); אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי (1981); משחקי בדידות (1999); וסיפורי הקובץ נערות הפרובינציה העצובות והשאפתניות (2007).
- 74 זרחי, משחקי בדידות, הערה 23 לעיל, עמ' 55-63.
- 75 שם, עמ' 61-62.

- 76 כמו סימה בסיפור דפנה ויולה, הערה 13 לעיל; או הזקן הייקה בסיפור "הנימפות וסבא גרינהוד" באסופה אמן המסכות, הערה 57 לעיל, עמ' 69-82.
- 77 זרחי, משחקי בדידות, הערה 23 לעיל, עמ' 68.
- 78 זרחי, דפנה ויולה, הערה 13 לעיל.
- 79 למשל בקובץ נערות הפרובינציה, הערה 1 לעיל.
- 80 אירוע אוטוביוגרפי המתואר בספר משחקי בדידות, הערה 23 לעיל, עמ' 20.
- 81 זרחי, "קפה ק' עפולה", נערות הפרובינציה, הערה 1 לעיל, עמ' 31.
- 82 שם, עמ' 39.
- 83 המוטיב מופיע בווריאציות שונות, ורק על חלקן רמזתי במאמר. להלן חלק מרשימת היצירות שבהן נזכרת התעופה ביצירותיה של נורית זרחי: יוני והסוס, ציורים: דני קרמן, תל-אביב: זמורה-ביתן-מורן, 1975; אלף מרכבות, איורים: רות צרפתי, תל-אביב: ספרית פועלים, 1979; ניצי מזוית העין, איורים: דבורה דובינר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985; את לא מוכרחה לעוף אם את לא רוצה, איורים: רוני טהרלב, ראשון לציון: מסדה, 1996; מקל מכשפות, איורים: הלה חבקין, ירושלים: כתר, 1994; אותה קבלו חיים, איורים: הלה חבקין, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995; ספור [לא] שמושי, איורים: הלה חבקין, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2003; התקרה עפה, תל-אביב: הליקון, סדרה לשירה חדשה בעריכת אמיר אור, 2001; אמורי אשיג אטוסה, איורים: הלה חבקין, תל-אביב: ספרית פועלים, 1992.
- 84 זרחי, אותה קבלו חיים, הע' 83 לעיל, עמ' 45.
- 85 שם, עמ' 50.
- 86 זרחי, את לא מוכרחה לעוף, הערה 83 לעיל.
- 87 סיקסו, "צחוקה של המדוזה", הערה 42 לעיל, עמ' 146.
- 88 שם, עמ' 147.
- 89 סיקסו, "יציאות, מוצאים, מתקפות", הערה 40 לעיל, עמ' 150-151 (ההדגשה במקור).
- 90 שם, עמ' 151.
- 91 שם, עמ' 144.
- 92 Hélène Cixous, *La*, Paris: Gallimard, 1976
- 93 שם, עמ' 256.
- 94 חנה הרצוג, "ידע, כוח ופוליטיקה פמיניסטית", ברוך קימרינג (עורך), סוציולוגיה של הפוליטיקה: מקראה, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2005, עמ' 381-405.
- 95 יעל פלדמן, ללא חדר משלה: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 109.
- 96 במשחקי בדידות זרחי מכנה אותם "האנשים הנוראים", תוך קישור אינטרטקסטואלי לאכזריות במקרא. ראו משחקי בדידות, הערה 23 לעיל, עמ' 55-64.
- 97 סיקסו, "יציאות, מוצאים, מתקפות", הערה 40 לעיל, עמ' 114-115.
- 98 Hélène Cixous, *Readings with Clarice Lispector*, Verena Andermatt Conley (ed. and trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990
- 99 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל, עמ' 32.
- 100 לילי רתוק, "אחרית דבר: כל אישה מכירה את זה", ל' רתוק (עורכת), הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 261-350.
- 101 ראו: לאה גולדברג, והוא האור, תל-אביב: ספרית פועלים, 1946; עמליה כהנא-כרמון, "נעימה

- ששון כותבת שירים", בכפיפה אחת, תל-אביב: ספרית פועלים, 1966; דליה רביקוביץ, "עננים",
מוות במשפחה, תל-אביב: עם עובד, 1976.
- 102 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל.
- 103 ראו אוריאל סימון, קריאה ספרותית במקרא: סיפורי נביאים, ירושלים ורמת-גן: מוסד ביאליק
ואוניברסיטת בר-אילן, 1997.
- 104 נורית זרחי, מושרים, איורים: רות צרפתי, רמת-גן: מסדה, 1980, עמ' 6.
- 105 שם, עמ' 9-10.
- 106 שם, עמ' 16.
- 107 שם, עמ' 60.
- 108 שם, שם.
- 109 שם, עמ' 62.
- 110 שם, שם.
- 111 חיים נחמן ביאליק, "ספ"ח", פרק 15, סיפורים, תל-אביב: דביר, 1965, עמ' קנו-קנה.
- 112 ראו, למשל, Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective: a Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*, London: Macmillan
Press, 1979.
- 113 David Morse, *Romanticism: a Structural Analysis*, London: Macmillan Press, 1983.
- 114 לניתוח מפורט של מספר יצירות לילדים והקבלה ביניהן ליצירות למבוגרים, ראו אלקד-להמן,
לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל, עמ' 71-96.
- 115 Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press, 1986.
- 116 הסיפורים ראו אור בשנת 1910 (לאחר שראו אור בהשילוח ב-1908) בהוצאת הספרים מוריה,
שהציבה לעצמה מטרה לפרסם ספרות ראויה לנוער. ראו אוריאל אופק, גומות ח"ן, ירושלים:
דביר, 1984, עמ' 172-173.
- 117 ראו אלקד-להמן, לבדה היא אורגת, הערה 3 לעיל.
- 118 דומה לכך פנייתה של זרחי למיתוס של אורפיאוס ואירידיקה תוך זורחי משמיעה בשירתה
את קולה של אירידיקה מול קולו של אורפיאוס. ראו חיה שחם, נשים ומסכות - מאשת לזט
עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, תל-אביב: הקיבוץ
המאוחד, 2001, עמ' 62-65.
- 119 נורית זרחי, להתראות באנטארקטיקה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005. ראו אלקד-להמן, "מה
שמתחת למים", הערה 39 לעיל.
- 120 ראו, למשל, Furst, הערה 112 לעיל.
- 121 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, הערה 11 לעיל, עמ' 7 (ההוספה שלי, אא"ל).
- 122 שם, עמ' 8.
- 123 המיתוס של ארכנה הוא סיפור המטמורפוזה של האורגת המיתולוגית לעכביש, כעונש על כך
שהעזה לצאת כנגד אתינה, פטרונית האורגים. על העכביש כארכיטיפ המשמש תשתית מיתולוגית
ביצירתה של זרחי, ועל גילומיו האינטרסקסטואליים ביצירותיה של זרחי לילדים ולמבוגרים,
ראו בדיון האינטרסקסטואלי בסיפור לילדים בוטיק סיגי וחוט: אילנה אלקד-להמן, הקסם שבקשר:
אינטרסקסט, קריאה ופיתוח חשיבה, תל-אביב: מכון מופ"ת, 2007, עמ' 95-154.

- 124 נורית זרחי, כישוף, איורים: רות צרפתי, גבעתיים: מסדה, 1987, עמ' 18.
- 125 קטע מתוך שיר 16 במחזור השירים "הלילה הוא יום חזק", מלון היפנודרום: שירים, תל-אביב: תג, הליקון, 1998, עמ' 23.
- 126 זרחי, "המצאת המברקים", נערות הפרובינציה, הערה 1 לעיל, עמ' 105-119.
- 127 כשמו הפרטי של שקספיר, או כמו המילה רצון באנגלית, והקישור מוצע על ידי זרחי עצמה במהלך הסיפור.
- 128 שם, עמ' 113.
- 129 שם, עמ' 116.
- 130 שם, עמ' 117.
- 131 שם, עמ' 115.
- 132 נורית זרחי, פז ואני, קרית גת: קוראים, 2007 |ללא מס' עמ'|.
- 133 סיקסו, צחוקה של המדוזה, הערה 42 לעיל, עמ' 135.
- 134 זרחי, "מוקדש לבחורה בבית-הקפה", הרצפה מתנדנדת, הערה 12 לעיל, עמ' 71.

הרי כולנו ילדים כלפי המוחלט: דברים בעקבות קובץ המסות מחשבות מיותרות של גברת לנורית זרחי

חן שטרם

ב־1982 ראה אור קובץ מסות צנום למראה אך עשיר ודחוס בתובנותיו – מחשבות מיותרות של גברת.¹ נורית זרחי, מחברת המסות שכונסו בקובץ, פרסמה עד אותה עת שני ספרי שירה ונודעה כבר אז כאחת מסופרות הילדים הבולטות בספרות העברית.

קריאת מסותיה של זרחי במקביל לקריאת ספרותה ה"בדיונית" מעוררת את התחושות המוכרות לנו שעה שאנו קוראים את דבריהם הגלויים של סופרים שעד כה פגשנו חבויים ובלתי מפורשים מאחורי מילים, מוטיבים ועלילות. התחושות הללו כוללות, בה בעת, הבנה, גילוי ובלבול; אנו חשים את הסיפוק שבחשיפת הפנים שמאחורי המסכה המסתירה והמשחקת ובד ובבד חוששים מרקמת תפרים גסים מדי בין הטענות המוצהרות לבין הרעיונות המובלעים, שהם גם מופשטים וגם מכוסים.

מסותיה של זרחי עוסקות בשלל נושאים הקשורים בכתיבה ובספרות: ילדות וכתיבה, כתיבה ובדידות, צביונו של האמן והתשוקות והחסרים המכוננים אותו, ועוד. אלה נידונים בזיקה לנושאים ספציפיים יותר כמו משפחה, הורים ואחאיות והקשר שלהם אל היצירה (במסות "הראי"; "אחות האחים"); המתח שחוזה האישה היוצרת בין המשפחה והחברה לבין היצירה, בין "הנשיות" לאמנות ("אשה ילדה אשה"; "מבחן כתם הדיו"; "תרגיל בהקשבה"); תפיסת הזמן וביטוייה בספרות ("ראיות"); ספרות ופסיכולוגיה ("הידיעה") ועוד.

הציר שסביבו חגים הרעיונות והמחשבות על הנושאים הללו הוא ציר הילדות, ציר שלאורכו ממוקמות רוחותיהם של "סופרים מתים", כאשר זרחי מצהירה כי היא חשה כ"חברה ב[...] מועדון המורכב בעיקרו מרוחות רפאים [...] המוכרים לי דרך רוחם, אמנים, סופרים, משוררים, ציירים".² העיקריים שבהם הם פרוסט, האחיות ברונטה, קולט, איסק דינסן וטולסטוי, לצד מוצרט ובאך. המבט של זרחי, שמאגד אותם יחד, זה המעיף אותנו בדפדוף עמוד מ"דחיסות הבית הניו־אינגלנדי" אל גן שבו זוהרת עלינו "שמש ים־תיכונית"³ הוא מבט משולב – זה של קוראת שהיא גם כותבת.

הרעיון שעובר כחוט השני במסותיה של זרחי הוא הפונדמנטליות של הילדות, הילדות כבסיס לכל כתיבה. תוך שהיא בוחנת את הזיקה בין ילדות ויצירה, מתארת זרחי את

פרוסט הסופר כילד שממתין לנשיקת לילה טוב מאמו הטרודה עם אורחיה. חברה נוספת ב"מועדון רוחות הרפאים" הספרותי היא קולט, בתה של אם דומיננטית וסוערת שאישיותה ואורחותיה מסכלות כל אפשרות לחיים מלאים ש"אחרי הילדות". כמותם ולצדם מצויה זרחי הסופרת, בתו של ישראל זרחי, אב סופר שמת בעודה צעירה מאוד ו"ילדת חוץ" מטפורית בקיבוץ. אבל, עמדתה של זרחי במסות הללו היא של קוראת-צופה שבוחרת להניח בצד, באופן יחסי, את היותה כותבת, ובהתאמה את ילדותה הביוגרפית הספציפית. במסגרת אימוץ עמדת הקוראת, ולצד השילוב האינהרנטי בין היות זרחי כותבת ובין היותה קוראת, היא נזקקת פחות לתיאור ילדותה שלה ונעזרת יותר בתיאור הילדויות האינטנסיביות של פרוסט וקולט, למשל, כדי להסביר לנו, *קוראים* כמוה, את ה"קריטיות" של הילדות במסגרת עולמו של האמן, וזה של האדם בכלל. הילדות היא האנייה הטרופה, "ולעולם לא תרחיק להפליג בלא אנייתך".⁴

הילדות אליבא דזרחי היא גם כל דבר, "אי באמצע החיים, וכל מה שיש [בחיים] יוצא ממנה".⁵ עצמתה של הילדות נובעת מסמיכותה לבריאה. "אם אנחנו נולדים בטבור האדמה שלנו, אז שפתי הילדות מדברות עדיין משם, כביכול אצבע אחת תחובה עדיין בתוך המגמה של התוהו ובוהו", כותבת זרחי. ביכולת הזאת לתחוב אצבע אל המגמה טמונה הזיקה בין הילדות והאמנות, "שם ידי נוגעת שוב באותה מגמה מופלאה".⁶ בשני מעוזי הבריאה הללו, הילדות והאמנות, "הראיה [היא] מבפנים החוצה" ובשניהם אפשר לחוות את האני שהוא "רחב ללא כל תחושת חציצה או גבול",⁷ מפני שהאני הוא הוא העולם.

מה שמבדיל בין הילד לאמן הוא המאבק: בעוד המרחב שבו מצוי הילד הוא מרחב אותנטי וספונטני של משחק, על האמן "לפלס לעצמו מגרש בכל כוחותיו, לשחק את המשחק שהוא הוא המשחק שלו, למרות שאנשים אינם מבינים [...] למרות המוות, למרות הקושי".⁸ ובצד הדגשת המאבק, המסות מבהירות לנו כי היצירה מחייבת גם איזו היפרדות, איזה ריחוק, כאלה המאפיינים דווקא את ההתבגרות, והכרחיים כדי שלא נטבע בים מושאינו, חלומותינו והאימות שלנו.

הדגשת המאבק נוגעת בתמה שחוזרת ונשנית בכתביה של זרחי – בשירה, בסיפורת ובכתביה לילדים – ומקבלת בקובץ ביטוי מסאי מפורש. זוהי התמה של הקונפליקט המתמיד בין החיים במציאות ועם המציאות לבין העמידה הסרבנית מולה לעומתה. כך מתנגדת זרחי לתפיסה המייחסת "ילדותיות" לאמנים שהיו חלשים ותלויים בזולת כדי לחיות, אך חזקים כברזל כדי "ליצור יצירות אמנות גאוניות" (קירקגור, וולף, דיקינסון, פרוסט). אין זו ילדותיות, טוענת זרחי, אלא ההתנהלות מול המציאות של זה ש"מערכת החשיבויות שלו אינה דומה למערכת של העולם הקרוי בפנינו מבורג".⁹ האמן נאלץ להיענות לדרישה ההישרדותית והנורמטיבית להפריד בין עצמו לבין העולם. האמצעי שלו לחיות עם הנפרדות, עם הכרת המוות והאיון, היא *דנחו*, בעודו עומד על "ספו של האין", ה"נצח בתוך הרגע" בלבד.¹⁰ האמנות על פי תפיסה זו מציבה בתוך הזמן "עולם שאין בו מוות, עולם בלתי-כלה בתוך העולם של היותנו בני תמותה".¹¹ האמנות לפי זרחי (ובדומה לרעיונות הרומנטיים) נובעת מפצע, והיצירה היא סינתזה בין הפצע לבין ניסיון ריפוי. כאן מתבטאת תפיסתה של זרחי את היצירה (כמו את הילדות) כמעין נקודת איזון, נקודה ממצעת – בין

השבור לשלם, "בין בעיה לפתרונה" ובין האין המוחלט ליש. הילדים הם אלה שלפי שירה של זרחי "מִקְפְּלִים עוֹבְרִים אֶל הַשָּׁנָה / כְּמַבְעֵד חֶרֶךְ שֶׁבְּדָלַת / בֵּין צֶל לְאֹר שׁוֹכְבִים / וְאֵינָם נוֹפְלִים"¹². וכפי שהמקור של היצירה הוא הפצע כך גם היאחותנו חסרת הנשימה ב"יש" מקורה ב"איוס [ב]פיתוי הנורא של האין"¹³. הסופר, לפי זרחי, זקוק ל"שתי ראיות": "ראיית האין, הכאב שממנו אנו רוצים להתרפא [...] ראייה שבעזרתה מזהה היוצר את גיבוריו על פי האין שבו עצמו" ו"ראיית היש, שהיא הענקת הכוח [...] החיוניות לדמויות, כדי שיוכלו לנוע על במת הספר, ליצור את עולמן ולחיות"¹⁴. טולסטוי, לפי תפיסתה של זרחי, הוא דוגמה לסופר שמממש את האידאה הבריאה הזאת – גם כשהוא עומד על סף האין הוא "ניצב על גבול היש ומתאר את הקיים, ולא את האין"¹⁵. באופן זה מקיים טולסטוי גם את הצורך בהיפרדות ובריחוק, "פה אנחנו צופים בנקודת התצפית של מי שהכל קרוב לו ורחוק ממנו באותה מידה"¹⁶.

מחשבות מיותרות של גברת הוא קובץ מתעתע. מצד אחד, יש בו קווים אוטוביוגרפיים – בחשיפתו המדודה את חוויות הילדות והאמהות של זרחי ובפרישתו את תפיסותיה הפואטיות והפסיכולוגיות; אך מצד אחר, העמדה שזרחי מאמצת בעוז, זו של הקוראת, שדומיננטית כאן בהרבה מזו של הכותבת או הסופרת, מייצרת מצב נשנה של כיסוי. הפרסונה המסאית של זרחי מזכירה את הדמות המצטיירת בשיר בקובץ מלון היפנודרום: "מְשַׁכְּנֵת אֶת עֵצְמָה שְׁהִיא תְּמוֹנָה // [...] מְאַמְצָת אֶת הַתְּנַהְגוּתוֹ שֶׁל הַצּוֹפֵה, / עֲלֶיהָ לְחַקוֹת אֶת דְּרָךְ נְסִיגָתוֹ מִמְּוֹנָה. // [...] כִּכָּה הִיא צָדָה אֶת הַמְּמַד הַחֹסֵר"¹⁷.

הניגוד המובנה הזה של קובץ המסות, העולה מהנוכחות הסימולטנית של זרחי כקוראת וככותבת, מבטא את הפוזיציה הבסיסית של הקריאה ושל הקורא האדוק (וזרחי כאן היא מופת ל"קוראים אדוקים") – עמדה שמערבת שני פנים, ללא אפשרות להכריע ביניהם. הפוזיציה הזו היא שילוב עשיר בין צופה, סובייקט פסיבי, מקבל ומכיל, לבין זה שמבקש לייצר משמעות מהדברים שהוא מקבל ומטמיע וליצור מהם דברים חדשים. כך אנו, הקוראים, נכנסים באופן טוטלי אל עולמם של המספר ושל הדמויות, אל העולם המסופר הספציפי של מרחב זמן, ומתחייבים, לפחות בתחילת הקריאה, לקבל ולהזדהות עם מרכיביו ("מישהו פורש את ראיית העולם שלו כמפה ומדריך אותי", כתחושתה של זרחי¹⁸). וכך גם אנו מבקשים להחיל את העולם הזה על זה שלנו, להתנגד או לאמץ אותו ולקוות שבאופן מסוים הוא יאיר ואולי ישנה את עולמנו.

העמדה של זרחי, ואולי התפקיד שהיא משחקת, מלמדים אותנו על תהליך הקריאה, ויותר מכך, הם ממחישים לנו את טיבו כשהיא מכניסה אותנו אליו, כמעט בעל כרחנו, ומטמיעה אותו בנו ואתנו בו. זרחי מקבלת ולומדת את ילדותם המסופרת של פרוסט, קולט, איסק דינסן והאחיות ברונטה, ומחילה אותה על ילדותה שלה ועל הבסיס שכונן את כתיבתה היא. הצעד הבא הוא הטמעת סיפור הילדות הביוגרפי, של קולט למשל, ביצירה בדיונית ושילובו עם רגשותיה בתור אמא (תינו המופלאה) והטמעת סיפור הילדות שלה ביצירות אחרות (משחקי בדידות, ילדת חוץ, אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי), שאותן אנו קולטים, שמומן אנו שוב "צופים". ויותר מכך – זרחי זקוקה לנו, הקוראים, כי סיפורה של תינו נוצר ברוח שבינה לבינינו – "הרווחים בינינו ובין הסופר לבין דמויותיו"¹⁹, אולי

כפי שלתולדות חייה של זרחי "יש רוח" "בתוך תנ"ך בלתי מְנָקֵד".²⁰ הסיפור נוצר ברווח בין זרחי הכותבת לבינינו הקוראים, כמו שלפנים הזדקק טולסטוי לזרחי הקוראת במלחמה ושלום, וכמו שהעבד זקוק לאדונו, אך גם האדון אינו אדון ללא העבד שלו.

הספרות היא העמדת דגם, טוענת זרחי, "כל סיפור שנחלץ מן החביון החשוך של אפלת ראשית ההתהוות האנושית אל אור המלה הכתובה הוא ארכיטיפ חדש שנוצר או נחשף".²¹ הכתיבה והילדות, אם כך, הן נקודה ממצעת, מאזנת, שבה רגל אחת שלנו נתונה עדיין בתוך אותה מגמה חשוכה והשנייה כבר פוסעת במרחב מוצף אור; אור בריטי אפרפר ואביך, או שמש זוהרת-זורחת של גן ים-תיכוני, או אור מסנוור של בית מרפא דקדנטי מושלג. "אנחנו והמלים והסופר – חיים את המשפט יחד. אנחנו כותבים אותו יחד, כמו היינו שואבים אותו מתוך חלומנו המשותף".²² והספרות היא דגם אך לא מסדר, בניגוד לפסיכולוגיה ולדת לפי זרחי, והאומץ אינו "להתפרץ ולשבור מסגרות, אלא האומץ לחיות בתוכן".²³ באופן דומה, הקושי הקיומי האמתי על פי זרחי אינו להצליח לחיות בבדידות, אלא לחיות עם ובקרבת הבריות תוך נטילת אחריות אך ללא ויתור על ה"אני" (ובדידות קשורה קשר אינהרנטי ליצירה לפי זרחי). וכך הסרבנות לעיל, הסרבנות לקבל את המציאות ולפעול על פי כלליה, מתרחשת בתוך מרחב משחקי, מרחב של יצירה. והדגם הזה שחושפת הספרות הוא התקווה שלנו לאור ולשינוי, החורגים מהכלה סבילה של סיפור.

ובגלל שאומץ משמעו לדעת לחיות בתוך המסגרות, נכשל מאבקה של "הילדה רובין הוד" בממסד.²⁴ ולכן גם מתמודדים גיבוריה וגיבורותיה של זרחי עם המציאות דרך פנטזיה שהיא בדויה לא יותר ולא פחות ממוסכמות של "המערכת של העולם הקרוי בפנינו מבוגר"²⁵ – פנטזיה שהיא חלק מהעולם הזה וכך חותרת תחתיו. אזרחיו של העולם הזה "הקרוי בפנינו מבוגר" הם אלה היודעים ש"מה שכולם רוצים זה מה שהכי נוח לרצות",²⁶ אך לצד זה "מלכת הקבצנים" היא שיודעת ש"אֲנַחְנוּ פה כְּדֵי לְרַצוֹת / הַכֵּל עַד פְּנֵי הַכּוֹכָבִים".²⁷ ולכן למרות ש"אֲנִי יוֹדַעַת שְׁזָה נְכוֹן / מֵה שְׂאֵמָא אוֹמְרָת, מֵה שְׂאֵבָא אוֹמֵר", אין "זֶה יְכוֹל לְעַזֵּר / כְּשֶׁמִּתְחַת לְמִטָּה / יֵשׁ לִי נֶמֶר".²⁸ העולם של זרחי נוצר תוך עמידה סרבנית מול המציאות וחתימה תחתיה, אך זהו עולם המצוי בתוך "העולם" בדיוק כמו אלה היודעים מה כולם רוצים. הוא בדוי לא יותר ולא פחות ממה שקרוי "מציאות", או בספרות – "ראליזם", כפי שהגן ה"מומצא" כמחוז געגוע הוא "בוודאי אמיתי הרבה יותר מזה שצריך להיות קיים במוחש כדי להתקיים בנו".²⁹ כך נמצאת נחמה בדמויות שעולות מן הארסנל של אותם "סופרים מתים", כמו בסיפורים שבהם חיילת המשטרה הצבאית פוגשת בקאמי ובסארטר בתוך הארונות הצבאית³⁰ והנערה מן הקיבוץ מבקשת להביא לסופר ק', שהסב את מקצועו לבעל בית קפה בעפולה, את ספריו הלא-שרופים.³¹ ארנבה של "הנסיכה הגלובלית" מסכם זאת יפה:

האם דמויות ספרותיות מאמינות בספרות?

ודאי שלא. הן בטוחות שהן אמיתיות. מכאן שאנשים הם לא אמיתיים. איך אפשר לחשוב שאנשים הם אמיתיים אם אין להם עלילה עם היגיון? ואיך אפשר לחשוב שספרות אינה אמיתית כשאנחנו, הדמויות בספרים, יודעות שאלה החיים האמיתיים?³²

וברוח זו, מסתיים הקובץ בקריאת כיוון: "כולנו ילדים כלפי המוחלט", אומרת זרחי (ובמקום אחר – "אַנְחֵנו אַבְנֵיִם בְּסֶדֶר הָאֱלֹהִים"³³) וקוראת לנו

[לאמץ] את נשקם של הילדים הלא-גיליים – את המשחק. אנו יודעים שזמננו קצר, שייתכן וניקרא באמצע, שהנצחון הוא חסר פשר, אבל הדבר היחיד הטוטאלי שיש בידינו הוא הרצון ליופי, לשמחה ואהבה.
ואותו אנחנו יכולים להשיג רק דרך משחק – כואו נשחק.³⁴

הקריאה המתרוננת הזאת לשחק אינה קריאה מתייפית או אסקפיסטית. זוהי קריאה לשפיות וזוהי קריאה הממחישה לנו את כוחה של הספרות, שהוא כוח סביל ופעיל בה בעת. הקריאה הזאת לשפיות היא אחת הסיבות לרלוונטיות של קובץ המסות הזה גם היום. פירוק הדיכטומיות של "מציאות" ו"חלום", ראליזם ופנטזיה, "ספרות ילדים" ו"ספרות למבוגרים" או "ספרות יפה", וזאת לצד קירוב והחייאה של יצירות קלאסיות שאולי הולכות ונשכחות, נוגעים לתפיסותינו היום וגם מאתגרים אותן. הסרבנות אל מול המציאות כאן היא מפוכחת ופורייה, והרי הספרות, יותר משהיא מספרת על מבוגרים, היא מספרת על ילדים, אם כי ילדים גדולים החיים ללא הורים.³⁵

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הערות

- 1 נורית זרחי, מחשבות מיותרות של גברת: מסות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982.
- 2 שם, עמ' 9.
- 3 שם, עמ' 17.
- 4 שם, עמ' 21.
- 5 שם, עמ' 21 (מכאן ואילך, ההוספות בסוגריים מרובעים הן שלי, ח"ש).
- 6 שם, עמ' 8.
- 7 שם, עמ' 9.
- 8 שם, עמ' 12.
- 9 שם, עמ' 12.
- 10 שם, עמ' 45.
- 11 שם, עמ' 55-56.
- 12 נורית זרחי, "מנופפים דגליהם ירוקים", מסעי בר: שירים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1974, עמ' 47.
- 13 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 59.
- 14 שם, שם.
- 15 שם, עמ' 63.
- 16 שם, עמ' 49 (ההדגשות שלי, ח"ש).
- 17 נורית זרחי, ("משכנת את עצמה שהיא תמונה"), מלון היפנודרום, תל-אביב: תג, הליקון, 1998, עמ' 47.

- 18 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 53.
- 19 שם, עמ' 51.
- 20 נורית זרחי, ("בתוך תנ"ך"), אשה ילדה אשה: שירים, תל-אביב: ספרית פועלים, 1983, עמ' 10.
- 21 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 15.
- 22 שם, עמ' 51.
- 23 שם, עמ' 79.
- 24 נורית זרחי, הילדה רובין הוד: סיפור התבגרותה של ילדה, איורים: אבי כץ, תל-אביב: ספרית פועלים, 1982.
- 25 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 12.
- 26 נורית זרחי, תנינה מציצה בצלחות של אחרים, איורים: הלה חבקין, תל-אביב: דביר, 1993, עמ' 9.
- 27 זרחי, "שיעור ראשון", אשה ילדה אשה, הערה 20 לעיל, עמ' 31 (בשער "משירי מלכת הקבצנים").
- 28 נורית זרחי, הנמר שמתחזת למיטה: שירים לילדים, איורים: אבנר כץ, רמת-גן: מסדה, 1976, עמ' 10.
- 29 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 48.
- 30 נורית זרחי, "חירות, שוויון ועוגות מרנג", נערות הפרובינציה העצובות והשאפתניות, ירושלים: כתר, 2007.
- 31 זרחי, "קפה ק' עפולה", שם.
- 32 זרחי, "המצאת המברקים", שם, עמ' 110.
- 33 נורית זרחי, ("אלהים כבה את הטנן"), הדג: שירים, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1987, עמ' 53.
- 34 זרחי, מחשבות מיותרות של גברת, עמ' 81 (ההדגשה וההוספה הן שלי, ח"ש).
- 35 שם, עמ' 79.

דינה חרובי

מישל מונטרלה (Michèle Montrelay), פסיכואנליטיקאית באוריינטציה לאקאניאנית, הייתה חברה מ-1965 באסכולה הפרוידיאנית של פריז (École Freudienne de Paris; EFP), עד שפורקה בידי לאקאן ב-1980. מונטרלה המשיכה מאז לעסוק בפסיכואנליזה הן כתחום מחקר, הן כפרקטיקה. בין פרסומיה הרבים יש להזכיר במיוחד את ספרה הראשון, הצל והשם (1977, *L'ombre et le nom*), את השתתפותה בכנס ובספר שכותרתו המצאת הנשי (*L'invention du féminin*)¹ וכן את ספרה האחרון, השפעתו של הצל (*La portée*) (de l'ombre, 2009).

לאחר פירוק האסכולה הפרוידיאנית בחרה מונטרלה לא להשתייך עוד לקבוצה או לאגודה כלשהי, אך לא חדלה מלעסוק בפסיכואנליזה כפרקטיקה. היא בחרה "לעבוד במבודד מן העולם" – כפי שניסחה זאת – ואולי הבידוד הוא שמסביר את מיעוט ההתייחסויות לכתביה, כמו גם את הקושי למצוא מידע עליה ועל כתביה. אבל בספרה האחרון ניתן פיצוי על החסר הזה, שכן יש בו התייחסויות של פסיכואנליטיקאים למאמרים שלה וכן לעבודתה כאנליטיקאית. בספר כלולה גם שיחה של אלביסון (Albisson)² עם מונטרלה, ובה היא מספרת על ילדותה, על ספרים שקראה ועל התפתחותה לאורך השנים. נראה כאילו הבינה באיחור שעליה למסור את הידע שלה הלאה, כפי שהסביר לה חברה פרנסואה פראלדי (Peraldi)³:

אין אדם יכול להנחיל [ידע] אלא באמצעות ההעברה (transfert), העברה של הוראה העוברת דרך הדיבור, דרך חזרה שוב ושוב על תיאור חידושי, מחקריו וניסיונו הקליני [...] אם יש לאדם ידע חדש לתרום, כמו במקרה שלך, הרי ללא העברה זו של הוראה הוא חושף את עצמו להתנגדותם של עמיתיו, ומה שגרוע יותר, לאדישות, לזלזול (mépris) במוכּן המקורי של המילה [בצרפתית]: לא לקחת, לנהוג כלפי עבודתייך כאילו אינן קיימות.⁴

מישל מונטרלה עברה אנליזה אצל ז'אק לאקאן ואצל פרנסואז דולטו (Dolto), פסיכואנליטיקאית ורופאת ילדים שהייתה מן החלוצות בפיתוח של פסיכואנליזת ילדים.⁵ מונטרלה הייתה קרובה מאוד אליה וגם ללאקאן, והיא שהציגה בפניו את יצירתה של מרגריט דיראס;⁶ לאקאן, מצדו, הכיר בה כאחראית לכמה חידושים תאורטיים הנוגעים למיניות הנשית.⁷ מונטרלה הכירה בחוב שהיא חבה לשני אלה, אף שלא תמיד הסכימה עם היבטים מסוימים בתאוריות שלהם.

מאמרה של מונטרלה "מחקרים על הנשיות" ("Recherches sur la féminité") התפרסם ב-1970 (בגיליון מס' 78 של כתב העת *Critique*), ופורסם מחדש כפרק בספרה הצל והשם (*L'ombre et le nom*). הספר עורר תגובות רבות במילייה הפסיכואנליטי, ועם זאת לא הפך לטקסט-יסוד לעוסקים בשאלת הנשיות והמיניות הנשית. אולי זאת הסיבה לכך שלא תורגם עד כה לעברית. אבל מאז שנות השישים, נושא זה הרי עומד במוקד הוויכוחים הפמיניסטיים! כיצד אפשר אפוא להסביר את העובדה שמונטרלה וכתבתה אינן ידועות מאוד בחוגים הפמיניסטיים? כדי להשיב על שאלה זו נבחן תחילה את המהלך שעושה מונטרלה במאמר זה.

המאמרים שכונסו בהצל והשם עוסקים בלא-מודע, שמהותו, כפי שכתב פרויד, הוא "היותו מצונזר או מודחק". מונטרלה, המבקשת להבין את המנגנונים של הלא-מודע ואת תפקודו, מציעה פירושים לטקסטים מסוימים של פרויד, קוראת בטקסטים ספרותיים (של דיראס, של היווראר [Hyvrard], של שאוואף [Chawaf] ואחרים) ואף מנתחת דמויות נשיות (רוברט של קלוסובסקי [Klossowski]), תוך שהיא מחדדת, מרחיבה ומהפכת מושגים לאקאניאניים. ספר זה מאפשר להבין את עבודתה כפסיכואנליטיקאית ולהתוודע אל הנושאים הקרובים ללבה. בספרה האחרון, מונטרלה מזהה נושאים שונים העוברים כחוט השני בין הצל והשם לבין מחקריה המאוחרים יותר.

בפרק המתורגם כאן מבארת מונטרלה את ההסברים השונים שניתנו עד אז למיניות הנשית ומציעה גישה חדשה. היא פותחת את מאמרה בהצגת ההמשגות הפסיכואנליטיות המרכזיות של המיניות הנשית והצגת השיחים הפסיכואנליטיים הרווחים. היא מגלה שכל ניסיון לדבר על הנשיות גורר התייחסות לפולמוס הישן בין פרויד לארנסט ג'ונס (Ernest Jones, 1879-1958) מן האסכולה האנגלו-סקסית.⁹ נזכיר בקצרה את עמדותיהם: לדעת פרויד יש ליבידו אחד ויחיד שמהותו זכרית; המיניות הנשית מתגבשת מתוך ציוני דרך פאליים (דגדגן-פין, קנאת הפין וכן זכר כתחליף לפין – פאלוצנטריזם). ג'ונס, לעומתו, טוען שיש ליבידו נשי ספציפי וגם מיניות נשית, שחשופה משלב מוקדם מאוד להשפעתה של האנטומיה הנקבית ומתארגנת סביב ציוני דרך אוראליים-אנאליים-וגינאליים. כלומר מדובר במיניות קונצנטרית, ממורכזת, המבוססת על מרכז אחד או על מקור או תכונה משותפת, ובמקרה זה צורה משותפת: פה – פי הטבעת – נרתיק: פתחים החותרים להבליע ולהפנים, פתחים המייצגים את הניכוס, את אקט הטריפה; פתחים אלה מזכירים לבת את ההנאה הילדית מן היניקה ומעוררים הנאה זו מחדש. ראוי לציין כי מלאני קליין, קארן הורני ותאורטיקניות נוספות תמכו בעמדתו של ג'ונס, הלכו בעקבותיו ופיתחו את רעיונותיו.

נקודת המוצא של מונטרלה למאמר "על הנשיות" היא תגובה לספר מחקרים פסיכואנליטיים חדשים על המיניות הנשית (*Recherches psychanalytiques nouvelles sur la sexualité féminine*), שיצא לאור ב-1964 בעריכתה של ג'אנין שֶקֶה-סְמִירְגֶל (Chasseguet-Smirgel). הספר נולד בעקבות שני כנסים של קבוצות פסיכואנליטיקאים שונים, שנערכו בסמיכות זמנים ודנו במיניות הנשית. פסיכואנליטיקאיות רבות העידו בכנסים אלה על מורת רוחן כמטפלות ומורת הרוח של המטופלות שלהן מהתאוריה הפרוידיאנית ועל

הצורך שנוצר אצלן בגישות אחרות; והן אכן פנו לפרשנויות המתבססות על רעיונותיה של האסכולה האנגלית. הספר מתאר בהרחבה טיפולים אנליטיים בנשים, וטיפולים אלה אפשרו למונטרלה להבין עד כמה שני המודלים נחוצים להבנת המקרים הנידונים ולהבנת המיניות הנשית בכלל.

מונטרלה טוענת כי על אף שמחברי הספר מאמצים עמדות שונות, לעתים סותרות מבחינה תאורטית, תיאורי ההתנסות הקלינית, גם כפי שבאו לביטוי בספר, אינם בהכרח סותרים אלה את אלה. לטענתה, פער זה בין התאוריה לקליניקה לא זכה במלוא תשומת הלב שהיה ראוי לה, ובמאמר זה היא ניגשת לברר ולעבד את הפער ברמה התאורטית. היא מציעה נקודת מבט חדשה, המאמצת את שתי ההשקפות – של פרויד ושל ג'ונס – אך החורגת מהוויכוח גרדא ביניהן: לטענתה, המיניות הנשית מכוננת הן על ידי הפאלוצנטריזם והן על ידי הקונצנטריות. למרות שמנגנונים אלה סותרים זה את זה, הם מתקיימים בלא-מודע הנשי, והסתירה ביניהם היא-היא הייחודית ללא-מודע הנשי.

לטענת מונטרלה, בלא-מודע הנשי אפשר למצוא שני סוגים של כלכלה המתקיימים במקביל, עם עדיפות (זמנית או קבועה) לאחד מהם. כלכלה אחת היא זו הקונצנטרית (בעקבות ג'ונס), המאפשרת לאישה התענגות ממיניות שאינה פאלית, מיניות שאינה מונעת על ידי קנאת הפין. לפי מונטרלה, כלכלה זו מתקיימת בשל הקרבה של האישה אל גופה ומשמרת את המיניות הנשית מחוץ לכלכלת הייצוג.

מונטרלה מצביעה על שלושה תהליכים המבנים את הכלכלה הקונצנטרית. התהליך הראשון שייך לתחום החברתי ונוגע להיעדר האיסורים שחלים על הילדה: היא חשופה פחות לאיסור האוננות הילדית, שכן איברי המין שלה פחות גלויים לעין. תהליך שני שייך לתחום הדחפים: מדובר בהשתרגות הדחפים האוראליים-אנאליים עם ההנאה הווינאלית. ג'ונס, קליין ודולטו הדגישו שהחוויית הארכאיות שיש לבת מהנרתיק מתארגנות על פי סכמות אוראליות-אנאליות מוכנות מראש. אפשר לומר, "כי המיניות המוקדמת 'סובבת' סביב פתח אחד ויחיד, איבר עיכול שהוא גם איבר וגינאלי, פתח השואף לקלוט, לנכס, לטרוף עד בלי די. אנו מוצאים כאן שוב את התמה של הקונצנטריות" (עמ' 295 להלן). התהליך השלישי הוא "יחסה של האישה לגופה, יחס שהוא בה בעת נרקיסיסטי וארוטי. שכן האישה מתענגת על גופה כפי שהיתה מתענגת על גופה של אישה אחרת" (שם). כמו כן, גוף האישה הוא תזכורת לגוף האם – כך שגוף האם ממשיך לנכוח אצל הילדה באופן קבוע דרך הגוף שלה עצמה, ולכן אין הוא באמת אובייקט אבוד (במובן הזה, תסביך אדיפוס שמתפקידו ליצור חתך בין האם לילד, חתך שלתוכו נכנסת השפה – "האב" – לא כל כך "עובד" במקרה של הילדה).

אם כן, קרבה זו אל גוף האם, אל ה"ממשי", אינה מאפשרת ייצוג וגורמת, לפי מונטרלה, מועקה (angoisse). המועקה היא חוויה של חוסר ישע לנוכח הצטברות של ריגושים שאי-אפשר לפרוק. לאקאן מחבר בין המועקה לבין המושג "ממשי" – יסוד טראומטי שנותר מחוץ לסמלי ועל כן חסר כל אפשרות תיווך. ה"ממשי" הזה הוא "האובייקט המהותי ששוב איננו אובייקט, כי אם דבר-מה שבפניו כל המילים חדלות וכל הקטגוריות

כושלות. האובייקט של המועקה בהא רבתי¹⁰ בעניין זה הולכת מונטרלה בעקבות לאקאן, הטוען שהיעדר הפרדה בין הבת לאם הוא שמעורר מועקה; וזאת בניגוד לפרויד, שטען שהפרדה מן האם היא שיוצרת מועקה. מונטרלה מאמצת אפוא את עמדתו של לאקאן ביחס למועקה ואף מרחיקה לכת בקשר שהיא יוצרת בין התענגות נשית למועקה: דווקא הקרבה של האישה אל גופה, אל ה"ממשי" – מה שלא ניתן לייצוג, על פי לאקאן – משבשת את אפשרות הייצוג. מונטרלה מדגישה שתופעה זו מתרחשת בקליניקה: "הדיבור הוא עתה לא פחות ולא יותר מהתמשכות של הגוף – של הגוף הנמצא שם, ומדבר. דומה כי דיבור זה שוב אינו מסתיר דבר. דבר אינו סמוי מן העין, הכול גלוי"¹¹. הממשי כופה את עצמו במידיות ובבלתי אמצעיות שלו. כך אפוא, בכלכלה הקונצנטרית, היחס אל ההתענגות כרוך במועקה, כי ההתענגות מחזקת את היחס המידי – היחס שאינו מתווך על ידי ייצוג – אל הממשי של הגוף העצמי. גוף זה נחוה כגוף האם, וקרבה זו יוצרת מועקה משום שאינה מאפשרת לאבד או להדחיק את האובייקט הראשוני כדי להסמיל אותו, כדי לבטא אותו בלשון. במילים אחרות, דווקא משום שאין סירוס אין אפשרות של ייצוג והסמלה.

הכלכלה השנייה היא זו הפאלוצנטרית, המתארגנת סביב "קנאת הפין". מונטרלה מבחינה כי האנליטיקאיות והאנליטיקאים זקוקים למודל הפרוידיאני כדי להבין את המטופלות – כפי שגם התיעוד בספר המחקרים מוכיח. הם מסבירים, כמובן, שהפין אינו מסמן מציאות אנטומית, אלא מייצג את הערכים והאידיאלים שהפאלוס מייצג. שוב, המישור הקליני מאפשר להבין איך הפאלוצנטריזם בא לידי ביטוי: כוונתנו שהאיווי לפין אינו אינסטינקט והנשים אינן "זן" ביולוגי, כפי שעשוי להשתמע מטענתו של ג'ונס¹²; אלא האיווי לפין הוא בר-אנליזה, שכן יסודו בתהליך פסיכולוגי מורכב שנועד לשמר את העצמה הפאלית של האב, את כוחו כגבול בלתי נגיש, שבתורו מאפשר לאיווי להמשיך ולהתקיים.

לטענת מונטרלה, אם כן, שתי הכלכלות פועלות בלא-מודע הנשי ומסכנות זו את זו. הפאלוצנטריזם והקונצנטריות מתנגשים, וזה מתבטא בשני אופנים: האחד, המופגן יותר, מתבטא כמועקה; השני הוא מנגנון העידון (sublimation). שני תהליכים אלו, שחשיבותם בכלכלה הלא-מודעת היא מכרעת, "רוכבים", כל אחד בדרכו, על גב הסתירה הבלתי ניתנת ליישוב בין שני היבטיה של המיניות הנשית, כפי שג'ונס ופרויד מנתחים אותם. התפנית המכרעת שעובר הלא-מודע הנשי אינה נעוצה בהחלפת אובייקט האהבה (מעבר מן האם לאב), אלא בהחלפת הנציג הלא-מודע (החלפת הקונצנטריות בפאלוס). החלפה זו אינה מקפחת את האישה מן הפין שמעולם לא היה לה, טוענת מונטרלה, אלא שוללת ממנה את מובנה של המיניות המוקדמת. הנשיות המוקדמת נשכחת ואף נדחקת, ושכחה זו מכוננת את הסירוס הסמלי של האישה. דווקא תהליך הסירוס – וההדחקה – מאפשרים עידון (sublimation) וכניסה לשפת האב. הכלכלה הפרוידיאנית מעמידה בסכנה את הכלכלה הקונצנטרית, אך על האישה לסכן אותה, להיות נכונה לוותר עליה כדי להיכנס לסדר המסמן. כאן היחס אל ההתענגות הוא יחס של עידון. אך מונטרלה מעניקה לעידון מובן חדש (ובכך מבקשת להימנע מפירוש מוטעה של העידון – זה הרואה בו מעבר מן הספירה המינית אל הספירה הלא-מינית): העידון

מתרחש כאשר נוצר היבור (articulation) בין שני מסמנים, כאשר ההדחקה מתרחשת לבסוף ומאפשרת להסמלה להתבסס.

"הנאה שעברה עידון" היא הנאה שצורותיה זהות לצורותיה של הנאת העריות, ואף על פי כן היא מותנית בגישה של האישה לסמלי ומאשרת את הגישה הזאת. הנאה זו כבר אינה מופקת מן הנשיות ככזו, אלא מן המסמן, וליתר דיוק מן ההדחקה שהוא מפעיל. מסיבה זו אפשר לזהות אותה עם ההנאה מן הבדיחה: אותה הנאה מפציעה עקב השיח של האנליטיקאי בעקבות כינונם של ייצוגים חדשים. ייצוגים אלה נאמרו בתחילה על ידי האחר, על ידי האנליטיקאי, אשר במעשה הפירוש הוא מהפך מילולית דבר מה ממנייתה של האישה שנשמרה עד אז במצבה הפראי, ב"אפלה". במובן הזה יש לדיבור של האנליטיקאי ערך מבנה. הדיבור הוא באופן פרדוקסלי מה שיוצר את ההדחקה – הוא מייצר ייצוג, ולייצוג, כזכור, יש ערך של סירוס (סירוס המאפשר להשתחרר ממועקת הממשי של הגוף). מהו אפוא טיב ההנאה המופקת מההדחקה שמייצר הפירוש? זוהי הנאה שכמוה כהנאה ממטפורה (מטפורה יש להבין בהקשר זה כהחלפה של מסמן אחד במסמן אחר: 'א' הוא כמו ב', אך 'א' אינו ב'). ומדוע אפשר לדבר כאן על מטפורה? האנליטיקאי מהפך משהו מן הפנטזמה של הפציינטי; דבריו מתייחסים לדבריה, כמובן, אך גם לאיווי שלו עצמו. לכן, הדיבור שלו אינו שיקוף של דברי הפציינטי, זהו דיבור אחר ('א' אינו ב'), ובמובן הזה הוא מטפרי. המטפורה עובדת על העיקרון של ה-mot d'esprit witticism: הצחוק נובע מן ההבנה שהמילים אומרות טקסט אחד מזה שחשבת שהן אומרות; כביכול (או לא כביכול), הן מדחיקות את הטקסט הקודם. הנאה זו מן הבדיחה מאפשרת להתייחס לכל עידון. פעולה זו היא סוג של טרנספורמציה. בהעברה, האורגזמה של הפציינטי הופיעה כהיענות לפירוש וכפרץ של צחוק. אותו מהלך יאפשר למונטרלה להתייחס אל ההתענגות הנשית ככתיבה; "כי התענגות זו והטקסט הספרותי (הנכתב גם הוא כאורגזמה המיוצרת בתוך השיח פנימה) הם שניהם התוצאה של רצח המסמן, רצח שהוא עצמו אחד".¹³

מונטרלה מתארת אפוא שני סוגים של הנאה מינית: הסוג המוקדם הוא תוצאת ההתנסויות של המיניות הארכאית, והוא רק בבחינת אקטואליזציה מחודשת של ההתענגות שהייתה לאישה מעצמה. התענגות מסוג זה כרוכה במועקה, מפני שהאיווי או המבט של האחר (שתמיד כרוכים, כאמור, במועקה לנוכח אותו דבר שבפניו כל המילים כושלות) מגבירים את היחס הארוטי אל הגוף העצמי, אל ה"ממשי".¹⁴ הסוג השני של ההנאה הוא "הנאה שעברה עידון", הנאה המחזקת את גישה של האישה אל הסמלי, מאחר שאין היא מופקת מן הנשיות ככזו, אלא מן המסמן, וליתר דיוק מן ההדחקה שהוא מפעיל. מכאן פונה מונטרלה לפין ולא לפאלוס כדי להסביר כיצד נוצרת ההתענגות: היא מתארת את המשגל כמייצר את הצורה הבסיסית של היבור מסמנים, סדרה של תנועות היוצרות רצף שמתפתח למקצבים מרובים היוצרים התענגות חדה דווקא מפני שהאובייקט המשמש כלי הופך לכמעט לא כלום. העידון גורר תמיד דה־אידאליזציה, ולכן מונטרלה רואה במוצקותו של הפין את הענקת הגוף שאבד. הפין מענג מפני שהוא מגלם סופיות ומעניק לאישה התענגות המחברת אותה למידתה של השכחה, שהיא אין־סופית. את ההתענגות הזאת אי־אפשר להסביר כאפקט החישה

של חלל הנרתיק, שכן היא מרמזת כי חלל זה מעמיק מכוח ההדחקה, כלומר מכוחה של פעולה סמלית, ולכן ההנאה אינה מצטמצמת לגרייה של איבר, אלא מעבירה את האישה לשדה המסמן.

מונטרלה מדגישה את הקושי האפיסטמולוגי, וגם האובייקטיבי, להגדיר את הנשי. היא חוזרת למשפט המפורסם של פרויד, שהאישה היא "יבשת אפלה", אך מדגישה כי המיניות הנשית אינה יבשת אפלה משום שטרם נחקרה, אלא משום שאי־אפשר לחקור אותה, כי אין דרך לתאר אותה מפני שבחלקה אין היא ניתנת לייצוג.

עמדה זו מחזירה אותנו לפולמוסים של שנות השבעים ולביקורת הקשה שנמתחה על פרויד ועל לאקאן בחוגים הפמיניסטיים. הוגות רבות הביעו עמדה ביקורתית כלפי אותם מודלים וניסו להמשיג מיניות נשית. הרצון של סיקסו (Cixous) ואיריגארי (Irigaray) להמשיג מיניות נשית ייחודית נתפס כעמדה מהותנית המנוגדת לתפיסה ההבנייתית־חברתית. סיקסו, איריגארי ופוק (Fouque) אינן מזכירות את הפולמוס ג'ונס־פרויד וגם לא את הטקסט של מונטרלה שהתפרסם כבר ב־1970. כל אחת בדרכה מנסחת עמדה שונה לגבי המיניות הנשית. איריגארי וסיקסו מנסות אף ליצור ייצוגים למיניות נשית, אך בר־זמן בוחרות לעתים להתייחס למיניות הנשית כ"אחרת", "מרובה", מבלי שנבין בדיוק מה הכוונה.

אליזבת רודינסקו (Roudinesco), בספרה תולדות הפסיכואנליזה בצרפת (*Histoire de la psychanalyse en France*, 1986), מתארת בפרוטרוט את הפמליה של לאקאן ואת המריבות השונות שהסתיימו בפירוק האסכולה שלו. היא מזכירה, בין השאר, את הנגיעות השונות של התאוריה הלקאניאנית בסוגיית הנשיות ואת התגובות שהן עוררו מצד הפמיניסטיות. רודינסקו מתייחסת לכל הנשים שעסקו בסוגיה זו מבלי ליצור הפרדה ביניהן. מישל מונטרלה שייכת אמנם לאותו דור של נשים שמתוכו צמחו תנועות פמיניסטיות והוגות רבות שתרמו לעיון מחודש בשאלת היחסים בין המינים; עם זאת היא לא מזדהה עם האידאולוגיה הפמיניסטית שלהן. כתביה עוסקים ברבים מן הנושאים שבהן התעניינו התאורטיקניות הפמיניסטיות בנות דורה: ההבדל בין המינים, היחסים אס־בת והכתיבה הנשית.¹⁵ אך בד בבד ניתן להיווכח במיעוט הקישורים שהיא עושה עם ההגות שלהן; ומפתיע אף יותר לגלות שלא קוראים אותה בהקשר זה. רוב ההתייחסות לכתביה באה מהשדה הפסיכואנליטי הטהור, שבו אפשר למצוא נשים נוספות שעוסקות בסוגיות דומות, כמו שרה קופמן (Kofman), איבגניה למואן־לוציוני (Lemoine-Luccioni) ומוניק שניידר (Schneider).¹⁶

אנטואנט פוק, לוס איריגארי, ז'וליה קריסטה (Kristeva) – שלושתן פסיכואנליטיקאיות – הושפעו רבות מן הסמינרים של לאקאן והגיבו עליהם בדרכים שונות. נזכיר שבשנות השבעים, הזרמים השונים בפמיניזם התמקדו סביב שתי עמדות עיקריות: נשים שתמכו בשוויון בין המינים וחשבו שהשוני ביניהם הוא תוצאה של הבניה חברתית (בובואר, דלפי), ולעומתן נשים שזיהו מהות נשית והתמקדו בניסיונות לנסח אותה ובהבדלים בין המינים (סיקסו, איריגארי, פוק). הדיון החשוב והמאתגר על

המיניות הנשית כפי שבוחנת אותו מונטרלה אינו בא לידי ביטוי בכתיבה, למרות שאנו יכולים לזהות את ההשפעה של האסכולה האנגלית בתפיסותיהן. אנטואנט פוק, למשל, מנהיגת קבוצת הנשים שנקראה "פסיכואנליזה ופוליטיקה", ביקשה להתמקד בשוני הנשי, ובעזרת הכלים הפסיכואנליטיים לחשוף את התת-מודע הנשי ולזהות ליבדו נשי.¹⁷ בספרה יש שני מינים: מאמרים בפמינולוגיה,¹⁸ היא טוענת שהפאלוס במשנתם של לאקאן ושל פרויד דומה למודע המסתיר מתחתיו לא-מודע וליבדו נשי, כמו קרחון שרואים רק את קצהו. לדעתה, השוני הבולט והמכריע בין המינים הוא חוויית העיבור (gestation) המאפיינת את הנשי. פוק מתמקדת בחוויה זו ומתארת אותה כתהליך ביולוגי ותרבותי. כיוון שהעיבור אינו תהליך ביולוגי בלבד אלא גם תרבותי, נובעת ממנו גם פרדיגמה אתית. פוק רואה בו פרדיגמה של אתיקה של נדיבות: הגוף הזר של העובר דומה לשתל ומתקבל על ידי גוף האם גם באופן ספיריטואלי וגם באופן ביולוגי.

איריגארי, שעבדה בשיתוף פעולה עם פוק, יוצאת מנקודת הנחה דומה ומבקשת גם היא להתמקד בשוני הנשי. היא מבקרת את הניסיון המערבי הגברי לחשוב את הנשיות מתוך המערכת המושגית הגברית (פרויד ולאקאן), וטוענת שהדומיננטיות של הערכים הגבריים היא הרסנית לרבגוניות ולנזילות של המיניות הנשית, שמקורה בגוף הנשי עצמו. איריגארי מראה כיצד "חלום ישן על סימטריה" בין גבר לאישה, כמוהו כשלילת הספציפיות של האישה. על פי תפיסה זו, האישה היא רק התשליל של הגבר, המשמש פרדיגמה של האנושות. לטענתה, האישה מתאפיינת בגוף ללא איבר. אכן, האישה היא שני אברי מין (דגדגן ונרתיק), והאנטומיה של איבריה האינטימיים שבה ומאפשרת מצב של אוטו-ארוטיות ושל התענגות ללא כלי, ללא אובייקט. היא קרובה למכניקה של נזלים יותר משהיא קרובה למכניקה של מוצקים, שכן "זה" זורם ממנה, והיא נמצאת תמיד בחסר או בעודפות ביחס לאחד, לאחדות. כמי שאינה אחדות, אלא כפל ואף ריבוי, האישה היא התענגות, "black out של המובן".¹⁹ מה שמייחד את האישה, מה שמכתיב אצלה זיקה שונה לחלוטין לעולם, הוא אותו הבדל מיני תהומי בינה ובין הזכר.²⁰ איריגארי מזהה אף שני סוגי התענגות: האחת פאלית והשנייה "הקשורה לגופן ולמיניותן של הנשים".²¹ אך איריגארי לא מציעה מודל חלופי מגובש לגבי אותה מיניות כפי שעושה זאת מונטרלה, למרות שאפשר לזהות מאפיינים דומים – כמו ההנחה של איריגארי לגבי שני סוגי התענגות, המקבילה לתיאור הכלכלה הקונצנטרית והפאלוצנטרית של מונטרלה. שתיהן בוחרות להציג ייחודיות נשית המבוססת על הגוף הנשי, ומתייחסות לנשי כ"חורג" עודף לייצוג. אך עם זאת, שתי התאורטיקניות אינן מתייחסות זו לזו, ויותר מכך, הקריאה הפמיניסטית לא יצרה שילוב בין הטקסטים שלהן, מהלך שהיה מזמן תובנות רבות. יש גם דמיון משמעותי בין עמדתה של מונטרלה לזו של ז'וליה קריסטבה: קריסטבה אמנם מבקרת את המודל הלאקאניאני, אך היא מאתרת שלב נוסף הקשור אל האמהי, אל הנשי, וטובעת את המושג "סמיוטי" (*le sémiotique*), המאפשר לזהות ולתת דין וחשבון על מה שקודם לשפה. קריסטבה מתארת תהליך דיאלקטי בין הסמיוטי והסימבולי (*le symbolique*) – מונח ששימש את לאקאן לתיאור תהליך כניסתו של היחיד אל השפה, תהליך הכרוך בפרידה מן האם ובקבלת חוק האב, המזוהה עם השפה. לפי לאקאן, זהו השלב שבו הסובייקט מתכונן, וכינון זה מתאפשר

רק על ידי השפה. בניגוד ללאקאן, קריסטבה טוענת שהחוויה הפרה-שפתית – שהיא אמהית – אינה הולכת לאיבוד עם רכישת השפה, אלא הופכת לחלק מן הלא-מודע, שאותו היא מכנה "הכזרה הסמיוטית". הכזרה הסמיוטית – דחף נפשי המופנה אל האם ומודחק – פורץ בצורה של "בלתי-ניתן-לייצוג" בשפה, וכך מאתגר את הדומיננטיות והיציבות של המשמעות כפי שהיא מובנת בשיח הגברי. את התפרצויות הסמיוטי בשפה אנו מוצאים לא רק אצל נשים, אלא גם אצל גברים. הסמיוטי קשור לנשי, לאמהי, אך אין הוא ייחודי לנשים. קריסטבה טוענת כי כל יצירת משמעות היא תוצר של שילוב בין הסימבולי לסמיוטי. הסימבולי מותנה במבנה הדקדוק ושולט באופני ייצור הסמלים. ועם זאת, השפה כוללת יותר מסמלים, וקריסטבה מבקשת להפנות את תשומת הלב לארגון מנגנונים המקושרים עם מקצבים וטונים בשפה, שהם הסמיוטי. אמנם הסימבולי מספק את המבנה ההכרחי לתקשורת, וללא הארגון הסימבולי ניוותר רק עם צלילים או מלמול מטורף; אך הסמיוטי מספק את המניע הפיזי ליצירת תקשורת, לכניסה להליך של משמעות – בלעדיו תהיה המשמעות ריקה וייתכן שהתקשורת לא תתרחש כלל. שני היסודות הכרחיים ליצירת משמעות, והמתח שביניהם הוא שמעניק למשמעות אופי דינמי. אף שהסמיוטי איננו שפה, קריסטבה מחפשת את עקבותיו ותרה אחר מקומות שבהם הוא מתפרץ אל תוך השפה ואל תוך הטקסט. התנודה הדיאלקטית בין הסמיוטי לסימבולי היא המאפשרת את בניית המשמעות.²² מונטרלה תדבר על קרעים בסמלי כשהיא קוראת את שיריו של מלרמה, שם היא מזהה מקצב שונה, המזכיר בהחלט את התפרצות הסמיוטי כפי שמתארת אותו קריסטבה.

כתיבתה של מונטרלה בספר זה פואטית מאוד ולעתים נראה שהיא משתלבת בכתיבתן של הסופרות שהיא קוראת. כך, בפרק האחרון בספר, מונטרלה מקשרת בין הנוכחות העודפת המאפיינת אותם טקסטים נשיים: "הכול יותר מדי כאן, המילים, הגוף, המועקה, התשוקה של זאת שכותבת" ומתחברת להגדרות של סיקסו ושל איריגארי המחברות בין מיניות לטקסטואליות, "טקסט סקסט" כפי שסיקסו כותבת ב"צחוקה של המדוזה". בפרק "טקסטים עד אין-סוף" מונטרלה מתארת את הכתיבה הספרותית של נשים כהתענגות ומזכירה את עמדתה של קריסטבה הרואה באמנות "התפרצות של התענגות בשפה".²³

מונטרלה מצליחה ליצור סינתזה בין הכללות השונות של פרויד ושל ג'ונס. היא אינה סותרת בצורה גורפת את עמדותיהם של פרויד, של לאקאן או של ג'ונס, אלא מצליחה ליצור מודל תאורטי של המיניות הנשית המשלב עמדות אלה יחדיו. נראה שהדיון הפמיניסטי סביב המיניות הנשית אינו יכול להתעלם מתרומתה של מונטרלה והמשגתה לגבי המיניות הנשית. ההוגות הפמיניסטיות אינן מזכירות אותה ואף לא את ההבחנות החשובות לגבי הפולמוס בין האסכולה הווינאית (פרויד) לבין האסכולה האנגלו-סקסית (ג'ונס). מונטרלה מצדה, גם בכתביה המאוחרים, בוחרת לא להתייחס לעמדות של הוגות פמיניסטיות ואף מסתייגת מהן כפי שתאמר פרופ' שרון זיסר בריאיון להלן. נראה, עם זאת, שישנן נקודות מפגש רבות בין ההוגות שלהן. קריאה משולבת של הטקסטים מזמנת תובנות חדשות וזיהוי מודלים המשפיעים על המשגות לגבי מיניות נשית ונשיות.

בעקבות קריאת הטקסט של מונטרלה ערכתי ריאיון עם פרופ' שירלי שרון-זיסר, העוסקת בספרות ופסיכואנליזה ומתמחה בהגותה של מונטרלה. הריאיון מעמיק את היכרותנו עם הגותה של מונטרלה, דרך הארת הפן הלאקאניאני ביצירתה.

אוניברסיטת תל-אביב וסמינר הקיבוצים

הערות

- 1 Société de psychanalyse freudienne, (ed.), *Invention du féminin*, Actes de colloque, Paris, 18-19 novembre 2000. Paris: Campagne Première, 2002, p. 239. כותרת הרצאתה של מונטרלה בכנס זה הייתה "À propos de l'amatride". המושג "amatride" הוא נאולוגיזם פרי המצאתו של פֶּרִייה (François Perrier), המציג מודל מסוים של יחסי אם-בת, וזאת בעקבות המושג "apatride" (אדם ללא לאום, ללא מולדת). מונטרלה מאמצת את המושג ודנה בו.
- 2 ז'ראר אלביסון הוא חבר באיגוד פסיכואנליטי בשם אֶרְאָטָה (Errata) שנוסד ב־1983, לאחר פירוקה של האסכולה הפרוידיאנית (EEP), והוא עורך כתב העת *Les carnets de psychanalyse* (מחברות הפסיכואנליזה), שרואה אור בפריז.
- 3 פרנסואה פֶּרְאלְדִי (1938–1993) היה חבר קרוב של מונטרלה. הוא היה דוקטור לבלשנות ופסיכואנליטיקאי, לימד באוניברסיטת מונטריאול ונתן שם סמינריון ברוחו של לאקאן במשך 15 שנה. הוא עמד בראש האסכולה הפסיכואנליטית של מונטריאול.
- 4 Michèle Montrelay, *La portée de l'ombre*, Paris: Ed. Des Crépuscules, 2009, p. 15 (מכאן ואילך, התרגומים מצרפתית הם שלי, אלא אם צוין אחרת. ההוספות בסוגריים מרובעים הן שלי, ד"ח).
- 5 פרנסואז דולטו (1908–1988) התפרסמה בזכות תכנית רדיו שבה הצליחה להסביר לקהל הרחב סוגיות סבוכות של מחקרה ועבודתה הקלינית. מונטרלה רואה בדולטו תאורטיקנית גדולה ומצרה על שלא תמיד זכתה לכבוד הראוי על חדשנותה ועל מחקריה התאורטיים החשובים – וזאת אולי בגלל הצלחתה במישור הפופולרי. מונטרלה גם עבדה עם דולטו, וב־2008 השתתפה בסרט תיעודי עליה, ובו סיפרה בהרחבה על תרומתה.
- 6 הטקסט הראשון בהצל והשם עוסק בספרה של דיראס בשבי הקסם של לולו ו. שטיין. טקסט זה הוא מעין שכתוב של דברים שנשאה מונטרלה ביוני 1965 בסמינר של ז'אק לאקאן.
- 7 ראו ריאיון עם פרופ' שירלי שרון-זיסר בהמשך.
- 8 מונטרלה מתייחסת לספר רוברט, הערב (*Roberte, ce soir*) שהוא חלק מהטרילוגיה של קלוסובסקי חוקי הכנסת האורחים (*Les Lois de l'hospitalité*).
- 9 ארנסט ג'ונס התרשם מאוד מפרויד, הפיץ את תורתו, כתב עליו ביוגרפיה חשובה וגם הקים את המוסד הפסיכואנליטי האמריקאי והאנגלו-סקסי. אך הוא חלק על פרויד בכמה עניינים מרכזיים, כגון שאלת הליבידו הנשי. מלאני קליין וקארן הורני שותפות לאסכולה של ג'ונס ומציבות את קנאת הרחם מול קנאת הפין.
- 10 דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, מאנגלית: דבי אילון, תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 148.
- 11 מישל מונטרלה, "מחקרים על הנשיות", כאן, עמ' 293–294.
- 12 מונטרלה משתמשת כאן במושג הביולוגי phylogénèse המתאר התפתחות של זנים.

- 13 מונטרלה, "מחקרים על הנשיות", כאן, עמ' 303.
- 14 אוונס, הערה 10 לעיל, עמ' 157.
- 15 בשני הפרקים האחרונים של ספרה עוסקת מונטרלה בסוגיית הכתיבה הנשית ומתייחסת לספרות כדוגמת הלן סיקסו (Cixous), שנטל שאוואף (Chawaf) ואחרות.
- 16 Eugenie Lemoin-Luccioni, *Partage de femme*, Paris: Le Seuil, [1976] 1982, p. 9; Sarah Kofman, *L'Énigme de la femme : La femme dans les textes de Freud*, Paris: Galilée, 1980; Monique Schneider, *La part de l'ombre*, Paris: Aubier, 1992
- 17 פוק פעלה במסגרת התנועה לשחרור הנשים בצרפת (MLF) וייסדה את הוצאת הספרים "נשים" (Des femmes). היא התוודעה לז'אק לאקאן דרך הספר *Ecrits*, והחלה טיפול פסיכואנליטי אצלו, שנמשך חמש שנים, עד 1974. בהמשך לטיפול היא הפכה לפסיכואנליטיקאית בעצמה.
- 18 "féminologie" הוא נאולוגיזם של פוק, שאפשר לתרגמו כ"נשיונליזם" או כ"מרע האישה".
- 19 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit, 1977, p. 112
- 20 לוס איריגארי, מין זה שאינו אחד, מצרפתית: דניאלה ליבר, תל-אביב: רסלינג, 2003.
- 21 Luce Irigaray, "The bodily encounter with the mother", David Macey (trans.), *The Irigaray Reader*, Margaret Whitford (ed.), Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991, p. 45
- 22 Julia Kristeva, "Le sujet en procès", *Polylogue*, Paris: Seuil, 1977
- Kristeva, "The Subject in Process", Patrick French and Roland-Francois Lack Kristeva, ;([ed.], *The Tel Quel Reader*, New York: Routledge, 1998, pp. 133-178
- "Politique de la littérature", *Polylogue*, Paris: Seuil, 1977
- 23 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Margaret Waller (trans.), New York: Columbia University Press, 1984, p. 79

ריאיון עם פרופ' שירלי שרון-זיסר

[אוניברסיטת תל-אביב ו"הרשת הלאקאנינית"]

מראיינת: דינה חרובי

מהי חשיבותה של מישל מונטרלה עבורך?

אני חברה באסכולה פסיכואנליטית מילריאנית (העובדת לפי האוריינטציה שמתווה ז'אק-אלן מילר בעקבות הוראתו של לאקאן), שמישל מונטרלה נפרדה ממנה סביב מותו של לאקאן תוך משבר קשה. שנים רבות לפני כניסתי לאסכולה זו, מישל מונטרלה הייתה המורה הראשונה שלי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, ומקור השראה לחשיבה תאורטית בתחום הפסיכואנליזה. אופן אחד בשבילי לדבר על מי היא עבורי הוא דווקא לסמן את נקודות ההפרדה שלי מכמה מעמדותיה המרכזיות. אני מסתייגת, למשל, מן המקום המרכזי מדי, בעיני, שמונטרלה מעניקה כיום (בספר שהתפרסם השנה, השפעתו של הצל [La portée de l'ombre]) לקשר הארכאי עם האם בבחינת מה שעשוי להגן על הסובייקט מפני מה שבלתי אפשרי עבורו (בלשונו של לאקאן, "ממשי"). בעיני, זוהי עמדה שאינה עומדת במבחן הקליניקה האנליטית.

מונטרלה פרסמה את המאמר "מחקרים על הנשיות" ב-1970. לאקאן ערך את "הסמינר ה-20" שבו הוא מתייחס למיניות הנשית, בשנים 1972-1973. מהם ההבדלים המרכזיים בגישות שלהם לגבי המיניות הנשית?

לאקאן נתן קרדיט למונטרלה כמי שלדבריו הגיעה, במאמר "מחקרים על הנשיות", לנסח דבר מה משמעותי ביחס למיניות הנשית עוד לפני שעשה זאת הוא. הוא גם זה שבזכות התערבותו התפרסם המאמר, לאחר שלוס איריגארי ניסתה, לדברי מונטרלה, למנוע את פרסומו. עם זאת, יש כמה הבדלים מהותיים באופן ההמשגה של לאקאן ושל מונטרלה את המיניות הנשית. אמנם, הן לאקאן והן מונטרלה ממשיגים את המיניות הנשית כדו-פנית ביחס לייצוג. לדברי לאקאן ב"סמינר ה-20", "לא כולה" של אישה נמצא תחת הסיורוס. כלומר, יש חלק מהמיניות הנשית שחומק מהסיורוס, הווה אומר מן האבדן של ההתענגות הראשונית המאפשר את הייצוג שהמסמן שלו הוא הפאלוס כחסר. לדברי מונטרלה ב"מחקרים על הנשיות", הלא-מודע הנשי מורכב משתי כלכלות שאינן מתיישבות זו עם זו: הכלכלה של הפאלוס והייצוג, והכלכלה הקונצנטרית הכרוכה באחזור האובייקט האבוד, כלומר כלכלה הממוקמת מעבר לפאלוס ולייצוג. מבחינה זו, עמדותיהם של לאקאן ושל מונטרלה ביחס למיניות הנשית דומות מבנית.

למרות הדמיון המבני, יש הבדל משמעותי בתפיסתה של מונטרלה את המיניות הנשית, וזוהי אחת הנקודות המעניינות במאמר. אני מתכוונת למועקה בהתענגות הנשית.

הבדל אחד בין גישותיהם של לאקאן ומונטרלה הוא באותו חלק של המיניות הנשית שהם ממקמים מעבר לפאלוס ולייצוג. עבור לאקאן ב"סמינר ה-20", אותו החלק של המיניות הנשית שאינו כפוף לסירוס הוא "ההתענגות האחרת" – אותה התענגות שאפשר לחוות אותה, אך לא לתארה במילים, אותה התענגות המכוונת לאינ-סוף משום שלא חל עליה הגבול שמציב הפאלוס, ההתענגות שעליה מעידות, בין היתר, המיסטיקניות. בהצל והשם (*L'ombre et le nom*), ובעיקר במאמר "טקסטים אל האינ-סוף" ("Textes à l'infini") מדברת מונטרלה, בעקבות לאקאן, על ההתענגות האחרת במונחים דומים. אך ב"מחקרים על הנשיות", האזור של המיניות הנשית שהיא ממקמת מעבר לכלכלה הפאלית ולייצוג, אינו אזור של התענגות אלא של מועקה: אותו אָפֶקט (*affect*) בלתי נסבל המתעורר, כפי שמסביר לאקאן ב"סמינר ה-10" שלו, הסמינר על המועקה, כאשר הָפֶקט חָסֵר. לדידה של מונטרלה, הכלכלה הקונצנטרית כחלק מן המיניות הנשית כרוכה במועקה משום שהיא מבוססת על אי-אבדן של הסיפוק הראשוני; על כך, בלשונה של מונטרלה, שהאישה, בחלק מסוים ממיניותה, אינה מאבדת דיה את האובייקט האבוד, מה שאמור לפעול כחסר במנגנון הנפשי שלה. בכלכלה הקונצנטרית הָפֶקט חָסֵר, ואי-האבדן המספיק של רישום הקשר הראשוני עם האם נחוה על ידי האישה בגופה. מכאן המועקה.

מהן ההשלכות של הבדל זה ביחס להתענגות הנשית?

מההבדל במה שמקמים לאקאן ומונטרלה מעבר לפאלוס, נגזרות התוויות קליניות ואתיות שונות. "הסמינר ה-20" של לאקאן מעורר לעתים את הרושם של שיר הלל להתענגות האחרת, בבחינת מה שרק לנמצאים בעמדה הנשית יש גישה אליה. גם דבריה של מונטרלה ב"טקסטים אל האינ-סוף", על ההתענגות האחרת כמה שהגבר קונה אליו גישה ביחסי המין עם אישה, או כמה שבא לידי ביטוי ב"טקסטים-התענגות" הנכתבים מתוך התענגות זו, מהדהדים כשיר הלל להתענגות הנשית. בניגוד לכך, למועקה שהיא קושרת לכלכלה הקונצנטרית שהיא ממקמת מעבר לייצוג, אין מונטרלה שרה שירי הלל. לא משום שלמועקה אין ערך בפסיכואנליזה. נהפוך הוא, המועקה משמשת מצפן בקליניקה הלאקאניאנית, בדיוק משום שהיא סיגנל של הממשי, של מה שנמצא מעבר לייצוג, ושאליו מכוונת האנליזה. אך המועקה, עם כל חשיבותה הקלינית, היא אָפֶקט (*affect*) שקשה מאוד לשאתו. לדידה של מונטרלה במאמר זה, זהו האָפֶקט שבו מתגלם אי-האבדן המלא של האובייקט האבוד בחייה של אישה, אי-אבדן שיש לו חלק בהרס (*ravage*) שביחסי אם-בת שעליו מדברת מונטרלה בסיום הצל והשם.

כיצד נעשית ההפרדה מן הכלכלה הקונצנטרית?

לדידה של מונטרלה, יש חשיבות, עבור האישה, להפרדה מן הכלכלה הקונצנטרית שכרוכה במועקה. גם לדידו של לאקאן יש חשיבות מכרעת עבור הסובייקט לאופרציה של ההפרדה, שבה הוא עוסק ב"סמינר ה-11". אלא שב"סמינר ה-11" לאקאן ממשיג את ההפרדה

כמתרחשת באמצעות אובייקט כלשהו מן האובייקטים של הדחף – השד, הצואה, הקול והמבט (כולם גילומים פנומנליים של האובייקט האבוד) – ואילו מונטרלה ממשיגה את ההפרדה של האישה מן הכלכלה הקונצנטרית באמצעות אובייקט מסוים: הפין. לדבריה, ביחסי המין בין האישה לגבר, הפין, בעונג שהוא גורם, נושא את האישה מן הכלכלה הקונצנטרית שמעבר לייצוג, כלכלת המועקה, אל שדה הייצוג והמסמן, כך שהאורגזמה הנשית היא "אורגזמה בשיח", אפילו אופן של כתיבה. זאת, משום שתנועותיו של הפין, זקפתו ונפילתו, מגלמות, לדברי מונטרלה, את התנודה בין נוכחות להיעדר שהיא בסיסית למסמן. בצינה גורם מסוים כמה שמפריד אישה ממה שהוא מעבר לייצוג (בין אם מדובר בהתענגות האחרת או במועקה) קרובה מונטרלה ב"מחקרים על הנשיות" לעמדה שעתידי לאקאן להביע ב"סמינר ה-20". לפי עמדה זו, המיניות הנשית מורכבת, לבד מן ההתענגות האחרת, גם ממה שהופך את האישה ל"לא כולה" נתונה להתענגות זו, לכפופה, לפחות בחלקה, לסירוס. אך עמדותיהם של לאקאן ושל מונטרלה לגבי המיניות הנשית שונות מאוד לא רק לגבי אותו מרכיב במיניות הנשית שמדובר בהפרדה ממנו (לפי לאקאן, זו ההתענגות האחרת, לפי מונטרלה – הכלכלה הקונצנטרית של המועקה), אלא לגבי גורם ההפרדה. בעוד מונטרלה, כאמור, מציינת רק את הפין, לאקאן מדבר ב"סמינר ה-20" על האופן הקונטינגנטי והפרטיקולרי שכל אישה מציאה כדי לשים גבול להתענגות האחרת, האופן הייחודי שלה להיות אישה (ולא האישה), שכיחודי, אינו יכול להיות צפוי מראש או מוגבל לגורם אחד כמו הפין ביחסי המין. הבדל זה בין גישותיהם של לאקאן ושל מונטרלה לגבי המיניות הנשית נעוץ בהבדל בעמדות תאורטיות ואתיות. אחד מחידושי הגדולים של לאקאן בהמשגת המיניות ב"סמינר ה-20" הוא בהמשגת הנשיות והגבריות לא כנגזרות של אנטומיה, אלא כעמדות ניתנות להצרנה לוגית נוכח הפונקציה של הסירוס. מכך נובע שהיותו של מן דהוא גבר או אישה אינה כשלעצמה מעידה על עמדת הסקסואציה שלו. מה שיעיד על עמדה זו הוא דיבורו כסובייקט באנליזה.

האם יהיה נכון לומר כי בניגוד להמשגותיו של לאקאן, המשגותיה של מונטרלה את המיניות הנשית נטועות באנטומיה?

עצם המשגה של אחד המרכיבים של המיניות הנשית כ"כלכלה קונצנטרית" מבוסס על תפיסה שפרנסואז דולטו תיארה כמבנה ה"מערת" של איבר המין הנשי. מונטרלה ממשיגה את הכלכלה הקונצנטרית כאחד המרכיבים של המיניות הנשית, ומדברת על הפין ביחסי המין כמה ששם גבול לכלכלה זו. תפיסה זו מגבילה בעיני לא רק בשל אופייה הדמיוני, אלא גם משום שלטעמי, במקמה את תפקיד הפין ביחסי המין דווקא כמה שמבצע עבור האישה את פונקציית ההפרדה ונושא אותה לשדה המסמן, ההדחקה והסירוס, היא אינה נותנת די מקום לפרטיקולרי שבסובייקט, שההתחקות אחריו ויצירתו הם עקרונות יסוד של הקליניקה הלאקאניאנית. לעומת זאת, המשגתו של לאקאן את הסקסואציה כעמדה ביחס לסירוס הזניקה קדימה את המחשבה התאורטית והקלינית על המיניות כממוקמת בשדה של הדיבור בהשקתו אל הממשי, לא של הגוף הדמיוני. המשגה הלאקאניאנית של המיניות הנשית נותנת מקום של כבוד להמצאה הפרטיקולרית (מה שלאקאן ימשיג כעבור כמה שנים כ"סינטוס"), כמה שמבצע עבור אישה נתונה את פונקציית שימת הגבול לאותו חלק במיניותה הממוקם מעבר לפאלוס. עם זאת, יש בעיני חשיבות תאורטית וקלינית

ראשונה במעלה לאופן שבו מונטרלה ממקמת את המועקה במבנה המיניות הנשית; ובעידן של שיח פמיניסטי שלעתים הוא חסר ניואנסים – נודעת חשיבות עליונה להמשגתה את הנשיות כמה שאינו ממוקם באופן בלעדי אצל הנשים.

כיצד היית ממקמת את עמדתה של מונטרלה לגבי הקשר אם־בת בהשוואה לעמדתן של פמיניסטיות שמזהות בקשר אם־בת יחס חלופי אידילי?

מונטרלה תורמת רבות לשיח הפסיכואנליטי על אודות המיניות הנשית גם באופן שבו היא קושרת את הכלכלה הקונצנטרית, שמחוץ למובן, ושהגילום האפקטיבי שלה הוא מועקה, לקשר אם־בת. כאן מתגלה גם מורכבות מעניינת בעמדתה של מונטרלה. למרות שהיא מדגישה את חשיבות הקשר הארכאי עם האם כמה שמגן על הסובייקט (בפרט בספר שיצא לאור השנה, השפעתו של הצל *[La portée de l'ombre]*), ב"מחקרים על הנשיות" ובמאמר "טקסטים אל האין־סוף" מתוך הצל והשם, היא מציגה תאורטיזציה מפורטת של ממדיו ההרסניים מבנית של הקשר אם־בת, ממד שלאקאן כינה "ravage" (אסון, או שְׁמוֹת). בכך, כמובן, עמדתה, כמו עמדתו של לאקאן, שונה רדיקלית מעמדתן של תאורטיקניות פמיניסטיות מוכרות, בעיקר הלן סיקסו ולוס איריגארי, שבכתביהן ניכרת אידאליזציה לא מעטה של הקשר אם־בת – בעיקר מטעמים אידאולוגיים, לא קליניים.

טענה מרכזית של מונטרלה ב"מחקרים על הנשיות" היא כי אישה חווה בגופה את גופה של האם כאילו היה זה גופה שלה. מהן ההשלכות של עמדה זו באנליזה?

פירושה של טענה זו, במונחים הפרוידיאניים והלאקאניאניים המנחים את מונטרלה, היא כי הדבר האמהי האמור להפוך לאבוד ביחס לשרשרת הייצוגים של הלא־מודע כדי שהייצוג יהיה אפשרי – הוא לעולם לא די אבוד עבור האישה. כאן מקור התופעות הקליניות המוכרות היטב מאנליזות של נשים, כמו הצפות של מועקה או סבל בחיי האהבה, שאינו אלא שחזור של אותו אסון ראשוני ביחסי אם־בת, שיסודו באי־הפרדה מספקת מן הדבר האמהי שהוא מבני ללא־מודע הנשי. אם ובת, כותבת מונטרלה ב"טקסטים אל האין־סוף", נתונות ב"מאבק נצחי" משום שביחס ביניהן, ה"חכם המתווך", פונקציית האב – "חסר". בהמשגה זו של הקשר אם־בת והשלכותיו הקליניות, עמדתה של מונטרלה עולה בקנה אחד עם עמדתו של לאקאן ביחס לאסון או ל-"ravage" ב"סמינר ה־20" ובמקומות נוספים.

את עוסקת הן בספרות והן בפסיכואנליזה, כמו גם בשאלת היחס בין שני שדות אלו. מהי, לדעתך, תרומתה של מונטרלה לשאלת היחס בין ספרות ופסיכואנליזה?

חשוב לציין בהקשר זה כי מישל מונטרלה לא רק כותבת תאוריה פסיכואנליטית בסגנון ספרותי, אלא אף תרמה תרומה חשובה לעיסוק בספרות בהקשר של הפסיכואנליזה. מוכר ושגור השימוש במושגים פסיכואנליטיים, כולל אלו של הפסיכואנליזה הלאקאניאנית, לצורכי פרשנות הרמנויטית של טקסטים ספרותיים, והוא אף מאפיין את סוג ביקורת הספרות המכנה עצמה "פסיכואנליטית". אך באורח פרדוקסלי, אם לא אירוני, סוג פרשנות זה עומד בסתירה הן עם מושג הפירוש בפסיכואנליזה הלאקאניאנית והן עם היחס בין

הספרות לפסיכואנליזה כפי שמגדיר אותו לאקאן. הפירוש בפסיכואנליזה הלאקאניאנית אינו מכוון להוספת מובנים לאלו שהסובייקט פורש, אלא דווקא לריקונם, בין היתר משום שהמובנים נטועים בפנטזמה לא-מודעת שהיא סיבה עיקרית לסבל הנוירוטי. מבחינה זו, הפירוש הלאקאניאני הוא אנטי-הרמנויטי, ואין צידוק תאורטי לעשות בו שימוש לצורכי ההרמנויטיקה של ביקורת הספרות. נוסף לכך, לאקאן מדגיש ב"ליטורטר" ("Lituraterre"), הצהרתו החשובה על היחס בין ספרות לפסיכואנליזה, כי "הפסיכואנליזה אינה הולכת לספרות על-מנת למצוא שם את מה שהיא כבר יודעת, אלא כדי לגלות עוד משהו על האניגמות שהן מעניינה [של הפסיכואנליזה]"¹. כך אפוא, השימוש במושגים פסיכואנליטיים כדי למצוא את גילומם בטקסטים ספרותיים, הוא זר לרוחה של הפסיכואנליזה. הכיוון של הפסיכואנליזה ביחס לספרות הוא הפוך, וזה בדיוק הכיוון שבו הולכת מונטרלה במאמרה על ספרה של מרגריט דיראס, בשבי הקסם של לול ו. שטיין (*Le ravissement de Lol V.* Stein), שתחילתו בעבודה שהציגה בשיעור האחרון של ה"סמינר ה-12" של לאקאן, שש שנים לפני אמירתו הפרדיגמטית של לאקאן ב"ליטורטר". מונטרלה עושה שימוש בטקסט של דיראס לא כדי למצוא שם את התופעות שכבר מוכרות לפסיכואנליזה וממושגות על ידה, אלא ככלי לחקירה פסיכואנליטית על הקשר בין המיניות הנשית, המלנכוליה, השכחה והריק. בתוך כך היא מעניקה תשומת לב קפדנית לא לתכנים אלא למרכיבים לשוניים שמחוץ למובן, ובעיקר לאות. תרומות מבריקות וחסרות תקדים של מונטרלה לאופן השימוש בטקסטים ספרותיים ככלי מחקר פסיכואנליטיים ניתן למצוא עוד קודם לכן, במאמרה המוקדמים ביותר שהופיעו בסוף שנות השישים במחברות האסכולה של לאקאן, למשל "קרעים בסמלי" ("Ruptures dans la symbolique"); במאמר זה היא מתייחסת למקצב באחד משיריו של מלרמה (Mallarmé) כמסד להמשגת התופעה הקלינית של קרעים בייצוג. מונטרלה בעיני היא לא רק מי שהביאה לתשומת לבו של לאקאן את כתביה הספרותיים של דיראס, אלא מי שתרמה בעצמה תרומות חשובות לתאוריה ולפרקטיקה של עבודה פסיכואנליטית עם טקסטים ספרותיים. במוקד התאוריה והפרקטיקה הללו לא מובנים אלא מבנים לשוניים, שהם כשלעצמם מחוץ למובן, תרומות שעשויות להיות בסיס למחקר בממשק שבין הפסיכואנליזה והספרות. מחקר זה בניגוד לאוקסימורון של ההרמנויטיקה הפסיכואנליטית הרווחת, יהיה מדויק ונאמן לרוחה של הפסיכואנליזה הלאקאניאנית.

מעבר להמשגות הספציפיות של מונטרלה לגבי המיניות הנשית, כיצד היית מתארת את אופי התרומה שלה לשיח הפסיכואנליטי?

מישל מונטרלה עבורי היא אחת התאורטיקניות המקוריות והיצירתיות ביותר בתחום הפסיכואנליזה. גם בפסיכואנליזה כתחום שמעצם מבנהו נתון לשינויים מתמידים ומצריך המצאות מבלי הרף, מישל מונטרלה ראויה בעיני לציון כתאורטיקנית מקורית ויצירתית ביותר לאורך כל עשורי העשייה הפסיכואנליטית שלה. עוד באמצע שנות השישים, כשהייתה מונטרלה אנליטיקאית צעירה, היא הציעה, למשל במאמר "ההיגד כדבר" ("L'énoncé en tant que chose"), סינתזה בין ההוראה של לאקאן שעד אז הדגישה את המסמן, לבין הפיתוחים של דולטו, שהדגישה בהמשגותיה את תפקידם של איברי הגוף, באופן שהטרים את ההמשגות של לאקאן בתחילת שנות השבעים, ובעיקר ב"סמינר

ה-20, עוד (Encore) על אופן נוכחות ההתענגות, שתמיד כרוך בה משהו מן האורגני, בשפה. דוגמה בולטת אחרת לחדשנות ולמקוריות של מונטרלה בתחום הפסיכואנליזה היא האופן חסר התקדים שבו היא עושה שימוש במודלים תאורטיים מתחום פיזיקת הקוונטים והקיברנטיקה כדי לקדם את המחשבה המטא-פסיכולוגית, את ההמשגה הפרוידיאנית של מבנה הלא-מודע. כך למשל במאמר "בגבולות הלא-מודע הפרוידיאני" ("Aux frontières de l'inconscient [freudien]"), שהתפרסם בתחילת שנות השמונים, נסמכת מונטרלה על הבחנה מתחום הקיברנטיקה בין "מידע-ידע" (information-knowledge) לבין "מידע-ארגון" (information-organization) כדי לחדד את ההבדל בין שרשראות ייצוגים, שיש להן מובן עבור הסובייקט והנושאות עבורו "מידע", לבין רגעים כאלה המתרחשים באנליזה, בהם ייצוגים לא מודעים מתארגנים אחרת, באופן שהוא אולי חסר מובן עבור הסובייקט, אך יש לו אפקטים ניכרים בחייו. באותו מאמר, כמו במאמר "המעמד הכפול, המקוטע והצף של הלא-מודע" ("Le double statut flottant et fragmentaire, de l'inconscient"), נסמכת מונטרלה על הבחנתו של הפיזיקאי דייוד בוהם (Bohm) בין שדות חלקיקים בעלי ארגון גלי (ondulatory) לבין שדות חלקיקים בעלי ארגון השתברותי (crepuscular). זאת, כדי לחדד אבחנה דומה בין הארגון ה"צף" של הלא-מודע לבין אחד המופעים של הלא-מודע, שבו ייצוגים לא-מודעים נדחסים זה אל זה כדי לייצר ייצוג כלאיים המופיע כדימוי בחלום, כשל לשון או חידוד לשון (witz). ייצוג כלאיים זה, לפי המשגתה של מונטרלה, "מזנק" (saut) מתוך הלא-מודע. גם לאקאן עשה שימוש במודלים תאורטיים מדיסציפלינות שמחוץ לפסיכואנליזה – הבלשנות של פרדיננד דה-סוסיר ותאוריות הספרות של רומן יאקובסון בתחילת הוראתו, והטופולוגיה ותאוריית הקשרים במתמטיקה בסופה, כאשר תר אחר מודלים התפוסים פחות במסמן.

הצל והשם עוסק בעיקר בנשיות; מהי עמדתה של מונטרלה לגבי המיניות הגברית?

לאחר הצל והשם, שעסק בעיקר במיניות הנשית, תכננה מונטרלה לכתוב ספר על המיניות הגברית, שכותרתו המתוכננת הייתה "השיגור", ושהתבסס בחלקו על סמינר על אודות המיניות הגברית שהעבירה מונטרלה בימיה האחרונים של האסכולה של לאקאן. תכנון זה לא הגיע לידי מימוש, אך מאז תחילת שנות השמונים פרסמה מונטרלה סדרה של מאמרים בנושא, שרובם כוללים קריאה מקורית ומפתיעה של מקרה "הנס הקטן" של פרויד. מקרה זה כולל, לקראת סופו, פנטזיה של הילד בן החמש שזקפותיו הבלתי נשלטות נמצאות בבסיס המועקה והפוביה שלו. בפנטזיה זו, שרברב המבקר בביתו מפרק ומרכיב מחדש את איבר המין שלו ואת אחוריו כפי שהוא עושה לברזי האמבטיה. בשונה מפרויד, מונטרלה רואה בפנטזיה זו את בסיס הפתרון שמוצא הנס הקטן לפוביה שלו, והיא גוזרת ממנה מושג שלדידה הוא יסודי למיניות הגברית: מושג ה-appareillage, שהוא גם כותרת מאמרה המרכזי של מונטרלה בנושא המיניות הגברית. מונטרלה מדגישה כי למילה appareillage בצרפתית ארבע דנוטציות שכולן בעלות משקל לגבי המיניות הגברית: (1) ציוד (2) חלק מציוד (3) הכנות ליציאה לשיט (4) היציאה לשיט עצמה. לדידה של מונטרלה, "קיים דמיוני שהוא ספציפית גברי", הקשור ביחסי הגומלין בין ארבע דנוטציות אלה. המיניות הגברית, היא טוענת, כרוכה בהבניה דמיונית של פנטזיה על איבר נתיק הניתן לפירוק והרכבה, כזה המופיע בפנטזיית השרברב של הנס הקטן, פנטזיה שבלעדיה מסתכן הגבר, ביחסי המין

עם אישה, בכך שיאבד עצמו לחלוטין, שיתנפץ נפשית לרסיסים. המשגה זו של מונטרלה את המיניות הגברית אינה מתיישבת לגמרי עם המשגותיו של לאקאן, בעיקר ב"סמינר ה-20", בפרט משום שהיא מדגישה את הפן הדמיוני והפנטזיוני של מיניות זו, הקשור לדידה לאנטומיה של הגוף הגברי. זאת בעוד לידו של לאקאן ב"סמינר ה-20", מיניות גברית פירושה בראש ובראשונה עמדה מול הסירוס: עמדה של אחד מאלו שחלה עליהם הפונקציה הפאלית. יחד עם זאת ניתן לטעון כי מושג הסירוס, במובן הפסיכואנליטי של אבדן, הוא המסד המבני לאופן שבו מונטרלה ממשיגה את המיניות הגברית ככרוכה בפנטזיה של אבדן (אבדן איבר, אבדן זרע) שגוף הפרטנר שם לו גבול. מכל מקום, עם כל המשקל הרב מדי, בעיני, שהן נותנות לממד הדמיוני שמבחינת הפסיכואנליזה הלאקאניאנית הוא המתעתע והמטעה ביותר, המשגותיה של מונטרלה על אודות המיניות הגברית הן תרומות מקוריות לפסיכואנליזה.

מהו אם כן תפקידו של הגוף הנשי עבור הגבר?

מעניינת בהקשר זה גם תפיסתה של מונטרלה, כפי שהיא מופיעה כבר בספרה הצל והשם, על אודות תפקיד הגוף הנשי עבור הגבר: לא רק גבול שבלעדיו תהפוך פנטזיית אבדן האיבר הנתיק במהלך יחסי המין לפנטזיית שבירה לרסיסים, לאבדן מוחלט, אלא אפשרות לאחזור קשר ארכאי אל ההתענגות הנשית, ההתענגות האחרת, שמעבר לפאלוס ולייצוג, אותה ממשיג לאקאן ב"סמינר ה-20". קשר זה, יסודו הבראשיתי ביותר הוא הקשר הטבורי, האומביליקלי, בין האם לבן שהיא נושאת ברחמה. האקט המיני אצל הגבר, כותבת מונטרלה ב"מחקרים על הנשיות", משחזר את החתך הארכאי שלו מן האם, אך מחזיר לו את הנשיות של הפרטנר. בשל היותו, עבור הגבר, המכשיר לאחזור ההתענגות האחרת הבראשיתית, האומביליקלית, רואה מונטרלה את איבר המין של הגבר לא רק כאוגד של הגבר עם נשיותו, אלא אף כמה שפועל אומביליקלית בגוף הגבר הבוגר, או לדבריה, כ"שריד של נשיות בגוף הגברי".² גם המשגה זו של הפן הנשי במיניות הגברית היא תרומה מקורית של מונטרלה לשיח הפסיכואנליטי. מהמשגה זו, כמו גם מן המשגה של מונטרלה של המיניות הנשית, נגזרת הסתייגות מפורשת של מונטרלה מן הבנליות שבשיח הפמיניסטי, כולל, ואולי בעיקר, זה של כותבות כמו לוס איריגארי, ז'וליה קריסטבה והלן סיקסו הממצבות עצמן לכאורה ביחס לפסיכואנליזה הלאקאניאנית. "רבות הן הנשים אשר באמצעות המילים, הצבעים, הצלילים, ה'רעיונות' [...] נותנות מקום לאותה נשיות שאי-אפשר לחשוב או לדבר אותה", כותבת מונטרלה בטקסט "האישה האחרונה?" ("La dernière femme?") החותם את הצל והשם; בכך היא מרמזת אל הכתיבה התאורטית הפמיניסטית ואל היצירה הפמיניסטית המושפעת ממנה. אך היא מטעימה: "השפה כשלעצמה איננה של גברים או של נשים. השפה היא מקומה של הנשיות האחרת, החומקת מכולנו, שהיא ממשית משום שהיא מעבר למחשבה ולמילים". לכן היא מזהירה את התאורטיקניות הפמיניסטיות ואת מי שדבקות במשנתן תוך מתן עדיפות לאידאולוגיה (שתמיד חשודה על הפסיכואנליזה כמה שהאמת שלה היא ההתענגות) על פני ההתנסות האנליטית: "אם תנכסנה את הנשיות כולה לעצמכן, תמנענה מהגברים את האפשרות להיות לכם למאהבים".³ זוהי אזהרה המעוררת מועקה של ממש. עבורי לפחות...

מן הטקסטים של מונטרלה עולה קול ייחודי מאוד. כיצד היית מאפיינת אותו ואת מקומו בשדה השיח הפסיכואנליטי?

מונטרלה נותרה בעיני התאורטיקנית בעלת סגנון הכתיבה הפיוטי והיפה ביותר בשדה הפסיכואנליזה. כמי שעיקר עיסוקה המחקרי הוא בסוגיית הסגנון והפואטיקה בהקשרם לפסיכואנליזה, זהו אינו עניין של מה בכך. באסכולה שלאחר לאקאן רווח סגנון כתיבה בהיר, מובנה, חף מפיוטיות. סגנון זה מועיל ללא ספק להבהרה של הוראתו המורכבת מאוד של לאקאן ולמסירה של הפסיכואנליזה, ועם זאת הוא נמצא במתח כלשהו עם הדגש ששם לאקאן, בהוראתו המאוחרת, על הסגנון בספרות (למשל סגנונו הספרותי המאוחר של ג'יימס ג'ויס) ועל לשון השירה כעל מה שמחורר את המובן. אני חשה בחסרונו של סגנון כתיבה פיוטי בתחום הפסיכואנליזה הלאקאניאנית שלא רק ידבר על הקשר של הפסיכואנליזה לשירה – "המאמץ לשירה" כפי שקרא מילר לאחד מן הקורסים האחרונים שלו באוניברסיטת פריז VIII – אלא גם יגלם קשר זה, כפי שעשה לאקאן לעתים בכתביו. לדעתי, אין פסיכואנליטיקאי שהיטיב כל כך לגלם קשר זה של הפסיכואנליזה לשירה כמו מישל מונטרלה, בעיקר בספרה הצל והשם, וזאת מבלי לוותר כהוא זה על הדיוק המחשבתי והקפדנות הלוגית המאפיינים את הפסיכואנליזה הלאקאניאנית. המשפט הראשון שאני זוכרת עצמי אומרת למישל מונטרלה הוא "תודה על כך שהפכת את הפסיכואנליזה למעשה שירה". סגנון הכתיבה שלה, שהוא בה בעת פיוטי ומדויק לוגית, היה ועודנו מקור השראה חשוב עבורי.

תל-אביב 2009

הערות

- 1 Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan, livre 18: D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1971-1972), Jacques Alain Miller (ed.), Paris: Seuil, 2006, p. 116
- 2 Michèle Monterlay, "Why did you tell me I love mommy and that's why I am frightened when I say 'I love you'", *American Imago* 51, 2 (1994), p. 222
- 3 Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom; sur la féminité*, Paris: Minuit, 1977, p. 166

מחקרים על הנשיות*

מישל מונטרלה

מצרפתית: נועם ברוך
עריכה מדעית: דינה חרובי

“את, כמו כל הנשים, חושבת עם איבר המין שלך, לא עם הראש שלך”
(אנטונן ארטו)

מדוע התאוריה על הנשיות בפסיכואנליזה נוסחה מלכתחילה על דרך הברירה בין שתי אפשרויות? מה המשמעות, לגבי האנליטיקאי, של הכורח לבחור בין שתי תפיסות מנוגדות של האישה: תפיסתו של ארנסט ג'ונס מזה, ותפיסתו של פרויד מזה?

העלאתן של שאלות אלו מחייבת להזכיר בקצרה את התוכן של שתי התורות ולהסביר מה הופך אותן לתורות שהסתירה ביניהן אינה ניתנת ליישוב.

עבור פרויד, חד הוא הליבידו אצל שני המינים. יתרה מכך, הוא תמיד זכרי במהותו. שכן הדגדגן, החלק החיצוני והזקיף, ועל כן האיבר ההומולוגי לפין, הוא־הוא האיבר הארוטי של הבת. לכן, כאשר בשלב האדיפלי הבת מתאוה לילד מאביה, אובייקט חדש זה נטען גם הוא בערך פאלי: הילד אינו אחר מאשר התחליף לאיבר הזכרות, שהבת עומדת אז על כך שנשלל ממנה. כך, לאורך נקודות ציון פאליות, מתגבשת המיניות הנשית.¹

עבור ג'ונס ועבור האסכולה האנגלית (מלאני קליין, קארן הורני, ג'וזין מילר), הליבידו הנשי הוא ייחודי. הבת מלכתחילה מגלה העדפה לפנים הגוף ולנרתיק: מכאן החוויות הארכאיות של הנשיות המותרות רישום בל־יימחה. לא די אפוא להסביר את המיניות הנשית על יסוד נקודת מבט “פאלוצנטרית”. צריך לאמוד גם כיצד האנטומיה ואיבר המין של הבת משפיעים על הלא־מודע שלה.²

* Michèle Montrely, "Recherches sur la féminité", *Critique* 278 [1970], pp. 574-654; *L'ombre et le nom: sur la féminité*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 57-81
הערתו במאמר זה הן הערותיה של המחברת, המתורגמות מן המקור, אלא אם יצוין אחרת. ההוספות בסוגריים המרובעים בגוף הטקסט הן של המתרגם. במקרים בהם לא צוין מראה מקום הוסיפה אותו המערכת. מערכת מכאן מבקשת להודות לרוזליין דרעי, שירה סתיו ועירין דורפמן על עזרתם בהוצאת תרגום זה לפועל.

לכן, בתגובה לווינאים, הניחו ג'ונס והאסכולה שלו את האופי המוקדם, ואף המולד, של הנשיות. פרויד דיבר על ליבידו אחד, בעוד ג'ונס הבחין בין שני סוגים של ארגון ליבידינלי: זכרי ונקבי. ארבעים שנה חלפו: הסתירה ג'ונס-פרויד מוסיפה להוות נקודת מוצא לכל דיון בשאלת הנשיות. היש אפשרות להתקדם אל מעבר לסתירה זו?

כאלוצנטריזם וקונצנטריזם

עבודות שנערכו לאחרונה על ידי ז'אנין שֶסְגֶה-סְמִירְז'ל (Chasseguet-Smirgel) ועל ידי צוות של פסיכואנליטיקאים, וקובצו בכרך מחקרים פסיכואנליטיים חדשים על המיניות הנשית (*Recherches psychanalytiques nouvelles sur la sexualité féminine*), הראו כי קיימת אפשרות לצאת מן הסתירה. צליחתה מתרחשת מרגע שמניחים בצד את ההתעסקות הפולמוסנית ונצמדים לקליניקה.

מחקרים אלו נפתחים מטבע הדברים בניתוח מפורט של העימות בין שתי האסכולות. המחברים מביאים סקירה היסטורית של מחלוקת ארוכה ולוהטת זו, ואגב כך מחלצים את ציריה המרכזיים. אך משסיימו סקירה זו, אין המחברים נוקטים עמדה. הם נוטים את זירת הוויכוח ומובילים אותנו אל ספת האנליטיקאי, אל המקום שבו האדם המדבר אינו עוד הדובר של אסכולה זו או אחרת, אלא דווקא הפציניט.

נדירות הפעמים שבהן מתוארים קטעים נרחבים של טיפול אנליטי; נדירות אף יותר הפעמים שבהן תיאורים אלו מוקדשים למקרים של נשים. כאן, המחברים נוטלים לעצמם חירות לעקוב אחר השיח של פציניטיות באנליזה, על הקצב שלו, על סגנונו ועל נפתוליו. הקורא נתון בתוך המרחב הנתחם על ידי שיח זה, המרחב של הלא-מודע. זהו מרחב שבו, כפי שפרויד שם לב, השלילה אינה קיימת, וכתוצאה מכך המונחים המהווים סתירה אינם מוציאים זה את זה כלל ועיקר; אדרבה, הם מתקיימים במקביל וחופפים זה את זה. למעשה, קורא המבקש לפלס לו דרך במחקרים אלו מוצא את עצמו נדרש הן לפרויד הן לג'ונס. שכן, ספר זה אינו רק מדבר על המיניות על פי פרויד, אלא גם מדובב אותה לדבר באופן בלתי אמצעי ובלתי נשכח. נודף ממנו *odor di femina* ["ניחוח אישה"] אשר קשה להסבירו ללא התייחסות לעבודותיהם של האנגלים ושל הווינאים.

הספר מחקרים פסיכואנליטיים חדשים מזמן אפוא שתי דרכים למיקומה של שאלת המיניות הנשית, אשר בנקודה זו כדאי להבהיר בצורה נינוחה יותר. הבה נחזור לפרויד: אי-אפשר להבין את האופנויות המהותיות של ארגון האיווי הנשי בלי לאמץ את רעיון הפאלוצנטריזם אשר בני דורו של פרויד כה השמיצוהו. המחקרים נדרשים אליו באופן קבוע ובצורה גלויה, אך מדגישים כי אין לזהות את הפאלוס עם הפין. ואמנם, הפאלוס, שהנו רחוק מלסמן מציאות אנטומית, מציין, על פי הספר, את האידיאלים ואת הערכים שמייצג הפין. המחברים משחררים את מושג הפאלוס מן ההקשר האורגני שעמו עדיין נוטים לבלבל

אותו לעתים קרובות, ובכך מאפשרים לעמוד היטב על טבעו של הפאלוצנטריזם: "יש מקום לסלק מן המחקר על קנאת הפין את הפין עצמו, בתפיסתו כְּדָבָר".³ חשוב לעומת זאת להדגיש את הממד האידיאלי שאליו מתייחס איבר הזכרות: "קנאת הפין היא תמיד קנאה לפין שעבר אידיאליזציה".⁴

בד בבד, המודלים המוצעים להסבר המיניות הנשית מבהירים מהו אותו "פאלוצנטריזם", כפי שהוא מתבטא בְּרֵמָה קלינית: כאשר פציינטית טוענת להיותה חסרת אונים ומושפלת, ותולה את המצב בעובדה שהיא "רק אישה", המחברים אינם ממהרים לסמוך את ידיהם על הכרזתה זו. את קנאת הפין, החבויה בדברים אלו, אין להעמיד על אינסטינקט, לדבריהם. אי-אפשר להצדיקה ב"מצב משוער של סירוס שהאחרות לו היא הפילוגנה".⁵

האיווי לפין הוא לעומת זאת בר-אנליזה, כל עוד הוא נתפס כנובע מעיבוד מורכב, שנוצר על מנת לשַׁמֵּר את העֶצְמָה הפאלית של האב. רק הפציינטיות שיוקרתו של אביהן ומעמדו הסימבולי היו נתונים לאיום מציגות את הבעלות על הפין כהכרח. סבלותיהן והסימפטומים שלהן באים לידי ביטוי באופן המראה כי העיקר ניטל מהן, דהיינו, הפין המזוהה באופן דמיוני עם הפאלוס. כך, כוחו הפאלי של האב נמצא מובטח באופן פנטזמטי.

ההתבוננויות האחרות בנשים, הומוסקסואליות או "נורמליות", מעלות כל אחת צורה פרטיקולרית של יחס אל פאלוס האב, יחס שמטרתו תמיד לשמר גבול בלתי נגיש, הנועד לאפשר לאיווי להמשיך ולהתקיים. יחס זה נבנה באופן סובטילי, אך אינו שונה בטבעו מן היחס הנוצר על ידי גבר: עיון מעמיק במקרה של פרוורסיה אצל גבר מיטיב להמחיש זאת.⁶

המחקרים מראים כי האיווי אינו אלא תחבולה גרידא, תמיד, ובכך הם דוחים את השערת המולדות של האיווי, השערה שניסתה לקדם האסכולה האנגלית בכל הנוגע לנשיות. הם מאשרים את צדקת ההסתייגויות של פרויד ביחס לאותה נשיות "טבעית" שג'ונס כה הרבה להדגיש.⁷

אף על פי כן, המחקרים מאמצים את העיקר מן העבודות הקליניות שנערכו על ידי האסכולה האנגלית. מאמרו של בלה גרונברגר (Grunberger), במיוחד, מדגיש את הארגון הפרטיקולרי, הקונצנטרי, של המיניות הנשית.⁸ הכול מוביל למסקנה, כך מראים לנו, שהאישה, יותר מהגבר, נשאת תלויה בדחפים, אשר המחברים, בעקבות ג'ונס, מזהים בהם השְׁתַּרְגוּת של סכמות קדומות – סכמות אוראליות, אנאליות וגינאליות. קטרין ליקה-פרה (Luquet-Parat) מציינת כי: "אצל הילדה, הפה הוא זה ששב ומקבל באופן סמלי, ומסיבות שהדגיש ג'ונס, ערך של הנרתיק".⁹ ומריה טורוק (Torok) חוזרת בהמשך הספר אל התאוריה של האסכולה האנגלית כדי לפתח אותה: "קליין, ג'ונס והורני הצביעו הרבה לפנינו על מוקדמות הגילויים וההדחקה של התחושות הווינאליות. אנו מצדנו שמנו לב כי המפגש [של סובייקט] עם המין האחר משמש תמיד כתזכורת להתעוררות המין

שלו עצמו. באופן קליני, קנאת הפין וגילוי איבר המין של הבן מקושרים לעתים קרובות לזיכרון מודחק של חוויות אורגזמיות"¹⁰.

כך, שתי עמדות תאורטיות, שנחשבו עד כה כמי שאינן עולות בקנה אחד, זוכות שתיהן לקבל אישור במסגרת מחקר קליני אחד. דומה כי הצלחנו להתקדם אל מעבר לסתירה ג'ונס-פרויד.

התקת מיקומה של הסתירה

אלא שהתקדמות זו אל מעבר לסתירה נותרת משתמעת בלבד. המחברים לעולם אינם מנסחים אותה כתוצאה או כתולדה של מחקרם. הבה נתבונן בשורות הבאות שבהן מנתח ב' גרונברגר את הנרקסיזם הנשי. לטענתו, מה שמאפיין "[...] את ההשקעה הליבידינלית של האישה הוא האופי הקונצנטרי שלה וכן, בה בעת, הפאלוס"¹¹.

לאשר את האופי ה"קונצנטרי" והפאלי בעת ובעונה אחת של המיניות הנשית, משמע לקבוע שהצדק עם פרויד ועם ג'ונס גם יחד. אך, עתה, האם לא נדרש לנסח נקודת מבט חדשה שתשכיל לשמר את האמת של שתי האסכולות?

נקודת מבט זו אינה מנוסחת במסגרת מחקרים חדשים. נראה כאילו הניגוד ג'ונס-פרויד מאבד אט אט את הרלוונטיות שלו לעומת הקליניקה. אף על פי כן, אימות של שתי הנחות שאינן מתיישבות זו עם זו אינו מבטל את הניגוד ביניהן. דבר אינו מוכיח שהפאלוצנטריזם והקונצנטריות משלימים זה את זה בהרמוניה, רק משום ששניהם משתתפים בכינון המיניות הנשית. אני אטען כי, אדרבה, הם מתקיימים יחד, כמי שסותרים זה את זה, וכי מה שמייחד את הלא-מודע הנשי הוא דווקא היעדר האפשרות ליישב סתירה זו.

לכן, החשיבות של המחקרים, שעיקרה התקת מיקומה של הסתירה על ידי המחברים, חשיבות זו אינה מובלטת כל צורכה. היה עליהם לומר, להדגיש, כי המשמעות הטמונה בהיעדר היכולת ליישב את הסתירה ג'ונס-פרויד – הגם שסתירה זו נוסחה בתחילה כפולמוס – חורגת בהרבה מוויכוח בין אסכולות. שכן, מששוכך הוויכוח והיצרים מקבלים פורקן, הסתירה מתגלית כמשחק בין כוחות, המבנה את עצם הלא-מודע הנשי. הפאלוצנטריזם והקונצנטריות, המכוננים בו-זמנית את הלא-מודע, מתנגשים בשני אופנים: הראשון, המופגן יותר, מתבטא כמועקה (angoisse); אך אותו יחס-בין-כוחות פועל, במהופך, גם במנגנון העידון (sublimation). כפי שאנו עומדים לראות, שני תהליכים אלו, שחשיבותם בכלכלה הלא-מודעת מכרעת, רוכבים כל אחד בדרכו על גב הסתירה הבלתי ניתנת ליישוב בין שני היבטיה של המיניות הנשית, כפי שג'ונס ופרויד מנתחים אותם.

א. היבשת האפלה

הייצוג-סידום

הבה נתחיל במועקה בכלל, במה שאנו יודעים על מצב זה, כמצב המשותף לשני המינים. גישה כוללנית זו תאפשר בהמשך למקם בצורה טובה יותר את תהליכי המועקה המייחדים את הנשיות. בפסיכואנליזה מתוארת המועקה על פי רוב כ"חרדת סירוס", כלומר כאימה האוחזת בילד כאשר הוא מגלה את הגוף חסר הפין של אמו. גילוי זה מוליד בקרבו את הפחד כי ביום מן הימים יהיה חשוף לגורל זהה.

אמנם, בכל טיפול נדרש האנליטיקאי להתחשב בכוחו ה"בלתי נכחד" של הפחד מפני הטלת-מום.¹² אלא שפחד זה אינו המועקה: כאשר הגורם לפחד מיוצג, משמע שכבר ניתנה לו סיבה. אך המועקה, לה אין סיבה. רוצה לומר, המועקה מניחה ביטול של כושר החשיבה ככזה. במילים אחרות, המועקה מתגלה כרגע-גבול של חסימת הייצוג המודע והלא-מודע.

כיצד אפשר לנתח חסימה זו? על ידי כך שנבהיר בשלב ראשון את טבעו של הייצוג המהווה מושא לחסימה. שלוש עמדות המבוססות על התאוריה הלאקאניאנית תשמשנה אותי בתור נקודות ציון:

1. הלא-מודע הוא מבנה או קומבינטוריקה של איוויים המתהברים (qui s'articulent)¹³ כייצוגים (representations).
2. ייצוגים אלו יכולים להיות מכונים "ייצוגים-סירוסים", ככל שההיבור (articulation) המילולי שלהם אמנם מפקיע מידי הסובייקט חלק של התענגות (jouissance).
3. התענגות זו היא מטרתו-סיבתו (enjeu) של הייצוג, ואבדנה הוא מחיר הייצוג.

הבה נמשיך עם שלוש הנחות אלו:

1. הייצוג הלא-מודע שאליו אכוון כאן מתייחס לתהליכים השונים מאלו המצוינים בדרך כלל באמצעות המונח "דימוי" (représentation). "דימוי" הוא מונח המתייחס ברגיל אל המודעות; הוא מתאר את הפעילות המחשבתית החלה על המציאות של הסובייקט (הפילוסופי) ושל האובייקטים. לעומת זאת, הייצוג הלא-מודע (représentation inconsciente) אינו משקף את הסובייקט ואת האובייקטים שלו ואף אינו מסמן אותם. הוא השקעה של ממש במילה, ככזו. כיצד זה קורה? דוגמה אחת תבהיר לנו את העניין: הבה נראה מה בין הייצוג המודע [דימוי] של הסירוס לייצוג הלא-מודע.
2. הייצוג המודע של הסירוס אצל ילדים אינו מציין הטלת-מום ממשית. בדמיונו של הבן מדובר באחר שמאיים, ואשר אגב כך מנסח איסור; אצל הבת, זהו סיפור שהיא מדמינת כדי להסביר לעצמה את העובדה שהיא נעדרת פין: "מישהו לקח אותנו ממני". ייצוג כזה מקבל מעמד לא מודע כאשר אינו מתייחס עוד אל המילים המכוננות אותו. משנשלף מן המציאות, זיקתו היחידה היא לצורתו: מה שמושקע עתה, הן בהיגד האוסר והן בדמיון הפנטזמטי, הוא היבורם הספציפי ושלל משחקי המילים, המצלולים והדימויים, אשר היבור זה מאפשר. אך כיצד זה יכולות המילים להפוך לאובייקטים

של השקעה כזו? כיצד הן מצליחות לגייס את כל כוחו של הלא-מודע? אין בכוונתי להיכנס לשאלות אלו. אציין רק, בעודי מפנה את הקוראים לפרויד¹⁴ שהמילים, ברגעים הראשונים של החיים, התמשכו מגוף האם ובד בבד תחמו את מקום השהיה (*suspens*) של איוויה. במילים אלו התחברו אפוא היסוד הממשי ביותר של ההתענגות והיסוד המרוחק ביותר של הפאלוס. האפשר כי זהו כוחן של המילים בלא-מודע?

3. הייצוג הלא-מודע הוא על כן טקסט ותו לא. אך זהו טקסט שיש לו אפקטים: והלוא ראינו שהמיניות אינה מתארגנת על פי אינסטינקט מסוים, על פי "נטייה" מסוימת, אלא על פי מה שנאמר. לפיכך, השיח מונע את האפשרות לזיקה ישירה ונינוחה אל הגוף, אל העולם ואל ההנאה. הוא מרחיק מן ההתענגות, והוא, במובן הזה, מסרס. במילים אחרות, הייצוג הלא-מודע של הסירוס הוא ראשית כול ייצוג מסרס.

אך את המונח "ייצוג" יש להבין גם על פי תפיסה נוספת. שכן, רצף השיח, משטבע בנו פעם אחת את חותמו, אינו פוסק מלשכפל את עצמו. אנו יכולים להגדיר את הלא-מודע כמקום שבו ייצוגים (*re-présentations*) אלו מוצגים שוב ושוב, עד אין-סוף. חזרה (*répétition*) זו, הישנותן הנצחית של המילים, כבר הודגמה פעמים רבות, ובאופן המאפשר לנו להתייחס אליה כאל עובדה ידועה: אם הייצוג אינו חדל מלשוב ולהציג את עצמו, כיצד אפשר שיעלם? ואף על פי כן, האנליטיקאי צריך לתת את דעתו על מחיקה זו. שכן הפציינט המבטא את המועקה שלו בדיעבד, מדבר על זמן שבו דבר לא היה עוד בר-חשיבה בעבורו: הגוף, העולם, התערבבו אז באותה אינטימיות כאוטית, נוכחת מדי, מיידית מדי. הכול הוצג לראווה במין קרבה, במין מלאות שאין לשאת. מה שחָסַר היה חָסֵר, "מרחב" ריק היכן שהוא. במקרים קליניים אלו, נדמה שמה שנעדר הוא אכן הממד המסרס של הייצוג. הכול התנהל כאילו הייצוג, לפחות מצד האפקטים שלו, בוטל לזמן מה.

אדיפוס, איוויה, התענגות

כדי להסביר את התמדתו של הייצוג, אך גם את ההתרופפות שלו במועקה, הבה נתעכב על ההשערה שניסחתי זה עתה. הבה נדמיין כי ברגעים מסוימים הייצוג מייצר את עצמו, אך ללא אפקטים מסרסים: מצב שבו הייצוג מסתובב על ריק, ובכך מאבד את יכולתו להרחיק את הסובייקט מן ההתענגות. תהליך כזה היה מתרחש לא בשל עובדות הטבועות בייצוג עצמו, אלא עקב פלישה, עקב אלימות של הממשי. קריאה של המחזה אדיפוס המלך לסופוקלס, עשויה לסייע בידינו לחלץ את המודל של תהליך זה.

אדיפוס מופיע בתחילת המחזה כמי שזיקתו אל הייצוג מובטחת במידה המאפשרת לו לפתור את חידות הספינקס. ואף על פי כן, העלילה הטרגית תחשוף בהדרגה את כוח החורבן של ייצוג זה. על חורבן זה אמרו אנשי יוון העתיקה כי הוא רצון האלים. לעומת זאת, האנליטיקאי טוען כי אדיפוס הודרך על ידי איוויה העריות שלו. אלים רודפים וסובייקט מתאווה – שני הרעיונות חשובים לענייננו. שכן, התמה של הגורל המתעתע, של תכנית המודרכת על ידי כוחות חיצוניים, תמה זו מדגישה את העובדה המהותית שמימוש האיוויה הלא-מודע הוא תמיד הרה אסון כדי כך שהסובייקט לעולם אינו מסוגל לחולל זאת בעצמו.

דבר אחד הוא להתאוות ודבר אחר הוא לממש את האיווי. כפי שראינו, להתאוות פירושו לייצג לעצמך אובייקט חָסֵר (האם), כלומר "להתענג" עליו רק בצורת מילים. לעומת זאת, לספק איווי זה פירושו לבטל את ההשקעה במילים לטובת השקעה במציאות: במילים אחרות, להתענג על האם, משמע לשלוח יד בקופה, במשחק אשר התנהלותו הרגילה כרוכה בהגדלה אין־סופית של סכום ההימור, הגדלה המבטיחה שהזכייה בו תישאר בגדר כיסוף, כלומר תתמיד להתקיים כייצוג.

מסיבה זו לא נועד האיווי להתממש. מכאן ההדחקה הגורמת לכך שאין ממשגיגים, אין רואים ואף אין לוקחים את אובייקט האיווי, אפילו, ובעיקר, אם הוא בהישג יד: על אובייקט זה להישאר אבוד.

והנה, בסיפורו של אדיפוס, האלים, הגורל, מחזירים את אובייקט האיווי: אדיפוס מתענג על יוקסטה. אך, בד בבד, ההדחקה ממשיכה להתקיים ונעשית יותר ויותר לוחצת: הצורך להיוועץ בטירסיאס פעם אחר פעם, העלאת הקרבנות המרובים והפניות התכופות לחוק – הכול מצביע על מאמץ נואש שתכליתו לא לראות את הגורם לדָבָר. מאמץ שאינו יכול עוד למנוע דָבָר: ההדחקה הופכת ללא יותר מפנטומימה מוגזמת, אשר אין בכוחה להבטיח את הגדלת ההימור המונח בקופת האיווי. והרי ידוע לנו כי כאשר קופת האיווי ריקה, לייצוג אין עוד כל ערך.

הטרגדיה של אדיפוס מדגישה כך בה בעת את הכלכלה של הייצוג ואת פשיטת הרגל שלו. אך היא מורה גם על הסיבה לפשיטת הרגל הזו. מדוע המפגש עם הספינקס מתרחש בדיוק לפני תחילתה של העלילה? על מה מרמז לנו אותו יצור כלאיים, מתחכם וטורף, החובט בכנפיו בשעה שהוא מדבר? מדוע המפלצת הזו, אישה עם גוף חיה, קובעת את מושבה בשערי תביי? האם המפגש עם דמות אניגמטית זו של הנשיות אינו מאיים על כל סובייקט? האם לא הוא שעומד ביסוד חורבנו של הייצוג?

בתהייתו על המיניות הנשית ועל האחיזה הדלה הניתנת בה לחקירה האנליטית, פרויד משווה אותה ל"יבשת אפלה".

הספר מחזקרים חדשים נפתח באזכור נוסחה זו. כמה מוצדק הדבר! אף על פי כן, נדמה שהמחברים אינם מבחינים בצל המאיים שהם מטילים במילים אלו. שכן, המיניות הנשית היא יבשת אפלה, לא מוכרת, לא בגלל אי־מספיקות כלשהי, זמנית, של המחקר: אין היא מוכרת למחקר משום שאין לה חקר.

אפשר מן הסתם לתאר אותה, להסביר אותה בעבודות קליניות או תאורטיות. אך ההתנגדות החרישית של הנשיות לאנליזה מתרחשת במקום אחר – בתוך המסגרת של הטיפול האנליטי. שיח נרקם לו על ספת האנליטיקאי, שיח הדומה לזה שאת סגנונו המחזקרים כה מיטיבים להעביר: שיח "בשידור ישיר", אשר מרוב בלתי אמצעיות נדמה כהופך את החיים עצמם לנראים לעין. אלא שהבלתי אמצעיות, החיים, הם בדיוק מה שמעמיד מכשול בפני האנליזה: הדיבור הוא עתה לא פחות ולא יותר מהתמשכות של הגוף – של הגוף הנמצא

שם, ומדבר. דומה כי דיבור זה שוב אינו מסתיר דבר. דבר אינו סמוי מן העין, הכול גלוי. הנשיות מכשילה את הפירוש, ככל שההדחקה זרה לה.

- הנשיות מסוגלת לקבל מעמד כזה, לא האישה. הבה נבהיר את המובן שיינתן כאן לשלושת המונחים – "אישה", "נשיות" ו"הדחקה":
- המילה "אישה" תציין את הסובייקט שהנו אָפְקט של הייצוג הלא־מודע, ממש כמו הגבר;
 - ב"נשיות" הכוונה למכלול הדחפים ה"נשיים" (אוראליים, אנאליים, וגינאליים), ככל שהללו מתנגדים לתהליכי ההדחקה;
 - ולבסוף, ההדחקה תובדל מן הצנזורה:¹⁵ מן הצנזורה לעולם אין להתחמק; ההדחקה, לעומת זאת, שקולה בערכה לאקט. אכן, המכשולים שמעמידה הצנזורה בפני התפתחות הליבידו נראים כנובעים מגלגולי האיווי של האחר.¹⁶ גרסיות או קיבעונות מנעו מן האב או מן האם מלהסמיל (symboliser) מאורע־מפתח כזה או אחר של מיניות הילד, ומכאן והלאה אותו "חלל ריק", אותו לא־נאמר, פועל כמעצור: הצנזורה המתהווה נוצרת כתוצאה מהיעדר מלאכת ייצוג. היא לפיכך בלתי ניתנת לייצוג ועל כן "בלתי ניתנת לפירוש". ההדחקה, לעומת זאת, מותנית בהסמלה: היא מאפשרת לייצוג, כפי שכבר ראינו, שיהיה מושקע ככה, כאשר הסיפוק הממשי, שננטש, מהווה את מטרת־סיבתו. ההדחקה היא תהליך הכרוך תמיד בהבניה כלכלית.

כפי שאנו עומדים להיווכח, הארוטיות הנשית מצונזרת יותר ומודחקת פחות מזו של הגבר. היא נענית פחות לאיזשהו "להֶאבֵד", כמטרה של הייצוג הלא־מודע. הדחפים, אשר האסכולה האנגלית הראתה את כוחם השופע, תוחמים מקום או "יבשת", שאפשר לכנותה "אפלה", כל עוד היא נמצאת מנותקת מן הכלכלה הסמלית, דהיינו מהווה מושא לדחייה (foreclusion).

הבה נראה מהם התהליכים הגורמים לשימור הנשיות "מחוץ להדחקה" במצבה הפראי, כביכול. התהליך הראשון, השייך לתחום החברתי, נוגע להיעדר האיסורים: הבת נתונה פחות מן הבן לאיומים ולהגנות המטילים עונשים על האוננות. האוננות נענית בשתיקה, מה גם שהיא פחות ניתנת לצפייה. פרנסואז דולטו¹⁷ הראתה כי הבת, האישה, יכולות, בחסות האינטימיות שלהן, לחוות מיניות "מוגנת". יש המדברים בהקשר זה על חרדת האונס, על חרדת החדירה, אך אינם מדגישים כי, למרות הכול, במציאות, הבת נתקלת בסכנות מועטות מסוג זה. לעומת זאת, האנטומיה של הבן חושפת אותו מוקדם מאוד להבנה כי אין הוא אדון: לא לביטוי האיווי שלו ולא לגודל הנאותיו. הוא מתנסה בסיכון, אך גם בחוק, עם איבר המין שלו: הגוף שלו עצמו מקבל ערך של מטרה [לִייצוג].

בכל הקשור לסירוס, העמדה של הגבר שונה אפוא מזו של האישה, אשר מיניותה יכולה להישאר מחוץ לכל הדחקה. היה ונוצרו נסיבות לכך, או אז המטרה־סיבה לסירוס נמצאת מותקת מבחינת האישה: היא מורכבת מן המיניות של המין האחר ומן האיווי לאיבר המין האחר, לרוב זה של האב, ומאוחר יותר של בן הזוג. זה מה שאפשר לגרונף

(Grannof) ולפרייה (Perrier) להצביע על "הרגישות הנשית המופלגת לכל גלגולי הסירוס של הגבר".¹⁸

תהליכים אחרים, שכבר אינם שייכים לתחום החברתי אלא לתחום הדחפים, משמרים את המיניות הנשית מחוץ לכלכלת הייצוג. מדובר בהשתררות הדחפים האוראליים-אנאליים עם ההנאה הווגינאלית. ג'ונס, קליין ודולטו הדגישו את העובדה שהחוויות הארכאיות שיש לבת מהנרתיק מתארגנות על פי סכמות אוראליות-אנאליות מוכנות מראש. אפשר לומר, בדרך קיצונית, כי המיניות המוקדמת "סובבת" סביב פתח אחד ויחיד, איבר עיכול שהוא גם איבר וגינאלי, פתח השואף לקלוט, לנכס, לטרוף עד בלי די. אנו מוצאים כאן שוב את התמה של הקונצטריות, התמה שחילצו מחברי מזוקרים דזשים.

אם איבר-חור זה שאינו יודע שבעה עומד במרכזה של המיניות המוקדמת, אם הוא מארגן כל תנועה נפשית על פי סכמות מעגליות וסגורות, הרי הוא מערער את הזיקה של האישה אל הסירוס ואל החוק: לקלוט, לקחת, להכיל – משמעות כל אלה היא לצמצם את העולם ל"חוקים" הדחפיים הקדמוניים ביותר. זוהי תנועה המנוגדת לתנועה שמניח הסירוס, שבו ההתענגות של הגוף אובדת "למען" שיח שהוא אחר.

לא אטיל כאן ספק באמתות התצפיות הקליניות שנעשו על ידי האסכולה האנגלית: כל התנסות באנליזה של ילדים מאששת את מוקדמות ה"הכרה" של הנרתיק. באופן כללי יותר, נכונה האמירה שהילדה הקטנה מתנסה במיניותה משלב מוקדם מאוד. אך יש להדגיש בה בעת כי מוקדמות כזו לא רק שאינה מעודדת "הבשלה" אפשרית, אלא היא מעמידה מכשול בפניה, מאחר שהיא משמרת את הארוטיות מחוץ לייצוג המסרס.

המועקה והיחס לגוף

סדרת תהליכים נוספת, שלישית, מעמידה גם היא מכשול בפני ההדחקה: תהליכים אלו נוגעים ליחסה של האישה לגופה, יחס שהוא בה בעת נרקסיסטי וארוטי. שכן, האישה מתענגת על גופה כפי שהייתה מתענגת על גופה של אישה אחרת. כל מאורע מסדר מיני (ההגעה לבגרות מינית, התנסויות ארוטיות, אמהות וכיוצא בזה) מתאדע לה, כאילו בא מאחת אחרת: מאורע כזה הוא האקטואליזציה המרתקת של נשיות האישה באשר היא, אך גם, בעיקר, של האם. "להפוך לאישה", "להיות אישה", נראה כאילו כל אלו סוללים את הדרך להתענגות על הגוף פנשי ו/או פאמהי. ב"אהבה-עצמית" שהיא רוחשת לעצמה, אין האישה מצליחה להבדיל בין הגוף שלה-עצמה ובין הגוף שהיה "האובייקט הראשון".

מוטב היה להצביע בצורה ברורה יותר על הדבר אשר כאן אני רק מרמזת עליו, לאמור, שהממשי של הגוף, הלוּבש צורה בבגרות המינית, הנטען בעצמה, במשקל, בנוכחות, כאובייקט האיווי של המאהב, עושה אקטואליזציה-מחדש לממשי של גוף אחר; הוא מגשים-מחדש את הממשי של גוף אשר בשלבים הראשונים של החיים שימש כמצע של המילים, כמארגן של האיווי; את אותו ממשי אשר בהמשך היה גם החומר של ההדחקה הארכאית. האישה, המשיבה לעצמה את מטרתו-סיבתו הראשונה של הייצוג כגוף (וכן

כפאלוס) אמהי, אינה יכולה עוד להדחיקו או "לאבד" אותו. כמו בטרגדיה, הייצוג נתון לאיום של חורבן. אך ביסוד האיום קיימים תהליכים שונים: אצל אדיפוס, השבתה של מטרה-סיבה זו נבעה מן הגורל, מן האלים; היא נעשתה למרות קיומו של איסור. על האישה, לעומת זאת, דבר אינו נאסר; שום היגד ושום חוק אינם אוסרים עליה להשיב אליה את מטרה-סיבה זו, מאחר שאצלה הממשי הכופה את עצמו, הבא תחת ההדחקה והאיווי, הוא הממשי של הגוף שלה עצמה.

מכאן והלאה, המועקה, הקשורה בנוכחותו של גוף זה, אינה יכולה שלא להיות לוחצת וקבועה. גוף זה שהוא כה קרוב, גוף זה שיש להלבישו, גוף זה הוא אובייקט עודף אשר כדי להסמיל אותו צריך היה "לאבד" אותו, כלומר להדחיקו. מכאן הסימפטומים אשר לעתים קרובות כל כך נוטים לדמות אבדן זה: "אין שום דבר עוד, זה החור, זה הריק..." זהו הלייטמוטיב של כל טיפול נשי, אשר טעות היא להבינו כביטוי של "סירוס" כלשהו. אדרבה, מדובר בהגנה הנוצרת כדי למצוא פתרון לגלגולי הסירוס הסמלי, לאי-מספיקותו.

"הפחד מן הנשיות" הוא רעיון שאנליטיקאים נדרשים אליו לעתים קרובות בקשר למועקה הנשית, במיוחד זו של המתבגרת. פחד זה, כפי שניסינו להראות, אינו נובע רק מפנטזמות האונס, הפריצה... באופן עמוק יותר, זהו פחד מפני הגוף הנשי כאובייקט לא מודחק, בלתי-ניתן-לייצוג. במילים אחרות, הנשיות "אליבא דג'ונס", הנחווית באופן ממשי ובלתי אמצעי, מהווה כתם עיוור בתהליכים הסמליים שפרויד מנתח. שתי טריטוריות הטרוגניות, שאינן עולות בקנה אחד, מתקיימות יחד בתוך הלא-מודע הנשי: הטריטוריה של הייצוג, מצד אחד, והטריטוריה הנשארת בגדר "יבשת אפלה", מצד שני.

ההגנות של נשף המסכות

נדיר שבאנליזה המועקה תבוא לידי ביטוי ככזו. לרוב, היא מסווה את עצמה תחת ההגנות שהיא מייצרת. מטרת ההגנות הללו היא לכוון ייצוג של הסירוס, ייצוג שאינו סמלי אלא דמיוני: הן תכלולנה הדמיה של חֶסֶר ודרכה – הדמיה של אבדן כלשהו. זוהי פעולה קלה, מה גם שהאנטומיה הנשית אכן מציגה חסר – את חסרון הפין. האישה נשארת הפאלוס שלה עצמה, אך דבר זה לא ימנע ממנה מלעטות על עצמה את אותו חֶסֶר, ובכך לאפשר לממד הסירוס להפציע כבמין תמונה המייצרת אשליית עומק (trompe-l'œil).

אופני ההצגה מרובים. היעדר הפין עשוי להוות בסיס לשתיקה כמו גם לגנדרנות צעקנית. אפשר להפוך אותו למודל של התנסויות ארוטיות, מיסטיות, נירוטיות. הסירוב האנורקטי למזון, למשל, מייטיב להראות את האיווי של אישה לצמצם, לאיין את הבשר שלה עצמה, להתייחס אל גופה כאל אפס. גם המזוכים, בפסיביות שלו, באינ-אונים שלו, ב"לא לעשות דבר" שלו, מחקה את החסר. יש טעם במובן זה לחזור לתצפיותיה של הלנה דויטש ולתצפית המופיעה במחקרים החדשים. הסירוס כמלבוש מצוי גם בתחום הבדיון הארוטי, שבו דמותה של O – הפתח (orifice) הנשי – מייצגת את עצמה "באופן כוזב" במטמורפוזות הרצופות שלה.¹⁹

מאחר שמסגרת החיבור הנוכחי אינה מאפשרת להתעכב על מקרים קליניים, אפנה באופן טבעי אל המשוררים, אל מי שהפכו את ה"קולנוע" הנשי לרומן, לסרט.

הבה נחשוב על פליני, יוצר הסרט ג'ולייטה של הרוחות, סרט שעורר מבוכה רבה כל כך, מן הסתם מפני שהעלה אל פני השטח, ובדרך כה מוצלחת, את נוכחות "היבשת האפלה". גיבוב הדברים המטורפים, הנוצות, הכובעים, המבנים המוזרים, הברוקיים, הניצבים כסמלי חרש, מתוך כל אלה מתחוור ממד של הנשיות, אשר לאקאן מכנה אותו "נשף מסכות" (מונח ששאל מג'ואן ריבייר²⁰). אך יש לשים לב כי תכליתו של נשף מסכות כזה היא לא לומר מאום. לא כלום, ממש כך. וכדי לייצר את הלא-כלום הזה עוטה על עצמה האישה את הגוף שלה עצמה.

הרומנים של מרגריט דיראס מגלים אותו עולם של בהייה ושל שתיקה. אפשר להראות כי שתיקה זו, אין-דיבור זה, מציגים לראווה, תמיד, את הממד הקוסם של החסך הנשי: בין אם דיראס רוצה "לדובב" אותו כזעקה (מודראטו קנטביילה), בין אם כ"מוזיקה". אזכיר בעניין זה רק את מה שנאמר בשבי הקסם של לול ו. שטיין: "זו היתה מילת-חסר, מילת חור [...] אי-אפשר היה לומר אותה אבל אפשר היה לגרום לה שתהדהד".²¹

כך, אם כן, איבר המין של האישה, איבר וגינאלי-אוראלי המהווה מכשול לסירוס, הוא בה בעת מי שמייצג "באופן כוזב" את הסירוס באפקטים של דָּמָה המעוררים מועקה. מסיבה זו הגבר, מאז ומעולם, מכנה את ההגנות הנשיות ואת נשף המסכות הנשי, הַדֵּעַ (le mal).

רע זה, האישה אינה מואשמת בתכוננו, אף לא בביצועו, אלא בגילומו. הוא מעורר שערוריה בכל פעם שהאישה "משתמשת" באיבר המין שלה כדי לעקוף את הדיבור ואת החוק, כל אימת שהיא חותרת תחת חוק, תחת דיבור, הנשענים על ארגון של המבט, ארגון גברי ליתר דיוק. הסבל (le Mal) מורגש ככזה, אומר פרויד, כאשר המועקה משתלטת על הילד אל מול גופה המעורטל של אמו. "בשר-חור זה, האם לא בזה הסתכם האיווי שלו?" ברגע הזה, הסמלי (le Symbolique) מתרסק לתוך הממשי (le Réel), אשר האישה, ביחסה אל הלא-כלום – כלומר אל הדבר (la Chose, das Ding) – מאפשרת לראות-לא-לראות אותו. פרויד אומר גם שהפרוורטי אינו יכול לראות את גופה המסורס של אמו. במובן הזה, כל גבר הוא פרוורטי. הוא מתענג מבלי לומר זאת, מבלי להתקרב לזה מדי – שכן אז היה מקבל על עצמו מועקה איומה, או לחלופין את השנאה; הוא מתענג מכלי שני על הדבר שהוא רואה-לא-רואה בסמיכות לאישה. בה בעת, הוא מעמיד פנים כאילו אינו מבין שיחס זה שיש לה עם הדבר הוא יחס שעבר עידון. הרע הזה, הסבל, הוא דבר שיש להדחיקו.

סרט כמו *Dies Irae* (יום הזעם) חושף את כל ה"הגנות" הגבריות מפני הנשיות ואת היחס הישיר שמקיימת האישה עם ההתענגות. הגבר מבועת מן האיום של הנשיות על ההדחקה "שלו". כדי להרגיע אותו, כדי לשכנע אותו, האישה מתקדמת עוד ועוד בדרך שהיא דרכה: היא מסבירה את עצמה, היא רוצה לומר את האמת, אך אינה מבינה שהשיח שלה יהיה בלתי קביל. שכן, לומר הכל, כלומר לעבור על חוק ההדחקה, זה בדיוק מה שמזהם את האמת היקרה ביותר והופך אותה לחשודה, לנתעבת ולמגונה. מכאן הצנזורה הגברית:

התסכולים, האיסורים, הבוז הרובץ על האישה זה מאות בשנים, כל אלה יכולים להיות אבסורדיים, שרירותיים, אין זה משנה כלל. העיקר טמון במעשה הכופה אל נכון ויתור על ההתענגות. אוֹ-אז יכולה להיפסק השערורייה: איבר המין הנשי מאשר את הסירוס הסמלי.

האנליטיקאי אינו יכול מצדו להגדיר את הסירוס הנשי כֶּאֱפֶקט טהור של אילוציו. אם האישה הנוירוטית, ההיסטרית, היא זו שאינה מפסיקה לרצות להיות איבר המין שלה, האם, בדרך הפוכה, האישה ה"בוגרת" אינה זו המְבַנָה מחדש את המיניות בשדה החורג מאיבר המין? עקרון הליבידו האחד, הגברי, שפרויד טוען לו, עשוי להתבהר מתוך "אקס־טריטוריאליות" זו.

ב. התענגות ועידון

1. העידון הנשי: השערות

הבה נתחיל שוב מדוגמה השאולה מן הספרות. דיוקנאות הנשים שרושם פייר קלוסובסקי נענים בקלות לפרשנות קלינית. אכן, אפשר לתהות על התכונות הגבריות (האנטומיות והנפשיות) שהמחבר מעניק לגיבורות שלו ולהעלות על הדעת פרוורסיה כלשהי. אפשר גם לראות בכל האבזור הזה מין משל שבו מצטייר טיפוס של נשיות מוגמרת: האישה ה"אמיתית", האישה ה"אישה", תצויר כמי ש"שכחה" את נשיותה, כמי שמפקידה את ההתענגות ואת הייצוג בידיו של אחר. מסיבה זו, רוברט, הגיבורה של קלוסובסקי, אינה יכולה בשום פנים ואופן לדבר על עצמה, על הגוף שלה, על "הדיבור שהוא כומס"²² על אחר מוטלת המשימה לדבר את שיח הנשיות שלה באהבה ו(או) ברומן.

למעשה, "שכחה" זו מאפשרת להנביע תיאור של כלכלת איווי שנייה, כלכלה אשר המטרה־סיבה שלה אחרת. אין היא נוגעת עוד לפין, אף לא למיניות הגברית, אלא לנשיות המוקדמת: זו הופכת למושא ההדחקה. לביטול זה של ההשקעה במיניות "אליבא דג'ונס" מתאימים שלב אחד או יותר של חביון, שבהם הילדה, האישה, מתנתקות מהגוף שלהן ומן ההנאות שהיו מקושרות עמו. לכן, תקופות של פריג'ידיות יכולות לעתים קרובות להיחשב באנליזה כסימן למעבר: הן מציינות את הרגע שבו הפציינטית חדלה מלהשקיע בסכמות הווגינאליות־אוראליות אשר היו עד אז היחידות שבכוחן לאפשר גישה להנאה הארוטית.

הקפיצה המכרעת שבאמצעותה הלא־מודע הנשי משתנה נעוצה פחות בהחלפת אובייקט האהבה²³ ויותר בהחלפת הנציג הלא־מודע. את הנציגים ה"קונצנטריים" הראשונים מחליפים נציגים אחרים, פאליים־גבריים. החוק והאידיאלים של האב, המהוברים בשיח שלו, מכוננים את הנציגים החדשים, שבכוחם למלא את מקום המודלים־ייצוגיים הארכאיים (תסביך אדיפוס נשי).

עלינו לשים לב לכך שהחלפה זו אינה מקפחת את האישה מן הפין שמעולם לא היה לה, אלא שוללת ממנה את מובנה של המיניות המוקדמת. קיימת שכחה או אף הדחקה של הנשיות, ושכחה זו מכוננת את הסירוס הסמלי של האישה.

למען הבהר את הדברים, אציג בצורה סכמטית את ההשערה שהעליתי זה עתה בנוגע לכלכלה הנשית הלא-מודעת:

היחס אל ההתענגות	הנציג	המטרה-סיבה	
מועקה	פתח וגינאלי-אוראלי (קונצנטריות)	המיניות הגברית (פאלוצנטריזם)	כלכלה א' (עפ"י ג'ונס)
עידון	סדר המסמן (פאלוצנטריזם)	המיניות המוקדמת (קונצנטריות)	כלכלה ב' (עפ"י פרויד)

סכמה זו מזמינה שלוש הערות:

1. אפשר לראות כי ציריה העיקריים של הכלכלה הנשית, הפאלוצנטריזם והקונצנטריות, חוזרים תמיד לג'ונס ולפרויד, אך פועלים במהופך.
2. הבחנה כה חדה בין שני צירים אלו אינה נצפית בקליניקה. שתי הצורות מתקיימות במקביל, עם עדיפות (זמנית או קבועה) לאחת מהן.
3. בסכמה זו אני משלבת לראשונה את מושג העידון. אם יעלה בידי להראות כי בכלכלה מטיפוס ב', כל יחס אל ההתענגות, לרבות ההנאה המינית, הוא יחס מסדר של עידון, אזי לא רק שיתבהר ממד ייחודי של המיניות הנשית, אלא שאפשר יהיה גם להימנע מפירוש מוטעה של העידון – זה הרואה בו מעבר מן המיני אל הלא-מיני.

2. עידון ומטפורה

בטיפול האנליטי, וליתר דיוק בהעברה (transfert) (כלומר, מכלול המודיפיקציות הלא-מודעות שנוצרות בעקבות ביטוי של השיח על ספת האנליטיקאי), קורה שממד ההנאה מפציע.

במחקרים חדשים מתארת מ' טורוק את התגלותו: כאשר אחת הפציינטיות שלי, כך היא מספרת לנו, "הבינה" פירוש, כלומר ברגע שבו הוסרה עכבה, היה הדבר מלווה לעתים תכופות בסימן של מעבר משחרר: הפציינטית חלמה, ובחלומה חוותה אורגזמה (רצוף לכך תיאור של אחד החלומות הללו).²⁴

מ' טורוק מדגישה את העובדה שהופעתה של הנאה מתרחשת כאשר מתגבש ייצוג חדש. בכך היא למעשה אומרת את העיקר שיש לומר על הנאה זו. בניגוד למה שאפשר היה לחשוב, הנאה זו אינה מבוססת על הסרת העכבה, כלומר על שחרור של מתח שהיה עצור

זמן רב מדי. הנאה זו אינה מתגלמת בקלישאה של "ביטול ההדחקה" ("défoulement"); אדרבה, היא מפציעה בעקבות כינונם של ייצוגים חדשים. עלינו לשים לב לכך שייצוגים אלו נאמרו בתחילה על ידי האחר, על ידי האנליטיקאי, אשר במעשה הפירוש הוא מְהַבֵּר מילולית דבר-מה ממיניות שנשמרה עד אז במצבה הפראי, ב"אפלה".

ההנאה, אפוא, נובעת כאן מהדיבור של האחר. ליתר דיוק, היא טמונה בהופעתו של שיח מְבִנָּה. שכן, מהות הטיפול באישה אינה להפוך את המיניות ל"מודעת יותר" או לפרש אותה, לפחות במובן המוענק למונח זה בדרך כלל. הדיבור של האנליטיקאי מקבל פונקציה שונה לגמרי. אין הוא מסביר עוד אלא מְבִנָּה, וזאת מעצם היותו מהוֹבֵר. דיבור זה מארגן באופן מילולי ייצוג של הסירוס, ובכך הוא כביכול מעביד את המיניות לתוך שיח. פירוש מסוג זה פועל אפוא כהדחקה, לפחות בהוראה הניתנת למונח זה כאן.

הפירוש, כאשר מבינים אותו בצורה זו, מאפשר אולי לזהות טוב יותר פונקציה מסוימת – תרבותית, חברתית – של הפסיכואנליזה. התאוריה הפרוידיאנית של המיניות נוצרה בקשר לנשים ולנשיות. יש מקום לתהות אם הפסיכואנליזה לא נוסחה במטרה להדחיק (במובן של ליצור ייצוג סמלי) את הנשיות. אפשר גם להבין את האמירות המתחמקות של פרויד ביחס לג'ונס: האם הניסיונות "לדובב" את הנשיות לא היו צפויים להעמיד בסכנה את ההדחקה שפרויד השכיל לבצע?

הבה נחזור אל הדוגמה שלנו: איזו הנאה עשויה לצמוח מן העובדה שברגע הפירוש נוצרת הדחקה? עלינו להבחין תחילה שהפירוש, באופן שאני מנתחת אותו כאן, קשור פחות במתן הסברים או הערות וקשור יותר בהיבור. גם כאן יש לשים את הדגש על צורתן של המילים: מסמנים אחדים שאומר האנליטיקאי ואשר מתייחסים על כן בהכרח לאיווי שלו ולהקשבה שלו, נאמרים בקשר לפנטזמה של האנליזנט. מילים אלו הן אחרות: השיח של האנליטיקאי אינו שיח משתקף, אלא אחר. ככזה, הוא אינו ראי לשיח של הפציינט, אלא מטפורה לשיח זה. ומטפורה היא בדיוק מה שבכוחו לגרום להנאה.

פרויד ולאחר מכן לאקאן ניתחו את הגורמים להנאה זו, בקשר לבדיחה (mot d'esprit, Witz). אנשים צוחקים כאשר הם מבינים שהמילים אומרות טקסט אחד מזה שהם חשבו שהן אומרות. וההנאה נעשית אף מוגברת יותר אם האחר צוחק, אם אי-ההבנה מתרחשת במשלב נוסף. מהו כאן תפקידו של טקסט אחר זה, מה תפקידה של אוזן אחרת זו? תפקידם להחליף את הטקסט, את ההקשבה הקודמים, כלומר לייצר מטפורה. ההנאה מופיעה באותו זמן שבו נוצרת מטפורה זו. ההנאה, אומר לאקאן, נעשית מזוהה עם עצם מובנה של מטפורה זו.²⁵

ומה מהווה אפוא את המובן (sens) הזה, המשולל משמעות (signification)? אנו יכולים להגדירו כקנה מידה ל"חלל" הריק שנוצר בהדחקה. המטפורה, המתייצבת כמה שאינו מה שנאמר, כורה את החלל הזה ומצביעה עליו. ההנאה מן הבדיחה, אמר פרויד, טמונה בחזרת המודחק. אך האין מהותה דווקא בהפעלת ממד ההדחקה בתוך הטקסט עצמו?

על הנאה זו מן הבדיחה אפשר לדבר בקשר לכל עידון. שכן, פעולה זו מהותה ביצירת חלוקות חדשות ובפתיחת חללים בחומר אשר לו היא מבצעת טרנספורמציה. בהעברה, הופיעה האורגזמה של הפציניטית כהיענות לפירוש. האם לא יהיה זה נכון שנייצג אותה כמעין חלון אוורור שנפער לו פתאום, מכוח המטפורה, בין שני מסמנים?

האורגזמה, כמוה כפרץ של צחוק, מעידה על מובנו – חסר המשמעות – של הדיבור של האנליטיקאי. עתה יש למצוא ממד זה של ה"שנינה" ("esprit") בהנאה ובהתענגות.

3. הנאה והתענגות

טיבה של הנאת האהבה הנשית רחוק מאוד מלהיות אחד, וגם האפקטים שלה רבים ושונים. המקומות המושקעים בגוף, קצמותיה השונות של ההנאה ומוצאה (אורגזמה או לא), כל אלו מכוננים מגוון רחב של הנאות; מגוון זה קשור גם באפקטים השונים שלהן: יחס מיני "מוצלח" יכול להביא להרגעה או למועקה. עלינו גם לזכור שפריג'דיות אינה מחייבת הכרעה בעד נזירוז; וכן, להפך, שיש פסיכוטיות, "ילדות מגודלות", החוות אורגזמות וגינאליות רבות-קצמה.²⁶

כיצד אפשר אם כן להתמצא בתוך השפע והביזאריות של הנאות אלו, בתוך הפרדוקסים שהן מציגות? אולי בכך שניצמד פחות למגוון הצורות והקצמות, ויותר לפונקציה שלהן בכלכלה הנפשית. גם כאן אבחיין בין שני סוגים של הנאה מינית: הנאה מינית מסוג מוקדם והנאה מינית מעודנת.

את הראשונה גלינו זה עתה כאפקט של ההתנסויות המיניות הארכאיות. הנאה זו, גם אם היא נוצרת בהתנסות זוגית, גם אם יש לה הסממנים החיצוניים של המיניות הבוגרת, אין בה אלא אקטואליזציה מחדש של התענגות האישה מעצמה, התענגות שהנאה זו מביאה לשיאה באורגזמה.²⁷ בהנאה מסוג זה, המבט של האחר, האייווי שלו, מחזקים עוד יותר את היחס הארוטי [של האישה] אל המין של עצמה. מכאן המועקה הצצה לפני האקט המיני ואחריו.

לעומת זאת, מבחינת האפקטים שלה, יכולה ההנאה להיות בעלת איכות מִבְּנָה. אותה "גאונות", אותה השראה שהאישה מגלה לאחר מעשה האהבה, מעידות על התרחשות של מאורע מסדר לא מודע, מאורע שאפשר לתפוס מרחק מסוים ביחס ליבשת האפלה.

"הנאה שעברה עידון" היא השם שאשתמש בו לציון הנאה שצורותיה זהות לצורותיה של הנאת העריות, ואף על פי כן היא מותנית בגישה של האישה לסמלי ומחזקת גישה זו. הנאה זו כבר אינה מופקת מן הנשיות ככזו, אלא מן המסמן, וליתר דיוק מן ההדחקה שהוא מפעיל: מסיבה זו אפשר לזהות אותה עם ההנאה מן הבדיחה.

טרנספורמציה כזו של ההנאה הולכת יד ביד עם התמורה שהוצגה, באופן סכמטי, כמעבר מן הכלכלה מטיפוס א' לכלכלה מטיפוס ב'. זו האחרונה הצריכה שכחה של הנשיות המוקדמת, מצד אחד, והעמדת נציג חדש, מסמן חדש, של הסירוס, מצד שני. דומה כי

האקט המיני שעבר עידון מהווה, אצל האישה, את אחד מאופני ההעמדה של כלכלה מטיפוס א', שבה:

- 1) המסמן מקבל מוחשות (s'actualiserait) בקצב ובהישנות המחזורית של הפין.
- 2) העניין העומד על הפרק הוא הדחפים הנשיים המודחקים,²⁸ הבלתי נפרדים מן הפין עצמו.
- 3) ההנאה היא מובנה של המטפורה שבאמצעותה הפין "מדחיק" את הגוף, את המיניות הנשית.

אומר זאת בצורה ברורה יותר: הפין, תנועתו הסירוגית והקצובה, מחוות האהבה – על כל אלו אפשר לומר כי הם מייצרים את הצורה הבסיסית ביותר, הטהורה ביותר, של ההיבור המְסֻמָּן. ההיבור של סדרה של תנועות היוצרות רצף. כל זה מתפתח למקצבים מרובים ועשירים יותר, ההתענגות חדה וקשה יותר, דווקא מפני שהאובייקט המשמש לה כלי – הפין – הוא כמעט לא-כלום.

פרדוקס: הפין מענג מפני שהוא מגלם סופיות. העידון גורר תמיד דה-אידיאליזציה. דרוש כי המסמן הפאלי, המנותק מן הייצוגים העל-אִנִּיים,²⁹ האימתניים, הסובבים סביב הפאלוס הדמיוני, יוכל לקבל ממשות חומרית כאובייקט מְעוּט-מובן.³⁰

מְעָבֵר זה, המושהה לרוב בזמן הילדות, מתרחש בגיל המבוגר לאחר ההתנסויות המיניות הראשונות. האם יש מקום לדבר על תהליכים לא מודעים? החיים, ועמם גם אתיקה מסוימת, הם אלו הנושאים באחריות לעבודה זו, אפילו אם היא מתבצעת על קרקע שהוכשרה לה אך במעט. ככל שהאידיאליזציה-של-התאהבות היא מושא לאבל, ככל שמה שפועל יותר הוא ממד הנתינה, הפין, בעצם האין-משמעות שלו, יכול לעשות אובייקטיבציה ל"קשיי הַהֵיּוֹת" של הזוג, במקום שבו חלק של ההתענגות אובד. לכן, הוא אינו יכול עוד להיות נפרד מן החומר של התענגות נשית ארכאית זו שעליה נעשה ויתור. במוצקותו, הוא מעניק לה גוף ככזו שאבדה, וברגע אחד הוא מחזיר אותה עשרות מונים גדולה יותר. שכן, הוא פורש התענגות זו למידתה של השכחה, וזו – אין-סופית.

כך, האתיקה אינה ניתנת להפרדה מיחס "מסוים" אל ההתענגות. הדה-אידיאליזציה שהיא טומנת בחובה יכולה רק היא לאפשר לשני מרחבים מובחנים והטרוגניים לגמרי לחפוף ולהיקשר זה לזה, מדי פעם. החושניות הקשורה בשאיבה של כל הגוף לתוך מרחב אחר לחלוטין, ועל כן אין-סופי, אינה יכולה להיות מוסברת רק כאַפְקַט החישה של חלל הנרתיק. היא מרמזת על כך שחלל זה מעמיק מכוח ההדחקה, כלומר מכוחה של פעולה סמלית.

לכן, ההנאה לא רק שאינה מצטמצמת לגרייה של איבר, אדרבה היא מעבירה את האישה לשדה המסמן. ההנאה המעודנת, כמוה כחלום וכהיפנוזה, כמוה כמעשה השירה, מציינת רגע שבו הייצוג הלא-מודע מקבל ערך מוחלט; במילים אחרות, רגע שבו אקט ההיבור מהווה כשלעצמו את מובנו של השיח. מובן של לא-כלום. בסלקו כל משמעות, הוא משתלט על האישה, שובה אותה במהלכו ובקצב שלו.³¹

העברה זו לתוך המסמן, למעט מקרים יוצאים מן הכלל,³² אינה יכולה להתרחש אצל הגבר באופן אלים ורדיקלי כל כך. אכן, כיצד יכול הגבר להפקיר את עצמו לדבר שהוא שולט בו, לדבר שהוא משתמש בו כדי לענג? יתרה מכך, מהלך זה כרוך בסיכון – הסיכון של ירידת הזקפה (détumescence)³³ – וכן בסחרחורת ובמועקה שמעוררת המוחלטות של התביעה הנשית: בשעת האהבה, האישה מצפה מן הפין לכול והיא מקבלת ממנו הכול.

אם שוב אין אנו בוחנים את הזמן של ההנאה, במובנה המובהק, אלא את הזמן של האורגזמה, זו שהאנליטיקאי מציין לרוב בשם "התענגות", אזי יש לערוך הבחנה נוספת בין ההתענגות מטיפוס א' לאורגזמה הנוצרת בכלכלה מעודנת. בהתענגות מטיפוס א', שקיעת ההנאה נתקלה במבוי סתום, מאחר שהאישה מצאה את עצמה שוב חסרת יכולת לשמר את הכלכלה הלא-מודעת. צורה זו של אורגזמה עיכבה בעד האיין-משמעות של ההנאה, ובכך חסמה את הגישה אל הסמלי. לעומת זאת, העידון מעביר לא רק את ההנאה אלא גם את האורגזמה לתוך המטפורה. המטפורה, המשולהבת בתהליך בלתי פוסק של היווצרות מחדש, בשעת ההנאה, מטפורה זו מתפוצצת. היא מולצת, בכפל המובנים שאפשר להעניק למונח זה: התלקחות והתגלות. נסיקת ההנאה ושיאה באורגזמה מהווים אפוא רצף: האחת מביאה את המסמן לדרגת ההתלהטות המרבית שלו; האחרת מציינת את הרגע שבו השיח, המתפוצץ תחת אפקט הכוח שלו עצמו, סופו שהוא שובר את עצמו, מפרק את עצמו. הוא אינו עוד לא-כלום.

שובר את עצמו, מפרק את עצמו, במילים אחרות, מתהבר בעצמו מתוך מובן החומק לעד. האורגזמה בשיח מובילה אותנו אל הנקודה שבה יש להגדיר את ההתענגות הנשית ככתיבה. אל הנקודה שבה צריך להתגלות כי התענגות זו והטקסט הספרותי (הנכתב גם הוא כאורגזמה המיוצרת בתוך השיח פנימה) הם שניהם התוצאה של רצח המסמן, רצח שהוא עצמו אחד.

האם לא מסיבה זו מוצגת הכתיבה – אצל ז'ורז' בטאי (Bataille), אצל אלפרד ז'ארי (Jarry), אצל אדמונד ז'אבס (Jabès) – כהתענגות של אישה? האם מה שכתובה זו כותבת הוא הַשֵּׁם?

הערות

1 בעניין זה ראו בפרט: זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות" (1905), מיניות ואהבה, מגרמנית: דוד זינגר, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 65-66; זיגמונד פרויד, "מבוא לפסיכואנליזה – סדרה חדשה של הרצאות" (1933), תרבות בלא נחת ומסות אחרות, מגרמנית: אריה בר, תל-אביב: דביר, 1988, עמ' 272-276; Zigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), *Standard Edition*, XIX, pp. 173-182, עמ' 173-182; מיניות ואהבה, מגרמנית: אדם טננבאום, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 200-212 (חלק מן הכתבים שאליהם מפנה המחברת תורגמו לעברית. במקרים אלו, הובא מראה המקום מן התרגום לעברית. במקרים אחרים הובא הנוסח האנגלי (המתרגם)).

- Ernest Jones, "The Early Development of Female Sexuality", *The International Journal of Psychoanalysis* 8 (1927), pp. 459-472; Ernest Jones, "The Phallic Phase", *The International Journal of Psychoanalysis* 14 (1933), pp. 1-33; Ernest Jones, "Early Female Sexuality", *The International Journal of Psychoanalysis* 16 (1935), pp. 263-273 2
- Janine Chasseguet-Smirgel, Catherine J. Luquet-Parat, Bela Grunberger, Joyce McDougall, Maria Torok and C. David, *Recherches psychanalytiques nouvelles; sur la sexualité féminine*, Paris: Payot, 1964; Maria Torok, "signification de l'envie de phallus chez la femme", *Recherches psychanalytiques nouvelles*, p. 184 האנגלי של *Recherches psychanalytiques nouvelles; sur la sexualité féminine* Janine Chasseguet-Smirgel, Catherine J. Luquet-Parat, Bela Grunberger, Joyce McDougall, Maria Torok and C. David, *Female Sexuality; New Psychoanalytic Views*, Foreword by Frederic Wyatt, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970. 3
- Torok, שם, עמ' 186. 4
- שם, שם. 5
- שם, עמ' 65-90. 6
- על הפאלוצנטריזם ומולדות האייווי ראו Jones, "The Phallic Phase" (הערה 2 לעיל). מאמר זה מעבד ומשכלל בצורה קפדנית, על בסיס התאוריה הלאקאניאנית, את העמדות התאורטיות של פרויד ושל ג'ונס ביחס לנשיות. 7
- Bela Grunberger, *Recherches psychanalytiques nouvelles*, P. 103 8
- Catherine J. Luquet-Parat, "Le changement d'object", *Recherches psychanalytiques nouvelles*, pp. 124-125 9
- Torok, הערה 3 לעיל, עמ' 191. 10
- Grunberger, הערה 8 לעיל, עמ' 103 (ההדגשה של מונטרלה, המתרגם). *Recherches psychanalytiques nouvelles*, p. 67 11
- "מתהברים", מלשון "הברה". פועל זה משמש בשיח הלאקאניאני כתרגום של הפועל הצרפתי atriculer, שפירושו להגות את ההברות בהטעמה, לנסח, אך גם לחבר חלק לחלק (המתרגם). 12
- ראו: זיגמונד פרויד, "ההרחקה" (1915), מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל-אביב: דביר, 1988, עמ 53-61; "הלא-מודע" (1915), שם, עמ' 62-88. 13
- לא תמיד עורכים הבחנה זו. שני תהליכים אלו מצוינים לרוב באמצעות המונח "הרחקה" (ראשונית ושניונית). 14
- האות הגדולה והמודגשת מהווה תרגום לשימוש שעושה לאקאן בכתביו באותיות גדולות (le Sujet, l'Autre) המוצבות בראש מילים מסוימות, ולא דווקא בתחילת המשפט, כמקובל (המתרגם). 15
- Françoise Dolto, "La libido génitale et son destin féminin", *La psychanalyse* VII (1964) 16
- Wladimir Granoff et François Perrier, "Le problème de la perversion chez la femme et les idéaux féminins", *La psychanalyse* VII (1964), pp. 141-199. למאמר זה חשיבות עליונה למחקר תאורטי על המיניות הנשית. 17
- 18

- 19 ראו פולין ריאז', סיפוריה של O, מצרפתית: משה רוזן, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, [1954] 1999.
- 20 ראו Joan Riviere, "Womanliness as Masquerade", *The International Journal of Psychoanalysis* 9 (1929), pp. 303-313.
- 21 מרגריט דיראס, "ההרהקה", לכתוב; מותו של הטייס האנגלי; שבי הקסם של לול ו. שטיין; סגן הקונסול, מצרפתית: נורית פלד-אלחנן, ירושלים: כרמל, [1964] 2004, עמ' 81.
- 22 Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, Paris: Gallimard, 1965, p. 145
- 23 "החלפת האובייקט" הוא כינוי לנטישת אובייקט האהבה הראשון, האם, לטובת האב. בעניין זה ראו: Luquet-Parat, הערה 9 לעיל, עמ' 124 ואילך.
- 24 Torok, הערה 3 לעיל, עמ' 192.
- 25 בעניין המטפורה, ראו: Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient", *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 493-528
- The Letter in the Unconscious or Reason Since Freud", *Écrits: A Selection*, Alan Sheridan [trans.], New York and London: W.W. Norton, 1977, pp. 146-177; Lacan, *Écrits*, Bruce Fink [trans.], New York: W.W. Norton, 2006); Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Les formations de L'inconscient 1957-1958*, Paris: Seuil, 1998.
- 1998 בעניין ההנאה, ראו: Jacques Lacan, "Propos directives pour un congrès sur la sexualité féminine", *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 725-736
- Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and Ecole Freudienne*, Jacqueline Rose [trans.], London: (Macmillian, 1982, pp. 86-98.
- 26 ראו Dolto, הערה 17 לעיל.
- 27 ראו Piera Aulagnier, *Le désir et la perversion*, Paris: Seuil, 1967.
- 28 דחפים המודחקים במהלך ההתנסויות האדיפאליות הקודמות, אך גם בהווה (*présent*), מעצם הנוכחות ההווית (*présence*) של הפיין.
- 29 במקור הצרפתי מופיע הביטוי "sur-moi", מלשון sur-moi, המתורגם לעברית כ"על-אני" (super-ego) (המתרגם).
- 30 פסקה זו והפסקה הבאה אחריה נוספו ב-1976. מטרתן הייתה לסלק אי-הבנה. קשירת ההתענגות לפעולה של עידון ולהפעלת ה"מסמן" יכולה להתפרש כ"אידיאליזציה נואשת" (C. David)... עבור מי שעושה אידיאליזציה למסמן. "והלוא כך הייתה האישה מתענגת ממעשה הפלא של רוח הקודש!", הטיח בי אחד, באמירה שאני נוטה להחשיב דווקא כהומאז' – לא מכון מן הסתם. לעצם העניין: ובכן, זה קורה!
- 31 אם בשעת האורגזמה מזדהה האישה לחלוטין עם ייצוג לא מודע, המהובר על ידי האחר, האין היא שבה ונמצאת אז בדיוק באותה סיטואציה ארכאית שבה הייצוג האמהי היה המארגן היחיד של הפנטזמה? האם לפיכך האורגזמה אינה תהליך "רגרסיבי" עבודה? התשובה יכולה הייתה להיות חיובית בכל הנוגע לאורגזמות מטיפוס פסיכוטי או נורוטי (היסטריות "כבדות"). במקרים אלו, ההנאה ואורגזמה אינן אחרות מאשר הביטוי, בין השאר, של מעין אחיזה ישירה של שיח האחר באישה. לעומת זאת, עבור האישה המקבלת על עצמה את הסירוס שלה, יחס זה הנו כלתי ישיד: הוא עובר דרך המטפורה (האבהית) של השיח האמהי, מטפורה אשר, כפי שכבר ראינו, מניחה כלכלה של האיווי אשר האישה מערבת בה את עצמה.

- 32 למעט במקרים של הומוסקסואליות בפועל. אף על פי כן, יש להישמר מלהעמיד הבחנה חותכת בין המיניות של הגבר לזו של האישה. לא אעלה כאן מחדש את שאלת הדור-מיניות בכללותה; אציין רק שכל סובייקט אנושי מושקע פֶּאובייקט ופְּתוצר של אמו: הוא היה "חלק" מגוף האם. גם בקשר לגוף הגברי ולהשקעה הלא-מודעת אפשר היה לדבר אפוא על "נשיות" המשתמעת מן הנשיות האמהית. האקט המיני אינו בעל איכות מְבִנָה עבור הסובייקט הזכר, שכן באקט זה הוא מפעיל את ההרחקה של הנשיות ובכך משכפל פעם אחר פעם את החתך המפריד את הגבר מאמו, תוך שהוא "מחזיר" לה את המיניות של בת זוגו.
- 33 בנוגע לירידת הזקפה, ראו Jacques Lacan, *Séminaire 1967-68*; וכן שני מאמרים מן ה-"*Écrits*" (Paris: Seuil) "La signification du phallus" ו-"Propos directives pour un" "The signification of the phallus". לתרגום לאנגלית ראו: "congrès sur la sexualité féminine phallus", *Écrits: A Selection*, Alan Sheridan (trans.), New York and London: W.W. Norton, 1977, pp. 281-291; Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality" (הערה 25 לעיל).

”לצקת במילים את החלק החסר”:

ריאיון עם נורית זרחי

מראיינות: זהבה כספי, יעל בלבן, שרון גרינברג-ליאור, ליאור גרנוט, נגה כהן, עדי מונטה, חן שטרס

הכתיבה שלך קשה להגדרה ז'אנרית ונדמה שלא תמיד נוח לך במתכונות הספרותיות הקיימות. האם יש חוקיות כלשהי בהתוויית החומרים לז'אנר מסוים (שיר, סיפור, רומן או מסה) או במעבר של תמה, רעיון או דימוי מז'אנר לז'אנר?

ראשית, כל נושא הבחירה עומד בסימן שאלה. זה לא שאני לא בוחרת, במובן מסוים אני כן בוחרת, כי אני לא זמיר; מצד שני, יש חומרים שתובעים צורה מסוימת. אי-נוחות להשתמש בז'אנרים קיימים, מובהקים, נובעת אולי מסוג מסוים של התקוממות או מניסיון למצוא עולם יותר גמיש, מתאים, לא מוגדר, חופשי. אני מתאימה את הצורה למה שאני רוצה להגיד. זה שאלו אותם חומרים – אלו תמיד אותם חומרים, אין מה לעשות בקשר לזה. החומרים, או מה שאני כותבת, הם פשוט דברים שעדיין פעילים בתוכי ועוד לא סיימתי אתם את החשבון, unfinished business, כזה או אחר.

לאחרונה ראה אור ספר שלי בשם הספר הפנטסטי של נורית זרחי. הפרסום שלו שם אותי במקום קצת מוזר. אלה סיפורים שמתפרסמים בשנית וזה חוזר אלי בחזרה, דבר שאני לא אוהבת. אני גם עורכת כעת מבחר של שירי, ואני חשה בתקופה זו שאני מעלה גרה את עצמי. אבל אם נתייחס לתקופה אחרת, אומר שהכתיבה היא מין מסע של חיפוש, זה אינו מסע כל-כך פרודוקטיבי, כמו שזה מסע שאלתי, חיפושי. אני לא יודעת מה אני רוצה למצוא, אני הולכת "את זה" וקורה מה שקורה. התהליך הוא לא מאה אחוז ספונטני אבל יש בו אחוז גדול של למצוא בחוץ את מה שאני רוצה בפנים, למצוא את הצורה המתאימה למה שמתאים לי. אבל, בעיקרון, אני לא אוהבת ללכת לקופת חולים, אני לא אוהבת ללכת לבנק, דברים כאלה לא נוחים לי, אני אוהבת חופש, ואני אוהבת להיות שם, בכתיבה, בחופש, עד כמה שאפשר, ללא התחייבות לצורה מסוימת. לכן פעמים רבות אני צריכה להמציא את הצורה שתתאים, כי אני לא יכולה לקחת צורות קיימות. מובן שהצורה שאני בוחרת אינה לגמרי אורייגנלית. בסופו של דבר זה יוצא שוב פעם אני. אני תמיד חושבת: עכשיו אני אעשה משהו אחר, "יותר טוב"...

אצל יוצרים גדולים רבים זהו בעצם אותו ניגון בווריאציות שונות.

כן, אבל יש אכזבה מסוימת מכך, גם אם זה לא תמיד בדיוק אותו "ניגון". לא תמיד מזהים זאת במהלך הכתיבה, אולי רואים אחר-כך או לא רואים בכלל, ואולי זה גם לא חשוב. ספרות זה האופן כמו שזה ה"מה".

מהי צורת הכתיבה שמאפשרת לך חירות גדולה יותר? האם בכתיבה שלך הצורה מכתיבה את התוכן או להפך, התוכן מחייב צורות כתיבה מסוימות? האם תהליך ליטת החומרים הביוגרפיים והבדיוניים לכלל יצירה בדיונית הוא תהליך מושכל ומתוכנן?

אני חוזרת ואומרת: המחשבה שאדם יוצר יודע מה שהוא עושה היא שגויה. הדבר ”בוחר” את האדם ולא האדם בוחר את הנושא או את אופן הכתיבה. אני מניחה שזה מיצוע, קורלט, של כל מיני דברים: יכולת, מה שקורה באותו זמן, מה שקוראים באותו זמן, מה שיש אינטנסיביות ביחס אליו. זו שיחה ברבדים אחדים עם הרבה קומפוננטים, עם הרבה כוחות.

כך, למשל, אני בכלל לא רואה ספרות פנטסטית כספרות פנטסטית, אני רואה אותה כספרות שבאה להבהיר חוויה אנושית. הפנטזיה היא כלי בשבילי, פוקוס גדול, והיא מאפשרת לי תנופה יותר גדולה. וחוצץ מזה, קראתי המון המון, יותר מדי, ואני משתעממת מ”היא קינחה את האף” ו”הוא אמר לה”... לא נוח לי עם זה, וגם אין לי יכולת לכתוב כך. הספרות יכולה להכיל פערים, לדעתי. אבל שוב פעם, זה מאוד אישי, זו לא דעה, זו יותר יכולת אישית או הגבלת יכולת.

או טעם.

או טעם. אם מסתכלים על יצירות קלאסיות של ראשית הספרות, על האודיסיאה או התנ”ך, לא כתוב ”הוא קם ורחץ את הכוס”, כתובים עיקרי הדברים, ואני לא שוללת ספרות ראליסטית, הרומן של המאה ה-19 נפלא ויש בו הרבה פרטים. אולי שירת הפרטים נגמרה עם המודרנה, ויכול להיות שהעולם כיום נמצא במקום אחר, ויכול להיות שאני טועה וזה לא שייך לא לאודיסיאה ולא למודרנה וזו סתם מגבלה שלי.

אולי זה שייך גם לעולם הוויזואלי של הטלוויזיה והקולנוע, עולם שהוא הרבה יותר מהיר וקצבי.

אולי הפרטים נלקחו על ידי העולם הוויזואלי.

האם הפעולה של כתיבה שאינה לגמרי ראליסטית דומה לפעולת ההזרה? האם היא מאפשרת להגיד דברים שאי אפשר לומר בצורה אחרת?

את כותבת שירה, את לא יודעת מאיפה ”גרת” את מה שכתבת, ואת נגררת לשם. התכנים של פעולת הכתיבה אינם לגמרי מודעים. הפנטזיה אינה לגמרי פנטזיה, אלא דרך לדבר על מציאות חיצונית או פנימית. הפנטזיה היא העשרה, תגבור של השפה. זאת בעצם יצירת שפה. זה דומה לדיבור – פותחים את הפה ושומעים מה שאומרים, לפני הדיבור יודעים באופן מעורפל בלבד מה חושבים. אני יודע מה אני חושב רק אחרי ששמעתי מה שאמרת.

אלו יחסים מתקיימים בין הסופר או המשורר לבין החומרים, החיים?

אנשים כותבים על מה שקרה להם, על מה שהם יודעים, הם לא כותבים הכול על מה שהם יודעים, אבל אלה החומרים, אנשים לוקחים ממה שיש להם. אי-אפשר לכתוב על דברים שהם לגמרי ידועים וגם לא ההפך. מדע בדיוני הוא תמיד מדע לא בדיוני בעצם.

באחד מהראיונות בהם השתתפת, אמרת: "מבחינתי לכתוב זה כמו לקרוא" – האם גם ההפך? כיצד את תופסת את היחסים בין כתיבה לקריאה?

אני לא יודעת עכשיו, אך אני יכולה לומר שהרעיון העיקרי הוא איך לעבור את הזמן עם תחושה של ערך. כמו שיש בקריאה אלמנט הרדמה מסוים – כשאתה קורא אתה לא חושב על עצמך, או כן חושב על עצמך, או מישהו מתייחס אליך – אז בכתיבה יש עניין דומה – הזמן עובר מהר, אתה כן עם עצמך ולא עם עצמך, אתה בחלק אחר של עצמך בכתיבה. אחת התחושות החזקות שמגיעות את הכתיבה היא הרצון לעצור את הזמן. הכתיבה משלה את עצמה שהיא עוצרת את הזמן.

הדבר הנוסף הוא שהקריאה והכתיבה נמצאות בעצם באותה ארץ. כשהתחלתי לכתוב כתיבה אוטוביוגרפית היה לי רצון גדול. בספרות הישראלית כמעט לא הייתה אז כתיבה אוטוביוגרפית, רק לאחרונה זה נכנס חזק, אם כי עם נימה מאוד ספציפית, שלא כל-כך נראית לי (לא הכול כמובן). יש הבדל גדול בין כתיבה אישית שבנויה על ראייה אישית של החיים, השקפת עולם, סיפורה של התהוות האישיות לא ברמה המאוד אינטימית לבין כתיבה ברמה הסנסציונית. כתיבה אוטוביוגרפית לא דומה למופע חשפנות, אלא דומה יותר לשיחה עם הקורא על האופן שבו מתפתחת אישיות, מהלך שזורק אור על התפתחותו של הקורא עצמו. אם זה מוצלח זה מעורר חוויה אינטנסיבית של פתיחות, של רצון לגדול, להתרחב, ולא חוויה של מציצנות.

בספרות האנגלית ובעיקר בספרות הצרפתית, לעומת זו הישראלית, הז'אנר של כתיבה אוטוביוגרפית כמהלך תרבותי שכיח מאוד. בזה ניסיתי להתעסק, גם בעניין של הקיבוץ שהיה באמת תעלומה גדולה בשבילי. מה בדיוק היה שם, לא הבנתי. ניסיתי לתהות על זה, לא שדווקא הצלחתי, אבל יש לי כמה ספרים, ספרי ילדים וספרי מבוגרים, שעוסקים בזה באופן כזה ואחר.

מה בין אינפורמציה אינטימית לחשיפה אינטימית? מחד גיסא את אומרת "אי אפשר לגלות את הנשמה שבפנים", ומאידך גיסא, "אצלי הנשמה חשופה מאוד". איך מתיישבות אמירות אלה זו עם זו? והאם אפשר בכלל לחשוף את "הנשמה שבפנים"?

אני חושבת שאי-אפשר, זה מעבר למילים. השפה והממשות לא מונחים אחד על השני, השפה היא ניסיון לצוד את הממשות, והממשות הנפשית גם היא ממשות. אולי בשירה זה קצת יותר קל, אבל אולי לא. שירה מתרחשת יותר מאליה מאשר פרוזה. גם בקריאת

שירה יש מידידות בצד ערפול שלא דורשים מהקורא לסלק את עצמו ולפנות מקום לתבנית של סיפור כלשהו. השפה נועדה להתקרב ככל האפשר אל הכותב והיא לוקחת עליו חזקה. במובן זה היא יכולה להיות יותר צלולה מהכותב אותה, יותר נכונה. יש משהו בעלילה שהפרוזה נדרשת לה, שבדרך כלל לא הולך בד בבד עם תחושת הזמן שלנו, כי להוציא מקרים מסוימים עלילת החיים מצטברת לאט מאוד ובדרך כלל רק בדיעבד; כשקורים דברים אתה לא חושב שזו עלילה. יוצא שתחושת הזמן של הספרים לא נכונה לתחושת הזמן של החיים שלנו. אין מתח כזה בחיים כמו שקיים בעלילות ספרותיות.

האם את רואה את עצמך יותר כמשוררת או כפרוזאיקונית?

אני חושבת שאני יותר משוררת מסופרת, כל הכתיבה שלי היא לא ממש פרוזה טהורה. יש תקופות שאני כותבת ככה ויש תקופות שאני כותבת ככה. מצד אחד, זה טוב לי כי אני יכולה כל מיני דברים, אני לא חייבת למצוץ את השירה עד הסוף. מצד שני, אני חושבת שאלמנטים פרוזאיים נכנסים לי לשירה, ולפעמים הייתי רוצה לכתוב עוד יותר לא מובן, לגמרי גבוה, אבל הפרוזה נכנסת, ואתה האלמנטים שאינם בדיוק גבוהים, כמו האלמנטים העלילתיים.

המושג “משחק” מופיע ביצירתך פעמים רבות ובהקשרים אחדים. מהי הפונקציה והמשמעות של המשחק והמשחקיות עבורך? האם זו תפיסה פילוסופית או פואטית? האם זו אסטרטגיית חיים או כתיבה?

זה קשור להויזינגה. אבל מעבר להויזינגה (“האדם המשחק”), הספרות, האמנות היא לא חיים, והיא לא צריכה להיות חיים. זהו סוג של משחק קָחיים. זה לא צריך להיות אמתי במובן של החיים, אלא אמתי במובן של המשחק. הזמן של הספרות הוא זמן של משחק, ואם משהו הוא סופר גדול, אז יש לזה גם את המתקנות של משחק. אפילו, ניקח את פרוסט, שזה בכלל לא מתוק, אבל יש בזה מתיקות של משחק.

האם המשחק הוא אולי מופע המסמן את התנועה הנצחית של היוצר בין “היות בתוך החוויה” לבין ההכרח לקיים מרחק אסתטי ממנה?

כן, אם אפשר, הריחוק הזה מאוד רצוי, אך לא תמיד הוא אפשרי. במובן זה, ישנה סופרת נהדרת, איסק דינסן (שבעה סיפורים גותיים) – היא בעצמה כתבה באנגלית למרות שהייתה דנית. אצלה הריחוק אפשרי, זה באמת משחק. משחק במובן של קלייסט, של תאטרון הבובות. זהו סוג משחק שבו נחוצים בו־זמנית שליטה ואי־שליטה. אם אתה רק משתלט עליו אתה לא יכול להצליח, כי הסיפור יכול לקחת אותך יותר רחוק מהשליטה. אם לצטט את דינסן: “צייר ידוע מזמין גברת נכבדת לשבת לפניו. כשהיא באה עם פניה הרחוצים הוא אומר לה: ‘גברתי, אלהים יודע איך את נראית, מה שהוא רוצה לראות הוא מה את יכולה לעשות עם זה. לכי צבעי את פניך’”.

הן עמדת המספרת ברבים מהסיפורים והן העמדה המבוטאת במסות מייצגת תפיסה רומנטית של מעשה הכתיבה – היוצר כגאון מתייסר, הזיקה של האמנים לסבל. האם את רואה את עצמך כממשיכה של המסורת הרומנטית? מה שאמרת קודם, למשל, ש"הדבר בוחר את האדם" מבטא תפיסה רומנטית.

אני לא חושבת. פרט לזה שאני חושבת שהכוח התרפויטי של האהבה הוא דבר גדול, אני לא חושבת שאני אדם רומנטי בכלל. יכול להיות שהכתיבה שלי מוצאת את זה כנכון, אבל אני, כאדם, ממש לא.

האם אדם מאושר יכול להיות אמן או שנדרשת תחושת חסר או שבר? נתן זך, למשל, יצא נגד הרומנטיקה אבל ב"שיר לאוהבים הנבונים" הוא כותב: "וגם המשורר / ממצוקה, לא משפע הוא שר".

כמה אושר צריך כדי לא להיות יכולים לכתוב? האם קיים אדם כזה, שכולו רצוף אושר? אני חושבת שהכתיבה היא כלי שרידה, אבל אני לא יודעת אם זה קשור לרומנטיקה. זה קשור למה שאדם יכול לעשות עם עצמו. זהו סוג פתרון כזה, קורלציה בין הרבה כוחות, של מצוקה ושל רצון להתבלט ושל מה לעשות עם הכישרון שלך ושל רצון לפשר.

כתבת באחת ממסותייך בספר מחשבות מיותרות של גברת שהאמנות היא סינתזה בין הפצע לבין הריפוי.

בואו נגיד שאם היום הייתי כותבת מסות לא הייתי כותבת ככה, הייתי מאוד צעירה. הייתי בת שלושים. אם הייתי כותבת היום לא הייתי כל-כך חגיגית, אולי הייתי אומרת אותו הדבר אבל בצורה שונה לגמרי.

הכתיבה שלך נקראת כאישית מאוד ופנטסטית אבל יש בה גם מרכיב פוליטי מרכזי מאוד. רוב סיפורייך מתארים חברה של נשים (וילדות). לגברים, אם הם מופיעים כל עיקר, שמור תפקיד נחות: הם מפרנסים, אבל זה לא באמת חשוב; הם לא מסוגלים להבין את הנשים שלהם; והם לא מהווים חלק חיוני בחייהן – אפילו לא בזוגיות (כשמעין-זוגיות עם אישה או ילדה תופסת את מקום הזוגיות ההטרוסקסואלית). האם יש פה גם מרד מגדרי?

לא. אלה ממש תולדות חיי. זה פשוט אני, גדלתי בלי אבא ולא ידעתי איך זה מתנהל, ואחר כך גדלתי ועברנו לקיבוץ ואז התחתנתי ולא ידענו איך זה מתנהל. פשוט לא הייתה לי אינפורמציה. הכתיבה שלי פוליטית במובן הזה שכל דבר הוא פוליטי.

האם יש כאן עמדה עקרונית בתגובה למסורת של "כתיבה גברית"? ניסיון להעמיד מודל אחר מול הכתיבה הגברית?

אני לא חושבת. אני חושבת שחויית האמת שלי קשורה לזה במובן שכתבת גברים נראית לי לא כל-כך אמיתית, לא באופן שאני רוצה שידברו בו אותי. זה נחשף באופן בולט

בשירה: שירת גברים חזקה מאוד ברטוריקה, היא מאוד יפה פעמים רבות. שירת נשים שונה במהותה. רצייתי לקרוא את הספרות שתיתן לי הד לתחושת קיום שלי, ומצאתי את זה בעיקר אצל נשים.

אלו נשים למשל? וירג'יניה וולף? במסות שלך את כותבת רבות על קולט.

וולף – לא בדיוק. גם קולט בעייתית, יש לה מין נשיות יתר. בשרי, למשל, הנשיות כל-כך חזקה. בכלל, נשיות צרפתית היא מאוד קוקטית ויצרית. אפשר להגיד שיש לה חוקים משלה שלא משותפים לעולם של הגברים ושהיא מסתירה אותם מהגברים. ביחסים מסוכנים של דה-לאקלו ישנה התפיסה הזו של אהבה כמשחק. קולט כתבה יומנים בסוף חייה, ואלה נכתבו, כפי שהיא מספרת, כשהיא כבר לא כתבה כדי לרצות גברים. אז שם, בכוכב הערב ובהפנס הכחול היא כתבה מחשבות, אינטרוספקציות. יש בה איזו נשיות באמת לא ישראלית, ממש לא ישראלית וגם יוצאת דופן.

ארץ ישראל של ילדותי הייתה חברה קשה ביותר, הרגו כל אחד שהשערה שלו לא עמדה במקום. כולם היו צריכים להיות כמו שהיו צריכים להיות – זה פוליטי. אבל העולם השתנה, מבחינה מסוימת. אם אני חווה את העולם מסביב, מנסה לחוות אותו, אני רואה שהילדים של עכשיו רואים את הדברים לגמרי הפוך.

בספרייך מופיעות דמויות המאופיינות בחוסר השתייכות לחברה שבה הן חיות, אשר חלקן מוצאות נחמה בפנייה אל עולם הדמיון. כיצד מתקשרת בעיניך תחושה של שוני ושל חוסר שייכות עם כתיבה?

אני חושבת שזה שייך לתחתית הכפולה של הקיום – את שייכת ולא שייכת בו-בזמן. השייכות היא עד רמה מסוימת והיא שייכות תמיד נשארת. גם – כמה שייכים בני אדם יכולים להיות? עד כדי שכחת האני? בהקשר של הכתיבה, יכול להיות שמדובר בריחוק מסוים. אני לא יודעת אם תודעה אינדיבידואלית ושייכות עזה יכולות ללכת ביחד; כשאת מודעת את מסתכלת, ברגע שאת מסתכלת את לא שייכת באופן מוחלט.

במרכז הסיפור "והיא יוסף" מתוך הקובץ אמן המסכות עומד חוסר השתייכות מגדרי. האם זהו נושא שמעסיק אותך?

אני חושבת שאף אישה לא יודעת איך זה להיות גבר, ואף גבר לא יודע איך זה להיות אישה. "גבריות" או "נשיות" תלויים בדגם שהוא חיצוני. מה זה נקרא להיות אישה? אם אני אישה זה נקרא להיות אני, איך אני יודעת דבר אחר? אבל לפעמים החברה מציבה דמויות נשיות שהן לא דומות לך כאישה, ואז את אומרת, אולי אני לא בדיוק מה שצריך להיות. למשל, יש חנויות בגדים שאת נכנסת אליהן ואת מרגישה שבשבילך אין בגדים, את לא גדולה ולא קטנה, לא שמנה ולא רזה, לך ספציפית אין בגד מתאים. את אישה כמו שאת, את לא מתאימה לדגם, ואת לא גבר, את יודעת שאת לא גבר, אז איזו מין אישה את? ביחסי גברים ונשים באופן האינטימי שלהם המצב כמעט לא השתנה. אנחנו חיים

בעולם שזה עדיין לא בדיוק בסדר להיות אישה, המצב השתנה רק לכאורה. ובכלל, הכוח היוצר, הכתיבה, נתפסים בעולם שלנו כגבריים. בתפיסת ה"יין ויאנג", הכוח היוצר נחשב גברי. אני חושבת שנשים עצמן תוהות על כך, מאיפה הן כל כך חזקות, כל-כך חלשות וכל-כך חזקות. ומה לגבי זה שכל אחד הוא בן אדם אחר, מן אישה אחת כזו ואחת כזו? עניין הגברים-נשים לא שייך לרצף הגזעי.

יחסי אמהות-בנות מתוארים בספרייך לעתים כיחסים בולעניים (למשל ב"דפנה" מתוך דפנה ויולה ובתינו המופלאה) כאשר האם נדמית כמי שרוצה הייתה להשיב את בתה אל הרחם. במה מתייחדים, לדעתך, יחסי אמהות ובנות? האם קיים קשר בין חוסר הנפרדות שבין האם לבתה לבין היות האם יוצרת?

זה לא היה צריך להיות ככה, זה היה צריך להיות שאם האמא היא כל-כך יוצרת היא תהיה עצמאית. קראתי לא מזמן משהו שכתב מישהו שדווקא נחשב לאדם חכם, שכתבה או אמנות שותה את הבנאדם, וזה הפוך ממה שחושבים – שזה יוצר אישיות או פרסונה חזקה. יכול להיות שזה נכון. הילדות שלי חשובות לי יותר מכל דבר.

בראינות ובמסות שלך את מעידה על מקורות ההשפעה שמהם את ניזונה, שכולם מהספרות והתרבות הכללית. האם קיימות גם השפעות ממקורות עבריים שאת מודעת אליהן?

האנשים הנערצים עלי, בפרוזה, הם דבורה בארון וגנסי. כשעירית לינור התחילה לכתוב, חשבתי שנמצאה הסופרת הקלה הנכונה, אבל זה התקלקל. אהבתי מאוד את שאול ויהנה של נעמי פרנקל.

רשימה של "אאוטסיידרים".

דבורה בארון הייתה אישה מוזרה, כך בסיפור שלי "מאדאם בובארי מנווה צדק". הסיפורים שלה היו נפלאים. הסופרים הללו ידעו גרמנית, אנגלית, צרפתית, רוסית. הם הושפעו מספרות אירופית, מספרות אקספרסיוניסטית וכדומה.

בצד ההשפעות האלה ישנן השפעות נוספות. כשהייתי ילדה קטנה הייתי הולכת לבית התרבות והייתי קוראת את גוויילי אש, זה היה הפן האחר של הפלמ"ח. זה מאוד השפיע עלי, למדתי מזה לכתוב. אלה היו מכתבים של אנשים, כתיבה אינטימית. מכתבים הם דבר מינורי שבנוי בעיקר על רגשות, על ניסיון לנהל דו-שיח עם אדם אהוב, והם היו מלווים במוות. הקריאה בגוויילי אש השפיעה על הרצון שלי לכתוב כתיבה טבעית ואישית, ולא בשפה שמדברים בה כשרוצים לכתוב ספרות.

זיהינו נקודות השקה רבות בין השקפת העולם השירית שלך לבין זו של ביאליק. אם לציין רק כמה מקווי הדמיון, אפשר להזכיר את תפיסת הילדות כמאגר של "מראות יסוד" – כמקום פורה אך גם מסוכן; הבחנה בין עובדות ביוגרפיות גלויות לבין חשיפה

אינטימית שאינה ניתנת לזיהוי עמן (“הנסתרות” ש”הן מכבשונו של הלב” לפי ניסוחו של ביאליק במכתב לקלוזנר, ו”הנשמה” לפי ניסוחך); קיומו של עולם פואטי אחדותי אצל שניכם ועוד. מה דעתך על הבחנה זו?

לכבוד לי. אני נורא גאה שאתן אומרות את זה! ביום ביאליק שערכו בבית ביאליק הייתי צריכה לדבר ואמרתי שאני לא יכולה לדבר על ביאליק כי הוא חלק ממני, חלק מהשפה שלי. מבלי ששמתי לב, קלטתי מגיל צעיר מאוד את היצירה שלו. זה היה חלק מהעולם של הילדות שלנו, מהחגים, מהשבתות. זה נכנס לתוך הדם. למדנו את זה כל-כך הרבה. זה מאוד מעניין, אני לא הייתי מעיזה להגיד את זה.

משוררים רבים הם יתומים מאב (ביאליק, רביקוביץ, ויזלטיר, הורביץ, וולך, חנוך לוין, את עצמך ועוד). מהו, לדעתך, אופי הקשר בין יתמות לבין כתיבה? האם ניתן, לדעתך, לראות בזיקה בין יתמות ושפה ניסיון להתחבר ל”שפת האב” הנעדר? האם את מרגישה שהקרבה אל השפה היא חלק מהמורשת של אבא – גם כשפת האב וכניסה אל העולם הסימבולי וגם מעצם היותו של אביך סופר?

נכון, זה מאוד מוזר, יש בזה בטח משהו. אני חושבת שמתקיים בזה, מעבר לעניין של השפה (אבל זה מאוד ספקולטיבי) העניין היונגיאני – אני חושבת שיש פה ניסיון ליצור אנימוס מתוך האנימה, זהו ניסיון לצקת במילים את החלק החסר.

אבל למה דווקא במילים?

מילים, כי את לא צריכה להיות עשירה (אני לא בן-אדם רומנטי, כאמור); את לא צריכה השכלה – את יכולה להיות משכילה, אבל את לא חייבת; את לא צריכה ללמוד את זה; את לא צריכה הרבה זמן, בכתיבת שירה במיוחד. זה דבר שבמידה רבה יש את זה למי שיש את זה. כשמישהו כותב הוא כותב – ואני מדברת על שירה – זה הרבה פחות תכנון מאשר פנים שיוצא החוצה. יש משהו מעניין במילים – הן עשויות אוויר, קיימות ולא, ממשיות ולא. זהו ניסיון ליצור, לתפוס ממשות, אבל זהו תמיד ניסיון. אולי זו דרך לדבר עם המתים, והרי זה נועד מראש לכישלון, זה אוויר.

למה שאת אומרת כאן יש קשר גם לדבריך על המשחק.

נכון, ושפה היא כל כך ראשונית, שבמובן הזה השפה היא לפני כל דבר, זה לגמרי אוראלי, כמו יניקה, לגמרי קדמוני מבחינת ההתפתחות של היחיד. “פעם היינו ילדים, / אבל זה כמובן שקר” – לתחושתנו השיר ממלון היפנודרום מבטא רעיון מרכזי בכתיבתך. ניתן לקרוא אותו בשני אופנים סותרים: שהילדות היא שקר, או שעצם הפרידה מהילדות היא השקר. איזו עמדה את מבטאת בו?

כמובן שהמשמעות כאן היא כפולה, היא שתי האפשרויות. הילדות היא הרבה פעמים שקר. היא שקר כמו שהעניין של הנשיות הוא שקר. כל אחד חווה את זה כל-כך אחרת.

כשאת מבוגרת את לא יודעת אם זו תמונת הילדות שיצרת לך כשאת מבוגרת, או שזו באמת הילדות שהייתה לך, ואם בכלל הייתה ילדות.

ספרות ילדים מול ספרות למבוגרים – מה דעתך על הגדרות מקטלגות אלו? האם זהות הנמענים משנה את אופייה של היצירה? את נושאה? את הפואטיקה שלה? כיצד נעשה המעבר בין סוגות אלו?

ספרות ילדים מחולקת לשלוש קטגוריות ואדבר כאן על שתיים מהן: "ספרות ילדותית" ו"ספרות ילדית". "ספרות ילדותית" מיועדת לילדים, והיא עוסקת בחוויית ילדים. "ספרות ילדית" עוסקת בחוויית הילדות, היא אינה מיועדת רק לילדים, אלא לכולם, ומשם היא יוצאת. אם מסתכלים על ספרות ילדים קלאסית, על פיטר פן, מרי פופינס, הרוז בערבי הנחזק, אליס בארץ הפלאות, אפשר לראות שאלה ספרים שנכתבו מתוך ילדות ולא לילדים. בדרך כלל הם נבדלים מהספרים האחרים בזה שהם נובעים מ"unfinished business", לפעמים מאוד טרגי, והרבה פעמים השבר מונח במקום הארוטי. אם מסתכלים על פי הדב מגלים שחופץ מקננה אין שם אף "גברת". גם פיטר פן – הוא נפל מהעגלה של אמא שלו והוא לא רוצה להיות גבר, הילדים אבודים. ומרי פופינס – אין לה משפחה וילדים, ההורים הם לא כל-כך הורים, ובפיטר פן הכלבה מטפלת בילדים. ילדים יכולים לקרוא את הספרים האלה, אבל זו לא "ספרות ילדים". לעומת זאת, ספרים כמו שכותרות גלילה רון-פדר או בברלי קלירי – זו באמת ספרות ילדים, ספרות שמדברת על חוויות של ילדים בבית ספר. כל ילד יזהה שם, לא את עצמו, אבל את ניסיון חייו.

לי יש ספרים כאלה וספרים כאלה. בספרים שאני כותבת מתוך ילדות אני מנסה שהם יתאימו לילדים מבחינת השפה, הקונספט, האורך והמבנה התחבירי. יש לי עניין לכתוב לילדים, וכמו במקרה של שירה, אני לא עסוקה בלחשוב אם יבינו את זה. אבל הקונספט, הילדים כנמענים, מכתוב את העלילה, הצורה, הגיבורים, השפה, הקונפליקט שבמרכז הסיפור וכדומה. הסיפור צריך להיות קצר, מאוד פשוט, מאוד מדויק, לא אבסטרקטי, מחובר לעולם. וגם, לא מדי קשה, צריך להיות סוף טוב, זה לא צריך להיות עמוק עד אמצע כדור הארץ.

לעתים נראה שחלק מספרי הילדים שלך – כמו למשל גן הבמבומבלים, או החתונה, לא זו בלבד שאינם דידקטיים, אלא הם אף אנטי-דידקטיים. האם את רואה את הכתיבה שלך לילדים כחתרנית במקרים מסוימים? עד כמה את סבורה שילדים יכולים להתמודד לעומק עם תכנים קשים?

מדוע תכנים חינוכיים נחשבים קלים יותר? לילדים עולה במאמץ גדול מאוד לקבל עליהם את עול המערכת הזאת. אדם שואף לחופש, לביטוי עצמי מדויק, לא למערכות. אלה לא תכנים קשים, אלה תכנים אנרכיסטיים. ילדים הם אנרכיסטיים מטבעם.

ספר כמו אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי, למשל, הוא ספר מאוד קשה לקריאה מבחינה רגשית. האם ילד צעיר יכול לקרוא אותו, לדעתך?

אני לא חושבת על זה, זה לא מעסיק אותי בכלל. אבל גם את זה לא הייתי כותבת עוד פעם. זהו ספר לא מספיק מפורט ומפותח, אם זה היה מפותח, זה לא היה קשה. ילדים תופסים קושי בדרך שונה מזו של מבוגרים. כך, למשל, ביחס לספרים שעוסקים בילדות, ובילדות קשה, כמו של דיקנס, מונטגומרי, סטיבנסון; ילדים תופסים זאת אחרת. לא מדובר כאן בגיל, אלא בהתפתחות פנימית. המחשבה שלי היא שהמושג ילד הרבה יותר רחב ממה שנחשבים לו קרדיט. הספרים מדברים על ניסיון של ילדים, כדאי לדבר אתם על זה. למה תמיד לדבר על החיתול או על המוצץ? כתבתי ספר ששמו שירה 191 על התעללות של ילדות בילדות, אז מישוהו אמר – אין דבר כזה בארץ... זה, למשל, ספר מורכב, היחסים בין הדמויות מסובכים. הוא לא מיועד להקראה לילד קטן. וחץ מזה, אלה אגדות, אלה הכול אגדות, וזו תכונתן של אגדות, הן לא מיועדות לגיל ספציפי.

”ספרות לילדים זה כמו בישול בזמן צנע, כשהמון מצרכים אינם בכלל בנמצא”, אומרת סופרת הילדים בנובלה תינו המופלאה. אלו מצרכים חסרים, לדעתך, בספרות לילדים?

באמבטיים, למשל, השתמשתי בחומרים שקשורים ביחסי מבוגרים. בניגוד למה שחושבים, ילדים אוהבים את זה. הם אוהבים את זה בגלל שילדים הרבה יותר פתוחים ממה שחושבים. אם את לא מלמדת שזה לא טוב, אם את לא אומרת לא, אז הכול מתקבל. כמו שפמלה טרברס אומרת יפה: ”הרגל נרטבת כמידת כף הרגל”. אבל יש איזושהי בעיה בספרות ילדים: היא מוגבלת מטבעה, מוגבלת בצדדים וחופשית מלמעלה. גם שפה של ספרות ילדים היא שונה. זה עניין של תחושה – השפה צריכה להיות בעלת הומור, ברורה, מלודית, משפט לא יכול להיות ארוך, התחביר צריך להיות מאוד פשוט, ללא הרבה סמיכויות. אלה דברים שצריך לקחת בחשבון כשכותבים לילדים.

בכתיבתך מיטשטשים הגבולות, התמטיים ולעתים גם הפואטיים, בין כתיבה לילדים וכתיבה למבוגרים. אנחנו מוצאות שפריצת הגבולות הזו מתממשת באופן בו גיבורות ספרייך, ילדות ונערות, מתפקדות פעמים רבות כ”מבוגרות האחראיות”. כיצד מתקשר עניין זה לתפיסתך את הילדות? והאם יש כאן קשר לדור של בני מהגרים, שנאלצו לעתים לשמש מעין-הורים להוריהם?

ודאי שיש אלמנטים בוגרים בספרות הילדים שלי ולהפך, אני מניחה שקיים איזשהו טשטוש. נכון, בוודאי, אני מדברת על ילדים הוריים. יש סיטואציה מסוימת שאני הילדה הגדולה, הבכורה בבית, מישוהו צריך לקחת אחריות, מכל מיני סיבות, אמא עובדת או סיבות אחרות. הרבה ילדים הם ילדים הוריים, זה קשור גם לדור של מהגרים. וכמובן שאם ההורה הוא ילד אז הילד הוא הורה.

אולי הז’אנרים מתערבים זה בזה עקב כך שאת עצמך היית ילדה לא ילדה, ילדה “הורית”?
אולי את כילדה היית זקוקה לספרים כמו אלה שאת כותבת?

זה כמו שאלת הג'נדר, אני לא יודעת אם הייתי ילדה מבוגרת או ילדה ילדית, גם אלה מילים או מושגים שדורשים בדיקה נוספת.

ואיך זה מתקשר לתפיסה שלך את הילדות ואת המרכזיות והאינטנסיביות שלה?

הילדות היא ראשונה וכל מה שקורה נחרט חזק. במידה רבה, כמו שפרויד כבר אמר, מה שאי-אפשר לשכוח, שהכול נקבע שם שם. חיים של ילדים הרבה פעמים אינם דומים בכלל למה שאנשים חושבים שהילדות צריכה להיות או למה שהיא.

האם הכתיבה לילדים – שמהווה מרחב נוח ופרוץ פחות לביקורת – משמשת עבורך גם מעין מעבדה בה נבדקים נושאי כתיבה ואמצעי הבעה שונים, שישמשו מאוחר יותר גם בספרות למבוגרים?

על זה אני לא יודעת. בספרות ילדים מותר היה לעשות מה שבזמנו לא היה מותר לעשות בספרות מבוגרים – אולי עכשיו אפשר יותר – כל העניין של פנטזיה, fairy tales, מיתולוגיות. אולי היום מותר יותר, היום יש יותר ויותר ספרות פנטסטית למבוגרים. אז לא רצו לקבל את זה, לא רצו להדפיס ספרים מסוג כזה.

דיברנו על החרדות והשברים, אבל הספרים שלך מלאים גם בשמחה והומור.

אני מאוד שמחה לשמוע, כי אני שוכחת זאת, אני לא זוכרת. בהתחלה זה היה יותר שמח, כי בהתחלה הייתי יותר שמחה. גם בספר כמו כתם כתר קטשופ אהבה, בכולם בעצם, הסוף הוא סוף טוב.

גם אנחנו הרגשנו שבספרים שלך, גם אם הם מאופיינים בתכנים קשים, יש איזו נקודת אור, אלמנט אופטימי בנקודת הסיום.

אני מקפידה על כך מאוד. זה מכוון. אני בעצמי, אם נקלעתי לסרט שסופו רע, אם אני לא יכולה לצאת באמצע, אני מאוד מסכנה...

לספרות יש מבחינתך תפקיד, פונקציה? למה צריך בעצם שהסיפורים יסתיימו בסוף טוב?

כי צריך לעודד את הילדים, החיים קשים, צריך להראות להם שיש סוף טוב. גם למבוגרים. פעם עבדתי עם ילדים ושאלתי אותם: אתם אוהבים סוף שמח או סוף עצוב? והם אמרו, סוף עצוב, בטח, אנחנו לא סובלים שמשקרים לנו. אז הבנתי, הם לא יודעים. הם חושבים הפוך: שבספר יכול להיות סוף רע, כי לחיים יש סוף טוב, אז זה בסדר.

למה לקרוא בעצם?

במה מתמלא הראש, מה אפשר לעשות? אולי אנשים מאוד עשירים לא זקוקים לקריאה – יש

להם יאכטות, הם נוסעים לקוטב, הם מממשים חלק מהפנטזיות שהספרים מספקים. ואולי זה רק נדמה לקוראי הספרים שהאנשים העשירים מממשים את הפנטזיות.

איכשהו נראה שאת מאוד מצמצמת או מפחיתה מערך הכתיבה.

נכון, אני חושבת שזה יחס שמונע ממך להיות מאני, גם כקורא וגם ככותב. אני רואה בזה סכנה גדולה, גם אישית, וסופר בוודאי לא צריך לשכוח שזה רק ניסיון, לכתוב משהו במילים, לפעמים זה מצליח ולפעמים זה לא מצליח, לפעמים אנשים אוהבים את זה ולפעמים אנשים לא אוהבים את זה. זה לא יותר מניסיון, זהו ניסיון לביטוי. זה בא מהלא ידוע והולך אל הלא ידוע, ואני חושבת שלקחת את זה בקטן זה נכון.

אם נשווה בין העיסוק בכתיבה לעיסוק במדע או במחקר – האם לא ניתן לראות את הערך של הכתיבה כחקר החיים או האדם?

אני לא רואה זאת ככה, אני רואה את זה רק כך שבלי ספרים אי־אפשר היה, אני לא יודעת עד כמה ספרים מספקים לנו תובנות על חקר האדם. אולי מעטים מאוד.

קראנו מאמר של רנה ז'ראר שהשווה בין פרויד לבין פרוסט לגבי הבנת הנרקיסיזם. ז'ראר מגיע למסקנה שהספרות מגיעה לעומקים גדולים יותר בהבנת האדם.

פרויד בעצמו היה סופר. זה שהוא אמר שהסופרים עשו את זה הרבה יותר טוב ממנו זו רק הוכחה לצניעותו.

אבל ספרי הילדים שלך הם דווקא מאוד פילוסופיים – מדברים בהם על האדם, ויש בהם אמירות מטפיזיות.

אי־אפשר להגיד במה ספרים חשובים ולא צריך להגיד את זה. זה עניין בין אדם לספר. אחרת ספרים יהיו מיותרים.

תל־אביב 2008

המשחתכים בחוברת

דניאל אביצור – מתגורר בירושלים.

ד"ר דרור אֵידר – חוקר ספרות ותרבות. פרסם מאמרים בתחומי הספרות, ביקורת התרבות, חברה ופוליטיקה. מאמרו, "לשקוד על דלתי החכמה": על 'פרקי רבי עקיבא' – מחזה משכילי נשכח מאת מרדכי פופר", פורסם במחקרי ירושלים לספרות עברית (2008). ספרו, "אלתרמן – בודלר, פריס – תל אביב: אורבניות ומיתוס בשירי 'פרחי הרע' ו'כוכבים בחוץ' פורסם ב־2003 בהוצאת כרמל. לאחרונה ראה אור ספרו אחרון משוררי האלהים: מיתוס, אתוס ומיסטיקה ביצירתו של יוסף צבי רימון בהוצאת מאגנס (2009).

ד"ר אילנה אלקד־להמן – ראש התכנית לתואר שני בחינוך לשוני בחברה רב־תרבותית במכללת לוינסקי לחינוך. מרצה בכירה וחוקרת בחוג לספרות, בחוג לספרות ילדים ובתכניות לתואר שני במכללה. מספריה: לבדה היא אורגת: עיונים ביצירת נורית זרחי (כרמל, 2006); הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה (מופ"ת, 2007).

ד"ר מעין הראל – מלמדת במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עבודת הדוקטורט שלה עסקה בייצוגים של חולי בסיפורת העברית של המאה העשרים, בין היתר ביצירותיהם של ברנר, עגנון, אפלפלד והנדל. בנוסף, עוסקת בשירה עברית חדשה, ובעיקר במשוררי "דור המדינה". מאמרה "אין לי צורך להגיע: היציאה למסע בשירתה של דליה רביקוביץ", יראה אור בקרוב בקובץ מאמרים על יצירתה של דליה רביקוביץ משנות החמישים ועד היום, בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

נורית זרחי – משוררת וסופרת. פרסמה עד עתה כ־100 ספרי שירה ופרוזה לילדים, נוער ומבוגרים וכן קובץ מסות. עם הספרים שכתבה נמנים: מטעי בר, אשה ילדה אשה, גן המוח, מלון היפונדרוס, התקרה עפה והנפש היא אפריקה (שירה); תינו המופלאה, אמן המסכות, משחקי בדידות, הרצפה מתנדנדת ונערות הפרובינציה העצובות והשאפתניות (סיפורת); ילדת חוץ, תנינה, משושים, חובשת כתר הנייר, אם את לא יכולה לדבר יפה – תשתקי, וולפיניאה מומי בלום, אמורי אשיג אטוסה, אמבטיס ולהתראות באנטארטיקה (סיפורת לילדים ונוער); המלכה פטריה והמלך פטר, הנמר מתחזת למיטיה, אלף מרכבות וכתם כתר קטשופ אהבה (שירים לילדים); מחשבות מיותרות של גברת (מסות). ספריה תורגמו לשפות שונות. זכתה בפרסים שונים על יצירתה, בהם פרס היצירה על שם לוי אשכול, פרס זאב לספרות ילדים ונוער, עיטור אנדרסן ופרס עמיחי לשירה. מלמדת בסדנאות לכתבה יצירתית בחוגים לספרות באוניברסיטאות השונות.

ד"ר דינה חרובי – מלמדת באוניברסיטת תל־אביב ובסמינר הקיבוצים. תחומי התמחותה הם ספרות צרפתית ותאוריה פמיניסטית. היא פרסמה מאמרים רבים בצרפתית על אוונגרד פמיניסטי, נשיות ולאומיות בקוויבק, ויחסי אמהות ובנות בספרות. עורכת מדעית של תרגומי הגות מצרפתית לעברית, ביניהם תרגומים של קריסטבה, איריגארי וסיקסו, שרבים

מהם ראו אור בהוצאת רסלינג, וכן השתתפה בעריכת המקראה ללמוד פמיניזם (הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2006). לאחרונה פרסמה אחרית דבר, "מחלת האמהות", לספרה של סימון דה בובואר מוות רך מאוד (כתר, 2008).

ד"ר רז יוסף – מרצה בכיר וראש המגמה העיונית בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב. הוא מחבר הספרים *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* שהופיע בהוצאת רטגרס בארצות-הברית ב-2004, ולדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי שהופיע בהוצאת הקיבוץ המאוחד בסדרת "מגדרים" ב-2010. ספרו האחרון *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* עומד לראות אור בהוצאת Routledge. מאמריו על מגדר, מיניות ואתניות הופיעו בכתבי העת תיאוריה וביקורת, *Camera, GLQ, Third Text, Shofar, Framework, Camera Obscura, Cinema Journal*.

ד"ר שולמית לב-אלג'ם – מרצה בכירה בחוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל-אביב. בהכשרתה המקצועית היא גם שחקנית ומנחה/במאית בתאטרון הקהילתי. נושאי המחקר העיקריים שלה הם תאוריות משחק, מופע ותרבות והקשרם לתאטרון פוליטי, תאטרון קהילתי, תאטרון פמיניסטי ותאטרון חינוכי טיפולי. בנושאים אלה פרסמה מאמרים בכתבי עת מדעיים בארץ ובעולם. ספרה ניצבים בקדמת הבמה: מזאחה, חגיגה וחתונות בתיאטרון הקהילתי יצא לאור בהוצאת אוניברסיטת חיפה.

פרופ' גלעד מורג – פרופסור לספרות עברית באוניברסיטה של ויסקונסין-מדיסון ומנכ"ל איגוד הפרופסורים לעברית בארצות-הברית.

ד"ר ניצה קרן – חוקרת ספרות ותרבות, מרצה על מיתוס ויצירה בהקשר תרפויטי בבית הספר להשתלמויות של מכון וינגייט ומנחה סדנאות לכתביה יוצרת בארגון המורים. ספרה: כיריעה ביד הרוקמת: נשים כותבות והטקסט ההגמוני, המציע קריאה פרשנית פמיניסטית ביצירה הספרותית הנשית בת-ימינו, ראה אור לאחרונה בסדרת "פרשנות ותרבות", בהוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן. הספר הוא עיבוד של עבודת מחקר לתואר שלישי שנכתבה בתכנית ללימודי מגדר – לימודים בין-תחומיים באוניברסיטת בר-אילן (2004), והמאמר המתפרסם כאן מבוסס על פרק ממנה.

חן שטרס – תלמידה לתואר שלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, בה היא גם מלמדת. היא הגישה לאחרונה את עבודת המוסמך שלה, העוסקת בחניכה ולימינליות ברומנים מתקופת העלייה השלישית העוסקים בקבוצה השיתופית. חברת מערכת ורכזת המערכת בכתב העת מכאן.

ד"ר פנינה שירב – ספרה כתיבה לא תנמה (הקיבוץ המאוחד, 1998) המבוסס על עבודת דוקטורט, עוסק בסוגיות הנוגעות לעמדות שיח בסיפורת של סופרות ישראליות מרכזיות: יהודית הנדל, עמליה כהנא כרמון ורות אלמוג. כמו כן כתבה מאמרים שעניינם כתיבה וקריאה של ספרות נשים, דוגמת "דם הוא דיו" (התשמע קולי, עורכת יעל עצמון, מכון ון

ליר והקיבוץ המאוחד, 2001). פנינה שירב עבדה עד לאחרונה כמפקחת תחום הספרות באגף לתכנון לימודים במשרד החינוך. היא ריכזה ועדות תכנית בספרות לבית הספר העל-יסודי, כתבה וערכה ספרי לימוד והדרכה בשירה, בסיפורת ובדרמה.

פרופ' שירלי שרון-זיסר – ראש החוג לספרות אנגלית באוניברסיטת תל-אביב, מרצה ב"רשת הלאקאניאנית" – מוסד להוראת הפסיכואנליזה של פרויד ולאקאן הפועל בחסות המחלקה לפסיכואנליזה באוניברסיטת פריז VIII, בראשותו של ז'אק-אלן מילר, שנוסדה בידי ז'אק לאקאן. עורכת את כתב העת של הרשת מחברות וחברה במערכת כתב העת של הקבוצה הישראלית לפסיכואנליזה – עת לאקאן. היא חברה בקבוצה הישראלית לפסיכואנליזה (GIEP), באסכולה הלאקאניאנית החדשה (NLS – New Lacanian School) ובארגון העולמי של הפסיכואנליזה (AMP – Association Mondiale de Psychanalyse). היא קלינאית העובדת באוריינטציה לאקאניאנית, משמשת יועצת אקדמית של התכנית לטיפול באמנות במדרשה לאמנות שבבית ברל ומרצה בתכנית זו. מחקריה עוסקים בפסיכואנליזה בהקשרה לתאוריות של שפה, ספרות ואמנות חזותית. את הכשרתה הפסיכואנליטית החלה כתלמידתה של מישל מונטרלה, ורבים מכתביה מושפעים מפיתוחיה התאורטיים של מונטרלה, בעיקר בהקשר לצורות של השפה והלא-מודע ולמיניות הנשית.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ-7,000 מילים ולא יותר מ-14,000 מילים.
- המאמר יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום ההפניות הביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר יישלח בדואר בשלושה עותקים וכן בדוא"ל בקובץ word, בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר וכן 10 תדפיסים.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ת"ד 653 באר-שבע 84105

mikan@bgu.ac.il

Mikan, Journal for Hebrew and Israeli Literature and Culture Studies

Vol. 10, September 2010



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



דביר

Editor: **Zahava Caspi**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai, Yigal Schwartz (Second Editor)**

Junior editors: **Adi Adler, Yael Balaban, Noga Cohen, Lior Granot, Sharon Greenberg-Lior, Adi Moneta, Miri Peled, Moran Peri, Hadass Shabat-Nadir, Chen Shtrass, Michal Wosner**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben-Amos, Daniel Boyarin, Menachem Brinker, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Scharf Gold, Benjamin Harshav, Galit Hasan-Rokem, Hannan Hever, Ariel Hirschfeld, Avraham Holtz, Avner Holtzman, Matti Huss, Zipporah Kagan, Ruth Kartun-Blum, Chana Kronfeld, Louis Landa, Dan Laor, Avidov Lipsker, Dan Miron, Gilead Morahg, Hannah Nave, Ilana Pardes, Iris Parush, Ilana Rosen, Tova Rosen, Yigal Schwartz, Gershon Shaked (1929-2006), Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran**

Editorial coordinator: **Chen Shtrass**

Language editors: **Liora Herzig** (Hebrew); **Camilla Butchins** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Layout and composition: **Sarit Savlan**

Cover photo: collage by **Nurit Zarchi** (photographed by **Dvora Morag**)

ISBN: 978-965-7475-04-1

All rights reserved © 2010 Heksherim Institute for Jewish and Israeli Literature and Culture, Ben Gurion University, Beer Sheva, and Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir - Publishing House Ltd., Or Yehuda

Printed in Israel
www.kinbooks.co.il

Contents

Articles

Gilead Morahg - 5

Advance Warning: The Bleak Vision of *The Liberating Bride*

Dror Eidar - 19

Markus Lehmann – Jewish Orthodoxy under Test:
The Novel *Akiba* and the Formation of the Second and Third Generations in Jewish
Orthodoxy in Germany During the Second Half of the 19th Century

Daniel Avitzour - 52

Hoffman's *Bernhardt* Looked at From Near and From Far

Maayan Harel - 99

Her Booklet is Always in my Bag: Poems in Memory of Leah Goldberg

Raz Yosef - 134

Fantasies of Loss: Melancholia and Ethnicity in New Israeli-Mizrahi Cinema

Pnina Shirav - 153

Concealment and Exposure

Shulamith Lev-Aaldgem - 185

Mothers and Daughters – The Forbidden Plot

Nitza Keren - 209

Clouds over the Mediterranean: Israeli Women's Writing in the Shadow of the Female
Gothic

Ilana Elkad-Lehman - 233

Nurit Zarchi – Writing from Childhood's Rooms: From *Outsider* to *The Sad Ambitious
Girls of the Province*

Chen Shtrass - 263

"We are All Children In Front of the Absolute": Remarks about *The Unnecessary
Thoughts of a Lady* by Nurit Zarchi

Theory

Dina Haruvi - 269

Michèle Montrelay – Between Psychoanalysis and Feminism: A Forward to “Inquiry into Femininity”;

Interview with Prof. **Shirley Sharon-Zisser**

Michèle Montrelay - 287

Inquiry into Femininity

Portrait

“To Cast the Missing Part with Words”: An Interview with **Nurit Zarchi - 307**

Abstracts - V

List of Contributors - XI

Abstracts

Advance Warnings: The Bleak Vision of *The Liberating Bride*

Gilead Morahg

The thematic association among the various narrative strands of A. B. Yehoshua's *The Liberating Bride* involves a preoccupation with the early detection of signs of an impending breakdown of personal and communal relationships. This preoccupation is pursued by means of an extended analogy between the deep causes of conflict within the Rivlin family and the causes of conflict between Jews and Arabs within Israel and in the territories it occupies. The article focuses on the novel's political perspective and argues that *The Liberating Bride* disputes the tendency to apply the postulates of post-modernist and post-colonial theory to the actualities of personal and political life in Israel. It resists the rejection of essentialist conceptions of national identity and suggests that, much like the Jews, all Arabs share a common cultural root that shapes their internal landscape and determines their relations with the outside world. A dangerously powerful tendril of this common root is the Palestinian conviction of their right to possess the entirety of the Land of Israel and an obsessive dedication of the Arabs on both sides of the Green Line to realizing the Right of Return.

Markus Lehmann – Jewish Orthodoxy under test: The novel *Akiba* and the formation of the second and third generations in Jewish Orthodoxy in Germany during the second half of the 19th century

Dror Eydar

During the year 1881, Dr. Markus Lehmann (1831-1890) published in his weekly *Der Israelit* an historical novel in installments under the name *Akiba*, which presented the life of the great Jewish sage. This paper deals with the novel *Akiba* and through it with the whole literary enterprise of Lehmann, in a way that sheds light upon the Neo-Orthodox discourse in the second half of the 19th century in Germany. The discussion within the novel will be done from an integrative point of view that looks at *Akiba* as a literary junction into which the old Jewish texts about Rabbi Akiba and his period are channeled, including the political and cultural ideas of Lehman's time. The historicism of Lehmann was typical to the German Orthodoxy which coped with religious criticism in contemporary science and philosophy. These trends put religious tradition on a linear continuity of development, a matter that caused religious reformations on one hand, and an objection of the Orthodox Jewry to

the historicization of Judaism. For Markus Lehmann, at the end of that historicization process, there was one option left: Assimilation. For that reason, even if his stories skipped to the far historic past of the Jewish nation, their main core aimed towards the Jewish-German present. Lehmann used the story of R. Akiba's rising to fame as a platform on which the major issues of German Jewry in his time had been placed. Thus he dealt with issues of religion's place in modern life, the relations with non-Jews, Jewish women's status, etc. By these stories Lehmann did not only ask to fill the time of young Jews with 'proper' contents; it was a political act which sought to sprout the next generation of leadership of Orthodox Jewry at the turn of the century, and to some extent reflect the internal atmosphere among the religious leadership of the Orthodox Jewry in Germany.

Hoffman's *Bernhardt* looked at from Near and from Far

Daniel Avitzour

This essay is dedicated to interpreting Yoel Hoffman's lyrical novel *Bernhardt*. It is arranged as "bottom-up" reading, proceeding from language through character and plot all the way to the context of Hoffman's other works. In addition, this essay serves as a sort of "reader's guide" to this supposedly "difficult" work, explicating literary allusions and exploring connections between the main plot, the fictions composed by the main character and the historical background. The results of this effort challenge prevalent opinions on Yoel Hoffman and *Bernhardt*. It is demonstrated that *Bernhardt* is not a collection of loosely related scenes, impressions and thoughts, but a cohesive novel, with significant character development, particular underlying values and relevant historical background.

Her Booklet is Always in My Bag: Poems in Memory of Leah Goldberg

Maayan Harel

The article addresses three cycles of poems written in memory of the poetess Leah Goldberg after her death (by Yehuda Amichai, T. Carmi, and Tuvia Rübner). By reading these poems, I aimed to trace Goldberg's image as a "poet-mother" of several poets of the (1950's). This claim challenges the accepted historiographical descriptions of the rebellion of the Generation of the State's poets in the generation of Alterman-Shlonsky, and focus, instead, on the continuity between Goldberg's poetry and that of the poets of the "Young Guard", as well as what is perceived as "women's poetry" and "men's poetry". This relates, among other things, to the basic modernistic tendency to regard the "Courage for *Hulin*" as a poetic worldview

beginning with Goldberg, as well as to the central role of the gaze and a longing for the "old, European home" embedded deeply in Goldberg's poetry, but which is also clearly presented in the works of such significant "Eretz-Israeli" poets as Yehuda Amichai.

Fantasies of Loss: Melancholia and Ethnicity in New Israeli-Mizrahi Cinema

Raz Yosef

The migration experience of Mizrahim is based on a structure of mourning and melancholia. When a person leaves his country of birth he has a wide range of things for which to grieve, such as family, language, identity, position in the community and assets. In the Zionist national narrative, Mizrahi mourning over the lost Arab-Jewish identity was forbidden and invisible and led to an ethnic melancholia. Mizrahi melancholia is double: the Mizrahi subject was required to negate and eradicate his Arab identity, but was also forced to re-identify with that loss, because he or she was prevented from fully participating in the Ashkenazi national ideal. These layers of loss were censored, forbidden and silenced in Israeli culture. These losses have been recently afforded cultural visibility through feature films by second-generation Mizrahi directors. In this article, I shall focus on two films: *Cinema Egypt* (Rami Kimchi, 2002) and *Desperado Square* (Benny Toraty, 2001). These films are fantasies of loss through which the second-generation of Mizrahim attempts to "solve" the enigma of the origin of the melancholic identification and the identity of both their parents and themselves. Through the fantasy of cinema, the sons restage their parents' loss, with which they identify, in order to search for a lost desire, to talk of a repressed love, and thus to try and redefine their Mizrahi identity.

Concealment and Exposure

Pnina Shirav

The paper "Concealment and Exposure" discusses three stories written by the Israeli women-writers Ruth Almog, Iris Leal and Lea Eini, at the center of which lurks a dark secret of father-daughter incest. Almog's story was published in 1986, whereas the other two were published more than ten years later. An incest story, by its very definition, is surrounded by various censoring circles: The suppression and shame of the victim herself, the family who often keeps the secret from being publicly exposed, the immediate social environment and sometimes the therapeutic and the juridical circles. The three stories reflect very different narrative and representational techniques of dealing with

the trauma and its verbalization. Almog's story can be characterized by the vagueness and ambiguousness of its narrative voice, leaving open the question, did it or didn't it actually happen, and calling for psychoanalytical reading methods to uncover the suppressed. The latter two stories are both rather blatant: It did, no doubt, take place. Despite this difference, all stories embody the victim's impossibility to retrieve the traumatic memory in a coherent narrative.

Mothers and Daughters – The Forbidden Plot

Shulamith Lev-Aladgem

In this article I discuss two plays by Miriam Kainy: *Babtha* and *The End of the Dreams Season*. In these plays, Kainy presents strong, tough women characters and focuses on the complicated mother-daughter relationship. My intention here is to reveal Kainy's risky and outstanding contribution to the ongoing discourse on mothers and daughters. In the first section of the article I discuss the feminist psychoanalytical theory which strives to undo the problematic conflict between mother and daughter. In the second section I focus on the analysis of Kainy's plays. By employing feminist research tools I seek to lay bare her Marxist interpretation of the mother-daughter plot.

Clouds over the Mediterranean: Israeli Women's Writing in the Shadow of the Female Gothic

Nitza Keren

This essay follows the routes of the Female Gothic in Hebrew Literature, exploring its marks on contemporary Israeli women writers: Amalia Kahana-Carmon, Hanna Bat Shahar and Savyon Liebrecht, thus raising an issue overlooked by local literary criticism. Hanna Bat Shahar's haunted world, as expressed in the collection of stories *To Call the Bats*, is presented in the context of Amalia Kahana-Carmon's unique description of feminine poetics which compares women's writing to the bat's song – indiscernible to the hegemonic ears. Kahana-Carmon's story "Scenes from the House of the Blue-Painted Stairs", with its enchanted attic, serves as another example of feminine poetics, manifesting Elaine Showalter's description of the underground female plots, and so does the story of the girl who is imprisoned in the remote castle *Up in Montifer*. The testimony of the outcast woman who lives in the wilderness, presented in Savyon Liebrecht's story "Festival of the Two Worlds" concludes the essay. Representing the eccentric woman who is excluded from hegemonic society, Liebrecht enables her, along with other female characters occupying her stories, to present their alibi.

Nurit Zarchi – Writing from Childhood's Rooms: From *Outsider* to *The Sad Ambitious Girls of the Province*

Ilana Elkad-Lehman

This paper presents the cradle of the poetic world of Hebrew poet and writer Nurit Zarchi. The methodology is comparative, linking Zarchi's children stories to her stories and essays for adults, and discussing her work as a female writer in relation to feminist writings by Virginia Woolf, Hélène Cixous and Barbara Christian. The paper follows Zarchi's development through her stories and essays, from her first writings to 2007. The main focus of the paper is the woman as an artist. In her early story *Meshosim* ("Palpi"), Zarchi presents a feminine alternative to the male Hebrew Bildungsroman or to the Biblical stories of becoming a prophet. In her work, motherhood does not contradict being an artist. In her novel *Wonderful Tino*, using the myth of Demeter and Persephone, Zarchi views motherhood as a source of a fertile yet dangerous symbiosis. In her stories and essays, Zarchi presents rooms of childhood – real and metaphoric – as the source of her poetic world, with flight as a symbol for her feminine creative freedom. A vital place in these childhood rooms and in the mother-daughter interrelationship is attributed to language, books, and reading. In these rooms, myths and well-known stories are recounted, reconstructed, and rewritten.

"We are all Children in Front of the Absolute": Remarks about *The Unnecessary Thoughts of a Lady* by Nurit Zarchi

Chen Shtrass

In this essay I walk down the path paved by Nurit Zarchi – a poet and an author who wrote many books for adults and for children – in her collection of essays *The Unnecessary Thoughts of a Lady* (1982). Her essays are derived from a starting point of an author who is also a dedicated and enraptured reader. Reading those essays enables an inquiry into the main roots from which Zarchi's poetic world stems, as the childhood modus and the relation between femininity and creation, as well as the continuous conflict between life in, and with, reality and the insubordination against them. I also refer to the questions rising in these essays considering the reading process, ours as much as Zarchi's, and his affinity to the artistic creation.

Michèle Montrelay – Between Psychoanalysis and Feminism: A Forward to "Inquiry into Femininity"; Interview with Prof. Shirley Sharon-Zisser

Dina Haruvi

The article of Michèle Montrelay, "Recherches sur la Féminité" ("Inquiry into Femininity") first published in 1970, reflects the attempts, shared by psychoanalysis and feminism,

to explore and theorize feminine sexuality. Montrelay's point of departure is the two contradictory theories regarding female sexuality – that of Freud and that of Ernest Jones. Montrelay analyzes these theories and brings them together, to suggest a fascinating and innovative synthesis. Her theory has interesting relations with various theories of her famous French contemporaries: Hélène Cixous, Julia Kristeva and Luce Irigaray – and it is important to read her work in relation to theirs. The Introduction is followed by an interview with Prof. Shirley Sharon-Zisser, which enables us to understand the Lacanian context and the contribution of Montrelay to the discourse on feminine sexuality.

Inquiry into Femininity

Michèle Montrelay

Translated by Noam Baruch, edited by Dina Haruvi.

A Hebrew Translation of Montrelay's Essay – "Recherches sur la Féminité", *Critique* 278 (1970), pp. 574-654 ; *L'ombre et le nom: Sur La Féminité*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 57-81.

List of Contributors

Daniel Avitzour lives in Jerusalem.

Dr. Ilana Elkad-Lehman is the chair of the M.Ed. program for Language Education in a Multicultural Society and a senior lecturer in the Department of Literature and Children's Literature, Levinsky College of Education. Elkad-Lehman is the author of *Alone She Weaves: Reading Nurit Zarchi* (Carmel Press, 2006) and *Magic in the Web: Intertext, Reading, and the Development of Thinking* (Mofet, 2007).

Dr. Dror Eydar is a researcher of Literature and Culture. Eydar has published articles in literature, culture criticism, sociology and politics. Recently, his article, "Knocking on Wisdom's Door': on 'Pirkei Rabbi Akiva' – A forgotten play from the early Haskala period by Mordechai Poper", was published in *Jerusalem Studies in Hebrew Literature* (2008). His book *Alterman – Baudelaire; Paris – Tel Aviv: Urbanism and Myth in the Poetry of Nathan Alterman and Charles Baudelaire* was printed in 2003 by Carmel Publishing House. His latest book *The Last of the Lord's Poets: Myth, Ethos and Mysticism in the Literary Works of Yosef Zvi Rimon* was published by Magnes Press, Jerusalem (2009).

Dr. Maayan Harel teaches in the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University of the Negev. Her dissertation deals with representations of illness in Modern Hebrew fiction through the works of such authors as Y. H. Brenner, S. Y. Agnon, A. Applefeld and Y. Hendel. She also writes about Modern Hebrew poetry, particularly about the poets of the "Generation of the State". Her article "I Have No Need to Arrive': Journeys in Dahlia Ravikovitch's Poetry" is soon to be published (Hakibbutz Hameuchad press).

Dr. Dina Haruvi is a lecturer at the Tel Aviv University and the Kibbutzim College of Education. She specializes in French Literature and Feminist Theory. She has published numerous papers in French about avant garde and feminism, women and nationalism in Quebec, and mother-daughter relationships in literature. She is the scientific editor of translations of texts by female thinkers such as Kristeva, Irigaray and Cixous, most of whose writings are published by the Resling Publishing House. Dr. Haruvi also participated in the editing of *Learning Feminism: A Reader* (Hakibbutz Hameuchad, Migdarim, 2006), and recently wrote the "Maternity Disease" epilogue to Simone de Beauvoir's book *A Very Easy Death* (Keter, 2008).

Dr. Nitza Keren is a literary and cultural scholar and tutors the course "Metamorphosis: Myth and Creative Processes" at the Wingate Institute School of Supplementary Studies. She also coaches writing workshops at the Teachers' Organization. Her book, *Like a*

Sheet in the Hand of the Embroideress – Women Writers and the Hegemonic Text, based on a dissertation in Gender Studies (Bar-Ilan University, 2004), was recently published in the "Interpretation and Culture" series of Bar-Ilan University Press.

Dr. Shulmith Lev-Aladgem is a senior lecturer, researcher and practitioner at the Theater Department of Tel-Aviv University. She is also a trained actress who uses her acting experience in both her research and teaching. Lev-Aladgem's main interests include acting theories, performance and cultural studies and their connection to community-based theatre, educational drama, drama therapy and feminist theatre. Her research on these subjects has been published in numerous leading periodicals in the US, Europe and Israel. Her book: *Standing Front Stage: Resistance, Celebration and Subversion in Community-Based Theatre*, was published by Haifa University Press.

Prof. Gilead Morahg is a Professor of Hebrew Literature at the University of Wisconsin-Madison and Executive Vice President of the National Association of Professors of Hebrew.

Prof. Shirley Sharon-Zisser is a Lacanian psychoanalyst and Chair of the English Department at Tel Aviv University. She is a teacher of the Freudian Field, teaching at the "Lacanian Network", a Clinical Section operating under the auspices of the Department of Psychoanalysis at The University of Paris-8 founded by Jacques Lacan. She is editor of *Makhbar-Ot*, the Journal of the Lacanian Network, and a member of the editorial board of *Et Lacan*, the Journal of the GIEP, the Israeli group of the New Lacanian School. She is a member of the GIEP, the New Lacanian School (NLS), and the AMP (World Association of Psychoanalysis). Her research deals with psychoanalysis as articulated in theories of language and many of her writings are influenced by the developments of Michèle Montrelay, especially concerning the relationship between forms of language, psychic formations and female sexuality.

Dr. Pnina Shirav based her book *Non-Innocent Writing* (Hakibbutz Hameuchad, 1998) on her doctoral thesis which deals with discursive positions in the fiction of central Israeli women writers: Yehudit Hendel, Amalia Kahana-Carmon and Ruth Almog. She has also published various papers on the subject, such as "Blood is Ink" (*Will You Listen to My Voice*, Yael Azmon (ed.), Van Leer and Hakibbutz Hameuchad, 2001). Until recently she worked as the supervisor of literary studies for high schools at the Curriculum Department of the Ministry of Education.

Chen Shtrass is a doctoral student at the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University of the Negev, where she also teaches. She recently submitted her MA thesis on Initiation and Liminality in Novels about the Kibbutz at the time of the third Aliyah. She is an editorial board member and coordinator of the journal *Mikan*.

Dr. Raz Yosef is an associate professor of cinema studies in The Film and Television Department at Tel Aviv University. He is the author of *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (Rutgers, 2004), *To Know a Man: Sexuality, Masculinity and Ethnicity in Israeli Cinema* (Hakibbutz Hameuchad, 2010) and *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (Routledge, forthcoming). His works on gender, sexuality and ethnicity in Israeli visual culture has appeared in *GLQ*, *Third Text*, *Shofar*, *Framework*, *Camera Obscura* and *Cinema Journal*.

Nurit Zarchi is a poet and a writer who has published over 100 books of poetry and prose for adults, children and youth and a collection of essays. Among her books are *Wild Plantations*, *Woman Brought Woman*, *The Garden of the Brain*, *Hypnodrom Hotel*, *The Ceiling Flew* and *The Soul is Africa* (poetry); *Wonderful Tino*, *The Mask Maker*, *Games of Loneliness*, *The floor is shaking* and *The Sad Ambitious Girls of the Province* (prose); *The Tiger Under the Bed*, *Queen Truffle* and *King Ruffle*, *A Thousand Chariots* and *Colour Crown Ketchup Love* (poetry for children); *Outsider*, *Don't Banish Nanny*, *Tanina*, *Antenna*, *The Bearer of the Paper Crown*, *If You Can't Say It Politely Don't Say It At All*, *Wolfinea Momi Bloom*, *Amory Catches Up and Fly*, *Bathnymph* and *See You at the South Pole* (prose for children and youth); *The Unnecessary Thoughts of a Lady* (essays). Her books have been translated into various languages. She has won many awards for her creative work, including the Bialik Prize, the Ze'ev Prize, the Education Minister's Prize for Lifetime Achievement and the Amichai Prize for poetry. She teaches creative writing in literature departments of numerous universities.