



משרד החינוך

המזכירות הפדגוגית | אגף רוח וחברה
הפיקוח על הוראת ספרות

לעולם לא תצעדי לבד

קריאה בין תחומית ביצירות ספרות
מתכנית הלימודים לבית הספר העל-יסודי
הממלכתי והכללי



משרד החינוך

המזכירות הפדגוגית | אגף רוח וחברה
הפיקוח על הוראת ספרות

ירושלים, ה' בחשון תשע"ב
21 באוקטובר 2012

מורות ומורים יקרים,

מוגשת לכם בזאת חוברת יחידות-הוראה ומאמרים עיוניים שעיקרם - קריאה אחרת ביצירות מתכנית הלימודים בספרות לבית הספר העל-יסודי הממלכתי והכללי, כתות ז' - י"ב (התשס"ז). כל המערכים והמאמרים נכתבו על ידי מפמ"רים (מפקחים מרכזים) במזכירות הפדגוגית של משרד החינוך ועל ידי מדריכים ומורים לספרות במכללות להכשרת מורים ובבתי הספר העל-יסודיים בחינוך הממלכתי בישראל.

'אחרותה' של הפרשנות הספרותית מוצאת את בטויה בשילובו של המבט הבינתחומי בקריאה ביצירות הספרות; מבט שמטרתו שבירה של המסגרת הדיסציפלינרית הצרה והמרתה בבחינת הזיאלוג שמנהלת הספרות עם מקצועות אחרים דוגמת היסטוריה, תנ"ך, אזרחות, תיאטרון וקולנוע, כמו גם עם מוקדי שיח עכשוויים בתרבות העברית והכללית דוגמת השיח החברתי-פוליטי, השיח המגדרי, השיח הטיפולי ועוד. ודוק, אין מדובר רק במהלך עיוני-תיאורטי, אלא גם בפרקטיקה חשובה השואפת לחלץ את העיון ביצירת הספרות, בכיתה ומחוצה לה, מהקשריו התוך-ספרותיים המצומצמים, ולהציבו בהקשרים חדשים ורעננים, כנאמר במבוא לתכנית הלימודים דלעיל: "הספרות היא תחום האמנות היחיד שזכה עד כה למעמד של מקצוע חובה בין מקצועות הלימוד בבית הספר העל-יסודי. תחום זה כשלעצמו עשוי לשמש כר נרחב להוראה בין תחומית המשלבת בין ספרות לתחומי אמנות אחרים: אמנות פלסטית, קולנוע, מוזיקה ועוד. הקישור בין תחומי אמנות שונים יכול להתבסס על עקרונות מגוונים: תמה, זרם ספרותי-אמנותי משותף, סיפור או דמות מהמקרא שזכו להארה ספרותית ואמנותית, תקופה היסטורית וכן הלאה. ההוראה הבין-תחומית עשויה לעודד חשיבה מסתעפת ויצירתית ולענות על צרכים של תלמידים בעלי סגנונות למידה שונים." (ספרות בהקשרים מתרחבים, עמ' 34 - 35).

עם זאת, ברצוני להדגיש שאין מדובר במגמת מהפכה בתהליכי ההוראה-למידה בשיעורי הספרות, אף לא בבחינות הבגרות, אלא במהלך שמטרתו העשרת הפרקטיקות הנהוגות כיום בתחום הוראת הספרות בבתי הספר העל-יסודיים ושילובה של הקריאה הבין-תחומית במלאכת הוראת הספרות.

אסיים בדברי תודה לכל מי שסייעו בהוצאה לאור של חוברת זו: לכותבים החרוצים, לעורכים (תודה מיוחדת למדריכות להוראת ספרות מזל קאופמן והגר אור) ולאנשים אשר על הביצוע במזכירות הפדגוגית: רפי כהן ורביב תורג'מן.

בברכה,

ד"ר שלמה הרציג

מפמ"ר ספרות ממלכתי

עריכה מזל קאופמן | הגר אור

הפקה רביב תורג'מן

רישומים רחל דנה פרוכטר

עיצוב גרפי גלית סבג "טו דו דיזיין"

הוצאה לאור גף פרסומים, משרד החינוך

© כל הזכויות שמורות למשרד החינוך

ירושלים תשע"ג - 2012



תוכן העניינים

ד"ר אסנת בר-און וחגית עגור הלוי:

אם אתה לא נגד - אתה בעד

הצעה לדיון ספרותי-אזרחי ב"בוקר חום" מאת פרנק פבלוף / 7 /

ד"ר רבקה ברגר:

שילוב ספרות ופסיכולוגיה בהוראת ספרות בשיטת קובוצי - ספרותראפיה / 19 /

ד"ר שלמה הרציג:

"ונפקחו עיניכם והייתם כאלוהים, יודעי טוב ורע":

מקורות תשתית מקראיים ומשמעותם בנובלה אחת של א.ב. יהושע / 35 /

אדר כהן:

שתי קריאות אזרחיות ב"שליחותו של הממונה על משאבי אנוש" לא.ב. יהושע / 45 /

ד"ר יאיר מימון:

"על אשר אמצא מרגוע בכתבי"

כתיבת סיפור חיים כתהליך טיפולי בנובלה "בדמי ימיה" מאת ש"י עגנון / 49 /

אורנה בראזני:

בקריאה אחרת

מבט על תכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה מהיבטים מגדריים / 69 /

ד"ר שי רודין:

פסיכה מודרנית, היבטים מגדריים ומיתיים בהבניית דמותה של קאטרינה

עיון בנובלה "קאטרינה" מאת אהרן אפלפלד / 97 /

מזל קאופמן:

"ארבע גמדים שעולים בסולם שלי בלי נעליים"

עיון ביסודות מיתיים ואגדתיים ברומאן "שום גמדים לא יבואו" מאת שרה שילה / 117 /



01

”אם אתה לא נגד - אתה בעד”¹

הצעה לדיון ספרותי ואזרחי ביצירה ”בוקר חום” - פרנק פבלוף

אסנת בר-און, מדריכה מחוזית להוראת ספרות

חגית עגור הלוי, מדריכה ארצית במטה לחינוך אזרחי (יישום המלצות דוח קרמניצר)

על היצירה

”בוקר חום” מאת פרנק פבלוף הוא ספרון שנכתב ב- 1998 בצרפת. הספרון הפך לרב מכר ב- 2002 לקראת המרוץ לנשיאות צרפת בין שיראק ובין לה פן שהיה מהימין הקיצוני. ”בוקר חום” תורגם לשפות רבות. לעברית תורגם מצרפתית על ידי ראובן מירן בשנת 2003. זוהי יצירה המשלבת ריאליזם ואלגוריה פוליטית וכתובה בסגנון מינימליסטי. לפנינו תיאור מצמרר הכתוב בטון נינוח של תהליך בו מניחים בני אדם למשטר העריצות החום להשתלט על חייהם. כל אחד מתושבי המדינה הוא קורבן פוטנציאלי.

שילוב היצירה בתכנית הלימודים

בספרות - לימוד היצירה מומלץ בחטיבת הביניים בכיתה ט' הן כיצירה בודדת והן כחלק ממעגל למידה סביב התמה: ”עם הזרם או נגד הזרם” בניסוחיה השונים: ”היחיד במשטר של עריצות”, ”אינדוידואליזם מול קונפורמיות”, ”מה בין משטר דמוקרטי למשטר שאינו דמוקרטי” וכד'.

מומלץ לשלב את לימוד היצירה עם הוראת יצירות כגון: ”אחת מאתנו” - אפרת דנון (סיפור קצר), ”מבחן קבלה” - נאוה מקמל עתיר (ספר קריאה), ”הגל” - מורטון רו (ספר קריאה) ועוד.

באזרחות - ניתן ללמד את היצירה כפתיח ללימוד של עקרונות המשטר הדמוקרטי, כפתיחה חגיגית ללימוד המקצוע, כחלק מלימוד עקרון הגבלת השלטון או כחלק מלימוד עיקרון זכויות האדם והאזרח.

מומלץ מאוד ללמד את היצירה בשיתוף פעולה אינטר-דיסציפלינרי בין מורי ספרות ואזרחות (שני מקצועות חובה בכיתה ט' ובכיתות י"א ו-י"ב).

בתכנית הלימודים בספרות ישנן יצירות אלגוריות נוספות, המאפשרות (ברובן) לימוד אינטר-דיסציפלינרי עם מקצוע האזרחות, להלן אחדות מהן:

”מאויב לאוהב” - ש"י עגנון

”האדונית והרוכל” - ש"י עגנון

”חוות החיות” - ג'ורג' אורוול

”הקרנפים” - יונסקו

”1984” - ג'ורג' אורוול

”הגלגול” - קפקא

”בעל זבוב” - גולדינג

מהלך לימוד היצירה בכיתה:

היצירה קצרה, חשוב לקוראה בכיתה בקול.

בתום הקריאה יש לאפשר לתלמידים להתבטא באופן ראשוני וחופשי לגבי היצירה בהתערבות מינימאלית של המורה.

1 מתוך המחזמר קברט המבוסס על מחזהו של ג'ון וואן דרוטן, נוסח עברי אלי ביז'אווי

מומלץ לחזור בקצרה על מהלך האירועים ביצירה בפתח הדברים: שני חברים במדינה דמיונית שומעים לפתע שמעתה אסור להחזיק כלבים שאינם חומים. הם נפטרים מהכלבים שלהם וקונים כלבים חומים, גם החתולים שאינם חומים נדרשים לעבור מן העולם. את הגזרה מקבלים השניים רק בתחושה מעט לא נעימה. לאחר מכן נסגר העיתון "יומון העיר" שהעז להתעניין גם בצבעים אחרים, ומורדים ספרים מהספרייה. הדבר, אמנם, מקומם את השניים, אולם בהקשר של מילוי משחקי הטוטו. הם מתרגלים לרעה, ואף מדקלמים בסוף כל משפט את המילה "חום". אבל יום אחד השלטונות מתדפקים על דלתותיהם ואשליית היכולת להתעלם מתנפצת באחת.

נפתח את העיון ביצירה בהיבטים ספרותיים: תפקידי הכותרת, אפיון הדמויות, המקום (המרחב) והזמן, הפתיחה, סגנון הכתיבה ועוד. לאחר מכן נעבור לניתוח מפורט; ספרותי ואזרחי. הדיון המוצע ערוך בהתאם למפגשי הדמויות, כאשר כל מפגש מיצג שלב בהתפתחות העלילה ובתהליך אותו עוברות הדמויות, וכן שלב בהפיכת המדינה למדינה בעלת משטר טוטאליטרי. בכל שלב נתייחס לאירועים, לתגובת הדמויות ולמשמעויות האלגוריות.

היבטים ספרותיים - דיון

1. הכותרת:

הכותרת מטאפורית. אילו קונוטציות היא מעלה?

- תמונה סוריאליסטית אפוקליפטית
- מזכיר בעברית "בוקר חם"
- ההפך מ"בוקר טוב"
- מצב לא טבעי
- תחושת קץ ואיום
- ועוד...

2. אפיון הדמויות:

יצירות סימבוליסטיות, אלגוריות ואף דרמות של האבסורד נוטות להעמיד במרכזן שתי דמויות: "מעלית שירות" / פינטר, "בלב ים" / מרוז'ק, "מחכים לגודו" / בקט, "האדונית והרוכל" / עגנון, "מאויב לאוהב" / עגנון ועוד. השימוש בשתי דמויות מאפשר פרספקטיבות שונות היוצרות דיאלוג, מתח, שונות, חילוקי דעות וכד'. השניים הם אנשים פשוטים, לא משכילים, שפתם פשוטה, מתעניינים בספורט, האחד הינו בעל ביסטרו, בשעות הפנאי הם נפגשים לשחק קלפים ולשתות.

אפיון הדמויות מתבסס על הציטוטים הבאים:

- "ישבנו כשרגלינו פשוטות לשמש - לוגמים בנחת את הקפה שלנו"². (עמ' 1)
- "אתה מבין לא יכולתי להעביר אותו בתור חום". (עמ' 8) סגנון הדיבור נמוך.
- "התחת שלו נדבק לכיסא". (עמ' 13)
- "לא יכול להיות! אז מה יהיה עם מוסף הספורט?" (עמ' 13)
- "ולא היה מוזר להשתמש במילה חום יותר מאשר להוסיף בן זונה איפה שרק אפשר, כמו שמדברים אצלנו". (עמ' 17)

- "יום אחד, אני זוכר זאת היטב, הצעתי לצ'רלי לבוא אלי הביתה כדי לצפות ביחד במשחקי הגמר של אליפות הגביע, תפסנו צחוק מה זה מטורף, חבל על הזמן." (עמ' 19)
 - "וצ'רלי לפתע נפל לו האסימון." (עמ' 19)
 - "אוי כמה צחקנו." (עמ' 19)
 - "בשבתות אנחנו משחקים אצלו קלפים, החזקתי קרטון של פחיות בירה, זה הכול, היינו אמורים לחסל את זה תוך שעתיים שלוש יחד עם כמה נשנושים." (עמ' 23)
- השניים מייצגים את המון העם הפשוט, אינם מייצגים את האינטלקטואלים או את האליטה החברתית. המספר חסר שם ומייצג כל-אדם. השם צ'רלי הוא שכיח, יש בו נימה של לגלוג והקטנה.

3. הפתיחה:

השניים משוחחים שיח חולין ומבלים רגעים מענגים, לוגמים בנחת את הקפה מבלי לחוש את הסכנה המאיימת. כבר בפתיחה קיימת אירוניה דרמטית המתגברת במהלך היצירה. האירוניה יוצרת מפגש מורכב של שתי נקודות מבט – זו של הקורא וזו של הדמויות. בנוסף, בפתיחה מוצפן אחד ממשפטי המפתח ביצירה – "בלי שאף אחד מאתנו באמת שם לב למה שהאחר סיפר". למשפט כפל משמעות: השניים אינם שמים לב איש לדברי חברו, אך גם אינם מבחינים בתהליך המתרחש סביבם. חוסר תשומת הלב הוא ביטוי לאטימות, לקהות חושים, לעיסוק בעצמם בלי ראיית הסובב.

4. הזמן ביצירה:

- אינו מוגדר, גם בשעה וגם במשך הזמן (לא ברור כמה זמן עובר בין מפגש למפגש, בין שינוי לשינוי במדינה וכד'). הזמן הבלתי מוגדר מחזק את הממד האוניברסאלי ואת אופיה האלגורי של היצירה.
- אזכורי הזמן ביצירה:
- בפתיחה – זהו בוקר, לא ברורה השעה.
- "זמן מה לאחר מכן." (עמ' 12)
 - "אחר כך הגיע תורם של הספרים בספריה." (עמ' 15)
 - "יום אחד אני זוכר זאת היטב." (עמ' 18)
 - "ואתמול...הייתי בדרכי אל צ'רלי...בשבתות אנחנו משחקים אצלו קלפים..." (עמ' 22)
 - "הבוקר אישר הרדיו החום את הידיעה." (עמ' 25)
 - מילוי טוטו, רדיו, טלביזיה – אלו רמיזות לתקופה מודרנית, למאה העשרים.

5. המקום (המרחב):

המקום ביצירה הינו כללי ובלתי מזוהה. המדינה דמיונית – זו אף מדינה וכל מדינה. המקום הבלתי מוגדר מקנה לאירועים מימד סימבוליסטי-אלגורי. יש הצטמצמות הדרגתית של המרחב מתחילת הספרון ועד סופו: מעבר מן החוץ לפני, מן הפתוח לסגור, מן השמש אל המושכים, אל האפלה, מהציבורי הכללי אל הפרטי האישי. תהליך זה מקביל לתהליך של המעבר ממשטר דמוקרטי ללא דמוקרטי. המשטר הדמוקרטי מאופיין בשקיפות – באור השמש, בחירויות, בהשתתפות ההמון. המשטר הלא דמוקרטי מאופיין בהסתרה – בעשייה במחשכים, בצמצום מרחב הפעולה, בהתמודדות אישית של היחיד מול השלטון.

6. ניתוח מפגשי הדמויות:

ביצירה ארבעה מפגשים בין המספר לצ'רלי חברו, כאשר המפגש הרביעי אינו ממומש. נתייחס בכל מפגש להבטים הבאים: א) מרכיבי העלילה ואסטרטגיות התגובה של הדמויות בהיבט הפסיכולוגי ומהפן האזרחי. ב) השינויים במדינה וההשתמעויות האלגוריות. ב'מפגש' אנו כוללים את מה שמתרחש הן במפגש עצמו והן באירועים הסובבים אותו.

מפגש ראשון - עמודים 7-11, המקום: רחוב שטוף שמש

א. מרכיבי העלילה ותגובת הדמויות:

- כאשר צ'רלי מספר לחברו-המספר שהיה עליו להזריק לכלב שלו זה הפתיע אותו, אבל לא יותר מזה. הכלב בן 15, צריך להתרגל לרעיון שיגיע יום והוא ימות - במשפט אחד הבעיה צצה ונפתרת. השניים מסתגלים לרעיון במהירות מפתיעה. (עמ' 7)
- צ'רלי מוסיף, כי הוא לא יכול "להעביר אותו בתור חום" - נימת הדיבור שלו היא של חוסר מאמץ, של 'ראש קטן'. על פי תגובת המספר: "אבל איזו מחלה הייתה לו" נראה, כי המספר מנסה בכל זאת לתת למעשה הנמקה מוכרת. (עמ' 8)
- מסתבר כי לעניין הכלבים קדם עניין החתולים. המספר נאלץ להיפטר מהחתול שלו, גור קטנטן שנולד לבן עם כתמים שחורים. תהליך הכשרת הלבבות מתחיל מקטן, רק חתולים, החלחול הוא איטי. ההנמקה לחיסול החתולים היא פרודיה על חשיבה מדעית, פרודיה על ה'מדעיות' של תורת הגזע. יש אף רמיזה לעיקרון הברירה הטבעית של דארווין: "על פי מדעני המדינה הלאומית, היה ראוי וגם עדיף להשאיר בחיים את החומים. רק את החומים. כל מבחני הסלקציה הוכיחו שהחומים מסתגלים טוב יותר לחיי העיר, לא ממליטים כל כך הרבה, ואוכלים הרבה פחות...". קיים כאן יסוד של אבסורד - הרי אין חתולים חומים! למעשה כל החתולים יושמדו. חתולים שאינם קיימים אוכלים פחות מחתולים קיימים וגם מסתגלים וגם אינם מתרבים. זוהי הדגמה לטוטאליטריות המפחידה של הצו. העריצות מתעללת בשם דברים ווירטואליים. במשטר של עריצות מדענים 'מוכיחים' כל מה שהעריצות מורה להם להוכיח. (עמ' 8-9)
- השמדת החתולים - אנשי המשמרות האזרחיים סיירו ברחובות וחילקו חינם כדורי ארסניק מעורבים במעדן הפאטה האהוב. החתולים נשלחו לעולם שכולו טוב. (רמיזה להשמדה בגז באושוויץ). המספר אינו מתאר זאת כמשהו מזעזע, ליבו נכמר, אבל הוא ממהר לשכוח. במשפט אחד הרגשות ההומאניים עולים, ומיד נעלמים. (עמ' 9)
- המספר מופתע קצת יותר לגבי הכלבים, אך צ'רלי מדבר על כך באופן טבעי, והוא "בטח צדק". המספר עושה טרנספורמציה מהירה, שכנוע עצמי וצידוק הדין "ולגבי הכלבים, באמת יכול להיות שהחומים מסוגלים להחזיק מעמד יותר מהאחרים". (עמ' 10-11)
- הפגישה הראשונה מסתיימת בחוסר הפנמה, רק במין תחושת אי נוחות מאד מינורית. השניים עוברים תהליך של הסתגלות, מפעילים מנגנוני הדחקה, השלמה ושכנוע עצמי שהתהליך אינו נורא, אלא נכון והגיוני. הם בשלב זה עדיין בעולם הרגיל, לא החום, ממנו הם מנסים להתעמת עם המצב בכלים שלהם.

ב. השינויים במדינה וההשתמעויות האלגוריות

פעולות השלטון:

המדינה בתחילת הסיפור עדיין דמוקרטית, אך מתחיל תהליך של כרסום הדמוקרטיה. חל שינוי בהגדרת המדינה, והיא הופכת להיות המדינה הלאומית (עמ' 8). מהגדרה זו נובע, כי החברה והלאום עומדים לפני זכויות היחיד, בשונה מהרעיון הליברלי המצוי ביסודה של הדמוקרטיה המערבית, לפיו הפרט וחירויותיו הם לב המשטר. תהליך הפיכת המשטר מתחיל ב'קטן' - טיפול בחתולים. לא מדובר במהפכה שמתרחשת בין לילה.

- מתחיל מאבק ב'שונים' על ידי חיסולם - החתולים הלא חומים, הכלבים הלא חומים - השמדת אלה שאינם מתאימים.
- מוציאים צווים שרירותיים וטוטליים - כאמור, אין חתולים חומים, לכן הצו מחסל את החתולים לגמרי.
- נעשה שימוש במדע ובמדינה להצדקת צווים שרירותיים.
- מוקמות פלוגות של 'משמר אזרחי' - זוהי הסוואה של פלוגות רצח הפועלות בניגוד גמור לשמן.

התגובה האזרחית:

- חוסר מעורבות מצד האזרחים, גם כשמרגישים שמשהו לא בסדר:
 - ◀ "רגלינו פשוטות לשמש"..."בלי שאף אחד מאתנו באמת שם לב.." (עמ' 7)
 - ◀ "לבי נכמר, אבל הרי ממהרים לשכוח" (עמ' 9)
 - ◀ "מן תחושת אי נוחות, הייתי אומר" (עמ' 11)
- ויתור על חריות יסוד - על חופש המחשבה, על חופש המצפון ועל חופש המחאה
 - ◀ "מה זה חשוב אם זה יהיה בגלל הצו...." (עמ' 9)
 - ◀ "במה שקשור לכלבים, באמת שזה הפתיע אותי קצת יותר... בכל מקרה, צ'רלי דיבר על זה כרגע בצורה טבעית... והוא בטח צדק. יותר מדי רגישות לא מובילה לשום מקום..." (עמ' 10). המספר מוותר מהר על התחושה הקשה האישית שלו, מוותר על רגשותיו, ועל עצמיותו.

מפגש שני - עמודים 12-17, המקום: הביסטרו השכונתי של המספר

א. מרכיבי העלילה ותגובת הדמויות:

- ◀ המספר מעדכן את צ'רלי ש"יומון העיר" לא יופיע עוד. צ'רלי לא שמע על כך, המספר יותר ערני. התגובה של צ'רלי "התחת שלו נדבק לכיסא". השאלות שצ'רלי שואל וההנמקות שהוא נותן אינן קשורות למציאות המתהווה ולבעיה המתגברת ומראות כי הוא מרחף. "מה קרה, הם התמוטטו? שביתות? פשיטת רגל?" (עמ' 12).
- ◀ המספר מסביר לצ'רלי, כי סיבת סגירת העיתון היא הטלת ספק בתוצאות המחקרים המדעיים. צ'רלי אינו מוטרד מהאקט הטוטליטארי ומפגין שאננות ואי קליטת המציאות. "לא יכול להיות! אז מה עם מוסף הספורט?". המספר מציע בקלות ראש פתרון "נו בחייך מעכשיו תמלא טוטו לפי ההערכות של החדשות החומות... אומרים שדווקא בענייני ספורט וכדורגל הוא ממש בסדר גמור" (עמ' 13) - משתמע מכך שבעניינים אחרים העיתון אינו בסדר, אך את זה הוא אינו מעלה על דל שפתיו. נרמזת כאן השתלטות של המשטר על התקשורת, והשניים מפגינים: ריחוף, אי קליטת המציאות, קלות ראש והקטנת הבעיה.
- ◀ המחשבה שיהפוך קורא של "החדשות החומות" מציקה למספר, אולם לעומתו הרוב אינו מוטרד: "הלקוחות בביסטרו שלי המשיכו לחיות את חייהם כרגיל" - זהו אחד ממשפטי המפתח ביצירה. יש למספר עמדה

ביקורתית, אך מהר מאוד הוא מוותר, מושפע מהרוב, מודד את עצמו ביחס לסביבה, יש לו דאגה קלה שמוסחת בהשפעת הרוב. הוא מוותר על חשיבה עצמאית, מאמץ את הלך הרוח שלהם ומגיע למסקנה שהדאגה מיותרת "ברור שהדאגה שלי הייתה ממש לא לעניין". (עמ' 14)

מגיע תורם של הספרים בספרייה. כל הספרים שהודפסו על ידי ההוצאות שהשתייכו ל"יומון העיר" מורדים מהמדפים. זוהי רמיזה לשריפת הספרים, ומהדהד המשפט שאמר היינה "במקום שבו שורפים ספרים יישרפו בני אדם". (עמ' 15)

המספר מוצא צידוק להורדת הספרים מהמדפים ומגנה את המו"לים שלא הביאו בחשבון, כי המילים 'כלב' או 'חתול' חייבות להופיע בשילוב עם המילה 'חום'. המספר מצדיק את המשטר ומאמץ את קו המחשבה שלו: "אתה מבין, לאומה אין מה להרוויח מזה, שכל אחד יעבור על החוק כשמתחשק לו וישחק בחתול ועכבר" ומיד מוסיף "חתול ועכבר חומים". מטעמי זהירות השניים מתרגלים להוסיף את המילה "חום" לכל מילה שאומרים (בדומה לצירוף "הייל היטלר"). בהתחלה נראה להם הדבר מוזר ומגוחך, אך מיד מפנימים ונותנים הצדקה חיובית מאולצת לתופעה שלילית מאד "כשחושבים על זה לעומק, השפה נוצרה כדי להתפתח, ואין זה מוזר יותר להוסיף את המילה חום מאשר להוסיף את המילים בן זונה". (עמ' 16-17) כך הם מרגישים שהם בסדר, והם רגועים, זהו היתרון שהציות מעניק.

השניים מצליחים לנחש את תוצאות הטוטו החום הראשון שלהם. באופן אירוני את המתרחש במציאות אינם מנחשים, אינם קולטים ואינם מפנימים. ההצלחה בטוטו עוזרת להם "להסכים עם בלבולי המוח של התקנות החדשות" (עמ' 17). להרגיש שהם בצד הנכון.

ב. השינויים במדינה וההשתמעויות האלגוריות

פעולות השלטון:

זהו שלב המעבר בין דמוקרטיה למשטר טוטאליטרי המתבטא בפעולות המגבילות את חופש המידע: סגירת עיתונים בשל פרסום ביקורת נגד השלטון, סגירת "יומון העיר", שימוש בתקשורת לתעמולה, "החדשות החומות" הוא עיתון מטעם, הגבלת ספרים, הורדת ספרים מהמדפים.

התגובה האזרחית:

- התחלת ההזדהות עם פעילות המשטר וגינוי המתנגדים, האשמת הקורבנות במקום האשמת התוקפן - השלטון:

א < "זה כבר ממש לשחק באש..." (עמ' 13)

א < "המו"לים האלה היו צריכים להביא את זה בחשבון" (עמ' 16)

א < "באמת שלא צריך להגזים...לאומה אין מה להרוויח מזה שכל אחד יעבור על החוק כשמתחשק לו..." (עמ' 16)

א < "בהתחלה נראה לנו די מוזר... אבל בעצם, כשחושבים על זה לעומק... לא היה יותר מוזר להשתמש במילה חום מאשר להוסיף בן זונה איפה שרק אפשר...". (עמ' 17-16)

- התחברות לרוב על מנת להרגיש בטוח, ויתור על האינדיבידואל (חופש המחשבה והדעה, חופש הביטוי) כדי לשמור על החיים ועל הביטחון, כמאפיין משטרים טוטליטאריים. ויתור על פלורליזם - על מגוון של דעות והשקפות עולם, בייחוד על אלו של המיעוט ובכלל זה ויתור על ביקורת השלטון.

- ◁ "האמת שהציקה לי המחשבה שאתחיל לקרוא את "החדשות החומות". ולמרות זאת, הלקוחות בביסטרו שלי המשיכו לחיות את חייהם כרגיל. ברור שהדאגה שלי ממש לא הייתה לעניין". (עמ' 14)
- ◁ "לפחות ככה הרגשנו שאנחנו בסדר, והיינו רגועים..." (עמ' 17)
- גימוד הבעיות על ידי שכנוע עצמי, הסטת המבט מהמתרחש אל חיי היומיום ואל הרווחים האישיים. המשטר הטוטאליטרי משתמש במתן הטבות חומריות כדי להסוות את פעולותיו המאיימות.
- ◁ "אפילו הצלחנו לנחש את תוצאות הטוטו... זה עזר לנו להסכים עם בלבולי המוח של התקנות החדשות" (עמ' 17)

מפגש שלישי - עמודים 18-21, המקום: בית המספר

א. מרכיבי העלילה ותגובת הדמויות:

- ◁ צ'רלי מגיע לביתו של המספר כדי לצפות במשחק גמר של אליפות הגביע. הם מתגלגלים מצחוק, כאשר צ'רלי מופיע עם כלב חדש יפהפה ונהדר חום מהזנב עד הלוע וגם עם עיניים חומות. בעיני צ'רלי הוא יותר נחמד מהקודם, והוא גם צייתן לכאורה. הוא מחליף את הלבדור השחור בכלב חום צייתן כמותם. הכלב עושה ניסיון פתטי ומגוחך של אי צייתנות, נשכב מתחת לספה ומקשקש בזנב. מסתבר, כי למספר יש גם חתול חום חדש עם פרווה חומה. השניים מגיבים בצחוק מתגלגל. "אוי כמה צחקנו" (עמ' 18) - זוהי בריחה מקליטת מהות המתרחש.
- ◁ השניים מדליקים את הטלביזיה ומבלים יופי של רגעים. מנסים לשכוח ונתונים בערפול חושים. המספר משמיע את אחד ממשפטי המפתח של היצירה: "הרגשנו שאנחנו בטוחים, כאילו שלעשות בצורה הכי פשוטה את כל מה שהיה נכון לעשות העניק לנו תחושת ביטחון ועשה לנו את החיים פשוטים יותר. בסופו של דבר אולי יש גם בביטחון החום משהו טוב" (עמ' 20). המילה "כאילו" חושפת את עמדת המחבר המובלע, ומשמשת כרמז מטרים לבאות.
- לשכריר שנייה נזכר המספר בילד הקטן שפגש על המדרכה, שבכה על הכלבלב הלבן שלו שמת. הילד מייצג את מי שלא מרמה את עצמו, מי שלא נכנע לשטיפת המוח ("בגדי המלך החדשים"). המספר מתעלם מאכזריות המעשה ומותח ביקורת על הילד. "אם הוא רק היה שומע טוב מה שאמרו לו... זה לא אסור שיהיה לו כלב, כל מה שהוא צריך לעשות זה לחפש לו כלב חום..." (עמ' 20) ואז ישכח את הכלב הקודם וירגיש בסדר. להרגיש בסדר זו המטרה. המספר מגיב כמטיף של המשטר, כסוכן של המשטר.

ב. השינויים במדינה וההשתמעויות האלגוריות

פעולות השלטון:

- לכאורה לא קורה דבר - אין פעולות של השלטון סביב מפגש זה. בתהליך המעבר ממשטר דמוקרטי ללא דמוקרטי השלטון נותן את הזמן לאזרחים להבשיל בתוך המצב החדש עד להמשך המר. השלטון מאפשר לאזרחים לעכל את הצווים ביחס לדברים הקטנים וללמוד להדחיק את השינוי בבחינת "השד אינו נורא כל כך".

התגובה האזרחית:

- הצדקת המציאות החדשה וחשיבות הצייתנות - המספר וצ'רלי מיישמים את צווי המשטר ומשמשים כסוכניו וכמטיפיו.
- ◁ ביחס לכלב החדש: "אתה רואה" אמר, "הוא בעצם יותר נחמד מהקודם, ולא צריך יותר ממבט או תנועת אצבע כדי שהוא יציית לי..." (עמ' 18-19)

- ויתור על המצפון - גם מול חסרי הישע. המספר מקשיח את ליבו אל מול כאבו של ילד קטן. תהליך של התנתקות מהסביבה, של התקוות הרגשות.
- < "ברור שחשבתי על הילד הקטן... אבל מה יש להגיד, אם הוא רק היה שומע טוב את מה שאמרו לו... זה לא אסור שיהיה לו כלב; כל מה שהוא היה צריך לעשות זה לחפש לו כלב חום..." (עמ' 20-21)
- ערפול חושים ואי ידיעה מה קורה כדרך להתנתק מהמציאות. אזכור לתפיסה לפיה התנתקות מהמציאות הפוליטית הינה התנתקות מעצמך (האדם כיצור פוליטי על פי התפיסה האריסטוטלית).
- < "אני כבר לא יודע מי ניצח, אבל אני זוכר שבילינו יופי של רגעים והרגשנו שאנחנו בטוחים..." (עמ' 20). העמדה הביקורתית של המחבר המובלעת ביחס לתגובה האזרחית, נוגעת הן בשאלת הצייתנות והן בשאלת הביטחון החום. הכלב רק נדמה כצייתן "וגם אם אני חום שיהיה ברור לכולם שאני לא מציית לאף אחד!..." (עמ' 19). כיוון שהמחבר מבקש להציג את התפיסה הליברלית על פיה האדם הוא יצור תבוני ולכן לא יכול להיות צייתן לגמרי, לא ניתן להשתיק את הרציונל שלו "בסופו של דבר אולי יש גם בביטחון החום משהו טוב" (עמ' 20). כאן מבקש המחבר להדגיש, כי אין ביטחון חום והמשטר הטוטליטרי אינו משטר בטוח לאף אחד, כרמז לבאות.

מפגש רביעי (לא מתממש) - עמודים 22-30, המקום: בדרך אל צ'רלי ובחדרו של המספר-במיטתו.

א. מרכיבי העלילה ותגובת המספר:

- בקטע זה מתרחש השיא הדרמטי של היצירה. האיום מתממש, עמדת המחבר המובלעת מתממשת. "המציאות הבטוחה" כביכול, אשליית הביטחון והנוחות מתנפצות (הדלת כמטפורה).
- < המספר מאמין שהגיע אל המנוחה והנחלה. הוא בדרכו לצ'רלי בשבת לשחק קלפים. דלת דירתו של צ'רלי מתנפצת לרסיסים. ההתנפצות היא השיא הדרמטי. צ'רלי נעצר, כי בעבר היה לו כלב שחור ולא חום. (רמיזה לחוקי הגזע ולטוהר הגזע הארי). האיום שהיה רחוק מתרחב, מתפשט לכיוונו, מתקרב ומכיל גם את צ'רלי וגם את המספר. המציאות טופחת על פני המספר. כיוון שלא פגש את צ'רלי - הוא פגש את עצמו. (עמ' 22-24)
 - < המספר מתחבא, נמלט, מתמלא זעה ואומר "אלוהים אדירים על זה באמת לא חשבתי מעולם." (עמ' 24)
 - < התקשורת מגויסת. הרדיו החום מודיע על 500 שנעצרו, ועל מיהו עבריין: מי שהיה לו כלב או חתול לא תקינים בכל תקופה שהיא. מתווספת להודעה נזיפה: "כאן מדובר בביזוי המדינה הלאומית". התחושה היא של העדר מפלט, המשטר מגיע לכל מקום כמו ב-"1984" של ג'ורג' אורוול. "אפילו אם זה קרה פעם אחת בחיים - עכשיו אתה עצמך מסובך בצרות צרורות" (עמ' 25-26).
 - < אשליית הביטחון מתנפצת לגמרי. "אני לא יודע לאן לקחו את צ'רלי, עכשיו הם כבר באמת מגזימים. זה טירוף. ואני חשבתי שאני יכול לישון בשקט עם החתול החום שלי." (עמ' 27)
 - < המספר לא עוצם עין כל הלילה. הוא מגיע מאוחר מדי ולאחר מעשה וכשאיין מפלט למסקנה החשובה - משפט המפתח ביצירה: "היה עלינו לומר 'לא!', זאת אומרת להתנגד, אבל איך עושים את זה? הכול קורה תמיד כל כך מהר ויש עבודה ומה שקוראים דאגות יומיום, פרנסה וכיוצא באלה וגם האחרים מקטינים ראש כדי להשיג קצת שקט ושלווה, לא?" (עמ' 28-29). זהו רגע ההיודעות המתרחש באיחור, כמו בטרדיה. המחבר מנסח את ההיודעות בשפה האנושית הרגילה וברטוריקה של פנייה לקוראים. צריך היה לטפל בנגע כשהיה קטן. המספר חש חרטה מאוחרת, אך המעוות לא יוכל לתקון. (ניתן לשלב דיון בדוגמאות מיצירות אחרות: עקירת עצי הבאובב בעודם קטנים ב"הנסיך הקטן", אנטואן דה סנט אכזופרי, הניסיון לפתח מערכת יחסים בין ווינסטון לג'וליה כמרד במשטר ב"1984", ג'ורג' אורוול).

הסיום הטרגי - הקטסטרופה: דופקים בדלת, המספר נעצר, לא מנסה לברוח, לא יכול לברוח, מסגיר את עצמו "אני בא" (עמ' 30). הוא מבין שזה גמור, אין כל מחאה או ניסיון לברוח, המשטר פולש לכל מקום ומגיע עד למקום האינטימי ביותר - למיטתו של המספר.

ב. השינויים במדינה וההשתמעויות האלגוריות:

התהליך הושלם - המדינה טוטאליטרית

פעולות השלטון:

- מתבצעים מאסרים שרירותיים תוך שימוש בалиמות ופגיעה בזכות להליך הוגן.
- מתרחב האיום כלפי כל מי שאינו חלק מהאליטה שבשלטון, אין מי שאינו חשוף לאיום.
- < גם אם לך באופן אישי לא היו מעולם כלב או חתול לא תקינים, זאת אומרת לא חומים, אלא למישהו מבני משפחתך - אב, אח או למשל בת דודה - ואפילו אם זה קרה רק פעם בחיים - עכשיו אתה בעצמך מסובך בצרות צרורות... > (עמ' 26)
- ניסיון לחינוך מחדש
- < מי שלאחרונה קנה לעצמו חייט מחמד, לא בהכרח שינה את המנטאליות שלו... > (עמ' 25)
- הצדקת ההליכים על ידי הטיעון של פגיעה במדינה ובלאום
- < "מדובר בביזוי המדינה הלאומית..." > (עמ' 25)

התגובה האזרחית:

במשטר טוטאליטרי אין האזרחים יכולים לעשות דבר, גורלם ניטל מידיהם. התגובות האזרחיות הן ממין התגובות במשטר טוטאליטרי.

- התממשות איום אי הביטחון הקיים במשטר החום - האשליה מתנפצת.
- < "אני שהאמנתי שהנה הגעתי סוף סוף אל המנוחה והנחלה..." > (עמ' 22)
- התכחשות לקרובים - המספר עושה עצמו כאילו אינו מכיר את חברו הטוב, לא מתעניין במה שקרה לו מפחד השלטון (דוגמה הפוכה לכך - התנהגות הזוג קוונגל - גיבורי הספר "לבד בברלין", האנס פאלאדה, אשר דבקוּתם באדם היקר להם, זה בזה, עד הסוף המר, מסמלת את העמידה האזרחית וההומאנית אל מול מוראות המשטר הטוטאליטרי).
- < "עשיתי את עצמי עולה לאחת הקומות העליונות וירדתי במעלית..." > (עמ' 23)
- השתלטות הפחד - הפגיעה בזכות היסודית ביותר - הזכות לחיים ולביטחון.
- < "קילוח זיעה הרטיב את חולצתי... גם אני עצמי הייתי מספיק טוב בשביל אנשי המשמרות האזרחיים..." > (עמ' 24)
- כאן מחלחלת ההבנה של כל מה שלא הובן קודם (כשבתוך כך מסתתרת עמדתו המובלעת של המחבר, המבקרת את התעוררותו המאוחרת של המספר). הבנת הגיבור כוללת כמה רבדים:
- א. השרירותיות של התנהלות המשטר הטוטאליטרי, שאינה ניתנת להבנה ואין לה הסבר רציונאלי. "אלוהים אדירים, על זה באמת שלא חשבתי" (עמ' 24). ובאופן אירוני - האם על הדברים הקודמים ניתן היה לחשוב? האם הגיבורים היו רציונאליים?
- ב. ההגזמה - הטוטליות של המשטר הלא דמוקרטי, שחודר לכל מימד של החיים. "הם כבר באמת מגזימים. זה ממש טירוף." (עמ' 27). באופן אירוני - רק כשהאיום מגיע אל המספר עצמו, הוא מרגיש את ההגזמה.
- ג. תפיסת התמונה המלאה של ה'מדרון החלקלק' שמתרחש עם עליית המשטר הטוטאליטרי. מה שמתחיל בחתולים יסתיים בבני אדם. "ברור... זה לא ייגמר בבעלי הכלבים והחתולים..." (עמ' 27). עכשיו 'נופל האסימון' שלא נפל בתמונה הקודמת, בבית המספר, שם שרר ערפול חושים.

ד. חרטה מאוחרת בבחינת מעוות שלא יוכל לתקון. קליטת המסקנה והפקה מאוחרת של הלקח כי יש לפעול בשלב הדמוקרטי ולבקר את השלטון "הייתי צריך להיזהר מ"החומים" כבר מהרגע שבו העבירו את "חוק החיות הראשון" ". וכן: "היה עלינו לומר לא. זאת אומרת להתנגד אבל איך עושים את זה?... (עמ' 28). ומסקנה נוספת: שמירה על מה שקרוב אליך. לא לוותר על מה ששלך, על מי שאתה... - חזרה לתובנות הליברליות, הדמוקרטיות. "החתול שלי היה החתול שלי, כמו שהכלב של צ'רלי היה הכלב של צ'רלי". (עמ' 28).

השאלה: "אבל איך עושים את זה?" מופנית הן על ידי הגיבור והן על ידי המחבר המובלע אלינו, הקוראים. חשוב להפנות לתלמידים את השאלה: איך עושים את זה? וכן, האם עשיתם את זה? ומדוע לא?

שאלות נוספות לדין:

- מהי מידת היכולת של האדם להתנגד לתהליך של התפשטות העריצות והשתלטות?
- האם קיימת חובה של היחיד להתנגד?
- כיצד נדע לזהות מהו 'חוס' ומה 'חוס', מתי להתנגד ומתי לא?

הצדקות אפשריות: אי אפשר לעשות דבר, לא יכולתי, אין לי זמן, אף אחד לא עושה דבר, אז למה אני? סביר להניח שמשפט המפתח הבא יהדהד בתשובות התלמידים: "הכול קורה תמיד כל כך מהר, ויש עבודה, ומה שקוראים דאגות יומיום, ענייני פרנסה וכיוצא באלה. וגם האחרים מקטינים ראש כדי להשיג קצת שקט ושלווה..." (עמ' 28-29). התוצאה של אי העשייה הינה הסוף הבלתי נמנע. זו התשובה של המחבר המובלע להתלבטות המספר - איך עושים את זה? הסוף מלווה בפחד, בחוסר אונים, ובהשלמה עם הגורל - כי עכשיו באמת אין מה להתנגד ואין מה לעשות: "דופקים בדלת...אני מפחד...אני בא..." (עמ' 30).

7. סיכום

לפנינו תיאור ריאליסטי ואלגורי כאחד של השתלטות משטר אימים על היחיד. היצירה מדגימה בדרך אלגורית ובאמצעות הרחקת עדות, כיצד בני אדם נכנעים ללחצים מטעם השלטון, תוך כדי כך שהם מרמים או משלים את עצמם בקשר למהות התופעה. בני אדם מסתגלים כדי לשרוד ומשלים את עצמם ש"לי זה לא יקרה". דואגים לעצמם ולרווחתם ולא מתגייסים למיגור התופעה.

הצלחת ההשתלטות של שלטון הרשע מתבססת על מספר חולשות אנוש:

- ההנחה שאם האדם יציית לשלטונות ולתקנות יהיה בסדר, השלטון ידאג לך.
- הפחד להפסיד (נכסים וכד').
- הקושי להפנים שהרוע הוא ממשי.
- הקושי לקלוט בהווה את התמונה המלאה ולחזות את הצפוי.
- הנטייה לקלוט את המציאות דרך דפוסים או תבניות מקובלים תוך מתן הנמקות מתוך המוכר והסביר. או במילים אחרות: הנטייה האנושית הטבעית לאינטרפרטציה נורמאלית ותקינה של המציאות.
- הקושי להתארגן נגד המשטר.

הדמויות עוברות לאורך היצירה תהליכים של: הסתגלות, שכנוע עצמי, צידוק הדין, 'ריחוף', אי-קליטת המציאות, קלות ראש, הקטנת הבעיה, אימוץ קו המחשבה של המשטר, צחוק וברירה, ערפול חושים, השכחה, הדחקה, התפכחות והתנפצות האשליה. ליכולת ההסתגלות האנושית אופי אמביוולנטי. מחד, זוהי תכונה המקדמת את האנושות, מאפשרת להתגבר, לצעוד קדימה, להתפתח. מאידך - יש בהסתגלות משהו מזעזע, כיוון שהאדם יכול להסתגל כמעט לכל מצב. ההתרגלות היא התכונה האנושית ביותר, לטוב ולרע.

ה'חומיות' אורבת לכל חברה, גורמת לבני אדם להגמיש את חוט השדרה ולפתח לעצמם מנגנוני השלמה עם הרוע, זוהי חולשת האנוש. אחת המסקנות החשובות מהספר היא: שבירותה של הדמוקרטיה. כל אזרח במדינה דמוקרטית - גם אם אינו מהאליטה בחברה - חייב לגלות ערנות וביקורתיות כלפי הרשויות כדי למנוע את אותו 'מדרון חלקלק' המדרדר דמוקרטיה להיות דיקטטורה.

ללימוד הספרון "בוקר חום" יתרונות רבים: ספרותיים, קוגניטיביים וערכיים חברתיים. במישור הספרותי - חווים התלמידים קריאה צמודה ואינטרפרטציה של טקסט אלגורי מורכב, המאפשר ריבוי קולות, תגובות ופרשנויות. האלגוריה אף יוצרת הזרה והסטה ומאפשרת דיון בראייה משוחררת ואבסטרקטית. מבחינה קוגניטיבית - התלמידים חווים למידה מעוררת חשיבה הכוללת: העלאת היפותזות, ביסוסן, בניית טיעון, המרת הגלוי בסמוי והסקת מסקנות בדרך אינדוקטיבית במעבר מן הטקסט להשתמעויותיו. בהיבט האזרחי חברתי - לימוד היצירה עשוי לפתח בקורא את ה'חוש האינסטינקטיבי' - הדמוקרטי. "בוקר חום" היא יצירה מסקרנת היוצרת גירוי למחשבות ולנקיטת עמדות. היצירה מפגישה את הלומד עם דילמות ערכיות רלבנטיות לעולמו ומחדדת את חוש הביקורת ואת ההתנגדות לתהליכים אנטי דמוקרטיים.

הערנות הנדרשת מן היחיד כנגד תופעות של עריצות איננה רק במישור הממלכתי, אלא גם במעגלים חברתיים מצומצמים יותר כמו חברת ילדים, מקומות עבודה ועוד.

נספחים

נספח א' - מושגים בספרות ובאזרחות

היצירה מזמנת דיון אינטגרטיבי במושגים הבאים:

ספרות:

מספר גיבור, אלגוריה, סאטירה, פרודיה, מטפורה, אבסורד, משפט מפתח, רמז מטריס, אירוניה דרמטית, סיבוך דרמטי, הדרגתיות, עמדת מחבר מובלע, אלוזיה, השלכה, אנלוגיה ניגודית, שיא דרמטי, היוודעות, קטסטרופה, סיום טרגי.

אזרחות:

שלטון העם, השתתפות אזרחית, הגבלת השלטון, המובן המהותי של הדמוקרטיה והרעיון הליברלי, חריות הפרט, פלורליזם, חופש ביטוי, חופש מידע, רוב ומיעוט, עריצות רוב, האדם כיצור תבוני, הזכות להליך הוגן, הזכות לחיים ולביטחון, חובות האזרח כאזרח.

נספח ב' - חומרי קריאה וצפייה מומלצים

- האמנה הבינלאומית בדבר זכויות אזרחיות ומדיניות
http://www.btselem.org/hebrew/international_law/covenant_on_civil_and_political_rights.asp
- מאמרו של זאב שטרנהל שהתפרסם בעיתון "הארץ" 9.11.2003: "הלילה הארוך שלפני" ניתן לקרוא את הקטע הבא ולצאת ממנו לדיון:
"הפשיזם לא היה תופעה מקרית, כעין תאונה שקרתה להיסטוריה האירופית בעקבות מלחמת העולם הראשונה... המלחמה סיפקה את תנאי המשבר והמצוקה, את האינפלציה ואת האבטלה, את ההשפלה הלאומית, אך לא היא יצרה את הפשיזם. הפשיזם זקוק להכנה אידיאולוגית ותרבותית יסודית וארוכה.
כאשר זכויות האדם, חירות, שוויון לפני החוק נתפסים כערכים משניים לאחדות האומה, כאשר חברה מתמכרת לכוח ומזלזלת בצדק, כאשר נרמסת התבונה הקרקע מוכנה, ואז די במשבר חמור כדי שיפציע השחר החום גם בארצות שדומה כי הדמוקרטיה בהן הייתה כבר לטבע שני."
קישור למאמר המלא:
<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=359152&contrassID=2&subContrassID=12&sbSubContrassID=0>
- מאמרים וקריטורות מהעיתונות היומית המתארים את אדישות האזרחים בישראל.
- קישור ל"פרומו" של מופע מחול תיאטרון "בוקר חום", בית הספר לאמנויות המחול של "סמינר הקיבוצים" תל-אביב:
<http://www.youtube.com/watch?v=UtTk5yOhD2E>
- צפייה בהצגה 'הנחשול' (תיאטרון אורנה פורת)
- צפייה בסרט 'הנחשול' (1981)



שילוב ספרות ופסיכולוגיה בהוראת ספרות בשיטת קובובי - ספרותראפיה

02

ד"ר רבקה ברגר, מורה לספרות בתיכון שליד האוניברסיטה וכן מרצה לספרותראפיה בבית הספר לחינוך, האוניברסיטה העברית ובמכללת דוד ילין, ירושלים¹

"שיטת קובובי" - "ספרותראפיה"

"שיטת קובובי" להוראת ספרות היא שיטת הוראה מובנית המכוונת לתהליכים הנפשיים העוברים על הדמויות אשר גם אנו, הקוראים, חווים בחיינו. באמצעות הדיון בתהליכים נפשיים שהדמויות עוברות יוכלו תלמידים לרכוש תובנות משמעותיות לגבי התנסויותיהם שלהם ולהיות מודעים לרגשות שהם חווים. מושם בה דגש על טיפוח נפש התלמיד תוך לימוד הטקסט הספרותי. בצד ההוראה הקוגניטיבית רבה חשיבותה של הלמידה האמוציונאלית - הרגשית - התובנות והעמדות הרגשיות לגבי האדם עצמו, לגבי זולתו ולגבי המציאות בכלל הנרכשות במהלך הלמידה. ההוראה מתוכננת ומבוקרת, היא משלבת בהוראת הספרות מרכיבים מתיאוריות פסיכולוגיות (קובובי, תש"ל, תשנ"ג) ומבוססת על הנחות יסוד אחדות:

1. ספרות העוסקת בתכנים משמעותיים לתלמיד מעוררת בו מערך מורכב של תגובות נפשיות שבו תהליכים וקונפליקטים עמוקים ובלתי מודעים המתעוררים לפעילות בעת הפגישה עם היצירה ובעקבותיה תופסים חלק גדול. הגברת המודעות של התלמיד לתכנים אלו יש בכוחה למנוע, במידת מה, תהליכים של הדחקתם, ובכך לתרום לבריאותו הנפשית.
2. התלמיד נוטה להזדהות עם הנפשות שבסיפור או לזהות אותן עם דמויות התופסות מקום משמעותי בעולמו. הבנת הכוחות הפועלים בנפשותיהן של הדמויות שביצירת הספרות עשויה לעזור לו להבין את עצמו, והדיונים בכיתה ישמשו לו תמרור דרך לעיבוד בעיותיו. הכוונה המורה עשויה להחיות בנפש התלמידים קונפליקטים מקבילים, לחסום במידת מה את דרכי הבריחה מהם ולכוון אותם להכרה בהם.
3. על ידי קישור מכוון של החוויה האישית לזו של הדמות ביצירה הספרותית ה"אני" של התלמיד מתרחב, והוא לומד להכיר בדרך חווייתית ומודעת את הכלל-אנושי במצבו. דרך הדיון הספרותראפי ניתן ביטוי מילולי לתהליכים המתעוררים בנפש התלמיד, והוא עשוי להיות מודע להם. מודעות זו עשויה לאפשר לתלמיד לחזור ולהבין את עצמו גם במצבי חיים אחרים.
4. למידה אמוציונאלית תיתכן רק על ידי התנסויות רבות החוזרות ונשנות, ולכן רצוי לדון בתהליכים נפשיים קרובים בכל פעם מזווית אחרת ובאמצעות טקסט שונה.

מטרות

מטרותיה של הוראת ספרות באמצעות "שיטת קובובי" הן הגברת התובנה העצמית של התלמיד ופיתוח יכולתו להקשיב לחיי הנפש הפנימיים ולהבין באופן חווייתי את חוקיותם השונה מזו של ההיגיון והתודעה (קובובי, תשנ"ג).

¹ המאמר הוא עיבוד של מספר פרקים מתוך המקראה בסוד מתבגרים - התמודדות עם מצבי מצוקה, משבר, סיכון ושאלות קיומיות בקרב מתבגרים באמצעות ספרותראפיה בשיטת קובובי (ברגר, 2010)

לספרות יש השפעה על עולם הנפש של התלמידים ועל עיצוב עמדותיהם כלפי עצמם וכלפי העולם. הספרות נתפסת כמבטאת את ריבוי הפנים של נפש האדם, והמורה מתווה במהלך הדיון את העיקרון המנחה את התייחסויות התלמידים לעצמם ולזולתם. כוונת השיטה היא לחזק בתלמידים את האוטונומיה ואת הרגשת החופש והאחריות לגבי בחירותיהם על ידי הגברת הבנתם את הגורמים הנפשיים הבלתי תלויים בתודעתם וברצונם הקובעים את בחירותיהם (קובובי, תש"ל). המטרה היא להכשיר את המורה לעורר תהליך זה באופן מובנה אצל תלמידיו באמצעות הטקסט הספרותי: הבנה של גיבור היצירה מתוך הזדהות וקבלה של רגשותיו ומחשבותיו עשויה לאפשר לתלמיד קבלה של רגשותיו ומחשבותיו שלו ומתוך כך לאפשר לו צמיחה.

תיווכה של היצירה הספרותית, באמצעות ההזדהות שהיא מזמנת עם הדמות או עם החוויה הנפשית הגלומה ביצירה, מגן על התלמיד משקיעה מציפה ברגשותיו הפרטיים העלולה להיות סוחפת ומאיימת, מפני שלתלמיד אין בהכרח כוחות הנפש להתמודד עמה. שיטת ה"ספרותראפיה" מאפשרת לתלמיד לשקוע בחוויה הנפשית הגלומה ביצירה כפי יכולתו בכך שהוא יחווה התייחסות זו לגבי עצמו רק אם הוא אכן מזדהה עם הגיבור ורק במידה שבה הוא מכיר בדומה בין מצבו הנפשי שלו לבין זה המתואר בסיפור.

עקרונות השיטה

העיקרון הראשון של השיטה, הנוגע לעמדת המורה הרצויה כלפי חיי הנפש הפנימיים של האדם בכלל ושל התלמיד בפרט, הוא כי כל הרגשות וההרהורים החולפים באדם הם חלק בלתי נפרד ממהותו; לפיכך יש לקבלם ולהימנע משיפוט ומהערכה מוסריים שלהם (קובובי, תש"ל, תשנ"ג). העיקרון השני מתייחס לחוקיות הפועלת בחיי הנפש הפנימיים ולחשיבות הבנתם: התנהגותו של האדם ותגובותיו אינן מקריות ואינן מכוונות רק בידי ההכרה והרצון; הן גם תוצאה של תהליכים נקבעים. הבנת החוקיות האוטונומית הייחודית שבה חיי הנפש הבלתי מודעים פועלים - בכוחה להגביר את חסינות האדם בפני השפעתם של כוחות נפשיים בלתי רציונאליים ובלתי רלוונטיים לתגובותיו ולשיפוטו. מכאן ש"שיטת קובובי" אינה רואה את האדם רק כנקבע על ידי תהליכים חיצוניים ופנימיים אלא היא גורסת שיש לו גם מידת מה של חופש בחירה והוא אחראי לבחירותיו.

תרומתה של "שיטת קובובי" להוראת הספרות

הוראת הספרות חותרת להשגת מטרות שמעבר להקניית ידע והבנה ספרותית לכשעצמם. מאז ומתמיד רואים מורי הספרות בהוראתה גם אמצעי מסייע להבנת נפש האדם, וכן אמצעי חינוכי רב עוצמה לעיצוב גישות נפשיות, להפנמת ערכים ולהשפעה על התפתחות אישיותם של התלמידים. מורים רבים יאמרו כי הם משיגים ממילא את מטרותיה של ה"ספרותראפיה" תוך כדי הוראת הספרות, מפני שהיא עוסקת באדם, ברגשותיו, בחוויותיו ובבעיותיו, ואין להבין יצירת ספרות בלי לעסוק בכל אלה. ההבדלים הם במטרות החינוכיות ובתהליך ההוראה. השיטה מכוונת את השפעת היצירה הספרותית על התלמידים בכך שאינה משאירה ל"בחירה חופשית" מה הם יקלטו וכיצד הם יושפעו מן היצירה. עיקרון זה בא לביטוי הן בתכנון השיעור והן בתהליכים בתוך השיעור, והמורה קשוב ומגיב לא רק לתוכן הגלוי של דברי התלמידים אלא גם למשמעויות הנפשיות הסמויות המבוטאות בתגובותיהם וכן לביטויי חרדה והתנגדות שהשיחה מעוררת בהם.

במרבית יצירות הספרות גלומה מציאות נפשית מורכבת שניגודים פנימיים והלכי נפש שונים וסותרים פועלים בה יחדיו, ולכן גם השפעת היצירה אינה חד-משמעית. חשוב שהמורה יהיה עירני גם למסרים הסמויים הנקלטים באופן לא מודע על ידי התלמידים. שכן, לעתים המורה שאינו מודע לעקרונות בריאות הנפש עלול לכוון לחשיפת יתר של התלמידים או לעיסוק בתהליכים נפשיים בלי להיות מודע להשפעה הגלומה בהם על תלמיד מתבגר שה"אני"

שלו עדיין אינו יציב. עם זאת, הדיון הספרותי מכוון את התלמיד לעיסוק בדמות הספרותית תוך התבססות גם על היבטים לשוניים ואחרים שהם מתחום ענייניה של הספרות ויש בו גם מקום לעיסוק נרחב ושיטתי במאפיינים האסתטיים-הצורניים של הספרות.

ה"ספרותאפיה" מאירה באופן מובנה ואופרטיבי מטרות שהוכרו בהוראת הספרות גם על ידי תכנית הלימודים בספרות (תשס"ז), אך הן מנוסחות בה באופן כללי; למשל: פיתוח תובנה למורכבות ולרב-משמעיות של מצבים אנושיים ופיתוח היכולת להבין עמדות בנושאים בינאישיים. ללא המרכיב התרפויטי המובנה בעבודת המורה לספרות לא תושגנה המטרות המתייחסות להיבט הרגשי בתכנית הלימודים. בדיקת מטרות אלו מראה שמובלעת בהן הדרישה שהוראת הספרות תגרום לשינויים במערכי הנפש אצל התלמיד. היכולות הנפשיות הפנימיות שתכנית הלימודים שואפת לחולל בלומד הספרות, כמו חמלה, סובלנות של התלמיד כלפי הזולת וכלפי עצמו ועוד, הן למעשה מטרות תרפויטיות (ברגר, 2010).

הדיון המורחב הוא דרך ההוראה העיקרית של ה"ספרותאפיה" – שיחה מורחבת של המורה עם תלמידיו אודות היצירה. הוא מבוסס על תהליך של הבניית אמפתיה לא-שיפוטית כלפי רגשות הדמות ויצירת דיאלוג בין החוויה הגלומה בטקסט הספרותי לבין החוויה של הקורא. בדיון המורחב שלושה שלבים:

1. שלב ההזדהות: מדובר בהזדהות עם גיבור היצירה או עם החוויה הגלומה בה. המורה מכוון את התלמידים לשקוע ביצירה הספרותית, ללא ביקורת או שיפוט, והוא מסתייע בשפתה, באמצעה ובמבניה הייחודיים כדי להגביר את חוויית ההזדהות עם הגיבור. השקיעה בעולמו של הגיבור מכוונת על ידי המורה, על פי נתיב ההזדהות שהוא בחר מראש, אולם זהו נתיב פתוח לשינוי ומותאם לתגובות התלמידים במהלך הדיון. השיחה היא על גיבור היצירה ולא על תלמידי הכיתה עצמם. על ידי הזדהות אמפתית זו עם חווייתו של הזולת ביצירה, מתעורר בנו משהו מוכר ומתחדדת או מתעוררת מחדש ידיעתנו את עצמנו.²

2. שלב ההדהוד: בשלב ההדהוד התלמידים מופנים לחפש דוגמאות מחוץ לטקסט הנלמד שגלומה בהן חוויה נפשית דומה לזו של גיבור היצירה והם מוזמנים לתארה. שאלות ההדהוד עשויות להתייחס למצב דמוני או היפותטי, ובמקרה כזה הן מנוסחות בגוף שלישי ומזמינות את התלמידים להעלות את דוגמאותיהם בקול רם, ללא חשיפה ודוגמאות אישיות, אך אם הן מכוונות בגוף שני ומזמינות העלאת דוגמאות אישיות, הן מפנות את התלמידים לכתיבה. השאלות הן קונקרטיות, והן קשורות לתהליכים הנפשיים שהשיחה התמקדה בהם בשלב ההזדהות ואינן מכוונות להשלכה פתוחה. כאשר התלמידים מתבקשים לכתוב, חשוב שהמורה יגיב על מה שנכתב, אך לא בדרך של ציון שגיאות כתיב וכדומה אלא בהערות של שיקוף ותוך גילוי אמפתיה. במקרה הצורך אפשר להזמין את התלמידים לשיחה כדי להפנותם לסיוע טיפולי של היועץ החינוכי.

3. שלב הניתוק: הכוונה היא לניתוק מן ההזדהות עם המצב הנפשי הסובייקטיבי של הגיבור ומן הסיטואציה הרגשית הייחודית ולמעבר להבנת המצב האנושי הכללי הגלום ביצירה. כאן ניתן מקום לניתוח הספרותי של היצירה, כמו גם להמשגה תיאורטית של התהליכים הנפשיים שהדיון עסק בהם. התלמידים מכוונים להפסקת ההזדהות ולריחוק במתכוון, כדי להגיע לריחוק החברתי והנפשי הדרוש לניתוח אובייקטיבי. ניתוק זה מן הרגש ומהחוויה הקונקרטית יש בו כדי לשלב בין הלמידה האמוצינאלית לזו הקוגניטיבית. הניתוק נועד להעניק פרספקטיבה מופשטת, ביקורתית ורחבה יותר לגבי התהליכים הנפשיים שעמדו במוקד ההזדהות והדהוד.

2. אנו כמחנכים מעודדים הזדהות עם דמויות ראויות לחיקוי, או לחלופין מנסים לעורר הזדהות אמפתית עם דמויות סובלות או עם דמויות המייצגות סוג של "אחרות". ההזדהות שמכוונים אליה ב"שיטת קובובי" איננה מתוך מגמה לחנך לערכים אלא מתוך שאיפה לשקוע באופן לא שיפוטי בעולמה של הדמות, ברגשותיה, במחשבותיה, תוך עזיבת עצמנו ורגשותינו אנו. סוג ההזדהות ומטרותה שונים אפוא מהזדהות אמפתית שמטרתה חינוכית-ערכית.

להלן יוצגו שני מערכי הנחייה דידקטיים ב"שיטת קובובי" – "ספרותראפיה" (ברגר, 2010):

מערך דידקטי ראשון לחטיבת הביניים לכיתה ח'

היצירה: "החבר", אלזה מורנטה, מתוך: **הרדיד האנדלוסי**, הקיבוץ המאוחד, 2004

הסיפור מופיע בתכנית הלימודים לכיתה ח' – סיפור מתורגם.

מספר שעות הוראה: 3 שעות.

דמות ההזדהות: המספר.

ניתן לקשר להוראת "ילדות", יונתן רטוש המביא חוויה של קשיים בהתחברות בגיל הצעיר. גם שיר זה מופיע בתכנית הלימודים לכיתה ח'.

התהליכים הנפשיים לדין

1. אידיאליזציה של אדם קרוב והערצתו היא דרך לא מודעת לעידון רגש אחר – כגון קנאה – שאנו חווים כלפיו, ומעורר בנו אשמה.
2. הערצה קיצונית של אדם עד כדי ראייתו כעל אנושי מונעת באופן לא מודע אפשרות השוואה בינינו לבינו ובכך מפחיתה רגשות נחיתות שהיינו עלולים להרגיש ביחס אליו.
3. לעתים מתפתחת בוושה של ילד או של מתבגר בהורה על רקע סוציאקונומי חריג של המשפחה.
4. אנו נוטים לייחס יופי חיצוני גם לתכונות אופי ולמעמד כלכלי ("אפקט ההילה").
5. גילוי שחבר או אדם קרוב – שראינו אותו כאידיאלי – הוא אנושי, ושבירת הפנטסיה שלנו לגביו מעוררים בנו כעס, חרדה ותוקפנות. גילוי זה נתפס על ידנו כזיוף וכתרמית של האחר ומביא אותנו להכיר בחולשות האנוש שלנו שגרמו לנו לבניית אידיאל זה.

המטרות

1. לפגוש את יצר הקנאה שבתוכנו ואת האופנים שבהם אנו מעדנים אותו באופן לא מודע:
 - א. באמצעות ביטוי הערצה עזה כלפי האדם שאנו מקנאים בו, המנטרלת את תחושת הקנאה.
 - ב. באמצעות אידיאליזציה של הנערץ – ראייתו כעל אנושי, כ"רב מלאך" – שהרי אינו אנושי, אינו מושא לקנאה ולכן אינו בר תחרות.
 - ג. באמצעות אידיאליזציה של הנערץ בן אותו המין שעשויה להיות הגנה מפני משאלות ארוטיות כלפיו (המספר מדגיש את יופיו הפיזי של החבר).
2. להתחבר אל הצורך לנקום ואל מקורות התוקפנות שבתוכנו (המעבר המיידני והקיצוני מהערצה רבה לתחושות נקם ובוז תוקפני רומז שההערצה כיסתה על רגש שפחות נוח להודות שחשים בו – הקנאה).
3. להבין את התופעה של המשיכה אל היפה וההערצה שלו על ידי קבוצת השווים בגיל ההתבגרות; לראות את הקשר הטבוע בתודעה החברתית בין יפה-חכם-עשיר – "אפקט ההילה".
4. להכיר בהשפעה של מוסכמות חברתיות או של "דעת הכול" על דעת היחיד, עד כדי אי הפעלת מחשבה עצמית.

ההכנה המומלצת לקראת הדיון

במישור הקוגניטיבי

1. חשוב להפנות את תשומת הלב אל המספר הרטרופקטיבי בגוף ראשון, מבוגר המספר על אירוע שקרה כשהיה בן 13: מה הוא בוחר לומר ומה הוא אינו אומר? איך הוא מציג את עצמו, את חבריו ואת ה"חבר"?
2. מכיוון שנושא המעמד הסוציו-אקונומי של החבר הוא במרכז הסיפור, מומלץ לקיים עם התלמידים שיחה מקדימה בעניין החשיבות של המעמד הסוציו-אקונומי בעיניהם: האם בעיניהם העושר הוא מקור לגאווה וקושי כלכלי הוא מקור לבושה? איך הם מתייחסים לילד שיש למשפחתו הרבה מאוד כסף או מעט כסף? האם עושר שלהם עצמם או של חבר בכיתה הוא בעיניהם מקור למבוכה/לגאווה, או שעושר הוא רק נוחות ואין נלוות אליו הערכה?

במישור הרגשי

לתשומת לב: התגובה הראשונית של התלמידים כלפי המספר עלולה להיות ביקורת, בגלל סגידתו לעושר בתחילה ובגלל התנהגותו התוקפנית כלפי החבר דווקא כשהיה זקוק לתמיכתו בהמשך. ייתכן שזהו ביטוי לאי-נוחות שלנו להכיר בנו עצמנו את הנטייה להערכת העשיר ואת הרגשת התוקפנות כלפי מי שמעורר את קנאתנו. שאלות ההזדהות מכוונות לנטרול הביקורת העלולה להתעורר כלפי המספר. ציר שאלות ההזדהות הוא: מה היו הרגשות של המספר שהוא בוחר לספר עליהם ומה הם הרגשות שהוא אינו מספר עליהם, אם מפני שאינו מודע להם ואם בגלל האי-נוחות שהם מעוררים בו?

מערך שיעור מלא - כולל שאלות מנחות לדיון ותשובות משוערות

הזדהות:

בסיפור שני חלקים מבחינת ההתפתחות של יחס המספר אל החבר: מהו יחסו אל החבר בכל אחד מהם?
[בהתחלה הערצה לחבר, ולאחר גילוי האמת כעס והרגשת תוקפנות כלפיו].

מה הדבר הראשון שהמספר שם לב אליו בקשר לחבר?

[הוא היה "אחד יפה תואר". הוא בלט ביופיו החיצוני לעומת ילדים אחרים].

מה המספר אומר על המחשבות ועל הרגשות שהתעוררו בו בעקבות המפגש עם החבר יפה התואר?

[הוא רוצה לקרוא לו "רב מלאך"; אף שהמספר תלמיד חרוץ ובעל ביטחון עצמי, החבר מצטייר בעיניו כאידיאל והוא מעריץ אותו].

המספר משתמש בביטוי "לכולם" וחוזר על הביטוי "איש מאתנו" שלוש פעמים כשהוא מדבר על היחס לחבר.

מה הניע אותו לכך, לדעתכם?

[בכך הוא מצדיק את התנהגותו בפני עצמו ובפניו, הקוראים. המספר רואה את עצמו כחלק מ"כולם" ומ"אתנו" גם בייחוס התכונות לחבר ובמיוחד בגילוי הכעס כלפיו והרצון לנקום בו. זהו צורך הגנתי של המספר שאינו משקף בהכרח מצב קיים].

"לכולם היה ברור שמאמץ מזערי מצדו יספיק כדי שיהפוך להיות אחד כזה [הראשון בכיתה]": מה המספר

וחבריו מניחים בקשר לחבר? למה הם מתייחסים כאן?

[הם מניחים שהחבר חכם מאוד ועשוי להצליח אף בלא מאמץ רב. הם מתייחסים לכישרונותיו].

“איש מאתנו לא הטיל ספק שכך גם מתייחס אליו הגורל [...] הוא ודאי הכי עשיר מכולנו [...]”

מה מניחים המספר וחבריו בקשר לחבר? למה הם מתייחסים כאן?

[הם מניחים שהחבר גם מאוד עשיר.]

איך החבר מצטייר בעיני המספר ובעיני יתר חבריו בני ה-13, ואילו תכונות הם מייחסים לו?

[יפה תואר ובשל כך גם אינטליגנטי, עשיר ומלכותי וגר במשכן.]

מה משותף לכל הביטויים שהמספר משתמש בהם כשהוא מתייחס למעמדו ולתכונותיו של החבר: “היה ברור”,

“הוא ודאי”, “לא הטיל ספק”?

[כולם נאמרים בביטחון אך ללא בדיקה, מסתמכים על הנחות מסוימות, על מוסכמות.]

המספר מתאר לנו רק את הערצתו כלפי החבר, אך האם היותו של החבר כה מוצלח עורר אצל המספר רגשות

נוספים כלפיו? מה הם?

[ייתכן שגם הוא רצה להיות כמוהו. המספר אומר על עצמו שהיה הראשון בכיתה אבל השקיע הרבה מאמץ בכך, והחבר מתייחס אליו כאל “חרשן”. ייתכן שהוא היה רוצה להצליח בלי להתאמץ, כמו החבר. הוא מקנא בחבר, אבל הוא אינו מעז להודות בכך אפילו בינו לבין עצמו. ההישגים הלימודיים והחברותיים של החבר מערערים את אלו של המספר שצריך להתאמץ מאוד בשבילם. החבר נראה בעיני המספר כאילו הוא משיג הישגים בקלות ובכך הוא כביכול אומר למספר: אילו רק הייתי רוצה הייתי משיג זאת בקלות, אבל פשוט לא רציתי... המספר מתאר את עצמו כרגיש: “הייתה לי נטייה פיוטית”. זאת איננה תכונה שנער בן 13 ירצה להראות בחברה.]

מדוע המספר גאה כשהחבר קורא לו בשמו הפרטי? מה הוא חושב בינו לבין עצמו?

[הוא חושב שמשוהו מתהילתו של החבר כ”רב מלאך” ידבק גם בו. זה חלק מן האידיאליזציה שלו את החבר; הוא חווה אותו כעליון.]

מתוך איזה רגש של המספר באה גאווה זו?

[מתוך אי-ביטחון במקומו החברתי, מתוך רצון להסתיר שהוא “חרשן” ובעל נטייה פיוטית.]

מדוע המספר וחבריו בזים לחבר? מדוע המספר משתמש במילים חריפות כל כך כמו “שותפות לדבר עברה”,

ומה פירוש הביטוי “הקומדיה המאוסה”?

[המספר מייחס לחבר כוונה לרמות אותו ואת חבריו. הביטוי “שותפות לדבר עברה” מתייחס להעמדת הפנים של החבר המדומה להצגה. הבזז וכן השימוש במילים חריפות של המספר הם ביטוי לכעס שלו כלפי רמאות זו, כפי שהוא מפרש אותה. הוא מבקש להעניש את החבר.]

המספר אינו מאפיין את עצמו כרשע במיוחד או כתוקפני, ובכל זאת הוא אינו מפגין רחמים כלפי החבר שאיבד

את אמו, התייתם ונאלץ לעזוב את בית הספר. במקום זאת הוא חש דחף לנקום בו [וכן גם חבריו], והוא מחפש

הזדמנות לפרוק את תוקפנותו כלפי החבר. איך אפשר להסביר את הצורך התוקפני הזה שלו לנקום בחבר

המתממש בזמן הביקור בחנות? איך אפשר להסביר את הכעס הגדול שלו כלפי החבר?

[זו הקנאה המתגלמת כאן בתוקפנות; יש כאן שחרור של הרגשות ה”לא יפים”. עד כאן הוא פתר את הקנאה שהוא חש כלפי החבר על ידי סובלימציה והערצה כלפיו, וכעת מתברר לו שרגש הנחיתות ביחס לחבר היה מיותר בחלקו, כי הוא עני, יתום ומסכן.]

איך אפשר להסביר את התנהגותו של המספר כלפי החבר במשבר, את חוסר האמפתיה שלו כלפי מצבו הקשה של החבר - אבלו, דלותו, יתמותו - ואת הכעס שלו ואת רצונו לנקום? מדוע כל זה מתעורר דווקא כשמתברר שאמו של החבר היא מי שהם חשבו שהיא משרתת?

[א. המספר נאלץ להתבונן בעצמו במראה פנימית לא מחמיאה שבה נשקפת הערצתו העיוורת לבני עשירים. תוקפנותו היא מנגנון הגנה מפני הכרה זו. העובדה שהחבר הסתיר את מצבו מראה שזו נורמה או אווירה של בית הספר. ב. ייתכן שעולה כאן אשמה על כך שבהתנהגותם של המספר וחבריו כלפי החבר הם הביאו אותו להסתרת מוצאו, והמספר מבין את חלקו במה שקרה. סיבה נוספת היא אולי שהמספר אינו רואה בחבר בשר ודם, ולכן הוא גם אינו מזכיר את שמו ואינו רואה את הטרגיות שבמצבו. הוא אינו רואה אותו.]

מה ערערה תפנית זו לגבי החבר אצל המספר?

[א. הוא כועס על עצמו שלא הבין ולא ראה. ב. גילוי האמת פגע במה שהוא החשיב כאידיאל נשגב, מושלם, נעלה, והוא כועס על אנושיותו של הנערץ.]

לאחר זמן, כשהמספר פוגש בחבר העובד כשוליה בחנות, הוא רואה לראשונה את החבר ממש כמו שהוא: "הוא לבש בגד צר מדי וקצר מדי; ומעל לכתפיו הדקות למדי היו פניו הילדותיות יפות כל כך." עדיין יופיו של החבר בולט ומעורר במספר את החשק לקרוא לו "רב מלאך". מה המספר מרגיש בפגישה זו?

[הוא משווה את חיובו המואץ של החבר לחיוך של ילד מוכה. השוואה זו מראה שהמספר קולט את העובדה שחיובו של החבר אינו טבעי, אך הוא מייחס זאת ליהירותו של החבר, שאינו רוצה לתת למספר סיפוק מכך שהוא רואה אותו בקלונו כשוליה. תגובתו הקרירה של המספר גורמת לחבר לבוז לו ולכנותו "חרשן"].

"איני יודע מי צר בשבילי את התשובה [...] הוא מהדהד בי כאילו הוא זר, ובכל זאת ביטאתי אותו: 'בן של משרתת'". מדוע המספר אומר שאינו יודע מי צר תשובה זו? מה גורם לו לומר כך? [זוהי הנקמה. סוף סוף הוא אומר את הדבר המנוגד ביותר מבחינתו ל"רב מלאך".]

איך אפשר להסביר את רגש אהבת החבר הילדותית שהתעורר במספר בבת אחת נוכח עליבותו של החבר והיותו "חסר הגנה בנחיתותו"?

[העליבות היא שעוררה את הגעגוע לאידיאל שקרס. דווקא היא זו שהזכירה למספר את מה שאבד, את האידיאל שנהרס.]

נקרא בקול את משפט הסיום: מה הם הרגשות של המספר המסתתרים מאחורי אמירה זו? [אולי אשמה, הכרה בסנוביות של עצמו, ואולי הרצון להמשיך ולהתפרק על ההערצה.]

הדהוד:

1. ראייתו של המספר את היותו של החבר כה מוצלח גרמה לו להעריך אותו. כתבו דף מיומן של נער או של נערה שבו הם מתארים את יחסם כלפי חבר או חברה נערצים. חשבו: מה הם הרגשות הנוספים לרגש ההערצה שהם אולי חשים כלפי החבר או החברה? תנו גם להם ביטוי.

או:

2. בסוף הסיפור המספר אומר: "למרות רצוני התחשק לי לקרוא לו ביני לביני כמו קודם: רב-מלאך". הביאו דוגמה נוספת למקרה שבו אדם מתקשה להיפרד מאידיאליזציה של מישהו שהעריך או שאהב מאוד, אף על פי שסיבותיה הופרכו.

ניתוק:

על איזה צורך של המספר עונה חברות זו והערצת החבר?

[בזה שהמספר העריץ את החבר כל כך וראה בו "רב מלאך" הוא יכול לקבל ביתר קלות את מגבלותיו שלו, בבחינת "רק מלאכים יכולים לתפקד כך, אבל אני רק בן אדם רגיל".]

מה היו הרגשות שהמספר סיפר לנו עליהם, ומה הם הרגשות שהוא אינו מודע להם או שהוא מודע להם חלקית אך לא נוח לו לדבר עליהם? מה מרגיש הראשון בכיתה שהיה צריך להתאמץ מאוד כדי להיות ראשון כשמישהו אחר קוטף לו בקלות את מעמד הבכורה?

אז: היותו של החבר כה מוצלח גרמה להערצה של המספר וחבריו כלפיו. אילו רגשות נוספים יכולים מתבגרים/ אנשים להרגיש כלפי חבר כה מוצלח?

[עצם קיומו של החבר מערער את מעמדו של המספר כראשון בכיתה. יש כאן קנאה של המספר בחבר, אך זהו רגש שלא נעים להודות בקיומו, ולכן – באופן לא מודע – הוא מעדן אותו באמצעות הערצה מופלגת.]

איך אפשר להסביר את העובדה שהמספר וחבריו ייחסו לחבר גם עושר?

[זהו 'אפקט ההילה' – תכונה אחת חשובה מקרינה בבילתי מודע על ראיית תכונות נוספות.]

מה גרם למספר לכעוס על החבר? מדוע הוא התקשה להיפרד מן הדימוי האידיאלי שלו? מדוע התחלפה ההערצה הגדולה בבוז ובכעס שלא היה בהם מקום לאמפתיה כלפי יתמותו של החבר? מה הם הרגשות שהמספר שיתף אותנו בהם, ובאילו רגשות הוא לא שיתף אותנו כי לא היה מודע להם?

[מה ששינה את יחס המספר לחבר הוא שהתברר שהחבר אינו עשיר כפי שהכול חשבו. וכשזה קרה המספר "שלל" מהחבר גם את התכונות האחרות שייחס לו, וכל התדמית שלו התמוטטה. בכך נשללה מהמספר דמות החבר הנערץ והוא הרגיש טיפש ומנוצל.]

איך אפשר להסביר את העובדה שבחנות, לאחר חילופי העלבונות ההדדיים, המספר עדיין רצה לקרוא לו "רב מלאך" והיה מוכן לשבת במקומו בבית הסוהר?

[המספר היה רוצה להחזיק עוד בדימוי האידיאלי-האלוהי של החבר בכל מחיר, שכן הוא אפשר לו לקבל את המגבלות שלו עצמו, והפרדה מהדימוי האידיאלי של החבר חייבה את המספר להתמודד עם מגבלותיו. בנוסף הוא גם נאלץ להתמודד עם הטעות האבחנתית שלו. כשראה את עליבותו של החבר בחנות, הוא נאלץ לומר לעצמו: אותו הערצתי? !]

מדוע אין שמו של החבר מופיע בכותרת הסיפור אלא רק תפקידו?

[מפני שהחוויה המרכזית בסיפור היא הצורך של המספר לראות את החבר כפי שהוא ראה אותו בתחילה. החבר ממלא צורך, ובאמצעותו המספר מכיר את נפשו שלו. הכותרת מתבררת כאירונית: החבר הופך לשנוא, וההערצה מתחלפת בתוקפנות.]

מהו התפקיד שהחבר ממלא עבור המספר וחבריו?

[החבר נראה בעיניהם נער מושלם, אידיאלי, אלוהי; אין לו המגבלות של בן אנוש. הוא "רב מלאך" מימוש של פנטסיה. ועוד: הוא מאפשר למספר ולחבריו לקבל ביתר קלות את מגבלותיהם שלהם ואת העובדה שהם צריכים להתאמץ כדי ללמוד ולהשיג הישגים.]

המספר בסיפור זה הוא רטרופקטיבי. היכן אפשר למצוא בסיפור את התובנה שחלה במספר לגבי האירוע? [בפסקה שלפני האחרונה המספר אומר: "איני יודע מי צר בשבילי את משפט התשובה והביא אותו אל שפתיי

הילדותיות. הוא מהדהד בי כאילו הוא זר, ובכל זאת ביטאתי אותו. "זרות זו שהוא חש היא לאחר שנים, בהיותו מבוגר. קשה לו להיזכר בהתנהגותו התוקפנית והסנובית כלפי החבר. ובסיום הסיפור הוא אומר: "אך גם היום, למרות הבזו שלי [...] הייתי מוכן לשבת במקומו ובלבד שישוחרר."

בכל זאת עדיין המספר רוצה לכנות את החבר "רב מלאך". ממה הדבר נובע?

[א. היה לחבר הזה קסם רב בעיניו. ב. הוא היה עדיין מאוהב בו. ג. לוקח לנו זמן להשתחרר מרושם מסוים שאנו מקבלים ממישהו. הוויתור על הכינוי "רב מלאך" יכריח את המספר לראות את עצמו כפי שהוא ולהתחבר לתחושות התרמית והאכזבה.]

מה תפקידו של החבר בסיפור?

[דרך השתנות יחסם של המספר וחבריו אל החבר מתגלים הסנוביזם וההירדות שלהם.]

מדוע לדעתכם החבר אינו אומר שזוהי אמו אלא מסתיר זאת?

[החבר מתבייש באמו.]

איך החבר מתנהל?

[החבר הוא נער בעל חושים חברתיים חדים. הוא אולי אינטליגנטי, אבל המספר וחבריו מאדירים זאת. החבר קורא למספר בשמו הפרטי - מה שמראה שהוא קלט משהו מן ההערצה של המספר אליו והוא נהנה מכך. החבר חי בהעמדת פנים; הוא מרגיש נערץ ובן אצילים. הוא שבוי בתדמית שיצר לעצמו וקשה לו לוותר עליה.]

ההתייחסות ערכית: מה דעתכם על התנהגות הקבוצה? המספר?

[דיון פתוח.]

מערך דידקטי שני לבית הספר העל יסודי לכיתות י'-י"ב

היצירה: "אני שומע משהו נופל", נתן זך, שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, 1984.

הסיפור מופיע בתכנית הלימודים לכיתות י'-י"ב: שירה מהמחצית השנייה של המאה ה-20.

מספר שעות הוראה: 3 שעות.

דמות ההזדהות: הנער

התהליכים הנפשיים לדיון

1. לאדם הנמצא במצוקה נפשית יש צורך להיות מוכל על ידי הקרובים לו, והוא חש תסכול כאשר הסביבה הקרובה מתעלמת מכאבו או מנסה להקטין.
2. ההתמודדות עם ההכרה בסופיות החיים, עם החולי ועם הצער היא קשה ומכאיבה, וקיימים אופנים שונים של התמודדות עם הדברים הלא-הפיכים שבחינו.

המטרות

1. לתת הזדמנות ולגיטימציה לתלמידים מתבגרים לעסוק בשאלות קיומיות המטרידות אותם ולהעלות דוגמאות מהחיים שבהן אנשים שואלים את עצמם שאלות מעין אלו.

2. לתת הזדמנות לדבר על הקושי שבהתמודדות עם שאלות קיומיות ולתת מקום לחשש, למצוקה ולכאב; ליצור הזדמנות לחוויה מתקנת; להפריך את התפיסה השגויה שאם נתעלם מקשיים הם ייעלמו מאליהם.
3. לפתח אצל בני הנוער תובנה לגבי ההתמודדות שההכרה בכאב והכלתו מתוך קרבה בין אדם לחברו עשויות לסייע.
4. לאפשר לתלמידים לדבר על תחושותיהם כאשר המבוגרים אומרים להם ביחס לדברים כואבים ומצוקות "זה שום דבר" או "זה יעבור", או כאשר הם מרגישים שהמבוגרים מתחמקים מפני אמירת אמיתות קיומיות.
5. לאפשר מסר מיטיב שאינו מופיע בשיר עצמו על ידי כך שנשאל לגבי השורה האחרונה אם לעולם לא יהיה לנער ולנו מנחם או שאולי יש מנחם ויש נחמה.

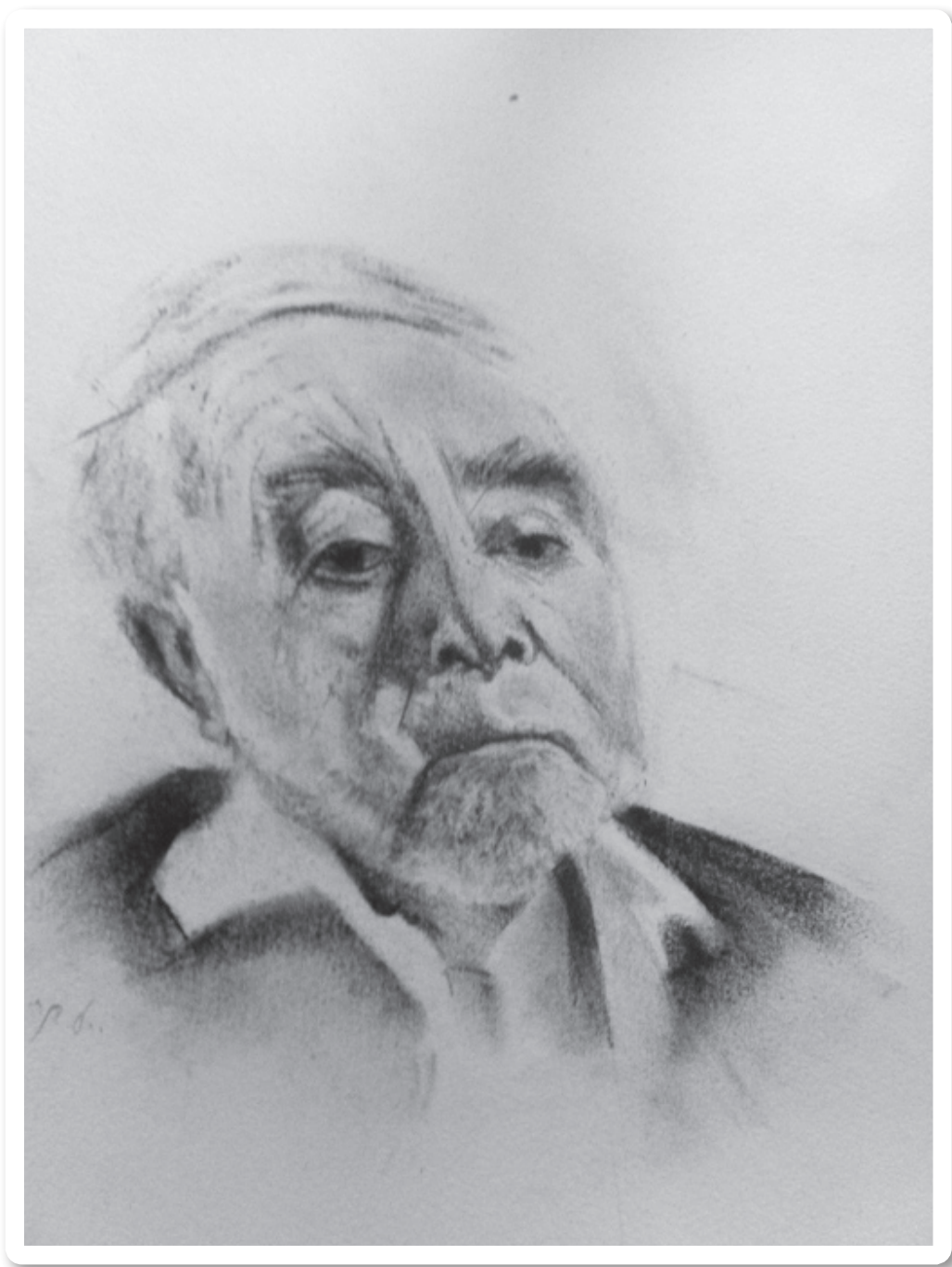
ההכנה המומלצת לקראת הדיון

במישור הקוגניטיבי

1. מבנה השיר מבלבל, ועלול ליצור התנגדות ולהקשות על ההזדהות עם הנער. חשוב לדבר על המבנה ולהסביר אותו עוד לפני התחלת שלב ההזדהות.
2. ברקע השיר מהדהד שיר הילדים הידוע "רוח, רוח, רוח, בפרדס נפל תפוח. הוא נפל מראש העץ, הוא נפל והתפוצץ. / הוי חבל, חבל, חבל, על תפוח שנפל, שנפל מראש העץ, שנפל והתפוצץ". בשלב הניתוק אפשר לדבר על הזיקה בין שני השירים. יש להתייחס למשמעויות של "רוח" בשיר בכל אחד מן ההקשרים. בשיר יש פערי מידע שחשוב להתייחס אליהם ולהסבירם על פי הצורך.

במישור הרגשי

1. החידתיות המאפיינת את השיר עלולה להקשות על ההזדהות: אין בו עלילה אחידה או חוויה אחידה שאפשר להתחקות אחריה; יש רק סרטוט של כמה סקיצות הנראות בלתי קשורות זו לזו. כדאי להזמין את התלמידים להתייחס אל תחושת הבלבול שהשיר יוצר בנו כבר בשאלת הפתיחה. חשוב לשער גם למה שאלתו של הנער "מדוע?" מתייחסת כדי לסייע להזדהות עמו.
2. הדיון בשיר באמצעות "שיטת קובוכי, חושף את התלמיד בפני שאלות קיומיות קשות וכואבות ומסתיים במילים "אין לו מנחם". בהזדהות ובהדהוד אנו מזמינים את התלמידים להיזכר בשאלות אלו אצל עצמם ולהכיר בהן. סביר להניח ששאלות אלו היו מודחקות אצל התלמידים, ולכן חשיפתן מחייבת את איזונה של נקודת הראות הפסימית החותמת את השיר על ידי שיחה בכיתה בשלב הניתוק, באמצעות משימת כתיבה ובאמצעות קריאה ולימוד של טקסטים נוספים העוסקים בשאלות קיומיות ושעולות בהם תשובות נוספות.
3. ייתכן שבמהלך הדיון תעלינה בכיתה משאלות אבדנות ודעות ניהיליסטיות: "אז מה הטעם בחיים? החיים בין כך נגמרים, אז מה משנה אם...?" חשוב שהמורה יכין את עצמו מראש לתגובות אפשריות אלו ויבדוק אם אינו חושש מהתמודדות עמן במהלך הדיון.



| רחל דנה פרוכטר, רישום, נתן זך, טכניקה מעורבת |

מעריך שיעור מלא-כולל שאלות מנחות לדין ותשובות משוערות על השיר "אני שומע משהו נופל"

הזדהות:

המורה יקרא את השיר. מה התחושה הכללית העולה בנו למקרא השיר?

[לא ברור מה הקשר בין הבתים, נראה שאין רצף עלילה; יש תחושה של הסתרה, העלמה, הליכה לאיבוד, בלבול וחוסר היגיון.]

מה הם הרגשות העולים בשיר?

[אשמת האדם באשר הוא אדם, חרדה, ניסיון להרגעה באמצעות הקטנה והכחשה, תדהמה מול המוות של אדם קרוב, פליאה על דרך העולם, נחרצות בגישה אל העולם, תחושה ש"נפל דבר" בקשר למקרה שאין עליו מנחם ושאריו החיים הם לא אותו הדבר, זיכרון ממכאוב הקיום, העלמה, הדחקה.]

נקרא שוב את השיר ונסה למצוא קשר בין כמה מן הבתים באמצעות ההתייחסות לחוויות האנושיות בהן הם עוסקים.

[בבתים 1, 3 ו-5 מופיעות אותן הדמויות ומתוארת אותה הסיטואציה: שיחה בין אם לבנה המתבגר. החוויה העולה בהם היא זו של נער המגלה את המכאוב של הקיום האנושי ושל אמו המנסה להרגיעו ולנחמו על ידי הקטנה והכחשה של העובדות. חוויית ההבנה של הנער, הקשורה בהתבגרותו, מתוארת כשמיעה של "משהו נופל" נפילה פיזית או במובן של "נפל דבר". הרוח אינו דמות ממשית, אך קולו בהחלט נוכח, והוא מורגש בשיר. הוא בעל ידיעת יתר, או אולי בעל הבנה עמוקה של החיים ושל דרך העולם. הרוח הוא אולי רוח הדברים בעולם או רוח הנער עצמו, נפשו שמבינה לפני תודעתו.]

בבתים 2 ו-4 מופיעות דמויות שונות שאינן חלק מאותה סיטואציה אך יש להן מאפיין משותף: אלו הם אנשים בעלי סמכות בחברה מתוקף תפקידים וידיעותיהם המקצועיות. כולם מתוארים בסיטואציות שבהן אנשים אחרים תלויים בהם: השופט צריך לפסוק מי אשם ומי זכאי, הרופא צריך לרפא את החולה, והמורה צריך להרביץ תורה בתלמידיו. בשלוש הסיטואציות מתוארת אותה החוויה האנושית: אי-יכולתם של המומחים, בעלי הידע והסמכות, לתת מענה על שאלות מהותיות, וכן כישלונם לפתור מצוקות. באמירותיהם הנחרצות של השופט, הרופא והמורה אין חדש, והן מותירות את התלויים בהם ללא מענה משמעותי וללא נחמה: השופט טוען לאשמה של שני הצדדים במשפט, ואולי לאשמת האדם באשר הוא; הרופא אינו יכול להציל את החולה המת, אין בפיו דברי נחמה למשפחתו, והוא מדבר על חלופיות האדם ועל מוגבלותו האנושית תוך באנאליזציה של הקיום האנושי; המורה, באמירה טאוטולוגית דיכוטומית, מלמד את המובן מאליו, שאין בו תועלת, ומציג לפני תלמידיו תמונת עולם דיכוטומית.]

מה הקשר בין שתי קבוצות הבתים ובין הדמויות והסיטואציות בכולם?

[בכל הסיטואציות האדם עומד נבון, כואב וחסר אונים מול שאלות חסרות פשר, ובר סמכא בתחום מנסה להשיב לו תוך רידוד, השטחה, באנאליזציה או הקטנה של השאלות. בכל הסיטואציות מתואר אדם המתקשה להכיל אדם אחר.]

נתמקד כעת בסיטואציה של הנער ושל אמו ובתחושות הנער בסיטואציה זו.

בית א'

מי היא הרוח ומה הקשר שלה לנער? [ברקע של בית זה ושל הבית החמישי ההרמוני לשיר הילדים הידוע: "רוח, רוח"]³

[ייתכן שזוהי רוחו של הנער או ההבנה האינטואיטיבית שלו את המציאות, שמקדימה להבין את מה ששכלו מבין לאחר מכן. הרוח היא הקול שרואה נכוחה, שאינו מטשטש את הדברים ואינו מדבר באופן רדוד על החיים. נוצרת אירוניה בגלל השימוש הכפול במילה רוח: פעם במשמעות של נפש הנער, ופעם האם משתמשת במונח "רוח" במשמעות של משב אוויר.]

"אני שומע משהו נופל". על מה מדובר? מהי התחושה של הנער שרוחו שומעת משהו נופל?

[חוש השמיעה פועל כאן. התחושה היא של חשש: משהו רע קורה, משהו שאינו מובן וגם אינו נראה לנער. האם מרגיעה אותו שזו רק הרוח בחוץ. ייתכן שהכוונה היא שנפל דבר בעולם, שמשהו השתנה, שדברים כבר לא יחזרו להיות כפי שהיו. נוצרת כאן אירוניה מכך שברקע מהדהד שיר הילדים, שבו מה שנופל הוא רק תפוח שהתפוצץ, ואילו בשיר של זך ההרגעה של האם אינה מסייעת, שכן מדובר על נפילה משמעותית יותר, כפי שעולה מהבית השלישי שבו הנער מבקש להבין את פשר הדברים שאינם הפיכים בעולם ואינו מאמין למראה עיניו.]

בית ג'

הנער שואל "מדוע, מדוע?" ואינו מפרט. מדוע הוא אינו מסיים את שאלתו?

[הנער חש שמשהו כואב ומפחיד קורה בעולם, משהו שקשה לו לנסח אפילו בשלב זה. אולי הוא אינו סומך על אמו, ולכן אינו אומר לה מה בדיוק מטריד אותו, ואולי הוא אינו רוצה לצער אותה.]

כיצד מתקשרים החשש של רוח הנער, בדידותו ותדהמתו לשלוש הסיטואציות של המומחים?

החווייה של הנער היא עמידתו של אדם מול מצבים קיומיים קשים שבהם יכולת הסיוע באמצעות ידע, מומחיות או סמכות היא מועטה. הנער, במעבר מילדות לבגרות, אולי עדיין אינו מסוגל להגדיר לעצמו את המצוקה ואת האימה, אך רוחו כבר חשה בהן. הוא שואל את עצמו מדוע העולם הוא כפי שהוא. האם, באהבתה את בנה, מנסה להעלים ממנו את אשר לא תוכל להעלים - את העובדה שאין נחמה על המכאוב, שהתשובות המוחלטות אינן נותנות מענה ושכל מענה אינו מוחלט.]

בתים ה'-ו'

מה דעתכם, איך הנער מרגיש כאן? מדוע?

[הוא פוחד, והוא מרגיש בדידות. מי שאינו מקבל מענה לעצב שלו נשאר בודד מאוד. האם לכאורה מרגיעה אותו בכך שהיא מעלימה ממנו את העובדות הכואבות של החיים, אך בעצם היא משאירה אותו לגמרי לבדו עם שאלותיו. הנער בשלב זה אינו מסוגל להגדיר לעצמו את העצב שלו, אבל הרוח בחוץ זוכרת.]

הדהוד בכתב ולאחר מכן בקול:

לתשומת לב: יש להחליט מראש על אחת משאלות ההדהוד ולהתמקד בה. אין לאפשר לתלמידים לבחור מתוך שאלות ההדהוד, מפני שכל בחירה מחייבת שקיעה במצב נפשי ייחודי ושונה.

3 "רוח, רוח, רוח, בפרדס נפל תפוח. הוא נפל מראש העץ, הוא נפל והתפוצץ. / הי חבל, חבל, חבל על תפוח שנפל, שנפל מראש העץ, שנפל והתפוצץ".

כתבו לעצמכם, ולאחר מכן נשמע את תשובותיכם בקול:

1. האם קרה לכם שהסביבה התמודדה עם הכאב ועם הצער שלכם בהקטנה או בביטול? מה האמירות הרווחות שנאמרו לכם אז? האם תגובות אלו סייעו לכם? מדוע?

או:

2. בבית השלישי כתוב: " אבל מדוע, מדוע, שאל את עצמו הנער." רק מילת השאלה כתובה, אך לא השאלה עצמה. השלימו את השאלה או את השאלות שהנער שואל. תוכלו להסתמך על השיר עצמו או להפליג מחנו הלאה. [אפשר לתת משימה זו גם בשלב הניתוק].

או:

3. בבית השלישי כתוב: "אבל מדוע, מדוע, שאל את עצמו הנער." תארו מצב אמיתי או דמיוני שבו שואלים "מדוע, מדוע?".

או:

4. בחרו אחת משלוש התשובות של השופט, הרופא והמורה וכתבו איזו תגובה היה יכול הנער להגיב עליה.

ניתוק:

להחזיר את התפוח שנפל אל העץ אי אפשר, ויש עובדות חיים קשות וכואבות שאי אפשר לשנותן, אבל השאלה היא כיצד אפשר להקל על ההתמודדות עם האמיתות הכואבות שבחינו. כאשר הסביבה מעלימה עין מכאב או מקטינה אותו, היא אינה מסייעת להתמודדות זו, אך אם היא נותנת מקום למצוקה ומכירה בה, זה כשלעצמו יש בו נחמה. בשיר יש השטחה ורידוד של הכאב כמעט עד ביטולו. במצב כזה הנער מרגיש שאין לו עם מי לדבר, וגם העובדה שהאם אינה נותנת מקום לכאב, לדאגה ולמצוקה שלו אינה מעלימה אותם, אלא להפך. הנער מקבל מסר סמוי, שעל הדברים האלו לא צריך לחשוב ובוודאי לא לדבר, אבל אם הם יודחקו אצלו הם בכל זאת יתקיימו בנפשו ויבואו לידי ביטוי באופן שונה.

מדוע נעשה שימוש בפועל "זכר" ולא בפועל "ידע"?

[רוח הדברים בעולם יודע שכך הם החיים, ללא נחמה, הרבה נערים לפניו כבר שאלו "מדוע" ולכולם אי אפשר היה לענות באופן מנחם. וגם: "לדעת" זה לא לבוא במגע עם הכאב; לעומת זאת אנו זוכרים משהו שכבר חווינו. הרוח הוא היחיד שזכר את הכאב הזה; הוא היחיד שזכר שיש כאב בעולם.]

מדוע כתוב שהאם "העלימה" ולא כתוב שהסתירה?

[היא לא הסתירה את העובדה אלא הכחישה את קיומה. ההעלמה מסיטה מן העיקר. במקום לחבק את הנער ולומר לו שאכן התפוח נפל, היא אומרת "לא היה".]

מה המשמעות של משחק המילים בין "לעולם" לבין "העלימה"?

[האם יודעת שלעולם לא תהיה תשובה מוחלטת שתנחם. היא מנסה להעלים משהו שמעולם לא היה אפשר להעלימו.]

מדוע האם עונה כך?

[היא מנסה להגן על הנער מפני ההתמודדות עם האמת הקשה; היא רוצה שיישאר תמים עוד פרק זמן.]

ראינו סוגים שונים של תשובות לשאלת הנער; מה הם?

[העלמת האמת: זה שום דבר; ניסיון לנמק את סופיות החיים ואת הכאב המאפיין אותם על ידי הטלת אשמה או על ידי קביעות פסקניות שכך הדבר ואין אפשרות לשנותו.]

האם יש לכם תשובה משלכם לשאלת הנער? האם באמת לעולם לא יהיה לו מנחם? האם יש מנחם?

[אין נחמה מוחלטת, אך יש נחמות אישיות. אנחנו חלק משרשרת האנושות, והמשכיות זו מנחמת. אהבה או קשר בין אנשים עשויים לנחם. ליצור, להמציא או לפתח משהו – גם זו נחמה.]

כתבו לנער תגובה המקשיבה למצוקה שלו, שהיא, בעיניכם, אמיתית יותר מזו המתוארת בשיר, ובצדה עצה כיצד למצוא נחמה.

מה המיוחד במבנה השיר?

[אין רצף בעלילה ובסיטואציה; המבנה נראה חסר היגיון ונראה שאין קשר בין חלקיו. הקשר בין הבתים הוא קשר של רעיון ושל חוויה משותפים ואינו עלילתי. אפשר לקרוא את השיר לא רק ברצף הרגיל, אלא מן המרכז אל הצדדים. בית ג' הוא מרכזו של השיר, ובו שאלת הנער "מדוע, מדוע?" היא נקודת המוצא להבנת השיר. שאלה זו מתייחסת למהות העולם. כאן עולה שאלת המכאוב הקיומי. בתים ב' ו-ד', המקיפים את בית ג', נותנים רובד ראשוני של תשובות שמקורן בתרבות אך הן מתחמקות ואינן מספקות. הבתים הנמצאים במעגל הקפה גדול יותר, א' ו-ה', מביאים רובד תשובות נוסף, תשובותיה של האם המנסה להגן על בנה מפני האמת הקיומית. רק בבית האחרון, בית ו', ניתנת התשובה לשאלת הנער על ידי הרוח, אך היא אינה ניתנת לנער, אלא היא מופיעה כדיעה, כהבנה וכאמת שהתקיימה מאז ומעולם ותתקיים לנצח.]

מה הקשר בין מבנה זה לבין חומריו של השיר והחוויה הגלומה בו?

[המבנה משקף את האי-סדר שיש בחיים, את חוסר ההיגיון ואת יסוד האקראיות בכל מה שנוגע לשאלות של צדק, של סיבתיות ואולי אף של מוסר. השיר מעלה שאלות קיומיות בקשר לחיים ולמהות המציאות: האם יש משמעות לצער ולמכאוב בחיים? מדוע לחיות? מה משמעות החיים בכלל?

הילד שהתבגר והפך לנער חש לפתע את צער החיים, את המכאוב הקיומי. מולו מבוגרים שונים מנסים להשיב ללא הצלחה על שאלותיו ועל שאלותיהם שלהם.

זך מכניס את הקורא למבוך; השיר הוא סגור ומבוצר בפני עצמו. במבוך זה אנשים מדברים זה ליד זה, זה במקביל לזה, ולא זה עם זה. בכך השיר מבטא את התפיסה שלאנשים חסרה היכולת להקשיב לזולת השרוי במצוקה ואולי הם גם מתקשים לסייע זה לזה.

ייתכן שזוהי הסיבה שבין האם לבנה לא נוצר דו-שיח אמתי ומלא: הוא אינו משלים את שאלתו, היא מעלימה דברים, והרוח כשותף סמוי או כמעין מתווך הוא השומע והוא הזוכר.]

סיכום

שני המערכים הדידקטיים, האחד על סיפור קצר והשני על שיר לירי, מדגימים את יישומם של עקרונות ה"ספרותראפיה, ומטרתה בהוראת יצירות מתכניות הלימודים בספרות בחטיבת הביניים ובבית הספר העל יסודי, תוך שילוב של מרכיבים מתיאוריות פסיכולוגיות בדיון הבוחן את כליה הייחודיים של הספרות ואת האופן שבו הם בונים אצלנו הקוראים את החוויה.

ביבליוגרפיה

ברגר, ר' (תשע"א, 0102), **בסוד מתבגרים**. ירושלים: משרד החינוך, ג'וינט ישראל – אשלים.

קובובי ד' (תש"ל), **הוראה טיפולית**, ירושלים: מאגנס

קובובי ד' (תשנ"ג), **ספרותראפיה**, ירושלים: מאגנס



“ונפקחו עיניכם והייתם כאלוהים, יודעי טוב ורע”:

מקורות תשתית מקראיים ומשמעותם בנובלה אחת של א.ב. יהושע

ד"ר שלמה הרציג, מפמ"ר ספרות

א. פרטי רקע ראשוניים

הרומן הקצר (נובלה) **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** מאת הסופר א.ב. יהושע ראה אור בהוצאת 'הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד' בשנת 2004. כותרת המשנה של הרומן היא: "פסיון בשלושה פרקים" (פרק ראשון: הממונה; פרק שני: השליחות; פרק שלישי: המסע). המוטו לרומן לקוח מחייהם האישיים של יהושע ורעייתו, אך בה בעת כל כולו מעוגן בגלגול הנורא של הקונפליקט היהודי-ערבי בישראל של ראשית שנות האלפיים: "לזכר חברתנו דפנה שנהרגה בפיגוע על הר הצופים בקיץ 2002". בתכנית הלימודים בספרות לחט"ע (התשס"ז) מופיעה היצירה, כחלק מתכנית הבסיס (שתי יחידות לימוד) בפרק 'רומן עברי'.

כנרמז לעיל, הרקע להתרחשויות בנובלה הוא אירועי האינתיפאדה השנייה, שפרצה בספטמבר 2000 ונמשכה מספר שנים. ראשיתה כהתקוממות עממית של ערביי ה'שטחים', ומזרח ירושלים בתוכם, כנגד מדינת ישראל, והמשכה בפעילות גרילה וטרור כנגד חיילים ואזרחים ישראלים, בין היתר, באמצעות פיגועי התאבדות באוטובוסים ובמקומות הומי אדם נוספים. הפיגועים גבו קרבנות רבים ברחבי הארץ כולה, אך במיוחד בעיר ירושלים.

ב-12 באפריל 2002 פוצצה עצמה מחבלת מתאבדת בכניסה לשוק מחנה יהודה בירושלים. ששה אנשים נהרגו בפיגוע ביניהם שני עובדים זרים. אירוע זה היה, ככל הנראה, מקור ה'השראה' לפיגוע ההתאבדות המניע את עלילת הרומן **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש**.

ב. עלילת הרומן ונושאי

תמצית עלילת הרומן: בתקופת האינתיפאדה השנייה נהרגה בפיגוע בשוק בירושלים עובדת ניקיון, לא-יהודייה, שהגיעה לישראל, עם בן זוגה היהודי - עובדת יהדותו של האיש, כמו גם מעמדה שלה כעולה חדשה תתברר רק בסיום הרומן, בעמ' 235. העובדת ה'זרה' עלתה מאחת מארצות חבר המדינות לשעבר וגרה עם בנה הצעיר מנישואים קודמים בירושלים, במעמד של 'תושב-ארע'. אגב, דווקא בן הזוג היהודי לא מצא את מקומו בישראל וחזר לארץ מוצאו, וכמוהו גם בנה של האישה שאולץ לחזור לארץ מולדתו בידי אביו הביולוגי שחשש לחיי בנו בישראל רווית מאבקי הדמים. על גופתה של ההרוגה לא נמצאו מסמכי זיהוי, למעט תלוש משכורת קרוע של מאפייה ירושלמית גדולה, ליתר דיוק, תאגיד ענק הכולל, לבד מן המאפייה, גם מפעל למוצרי נייר.

כתב מקומון ירושלמי מתכוון לפרסם בעיתונו כתבה נרחבת אודות הנרצחת בפיגוע המוקיעה את היחס הלא אנושי של בעלי המאפייה כלפי העובדים הפשוטים בכלל, וכלפי אותה עובדת אלמונית בפרט וזאת בהסתמך על חוסר העניין המוחלט של מי מהם בגורלה של ההרוגה, שגופתה שכבה בחדר המתים מספר ימים מבלי שמישהו יטרח לזהותה או להתעניין בגורלה. רק מאוחר יותר יתברר שאותה אישה, כבת ארבעים ושמונה, היא מהנדסת מכונות במקצועה, בשם יוליה רגאייב, שנאלצה לעבוד למחייתה כפועלת ניקיון פשוטה במאפייה.

כוונה זו, של המקומון, מובאת לידיעתו של בעל המאפייה הישיש בן השמונים ושבע, שמזעיק מיד את הממונה על משאבי אנוש במפעל, גבר בן שלושים ותשע, יוצא צבא, גרוש ואב לבת שתים-עשרה, ומטיל עליו משימה דחופה:

לבדוק את זהותה של ההרוגה, ובשלב הבא לכפר, בכל דרך אפשרית, על היחס המשפיל והמתנכר לה זכתה העובדת, ובכך לסייע לבעל המאפייה להפטר מן האשמה הרובצת לפתחו. במהלך עלילת הרומן עוקב ה'ממונה' - שמו כמו גם שמותיהם של (כמעט) כל הדמויות האחרות ביצירה איננו נזכר, למעט שמה של אותה עובדת זרה, קרבן הפיגוע, והן מופיעות בה בתואריהם, עיסוקם וכינוייהם בלבד - אחר סיפורה של אותה אישה. הממונה אף יוצא בשליחות אדונו ללוות את ארונה של המנוחה שנשלח לארץ מולדתה ועמו הוא מגיע עד לקצה העולם. המסע הגאו-פיזי הופך מניה וביה, כדרכם של סיפורי מסע רבים בספרות העברית והעולמית, למסע של חיפוש עצמי וגילוי זהות אישית ולאומית כאחת.¹

לשון אחר, עיקר עניינו של הסיפור הוא בתהליך הקונגטיבי והרגשי המורכב, שעובר הממונה על משאבי אנוש מהיות אדם אטום ומנוכר לעצמו, למשפחתו ולעובדיו, אך בעיקר לאותה "אישה זרה" (עמ' 96)², כפי שמכונה יוליה רגאייב בידי בעל המפעל, לאדם פתוח בעל יכולת להכיל את העולם הפיזי והאנושי הסובב אותו, ובעיקר - בעל יכולת לכבד ולאהוב את עצמו ואת זולתו.³ על תהליך הרכישה המחודשת של 'אנושיות' שעובר הממונה, מעיד הפער בין דברי המזכירה אליו בפתיחת הרומן: "ואם לא שמת לב אליה כשקיבלת אותה לעבודה, זה בגלל שאתה בדרך כלל כמו שבלול, בתוך עצמך, והיפוי והטוב עוברים על ידך כמו צל." (עמ' 22), דרך הודאתו שלו בצדקת דבריה של המזכירה (עמ' 152), ועד לעדותו העצמית של הממונה בפנייתו לבעל המאפייה בסיום היצירה: "כבר הפנמתי את האישה הזאת בלב. תאר לעצמך, אפילו חלמתי עליה חלום." (עמ' 236). היופי והטוב אינם עוברים עוד על ידו והוא יכול להכילם בקרבו, כפי שרומז המחבר כבר בפתיחת הנובלה, שהיא למעשה גם סיומה הקטרטי-מואר (מלשון 'קתרזיס' ו'הארה') של היצירה: "אף שהממונה על משאבי אנוש לא חיפש לעצמו את השליחות הזאת, הנה עכשיו, בקרינה הרכה של הבוקר, הבין שנובעת ממנה משמעות שלא ציפה לה." (עמ' 9).

זאת ועוד, מאדם שנכשל בחיי נישואיו והחמיץ את אבהותו - אפילו לאמו הוא בבחינת "דייר זר" (עמ' 66) - רוכש לו הממונה רגישות חדשה ביחס לנשים בחייו: בתו (עמ' 131), גרושתו (עמ' 221), ובעיקר, יוליה רגאייב.⁴ כדי לזכות ברגישות זו ובהזדמנות נוספת להתחבר מחדש אל האישה המתה, אותה החמיץ בחייה, ואפילו לאהוב אותה, נאלץ הממונה "לשאול אפילו אצל המתים" (עמ' 14), ואף, ממש כאורפיאוס בשעתו, לרדת אל השאול, כדי להיפגש עם "הממונה על המתים" ב"מדור המתים" (עמ' 71 - 72). עם זאת, נזהר יהושע עד מאד מפיתוח פולחן של מוות ביצירה, שכן, כפי שיסתבר להלן, עניינו הוא בחיים ולא במתים.

במקביל, מנצל יהושע את אחת התקופות הקשות בהיסטוריה של מדינת-ישראל, לא רק כדי להאיר את הסכסוך היהודי-ערבי מזווית מקורית נוספת, אלא גם כדי לספר את סיפורה של העיר ירושלים "זו המתייסרת והמרופטת..." (עמ' 9); זו שבסיום הרומן תתגלה כעיר 'המון גויים' (בראשית, יז) ואליה תוחזר, בסופו של דבר, גופתה של יוליה רגאייב, כדי להיקבר בה, שכן זיקתה של האישה הנוצרייה הזו, כך יתברר, איננה פחותה מזיקת היהודים אליה, "ירושלים ששייכת לה כמו לכולם" (עמ' 232).⁵

1 ראו, בנושא זה, מאמרה של דנה אמיר: "מירושלים של מטה לירושלים של מעלה: עיון בנובלה שליוחותו של הממונה על משאבי אנוש", מאת א"ב יהושע, **עלי שיה**, 54, תשס"ו, עמ' 25 - 30.

2 יהושע מהפך ברומן את הזהרותיו של מחבר **ספר משלי** (פרק ז') מפני "אישה זרה נוכרייה".

3 תיאור מפורט של התהליך העובר על הממונה ראו במאמרה של מזל קאופמן: "מסע אל מחוזות האנושי", **מאזניים**, כרך ע"ח, גיליון 5 (אוגוסט 2004), עמ' 34 - 35.

4 ראו, בנושא זה, מאמרו המקיף של שי רודין: "המסע אל האבהות: גיבוש הזהות הגברית בנובלה שליוחותו של הממונה על משאבי אנוש", **מבטים מצטלבים - עיונים ביצירת א"ב יהושע**, עורכים: אמיר בנבגי, ניצה בן-דב וזיוה שמיר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 392 - 409.

5 אמיר, תשס"ו, עמ' 29, (לעיל, הע' 1).

לא זו אף זו, יהושע כותב את הנובלה שלו גם, ואולי בעיקר, כדי להשמיע באמצעותה את קולם של האנשים ה'שקופים' החיים בתוכנו, אך לא נראים על ידינו, אם בשל הסדר החברתי-כלכלי הקפיטליסטי המנוכר שהשתלט על חיינו, ואם בשל זווית פיגועי ההתאבדות, שמחקו בבת-אחת קבוצות שלמות של אנשים ממעגל חיינו והעלימו אותן כלא-היו.⁶ לשון אחר, בנובלה **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** נותן יהושע קול לקורבנות האמתיים של מציאות החיים הנוראה בישראל של ראשית שנות האלפיים; מציאות שהיא תולדה, מצד אחד, של האופי הרצחני החדש שלבש הסכסוך היהודי-ערבי בתקופת האינתיפאדה השנייה, כאשר פיגועי ההתאבדות פגעו דווקא באוכלוסייה אזרחית קשת יום (נוסעי האוטובוסים והקונים בשווקים), ומצד אחר, היא גם תולדה של גישת 'השוק החופשי', שבטוטאליות שלה דחקה הצידה את הסולידריות החברתית בישראל ה'מודרנית'.

באמצעות מונולוגים הכתובים בפונט שונה המשולבים בתוך עלילת הרומן, בגוף ראשון רבים, מנכיח המחבר ביצירתו סדרה של 'אנשים פשוטים': פועלי משמרת הלילה במאפייה (עמ' 23 - 24), עובדי מסעדה קשיי יום (עמ' 48 - 49), אנשי ביטחון בבית-החולים (עמ' 71), ילדות בשכונת עוני חרדית (עמ' 85 - 87) ועוד 'סטטיסטים' רבים נוספים, בישראל אך גם מחוצה לה, שאיננו נותנים דעתנו עליהם בתוך הרעש וההמולה של חיי היומיום. יהושע הופך אותם לגיבורים לרגע ביצירתו, ובכך מוציא אותם מאלמוניותם, שהרי אלמוניותם של בני אדם היא למעשה דה הומיניזציה שלהם בגילוייה החריפים ביותר. מהלך דומה נוקט המחבר ביחס ל'אחר' האולטימטיבי של החברה הישראלית, הלא היא אותה פועלת ניקיון, יוליה רגאייב, שבנוסף לנחיתותה המקצועית-מעמדית (פועלת ניקיון בעל-כורחה) היא גם אישה, גם זרה וגם נוצרייה. אין תמה אפוא שבקלות רבה כל כך היא הופכת לקורבן אלמוני ולא מזוהה של הפיגוע. באמצעות האקסקלוסיביות של שמה ברומן מחזיר לה יהושע את זהותה, את אנושיותה הגזולה, ואף מעלה אותה לדרגת קדושה נוצרית: "...והיא נראית כמו מלאך אלוהים רדום." (עמ' 76).⁷

ואמנם, עיקר מאבקו של יהושע בנובלה מכון כנגד הקלות הבלתי-נסבלת בה הופכים בני אדם לאלמונים חסרי זהות בתוך המציאות החברתית-כלכלית-פוליטית בישראל של ראשית האלף החדש (ראו כמה פעמים נזכר חטא ה'אלמוניות' בפרק הראשון של הנובלה). לכל איש יש שם, טוען יהושע, ונלחם על האנושיות ההולכת וגוועת בישראל: "אבל מה יהיה, אדוני, עם האנושיות היקרה לך? היא לא תהיה שלמה" (עמ' 237) אומר-שואל הממונה את בעל המאפייה בסיום הרומן, מן הסתם, גם בשמו של המחבר, ובכך מחזיר הממונה גם לעצמו את אנושיותו שלו. למותר לציין, שכל המהלך הזה מעוגן בתפיסת עולמו המוסרית-הומניסטית של יהושע,⁸ שהסולידריות האנושית במרכזה.

ג. אינטר-טקסטואליות ומשמעותה ברומן

תקצר היריעה מלתאר את שלל הקשרים והזיקות בין הרומן שלפנינו לבין מגוון רחב של טקסטים מסוגים שונים: עתיקים וחדשים, ספרותיים ושאינם ספרותיים, עבריים ולועזיים, גלויים וסמויים, דתיים וחילוניים ועוד.⁹ כך,

6 וראו בעניין זה דבריו של יהושע עצמו לארי שביט בראיון למוסף הארץ מיום 19 במרס 2003, עמ' 24: "לכן אנחנו מדחיקים. לכן אנחנו מטאטאים את הרחוב מיד. מנקים את הדם... ובתוך שעה בטלויזיה אומרים שהחיים חזרו למסלולם."

7 מעין סיכום של המוטיבים הנוצריים ברומן ניתן למצוא במאמרו של ידידיה יצחקי הקורא את "שליחותו של הממונה על משאבי אנוש כדיאלוג יהודי-נוצרי" בתוך: **מבטים מצטלבים** (לעיל, הע' 3), עמ' 356 - 361.

8 וראו, ספר מסותיו של א. ב. יהושע: **כוחה הנורא של אשמה קטנה**, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 1998.

9 להלן רק מקצת הדוגמאות לזיקות שמצאו מבקרי ספרות בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש ליצירות ספרות קלאסיות: ניצה בן-דב ("והעיר איננה כלה", **הארץ**, תרבות וספרות, 23 באפריל 2004) עומדת על קווי הדמיון העלילתיים-תמאטיים בין הנובלה לבין הרומן הגדול של הסופר הקזאחי ג'ינגיס אייטמטוב: והיום איננו כלה. עמוס לויתן ("שליחות העל של בעל המפעל"), **עתון 77**, שנה כ"ח, גל' 290, עמ' 32 - 34) מציין את זיקת הרומן של יהושע לנפשות מתות לנוגול, ואילו רות קרטון-בלום ("הנחש והשכלול: הפסיון של הזהות") בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש, **קשת החדשה**, גל' 12, קיץ 2005, עמ' 22 - 31) חושפת את מבנה העומק שביסוד עלילת הנובלה של יהושע, ככזה המיוסד על 'מחזאות המוסר' הכלל אנושית הידועה מימי הביניים.

למשל, בכותרתו של הרומן בולט השילוב ה'מזור' בין ה"שליחות" הלקוחה ביסודה משדה סמנטי רליגיזי במהותו (השליחות המוטלת על הנביא במקרא, למשל), לבין רוחו של הקפיטליזם המאוחר המרחפת על הצירוף "משאבי אנוש", שכל כולו לקוח מתורת הניהול של ארגונים מודרניים הרואים בבני האדם משאב ככל המשאבים העומדים לרשות הארגון (דוגמת חומרי גלם, הון וכיו"ב), ועל כן מוערכים הם על פי מידת התועלת לארגון, שניתן להפיק מהם (למרות שברומן עצמו אומר איל ההון לממונה: "הרי אתה עצמך דרשת להחליף את השם של המדור מכוח-אדם למשאבי אנוש, זאת אומרת שהחלטת לוותר על הכוח לטובת האנושיות" (עמ' 100)).

ה"פסיון" המופיע בכותרת המשנה של הרומן, שהוא כידוע מסע הייסורים של ישו בדרכו האחרונה אל הצלב (הוויה דולורוזה), בצד ביטויים נוספים דוגמת "אשמה" ו"כפרה" הכרוכים יחד פעמים רבות בנובלה, כמו גם המלה "איקונין" הנזכרת אף היא מספר פעמים רב ביצירה (עמ' 23; 34; 46; 52 ועוד), יחד עם "חטא קדמון" (עמ' 100) ו"הסעודה האחרונה" (עמ' 90; 108) – כל אלה שולחים אותנו במובהק אל עיקריה של האמונה הנוצרית. כזו היא גם האנלוגיה הנמתחת בגלוי ביצירה בין דמותה של יוליה רגאייב לבין אירועים מרכזיים בחייו של ישוע הנוצרי, אירוע הצליבה ואירוע התחייה מחדש שלושה ימים לאחריה, כפי שהם מסופרים בברית החדשה: "...כי אמנם היא הגיעה בלי הכרה, אבל בלי שום פצע רציני. כמה חורים קטנים בכפות הידיים ובכפות הרגליים, ושריטה קטנה בגולגולת..." (עמ' 75)¹⁰. וכן: "ובחסד שתיקתך הנה התחוללה בדרך תחייה מדהימה. לרגע, רק לרגע, חזינו בה צעירה ויפה כמו שהייתה..." (עמ' 230)¹⁰. אגב, מלוא האמביוולנטיות של מושג ה'פסיון' – passion משמעו סבל אך גם תשוקה והתלהבות, שהם שניים ממנועי הצמיחה והגדילה של האדם – תתגלם דווקא בתהליך שחוזה הממונה בחלקו האחרון של הרומן ('המסע'), בו ממלאים הסבל והתשוקה תפקיד מרכזי.

חומרי תשתית אידיאיים נוספים ברומן, גלויים אף יותר מאלה הנוצריים, לקוחים מכתבי אפלטון. בהרצאה שנושא ה'נחש', דוקטורנט נצחי לפילוסופיה, בפני הממונה על משאבי אנוש, בעת נסיעתם במשורין במרחבי השלג האינסופיים של מזרח אירופה, הוא מלמד אותו אהבה מהי. לאו מילתא זוטרתא היא בתהליך החניכה שעובר הממונה ברומן: "האהבה, אומר הנחש בשמו של אפלטון, מעידה על הסופיות שלנו, אבל גם על האפשרות להתגבר עליה." וגם: "זה סוד האהבה. אין לה נוסחה. האדם צריך למצוא את זה בעצמו." (עמ' 190 – 191)¹¹.

ד. הדיאלוג עם סיפור גן העדן בספר בראשית

עם זאת, יאמר מיד, שחומרי התשתית העמוקים והמשמעותיים ביותר ברומן לקוחים דווקא מעולמם של כתבי הקודש היהודיים, וליתר דיוק מן התנ"ך, ואם לדייק עוד יותר, מספר **בראשית**, פרק ג'. לא זו אף זו, למרות נוכחותה האינטנסיבית של סמיוטיקה נוצרית ביצירה, ובניגוד לרושם הראשוני העולה מקריאה בה, דוחה יהושע מכל וכל את אתוס ה"אשמה-וידוי-כפרה" הנוצרי המגולם, בעיקר, בדמותו של בעל המפעל, לטובת אתיקה יהודית-הומניסטית מובהקת החיה בשלום עם עיקרי תורת האהבה של הפילוסוף היווני אפלטון. לשון אחר, ברומן **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** קורא יהושע מחדש את סיפור גן העדן שבספר **בראשית** ומגייס אותו לטובת הבשורה החברתית-מוסרית-פוליטית של יצירתו.

האישוש לתזה דלעיל ראשיתו בכינוי "הנחש" לו זוכה כתב העיתון המקומי ברומן, תחילה במירכאות ואחר-כך בלעדיהם. 'נחשיותו' של הכתב היא כמובן מטאפורה מקובלת בלשון הדבורה לרוע צרוף, ערמומי ומתחסד של מי שכל האמצעים כשרים בעיניו להשחיר את פניהן של אושיות החברה הישראלית, מתוך תאוות סנסציה לשמה

10 יצחקי (לעיל, הע' 6) מתאר, בעקבות מבקרים קודמים, את יוליה רגאייב כוואריאציה עכשווית על דמותו רבת החסד והאהבה של ישוע, כפי שהיא מגולמת במיתולוגיה הנוצרית, ובה בעת, מייצגת יוליה רגאייב גם את דמותה של מרים אם ישוע, כפי שהיא מופיעה בחלומה השני של הממונה ברומן (עמ' 200 – 202).

11 וראו, בנושא זה מאמרה של דורית הופ "מסעו של צליין חילוני", **הארץ**, תרבות וספרות, 23 באפריל, 2004.

(לפחות כך רואה את הדברים הממונה, שבעיני עצמו הוא, ולא אדוניו, הקרבן העיקרי של הכתבה העיתונאית). אך נחשיות מטאפורית זו מעמעמת את האנלוגיה הברורה בין הנחש המודרני (קרי, העיתונאי), לבין הנחש הקדמוני עליו מספר המקרא: "והנחש היה ערום מכל חיות השדה אשר עשה ה' אלוהים" (בראשית, ג, 1).

בלשון הטקסט המקראי הידוע משתמש גם הממונה ברצותו לבטא את זעמו על כתב העיתון: "בחשכה, אדוני, בחשכה תזחל על גחונך תגשש כמו עיוור, ותאכל עפר..." (עמ' 43). גם את קללת האל על ראש הנחש הוא מגייס לעזרתו (בראשית, ג, 14): "...ארור אתה הנחש, לוחש הממונה, וארור העורך שלך." (עמ' 135).

למרב האירוניה, ובניגוד לרושם הראשוני שמקבל הקורא ברומן על אופן תפקודו של העיתונאי בעידן ה'רייטינג', דווקא הנחש - כתב מקומון ירושלמי ותו לא - מתגלה כמי שמוביל את המחאה כנגד הניכור החברתי, שביסוד המערכת הקפיטליסטית: "זאת לא פעם ראשונה שמפעלים גדולים כמו שלכם מתנכרים לעובדים פשוטים וזמניים, שנפצעים או נהרגים..." (עמ' 39). העיתונאי הוא גם זה שמביא את בשורת האהבה ברומן (עמ' 190 - 192), ולבסוף, הנחש, הוא ולא אחר, משמש כחונך מוסרי לממונה בתהליך ההיפתחות ל'אנושיות' שעובר זה האחרון במהלך עלילת הרומן: "...אם יש צער וכאב, הם לא קשורים בכבוד למתים אלא באלמוניות החיים." (עמ' 40).

ודוק, ודאי שכתב עיתון איננו טלית שכולה תכלת וחלק מפעולותיו, כעיתונאי הסוגד למולך ה'רייטינג' בחברה הפוסט-מודרנית, מעוררים דחייה וגועל. כזו היא התנהגותו ביחס לאישה המתה אותה הוא מעדיף להשאיר באלמוניותה מספר ימים נוספים, כדי להעצים את הדרמה (עמ' 39), וכך הוא נוהג בתכניתו 'לצלם את המוות' לצרכי מכירת העיתון (עמ' 181). אך בחשבון אחרון התפקיד החיובי שהוא ממלא ביצירה (ובחברה) עולה על הפגמים המוסריים-אתיים שבהתנהגותו. ומדוע לא נבחר דווקא הכתב, על ידי מחבר היצירה, כגיבורה של השליחות שברומן? כנראה, מפני שעל פי עדותו הוא נלחם על העיקרון המוסרי המופשט, ואין לו כל עניין אישי בקרבנות ה'שיטה' (עמ' 39), ועל כן נותר הוא 'דמות שטוחה' ופחות מעניינת.

אגב, ייתכן שללא שכבות ההרגליות שלנו כקוראים וללא תחבולותיו של המספר המקראי, היינו מזהים את מלוא האמביוולנטיות בדמותו של הנחש, כבר בסיפור גן העדן המקורי בספר **בראשית**, שהרי מהו למעשה 'חטאו' של הנחש התנ"כי? הוא פיתה את חווה, ובאמצעותה גם את אדם, להפר את האיסור האלוהי על אכילה מ"עץ הדעת טוב ורע" (**בראשית**, ב, 17). והרי רק אמת דיבר הנחש, ובניגוד לאימוני הסרק של אלוהים (שם) האכילה מעץ הדעת טוב ורע - תנו דעתכם לשמו המלא של העץ השונה מן הנוסח המקוצר, 'עץ הדעת', המקובל בשיח הדבור בימינו - לא הובילה אותם למוות, אלא להיפך, פקחה את עיניהם להיות כאלוהים יודעי טוב ורע. לשון אחר, הבחירה המוסרית אותה העניק הנחש (לא אלוהים!) לאדם וחווה, המעוגנת ביכולת ההבחנה בין טוב לרע, היא עליית המדרגה המבדילה את האדם מבעלי החיים האחרים ומעניקה לו את צלם האלוהים הנודע.

אך לפני שנרחיב בנושא כדאי לראות כיצד מהוות דמויות נוספות ברומן מעין גלגול אלגורי של גיבורי הדרמה המקראית הקדומה. הממונה הוא ללא ספק בן דמותו של אדם מסיפור גן העדן, לא רק בשל העובדה שאת לחמו הוא אוכל בזיעת אפו, בתפקידו כממונה על משאבי אנוש במאפייה הירושלמית, אלא מנימוקים נוספים: כמו אדם שקרא שם אשתו חווה כי היא אם כל חי (**בראשית**, ג, 20), הממונה הוא זה המעניק שם וזהות לדמות הנשית המרכזית ברומן: "מרגע שזיהית את האישה הזאת, היא שלך." (עמ' 69) אומרת לו אמו, והוא עצמו חוזר על שמה, ובכך מחלף אותה מאלמוניותה, כמה פעמים בחדרה: "יוליה רגאיב, הוא פונה לפתע בקול צלול אל חלל החדר, יוליה רגאיב, הוא מתמוגג בצער על מותה של האישה היפה, המבוגרת ממנו, שחלפה על פניו בלי שישים לב אפילו לקסם חיוכה." (עמ' 91). אגב, גם המשפחה החרדית שאצלה מתגוררת יוליה מעניקה לה שם חדש ואפילו שם עברי כדברי ילדות המשפחה: "שם שלקחנו מהתורה הקדושה" (עמ' 87). מרים היא נקראת בחלומה השני של הממונה, שם בעל קונטציות יהודיות-נוצריות (עמ' 201).

גם סיפור הגירוש מגן העדן מובלע כאן ברומן, בעיקר דרך גירושיו של הממונה מאשתו: "הוא לא יישן במיטה הזוגית שממנה גורש" (עמ' 62), מה גם שלדברי העיתון גירושיו הם שהעניקו לו את פרנסתו, כלומר את הלחם שהוא אוכל, שכן: "...בתפקידו הנוכחי זכה רק בגלל גירושיו" (עמ' 11).

וגם מוטיב הפיתוי הידוע מסיפור גן העדן בבראשית (ג, 13): "הנחש השיאני ואוכל", מקבל ביטוי ברומן שלפנינו, ואפילו בצורות שונות ובמשמעויות שונות. הגילום המשמעותי ביותר שלו מצוי בשיחה שמקיים הממונה עם מפקח משמרת הלילה אודות פיטוריה של יוליה רגאייב ממשרתה במאפייה. באופן מפתיע מסתבר, שהמפקח ביקש ממנה לעזוב את המפעל לאחר שהתאהב בה וחשש מעצמת הפיתוי. "התאהבות מיותרת" (עמ' 125; 136) מכנה אותה הממונה, בראשית דרכו, שכן מה תרומה יש לה לרווחי המאפייה?! המפקח מכיר גם פיתוי מסוג אחר: "הפיתוי של הזרות והאנונימיות, אבל לא של המתים אלא של החיים." (עמ' 51). זהו הפיתוי לנצל את חולשתם ולשלוט בגורלם של אותם עובדים זרים, בני מיעוטים או מהגרים חדשים, אבל גם פיתוי "לרחמים או לאהדה" כפי שמציין המפקח (שם). במתח שבין שני סוגי הפיתויים הללו נעה עלילת הרומן כולו.

מעניינת במיוחד האנאלוגיה, האירונית-משהו, הנמתחת ברומן בין בעל המאפייה, איל ההון, השליט הכול יכול בכלכלה הקפיטליסטית השולט בבני אדם שלטון ללא מצרים, לבין דמות האל היהודית-נוצריות. כבר בהופעתו הראשונה ביצירה מצטייר הישיש כדמות שלא מעלמא דין: "אז מזדקף הישיש, גבוה, כבד, חיוור מאוד, הדור בלבדו, ובלורית עתיקה מרחפת באפלולית כמו יונה מלכותית." (עמ' 12) גם בהמשך הוא הופך לדמות 'שמימית', כמעט נוסח מעמד הר סיני: "...והוא מצביע על העשן המרוסס זיקי אש מעל המאפייה - כאילו הישיש מרחף שם." (עמ' 60). אפילו יחידותיו של ה'אל' נרמזות במילים: "ויתכן שמעולם לא הייתה ישישה" (עמ' 91). גם בהמשך הרומן בולט מיקומו הטרנסצנדנטי של הטיקון הישיש, כאשר הממונה מתקשר אליו באמצעות מכשיר הקשר הלווייני שנתן לו אדונו ה"מכוון ישר לשמים" (עמ' 146). וגם: "...מוציא את הפלאפון הלווייני ונושא את ראשו אל השמים..." (עמ' 204). 'אלוהותו' של הישיש מגולמת גם בשברי הפסוקים המקראיים המושמים בפיו: "לא חשכת מעצמך הערב כלום"¹² (עמ' 97) וגם: "אל תירא ואל תַחַת"¹³ (עמ' 138). גם מידת הקנאות לשם הטוב משותפת לאל המקראי: "לא תישא את שם ה' אלוהיך לשווא" (שמות, כ, 7) ולאיל ההון המתואר ברומן כמי ש"נתקף חרדה מוגזמת למוניטין שלו" (עמ' 9). חיבור מרתק לא פחות, בין בעל המאפייה לבין אלוהים, נוצר באמצעות הסימפוניה התשיעית (הבלתי גמורה) של אנטון ברוקנר, המלחין האוסטרי בן המאה התשע-עשרה, לה מאזין הישיש, ושאותה הקדיש המלחין הדתי, שאגב, גילה עניין מורבידי בגופות מתים, ללא אחר מאשר אלוהים.

אך יותר מכול מעניינת השליחות שמטיל הישיש על הממונה. שליחות שאופייה הדתי-נוצרי איננו מוסתר: "פשוט נכריז: אמת, אנחנו אשמים. מבקשים סליחה. ומוכנים לכפרה... והעיקר לתת פיצוי נדיב." (עמ' 99). כתבי המחילה הנוצריים מימי הביניים (האינדולגנציות) מהדהדים כאן באופן ברור. ובתגובה להתרסת הממונה: "הרי רק בטעות היא המשיכה לקבל מאתנו משכורת בלי לעבוד, ואתה עושה מזה חטא קדמון שדרושה לו כפרה כמעט דתית." (עמ' 100) עונה הישיש: "ואפילו דתית. למה לא? מה רע בזה?" (שם). גם הפקיד מזהה את המוטיבציה הכמו-נוצרית המסתתרת מאחורי הרטוריקה של בעל המאפייה: "כנראה המוסיקה של ברוקנר... שטפה אותך הערב באשמה נוצרית." (שם; שם).

בספרו **כוחה הנורא של אשמה קטנה** מבחין יהושע בין 'מוסר מתוך אשמה', לבין 'מוסר מתוך הזדהות', ככותרת אחד הפרקים בספר (עמ' 89). המחבר נדרש לשני סיפורים ידועים של ברנר, כדי להדגים את ההבדל בין פעולה

12 ארמז לדברי אלוהים לאברהם בפרשת העקדה (בראשית, כ"ב, 16)

13 דברי אלוהים לעם ישראל באמצעות שליחו משה בדברים, א, 21 וראו גם: ירמיהו, ל, 10.

מוסרית המונעת על ידי רגשי אשם ("המוצא", 1919), לבין פעולה מוסרית המונעת על ידי הזדהות ("עצבים", 1911). שני הסיפורים, כך יהושע, מעמידים במרכזם שאלות הנוגעות להתנהגות מוסרית, אך בעוד שהסיפור הראשון וגיבורו, מורה הפועלים הזקן, זוכים במבט אירוני מצדו של ברנר, הרי שהסיפור השני וגיבורו, העולה לארץ-ישראל, זוכים באהבה. לטענתו של יהושע היחס השונה של ברנר לכל אחד מגיבורי הסיפורים, מעניק יתרון ברור למוטיבציית ההזדהות על פני מוטיבציית האשמה. קריאתו של יהושע בשני סיפורי ברנר דלעיל היא עניין לעצמו, ואין זה המקום לדון בה, אך ברי שבספרו שלו, **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש**, יהושע מעמת בין שני הדגמים הבסיסיים הללו. הקפיטליסט, בעל המאפייה, מונע בברור מתוך רצון לנקות עצמו מאשמה באמצעות כספו הרב, בעוד שהממונה, כדמות עגולה ומתפתחת ברומן, מפתח יכולת הזדהות עם העובדת הזרה (למעשה, עולה חדשה), והזדהות זו היא המניעה אותו להתנהגות אנושית-מוסרית מובהקת.

במידה רבה בזכות ה'נחש' שפיתה אותו, כמעט בעל-כורחו, 'לדעת טוב ורע' - זהו "והייתם כאלוהים" המקראי (**בראשית**, ג, 5) - ובעיקר באמצעות הנשים בחייו, שכולן כאחת הן גלגול של חווה מסיפור גן העדן **בבראשית** - מפתח הממונה יכולת רגשית-מוסרית, שהיא מניה וביה גם ראייה פוליטית מרחיקת לכת¹⁴. אגב, גם לבנה הצעיר של יוליה תפקיד מפתח בתהליך ההבשלה וההתבגרות של הממונה¹⁵. יכולת רגשית-מוסרית זו נחשפת במלוא עצמתה בסיום הרומן בעימות המתחולל בין הממונה לבין בעל המאפייה, אותו הוא מכנה שוב ושוב "אדוני" (עמ' 235 - 238), עוד רמז למעמדו ה'אלוהי' של הישיש (בהחלפת החיריק שמתחת לנ"ן בקמץ). העימות בין השניים מתיך את הממד האישי בזה הלאומי ואפילו בזה הבינלאומי, ונכרך היטב בשאלת מעמדה של העיר ירושלים, שאלה בה נפתח ומסתיים הרומן: "אבל לא ייתכן שעם כל הניסיון והתבונה שלך לא שיערת שמסע כזה עלול להתהפך כדי לחזק את העיר הזאת, שבזמן האחרון מייאשת את כולנו." (עמ' 238).

או אז יסתבר, שהשליחות האמתית ברומן איננה זו המקורית של בעל המאפייה, שהונעה, כאמור, מתוך רגש אשמה אנוכי, ומתוך שתלטנות אובססיבית כמעט - "אל תשכח", הוא אומר לממונה היוזם מהלכים עצמאיים במהלך המסע, "אתה שליח, לא מנהיג" (עמ' 207) - אלא זו שפיתח הממונה בעצמו, כסובייקט אוטונומי, מתוך העזה למרוד ברצונו הבלעדי של אדוניו (עמ' 237), ובתוך כך הוא מכונן ביניהם מערכת יחסים חדשה המבוססת על שוויון כוחות, ואפילו על יתרון מסוים של האדם הרגיש והחושב על ה'אל' הדוגמטי ומלא החרדה: "את המובן, אדוני, נמצא בכוחות משותפים. אני כמו תמיד אעזור לך." (עמ' 238). תכניתו של הממונה להחזיר לירושלים את גופתה של יוליה רגאייב יחד עם אמה הנזירה הישישה ויחד עם בנה הצעיר ויפה התואר, מכוונת להעניק פשר חדש ומלא תקווה למעמדה של העיר ירושלים, ברוח חזונו של הנביא **ישעיהו** (ב, 2): "והיה באחרית הימים נכון יהיה הר בית ה' בראש ההרים ונישא מגבעות ונהרו אליו כל הגוים."

היכן הקושי ומדוע נכון ללמד את הרומן 'שליחותו של הממונה על משאבי אנוש'?

עבור מרבית תלמידי החטיבה העליונה בבית הספר התיכון בישראל הקריאה וההעמקה ביצירתו של א.ב. יהושע **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** אינן עניין פשוט כלל ועיקר. נכון אמנם, שסגנון כתיבתו של יהושע איננו מציב בפניהם רף לשוני בלתי-עביר (המשלב הלשוני ברומן הוא בינוני-גבוה). גם מבנה העלילה ברומן הוא ברובו ליניארי-כרונולוגי וזורם היטב, מראשיתו ועד סופו. גם הנושאים ביצירה מוכרים וידועים לכל מי שחי בישראל, ואיננו מנותק מהסוגיות הבערות המעסיקות את החברה הישראלית בעשורים האחרונים. אם כן, היכן הקושי?

14 יוסף אורן בספרו **הסיפורת הישראלית בשנות האינתיפאדה** (הוצאת "יחד", 2005, עמ' 21 - 37) בפרק המוקדש לשליחותו של הממונה על משאבי אנוש מציע קריאה אחרת ביצירה ועומד על כך שהרומן הזה של יהושע, כמו גם רומנים נוספים משלו, הוא רומן פוליטי במובהק, שכל מטרתו, האידיאולוגית והרטורית, היא אימוץ שקריה של התעמולה הפלשתינית והטלת האחריות ל"מצב" על הכיבוש הישראלי בשטחים.

15 וראו מאמרו של שי רודין, לעיל, הע' 3.

הקושי מצוי, לטעמי, בעירוב הסגנוני הדק, בין הממד הריאליסטי ביצירה, לבין אופייה האלגורי-סמלני של כתיבתו של יהושע. צירוף זה של ריאליזם-סימבולי מצריך מאמץ פענוח של קודים לשוניים-תרבותיים הנשענים לא רק על ידע עולם רחב, אלא גם על היכרות עם יצירות מופת מן התרבות העברית והעולמית עמם מתכתבת יצירת המחבר (התנ"ך והברית החדשה הם רק שניים מהם). הקורא נדרש גם לדגמים פסיכולוגיים, חברתיים, היסטוריים ופילוסופיים היכולים להעניק פשר לאירועים לשוניים ו'פיזיים' ברומן, שחלקם נדמים לעיתים כחורגים מן המציאות המוכרת לתלמיד, לאו דווקא מפני שהם מתרחשים בטריטוריות גיאוגרפיות ותרבותיות לא ידועות לו (מזרח אירופה, למשל), אלא מפני שהאירועים וההתרחשויות, שחלקם מצויים על סף הגרוטסקיות, מצריכים קוד פענוח נוסף על זה המוקדש לקליטתה של יצירה ריאליסטית 'שטוחה' לחלוטין (מהי, למשל, משמעות היניקה שיונק הממונה מן החלב המרוכז בפתחת הרומן, [עמ' 22]? ומהי משמעותם הסמלית של החיתולים בהם מחתל הבחור הצעיר את הממונה, תוך שהוא פונה אליו בלשון נקבה, בסיום הרומן, [עמ' 214])?

התשובה לקשיים אלה היא, כמובן, שאין צורך, גם אין אפשרות מעשית, 'לחפור' בכל רבדי המשמעות ה'נסתרים' של הנובלה הזו, כדי להפיק ממנה חוויה משמעותית של קריאה בהנאה. די בכך, שהיצירה מעלה לדיון שאלות חשובות במרחב האישי והציבורי, והיא עושה זאת בצורה סיפורית מרתקת, תוך שהיא מנהלת דיאלוג עם אושיות התרבות העברית והעולמית. למותר לציין, שלשם העמקה, ולו גם חלקית ביצירה, נדרשים מאמצי תיווך של המורה לספרות, בין הטקסט לבין התלמידים, תוך שהמורה בוחר/ת להעמיק באותם מקומות הנראים לו/לה מרכזיים ומעניינים לצורך הענקת מסגרת פרשנית, ולא פחות חשוב מכך, מסגרת לדיון חברתי-ערכי-פוליטי ביצירה.

לצורך הוראת הרומן, מומלץ להיעזר במאמרים הרבים אודות הנובלה **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש**, שחלקם צוינו בהערות של מאמרי¹⁶, וגם בסרטו המצוין של הבמאי ערן ריקליס (2010) הנושא אותו שם; הסרט נעשה בעקבות הספר ומצליח לבדד מתוך הנובלה את ההיבטים הדרמטיים והקומיים שלה, גם אם הדבר נעשה תוך ויתור על העומק האלוסיבי והרעיוני-פילוסופי שלה. דרך צלחה.

16 ראו האנתולוגיה **מבטים מצטלבים** (לעיל, הע' 6) המוקדשת לכללי יצירתו של יהושע ובתוכה התייחסות לספר **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש**.



| רחל דנה פרוכטר, רישום, א.ב. יהושע, עפרון על נייר |



שתי קריאות אזרחיות ב"שליחותו של הממונה על משאבי אנוש" לא.ב. יהושע

אדר כהן, מפקח אזרחות ומנהל המטה לחינוך אזרחי, משרד החינוך

04

מפקח ספרות, ד"ר שלמה הרציג, מסיים את קריאתו בנובלה **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש** מאת א.ב. יהושע באמירה כי בפני המורה לספרות ניצב האתגר להביא בפני התלמידים לא רק מסגרת פרשנית-טקסטואלית, אלא גם מסגרת לדיון חברתי-ערכי-פוליטי ביצירה.

דיון חברתי-אזרחי ביצירות ספרות הוא אחד האפיקים החשובים (גם אם לא המרכזי, וודאי לא היחיד) להפיכתן של יצירות ספרות לכלי חינוכי-ערכי, בעל משמעות ורלוונטיות לתלמידי המאה ה-21. יצירות ספרות רבות (מסוגות שונות) מאפשרות למורה 'פתיחת חלון' אל דילמות וסוגיות מתוך המציאות החברתית-פוליטית, בהיותן יצירות המתארות הקשר פוליטי של זמן ומקום, או שהן יצירות שיש בהן אמירה חברתית. היכולת להעלות שאלות חברתיות (מן המרחב האזרחי-ציבורי) ולשזור אותן בהוראת יצירות הספרות הוא ללא ספק אתגר משמעותי למורי הספרות. אתגר פדגוגי זה דורש יצירת חיבורים בין הוראת הספרות לבין החינוך האזרחי, ויש בו ממד בין-תחומי מובהק.

במסגרת השתלמות מורים משותפת שהתקיימה בראשון-לציון בשנת תשע"א, ניסינו להציג בפני המורות לספרות כמה אפשרויות לדיון אזרחי ביצירה **שליחותו של הממונה על משאבי אנוש**. מטרתו של דיון אזרחי זה הינה להעשיר את הדיון הספרותי - הטקסטואלי, האסתטי והפרשני - ולהוסיף עליו ולא להחליפו כמובן. אציג להלן, בקצרה, שתי אפשרויות מרכזיות לדיון אזרחי בנובלה, שיש לראות בהן סוג של דוגמה או מודל, שניתן להכילו גם על יצירות אחרות.

דיון ביקורתי על תפקידם ודרכי פעולתם של עיתונאים

הרושם הראשוני שעושה עלינו "הנחש", הלוא הוא העיתונאי ביצירה, הוא של דמות שלילית, צינית, נכלולית, וזאת על רקע ההזדהות הבסיסית של הקורא עם גיבור הנובלה, הלוא הוא הממונה. הקורא מתקומם נגד מעשיו של "הנחש", והתחושה היא שהשם שהודבק לו אכן הולם אותו ואת אופיו.

אולם, עלינו להעלות בפני תלמידינו את השאלה: האמנם מעשיו של "הנחש" פסולים מבחינה מוסרית וציבורית? האם כאזרחים היינו מעדיפים שלא יהיו עיתונאים חוקרים מסוגו של "הנחש", או שמא יש להם תפקיד חיוני במדינה דמוקרטית? הדילמה מתעצמת כיוון שהדמות הנחשפת לאורך רובה של הנובלה אינה אהודה על מרבית הקוראים וקשה להזדהות עימה. ובכל זאת, האם חרג "הנחש" מהנורמות המצופות מעיתונאי? האם אין אנו רוצים שיתקיימו בחברה בה אנו חיים עיתונאים מסוגו?

שאלות אלה רלוונטיות לדיון אזרחי-חברתי בכיתה, ואין להן תשובה ברורה וחד משמעית. על מנת להעשיר את הדיון, חשוב להציג בפני התלמידים מושגים ומידע על כלי התקשורת ותפקידם בחברה דמוקרטית, ועל כללי האתיקה של העיתונות. כך למשל, הקטע להלן מעלה את תפקידיה של התקשורת כמעצבת מציאות, וככלי לביקורת ולפיקוח:

"אל תזלזל במה שהצלחתי להזיז כאן. עשרות כתבות חריפות כתבתי בשנים האחרונות. תקפתי אנשים ומוסדות, ושום דבר ממשי לא השתנה... פעם ראשונה שאני רואה איך כתבה שלי, שכתבתי ככה חפוז בלילה, משנה מציאות.

לא סתם מביאה הודאה ברורה וחד-משמעית באשמה, ועוד של מאפייה חשובה וענקית, אלא גורמת פעולה ממשית. ותאמין לי, המציאות שנבראת עכשיו מהמילים שלי מחזירה לי את האופטימיות... וכל זאת, אני אומר לעצמי, רק בגלל מחשבה שצצה בראש הנחש שלי. אם נחש, אז לפחות נחש עם רגשות... כן, יש עוד בעולם המושחת והמבולבל הזה אנשים הגונים, שמפנימים ומצדיקים את הביקורת שמוטחת נגדם בעיתון, ומאמינים שהיא באה ממקום ענייני. (עמ' 180-181).

דבריו של "הנחש" בקטע זה נקראים על ידינו באופן ציני, כיוון שזו תחושתו של הממונה לגביהם. אולם יש להקשות ולשאול: האמנם כך? האמנם אין אנו שואפים שמקרה כמו זה המתואר בנובלה אכן ייחשף על ידי כלי תקשורת חקרניים - גם אם נשכניים במידת מה? האם היה עדיף ש"הנחש" לא היה יוצא למסע הצלב נגד המאפייה ונגד הממונה, והיה משאיר את ההרונה באלמוניותה? אם נשאל את עצמנו ואת תלמידינו שאלה זו בכנות, נגלה כי רגשותיו של הממונה לגבי "הנחש" יעמדו בדרך כלל בניגוד לאינסטינקט שלנו כאזרחים.

בהמשך לכך, ניתן לנסות ולבדוק: האם הפר "הנחש" את כללי האתיקה של העיתונאים? בהקשר לכך, ניתן להביא לכיתה את המסמך הנקרא "תקנון האתיקה המקצועית של העיתונות"¹. ניתן לבקש מהתלמידים לקרוא סעיפים נבחרים מהמסמך, ולבדוק בעצמם לאור כל הנאמר בנובלה: האם פעל "הנחש" בהתאם או בניגוד לכללי האתיקה של העיתונות? בתקנון האתיקה סעיפים רלוונטיים רבים ליצירה: יושר והגינות (סעיף 3), נאמנות לאמת (סעיף 4), בדיקת העובדות (סעיף 5), פרטיות ושם טוב (סעיף 8), אי תלות (סעיף 19), אמצעים פסולים (סעיף 20). כך למשל, בשיחת הטלפון בין הממונה ל"נחש" בתחילת האירועים נאמר על העיתונאי: "המוסיקה העליזה לא מונעת ממנו קודם כל לגדף ולחרף את העורך שלו, שהקדים להראות לנאשמים את כתב הפלסטר שלו... הצלם הזכיר לו שמלבד המאפייה, יש שם אגף נוסף, שמספק נייר לעיתון. אז מה? בגלל הנחה קטנה במחיר אתם מבקשים גם חסינות מוסרית?" (עמ' 37). אמירות מרגיזות לכאורה אלה של "הנחש" יש לבדוק מול סעיף 4(ב) לתקנון האתיקה המקצועית של העיתונות: "לא יימנעו עיתון ועיתונאי מלפרסם מידע שקיים עניין ציבורי בפרסומו, לרבות בשל לחצים פוליטיים, כלכליים או אחרים וכן בשל חרם או איום בחרם מודעות". האם עומד תקנון האתיקה לימינו של "הנחש", או לא? זהו נושא שראוי לדון בו עם התלמידים. יש בו כדי לחדד לא רק את הבנתם הספרותית את הטקסט, אלא כדי לחדד את חוש הביקורת האזרחי שלהם, על כלי התקשורת ועל הנעשה במרחב הציבורי בחברה בכלל וזו הישראלית, בפרט. יש בכך גם קישור לדרך עיצוב הדמויות ולשאלת משמעותה של הנובלה: האם "הנחש" הוא בעצם דמות המניעה את העלילה לכיוון חיובי ונכון? מהי תרומתו להפיכת כולנו, האזרחים קוראי העיתון, ליודעי (ההבדל בין) טוב ורע, ולא פחות חשוב מכך, בוחרים בטוב המוסרי?

מהגרי עבודה ועובדים זרים בישראל

העלילה כולה נסובה סביב אישה הנדמית בתחילה כ"עובדת זרה" ולבסוף מסתבר כי בעצם הגיעה לארץ מכוח חוק השבות יחד עם בעלה ובנה. התרגיל הספרותי של א.ב. יהושע, המעניק רק לאישה זו שם לאורך היצירה כולה, בא להדגיש את האלמוניות וטשטוש הזהות שהחברה הישראלית יוצרת בדרך כלל לאנשים אלו. מהגרי העבודה נמצאים כיום כמעט בכל איזור בארץ (בענף הבנייה, החקלאות, הסיעוד) אך הם עבורנו, פעמים רבות, "אנשים שקופים".

לפיכך, דיון במסר ההומניסטי של היצירה בהקשר זה אינו מספק. המעשה החינוכי והאזרחי הנכון בעקבות קריאת היצירה הוא להסיר מעט מהערפל הקיים בקרב תלמידנו לגבי אותם מאות אלפי בני אדם החיים בישראל הקרויים בפינו "עובדים זרים" (ולא בכדי מופיעה כאן המילה: זרים). למעשה, המונח הנכון לגביהם הינו מהגרי עבודה.

1 אושר ע"י מועצת העיתונות במאי 1996, ותוקן מאז מספר פעמים. ראו באתר מועצת העיתונות בישראל: www.moaza.co.il

עצם העיסוק בהבדלים בין המושג "עובדים זרים" למושג "מהגרי עבודה" יש בו כדי להדגים את המסר ההומניסטי של הנובלה, ויש בו גם הזדמנות לחשיפה של התלמידים לסוגיה אזרחית שבדרך כלל אינה נדונה בבית הספר. לימוד הנובלה מספק הזדמנות לקרוא, ללמוד ולשמוע מעט על תופעה זו.

ניתן להזמין הרצאה בנושא, להקרין סרט דוקומנטרי או עלילתי², להציג נתונים (או לשלוח את התלמידים לחפשם), ולהרחיב מעט את היריעה העובדתית בנושא זה. תלמידים רבים אינם מכירים את ההבדל בין מהגרי עבודה חוקיים (שנמצאים בארץ מכוח אשרות היתרי עבודה שנתנה להם המדינה) לבין מהגרי עבודה בלתי חוקיים. הם גם אינם מכירים את הויכוח הציבורי לגבי שאלת הצורך במתן היתרי עבודה כאלו; אינם מכירים את מאבקם של ארגונים ועמותות, וכן את פועלם של משרדי הממשלה להבטיח תנאי עבודה הוגנים וסבירים לעובדים אלו וכו'.

עבורנו כמורים, זו הזדמנות נוספת לקיום דיון אזרחי וחברתי, להעלות שאלות ודילמות, ולפתוח חלון לסוגיה הניצבת במוקד סדר היום הציבורי בישראל.

לסיכום, הצגנו שתי אפשרויות לסוג אחר של דיון ביצירת ספרות: דיון מהזווית האזרחית-חברתית-פוליטית. דיון זה, כאמור, אינו בא להחליף את הקריאה הספרותית, אלא להתלוות אליה ולהעשיר אותה. עבור המורים והתלמידים יש בכך העמקה של החינוך הערכי העולה מלימוד יצירות הספרות.

2 לדוגמא: "מסעות גיימס בארץ הקודש"



“על אשר אמצא מרגוע בכתבי” - כתיבת סיפור חיים כתהליך טיפולי בנובלה “בדמי ימיה” מאת ש”י עגנון

ד”ר יאיר מימון, מדריך מחוזי להוראת ספרות

05

“Story gives us lived experience in its purest and rawest form. Story gives us the real context within which a thing needs to be seen to understand it effectively.

Meaning is not necessarily evident in the experience itself, but it becomes much more so when we tell a story about the experience. Story provides the parts: motifs, plot, connections, feelings- that make understanding and meaning possible. Story is a valuable and essential, form of knowing, a system of meaning making to learn what is unique to some and universal to others and how both are part of dynamic, interacting whole” (Atkinson).¹

א

בפסיכולוגיה הולכת ומתחזקת התפיסה הרואה בסיפורים מפתח להבנת חיי האדם.² תפיסה זו נשענת על הנחת היסוד שלטקסט הספרותי יש איכויות תרפויטיות אימננטיות, שיכולות לצאת מן הכוח אל הפועל, בין היתר, באמצעות הכללת כתיבה וקריאה בתהליך טיפול. ניתן להבחין בין שתי מגמות מרכזיות המשתמשות בסיפור לצרכים טיפוליים. גישה אחת, הביבליותרפיה, בוחרת סיפורים שכתבו יוצרים שונים ומשתמשת בהם לטיפול בבריאות נפש האדם. גישה אחרת, הכתיבה-תרפיה, שייכת לפסיכולוגיה הנרטיבית וטוענת שהסיפור צריך להיכתב על ידי המטופל עצמו מפני שהמציאות איננה אובייקטיבית, אלא כל אדם בורא אותה במחשבתו. במילים אחרות, סיפור חיינו הוא סיפור סובייקטיבי שאנו מספרים לעצמנו אודות מהלך חיינו ומשמעותם. לכן כתיבת סיפור חיינו, איתור קשייו, הסילופים והחלקים ההרסניים בו ובהמשך היכולת לבנות סיפור חיים חדש וטוב יותר, הם העומדים בבסיס המהלך הטיפולי.

על חשיבות הכתיבה והקריאה של סיפור חיים בתהליך טיפול עמדו כבר חוקרים רבים: ספנס (1982)³ טען כי ה'אמת' המתהווה בטיפול באמצעות כתיבה איננה אלא אמת סיפורית שלאורה מצטיירים מחדש חייו של המטופל באורח עקבי יותר, מספק יותר ומועיל יותר מכפי שנצטיירו בסיפור הקודם. דרך תהליך של יצירת סיפור אנו הופכים מודעים וערניים לחיינו. סיפור עושה את הנרמז לברור, את הנסתר לגלוי, את המבולבל לבהיר ומעניק צורה לאמורפי. פנבקר וגלסר (1988)⁴ סברו שכאשר האדם מנסח את סיפור חייו הוא יכול להגיע לתובנות חדשות באשר ל"עצמי" האמתי שלו. הסיפור עשוי להביא את המספר להתעמת עם מחשבות, עם רגשות ועם דימויים שעד עתה הדחיק, וכעת הוא מעלה אותם בגלוי על הכתב. מצגר (1992)⁵ טענה שסיפורי חיים נושאים עמם את חוכמת ניסיון החיים. בני האדם נוטים להפוך את חוויותיהם לסיפור מכיוון שהסיפור מקנה משמעות, ומשמעות מאפשרת ליצור ארגון וסדר בחיי היומיום. המשמעות היא הגרעין של תהליך הכתיבה והיא נשמת סיפורו של הסיפור. כאשר אנו כותבים את סיפור חיינו אנו נעשים מודעים לגבי משמעותם וייחודם.

בספרו "The stories we live by" מסביר מק'אדמס (1993)⁶ את מקומה האינהרנטי של יצירת הזהות בתוך סיפור החיים, וכך הוא כותב: "אם ברצונך להכיר אותי, עליך להכיר את הסיפור שלי, שכן הסיפור שלי מגדיר אותי. ואם אני רוצה להכיר את עצמי, להשיג תובנות אל תוך המשמעות של חיי, הרי שאז גם אני חייב להכיר את הסיפור שלי. עלי לראות באופן מפורט את הנרטיב של עצמי - המיתוס האישי, שאותו חיברתי, אפילו באופן בלתי מודע, לאורך מהלך חיי. זהו סיפור שאני מוסיף לחדש ולספר לעצמי (ולעתים לאחרים) ככל שחיי נמשכים".⁷

מק'אדמס סבור שהסיפור האישי הוא סיפור מסוג מיוחד שכל אחד מאתנו מבנה באופן טבעי על מנת לצרף יחדיו חלקים שונים של ה"עצמי" לכדי שלם. ככל סיפור, יש בסיפור האישי התחלה, אמצע וסוף, המוגדרים בהתאם להתפתחות העלילה והדמות. הסיפור האישי הוא אקט של יצירה שרוקם אינטגרציה של העבר כפי שאנו זוכרים אותו, ההווה כפי שאנו תופסים אותו והעתיד כפי שאנו צופים אותו, כמו כן הוא מבטא את הייחודיות של כל אדם ואדם - "you to unique is myth Your".

קמפבל (1998)⁸ טענה שמשמעות הכתיבה של סיפור חיים עשויה להתגלות גם באמצעות הקריאה. כלומר הכותב, שכתב את סיפור חייו, מקיים דיאלוג המושתת על יחסי גומלין עם הטקסט הכתוב באמצעות קריאתו. כאשר אדם משחזר את סיפור חייו באמצעות כתיבה וקריאה נרקם נרטיב. הנרטיב מסייע בהגדרת זהותו של האדם ועשוי ליצור בעבורו חוויה של רציפות ב"עצמי" דרך הסיפור. קמפבל הציגה את הקריאה כפעילות שיכולה לשנות את חווית הכותב לא רק ביחס לעצמו, אלא גם ביחס לזולתו.

ב

בנובלה "בדמי ימיה" (1923)⁹ בוחרת תרצה המספרת לסיים את סיפורה האוטוביוגרפי בגילוי מעשה כתיבתה: "בחדרי בלילות בעשות אישי את מלאכתו ואירא פן אפריע אותו ממעשהו ואשב בדד ואכתוב את זכרונותיי. יש אשר אמרתי על מה כתבתי את זכרונותיי, מה החדשות אשר ראיתי ומה הדברים אשר יש עמי להודיע אחרי? ואומר על אשר אמצא מרגוע בכתיבי, ואכתוב ככל הכתוב בספר הזה" (נד). בסיום הסיפור תרצה תוהה מדוע מצאה לנכון לכתוב את זכרונותיה? מה הניע אותה לשבת בודדה בחדרה בלילות ולשחזר את קורותיה מיום מות אמה? בספרו "פואטיקה" טען אריסטו כי משמעותה של יצירת ספרות עשויה להתגלות מתוך אופן כינונה על ידי היוצר, כלומר - במבנה שלה.¹⁰ סיומו של הסיפור "בדמי ימיה" מציע לקורא לבחון את משמעותו בהקשר טיפולי מפני שהחלטתה של תרצה לכתוב נובעת מתוך מצוקתה הנפשית בהווה, מתחושתה הקשה לפיה היא איננה מוצאת עוד טעם לחייה ומבקשת את נפשה למות. מדבריה עולה ההבחנה הברורה בין כתיבה כאמנות לבין כתיבה כמתן ביטוי ל"עצמי". מעצם אמירתה "על אשר אמצא מרגוע בכתיבי" (שם) נובעת ההבנה שהמטרה בכתיבה היא התהליך הנפשי (פורקן רגשות, חקר ה"אמת" הנפשית, הגעה לתובנה ושינוי ה"עצמי") יותר מאשר התוצר הסופי שהוא הסיפור האומנותי.

כתיבת הזכרונות לא כיומן, אלא כסיפור חיים עלילתי הנע ב"טכניקה מדומה" של הארה לאחור, מן העבר אל ההווה ומתוך פרספקטיבה של הווה יוצרת מעין חתך עומק החושף את רובדי נפשה של תרצה. עולמה הנפשי נחשף בפניה לא רק מעצם מעשה הכתיבה, אלא גם מתוך מעשה הקריאה, מפני שכתיבתה כרוכה בהכרח גם בקריאתה החוזרת ונשנית את האירועים המתוארים על ידה, על מנת להעניק להם סדר וארגון במסגרת עיבוד הסיפור העלילתי ועיצובו באמצעות המחבר.

תרצה כותבת וקוראת, קוראת וכותבת את סיפור חייה. ניסיונה לשחזר את חוויותיה באמצעות הכתיבה והקריאה יוצר סוג של קומוניקציה מתאימה לטיפול עצמי מתוך עמדה של הזדהות וריחוק (בעת ובעונה אחת) לצורך הסתכלות ובחינה מחודשת של החוויות. בדרך זו מתפתחת בה היכולת לבחון את עצמה כאובייקט וכסובייקט גם יחד.

במאמר זה אבקש להוכיח שכתבייתה של גיבורת הסיפור, איננה אומנותית או פואטית בלבד, אלא משמשת כאמצעי תרפויטי להתפתחותה האישית. במהלך חייה תרצה עושה שימוש רב בכתיבה ובקריאה ככלים תרפויטיים, וייתכן כי עובדה זו היא שמביאה אותה לידי החלטה לכתוב את סיפורה השלם. דרך כתיבת סיפורה האישית תרצה עושה למען עצמה את אשר עושה המטפל למען מטופלו – היא מבטאת את רגשותיה העמוקים ומבקשת להבין את משמעותם. כתיבתה עשויה להיחשב במובנים מסוימים לניסיון טיפולי בלתי מודע (מעין אוטו-טיפול) המשמש אותה למילוי צרכיה.

אם כן, מהי הכתיבה בעבור תרצה ובמה היא משרתת אותה כתרפיה? מדוע היא בוחרת לסיים את סיפורה האוטוביוגרפי דווקא בגילוי מעשה הכתיבה, וכיצד מכונן מעשה הכתיבה את משמעות הסיפור כסיפור של "טיפול"? לפני שאנסה להשיב על שאלות אלו לאור דברי החוקרים שצינתי בראשית דבריי, מן הראוי שאתייחס למה שנכתב עד כה במחקר בנושא הכתיבה של גיבורת הסיפור.

באנד (1971)¹¹ טען שפעילות הכתיבה של תרצה איננה פונקציונאלית כלל, אלא למעשה משמשת כמסגרת לעיצוב העולם הספרותי ביצירה ותו לא. לכתיבה אין משמעות פונקציונאלית מפני שלא ניתן לתקן באמצעותה מעשים שהיו. יש סיפור ויש עלילה. העלילה ניתנת לתיקון, אך הסיפור שהתרחש זה מכבר לא ניתן לתיקון. יומרתה של תרצה, המספרת הרומנטית, למצוא מרגוע באמצעות כתיבתה היא אירונית, משום שליצירה האומנותית אין כוחות של גאולה, ויתרה מכך היא עצמה אינה מבינה את המשמעות האמתית הנסתרת של סיפורה.

צמח (1988)¹² התעלם ממעשה הכתיבה של תרצה בסיפור מאחר וייתכן וסבר שאין לו משמעות מיוחדת. הוא טען שתוצאה בדומה לאביה לא הייתה כלל אשת ספר מפני שעולם העיון היה זר לה לגמרי. בניגוד ללאה, אמה, ולעקביה שהיו אנשי ספר מובהקים, תרצה אינה נוטה לעולם הספר ויותר מכך נראה שהיא סולדת ממנו, לפיכך למעשה כתיבתה בסיום הסיפור אין משמעות.

סוקולוף (1989)¹³ טענה שעגנון בחר בדמות של אישה כמספרת, המתארת את ימיה האחרונים של אמה, מאחר ולא יכול היה להביא את עצמו לכתוב באופן ישיר על מות אמו. ייתכן שבאמצעות קולה של תרצה ביקש עגנון באופן בלתי מודע לתת ביטוי לרגשות האשם המודחקים שהתנחלו בלבו בעקבות מותה של אמו.¹⁴ כך סלל לעצמו דרך קלה יותר להתעמת עם נושא טעון ורגיש זה.¹⁵ בנוסף לכך סברה שהכתיבה של תרצה היא סמל לאקט פמיניסטי המבטא את סירובה של האישה לקבל את גורלה המדוכא בחברה הגברית ואת פועלה האקטיבי והנמרץ למען שינויו. בהמשך לקריאה הפמיניסטית של סוקולוף את הנובלה טענה גולן (1990)¹⁶ שהכתיבה בסיפור נתפסת בצורה מורכבת: מחד, היא מהווה ביטוי לחולשה נשית ומאידך, היא משמשת אמצעי חשוב לרכישת כוח. תרצה מסוגלת לכתוב רק משום שהפנימה לתוכה את הלשון הגברית שקלטה ממורים גברים. מציאת קהל יעד עבורה מתאפשרת רק לאחר התערבות 'גברית' – התערבותו של המחבר המוציא את יומנה לאור, ובכך תורם בעקיפין להתבטאות פמיניסטית. בבחירתה בלשון הגברית הפנימה תרצה את מערכת הערכים הגברית הפטריארכלית, אך למרות זאת הצליחה באמצעותה לבטא חוויה נשית ולממש באופן בלתי מודע וחלקי משאלה פמיניסטית לפיה יש לשבור את הקונבנציות הספרותיות הנוקשות של מסורת הכתיבה העברית באשר לחלוקה הדכאנית של הקול הגברי לעומת הקול הנשי.

גינזבורג (1991-1992)¹⁷ סברה שכתבייתה של תרצה את סיפור התבגרותה, מתוך כאב וייסורים שעה שהיא הרה ועומדת ללדת, מאפשרת את לידת זהותה העצמאית כמספרת וכאם. הכתיבה מסמלת את ראשית דרכה הספרותית, אך היא גם מהווה אקט של היפרדות והינתקות מן האם כדי ליצור את הזהות האימהית של עצמה. בן-דב (1997)¹⁸ טענה שכתבייתה הזכרונות של תרצה היא דרך לסובלימציה. באמצעות הכתיבה תרצה מתעלת את

אכזבתה ותסכולה מחייה אל עבר האומנות במטרה להתחקות אחר האמת בקורות חייה ובקורות המקורבים לה ולמצוא שלוה ומנוחה לנפשה. במקום אחר (2006)¹⁹ הוסיפה שהכתיבה של תרצה היא המשך למעשה החיקוי שלה את אמה ואת בעלה. תרצה היא חקיינית מפני שבדומה ללאה ולעקביה-מזל גם היא יושבת בדד בחדרה ומתרכזת בכתיבים. אך בעוד שכתביה של האם עולים באש ומסמלים את דעיכתה לקראת מותה, הרי שכתביה של הבת ההרה והמנוסה מאפשרים לה ליצור את זהותה החדשה ולצעוד לעבר דרך חיים חדשה של כתיבה ומחקר.

ארבל (2006)²⁰ גרסה שלכתיבתה של תרצה ישנה משמעות פואטית ופסיכולוגית. במישור הפסיכולוגי סברה שהכתיבה היא תרפיה בעבור תרצה משום שהיא מאפשרת לה להיפרד מדמותה הנערצת של אמה, ובמישור הפואטי טענה שהכתיבה היא גם ביטוי להתפכחותה הקשה מן האשליה הרומנטית לפיה האמן יכול לכונן באמנותו עולם שלם והרמוני יותר.

מרבית החוקרים לא עמדו הלכה למעשה על התהליך הנפשי המצוי בתהליך הכתיבה של תרצה והסתפקו בהצגת הנחות כלליות. הטענה של באנד (1971)²¹ באשר לחוסר מהימנותה של תרצה איננה רלוונטית, מכיוון שבטיפול נפשי החוויה הנפשית הסובייקטיבית, הנחרטת בלבו של המטופל, היא המשמעותית, ולא ה'אמת' ההיסטורית האובייקטיבית שלה. בתהליך התרפויטי שתוצאה מבצעת על עצמה, החוויה הרגשית הסובייקטיבית הנחקרת על ידה, היא החשובה ולא האמת הביוגרפית-היסטורית שלה כפי שהיא עשויה להיתפס על ידי הקורא או מבקר הספרות. זאת ועוד, בניגוד לבאנד אני סבור שתוצאה היא מספרת מהימנה שבהווה מודעת לעצמה ולמציאות הסובבת אותה, אלא שמתוך רצון לבחון את האמת אליה הגיעה בחייה ולבדוק אפשרויות לתיקונה - היא חוזרת אל ראשית סיפורה וחוקרת אותו מנקודת המבט של הילדה הנאיבית שהייתה. היא מתארת תהליך של היוודעות עצמית וידיעה מאוחרת מתוך שחזור אי ידיעה מוקדמת. בשל רצונה להאזין לעבר ומתוך כך לבחון טוב יותר את משמעות חייה כאישה בוגרת בהווה, היא שבה אל רשמיה כילדה ומספרת אודותם בקולה של הילדה. כך נוצרים שני כתבים עם שני קולות (קול הילדה, קול האישה) המתלכדים לכתב אחד עם קול אחד - קולה של המספרת תוצאה.²² הכתב הספרותי הגלוי, שיוצר את השיח המודע, מכיל בתוכו את הכתב האנליטי (הטיפול) הסמוי שמסתיר את השיח הלא-מודע.

תרצה האישה יוצרת דו-שיח פסיכולוגי בין שני הקולות הקיימים בה באמצעות הכתיבה מתוך צורך בטיפול עצמי. שליטתה בשני סוגי השיח, בשני הקולות היא שמאפשרת לה לספר את זיכרונותיה באופן כנה. היא מודעת לפער בין סיפור הילדה התמימה לסיפור הנערה הבוגרת, ולכן, לעיתים, משתמשת בהומור עצמי ובאירוניה המעידים על כך. להלן מספר דוגמאות מתוך היצירה המחזקות את טענתי:

1. כבר במשפט הפתיחה נחשפת האירוניה של תוצאה המספרת באמירתה הפשוטה לכאורה: "בדמי ימיה מתה אמי. כבת שלוש שנה ו**שנה** הייתה אמי במותה. מעט ורעים היו ימי **שני** חייה" (ה). רק בדיעבד, בסיום הסיפור, מבין הקורא שהשנה האחת הופרדה משלושים השנים האחרות על ידי המספרת לא בכדי לציין את גיל האם, אלא כדי להדגיש את חשיבותה של השנה האחרונה בקורות חייה של הבת האומללה, שאמה זנחה אותה ומתה עליה בדמי ימיה. כמו כן רק בקריאה שנייה מבין הקורא את האירוניה הטמונה בביטוי המקראי הידוע "שני חייה", המיוחס לאם על ידי תוצאה הבוגרת, ומקפל בתוכו את הביקורת הסמויה של הבת על האם שחיה חיים כפולים ושקריים, "שני חיים": מחד, חיים גלויים לצד המשפחה (מינץ ותוצאה), ומאידך חיים נסתרים הרחק מהמשפחה (האהבה הסמויה למזל).

2. המשפט "פעמים הרבה פתחתי את הדלת למען תשאל מי בא. **ילדות הייתה בי**" (ה) - מביע את הלגלוג העצמי המר של תוצאה הבוגרת על הילדה התמימה שהייתה, שכל כך השתוקקה לתשומת הלב של אמה, בעוד שזו האחרונה הזניחה אותה ולא נענתה לצרכיה.

3. "ולא אדע במה ראיתי אות ותקווה. אולי משמרת האביב אשר שמה על לבה הפריחה ריח תקווה" (ו). תרצה האישה חומלת על הילדה העצובה שהייתה ומתוך כתיבתה מעניקה לה את האמפתיה שלא ניתנה לה על ידי הוריה. האירוע שחי בנפשה של הילדה שב ומתחייה באמצעות כוח המבע הספרותי שיוצר את ההזדהות עם הילדה ומאפשר את הפיצוי. בכך תרצה הופכת להיות אם של עצמה, שמבקשת להיענות לצרכי הילדה ולהשלים את התפקוד ההורי החסר שלא התקיים בילדותה. כמו כן, ייתכן שבדבריה נעוצה גם מורת רוח על הילדה שהתכחשה למציאות, שלא הישירה את מבטה אל נוכח האמת המרה לפיה ימיה של האם החולה ספורים.

4. "אז חשבתי כי עתידות איש ומעלליו על פי אחרים נחתכים" (כח) - בעוד שבעבר סברה תרצה כאמה, לאה, שחיי האדם נקבעים על פי רצונם של אחרים, הרי שבהווה היא יודעת שהאדם הוא אדון לגורלו ובכוחו לקבוע את עתידו. יכולתה של תרצה לכתוב משפט אירוני זה מעידה על המודעות למצבה בהווה, ואולי אף משקפת את השינוי שהחל להתרחש בקרבה בעקבות מעשה הכתיבה. עתה בהווה היא יודעת שהינה אדון לגורלה ושכוחה לשנות את מהלך חייה ועתידה.

5. "קמתי בבוקר ואלך קודרת בחמת רוחי. פעם שכבתי על המטה ופעם על מרבדי השתטחתי ורוח תעתועים תעתעני. רק לעת ערב שבה אלי מנוחתי **כאנשים נירוונים** המנמנמים כל היום ובערב יתעוררו" (כט). יכולתה של תרצה להשוות את התנהגותה להתנהגותם של אנשים נירוונים משקפת את מודעותה כאישה בוגרת שיש ביכולתה לאבחן את התנהגות הילדה שהייתה. אך לא רק לאבחן כי אם גם לטפל מפני שראייתה המפוכחת כבוגרת מאפשרת לה לעבד את רגשותיה הקשים מן העבר כילדה באמצעות הכתיבה. הכתיבה הופכת תרפויטית. תרצה יודעת שמות אמה בילדותה הוא האירוע המכונן של חייה, הוא המפתח הפסיכולוגי להבנת אישיותה בהווה ובו טמון יסוד הקונפליקט שבסיפורה האוטוביוגרפי. הבחירה שלה לפתוח את סיפורה דווקא בתיאור ימיה האחרונים של אמה איננה מקרית, אלא מכוונת ונעשית מתוך ידיעה שזו הסיבה לעלילה, שזו נקודת המוצא לכל מה שאירע לה אחר-כך. אף על פי שהאירוע שייך לעבר היא מבליטה אותו באופן משמעותי בכך שהיא מציבה אותו בפתח הסיפור ומקצה לו זמן מסופר ארוך יחסית לזמן הסיפור. יתרה מכך היא שבה אל האירוע מספר פעמים במהלך כתיבתה תוך שהיא קושרת אותו למצבה העגום בחייה הבוגרים: "ומדי תיסוב הדלת על צירה שאלתי מי בא? לבי נהפך עלי **וקולי כקול אמי בחלותה את חוליה**" (מט), "רגע הבטתי בפני אבי ורגע בפני אישי. ראיתי את שני הגברים ויהי עם לבי לבכות, **לבכות בחיק אמי**" (נג).

עצם היכולת של תרצה להשוות בין מצבה בהווה לבין מצב אמה בעבר מצביעים על הקשרים הגלויים שהיא יוצרת בין האירוע המשמעותי מן העבר לבין ההתרחשויות בהווה. קשרים אלה מצביעים על מודעותה לסיפור המכונן של חייה - מות אמה.

דווקא בשל המודעות של תרצה לפערים הקיימים בין שני הקולות שבסיפורה (קול הילדה מול קול האישה, קול העבר לעומת קול ההווה) היא מוצאת בכתיבתה אמצעי שבעזרתו תוכל למלא את החסכים הללו ולאחד בין הקולות המנוגדים ליצירת "עצמי" שלם והרמוני יותר.

"ומה שלא יעשה השכל יעשה הזיכרון" (כח) - היא אומרת בהתייחסה לבנות הסמינריון, השוקדות על לימודיהן ונזקקות לזכרון (למידה בעל-פה על דרך השינון) אם לא קלט שכלן, אך מאמירה זו ניתן להקיש גם על יחסה אל הכתיבה וייעודה. כלומר בכתיבת סיפורה האוטוביוגרפי ובקריאתו תוכל תרצה לתקן את חייה בהווה דרך השלמת הפערים מן העבר וצמצומם. אך לא מדובר כאן בעיקר בפערים תודעתיים כפי שאצביע עליהם שונמי (1972)²³ אלא דווקא בחסכים נפשיים התובעים את סיפוקם. מילוי החסכים הנפשיים של תרצה יעשה

באמצעות הזכרון שמכיל את עקבות צרכיה הלא מסופקים של הנפש, וכך כתיבת הזכרונות והפיכתם לסיפור שלם תוכל להוביל לאיחוי חייה הנפשיים בהווה.

ג

הזיקה בין כתיבה לקריאה היא מוטיב מרכזי ב"בדמי ימיה" המתקיימת בעיקר בהקשר לדמויותיהם של לאה, עקביה-מזל ותרצה.²⁴ לאה מרבה לקרוא את סיפורי התורה ואף מקריאה אותם לבתה הקטנה. כמו כן היא קוראת את הספרים שמזל מביא לה ואת השירים שהוא מחבר למענה. עקביה-מזל, איש הרוח, כותב את ספר זכרונותיו, מחבר שירים, כותב את נוסח המצבה של לאה וחוקר את ההיסטוריה של האנשים בעירו. נמעניו משתנים: באמצעות כתיבת ספר הזכרונות ייתכן שביקש לתת ביטוי לכאבו האישי באשר לסיפור אהבתו הבלתי ממומשת ללאה. בכתיבת שיריו חשף את אהבתו העזה אליה כשעוד הייתה אפשרית "הן למענה כתבתי את שירי" (יא), ובכתיבת נוסח מצבתה הותיר חותם של זכרון לאהבתו האבודה. חקר ההיסטוריה של עירו לא נועד רק לאנשיה, קהל קוראיו הפוטנציאלי, אלא גם לעצמו - לרצונו להמשיך את דרכה של אמו אל חיק היהדות²⁵ ואולי גם לניסיונו הבלתי מודע להבין מדוע האנשים שבעירו קירבו אותו אליהם בתחילה "ובהיותו כאחד מהם חלק לבם ממנו" (לו).

באשר לתרצה, אני חולק על תפיסתו של צמח (1988)²⁶ לפיה, כאמור, תרצה לא הייתה אשת ספר, וזאת מהטעמים הבאים: ראשית, בפרשנותו לסיפור צמח אינו מתייחס כלל למשמעות גילוי מעשה כתיבת הזכרונות של תרצה בסיום הנובלה. שנית, טענתו של צמח נסמכת על ציטוטים בעיתיים מתוך הסיפור, שאמנם מראים כי תרצה שנאה את לימודיה בסמינר ולעתים מאסה בספריה, אך אינם לוקחים בחשבון את העובדה שהתנהגותה ההפכפכה הייתה אופיינית לנערה מתבגרת בגילה. בנוסף לכך צמח בחר להתעלם מהדוגמאות הרבות הקיימות בסיפור לפיהן נראה שהכתיבה והקריאה היוו חלק מרכזי ומשמעותי מעולמה הרוחני והנפשי של תרצה. מעבר לצורך בהרחבת השכלתה, תרצה השתמשה בכתיבה ובקריאה ככלים תרפויטיים למילוי צרכיה כפי שמעידות על כך הדוגמאות הבאות:

1. "והימים ימי קיץ, ילק הזהב יעוף והמיתו תגדל סביבותינו... ויש אשר נשמע בחדר קול דופק בלאט בהכות ילק הבית בפיו ובעץ. וירף ליבי פן אמות. כי קול מבשר מוות הקול הזה. בימים ההם החיליתי לקרוא ביהושע ובשופטים, ובימים ההם מצאתי ספר מספרי אמי עליה השלום, ואקרא שתיים דלתות בספר, כי אמרתי אהגה את המילים אשר קראה אמי עליה השלום. ואשתומם כי הבינתי. אז החיליתי קרוא בספרים ומדי קראי בספרים ראיתי כי ידועים הם לי. וכאשר יהיה הילד אשר שמע את אמו פועה ומצפצפת והכיר פתאום כי זה שמו כן היה עמי בקראי ספרים" (יב). תרצה מתחילה לקרוא בספרים בעקבות מות אמה כבר בשנת האבל הראשונה. לפיכך ניתן לומר שקיים קשר ישיר בין מות האם לבין החלטתה של הבת לקרוא ספרים. תרצה עושה זאת לא מתוקף היותה תלמידה, אלא מתוך תשוקה להכיר את האם ולגלות את עולמה הנסתר - עולם שלא נחשף בפניה בילדותה. כמו תינוק שכאשר הוא גדל, הוא מבין כי לרעש שבקע מפי אמו יש משמעות עבורו, כך גם תרצה שמתוך פעולת הקריאה מגלה לתדהמתה שהיא מבינה טוב יותר את עצמה דרך חקירת עולמה של האם. הקריאה בספרים בימי הקיץ הראשונים שלאחר מות האם, על רקע הארבה התוקף את הטבע ופחדיה הגוברים, מעידה על כך שלפעילות הקריאה יש תפקיד תרפויטי עבורה, שכן היא נועדה להפיג את חרדותיה. קולם המאיים של הצרצרים המכרסמים הם מטונימיה לעולם החיצוני, שהתאכזר לתרצה הילדה היתומה, בניגוד לקולה הרך של האם, המהדהד ועולה מתוך קריאת הספרים ומרגיע את הבת.

2. (א) "ויצר לי כי מנע ממני מלבוא בכתובים" (לח) - תרצה כותבת ללנדא, מחזרה הצעיר, מכתב סתמי וקריר מתוך רצון לצאת ידי חובה. זאת לאחר שקיבלה ממנו מכתבים רבים, עליהם לא השיבה. כאשר היא מפסיקה לקבל מכתבים מהעולם היא מצטערת על כך שלא תוכל להמשיך לכתוב לו. הכאב של תרצה על שאין לה למי לכתוב ילווה אותה גם בעת שהותה בביתה של מינטשי גוטליב ויתגלה בדבריה: "כלב אין בביתנו... ומכתבים אין כותב אלי. ומינטשי לא שעתה אלי ואל דברי" (מ). מינטשי לא שמה לב לצער הטמון באמירתה של תרצה. אמירה שיוצרת מעין הקבלה בין ה"כלב" לבין ה"מכתבים" - שני אמצעים שיש בכוחם להעניק מעט נחמה לנפש הילדה היתומה, אך אינם בנמצא.

(ב) "שלוש פעמים בשבוע למדתי עברית, יום למדתי מקרא, יום למדתי דקדוק ויום למדתי את מלאכת הכתיבה ויבאר לי סגל את הכתובים... ויספר לי דברים רבים וטובים אשר לא מצאתי בספרים... מכל ימי הלימוד אהבתי את יום הכתיבה" (כה).

שתי הדוגמאות מעידות שתוצאה נמשכה באהבה אל מלאכת הכתיבה, מפני שייתכן שכבר אז באופן בלתי מודע קונן בה הצורך לפרוק את הכאב שבנפשה ולרפא את עצמה באמצעותה. כמו כן תרצה ראתה בקריאה בספרים דרך לחקירה עצמית. קריאתה המרובה בספרים מתאפיינת באקטיביות - קריאה פעילה של תהייה וחיפוש, לכן היא מתפעלת מדבריו של סגל המורה המשכיל, המספר לה "דברים טובים", שהיא עצמה חיפשה ולא מצאה בספרים.

3. "ויהי היום ואפגוש את לנדא בדרך. עיניו העמיקו לחייו שופו וריח בגדיו כריח הטבק הקר. ופניו כפני איש חולה. שבתי הביתה ואקח ספר, כי אמרתי אלמד ואפיגה את צערי" (לט).

תרצה, שאינה נענית לחיזוריו של לנדא, נחרדת ממראהו החולני ונגעלת מריח הטבק שעל בגדיו. מתוך הצורך להירגע, לבטא את צערה על לנדא ולדכא את תחושת האשמה שכוננה בה על שדחתה אותו, היא 'בורחת' אל עולם הדמיון באמצעות קריאה בספרים. היא מוצאת בקריאה כלי שבאמצעותו תפיג את פחדיה, תקל על מתחיה הנפשיים ותפרוק את צערה. הטבק, המסמל בסיפור את המוות ["מוות בטבק" (טו)], מוצג בניגוד לתחושת החיוניות של תרצה המתממשת באמצעות הקריאה.

4. "שלוש פעמים בא מכתב מאבי, וגם אני הרביתי לכתוב. כל מקום אשר מצאתי כרטיס מצויר שלחתי לאבי" (נ). לאחר נישואיה לעקביה-מזל חשה תרצה, הכלה הצעירה, צורך עז לכתוב לאביה שנותר בעיר. במקום להקדיש את הזמן להתייחדות עם בעלה הטרי, היא עסוקה בכתיבה לאביה. מעבר לקשר החם המשתקף בחליפת המכתבים בין האב לבת, נראה שהכתיבה מאותתת על המצוקה הנפשית בה הייתה שרויה תרצה, שכן בנווה הקיץ בכפר, היא מבינה עד כמה משמעותי, ואולי אף הרסני, פער הגילים בינה לבין עקביה-מזל. סביר להניח שהכתיבה באובססיביות לאביה נועדה להרגיע את עצביה ולהביא לשליטה טובה יותר בהתנהגותה בקרבת בעלה.

5. "מה אהבתי את ו' החיבור, תמיד שמחתי עליה. כאילו כל אשר אמר לי אבי המשך מהרהורי לבו הוא. לאמור בלבו דבר עמי תחילה ועתה פה אל פה" (כז). ציטוט זה מצביע על הקשר המיוחד, החם והאוהב שהיה קיים בין תרצה לאביה, קשר שראשיתו דיבור סמוי המתקיים בלב האב ואחריתו בדיבור גלוי החודר אל לב הבת (כפי שתוצאה רואה זאת בעיניה). אך מעבר לכך ייתכן שאמירתה של תרצה באשר לחיבה השמורה עמה ל-ו' החיבור, מקפלת בתוכה את הצורך הנסתר לכתוב, שכן בבגרותה היא עתידה להשתמש בכלים הלשוניים, שרכשה באמצעות המורים הפרטיים ששכר לה אביה ולימודיה בסמינר, כדי לכתוב את סיפור חייה. לנדאו (1979)²⁷ טענה כי השימוש שעושה תרצה ב-ו' החיבור כחלק מן הלשון המקראית, נועד לעכב את

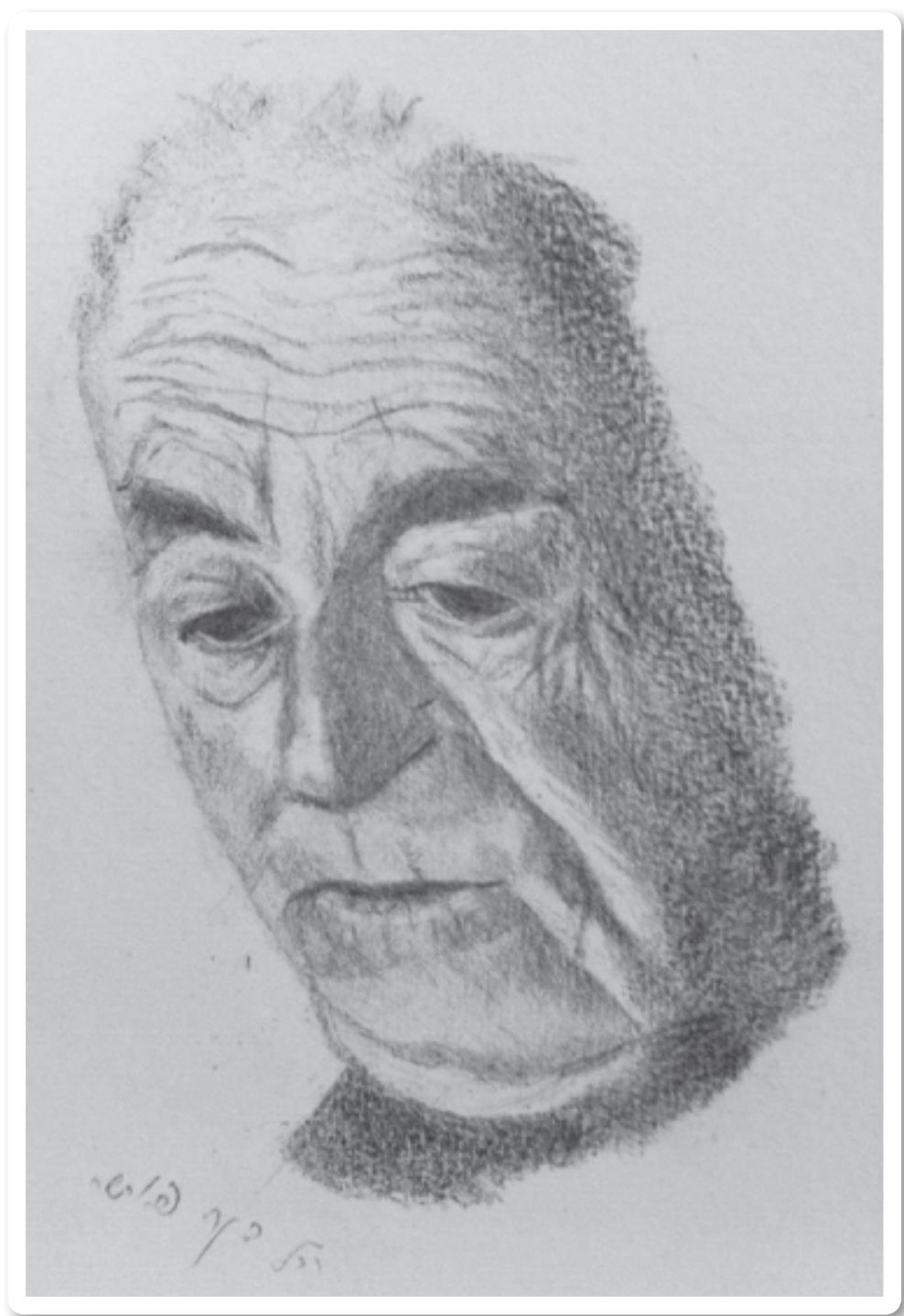
התפתחות העלילה ומתאים לתיאור זכרונות. צמח (1988)²⁸ הבחין במשמעות דומה הנוצרת כתוצאה מהשימוש בלשון המקרא, וסבר שתפקידה של ו' החיבור הוא לקשור את אירועי העבר אל ההווה. לדעתי, ניתן לומר יותר מכך – השימוש המרובה שעושה תרצה ב- ו' החיבור אינו נובע רק מהעובדה שהיא כותבת בלשון המקראית הטבעית לה, אלא משום שהוא מאפשר לה להשמיע את קולה הפנימי בזרימה אחת, בצורה פתוחה, בשטף ללא עכבות או הגבלות. חופש ספרותי זה בכתיבה, הדומה לדיבור החופשי בפסיכותרפיה, עשוי למלא עבורה את צרכיה הנפשיים שמקורם בחוויות מודחקות מן העבר. תרצה אמנם הפנימה את הסגנון המקראי, אולם יצרה מתוכו בעזרת עוצמתה הרגשית וכישרונה הספרותי, סגנון ספרותי חדש, שבניגוד לסגנון המקראי המצומצם והחסכני, הרחיבה והעשירה בו את הדיבור על חיי הנפש.

6. "ובצאתו לקחתי עט ודיו ונייר ואכתוב, ידיד נפשי לא אוכל לבוא היום אל היער כי צינה אחזתני. בעוד ימים אחדים אבוא אליך... ראשי היה חם, נעים היה החום, גם עיני קדחו, בערו בחוריהן, בכל זאת היה לבי טוב עליי, גם מחשבותיי נעמו" (מז-מח).

לאחר שתרצה חושפת בפני אביה את מעשה אירוסיה בסתר לעקביה-מזל, היא מתביישת מעצמה, נרעשת מעצם גילוי הסוד וחושה חרדה: "פתאום גנחתי מלבי ואתנודד" (שם). עם זאת אביה הנבון והמפוחד מחדרה, היא מזדרזת לכתוב מכתב למזל. הכתיבה עוזרת לה להתמודד עם רגשותיה, ובעקבותיה חל שיפור במצב רוחה ואף בריאותה הפיזית מטיבה ומשתפרת למרות מחלת השפעת הפוקדת אותה.

7. "בעת ההיא טיהרו את הבית לחג הפסח. ואקח את הספרים הישנים מתוך הארון לשטוח אותם באוויר. וכל ספר אשר כריכתו הושחתה אמרתי אביאה אל הכורך" (מג). יחסה החיובי של תרצה לספרים בא לידי ביטוי בכך שהיא מבקשת לשמר אותם באמצעות כריכתם מחדש. הרצון לשמר את הספרים על אף הטרחה הכרוכה בדבר (הבאת הספרים לכורך ותשלום בעבור עבודתו), מעיד על חשיבותם בעיניה, ואולי גם על השימוש שהיא מבקשת לעשות בהם בעתיד.

הדוגמאות שהבאתי לעיל מוכיחות את טענתי לפיה תרצה השתמשה בכתיבה ובקריאה ככלים תרפויטיים. אלה כאמור, סייעו לה להתמודד עם רגשותיה בעתות של מצוקה ומשבר וברגעים של עצב וחרדה. דרכם היא גם יצרה דיאלוג פנימי בינה לבין עצמה ומתוך כך נתנה ביטוי לצרכיה. לאחר שאיששתי את טענתי, אשוב אל השאלה – מדוע תרצה כותבת את סיפורה האוטוביוגרפי? או במילים אחרות, אילו צרכים הייתה יכולה לספק עבור עצמה באמצעות הכתיבה?



| רחל דנה פרוכטר, רישום, ש"י עגנון, עפרון על נייר |

הכתיבה כאמצעי לעיבוד האבל על מות האם

מן הספרות העוסקת בהשפעת מותו של הורה על ילד, עולה ההסכמה הכללית לפיה לילדים אין את היכולת להתמודד ביעילות עם המוות. וולף (1973)²⁹ ציין שמבחינה קוגניטיבית, ילדים אינם מצליחים להבין את משמעותו המלאה של המוות. וולפנשטיין (1966)³⁰ ציינה שגם אם ילדים מבינים את משמעות המוות, הם אינם מסוגלים להתאבל רגשית ולחיות ממש את שחרור הכאב על מות ההורה האהוב. שמבו (1961)³¹ ופורמן (1964)³² דנו בנטייתם של ילדים לנקוט בדרך של הכחשה רבתי באשר לנושא המוות ותיארו מקרים בהם ילדים התגוננו בחריפות מפני הבעת רגשות שהיו קשורים למות הורה. גרנות (1985)³³ מציינת שעייבוד אבל אצל ילדים מתבצע לרוב בשלב מאוחר יותר כאשר הם כבר בוגרים בגילם ובשלים רגשית להכיל את השכול ולהתמודד עמו.

מתיאורה של תרצה הבוגרת עולה כי הילדה שהייתה התקשתה לתת ביטוי מלא לרגשותיה באשר למות אמה וניסתה ככל שיכלה להדחיק את עובדת המוות. בעוד שצעקתו של האב נשמעת היטב ערב מותה של האם: "ויצעק צעקה גדולה ומרה, לאה" (ח), הרי שקולה האבל של הילדה בת השתיים-עשרה נדחק ומשתתק. תרצה אינה מבטאת את כאבה על אובדן אמה ונראה שהיא נמנעת מלהתמודד עם השכול. חזרתה הבהולה והנמחרת לתפקוד חיצוני רגיל ושגרת מצביעה על העובדה שהיא אינה מסוגלת ממש להתמודד עם האבל.

ניתן להניח ששקיעתו החריפה של מינץ באבל השפיעה גם היא על הדחיקת רגשותיה של הבת. מינץ שאיבד לא רק את רעייתו ואם בתו, אלא גם את אהובתו, התקשה להתמודד עם המוות כל שכן לא היה מסוגל להכיל את הרגשות של בתו. לכן לא מן הנמנע הוא כי תרצה, שנותרה יחידה עם אביה, נאלצה לכבש את רגשותיה. ייתכן שהיא העדיפה לא לתת ביטוי לכאבה באשר למות אמה בכדי לא להוסיף על צער העמוק של אביה. כילדה שצעדה לקראת בגרותה היא נאלצה להציג חזות חזקה ומאופקת והכורח לשמור על מעין סטאטוס קוו ביחסיה עם האב גבה ממנה מחיר נפשי יקר, שכן האבל לא עבר תהליך של עיבוד ונותר יתום בנפשה. התגברות שאינה מלווה בעיבוד רגשי של האובדן ובהשלמה עמו, אין מאחוריה הפנמה אמיתית של משמעות המוות והתוצאה לרוב תהיה פתולוגית.³⁴

האבל הפתולוגי של תרצה יבוא לידי ביטוי בעתיד במהלך חייה, בניסיונה לחקות את אמה וללכת בדרכה. חיקוי האם הוא מעין מנגנון הגנה שמסייע לה בהדחיקת מות האם. תרצה מחליפה את כאב השכול בחיפוש אחר הזדהות עם חייה של האם. הרצון להידמות לאם הוא פתרון קל ונוח, תחליף להתמודדות האמתית עם האובדן והשכול.³⁵

הכתיבה בהווה מספקת בעבור תרצה את האפשרות לשוב אל מצב האבל הבלתי מעובד מן העבר (גם אם בדרך של שחזור דמיוני) ולנסות לעבד אותו מחדש באמצעות פירוק והרכבה של הסיפור מראשיתו ועד אחריתו בדרך של מעין אנליזה עצמית. פעולת "הסיפור" בכתיבה-תרפיה כמו פעולת "הדיבר" בפסיכותרפיה מאפשרת את העלתו של האבל המודחק והריפוי נעשה על ידי שחזורו מחדש ועיבוד החוויות הרגשיות הלא מודעות שהוא מכיל באמצעות הכתיבה. דרך הכתיבה תרצה נותנת ביטוי לילדה שהשתיקה את צעקתה, היא משחררת את הכאב החנוק מגרונה ומתמודדת עם חווית היתמות מפרספקטיבה בוגרת יותר. בכתיבתה היא חושפת את השלכות מותה של האם על אלה שנותרו בחיים: על אביה, על מזל, על מינטשי גוטליב ובעיקר על עצמה, ובכך משיבה לילדה הקטנה שהייתה את קולה.

ברגישות ובדקות אבחנה היא מתארת את ימיה האחרונים של האם, את רגע מותה ואת השכול ובכך נותנת ביטוי לאבלה. כתיבתה איננה אינפורמטיבית, אלא אמוטיבית, איננה 'מדווחת', אלא נותנת ביטוי עמוק לרגשות שפקדו אותה בעת האירועים, ובכך תרומתה התרפויטית.

ההתחברות המחודשת של תרצה אל הרגשות שהדחיקה מן העבר באה לידי ביטוי בשימוש הרב שהיא עושה בחמשת החושים בכתיבתה על אמה המתה: חוש השמיעה - "ובדברה כמו נפרשו כנפיים זכות ויובילוני אל היכל הברכה, מה אהבתי את קולה" (ה), חוש הראייה - "בכל עת היו בגדיה לבנים" (ה), "צללי גווה הבהיקו מתוך המראה ואור החיים האיר פניה... מה יפו פניה בשמלה ההיא" (ו), חוש הריח - "ריח סמי מרפא היה נודף בכל חדרינו" (ה), "גם ריח סמי הרפואה חלף עבר ומתק ריח חדש הרוה את כל ביתנו" (ז), חוש הטעם - "גמעה את כל הסמים בבת אחת. לא עיוותה פניה ולא אמרה דבר, כאילו ניטלה מרירותם" (ז) חוש המישוש - "ובשוכו [של האב] לעת ערב הביתה ישב על יד אמי. שמאלו תחת לראשו וימינו בימינה. יש אשר תשיח לידו פיה ותשקהו" (ה), "אבי בא... אמי נשקה לו ושפתיה הנוגות רחפו על פניו כצל" (ז), "מרת גוטליב לפפה את ימין אמי בכפה" (ז).

היכולת של תרצה להעלות על הכתב בתיאוריה את כל החושים גם יחד (המראות, הקולות, הטעמים, תחושות המגע ואף הריחות) מצביעה לא רק על יכולת הזיכרון הטובה שלה כפי שקילא המשרתת מעידה עליה: "נפלא זיכרונוך תרצה" (לח), אלא גם על הצורך החזק שהיה קיים בה לתת ביטוי 'מתוקן' לסיפור מותה של אמה באמצעות שחרור הרגשות המודחקים שנותרו בנפשה. הכתיבה מהווה מעין מנגנון בריא לעיבוד האבל, משום שהיא מציפה מחדש את האבל ומאפשרת לה לחוות את הרגשות בשנית ולעבד אותם ברמה גבוהה יותר של הבנה ומודעות.

הכתיבה כצורך למלא חסכים הוריים מן הילדות

מקריאת אפיזודת הפתיחה בנובלה נחשפת תמונה משפחתית קשה - בית משפחת מינץ עסוק ומרוכז כולו בלאה החולה בעוד שתתוצה הילדה, הזקוקה לאמה יותר מכל, ננטשת וזנחת לנפשה. הבעל משקה את אשתו בתרופות מדי יום ביומו, רופאים רבים מגיעים אל הבית על מנת למצוא מזור לחולה, קילא המשרתת עסוקה בעבודות הבית ובטיפול של לאה, ומינטשי גוטליב באה לבקר את רעותה משכבר הימים. ללא תומך, ללא השגחה וללא טיפול - תרצה נשכחת מלב, איש אינו מבחין במצוקה הנפשית בה נתונה הילדה. לאה המדוכאת לא מזמינה את בתה היחידה אל חדרה, לא נפרדת ממנה, לא מנחמת אותה ולא מגלה כלפיה חמלה או אמפתיה.

גם ניסיונותיה החוזרים ונשנים של הבת לזכות בתשומת הלב של אמה נכשלים: "פעמים הרבה פתחתי את הדלת למען תשאל מי בא" (ה), "גם כי דיברתי אליה לא ענתה" (ו).

לאה אינה מתפקדת כאם לבתה, היא שבויה בחלומה, בהזיית אהבתה הבלתי ממומשת לעקביה-מזל. פניה אל החלון, אל האהוב שלא יבוא וגבה מופנה אל הבית כהתרסה נגד משפחתה - המשפחה בה חשה זרה. אמירתה של תרצה האישה הבוגרת: "ובראותי את אמי קוראת אמרתי אל לבי כי לא תזנח לעולם את הכתבים" (ו-ז) מקפלת בתוכה את הביקורת של הילדה כלפי האם, שלא זנחה את הכתבים הדוממים, אך נטשה את הבת החיה. סביר להניח שהתעלמותה של לאה מבתה נובעת מעצם העובדה שהייתה ההתגלמות המוחשית לטעות ולכישלון בחייה ("פרי הבאושים" של נישואיה למינץ).

גם מינץ אינו מצליח לתפקד כאב בעבור בתו. הוא אינו מקדיש זמן לבתו וזונח אותה לא רק בעת מחלתה של אשתו, אלא גם לאחר מותה. הוא שוקע כל כולו באבל ושוכח את הילדה הקטנה כפי שתתוצה הבוגרת מסכמת בצער: "ימי אבל אמי עברו ושנת האבלות כמעט חלפה... ואני אמרתי ביגוני שכוח שכחתי אבי, נשכחתי כי חיה אני" (ח). גם לאחר שנת האבל ממשיכה לשרור בבית אווירת מוות ושתיקה: "דומם ישבנו אל האוכל ואין דובר דבר" (יא). האב מרבה לבקר את אשתו המתה בבית-הקברות, זונח את צרכי הילדה ומתוך חוסר התמודדות מוסר אותה להשגחתה של מינטשי גוטליב.³⁶ רגשות האשמה של מינץ באשר להזנחת תרצה יתעוררו מחדש ויצופו כאשר לימים יביע בגלוי את כעסו על אחותו, שלא הגיעה לטיפול בבתו לאחר מות רעייתו, כפי שמספרת תרצה: "אחרי ימים רבים

קבלנו מתנות מדודתי... אבי ראה ויאמר מתנות שלחה, ואולם במות אמך לא באה הנה ולא השגיחה עליך. עתה ידעתי על מה התאונן אבי על דודתי" (מב). מינץ מזלזל במתנות ששלחה אחותו, ואינו מוצא בהם כל פיצוי בעבור התקופה הקשה שחוותה בתו בהיעדר אמה.

במחקרה "תקינות ופתולוגיה בילדות - הערכות על ההתפתחות" טענה פרויד (1965)³⁷ כי במצבים בהם ההורים מפסיקים לתפקד כהורים מכל סיבה שהיא, הילדים יסבלו מחסכים רגשיים ויטו להתבגר טרם זמנם. בשלבים מאוחרים יותר של התפתחותם ילדים כאלה עשויים אף לפתח הפרעות נירוטיות שונות [כגון: דיכאון, הפרעות אכילה ושינה, בדידות והתבודדות, דחייה חברתית ובעיות בזהות המינית] ותופעות פסיכוסומטיות של מתח וחרדה, כאבי ראש ובטן, גירויים בעור וכדומה.

מקריאת הסיפור ניכר כי הזנחת הצרכים של תרצה בילדותה, כשהיא נתונה במתח ובחרדה בשל מחלתה הממושכת של אמה, משפיעה על מצבה הנפשי בחייה הבוגרים. בבגרותה תרצה נוטה למצבי רוח משתנים (טז, כט) ולדיכאון (מט, נג) מעדיפה להתבודד (כח), נתקפת בחרדות (יב,לט) ונוטה לחלות (יב-יג, מו-מז, נ). ניתן להניח ששורשיהן של התופעות הנפשיות הללו, הפוקדות את הגיבורה בחייה ההווה, נטועים בעבר על רקע החסכים ההוריים מן הילדות. באמצעות הכתיבה תרצה תובעת לעצמה את זכות צרכיה הבלתי מסופקים כילדה ואת הזכות לבטא את הצער והמצוקה של החיים בצל המוות. הכתיבה מעניקה לה שחרור ופורקן רגשי. הכתיבה שנותנת ביטוי לתחושת העוול שנחוותה בילדות ולחסכים ההוריים באה גם ממקום אחר - ממקום של ידיעת העבר של האם והאב ולאחר גילוי הסוד המשפחתי (אהבתה של האם לעקביה-מזל). עובדה זו עוזרת לתרצה האישה בהתמודדותה עם תחושות האשמה והכעס שהיו בה כילדה כלפי אמה ואביה על שלא תיפקדו כהורים בילדותה. כתיבתה הבוגרת של תרצה האישה חושפת את יחסה האמביוולנטי כלפי הוריה: מחד, היא באה בחשבון עם אמה ומבקרת אותה על הזנחתה את הילדה הקטנה שהייתה, ומאידך מגלה כלפיה אהבה וחמלה על שחייה לא מומשו כרצונה והיו בבחינת החמצה ["מעט ורעים היו ימי שני חייה" (ה) לעומת "כאישה צדקנית מתה" (ח)]. מחד, היא כועסת על אביה, שהסכים להינשא לאמה למרות שידע כי היא אוהבת את מזל, ומאידך היא גם מרחמת עליו ומבינה ללבו ["יש אשר ריחמתי על אבי ויש אשר כעסתי עליו בלבבי" (טז)], שכן באופן טבעי אהב את אמה והיה מוכן לעשות הכול למענה.

היחס האמביוולנטי, שעולה מהכתיבה של תרצה, משקף את התהליך הנפשי שעברה מנערה לאישה, את יכולתה לבחון את המציאות לא בראייה דיכוטומית של 'שחור' ו-'לבן' האופיינית לילדה, אלא בראייה בוגרת שבוחנת את מורכבותה של המציאות על שלל גווניה. התפיסות המאוחרת עם החסכים מן הילדות באה ממקום של חמלה, הבנה והשלמה ביחס להוריה ומתבצעת באמצעות הכתיבה.

הכתיבה כדרך להתמודדות עם אמת טראומטית

לקראת סיום שנת האבל הראשונה על מות לאה נחשפת תרצה אל סוד אהבתה של אמה לעקביה-מזל. בשלב הראשון נחשף הסוד על ידי מינטשי גוטליב, שמציינת בפניה (ספק דרך מקרה, ספק מתוך כוונת זדון) את עובדת אהבתו של מזל לאמה: "ובימים ההם סיפרה לי מינטשי כי אהוב אהב מזל את אמי עליה השלום וגם אמי אהבה אותו ולא נתנה אביה לו כי הוכיח את בתו לאבי לאישה" (טז). בשלב השני מקבלת האמת שנחשפה בסוד את ביסוסה באמצעות ספר הזכרונות, שמוסרת מינטשי לידי תרצה: "ובבוקר קראתי ככל הכתוב בספר הזה" (יז).

אין ספק שקריאת היומן החריפה את האמת המרה, שתרצה ניסתה להדחיק: "ואשר לא קיוויתי הוגד לי" (טז). גילוי האמת מזעזע את עולמה הנפשי של תרצה, מפני שהיא מבינה שהוריה חיו בשקר, שאמה לא אהבה את אביה וייתכן שגם היא עצמה הייתה ילדה מיותרת ולא רצויה. מה שהיה בגדר סמוי הופך לגלוי ומשפיע על תרצה הילדה באופן טראומטי.

הטראומה באה לידי ביטוי בנדודי שינה חוזרים ונשנים, במחשבות טורדניות, בחוסר מעש ואיבוד עניין, בשנאה עצמית ובתחושת עצב גדולה: "על משכבי בלילות שאלתי בלבי, לו נישאה אמי למזל כי עתה מה היה? ומה הייתי אני? ידעתי כי מחשבות שווא הן, ובכל זאת לא עזבתי אותן" (שם), "ואשכב שוממה כל היום... כתועבה הייתי לנפשי... והמוות לא הפחידני עוד... לא שלוותי ולא שקטתי ולא נחתי" (שם).

וויגרין (1994)³⁸ טענה שחווייה טראומטית יכולה להרוס משמעויות. אצל אנשים שחווייה טראומה מתחוללת הפרה זמנית של היכולת לראות משמעות במאורעות או קריסה של עצם ההנחות היוצרות משמעויות. האפקט הטראומטי של החוויה נובע מכך שאין הנפגע מסוגל לארגן אותה באמצעות שרשראות של משמעות, שרק להן הכוח לתת למאורע צורה סיפורית. בראייה זו הזיכרון הטראומטי אינו מהווה כלל סיפור, אלא הוא אוסף של שברים, של הבזקים שאין קשר ביניהם, והסיבה לכך שהוא כה מעיק על הנפש היא בעצם היותו נטול צורה.

תרצה הילדה אינה מתעמתת עם אביה באשר לאמת המרה שהתגלתה לה, היא שותקת ובכך מסייעת בהדחקה ובהכחשתה של האמת. ייתכן שהכתיבה של תרצה האישה הבוגרת באה מתוך הצורך להתמודד עם האמת הטראומטית המודחקת של הילדה. עצם היכולת של תרצה להעתיק את יומן הזכרונות של מזל ולשבץ אותו בסיפורה האוטוביוגרפי מאפשרת לה להתעמת עם הגילוי הטראומטי המודחק מן הילדות. לאור דבריה של וויגרין (שם) ניתן אולי אפילו לטעון שהכתיבה מארגנת את החוויה הטראומטית והכאוטית והופכת אותה לליניארית וקומוניקטיבית, ובכך משיבה לתרצה את תחושת הרציפות והמשמעות של סיפור חייה.

הכתיבה ככלי להתמודד עם הדיכאון בחיי ההווה

לקראת סיום הנובלה נראה שהדיכאון הולך ומשתלט על חייה של תרצה בהדרגה עד שהיא מבקשת את נפשה למות. הדיכאון כפי שמתארת אותו תרצה בא לידי ביטוי בעייפות ובחוסר אנרגיה: "כאבן הייתי ללא תנועה" (גב), בקושי לבצע פעולות יומיומיות פשוטות במסגרת עבודות הבית: "נפשי אחלה לקוץ בבישול. ואמרח חמאה על הלחם ואתן לאישי לילה. ואם לא בשלה המשרתת ארוחת הצהריים לא אכלנו. כי גם עשות סעודה קלה כבדה עלי מאוד" (שם) ובמצב רוח מדוכדך מאוד, שמלווה בתחושת אשמה, ביקורת ושנאה עצמית, הנובעים מההכרה בטעות נישואיה למזל: "ואני לא ידעתי שלו, איד אישי הממני. אכן להיות רווק נולד, ולמה שדדתי מנוחתו. ואבקש את נפשי למות, כי מוקש הייתי לעקביה" (נג).

לדיכאון הפוקד את תרצה בחיי ההווה יש גם שורשים מוקדמים ועמוקים הנעוצים עוד בעברה המשפחתי. זהו דיכאון 'גנטי' - העובר כתורשה וכהלך נפש בשרשרת המשפחתית (העברה בין-דורית). סבה של תרצה, אבי אמה, היה אדם שסבל מדיכאון תכופות בשל מות בנו ממחלת הלב בצבא "אך מדי זכרי את ייסורי בני אבחר מוות מחיים" (יט). ככל הנראה דיכאון האב חלחל ו'עבר' גם אל הבת - לאה, שהייתה דומה במראה החיצוני לאחיה וכמוהו גם היא מתה בדמי ימיה ממחלת הלב. דיכאונה של לאה בימיה האחרונים 'עובר' גם הוא אל תרצה הבת 'בתורשה' ומחריף בנפשה בעיקר לאחר קריאת יומן הזכרונות של מזל, החושף את הסיבה האמתית למחלתה של האם ומותה. כמו אמה תרצה המדוכאת אף היא מייחלת למותה לקראת סיום הסיפור ובדומה לאמה עלולה 'להעביר' את דיכאונה אל הילד שעתידי להיוולד לה "ואתפלל לילה ויום כי ייתן לי אלוהים בת ודאגה לכל מחסוריו [של עקביה-מזל] אחרי מותי" (נג).

מתוך הדיכאון העמוק ומשאלת המוות - תרצה מגיעה להחלטה לכתוב. הכתיבה היא מעין תחבולה על מנת להישאר בחיים ולשרוד, היא כלי כדי להיאבק בדיכאון ולהתמודד עמו, אמצעי של סובלימציה. אמירתה של תרצה לפיה תוסיף ותמשיך לכתוב עד אשר תמצא מרגוע בכתיבה מעידה לא רק על הפיכת הכתיבה לעיסוק ולייעוד מרכזי

בחייה, אלא גם על הכרתה בכתיבה כאמצעי תרפויטי מובהק שעשוי לסייע לבריאותה הנפשית. תרצה מבינה שכל עוד תוסיף לכתוב היא תרחק מלאבד את עצמה לדעת ותשמור על יציבות נפשית, כל עוד תוסיף לכתוב – היא עדיין נלחמת ומתמודדת עם קשיי המציאות, עדיין חותרת לשנות ולתקן, וניצוץ התקווה והאופטימיות עדיין חיים ומתקיימים בה.

הכתיבה כתהליך של חיפוש אחר זהות

מישלר (1992)³⁹ פיתח מודל לניתוח סיפור חיים המבוסס על ההנחה הרואה בסיפור ביטוי ואמצעי להבניית זהות. לדבריו, סיפור החיים משקף את האינטרפרטציה הפנימית העמוקה של הבנת האדם את עברו, את חוויית ההווה שלו ואת העתיד הצפוי. בצד הטענה הקובעת כי לא ניתן לספר את החיים במלואם, וכי לכל סיפור גרסאות שונות, טוען מישלר, שניתן לזהות את אופן הבניית הזהות של האדם שוב ושוב במהלך חייו, ולעקוב אחר יצירת קוהרנטיות ורציפות דרך שינויים במניעים ובנסיבות חייו. כאשר המספר מסביר מדוע וכיצד הוא שינה את מסלול חייו בנקודות מסוימות, בתחומים שונים, הוא למעשה מציג באופן קוהרנטי כיצד הזהות שלו כיום ("העצמי") נובעת מההיסטוריה האישית שלו.

בתהליך הכתיבה משחזרת תרצה הבוגרת שני חלומות שחלמה בשלהי ילדותה: החלום הראשון מתאר את נישואיה לנשיא ראש שבט אינדיאני שעיר (לא) והחלום השני מתאר את מפגשה עם זקנה אחת העומדת על אם הדרך (מו).

עצם העובדה שתוצאה הבוגרת זוכרת היטב את החלומות משלהי ילדותה מצביעה על היותם יוצאי-דופן ומשמעותיים בעיניה, ומסמנת את חשיבותם העמוקה להבנת עולמה הנפשי בתהליך המעבר שבין היותה ילדה לבין הפיכתה לאישה בוגרת. רק בהתבגרותה לאחר שמתפתחת בה יכולת חשיבה מופשטת שמעבר לקונקרטי, שבה תרצה אל חלומותיה המשמעותיים, אלה הנזכרים, מאחר והיא מאמינה שיש בידם לסייע לה בעבודה הנפשית המתרחשת בתהליך כתיבתה. יש בכוחו של העיסוק בחלומות ובפשרם להביא לתובנות באשר ל"עצמי" האמיתי שלה. אם ננסח זאת לאור דבריו של מישלר (שם) ניתן לומר כי כתיבת החלומות ואופן הצגתם על ידי תרצה פותחים בפניה את האפשרות להבין עד כמה זהותה בהווה נובעת מההיסטוריה שלה או מהחלטות שקיבלה בעבר.

אם נשוב אל החלומות נמצא ששני החלומות מביעים באופן סמלי וסמוי את רצונה של תרצה הילדה בעצמאות ובהתנתקות מן התלות באב ובאם. ראש השבט האינדיאני, סמל החברה הפטריארכאלית, "הנשיא" – יכול לסמל את ארכיטיפ "האב", בעוד שהזקנה המינקת עשויה לסמל את ארכיטיפ "האם". בשני החלומות נראה שה"אני" הילדי של תרצה הולך ומתפתח אל עבר ה"עצמי" הבוגר האינדיבידואלי. תרצה הילדה כבר אינה מקבלת את הדברים כמו שהם, אלא בוחנת ובודקת, מסתייגת ומתנגדת לרצונות האב והאם, אמנם באופן פסיבי, אך משמעותי, שכן זוהי ראשית דרכה אל עבר האינדיבידואליזם:

בחלום הראשון – תרצה מביעה תמיהה באשר לשערו השופע של בעלה האינדיאני הזר והמוזר, ששידך לה אביה "ומאין לקח אישי את כל השערות האלה" (לא), ונסלדת ממראה גופה המבחיל "וכל בשרי כתובת קעקע, פיות פיות בנשיקתם" (שם). התמיהה והסלידה הם ביטוי לביקורת הפסיבית שחשה תרצה כלפי החברה המסורתית בשבוס (המסומלת באמצעות התרבות האינדיאנית), המבקשת לכפות על נשותיה נישואין מבלי להתחשב ברצון ועל ידי כך לקעקע את חייהן.

החלום הראשון מאותת לתרצה, המקועקעת בניגוד לרצונה בחלומה, שעליה להיפרד מדמות האב אם ברצונה להגיע אל ה"עצמי" שלה בחיים הריאליים. כלומר, היא תוכל לממש את זהותה העצמית רק אם תמרוד באביה, תתנגד לניסיון השידוך של גוטסקינד, השדכן שהשיא את אמה לאביה, ותינשא מתוך הבחירה שלה. החרדה של

תרצה שמא תינשא כמו אמה בניגוד לרצונה ומתוך בחירה של אביה עולה מבין השיטין בחלום הראשון, שנחלם לאחר קריאת יומנו של מזל.

בחלום השני - על אף שתוצאה הולכת לאיבוד ב'דרך' שעות רבות, היא מתעלמת מרצונה של הזקנה להראות לה את ה'דרך' ומבקשת למצוא את דרכה שלה בכוחות עצמה. כמו כן הזקנה היא זו שפונה אליה ומודה שכמעט ולא הכירה אותה. האמירה של הזקנה "כמעט לא הכרתיך" (מו) מעידה על השינוי שהחל להתרחש בהתפתחות אישיותה של תרצה הילדה אל עבר עצמאותה עד שאפילו הזקנה אינה מזהה אותה. תרצה מבקשת להשמיע את קולה, לדבר (לתת ביטוי ל"עצמי" הצומח בה), אך היא מושקת ומדוכאת על ידי הזקנה, שאינה מאפשרת לה לומר דבר, כלומר אינה מאפשרת לה להתקדם אל עבר התפתחותה העצמית. התעקשותה של הזקנה שתוצאה היא היא בת לאה ובת לאה בלבד באה לידי ביטוי בדבריה: "לא בת לאה את? הלא בת לאה את... ותוסף הזקנה ותאמר הלא אמרתי כי בת לאה את" (שם).

החזרה המשולשת והכפייתית על האמירה "בת לאה את" עשויה להצביע על התנגדותה של תרצה לשייך עצמה רק כ"בת לאה" ולסמן את רצונה להיות היא עצמה (תרצה) - אישיות עצמאית שאינה תלויה עוד באמה.

הזקנה בחלום מסמלת את ארכיטיפ "האם" שלה שני פנים: מחד, היא האם 'הטובה' בעלת השדיים המניקה והמ-עניקה, האוהבת והדואגת שמבקשת להראות לתוצאה את ה'דרך' הבטוחה והנכונה. מאידך, היא גם האם 'הרעה' המכשפה, השלילית והעוינת שמנסה לבלום את רצונה של הילדה להשתחרר מהאם 'הטובה' ולהכשיל את התפתחותה אל עבר זהותה העצמית.

הסכמתה הכנועה של תרצה הילדה עם דברי הזקנה "נענעתי לה בראש כי בת לאה אני" (שם) משקפת את חרדתה בשאיפה לאינדיבידואציה. כלומר, מחד היא רוצה להשתחרר מאחיזתה הבולענית של האם, ומאידך היא מפחדת ללכת לאיבוד בדרך החדשה והלא ידועה לה כשם שהטלה היונק חרד לעזוב את שדה המרעה הבטוח של אמו.

בעוד שהמסר של החלום הראשון, שהעלה אל המודע את הצורך להשתחרר מכבלי האב, חלחל לתודעתה של תרצה והשפיע עליה בהתנגדותה האקטיבית למעשה השידוכין של אביה וגוטסקינד ללנדא, הרי שהמסר הטמון בחלום השני, שהתייחס לצורך שלה בניתוק מהזהותה עם האם, אינו זוכה למימוש בחייה הערים ונותר בגדר הערה המעידה על התנערותה מהתמודדות עמו: "נפלאים דרכי החלום ונתיבותיו מי ידע" (שם). תרצה הילדה אינה מצליחה להבין את המסר הטמון בחלום השני, שכן בסופו של דבר היא אינה משתחררת מדמותה של האם הבולענית, כפי שהיא מתקיימת בלא-מודע אשר בעולמה הנפשי, ונישאת למזל כהמשך לשחזור חיי אמה.⁴⁰

השיבה אל חלומות הילדות באמצעות הכתיבה מספקת בעבור תרצה הבוגרת 'הזדמנות שנייה' לבחון את משמעות החלומות ואת מידת הרלוונטיות שלהם לחייה בהווה.

פרלס (1978)⁴¹ טען שבתהליך התרפויטי ישנה חשיבות רבה ל'החייאתו' של החלום ולא רק לניתוחו ולפרשנותו. 'החייאת' החלום מתאפשרת בעזרת רישומו של החלום כאילו נחוה בהווה מחדש וכן באמצעות עימות מחדש של החולם עם פרטים, דמויות וחלקים המצויים בו, שהם השלכה שלו עצמו. 'החייאת' החלום יכולה להרחיב את המודעות העצמית של החולם ולהעלות מתוך נפשו צרכים מודחקים ובלתי ממומשים.

בעזרת כתיבתה תרצה מתארת את חלומותיה כאילו נחו על ידה מחדש בהווה, ובכך היא מצליחה להפיח רוח חיים בחלומות ולהחיות אותם מחדש. הכתיבה על החלומות מן העבר מעמתת אותה עם החלקים המנוגדים שבנפשה (הרצון להמשיך ולהיות הילדה הקטנה של אביה ואמה לעומת הצורך בעצמאות) ומעלה צרכים מודחקים

באישיותה, שלא הכירה בהם בילדותה ובכך מעניקה לה הזדמנות לממש אותם הלכה למעשה בחייה הבוגרים. הכתיבה מבקשת לתרגם את המסר הטמון בחלומות לידי פעולות קונקרטיות מתקנות במציאות החיים הערה, ובכך היא מעמיקה את האנליזה שמבצעת תרצה על עצמה.

ה

לסיכום, ניתן לומר שהחוויה המרכזית החשובה בנובלה "בדמי ימיה" היא מעשה הכתיבה של תרצה והמשמעויות התרפויטיות האפשריות הנובעות ממנה. תרצה מגיעה למעשה הכתיבה מתוך תחושה של התפכחות מרה ממהלך חייה. היא מבינה שסיפור חייה איננו הסיפור שלה, אלא הוכתב לה על ידי אחרים, שהיא משחקת תפקיד שהוטל עליה מבחוץ ושחייה הם סדרת פעולות שביצעה מתוך ציות עיוור לצווים סמויים ובלתי מודעים לה. מתוך מודעות זו של חייה בהווה, היא שבה אל העבר ומבקשת לכתוב את סיפור חייה המתוקן.

עומר ואלון (1997)⁴² טענו שסיפור טיפולי בעל משמעות מאפשר למטופל לומר שלושה דברים:

(1) זהו סיפור שלי. (2) אני הוא גיבור הסיפור. (3) בסיפור זה יש עתיד.

במעשה הכתיבה תרצה הופכת למחברת של סיפור חייה ולגיבורתו, היא חוזרת ונוטלת לעצמה מעמד זה שאבד לה, ומבטאת בכך את הכרת עצמיותה והיותה אדון לחייה. דיוקן הפנים בסיפור הוא דיוקנה, במאורעות טבוע חותמה. היא שבה אל הסיפור המכונן של חייה (מות אמה), אבל כבר לא כקורבנו ולא כמי שנשלטת על ידי דחפים עיוורים ובלתי מודעים, אלא כמי שמשירה מבטה אל סיפורה המייסר והשבור וכותבת אותו מתוך רצון לעבדו ולתקנו על מנת לעבור לשלב הבא של חייה.

הניסיון של תרצה הבוגרת לאחות את "הקטיעה הביוגרפית" שנוצרה עם מות אמה בילדותה, בא על רקע הפיכתה לאם בעצמה. לעובדה זו יש חשיבות רבה מפני שניתן להניח שהרגשות שהיא חשה בילדותה חזרו לפקוד אותה בעת הריזנה כאשר חסרונה של האם המתה הורגש. ייתכן כי בזמן רגיש שכזה הגעגועים לאם המתה התגברו והתעצמו. תרצה חשה שהדרך האפשרית לקבל את הקשר של אם-ילד שהיה חסר לה בחייה, היא להיות בצד האחר שלו, כלומר להפוך לאם בעצמה. אמנם, ברור שלא תוכל לעולם לקבל את אהבת אמה האבודה, שכן לאה איננה עוד בין החיים, אבל כאשר היא תביע את רגשותיה האמהיים כלפי ילדה, היא אולי תוכל להשיב לעצמה חלק ממה שאבד לה דרך הקשר עם הילד שעתיד להיוולד לה.⁴³

אחת מהתפיסות הידועות בפסיכואנליזה טוענת כי על מנת שאדם יעבור בשלמות ובהצלחה את שלבי חייו, עליו לשוב ולחיות את החוויות הישנות שבכל שלב ושלב ולעבד אותן מחדש לקראת המעבר לשלב הגבוה יותר בהתפתחותו. אם האדם עיבד את חוויות העבר בהצלחה ויצר ביניהן אינטגרציה הולמת, אזי אישיותו תתפתח והוא יוכל לעבור לשלב הבא בתהליך צמיחתו.

בכתיבת סיפורה האוטוביוגרפי תרצה בחנה את בעיות ילדותה, חיה אותן מחדש והתמודדה עמן מתוך רצון לעבור לשלב הבא בהתפתחותה - הפיכתה לאם. תוך כדי בדיקה מחודשת של המהלכים המרכזיים בחייה באמצעות הכתיבה, היא משנה את עמדותיה כלפי אירועי העבר, וכך משתנה יחסה כלפי הוריה ואף יחסה כלפי עצמה. היכולת להודות בטעות הבחירה בעקביה-מזל כבעל "[אכן להיות רווק נולד, ולמה שדדתי מנוחתו" (נג)] והיכולת להתייחס אל האם והאב באמביוולנטיות, מעידים על ראייה מפוכחת ובוגרת יותר של החיים ההולכת ומתגבשת תוך כדי מעשה הכתיבה.

מתוך ההכרה בכישלון הפנטזיה שלה, ההבנה שעקביה-מזל, אהוב אמה, לא יוכל למלא בעבורה את חסכי הילדות ולהעלים ממנה את כאב האם המתה, ומתוך החשש החבוי בדבריה שמא תחזור על חיי אמה ביחסה אל הוולד שעתיד להיוולד לה - תרצה מתקרבת אל השגת זהותה העצמית מבלי שהיא עצמה תהיה ממש מודעת לכך עדיין. יוצא אפוא שתהליך המעבר מה"אני" -לאה (האם) ל"עצמי" - תרצה (הבת והאם) מתממש במרחב הכתיבה.

סיפורה של תרצה הוא דוגמה מאלפת לתפקיד החשוב שעשויה הכתיבה האוטוביוגרפית למלא בחייו של אדם. דרך כתיבתה האוטוביוגרפית חשפה תרצה את מסעה הנפשי אל עבר מילוי צרכיה, אל תיקון חוויות ילדותה ואל קידום התפתחותה העצמית האינדיבידואלית כאישה וכאם. בחירתה בכתיבה כייעוד וכדרך חיים בסיום הסיפור ["ואשב בדד ואכתוב את זיכרונותיי" (נד)], מעידה על התקווה והאופטימיות הקיימים באשר לעתידה למרות הכל. השימוש שהיא עושה במונח "זכרונות" (נד) אינו קשור לתחושת סוף החיים, אלא ההיפך הוא הנכון - הוא מגלם נקודת ציון מסכמת לגבי פרק שתם ונשלם בחייה הצופה אל השלב הבא, אל עתיד אופטימי יותר.

ואולי ניתן לומר כי כשם שקריאת ספר הזכרונות של מזל הביאה את תרצה לפעולה, הרי ייתכן שכך גם קריאתה את ספר הזכרונות שלה עצמה תביא אותה לשנות את חייה. בעוד שקריאת הספר הראשון הפעילה אותה באופן בלתי מודע והרסני בניסיונה לחקות את אמה ולהשלים את דרכה, הרי שקריאת הספר השני (הספר שלה עצמה) ברמה הבוגרת והמודעת יותר תיצור עבורה הזדמנות לתקן את חייה ולצאת לדרך חדשה. לכן ייתכן שזו הסיבה בגללה היא בוחרת לחתום את סיפורה ב"כלו זכרונות תרצה" כאלטרנטיבה מתקנת ל"כלו זכרונות עקביה".

הערות:

1. "הסיפור מאפשר לנו לחיות את הניסיון בצורתו הטהורה והטבעית ביותר. הסיפור מעניק לנו את ההקשר האמתי שעמו הדבר שנדרש להיראות ולהיות מובן- הינו יעיל. משמעות איננה בהכרח מצויה בניסיון עצמו, אבל היא נעשית יותר כזו כאשר אנו מספרים סיפור אודות הניסיון. הסיפור מספק חלקים: מוטיבים, עלילה, קשרים, רגשות שהופכים את ההבנה והמשמעות לאפשריים. הסיפור הוא צורה של ידיעה יקרת ערך וחיונית, שיטה של משמעות המאפשרת ללמוד את מה שייחודי לבודדים ומה שאוניברסלי לרבים וכיצד שניהם הם חלק דינמי ואינטראקטיבי של שלם". הציטוט לקוח מתוך ספרו של אטקינסון:
- Atkinson, Robert. The life story interview. Sage University **Papers series on Qualitative Research Methods**, vol. 44. Thousand Oaks, CA: Sage, 1998, p.74.
2. על ערכם ותורמתם של סיפורים (ובכלל זה גם סיפורי חיים) לתהליך הפסיכואנליטי עמדו חוקרים רבים, וביניהם: אטקינסון (שם), מקאדמס (ראה: הערה מס' 6), * Denzin, Norman. Interpretive biography. Sage University **Paper Series on Qualitative Research Methods**, vol. 17, Newbury Park 1989, CA: Sage.
- * Rosenthal, Gabriele. Reconstruction of life stories: Principles of selection in generating Stories for narrative biographies interviews. In: Josselson, Ruthellen. And Lieblich, Amia. (Eds.) The narrative study of lives. California, Newsbury Park: Sage Publications, pp. 59-91, 1993.
- * ליבליך, עמליה. זילבר, תמר. תובל-משיח, רבקה. "מחפשים ומוצאים: הכללה ואבחנה בסיפורי חיים", **פסיכולוגיה**, ה' (1), 1995, עמ' 84-95.
3. Spence, Donald. Narrative truth and historical truth: meaning and interpretation In *Psychoanalysis*, New York, Norton, 1982.
4. Pennebaker, James. Glaser, Keith. Disclosure of trauma and immune function- Health implications for psychotherapy. *Journal of consulting and clinical Psychology* 56, 1988, pp. 239-245.
5. Metzger, Deena. Writing for your life. New York, Harper, San Francisco, 1992.
6. McAdams, Dan. P. The stories we live by: Personal myths and the making of the self. New-York: The Guilford Press, 1993.
7. McAdams, Dan. P. (Remark number 6), p. 11.
8. קמפבל, ג'אן. "קריאה טרנספורמטיבית: תצורות חדשות של העצמי בין החוויה לטקסט" בתוך: האנט, סיליה. סמפסון, פיונה (עורכות). **האני בראי הכתיבה - תיאוריה ופרקטיקה בכתיבה יוצרת והתפתחות אישית**, אה, קרייט-ביאליק, 2002, עמ' 193-213 (בתרגומה של אלה רבינוביץ).
9. הנובלה "בדמי ימיה" פורסמה לראשונה ב-1923 ביחד עם הסיפורים: "ש"ס של בני זקני" ו-"יתום ואלמנה" ב-"התקופה" ז', עמ' 77-124. המובאות בפרק זה לקוחות מ: עגנון, שמואל יוסף. **כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון** - "על כפות המנעול" (כרך שלישי), שוקן, ירושלים ותל-אביב, 1966, עמ' ה-נד.
10. אריסטו. **פואטיקה**, מחברות לספרות, תל-אביב, 1972, עמ' 43-48.
11. באנד, אברהם. "המספר הבלתי מהימן ב"מיכאל שלי" ו"בדמי ימיה", בתוך: ברזל, הלל (עורך). **שמואל יוסף עגנון - מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל-אביב, 1982, עמ' 320-329.
12. צמח, עדי. "בכפל דמות - על "בדמי ימיה" לש"י עגנון", **מאזניים** ס"ד, גיליון 7-8 (אוקטובר-נובמבר 1988), עמ' 43-49.
13. Sokoloff, Naomi B. "Narrative ventriloquism and muted feminine voice: Agnon's In the prime of her life", *Prooftextes*, Volume 9 (2), Hopkins university press, 1989, pp.115-137.
14. סוקולוף מסתפקת באמירה זו מבלי להסביר מה עומד מאחוריה ועל סמך מה היא מתבססת. במחקרם הביוגרפי של פלק (1993) ואברבך (1984) על חיי עגנון אמירתה הופכת ברורה יותר. פלק מציין כי גרסתו של עגנון לפיה עלה לארץ ישראל במאי 1909 איננה נכונה משום שישנן הוכחות ברורות לכך שהוא עלה לארץ ישראל בקיץ 1908. אברבך טען שמותה של אסתר טשאטשקיס בשנת 1909, בעת שעגנון היה בארץ ישראל, היווה מכה קשה בעבור עגנון, משום שהוא חש אשמה עמוקה על שלא היה ליד אמו לא בעת מחלתה, לא בשעת מותה ולא בלווייתה. מתוך הצורך להסתיר ולהכחיש טען שנים רבות אחר כך שעלה לארץ ישראל אחרי מות אמו (במאי 1909) ולא לפניו (בקיץ 1908). ראה: פלק, אבנר. "עגנון והפסיכואנליזה", **עיתון 77**, גיליון 156 (1993), עמ' 28-39.
- Aberbach, David. At the Handles of the lock- Themes in the Fiction of S.J. Agnon, Oxford University press, 1984, p.11.
15. ניתן להרחיב את אמירתה של סוקולוף ולטעון שכמו תרצה גם עגנון מבצע כתיבה-תרפיה עצמית, מעין 'תיקון' אישי ונפשי לסיפור מחלתה ומותה של אמו באמצעות כתיבת הסיפור "בדמי ימיה".
16. גולן, אפרת. "קריאה פמיניסטית של ב"דמי ימיה", עלי-שיח 28 (קיץ 1990), עמ' 81-92.
17. גינזבורג, רות. "בדמי ימיה מתה תרצה" או 'יפה את רעיתי כתוצאה נאוה כירושלים איומה כנדגלות', דפים למחקר בספרות 8 (1991-1992), אוניברסיטת חיפה, עמ' 285-300.
18. בן-דב, ניצה. אהבות לא מאושרות- תסכול ארוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, עם עובד, תל-אביב, 1997, עמ' 193-192.
19. בן-דב, ניצה. והיא תהילתך - עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב יהושע ועמוס עוז, שוקן, ירושלים ותל-אביב, 2006, עמ' 71-47.
20. ארבל, מיכל. כתוב על ערוש הכלב - על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, הוצאת הקשרים, כתר ואוניברסיטת בן-גוריון, ירושלים ובאר-שבע, 2006, עמ' 41-46.
21. בנד, אברהם. שם (הערה מס' 11).
22. צורף (1975) בדבריו על "בדמי ימיה" מציין שתוצאה הילדה עוברת תהליך של שינוי במהלך הסיפור, אך יחד עם זאת אינו מרחיב אודותיו (ראה: צורף, אפרים. בשולי סיפורת ושירה - עגנון, ביאליק שלום, בינאור, נבעתיים, 1975, עמ' 89-102). אני מסכים עם טענתו של צורף ומבקש להוסיף כי התמורות המשמעותיות באישיותה של תרצה חלות בשנת ה-17. בשנת ה-17 מבשילה תרצה והופכת מנערה לאישה. אמנם, עוברות רק חמש שנים מאז מותה

- של לאה ועד למעשה הכתיבה, אך אלה הן שנים קריטיות בחייה של הנערה. שנים שדחויות באירועים משמעותיים ושהופכים אותה לאישה: מות האם, לימודים בנחלים בסמינר, קריאת היומן של מזל, נישואין, הריון וציפייה ללידה ילד ראשון. לעניות דעתי, כל אלה יזרזו את תהליך התבגרותה של תרצה. אוסף עוד כי את מניין שנותיה של תרצה חישבתי לאור דברי המספר שמציין את עונות השנה והמועדים השונים ברצף העלילתי של הסיפור, למשל: "בערב יום הכיפורים" (כו), "אני כבת שש עשרה וחוק לימודי בבית-הספר כלה" (כו), "הימים ימי חנוכה" (כט), "עברו ימי החג ושמי הסתיו רבצו על פני העיר" (מא), "הסתיו עבר" (מב), "[...] טהרו את הבית לחג הפסח" (מג), "ובאסרו חג נסע אבי" (נב) וכדומה.
23. שונמי, גדעון. "פער התודעה כמפתח הסיפור – עיון בסיפור "בדמי ימיה" לש"י עגנון", "על המשמר" (22.9.1972), עמ' 8.
24. הכתיבה נקשרת באופן שולי גם לדמויותיהם של מינטשי גוטליב המעתיקה את ספר זיכרונותיו של מזל, ושל לנדא הכותב מכתבי אהבה לתרצה.
25. על עניין זה כבר עמדה ניצה בן-דב. ראה: בן דב, ניצה. שם (הערה מס' 19), עמ' 65-67.
26. צמח, עדי. שם, עמ' 48.
27. לנדאו, רחל. "על הסגנון המקראי של "בדמי ימיה" לש"י עגנון", בלשונות עברית חפשיית, חוברת 15 (נובמבר 1979), עמ' 26-50.
28. צמח, עדי. שם, עמ' 44.
29. Wolf, A.W.M. Helping your child understand death. Child Study Association, New York 1973.
30. Wolfenstein, Martha. "How is mourning possible?", Psychoanalytic Study of the Child 21, 1966, pp. 93-123.
31. Shambaugh, Benjamin. "A study of loss reactions in a seven year old", Psychoanalytic Study of the Child 16, 1961, pp.510-522.
32. Furman, Robert. "Death and the young child", Psychoanalytic study of the child 19, 1964, pp. 321-333.
33. גרנות, תמר. אובדן- השפעותיו וההתמודדות עמו, משרד הביטחון, תל- אביב, 1985, עמ' 15-18.
34. בחיבורו "אבל ומלנכוליה" (1917) טען פרויד כי אם תהליך של עיבוד אָבֵל אינו מתבצע כהלכה או נדחק – התוצאה לרוב תהיה פתולוגיה. אָבֵל פתולוגי הוא אָבֵל שבו המתאבל מסרב להודות בהעדרו של המת (למרות שבהכרתו הוא יודע את עובדת המוות), ולפיכך מבלי דעת נוקט ב'תחבולות' כדי להימנע מהתמודדות עם האובדן. ראה: פרויד, זיגמונד. אבל ומלנכוליה- פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, רסלינג, תל- אביב, 2002, עמ' 7-28 (בתרגומו של אדם טננבאום). נוימן (1996) טען שכאשר האָבֵל מתנהג כאילו לא קרה דבר וחוזר לתפקוד חיצוני רגיל כעבור זמן קצר, יש לחשוש בקיומו של אָבֵל פתולוגי. לדבריו, אין להתפעל מ'ההתגברות המהירה' של האָבֵל, אלא להיפך יש לראות בהתנהגות זו הפעלה מסיבית של הכחשה, אשר לטווח ארוך היא מנגנון הגנה מזיק. האבל המודחק והבלתי מעובד עשוי להתפרץ כעבור זמן מה כתגובת אָבֵל שנדחתה או כמצב דכאוני קשה. ישנם מקרים קשים שבהם עבודת האבל איננה מסתיימת, האָבֵל אינו נפרד מהנפטר ונוכחותו מלווה אותו כל חייו. ראה: נוימן, מיכה. "דיכאון ואבל פתולוגי", בתוך: מוניץ, חיים (עורך). **פרקים נבחרים בפסיכיאטריה**, פפירוס, אוניברסיטת תל-אביב, 1987, עמ' 221-222.
35. פרשני עגנון הציעו שתי עמדות להבנת ניסיונה של תרצה לחקות את אמה וללכת בדרכה: הראשונה טענה שמהלכיה של תרצה נבעו מרצונה להמשיך את דרכה של אמה ממקום שזו נקטעה, ובכך לתקן את העוול שנוצר כתוצאה מהפרת "שבועת האמונים" לעקביה-מזל (פנאלי (1960), בהט (1962), אבן-זוהר (1966), שונמי (1972) ובאנד (1971)). ראה: (1) פנאלי, ש"י. **יצירתו של ש"י עגנון**, תרבות וחינוך, תל-אביב, 1960, עמ' 32-38. (2) בהט, יעקב. **ש"י עגנון וחיים הזז – עיוני מקרא**, יובל, חיפה, 1962, עמ' 45-48. (3) אבן-זוהר, איתמר. **עיונים בספרות**, מכון הנרייטה סאלד, ירושלים, 1966, עמ' 14-15. (4) שונמי, גדעון. **שם** (הערה מס' 23). (5) באנד, אברהם. **שם** (הערה מס' 11).
- העמדה השנייה, שהינה עמדת מיעוט במחקר, סברה שבמעשה החיקוי ביקשה תרצה למחוק את זכר אמה מחייה מפני שזו התנכשה והתכחשה לה בילדותה [שביד (1967), נווה (1993)]. ראה: (1) שביד, אליעזר. **שלוש אשמורות בספרות העברית**, עם עובד, תל-אביב, 1967, עמ' 62-70. (2) נווה, חנה. **בשבי האבל – האבל בראי הספרות העברית החדשה**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1993, עמ' 57-65.
- בדברים שצייתי אני מציג עמדה אפשרית נוספת להבנת ניסיונה של תרצה לחקות את אמה – החיקוי כתחליף להתמודדות אמיתית עם מות האם. תרצה מחקה את אמה כדי להותירה חיה.
36. א.ב. יהושע (1998) אף טען כי מיץ הסב נזק רב לבתו בכך שהביא לנישואיה האומללים לעקביה-מזל. מיץ 'הציע' למזל את בתו כ'פיצוי' על העוול שגרם לו בעבר בכך שהפריד בינו לבין לאה אוהבתו. רגשות האשמה שהיו מצויים בתת-המודע של האב עברו אל תת-המודע של הבת והשפיעו עליה בהחלטתה להינשא למזל. ראה: יהושע, אברהם. ב. **כוחה הנורא של אשמה קטנה – ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי**, פרווה, ידיעות אחרונות וספרי חמד, תל-אביב, 1998, עמ' 142-164.
37. פרויד, אנה. תקינות ופתולוגיה בילדות – הערכות על ההתפתחות, דביר, תל-אביב, 1978 [1965], עמ' 73 – 135 (בתרגומו של חיים איזק).
38. Wigen, Jack. "Narrative completion in the treatment of trauma", Psychotherapy 31, 1994, pp. 415-432.
39. Mishler, Eliot. "Work, identity and narrative: An artist-craftsman's story", In: Rosenwald C, George. Ochberg L, Richard. (Eds). *Storied lives- the cultural politics of Self-understanding*. Chelsea, Michigan: Yale University Press, 1992.
40. גולן (2002) טענה שבהזדהותה הטוטאלית של תרצה עם אמה היא מוחקת את זהותה העצמית וגורמת לאיבוד תשוקתה הנשית ("האיווי הנפרד שלה"). לדבריה, רק בסיום הסיפור כאשר תרצה מבינה את שגיאתה המרה על רקע הריונה והפיכתה לאם, היא מתרחקת מאביה ומבעלה ואף שוברת את הזדהותה עם אמה. ברגע זה של התפכחות היא מגלה את זהותה הנשית האבודה והופכת מאובייקט חצוי לסובייקט שסוע. ראה: גולן, אפרת. אהבת הפסיכואנליזה – מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן, רסלינג, תל-אביב, 2002, עמ' 45 – 50.
41. פרלס, פרדריק. גשטאלט מלה במלה, זמורה-ביתן, תל-אביב, 1978, עמ' 40 – 53, (בתרגומו של אברהם קדימה).
42. עומר, אלון. אלון, נחי. מעשה הסיפור הטיפולי, מודן, תל-אביב, 1997, עמ' 133 – 144.
43. בהקשר זה מעניין לציון כי גיבורת הסיפור בוחרת לפתוח את סיפורה באובדן אָם (לאה) ומסיימת אותו בלידה אָם (תרצה). אובדן האם, כבר לא מחלק את סיפורה של תרצה הילדה לשניים, האימהות של תרצה האשה מאחדת ומעגלת אותו בעזרת התיקון התרפויטי של תהליך הכתיבה. כלומר, ניתן לומר שבאמצעות כתיבת הסיפור תרצה 'יולדת' או 'מחלצת' את האימהות מתוכה, וזו כמו באה לכפר על האימהות הכושלת והפגומה של לאה, אמה.



בקריאה אחרת

מבט על תכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה מהיבטים מגדריים

אורנה בראזני, מדריכה ביחידה לשיוויון בין המינים ומדריכה מחוזית להוראת ספרות במנח"י

”ביקורת התרבות עניינה הוא הדחף

להפעיל בצורה מרחיקת לכת ככל

שניתן את העבודה הלא נגמרת של החירות

(מישל פוקו)

א. ערכו המוסרי והחינוכי של הדיון המגדרי - ביקורתי ביצירות ספרות

שאלות בנושא מגדר עומדות במרכזו של השיח הפוסט מודרניסטי. הצורך לבחון את התרבות מנקודות מבט חדשות וביקורתיות, הצורך לבדוק ולאזור את ה'מבטים' והדימויים השונים, שעיצבו את התרבות ואת האופן בו נתפסים 'אחרים' שונים, עומדים במרכזו של השיח התרבותי העכשווי. יצירות הספרות הכתובות היו עד למאה העשרים הכלי המרכזי, באמצעותן שיקף האדם מציאות חיים ומצבים אנושיים ובאמצעותן ביטא אמונות, אידיאלים ותפיסות עולם.

יצירות הספרות המופיעות בתכנית הלימודים בספרות, מציגות פרישה של תקופות שונות בתרבות - החל מן העת העתיקה עד לימינו. מגוון היצירות המופיע בתכנית נכתב ונוצר בעיקרו על ידי גברים, והוא נותן ביטוי, בעיקרו, למבט הגברי ולתפיסות הגבריות, שעיצבו את האופן בו נתפסות נשים במשך אלפי שנים. בדברים אלה, אין בכוונתנו לערער על ערכם האמנותי הקלאסי של כל אחת מן היצירות הקלאסיות המצויות בתכנית, אלא לחדד ולהפנות את תשומת לבם של התלמידים אל מערך הדימויים התרבותיים המשוקע בהן ולאפשר להם לזהות בטקסטים השונים 'קולות' ועמדות, שנמצאים ב'שוליים'. דיון ושיח כגון אלה עשויים לשמש כלי לפיתוח אדם בעל חשיבה ביקורתית, עצמאית וערכית.

בדברנו על מגדר, ראוי להזכיר את חיבורה המפורסם של סימון דה בובואר, "המין השני", (שאגב מוזכר בתכנית הלימודים בספרות בהקשר של היחידה החמישית). מדבריה עולה, כי בתודעה הגברית, שכאמור הבנתה את התפיסות התרבותיות ההגמוניות, האישה היא דמות ה'אחר' והיא נתפסת כיוצאת דופן וכאובייקט. היא מבהירה את האופן בו הופעל מנגנון של דיכוי נשים, מראשיתה של התרבות האנושית, בעטין של נסיבות היסטוריות וביולוגיות שאפשרו זאת.

על פי דבריה, המוסכמות החברתיות אינן תוצר ישיר של הביולוגיה: הפרטים בחברה אינם פועלים אך ורק על פי טבעם אלא מצייתים למנהגים. מכאן, מובן ש'מין' מייצג נתונים ביולוגיים גרידא, בעוד ש'מגדר' מבטא שיון תודעתי. ה'מגדר', שמבטא מערך של דימויים, תפיסות ומוסכמות, נכפה על 'מין' מסוים על ידי החברה. גורלה ו'נחיתותה' הפיזיולוגית והביולוגית של האישה אפשר את דיכוייה על ידי הגבר ותרם להבניית הגבר כישות טרנסצנדנטית וכישות יוצרת ומיקם את האישה בתחומי קיום מאטריאליים¹.

1 סימון דה בובואר, המין השני, כרך ראשון, הוצאת בבל, 2001, עמ' 31-89

האמירה המשתמעת של סימון דה בובאר היא אמירה אקסיסטנציאליסטית ברורה: האישה תמיד מוקמה כ'אחר' ולא התאפשר לה אותו מרחב פעולה ועשייה בו פעלו גברים ועל כן נמנעה ממנה החירות המלאה לבחור וליצור כאדם שלם אותנטי, מודע וטרנסצנדנטי. עניין נוסף שאין להתעלם ממנו טמון ב'ראי' ההיסטורי - קבוצות מיעוט שונות שנתפסו כ'אחרות' לאורך ההיסטוריה, הצליחו להגדיר עצמן באמצעות מנהגים משותפים, דת משותפת, טקסים משותפים ועוד. לעומת זאת, הנשים הן קבוצת ה'אחרות' המיוחדת ביותר - משום שהן נתפסו כשונות ונחותות בתוך הקבוצה לה השתייכו. בתוך קבוצה, שעם ערכיה ותפיסותיה החברתיות הן עצמן מזדהות. 'האחרות' הנשית מיוחדת בכך שהקבוצה המדוכאת מפנימה בעצמה את מערך התפיסות והדימויים שהוכתב לה על ידי המבט הגברי.

ניתוח ביקורתי מהיבטים מגדריים של יצירות ספרות הקיימות בתכנית הלימודים, יכול לתרום לפיתוחה של חשיבה ביקורתית. זאת משום, שניתוח כגון זה מאפשר את ה'קריאה האחרת' - קריאה שמסרבת להפנים את הנורמות ההגמוניות של הטקסט, אך תדע לאתר אותן ולזהות אותן כמוסכמה חברתית אידיאולוגית, כהבנייה חברתית ולא כתולדה של הטבע. חינוך לראייה ביקורתית של טקסטים ותכנים לימודיים יתרום לאיזורם ולבחינתם מחדש של סטריאוטיפים בנוגע לגברים ונשים.

עם זאת, אין בדברים הללו משום המלצה 'לתקוף' כל יצירה מזווית מגדרית. קריאה מגדרית בכל טקסט נלמד יכולה לעתים לצמצם משמעויות ערכיות אוניברסאליות, ועשויה לייגע את התלמידים, לעורר בהם התנגדות, ולהתפרש על ידם כדרך להנחלתה של אידיאולוגיה פמיניסטית רווחת. על כן, אנו מציעים לערוך קריאה מגדרית מכוונת ביצירות שעוסקות ביחסי נשים וגברים בצורה מובהקת.

ב. טקסטים ספרותיים כמכשיר לעיצובה של תודעה ואידיאולוגיה:

מבט כללי על תכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה

עיון בתכנית הלימודים בספרות לבתי הספר התיכוניים משנת תשס"ז מראה, שהיא אמנם משופעת ביצירות המציבות במרכזן דמויות נשיות, וכן ביצירות שנכתבו על ידי נשים. עם זאת, כאשר בוחנים את התכנית, מתקבל הרושם, שאין התייחסות מספקת לסוגיה המגדרית. אמנם ישנן 'הבלחות' מעטות, אך אין דיון מובנה ויסודי ביצירות הללו מההיבט המגדרי. דבר שיכול להישזר כחוט השני, באחוז ניכר ונכבד של היצירות. בבואנו לבחון את היצירה הספרותית מהיבט מגדרי, עלינו לבחון את אופני הייצוג של דמות האישה ואת המבט באמצעותו היא מעוצבת ולא את ההיקף הכמותי של נוכחותה כדמות ספרותית או כיוצרת אישה.

התייחסות ממשית לנושא ניתן למצוא רק במסגרת אפשרות הבחירה ביחידה החמישית של תכנית הלימודים המוגברת בספרות, שם כתובים הדברים הבאים: "העיסוק הביקורתי בייצוגי מגדר הוא חלק מהותי ומרכזי בפרויקט דינאמי ורב פנים המתקיים בעשורים האחרונים בתחומים שונים של ביקורת התרבות המערבית"². דברים אלה יפים ורבי משמעות, אולם לצערנו, מספר התלמידים הזוכה 'לטעימה' מגדרית ולעיסוק ביקורתי ביצירות המופיעות בתכנית הלימודים, עדיין קטן ומצומצם ביותר, משום שהוא נגיש רק למספר מצומצם של תלמידים הלומדים את הנושא במסגרת לימודי המוגבר בספרות.

הדברים המובאים לעיל מתחברים להנחות היסוד המנוסחות בתכנית הלימודים החדשה בספרות. לדוגמה, בעמ' 9 בתכנית הלימודים נכתב: "הספרות בשונה מתחומים אחרים דוגמת היסטוריה או גיאוגרפיה מספקת אפשרות 'לחוות דרך' - דרך דמויות, מצבים אנושיים וסיפורים המעוצבים במדיום לשוני אסתטי ולא רק 'לדעת על'".

2 משרד החינוך, תכנית הלימודים בספרות לבית הספר העל יסודי הממלכתי והכללי, תשס"ז, 2007, עמ' 155-154

בכוחה של הספרות כפי שמוצהר, לעורר תהליכי הזדהות רגשיים וערכיים ולכן היא כלי חשוב בפיתוחה של תודעה תרבותית. יתירה מזאת, כל יצירה ספרותית ואמנותית היא כלי מצוין לעיצובו של ערך, של תפיסת עולם, של אמת ושל תודעה. אולם ביחס לנשים, התודעה התרבותית שעוצבה הייתה צרה וחד צדדית, משום שהיא נוצרה ועוצבה רק על ידי המבט הגברי.³ ליצירות ספרות (בימינו, כוח זה מצוי גם בקולנוע בטלוויזיה ובאמצעי התקשורת השונים, שהפכו לכוח מעצב משפיע ובדרך כלל משמר ומקצין דימויים והבניות תרבותיות) יש כוח עצום בעיצובה של תודעה מגדרית מוטת. במובן זה, שהיא ייצרה ובנתה מערך ייצוגים ודימויים סטריאוטיפיים, שמצר ומגביל את האופן בו נתפס המושג "אישה". מבט זה, שכאמור נשמר בתרבות עד לימינו, הוא מבט שמנמיך נשים, ממשיך להציב אותן בעמדת נחיתות ומונע אפשרות של שיוויון אמתי בין גברים לנשים.⁴

בהקשר זה ראוי גם לצטט את הנאמר בתכנית הלימודים בספרות - בעמ' 10 - "אף שספרות טובה אינה אמורה להיות דידקטית וחינוכית באופן ישיר ומגמתי, היא לעתים קרובות מעלה שאלות עמוקות ומורכבות הקשורות בערכים אנושיים". מכאן, ששיעורי הספרות עשויים לפתוח צוהר ולתת מקום לתלמידים להתלבטות ולגיבוש עמדות עצמיות בנוגע לשאלות ערכיות גם בנושאי מגדר. תכנית הלימודים בספרות מבטאת בדברים הללו מודעות לקיומן של סוגיות התובעות דיון מתלבט וביקורתי. הסוגיה המגדרית אף היא, מאפשרת מעצם טבעה דיון מאוורר ככלי לחשיבה ביקורתית. חשיבה כזאת, בנוגע לייצוגים המגדריים של נשים וגברים בספרות, היא כלי מצוין לכינון התלמיד כסובייקט מול העמדות השונות שהוא פוגש בטקסטים שונים. בדרך זו יצליחו התלמידים, במסגרת שיעורי ספרות, לפתח כלים ביקורתיים שיעצימו את יכולתם האישית לעמוד מול מוצרי התרבות השונים עמם הם נפגשים וייפגשו במהלך חייהם.

כאמור, תכנית הלימודים המוגברת מאפשרת לתלמידים ללמוד במסגרת היחידה החמישית לבחון יצירות מהיבטים מגדריים ומאפשרת לתלמידים לבחון את הדימויים התרבותיים שמעצבים את דמות האישה ודמות הגבר.

התכנית מאפשרת את המפגש עם יצירות תרבות עתיקות המדגימות הבנייה תרבותית מובחנת ומובהקת של יחסי גברים ונשים ושל ייצוגים גבריים ונשיים.

גם ביצירות חז"ל וגם במיתולוגיה היוונית המופיעות בתכנית, נמצא כי גברים 'מנותבים' לתחום המרחב החיצוני - ביצירות חז"ל עולם השכל והתורה ובית המדרש, או במיתולוגיה עולם האמנות והיצירה. בעוד שנשים 'מנותבות' לתחום הסגר - לתחום הביתי - לקיום הפיסי, למלאכות הבית, לניפוי קמח, לשאיבת מים.

כמו-כן מסתמנים גם ייצוגים ברורים ושונים של גברים ונשים - הגבר דומיננטי, שולט בגורלו, שולט בגורלה של האישה, קובע את מהלכיו לטוב ולרע, פעמים רבות מנותק מהווית החיים, שואף להתרוממות רוחנית, אישיות יוצרת וטרנסצנדנטית, אינו נותן לרגש להפעילו.

האישה, לעומת זאת, מיוצגת כדמות פאסיבית, שגורלה נתון בידי הגבר. היא מייצגת בדרך כלל עולם של רגש, ובעיקר היא מיוצגת כקורבן.⁵

3 היוצרת הראשונה שהבחינה בפער העצום שקיים בין הדימויים הספרותיים של דמות האישה לבין מצבה במציאות היתה וירג'יניה וולף. על כך, ראו: ג. וולף, **חדר משלך**, הוצאת ידיעות אחרונות, 2007.

4 על הדימויים בפניהם ניצבת האישה המודרנית, ועל אסטרטגיות קריאה והישרדות של נשים מול מסרים מנמיכים, שמספקים מוצרי התרבות, הן הקלאסית והן הפופולארית, ראו בספרה של אורלי לובין, **אישה קוראת אישה**, הוצאת אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן, 2003.

5 על כך ראו, יצירות שמופיעות בתכנית הלימודים ביחידה החמישית: "נשיות וגבריות - יצוגי מגדר" המדרשים: רב רחומי, רב חנינא בן חכניאי - בתוך: ד' צמרמן, **שמונה סיפורי אהבה מן התלמוד והמדרש**, ומן המיתולוגיה: המיתוס - "פיגמליון", בתוך: אובידיוס, **מטמורפוזות**, מוסד ביאליק, 1996.

אפילו במדרש, כגון: "מעשה באישה אחת בצידון" בו ישנו ייצוג של אישה אקטיבית, לוחמת, בעלת תושייה, הרי שגם אז האנרגיה המיוחדת שלה מתועלת לצורך הישרדותי - למען הצלת ביתה ואהבתה - למען המרחב הפנימי, באופן שתואם את המודל של "אשת חיל", המופיע בספר **משלי**.⁶

היצירות השונות שעומדות לבחירת המורים והתלמידים במסגרת לימודי המוגבר של היחידה החמישית, מתפרשות על פני תקופות שונות ומדגישות את האופן בו דימויי התרבות הבסיסיים בנוגע לנשים וגברים באים לידי ביטוי גם ביצירות מודרניות. חלקן משמרות את הדימויים הללו וחלקן מנהלות עמם דיאלוג הנושא אופי של ביקורת ומחאה.

אולם לא כל תלמידי ישראל לומדים ספרות ברמה מוגברת, ומעטים מביניהם 'זוכים' להתמודדות ביקורתית עם יצירות תרבות שונות. לדעתנו, ניתן ליישם את הדברים גם על יצירות נוספות, המצויות בתכנית הלימודים בספרות לשתי יחידות הבסיס. אמנם, תכנית זו עורכת צדק היסטורי. בשנים האחרונות, נמצא יותר ויותר ביטוי ל'קולות' של נשים יוצרות הן בפרק השירה והן בפרק הסיפור הקצר, אך עדיין הסוגיה המגדרית אינה מחודדת דייה לא בתכנית, לא בהשתלמויות ולא בתכני ההוראה, אשר ברובם מתבססים על שאלות תמאטיות וז'אנריות. זאת, למרות שרבות מן היצירות מזמנות דיון מהיבטים מגדריים.

פרק השירה משופע כיום ביצירת נשים כדוגמת רחל, לאה גולדברג, דליה רביקוביץ' וזלדה.

בנוגע אליהן, הכרחי להעלות את השאלות המגדריות משום שאצלן ניתן למצוא טלטה בין הפנמה של דימויים נשיים, רומנטיים, קורבניים לבין הצורך העז לפרוץ אותם. עיון ביצירותיהן של משוררות, מלמד, שגם הן מפנימות את התפיסות, הנורמות ואת מערך הדימויים, שהכתיב המבט הפאטריארכלי.

ניתן לבדוק את הסוגיה המגדרית גם ביצירות של משוררים מרכזיים, דוגמת נ. אלתרמן, ח.נ. ביאליק, אצ"ג וש. טשרנחובסקי. אצלם ניתן למצוא שימור של הבניות דיכוטומיות מקובלות של דמות האישה, כגון: האישה כמלאך או כשטן. האישה כאם או כאישה נחשקת. (בעניין זה, קשה להתעלם משירת האהבה של ביאליק, שמציגה תפיסה דיכוטומית בנוגע לאהבה ובנוגע לדמות האישה בכלל).

בהקשר זה, ניתן לשאול, האם ניתן להבחין בין 'קול' גברי ל'קול' נשי? האם ישנם מאפיינים תימאטיים מיוחדים ליצירת נשים או ליצירת גברים? כמובן, שלא צריך כלל לענות על שאלה זו. עצם העלאתה במסגרת שיעורי הספרות נושאת ערך חשוב.

בפרק הסיפור הקצר, ניתן למצוא יוצר גברי דוגמת יעקב שטיינברג, שמשרטט באופן לא פחות נוקב מדבורה בארון מציאות קשה של דיכוי נשי. שיקוף זה של המציאות, כפי שמעוצב ביצירותיו מפנה עמדה נוקבת של ביקורת בנוגע ליחסי גברים נשים ובנוגע למעמדה של האישה בחברה היהודית.

גם בקרב הסופרות העכשוויות דוגמת סביון ליברכט, אורלי קסטל בלום, רונית מטלון, עמליה כהנא כרמון ורות אלמוג, שסיפוריהן מופיעים בתכנית הלימודים, ניתן למצוא שרטוט של חיי נשים, שחיות לכאורה כנשים מודרניות חופשיות, אך הדיכוי שלהן הוא דיכוי פסיכולוגי עמוק.

פרק הדרמה, אף הוא מזמין דיון מן ההיבט המגדרי. לדוגמה, הטרגדיה הקלאסית "אנטיגונה", טרגדיה אמיצה של העולם העתיק, המעמידה במרכז דמות נשית לוחמת, אשר במידה מסוימת, מאופיינת בייצוגים גבריים ואפילו ביכולת להנהיג. אלא שלרוע מזלה, היא מתעמתת עם דמות גברית ש'משועבדת' לתפיסות גבריות פטרוניות

6 המדרש: "מעשה באישה אחת בצידון", בתוך: ד' צימרמן, **שמונה סיפורי אהבה מן התלמוד והמדרש**. כמו כן, **ספר משלי**, פרק ל', פסוקים 31-11

פאטריארכליות, אשר דוחה את עמידתה המוסרית העצמאית. גם אם ניתן היה לראות את הקונפליקט ביניהם כקונפליקט המתנהל בין שתי דמויות שוות מבחינת מעמדן הספרותי, הרי שבחינה מעמיקה של הדברים מראה שלמרות שקריאון מוצג כדמות לכאורה 'שלילית יותר', ואנטיגונה מוצגת כאחת שמעוררת את אהדת העם, הרי שעדיין עולה הבנייה תרבותית ברורה. קריאון הוא השליט, הוא המלך, הוא חזות החוק, הוא זה שקובע את גורל הכול (לטוב או לרע). בעוד שאנטיגונה מיוצגת כאחת שמייצגת את עולם הרגש והאהבה, היא קורבן של הנסיבות והטרגדיה מתחוללת לא מעט באחריותה. מפני שהיא נחשבת לחוטאת בחטא ההיבריס - היא נחשבת לפורצת גדר, היא מורדת, היא מעיזה להיכנס ל'נעליים גבריות', שאינן שלה. ועל כך היא משלמת מחיר כבד. לכן היא אחראית לטרגדיה לא פחות מקריאון. עם זאת, בידיו של קריאון מצויה היכולת לקבוע את מהלך הדברים - הוא מחוקק, הוא מעניש, בידיו היכולת לסגת מהחלטתו השגויה, בעוד שהיא מופיעה על תקן 'מגיבה' לפעולותיו.

יתירה מזאת, אפשר אף לקבוע, שמדובר בטקסט הגמוני מובהק. אמנם אנטיגונה תופסת מקום מרכזי במחזה - המחזה קרוי על שמה - אולם מבחינה כמותית היא תופסת פחות נפח מקריאון. ולמרות ששתי הדמויות נחשבות למרכזיות וטרגיות באותה מידה, דומה שדמותו של קריאון והבעיות עמן הוא מתמודד הן הדבר המרכזי במחזה. קריאון הוא דמות 'מציאותית' יותר, שעוברת תהליך ברור ומובהק במהלך המחזה - הוא מלך חדש, שמתיימר להוכיח את מנהיגותו הגברית ואת נאמנותו לעם. לצורך כך, הוא מקריב את משפחתו על מנת להוכיח את נאמנותו לערכים ההגמוניים של טובת המדינה. מנקודת מבטו הגברית כשליט, החוק שלו מבטא ומפרש את רצון האלים, ואת עצמו הוא תופס כמזוהה עם המדינה. מבטו לוקה ועיוור, ולכן הוא משלם מחיר כבד.

החוק על פי ערכי ההגמוניה מייצג ומסמל את הגבר - את תבונתו, את השכל ואת יכולת שיקול הדעת והשליטה. קריאון בדמותו מבטא את הנורמות ההגמוניות של האידיאולוגיה הפאטריארכלית. הוא גם הדמות שנאלצת להתמודד ולהתעמת עם בעיות. בידו הכוח לקבוע את מהלך השתלשלות העניינים, ולא בידה של אנטיגונה. הוא קובע את החוק. קריאון גם דואג להדגיש את ההיבטים המגדריים הכרוכים במנהיגותו - גם בעימות מול אנטיגונה ואיסמינה וגם בעימות מול בנו. מעניין, שדווקא נקודת המבט המגדרית של איסמינה בפרולוג ודבריו בעימות מול אנטיגונה ומול בנו, משקפים את המציאות ואת האופן בו נתפסו נשים.

דמויות הנשים מופיעות במחזה כמגיבות לפעולותיו. בידיו מצויה היכולת לסגת מהחלטתו הראשונית ולתקן את המעוות, אך בהיותו גיבור טראגי הוא עיוור, ושבויו של המשגה הראשוני שלו. כל אלה, מבנים בו ממדים אנושיים מגוונים ומורכבים יותר מאלה המופיעים אצל אנטיגונה.

ניתן לומר, שלמרות מרכזיותה של אנטיגונה היא עדיין דמות 'האחר' לדמות הגברית. עבור קריאון היא 'קוץ', שמפריע לו בביסוס השלטון, ועבור בנו הייחוס היא מושא של אהבה.

עם זאת, אי אפשר להתעלם מכך שאנטיגונה הינה דמות, בשונה מאיסמינה, שאינה פועלת על פי הציפיות המגדריות ממנה. בהתנהלותה היא פועלת מעל החלוקות של גבריות ונשיות. למרות שניתן לומר, שהפעולה שלה בשם האהבה והרגש ובשמם של כוחות אמונה אי רציונליים מייצגת לכאורה נשיות. בנוסף לכך, דרכה מגובה במחזה גם על ידי דמויות גבריות - הימון וטירסיאס ואינה מייצגת נשיות או גבריות, אלא את מה שעומד מעבר לחלוקות הבינאריות הללו - את האמת שאינה מתחפשת לגבר או אישה.

עניין חתרני נוסף שעולה מן הטקסט, מתמקד בשאלה, שאמנם אינה רלבנטית לחלוטין לימים בהם נכתב הטקסט אך היא בהחלט עולה ממנו - מדוע אנטיגונה אינה זו שמוכתרת כמנהיגה? שאלה זו מתבקשת נוכח אופן העיצוב שלה כדמות שמאופיינת בתכונות גבריות - מאופיינת בתכונות העוז ואומץ הלב, מונעת על ידי אמונה פנימית חזקה,

מחוברת לאלים, נחושה בדרכה, ואפילו שתלטנית ומתנשאת ביחסה לאיסמינה ואף לקריאון, אליו היא מתייחסת כשווה לה.

העמדת דמותה הא-מגדרית כבת בתמונת הפרולוג של המחזה, הינו 'סדק' בבניית מערך הנורמות ההגמוניות, דרכו ניתן לחדור ולשאול את השאלה הזאת – העובדה שהיא זו שיוצרת בצופה/קורא את האפקט הראשוני מערערת על הופעתו/כניסתו הראשונית של קריאון בהמשך.

למרות הממדים החתרניים של הטקסט, עולה ממנו נורמה הגמונית, שמציגה את אנטיגונה כדמות אמביוולנטית – גם היא (לא טירסיאס – נציג האמת) נחשבת לחוטאת בחטא ההיבריס – למרות שדרכה צודקת. היא חצופה, קוראת תיגר ופורצת את גבולותיה כאדם ובוודאי כאישה, בכך שהיא מפירה את חוק המלך – את החוק הגברי. המחזה גם עורך גזירה שווה בין החטא שלה לחטאו של המלך – בעיקר הדבר ניכר בדברי המקהלה, שמייצגת את עמדת הכלל ואת התפיסות והאמונות החברתיות. המקהלה חייבת להזכיר שאנטיגונה אינה פועלת על פי הציפיות החברתיות. זו הסיבה שהיא נענשת באבדן חייה. על פי ג'ודית באטלר, החברה מגדירה את עולמו של הסובייקט ואת מיקומו בחברה. סובייקט, שאינו פועל על פי המצופה ממנו, אינו יכול לשרוד. זה הדין עם אנטיגונה – היא משלמת בחייה, משום שפעלה כנגד המצופה ממנה כאישה.⁷

אם כן, הטקסט נותן ביטוי בו זמנית לנורמות ולתפיסות הגמוניות, אך הוא מאפשר חדירות וקריאות חתרניות לפיהן דווקא המציאות המגדרית וההתנהלות של קריאון על פי המגדריות הגברית שלו מחוללת את הקונפליקט ואת האסון.

מחד, אילו קריאון לא היה מתנהג כמצופה מגבר, ומגלה בתוכו תכונות שמיוחסות על פי החברה לאישה – גמישות מחשבתית, הקשבה, ויכולת לראות את האחר – לא היתה מתחוללת הטרגדיה.

מאידך, עולה גם העמדה ההגמונית, שאילו אנטיגונה היתה פועלת, כמו אחותה, על פי המצופה ממנה כאישה, גם אז אולי היתה נמנעת הטרגדיה.

התייחסות ליצירה זו מהיבטים מגדריים מתבקשת, והיא אף מוארכת פעמים רבות על ידי התלמידים עצמם, שאינם יכולים להתעלם מתפיסתה המגדרית של איסמנה את עצמה כאישה, מיחסו המתנשא של קריאון אל אנטיגונה בעימות שמתרחש ביניהם וכן מהיחס המזלזל שקריאון מגלה כלפי נשים בעימות בינו לבין בנו הימון.

בהקשר זה, ראוי לציין שהיצירות הקלאסיות מציבות במרכזן דיון בערכים אנושיים אוניברסאליים. ראוי שהדיון המגדרי יוצג כנקודת מבט נוספת להסתכלות ולבחינה של הערכים והעמדות המוצגות ביצירה ולא כדבר העיקרי והמרכזי, דרכו נלמדת ונבחנת היצירה.

בבואנו לעיין בדרמה המודרנית מן המאות ה-19 וה-20, נמצא כי נשים תופסות מקום מרכזי בדרמות ואופני הייצוג שלהן הופכים להיות מורכבים ומגוונים.

בראש ובראשונה קיימת הדרמה: "בית בובות" של איבסן, שנושאת יותר מכל את הדגל המגדרי. זוהי דרמה חשובה, בעלת מסר פמיניסטי, הקוראת להגדרתה העצמית של דמות האישה ולשחרורה. הדרמה קוראת תיגר ביחס להבניות התרבותיות המקובלות. נורה היא דוגמה לדמות שמצליחה להשתחרר מן המצופה ממנה כאישה במאה ה-19, והופכת לאישה שמחויבת, בראש ובראשונה לעצמה כאדם.

7 ג'ודית באטלר, טענת אנטיגונה, תרגום: דפנה רז, רסלינג, 2004.

בהקשר זה ראוי לציין שדרמה זו, המשקפת את הערכים ההומניסטים של המאה ה-19, מבקשת להבנות את דמות האישה כישות מלאה ושווה. אולם בצד המסרים הללו, ממשיכות נשים לקבל מסרים מנמיכים.⁸

במחזות נוספים דוגמת "ביבר הזכוכית" של טנסי ויליאמס, ניתן למצוא נשים המצויות בתוך המרחב הביתי המצומצם, ואינן מסוגלות לפרוץ את מלכודת הערכים והחלומות עליהן חונכו. גם ב"מותו של סוכן" של ארתור מילר, דמות האישה נאלצת להקטין עצמה ולהצטמצם במרחב הביתי בעוד וילי בעלה פועל במרחב החיצוני. וילי שוגה וטועה ואילו היא המתקנת והמכילה.

שני המחזות הללו משמרים במידה רבה, את ההבניות התרבותיות המקובלות ביחס לנשים ולגברים. מן הראוי להפנות את תשומת לבם של התלמידים לעמדות ההגמוניות שמשוקעות בהם.

לעומת זאת, המחזה "ביקור הגברת הזקנה" של פ. דירנמט מציג דמות של אישה, לכאורה גברית, בעלת עוצמה רבה, נטולת רגש, שמניעה ומפעילה את הכול ושולטת בגורלם של בני אדם. לכאורה, מחזה זה 'שובר' את אופן הייצוג המקובל של נשים. אולם גם ייצוג זה של דמות האישה נותן ביטוי לדימוי תרבותי מקובל של האישה כשטן, כמכשפה או כלילית (במיתולוגיה היהודית). קליר, הגברת הזקנה רבת העוצמה, מיוצגת במחזה כמעין דמות שטנית, אלת גורל מאיימת ומפחידה וזהו הקוטב השני של הכפילות התרבותית המיוצגת בדמות האישה - מלאך מול מכשפה.⁹

גם בהקשר זה יש לציין שהתייחסות כגון זו ליצירה אינה צריכה לעמוד במרכז ההוראה וראוי לציין רק בכיתות שלומדות מגדר או מגדר וספרות.

ראוי להדגיש, כי הדברים שהובאו כאן הם רק בבחינת רמזי דברים לאפשרות הדיון מהיבטים מגדריים - דיון שניתן לקיימו בצורה יותר מקיפה ויותר מעמיקה, תוך התייחסות לעמדות חתרניות שמסתתרות בטקסטים השונים, מתחת לרבדים הגלויים שלהם.

בבואנו לבחון יצירות ספרותיות מהיבט מגדרי, נשאלת השאלה: כיצד עושים זאת? כיצד מנחילים מטרות ערכיות באמצעות תהליך ההוראה? והאם ניתן למדוד יישום של מטרות ערכיות? שאלות אלה רלבנטיות להוראתו של כל נושא במסגרתם של המקצועות ההומניסטיים, שמעבר להקניית ידע מכוונים גם לעבר הנחלת עולם ערכים, על אחת כמה וכמה כאשר מדובר בהקניית מחשבה ביקורתית. אנו מסתפקים בהבאת הדברים למודעות המורים והתלמידים, מתוך אמונה שמודעות יכולה ליצור תהליך של שינוי והתנערות מתפיסות סטריאוטיפיות, שתורמות לשימור היחסים החברתיים-ההיררכיים בין גברים לנשים.

נקודת המוצא שלנו היא הדברים המוצהרים בחזון מנכ"ל ס"ג סעיף 4.1.1.1, לפיהם, "בתכנית הלימודים בספרות, כלולות יצירות מופת שבחלק מהן משוקעות בצורה גלויה או סמויה תפיסות סטריאוטיפיות מגדריות שהן תוצר של הזמן וההקשר התרבותי שבהן הן נכתבו". חברי הוועדה מטעמים, כי "אין לוותר על הוראתן של יצירות אלה, אך יחד עם זאת על המורים לחדד ולהעמיק את מודעותם של התלמידים לתפיסות הסטריאוטיפיות המגדריות המשתקפות ביצירות אלה שאינן רלבנטיות עוד לתקופתנו".¹⁰

8 על כך ראה הערה 4. א. לובין מראה בספרה שנשים פועלות תחת מסרים מנוגדים. מצד אחד מסר המבקש לראותן כיצורים שוויוניים - כאדם, מצד שני, מסרים מנמיכים, שמקבעים אותן כאובייקט למבט.

9 סימון דה בובאר מראה בספרה שגם ייצוגיות נשית זו היא ביטוי של המבט הגברי שהופך את האישה ל'אחר' התרבותי. לדבריה, ככל שמתפתחת בתרבות תודעת ה'אחרות' ביחס לנשים, כך צומחות להן האלוהויות הנשיות (על כך ראו סימון דה בובאר, עמ' 99-117). ייצוג זה של נשיות מבטא את האמביוולנטיות, שמאפיינת את יחסו המורכב של הגבר ל'אחרות' הנשית, בה הוא מזהה כוח מסתורי קדמון ולכן מצד אחד, הוא שואף לנכס אותה אליו ולהציבה כאובייקט, ומצד אחר, הוא משליך עליה את דימויו העצמי ככובש וכשולט בעולמו.

10 משרד החינוך, חזון מנכ"ל ס"ג, סעיף 4.1.1.1.

דברים אלה תואמים, בין היתר, גם לאחת ממטרותיה של תכנית הלימודים בספרות: "[התלמידים] יבינו ויפרשו עמדות גלויות ביצירות בנושאים בין אישיים, לאומיים או כלל אנושיים בהקשרם ההיסטורי והתרבותי. כמו כן, ירכשו כלים לחשיבה ביקורתית של עמדות כאלה מנקודת תצפית עכשווית או אף אישית". וכן, "יגלו רגישות למורכבות של מצבים אנושיים... להאיר את ריבוי פניה של המציאות ולעודד פתיחות מחשבתית"¹¹

על פי האמור לעיל, ברור שהדיון הכיתתי צריך 'לפתוח' את היצירות הספרותיות ולכוון את התלמידים לעבר פיתוח עמדות מנקודת תצפית עכשווית, שאחת מהן היא השיח המגדרי, שמוצא את ביטוי בתחומים דיספלינרים שונים. על אחת כמה וכמה במסגרת דיון ביצירות ספרותיות המשקפות הבניות תרבותיות.

אין אנו מצפים לכפייה של עמדות פמיניסטיות אלא בהעלאת הנושא ובהבאת הדברים לכלל מודעות. ההצעות שהובאו ויובאו להלן אינן מתיימרות להציג ניתוח מלא ומקיף של כלל היצירות המופיעות בתכנית הלימודים בספרות, שכידוע משופעת במגוון רחב של אפשרויות בכל הז'אנרים הנלמדים (שירה, סיפור קצר מתורגם ועברי, סיפורי עגנון, דרמה קלאסית, דרמה מודרנית ורומאן). הדברים גם אינם מתיימרים להיות מחקר אקדמי מקיף, אלא כוונתם להראות כיצד מתאפשר דיון ביקורתי ביצירות הספרות באופן שיכול להתאים לתלמידי החטיבה העליונה (י', י"א, י"ב) באמצעות מבט מדגים על ארבעת שירי רחל המצויים בתכנית הלימודים לבגרות.

ג. חופש יצירה מוגבל בשירתן של נשים ביצירה העברית המתחדשת:

הנחות היסוד הנסתרות שמלוות את שירתן של משוררות עבריות

כאמור, תכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה נותנת ביטוי ל'קולותיהן' של יוצרות נשים. אחת השאלות הנשאלות בהקשר זה הינה - האם קיימים מאפיינים מיוחדים לשירת נשים או לספרות נשים בכללותה?¹²

שאלה זו מהווה את אחד מנושאי המחקרים של ההגות הפמיניסטית המטה פואטית. ניתן להעלותה לדיון ומחשבה בפני תלמידי החטיבה העליונה, אך לא להציבה במרכז הדיון שנערך במסגרת שיעורי הספרות. מנקודת מבטנו, אפשר לשאול האם הטקסט 'נשי' או 'גברי'? ובעיקר ראוי לשאול - האם הוא מבטא נורמות הגמוניות או שהוא חותר תחתן? זאת מפני שגם טקסטים של יוצרות נשים יכולים להכיל בתוכם עמדות ותפיסות של ההגמוניה הפאטריאכלית. גם יוצרות נשים הן תוצר של הבניות ותפיסות החברה המקיפה אותן וגם אצלן ניתן למצוא הפנמה של מבט מצמם או מגביל של הדימוי הנשי. בה בעת, טקסטים שנכתבו על ידי יוצר גברי יכולים להבליע בתוכם עמדות או קולות חתרניים. לכן יש לעודד קריאה ביקורתית, שתזהה את העמדות ההגמוניות או לחילופין את העמדות החתרניות המובלעות בו - קריאה שתחשוף בטקסט שכפול של דפוסים הגמוניים ותחלץ ממנו בו זמנית אמירות חתרניות.¹³

שירת נשים היא תופעה תרבותית חדשה. התרבות הובנתה ועוצבה במשך אלפי שנים על ידי גברים. הללו עיצבו עולם ערכים חשוב ומכונן, אך בין היתר עיצבו באמצעות היצירה התרבותית תפיסות פטריארכאליות שהשפיעו וכווננו כאחד, את דפוסי החיים החברתיים ואת יחסי הכוח ההיררכיים בין גברים לנשים במשך אלפי שנים.

11 משרד החינוך, **תכנית הלימודים בספרות**, עמ' 12

12 שאלה זו היא אחד מנושאי המחקרים של ההגות הפמיניסטית המטה פואטית. דיון מסכם ומקיף בשאלה זו, ניתן למצוא בפרק המבוא לספרה של פנינה שירב, **כתיבה לא תמה**, בו היא דנה בשאלות: האם ספרות נשים נושאת עליה סימני זיהוי תוכניים או צורניים? "האם נשים כותבות באורח שונה מגברים?", "האם ובמה נבדלים ייצוגי נשים בספרות הנכתבת על ידי גברים מייצוגים מקבילים בסיפורי נשים?", "האם קיימת מסורת של ספרות נשים - האם אפשר לתת בה סימנים?" בשאלות אלה ואחרות דנה שירב תוך התייחסות להגות הפמיניסטית של וירג'יניה וולף, סימון דה בובואר, הלן סיקסו, לוס איריגארי, סנדרה גילברט, סוזן גובר, ואחרות...

על כך, ראה: שירב פנינה, **כתיבה לא תמה - על כתיבתן של יהודיות הנדל, עמליה כהנא כרמון ורות אלמוג**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1998, עמ' 9-30.
13 על אופני קריאה חתרניים בטקסטים ספרותיים, ראה בספרה של אורלי לובין, **אישה קוראת אישה**, הוצאת אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן, 2003

התבוננות בתהליך התקבלותן של משוררות נשים לספרות העברית, מדגים את שליטתם של יוצרים גברים בהווה התרבותית.

שירת נשים בספרות העברית באה לעולם בשנים 1920 - 1922, שנים לאחר ספרות ההשכלה וספרות התחייה. דן מירון, בספרו "אימהות מייסדות, אחיות חורגות" מעלה את השאלה, מדוע שירת נשים התאפשרה דווקא בשנים אלה? לדבריו, שירת נשים התאפשרה על רקע המהפכה האנטי ביאליקאית. רחל לא הוערכה במיוחד על ידי הממסד הביאליקאי, אך היא הוגדרה כשירת נשים - כתופעה נסבלת לעומת החתרנים המודרניסטיים, דוגמת שלונסקי ואלתרמן. עם זאת, היא גם לא הוערכה כמשוררת גדולה על ידי המודרניסטים החתרניים.¹⁴

דן מירון מונה ומפתח את ההנחות הנסתרות, שנקבעו במהלך ההתקבלות של שירת הנשים העברית בראשיתה. הנחות שליוו אותה עד לימי קום המדינה, ואף מלווים אותנו גם היום "כצללים ממאנים להרפות וקולן נשמע ברמה". כדוגמה לכך, הוא מביא את התגובות השליליות והקולניות על שירתה של יונה וולך, כיוון שלראשונה יצאה שירת הנשים למרד גלוי.¹⁵

להלן ההנחות הנסתרות הקיימות במימסד הספרותי ההגמוני בנוגע לשירת נשים:

א. "שירת נשים רצויה בספרות העברית ואף מתקבלת בעין יפה כשהיא מהווה 'תוספת' לשירת הגברים ואינה באה להתחרות עמה ואף לא באה להציע פרספקטיבה שירית שונה לגמרי. עליה להשלים את החסר בשירת הגברים... עליה להיות 'אחרת' אך גם מוכרת. 'שונה' ובכל זאת לא שונה מדי". דן מירון גם מבקש לברר מהי אותה 'נשיות', ששירת הנשים אמורה להשלים. האם זוהי נורמה חיובית המבטאת מציאות רגשית וגופנית קיימת ועומדת ברשות עצמה או שמא זוהי נורמה שלילית במובן זה שהיא מגדירה את הזהות הנשית על פי ההבדל שבינה לבין הזהות הגברית.¹⁶ שאלה זו חשובה לדינונו בשעה שנבחן את השירים המצויים בתכנית הלימודים.

ב. "הזהות הנשית מרוכזת בריגושים ובתחושות הכרוכים בקשר שבין האישה לעולם הגברי, כלומר - באהבה, בתשוקה, בהריון ובאמהות - מכאן ברור שהתימות המיועדות לשירת הנשים עוסקות ביחסים בינו לבין". יתירה מזאת, דן מירון ממקד את הדברים בסוג מסויים של 'אהבה' - באהבתה של האישה אל הגבר, בנגעוים אליו, בהתרפקותה על כוחו, בהזדקקותה לגבריות. לדבריו, נושאים כאלה מתקבלים תמיד כעדות ל'כנותה' ולאמיתותה. כדוגמה להמחשת מגמה זו הוא מביא את דחיקת רגליהן של משוררות שניסו להביע אמירה אחרת. כגון, אסתר ראב, אנדה פינקרפלד, שניסו להביע אמירה שונה שהתקבלה כקוקטיות נשית, כמין התגרות קלה במהלך משחק האהבה, שסופו קבלה מלאה של יעוד האישה - כניעה. גם המרד הנשי של המשוררת בת מרים טושטש לגמרי הן על ידי המבקרים והן על ידי המשוררת עצמה.¹⁷

ג. נושא האהבה שהותווה כמעט כתנאי להתקבלותה של משוררת אישה אף הוא הוגבל לפי מחקרו של דן מירון. 'מות' העיסוק באהבה "הכשרה" או באהבה "החטאה", אך אף פעם לא באהבה שכלתנית אינטלקטואלית. אין כלל ציפייה ששירת נשים תתרום באופן אינטלקטואלי אמיתי לספרות העברית. כדוגמה לכך דן מירון מביא את תהליך מזעור האינטלקט שנאלצה לאה גולדברג לעבור. היא, שעלתה בהשכלתה התרבותית ובהיכרותה מגוון של טקסים ספרותיים ופילוסופים על רבים מן המשוררים בני דורה, נאלצה להצפין את האינטלקטואליות בשיריה ולהתבלט כמשוררת 'נשית'.¹⁸ דוגמה נוספת שמביא דן מירון היא ההתעלמות משירתה של זלדה שניאורסון מישקובסקי עד לשנות ה-60. התעלמות שנבעה, לדעתו של דן מירון, לא רק מן "הרליגיוזיות

14 מירון דן, **אמהות מייסדות, אחיות חורגות - על ראשית שירת הנשים העברית**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2004, עמ' 46-50

15 שם, עמ' 160

16 שם, עמ' 162

17 שם, עמ' 162 - 167

18 שם, עמ' 167 - 169

שאפינה את שירתה, אלא מנטייתה של המשוררת לחשוב מחשבה רליגיוזית, להפוך את התנסויותיה לחיוויים הגותיים בלתי מטפוריים.¹⁹

ד. שירת נשים מוגבלת גם מן הבחינה הז'אנרית. עליה להתמקד בליריקה וגם בתחום זה עליה להתרחק מן הז'אנרים הליריים ה'גבוהים' והסבוכים כמו האודה והאליגיה הפורמאלית. אפילו לאה גולדברג שחידשה חידוש גדול כאשר הכניסה לשירתה צורות קלאסיות דוגמת הסונטה או הטריצנה, נמנעה מחריגה מתחומי של השיר הלירי הקצר.

ה. שירת נשים, מוטב לה שתהייה אישית וריגושית. "אין מצפים ממנה שתבנה את שירה וכן את קובצי שירה על פי עקרונות מבנה אנטי פרסונאלי (כמו שבנו את שיריהם וספריהם שלונסקי ואלתרמן למשל). תבנית היומן השירי היא זו ההולמת אותה ביותר".²⁰

ו. "שירת נשים מוטב לה שלא תהייה 'קשה' ו'בלתי מובנת' ובייחוד מודרניסטית ואקספרימנטאליסטית... עליה למקם עצמה בתוך המחנה המודרניסטי בקצה האגף השמרני שבו..."²¹ כלומר, שירת נשים צריכה להיות 'שקופה' וברורה, לא מתוחכמת ולא מתחכמת, וכן, אל לה להעז לשבור את הקיים. המרד ושברית המוסכמות השיריות שייך לתחום הגברי - לתחום הלוחמני, זה שמעז, זה שפורץ קדימה. בעוד האישה - גם אם היא יוצרת, צריכה להצטמצם בגבולות מגבילים שמתווה לה ההגמוניה הגברית.

דבריו של דן מירון ממחישים היטב את יחסי הכוח הקיימים בין גברים לנשים בתוך הממסד הספרותי. האופן בו הוא מנתח את פריצתה של יצירה נשית, מראה שההגמוניה הספרותית- הגברית מאפשרת לנשים 'להשמיע את קולן', בשלב בו מעמדן מאוים על ידי קבוצות חתרניות גבריות אחרות (שלונסקי ואלתרמן), אולם בה בעת מקפידה, אותה הגמוניה, לשמר את מעמדן הנחות מול יוצרים גברים. ניתוחו מדגים את יחסי ההיררכיה הפאטריארכליים, שמבקשים לשמר את מעמדם ההגמוני של גברים מול נשים גם בתחום היצירה.

ברור שבתהליך ההוראה של שיר, סיפור, רומאן או דרמה, איננו עוסקים בתהליך ההתקבלות של יוצר. דיון מסוג זה מקומו במחקר האקדמי ובוודאי יכולים להתפרסם מחקרים חדשים שיציגו את תהליך ההתקבלות של יצירות נשים מנקודות מבט אחרות וחדשות. הדברים מובאים, בין היתר, על מנת להדגים את מהותם של יחסי ההיררכיה, שקובעות תפיסות פטריארכליות וייתכן שיש להזכירם בשעה שדנים ביצירתה של יוצרת אישה. ייתכן שדווקא פריצתה של שירת נשים מעוררת את המגננות הפאטריארכליות, ש'נזעקות' במודע, או שלא במודע, להגן על מקומם של גברים בראש ההיררכיה התרבותית ספרותית.

ד. רצף והמשך של יסודות פאטריארכליים יהודיים במיתוס רחל הציוני:

מיתוס רחל מנקודת מבט מגדרית

רחל היא אחת מן המשוררות המוכרות ביותר בציבור הישראלי והמפגש של התלמידים עמה מתרחש טרם הגעתם לחטיבה העליונה. פעמים רבות מכירים התלמידים את המיתוס שנכרך בה ובשירתה לפני המפגש עם שירה.

מעניין שלמרות ששירתה של רחל לא הוערכה במיוחד - לא על ידי ההגמוניה הספרותית הביאליקאית וגם לא על ידי המשוררים 'המודרניים' - לאחר מותה צומח מה שמכונה על ידי דן מירון - "פולחן רחל".

19 שם, עמ' 169 - 170

20 שם, עמ' 170 - 173

21 שם, עמ' 173

הוא מנתח את המיתוס הצומח לאחר מותה כסיפור פאסיון המבנה דמות מיתית קדושה. לדבריו, צומח תהליך של איקוניזציה, מיסטיפיקציה ומיתוזאציה של רחל.

בניתוחו מראה דן מירון כיצד נקשרים בדמותה ערכים של אהבת הארץ, ויתור והקרבה למען הכלל באופן שמתעלם משיקולי תועלת אישיים. כמו כן, המיתוס שם במרכז היבטים ביוגרפיים מסויימים כמו: חולניותה של רחל, עקרותה, בדידותה - רווקותה, לצד היבטים כגון: יופייה ונשיותה הקורנת של רחל, מחלת השחפת שלה, דרך הייסורים שנאלצה לעבור ומותה בגיל צעיר ומציגם באופן רומנטי.²²

על פי ניתוח של מירון, ניתן לומר שהמיתוס מבנה דמות נשית מארטרית, שוויתרה על מימוש אישי במסגרת זוגית משפחתית למען הכלל - האדמה הארץ. המיתוס לכאורה מרומם את דמותה של רחל כדמות טהורה וקדושה, כשלמעשה בחינה שלו מלמדת שגם המיתוס וגם סיפור חייה 'האמיתיים' של רחל וכן תהליך התקבלותה, משקפים את ערכי החברה הפטריארכאליים באותה תקופה. הייצוגיות של רחל כדמות קדושה, המאופיינת בהקרבה עצמית למען האדמה, תואמת את הייצוגיות הדיכוטומית של נשים בתרבות (קדושה מול קדישה; חווה מול לילית; אם מול זונה; מלאך מול מכשפה). גם הבלטת עקרותה, בדידותה ורווקותה תואמת את הערך הפאטריארכלי, המבקש להבנות את המימוש הנשי רק באמצעות זוגיות ופריון.

בהקשר זה ראוי להזכיר את מאמרה של רחל אליאור, שמנתחת את הקשר בין פריון, טבע ומחזוריות. רחל אליאור חושפת את היסודות הפטריארכאליים המשוקעים בשורשיה של התרבות היהודית וממשיכים להיות ניצבים גם בחברה הישראלית הדמוקרטית. היא מצביעה על הקשר הסמנטי שקיים בין ארוסה לארים - שתי מלים הקשורות לארס (ארץ). גם המושג בעל קשור בביטוי 'בעל' - אלוהי הסערה והגשם. המושג בתולין מיוחס גם לקרקע בתולה וגם לנערה בתולה. פריון האדמה ופריונה של האישה מתוארים במושגים דומים הקשורים לזרע, זריעה והזרעה. בנוסף לכך היא מראה כיצד "חלק ניכר מן הסיפורים המקראיים הקשורים לנשים כרוכים בעקרות ובציפייה כואבת לפרי בטן..."²³

נוכח דברים אלה, ניתן לומר שמיתוס רחל ממשיך את המיתוסים מכונני היסוד של הפטריארכאליזם היהודית. הכלל ברעיון הציוני והאדמה במיתוס רחל, הופכים להיות מעין דמות גברית פטריארכאליזם שלמענו מקריבה רחל את עצמה. ניתן היה לומר, שערכים אלה התוו גם את דרכם של גברים בכלל היצירה העברית הציונית המתחדשת, אולם בהקשר של רחל - מובלטים לצד ערכי ההקרבה למען הכלל גם ייצוגים נשיים רומנטיים כיופי, עדינות נפש, קשיים, סבל פיסי ונפשי.

יתירה מכך, ניתן אף לקבוע שמיתוס רחל תרם לצמצום מקומה של רחל כאומן יוצר - במקום זאת רחל אינה מספיק 'טובה', מפאת ייצוגה הנשי. גם כיוצרת היא נתפסת כמשוררת נשית מובהקת - סנטימנטאלית ופשטנית, ששירתה פשוטה ומוגבלת, נעדרת רבדים ועומקים יהודיים. מיתוס רחל כדמות קורבנית מגמד את מקומה של רחל כפורצת דרך - כאם מייסדת ומכוננת בשירה העברית. בעיני ההגמוניה הגברית היא נתפסת כאחות חורגת ואפילו נחותה וחלשה; כזאת שסולחים לה על חולשתה.

22 שם, עמ' 114-118, עמ' 124.

23 אליאור רחל, "נוכחות נפקדות, טבע דומם ועלמה שאין לה עיניים: לשאלת נוכחותן והיעדרן של נשים בלשון הקודש ובמציאות הישראלית" בתוך עצמון: **התשמע קולי: ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**, הוצאת ון ליר, הקיבוץ המאוחד, ירושלים, 2001, עמ' 54, עמ' 55, הערות 6, 7.

דן מירון מצביע בספרו על 'הבקיעים' הרבים שקיימים בסיפור הפאסיון של רחל. לדוגמה: רחל לדבריו, לא התמסרה לעבודה חקלאית, לא נתנה את חייה ובריאותה למען עבודה זו ואף לא היססה לנטוש אותה ולצאת לצרפת ללימודים ולהתערענות תרבותית.²⁴

לדבריו של מירון, מיתוס רחל שירת בשעתו צרכים פוליטיים של תנועת העבודה וכן של הממסד הספרותי.²⁵ הוא גם מראה שמיתוס הקורבן של רחל היה כלי שרת בידיו של ביאליק - ההגמון הגברי. באמצעותו הוא 'קיצץ' את כנפיהן של משוררות נשים, והצביע על הדמות שלאורה תלכנה - רחל. הוא הבחין בעצמתו הסוגסטיבית הגדולה של מיתוס הקרבן והשתמש בו כדי לקבוע את דמות רחל כאמת המידה לשירת נשים על מנת שתישאר צנועה, קטנה וכפופה לגדולים וטובים ממנה...²⁶

דברים אלה מעידים על העוול שנגרם לדמותה של רחל ולשירתה - בדידותה ועקרותה הם פרטים ביוגרפיים, שאמנם מוצאים ביטויים בשירתה, אולם מצבים אלה אינם צריכים להיות הפריזמה דרכם עוברת כל מהותה של רחל הן כאדם והן כיוצרת. יש להגיע אל שירתה, ולפרשה כאשר אנו 'נקיים' מן ה'קליפות' המגדריות שליוו את תהליך התקבלותה ושירתו את הערכים של הממסד הספרותי. אמנם פריצתה של רחל מוסברת על רקע ההקשר ההיסטורי תרבותי (אותו מתאר דן מירון בספרו) - על רקע המאבק הגברי שהתקיים בתוך הממסד הספרותי, בין הפואטיקה הביאליקאית לבין קבוצת המשוררים החתרנית. ניתן אף לומר שרחל עדיין מפעמת בעוצמה בקרב הציבוריות הישראליות הודות למיתוס שנכרך בדמותה אשר סייע ב'שיווקה' כמשוררת פופולארית עד עצם היום הזה. אך לא רק זאת, רחל נוכחת בתרבות הישראלית בזכות כוחם הלירי רב העוצמה של שירה שהופך אותם לשירים בעלי אופי קלאסי. שירים שהרלבנטיות שלהם נשמרת עד לימינו בשל יכולתם להעמיד חוויות אנושיות של כאב, בדידות, כמיהה והחמצה שרלבנטיות לכל אדם באשר הוא ובכל עת.

24 ראה מירון דן, 2004, עמ' 124-125. מירון עורך ניתוח ריאליסטי פסיכולוגי של גורלה של רחל. הוא מראה ש'בחירותיה' אינן תוצר של בחירות ציוניות הירוואיות, אלא תוצר של סיבות רגשיות, שמנעו ממנה פיתוח של זוגיות ואינטימיות.

25 שם, עמ' 126-145, בעמודים אלה מנתח מירון בפירוט רב את האופן בו הופך מיתוס רחל, כלי המשרת את הצרכים הפוליטיים של תנועת העבודה.
26 שם, עמ' 150.

ה. עיון בשירי רחל המצויים בתכנית הלימודים מהיבט מגדרי

1. אהבת רחל ויעקב כדגם של זוגיות פאטריארכלית קלוקלת בשיר "זמר נוגה"

זֶמֶר נוֹגָה

הַתְּשִׁמֶּעַ קוֹלִי, רְחוּקִי שְׁלִי,

הַתְּשִׁמֶּעַ קוֹלִי, בְּאֶשֶׁר הִנֵּה -

קוֹל קוֹרֵא בְּעֵז, קוֹל בּוֹכָה בְּדִמִּי

וּמַעַל לְזֶמֶן מְצֹנָה בְּרָכָה?

תִּבְּלֵ זֶה רֶכֶּה וְדִרְכִּים בָּהּ רַב.

נִפְגָּשׁוֹת לְדָק, נִפְרָדוֹת לְעֵד.

מִבְקֵשׁ אֶדָם, אֵף כּוֹשְׁלוֹת רִגְלָיו,

לֹא יוּכַל לְמַצֵּא אֶת אֶשֶׁר אֶבְד.

אֶחָרוֹן יָמֵי קָבֵר קְרוֹב אוֹלִי,

קָבֵר קְרוֹב הַיּוֹם שֶׁל דְּמָעוֹת פְּרִידָה,

אֶחָכָה לָךְ עַד יִכְבּוּ חַיִּי,

בְּחִכּוֹת רַחֵל לְדוֹדָהּ.

את השיר "זמר נוגה" ניתן לראות כשיר געגועים לאהוב, כשיר כמיהה לנמען גברי. כאשר הדוברת בשיר מבינה שסיכויי ההתממשות של כמיהה זו קלושים והציפייה לפגוש את האהוב בלתי אפשרית. היא חותמת בהצהרה נשית מצופה - "אחכה לך עד יכבו חיי / כחכות רחל לדודה". כלומר, נהוג לראותו וללמדו כשיר אהבה שעוסק ביחסים בינו לביתה. ככזה, ניתן לומר שרחל נענית למצופה ממנה כמשוררת אישה.

ואכן, כבר בכותרתו מכריז השיר על עצמו כשיר 'נשי'. כשיר המבקש לפרוט על נימי הרגש והלב. כשיר המבקש לעורר רגש ועצבות הן בקרב קהל הקוראים והן בקרב הנמען הגברי אליו היא פונה. כבר בעצם הבחירה במונח 'זמר' שנחשב כז'אנר עממי יותר ממונח ה'שיר', ניתן להבחין במגמה של הצטנעות ואולי התבטלות. האם רחל מראש צפתה ששיר זה כמו רבים משיריה יולחן, אולי מראש ביטלה אותו כשיר כיוון שחשבה שאינו ראוי לעמוד על המדרגה של שיר לירי? או שמא חשבה ש'זמר' קליט וסנטימנטאלי יעיר את לבו של הנמען הרחוק למענו היא מוכנה להקריב את עולמה הרגשי "עד יכבו חיי". דומה שהשיר נותן מענה להבניות הגבריות הרואות את כל מהותה של האישה כמהות העוברת דרך יחסיה עם הגבר. ללא האהוב חייה ריקים, בטלים ורצופי סבל.

גם הקול הדובר העולה מן הבית הראשון הינו קול נטול מסכות. עולם הרגשות צף ועולה מן השיר כבר משורות הפתיחה. הפנייה הכפולה, הישירה והדרמטית אל דמות הנמען הגברי מבטאת את כמיהתה הנואשת אל הדמות הרחוקה והבלתי מושגת ומחזקת את הממד הסנטימנטאלי העולה מן השיר. על פי הדברים הללו, ניתן לומר שהשיר נותן ביטוי לציפיות ולנורמות הגמוניות המצופות מן הקול ה'נשי'.

למרות זאת בקריאה אחרת של השיר, ניתן לקרוא אותו כשיר תפילה המבטא את בדידותו של היחיד, את היזקקותו וזעקתו לקשר ולהתחברות, לאו דווקא עם נמען גברי אלא אפילו עם ישות רוחנית; כשיר המבקש למחות כנגד המציאות הקיומית. הנחה זו מתבססת על מרכיבים נוספים שקיימים בשיר שעוסקים בניכור ובהחמצה שמאפיינים את חוויית הקיום האנושית. החוויה הנפשית המוצגת בשיר היא תוצר של 'עולם מקולקל' – עולם שבו האדם אינו מצליח להגיע למציאות רגשית, נפשית ורוחנית באמצעות התחברות ויצירת קשר ועל כן כל שנותר לה לדוברת שחויה חוויה של ייאוש ובדידות, הוא לפנות אל נמען רחוק ובלתי מושג בציפייה שהמזור יבוא ממקור חיצוני לה.

דומה, שדמות "רחוקי" הופכת להיות בשיר מושא וסמל לכמיהה אל ישות כמעט שמימית, בלתי מושגת בדומה כמעט לכמיהה לאהבה שמובעת בשירי האהבה של ביאליק. הכמיהה להתעלות באמצעות נמען בן המין השני היא תימה מרכזית בשירי בני דורה של רחל, אלא שבעיני הביקורת (הגברית) לובשת הכמיהה לאהבה של ביאליק ממדים מיסטיים רוחניים בעוד שאת שיריה של רחל בחנה הביקורת רק דרך הפריזמה של יחסים בינו לבינה ובזאת צמצמה וגימדה את מקומה כיצירת.

אמנם הציפייה הרומנטית לאהוב שיגאל את הדוברת מסבלה מלמדת על הפנמה של דימויים גבריים ביחס לנשים אלא שדימויים כגון אלה קיימים גם אצל יוצרים גברים. ההתייחסות הפרשנית לשיריה של רחל מדגימה את התיגו המגדרי של שיריה. ההתמקדות הפרשנית בנושא האהבה ויחסי כמיהה וגעגוע לאהוב, היא תוצר של שיוך מגדרי. הרבדים הקיומיים הטרנסצנדנטיים שקיימים בשיריה טושטשו. הכמיהה המובעת בשיר היא צורך אנושי אוניברסאלי המאפיין נשים וגברים כאחד. כמיהה המבטאת את הצורך האנושי בהתחברות עם הזולת ובמציאות רגשית ונפשית. מבחינה זו, ניתן לומר שרחל פורצת דרך, מבטאת את קולה ומעזה לפרוץ בדרכה המינורית את המצופה ממנה כמשוררת שאמורה לכתוב שירים בנושאים מוגדרים ולהטמין אמירות קיומיות וחוויות אנושיות בהן עוסקים גם יוצרים גברים.

החזרה על המילה קול (קולי, קול) מחזקת את יסוד הזעקה העולה מן השיר – הקול הוא קול כאוטי ראשוני שאינו תחום ומוגבל על ידי מילים – זהו "קול קורא בעוז", "קול בוכה בדמי" – זהו הקול שעולה וזועק מתהומות הרגש הכאוטי. הקולות שמבקשת רחל להשמיע הם קולות אוקסימורונים: מצד אחד, קול קריאה חזק, מצד אחר, קול שקט הבוכה בדמי – בשקט. הקול הראשון מופנה בקריאה חסרת מלל אל החוץ, הקול השני מופנה כלפי פנימה והוא מבטא תהליכים פנימיים. דומה שבדברים אלו נותנת רחל ביטוי לחוויית הקיום הנשית, לדיבור הנשי. מחד, הקריאה – הזעקה הכאוטית הראשונית, ומאידך, הבכי שאף הוא ראשוני ובא מעמקי הנפש. ואולי בדרכה שלה מנסה היא למרוד ולחתור כנגד הלשון המושגית הגברית ומחזירה אותנו אל הקשר המוקדם, הנשי, הקדם לשוני²⁷ ומבשרת, באופן אינטואיטיבי הגות פמיניסטית פוסט סטרוקטורליסטית. אמנם תיאורה של רחל כמשוררת דקונסטרוקטיבית אינו הולם את הדימוי של שירת רחל, שאינה 'מעזה' לקעקע יסודות של לשון באופן גלוי ובוטה, אך מצליחה לתת ביטוי לחוויה נשית שקולה הושקת במשך אלפי שנים וכל שנותר לה הוא קול הצעקה והבכי נטול הדיבור המושגי.

בהמשך 'מעזה' הדוברת להשמיע קול של התרסה כנגד הצדק הקוסמי. היא ממשיכה את הקו הדרמטי בו פתחה את השיר ובאמצעות שאלה ישירה: "ומעל הזמן מצווה ברכה?" הביטוי "מעל הזמן" מכונן אל מהות שנמצאת מעבר להוויה האנושית. בדרכה, חותרת הדוברת כנגד התפיסה הרואה את העולם כעולם מתוקן, הרמוני ששורה

27 בעניין זה מעניין יהיה להרחיב באמצעות התיאוריות הפמיניסטיות הפוסט סטרוקטורליות של ג'וליה קריסטבה ולוס איריגארי, שמבקשות לשון שתחתור תחת המבט הפאלוצנטרי, שהבנה את הלשון הפאטריארכלית. בדרך זו, ניתן יהיה לערער את דפוסי המחשב והתרבות הפאטריארכלית. דיון מתומצת, ניתן למצוא אצל שיר פנינה, (לעיל, הע' 12), עמ' 15-16

עליו ברכה. העולם אותו מתארת רחל בשיר זה, הוא עולם שבו אינה מתממשת התחברות אנושית מתוקנת בין אדם לאדם, בין אישה לגבר או בין אדם לכוחות חזקים ממנו אשר שולטים בו ואינם מסייעים ביצירת ההרמוניה המיוחלת. בעולם, שסדריו אינם נכונים, גם זוגיות ואהבה לא יכולות להתממש באופן הרמוני ובמקום שתמלאנה את תפקידן כמקור הנחמה בחייו של אדם, הן הופכות למצבים אנושיים שמדכאים את היחיד.

הבית השני, נראה כולו כעומד בפני עצמו. אין בו פנייה אל דמות הנמען ודומה, שהדוברת וויתרה על גאולה באמצעות הקריאה והבכי המופנים אל הנמען הרחוק. הבית השני והמרכזי הוא דיבורו של אדם מול עצמו. של אדם שעומד ומתבונן באופיין של המערכות האנושיות. התבוננות זו מלמדת אותו שהעולם - "תבל" מספק דרכים ואפשרויות רבות שאינן מתממשות - "נפגשות לדך, נפרדות לעד". ההתחברות אליה ייחלה הדוברת בבית א' אינה יכולה להתממש לפי הנאמר בבית ב'. החיים האנושיים מנקודת מבטה של הדוברת מזמנים רק לרגע קט אפשרות של חיבור בין אדם לזולתו, אולם חיבור ממשי ומלא אינו מתממש. בדברים אלה מנבאת רחל את אופיים של הקשרים החברתיים המאפיינים את העידן המודרני ויחסי האהבה המאפיינים עידן זה; מתקיימים מפגשים רבים בין בני אדם, בסיטואציות שונות, אך הם זמניים וחולפים. הדוברת ניצבת מול חוויית הניכור המודרנית, חוויה שהיצירה המודרנית והפוסט מודרנית עוסקת בה רבות. עמידה זו של רחל מול חוויית הניכור היא תוצר של התהליך הפנימי, שניצניו מופיעים בבית הראשון - תוצר של הבכי השקט. הבכי השקט מוביל להתבוננות של אדם בעולמו. בדומה לסבל הטראגי שמוביל לעבר הידיעה וההארה בדבר טיבו של הגורל האנושי ואופיו של האדם. זהו אינו בכי סנטימנטאלי. זהו בכי שמוביל להכרה וידיעה.

הבית השלישי הוא דיבורה של דוברת העומדת מול המוות הקרב. המוות שמבטא יותר מכל את המסתורין והאבסורד הקיומי, עומד במרכזו של הבית האחרון. הפנייה אל הנמען מגיעה בעקבות עמידה זו של אדם מול מותו הקרב - "אחרון ימי כבר קרוב אולי / כבר קרוב היום של דמעות פרידה" - עמידה זו מובילה את הדוברת אל הפנייה החוזרת אל מקור חיצוני.

החזרה הכפולה על הביטוי "כבר קרוב" עומדת בניגוד לנמען הרחוק, וגם אם הוא "שלי" הוא אינו ממשי ואינו מתממש. הנוכחות היחידה הקרובה והממשית היא נוכחותו המתקרבת של המוות. מתוך חוויה זו של אבסורד, המשמעות יכולה להתמלא רק באמצעות פנייה אל הנמען - היאוש מוליד את הציפייה חסרת התוחלת לנמען, שזהותו כאמור יכולה להתפרש על פי ההקשר השירי כדמות גברית אך גם כישות רוחנית, שתיצוק משמעות ומזור לבדידותה של הדוברת.

מעניינת ההקבלה, שעורכת רחל בינה לבין רחל המקראית. ייתכן שאלוהיה זו לסיפור אהבתם של יעקב ורחל היא שהזינה את הפרשנות הרומנטית לשיר זה. אולם אם נתייחס לשיר זה כמדרש מודרני, הרואה בשירים המקיימים יחסי אינטרטקסטואליות עם המקרא, ומאזכרים דמויות מקראיות כמדרש מודרני, כלומר, כדרך חדשה ומודרנית ולעיתים דקונסטרוקטיבית, לפירוש אירועים, סיטואציות ודמויות מקראיות, נוכל לומר שרחל המשוררת מציגה נקודת מבט חדשה ביחס לסיפור המקראי, לפיה אהבתם של רחל ויעקב לא הצליחה להתממש בעודם בחיים, והמקום היחיד בו יכלה להיפגש הוא המוות.

הסיפור המקראי אינו 'פותר' את סיפור אהבת רחל ויעקב באופן מלא. הסיפור המקראי (בראשית כ"ט - ל') כותב: "ויאהב יעקב את רחל" (בראשית כ"ט, י"ח) "ויעבוד יעקב ברחל שבע שנים ויהיו בעיניו ימים אחדים באהבתו אותה" (בראשית כ"ט, כ'). גם בשעה שקיים יחסי אישות עם לאה 'השנואה' ועם זילפה, שפחת לאה, עדיין כותב המספר המקראי: "ויבוא גם אל רחל ויאהב גם את רחל מלאה ויעבוד עמו עוד שבע שנים אחרות". כלומר, הוא מעמיד

במרכז את עולמו של יעקב. המספר המקראי אינו מתייחס לעולם הרגשות של רחל. רחל היא כלי להאדרת דמותו ועולמו הרגשי של יעקב. ההתייחסות היחידה לעולמה הרגשי של רחל מופיעה בהקשר של ילודה ופריון:

”ותרא רחל כי לא ילדה ליעקב ותקנא רחל באחותה ותאמר אל יעקב: הבה לי בנים! ואם אין מתה אנוכי. ויחר אף יעקב ברחל ויאמר: התחת אלוהים אנוכי אשר מנע ממך פרי בטן?”²⁸

פסוקים אלה מבטאים את סבלה העמוק של רחל המקראית, סבל שיסודו בעולם שנשלט על ידי גברים, אשר בונים עולם המושגת על ערכים פטריארכאליים. בעולם זה מהותה כאדם נמדדת באמצעות יכולת הפריין וההולדה שלה ומכאן באה צעקתה: “הבה לי בנים”. דיאלוג זה בין רחל ויעקב מדגים את יאוושה של רחל, שהחמיצה את האהבה. דיאלוג זה מבליט את ‘קלקולו’ של העולם שמתארת רחל המשוררת בשירה. בעולם מתוקן, זוגיות ואהבה הם דרך לגאולת היחיד וליציקת משמעות לחייו. בעולם המתואר בשיר, כמו בסיפור המקראי, הכמיהה לשלמות רגשית ורוחנית אינה יכולה להתממש, משום שהאהבה והזוגיות הופכים להיות מכשיר בבניית יחסי כוחות. לכן, אביה של רחל, לא שעה לרגשותיה, ובאופן מניפולטיבי השתמש ברגש הטהור כדי לנצל את יעקב ולשעבדו לצרכיו. גם יעקב, אהובה של רחל, מתרחק ממנה ככל שההגמוניה הגברית שלו בתוך משפחתו מתעצמת. הוא בעל נשים רבות, צאן ובקר, רכוש רב. הוא מעגן עצמו ומבסס עצמו בשבטיות הפטריארכאלית, מתרחק מן הרגש הראשוני הטהור, אוטם עצמו בפני רחל, ולכן מגיב אל זעקת הסבל שלה בגסות רוח.

הדוברת בשירה של רחל רואה את סבלה של רחל המקראית, היא מבינה שבעולם בו שולט הניכור ויחסים בין בני אדם מושתתים על בסיס כוחני, אהבה אינה יכולה להתממש. מתוך תובנה טראגית זו, מבינה הדוברת שכמו רחל המקראית, גם היא אינה יכולה להגיע לשלמות ולמליאות הנפש בהווה הנוכחית. ומתוך ייאוש, היא פונה אל המוות בתקווה אחרונה שבו תתממש כמיהתה.

ראוי לציין, שבנוסח הראשוני כתבה רחל בשורה האחרונה: “כאשר חיכתה סולביג לדודה”. לפי סיום זה, מזדהה הדוברת עם סולביג האשה האוהבת המחכה בביתה לאהובה הנודד. לא ברור מדוע שינתה רחל המשוררת את נוסח הסיום ובחרה לנקוט באלוזיה לדמויות מקראיות במקום למקם את שירה בהקשר של תרבות העולם הכללית.

במחזהו של ה. איבסן, “פר גינט” באים לידי ביטוי ייצוגים ברורים של נשים וגברים – גבר שיוצא לנדודים כדי למצוא את אושרו ושלמותו הרגשית. במרחב הביתי ממתינה האהובה לשובו. היא שרה לאהובה שיר געגועים ואהבה בתקווה שיגיע אליו ויחזיר אותו אליה. במחזה, בשונה מן השיר, הגבר שב אל האשה המחכה, לאחר ששניהם עברו מסלול חיים של הזדקנות. הוא שב אליה כשהיא נושאת את אהבתה אליו בתוכה, סוגר מעגל ומוצא את מותו בחייה. המחזה מאדיר לכאורה את דמות האשה האוהבת, אך יחד עם זאת הוא משמר ייצוגים ומבנה ייצוגים של גברים ונשים: הגבר שייך למרחב הציבורי, הוא מחפש את מהותו ואושרו על ידי נדודים, הוא בעל שאיפות טרנסצנדנטיות. האשה, לעומתה, תכלית קיומה בהמתנה וגעגוע – היא חיה דרכו. בעוד שהוא אישיות שחותרת החוצה, היא הווייתה מופנית פנימה אל ביתה, אל אהובה.

ברור שאלוזיה למחזה פרגינט מעגנת את השיר “זמר נוגה” במסגרת של הבניות תרבותיות קיימות, ונותנת מענה מרבי יותר לציפיות שהיו בתקופתה ביחס לשירת נשים. אלא שגם בהקשר הקודם מקבלת האשה האוהבת מענה לאהבה רבת השנים רק במוותה. בשני ההקשרים, הן היהודי והן האוניברסלי, שלמות האהבה יכולה להתממש רק עם המוות. האלוזיות התכניות באשר הן רומזות לדמויות נשים (הן סולביג והן רחל) שחוות חוויה של סבל שהיא תוצר של הבניות תרבותיות אשר ממקמות אותן במסגרת חוויה של דיכוי. אלא שהיבטים נשיים אלה שבאים לידי

28 בראשית, ל', א'-ב'

ביטוי בשיר זה אינם פוגמים ברבדים הקיומיים האוניברסליים שגם הם מתבטאים בו. רבדים, שכאמור, אינם מנת חלקן רק של נשים אלא של גברים ונשים כאחד.

החווייה הקיומית שעולה וצומחת מן השיר היא חוויה של כמיהה נואשת להתמלאות הלב והנפש. רחל מעמידה בשירה את הדמות הנשית במרכז ולא את הדמות הגברית. בכך היא נותנת לה מקום של כבוד ומפרשת את שני הסיפורים באור פחות רומנטי מן המקובל. היא מעלה על נס את הסבל הנשי שהוא תוצר של יחסיהן עם הגברים בחייהן. וגם אם רחל חשה הזדהות עם שתי הדמויות הללו, וגם אם נדמה שהיא מפנימה דימויים רומנטיים, דומה שהיא ניחנה ביכולת להתבונן במרכיבים שמונעים מן האדם לחוות חוויה של אושר ושלמות, ובדרך זו מגיעה אל הקתרסיס.

2. פניו הכפולים של הארוס על פי השיר: "פגישה, חצי פגישה"

פְּגִישָׁה, חֶצִי פְּגִישָׁה, מִכָּט אֶחָד מְהִיר,

קִטְעִי נִיבִים סְתוּמִים - זֶה דִּי...

נָשׁוּב הֶצִיף הַכֵּל, נָשׁוּב הַכֵּל הַסֶּעִיר

מִשְׁבֵּר הָאֵשׁר נִהְדָּן.

אִף סָכַר נִשְׁכָּה - בְּנִיתִי לִי מִגֵּן -

הִנֵּה הִנֵּה כְּלֹא הִנֵּה.

נָעַל בְּרַפִּי אֶכְרַע עַל שְׁפֹת אָגַם סוֹאֵן

לְשִׁתוֹת מִמֶּנּוּ לְרִנָּה!

תל-אביב, 13.4.25

הקריאה המקובלת של השיר מתארת את החוויה המעוצבת בו כסערת נפש, כטלטלה עזה של רגשות המתעוררים בדוברת לאחר פגישה חטופה עם אהוב מימים רחוקים. טלטלה רגשית זו היא ביטוי להתמוטטותן של חומות ההגנה שבנתה לעצמה הדוברת בעמל רב. הדוברת נותנת לסחף הרגשות לשלוט בה והיא מתמכרת כולה לדמות האהוב ולסחף האהבה שהוא מעיר בה. על פי פרשנות זו, דמות הנמען מקבלת מקום מרכזי בשיר. זאת למרות שאינו מוזכר כלל בשיר ולמרות שהדוברת אינה פונה אליו כלל. הדוברת מיוצגת כדמות נשית שנשלטת על ידי רגשות סנטימנטלים שמציפים אותה מבלי יכולת להגן על עצמה. כל עולמה הפנימי קורס ומתמוטט נוכח המפגש עם הדמות הגברית. פרשנות כגון זו עורכת שיוך מגדרי מובהק של דמות הדוברת הנשית ושל דמות הגבר שאינה מוזכרת כלל בשיר. הגבר מיוצג כשולט בעולמה של האישה, כמניע ומפעיל את עולם הרגשות שלה, הוא לעומתה מצטייר כחזק בלתי מושג, הולך ובא, לא קבוע. היא לעומתו, כאמור, מיוצגת כחסרת הגנה, תלויה במבטיו החטופים ובקטעי "ניבים סתומים", אינה פועלת בהתאם לכללי ההיגיון והשכל, אינה שולטת בגורלה ונכנעת לכוחות גבריים ארוטיים חזקים ממנה למרות שהיא מודעת למצבה השביר ולהרסנות שכרוכה בהיסחפות רגשית זו.

לפי פרשנות זו יש לפנינו ייצוגים ברורים ומובהקים של נשים וגברים, אשר נותנים מענה ברור לציפיות שהיו כלפי רחל כמשוררת אישה.

ואכן כך, רחל עוסקת בשיר בחוויה רגשית, אולם הפרשנות המתייגת את השיר כשיר אהבה, או כפגישה חטופה בין הדוברת לנמען מצמצמת אותו.

החוויה המתוארת בשיר היא, בעיקרה, אישית פנימית. הדוברת מבקשת להבליט את הפער העצום שנפער בין המציאות החיצונית שכמעט ולא מתרחש בה דבר לבין החוויה רבת העוצמה הפנימית שמתרחשת בתוך עולם הנפש הפנימי. האירועים שמתרחשים בחוץ הם רק 'מקדם' שמשפיע על תהליכים שמתרחשים בתוך הנפש.

עולם הנפש מעוצב כעולם פנימי שלם, שמתרחשים בו תהליכים של שליטה-בנייה וניסיונות להתמודד עם מציאות חיצונית לצד כוחות כאוטיים שדומה שבאים מן החוץ והפנים כאחד. דומה, שלא דמות האהוב מעסיקה את הדוברת, אלא דווקא עוצמתה של חוויית הארוס שבו זמנית יכולה להיות כוח בורא ומכונן חיים, אך גם עשויה להיות זו שממוטטת את הקיום האנושי המאוזן.

השיר חסר כותרת, הוא פותח במילה 'פגישה'. פגישה מעצם מהותה מתרחשת בין שני אנשים לפחות, יש בא מן הפתיחות, הזרימה וההדדיות, אולם בשיר זה אותה הרמוניה שאמורה להתחולל אינה מתרחשת והיא נשברת מייד על ידי שורה של ביטויים - "חצי פגישה", "מבט אחד מהיר", "קטעי ניבים סתומים", "זה די...". ביטויים אלה מתארים את המציאות החיצונית שהיא מציאות עקרה, מנוכרת ואינה מאפשרת מפגש אמיתי, מלא, פתוח והרמוני בין בני אדם. המבט חולף, מהיר ולא מוביל ליצירת קשר עמוק וממשי. גם כלי התקשורת הלשוני - המילים - מתגלות כעקרות, וכחוסמות וסותמות אפשרות לבניית קשר אנושי. כך שגם בשיר זה הדוברת מתארת עולם מקולקל, שאינו מגשים את הכלים שניתנו לבני אדם כדי ליצור ולבנות מערכות יחסים מליאות ואותנטיות.

הביטוי "זה די..." מתפקד כגלישה, אפשר לפרשו במשמעות כפולה. אחת במשמעות של זה הכל, זה מה שיש, מעבר לזאת אין דבר ולא ניתן להגיע ליותר. לפי משמעות זו המציאות החיצונית המתוארת היא מציאות מנוכרת, דלה, מצומצמת, רדודה מבחינה רגשית, אין בה אותה מליאות, מורכבות ועוצמתיות שמאפיינת את העולם הפנימי.

במשמעות שנייה, ניתן לראותו כביטוי המגדיר את הגורם והמניע את²⁹ תהליכי הנפש המתוארים בהמשך השיר. כלומר, די בהתרחשות מעטה וכמעט חסרת חשיבות כדי להסעיר ולהניע את עולם הרגשות הפנימי של הדוברת.

בהמשך מפתחת הדוברת תמונות מטפוריות הקשורות בכוחם ובעוצמתם של המים. המים מופיעים בשיר בגילויים הכפול - יש בכוחם להציף, למוטט סכרים, אך הם גם מקור של חיים ורוויה. בדומה לכוחו הכפול של הארוס.

המלה "משבר" שמשמעותו נחשול, גל גדול, מופיעה במקרא בהקשרים המתארים את עוצמתו של האל,³⁰ וכן, בהקשר של מוות. כך, שהמשבר שמציף ומסעיר את עולמה של הדוברת בשיר הוא כוח רב עוצמה שבא מהפנים, אולם עוצמתו כה אדירה וכמעט מקבילה לכוח אלוהי שבא מן החוץ. ודומה שהדוברת מקבלת אותו בנפש חפצה, גם אם הוא מאיים למוטט את סכרי ההגנה היומיומיים שבנתה לעצמה. זהו כוחו של האושר והדווי - של רגשות אותנטיים, שממלאים את עולמה בקשת של חוויות רגשיות עמוקות, שהן מקור של חיים ויצירה, והוא רצוי ומתקבל גם אם קיים המחיר הקשה של הסבל - של הדווי. דומה שהיא מעדיפה זאת על החוויה החיצונית והשטוחה שמתרחשת בהווה החיצונית. חוויה רגשית זו היא גם מקור ליצירה - לרוויה - "האגם הסואן", הוא סמל דווקא

29 "אדירים משברי ים", תהילים, צג 4; "כל משבריי וגליי עליי עברו", יונה, ב 4, ותהילים, מב 8; "כל משבריי עינית" תהילים, פח 8
30 "ה' אפפוני משברי מוות" שמואל ב', כא 5

לנפשה הסוערת, שאינה מתכחשת ומתנכרת לרגשות אותנטיים - לאותן "צריחות שצרחתי" בשיר "ספר שירי", שהם תנאי לבריאתה של יצירה.

מכאן מובנת תמונת הכריעה - "ועל ברכי אכרע על שפת אגם סואן / לשתות ממנו לרוויה" - תמונה זו מזכירה תמונה של סגידה לאל קדמון. ברור שהדוברת אינה סוגדת לאהוב שאינו מזוכר כלל בשיר, שכן, החוויה האנושית שהוא מספק לה רדודה ושטוחה. הדוברת סוגדת לכוחו הכאוטי של הארוס. האגם הסואן הוא מקור של חיים ושל רוויה. ולכן היא מוכנה לשלם את המחיר של אובדן השליטה, של התמוטטות הסכרים המקובלים שיוצרים מנגנוני הגנה מדומים. אלו סכרים של שכחה, שמייצרים הווה וחווית נפש נטולת סערות נפש, שטיבה בינוני ורדוד. הדוברת בשיר זה משרטטת את דמותו של האומן, שמוכן מתוך בחירה, ולאו דווקא מתוך היגררות והיסחפות, לשלם מחיר מודע כדי לחוות קיומיות אותנטית.

בהקשר זה ראוי לציין שבעברית המלים לכרוע (ברך) ולהכריע (להחליט, לפסוק) גזורות מאותו שורש - כ.ר.ע. - אומנם התמונה המטפורית של הכריעה יוצרת רושם של התבטלות והשתעבדות לכוח חזק ממנה, אולם כאמור כריעה זו היא פועל יוצא של הכרעת הדוברת, שמכירה בעוצמתם של כוחות הרגש.

כאשר בוחנים את הקומפוזיציה והדינאמיקה של השיר ניתן לחלקו לשלושה חלקים: ניתן לקבוע ששתי השורות הראשונות של השיר ושתי השורות האחרונות של השיר מהוות מעין מסגרת פותחת וחותמת של השיר. הפתיחה מציגה את ההתרחשות החיצונית שהיא מצב נתון ואינו בר שינוי או יכולת השפעה מצידה של הדוברת. ארבע השורות הפנימיות (שתי שורות אחרונות של בית א' ושתי שורות ראשונות של בית ב') משרטטות את התהליכים הרגשיים רבי העוצמה שמתרחשים בעולם הפנימי של הדוברת, ושתי השורות החותמות מעצבות את הכרעתה הברורה של הדוברת, שבחרת בעולם רגשות סוער ורב עוצמה כתנאי לחיים.

חלוקה זו מחזקת את ההנחה ששיר זה עוסק, בעיקרו, בחוויית נפש, שלא חייבת בהכרח להיות מוגדרת כחווייה רומנטית, המתארת רק יחסים בינו לבינה. לכן, גם בשיר זה, ניתן לומר שרחל מיטלטלת בין הצורך להיענות לציפיות ולדימויים רומנטיים נשיים לבין הצורך לפרוץ אותם ולהגדיר את חוויותיה כאדם יוצר.

3. הטרגיות של הניתוק הנצחי בין חלום והגשמה על פי השיר "מנגד":

קריאה מחודשת של סיפור משה בשיר "מנגד"

מנגד

קשוב הלב. האזן קשבת:

הבוא? היבוא?

בכל צפיה

יש עצב נבו.

זה מול זה - החופים השונים

של נחל אחד.

צור הגזרה:

רחוקים לעד.

פרש פנים. ראה מנגד

שמה - אין כא,

איש ונבו לו

על ארץ רבה.

חורף, תר"ץ

התבססות על הביוגרפיה של רחל - מחלתה ורווקותה, תתייג את השיר באופן מגדרי, ותראה בו שיר העוסק בכמיהה לאהבה, באי היכולת לממש את האהבה והזוגיות בחייה ובאכזבה הגדולה הנובעת מאי היכולת לממש את האהבה. ברור לכל, שכל יצירה הופכת להיות עולם בפני עצמו מרגע יציאתה אל הקהל, והיא הופכת לנחלת הכלל. אומנם, עדיין קיימת נטייה להתייחס להיבטים ביוגרפים בדרך פרשנותה של יצירה, אלא שביחס לשירתה של רחל, כפי שהראינו, ההיבטים הביוגרפים אינם 'נקיים' לחלוטין, וסיפור חייה כשלעצמו הפך, זה מכבר, למיתוס העומד בפני עצמו.

יתירה מזאת, התבססות על 'סיפור חייה האומללים', לכאורה, של רחל מגמדת מאוד את שירתה, כיוון שהיא מעניקה לה מימד של כתיבה תרפויטית ותו לא. שירה גדולה, יש בכוחה 'לצאת' מסיפור החיים הפרטי של היוצר, ויש בכוחה לצאת מן העצמי. בשירה גדולה יש יכולת התבוננות בכללי - במאפיינים הכלל אנושיים. בדרך זו היא הופכת לשירה לירית, שיש בה יכולת התבוננות אל מעבר לפרטי, לזמני והמקומי, והיא הופכת לאמירה, שיש בה מימד אל זמני ונצחי.

כאמור, הנטייה המתמדת לראות את שירי רחל במסגרת של נתונים ביוגרפים, שקיבלו כשלעצמם פרשנות, תכליתה המודעת והבלתי מודעת כאחד היא גימוד וצמצום של שירתה. אולם, שירתה של רחל מפעמת עד היום,

ומעוררת הזדהות בקרב קהל קוראיה בזכות היכולת שלה להגיע לכלל אמירות אל-זמניות, ובזכות 'פשטות הביטוי' המאפיינת אותה.

השיר 'מנגד' מבטא את אחת התימות המרכזיות בשירתה של רחל - שניים מקבצי שירתה קרויים האחד: "מנגד", והשני: "נבו" - ביטויים הרומזים לסיפורו של משה. רחל ראתה, ללא ספק,

בסיפורו של משה, המנהיג המכונן של עם ישראל, סמל רב משמעות. מורכבותו ורבדיו של השיר משתמעים מן האלוזיות המקראיות אשר פרושות לאורכו.

כותרת השיר "מנגד" מופיעה בהקשר של סיפור משה באחת מן הנקודות הטראגיות ביותר בחייו - בשעה בה מקבל משה את ענשו מן האל, אותו שירת בנאמנות רבה כל חייו - "כי מנגד, תראה את הארץ, ושמה לא תבוא אל הארץ אשר אני נותן לבני ישראל".³¹

משמעות המילה "מנגד" בהקשר זה, ובהקשרים מקראיים נוספים³² היא עמידה מרחוק, מהצד. בשני ההקשרים משמעות זו קשורה במוטיב נוסף: ראייה.

כלומר, העמידה מן הצד מאפשרת את ראיית התמונה בכללותה, הראייה מן הצד מאפשרת יכולת התבוננות מיוחדת ועמוקה, שאינה מתאפשרת בשעה של עמידה בתוך או באמצע. הדבר מזכיר, במידה מסוימת, את יכולת ההתבוננות הרגיש והמיוחדת של גרגור סמסא למן הרגע שהודר ממשפחתו, נכלא בתוך חדרו, ופיתח יכולת האזנה מיוחדת, ופיתח ראייה חדשה, עמוקה ומדויקת יותר ביחס לבני משפחתו.³³

משה, מנהיג העם, אומנם קיבל עונש קשה, אך עונשו עומד ביחס ישיר לגדולתו. משה נענש בגלל שחבר לכעס. עונשו של משה מדגיש את מורכבותו: מצד אחד, אדם עם חולשות אנושיות - אובדן רגעי של אמונה, כעס ואימפולסיביות. מצד שני, גדולה אנושית - הוא היה והינו האדם הקרוב ביותר אל האלוהים. באופן אירוני, דווקא עונשו המיוחד של משה הופך אותו למנהיג מיוחד ויוצא דופן, ואולי לא היה זה עונש. אולי דווקא העמידה מן הצד, על הר גבוה, ויכולת הצפייה אל המעבר, מרוממת אותו ומקנה לו מימדים של אדם נשגב - במקומו החדש, מתאפשרת לו ראיית הכל, והוא, בגלל העונש שניתן לו, נותר בפוזיציה של הבלתי ממומש. הוא בדמותו הופך להיות סמל של 'הארץ המובטחת', אליה לא זכה להגיע. הוא הפך מושא להתבוננות ואידיאל לאנושיות צרופה ונשגבת בדיוק כמו רעיון 'הארץ המובטחת' שיצק והחדיר בלב בני עמו, בשליחותו של האל.

דומה, שמשה, בעל כורחו, כמנהיג הנבחר, הפך להיות היוצר של רעיון הכמיהה והציפייה וגם 'הקורבן' שלו. הוא שהיה שליח השיווק של ה'תכנית אלוהית', שנועדה לטפח בליבותיהם של בני העם הנבחר את הכמיהה והציפייה למושא כלשהו, לא מוגדר, לא מוחשי, שקיים ונוצר באמצעות כוח הדמיון וכוחו המדמה של האדם, 'נענש' בעונש אי ההגשמה. בסופו של דבר, הוא לא זכה לממש את חלומו, בעוד שבני עמו - מונהגיו מימשו את החלום. הוא נותר עם יכולת הצפייה, כשהוא מחוצה להם. ככזה, כאחד שאינו נוטל חלק בהגשמה, כאחד שאינו בתוך אלא מחוץ. מבחינתם של בני עמו - מגשימי החלום הוא נותר מושא נשגב, כיוון שהוא נותר מחוצה להם. הוא נפרד ושונה מהם.

מכאן, ברור שהרמיזה לסיפורו של משה מעניקה לשיר את מורכבותו, מחייבת דיון בסיפור המקראי, ומעשירה את משמעויותיו כשיר המבטא אמירות קיומיות. קל מאוד להגדיר את שירה של רחל כממוקם בתחום הכמיהה לאהבה,

31 דברים לב' 52

32 בראשית כא 16, מלכים ב ב, 7

33 קפקא פרנץ, "הגלגול", בתוך: סיפורים ופרוזה קטנה, הוצאת שוקן, 1993

אך האלוזיות המקראיות מלמדות שהוא מכון לעבר אמירה אוניברסאלית בנושא הכמיהה האנושית בכללותה, ולא רק בתחום היחסים בינו לבינה. מעניין, שדווקא בשיר זה רחל, כדוברת, אינה משתמשת כמעט כלל בגוף ראשון. דומה, שהיא מנסה לאפיין מצב אנושי שמניע את האדם, מגדיר את אנושיותו ונבדלותו משאר יצורי הבריאה, מרומם אותו, אך גם מוביל אותו אל חוויית הסבל והיעדר השלמות. בכל אדם, באשר הוא, קיימת 'ארץ מובטחת' כלשהי. בין אם זו אהבה אידיאלית, בין אם זו משפחה אידיאלית, חברה ועוד. האדם הוא יצור שמשחר בריאתו הוא יצור מכון עתיד. ללא תודעת עתיד, ללא תודעת מעבר, הוא מרגיש ריק וחסר משמעות.

הבית הראשון של השיר מגדיר את המורכבות, שמאפיינת את תודעת הכמיהה - מצד אחד, "קשוב הלב" - לב קשוב הוא לב שנמצא באינטראקציה מיטבית עם עצמו וסביבתו. הקשב הוא קשב אל הפנים, אל התהליכים הנפשיים שמתרחשים בתוכו, וגם אל תהליכים חיצוניים שמתרחשים מחוצה לו. לב קשוב הוא ביטוי מטפורי, המגדיר דרגת אנושיות גבוהה. הכזה היה משה? האם נשגבותו נובעת מיכולת הקשב הגבוהה שלו?

מעניין, שרחל בוחרת לפתוח בחוש השמיעה ולא בחוש הראייה המופיע בהקשר המקראי. אם כי, השאלות, שבאות בשורה השנייה: "הבא? היבוא?" מכוונות לעבר מראה. השימוש בשני חושים, הקשורים ביכולות הרוחניות השכליות של האדם ממקם את הכמיהה בצדדיו הרוחניים של האדם.

עם זאת, שתי השורות האחרונות של בית א' מגדירות את העצבות הכרוכה בכמיהה: "בכל ציפייה יש עצב נבו" - כלומר, גם העצבות, שהיא מצב נפשי ריגשי היא תוצאה, של נטיית האנושית של אדם לבנות דימוי פנימי אישי של 'ארץ מובטחת'. כמיהה זו, אומנם מרוממת את האדם, מגדילה את אנושיותו, מפתחת את יכולת הדמיון שלו, יוצרת את החלום, אך כרוכה בעצב, כיוון שהחלום הוא ניגודו של המציאות. מציאות וחלום אינם יכולים ללכת יחדיו. לעד הם נועדו לצפות זה על זה מרחוק.

הבית השני מפתח רעיון זה:

"זה מול זה - החופים השניים / של נחל אחד.

צור הגזירה: / רחוקים לעד."

ניתן היה לראות בבית זה ביטוי לאי יכולתה של רחל להגשים את האהבה, כיוון שאהובה בלתי מושג ורחוק. אולם דומה, שפרשנות כזאת מדללת את משמעות השיר, ואת משמעותו של הסיפור המקראי. רחל רואה בסיפורו של משה סמל למאפייניו של האבסורד הקיומי - האדם בעל כוח השכל והדמיון יוצר במוחו סמלים, דימויים פנימיים, מראות פנימיים שמתנגשים עם המציאות, עם המוחשי, עם המתמשש. להתמשש ולהגשמה יש חוקיות פנימית משל עצמה, ולא תמיד היא תואמת את הדימוי הפנימי שיצר אדם במוחו, בתוך עולמו הפנימי.

מנקודת מבטה של רחל, משה אינו יכול להגשים את חלום הארץ המובטחת. הגשמה וחלום הם מצד אחד, ביטוי אוקסימורוני, מצד שני, הם ניצבים תמיד "זה מול זה". מטאפורת החופים מדגישה לא רק את המרחק הנצחי שקיים בין "השניים", אלא גם מעצבת את אופי היחסים המתהווה ביניהם - מתקיימת ביניהם אינטראקציה של התבוננות, ראייה וצפייה זה על זה. הם כמו שני קווים מקבילים, הם לא יכולים להתקיים אחד בלי השני, כיוון שהם אלה שמאפשרים את המסגרת והתחום של זרימת הנחל. כמו שהמציאות ללא החלום, ללא כוח הדמיון, ללא המימד הפרשני ויוצק המשמעות, כך נחל שאין בו זרימה של מים, שאין בו אנרגיית חיים.

מכאן, שחלום ומציאות, לעד, יישארו שני ניגודים, רחוקים זה מזה, אך זקוקים זה לזה ומצויים בדינאמיקה של אינטראקציה מתמדת, שמאפשרת את זרימתה של אנרגיית החיים. תכלית בריאתו של אדם אינה רק היותו 'נזר הבריאה', העולה על כל יצורי הבריאה האחרים - דומם, צומח, חי, אלא תכלית בריאתו היא הכרה בקיומה של

תכנית אלוהית, בקיומה של 'ארץ מובטחת', הנמצאת מעבר לנגלה, בקיומו של אל שאינו נראה לברואיו. רחל, רואה במצב קיומי זה "צור גזירה", שטבוע בגורלו ובאופיו של אדם. זהו אבסורד קיומי.

זהו גם עונש וגם מקור ליצירה ובריאה מתמדת. הפרדוכס הנצחי בין החלום, הדמיון והיכולת לדמות מושא באשר הוא, אשר מתנגשים, באופן מתמיד וקבוע עם המציאות. פרדוכס זה הוא ממאפייניו הטראגיים של הגורל האנושי. זהו מצב קיומי, שמעמיק את ההתבוננות של האדם ואת הציפייה שלו אל המעבר, אל המושא המובטח.

מכאן, באה תמונת התפילה שמשמעת מן הבית השלישי, וגם מסכמת אותו - "פרוש כפיים" - פרישת הכפיים אל השמיים, אל המרחב מזכירה תמונה של אדם מתפלל. ההיבט התמוני בבית זה מעוצב באופן מינורי, אך קשה להתעלם ממנו - תמונת פרישת הכפיים, האזכור של הר נבו, וארץ רבה במשמעות של ארץ גדולה. הבית בכללותו משרטט תמונה של אדם קטן ובודד ניצב מול מרחבים עצומים ממנו - שמיים וארץ, וכל שנותר לו הוא לפנות אליהם בתקווה שישמעו את תפילתו. התפילה היא פועל יוצא של גזירת גורל - של המרחק הנצחי בין כמיהה וחלום מול מציאות והגשמה. התפילה היא אחד מן הכלים שניתנו בידי אדם. זהו כלי מדיטטיבי, שמחדד את דרגת הקשב של אדם לעצמו ולזולתו, ותוך כך מאדיר הן את מושא הכמיהה שלו והן את העצב הנובע מאי ההגשמה. התפילה היא דרכו של האדם להגיע אל הקתרסיס, אל ההשלמה עם קיומם של כוחות חזקים ממנו, אותם הוא מרגיש באמצעות קשב וראייה פנימיים, שקיימים בו, אך הוא אינו רואה אותם נגלים - באים.

בנקודה זו, האדם כולו ממוקד בכמיהתו לעולם שלם, מתוקן, הרמוני, בעולם המממש את ערכי הטוב, אך באופן פרדוכסלי כמיהה זו לנצח תהייה מסוכלת, וכל שנותר לו לאדם הוא הפנייה המתמדת אל הטרנסצנדנטי, שמביאה אותו אל הזיכור.

הבית השלישי מקנה לשיר מבנה מעגלי. דומה, שבית זה נותן תשובות לשאלות שעלו בבית הראשון - "אין בא". הציפייה למפגש עם מושא הכמיהה אינה מתממשת, וכל שנותר הוא הפעלה של יכולת הראייה - "ראה מנגד". כאמור, מצב של כמיהה והתבוננות מגדיל את הראייה המרחבית והפנימית. בסיום השיר נדמה שהביטוי "איש ונבו לו על ארץ רבה" יש בו משום אמירה קיומית על אופיו של הגורל האנושי. כל אדם מכיל בתוכו את סיפורו של משה, שיצר את רעיון הארץ המובטחת, אך לא הגשים אותו. על אחת כמה וכמה - האומן, המשורר, שחי באופן מתמיד ביצירת מציאות מדומה, נאלץ להתנגש באופן מתמיד עם המציאות, וחי באופן קבוע במציאות של ניגודים בין החלום, בין הרצוי, בין מושאי הכמיהה שלו לבין המציאות, שלא ניתן לברוח ממנה, שכן היא תמיד 'דואגת' להזכיר את קיומה.

4. הסרתם של צעיפים ומסיכות בשיר "רק על עצמי"

רק על עצמי לספר ידעתי.

צר עולמי בעולם נמלה,

גם משאי עמסתי כמוה

רב וכבד מכתפי הדלה.

גם את דרפי - בדרך אלה צמרת -

דרך מאוב ודרך עמל,

יד ענקים זדונה ובוטחת,

יד מתבדחת שמה לאל.

כל ארחותי הליו והדמיע

פחד טמיר מיד ענקים.

למה קראתם לי, חופי הפלא?

למה כוננתם, אורות רחוקים?

ד' אדר תר"ץ

לשיר זה, שהוא אחד משיריה האחרונים של רחל, נטתה הפרשנות חסד יותר מכל, והיטיבה לפרשו כשיר אישי, שמהווה מעין סיכום של האופן בו תופסת הדוברת את עצמה ואת דרך חייה כדרך קשה מרובת מאב, סבל ואכזבה.

לכאורה, דומה שהכותרת של השיר, שהיא גם השורה הפותחת של השיר, וכן, הדימוי המרכזי, שעורך הקבלה בין הדוברת ודרך חייה לבין דרך חיי הנמלה, מצביעים על מגמה של צמצום, הצטנעות והפחתה של הדוברת. אך הבלטה של מגמה זו תהייה בה משום תיוג מגדרי של השיר, כיוון שמבעד למסיכת ההצטנעות וההתקטנות מסתתרת עמדת מחאה והתרסה כנגד סדרי העולם המהופכים. גם בשיר זה בולטים מצד אחד, האופי המינורי והמצטנע של שירת רחל כשמנגד, תמיד מסתתרת לה כמו רקפת הצומחת מתחת לסלע גם עמדה מודעת ומתקוממת, המנהלת דיאלוג עם הסביבה המקיפה אותה. כאמור, פרשנות שיימצא בה התיוג המגדרי המקובל, תבליט את מגמת ההצטנעות העולה מן השיר, אך לדעתנו, יש להבליט ולכוון תלמידים לראות גם את רבדי המחאה הקיומית שמשתמע מן השיר.

יופיו של השיר נעוץ לא רק בהיבט התוכני המשתמע בו, אלא, בעיקר בזכות דרך העיצוב הייחודית שלו. ניתן באמצעותו להדגים היבטים רבים השייכים לז'אנר השירה הלירי - היבטים פיגורטיביים, תמוניים ורטוריים, וכן, ניתן להדגים באמצעותו את תרומתם של היבטים דינאמיים קומפוזיציוניים לבניית נושא השיר ומשמעותו.

כאמור, כותרת השיר והבית הראשון בונים את מסגרת ה'מסיכה' שיוצרת רושם ראשוני של הקטנה והצטמצמות. את השורה הפותחת של השיר: "רק על עצמי לספר ידעתי", ניתן לפרש כאמירה מתנצלת, מתגוננת אולי כלפי מי מאלה הטוענים כנגד המימד האישי שמאפיין את שירתה, חוסר יכולתה להתרומם מעבר לחוויות האני הפרטיות

שלה וההתעסקות המוגזמת שלה בעצמה. ואולי, גם כנגד מי מאלה המעוניינים (ההגמוניה הספרותית הגברית) לראותה מתעסקת בחוויות אישיות של אהבה ויחסים בינו לביתה.

השורה השנייה, שמציגה את הדימוי המרכזי בשיר: "צר עולמי כעולם נמלה", אף היא ממשיכה את מסיכת המוגבלות וההצטמצמות שעוטה הדוברת. אולם ניתן גם לומר שמבט לדברים מסתתרת אמירה מטה פואטית קיומית. השורה הראשונה מלמדת שרחל מודעת מאוד לשירתה וכתובתה, ובלשון פשוטה היא מביעה עמדה לגבי טיבה של שירה ויצירה. שירה היא ביטוי של חוויות היחיד. כוחה האוטנטי של שירה גדולה נובע כאשר הוא פורץ מתוך חווייתו של אדם פרטי. יכולתה של רחל לבטא עמדה זו באופן כה פשוט, נקי וצנוע מעידה על גדולתה הן כאדם והן כמשורר. כאמור, זוהי נקודת מבטה של רחל כיוצרת. אנו נוסף ונאמר, ששירה הופכת לשירה גדולה, כאשר חוויית היחיד המובעת ביצירתו של אדם פרטי חודרת לליבותיהם של 'אחרים' – של קהל קוראים.

תמה דומה באה לידי ביטוי גם בשירת ביאליק. בשירו "לא זכיתי באור מן ההפקר" מדמה הדובר את תהליך יצירת השיר לתהליך של חציבה מן הלב. גם אצלו המנוע המניע את הכתיבה הוא חוויות הסבל האישיות, אלא שביאליק היטיב לפרוש את תיאור תהליך יצירת השיר על פני שלושה מתוך ארבעת בתי השיר באמצעות ציור 'החציבה באבן' המבטא פעילות יצירתית שכרוכה במאבק כוחני פיסי וגברי על פי התפיסות המגדריות. ביאליק גם מאדיר עצמו על ידי אלוזיות מקראיות, באמצעותן הוא מקביל עצמו לנביאי ישראל.

רחל, לעומתו, מסתפקת בשיר זה בשורה צנועה, ישירה ושקופה, המבטאת את האופן המודע בו היא תופסת את שירתה. והמשכו של השיר מתמקד ב'עצמי', ומעצב את החוויה הקיומית שלה למודת הסבל והמכאוב, שהיא גם הגורם המניע את כתיבתה (גם לפי השיר: ספר שירי, שאמירתו ארס פואטית מובהקת). ההשוואה בין רחל לביאליק בהקשר זה, מצביעה על פערי הדימוי העצומים בין הדימוי העצמי של ביאליק כמשורר גבר, שאומנם חוצב את שירתו מכוחות פנימיים המצויים בתוכו, אך הוא גם ממשיך של מסורת בת אלפי שנים – הוא ממשיכם של נביאי ישראל, ששירתם היא דברי אלוהים רבי עוצמה באמצעות רמיזה לירמיהו, ביאליק מכריז על עצמו כמשורר הגמוני³⁴, לבין שירתה השקופה, האישית והצנועה של רחל. גם התמונה המטפורית המדמה את תהליך הכתיבה לחציבה באבן משרטטת תמונה של הפעלת כוח פיסי, שיש בה ייצוגיות גברית מובהקת. זאת, לעומת הדימוי העצמי המצטנע של רחל המשוררת, שאינה מתארת את תהליכי הכתיבה שלה באופן דרמטי.

ייתכן שדווקא הצטננות יתר מוקצנת זו מביעה על דרך ההיפוך את עמדת המחאה של רחל, שמודעת למקומה בהיררכיה הספרותית, הנשלטת על ידי גברים.

בהקשר זה, מעניין לבחון את המבנה התחבירי של משפט הפתיחה "רק על עצמי לספר ידעתי". ההתנגנות של שיר זה בפיות רבים שחקה את ייחודו. הנושא והנשוא של משפט הפתיחה מופיע בסיום השורה עם נקודה בסיומו – "ידעתי". כך, שהשורה הראשונה היא מעין הגדרה והצגה של נושא השיר; המיקום של הפועל "ידעתי" בסוף השורה מבליט את מימד הידיעה גם בהקשר המטה פואטי וגם בהקשר הקיומי. השיר הוא דוגמה לחוויית סבל אישית של המשוררת, אך למרות שמקורותיו ב"עצמי", הוא הופך כמו שירים רבים אחרים של רחל לאמירה קיומית, המעוררת הזדהות בקרב רבים אחרים. והידיעה של רחל הופכת להיות 'ידיעה' אוניברסאלית על דרך חייהם של כלל בני האדם, ועל טיבו של הגורל האנושי בכללותו. חווית ה'עצמי' היא אומנם נפרדת וחד פעמית, אך בו זמנית היא משקפת את הכלל. בהקשר הקיומי – אלמנט הידיעה הוא גם זה שמבדיל בין הדוברת כיצור אנושי לבין הנמלה, והוא גם מקור הסבל שלה כאדם, וכאמור, גם של כלל בני האדם.

34 ח"נ ביאליק, **שירים**, דביר, 1997, עמ' קלה; השיר: "לא זכיתי באור מן ההפקר". את הבית השלישי של השיר פותחת תמונת 'הפטיש' – "...ותחת פטיש צרתי הגדולות / כי יתפוצץ לבבי, צור עזי...". תמונה זו מזכירה את דברי הנביא ירמיהו, בשעה שהוא נושא דברי תוכחה על נביאי השקר. הוא משווה את דברי הסילוף של נביאי השקר לכוחם האלוהי של נביאי האמת, שדבריהם "כפטיש יפוצץ סלע" (**ירמיהו**, כג' 29). רמיזה זו מחזקת את תפיסתו העצמית של ביאליק כמשורר הגמוני.

ברמה המטה פואטית הבלטת הידיעה' על ידי שינוי המבנה התחבירי המקובל, מבליט את הדוברת כאחת המודעת לכתיבתה, ומודעת לביקורת על שירתה. הבלטת האני בסיום המשפט מצביעה על קול ברור, מודע ודעתני. במילים אחרות, ניתן לומר שלא הצטנעות יש לפנינו אלא הצהרה פולמוסנית בדבר שירתה ואופן התייחסותה לדרך בה היא נוהגת 'לספר' שיר.

מעניין לראות, שמגמה זו של שינוי המבנה התחבירי המקובל נמשכת לאורך כל השיר: 'עמסתי כמוה את משאי הרב והכבד מכתפי הדלה' הופך ל: "גם משאי עמסתי כמוה / רב וכבד מכתפי הדלה"; 'יד ענקים זדונה ובוטחת, יד מתבדחת שמה לאל את דרכי - דרך מכאוב ודרך עמל'

הופכת בשיר ל: "גם את דרכי - כדרכה אל צמרת - / דרך מכאוב ודרך עמל, / יד ענקים זדונה ובוטחת, / יד מתבדחת שמה לאל". וכן, בבית האחרון: 'פחד טמיר מיד ענקים הליז והדמיע כל אורחותיי' הופך בשירה של רחל ל: "כל אורחותיי הליז והדמיע / פחד טמיר מיד ענקים."

ברור, ששבירה זו של ההיררכיה התחבירית המקובלת היא, פעמים רבות, תוצר של הכורח בחריזה, משקל ומצלול. אך דומה כי בשיר "רק על עצמי" דפוס זה עובר כחוט השני בכל בתי השיר, כאילו נעשה תחת יד מכוונת ומודעת, המבקשת למרוד בהיררכיה התחבירית הלשונית המקובלת, ומבקשת באמצעות שינוי זה לבטל את ההיררכיה ולהעמיד באופן שווה את כל מרכיבי המשפט.

כך, ניתן לומר שלאורך כל השיר רחל מיטלטלת בין הצורך לשמור על ה'מסיכה' המצטנעת והסנטימנטאלית אישית לבין המחאה המינורית שמבצבצת מן השיר. רחל שומרת על 'מסיכה זו, בין היתר, על ידי שימוש בגוף ראשון - בדרך זו היא מחזקת את המימד האישי, מקרבת את הקורא אליה, ובזאת היא נותנת 'מענה' לציפיות ממנה כמשוררת אישה. אבל התעמקות בשיר ובדרך עיצובו מלמדת שקיימת בשיר אמירת מחאה ביחס לחוויה אנושית אישית ואוניברסאלית כאחד. האישי והעצמי בשיר הם מעין סמל ומיקרוקוסמוס של החוויה האנושית האוניברסאלית בכללותה.

בית א' : מציג, כאמור, את הדימוי המרכזי בשיר "צר עולמי כעולם נמלה". באמצעות שורה של ניגודים מעצבת הדוברת את קווי הדמיון בינה לבין הנמלה: א. עולמן הצר (הן של הנמלה והן של הדוברת) ב. המשא הרב והכבד שעומד בניגוד לכתף הדלה.

תמונת הקבלה זו של הבית הראשון מציגה הוויה, שמאופיינת בסבל סזיפי נעדר תכלית - תמונת המשא הכבד היא תמונה המסמלת את גורלו הטראגי של האדם, שנאלץ תמיד להתמודד עם כוחות גורל חזקים ממנו. מחד, זוהי חוויית העצמי של הדוברת בשיר, אך מאידך, זהו מאפיין בסיסי של טיבו של הגורל האנושי. מאפיין זה מהווה את המניע של יצירות תרבות גדולות - הטרגדיות היווניות, יצירות ספרות המושפעות מתפיסות האבסורד והאקסיסטנציאליזם שרווחות במאה העשרים (המרכזית שבהן: **המיתוס של סזיפוס**, אלבר קאמי). כך שעל רקע זאת העולם הצר מתגלה באופן אירוני, מפני שעולמה העצמי של הדוברת גם הוא סמל אוניברסאלי לעולמו הצר של האדם, באופן המזכיר את המשל של קפקא על העכבר, שבתחילת חייו נדמה לו שהעולם גדול ורחב, ובסוף ימיו הוא מגלה שהעולם נעשה קטן וצר לו.

משל קטן / קפקא

"אהה", אמר העכבר, "מיום ליום הולך העולם וצר. תחילה היה רחב עד להפיל אימה, רצתי הלאה ומה שמחתי כשראיתי לבסוף מרחוק חומות מימין ומשמאל, אך חומות ארוכות אלו אצות כל כך להתחבר זו עם זו, עד שהנה הגעתי לחדר האחרון, ושם בפניה עומדת המלכודת, ולתוכה אני רץ." - "אינך צריך אלא לשנות את הכיוון", אמר החתול ובלעו.

ביצירת משל אחרת שלו, "הגלגול", מדמה קפקא את גורלו של האדם לחרק. רחל בוחרת לדמות את גורלה כאדם לנמלה. על דימוי זה ניתן לומר, לכאורה, שהוא מהווה ייצוג נשי מובהק - הנמלה היא קטנה, חסרת אוניס, עמילה וחרוצה - מעין אשת חיל, הדואגת ללא הרף לביתה, מקריבה ונושאת על גבה מעבר ליכולותיה וכוחותיה, כלומר הנמלה, היא מעין מופת שטופח לאורך דורות של דמות האישה הטובה והמסורה.

קשה יהיה להתעלם מהפסוק הידוע בספר **משלי** ו' 8-6:

"לך אל הנמלה, עצל, ראה דרכיה וחכם, אשר אין לה קצין שוטר ומושל,

תכין בקיץ לחמה, אגרה בקציר לחמה".³⁵

פסוק זה שמגדיר כמופת את תכונות הנמלה - חריצות, עבודה ובעיקר משמעת עצמית מעיד דווקא על היות הנמלה יצור חכם וחזק, שלמרות מימדיה הקטנים, יש בה כוחות שרידות, שראוי לו לאדם לאמצם. יתירה מזאת, באותה שנה בה נתפרסם השיר, שנת 1930, מפרסמת רחל רשימה על הספר "חיי נמלים" מאת מוריס מטרלינק. על פי רשימה הגותית זו הנמלה היא יצור חברתי, מוסרי, מיוחד במינו. היא מצטטת את מטרלינק שאומר "כי הנמלה היא אחד היצורים האצילים ביותר, הרחמנים ביותר, המסורים ביותר, הנדיבים ביותר על פני אדמתנו". על פי הדברים, הנמלה היא יצור שדואג אך ורק לזולתו - למען הכלל: "מדינת נמלים היא רפובליקה אי ריאלית, שאנחנו בני אדם, לא נקים כמוה, רפובליקה של אימהות". המודל, שעולה מן הרשימה הוא מודל של הוויה נשית חזקה מאוד, שערוכה ומגויסת כולה למען הדורות הבאים, ולמען האמהות, שמסכנות את קיומן למען הגשמת מטרה זו. כל זאת, תוך שמירה על ערכים חברתיים מוסריים גבוהים מאוד, שראוי לו לאדם, שתופס עצמו כנזר הבריאה, להתקנא בהן; הקפדה על ניקיון וטיפוח - "הנמלה אוהבת ניקיון עד כדי טירוף הדעת והיא מסתרקת ומתמרקת עשרים פעם ביום"; הקפדה על שעות פנאי ומנוחה - "וישנם גם משחקים ושעשועים משותפים. אך הפלא הוא, שהנמלה המפורסמת בשקידתה, מוצאת לה שעה לנוח"; שייכות, שותפות, חלוקה בנטל והיכולת לראות את קשיי האחר - "בשוב נמלה הביתה מדרך רחוקה, כשהיא עמוסה משא גדול ממנה פי שלושה, ממהרות חברותיה לקראתה, מאכילות אותה, מוחות את האבק מעליה ומובילות אותה לקיטון שבו היא שוקעת בשינה עמוקה". זאת, לצד יכולת לחימה והגנה על ה'עם' מפני גזעים המאיימים על קיומן.³⁶

ללא ספק, רחל משרטטת בדברים אלה את המופת החברתי הנכון, ההרמוני המתוקן והראוי. רחל מעוניינת לשים במוקד לא רק את תכונות החריצות והעמל שמאפיינות את הנמלה, היא מעוניינת, בעיקר, בערכים המוסריים החברתיים שמייצגת הנמלה - אולי ניתן לומר, שאלו "ערכים נשיים אימהיים", שאינם עוברים דרך תפיסות פטריארכאליות גבריות, שבוחנות את היחסים עם האחר בעיניים היררכיות של שליטה וכוח??? לפי דברים אלה, הדימוי לעולמה של נמלה אין תכליתו הקטנה והפחתה, כי אם הגדלה והעמדה של מודל נשי ראוי לחיקוי. האם זו דרכה המינורית של רחל להתריס כנגד ההגמוניה הספרותי הגברית, שמעוניינת שרחל כמשוררת אישה 'תשיר שירים קטנים' כתנאי לקבלתה? אין בכוונתנו לענות על שאלות אלה, אלא להציבן כשאלות לדיון וביקורת.

דמות הנמלה בשיר שונה מדמות הנמלה המתוארת ברשימה, אשר חיה עם בני מינה ביחסי הרמוניה. ישנם קווי דמיון בין השתיים, אך ישנם גם קווים של שוני: המשא הכבד, הפער הגדול בין היכולת הפיסית לבין כובד המשא, הניסיון לחצות גבולות ולהגיע לצמרת - דומים בין השתיים. אך בשונה מן הנמלה, הדוברת בשיר חיה בבדידות, ועושה את 'דרכה' לבד, כאשר "יד ענקים זדונה ובוטחת" מסכלת את דרכה, ושמה אותה ללעג. ה'דרך' היא ארכיטיפ שמסמל דרך חיים, מסע של לימוד עצמי, תיקון או התבגרות. ה"צמרת" היא סמל לאידיאל, מטרה עליונה שמציב לעצמו אדם, אלא שדרך זו מסוכלת באופן אכזרי על ידי "יד ענקים זדונה ובוטחת".

35 **משלי**, ו' 8-6

36 ראה בספר **רחל**, בעריכת אורי מילשטיין, הוצאת זמורה ביתן, 1994, עמ' 339 - 341

מי היא אותה "יד ענקים"? האם זו יד הגורל, שמתעתעת ללא הרף באדם, ומוכיחה לו את קטנותו ומוגבלותו? גם כאן חוזרת תמונת הניגוד המשרטטת יצור קטן הניצב מול כוחות גדולים וחזקים ממנו, וגם היא ממחישה את המימד הקיומי המאפיין את חיי האדם. בפרשנות הנשענת על הביוגרפיה של רחל, ניתן יהיה לומר שמחלתה היא אותה יד גורל המתעתעת בה. בפרשנות פמיניסטית, ניתן יהיה לומר שרחל מתלוננת על שליטתם של כוחות חברתיים גבריים בחייה ובדרך ההתייחסות ליצירתה. תהא אשר תהא דרך הפרשנות, יש להבליט בה את מימד המחאה המשתמע, ולא את המימד האישי הסנטימנטאלי.

בבית השני, חושפת רחל באמירה גלויה יותר את ההתרסה הזועקת ממנה כנגד סדרי עולם. יש להראות כיצד אמירה זו מתפתחת בשיר במקביל להתפתחותה של ההקבלה בין רחל/הדוברת לבין הנמלה, שאט אט נשברת, שכן ברור שבשונה מרחל/הדוברת, הנמלה אינה משמיעה קול התרסה כנגד הוויית חייה. הנמלה, אומנם חיה בסדר חברתי הרמוני, אך אין בה את תודעת הסבל, שמאפיינת את רחל ואת האדם בכלל.

בבית האחרון 'נשברת' ההקבלה שמופיעה בשני הבתים הראשונים, בין הדוברת לנמלה, וקול הצעקה מתגבר תוך חזרה על שתי השורות האחרונות של הבית שני. אלא שכאן נכנס גורם מעכב חדש - "פחד טמיר" - כוח פנימי מסתורי ולא ברור חובר לאותה "יד ענקים". כלומר, העיכוב והתסכול הם תוצר של שני גורמים: כוח חיצוני וכוח פנימי. גם בזאת נבדלת הדוברת מן הנמלה. הנמלה מונעת על ידי יצרים של הישרדות, ואילו על הדוברת, כעל כל יצור אנושי, פועלים כוחות, שמקורם בדרך כלל, בשכל ובידיעה. הפחד נולד במחשבה, והוא מעכב אף יותר מן הגורל החיצוני המתעתע. על פי מבנה השיר, הגורם החיצוני - "יד הענקים" - משפיע על היווצרותם של רגשות פחד משתקים ומגבילים.

אלה מובילים אל הצעקה שמעוצבת באמצעים דרמטיים, באמצעות שאלות: "למה קראתם לי, חופי הפלא? / למה כזבתם, אורות רחוקים?" ברור ש"חופי הפלא" וה"אורות הרחוקים" הם סמלים לזיוף ולכזב המאפיין את חיי האדם. מקורם של אלה אינו בגורל האנושי, אלא ב'יצירה' של מחשבות האדם, ונטייתו לסילוף ושקר. ניתן לראות בהם סמלים לציפיות, לאידיאלים, לכמיהות, לאמונות ולתפיסות עולם שהתגלו ככוזבות. בסיומו של השיר נדמה שרחל חותמת את דרכה - דרך חייה, ובסיומה היא חווה התפכחות ועמידה מול אמיתות מאוד קשות בחייה, אשר אותן היא מפנה בצורה נוקבת אל קהל קוראיה. כך שבסיום השיר רחל מסירה את רועם ה'מסיכה' המצטנעת שיצר חלקו הראשון של השיר, היא מסירה את ה'צעפים', ובאופן גלוי וישיר היא מפנה אצבע מאשימה כלפי ליקויים הקיימים בסדרים החברתיים האנושיים. כלפי אלה ש'קראו' לה לצאת לדרכה מארץ אחת לארץ אחרת, טיפחו בה אידיאלים וחלומות, אך לא עמדו לצידה בשעותיה הקשות.

העיון בשיר מציב, בסופו של דבר, חוויית נפש קשה ואף פסימית. השיר מציב תמונת מציאות קשה עבור תלמידים. לכן, מתבקשת השאלה הערכית: כיצד ניתן להעביר יצירה כזאת (כמו יצירות נוספות שקיימות בתכנית הלימודים) לבני נוער, באופן שיתרום לבניית עולמם הערכי, הריגשי והמוסרי?

בהקשר זה, חשוב להדגיש, כי דווקא יצירות המשמשות מראה קשה ואותנטית של החיים, מאפשרות דיון בונה המעצים את עולמם של התלמידים. ניתן לדבר, באמצעות השיר, על העצמה של אדם ונשים בכלל. לשאול - מה יכולים להיות לו, לאדם, הכלים שיסייעו בידיו להתמודד עם מציאות חיצונית נתונה? האם יש בידו לשנותה באמצעות שינוי מודעות? האם האדם הבודד היחיד יכול לשנות מציאות? מה יכולים להיות מקורות הכוח של בני האדם? והתשובה לכל אלה נעוצה בתמונת הראי ההפוכה למציאות המתוארת בשיר - בתמונה של חברה תומכת שוויונית, שרואה את מצוקת החלש ונזעקת לעזרתו במקום לבדודו. התשובה נמצאת לא בתמונת הנמלה הבודדה, שנאלצת לפלס דרכה לבד אל הצמרת, אלא היא נמצאת ביחד - בקבוצת הנמלים. באותם ערכים, שרחל, באופן אינטואיטיבי, זיהתה כערכים נשויים.



פסיכה מודרנית: היבטים מגדריים ומיתיים בהבניית דמותה של קאטרינה

עיון בנובלה "קאטרינה" לאהרן אפלפלד

ד"ר שי רודין, מרצה במכללת לוינסקי לחינוך ובהשתלמויות מורים

07

הנובלה **קאטרינה** פורסמה בשנת 1989, וזכתה לעיון מחקרי נרחב¹. הדמות המרכזית בנובלה הינה דמותה של קאטרינה, גויה רותנית הזוכה להתקרב לקהילה היהודית לאור עבודתה בבתיים, ולמעשה, מדובר בפיתוח שעורך אפלפלד לדמות אשר הופיעה בעבר בכמה מיצירותיו, אולם כדמות לוויין שולית. דמות המשרתת (או האומנת) מצויה ביצירות רבות של אפלפלד, אך כאן לראשונה הופכת הדמות למרכזית, לא רק בהיבט העלילתי, אלא גם נוכח הבחירה לספר את סיפורה, המעוצב כמעין סיפור מסגרת המסופר בגוף ראשון. קאטרינה שוטחת בפני הקורא ווידויי אינטימי: סיפור חיים יוצא-דופן, המתחיל בימי נעוריה, ומסתיים כאשר היא שבה ממסעה ארוך-השנים לכפר הולדתה, מבוגרת ומלאת תובנות והתבוננויות על החיים שחוותה.

הדיון שנערך סביב הנובלה מתייחס ברובו לתמות העולות בה, ואף כאשר קיימת התמקדות מחקרית בדמותה של קאטרינה, הדבר נעשה או מתוך התבוננות אוטוביוגרפית², או מתוך הדגשת "אחרותה" כאנלוגית ל"אחרות" היהודית באירופה של תקופת טרום השואה. גנוסר (1989: 12) מגדירה את הנובלה כ"ספר רעיוני" הדן ביהדות כמהות. לדידה, "זהו ספר של תזה, לא של דמות" ואילו ליפסקר (1992) רואה ביצירה זו כמחדדת את חוסר האפשרות לקיים דיאלוג נוצרי-יהודי³.

שקד (1993: 149) רואה בנובלה "א-אינדיווידואלית", במהלכה מתעניין היוצר "פחות בדמויות ובהתפתחותן של מערכות היחסים ביניהן, ויותר בחשיפתם של מצבים מנטליים". שקד אף רואה את גורלה של קאטרינה כמושפע מן הדמויות עמן היא באה במגע, אך אינו מרחיב וממקד באשר לדמויות המשפיעות על המטמורפוזה אותה היא חווה.

התבוננות בדמותה של קאטרינה מתוך תהייה על אופייה ודרכה הייחודית, תוביל להבנת הראייה החדשנית של היוצר את הדמות הנשית ואת המהות הנשית האימהית. ראייה זו מתאפשרת לאור יישומן של תיאוריות פמיניסטיות הדנות בחניכה הנשית ובמקומה של האמהות בחיי הנפש הנשית. **ראשית**, הבחירה בדמות-נשית של גויה המספרת בגוף ראשון את חייה, השזורים בחיי היהודים בתקופות טרום השואה, שואה ובתר השואה, היא בחירה מפתיעה וצעד פואטי יוצא דופן.

1 רואו: אורן, 1989, גנוסר, 1989, הגורני-גרין, 1989, הלפרין, 1989, נאמן, 1989, שחם, 1989, ליפסקר, 1992, שקד, 1993: 151-143, שוורץ, 1996: 194-179, מזור, 1997, פרוש, 1997, כספי, 2005, רוזן, 2005, ו-1, Ramraz-Rauch, 1994: 183-187.

2 קריאה אוטוביוגרפית של הנובלה מוצעת על-ידי רמז-ראוץ, המלמדת על קווי דמיון בין אפלפלד הצעיר לדמות הבדיונית שבנה. המרחב הגיאוגרפי ממנו השניים מגיעים זהה, הצעד המהפכני-הדתי בו נקטו מקביל: קאטרינה מתקרבת ליהדות, ואפלפלד הצעיר השרוי במנוסה נאלץ להעמיד פני נוצרי במטרה לשרוד. שניהם שימשו כמשרתים, וכמיהתה של קאטרינה להתקבל על-ידי יהודים, מקבילה לכמיהתה של דמויות רבות בפרוזה האפלפלדית המייחלות להתקבל בקהילות הנוצריות באמצעות ההתבוללות או עזיבת המסורת. עוד ניתן לראות, כי הנובלה מציגה מראה-מהופכת של חיי היוצר: אפלפלד מאבד את אמו בתקופת ילדותו, בעוד קאטרינה מאבדת את בנה (Ramraz-Rauch, 1994: 183-187).

3 מול פרשנות זו ניתן דווקא לראות בניבורתו של אפלפלד כמבטאת קשר לקטרינה הקדושה. דה-בובאר (2001: 148, 366) כותבת על קטרינה הקדושה מסיינה, שהיתה אשת צדקה וחזיונות, בעלת עולם רוחני עשיר, שחלק מתפקידיה שהקנו לה תהילה, היו להחזיר בתשובה תועים וליישב מריבות בין משפחות וערים. היא ניהלה מסעות מעיר לעיר והטיפה לקבלת מרותו של האפיפיור וזכתה למעמד של כבוד בספרות האיטלקית. את חזיונותיה תיארה קטרינה בשרים, מכתבים וכתבים אחרים. האנלוגיה הנרקמת בין קטרינה הקדושה לקאטרינה האפלפלדית עולה אם כן, לאור העובדה כי מדובר בנשים דתיות, שאינן כפופות למרחב אחד, נשים המתאפיינות בחזיונות ויותר מכל - נשים כותבות. שתיהן כותבות את חייהן על מנת להותיר את חותמן. חתרנותן ההתנהגותי מלווה במעשה נוסף המען את אחיזתן בעולם הנשלט על-ידי גברים - מעשה הכתיבה.

מדוע בוחר אפלפלד להציב דווקא אישה בנובלה זו? מדוע ממשיך אפלפלד את הקו שהתחיל בשנת 1985 עם פרסומה של הנובלה **בעת ובעונה אחת** והנובלה **רצפת אש** (1988) – שהציגו גם כן דמויות נשיות במרכזן. מה ראה אפלפלד להוסיף לעיצוב הנשי ביצירתו זו?

וכן, בניגוד ל**רצפת אש** ול**בעת ובעונה אחת** אשר הציגו דמות נשית של יהודיה מהמעמד הבורגני, מתוארת ב**קאטרינה** גויה כפרית, אשר הניוד האורבאני ממקם אותה במקום של שוליות כלכלית מובהקת, ומאלץ אותה לתפקד כמשרתת.

שנית, ערכיותה של הגויה ביצירה של סופר הנחשב בישראל ל"סופר שואה" מלמדת על כך שאין היוצר מבקש לתאר את עולמם של הרוצחים, שהרי קאטרינה אינה מהווה חלק משנאת היהודים ומן ההשמדה. כדי להסיר ממנה כל צל של ספק, בוחר אפלפלד למקם את קאטרינה משך כל תקופת ההשמדה ההמונית בבית הכלא, כלואה בדומה ליהודים הכלואים במחנות ההשמדה, סובלת ממחלת עור קשה וכואבת את כאב ההשמדה המהדהדת ברקע. מחלות עור נחשבות בספרות ובפולקלור כעונש על חטא, וחטאה של קאטרינה בעיני סביבתה הגויית הוא חבירתה ליהודים והזהרותה עם המצוקה היהודית. כאן גם נוצרת הקבלה אינטר-טקסטואלית לרומן **מכות האור**, המתאר את סבלם של נערים פליטי שואה הנוטלים חלק בפרויקט "עליית הנוער", והופכים למעין מצורעים בעיני המחנכים הציוניים. בדומה לקאטרינה שמורחקת מבני קהילתה והופכת לבריית שוליים, גם הנערים ב**מכות האור** מורחקים מן הקהילה הקולטת ומוצגים כ"אחרים" וכתלושים. כמו כן, מרכזיותם של תיאורי הטבע ביצירה כמלמדים על נפשה הפיוטית של קאטרינה, יוצרים היסט מבחינת החספוס המאפיין את מעשיה, לטובת היכרות עם עולמה הפנימי, עולם פיוטי, רגיש, מוסרי וערכי. תיאורים אלו מקשרים בין קאטרינה לבין הטבע ומבססים את הקשר בין דמותה לבין הארכיטיפ האימהי המגולם על-ידי האלה דמטר, כפי שממחיש ההמנון ההומרי לדמטר (אייסכילוס, 1994). בדומה למתואר בהמנון שלעיל, דמטר אלת הדגן מתאפיינת בשני כוחות: כוחות אימהיים לסייע לבתה ולהגן עליה מפני מזימת זאוס והדס לקחתה לשאול, לצד כוחות הרסניים, הבאים לידי ביטוי בבצורת אותה היא ממיטה על בני האדם על מנת להשפיע על מועצת האלים להשיב את בתה לתחומה. כך גם קאטרינה מתגלה, כאם רגישה לבנה ולילדיה של רוזה, ובאותה נשימה, כרוצחת חסרת מעצורים השמה קץ לחיי רוצחו של בנה.

שלישית, דמותה של קאטרינה מורכבת ומסועפת, ורחוקה מלהתאים לסטריאוטיפים נשיים ואימהיים למיניהם. היא אכן "אחרת", אך "אחרותה" נובעת מנאמנותה למערכת הערכית-הפנימית המתווה את התנהגותה ומחשבותיה. לפנינו דמות המתחנכת בכפר רותני ועוברת סוציאליזציה אנטישמית מובהקת, ובכל זאת מצליחה שלא לדבוק בדפוסים האנטישמיים ומסגלת לעצמה נקודת תצפית נדירה בריחוקה, חרף היותה "גיבורה נאיבית". כפי שנראה בהמשך, בדומה לפסיכה, גיבורת **אמור ופסיכה** לאפוליאוס, תהליך המודעות שעוברת הדמות מדמות נערה נאיבית לדמות אישה עצמאית, כרוך בסיגולם של דפוסים אנדרוגניים, או כלשונה של באטלר (2001), בהפגנת הופעה מגדרית המציגה אובדן נורמות מגדריות.

סוגיות אלו ניתנות להסבר וליישוב רק אם תשונה הנחת העבודה, לפיה אפלפלד הוא סופר שואה אשר חייו ויצירתו עומדים בסימן שנות השואה (שקד, 1997: 15, 17) לטובת גישה פמיניסטית המתמקדת באינדיבידואליות של הדמות, בפעולותיה בנובלה כאישה וכאם, בהתפתחותה הנפשית והקוגניטיבית ובניסיון להבינה כישות עצמאית ולא כ"תזה".

פתיחת הנובלה: אינטר-טקסטואליות מיתית המעידה על חתרנותה של הדמות

באמצעות אימוץ פואטיקת "פיצול הסובייקט", קאטרינה "בוראת" את עולמה באופן כפול: היא מספרת את סיפור חייה העולה מתוך זיכרונותיה ומתוך הכתובים, ובמקביל, היא משלבת את ראייתה שלאחר ההתנסויות, ראייה הכוללת תובנות וביקורת עצמית של אישה מנוסה ומבוגרת, המביטה על עצמה מתוך נקודה של ריחוק. כך קאטרינה גם "כותבת" את הנרטיב, וגם עורכת "תיקונים". באופן זה, אין אנו נדרשים לקריאה פמיניסטית המחלצת את הדמות מסטריאוטיפים ומתפיסות מעוותות, שהרי הדמות עושה זאת בעצמה. היא בוראת את עולמה, משמיעה ביקורת עצמית, ואקט ההתבוננות הופך לאקט נשי: אישה המביטה על חייה במבט לאחור, מספרת את סיפורה הפרטי (בעל השלכות חברתיות הרחבות) ותוך כדי הסיפור משמיעה את קולה, שהוא קול ההווה, הקול הנשי הבוגר הטעון חכמת חיים ובוחן את הקול הנשי הצעיר מתוך אמפתיה שאינה נקייה מאוטו-אירוניה. אף הביקורת העולה, הופכת לביקורתה שלה, ואין היא ביקורת של מתבונן חיצוני המעבירה תהליך של החפצה.

הנובלה נפתחת עם שיבתה של קאטרינה אל אחוזת אבותיה אשר בכפר הולדתה. קאטרינה אשר הרחיקה עצמה מקהילתה תוך הבעת אי אמון גלויה באורח החיים הרוחני, ובמחשבה האנטישמית הרוחנית, זוכה להאריך שנים וחוזרת לנחלתה ולשקט לו ייחלה בשנות מאסרה. בלילות הקיץ הזוהרים, היא אוהבת להתבונן בהפרת המחיצות בין שמים לארץ, עת בה "כל היקום נמזג באור שמימי" (עמ' 5).

מאחר שמדובר בפתיח של יצירה וידויית הבנויה משחזור רטרופקטיבי של חייה, נראה כי מטרת האקספוזיציה אינה רק להציג את הדמות, את המרחב בו היא נתונה ואת הרקע להתרחשויות בנובלה בעלת הדחיסות העלילתית, אלא גם להציג בפני הקורא את ה"אני מאמין" של הדמות המספרת, שהרי ההתרחשויות העלילתיות נבנית נוכח ראייתה שלה את פני הדברים. מספר בגוף ראשון אמנם ידוע כמספר בלתי מהימן (אבן, 1974), אך חוסר מהימנותו נובע מעצם הצגת הדברים מבעד לתיווך הערכי, הקוגניטיבי והרגשי שלו.

בפתיחת הנובלה מציינת קאטרינה את ההתמזגות בין שמיים לארץ, ומצהירה, כי זהו הנוף האהוב עליה. מדוע דווקא ההתמזגות האהובה על קאטרינה? התשובה נעוצה, כפי שגם נראה לכל אורך הנובלה, בכך שקאטרינה אינה מהווה חלק מההבחנות הבינאריות עליהן מושגת העולם הפטריארכלי. המחיצה בין שמים לארץ היא מחיצה שיצר האל, הן על-פי האמונה היהודית, והן על-פי האמונה הנוצרית. אהבתה של קאטרינה את הטשטוש, נהייתה אחרי התחום הלימינאלי, כבר מרמזת, כי מדובר במטאפורה, שתכליתה לא רק להבהיר לקורא מהי תצורת הנוף המועדפת על קאטרינה, אלא בעיקר לאפיין את אישיותה שאינה נוטה לדיכוטומיות מקובלות⁴.

כאשר המחיצות נעלמות, העולם חוזר להיות עולם של טרום-בריאה, עולם שקדם להשתלטות הפטריארכלית, והוא גם האל על-פי שלוש הדתות המונותאיסטיות הוא זכר. העולם שקדם לבריאה הגברית, היה עולם של כאוס, עולם של תהום. המילה העברית תהום נגזרת משמה של האלוהות המטריארכלית הבבלית תיאמת, אלת מי הים המלוחים הידועה בכינויה "יולדת-הכל" (גבאי ווייס, 2003: 12, 203)⁵, אשר לפי סיפור הבריאה הבבלי, התקיימה

4 טרנר (2004: 102-87) בהידרשו למושג הלימינאליות (liminality, ובלטינית limen - סף), רואה ב"אישיות סף" כאנשים החומקים מקטגוריות המיון החברתיות הרגילות ומצויים בין לבין (betwixt and between) מיקומים חברתיים שנקבעו על-ידי חוקים, מנהגים, מסורות וטקסים. אנשים אלו בעלי תכונות מעורפלות ובלתי מוגדרות, ולכן לימינאליות מושווית לידיו למוות, שהייה ברחם, בלתי נראות, חושך, דו-מיניות, ישימון וליקויי חמה וירח. תופעות לימינאליות מציעות, לפי טרנר, מציגה של שפלות רוח וקדושה, אלמנט מפתח להבנת דמותה המורכבת של קאטרינה.

5 דה-בובואר (2001) [1949] מנסה ליישב בספרה את המחלוקת סביב השאלה: האם קדמה נורמה מטריארכלית לנורמה הפטריארכלית לאור המיתוסים המטריארכליים. קיומם של שבעים מטריארכליים, מצביע על ההיסט שחל לטובת הפטריארכליות (שם: 36), אך דה-בובואר מסכמת כי "העולם היה שייך מאז ומתמיד לגברים" (שם: 111-93), גם בתקופות פטריארכליות בהן מעמד הנשים היה רם. האנתרופולוגית כריסטין מאתייה הכותבת על "ארץ הנשים" ביוניונינג השוכנת בדרום סין (ומאכלסת בשבטי המוסו), מוכיחה כי חבל ארץ זה היה לא רק מטריארכלי אלא גם מטריארכלי ובכך משנה את הקו המסורתי בחשיבה האנתרופולוגית השולל אפשרות של מטריארכליות כצורת חיים.

בעולם טרם הופרדו השמים מן הארץ ביחד עם האל אפסו, אל מי התהום המתוקים. המיתוס מספר, כי "בעת הרחוקה היא ערבבו אפסו ותיאמת את מימיהם אלה באלה" (שם, שם: 20-10), משמע המתקוות והמליחות אוחדו, כך שעומעמה ההפרדה בין השמים. האיחוד הארוטי של מים עם מים יוצר גנאולוגיה גברית אשר שמה קץ לשלטון ההרמוניה הבין-מינית, לטובת שלטון פטריארכלי אימתני.

אהבתה של קאטרינה את ההתמזגות שחלה בטבע בין שמים וארץ, היא חזרה לעולם קדום, עולם בו לא שלטו סדרים גבריים ומחיצות פטריארכליות מגבילות, ובאמצעות אמירה "תמימה" זו, מובעת כמיהתה לשינוי סדרי עולם. אין היא שמחה לחזור לטבע בגין היותו טבע, אלא בגין היותו בלתי מבוי, חופשי, מאפשר פריצת דיכוטומיות - ולראייה השילוב בין ים ליבשה, וזהו הדבר שקאטרינה נמשכת אליו, וכך היא מבנה את חייה. חיים ללא גבולות וללא הגבלות, ניסיון לשעתק את המזיגה המתרחשת בטבע ולהפכה לסיפור חייה שלה. בהיבט משלים, הטבע במיתוסים השונים נקשר בדמויות של אלות המהוות את אמהות היקום (תיאמת, איזיס, הרה, דמטר), ובמחשבה הפטריארכאלית, מדובר ביסוד נשי המנוגד לתרבות הגברית.

קביעה זו אודות מזיגת השמים נאמרת אמנם בסוף חייה כאשר היא חופשייה מאנשים אשר הגבילו את צעדיה ומחשבתה בזמן ילדותה, אולם מיקומה בתחילת הנובלה מאיר את דמותה לכל אורכה ומשליך עליה. זוהי אמירה מסכמת מחד גיסא, ופותרת צוהר ראשון להבנת הדמות החתרנית, מאידך גיסא. זהו המטען האידיאולוגי עמו יוצא לדרך הקורא את הנובלה.

העירוב המתקיים בטבע מקביל למזיגה המתקיימת במהותה של קאטרינה: "היו רגעים בחיי שנשכחתי, שקעתי בזוהמה, איבדתי את צלם האלוהים, אבל גם אז, הייתי נופלת לא פעם על ברכי ומתפללת" (עמ' 7)⁶. קדושה וזוהמה, שפה פיוטית אל מול רותניות קשה ובלתי מבויטת - דרות בכפיפה אחת בדמות זו, ואין בהצגת הקווים המנוגדים המתקיימים בה כל סממן המכוון אל אי-אמינות, אלא דווקא שאיפה לאפיין דמות ריאליסטית, החפה מסטריאוטיפיזציה הממקמת אותה בנישה צרה "היפר-נשית" או "דמונית". הצהרה זו של הדמות הינה גם הצהרתו של המחבר המשתמע. זוהי הצהרה פוליטית ואידיאולוגית המתירה לאישה להיות מורכבת ורבת ממדים. להכיל פנורמה של תכונות, שאינן מתיישבות זו עם זו, אלא מתקיימות במהות אחת על אף קיומן של האחרות. לא עוד סטריאוטיפ של "מה אישה צריכה להיות", אלא תיאור של אישה המצביע על אי-אמון בבינאריות ובאילוץ לבחור. אין היא "מפלצת" ואין היא "מאריה הקדושה", למרות ששתי האפשרויות מרחפות מעל פני הנובלה באמצעות מוטיבים רליגיוזיים ולאור פשעה של קאטרינה. אמנם המחשבה הפטריארכלית מבקשת להפריד בין מושגים כגון "קדושה" ו"חטא" מתוך ראייה את המושג הראשון כסמן החיובי (חוה / מאריה) ואת המושג השני כסמן השלילי (לילית / סירנה) והבלתי רצוי, אך קאטרינה, המודעת לעצמיותה, רואה את שני המושגים כמשלימים וכדורים בה בכפיפה אחת. כך היא מנפצת ראייה חד ממדית של מהות האישה, כפי שהובלה על ידי שתי המסורות הדתיות מהן היא מושפעת.

מסעה המודרני של קאטרינה, מציע דיאלוג עם מסעה של פסיכה, גיבורת הסיפור המיתי "אמור ופסיכה" לאפוליאוס (1981), אשר חוותה מסע רווי קשיים וייסורים אל עבר המודעות הנשית (נוימן 1981). פסיכה נאלצת לחוות מסע ייסורים המהווה חלק מנקמתה של אפרודיטה, ה"אם הגדולה". רק משצלחה פסיכה את המסע, הכולל ארבע מטלות בעלות פוטנציאל ממית (בעודה הרה), היא זוכה במודעות נפשית נשית המאפשרת לה לחזור לתפקידה כאשת-איש, ולהתחיל במסעה החדש - מסע אימהותה. המהלך שמשרטט אפלפלד בנובלה הינו מהלך הפוך למיתוס

6 לאור זאת, ניתן להבין את משיכתה לחאמיליו, המספק את מזונה בערוב ימיה. הוא מוגדר על-ידיה כ"יצור שלא מן העולם הזה" (עמ' 8) ועברו החיידתי והשערורייתי מנוגד לאופן בו תופשת את מהותו קאטרינה - "אינו אדם עוד ובכל זאת אדם שלם" (עמ' 34).

שלעיל: רק לאחר שצלחה קאטרינה את מסע חניכתה הסיזיפית, וכן רק לאחר שהתנסתה באמהות מזוויות שונות (אמהות ביולוגיות, אימהות חד-הורית, אימוץ, נטישה), היא זוכה במודעות הנשית המלאה וכותבת את דבריה, היינו, משתמשת בחניכתה על מנת לסייע לחניכת אלו שיקראו את וידויה ומכירה בניסיונה ככזה שתם ונשלם, וכראוי להיות מועבר הלאה. מכאן, כי האמהות אינה מציינת את פסגת המודעות אליה מגיעה הנפש הנשית כפי שמתואר אצל "אמור ופסיכה", המסתיים בהולדת הבת המשותפת של ארוס ופסיכה, החדווה, אלא את המשכו של תהליך המלווה את האשה כל ימי חייה. הנובלה ממחישה, כי מסע החניכה הנשי (הפיזי והנפשי כאחד), הינו מסע הנמשך חיים שלמים ואינו כזה התחום בזמן קצוב או בשורה של מטלות קצרות, ההופכות את הנערה לאשה בדרך של דאוס-אקס-מכינה. שכן רק סך הניסיונות הנשיים הם אלו המציגים את הנפש הנשית על מלאותה ומסמלים את המודעות הנשית הפנימית והחיצונית גם יחד.

חניכה נשית בעולם שבור: האם, רוזה והני

סיפור חייה של קאטרינה ניתן אמנם לניתוח כרונולוגי, תוך התייחסות לתקופות חייה במקומות הגיאוגרפיים השונים בהם חייתה, אך קאטרינה מבנה את סיפורה, תוך היצמדות לנשים אשר היוו עבורה עוגן נפשי ומודל התנהגותי. שלוש נשים מאיישות את עולמה של קאטרינה, ומהוות שותפות לדרכה הכאובה: אמה, רוזה והני.

אמה של קאטרינה היא המודל הנשי הדומיננטי בחייה, אליה מבקשת קאטרינה להידמות, ובמשך כל חייה, היא מנסה למצוא בתוכה אהבה כלפי האם הקשוחה והאמיצה. האם משמשת חונכת, בדומה לאפרודיטה שמשימותיה מובילות את פסיכה מנערות לבגרות, ודמותה מוארת על רקע ההנגדה העולה בין שני ההורים - אב חסר אחריות ורפה אופי ואם מנווטת וחסרת מורא. האם החונכת משלבת מרכיבים התנהגותיים המאותתים לקאטרינה שלא לקבל תכתיבים חברתיים ה"מאלפים" נשים, אלא לפעול מתוך נחישות, ומתוך תחושת עליונות, לצד מרכיבים מחשבתיים, המסגירים את השבר הלאומי הממשמש ובא. בה בעת האם הכפרית מהווה חלק מהאנטישמיות השורשית, ומכאן שהיא מעבירה לקאטרינה את פחדיה וסלידתה מן היהודים. במהלך חייה, עתידה קאטרינה לאמץ את המתודות ההתנהגותיות של האם, אשר תוביל אותה לשבור דפוסים התנהגותיים "נשיים" סטריאוטיפיים, ובה בעת להתנגד לאנטישמיות שנזרעה בה, נוכח הבנתה העמוקה את השבר הלאומי והדתי, המושתת על פחד ואי הכרות עם היהודים והיהדות. כך גם פסיכה ב"אמור ופסיכה", עתידה לממש את חזון האהבה והפוריות של אפרודיטה, ולדחות את האידיאלולוגיה האומניפוטנטית שמאפיינת את דמותה.

החונכת המרכזית אשר עתידה להופיע בחייה של קאטרינה היא רוזה, בתקופה בה השבר הלאומי והדתי נוסק וקרב להתנגשות. על רקע הפוגרומים, המבשרים על שואת יהודי אירופה, מתקיימת רעות נשית השוברת את התפקודים המשפחתיים בהם אנו מורגלים. לאור רצח בנימין, התא המשפחתי הופך לתא נשי מובהק, בו אישה אחת דואגת לפרנסת הבית, בעוד האחרת דואגת לטיפול בילדים. במקביל, השתיים מקיימות מערכת יחסים של שיתוף נפשי ותמיכה הדדית.

האשה השלישית הדומיננטית בחייה של קאטרינה הינה הני, והיא המסמלת את המעבר של קאטרינה, מהיותה נחנכת להיותה חונכת. מעבר זה אינו מקרי, שהרי צמידותו לשואה בולטת, וכעת קאטרינה מנסה להציל את הני לא רק מגזר דין לאומי, לאור שייכותה ליהדות, אלא גם מעצמה, מתוקף היותה אומנת שאיבדה את רצונה לחיות ואת הקשר שלה אל הסובבים. בחינה מדוקדקת של יחסי קאטרינה עם שלוש הנשים המכריעות בחייה, היא המובילה להבנת המתחולל בנפשה ומאפשרת לנו לבחון את הדיאלקטיקה בין עולם הניצב על פי תהום - מלחמת העולם השנייה, לבין ההשתנות של הדמות והשבירה ההדרגתית של פחדיה, מעצוריה והגבלותיה המרחביות.

ניתן להתייחס לנוכחותן של הנשים החונכות, המשמשות לקאטרינה עוגן בחייה, גם כאימהות, כאשר אמה היא אם ביולוגית ואילו רוזה והני, הן אמהות רוחניות. במקביל, גם הפיכתה של קאטרינה לאם מתרחשת הן כאשר היא יולדת בפועל שני ילדים, והן כאשר היא מאמצת על דעת עצמה את ילדיה של רוזה, ומשמשת אם שאינה אם ביולוגית. בדומה לשתי האחיות במיתוס "אמור ופסיכה", שהובילו את פסיכה לידיעת עצמה וחייה, רוזה והני מקדמות את קאטרינה בדרכה למודעות עצמית, והזוגיות אותה היא חווה מוצגת רק לאחר הפגישה עם שתי החונכות. כפי שפסיכה הייתה יכולה לבסס קשר עמוק ומורכב עם ארוס רק לאחר שהאחיות קידמו את הארת דמותה וחייה, כך גם קאטרינה זוכה להיקשר לגבר וללדת רק לאחר פגישתה עם רוזה והני.

ניתן לראות כי הנובלה מעוצבת כ"נובלה נשית", היינו, כסדרה של היכרויות בין קאטרינה לנשים אחרות. לצד שלוש הנשים המרכזיות בחייה, מצויות נשים נוספות, דוגמת בת דודתה מאריה, המהווה בעבורה מודל לחיקוי, ומחנכת אותה לנאמנות כלפי עצמה. אף בזמן שהותה בכלא, קאטרינה שווה במחיצת נשים שונות, ומפתחת כלפיהן יחס של שנאה-הערצה: שנאה כלפי האנטישמיות לצד הערצת הדתיות. כלל הנשים הללו מהוות בעבור קאטרינה מדריכות רוחניות, המאיצות את גדילתה כאישה, עד לנקודה בה מתחולל מהפך תפקודי, וקאטרינה הופכת להיות מדריכתה של הני, בשעה שזו שרויה במשבר. מפנה זה יציין את בשלותה של קאטרינה, ולכן זהו הגשר המוביל אותה למימוש האימהות הביולוגית.

היקשרותה של קאטרינה לשורה של נשים דומיננטיות המסייעות בהכוונת דרכה בזמן ובמרחב, מלמדת כי האחיות (sisterhood) היא תמת מפתח בנובלה. התיאוריה הפמיניסטית המוקדמת, העלתה על נס חזיונות אוטופיים של אחיות, אחוות נשים שתוליד עימות עם דפוסי חשיבה סקסיסטיים, מתוך המחשבה, כי "אחיות היא כוח" (הוקס, 2002 [2000]: 17). בנובלה בולטת האחיות כמחזקת את קאטרינה במספר מישורים: בראייתה את עצמה, במתן הנחיה מקצועית, מקלט מגברים מנצלים וכן הענקת הגנה כלכלית. כאן ישנה הגשמה של אידיאל חברתן של נשים משכבות מעמדיות שונות, וכן בנות דת שונה. דווקא נשים יהודיות מן המעמד הבינוני, דוגמת רוזה והני, הן המסייעות לקאטרינה במצוקתה, בתחילה סיוע פיסי ובהמשך, ככל שמתקדמת עלילת חייה, סיוע ההופך למגן נפשי.

אמה של קאטרינה: זכרון האם כזיכרון מכונן

בהתאמה לנהייה אחר העולם שקדם לבריאה המביימת, מתעורר בקאטרינה "הזיכרון שלפני הזיכרון". אותו רצון להיזכר במראות הקדומים ביותר, המחזיר אותה באופן בלתי נמנע לאמה המנוחה. כך נוצרת השקה בין התהום המטאפיזיקלית לזיכרון הקדום שמעלה בה לפני הכול את הזכר המיתי של אמה המנוחה, אישה החקוקה בנפשה, אשר הדמיון בין השתיים אינו ניתן להעלמה.

פתיחתה של הנובלה עוסקת בשתי דמויות מעברה של קאטרינה: אמה ואביה. העיסוק באב קצר, ונובע מטראומה שנותרה חקוקה בנפשה של קאטרינה, נוכח בקשתו של האב שתישן עמו לאחר מות האם, בקשה המעוררת בה פחד מפני גילוי עריות ולמעשה מביאה את הקץ על יחסיהם. תיאור האם מובא בהרחבה. קאטרינה, מבוגרת מאמה שנפטרה בטרם עת בהיותה בת ארבעים, יושבת בכורסתה, חשה שהן מתמזגות, בטוחה "כי האימהות מגוננות עלינו, שאלמלא הן, זכויותיהן, כבר היו הרשעים מכלים אותנו" (עמ' 9). אמה של קאטרינה מתוארת כאישה קשת יום, המפילה אימתה על הסובבים, ובכלל זה גם על האב השתיין. השתיים מוצאות את נקודת החיבור הן בדתיות - המרגיעה את שתיהן, והן ביחסן אל הכלב זימבי, החש את אהבתן המסתתרת מתחת לחוזק הגלום בהן.

האמביוולנטיות הגלומה בכלב, נאמנות והפגנת חום לצד תוקפנות ויצרים אלימים, אנלוגית לאמביוולנטיות הפועלת בדמויותיהן של הבת והאם, ומכאן נקודת ההשקפה⁷.

מות האם בגיל צעיר מותיר בקאטרינה זיכרונות מיתיים של דמותה, ואלו חוברים למעמד הקבורה המזכיר מעמד של התגלות אלוהית: רעד האנשים הסובבים, התפילות הנוחתות ככרד, הקרה האיומה והשילוב בין לובן לשחור. אף לאחר מותה נדמה לקאטרינה שאמה "נחה על גבי האיקונין הגדול ומתפללת יחד עם האם הקדושה" (עמ' 13). זיכרון אמה המתה מרחף אף מעל נישואיו השניים של האב, ואשתו החדשה של האב חשה ש"יד נעלמה" מקלקלת את כל מעשיה.

אמה של קאטרינה מתוארת כאישה "חזקה ואמיצה" (עמ' 12). חוזק רוחה סייע לה להתמודד עם בעלה, להיאבק עם גונב הסוסים ולהבריחו, ובנקודת הפתיחה, בה קאטרינה ממוקדת בדמותה כילדה, היא מציינת, כי לא ירשה את אומץ לבה של האם. היחסים בין הוריה של קאטרינה עולים מתוך תיאורים מועטים מהם בולט הבוז שחשה האם כלפי האב: "את אבי ואת אמי אני לא רואה אף פעם ביחד. כאילו מעולם לא היו ביחד" (עמ' 13). קיים נתק בין שני בני הזוג במערכת היחסים, נהיר מעמדה המוביל של האם, וכמו כן קיים נתק קוגניטיבי בין השניים בתודעתה של קאטרינה, המקפידה לשרטט את שתי הדמויות כנבדלות זו מזו ומצטיירת הערצתה של קאטרינה כלפי דמותה של האם, על רקע תחושת הרחמים שהיא מפגינה כלפי האב.

הנקודה המפרידה בין קאטרינה לבין אמה, קשורה דווקא ליחסה של קאטרינה כלפי יהודים, לאור סוציאליזציה אנטישמית-דתית בתיווך אמה. אמה מציינת בפניה בילדותה, כי היהודים הם שרצחו את ישו, ומידע זה מתווסף לפחדים שאצרה אודותיהם, ועמו היא יוצאת למסעה מהכפר. עם יציאתה מביתה היא שואבת כוח מחוזקה של אמה, אך עדיין מחזיקה בתפישות האנטישמיות של האם הרוותנית.

כל זמן שהותה של קאטרינה בעיר, היא נזכרת בערגה בכפר הירוק, בטבע החופשי ובשפת אמה. היא נמשכת ל"אישה הפראית" השוכנת בנפשה, אישה החיה חיים טבעיים בגבולות בריאים, פועלת על-פי אינטואיציות, ומונעת על-ידי יושר מולד. קאטרינה זקוקה לחיים האורבאניים כשלב מעבר, אך אין זו התכלית. ההכרות עם רוזה והני פותחת את קאטרינה לרפוסים מחשבתיים חדשים. לאחר שהיא עוברת תהליך חניכה נשית במסגרת רעות עם שתי נשים יהודיות, היא יכולה לשוב לביתה, לנחלת אמה, לשפת אמה ולאמונת אמה שהרי "השנים המועטות בעיר לשו אותי, שינו אותי, וכל הרכוש שהבאתי מבית אבותי אבד לי" (עמ' 30), היא מספרת. הידע שקאטרינה אוצרת בימי חייה, מקרב אותה אל אמה, מתוך מגמתה להשלים עם מהלך חייה ולקבל את הסובבים אותה.

בנקודת סיום הנובלה, מתבררת האנלוגיה הניגודית הנרקמת בין קאטרינה, לקשישה שטיפלה בה עם לידת בתה. הקשישה מבקשת לעודד את קאטרינה לאחר שילדה בת אותה היא עתידה לנטוש, ומסבירה לה כי "לפעמים טוב לו לאדם בלא זיכרון אב ובלא זיכרון אם, הוא יונק ביטחון ישר מהשמים" (עמ' 23). דמותה של האיכרה הקשישה שנזנחה על-ידי בעלה וילדיה אנלוגית למראית עין לדמותה של קאטרינה, אשר גם היא מזדקנת בגפה, ללא שני הילדים שילדה, וללא הגברים שהקיפו אותה בחייה. אך בניגוד לקשישה, אשר נשאת בגפה פיזית ונפשית, מוצאת בעצמה קאטרינה את הכוח לסלוח ולהבין את אמה, ובזקנתה היא חשה כי אמה שוכנת בנפשה, מהווה חלק ממנה, ונראה כי הפנמת האם אינה מתרחשת בעבור קאטרינה רק בממד הנפשי, אלא גם באופן בו היא מתגברת על פחדיה,

7 הכלב לפי פינקולה-אסטס (1997 [1992]: 117) מסמל את העקשנות הנפשית. "כלבים הם קוסמי היקום: בעצם נוכחותם הם הופכים אנשים קודרים לאנשים מחייכים, אנשים עצובים לאנשים עצובים פחות; הם מחוללים מערכות יחסים". היכולת לאהוב לצד היכולת לרוץ למרחקים ולהילחם עד מוות, האינסטינקטואליות המאפיינת את הכלב, מסייעים לנו להבין את מורכבותן של קאטרינה ואמה, והדמיון בין השניים מודגש סביב זימבי, בהיעדר זיכרונות מאוחרים מן האם.

ומסוגלת כל חייה להתנווט לבדה, באומץ ומתוך אי כניעה לנורמות תרבותיות וחברתיות שהיא אינה מקבלת. כמו כן, העוז המאפיין את קאטרינה במגעייה עם העולם הרוטני האלים (בתחנת הרכבת, מול רוצח בנה ומול האסירות) אנלוגי לעוז אשר קאטרינה מעריצה באמה. במהלך חייה, מבינה קאטרינה, שאין אדם יכול לחיות בלא זיכרון-אם ושהאם ולא השמיים מהווה את מוצאו של הביטחון. ההתפייסות התודעתית עם אמה (ולא האמונה הדתית), היא המאפשרת לה להמשיך ולצעוד בצעדיה החתרניים. קאטרינה מוצאת את שביל הזהב המכיל הזדהות והתבדלות מן האם, כפי שפסיכה הנחשבת ל"אפרודיטה האנושית" אמנם נבדלת מן האם הגדולה וחותרת ליצירת אישיות אינדיבידואלית, אולם גם הופכת לאלה בסופו של המיתוס, ובכך מחדדת דווקא את הדמיון בינה לבין אפרודיטה.

רוזה: חונכת ושותפה למתחם נשי אוטונומי

מערכת היחסים הנרקמת בין רוזה וקאטרינה ניתנת למיפוי לשתי תקופות עיקריות: עד למות בנימין, ואחרי מותו. בתחילת הקשר בין השתיים רוזה משמשת מדריכה המלמדת את קאטרינה את מקצועה החדש. ניכרת האמפתיה של רוזה כלפי קאטרינה, אך סוגיית המשיכה הנסתרת של קאטרינה כלפי בנימין, אינה מאפשרת את הידוקו של הקשר⁸. תקופה בראשיתית זו היא תקופת מעבר תרבותית ומרחבית. קאטרינה לומדת מרוזה מהם חיים אורבאניים, ובנוסף נחשפת לסדרי החיים של היהודים המסורתיים. יתרה מכך, השהות במחיצתה של רוזה עתידה להפוך לחניכה אימהית. קאטרינה בתחילת יחסיה עם רוזה נוטשת את בתה. קאטרינה לאחר תקופת החיים שחלקה עם רוזה, עתידה לממש את אימהותה פעמיים - לאחר שתאמץ את ילדי רוזה ועם לידת בנה.

אהבתה של קאטרינה כלפי בנימין מעניינת דווקא על רקע ההיסטוריה שלה ביחסים עם גברים. מרבית יחסיה עם גברים היו ארעיים, על בסיס מיני, והיו מרכיב הישרדותי. לא דובר ביחסים אלו על אהבה, אלא על הבטחות שלא קוימו. באשר לבנימין אומרת קאטרינה: "הנחת את היסוד לאהבתי הגדולה, אתה, שאפילו אל ענייך לא העזתי להביט, שאת תפילותיך שמעתי מרחוק, שספק אם עליתי במחשבתך פעם, אתה לימדת אותי לאהוב" (עמ' 31).

משיכתה העזה של קאטרינה אל בנימין מעסיקה, היא משיכה נסתרת, ומרבית ההתרחשויות בין השניים ארעה בחלומותיה של קאטרינה. קאטרינה נמשכת אל הגבר, שניתן לראות בו מייצג גבריות שונה מהמקובל בשתי הספרות בהן היא חיה: ראשית, בנימין הוא יהודי עירוני אשר על אף עיסוקו במסחר שומר על מצוות היהדות, וביתו הוא בית דתי לכל דבר. הוא מנוגד ליהודים המתבוללים, אלו שביקשו לשכוח שהם יהודים - כלשונה של קאטרינה, ולהתקבל לחברה הגויית תוך השללת הסממנים היהודיים ה"נשניים". שנית, בנימין יהודי, והלוא קאטרינה חוזרת ומדגישה את החולשה היהודית כנקודה אשר תגרום לאסונו של העם היהודי, הוא ההיפוך של האידיאל הגברי הגוי - איכר רוטני חסון, גס רוח, יצרי, נטול גבולות, קרוב לטבע ופראי כמוהו.

אהבתה של קאטרינה אל גבר המייצג גבריות "אחרת", השונה בהתנהגותו ובמהותו מאותה תפישה הגמונית רווחת של גבריות⁹ (Fashionable Heterosexuality) הנהוגה הן בקרב גויים והן בקרב יהודים מתבוללים, מלמדת גם על "אחרותה", קרי, שונותה מבנות כפרה ועמה, שהרי העדפותיה המגדריות שונות, אך יותר מכך, היא יוצרת השקה בין פתיחותה הערכית-מחשבתית בכל הקשור לעם היהודי ולדחייתו של האנטישמיות השורשית, לבין פתיחותה

8 הוקס (2002 [2000]: 27) גורסת, כי חבירה של נשים נתפשה כמעשה בניהול בפטריארכיה, בניגוד לחבירה של גברים המהווה יסוד מוכר ומקובל של התרבות הפטריארכלית. בהתאמה, יחסיהן של קאטרינה ורוזה מתהדקים לאחר רציחתו של בנימין. יציאתו של בנימין מהזירה, בייחוד לאור התאבדותה של קאטרינה בו, מהווה זרז לרעות בין השתיים, הקושרות יחד יחסים חוצי גבולות דת ומעמד, חרף הפער האובייקטיבי בין מעסיקה למועסקת. על תפישות שונות של גבריות ראו בספרה של (Connell - Masculinities, 1995), המציג מגוון אופני גבריות, המקיימים דיאלוג זה עם זה, וממנו אנו למדים על שבירה של הגבריות המונוליטית כפי שזו מוצגת על-ידי ההגמוניה התרבותית. לא רק שקיים שוני בין גבריות הטרוסקסואלית לגבריות הומוסקסואלית, מתקיים גם שוני בכל אחת מן הקטגוריות, בניגוד למחשבה הרווחת על הדיכוטומיה השוררת בין שני הקטבים והזווית הפנימית בכל קטגוריה.

באשר לאופן שבו היא מקבלת אנשים ומפתחת רגשות כלפיהם. אין היא תרה אחר מודלים רווחים של גבריות-נשיות, לא כאשר הדבר נוגע להתנהגותה שלה, וכן לא כאשר לסובייקטים המקיפים אותה. דווקא הגויה בעלת הנפש הפיוטית וההתנהגות המשתנה בהתאם לסיטואציה בה היא נתונה (רוך-אלימות), מתאהבת בגבר המנוגד לכל הגברים בהם פגשה, והדבר כולל את אביה, שהרי בשנות עבודתה אצל רוזה ובנימין שומעת קאטרינה על יחסיו העכורים של האב עם אשתו השנייה וכן על אלימותו הרבה כלפיה. משיכתה לבנימין מחזקת את הקשר האינטר-טקסטואלי למיתוס "אמור ופסיכה" בכמה מישורים: בדומה לפסיכה, גם קאטרינה מתאהבת בגבר שאסור לה להביט עליו ולראות אותו לאשורו. קאטרינה המתאהבת ביהודי עירוני השייך לעולם מרוחק ממנה, עולם הנתפש בעיניה מילדות כמאג, משולה לפסיכה הארצית הנקשרת בחייו של אל. המיתוס אמנם מיישב את הקונפליקט בהפיכתו את פסיכה לאלה, אולם הנרטיב המודרני, אינו מאפשר את איחודם של אוהבים ממין זה, ועם זאת, האיחוד מופיע בדמותו של בנה של קאטרינה. שיומו של הבן מעיד על כמיהתה של קאטרינה להתאחד עם בנימין הבלתי מושג (לאור יהדותו ורציחתו), כמיהה המתממשת לזמן קצר.

המהפך שחל ביחסים בין קאטרינה לרוזה עם הירצחו של בנימין, ניתן לאיתור באופן הסימבולי באמצעות סוגיית השיום: במשך חמש שנות העבודה אצל רוזה ובנימין, עד לרצח בנימין, מכנה קאטרינה את רוזה "בעלת הבית"¹⁰. המפנה חל לאחר הרצח: "אחרי השבעה קמה רוזה מאבלה והלכה אל החנות" (עמ' 31). ההסבר אינו מאחר להגיע - "מותו של בנימין קירב אותי אל אשתו, אל רוזה. היינו משוחחות הרבה על הילדים, עלבונות ופצעים... לא פעם היינו שוקעות בשיחה עד מאוחר בלילה" (עמ' 32). מותו של בנימין משנה את מערך התפקידים בבית. בעוד רוזה מנהלת לבדה את החנות, מופקדת קאטרינה על כלל מטלות ניהול הבית ומגדלת את ילדיה של רוזה כאילו היו שלה. השתיים מנהלות בצוותא עסק ובית, וניכר כי השיתוף ביניהן מלא וקאטרינה לראשונה בחייה, חושפת בפני אדם זר את פחדיה הכמוסים.

שיתוף הפעולה הנשי, נמשך עד הירצחה של רוזה, עת גוננה על חנותה "בחירוף נפש"¹¹. בעוד הירצחו של בנימין מתואר מתוך נקודת מבטה של קאטרינה המאוהבת, היינו, רצח של אהוב בידי איכרים רשעים, הפוגרום במהלכו נרצחה רוזה מסופר על-ידי קאטרינה כמיתוס גבורה נשית - רוזה, מגוננת על חנותה הקטנה לבדה, באומץ, ונחנקת על-ידי הפורעים נוכח אי הסיוע של הסובבים. באופן אירוני, מות הגבר מצטייר כמוות רומנטי, בעוד מותה של האישה מתואר כאקט לוחמני של אישה חזקה מול גברים חזקים ממנה.

"אהבתי אל בנימין לא פגה ולא נשכחה, אני רואה אותו לעתים ובבהירות רבה מאוד, אבל רוזה קרובה לי יותר, כאחות, עמה אני יכולה לשוחח בכל עת, שעות. [...] הרבה אנשים אהבתי וקצתם אהבו אותי, אבל ממך, רוזה, ינקתי עוז ואורך-רוח. עכשיו, אלוהים אדירים, אין לי עוד נפש קרובה על פני האדמה הזו" (עמ' 34). ההספד הפנימי של קאטרינה את רוזה חברתה, והכתרתה, מתוך מבט רטרופקטיבי, כדמות הקרובה ביותר לקאטרינה, ממנה ינקה את היכולת לשרוד בעולם, מבהירה את עוצמת הקשר שנרקם בין שתי הנשים. כך נראה, כי הרעות הנשית מוערכת על-ידי קאטרינה יותר מאשר אהבת אישה לגבר, והכוח שרעות זו נוטעת בה, הוא שמסייע לה להמשיך בדרכה רדופת המכשולים.

10 ולדוגמה: "הבגדים שנתנה לי בעלת הבית היו על פי מידותי" (עמ' 19), "בעלת הבית לא פינקה אותי" (עמ' 20), "בחודש החמישי גיליתי לבעלת הבית את הסוד" (עמ' 21), "ענייך אדומות", אמרה בעלת הבית" (עמ' 29), "בעלת הבית ישבה על הארץ עם שני ילדיה" (עמ' 31).
11 שיתוף הפעולה בין רוזה לקאטרינה מפקיע את הפטריארכליות מן המוסד שנועד לשמרה - המשפחה. המתחם הנשי של השתיים הוא מתחם משפחתי שאינו נזקק לגבר שיתפקד כראש המשפחה, וכאשר שתי נשים מנהלות תא משפחתי נטול גבר, הן מדגימות סוציאליזציה ייחודית, לפיה אישה היא המאיישת את תפקיד הנווטת, ובאם משפחה היא מיקרוקוסמוס של חברה, כפי שמלמדת מילט (2006) [1970] אזי, זהו הפתח לשינוי חברתי, מה גם שהנשים מגדלות בצוותא שני בנים. מאחר והפטריארכיה קובעת, כי הסטטוס של האם והילד תלוי בגבר, ויתור על הדמות הגברית מלמד על אי תלות בסטטוס גברי (חברתי או כלכלי) ועל הפגנת מטריילינאליות: העברת השושלת דרך האם.

מנחמת לחונכת: הני

עבודתה של קאטרינה בביתה של הני מהווה שלב נוסף במטמורפוזה אותה היא עוברת, ושוב אנו עדים למערכת יחסים עם אישה המובילה לתחושות של חוזק ומעצימה את שתי החברות בה. יש לציין, כי קאטרינה הפוגשת בהני כבר חוותה אימהות בתקופה בה שימשה הורה יחיד לילדיה של רוזה. האימהות ה"מעשית" היא המכשירה את קאטרינה לעבוד בעבור הני, שבשונה מרוזה, זקוקה ליד מכוונת ומרגיעה. האיכויות אשר אצרה קאטרינה בתקופה בה טיפלה בילדים, משמשות אותה בתפקידה בבית הני, הנזקקת לא למשרתת אלא לתומכת.

בדומה למעבר שחוה פסיכה מדמותה הפסיבית בשלוש המטלות הראשונות שמטילה עליה אפרודיטה, לדמות פועלת ומנווטת במסגרתה של המטלה הרביעית, כך, לאחר שקאטרינה הוכשרה על ידי רוזה (המקבילה לנמלה, לקנה הסוף ולנשר במיתוס), היא יכולה לנווט את צעדיה ולגלות את אישיותה העצמאית. המטלה הרביעית מפגישה במיתוס את פסיכה עם פרספונה, אלת השאול, קרי, בין פסיכה לבין המוות המאיים על הנשיות. גם עבודתה של קאטרינה אצל הני יש בה כדי להפגיש את קאטרינה הבוגרת עם התאבדותה של הני, הגורמת לה לרגרסיה זמנית ולמכאוב נפשי.

הני היא פסנתרנית אשר משקיעה את כל מרצה בקריירת הנגינה. כל ימיה מוקדשים לחזרות, ולהופעות מהן היא חוזרת כשהיא שרויה בכעס על עצמה. העבודה בבית הני משנה את מעמדה של קאטרינה, אשר רואה לעצמה חובה לסייע להני ככל שתוכל. מכאן אמירתה של הני לקאטרינה: "אלמלא את, לא היה לי בית. את הבית שלי" (עמ' 45), אמירה המועצמת על רקע ידיעתנו, כי הני חיה בביתה עם איזיו בן זוגה, וכי אמה הקשישה עודנה בחיים.

הני מצטיירת כאישה החיה בעבור אומנותה, ואין היא מכפיפה עצמה לנומרות חברתיות ודתיות. היא חיה עם איזיו חוקר המנזרים ללא נישואין, אינה מביאה לעולם ילדים, אינה מקיימת את מצוות היהדות, ומסירותה מנותבת לנגינתה בלבד. הקריירה המוסיקלית שלה ניצבת בראש מעייניה, ונראה כי האדם היחיד עליו היא סומכת וכלפיו היא מפגינה רגשות של ממש היא קאטרינה. כמו כן ההכרה הממסדית אינה נחשבת בעיני הני, שכן היא שופטת עצמה בכליה שלה, ולכן אינה שואבת קורת רוח מהביקורות הטובות שנכתבות בעיתונים על נגינתה.

כאשר מחליט איזיו להצטרף למנזר, מוכרת הני את ביתה, משלמת לקאטרינה את משכורתה ומגישה לה צרור תכשיטים¹². תכשיטים של הני מסייעים לה לשרוד כלכלית בכוחות עצמה, ולא להידרש לגברים שיסייעו לה, תוך ניצול גופה ונפשה. קאטרינה נותרת מחוסרת בית ושוקלת את צעדיה: "יכולתי לשוב לכפר. נשים בגילי חוזרות אל הכפר, מתחתנות ויולדות, והכל נמחק. [...] אבל אני ידעתי, כי מקומי לא יכירני עוד שם ולא נסעתי" (עמ' 48). היא נשארת לשוטט בצ'רנוביץ, זמן קצר אחר-כך קוראת על מותה של הני. נחושה בדעתה להגיע להלוויה בקימפולונג, עולה קאטרינה על רכבת משא ומציינת: "ידעתי, את מחיר הנסיעה הזו אצטרך לשלם בגופי, אך לי חשובה היתה נסיעה זו יותר מגופי" (עמ' 56).

לאחר לידתו של בנימין, פוקדים את קאטרינה חזיונות על הני. חזיונות אלו פותרים את תעלומת מותה של הני, כיוון שזו אומרת לקאטרינה "טוב שיש לך תינוק. [...] אילו היה לי תינוק לא הייתי מתאבדת" (עמ' 73). באמצעות

12 פעולת העברת ממון ותכשיטים בין נשים אינה זרה ביצירתו של אפלטון, ולמעשה מהווה אנטיזה למערך ההורשה הגברי שתכליתו שימור ההגמוניה התרבותית-כלכלית בידיהם של גברים. גם בנובלה **לילה ועוד לילה** (2001) מורישה גברת פראכט, בעלת הפנסיון שנרצחת על-ידי דייר, את תכשיטיה ובגדיה לעובדות המטבח, המחסן והמכבסה. את הפסנתר היא מורשה לפסנתרנית פאולה ואילו את כל מזמניה האישיים, מותירה היא לקריסטינה. ההחלטה להשאיר כסף לקריסטינה, נובעת מהידע של גברת פראכט לגבי אי ההשתלבות של קריסטינה בירושלים, ורצונה של זו האחרונה לחזור לפולין, שהרי שרדה את השואה במנזר, וקשרה נפשה בחיי הנזירות. הכסף מאפשר לקריסטינה לברוח מירושלים, להותיר אחריה בעל ותינוק, ולחזור למקום אליו היא מרגישה שייכת. ברומן **פרחי האפלה** (2006) העברת תכשיט בין אמו של המספר לחברתה הנפקנית מריאנה, מסמלת את האהבה והאמון ההדדי ומקבילה לטקס העברת הילד מרשות אימהית אחת (אם ביולוגית) לרשות אימהית שנייה (אם "מחליפה" המצילה את הילד).

שיחתן של השתיים, המתרחשת בתודעתה של קאטרינה, קאטרינה מרשה לעצמה לראשונה לומר בבירור כי הני שמה קץ לחייה, התאבדות המהווה את שיאה של היבדלותה החברתית. לא זו בלבד שהיא חיה בעבור האמנות, תוך התעלמות מתכתיבים חברתיים נורמטיביים, אלא היא גם נטלה לעצמה את הסמכות האלוהית להפסיק את חייה.

כפי שארע לאחר התגלויות נשיות קודמות, גם הפעם רואה קאטרינה את התגלותה של הני כמבשרת על השעה בה הגיע הזמן לנדוד, ולכן היא עוזבת את בית המוהל עם בנימין. נקודה זו מלמדת, כי הנשים בחייה לא רק מקדמות אותה בזמן, אלא גם במרחב. הן מסייעות לה להגדיל את המרחב המצומצם שבו היא חיה ולהתגבר על פחדיה הרוותמים אותה למרחב מסוים.

מסעה של קאטרינה הוא אפוא מסע נפשי וערכי. זוהי לא אודיסיאה. האודיסיאה שמורה לגבר, שהינו גיבור אפוס רחב יריעה, השב לביתו עשר שנים לאחר מלחמת טרויה המפוארת¹³. כמו כן עובדת היותו גיבור-גברי הנע במרחב הגיאוגרפי ברורה ומתקבלת כעובדה שאין עליה עוררין. קאטרינה אינה נלחמת בצבאות. היא נלחמת בדעות קדומות ובאנטישמיות שורשית¹⁴. מלחמתה היא פנימית הרבה יותר מאשר חיצונית. בניגוד ליצירות אחרות של אפלפלד, בהן ניתן לשרטט מסע של ממש, המתרחש על-פני מרחב גיאוגרפי נרחב (ולמשל **תור הפלאות, בעת ובעונה אחת, רצפת אש, מסילת ברזל, עד שיעלה עמוד השחר, כל אשר אהבתי, ופולין ארץ ירוקה**) היצירה שלפנינו מציגה מרחב גיאוגרפי מצומצם ואיננה יצירת-מסע. צורתה תואמת לתוכנה, כיוון שההדגש הוא נפשי, ומכאן שאין הזדקקות לתאור מסע פסי רחב יריעה. בדומה לפסיכה ההולכת ממקום למקום, קאטרינה כפסיכה מודרנית, שרויה אמנם במרחב גיאוגרפי מצומצם, אולם מרחיבה את המרחב הנפשי והרוחני שלה, מהתנסות להתנסות.

שלוש תחנות אימהות בחיי קאטרינה

במקביל לשלוש תקופות החניכה הנשית שהיא חווה, זוכה קאטרינה לממש את אימהותה (מזוויות שונות) שלוש פעמים: אמהות כנערה ומכאן הנטישה, אמהות מאמצת לילדיה של רוזה, ואמהות חד-הורית לבנימין. ניכר, כי הקצנת השבר החברתי-לאומי-דתי בתקופה המתוארת, גוררת באופן ישיר את הקצנתה של ההופעה האימהית ואת מתיחת גבולותיה ומימושיה.

אם בתודעה התרבותית אמהות נקשרת לתא משפחתי הכולל אב, אם וילד, נראה כי המאורעות ההיסטוריים כופים את שבירתה של התבנית המקובלת ואת יצירתה של תבנית חלופית. **האמהות הנבנית לאורו של השבר הלאומי, היא אמהות שאינה ביולוגית ואינה מתקיימת בתוך תא משפחתי זוגי**. זוהי אמהות אלטרנטיבית¹⁵ המתקיימת בצל סכנה קיומית, והאם נדרשת לערוך שורה של פעולות הישרדותיות כדי להבטיח את שלום בנה. כמו כן, מושג האמהות המזוהה תרבותית עם מושג הבית, עובר רוויזיה, שכן האם נאלצת לנוע במרחב עוין ואינה מגדלת את ילדיה במושב קבוע. האנטישמיות הגואה מכתובה את הפסקת האמהות הקלאסית, ואת תחילתה של אמהות מחליפה, של אם לא יהודייה לשני בנים יהודיים. דווקא בשעה בה השבר בין יהודים לגויים מקצין באופן הבוטה ביותר הניתן לאתרו בהיסטוריה האנושית, האם הגויה מסכנת את נפשה ובוחרת לגדל ילדים יהודיים. בהמשך,

13 וראו מאמרו של מזור (1997) "אדיפוס ואודיסיאוס בנוף ראשון נשי: הנובלה קאטרינה לאהרן אפלפלד" בו מוצגת הקביעה לפיה קאטרינה היא דמות אודיסיאית (באופן חלקי). היוצאת לאודיסיאה פרטית ופורצת את גבולות כפרה.

14 כאשר קאטרינה מתבוננת בילדיהם של רוזה ובנימין, היא מהרהרת: "אלוהים, כל-כך רפים. מי יגן עליהם בשעת צרה. הרי כולם שונאים אותם וכולם מבקשים את רעתם" (עמ' 29). סוגייה זו החוזרת על עצמה ומטרידה אותה, מראה עד כמה היא מודעת לכוחה של האנטישמיות וליצירותה, ומודעת זאת בהחלט אינה יכולה להצטייר כנאיביות. חושיה של קאטרינה, המכירה הן את הגילויים האנטישמיים של הגויים והליכותיהם, לצד אורח חיי היהודים, מנבאים לה את האסון הבלתי נמנע שעתידי להתרחש. אין היא בעלת השכלה פורמלית, אך האינטואיציה שלה היא שעוזרת לה לקרוא מצבים אנושיים מורכבים.

15 על האמהות האלטרנטיבית המחליפה את האימהות הקלאסית נוכח השתנותו של מושג המשפחה, ראו Wallbank, 2001: 147-153.

היא אף מחליטה לגדל את בנה הרוחני כיהודי, וכורתת ברית מטאפורית עם העם היהודי המהווה הצהרה פוליטית הנוגדת את מעשי עמה.

השבר ההיסטורי משנה את פני האימהות, הופך אותה לאמהות מוסתרת ומקנה למושג החינוך האימהי נדבך נוסף, שכן האם מתפקדת לא רק כסוכנת סוציאליזציה, אלא גם ובעיקר כמחנכת להישרדות בעולם עוין. אין היא לוקה בתסמונת "האם האימפוטנטית" אלא היא הופכת ל"אם אומניפוטנטית", אשר יכולת הסירוס שלה מכוננת כלפי **הפוגעים בבנה ולא כלפי בנה**. בניגוד לראייה הפרוידיאנית את האם האומניפוטנטית כאם "פנטזיונית", "גדולה" ו"מאיימת" (פלגי-הקר, 2005: 43), מוצגת האם ביצירה כמי שכוחותיה ההרסניים הם תוצר של השבר החיצוני ומכוונים כלפי מגלמיו ולא כלפי ילדיה. תהליך זה מלווה בניכוס תכונות הנחשבות תרבותית כ"גבריות" ומשווה לאם פנורמת תכונות שחלקן סותרות זו את זו. הפסקת האמהות מתרחשת בגין תכתיבים פוליטיים-חיצוניים, הכוללים את אי ההכרה במשפחה מעורבת אתנית וכן את האיום על אם חד-הורית ועל ילדה הגורר את מות הילד וכך מודגש המאבק החברתי הנגדי החותר לשימורה של תצורת האימהות הקלאסית, וסולד מכל סטייה ממנה. התנהלותה של קאטרינה מציגה מימוש ארצי של ארכיטיפ דמטר, כפי שזה מופיע בהמנון ההומרי לדמטר, כאלה הגדולה הנכונה להגן על בתה גם במחיר זריעת הרס ומוות בקרב האחרים.

תחנת אמהות ראשונה: אמהות ביולוגית

החוויה הראשונה אותה עוברת קאטרינה בהגיעה אל תחנת הרכבת עם בריחתה מביתה היא הניצול המיני. בעל המסעדה אצלו היא עובדת, ממשש את שדיה. בלילות היא מנוצלת מינית על-ידי שיכורי התחנה. "בלית ברירה הייתי יושבת ונותנת להם משלי ומקבלת משלהם" (עמ' 17). המשקה מסמא את חושיה, כך שהיא מסוגלת להבליג ולסבול את אווירת טירוף הבשרים המקיפה אותה. "ההבטחות שהבטיחו לי הבחורים הבטחות שווא היו" (עמ' 18), "ובעיר חמדו הבחורים את בשרי וזללו אותי" (עמ' 26). קאטרינה מפוטרת מעבודתה, גונבת על מנת להתקיים, והמפנה שחל בחייה ארע לאחר פגישתה עם רוזה היהודייה שמציעה לה לעבוד אצלה. הקשר הנרקם בין מתרחש על רקע הריונה הראשון של קאטרינה, בתקופה שניתן לראות בה תקופת חניכה רגשית ומחשבתית. אין אנו יודעים מיהו אביה של התינוקת, אך אווירה זו של ניצול מיני ואונס, היא המטרימה את הריונה של קאטרינה ומרמזת על אי מימוש האימהות.

"בעלת הבית לא פינקה אותי, היא לימדה אותי את האסור ואת המותר בקפידה רבה" (עמ' 20). ניתן לשייך אמירה זו לתחום ההלכה, שכן רוזה חונכת את קאטרינה בכל הקשור לניהול בית על-פי הלכות היהדות, אך אמירה זו ממריאה מן הנקשר לחניכה בתחום ניהול הבית לתחום הליכותיו של אדם בעולם, לאור העובדה שקאטרינה נכנסת להיריון מגבר אשר כקודמיו אינו עומד בהבטחותיו, וכאשר היא מספרת לרוזה, לא רק שאין זו מפטרת אותה, אלא גם מתחשבת במצבה.

קאטרינה נוסעת למולדוביצה כדי ללדת את בתה בקרבת המנזר. לאחר שבוע מתיש פיזית ונפשית, מניחה קאטרינה את בתה בתיבה, ומותירה אותה על מדרגות המנזר. "וכך הגיע מהלך פשעי לקצה דרכו" (עמ' 24) מסכמת קאטרינה. בנקודה בה נאמר היגד זה, קאטרינה כבר הספיקה לפרוץ לא מעט מוסכמות מוסריות, שהרי עצם הכניסה להיריון ללא נישואין, חייה בתחנת הרכבת ויחסיה הארעיים עם גברים, גנבותיה בשעות דחק כספי - יכולים להיתפש כ"פשע". כמו כן קאטרינה המספרת מודעת להמשך עלילת חייה, היינו, לרצח שביצעה, אך זה אינו מוגדר כפשע. בעיני קאטרינה, הפשע שלה הוא נטישת בתה. כך אנו למדים, כי המערכת הערכית והנורמטיבית על-פיה היא פועלת, היא מערכת אישית, ואינה ניזונה מדפוסים חיצוניים או מתכתיבים הגמוניים. היא חיה את חייה כפי שהיא

רואה לנכון, חיה ברשות עצמה מגיל שש עשרה, ושופטת את עצמה רק ברגע נטישת בתה, נטישה בלתי נמנעת נוכח היעדר האמצעים הכלכליים והיעדר תמיכת הגבר. קאטרינה למעשה דוחה את הנורמות המקובלות בחברה בת-זמנה, ויוצרת המרה נורמטיבית על-פיה היא חיה, מתנהלת, ושופטת את עצמה. בחלומותיה שומעת קאטרינה את קולה של בתה זועק "אמא, אמא למה עזבתיני" (עמ' 25) ורואה בכך תזכורת מתמדת לחטא המרכזי של חייה. דבקוּתה בדת, והאמונה בעולם הבא, היא פועל יוצא של רצונה העז לפגוש ביקריה - ובראש ובראשונה בבתה אנג'לה. על רקע הטראומה הקשה שמזמנת נטישת הבת, מובנת ביתר שאת בחירתה לגדל את ילדיה של רוזה לאחר מות הוריהם.

תחנת אמהות שנייה: האם המאמצת

לא רק עוז ואורך-רוח מותירה רוזה בקאטרינה. רוזה הופכת את קאטרינה לאם בפעם השנייה בחייה. אימהותה הראשונה של קאטרינה היא אמהות ביולוגית, המסתיימת בנטישה. לאחר רצח רוזה, מאמצת קאטרינה את הילדים אברהם ומאיר, ורואה בהם את ילדיה. כמו כן מהלך של אישה ההופכת אישה אחרת לאם, הוא מהלך המנוגד לחשיבה הפטריארכלית, הרואה בגבר כמעבד את האישה וכך הופכה לאם. טרם מותה, רוזה חונכת את קאטרינה בכל הקשור להלכות הדת היהודית, אך גם חושפת בפניה במהלך שיחותיהן את מחשבותיה הכמוסות, וזהו **תהליך חניכה אימהי**, המכשיר את קאטרינה בסופו של דבר (גם אם באופן בלתי מודע), לשמש כאמם של אברהם ומאיר.

עם מותה של רוזה, "בלא לשאול רשות מאיש" (עמ' 35), היא יוצאת עם שני הילדים ועוזבת את סטראסוב. ערה לקריאות שמסביבה "מוות לסוחרים, מוות ליהודים", מבינה קאטרינה, כי שנאת היהודים מקצינה, וכי האלימות כלפיהם גוברת. היא אינה מבינה את "תרדמת המוות" (עמ' 35) של היהודים שאינם בורחים ואינם צופים את שהולך להתחולל. הרוטנית חסרת ההשכלה הפורמלית, מבינה את שנשגב מבינתו של עם שלם להבין - שהאלימות המחשבתית, שנאה שלובתה במשך שנים, תהפוך לאלימות מעשית ותגרום להחרבתו של העם היהודי. על רקע השבר ביחסי גויים-יהודים, שוברת קאטרינה את נורמת גידול הילדים כחלק מתא משפחתי המושתת על אב ואם ביולוגיים, לטובת מתחם נשי שבראשו היא עומדת המתקיים במרחב רותני המנוגד למרחב הקודם בו חיו הילדים. הקצנתה של שנאת היהודים מן העבר האחד, ושל החשדנות היהודית כלפי הגויים מן העבר השני, מנביעות פורמאט אימהי חדש, לפיו אם מאמצת גויה מגדלת ילדים יהודיים, ושיטת חינוכה הינה שעטנז של מאפיינים יהודיים ורוטנים כאחד, המותכים זה בזה.

קאטרינה מנסה במהלך התקופה בה היא מגדלת את שני הבנים בכפר, להכניס ליהדות את הפן אותו היא חסרה - חוזק גופני, ולכן לצד היותה עונה לילדים ביידיש, כדי שלא יישכחו את שפת אמם, היא מלמדת אותם, כי סכין הקצבים הוא נשק לשעת צרה, ועובדת עמם בעבודת האדמה על מנת לחזק את גופם. קאטרינה חשה אשמה על הסטייה ממצוות היהדות, וטוענת, כי היה זה "השד שבה" (עמ' 36) שזרע בילדים חוסן ועודד אותם להילחם ברודפיהם.

במבט רטרופספקטיבי אומרת קאטרינה "סבורה הייתי בתמימות כי יש בכוחן של פעולות אלו כדי להחביא אותי מן העיניים הרעות" (עמ' 37). אמירה זו לא רק מחדדת את הידוע זה מכבר, על הטבע האינטואיטיבי של קאטרינה, אלא גם ממחישה, כי היותה של הנובלה מסופרת על-ידי דמות הגיבורה, אינה משליכה על תיוגה כ"נאיבית" שכן אין לפנינו קאטרינה אחת. קיימת קאטרינה המספרת המבוגרת עם שיבתה לנחלת אבותיה, וכן היא קיימת בסיפור החיים הרטרופספקטיבי אותו היא טווה בפני הקורא. בתוך סיפור חיים זה, המתחיל בזמן היותה ילדה, ומסתיים בגיל שמונים, קאטרינה ממשיכה להשתנות. רמת ההשתנות של קאטרינה כה גורפת, עד כי היא יכולה לבקר את

פעולותיה במבט לאחור, ולקבוע כי מקורן בתמימות דעים. אדם אשר לא חווה תהליך של מטמורפוזת נפשית, לא יוכל לסייג פעולה מסוימת מעברו, ולראות בה תוצר של תמימות. הרצון לחמוק מן העיניים הרעות הוא רצונה של פסיכה בתחילת המיתוס לברוח מאותה "קנאה נפשית" (עמ' 8) שפירושה גזר דין מוות. פסיכה מבנה כי היותה אוֹבֵיִקֵט מובט על ידי אנשים פירושה חשיפתה לאלימות, וכך אכן מתרחש. קאטרינה גם היא מנסה להצניע את נוכחותם על מנת להבריא את המבט שמלווה באלימות, אולם בדומה לפסיכה, לא ניתן לחמוק ממבטה של ההגמוניה, ומכאן שמבט זה מזמן מחיר: פרידה מן ההורים ומארוס עבור פסיכה, ופרידה מן הילדים עבור קאטרינה.

בבואנו לאפיין את דמותה של קאטרינה, אנו נתקלים בקושי של ממש, מאחר שדמותה ניתנת לאפיון רק לאור תקופה מסוימת. קאטרינה בת השש עשרה הבורחת מכפרה, אינה קאטרינה הילדה הפוחדת מרשרושיהם של הצרצרים ואינה קאטרינה האישה, הבורחת עם ילדיהם של רוזה ובנימין, מתוך נכונות לגדלם כאילו היו ילדיה שלה, ומתוך התמסרות מלאה לילדים ולזכר אמש. כמו כן מודה קאטרינה, כי בתקופה בה גידלה את בניה של רוזה, חייה היו "מצומצמים" (עמ' 37). היא מודעת לכך, שגידול ילדים לבדו, מצמצם את חיי האישה ואינו משקף את מגוון יכולותיה וכוחותיה. אותה אישה, אשר הורגלה במלחמת הישרדות ובעבודה קשה, עוברת חורף וקיץ במהלכם היא מגדלת את שני הבנים ועובדת עמם בשדה. מטלות אלו, לצד היותה בכפר הרועה, הם המסבירים אמירה מתנצלת זו בדבר החיים המצומצמים, אך קאטרינה מוסיפה, כי הצמצום לא פגע בתחושת הכוח שהחיים נתנו לה בזמן זה¹⁶.

קאטרינה שואבת כוח מהאימהות, רואה בה חוויה מתקנת חרף היותם של הילדים לא בניה הביולוגיים. תקופה זו מתוארת באופן אידיאלי: "היום היה חולף כהרף עין" (עמ' 36), "קיץ ארוך ונפלא" (עמ' 37), ויש לציין, כי קאטרינה אינה מתארת בתקופה זו פגישות שקיימה עם גברים, ונראה שהיא מתמכרת כל-כולה למתחם הנשי שבנתה לעצמה, כאם וכמגנתם של שני ילדיה. העוצמה שקאטרינה חשה בתקופה זו בה היא זוכה לממש את האימהות לה כמה, באה לידי ביטוי באמירתה הדו משמעית - "ולא הקפדתי על התפילה" (עמ' 37). האם קאטרינה לא הקפידה על תפילותיה שלה, או שמא על תפילות הילדים? לכאן או לכאן, נראה כי הריחוק מהדת, לאור הדפוס החוזר של פנייה לאל כאשר היא נתונה בצרה, מלמד על נקודה בחייה, בה היא חשה חזקה דיה, כדי לסמוך על עצמה ולא לבקש עזרה משמיים. כמו כן עולה רמיזה משתמעת, לפיה האימהות מהווה דת בפני עצמה, ומכאן שאין בה הזדקקות לדת הממסדית.

בתקופה זו, לא נזקקת קאטרינה לא לתפילות ולא לחזיונות משמיים ומכאן אמירתה לרותנים אשר באו לקחתם ממנה: "הילדים יקרים לי מכל, אני גידלתי אותם, בלעדיהם חיי אינם חיים" (עמ' 93). מאוחר יותר, אומרת קאטרינה על בנה בנימין "לי אין צורך בישו. יש לי ישו משלי" (עמ' 001), ולמעשה ממשיכה את הקו הרואה באימהות דת בפני עצמה, הנעלה על סמלים דתיים ואמונות דתיות, להבדיל מגישות פטריארכליות-ממסדיות הרוותחות את האימהות

16 מעניין לראות, כי כאשר קאטרינה משמשת את הילדים (לילדיה של רוזה ובהמשך לילדה בנימין), היא מקדישה את עצמה לאימהות ואינה עובדת. למעשה קאטרינה עובדת מתקופת נעוריה ועד כליאתה, למעט שתי הפסקות - התקופות בהן היא מגדלת את הילדים. הוקס (2002 [2000]: 82) מראה את הקשר בין עבודה שאין בה כדי לספק צרכים אנושיים לבין מתן משקל מחדש לאימהות והכרה בהיבטיה החיוביים, וברור על רקע הבחנה זו רצונה של קאטרינה שלא לשלב בין עבודתה כמשרתת לבין גידול הילדים. הולט (1990: 267-234) מבחינה בין סגנון האימהות האירופאי לזה האמריקני. המודל האירופאי מלמד על התערבות מועטה של האם בחיי הילד, ריחוק בין הורים לילדים וכן שימוש רב באומנות בקרב מעמד הביניים והמעמד העליון. המודל האמריקני, המקצין לאחר מלחמת העולם השנייה, מעלה על נס את "אידיאל האימהות השלמה", הדורש מאימהות לגדל בעצמן ולבדן את ילדיהן, מתוך מחשבה שאין תחליף לאהבת אם, ואמהות צריכות להשקיע את כל מרצן לטובת היווצרותו של "תינוק מושבח", ומובן שהגשמת תכלית זו מחייבת את האם שלא לצאת מביתה ולעבוד שהרי אמהות טובה מכתובה התמסרות טוטאלית של אם "שלמה ורבת חסד". הבחנותיה של הולט מלמדות, כי קאטרינה בסגנון אימהות, מפנה עורף למודל האירופאי, מודל על-פיו היא מתחנכת. ידוע כי אמה התמסרה לניהול משק הבית והנהלה, ואילו היא מפגינה התנהגות הפוכה, מתוך רצון לקיים את אידיאל האימהות השלמה. סגנון האימהות של קאטרינה לא רק קורא תגר על הנורמה האירופית, אלא מקדים את זמנו, שהרי "אידיאל האימהות השלמה" מתפתח בעקבות פריד ופיאזה רחוק אחרי מלחמת העולם השנייה, כאשר אלו קוראים לאימהות ליטול על עצמן את מלוא האחריות להתפתחותו הפסיכולוגית וההכרתית של הילד (שם: 238). "אחרותה" של קאטרינה ניכרת בהיבט זה, שהרי התמסרותה לילדיה זרה על רקע הנוף הרוותחי בו נטועים שורשיה.

למען הדת והחברה¹⁷. קאטרינה שוברת את הקשר הפטריארכלי בין אמהות ודת, והופכת את האמהות לדת שאינה נזקקת לדת הממסדית הידועה ואף מחליפה אותה.

בריתם של הבנים מדודתם ומן הרוותנים שבאו להפרידם מקאטרינה, אינה מעידה רק על אהבתם ונאמנותם כלפי קאטרינה, משמע הרגשות העזים הם דו סטריים. במהלך בריחת השניים ליער, אומרת קאטרינה: "שמחתי על אומץ לבם של הילדים, אות כי משהו שלי בכל זאת נטעתי בהם" (עמ' 04). קאטרינה מבינה את השפעת חינוכה והערכים שנטעה בילדים בסיטואציה הקשה בה הם מוכרחים להינתק ממנה בניגוד לרצונם. בריחת השניים מתוך רצון להתנגד, היא היא ההוכחה, כי קאטרינה הצליחה להעביר מעוצמתה לשני הילדים, כך שיוכלו להתמודד עם אלו המנסים להכפיפם לרצונותיהם.

הטענה כי "אם שלעולם איננה מפעילה אלימות, אבל מלמדת את ילדיה, ובמיוחד את בניה, שאלימות היא אמצעי מקובל לשליטה חברתית, משתפת פעולה עם האלימות הפטריארכלית" (הוקס, 2002 [0002: 07]) היא טענה פמיניסטית מוכרת, אך במקרה הנדון, קאטרינה איננה מחנכת לאלימות שתכליתה שליטה, אלא להגנה עצמית מפני השליט. ברצונה לחשל את בניה של רוזה, קאטרינה אינה מנחילה ערכים סקסיסטיים לבנים, אלא מעלה את דימויים העצמי מול הגויים, ונאבקת במגרשה הפרטי בדימוי הנשי של היהודי, כפי שעוצב באירופה האנטישמית של טרום-שואה. כמו כן ניכר, כי לדעת קאטרינה, האיום החיצוני מחייב סוציאליזציה מחודשת הכוללת כוחנות, אחרת לא יוכל הילד לשרוד בעולם עויין. בהתאמה, בסופו של המצוד, ניצודים שני הבנים על-ידי הרוותנים החזקים מהם ומוחזרים למשפחתם. לנמען החוץ טקסטואלי המודע לסמיכותה של השואה, ברורה סכנת החיים המוחשית הנשקפת לילדים כתוצאה משיבתם למרחב היהודי.

תחנת אמהות שלישית: אמהות חד-הורית

במשך שנה אחת חיים יחדיו קאטרינה וסאמי, גבר יהודי בן חמישים, השוכה את ליבה כיוון שניחן ב"רכות ורצון להיטיב עם הבריות" (עמ' 63). שוב אנו עדים לנהיית אחריות, הנחשבת אסוציאטיבית (במחשבה הפטריארכלית) לתכונה נשית, אולם במקרה זה, היא משויכת לגבר שהוא מושא תשוקתה. לראשונה אנו שומעים על מערכת יחסים זוגית שמנהלת קאטרינה עם גבר, שכן עד לנקודה זו, מגיעה עם גברים היו מיניים בלבד, ונבעו מניצול של גופה, חולשתה ופגיעותה. כמו כן, מושא אהבתה הקודם, בנימין, היה גבר נשוי (ויהודי) ולכן שמרה קאטרינה על אהבתה בסוד¹⁸. לא מפתיע, שאחרי תקופה בה צפתה בהני חיה עם גבר ללא נישואין, מאמצת קאטרינה מודל חיים דומה, ונהיר לקורא, כי נישואי השניים בלתי אפשריים לא רק בגין השוני הדתי, אלא בשל שלילתו של סאמי את מוסד הנישואים לאור שתי מערכות יחסים כושלות שניהל בעברו.

כשקאטרינה מגלה שהיא בהיריון, מיד לאחר שחלמה כי ייוולד לה ילד, אין היא משתפת את סאמי בידיעה. לבה מנבא לה כי סאמי לא יאהב את הבשורה, לאור קביעתו ש"הילדים הם צער להורים וצער לעצמם" (עמ' 64). אי השיתוף בנושא מלמד על החלטתה ללדת את הילד, בין אם סאמי יאשר את הדבר, ובין אם יתנגד.

17 דה-בובואר (2001) [1949] עוסקת בהרחבה בתפקידן של הנצרות והיהדות בדיכוייה של האישה, ומתארת את חיי המנזר כאלטרנטיבה למציאות מדירה. חיי המנזר לא רק שחררו את האישה מעולו של גבר משעבד, כפי שמלמדת דה-בובואר (שם: 148) אלא גם אפשרו לאישה לצבור כוחות, כפי שעשו אמהות מנזר, ואף להינצל מן הייעוד הדתי לגדל בנים ההולכים בדרך הישר. Jacoby (1999) מראה כיצד עמים המצויים במאבק לאומי (דוגמת הפלשתינאים) מדגישים את שימור המבנה המסורתי במשפחה ורואים בנשים אמהות פוטנציאליות לבנים. האמהות משרתות הן את התמה הלאומית והן את התמה הדתית, ודרך תרומתה של האם להגשמתו הלאומית של העם, היא נותרת נשלטת, דחוקה ובלתי שווה לגברים ומשולה לכלי נטול חשיבות משל עצמו: עיצוב הילד כך שימלא את דרישות הדת והחברה. ריץ' (1989) [1976] טוענת, כי "הפטריארכליות נסמכת על האם, שתשפיע את השפעתה השמרנית, שתחזיר את ערכי הפטריארכליות בעולם של הבוגרים לעתיד כבר בשנותיהם הראשונות" (שם: 91). זאת משום ש"האם מגלמת באישיותה את הדת, התודעה החברתית והלאומית. האמהות המוסדת מחדשת ומעניקה יתר תוקף לכל המוסדות האחרים שעליהם מושתתת החברה" (שם: 74).

18 למעשה שלושת הגברים כלפיהם מפתחת קאטרינה רגשות ארוטיים הם יהודיים: בנימין, סאמי ועורך דינה אשר רואה בה זכאית וכואב את מאסרה.

קאטרינה כבר אינה בת שש עשרה, ואינה מתכוונת לחזור על הטראומה שנגרמה לה עם מסירתה של בתה אנג'לה. כמו כן האפשרות לבצע הפלה עולה בתודעתה, אך היא דוחה אותה בשאט נפש. השנים שחלפו גיבשו את אישיותה, הנשים שהכירה נטעו בה חוזק ואומץ להאמין בדרכה ולא להכפיף את רצונותיה לרצונותיהם של גברים או נציגים חברתיים ולכן היא מחליטה כעת ללדת את ילדה ויהי מה.

כשסאמי מגלה את דבר הריונה, הוא חוזר לשכרות ומפסיק לתפקד. אלימותו אינה פיסית, אך די בתיאור עיניו ש"היו בולטות והדם שבזווידי נשפך מהן" (עמ' 69) בכדי לאותת לקאטרינה כי היא לבד במערכה, ועליה לעזבו. אין בה כל כעס כלפי סאמי והיא אכן עוזבת. היא מורגלת בגברים שאינם עומדים בהבטחותיהם, ובמקרה של סאמי הוא אף לא הבטיח לה דבר. מרגע שנכנסה להריון ידעה, כי אין מקור שיסייע לה בדרך בה בחרה. בניגוד להריונה הראשון, עומד לרשותה ניסיונה כאם מאמצת לילדי רוזה, ותחושת המלאות שחשה בזמן זה, תקופה אשר תשועתק עוד פעם אחת ויחידה בחייה לאחר הולדת בנה.

טרם הלידה זוכה קאטרינה להתגלות נשית מכוננת – דמותה של רוזה. "כל אימת שאני על אם הדרך אני רואה את רוזה. היא מחוברת אל מחשבותי הכמוסות ביותר" (עמ' 70), מעידה קאטרינה. דמותה של רוזה מחזקת אותה לפני הלידה ונותנת לה את האישור הלא מילולי לו נזקקה. ואכן, לידתה של קאטרינה אינה לידה קשה, בניגוד לנכתב על לידתה הראשונה – "הלידה היתה קשה ומכאיבה. המיילדת אמרה, כי לידה קשה כזו לא ראתה כבר שנים" (עמ' 23). קאטרינה מיניקה את בנה, ונזכרת בלידתה הראשונה ובפניה של בתה שמסרה למנזר. היא הופכת לאם בפעם השלישית ביצירה.

לבנה קוראת קאטרינה בנימין, על שמו של הגבר היהודי שלימד אותה לאהוב. אותו גבר שלא היה ביניהם אלא פרי דמיון חלומותיה ונרצח באכזריות. היא נחושה למול את בנימין למרות תגובת היהודים הכפריים. את המהלך היא מסבירה כך: "רותנית אני בת רותנים, אך גורלי עקר אותי מאבותי, ועתה אין לי אחיזה אלא בשוליהם של הבתים היהודיים" (עמ' 72). קאטרינה מתארת לעצמה את אי-שיוכה לשום מסגרת שהיא, לאומית או דתית. היא עקורה מאבותיה, נעדרת שיוך לאומי-חברתי-תרבותי או גיאוגרפי, והיא ממקמת את עצמה **בשולי הבתים היהודיים**. קאטרינה היא המדירה את עצמה (תרבותית ומרחבית) מהחברה ממנה באה ואף אינה רואה בעצמה יהודיה, אלא חיה בשולי היהודים, היינו, שולית בקרב השוליים ביותר – בהקשר של אירופה האנטישמית טרם השואה. אף סאמי בעת פגישתם, טרם שהציע לה לעבור ולגור עמו אומר לה: "אין לך בית, אני רואה" (עמ' 63). כוונתו היא להיעדר בית פיסית, והדבר שגוי, שהרי בית ילדותה עומד על תלו וממתין לה. זהו הבית הנפשי שהיא חסרה אותו וגורם לה לומר "אני כלואה בעצמי" (עמ' 65). קאטרינה חשה שהיא מצויה לבד בעולם, וזיכרונותיה מאמה ומשתי הנשים היהודיות שקשרו את חייהן הופכים לביתה.

כך מתבצע פירוקו של מושג הבית מהקשרו הפיסי, של בית – ירושה – נחלה – רכוש, אל מתן אינטרפרטציה נשית, על-פיה בית מהווה זיכרונות מאנשים אהובים, חלומות, התגלויות, ואף המושג "משפחה" חל על אלו שהאדם רואה בהם משפחה, ומנותק מההקשר הביולוגי – גנטי – לאומי – דתי. העניין מוקצן בבית הכלא, שבו מוצאות נשים מחסה מפני בעליהן האלימים המצויים בביתן.

קאטרינה, כפי שנטען על ידי מזור (1997: 32), הבורחת מסביבתה כיוון שהיא יוצאת דופן וחשה נעלה על בני כפרה, סולדת מוולגריות ודעות קדומות כפי שהן מיוצגות על ידי הרתנים בהם היא פוגשת בדרכה, ונראה כי האינטואיציות שלה מנווטות אותה להיות אדם ערכי בעולם מנוכר של טרום שואה ואנטישמיות אלימה גוברת. אף הסביבה היהודית אליה היא מגיעה עם בנימין, חושדת בה, והיא עוזבת את ז'אדובה נוכח חשדותיו של בעל הבית היהודי. היא "אחרת" בכל סביבה משום שהיא מסרבת לקבל על עצמה התנהגות או ערכיות חד ממדית.

השעטנו התרבותי והערכי שהיא יוצרת, הוא המשקף את "אחרותה", והוא הבונה דמות הקוראת תיגר על תפישות והנחות מוקדמות בתחום המגדר והתרבות כאחד. כפי שהיא נמשכת לטבע הכפרי ולעיר, ליידיש ולשפת אמה הרונית, כן היא מפגינה התנהגות רגישה ותמימה, לצד היותה מחוספסת, בעלת חוזק פנימי ופיסי ופורצת גבולות מוסריים. היא ישות בה דרה פנורמה של תכונות והתנהגויות. אין היא "גויה" טיפוסית (בעיני הקורא היהודי), ואין היא "אישה" טיפוסית (בעיני כל קורא המורגל בהחפצתן של דמויות נשיות, בייחוד ביצירותיהם של סופרים המשתייכים להגמוניה).

אנו מתבוננים לא בדמות טיפולוגית ולא בווריאציה לדמות מיתית, וניתן אולי לראות בה "אישיות מיסטית" בעלת כיסופים לשלמות חדשה, כפי שמציע ליפסקר (1992: 89). ליפסקר אף מתאר את קאטרינה כמי שמגיעה לידי מימוש עצמי "כנזירה אחוזת אקסטזה מיסטית" (1992: 97) בזמן ישיבתה בכלא, אך יש לציין, כי האמביוולנטיות הגלומה בדמותה באה לידי ביטוי גם בתקופה זו, שכן היא מפגינה את אחריותה כלפי ה"אחר" היהודי המושמד וכואבת את כאבו, אך אין היא מוותרת על התנהגותה האלימה כלפי אלו החושבות אחרת ממנה, אלמנט המקשה עלינו לחוות אותה כקדושה.

קאטרינה שואפת לחנך את בנה בשונה מן האופן בו היא חונכה, ולהקנות לו נורמות ערכיות, ואנושיות הנתפסות כ"נשיות". כמו כן, זיכרונותיה הופכים לפסיפס נשי היוצר בתודעתה על-זמניות נשית. בניגוד לעל-זמניות הגברית הנשמרת כתוצר של העברת רכוש וממון מאב לבנו¹⁹, קאטרינה נוצרת את זכר הנשים שהאירו לה פנים, אמהות רוחניות, מדריכות וחברות שתמכו בה בשעותיה הקשות. זיכרון נשמה בה, יצוק בתוכה, ועולה גם אחרי מותן. הזיכרון הנשי מנצח את המוות, את חומריותו של הגוף. אישה מורשה זיכרון לרעותה וכך נשמר הזיכרון והופך למורשת בלתי ממוסדת.

תפישת הגוף של קאטרינה עוברת שינוי לאחר הפיכתה לאם. "אנשים רבים פגשתי בימי חיי, הם ביקשו את גופי, ואני, לרוב, נתתי להם את מבוקשתם. עכשיו גופי מחסה לבנימין ולא ארשה לאיש להתקרב אלי" (עמ' 88). האמהות מציפה את קאטרינה באושר ובנימין ממלא את חייה. בשיאו של אושרה, היא מותקפת על ידי קריל, בריון בן כפרה, המפציר בה להניח את בנימין ולבוא עמו לחדרו. קאטרינה מצליחה להבריחו בפעם הראשונה שהיא פוגשת בו, אך כאשר הוא אורב לה בסמטה, והיא מסרבת לשכב עמו, הוא חוטף את בנימין ומטיח את גופו אל הקיר. תגובתה של קאטרינה אינה מאחרת לבוא. היא רוצחת את הבריון. תיאור הרצח נטורליסטי ואינו חוסך בפרטים קשים:

"[...] בזריזות הוצאתי את האולר, זינקתי ותפסתי את צווארו וחתכתי וחתכתי. הרגשתי את הסכין בתוך סיבי הבשר ואת ידי נשטפות דם. הבריון פרפר תחת ידי, בעט ברגליו, אבל אני לא הרפיתי, ביתרתי אותו כמו שמבטרים בהמה באטליז" (עמ' 89).

משלא הצליחה קאטרינה להגן על בנה, היא נכונה להעניש את רוצחו, ואינה מחכה לסיוע חיצוני. כפי שהצביעה אי אמון בממסד במהלך כל חייה שקדמו לרצח, כך היא אינה מחכה לגואל חיצוני, לרשויות למיניהן ורוצחת את קריל בעצמה. הוא שניסה לאנוס אותה ולכפות עצמו תוך חילול גופה זוכה לקבל מידיה את אשר רצה לבצע בה. הוא שנהג בה כמנהג החיות, מבותר על-ידה כבהמה. אותן עוצמות שהניעו את קאטרינה כאם, ושעודדו אותה לטפח את בנימין ולגדלו באהבה לבדה, הופכות לכוחות רצחניים. כאן, מתאחדת קאטרינה עם הארכיטיפ האימהי של דמטר, וממחישה את יכולתה של האם להעניק חיים ומנגד, לקחתם באמצעים אלימים. בהמנון ההומרי לדמטר (אייסכלוס, 1994: 131-149) מצוין במפורש, כי דמטר "היתה משמידה את כל גזע בני האדם" לו זאוס לא היה נענה לבקשתה.

19 "הרכוש חורג מגבולותיהם הצרים של החיים הזמניים הללו, הוא משתמר גם לאחר שהגוף נהרס, הוא התגשמותה הארצית והמוחשית של הנשמה בת-האלמוות" (דה-בובאר, 2001 [1949], עמוד 118). לכן במשך תקופות כה רבות בהיסטוריה נמנעו מנשים זכויות הירושה.

האהבה האימהית המתקשרת בתודעה לרוך, טיפוח והזנה, הופכות במיתולוגיה (כמו בנובלה) לכוח הרסני כנגד כוחות גבריים-חיצוניים, המאיימים על אחדותם של האם והילד.

הטיעון המרכזי ששוטחת קאטרינה בפני קריל במטרה להניאו מתוכניותיו המיניות לגביה, הוא עובדת היותה אם. היא מספרת לאנס-רוצח את סיפור חייה, מקווה שיזדהה עם מאבקה לגדל ילד לבדה. אולם, ניסיונותיה למגר את הרעה אינם צולחים.

שיחתה של קאטרינה עם קריל מלמדת על ההפרדה בין מיניות לאימהות, אך הפרדה זו אינה נובעת מהפנמת האידיאולוגיה הפטריארכלית המבקשת להבנות דמות של אם טהורה, אלא מניסיון חייה העגום של קאטרינה עם גברים הגורר את העדפתה לגדל את בנה לבדה, ולהרחיק עצמה מסביבה גברית כוחנית. האם לפי קאטרינה, אינה משרתת של האב אלא אחראית לאושרם של ילדיה. זהו שינוי של המודל אליו נחשפה בביתה, שבו אמה דאגה בעיקר למשק לאור חדלון האישים של האב. קאטרינה חשה אושר מבלי להזדקק לגברים אשר הכזיבו, ניצלו והכאיבו לה. אושר זה מציף אותה, כפי שראינו, כאשר היא משמשת אם-מאמצת.

עולה לפנינו אמירה מובלעת, לפיה לא ניתן לכונן תא משפחתי מסורתי של גבר-אישה-ילד, כיוון שתא מסוג זה רק מגדיל את הנטל המושם על כתפי האם ולראייה - אמה של קאטרינה הנושאת בעול הכלכלי, וחייה של קאטרינה עם סאמי השתיין חסר האחריות. קאטרינה הרוטנית היצרית הופכת לאם ולמעשה מוותרת על הפן המיני של חייה. הוויתור אינו נובע מ"אילוף" אלא מבחירה ומתוך הבעת אי אמון במין הגברי (שנציגו הם אביה, אבי בתה וסאמי). בנובלה מוצגת האפשרות של גידול ילדים על ידי אם חד-הורית או על ידי חבירה של שתי נשים, במסגרתה מגדלות קאטרינה ורוזה את הילדים. באופן זה, מועלם מן הנובלה מוסד האבהות והיעדרו מצביע על אי חשיבותו בראיית הגיבורה והמחבר המשתמע כאחד. ההורות הדומיננטית היחידה המופיעה בנובלה היא האימהות, המיתית והפיסית, בגווניה השונים, כאנטיתזה לאבהות אחת מונוליטית - שולית ופסיבית.

סיכום

במסגרתה של הנובלה **קאטרינה**, חווה הגיבורה מעברים תכופים ממרחב למרחב ושורה של מפגשים מכוננים עם נשים המשמשות עבורה חונכות ומלוות אותה במסע חניכתה. מסע זה מסתיים רק בערוב חייה, כאשר היא בת שמונים, ונכונה לסכם את מהלך חייה. התשתית המיתית האינטר-טקסטואלית העוטפת את הרומן מקשרת בין דמותה של קאטרינה לבין שני יסודות נשיים מיתיים מרכזיים: ארכיטיפ האם (דמטר) וכן הנפש הנשית והתפתחותה (פסיכה). באמצעות תחנות האימהות השונות מתוודע הקורא לאמהיותה (motherliness) של קאטרינה (להבדיל מאמהותה, motherhood, מושג המציין הפיכה פיסית לאם), ובאמצעות המפגשים עם הנשים המרכזיות בחייה, מאותר המהלך הנפשי הנועז שחווה נערה מזמן יציאתה מבית הוריה, ועד זמן חזרתה לבית זה, בסוף ימיה. בדומה לפסיכה יוצאת קאטרינה בעל כורחה מביתה אל עבר הלא נודע, ונחשפת לאלימות תוך ניצול בוטה של נשיותה. עם זאת, המטמורפוזה שחווה קאטרינה, המשתנה לנגד עינינו והופכת לישות חזקה ועצמאית, הינה תוצר של חניכה מתמשכת הכוללת רעות נשית, אימהות וניסיון חיים. אלו מכשירים את נפשה ומהווים מצע לווידי הספרותי המאייש את הנובלה.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

- אייסכילוס (1994). **פרומתאוס הכבול**. תרגום: אהרן שבתאי. תל-אביב: שוקן.
- אפוליאוס (1981). **אמור ופסיכה**. תרגום: יורם ברונובסקי. ספריית פועלים.
- אפלפלד, אהרן (1975). **באדנהיים, עיר נופש**. הקיבוץ המאוחד.
- אפלפלד, אהרן (1978). **תור הפלאות**. הקיבוץ המאוחד.
- אפלפלד, אהרן (1980). **מכות האור**. הקיבוץ המאוחד.
- אפלפלד, אהרן (1985). **בעת ובעונה אחת**. כתר והקיבוץ המאוחד.
- אפלפלד, אהרן (1988). **רצפת אש**. כתר והקיבוץ המאוחד.
- אפלפלד, אהרן (1989). **קאטרינה**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (1991). **מסילת ברזל**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (1995). **עד שיעלה עמוד השחר**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (1999). **כל אשר אהבתי**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (2001). **לילה ועוד לילה**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (2005). **פולין, ארץ ירוקה**. כתר.
- אפלפלד, אהרן (2006). **פרחי האפלה**. כתר.

מקורות שניוניים

- אבן, יוסף (1974). "סופר, מספר ומחבר". **הספרות**, גיליון 19-18, עמ' 137-163.
- אורן, יוסף (1989). "קאטרינה, אחותנו את!". **מעריב**, 23/6/1989.
- באטלר, ג'ודית (2001) [1990]. "צרות של מגדר". תרגום: דפנה רז. **מכאן**, גילון 2, עמ' 202-219.
- גבאי, אורי ווייס, תמר (2003). **המיתולוגיה הבבלית**. מיתוסים: סדרה בעריכת דן דאור. מפה - מיפוי והוצאה לאור.
- גנוסר, יאירה (1989). "העוזר והעוזרת". **עיתון 77**, גיליון 116-115, 12-13.
- דה-בובואר, סימון (2001) [1949]. **המין השני: כך ראשון - העובדות והמיתוסים**. תרגום: שרון פרמינגר, הוצאת בבל.
- הגורני-גרין, אברהם (1989). "התלושה". **דבר**, 6/10/1989.
- הולט, סילוויה אן (1990). **חיים ששוים פחות: המיתוס של שחרור האישה**. תרגום: עמי שמיר. הוצאת עם-עובד, ספרית זהות.
- הוקס, בל (2002) [2000]. **פמיניזם זה לכולם: פוליטיקה מכל הלב**. תרגום: דלית באום. פרדס הוצאה לאור.
- הלפרין, שרה (1989). "מסע ההתפכחות של קאטרינה", **מאזניים**, כרך ס"ד (2-1), עמ' 50-53.
- טרנר, ויקטור (2004). **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה**. תרגום: נעם רחמילביץ'. עריכה מדעית: אנדרה לוי. רסלינג הוצאה לאור.
- כספי, זהבה (2005). "לקלק את הקליפות ולחשוף את הגרעין. זהות ואחרות בשני צמדי נובלות מאת אהרן אפלפלד". **מכאן**, כרך ה', ינואר 2005, 47-55.

- ליפסקר, אבידב (1992). "חניכה מיסטית ואקסטטית של 'קדושה': על רקעה הלגנדרית של הנובלה קאטרינה של א. אפלפלד". **אפס שטים**, גיליון 1, עמ' 87-98.
- מזור, יאיר (1997). "אדיפוס ואודיסאוס בגוף ראשון נשי: הנובלה "קאטרינה" לאהרן אפלפלד". **עיתון 77**, גיליון 212, עמ' 30-33.
- מילט, קייט (2006) [1970]. "תיאוריה של פוליטיקה מינית (מתוך פוליטיקה מינית)". תרגמו: דפנה עמית ודלית באום, ערכה: חנה ספרן. בתוך: **ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**. ערכו: דלית באום ואחרות. הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים. עמ' 67-107.
- נאמן, מיכל (1989). "היהודים האחרונים", **ידיעות אחרונות**, 14/7/1989.
- נוימן, אריך (1981). **על ההתפתחות הנפשית של היסוד הנשי**. תרגמה: מרים רון-בכר. ספריית פועלים.
- פינקולה-אסטס, קלאריסה (1997) [1992]. **רצות עם זאבים, ארכיטיפ "האישה הפראית" - מיתוסים וסיפורים**. תרגמה: עדי גינצבורג-הירש, עריכה ודברי מבוא: נאוה תלפז, הוצאת מודן.
- פלגי-הקר, ענת (2005). **מאי-מהות לאימהות: חיפוש פסיכואנליטי פמיניסטי אחר האם כסובייקט**. הוצאת עם עובד, סדרת פסיכואנליזה.
- פרוש, איריס (1997). "קאטרינה: נבחרות ואחרות". בתוך: יצחק בן מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), **בין כפור לעשן - מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד** - הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 145-157.
- רוזן, אילנה (2005). "קריאה ספרותית-תרבותית של דמות האומנת ביצירתו של אהרן אפלפלד". **מכאן**, כרך ה', ינואר 2005, 57-65.
- ריץ, אדריאן (1989) [1976]. **ילוד אישה**. תרגמה: כרמית גיא. עם עובד.
- שוורץ, יגאל (1996). **קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד - תמונת עולם**. כתר הוצאה לאור והוצאת מאגנס.
- שחם, חיה (1989). "שם" הופך ל"כאן". **ידיעות אחרונות: ספרות אמנות**, 26/5/89.
- שקד, גרשון (1993). **ספרות אז כאן ועכשיו**, זמורה-ביתן מוציאים לאור.
- שקד, גרשון (1997). "רקוויאם לעם היהודי שנהרג". בתוך: יצחק בן מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), **בין כפור לעשן - מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד** - הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 51-75.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Allen & Unwin: Sydney.
- Jacoby, T. A. (1999). «Feminism, nationalism, and difference: Reflections on the Palestinian women's movement». *Women's studies international forum*, 22, 5, 511-523.
- Ramras-Rauch, Gila (1994). *Aharon Appelfeld: The holocaust and beyond*. Indiana University Press.
- Wachtel, Eleanor & Appelfeld, Aharon (2003). "In discussion". In Michael Brown & Sara R. Horowitz (Eds.), *Encounter with Aharon Appelfeld*. The Center for Jewish Studies, York University. Pp. 43-65.
- Wallbank, Julie A. (2001). *Challenging motherhood(s)*. Pearson Education.



‘ארבע גמדים שעולים בסולם שלי בלי נעליים’

עיון ביסודות מיתיים ואגדתיים ב"שום גמדים לא יבואו" מאת שרה שילה

חזל קאופמן, מדריכה ארצית להוראת ספרות

הרומאן **שום גמדים לא יבואו** מאת שרה שילה ראה אור ב-2005. לשונו הבלתי תקנית וגיבוריו הייחודיים – תושבי עיירה צפונית מוכת קטיושות (קריית שמונה? מעלות?) – נתנו קול לפריפריה גיאוגרפית ותרבותית. אך דווקא בשל כך עורר הספר תגובות עזות ומקוטבות. במאמר מקיף התייחסה ורה קורין-שפיר לעמדות שננקטו כלפי הספר והביעה את עמדתה (2006, עמ' 189):

"הפרשנות החברתית היא הבולטת ביותר בהתייחסות הביקורת לרומאן [...] בפרשנות החברתית-פוליטית נתפס סיפור המשפחה כ'התנפצות משפחה מזרחית שנדרסה תחת מכבש הישראליות' (חירורג) [...] ההתמקדות במקום, בעיירה, ההופכת למיקום תרבותי ולא רק גיאוגרפי, מפנה את המבט לשאלת הגדרת המרכז מן הפריפריה או מול השוליים".

בצטטה את עלון ומרקוביץ (2004) מתייחסת שפיר לשאלותיהם: "לאיזה קוטב מרחב חיי היומיום של רוב אוכלוסיית ישראל? האם אין השוליים רחבים מן המרכז? האם אין הפריפריאליות מייצגתה האמינה והנכונה ביותר של הישראליות? מהו המקום הישראלי?" (שם, שם)

שפיר מסכמת את מאמרה בדברים הבאים: "השילוב בין ה'אחרות' הפואטית ל'גטו', המיוצג דרכה, שיש בו התאמת התוכן לצורה, יוצר עוצמת קול מתריסה, המהווה את קריאת התיגר האמיתית שלו... מה שברור כבר עתה, וזו האמירה המרכזית והישגו של הרומן, שהוא לא רק יוצר קשב, אלא מאלץ את הקורא בו ליצור סדרי קשב חדשים" (שם, עמ' 190).

מתוך קבלת עמדה זו אני מבקשת להתמקד במאמרי דווקא בלשון האלוסיבית¹ הטמונה בין קפליו של הסגנון "שובר הצורות" ברומאן; לעורר את הקשב לנוכחותה ולעמוד על חשיבותה ביצירה שלפנינו. שפה זו היא שפת האגדה, המיתוס, הטקס והחלום השזורים לכל אורכו של הספר. אלו מצויים, כפי שאבקש להראות, בתשתיתו של הטקסט, בבחינת "תת מודע" פרשני למערכות היחסים הסבוכות בו. ציוריותה-סמליותה של שפה זו מפרשת אף את ניסיון של הדמויות לפרוץ את הסבך המאיים, ובכך לאפשר את תיקונו של המעוות: השבת הסדר המשפחתי על כנו, באופן שבו כל אחד מבני המשפחה ימצא את מקומו הנכון, יביא לתיקון ולמרפא.

“האישה שהפכה לתמנון” ואולי למדוזה

אפתח את העיון ברומאן דווקא מסופו, וזאת ברוח דבריה של אתי לאחיה הקטנים: “את הסיפור הזה מספרים מהסוף להתחלה... ואתם בעצמכם הסוף של הסיפור – תראו איזה סוף טוב.” [245]. אתי מבקשת לספר לתאומים אגדה שתחשוף את אמת חייהם. “רציתי שיקשיבו לי היום כמו שעוד לא הקשיבו לי אף פעם: לא לסיפור, לאמת.” [234]. שעת הסיפור היא שיאו של תהליך כאוב שעוברת אתי, המבינה כי השקר לפיו קובי הוא אבי התאומים אוכל במשפחה ומסכן אותה (“אבל השקר גדל ככל שחיים ואושרי גדלו. ואני הבטתי בשקר, וראיתי איך הוא גדל וצומח ואיך הוא נכנס לכל פינה בבית שלנו בלי לבקש רשות, והתחלתי לפחד ממנו. פחדתי שהשקר ינסה להיכנס לראש שלי, והחלטתי שאני אתחיל להילחם בו” [217]). כבר בדבריה אלה אפשר להבחין בחומרי הגלם לסיפור שתספר לאחיה (“גדל וצומח”; “ינסה להיכנס לראש שלי”) – אגדה על “האישה שהפכה לתמנון”. סופו הטוב מעורר בילדים שאלות ראשונות המעידות על כך שהם מתחילים לזהות את עצמם בתוך הסיפור, דבר הגורם לאתי לפרוץ בבכי. הדבר מתרחש עם נפילת הקטיושות על השכונה ובכך נוצרת אנלוגיה בין חוץ לפנינים. בסערת ליבה אתי רצה אל המקלט, שיתברר מאוחר יותר כמקלטתם של השכנים. כשתשוב לאחיה התאומים היא תמצא אותם חבויים בארון, מרחב המסמל את כליאתו של הפחד והסוד המאיים ואשר ממנו היא תרצה לחלצם. שם תתחיל לספר להם סיפור חדש. כפי שכבר ציינה שפיר (2006) הפעם זו לא תהיה אגדה אלא “סיפור אמיתי, על המשפחה שלנו” [שילה, עמ' 253] ואולם כפי שארצה להראות דווקא סיפור האגדה מכין את הרקע והאפשרות לסיפור האמיתי, זאת ועוד – סיפור זה מתכתב ומתקשר עם הלשון המטאפורית-סמלית של כל אחת מן הדמויות ביצירה וככזה הוא טעון משמעות מעבר לרושמו הראשוני.

כאמור, אתי מספרת לתאומים אגדה על “האישה שהפכה לתמנון” – אישה אלמנה שהעבודות מקרבנות אותה, היא אינה מסוגלת לעמוד במאמץ הפיזי הנדרש ממנה. כדי להציל את עצמה מוכנה האישה לוותר על שערה הארוך והיפה “עם השורשים שלהם ביחד” [237] וכך לקבל זוג ידיים נוסף. כשאלו אינן מספיקות ובתמורה לזוג ידיים נוסף היא מוכנה לוותר על “האמצע של הגוף עם הבטן והגב והכל... גם בלי האמצע של הגוף” ולבסוף מוכנה האישה לוותר על ליבה וכך היא הופכת לתמנון בעל שמונה זרועות, נטולת לב, חסרת תשוקה, חסרת אהבה ורגש לילידיה ולסובביה, יצור מת-חי, “חיה מפחידה עם המון ידיים” [239], “אין לה לב לכלום” [241], “רק ידיים יש לה שעושות רק עבודות ועבודות מהבוקר עד הערב.” [שם]. האישה ניצלת כאשר המכשפה שהפכה טובת-לב (שהרי קבלה את ליבה של האישה) משיבה לה את שיערה ואת אבריה שנלקחו ממנה. האישה המתומננת שבה, אפוא, ונעשית בת-אדם, בעלת זוג ידיים ורגליים אחד.

סיפורה של אתי מזכיר במאפייניו את דמותה של מדוזה המיתולוגית, אחת משלוש הגורגונות. שמה ביוונית הוא “שומרת”, “מגינה”. מדוזה הייתה נערה יפהפייה, בעלת תלתלי זהב, שפותתה על ידי פוסידון, אל הים, ותנתה אהבים עמו במקדשה של אתנה, אלת החכמה ותכסיסי המלחמה. כשגילתה האלה את חילול מקדשה, היא קיללה את מדוזה, והפכה אותה למפלצת ששיערה נחשים חיים ומבטה מאבן את המתבונן בה. פרסאוס, המקבל סנדלים מכנופות, מגל ומגן שמראה בצידו החיצוני מצליח לערוף את ראשה ולנצחה.²

את מי מייצגת, אפוא, המפלצת התמנונית-מדוזית ביצירה שלפנינו? ראשית את השקר לפיו קובי הוא אבי התאומים, שקר זה הולך וגדל ככל שהילדים גדלים. שלוש הן הדמויות הלוקות באבדן אנושיותן, בשיתוק ואיבון הכרוך אף

2 הנה כך מובאים הדברים במטמורפוזות מפי פרסאוס: “...ואצלח יערות ללא דרך, / ואעבור במבואות נסתרים, על צורים התגברתי / עד הגיעי אל משכן הגורגונות, ראיתי בדרך / את החיות ואת בני האדם דוממים כמו אבן, / כי לפסלים הפכם מראה הנורא של מדוזה / ואתבונן במגן הארד בראי המתכת ראיתי. / אך כאשר נרדמה מדוזה עם כל נחשיה, / ראש המפלצת כרתי – ואז מדמיה הגיחו / פנסוס, סוס מכונף...” (אובידיוס, מטמורפוזות, ספרד, 765 ואילך).

באבדן שיערן: האם, סימונה, בנה בכורה - קובי ואחיו הקטן ממנו - איציק. גם במישור החברתי ניכרת פעולתה של המפלצת - הסיט הביטחוני, השיטה הקפיטליסטית הנצלנית, הפערים החברתיים, השנאה הגזענית המלוכה ע"י כהנא ועדתו - כל אלה כאן, אוכלים בכל פה, מכלים כל חלקה טובה.

התבוננות בלשון האגדה תלמד שהיא יוצאת מן הגוף ומן הגופניות, באופן שהגוף, איבריו, שינויו ותהפוכותיו הם ביטוי מטונימי סמבולי למסען של הדמויות אל עצמן. גם מוטיב ההחלפה והתחליף, המוכר מיצירת עגנון, מופיע בסיפור המיתי כמסמן את השקרי והכאוטי המבקש את תיקונו: החלפת הבזה בבז, החלפת הבן באב המת, היותן של ידי דודי חלקי חילוף לידי של איציק, וגם החלפת הבית והמשפחה ב"דירה לדוגמה", הטבעי במלאכותי, החלפת האמת בשקר.

האם, כמו באגדת "האישה שהפכה לתמנון", יהיה סוף טוב לסיפור? ומי יוכל למפלצת רבת הזרועות? אתי, הבת היחידה מבין ילדי המשפחה, היא זו המחליטה "להילחם בשקר" [217], להרוג את המפלצת הדמונית. התמודדותה הישירה ובחירתה המפורשת באתי מציבה אותה אולי כגיבורת הרומאן ומעניין לשים לב לשמה אסתר - כדמות אסתר שבמגילה אשר הודות לתושיתה היא מצליחה לסכל את מזימתו של המן.

אתי בוחרת לעשות זאת באמצעות הסיפור. עולה כאן, אפוא, משמעות ארס-פואטית באשר לתפקידה של האמנות ביכולתה לפרוץ את טבעת החנק בשני מישוריו של הרומאן - החיצוני-חברתי והפנימי-נפשי. בדומה לפרסאוס שניצח את המדוזה ע"י מן שמראה בצידו החיצוני, כך גם אתי בוחרת בו, בסיפור, כמגן וכמראה המאפשרת לתאומים להתבונן באמת הכואבת של עצמם, התבוננות שתביא עימה תיקון ויציאה מן הארון 3.



נתבונן, אפוא, בדמויות המרכיבות את משפחת דודן, אלו שנסיבות חייהן ובחירותיהן המוסריות הפכו את ליבן. נבחן את ביטויי הסמליים-מטאפוריים של שינוי זה ונראה את אופן גאולתן והחלצותן ממנו.

שש שנים עם הלב בפריז - סימונה

הדמות הראשונה המזוהה על ידינו, הקוראים, עם אותה תמנונה מן האגדה היא כמובן האם סימונה. הקשר ברור ומפורש. דימויה של סימונה לתמנון-מדוזה, בעלת לב אבן ("שש שנים עם הלב שלי בפריז" [12]), רבת זרועות המאיימת לבלוע אותה עצמה ולאבן את סובביה משתמע מדבריה כבר במשפט הפתיחה ברומאן המתאר אותה כלכודה בתוך רצף עבודה נחשי אחד ארוך המלפף את חייה, מאיים לחונקה (ומעניין לשים לב למקפים המחברים המופיעים במקור): "...שש שנים אני לא יוצאת... בית-עבודה-שוק-בית עבודה-בית-קופת חולים-בית-עבודה..." וכו', מטאפורת הנחש בהקשרו השלילי עולה אף מן ההמשך - סימונה מתארת את חוויית חייה לאחר מות בעלה כרצף המזכיר זרועות נחשים המסתבכים זה בזה: "מה יש בימים שלי שאני יזכור אותם אחד אחד... מעורבבים כולם אחד בתוך השני. את רואה שרוול, ממשיך לך עם הרגל של המכנס, שמה מתחילה לך מגבת, נגמר לך סדין. אין יום אחד שאני רואה אותו מהבוקר שלו עד לערב שלו." [21]. העירבוב שחשה הדמות הוא תולדת אובדן טעם חייה בשל אבילה העמוק ותולדת הסימביוזה החולנית עם תחליף האב, קובי, שככל שהזמן עובר כך היא נעשית בלתי נסבלת ומניעה את הדמויות לפרוקה-ניפוצה. אותותיה של ההתפרצות מורגשים זמן מה בטרם בריחת האם אל

3 מוטיב ה"ארון" כנוצר סוד ופחד עובר שוב ושוב ברומאן - המקלט, הבית הנעול על אלף מנעוליו מפני מחבלים (גם הפחד לא יצא מפה כל הלילה. אנחנו עם הפחד בתוך הבלוק כמו שדלילה והעכבר בתוך הארון-מטבח. [109]): התיק של סימונה שאותו לא פתחה שש שנים, גם על הבזה אומר איציק את שמלמד עליו: "דלילה יש לה את הכבוד שלה. מה שיש לה בפנים לא יוצא החוצה. בית דין לא יעזור" [114] ודודי מעיד על איציק: "הפה של איציק גם-כן אותו הפה, רק שהוא מחזיק אותו סגור כאילו משהו יבוא לגנוב לו את השיניים. ואני, רגע אני לא סוגר את הפה..." (101) וכמובן הארון שקובי מכין כמקום מסתור מפני מחבלים לעצמו ולקטנים.

מגרש הכדורגל (כך למשל בדבריו של קובי על אימו: "עוד הפעם החליפה לנו סדין?... לא יודע מה יש לה שהיא כל יום מחליפה..." [181]). הנה כי כן מוטיב התחליף מופיע גם כאן בביטויי הטראגי המכלה, קושר אנלוגיה בין האם לבין איציק המוצגים באמצעות מוטיב ההחלפה כחסרי עקרונות מוסריים מוחלטים.

אנלוגיה מורכבת ועשירה יותר בין "האישה שהפכה לתמנון" לבין מאפייניה של האם נחשפת בסיפורו של קובי: זיהויה של סימונה כמלופפת בנחשים עולה מתוך סיפוריה של האם לקובי, ללמדך על האנומליה שביחסיהם, ולראיה - אלו מסופרים בחדר השינה של האם לאחר לידת התאומים: "פתאום היתה מדברת איתי 'דודה שלי תמו, במרוקו, היה לה נחש בבית. מתי שהיתה נותנת לתינוק שלה חלב מצד אחד, היה בא הנחש לוקח לה חלב מצד השני.... אלף סיפורים של נחשים היו לה ממרוקו, ששמה יש **שוק שלם מלא עם נחשים**, והיתה מספרת אותם רק בחדר. אני לא יודע למה בחדר. אולי היתה חולמת אותם" [182]. הנחשים סמל פאלי מובהק, סמל לפיתוי, תשוקה, ארוס, ואף לכוחות מרפא וריפוי (סמלו של היפוקראטס אף הוא נרמז כאן - נחשה המלפפת את מנעול חדר הדודה במרוקו ובכך מצילה את המשפחה מנחש הצפע⁴) מסמלים את מיניותה של סימונה, את אמהותה, יכולתה להעניק אהבה, הזנה ומגן ואף את יכולותיה להתגבר בעורמה על הכוחות הפטריאכליים שסביבה, לשנות את החלטותיהם לצרכיה הנשיים (יכולות המצויינות בפירושו ואשר דוכאו כעת בשל התאלמנותה [22-23]). סיפוריה המיתיים של סימונה משקפים את תקופת חייה הקודמים, את נעוריה ואהבתה למסעוד, בעלה, ואולם כאן, בשעה שהיא חוזרת ומשמיעה אותם באוזני בנה היא מובילה את מערכת היחסים ביניהם אל המקום האסור העומד בסמן חטא גילוי עריות ("תסתכל על קובי... תראה איזה גבר יפה יצא ממך... מה יש לי לחפש גבר חדש שיש לי את קובי בבית?") [56] וככזו היא כמדוזה המיתית המאבנת את המתבוננים בה, מערערת את עולמו שלו ואת יציבותה ושפיותה של המשפחה.

זאת ועוד - הרגרסיה חלה גם בסימונה עצמה. עברה המאושר מועצם באמצעות מטאפורת השיער המאזכרת את אגדת "בת הים הקטנה" הנרמזת אף היא בסיפורה של אתי לתאומים. סימונה מתארת את שיערה השופע בהקשר לנעוריה ואהבתה, סמל לארוס יופי ותשוקה "כל היום אחרי שלא ישנו כל הלילה. אני הייתי מתה מעייפות, מתרחצת, מתלבשת, מסרקת את השיער שלי שהיה מגיע עד המותן, עושה ממנו צמה" [50], שיערה אף עוצב ברוב פאר והדר לכבוד בר המצווה של איציק, תסרוקת גבוהה המרמזת על חטא ההיבריס המאפיין חגיגה זו, המבקשת להיות מפוארת ומרשימה עד כדי ניקור עיניים (שאת ביטוי המוחשי נמצא, באופן אירוני, באימון הבזה כאשר איציק משלח אותה לעבר עיני אחיו) גם ידיה, שלהן חיים משל עצמן, הם מקור לחכמת החיים הטמונה בה, וידיו של מסעוד בעלה ("האצבעות שלך הם רגליים של ארבע גמדים שעולים בסולם שלי בלי נעליים" [51]; "רק בתוך האצבעות שהם קלות וזזות איך שאני רוצה, וגם יש להם כוח, שמה בפנים יש את השכל של החיים... הייתי שמה אותם על החזה שלי והם היו מעצמם מדברות לתוך הלב שלי..." [49]).

הלב שהידיים יכלו לדבר אליו [49] הופך עכשיו ללב אבן המוליד ניכור עצמי וניכור ביחס לסובב אותן. כוחות חיים שופעים ומבורכים אלה אובדים לה לסימונה עם מות בעלה. המבט הנורמטיבי הדורש מן האלמנה לאבד את שמחת חייה ואולי אף רגש האשמה על חטא ההיבריס, גורמים לכך שסימונה מענישה את עצמה כמו ידיה ("התסרוקת של

4 מעניין לשים לב למיתוס נחש בריח נחש עקלתון המופיעים במקרא (ישעיהו עז, א). ע"פ חז"ל (בבא בתרא עד, ב) זכר ונקבה בראם, ואילו לא נזקקו זה לזה, היו מחריבים את כל העולם. מה עשה הקדוש ברוך הוא? סירס את הזכר והרג את הנקבה והכינה לצדיקים לעתיד לבוא. נחש זה הוא הלווייתן. (לקסיקון למיתולוגיה, הוצ' ידיעות אחרונות 2005).

בהמשך תתאר אתי את שהותה במקלט כהמצאות בבטנו של לווייתן: "וכלנו התנועענו כמו בבטן לווייתן. ואני רעדתי, לא היה לי אויר, והבטן שלי היתה שק מלא אבנים מיוחדות..." [202] בטנו של הלווייתן מגוננת מפני האימה המאבנת-משתקת. דווקא כאן חוזרת אתי לחיים וכאן גם תיוולד הצעקה - ההחלטה לתקן את המעוות, לגלות את הסוד ולהשיב את הסדר הנורמטיבי. התחויה זו אנלוגית לתיאורה של סימונה את רגע שחרורה ממצבה המאובן: "הידיים עלו לחמם את הלחיים הקפואות ולתמוך במצח הצונן כמו ברזל." [שם].

הבר מצווה... הורדתי הכל... אחרי החודש הורדתי את כל השיער של סימונה שלנו שהיה יורד לה עד למותן. לקחתי מספריים, נכנסתי לאמבטיה, חתכתי לבד... [30]. הגיבורה מדחיקה-ממיתה את נשיותה, לובשת את בגדי האבל, מוחקת את גופה (בלשונה של אתי: "האישה חשבה דבר כזה, אני כבר לא צריכה את הבטן שלי...") [238], מושקת ע"י מבטה של החברה העוקבת אחר כל תנועה מתנועותיה.

תחושת הקורבניות, הכעס, "הברוגז" עם בעלה שנטש אותה פעמיים (ניגוד אירוני למשמעות שמו), פעם אחת לאחר לידת איציק [58] ופעם נוספת עם מותו שלו הנתפס בעיניה כהפניית גבו אליה [57]. ניתן לזהות כאן תגובה אופיינית לאדם השרוי באבל: "ההכחשה מפנה את מקומה לרגשות קשים של כעס, זעם, קנאה ושנאה... הכעס מופנה החוצה, לסביבה, לכול הכיוונים, לעיתים בצורה שנראית שרירותית וחסרת הבחנה. תחושות אלו מוחלפות בתחושה חריפה של אובדן, [...] מופיעות מחשבות עגומות על העתיד, רגשות של אשמה ובושה, כשלון והחמצה."⁵

שלב הקבלה וההשלמה מופיע בניצניו במונולוג של סימונה, המתרחש ערב האזכרה למסעוד: "שש שנים לא דיברתי איתך, לא הסתכלתי עליך. רק לשכוח ממך רציתי, שש שנים של ברוגז. בלילה הזה אני ישבור את הברוגז." [51]. אנו פוגשים את סימונה בשעת משבר בו אינה יכולה לשאת יותר את מצוקתה והיא מבקשת להשתחרר מן האיבון המשותק בו היא נתונה: "מתי שירדה השניה [הקטיושה] נפלתי על האדמה וצעקתי... לא מהגרן הייתי צועקת, מהלב הייתי צועקת..." [12]. פתיחת הלב ורגש השחרור מלווים באקט סמלי נוסף - פתיחת התיק בו טמונים מוסתרים חפציה האישיים-נשיים לאחר שש שנים בהם היה סגור. פתיחתה של תיבת פנדורה מעלה מן האוב את "הריח של סימונה שלנו" [63], אובדנם מכאיב, אך זהו גם רגע של התמודדות ושחרור רגשי מרפא, הממלא אותה בכוחות חיים מתחדשים. נראה כי גם כאן נוצרת אנלוגיה לאופן התמודדותו של פרסאוס עם מדוזה המיתית. בין שאר החפצים מוצאת סימונה גם את "המראה המגדילה עם הפינצטה" [63]. מגדילה - תרתי משמע. התבוננותה מבעד ובאמצעות המראה-הסיפור שהיא מספרת לעצמה יעורר בה "כוח חזק בתוך הרגליים." [65].

מעבר זה מן הרצון להיקטף ע"י הקטיושה לבחירה בחיים בא לביטוי בטקס הטמנת הטבעת, שהוא המשכו של מעשה פתיחת התיק, ושאל פרטיו אני מבקשת להקדיש תשומת לב.

"רואה את הטבעת שנתן לי מסעוד בחתונה איך היא שוכבת בתוך הצמר גפן כאילו חולה במחלה אחרונה שהיא לא תקום ממנה, אני לא שמה אותה באצבע, שמה בפה... אני יבוא לשמה [לקבר של מסעוד] לבד, יחפור בור באדמה שיש על יד הקבר שלו, ישים את הטבעת שלו שתשכב על ידו, יסגור עליה את האדמה ויתגרש ממנו [...] מתי שאני קרובה לבית-קברות, אני עוצרת את עצמי מלרוץ: אני לא רוצה לשים את הטבעת שמה, אני לא רוצה לעשות לה קבר ולשבת עליה שבעה ולעשות לה אזכרות כל החיים." [63]

אם בתחילה התכוונה סימונה לקבור את הטבעת בסמוך לקברו של בעלה, הנה כי כן היא משנה את דעתה ובוחרת לטמון אותה מחוץ למקום זה. השימוש בפועל "לשים" נטרלי ואולם שינוי המיקום משמעותי ביותר. סימונה, כשמה כן היא, מסמנת בהסרת הטבעת את הגבול המפריד בין המת לחי, הפרדה שתאפשר לעצמה ולילדיה חיים. הפה הוא שמשליך את הטבעת לבור, לא הידיים, אולי ביטוי לצורך לתקן את החטא שחטאה הלשון, שחיים ומוות בידה, חטא ההיבריס וחטא השקר על רגשי האשמה העצמית והעונש שהביאו. פה זה שאמר את השקר, פה זה יטמין-יאבד את הטבעת באדמה מחיה ולא באדמת בית הקברות. הטקס חושף אפוא את רצונותיה העמוקים של סימונה: בניגוד להצהרותיה על רצונה למות כאן ועכשיו ע"י הקטיושות, היא מגלה רצון עז להשתחרר מטבעת החנק המאפשרת לה לחיות על חצי שמש ("הבית קברות לוקח לי חצי שמש" - תיאור ראיסטי המקבל משמעות סמלית) [64].

5 מתוך אתר **טיפולנט**, פורטל לשירותים פסיכולוגיים בישראל. המאמר מסתמך על מודל האבל כפי שפותח על ידי קובלר-רוס. ראה ספרה: אליזבת קובלר רוס (2002), **המוות חשוב לחיים**, כתר הוצאה לאור. כתובת קישור <http://www.betipulnet.co.il>

העמידה על הרגליים, כמוה כהשבת הגוף למימדיו האנושיים בסיפורה של אתי, מסמלים, אפוא, את ראשית השיבה לחיים, שיבה המבשרת אולי את הבחירה בערכי-נורמטיבי - במתוקן.



קובי מעיד על עצמו כך: "זה אומר שאני סגור משני הצדדים: מצד אחד אני לא יכול להגיד לה אמא, ומהצד השני אני לא יכול לקרוא לה סימונה" [178]. נתבונן כעת בדמות נוספת המבקשת להיחלץ ממצוקתה, לצאת מן הארון - קובי.

קובי - "הילד שנכנס במקום רוזט"

בעבודתו במפעל הטקסטיל תופס קובי את מקומה של רוזט, הנערה בעלת השער הארוך וידי הזהב, ("מרגישה אותו [את החוט] אם היה דק או עבה ברבע מילימטר") ששערה נתפס במכונה המפלצתית [135-134]. החלפתו במקומה של העובדת (חצי שנה ראשונה מי הייתי בשבילהם? "הילד שנכנס במקום רוזט המסכנה" [שם] ובהמשך - "אה זה אתה שנכנסת במקום רוזט" [שם]) מיקומו כתחליף לרוזט מציגה את קובי כמי שאיבד את שערותיו. בדומה לאימו גם ליבו שלו הפך לב אבן. את יחסיו הטבעיים עם אחיו הוא ממיר, כבריחה ממצוקתו, בשקיעתו בחומר, באהבת הכסף והרכוש⁶. קובי שאביו נפטר בגיל 13, גיל ההתבגרות, מורד באב ובסמכותו (מות האב נרמז כתוצאה מזעמו על הבן שהימרה את פיו). כאדיפוס הוא תופס, בבלי דעת, את מקום האב לצידה של המלכה-האם. לפנינו תסביך אדיפלי הקוטע את תהליך התפתחותו, תהליך שאמור היה לאפשר לו לבנות זהות עצמאית וליצור משפחה משל עצמו. מעניין לשים לב כי אימת הסימביוזה של האם עם בנה נרמזת כבר בלידתו באמצעות מטאפורת אובדן השיער: "בקובי גם חשבתי שאני נהיית קרחת. כל הכרית שלי היתה מלאה שערות בבוקר..." [35] (ומכאן - האם זהו גורל דטרמיניסטי כבטרגדיה היוונית? האם עקיצת הדבורה היא ביטוי מודרניסטי ליד הגורל שאין ממנה מנוס?).

מיקומו החדש בתוך המשפחה, אח-אב, מבלבל ומאיים, יוצר בקובי חוויית נכות, ניכור ותלות, תהליך המקבל ביטוי סמלי אף בפרשנותו לשמו, קובי, שם המזכיר לו עצמו את המילה קביים, דימוי שהוא נותן לחתימתו העלובה בעיניו: "קובי דדון, עם הקו של הקוף... ועם הנון שיורדת לך למטה בסוף. שתי קביים של צולעים יש לי בשם [...] אצלי זה אותיות שבחיים לא יתחברו, גם לא יודע מה יש לי להגדיל" [141]. מעשה השקר המאיים מגמד את קובי ("אמא אמא אמא אמא, תינוק אתה קובי, אל תגיד לי שאתה יושב איתה בבית כל ערב" [173]), דבר הנחשף גם בשפת החלום בה הוא רואה עצמו כתינוק הנישא בידי אימו, מגורה על ידה מינית [185]. החלום מעיד על רצונו לשוב אל רחמה המגונן במחיר נסיגה אדיפלית. מקובע ונכה הוא מתקשר אנלוגית לנכותו הגופנית של אחיו איציק. קובי מאבד את זהותו המינית ("כל רגע משהו אחר: גבר, אישה, גבר, אישה. בא לך בלגן בראש מהפרצוף שלו" [57], מרוחק מעצמו ומאחיו הקטנים (משתוקק לדירה לדוגמה בראשון לציון) ומתקשה ליצור קשר אינטימי עם נשים (רוצה "אישה תוצרת חוץ"). יחסיו עם סימונה מאבנים את ליבו אף כלפי אביו ("אני לא סובל את התמונה שלו בקיר, מת להוריד אותה" [187]). מבולבל, מנוכר, חסר חמלה וכועס הוא מקרבן את עצמו ואת אחיו ואף את אימו. שוב ושוב חוזרת העובדה שדילג על בר המצווה של אחיו איציק, שהוא מקמץ במתן כסף לאימו כדי להשיג את הדירה הנכספת. אתי מזהה ומבינה זאת בחושיה הנשיים בשעה שהיא מדמה אותו ליעקב אבינו "שכל הזמן הסתבך בשקרים של עצמו ושל אחרים: קודם כל הוא נהפך לבכור על ידי השקר, ואחר כך על ידי השקר חיתנו אותו עם הבכורה..." [217]. האנלוגיה למוטיב היד המוחלפת ביד האמיתית עובר כמובן גם כאן.

6 הקשר זה עולה בדבריו אף באופן סימבולי: "כלילה ישנתי עם הכסף שלי" [167]; "... לראות אותם יום אחד, להחזיק ביד, לספור, ללכת אתם בכיס, להרגיש אותם על הגוף שלי..." [שם]

גם קובי כאימו מרגיש במחנק הנורא העומד להמיתו. כאבי הגב האיומים יעידו על כך. בריחתו אל משפחת ג'מיל הופכת לו למרחב מכיל ומוגן וככזה הוא מאפשר את התפרצותה של ההדחקה, השחרור והלידה מחדש [192] - לידה המקבלת ביטוי סמלי מרומז ויפה בדמותו של אמיר (נסיך בערבית) בן השלוש עשרה, אחיו הקטן של ג'מיל, הילד המשחק-צוחק השובה את קובי בקסמו [197], ככזה אמיר הוא מעין מראה המובילה אותו לחיבורו שלו אל עצמו, אל ילדותו שלו, אל נקודת אריכמדס שתאפשר לו להמיס את לב האבן, תולדת סבך השקרים וההדחות שאיבנו אותן.



סמביוזה לקויה הזקוקה לשחרור ותיקון היא זו המתקיימת גם ביחסיהם של איציק ודודי. נבחן כיצד המיתי מעצב יחסים אלו.

מקולקלים הידיים שלו - איציק ודודי

דודי בן השנים עשרה מהווה דמות מראה מנוגדת לאיציק. בניגוד לאחיו הגדול ממנו בשנה, הוא מתפתח ע"פ גילו, מאוהב, זקוק לחברת אנשים ("אני, תן לי עולם רק עם אנשים, בלי כלום חוץ מזה, רק אנשים בעולם, אני לוקח"). [87], לומד בבית ספר, זקוק לסמכות מבוגרת ולכן מקבל את סמכותו של קובי, זקוק לזכרון האב. אלא שנטיות וצרכים אלו מאויימים ומוחנקים ע"י מבטו המאבן של אחיו הגדול ממנו בשנה. כל כולו משועבד לרצונותיו של איציק עד כדי ביטול ה'אני' ואובדן זהותו ("בטוח שנולדתי רק בשביל להיות החלקי-חילוף שלו... שהידיים שלי יהיו הידיים הרזרבים שלו").⁷

כעסו ותסכולו של איציק על בגידת האב רק הולכים ומתעצמים לאחר מותו, ראיית עצמו כדמות קרבת, דבר הנרמז בשמו - יצחק, הופכת אותו למעין מדוזה נטולת שיער (אינו מסיר את כובעו לעולם) ורבת זרועות - לא רק ידיו של דודי מתמסרות לו, גם הציפור משועבדת לצרכיו אלא שכבר שמה, דלילה, המאזכר את סיפור בגידת דלילה בשמשון, מעיד על תמונת עולמו - חוסר אמן מוחלט באלוהים ואדם ותחושת נבגדות-קרבת תמידית. ביטוי לליבו הקר, תולדת מנגנון ההגנה שיצר לעצמו, מצוי גם בחלומו על הבזה, בת דמותו ובה בעת, כמשקפת את דמות האשה בעיניו (ואולי אף את אימו), חלום שניתן לפרשו גם כשיקוף ותמונת מראה שלו עצמו וגם כביטוי לתחושת הנבגדות והקורבנות: "אני מרגיש אותה שהיא ברזל, הנוצות שלה במקום שיהיו רכות, דוקרים לי את היד... העיניים שלה זכוכיות לא מכירה אותי" [112]. פיקחון קר זה הוא כמנגנון הגנה מפני העולם: איציק שונא את קובי ומורד בסמכותו, אינו מרשה לדודי להזכיר את אבא, ואפילו לא להתגעגע אליו ("מה יש לנו לדבר על אבא? מה שמת - מת." [79]), אינו מאמין לכוונותיהם (הטובות?) של הבאים לסייע לעיירה (המתנדבים, המורות החיילות), או בלשונו של דודי: "איציק ואנשים, זה משהו שלא הולך טוב ביחד" [87], דברותיו הרובין-הודיות כביכול אינן אלא מניפולטיביות לטובת צרכיו ("אתה חושב שצד ימין זה טוב, צד שמאל זה רע, בא איציק מחליף לך את הצדדים" [179]), אף הן מלמדות על יחסיותו של הצדק בעולמו. בקשיחותו הוא אנלוגי לקובי המכופף את חיי סובביו לתוכניותיו הפנטסטיות (דבריו של דודי לאיציק מתאימים אפוא גם לגבי קובי: "אתה, שנתפס לך משהו בראש, רק מתלהב מעצמך איזה תכנית גדולה יש לך... לא זז ממנה מילימטר" [127]).

7 ראו למשל הציטוטים הבאים: "איציק סוגר את העיניים ואת הידיים ואני סוגר את הפה ושתינו נדבקים ככה לבנאדם אחד שמגלח את עצמו באמבטיה לבד... [99]; "מי ששמע אותי בטוח מאה אחוז שזה העור שלי שנחתך שמה..." [100]; "אני יודע את הנשימה שלו." [101]; "העור של איציק ושלי עשו אותו מאותה חתיכה" [101]

סבך עולמו המיוסר מוצא פיצוי סובלימטיבי בגידול הבזה, פיצוי לגבריותו הפגומה והמיוסרת. שליטתו בה ברצועת עור הסנדלים מדגישים את היותה פיצוי לנכותו. רצועות העור שנלקחו מסנדליה הגנובים של ליאת אמנם נותנים לו סנדלים מכונפים כלפרסאוס אלא שבניגוד אירוני לגיבור המיתולוגי הם מסמנים את היעדר החופש של הציפור הנתונה למרותו, הנדרשת לחיות בטבע מלאכותי (כיום המטבח) במקום במקומה הטבעי. רצועת עור זו היא גם קשר אחר, מחשבה חדשה על היותו נבחר האל המבקש לנסותו, מחשבה הנולדת בו סמוך לבר המצווה - מעין הנחת תפילין בדרך אחרת, או בלשונו: "גם איך יקשור את עצמו לאלוהים, צריך שימצא בעצמו איך. ותפילין זה לא משהו שאח שלך יכול לשים לך". [85]. תפיסתו את עצמו כקרבן וכנבחר בה בעת מאפשרת לו גם לקרבן את החלשים ממנו, אלא שמצב דברים זה מחייב את רגע "ההתפוצצות" שיתפס על ידי איציק כבגידה בו. במתן שמה של הציפור, דלילה, מסמן אפוא איציק את מאפייניו של מעגל חייו. זאת ועוד - לכאורה זוהי בזה שכוחה בנוצותיה. בניגוד לאם, התסרוקת וצבעי השיער יציבים ועמידים: "לא מתחלפת כל הזמן" [...] **אולי זה מסדר לה גם את המחשבות שלה בתוך הראש, כמו הנוצות. אולי יש לה בתוך הראש את המחשבות עומדות מסודרות, מחשבות שאף פעם לא תפסו עליהם לכלוך, לא התערבבו אחת עם השנייה.** [107]. יחס תכונות אלה לבזה מלמד, כאמור, על הכאוס המודחק בעולמו של איציק עצמו, על היעדר הסדר הנורמטיבי בביתו, על הערבוב המסבך את חייו.

יחד עם זאת "הבגידה" היא רגע של גילוי אמת וככזו יש בה פוטנציאל לשבירת המעגל. זהו הרגע בו דודי מורד ומסרב לשתלטנותו המאיימת של אחיו: "גמרה לעשות מה שאתה רוצה. מהיום היא מחליטה על עצמה, בשביל זה התחלפה!" [127]. דרישתו של איציק לגלח את הציפור נענית בסירוב. דודי אינו מסוגל למעשה האכזרי. דודי מתבונן באיציק, רואה כיצד אחיו, בחוסר שליטתו בידיו, ממית את הציפור, "איך הוא נופל בתוך הכובע שמלא עם הדם שלה, ברגע נפל ואיך איציק מסתכל ... ומתחיל לבכות עליה..." [132] - גילוי השקר מביא לכאב משחרר. לראשונה במחיר היסורים איציק מסיר את הכובע, חווה כאב, בוכה לנוכח ראשה השמוט של הציפור, לכלוך נוצותיה בדם, כמו ידיו ניפץ איציק את אשליית היציבות והסדר והוא נוכח כעת אל מול מות הבז הסובלימטיבי למותו של אביו שלו.

בשעה זו דודי מרגיש לראשונה בכוחותיו ובכך מתחיל תהליך פרוק הסימביוזה - "ואמרתי בקול רם: מחשבה של דודי זה לא רק רוח! מחשבה של דודי אף אחד לא יחליף לו אותה יותר!" [135], סערת הרגשות משחררת ממנו את געגועיו העזים לאביו, הוא מסרב למחיקת האב מחייו הוא שב וקורא לו, שב וקורא לו [136-137].



אתי - תופסת הסיפורים

אתי תופסת סיפורים [229] לא רק לאושרי וחיים. שימת לב לדבריה מלמדת כי לא רק משלב לשונה גבוה יותר, אלא שבדבריה שלובה לשון ציורית מטאפורית המאזכרת אגדות, מעשיות ומיתוסים. בכוח דמיונה היצירתי אור המקלט, המוחלף באור השמש, כמוהו כאור של סינדרלה, "אור בלויי סחבות" [202], החרדה מדומה למפלצת רבת זרועות [203], האימה הנוראה מתגלמת בתינוק אותו התבקשה להחזיק בידיה ואשר כינה זוחלת על ראשו, "הסתכלתי על הכינה כאילו היא כיפה אדומה שמטיילת לבדה ביער ומיד יגיח הזאב" [שם], מיטות הברזל האחוזות בשרשראות אל הקירות ועליהם יושבי המקלט מזכירות לה תמונות שואה [204]... הסיפור הוא מה שהמראה לפרסאוס - מגן ומראה בצידו הפנימי. בעזרתו תוכל אתי להתקרב למפלצת ולנצח אותה: "רציתי שיקשיבו לי היום כמו שעוד לא הקשיבו אף פעם: לא לסיפור, לאמת." [234].

סיפורה של אתי לתאומים מתאר בסמליותו אף את אתי עצמה. בשעה שהיא נמצאת במקלט, אותו היא מדמה לבטן ליוויתן [202]⁸, המגוננת מפני "ריח הפחד שהמפלצת פלטה מכל אבריה הפזורים במקלט". [203], מקום המאפשר את הבשלתה של ההחלטה לפוצץ את השקר ("והסתכלתי עליו, במקלט, על השקר שלנו". [216]), אולי בדומה ליונה הנביא הנענה לצו האלוהי בבטנו של הדג, רחשי הלב מתגלמים בתיאור השיער על כפל משמעויותיו, כביטוי מפתה ועוצמתי וכביטוי מסוכן, נחשי חונק: "פתחתי את הגומייה של הצמה, ופיזרתי את השיער וחרשתי בו באצבעות עד שהתפצל לשלושה נחשים ארוכים... והם עוברים ביד ומתפתלים ונקלעים זה בזה" כליאתו-קליעתו של הכוח המסוכן בצמה ענוותנית, שסופה בגומיה ובקבלת סיכת ביטחון כנגד כפתור שנפל מחולצתה [218] מרמז-מטרים את דמותה כמי שתביא לתיקון באמצעות הבידול והסדר שאותו תשיב למשפחתה (ומעניין שמעשה זה אנלוגי להסרת הטבעת הסמלית של האם, המציינת, כאמור, היפרדות).

הנה עוד חלום בהקיץ שאתי הוזה בשעה שהיא מצותתת לשיחת המטפלות במעון בו עובדת אימה, ואשר מוטיב השיער-נחש עובר בו: "... הגבר שדיברו עליו עוד ראיתי לרגע כמו בזמן שהייתי ילדה - הוא יצא ישר מתוך הגימל של המילה גבר, רגל אחת שלו מונפת קדימה, הראש קטן, העיניים בולטות, קצת דמה לבז של איציק. הידיים שלו היו בתוך הכיסים, והוא הצמיד אותן חזק לגוף שלו כי התקשה להתאפק. את האישה ראיתי יוצאת מתוך האות אלף, הידיים שלה מונפות למעלה והרגליים מפושקות והיא רוקדת ריקודי-בטן... והשיער הארוך מכסה את הישבנים שעוד לא התעגלו לה." [221]. משמעויותיו הארוטיות של הדמות הנשית-גברית רבת הזרועות מעידה על התעוררותה המינית, עדות להתחיותה הבריאה, וזאת בניגוד לחלומה הילדותי, המעיד אף הוא על הצורך בבריחה אל השם⁹. אתי מבקשת להחליף את ראומה אלדר הממתינה לה בראש מגדל התקשורת, חלום שאם כל קסמו, הוא מלמד על רצון להסתגרות מפני העולם, עד לבואו של נסיך חלומות מן האגדות: "לפני השינה דמיינתי לי איך אטפס בכל מדרגות המגדל [...] ואיך אחרי שתדך (ראומה) משם אני אשאר ולא אצא מן החדר שבראש המגדל לעולם." [228].

מעניין לציין כי דימוי האותיות עולה בליבה של אתי בשעה שהיא מגיעה בריצה אל המעון, מקום עבודתה של אימה, כולה נסערת, כמי שמבקשת להשמיע לאם את תובנותיה על הצורך הדחוף לפוצץ את הסוד השקרי, אלא שבשלב זה מבינה הבת כי אימה ממאנת לשמוע (סמליות הסמך המהסס את השין השומעת מתבטא בחלומה של סימונה עצמה [עמ' 63-60]), דבר המקבל אף ביטוי סמלי במעשיה של האם - הבת מוצאת את אמה עושה מעשה רמיה - מרטיבה וסוחטת חיתולים נקיים (המזכירים בצורתם נחשים מלופפים) כדי להציג מצג שווא של טיפול מסור בתינוקות. סימונה של סצנה זו בהחלטתה של הנערה לשוב לביתה ולספר בעצמה את האמת לאחיה.



כאמור, כוחו של המפלצתי מצוי גם בעולם החיצוני-חברתי המקיף את המשפחה. נשוב ונתבונן בו.

ה"אנחנו" - מפלצת הפחד

עלילת הרומאן מתרחשת בעיירה בצפון הארץ החיה במתח בטחוני תמידי. חדירת מחבלים שהתרחשה בשנות ה-70 הטביעה בה חותם של אימה נוראה, על כך נוספו מטיח קטיושות המשבשים את ימיהם ולילותיהם של בני המקום. ביטוי לעיוות הוא אופי הנעילה על מנעול ובריוח מפני המאיים, נועל את הפחד מבפנים, או בלשונו של איציק -

8 ראה בעניין זה הערה 1
9 קורין שפיר כבר עמדה על משיכתן של הדמויות אל השם, כבריחה מן הכאן הפרובלמאטי - קובי אל הדירה לדוגמה, דודי ואיציק - אל עולם הקולנוע, אתי - אל המגדלור המרוחק.

"עכשיו אף אחד לא ייכנס ואף אחד לא יצא מהבלוק... גם הפחד לא ייצא מפה כל הלילה. אנחנו עם הפחד בתוך הבלוק כמו שדלילה והעכבר בתוך הארון-מטבח." [108]. אימה זו משמשת כר נוח לצמיחתה של השנאה המפלצתית אף היא, מלובה ע"י הרב כהנא ועדתו. גחלת אש זו תשמש לדעתו של איציק לליכוי יצר זה אצל הבזה [114].

אתי מדמה את האימה בליל הקטיושות למפלצת המערבת את תושבי העיירה אלו באלו ללא הפרד: "ואחרי הצרחה שהתפשטה בחלל חדר-המדרגות בתוך החושך הסמיך העושה מכולנו גוש אחד מרבה רגליים וידיים [...] ומייד התחילה המפלצת לנוע, מתמינת על פי משפחות" [201] ומעניין לשים לב לסיקול האותיות שבין תמנון והתמינות ללמדך על הבידול המתבקש לשם תיקון המעוות.

זאת ועוד: דומה כי אותו סבך מפלצתי של זרועות, סימביוזה תאומית המבטלת זהויות עד כדי סכנת אובדן, משקפת אף את יחסינו עם שכנינו הפלסטינאים המתגוששים עימנו על אותה חלקת ארץ, סבוכים ולפזים זה בזה. משתמעת מכאן המחשבה כי רק הפרדה ויצירת גבול ברור תביא מזור לארץ זו.

כוחה של ה"יד הנעלמה"¹⁰ מתגלה ככוח נצלני מנוכר המאלץ עובדים כרוזט לעבוד בשעות לילה מאוחרות, הסחת דעת הביאה לתלישת שערותיה והטחת ראשה במכונה, המפלצת הקפיטליסטית אוכלת כל ומנצלת כל רגע לעבודה יעילה, כך כדי שהעובדים לא ישוחחו ביניהם "היו שמים אותנו עם הגב אחד אל השני שלא נראה עיניים של בנאדם, שנעבוד להם כמו איזה מכונות" [144].

מראת הלשון המטאפורית בהקשריה האינטרטקסטואליים, מזמינה אותנו, אפוא, להסתכל-להילחם גם במפלצת שבתוכנו. לשאול על חלוקת הכוח והכסף, על זהותנו הישראלית, על השפה שלנו, על התפתחותה, על החלומות שלנו, על שינוי הערכים שהתחולל כאן ב-63 השנים האחרונות - מאידיאולוגיה ציונית לאידיאולוגיה הסוגדת לעגל הזהב, על יחסינו עם שכנינו הערבים, על הקלות שבה אפשר להצית שנאה במקום שיש בו תסכול והזנחה. על עצמינו.



מנימוד לגדילה

"הסבל הפיזי, בכל דרגותיו, הוא האי-אפשרות לנתק עצמך מרגע הקיום. הוא אי-ההתנערות עצמה מהישות. יש בסבל העדר כל מחסה... הוא סיבת ההדחקות לקיר החיים והישות" (מריון, 2007, עמ' 144-143) הנה כי כן נקראות הדמויות לעשות את עבודת השחרור מהסבל בעצמן. אין קיצורי דרך. שום גמדים לא יבואו. במובן זה גם שפת הרומאן דוחקת אותנו "לקיר החיים והישות". שבירת הצורה הלשונית הנורמטיבית אחוזה בביטוי של העיוות הגופני - בגימוד המפלצתי, מעין ואריאציה חוזרת ליצור מן האגדה של אתי, ניגודם של הגמדים הטובים הנבראים מן האהבה (אלו מוזכרים בתאורה של סימונה את ימי אושרה, וגם איציק שבאהבתו לאחותו הוא לה כגמד קטן וטוב המפתיעה אותה בבקרים בסוללות לטרנזיסטור שלה). גמדיות מפלצתית גרוטסקית זו שבה ומופיעה בחלומותיהם של הדמויות, מבטאת רצון להדחקה, ללידה מחדש, מעידה על תהליכי האבל וחוסר האונים למולו, כך סימונה מגמדת את בעלה בחלומה [63], בניסיונותיה לילדו מחדש, אך אינה יכולה לו, כך דודי המגמד את איציק בחלום, עד לאובדנו ("כל הלילה הייתי חושב עליו שהוא מת. כל רגע הייתי גומר עליו שהוא יותר קטן, עד שהגעתי שהלואי שהיה מת איך שיצא מהבטן של אמא.

10 **היד הנעלמה** (Invisible hand) היא מטאפורה שבה השתמש אדם סמית כדי לאייר את עקרון "האינטרס העצמי הנאור" שלו. בספרו "עושר האומות" טען סמית כי במערכת קפיטליסטית, פעולתו האנוכית של אדם נוטה לקדם גם את טובת הקהילה. הוא ייחס את העיקרון למנגנון חברתי שאותו כינה "היד הנעלמה".

שהייתי נולד ולא היה לי אח כזה. [100]), כך קובי בסבך תשוקתו לאימו וברצונו לשוב אל רחמה ולהיוולד מחדש [158].

מסען של הדמויות אל השחרור והתיקון מקבל את ביטויו בתחושת גדילה וצמחיה מיטיבה בסמל העמידה על הרגליים, ובהתחיותן של אלו - כך האם מקבלת כוח חדש ברגליה בשעה שהיא מתבוננת ב"מראה המגדילה" וטומנת את הטבעת באדמה [65], גם דודי רץ בכל כוחותיו [7-136], משאיר מאחוריו את איציק לבדו, להתמודד בכוחותיו הוא אל מול פני האמת, כך קובי המשחק עם אחיו של ג'מיל בכדור רגל מתחת לשולחן, משחק העומד כפי שהראינו בסימן ההתחיות ושמחת החיים [197] ולבסוף - אתי השבה בריצה לביתה, נחושה לספר לאחיה את האמת.

השבת הידיים והרגליים אל בעליהן, כמוה כהשבת הטריטוריה של העצמי, היא אפוא מטאפורה המשקפת את התרת הסבך "בסיפור חד-גדיא שהתפרק והתבלבל" [252], גם שושן הכרטיסן באולם הקולנוע מבין זאת: "אני את האנשים סופר רק מהרגליים שלהם... על כל שתי רגליים שהוא סופר, הוא קורע כטיס אחד" [129]. זוג הרגליים האחד וזוג הידיים האחד הינם התמיינות המשיבה, כבטרגדיה, את הסדר על כנו, וככזו יוצרת קטריזים. הנה כי כן הסיום הסוגר את הסיפור מפגיש אותנו עם שני האחים הקטנים, תאומים "אמיתיים" השבים ומתעמתים זה עם זה, לבסס את עצמיותם, ואתי המספרת להם את הסיפור, "סוף סוף צוחקת" [244] אבל גם בוכה, מזהה בילדים את הבנתם כי הם הם אלו המתבקשים לעזור "לאישה" "לעמוד על הרגליים" [שם].

ביבליוגרפיה:

- אובידיוס, 1965, **מטמורפוזות**, תרגום: שלמה דיקמן, הוצ' מוסד ביאליק, ירושלים.
- בהר, אלמוג, 2006, **"באה הסכין של העברית, עשתה אותנו שתי חתיכות"**, הארץ, תרבות וספרות, 26 במאי, עמ' ה 3.
- בטלהיים ברונו, 1987, **קסמן של אנדות**, הוצ' רשפים, ת"א.
- מריון ז'אן-לוק, 2007, **על העודפות**, תרגום: ד"ר סמדר בוסתן, הוצ' רסלינג, ת"א.
- קורין-שפיר ורה, 2006, **"על מלכים, מלכות, מפלצות וגמדים"** - עיון בשום גמדים לא יבואו לשרה שילה, בתוך: **זהויות ישראליות - בין זר למוכר**, עריכה: אלקד-להמן אילנה, הוצ' מכון מופת, ת"א, עמ' 155-190.

