

## בן לו היה לי<sup>1</sup>

עיון ב'העקרה' ליצחק שמי

מזל קאופמן

### יצחק שמי – פרטים ביוגרפיים<sup>2</sup>

יצחק שמי, נולד בחברון (1888). אביו של שמי נודע כחכם אליהו, ובפי הערבים נקרא שמו "שמי" – הדמשקאי – שכן הגיע לחברון מדמשק. מסביבתו ינק את השפה הערבית והלאדינו שאותה שמע מפי אימו. שמי החל את לימודיו בתלמוד התורה המקומי, ומאוחר יותר עבר לישיבה שדי-חמד שבה התקיימו הלימודים בעברית (בניגוד למקובל ברוב המוסדות היהודיים בפלשתינה) ובה רכש את בקיאותו בשפה זו. בנעוריו, בהשפעת הקריאה בספרות חולין הפך לחסיד ההשכלה ובגיל שבע עשרה, למרות התנגדות אביו, החל את לימודיו בסמינר "עזרה" בירושלים, מתוך כוונה להיות מורה עברי. שפת ההוראה בסמינר היתה גרמנית, ושמי שקד במרץ על לימודיה של שפה זו ובה בעת הקדיש את עצמו לתנועת להחייאת הלשון העברית. בירושלים החל שמי בכתיבת פרוזה עברית, הוא ובן תקופתו, ש"י עגנון, פרסמו את סיפוריהם הראשונים העוסקים בנושאים דומים – עגנון את "עגונות" ויצחק שמי את "העקרה" (1907). עם תום לימודיו החל ללמד במושבות גדרה ועקרון ובהמשך (1910) בדמשק שם נשאר עד 1913. לאחר מכן עבר שמי ללמד בבולגריה ושם גם נישא. ב-1919, לאחר תום מלחמת העולם הראשונה, חזר לחברון ובה לימד עברית וערבית תוך שהוא כואב את עליבותה של הקהילה החברונית. שמי אמנם זכה להוקרה ולמעמד של כבוד בקרב המנהיגות העברית, אך מצבו הכלכלי ובריאותו החלו להידרדר. הוא המשיך להתגורר בחברו גם לאחר פטירת אשתו (1925) ולאחר נישואיו לאשתו השנייה (1927), אך כתיבתו הלכה והתמעטה, למרות שסופרים ועורכים עודדו ותמכו בו. ב-1931 עבר שמי עם משפחתו לחיפה ושם התגורר עד פטירתו ב-1949. רצונו לשוב לחברון וחזונו להקמת המדינה תוך הכללת הערבים בתוכה בדרכי שלום לא התממשו, ואלו גרמו לו לעוגמת נפש רבה עד סוף חייו.

למרות ההערכה הרבה שלה זכה המחבר בקרב יוצרים מרכזיים בני דורו, כתיבתו היתה מועטה יחסית. חנן חבר תולה את מיעוט יצירתו של שמי וכן את דמויותיו "המתפוררות" בקונפליקטים שבהם היה נתון כסופר יהודי-ערבי, ושעיקרם בניגוד שבין תפיסתו את תפקידה של היצירה לבין תפיסתם של קובעי הטעם הספרותי באותה העת ובעיקר בתגובתו של יוסף חיים ברנר במאמרו "הַיְזָרְ הַאֲרָץ-יִשְׂרָאֵל וְאֲבִיזְרְיָהוּ". ברנר יצא כנגד הכתיבה המתעדת את ההווה הלוקאלית מבלי יכולת לחרוג ממנה אל הממד האוניברסלי. ברנר זלזל בכתיבה האתנית עדתית, לא זו "מחיי יהודי

<sup>1</sup> ציטוט משירה של רחל, "עקרה" בתוך "שירת רחל", הוצאת דבר, עמ' צב.

<sup>2</sup> הפרטים הביוגרפיים נסמכים על אחרית דבר מאת יגאל שוורץ ובעריכתו ל"טחנת החיים" (2015), מכלול מיצירתו של יצחק שמי, (עמ' 305-365).

גליציה" ואף לא זו "מחיי הספרדים"<sup>3</sup>. במקום זאת היצירה צריכה, לדעתו, להכפיף עצמה ליצוג מהותני אוניברסאלי.<sup>4</sup>

בדומה לו גם יגאל שוורץ תולה את שתיקתו של שמי בקונפליקט שנוצר בעקבות מאמר הביקורת של יוסף חיים ברנר ובהסבר שנתן לכך המחבר עצמו ולפיו התגברות האלימות בין יהודים לערבים אינה מותירה מקום ליצירתו.<sup>5</sup> הסבר נוסף נעוץ לדעתו של שוורץ במצבי הנפש של המחבר שידע עליות ומורדות ובכך שהיה זר לקוראיו שרובם היו מהגרים שבאו ממזרח אירופה. מראהו ודיבורו של שמי נראו ונשמעו להם כשל ערבי וכן גם מבטאו הספרדי הטהור בעברית וכך הוגלה וזוהה כ"סופר מזרחי" או "סופר ילידי".

אלא שלמרות מיעוט הכתיבה דווקא הקונפליקטים עימם התמודד שמי הולידו טקסטים עשירי מבע ומורכבים. לשונו הייחודית המשובצת בלשון בערבית ובלאדינו, תורכית ובולגרית, היותו בן בית במרחב הגאוגרפי ובקרב הקהילות השונות, הכרתו את הקודים התרבותיים, הטקסים, המנהגים, ובה בעת השפעותיה של התרבות המערבי, מאפשרים לו לבטא ביקורת על החברה שממנה הוא כותב "מבפנים" ו"מבחוץ", ביקורת המבטאת כשלעצמה את הקרע והקונפליקט בה היה נתון. יגאל שוורץ מציין כי במפעלו היצירתי של שמי יש חשיבות רבה גם לרשימות התחקיר שלו, שאותן פירסם ביומון "דבר" ושמהם עולה דיוקנו כעיתונאי חד ראיה התופס מקום מיוחד בקרב אנשי הרוח בני זמנו, יהודים ופלסטינאים, וזאת בשל אמינותו וחתימתו למבע החף "מאקזוטיקה אוריינטליסטית מזה ו/או מפטרונות קולוניאליסטית מזה".<sup>6</sup>

<sup>3</sup> "... אני, כמדומני, יכול להתייחס לשאלה ספרותית זו של הז'אנר הארץ-ישראל כאיש מן הצד. והנני מודה לפניך: כמה פעמים, כשאני שומע סופר אחד מחברינו אומר לשני: "יצירתך החדשה היא מחיי-ארץ-ישראל?", מתעוררת איוז הרגשה מלגלת בתוכי: כאילו הכתיבה זהו איזה דבר חיצוני, כביכול, וכותבים "מחיי-היהודים בלודז", מחיי בני גליציה, "מחיי הקראים", "מחיי הספרדים", "מחיי ארץ-ישראל", מחיי בני פתח-תקה... ולא דבר פנימי, גילוי החיים הפנימיים והמהות שלהם בתוך יחסי גוני זמן ידוע וסביבה ידועה." (ברנר, י.ח., 1967. "הז'נר הארץ-ישראלי וְאֵבִירָהוּ", 268-270).

<sup>4</sup> חנן חבר: "... כלל יסוד במבנה הקנון הזה (בספרות העברית) שהוא מציג במרכזו **סובייקט אוטונומי** בעל עולם פנימי, פסיכולוגי, הניצב מול קונפליקטים שגם כשהוא לא מצליח לפתור אותם, גם כשהוא נכשל, הוא **מכונן את עצמו בהם ולעומתם כבעל עמדה נחרצת וזהות יציבה**. בדרך זו הוא מעבד את חומרי המציאות הקרובים אליו, בין אם זה מזרח אירופה ובין אם זה בארץ ישראל. זהו המבנה הבסיסי של הזירה הספרותית שאליה נכנס שמי כסופר עברי. מצד אחד, עם כל האמביוולנטיות הידועה של יחסי משיכה דחיייה שמתקיימת ביסוד היחס היהודי אל הערבי, ולמעשה גם בגללה, מבקשת הכתיבה של שמי גם לבנות ולייצג את הקול הערבי ואת הקול המזרחי, לתת לו ביטוי ואף לדבר בשמו. מצד שני היא מבקשת להיות כתיבה לאומית לכל דבר שמבקשת למקם עצמה בתוך הקאנון של הספרות העברית. [...] העמדה הכפולה הזאת מצאה את פתרונה בדרך שבה בנה שמי את דמויות המרכז של סיפוריו... **במקום להעמיד במרכז סיפוריו את הסובייקט האוטונומי המלא והעצמאי**, הטיפוסי לספרות הלאומית, הוא **משרטט באופן שיטתי דמויות שהן מרכזיות לסיפור אבל מתגלות בסופו של דבר כבעלות מבנה מתפרק, מתפורר, שעמידתו מול הקונפליקטים ממסמסת אותו לחלוטין**. (הדגשות שלי; חנן חבר, 2007, עמ' 63-64).

<sup>5</sup> יגאל שוורץ נסמך כאן על מכתב שכתב יצחק שמי ליעקב פיכמן ב 1930.

<sup>6</sup> "במיוחד ראויה לציון רשימתו על הקהילה היהודית בדמשק שראתה אור בארבעה חלקים בכתב העת "האחדות". שוורץ מציין כי זוהי רשימה "מבריקה, מוקפדת ושיטתית, החושפת את הסיבות לקריסתה הכלכלית, המוסרית והתרבותית של קהילת יהודי דמשק שידעה ימים מפוארים". (שוורץ, 2015, עמ' 327).

## עיון בסיפור "העקרה"

### הקדמה

הסיפור "העקרה" התפרסם ב-1907 בגיליון הראשון של "העומר", כתב עת ספרותי ארץ-ישראלי, בעריכת ש. בן ציון.<sup>7</sup> המחבר כינה סיפור זה "סיפור מחיי הספרדים", דבר המלמד, כפי שצינו למעלה, על תפיסתו של שמי לפיה ביקש ללכוד ביצירתו את הפן האוניברסלי אך בד בבד ולא פחות מכך, גם את הפן הלוקאלי, העדתי, המייחד את רוח החברה שבתוכה חי ושממנה פעל וינק את כתיבתו.

ביצירתו מבקש יצחק שמי להציג באופן נטורליסטי, ברוח תפיסתו של בלזאק, אמיל זולא והאחים גונקור,<sup>8</sup> את החיים כהווייתם, ומתוך הנחה כי תורשה, סביבה, תרבות ורקע היסטורי מעצבים את גורלו וחיייו של האדם. בסיפור שלפנינו מציג המספר הכל יודע את צדדיו המורכבים של הקונפליקט בין רצונו העז של הגיבור לצאצאים משלו לבין סבלה של אשתו המשלמת את המחיר על החלטתו של בעלה לשאת אישה שנייה, הגם שהחלטה זו ניתנת בעידודה ובהסכמתה שלה. אנו עדים לייסוריה של הגיבורה פלור עד להתפרקותה בסיום הסיפור, אבל הסיפור אינו מכריע ואינו מצביע על הבעל כאשם וכמחולל הסבל. במהלכה של היצירה נוכח גיבור נוסף והוא ה"אני הקולקטיבי", החברה, זו הבאה לחגוג בשמחת החתן והכלה. בעצם הנכחתה המורחבת יחסית לסיפור הקצר מצביע המחבר המובלע על כך שלמעשה ההחלטה לנישואיו של הבעל לאישה נוספת היא דטרמיניסטית במהותה שכן היא תולדה של היסטוריה ותרבות, של דפוסים המכתיבים ומעצבים את חייהם של בני אדם וכי למעשה בחירתה של פלור והצעתה הנדיבה לבעלה נובעת מתוך אותו כורח בלתי מודע (ואולי מודע) הכופה עליה להישמע לצו החברתי-תרבותי, ואף הבעל עצמו הפועל לכאורה מתוך בחירה חופשית, פועל גם הוא מתוך פרדיגמות שאותם הפנים ושהן תולדת התרבות וההיסטוריה הנתונים שלתוכם נולד.

לפנינו, אפוא, סיפור המקדים את זמנו בהבנת הדינמיקה המתנהלת בתוך התא המשפחתי. שמי בוחר בבני-זוג שאהבה גדולה שרויה ביניהם ובתוכו של התא המשפחתי הזה נבחנת שאלת ההכרעה המוסרית. שמי אינו משמיע ביקורת ישירה, בוטה וחריפה על סדרי החברה. עניינו בהתבוננות נטורליסטית של מספר כל יודע הרואה לסבלה של האישה ולסבלו של הבעל, אבל בעצם הבחירה לראות ולחשוף את הסבל שבתוך המשפחה עולה ובוקעת ביקורת על הסדר החברתי המאפשר קיומו של סבל זה. המבט הביקורתי מובלע כבר בכותרת הסיפור ובהא הידיעה שבראשה – "העקרה" המתמצתת את הפרדיגמות שבאמצעותם נתפסת ומתנסחת "המצואות" והוא ישוב ויפיע מבעד למבטה של החברה (הקרואים) ולמבטן של הדמויות המרכזיות פריסיאדו ופלור.

<sup>7</sup> "העומר" ראה אור בשני כרכים בלבד, בשנים תרס"ז-תרס"ט (1907-1909). סיפורו הראשון של ש"י עגנון, "עגונות" התפרסם בכרך השני, בחוברת השלישית של העומר.

<sup>8</sup> הנטורליזם הוא זרם ספרותי שהיה נפוץ משנות השמונים של המאה ה-19 ועד לשנות השלושים של המאה ה-20 ועיקרו היה שימוש בריאליזם מפורט כדי לטעון שהתנאים החברתיים, התורשה והסביבה הם בעלי כוח שלא ניתן להימלט ממנו על עיצוב אופי האדם. אורבך בספרו **מימיזיס** את דבריהם של האחים די-גונקור ולפי תפיסתם פעולת כתיבת הרומאנים מושווית לפעולה מדעית החוקרת את החברה, התרבות והכוחות הפועלים בה על כל צדדיה ואינה בוחלת מלדון בכובד ראש בנושאים ובייצוגים של הנמוך, הגס והמדכדך שבחיי אדם. (אוארבך אריך, תשכ"ט. עמ' 372-371).

בעצם הצגת הדברים מבטא, אפוא, המחבר המובלע ביקורת על הסדר הפטריארכלי בהראותו כיצד סדר זה, שהוא עיוור לעצמו, מכתוב ומעצב את אושרה של המשפחה וחורף את גורלה של פלור בהיותו כורך "באופן טבעי" נשיות בלידה ובאימהות, ובכך מסמן ומתייג את האישה שאינה יולדת ילדים (בין אם מרצונה או שלא מרצונה, בגללה או שלא בגללה) כחסרה, כפגומה ונחותה ומה שנורא עוד יותר היא העובדה שזהו מבט שהגיבורה עצמה מטמיעה ונושאת כזהותה שלה, ושבינו היא חשה מרוקנת, מיותרת ואשמה על שהיא פוגמת באושרו של בעלה שיוותר ללא "שארית" (המחשבה על כך שהסיבה לקושי בהולדה נובעת מאי-פריונו אינה עולה כלל על הדעת).

כפי שמציין יגאל שוורץ, "זירת ההתרחשות בסיפורים של שמי מעוצבת במתכונת של מעבדה מדעית: "מרחב מובחן שמאפשר בחינה מוקפדת, בתנאים מבוקרים, של פרטים וקולקטיבים (המייצגים את ההמון המודרני) במצבי משבר קיצוניים. תפקידו של הסופר בהקשר זה מוגדר וברור. עליו לעקוב ברזולוציה גבוהה ושהויה אחר תהליכי ההתפרקות של האורגניזם המוצב לפניו... העולם של שמי מתאר חף מכל "אידיאה מאצילה" או בלשונות מ"מגמה"/ "טנדנציה" אידיאולוגית ו/או מוסרית."<sup>9</sup>

ענייני יהיה אפוא ללכת בדרכו של המחבר ולקרוא קריאה צמודה, "ברזולוציה גבוהה ושהויה" מתוך רצון לעקוב אחר תנועותיה של היצירה והמקופל בין שורותיה.

#### פתיחת הסיפור

הסיפור נפתח בציון זמן: "סוף אדר. לילה." חודש אדר העומד בסימן מזל דגים, סמל לפריון ולשפע, הוא גם החודש שבו נחוג חג הפורים (י"ד או ט"ו באדר). סמליותה של מסגרת זמן זו, לבד מהיותה אירונית לנוכח העקרות העומדת במרכז הסיפור, היא מבטאת את המתח המניע אותו, מתח בין "חוץ" ל"פנים", בין מבטה של חברה התובעת את תביעותיה מן האישה שאת נשיותה היא מזהה עם אימהות ולידה ולמעשה מחפיצה אותה באמצעות מבט זה, לבין היותה סובייקט, היינו מי שיש לה קול משלה וכאב ורצון משלה והגם שהיא אינה מסרבת למבט ואף מזדהה איתו<sup>10</sup> (היינו רואה עצמה כאשמה וכמי שחייה חסרי טעם בשל העובדה שאינה מצליחה להיכנס להיריון וללדת ילדים), היא מסרבת (כוושת במגילת אסתר) ל"משתה" (בלשון הסיפור). זהו סירוב "קטן", מומנטרי, שאחריו יבואו קריסה ופירוק אבל עוצמתו חושפת את פלור לרגע כאישה-סובייקט!

משפט הפתיחה מתאר את מרחב הלילה העומד בסימן הפירוק, האימה והחשכה, נעדר ירח שיאיר אותו ולו במעט: "בחוץ הומה הרוח וזורק בחלונות טיפות גשם גדולות כעדישים. בתי הרחוב נראים כנדחקים זה לזה מתוך פחד ונכפפים מפני החשכה הגדולה האוטרת עליהם מלמעלה." אנו נרמזים לתפיסת החברה את היותה של פלור עקרה, "חשוכת בנים" (ומעניינת הכתיבה ב- ש וקרבתה למילה חשכה) כחריגה מן הטבע, מן הטבעי שמוטמע בתרבותי, מצדיק אותו וכמו "מוכיח" את אמיתותו

<sup>9</sup> יגאל שוורץ, (2015), עמ' 330.

<sup>10</sup> חנה נווה, במאמרה "לב הבית, לב האור" עומדת על תפיסת המשפחה כמוסד שהמרחב שלו הוא מרחב פרטי אבל שבסופו של דבר הוא "אינו פועל נגד החברה אלא משרת אותה...מבחינה זו המשפחה היא ארגון שהמבט החברתי מבחוץ פנימה מעניק לו עיקרון מסדר, היגיון ושיטה. אנחנו באים אל העולם שבו המשפחה כבר קיימת כאידיאה וכמוסד, ואנו לומדים להתאים את התנהלותנו ולפרש את חוויותינו בהתאם לדפוסים של אותות ותקינות שתוקנו לפני היותנו ולפני היות משפחתנו הקונקרטי. אפשר לומר, כי אנו מבצעים את המשפחה – או משתדלים לבצע אותה – כעין משחק תרבותי, על פי כללים בלתי כתובים בדרך כלל, אך רבי עוצמה דווקא בשל כך." (חנה נווה, 2004, עמ' 108).

ותקפותו, מסתיר את היות התרבותי הסדרה פוליטית. הלילה הוא, כאמור, בלי לבנה, ארכיטיפ הנקשר ביסוד הנשי, מסמל מחזוריות, התחדשות, עיבור (לירח מיוחסת השפעה על המים, על גדילת הצמחייה, גאות ושפל ומחזור האישה). בהעדרו מרמז המחבר למחזור החיים הטבעי הנעדר מגורלה של פלור, להיותה "נופלת מחוץ לטבע".

גם דימוי טיפות הגשם לעדשים המתקשר במנהגי אבלות מרמז, באופן סימבולי, למה שיתברר עוד מעט - לצערה-אבלה של "אשתו של החתן", מרת פלור, על עצמה ועל חייה "הריקים", דימוי המתקשר גם לסיומו של הסיפור העומד בסימן התנטוס ושבו פלור רואה עצמה חיה-מתה בחיק אמה המקוננת עליה "שיר ערש, מלא קינה ורחמים לי, לנפש אבודה ונדחה מן החיים באין תקווה, באין שם ושארית...". תמונת הבתים הנכפפים-נדחקים זה לזה כמציאות וכחויית תהום ובדידות מעיקה מתחזקת עוד באמצעות הפועל א.ט.ר ("אוטרתי") שמשמעותו "סוגר על", "סותם", "אוטם"<sup>11</sup>, פועל הנושא אף את האזכור המקראי לפסוק "ואל תבלעני מצולה ואל תאטר עלי באר פיה" (תהילים סט טז), פסוק שעוד בטרם שהוא שולח אותנו אל מקורו בתהילים ושאליו אתייחס מיד בהמשך, הוא מרמז על דימוי הרחם לבאר מים עמוקה והיא, פלור, בבחינת מי שאלוהים סגר את רחמה, כחנה שעליה נאמר פעמיים "כִּי-סָגַר יְהוָה, בְּעַד רַחְמָהּ" (שמואל א, א 4-5), חנה הרואה בשמחת צרתה ומתייסרת בקנאתה על אף אהבתו ומסירותו של אלקנה הכופל לה מנה אחת אפיים ("וַיִּתְבַּקֶּה, וְלֹא תֹאכֵל. וַיֹּאמֶר לָהּ אֱלֹקֵיךָ אִישֵׁיהָ, חֲנָה לָמָּה תִבְכִּי וְלָמָּה לֹא תֹאכְלִי, וְלָמָּה, יָרַע לְבָבְךָ: הֲלוֹא אֲנֹכִי טוֹב לָךְ, מֵעֲשָׂרָה בָּנִים, שֵׁם, פֶּסֶי 8), הזוכה, לאושרה, בסופו של דבר, בבן. על הזיקה לסיפור עקרותה של חנה אעמוד בהרחבה בהמשך ורק אמר כאן כי האנלוגיה לסיפור זה לא רק תעצים ותעמיק את הטרגיות בסיפורה של פלור, אלא אף תצביע על הנשיות החיה וקיימת (על אף העקרות..). בביטוייה היצרי-מיני של פלור.

אבל נשוב אל הפועל א.ט.ר המשלח אותנו, כאמור, אל הפרק השלם בתהילים, שבקריאתו מתוך הקשרו לסיפור שלפנינו ניתן לזהות בו את שוועתה ויאושה של פלור (פרח בלאדינו), ששמה, יש לומר כבר כאן, על אף שהוא טרם הוזכר, מלמד עד כמה טבוע בה מלידה המבט הפטריארכלי המזהה את אושרה ואושר משפחתה עם דמותה כאישה פורייה היכולה להביא פרי-בטן, ולכן, בשל אותו מבט, הוא (שמה היפה) כה אירוני וכמו לוועג לה, בהיותו היפוך לגורלה הדווי-העקר, מי שתיוותר כפרח ללא פרי, פרח ולא פרי<sup>12</sup>. הנה אם כן הפסוקים בתהילים שהם כמוטו לזעקתה-יאושה-כעסה וקנאתה של פלור, הגם שהקשר זה מוסב כביכול "רק" על הטבע הסוער ועל מראה הבתים בפתיחה. קריאה בפסוקים אלו מעמיקה אם כן את הממד הסימבולי העולה ממנה:

לְמַנְצַחַ עַל-שׁוֹשְׁנִים לְדָוָד הַזְשִׁיעֵנִי אֱלֹהִים-- כִּי בָאוּ מִים עַד-נַפְשִׁי. טְבַעְתִּי, בְּיוֹן מְצוּלָה-- וְאִין מְעַמָּד; בָּאתִי בְּמַעְמָקֵי-מַיִם וְשִׁבַּלְתָּ שִׁטְפָתַי. יְגַעְתִּי בְּקָרְאִי, נַחַר גְּרוֹנִי: [...] כִּי-עָלִידָה, נִשְׁאֲתִי חֲרָפָה; כְּפִתְחָה כְּלָמָה פְּנִי. מוֹזֵר, הֵייתִי לְאָחִי; וְנִכְרִי, לְבְנֵי אִמִּי. [...] נְשִׁיחוּ בִי, יִשְׁבִּי שְׁעָר; וּנְגִינֹתַי, שׁוֹתֵי שֶׁכָר. וְאֲנִי תִפְלְתִי-לָךְ יְהוָה, עַת רְצוֹן-- אֱלֹהִים בְּרַב-חֶסֶדְךָ; עֲנֵנִי, בְּאַמֶּת יִשְׁעֶךָ. הַצִּילֵנִי מִטֵּיט,

<sup>11</sup> מילון אבן שושן.

<sup>12</sup> וכך גם הזיכרון הנקשר באהבת נעוריה (ונושא כשלעצמו אזכורים לשיר השירים) מלמד על הדרך הסמויה, המרומזת, שבה מעבירות אימהות לבנותיהן מסרים, תקוות וציפיות. בכך מוסיף ומחריף הזיכרון את האירוניה הכאובה לנוכח הפער בין שמה לגורלה: "... שמחה גדולה לה כשהיא מביאה לפריסאדו את ארוחתו אל ה"כותיב", וגם הפירות שאמה נותנת לה, היא מביאה לו, ואיתו יחד תאכלם שם..." (הדגשות שלי, מ.ק.).

וְאֶל-אֶטְבָּעָה; אֲנַצְלָה מִשְׁנָאִי, וּמִמְעַמְקֵי מַיִם. אֶל-תִּשְׁטַפְּנִי, שְׂבֵלֶת מַיִם-- וְאֶל-תִּבְלַעְנִי מְצוּלָה;  
 וְאֶל-תֵּאָטֵר-עָלַי בְּאֵר פִּיהָ. [...] אֶתְּהָ יִדְעֶתָ-- חֲרָפְתִּי וּבִשְׁתִּי, וּכְלִמְתִּי; נִגְדָדְךָ, כָּל-צוּרְךָ. כֹּה חֲרָפָה,  
 שְׂבָרָה לְבִי-- וְאֲנוּשָׁה: וְאֶקְוֶה לָנוּד וְאֵין... (תהילים סט, א-כו).

המספר הכל יודע אינו מרבה בפרטי אקספוזיציה. נהפוך הוא, קריאת הפתיחה מתעתעת בקוראים. בשלב זה של הסיפור לא רק שאיננו יודעים את פשר הטרגדיה המסתתרת בין כתליו, אנו אף מתפתים לחשוב שמדובר בבית שמתחוללת בו שמחת חתונה. בשלב זה אשתו הראשונה של פריסיאדו אינה מוזכרת כלל. לכאורה לפנינו תיאור ריאליסטי המנגיד בין הסביבה החיצונית לבין ביתו של פריסיאדו רופו שאותו אנו פוגשים בשמו הנושא אף משמעות סימבולית (המאושר, היקר – בלאדינו) וכי הוא מאציל מאורו (הטוב) על סביבתו. כנגד הבתים "מאוטרי (ה)חשכה" עומד הבית המואר, "ער ומאיר בכל חלונותיו הגדולים באור שאינו תדיר ומשמיע גם קולות של התעוררות מעורבים בקול כינור ותוף. שם בבית פריסיאדו רופו משתה גדול, קרואים יושבים אל השולחן, אוכלים ושותים ושמחים. ובראשם חתן-וכלה ומחותנים...". הבית מטונימי למתחולל בו מנקודת מבטם של הזוג המאושר ושל המסובים שבאו לשמחה. הניגוד בין "בתי הרחוב הנכפפים בחשכה" לבית הבית המואר ש"קול ששון וקול שמחה, קול חתן וקול כלה" עולים ממנו, יוצרים אשליה שלפנינו ניגוד בינארי (פשוט) בין אור לחושך, אושר אל מול סבל וצער של "אחרים" אבל בשלב זה איננו מבינים את הצדקתו. רק בהמשך נלמד להבין כי הלילה הסעור סימבולי למצבה הקיומי של פלור וכי הוא יסמן את אחרותה שלה ואת הגלייתה אל מחוץ לביתה. החלונות המוארים הם בה בעת ביטוי להיגאלותו של פריסיאדו מחשכתו שלו (מהיותו "חשוף בנים") ולמראית העין הביתית הנוצצת. הבית, לא רק שהוא אינו מבצרו של האדם החי בו, אלא שהוא שקוף ופרוץ למרחב הציבורי החודר וכופה את חוקיו על המתחולל בתוכו.

אבל אלומת האור מופנית כעת גם אל מי שלכאורה חוגג בשעה זו – "חתן וכלה מחותנים". מה שיתגלה מיד בהמשך יעורר בנו רצון לתפוס את "החתן" כדמות דמונית הפועלת על פי מניעים אנוכיים, מי שנישא לאישה שנייה, תוך שהוא מפנה עורף לאשתו הראשונה, אבל המספר מבקש ליצור תמונה מורכבת יותר, המזכירה לנו שגם הבעל הוא קורבן של הסדר הפטריארכלי שהוא נתון בו, ובטרם יחשוף את נפשה המיוסרת של פלור הוא מציג את פריסיאדו באופן הבא:

"החתן פריסיאדו כבן ארבעים שנה, יהודי מסורבל, שלסתותיו תלויות לו משני עברי פניו, ועיניו קטנות, עגולות וטובות, יושב לימין הכלה, שענייה יפות ופניה העגולים פורחים באביב עלומים ובתמימות לא מחוכמת."

המספר הכול יודע עדין אינו חושף את כל הקלפים של הדרמה המתחוללת לנגד עינינו, אבל גם בקריאה ראשונה ובוודאי שבקריאה חוזרת אנו מתנסים בשבירת התמונה המאושרת, זו שצוירה בפסקה הקודמת. תיאור החתן ואף הכלה (ששמה לא ייודע לנו עד לתום הסיפור, דמות שקופה אף היא), עומדים בסימן הצרימה והפגימות – זה בשל מראהו הזקן, המסורבל וזו בשל טיפשותה (מנקודת מבטו של מי? האם של המספר הכול יודע המשלב את נקודת מבטו בזה של פריסיאדו? האם לא כך נראית הדחקתה של קנאה בחתן ובאשתו הראשונה ושל הידיעה וההכרה כי נישואים אלו הם ביסודם תכליתיים וכל מטרתם אינם אלא להשכיר את רחמה שלה לשם העמדת צאצאים לבעלה?), האביביות הזו הפוצחת לפתע בלב המשפט רק מוסיפה תהייה (אירונית) לנוכח המעוות והלא אביבי כלל בכל הישיבה הגרוטסקית הזו, הלא מתואמת. ישיבה שאין בה מן האהבה ובוודאי

שלא מאהבת-נעורים אבל יש בה הרבה מחוסר הנחת. החתן לא רק שאינו מצטייר כדמות אנטגוניסטית, זדונית, מרושעת או אנוכית, אלא שהמספר מקפיד לומר לנו שזוהי דמות שכוונותיה טובות (עיניו קטנות, עגולות וטובות) ושהיא עצמה שרויה במצוקה: "בפני החתן שהסמיקו ופלטו זיעה, ניכרת מבוכה קלה, עיניו תועות לצדדים, מבקשות דבר-מה ושוב חוזרות אל מול כלתו היפה, וניכר בו שהוא נהנה בלבו ממראה של זו והוא מסתכל בה ברחמי אב." בהמשך נדע ונבין כי עיניו המחפשות מלמדות על הקונפליקט בו הוא שרוי בין נאמנות לאשתו לבין רצונו לשאת את הכלה הצעירה שלצדו, ומכאן גם המבט האבהי המבטא באופן אירוני הדחקה של נקיפות המצפון שכן "אימוץ" אבהי זה מטרתו להעמיד וולדות לפריסיאדו עצמו, ובה בעת יש בו אולי אף שמץ והד לחטא גילוי עריות. מאידך, אם פריסיאדו לא ימצא מוצא "לגיטימי" לצאצאים משלו יהיה בבחינת חשוב כמת<sup>13</sup> (ארבעה הם הנחשבים על פי חז"ל חשובים כמת – עני, מצורע, סגי נהור ומי שאין לו בנים), מודר ומושפל. והרי את כל זה יודעת הכלה החדשה וגם האישה הראשונה ורק אנו מנועים בשלב זה של הקריאה מלראות את התמונה כולה, אבל כאבים אלו רוחשים כבר מבפנים, חותרים תחת למראה האושר ותחת לאותן פנים יפות, "תמימות לא מחוכמות", כאבים המגולמים במראה הבתים המצויים בחשכה גדולה, שצלם כמו חודר אל תוך חללו של המקום המואר, הביתי, כתשליל וכצל של מראית העין המוארת באשליית אושר. בשלב זה שואל הקורא את עצמו – מה מודחק ומה מוכחש כאן, מי ומדוע גורש אל מוץ למעגל האור, ומה עומד להתפרץ החוצה מבעד לפנייה האביביות של הכלה.

#### המסובים צוהלים ומבהיקים מן היין הטוב

המשך הסיפור מתמקד בַּקְרוּאִים. אלו עסוקים מאוד, ישנה איזו תזזיתיות שגם היא עומדת בסימן אי הנחת ומעידה על איזו התעלמות ושתיקה של מה שידוע ושאותו מבקשים להדחיק: "המסובים צוהלים ומבהיקים מן היין הטוב... והמחותנים, הורי הכלה, רצים אנה ואנה, מצלצלים בכוסות המלאות..." וכמו בהיסח הדעת מובאת ברכתם של המברכים את "הזוג באושר ובהצלחה ובזרע של קיימא" ומעניין לשים לב לכך שהמספר נמנע כאן מן הצירוף הכבול המצופה "הזוג המאושר". ההבדל בין הצירוף הכבול לבין הניסוח המצומצם, הקטוע-שבור ("הזוג") והאיחול שאחריו, מלמדים על מה שאין כאן. הברכה מחדדת את העדר האושר ואת התנייתו ב"זרע של קיימא" וכמו מציפה ומנביטה את פשר אי-הנחת הלא-מדובר, המוסווה בינתיים, אך נוכח וחותר תחת למשפטים המבקשים להציג מראית של שמחה.

כעת מפנה המספר שוב את תשומת ליבנו אל הנגנים ("התחילו המנגנים נגינתם בהתלהבות גדולה...") נראה שהמספר מדלג כאן על מה שהיה אמור להיות שיאו של האירוע – טקס הקידושין עצמו, זה שאחריו כנראה שבו המנגנים (שנגינתם הוזכרה כבר בפתיחה) לנגן ביתר התלהבות.

<sup>13</sup> כל אדם שאין לו בנים חשוב כמת שנאמר (בראשית ל, א) הבה לי בנים ואם אין מתה אנכי ותניא ארבעה חשובין כמת עני ומצורע וסומא ומי שאין לו בנים עני דכתיב כי מתו כל האנשים מצורע דכתיב (במדבר יב, יב) אל נא תהי כמת וסומא דכתיב (איכה ג, ו) במחשכים הושיבני כמתי עולם ומי שאין לו בנים דכתיב הבה לי בנים ואם אין מתה אנכי (נדרים סד ב).

בהעדרו נותר הטקס בעבור "האישה הראשונה" שתוזכר עוד מעט, כפצע ללא מסמן, נוכח כאירוע מושתק ומבעבע הכרוך מבחינתה בכאב וייסורים ומבוכה ובושה וקנאה ואשמה וייסורי מצפון, "וכל הנאספים רואים ומוחאים כף"...

המשפט הפותח את הפסקה הבאה הוא "ובהמות השמחה יוצאת בעלת הבית, אשתו של החתן, סובבת את המעגל...". גם בקריאה חוזרת המשפט מכה כאגרופו בבטן ובוודאי שבקריאה ראשונה, מה עוד שהוא מובא תוך שימת הלב אל נוכחותם של החוגגים בבחינת "המלבין פני חברו ברבים כאילו שופך דמים רבים". לפתע, בבת אחת, מתבררת הסיטואציה כולה. כל אותם הרמזים המטרימים שהובלעו בפתיחה, דימוי הגשם הניתך כעדשים, המרחב החשוך, נטול הלבנה, על הקשרו לפסוקי תהילים וכו' – הכול כמו מתנקז אל הניסוח "העובדתי" היבש, המותיר אותנו ללא מילים - "בעלת הבית, אשתו של החתן". אלא שהצירוף "בעלת הבית" כה אירוני לנוכח אובדן הבית ולנוכח הצירוף "אשתו של החתן" הנתפס כאוקסימורוני.

המחבר המובלע המארגן את חומרי הסיפור בוחר במספר המציג את פלור תחילה "מבחוץ", מנקודת מבט פונקציונלית-תפקודית מבלי שמוזכר שמה - "בעלת הבית, אשתו של החתן, סובבת את המעגל, בידיה בקבוקי יין פקוקים, ...". מנקודת מבט זו, (שאולי משקפת גם את האופן שבו היא תופסת עצמה כניבטת ע"י המסובים) יותר משהיא "בעלת הבית" ו"אשתו של...". היא מוצגת (ומרגישה) כשקופה, כעוזרת וכמשרתת בפועל. לפנינו סיפור שרה והגר מהופך. במקור המקראי שרה אמנם מציעה לבעלה לקחת אישה שנייה, אבל היא נוהגת כ"בעלת בית" ושומרת על מעמדה האדנותי (יחס שהוא בעייתי כשלעצמו והוא צידו השני של אותו מטבע המכונה ביגמיה), היא מענישה את שפחתה המקלה בה ומגרשת אותה<sup>14</sup>. ואילו כאן פלור מושלחת מחוץ למעגל ("סובבת את המעגל") אל השוליים, כשפחה נטולת שם (שמה אינו מוזכר בינתיים).<sup>15</sup>

כאמור, כחנה בשלה, קולה אינו נשמע ורק שפת גופה מדברת. תנועותיה של פלור מעידות על סערת הנפש המתחוללת בה, פניה זעופות, ידיה רועדות. הן שופכות את כוס היין האדום על המפה החדשה, אלא שהמשפט המהווה כאן פרפרזה לכתוב מסגיר גם את ההבדל בינו לבין הניסוח המדויק. המספר נמנע מלייחס לה כוונות מפורשות או איזו מודעות ורצון לנקמת דם. מה "שמושם על השולחן" הוא "רק" עוצמת הכאב הבלתי נשלט, הבוער, המבעיר. הטקסט (בניגוד לפרפרזה) מנוסח כך: "ובפיזור

<sup>14</sup> א וְשָׂרָי אֵשֶׁת אַבְרָם, לֹא יִלְדָה לוֹ; וְלֵאמֹר שְׂפָחָה מִצְרִי, וְשָׂמָה הָגֵר. ב וַתֹּאמֶר שָׂרָי אֶל-אַבְרָם, הֲיֵנָה-נָא עֲצָרְנִי יְהוָה מִלְּדָת--בֵּא-נָא אֶל-שְׂפָחָתִי, אוּלַי אֲבַנְהָ מִמֶּנָּה; וַיִּשְׁמַע אַבְרָם, לְקוֹל שָׂרָי. ג וַתִּקַּח שָׂרָי אֵשֶׁת-אַבְרָם, אֶת-הָגֵר הַמִּצְרִית שְׂפָחָתָה, מִקֶּץ עֶשְׂרֵי שָׁנִים, לְשֵׁבֶת אַבְרָם בְּאֶרֶץ כְּנָעַן; וַתִּתֵּן אֹתָהּ לְאַבְרָם אִישָׁה, לוֹ לְאִשָּׁה. ד וַיְבֵא אֶל-הָגֵר, וַתֵּהָר; וַתֵּרָא כִּי הָרְתָה, וַתִּקַּל גְּבֻרָתָהּ בְּעֵינֶיהָ. ה וַתֹּאמֶר שָׂרָי אֶל-אַבְרָם, חֲמִסִּי עֲלֵי-ךָ--אֲנֹכִי נָתַתִּי שְׂפָחָתִי בְּחִיקָךָ, וַתֵּרָא כִּי הָרְתָה וְאִקַּל בְּעֵינֶיהָ; וַיִּשְׁפֹּט יְהוָה, בֵּינִי וּבֵינֶיךָ. ו וַיֹּאמֶר אַבְרָם אֶל-שָׂרָי, הֲיֵנָה שְׂפָחָתְךָ בְּיָדְךָ--עֲשִׂי-לָהּ, הַטּוֹב בְּעֵינֶיךָ; וַתַּעַנֶּה שָׂרָי, וַתִּבְרַח מִפְּנֵיהָ. (בראשית טז).

<sup>15</sup> ומעניין להשוות זאת לסיפור "משפחה" לדבורה בארון. חנה נווה עומדת על כך שהגיבורה דינה, כיוון שאינה יולדת נדחקת אל מחוץ למעגל, אל מחוץ לסדר המשפחה, "תחילה מרוקנים את ביתה אט-אט מחפצים שנועדו לשימוש משפחה גדולה ובעלת תינוקות; בחגים ובשמחות, שבהם נהגה דינה לרקוד בלב המעגל המשפחתי כבת נבחרת ומיוחדת, היא נדחית לשולי המעגל, ובמקומה רוקדות שם נערות צעירות דשנות וצחקניות... בבית הכנסת, שם נהגה לשבת הין גיסותיה ודודותיה, היא נדחפת אל קצה הספסל וחושה שהיא כמעט נופלת אל התהום" נווה מגיעה מתוך כך למסקנה כי "חיי הנשים כולן עומדים בהשעיה מתמדת. הן מאוימות דרך קבע מטעם התרבות והמסורת, ואושרן תלוי ביכולתן לספק את הסחורה הדרושה למימוש הרצף השבטי-משפחתי" (חנה נווה, 2004, 134-135).



נפשה אינה מתבוננת לכוס שהפכה ושיורי יינה האדום **נשפכו** על המפה החדשה" (המטונימית לאישה החדשה?<sup>16</sup>) – ידיה אם כן לא שפכו את היין הזה... או נכון יותר, לא באופן מודע. לשון נפעל מרחיקה אותה מאיזו אשמה וכוונה מפורשת, מודעת, ובה בעת מותירה את הכתם האדום השפוך על המפה החדשה, אם כמאזכר מטונימי לכתם דם הבתולין הצפוי, אם ככתם דם המורה על שהלבינו את פניה שלה ושפכו את דמה שלה, כלומר על היותה קורבן מבוזה למען מטרה ש"אין מנוס מלממשה" (ואי אפשר להימנע גם מהאסוציאציה ליין המסמל את דמו של ישוע, דבר המחזק את ההקשר הקורבני).

הנחיתות והעליבות עולים גם מן הפסקה הבאה, בין אם באופן ישיר ובין אם באופן עקיף: מראה פניה, לבושה, הכול עומד בסימן הקמילה והזקנה, נשלט ע"י הצבע האפור ("המטפחת האפורה שעל ראשה מוסיפה כעשר שנים על השלושים שעברו עליה") ורק "עינייה הכחולות מפיקות תלונה אילמת", אבל בעיני הסובבים אותה ובכלל זה גם בעיני בעלה, היא שקופה לחלוטין, "... עתה אין איש מהם מרגיש בה... כל ישותה כאילו בטלה כאן. כולם מבוססים ועסוקים בשתייה, ובמחולות, ששים ושמחים, ודעתם מוסחת ממנה."

באופן אירוני רק אבי הכלה הוא זה שמבחין בה והוא זה שמכנה אותה לראשונה בשמה. אבל, כוונתי במגילת אסתר, גופה ונפשה מסרבים ל"משתה" (מושג הנגוע כשלעצמו בהקשרים להוללות ובמיניות וולגריות). ניסיונו של אבי הכלה לפייסה, והצעתו שתשה מכוס היין "עד תומה", מגדישה את הסאה. לשון האב, הגם שברור לנו שכוונתה טובה, נושאת אופי אירוני טרגי בשל ניסוחה המתקשר בשתיית כוס תרעלה. "פלור מעמידה את הכוס בנקישה על השולחן – והיין נזרק על פניו ועל פניה – והיא מתחמקת בכעס ובבושת פנים". זהו שיאו של הסירוב (הגם שהוא מהול בבושה ואין בו מגאוות המסרב). עינו של המספר צמודה כעת למבטה של פלור ולאופן תפיסתה את האירוע. מבעד לעיניה ריקודי האורחים יוצרים מעין שעטנז היברידי, גרוטסקי, בבחינת מין בשאינו מינו ("... יהודים בעלי זקן חובשי מצנפות ולבושי קפטן חובקים בחורים גלוחי-זקן המלובשים לפי המודה של פריז וכולם כאחד מחזיקים בקול רם וניחר אחרי הכינור"). המעוות, הוולגרי והסיוטי-מגוחך חוברים כאן יחדיו, לכדי תמונה גרוטסקית, היפוכו של טקס כלולות מקודש. ההקפדה על קיומם של המנהגים כולם ובכלל זה ריקוד החתן והכלה המתרחש לנגד עיניה הוא כמדקרות חרב בליבה. מחשבותיה מובאות בגוף שלישי בטכניקה המשלבת הראיה והגדה והן מלמדות על יצר הנקמה והכעס התוססים בליבה:

"פלור רועדת, לבה מתכווץ ורוטט. איזו הרגשה ערפילית תוקפת אותה והיא מתנשאת ממקומה. רוצה היא למרוט את ראש החצופה שהעיזה לגזול ממנה את בעלה. רוצה היא לגלגל מן המדרגות את כל האספסוף הזה שבא הנה **לאכול בשרה, לסבוא את דמה**. היא מתקרבת... עוד צעד אחד... אך בגשתה אל העיגול היא נרתעת לאחוריה. ובבלי דעת היא בורחת מן האולם החוצה.

"העיגול" הלוכד את הבעל ואת האישה החדשה, זה שכולם מתמקדים בו, הוא התגלמות האינטימיות "החדשה", ההתקרבות אל עיגול האור כמוהו כהתקרבות אל סף תהום שסכנת אבדן מרחפת עליו (מאוחר יותר ישוב מוטיב הרצון להתאבדות בעליה לגג). בהמשך תשוב ותתגלה

<sup>16</sup> לכאורה מתבקש הצירוף "המפה הלבנה" ונראה כי הצירוף כאן "המפה החדשה" מכיון למשמעותו המטונימית. הצבע הלבן יוזכר בתמונה הרטרופקטיבית שבה פלור תיזכר בילדותה – "... שמלתה הלבנה קצרה..." וראו התייחסותי לכך בהמשך.

נוכחותה של האישה האחרת (בעגול אור נוסף) מבעד לסף הדלת: "מרחוק היא רואה את הכלה, שוחקת ומתהדרת בתכשיטיה ונזמיה, פניה מאובקות בפרך. מתנוודת היא כברווז בלכתה – בקוראה וברומזה לאיש בכל גופה." הגם שהאישה השנייה היא קורבן לאותו משחק יחסי כוחות פוליטי בין גברים לנשים וישבו עליה לגלם את האישה הפתיינית מרצונה ושלא מרצונה, (או, אם להשתמש בלשונה של הלן סיקסו, ש"כלכלה ליבידינלית ותרבותית, כלומר פוליטית, גברית באופן טיפוסי"<sup>17</sup> מנהלת אותה), שני גילויים-עימותים אלו (הריקוד והופעת הכלה השוחקת על משמעויותיה המיניות המקראיות) אותם מביא המספר מנקודת מבטה של הגיבורה הן התגלמות הנראות של הבגידה, ההשפלה, ההרחקה והביזוי. נראות הריקוד והכלה בעדייה הפתייניים מסמנים עבור פלור את הגירוש והאיך-בית, את הפניית האהבה הארוטית ממנה אל צרתה. עוצמתה של הקנאה מפרקת את השפה, שלא יכולה לה. ביטוי של הכאב בגוף המיוסר עצמו הולכים ומתעצמים. הקנאה ורצון הנקם כאן בשיאם. שתי תמונות אלו חושפות ומגלות את מה שהיה אולי מטושטש קודם, ולכן הן ביטוי לשלב התודעתי שבו מתחדדת חוויית הבית המופקע מהגיבורה, "ביתה שלה" שהופך ל"אולם", היינו למקום זר ומאיים ("אספסוף") שבו המרחב הציבורי חודר פנימה למרחב הפרטי, מזהם, מחלל וממוטט אותו. זהו איום על זהותה ועולמה, על שלמות גופה ובשרה. פלור אינה מסוגלת להכיל את שרואות עיניה וכאמור, בהיעדר שפה ידבר הגוף - היא נמלטת על נפשה אל גג ביתה ואל החוץ הסוער, ואולי ההימלטות היא גם מפני עצמה כמי שפוחדת שהיא אינה מסוגלת למשול במעשיה וכי "לפתח חטאת רובץ"...

אם קודם לכן מצאנו את הסירוב בשיאו הרי שמכאן ואילך הסיפור נע לעבר התמוטטותה והתפרקותה של הגיבורה. תוהו ובוהו סהרורי תולדת ערעורו, פירוקו ופריעתו של הסדר הביתי, האינטימי, מתגלם בתעותוע גרוטסקי: "רוח מרה טופחת על פניה, פורעת את שיערה והודפת אותה מן המדרגות לאחור. נדמה לה: היא סובבת ורוקדת בפקודות בעלה והמחותן המרדף אחריה. היא עולה הגגה, ונדמה לה כי הרוח חוטפת ונושאת אותה בקול צחוק באוויר המלא ערפל וטחב". הטבע, הגשם השוטף אותה עד לשד עצמותיה והרוח הצוחק, הם בבחינת ביטוי תמוני-מטאפורי לביזוי, להשפלה, לתשוקת המוות ולהתפרקות חייה ועולמה של הגיבורה.

### השיגעון כשפה נשית

בה בעת, קריאה חוזרת בטקסט שצוטט, חושפת גם את מיניותה של פלור וזאת תחת למה שהחברה מזהה עם הנשי המגדיר אותה כעת כעקרה ולא רק מן הבחינה הפיזיולוגית (כאמור, "העקרה"). התנהגותה כלפי אבי הכלה וריצתה לגג מביאה לביטוי גם את עוצמתה הנשית בהתמסרותה הטוטאלית לחוץ הסוער, בהליכתה על הסף, רטובה עד לשד עצמותיה, שיערה נפרע ברוח (בניגוד לאימה, למשל, "ששערותיה נסתרות תחת לשביס לפי המנהג הישן..."), בוערת בכאבה, עירומה ביחס לכלה החנוטה, על פי כללי הטקס, לכדי בובה מקושטת (שלא לומר ממוכנת, על משקל שירה של דליה רביקוביץ'). פלור בעוצמתה הנסערת עד כלות כוחותיה, פלור המתקשרת אף ביין, על אף שלא שתתה ממנו, כמוה כחנה, שתיהן שיכורות מכאב, פורעות את הסדר "השפוי", נטרפות מיסוריהן (ו'חנה, היא מדברת על-לבה--רק שפתייה נעות, וקולה לא ישמע; ו'חשבה עלי, לשפחה

<sup>17</sup> סיקסו, הלן, פרק מתוך 'צחוקה של המדוזה', (2006). בתוך: "ללמוד פמיניזם: מקראה", תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 138.

וַיֹּאמֶר אֵלֶיהָ עָלִי, עַד-מָתִי תִשְׁתַּכְרֶינִי; הַסִּירִי אֶת-יַיְגָךְ, מֵעַל־י. וַתַּעַן חַנָּה וַתֹּאמֶר, לֹא אֶדְנִי, אֲשֶׁה קִשְׁת-רוּחַ אֲנֹכִי, וְיָנִין וְשִׁכָּר לֹא שָׁתִיתִי; וְאֶשְׁפָּךְ אֶת-נַפְשִׁי, לִפְנֵי יְהוָה" שמואל א, א פס' 14-15) זוהי נשיות הנתפסת כשיגעון וכהיסטריה על ידי המבט הפטריארכלי המאויס ממנו ("צחוק המדוזה"), המקדש את הרציונלי, התכליתי והמסודר (החוק),<sup>18</sup> ומסלק אותו אל מחוץ למעגל החברתי הנורמטיבי.

### חדר משלה

פלור בורחת ומסתתרת לבסוף בחדרה הנעול המשמש לה מקום מפלט מן החוץ, אבל בכך הופך החדר עצמו לבית כלא ("מתגנבת היא אל חדרה, סוגרת את הדלת ונועלת את המפתח"), מה גם שנעילת הדלת אינה מונעת, כפי שנראה, את נוכחותו של המבט "החיצוני". נהפוך הוא, זה יחל מבעד לדלת ויקום מבפנים כמוטמע בה וכמדבר מתוך גרונה שלה.

דווקא הסרת "בגדי יום טוב" כגילומה של התחפושת לה נדרשה והחלפתם ב"בגדי בית קלים" כביטוי הנוסף של הסירוב (השב ומזכיר את סירובה של ושתי להופיע בפני המלך ואת רצונה להישאר בביתה שלה, ויחד עם זאת, באופן אירוני, גם כניגוד לתודעת הסירוב שבמגילת אסתר) מאפשרות הרפיה ושחרור של המודחק – תמונת ילדות נקראות מחדש מן העתיד אל העבר, מקבלות אופי נוסטלגי אירוני צורב – היא, בשמלתה הלבנה הקצרה (כשמלת כלה וכרמוז נוסף למצופה ממנה?) משחקת בבובה, "תשכיבנה בחיקה, תשיר לה שירי ערש, תהגה, תדבר אליה. אז, רק אז, היתה 'אָם'..."<sup>19</sup>. משאת נפשה לנישואים ולילד כמימוש עצמי טבועה, אפוא, בפלור עצמה משחר ילדותה, וכך היא זו שמייסרת את עצמה אף יותר מבעלה (האפשרות שאולי בגללו אין הם זוכים בילדים אינה עולה כלל על הדעת).

בהמשך עולות ומציפות אותה תמונות חיזור שבהצטיירותו או מתוודעים לפרטי אקספוזיציה נוספים – פריסיאדו, הוא בן דודה, יתום מאב, גדול ממנה בשש או שבע שנים, בן למשפחה אמידה. פרטים נוספים המתארים את הקשר ההולך ונרקם בין השניים סימבוליים לנשיותה הארוטית ולהשתוקקותה של פלור להרות וללדת, פרטים שהם ניגודו של הלילה השחור ושל האזכור לתהילים עליו עמדנו קודם לכן, "ואל תאטר עלי באר פיה" (תהילים סט טז). אלו עומדים בסימן המים הזורמים הפורצים כל סכר: "ערב קיץ בהיר. הוא יוצא עימה לטיול. הם באים אל המעיין הקרוב... עושים סכרים וחוסמים את מרוצת המים, וכשהשלוליות נמלאות והמים שוטפים על גדותיה, והרסו את הסכר בדחיפה אחת, והמים מתפרצים בהמולת שמחה..."<sup>20</sup>.

בהמשך מובאים גם פרטים על הוריה המוצגים כאוהבים ומגוננים ועל יום נישואיה בהיותה בסך הכול בת ארבע עשרה ואושר האהבה גם הוא מסופר כאן, וככל שאלו עולים וצפים (ומלמדים על דפוסי תרבותיים), מחריף וצורב הכאב והגעגוע לבית הוריה המוצגים כמופת לחיי משפחה תקינים ומאושרים ואלו רק מחזקים את תחושת הבדידות הממלאת אותה.

<sup>18</sup> שם, שם: "... איזו אישה תוססת ואינסופית, שקועה בתמימותה, שמורה בבורות ובבוז עצמי תחת האגרוף הגדול של ההורים-הנישואין-הפאלוגוצנטריות, לא התביישה בעוצמתה? מי שלא הופתעה ונבהלה מהמהומה הדמיונית של דחיפה (כיוון שגרמו לה להאמין שאישה תקינה, נורמלית, היא שלוה באופן... אלוהי), הואשמה במפלצתיות..." (עמ' 140).

תהליך רפלקטיבי מוביל, אפוא, את פלור אל ליבת הפצע - היא נזכרת בחג הפסח. הבחירה במועד זה<sup>19</sup> מדגישה את האירוניה לנוכח המבט הדטרמיניסטי השולל את חירותם של בני הזוג לתפוס עצמם כנטולי ילדים מבלי לחוש שחייהם "רייקים". האירוע החברתי-טקסי שבו פריסיאדו חושף את כאבו שלו ברבים, "נעשה פתאום כשיכור, תפס את הילד והושיבו על ברכיו, גיפפו ונשקו, לחצו אל ליבו." העקרונות נתפסת כקורבנות לגורל אכזר, ככתם וכאשמה שאין מנוס מהם. למעשה הגיבורה נדונה להקריב עצמה למען בעלה. מה שנדמה (בעיניה ובוודאי בעיני בעלה) לכאורה כרצון חופשי אינו אלא ביטוי לכוחה של הנורמה החברתית שעל פיה פועלת פלור בשל הזדהותה המוחלטת עם מערכת הערכים המכתיבה את חייה. משהציעה את הצעתה ("אחרי מלחמות כבדות בנפשה החליטה להגיד לבעלה שהיא מתירה לו לשאת אישה לבנים.")<sup>20</sup> ומרגע שבעלה מסכים עימה (והקלות הבלתי נסבלת אף היא מוסיפה מלח על הפצעים) תוך הבאת נימוק "רציונלי" ("ומה? אמר, "למות בלי קדיש, בלי שם ושארית...?") היא הופכת בעיני עצמה לשקופה ומיותרת, לחותמת גומי, "ובעל כורחה ענתה "אמן...".

הסיפור שב לזמן הווה, ממשיך ומסתיים בהתמוטטותה של פלור, אבל קודם לכן מפנה המספר הכול יודע את תשומת הלב אל רחשי ליבו של הבעל. הפרק השני נפתח בתיאור השחר שלמחרת, שחר מוכתם, שבור, וולגרי, פרוץ. שאריות מטונימיות, (שיירי עצמות ושברי כוסות; כמה אורחים שטרם הסתלקו, שני מתפללים השרים בקול "חוטמני") מהוות רקע (מטאפורי) להופעתו של פריסיאדו, צובעות את דמותו בצבעי אשם, חילול וחרפה.

המספר הכול יודע פולש למחשבותיו, ומבטא אותן בקולו באופן ישיר - חרטה, כאב וצער על אהובת ליבו, אשת נעוריו. הוא יודע את ליבה של אשתו המעונה ומכה על חטא על ששכח אותה בכל החגיגה הגדולה, אבל סימן הנשיקה שעושה פלור לעצמה ושעל פיו "סימן שלא יישכחה..." אינו מתממש ומותיר טעם של החמצה המטילה ספק במיתוס הרומנטי לפיו ביכולתם של אוהבים לדעת זה את נפשו של זה ללא מלים ("הביט ברחמים בגווייה זו המקופלת ומכווצת בתוך המיטה - פנה ויצא"). לשונו של המספר המתערב מותירה חותם של ושל תפילה שלא נענתה (ואנו שבים אל הפסוק - **וְאֵל תֹּאמַר עָלַי בְּאֵר פִּיהָ**, תהילים סט טז, פי הבאר נאטר-נסתם; כנדר אהבה שהופר ("אֵם אֶשְׁפָּחֶךָ וְרוּשְׁלָם תִּשְׁפָּח מִיָּנִי", תהילים קלז, ה). המחבר מותיר את יציאתו של פריסיאדו בלתי מפורשת - מדוע יצא? מדוע לא נשק או דיבר או ליטף? האם משום שפלור דוחה אותו במראיה הגווייתית? ואולי נדמית בעיניו כחולה? או כפרח שקמל? האם משום גודל האשמה המותיר כל התייחסות אוהבת

<sup>19</sup> חג הפסח מכונה, כידוע, גם חג החירות. בחג הפסח התקיימה גם מצוות העלייה לרגל, הקרבת קורבן פסח בערב החג ואכילתו בירושלים עד חצות הלילה של ליל הסדר. (על פי הפסוק "וְאֶמְרָתֶם זָבַח פֶּסַח הוּא לַה' אֲשֶׁר פָּסַח עַל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרַיִם בְּנִגְפוֹ אֶת מִצְרַיִם וְאֶת בְּתִינּוֹ הִצִּיל", שמות, פרק י"ב, פסוק כ"ז). כפי שאני מראה, שתי משמעויות אלה רלוונטיות לסיפור שלפנינו.

<sup>20</sup> פלור מבינה את תפקידה כמי שמצופה ממנה ללדת **בנים**. נווה מסווה את תשומת הלב לכך שהמקרא אינו מצוין בשולותיו את מקומן של הנשים בשרשרת הגנאלוגית. הן חוליות ביניים ולא אבני יסוד ובהיותן כאלה, הן ניתנות למחיקה שכן על פי ההתניה הפטריארכלית והאנדרוצנטרית, המוטבעת בהיסטוריה של המין האנושי, מופר חוזה השוויון בין המינים בכל אחת מהשכבות הדוריות שלה ומוכפף לסדר חברתי כללי (העדפת הבעל על אשתו והעדפת הבן על הבת). "הספירה הפרטית של המשפחה אינה אפוא מקום לגילוי של עולם תוכן ייחודי ושונה במהותו מזה הציבורי." (נווה, 2004, עמ' 131-132).

כצביעות משום שאין סליחה ואין כפרה והמעוות לא יתקון? האם הבין שאולי אין זו השעה, ושמוטב להניח לה?

הגם שדמותו של פריסיאדו מקבלת כאן ולאורך כל הסיפור עומק נוסף שכן הוא אינו מצטייר כדמות דמונית הן משום שכבר בפתיחת הסיפור פניו הביעו אובדן ותימהון והן משום שבמהלכו הוצג כאהוב ואהוב בילדותו ובנעוריו, וגם אם נדמה לפלור שהוא מאושר בנישואיו החדשים, הנה כי כן, אנו למדים לדעת שהוא "מרגיש איזו ריקות ושיממון המתפשטים בכל עמקי נפשו", אבל פריסיאדו הוא מחולל הכאב וביציאתו מן החדר מוחמץ הדיאלוג, ופלור נותרת בבדידותה, דבר המוסיף כאב על כאב. בכך משיב המספר את המבט אל פלור וכמו מכריע בשאלה היכן באמת נמצא ליבו של המחבר המובלע.

פריסיאדו "פנה ויצא", מותיר את אהובתו פצועה ושבורת לב, מייחלת ומבקשת לשוב כילדה אל חיק אימה ובה בעת להקשיב לקינתה של זו על מותה, מתוך תחושה עמוקה שחיייה מוחמצים וריקים: "איה אמא, שתשיר לי שיר ערש, מלא קינה ורחמים לי, לנפש אבודה ונדחה מן החיים באין תקווה, באין שם ושארית...?". הנה כי כן, הסיפור נפתח בתמונה העומדת בסימן המוות ומסתיים בתמונת בקשת הקבר שלשונה לשון וויתור וכניעה, האשמה עצמית ונדחות. המרד שפעפע בפלור לשעה (הטחת כוס היין, הסערה) סופו שהוא אובד ונכנע בפני הקול הבא מתוכה, וכל שהיא מבקשת כעת הוא רק מעט נחמה מחוץ ל"חוק האב".

### אישה ראשונה, אישה שנייה...

בטרם אסיים ומתו רצון להשיב לגיבורה את גופה שהופקע ממנה לעצמה, אני מבקשת להתעכב ולבחון את היחסים בין שתי הנשים ולשאול על מעמדן בחיי המשפחה בסיפור שלפנינו.

הסיפור מציב "באופן טבעי" את שתי הנשים כצרות זו לזו במעין אנלוגיה ניגודית, ונשאלת השאלה האמנם רק יחס של ניגוד לפנינו, שהרי שתיהן תופסות את עצמן על פי האופן שהמבט הגברי תופס אותן - כפתייניות, כמזוהות עם חובתן (לעצמן ולמשפחה) ללדת, כמי שהגבר הוא בעלן, כמי ששייכות למרחב הדומסטי בלבד, מחוץ להיסטורי ומחוץ לציבורי, מרחב המכריע ומעצב את גורל שתיהן. גם אם לכאורה נדמה שלאישה השנייה יש עדיפות על פני זו הראשונה, הרי גם זו גם עומדות להיות אומללות במערך המשפחתי החדש.

על פי הסיפור דמותה של המשפחה הפטריארכלית, זו למשל, המוצגת במופתיות היחסים בין הוריה של פלור, היא בבחינת דגם נורמטיבי המקדש דיכוי ומותיר את האישה בתפקיד המוגבל שהוקצע לה, וכך אילו לפלור ולפריסיאדו רופו היו ילדים, סביר להניח שהסיפור שלהם לא היה מסופר, שהרי כלשונו של טולסטוי, "כל המשפחות המאושרות דומות זו לזו. כל משפחה אומללה היא אומללה בדרכה שלה." עניין זה עוד מחריף מפני שלפנינו סיפור המתרחש בחברה יהודית שעליה חלים דיני אישות הלכתיים ושלפיהם הדיכוי הממוסד במרחב המשפחתי הנורמטיבי הוא כורח המציאות. מצב עניינים זה מטיל, כאמור, בספק את מידת הרצון (והאותנטיות) בהצעתה הנדיבה של פלור לבעלה, כמי שיודעת את נפש בעלה היא מזהה את המצופה ממנה (ולראיה, כאמור, המהירות בה נעתר לה). בה במידה מתעורר סימן שאלה באשר לרצונה של הכלה השנייה "המוכנה" להינשא לבעל שיש לו כבר אישה אחת ומי יודע אם לא תהיה עוד אחת (וכבר עמדנו על מבע פניה "התמימות, לא מחוכמות" ורק נחזור ונאמר שאילו היתה מרשה לעצמה לפקוח את עיניה היתה בוודאי מכאיבה לעצמה ועוד נשאל – כיצד נוצר השידוך הזה ומיהו השדכן שהצליח לשכנע את הורי הכלה לתת את

ביתם לבעל הנשוי וכיצד נימק שידוך זה והאם רק מקרה הוא שאבי הכלה משוחח עם פלור וקולה של אם הכלה ושל ביתה אינו נשמע, ולא נשכח את היותה של הכלה השנייה נטולת שם, גם עצם ציון מקומה המספרי ["השנייה"] רק עוד מחזק את החפצתה כזו של "הראשונה".

דמות אישה נוספת היא אימה של פלור, המצטיירת כדמות אוהבת המבינה לנפש ביתה. פלור, בכאבה כי רב, מבקשת לשוב ולהיות ילדה, לשוב אל רחם האם ואל רחמיה וניחומיה. אדריאן ריץ' בספרה 'ילוד אישה' כותבת על הקשר הביולוגי – אמוציונלי הקיים בין אימהות ובנות כך:

"זו תמצית ספרי ואני נכנסת אליו כאישה שנולדה בין רגלי אימה, וניסתה שוב ושוב, בדרכים שונות לשוב אל אימה..."

הידיעה הראשונה שכל אישה נושאת בקרבה היא החמימות, הטיפוח, העדנה, הביטחון, החושניות, ההדדיות – שמקור כולם באימה. חיבוק זה של גוף אישה, יש הדוחים אותו ויש המתכחשים לו.. אך בימים ראשונים אלה זו תמצית העולם כולו. גם התינוק הזכר סופג את העדנה, הטיפוח וההדדיות בראשונה בחייו מגוף אישה. ואולם על פי חוקי ההטרסקסואליות המוסדית והאמהות המוסדית, חייבת הבת המבקשת להיקרא "נורמלית"... להעביר רגשות ראשוניים אלה של תלות, ארוטיות והדדיות מהאישה הראשונה בחייה לגבר.<sup>21</sup>

פלור שאיבדה את מקומה בסדר הסימבולי, שידעת שאם ייולדו צאצאים לאישה האחרת היא תיוותר "באין שם ושארית", מפנה כעת את כל עוצמת רגש האהבה כלפי אמה ומבקשת לשוב אל חום גופה בהיותו הקשר הראשוני, הבסיסי, המנחם, זה שלא יכזיב לעולם. האם בעצם התחינה הזו מסמנת כאן הגיבורה פתח לסדר אחר ולשפה אחרת?

בהשראת מאמרה של אורית קמיר המציעה מרחב שלישי על זה הציבורי והפרטי, ושאותו היא מכנה **מרחב האחיות**,<sup>22</sup> עולה בדעתי שאילו הסיפור היה נכתב בימינו יתכן והוא היה פותח ובוחר את הלא-מודע המבצבץ וחותר תחת לטקסט ואולי אף מציב אופציה שלישית של מערכת יחסים בין הנשים בסיפור, אופציה של סולידריות ואחוה נשית שבאמצעותה יתכן והן היו רואות זו בסבלה של זו, משתפות פעולה, מסייעות ומרחיבות את עולמן בתוך המוסד המשפחתי ואולי אף מתקוממות ואוזרות עוז לפרקו ולהגדירו מחדש.

<sup>21</sup> אדריאן ריץ', (2002), 'ילוד אישה', עמ' 254.

<sup>22</sup> אורית קמיר מאתרת ומגדירה שני מרחבים של דיכוי מגדרי בישראל: "המרחב הפרטי הנורמטיבי" ו"מרחב האחיות הלא מוכר". היא טוענת ששני המרחבים הללו מאכלסים שלושה טיפוסים של דיכוי מגדרי: דיני המעמד האישי ההלכתיים החלים על היהודים תושבי ישראל, קידוש פולחן האימהות העבריים ומניעת התפתחותה של סולידריות נשית. "המרחב הפרטי הנורמטיבי" הוא אותו חלק של "התחום הפרטי" שמוגדר כ"בריא", "לא אלים" ו"לא בעייתי", ולכן הוא ממשיך ליהנות מחיסיון מפני התערבות חברתית או משפטית. מרחב זה הולם את תרבות הדרת-הכבוד הגברית הלאומית הישראלית, משקף אותה ומשרת אותה. "מרחב האחיות" (הסולידריות הנשית) איננו מוכר בישראל מפני שהוא אינו הולם תרבות זו ואינו עולה עמה בקנה אחד. מאמרה מראה כיצד שלושת סוגי הדיכוי המגדרי, המתוחמים בשני המרחבים השונים, כרוכים כולם באתוס הדרת-הכבוד הגברי הלאומי. הוא מזמין את הנשים בישראל לקחת את גורלן בידן ולבטל את מרחבי הדיכוי על ידי זיהויים והפסקת שיתוף הפעולה עימם. (אורית קמיר, מרחבי דיכוי מוכחשים, בתוך: 'היכן אני נמצאת, קובץ מאמרים', (2013), הוצאת בית-ברל, עמ' 77-111).

## הצעה למערך שיעור

### מטרות

- להרחיב את משמעויות היצירות תוך כדי קריאה צמודה וקשובה לכתוב.
- לעסוק בשאלות ערכיות המתייחסות למבנה המשפחה, מעמד האישה וזהותה.
- לבחון את הסיפור לאור המציאות בחברה הישראלית.

**מושגים:** סופר יהודי-ערבי; נטורליזם; רמז מטרים; אזכור (סיפור שרה והגר, סיפור חנה בשלה), אנלוגיה, מטונימיה, סמל, אפיון עקיף, אפיון ישיר; זהות מגדרית, מרחב פרטי, מרחב ציבורי, מרחב האחיות, חברה פטריארכלית, קודים תרבותיים.

### שיעור ראשון - הכנה לפני קריאה

- **עבודה בקבוצות:** בפני התלמידים יוצגו חומרים אקטואליים (פסקות של בית משפט, קטעי עיתונות רלוונטיים, [קמפיין me too](#) וכו') שעניינם בשאלת מעמדה של האישה ומצבה בחברה הישראלית. התלמידים ידונו בשאלות הקשורות במצבה של האישה בימינו – מה הושג ומה עוד יש לתקן?
- צפייה בטריילר לסרט "[אישה אחות](#)" וקריאה בבראשית פרק טז – דיון במליאה בשאלת לגיטימיות תופעות הביגמיה והפוליגמיה.

### שיעור שני- שלישי: קריאת היצירה בכמה שלבים בכיתה:

(לשיקול המורה – ניתן גם להקשיב ליצירה באתר "[הארכיון – ספרות עברית בקול](#)")

- א. קריאת הכותרת – התלמידים יגיבו ויתייחסו לכותרת ולמשמעותה.
- ב. קריאה עד המשפט "וכל הנאספים רואים ומוחאים כף".

### שאלות מנחות לדיון במליאה:

- מהי הסיטואציה המתוארת? מהי האווירה באירוע?
  - המורה יפרש את משמעות הפועל א.ט.ר ויצג את האזכור המקראי המתקשר בו.
  - התלמידים יעלו השערות באשר להמשך הסיפור ולגבי הפתיחה ותפקידה
  - התלמידים יצביעו על הניגוד הנוצר בין תיאור החוץ לבין תיאור הבית.
- ג. קריאת הפסקה הפותחת במלים "ובהמות השמחה יוצאת בעלת הבית, אשתו של החתן..." – התלמידים יגיבו למידע זה וישובו לקרוא את פתיחת הסיפור והמשכו, עד לפסקה זו.

### שאלות מנחות לדיון במליאה:

- אילו תובנות חדשות נחשפות בעקבות המידע החדש? כיצד מאיר המידע החדש את פתיחת הסיפור ואת המשכו.
- התלמידים יעלו השערות לגבי המשך הסיפור וסיומו.

## ד. קריאת הסיפור עד לסימו

הנחיות ללמידה בקבוצות

התלמידים יחולקו לקבוצות כאשר כל קבוצה תדון בהיבט אחר של היצירה.

**קבוצה א** – תבחן את דמותו של פריסיאדו רופו, היענותו להצעתה של פלור, יחסו לכלה החדשה, התנהגותו בערב החתונה, הרגשותיו כלפי פלור, אשתו הראשונה. הקבוצה תשווה בין המתרחש בסיפור לבין סיפור שרי והגר (בראשית טז).

**קבוצה ב** – תבחן את דמותה של פלור, רגשותיה, תגובותיה לאירוע, התנהגותה ומחשבותיה והדילמות בפניהן היא ניצבת. הקבוצה תשווה בין רגשותיה של פלור לבין השיר "עקרה" מאת המשוררת רחל, חנה בשלה (שמואל א, פרק א)

**קבוצה ג** – תדון בסיום הסיפור ותבדוק כיצד הוא מאיר את הסיפור השלם. הקבוצה תתייחס גם לחרם דרבנו גרשום ותבחן לאורו את החלטתו של פריסיאדו רוסו.

**קבוצה ד** – תעסוק בשאלות ובדילמות באשר למצבן של שתי הנשים – האישה הראשונה והאישה השנייה, מעמדן, תפיסת החברה את תפקידן, תפיסת עולמן ורצונותיהן; ניתן להאזין לראיון עם הסופרת שהרה בלאו על ספרה "האחרות"<sup>23</sup>

כל קבוצה תציג את מסקנותיה במליאה (ניתן להיעזר במסמך משותף, מצגת משותפת וכד').

- דיון בעקבות העבודה בקבוצות – מסקנות, תובנות וקריאה פרשנית של הטקסט.

**אפשרות נוספת**: ניתן לדון בהיבטים אלו גם במליאה ולאחריהם לעודד כתיבה אישית או קבוצתית.

**עידוד כתיבה**: הסיפור מציב מציאות כאובה מנקודת מבטו של פריסיאדו ומנקודת מבטה של פלור המתנסה בסבל כפול – עקרות (האפשרות לפיה הסיבה לכך היא בגלל בעלה אינה עולה כלל בסיפור) ונישואי בעלה לאישה שניה. ניתן לעודד את התלמידים לכתוב יומנים, חיבורים ומכתבים הן כמסע כתיבה במהלך הקריאה והן לאחר סיומו. כמו כן ניתן לעודד עיבוד של הטקסט להצגה, משפט וכד'. להלן הצעות לכתיבה:

- פלור, יקרה – כתוב/ כתבי מכתב לגיבורת הסיפור.
- יומני היקר – פריסיאדו מבטא את מחשבותיו ביומן הנכתב לפני, במהלך טקס הנישואים ולאחריו.
- דמיינו שכל הנשים שבסיפור משוחחות ביניהן - כתבו את שיחתן.
- כתיבה אישית בעקבות קריאת הסיפור
- עיבוד הטקסט (או אפיזודות מתוכו) להצגה



## להרחבה והעשרה

☒ צפייה בסרט "סופת חול", תסריט ובימוי: עילית זקצר

### שאלות מנחות לצפייה בסרט "סופת חול"

- ☒ אילו ציפיות מעוררת פתיחת הסרט לגבי הנורמות המנחות את האב בחינוך ביתו?
- ☒ אילו רגשות מתעוררים בך לנוכח נישואי האב לאישה השנייה?
- ☒ כיצד ניתן להסביר לדעתך את תגובת האם ויחסה לקשר הרומנטי של ביתה?
- ☒ סיום הסרט – על מה הוא מלמד? האם אפשרי סיום אחר?
- ☒ נושאים לדיון בעקבות הסיפור והסרט: ביגמיה, המשפחה – לאן?; הורות ביולוגית והורות מאמצת, טכנולוגיות חדשות כאמצעי להבאת ילדים לעולם – יתרונות, חסרונות, דילמות מוסריות; משפחה ללא ילדים – יש חיה כזאת?

להעשרה נוספת ראו היחידה החמישית בנושא: נשיות וגבריות – ייצוגי מגדר באתר הספרות.

### ביבליוגרפיה

#### ספרות מקור

- שמי יצחק, 2015, *טחנת החיים*, אור יהודה: הוצ' דביר ומכון הקשרים.
- בלאו שהרה, 2018, *האחרות*, ת"א: כנרת-זמורה-ביתן.
- ברנר, יוסף, חיים, תשמ"ה. *יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך שלישי*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תל-אביב.
- רחל, תש"ך, *שירת רחל*, ת"א: הוצאת דבר

#### ספרות משנית

- אדיבי-שושן, אסתי, 21.8.18. *נשואה? יש ילדים? בתוך: מוסף תרבות וספרות, 'הארץ'*.
- אוארבך, אריק, תשכ"ט. *מימיזיס, התגלמות המציאות בתרבות המערב*, ירושלים: מוסד ביאליק. עמ' 371-393.
- אורית קמיר, 2013. מרחבי דיכוי מוכחשים, בתוך: הלפרן, רוני (עורכת), *היכן אני נמצאת, קובץ מאמרים*, הוצאת בית-ברל, עמ' 77-111.
- חבר, חנוך, 2007. *הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית*, ת"א: רסלינג.
- מאיר, צביה, רוזנברג, יהודית, הוראת הסיפור העקרה מאת "שמי באמצעות דפי למידה והפעלה"

- נווה, חנה, 2004, לב הבית, לב האור, דיוקנה של המשפחה בספרות העברית החדשה, בתוך: קליינברג אביעד (עורך), על אהבת אם ועל מוראה אב, ירושלים: הוצ' כתר, עמ' 105-176.
- סיקסו, הלן, 2006. פרק מתוך צחוקה של המדונה, בתוך: סילביה פוגל-ביז'אווי, יפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רוני ברייר-גארב, דבורה גריינימן, שרון הלוי ודינה חרובי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית. רעננה: הקיבוץ המאוחד האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר.
- ריץ' אדריאן, 2002, ילוד אשה. תל-אביב: הוצ' עם עובד.
- שוורץ, יגאל, 2015. אחרית דבר בתוך: שמי יצחק, טחנת החיים, אור יהודה: הוצ' דביר ומכון הקשרים.
- שוורץ, יגאל, 2007. הידעת את הארץ שם הלימון פורח, הנדסת האדם ועיצוב המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: הוצ' דביר.
- שקד, גרשון, תשמ"ג. הסיפורת העברית, 1880-1980, ב. בארץ ובתפוצה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בית הוצאה כתר, תל-אביב, ירושלים.
- שקד, גרשון, 1975. מבוא בתוך: יצחק שמי, נקמת האבות, הוצאת יחדיו, תל-אביב.