

## 'וּלְרִיחוֹת בְּרוּשִׁים וְקִמּוֹשׁ לַח כָּנָף חֲבוּיָהּ אֲנִי אֶפְרָשׁ': התענגות עצמית וילידיות ביצירתה של אסתר ראב

נרית קורמן

### תפילה וכישוף

המשוררת אסתר ראב העמידה בשירה 'בסימן שאלה את עצם זהותה כאישה וביטאה בגלוי ובמישרין רצון עז להיות "גבר", כפי שהדבר הובן במושגי התקופה, לקחת לעצמה "תפקידים גבריים" – משוררת, נביאה, מאהבת אקטיבית ודעתנית, מנהיגה, גיבורת תרבות' – כך כתבה דנה אולמרט בספרה על המשוררות העבריות הראשונות.<sup>1</sup> עמדה דומה עולה ממחקריהן של לילי רתוק וחמוטל צמיר, שהציגו את ראב כיוצרת שהעמידה בשירה דמות אישה חזקה, פעילה ומורדת, שאינה מתאימה לתכתיבים החברתיים המקובלים של נשיות,<sup>2</sup> וממחקרו של מיכאל גלזמן, שטען שהיא יצרה בשירה דקונסטרוקציה של חלוקות מגדריות.<sup>3</sup> לאור המחקר הקיים מפתיע לגלות

\* ברצוני להודות למנחמי בעבודת הדוקטור, פרופ' יגאל שוורץ ופרופ' חנה סוקר-שווגר, וכן למערכת 'מחקרי ירושלים בספרות עברית' ולשתי הקוראות האנונימיות מטעם המערכת על הקריאה המעמיקה וההערות המועילות.

1 ד' אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, חיפה 2012, עמ' 95.

2 ל' רתוק, 'פורטרט של אשה: שירתה של אסתר ראב עם הופעת "כל השירים"', עתון 77, 98–99 (1988), עמ' 18; ח' צמיר, 'אהבת מולדת ושיח חירשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלותה הגברית', תיאוריה וביקורת, 7 (1995), עמ' 141; ד' מירון, אמהות מייסדות אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית, תל אביב 2004;

Ch. Kronfeld, *On the Margins of Modernism*, Los Angeles, London 1996, p. 76  
M. Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist* 3  
Hebrew Poetry, Stanford, CA 2003, pp. 129-130; אולמרט (שם), עמ' 99.

בקובץ 'קמשונים', שראה אור בשנת תר"ץ (1930), שירים שונים בתכלית, שמופיעה בהם דמות דוברת הממלאה ציפיות של נשיות מסורתית, כמו למשל בשיר הבא:

לְעֵינֶיךָ הָאוֹרוֹת, הַמְּלֹאוֹת,  
 מַה טוֹב חַיּוֹת;  
 לְאוֹרָן כָּל אֶבֶר מֵתוֹחַ  
 כְּאֶקְלֶפְטוֹס אַחַר סַעַר אֶתָּה:  
 עֵינֶיךָ, אֵיתָן וְנָע עוֹד בְּרוֹחַ –  
 רֵאשִׁי יִגִּיעַ עַד חֲנוּךְ,  
 וְעֵינֶיךָ מִמַּעַל  
 חֲמִימוֹת עָלֶי תִרְעַפְּנָה.<sup>4</sup>

הסיטואציה שבמרכז השיר יוצרת רושם אוטופי: הדוברת מתארת מצב רצוי של שלווה, מנוחה ואושר ('מה טוב חיות'). השלווה מתממשת בתוך אימאז' המקיים חלוקות מגדריות מסורתיות, שעל פיהן הגבר הוא המגונן והאיתן, והאישה קטנה ממנו מבחינה פיזית ('ראשי יגיע עד חנוך') וגם מבחינה סמלית ('עֵינֶיךָ מִמַּעַל / חֲמִימוֹת עָלֶי תִרְעַפְּנָה'), והיא נשענת ונסמכת עליו. זוהי תמונה שונה בתכלית מזו המצטיירת מהטענות המחקריות שצוטטו לעיל, שהתבססו על דגם נשי נוסף ואחר הקיים בקובץ 'קמשונים'. בשירים אלו מתגלה דוברת שהיא מעין מכשפה אלימה, המקיימת דינמיות מגדרית, והינה דוגמה מובהקת:

אֵימָה! שְׁבַע מַחְלָפוֹת –  
 לְרוּחַ.  
 הַחֹזֵק בְּצַפְרֵי נֶשֶׁךְ  
 בְּזֶה הָרֵאשׁ  
 וְהֵךְ בְּקִיר.  
 נִתְבַּקַּע הַפְּרִי  
 וּמֵתוֹכוֹ יִמְשְׁכוּ חוּטֵי עֶשֶׂן-קֶטֶרֶת  
 דְּקִים אֶל עַל,

4 א' ראב, קמשונים, תל-אביב תר"ץ, עמ' 30.

יִלְחָכוּ שְׂמֵי נְחֹשֶׁת,  
 יִזְמְרוּ בְּלֶאֱט: מַח, דְּמָעוֹת  
 וְתִירוֹשׁ־דָם.  
 זְנוּק, נְפֹל, קוּם,  
 וְזְנוּק... סַב בְּעָגוּל  
 וְהֵס –  
 כְּלֶתֶה הַקְטָרֶת  
 בְּרֵאשׁ.<sup>5</sup>

שתי העמדות המנוגדות, של הנשיות המסורתית והנשיות הפראית פורצת הגבולות, נוכחות בשירי 'קמשונים', ויש ביניהן מתח של ניגוד והשלמה.<sup>6</sup> במאמר זה אבחן את הניגוד המהותי בין דגמי הנשיות השונים, ואציע להבינו כחלק ממאבק למיצוב שהתחולל ביצירתה המוקדמת של ראב. בהמשך המאמר אראה את הקשרים בין הנשיות לבין שני מוקדים נוספים בקובץ 'קמשונים': אהבת המולדת והאוריינטליזם. המשותף לשלושת המוקדים הללו מתגלה בעיצוב מיניות נשית מסוימת שאני מכנה, בעקבות מושג ההתענגות של ז'אק לאקאן, 'התענגות עצמית'; זו מיניות שאינה זקוקה לפרטנרים נוספים ואינה מכוונת להולדה. באמצעות בחירה מודעת בזהות ילידית ביקשה ראב ליצור פרסונה של בת המקום, ילידית וטבעית, לעומת העולים החדשים, שבאו בשם הרעיון הלאומי. מנגד הילידיות מיקמה אותה בשדה התרבותי בעמדת נחיתות, כדמות 'אוריינטלית'. ראב התמודדה עם זיהוי זה באמצעות העברתו לאוכלוסייה הערבית-המצרית, וייצוגיה של מצרים בשירים מעלים מיניות בזויה, הנראית מנוגדת למיניות הנשגבת של שירי המולדת. המיניות האוטו-ארוטית בשירי המולדת משבשת את המיניות ההטרונורמטיביות הכובשת והמולידה-יולדת, הרצויה ללאומיות, והיא מאתגרת את הלאומיות ומאיימת לייטר אותה.

המאבק למיצוב היה הכרחי עבור ראב, שפעלה בשדה הספרות העברית בתקופתה מעמדת שוליות כפולה: משוררת אישה בשדה גברי ובת איכרים

5 ראב (שם), עמ' 50–51.

6 ראו לעניין זה: ר' שהם, קול ודיוקן: תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה, חיפה תשמ"ח, עמ' 133.

מהעלייה הראשונה ילידת ארץ ישראל בשדה שרובו היה מורכב מעולים מאירופה, אנשי העליות השנייה והשלישית. המושג מיצוב (positioning) צמח מתוך המחקר הסוציולוגי ומשמש במחקר הלשוני-הפרגמטי; הוא מציין תדמית הנוצרת בתוך השיח, 'פעולה הדדית שהיא חלק מהתקשורת הבין-אישית בין הדוברים'.<sup>7</sup> חוקרי הפרגמטיקה של הלשון רון וסוזן סקולון טענו שהמיצוב מתבצע לנוכח שני צרכים אנושיים שונים, ששוררים ביניהם מתח ושאיפה לאיזון: הצורך של אדם בהתקבלות, הכרה והערכה מצד סובביו כחבר נורמטיבי בקהילה, ומולו הצורך בחופש, אוטונומיה ויכולת לממש את רצונותיו בלי שאחרים יעצרו בעדו.<sup>8</sup> המתח בין שני הצרכים הללו עולה באופן מובהק מייצוגי הנשיות המנוגדים בשיריה של ראב, ומאיר את המתח המיצובי שעומד גם בבסיס שתי מגמות מנוגדות-משלימות נוספות בקובץ, בשירי המולדת ובשירי מצרים, הממחישות את יחסה האמביוולנטי של ראב ללאומיות הציונית.

בשני השירים שהבאתי לעיל העמדות הנשיות המנוגדות מובילות לפרקטיקות שונות במהותן: תפילה וכישוף. למרות הקרבה והחפיפה החלקית בין התחומים, הם ממלאים בחברה המערבית המודרנית תפקידים הפוכים. הדת היא מקובלת ולגיטימית, ותכליתה נמצאת בתוכה, בעצם קיום המצוות והפרקסיס הדתי, ולעומתה הכישוף נתפס כפעולה לא לגיטימית, המנוגדת לסדרים החברתיים, והפועלת לטובת היחיד ולא לטובת הכלל.<sup>9</sup> המילה 'אִימָה!', שבה נפתח השיר השני, וסימן הקריאה שאחריה, מסמנים את הבחירה של הדוברת בעמדה שלילית אך בעלת כוח. מייד בהמשך הטור הדוברת מנסת לעצמה כוח גברי על ידי שימוש חתרני במקורות היהודיים – הביטוי 'שָׁבַע מִחֲלָפוֹת' לקוח מתיאור מחלפותיו של שמשון הגיבור, שגילחה דלילה: 'וַתִּגְלַח את שבע מחלפות ראשו' (שופטים טז 19). כפי שטען גלזמן, משוררות נשים שהחלו לפעול בתחילת שנות העשרים – ראב, רחל, יוכבד בת-מרים ואנדה

7 ו' לבנת, 'סודות תורת המשמעות: סמנטיקה ופרגמטיקה', ב, רעננה תשע"ד, עמ' 180.

8 את שתי השאיפות השונות כינו סקולון וסקולון מעורבות ועצמאות. ראו: R. Scollon and S. Scollon, 'Interpersonal Politeness and Power', eadem, *Intercultural Communication: A Discourse Approach*, Oxford 1995, pp. 36-38

9 'הררי, הכישוף היהודי הקדום: מחקר, שיטה, מקורות, ירושלים תש"ע, עמ' 31-32, 46-48.

פינקרפלד-עמיר – חשו זרות כלפי המסורת העברית, שהודרו ממנה.<sup>10</sup> עמדת הנחיתות של ראב כאישה שלא זכתה ללימוד שיטתי של המקורות באה לידי ביטוי בשימוש החתרני בהם.

בסיפור המקראי על שמשון ודלילה יש פער מתמיה: לא ברור מדוע גילה שמשון לדלילה את סוד כוחו לאחר שכבר ידע שהיא מנסה להורגו. חוזקו הפיזי המיתי של שמשון מתגלה כלא רלוונטי כשהוא פוגש בדלילה, שהיא בעלת כוח מסוג אחר – כוח נשי מפתה ואולי מכשף, שמאפשר לה לגרום לשמשון להביא למותו. גם בסיפור המקראי וגם בשיר של ראב הכוח הפיזי שמור לגברים, אך למעשה הנשים יכולות לשלוט בהם ולתמרנסם כרצונן. הדוברת בשיר מתגלה כישות אנדרוגינית בנכסה לעצמה גם את כוחו הגברי, הפיזי והמיתי של שמשון – באמצעות שבע המחלפות – וגם את כוחה הנשי של דלילה. מן ההזדהות עם שני האוהבים מהדהדת מגמה אוטו-ארוטית, שנוכחת בצורה מפורשת יותר בשירי המולדת של ראב.

הדוברת בשיר היא ישות פלאית ועל-טבעית בעלת מאפיינים רבים של כישוף. מראשה נמשכים 'חֹטִי עֶשֶׁן-קֶטֶר' המזמרים כבמחול שדים שנבללים בו 'מֶחַ, דְּמָעוֹת / וְתִירוּשֵׁדִים' באופן שמוכיר מרשמים מאגיים, שיש בהם לא פעם הוראות ספציפיות לערבוב חומרים שונים ומשונים. כפי שכתב יובל הררי, המאגיה תוארה על ידי דניאל לורנס אוקיף כפעולה 'מתוסרטת בקפדנות', דיבור ייחודי המתאפיין ב'תכתיב נוקשה של ביצוע'.<sup>11</sup> הדוברת בשיר נותנת לנמען הוראות מדויקות וספציפיות: 'הַחֹזֵק בְּצַפְרֵי-נֶשֶׁר / בְּזֶה הָרֵאשׁ / וְהָךְ בְּקִיר', ובהמשך 'מטרטרת' אותו משל היה חייל הנתון למרותה: 'זְנוּק, נְפֹל, קוּם, / וְזָנוּק... סֵב בְּעֵגוּל' – וכל זאת למען השגת העונג שלה, עד שהיא מגיעה לפורקן בסיום השיר.

הכישוף מתפקד בתור אסטרטגיה של חסרי הכוח החברתי הלגיטימי, והוא אמצעי לצבור כוח ולערער על הסדרים החברתיים הקיימים. יתר על כן, הכישוף הלא לגיטימי זוהה באופן מסורתי עם נשיות. באמצעות הכישוף הציעה ראב דינמיות מגדרית ושימוש חתרני במקורות,<sup>12</sup> באופן המאיים על

10 מ' גלזמן, 'שירת נשים במודרניזם: לקראת היסטוריוגרפיה פמיניסטית', ז' בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, ב, תל אביב 2001, עמ' 125–127.

11 הררי (לעיל הערה 9), עמ' 37.

12 שימושה של ראב בסיפור שמשון ודלילה תואם את טענתו של גלזמן בדבר השימוש

עמדת הרוב הגברית ומממש את הצורך בהיבדלות. מכאן אולי ניתן להבין את קריאתו המשונה של המבקר משה קלינמן, באחת מרשימות הביקורת המעטות שפורסמו עם צאת הספר 'קמשונים': 'הבחורות הצעירות, הצמאות ל"חיים" ואינן יודעות איך להשקיע צמאונן, ולפיכך הן מפזרות "שבע מחלפותיהן" לרוח ונכונות לאחוזו בראשן המלא "קטורת" ולהכותו בקיר'.<sup>13</sup> קלינמן תיאר את מחלפות הראש שבשיר כשיער פזור המתבדר ברוח בתנועה נשית גנדרנית, ולא התייחס להקשר המקראי, המעיד על כוחו המיתי הגברי של השיער, ככוחו של שער שמשון. קריאתו של קלינמן בהמשך השיר מעוררת תמיהה אף היא, שכן חסרה בה התייחסות לקיומו של הנמען הגברי, והמעשים שהדוברת פוקדת על הנמען לבצע מוצגים בתור פעולות שהיא עצמה מבצעת. נוסף על כך הדוברת איבדה את ייחודה הפלאי והפכה ברשימתו ל'בחורות' גנריות. ואולם הדוברת בשיר עושה שימוש בכוחה הפלאי של הדת המסורתית ומכניסה אותו להקשר לא לגיטימי של כוח כישופי למען מטרות פרטיות שלה. בכך השיר פורע סדרים חברתיים מגדריים ודתיים ומקיים את השאיפה לעצמאות והיבדלות בתוך המאבק למיצוב.

השיר יוצר באופנים שונים גם את הקוטב האחר של המיצוב: הרצון בהכרה ובקבלה. סופו של השיר הוא פרדוקסלי, כשמתגלה שהדוברת בוחרת בפרקטיקה הכישופית רק כדי להיפטר מכוחות הכישוף שלה עצמה ובכך מביעה משאלה להשיב את הכוח לנמען הגברי. על כן משמעותית במיוחד המילה 'לרוח', המופיעה כבר בתחילת השיר: בניגוד לדעתו של קלינמן שמדובר ברוח ממשית, המפזרת את השיער הארוך, נראה שהביטוי יכול לשמש כאן גם במשמעות לחינם. כך הוא מעיד על חוסר הטעם שב'גבורתה' של הדוברת ואולי גם של 'גבריותה' בשדה הגברי-הלאומי, שממילא מעריך את יצירתה כיצירה 'נשית' נחותה. הכוח העומד לרשותה של הדוברת הוא כוח של מכשפה, המוקעת מתוך החברה – עמדה קשה ובלתי רצויה במישור החברתי, המובילה אותה למשאלה לנטרל את כוחותיה – אך המכשפה יכולה לערער על הסדרים החברתיים.

החתרני במקורות ביצירתה של ראב וביצירת המשוררות בשנות העשרים בכלל. ראו: גלזמן (לעיל הערה 3), עמ' 100–140.

13 קורא ותיק [מ' קלינמן], 'ביבליוגרפיה: אסתר ראב, "קמשונים"', העולם, יח, מו (כ' בחשוון תרצ"א, 11 בנובמבר 1930), עמ' 924.

המטרה הפרטית של הדוברת עשויה להיות רצון להגיע להתענגות נשית, שהפורקן בסופו של השיר ממחיש את קיומה. המילה 'לרוח' מבהירה את חוסר התכליתיות של כוחה של הדוברת, בדומה להתענגות הנשית, שהיא תמיד עודפת ונמצאת מחוץ לחוק הפאלי. לאקאן תיאר את החוק הפאלי בתור התענגות על האסור שמגדירה ותוחמת את המענג: 'הכול סובב סביב ההתענגות הפאלית', וביחס אליה 'האישה מוגדרת בעמדת הלא-כול'.<sup>14</sup> ההתענגות הנשית אינה מציינת לחוק הפאלי והיא תמיד עודפת עליו. החוק הפאלי מגדיר את הלוגיות הלשוניות, וההתענגות הנשית היא מעצם טיבה חוץ-לשונית ואינה ניתנת לסימון ברור בשפה.<sup>15</sup> המקצב המאגי וחוסר היכולת להרכיב תרחיש לוגי נוכחים בשיר לצד הכאב והסבל של הטחת הראש בקיר, שגם הם חלק מההתענגות, שעל פי רולאן בארת כרוכה תמיד ב'זעזוע, טלטול ואבדן'.<sup>16</sup> ראב מימשה בשיר את ההתענגות הנשית באמצעות הלשון האידיאליסטית, האלימות והכאב, המובילים לתחושת פורקן אורגזמטית: 'וְהֵם – / כְּלָתָהּ הַקְטָרֶת / בְּרָאשׁ'.

מטבע הדברים שירי המכשפה, המסעירים והחדשניים לתקופתם, על הדינמיות המגדרית המאפיינת אותם, זכו לתשומת לב מחקרית יותר מאשר שירי הנערה המשעממים לכאורה.<sup>17</sup> ואולם שני סוגי השירים, הנראים בתחילה כיוצרים עמדות נשיות סותרות או שאינן מתיישבות זו עם זו, מתגלים כמשלימים, ושניהם מקיימים את המתח המיצובי בין רצון לעצמאות לבין רצון להכרה וקבלה.<sup>18</sup> בניגוד לאידיאליסטיות המאפיינת רבים משיריה של ראב, השיר המתחיל במילים 'לְעֵינֶיךָ הָאוֹרוֹת' כתוב בלשון דיבורית, התחביר

- 
- 14 ד' לאקאן, הסמינר ה'20 (1972–1973): עוד, תרגם י' מירון, תל אביב 2005, עמ' 13.
- 15 שם, עמ' 91. וראו גם: ר' בארת, הנאת הטקסט; וריאציות על הכתב, תרגם א' להב, תל אביב 2004, עמ' 22.
- 16 בארת תיאר את הסבל הכרוך בהתענגות בניגוד לנוחות של ההנאה. ראו: בארת (שם), עמ' 21. על פי לאקאן, הסבל נובע מכך שהציווי 'התענגו' מקורו באני העליון, וככל שננסה לממשו לא נצליח לעולם. ראו: לאקאן (לעיל הערה 14), עמ' 13–14.
- 17 רתוק (לעיל הערה 2), עמ' 18; צמיר (לעיל הערה 2), עמ' 141; אולמרט (לעיל הערה 2), עמ' 99; גלזמן (לעיל הערה 3), עמ' 129–130; קרונפלד (לעיל הערה 2), עמ' 76.
- 18 בשני סוגי השירים יש הנכחה של נמען גברי, עובדה שאולמרט הציעה לראות בה ביטוי לצורך בהכרה. ראו: אולמרט (שם), עמ' 119.

בו ברור, ואפילו הדימוי של הדובר לאיקליפטוס מפורש בתוך השיר עצמו: 'כְּאֶקְלִפְטוֹס אַחַר סַעַר אֶתָּה: / עֵיף, אֵיתָן וְנַע עוֹד בְּרוּחַ'. הנגישות היתרה של השיר יוצרת רושם מפורש מדי, משעמם וסתמי.

למרות הרושם השלילי יש בשיר סדקים כמעט בלתי מורגשים שמאותתים על הוויה שונה. הנמען של השיר מדומה ל'אֶקְלִפְטוֹס אַחַר סַעַר', כלומר לדימוי האיתן קדמה סערה, והיא עייפה את הנמען. האיקליפטוס, שהפך לסמל ציוני בתרבות ובספרות,<sup>19</sup> הולך כאן יד ביד עם הדימוי האוטופי של האהוב שניתן להישען עליו. עם זאת יש ערעור על דימוי האהוב לאיקליפטוס, דימוי משרה ביטחון. בסופו של השיר מופיעה השנה, 1922, שנה אחת בלבד לאחר שהתברר ששתילת רבבות איקליפטוסים במושבה פתח תקווה לא הובילה לייבוש הביצות, המטרה שלשמה נשתלו. האיקליפטוס הוא סמל ציוני, אך זהו עץ זר שיובא באופן מלאכותי, והוא חושף את הממד המדומיין, הלא אותנטי, של הלאומיות, הממד שמולו ניהלה ראב את מאבקה למיצוב בשירי המולדת. התקוות שנתלו באיקליפטוס התבררו ככוזבות, באופן שסודק את הדימוי האוטופי של האהוב ואולי גם מעורר חשד שהוא לא יוכל לממש את התקווה שהדוברת תולה בו.

השיר מסתיים בתמונת שני האוהבים במצב סטטי, ללא תנועה: 'ראשי יִגִיעַ עַד תְּוֹךְ, / וְעֵינַיִךְ מִמַעַל / תְּמִימוֹת עָלַי תִּרְעַפְנָה'. הדוברת בשיר מבקשת מתפללת להיות בעמדת חולשה ולהגיע לקונפורמיות חברתית ולהרמוניה, לממש את קוטב ההכרה והקבלה של המיצוב. אך קוטב ההיבדלות רוחש תחת המעטה ההרמוני והרצון בקבלה, ומאיים להפר את התמונה האוטופית. החריזה ההרמונית בתחילתו של השיר – 'הָאוֹרוֹת', 'הַמְּלֵאוֹת' ו'חַיּוֹת' וכן 'מְתוּחַ' ו'בְּרוּחַ' – נעלמת בסופו באופן המרמז להתבדות התקווה להרמוניה. את הטורים 'לְאוֹרֵךְ כֵּל אֶבֶר מְתוּחַ / כְּאֶקְלִפְטוֹס אַחַר סַעַר אֶתָּה' ניתן לקרוא קריאה כפולה: איברי הדוברת נמתחים מהתרגשות בשל נוכחותו של הנמען או שאיבריו של הנמען עצמו מתוחים. בכך מתגלים אנדרוגיניות ושטוש בין שני האוהבים,

19 כך למשל באידיליה של דוד שמעוני 'ביער בחדרה' ובשירה של רחל 'איקליפטוס'. האיקליפטוס חוזר בשירי 'קמשונים', וכדברי אולמרט משמש 'כמטונימיה לאידיאל הגברי של פשטות ושורשיות' (אולמרט [שם], עמ' 129).



בדומה לשניות בין שמשון לדלילה בשיר המתחיל במילה 'אֵימָה!'. אם כן בין שני השירים היוצרים רושם שונה כל כך מתגלה דמיון נוסף, כששניהם מסתיימים במצב סטטי של מנוחה המגיעה לאחר סערה, המופיעה כהתענגות נשית – בשיר הראשון במפורש, ובשיר השני באופן סמוי ומרומז. תכליתה של התפילה היא טובת הכלל, והיא פרקטיקה חברתית מקובלת. בשירי התפילה של ראב מובעת כמיהה לקבלת חלוקות מגדריות מסורתיות, באופן המממש את המינוח ההטרונורמטיביות הרצויה ללאומיות ומבטא רצון לקבלה חברתית. ההצטנעות הנשית שעולה מהשיר המתחיל במילים 'לְעֵינַיךָ הָאוֹרוֹת' עשויה להיות דרך לחדור לקנון הספרותי הגברי, אך נראה שאפשרות זו – שבה בחרו בנות דורה רחל ואלישבע, שפרסמו בשם פרטי בלבד, ושכתבו שירים שנתפסו כ'פשוטים' – לא התאימה באופן מוחלט לראב. היחס האמביוולנטי ללאומיות מבצבץ כבר בשירים אלה, כשתחת ההרמוניה מרומזת סערה, ובשירים אחרים – תחושת זרות. התבדות האפשרות להגיע להוויה הרמונית ואוטופית עולה בקנה אחד עם שירי הכישוף, על האלימות המענגת שבהם, שמטרתה מימוש תכלית פרטית ולא כללית. שני השירים הנדונים כאן מסתיימים במצבים סטטיים של מנוחה אורגזמית לאחר סערה ומתמקדים בחוויה הנשית, והסטטיות בסופם מרמזת שאין אפשרות להמשכיות ולהולדה לידה, הפרדיגמות הרצויות ללאומיות. שירי 'קמשונים' לא רק חותרים תחת הלאומיות אלא מאיימים עליה בגלוי, כשבשירי המולדת הילידיות משמשת ככלי לייתר את הלאומיות.

#### התענגות עצמית ילידית

המתח שבין שירי התפילה לבין שירי הכישוף מאיר את המאבק למיצוב של משוררת אישה בשדה גברי, שכאמור נעה בין רצון לקבלה לבין רצון להיבדלות. אותו מאבק עצמו עומד בבסיס שירי המולדת ושירי מצרים של ראב, שמודגשת בהם עמדת השוליות השנייה שלה: היותה ילידת ארץ ישראל בשדה של עולים מאירופה. בין שתי עמדות השוליות קיימים קשרים מרובים ומורכבים, ולא ניתן לקרוא את הילידיות ללא הנשיות ולהפך. נושא הילידיות והלאומיות בשיריה של ראב נדון במחקר. חנן חבר הציג את הילידיות בשיריה של ראב ככלי בשירות הלאומיות, שמטרתו להכחיש

את נוכחות האוכלוסייה הערבית במרחב.<sup>20</sup> לעומתו ברברה מאן הציגה את שיריה של ראב כתגובת נגד על שינויים שחלו בחברה הארץ ישראלית עם עליית הלאומיות העברית, כיוון שארצה להמשיך ולפתח.<sup>21</sup> צמיר קשרה בין שני הנושאים והראתה כיצד ראב גם שירתה את הלאומיות וגם התנגדה לה. לטענתה מבקרי שנות השישים שפעלו מתוך מחויבות לאומית קשרו לדמותה של ראב מיתוס של אותנטיות וילידיות, שביסודו ההנחה ש'כיוון שראב ילידה, היא "יודעת" לתאר את הארץ "כמות שהיא".<sup>22</sup> 'תפיסה זו של ילידיות ושל הארץ היא חלק מתפיסת הלאומיות המודרנית, מפני שהליד הוא 'חוליה חשובה בתהליך הקונקרטיזציה של הקהילה המדומיינת [...] כשהוא מגלם ומסמל את הקשר המשולש הנכסף קהילה-טריטוריה-עבר'.<sup>23</sup> צמיר הוסיפה שבשל הקריאות שניסו לגייס את ראב למפעל הלאומי, לא ראו את הערעור שלה עצמה על הסובייקט הישראלי החדש, ולכן התעלמו המבקרים המאוחרים מהארוטיות הנשית בשיריה.<sup>24</sup>

ברצוני לבחון את האופנים שבהם ראב עושה שימוש פעיל בתקופתה היא במטענים של הילידיות והארוטיות הנשית כתגובת נגד על עליית הלאומיות. שלא כקודמיי אטען ששיריה של ראב השתמשו בילידיות ובמיניות כדי להרחיק את הקוראים בני זמנה ולייתר את הלאומיות, וכך למצב את הזהות הילידית כעדיפה מזו הלאומית. הילידיות של ראב מציעה פנטזיה מינית מדומיינת נשית ואוטו-ארוטית, שמדירה את הפרדיגמה המינית הלאומית הגברית, הכובשת והמולידה. באמצעות בחירה בזהות ילידית ביקשה ראב למצב את עצמה בעמדה מועדפת, כבת המקום לעומת העולים החדשים, שבאו בשם הרעיון הלאומי. על כן פועלים בשירי המולדת מנגנוני הרחקה והדרה שעולה

20 ח' חבר, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, תל אביב תשס"ח, עמ' 14; וראו גם: שם, עמ' 20–23.

21 B. Mann, 'Framing the Native: Esther Raab's Visual Poetics', *Israel Studies*, 4, 1 (1999), p. 238

22 צמיר (לעיל הערה 2), עמ' 127. המיתוס המשיך להתקיים עד העת האחרונה ממש, למשל בדבריו של אדלֵהייט: 'אסתר ראב היא המשוררת הארצישראלית האותנטית הראשונה, וזו היא בסך הכל עובדה ביוגרפית' (ע' אדלֵהייט, 'אחרי שינוי הנוסח: עיון בשירי אסתר ראב ובשירה העברית המודרנית', עמדה, 15 [2006], עמ' 145).

23 צמיר (שם), עמ' 128.

24 שם, עמ' 129–130.

מהם בעלותה הבלעדית של הדוברת על הארץ ושייכותה המימלאית למרחב, שאינה דורשת כיבוש שלו. מנגד הילידיות הציבה אותה בעיני היוצרים בני תקופתה שעלו מאירופה בעמדת נחיתות, כדמות אוריינטלית,<sup>25</sup> מעין פרא אציל.<sup>26</sup> ברצוני להציע כיוון מחקרי חדש בשירי 'קמשונים', בטענה שראב הדפה את הזהות האוריינטלית וכמו העבירה אותה הלאה לאוכלוסייה אחרת, הערבית-המצרית, בשירים העוסקים בנופי מצרים.

שירי המולדת מתארים את הארץ בצורה חושנית ויצרית, וברובם הדוברת מקיימת עם הארץ מערכת יחסים ארוטית ואינטימית.<sup>27</sup> תיאור הארץ סובייקטיבי מאוד ולעיתים אידיוסנקרטי ועם זאת הוא מוצג בשירים משל מדובר במידע ידוע וסתמי ועל כן בעל תוקף של אמת אובייקטיבית. מהלך זה גורם לאפקט הרחקה של הקוראים ומדגיש את ההיכרות האינטימית של הדוברת עם הארץ, שאינה נגישה לאחרים, ובכך יוצר טענת בעלות בלעדית על הארץ. התופעה עולה מאחד השירים המוקדמים והמוכרים שבשירי הקובץ:

לְבִי עִם טְלֵלֶיךָ, מוֹלְדָת,  
 בְּלִילָה עַל שְׁדוֹת חֲרָלִים,  
 וּלְרִיחוֹת בְּרוּשִׁים וְקָמוּשׁ לַח  
 כָּנָף חֲבוּיָהּ אֲנִי אֶפְרָשׁ.  
 עֲרִיסוֹת־חֹל רִכּוֹת דְּרָכֶיךָ  
 בֵּין גְּדֵרוֹת הַשְּׁטָה שְׁטוּחוֹת,  
 כְּעַל פְּנֵי מְשִׁי צַח  
 לְעוֹלָם בָּם אֲנוּעַ  
 אַחוֹנוֹת קָסֵם לֹא־נִפְתָּר,

25 אני משתמשת במונח זה בעקבות: א' סעיד, אוריינטליזם, תרגמה ע' זילבר, תל אביב תש"ס, עמ' 11–32.

26 ש' באס, 'קמשונים', הדואר, ט, מא (י"ב באלול תר"ץ), עמ' 690; י' ליכטנבוים, 'שירי אסתר ראב', מאונייט, ב, יג [סג] (ו' באב תר"ץ), עמ' 14. תופעה זו חזרה בתקופת התקבלותה השנייה של ראב, בשנות השישים. ראו: צמיר (לעיל הערה 2), עמ' 126.

27 עוד על נושא זה ראו: צמיר (שם), עמ' 134; מירון (לעיל הערה 2), עמ' 302–305; ד' ויסמן, "'ריח קמוש חריף מזדקר": מיניות אחרת בשירת אסתר ראב', כתובת, 3 (2010), עמ' 95–103.

וְרִקְיָעִים שְׁקוּפִים רוֹחֵשִׁים  
עַל מַחְשְׁבֵי יָם עֲצִים שְׁקָפָא.<sup>28</sup>

בחינת השיר לאור השאלה מה מוצג מבחינה לשונית כחידוש ומה כנתון מראש, חושפת כיצד מערכת היחסים בין הדוברת לארץ יוצרת ומבססת טענת בעלות על הארץ. ההפרדה בין חידוש לנתון נשענת על הבחנתו הבסיסית של הבלשן וחוקר הספרות וילם מתסיוז בין נקודת מוצא לבין עיקר, הבחנה שהציגה בבהירות אלדעה ויצמן: 'מתסיוז מגדיר את "המוצא של המשפט" כמה שידוע, או לפחות ברור בסיטואציה הנתונה, וממנו הדובר ממשיך, ואילו "עיקרו של המבוע" הוא "מה שהדובר אומר על נקודת המוצא הזו"'.<sup>29</sup> על פי ויצמן, לאורך השנים ניתנו הגדרות שונות למונחים, אך 'בבסיס כל המחקרים עומדת הנחת היסוד שכל דובר מקודד פריטי מידע בהתאם להנחות שיש לו בדבר ידע הנמצא ברשות הנמען'.<sup>30</sup> בשיריה של ראב הנחת יסוד זו מופרת: מידע נתון עבור המוענת מוצג כמבוע נתון, אך אין הוא נתון כלל עבור הנמענים. בעקבות התיאוריה של פול גרייס על עקיפות<sup>31</sup> כינתה ויצמן מצב כגון זה 'שימוש עקיף ביחסי חידוש ונתון', שכן מתקיים בו התנאי הבסיסי לכל עקיפות: 'אי-התאמה (mismatch) בין משמעות המבוע לבין נסיבות השימוש, ואי התאמה זו משמשת כאות (cue) לחיפוש אחר משמעות דובר עקיפה'.<sup>32</sup> בשירי המולדת של ראב העקיפות מתממשת כשמידע מסוים מסומן כנתון מראש, אף שעבור הנמען המובלע אין הוא מובן מאליו כלל. כך מופר כלל האופן של גרייס, שלפיו על הדובר להיות מובן ככל הניתן עבור הנמען.<sup>33</sup> חוסר המובנות נמצא בתחום

28 ראב (לעיל הערה 4), עמ' 11.

29 א' ויצמן, 'בחינה פרגמטית של יחסי חידוש ונתון מבוססי טקסט', מ' מוצ'ניק וצ' סדן (עורכים), מחקרים בעברית החדשה ובלשונות היהודים: מוגשים לאורה (רודריג) שורצולד, ירושלים תשע"ג, עמ' 246. וראו: V Mathesius, 'O takzvaném aktuálním členění větěném [About the so-called actual bipartition of the sentence]', *Slovo a slovesnost*, 5 (1939), pp. 171-174

30 ויצמן (שם), עמ' 247. ראו גם: ר' גיורא, 'סדר המלים במשפט ויחסו אל הטקסט: נתון פונקציונליסטי-פרגמטי של משפטים ממוקדים', ש' בלום-קולקה, י' טובין ור' ניר (עורכים), עיונים בחקר השיח, ירושלים תשמ"ב, עמ' 263-302.

31 לבנת (לעיל הערה 7), עמ' 221-225.

32 ויצמן (לעיל הערה 29), עמ' 247.

33 לבנת (לעיל הערה 7), עמ' 224.

הסמיוטי, החוץ-לשוני והבלתי נגיש של השפה, ובכך הוא נקשר להתענגות הנשית. חוסר ההתאמה בין המבע לשימושו מסייע במיצוב הדוברת של ראב כנעלה על קוראיה, מפני שהיא בעלת ידיעה אינטימית מענגת של הארץ, ואילו נמעניה אינם מכירים את הארץ כמוה.

הנמענת בשיר היא המולדת, מונח טעון בספרות העברית בת התקופה, שלרוב מעיד על מתח בין ארץ הלידה הממשית באירופה לארץ הלידה מחדש, ארץ ישראל. ראב הציבה בראש השיר את המילה 'מוֹלְדֵת' והציגה אותה בתור החלק הנתון של המבע, והחידוש הוא 'לְפִי עִם טְלָלֶיךָ'. השימוש במילה 'מולדת', שלא היה מובן מאליו באותה תקופה, מוצג על ידי הדוברת בשיר כמובן מאליו. מהלך דומה מופיע ביחידה הבאה, הארוכה יותר: 'בְּלִילָה עַל שְׁדוֹת חֲרָלִים, / וְלִרְיָחוֹת בְּרוּשִׁים וְקָמוּשׁ לֶחַ / כְּנָף תְּבוּיָה אֲנִי אֶפְרָשׁ'. החידוש במבע הוא כְּנָף [...] אֲנִי אֶפְרָשׁ, וכל שאר התיאור מוצג כנתון מראש וכביכול מובן מאליו: שדות החרולים וריחות הברוש והקימוש. לברוש ולקימוש לח אין ריח אובייקטיווי ידוע – זוהי חוויה סובייקטיוויית של הדוברת, שהיא בוחרת להציג כמידע מובן מאליו.

המגמה נמשכת לאורך כל השיר: 'עֲרִיסוֹת־חֹל רְכֹת דְרָכֶיךָ / בֵּין גְּדֵרוֹת הַשְּׁטָה שְׁטוּחוֹת, / כְּעַל פְּנֵי מְשִׁי צַח / לְעוֹלָם בְּם אָנוּעַ / אֲחוֹזוֹת קֶסֶם לֹא־נִפְתָּר'. החידוש הוא התנועה של הדוברת בארץ, בעוד שתיאור הארץ עצמה מוצג כנתון מראש: דרכיה המדומות לעריסות חול רכות ומגען המשיי, בין גדרות שיטה שטוחות. בשני הטורים האחרונים בשיר הדוברת אינה נוכחת בגלוי, אך קליטתה האישית מובלטת: 'וְרִקְיעִים שְׁקוּפִים רוֹחֲשִׁים / עַל מַחְשָׁפֵי יָם עֲצִים שְׁקָפָא'. הבחירה הסובייקטיוויית להציג את השמים כ'רִקְיעִים שְׁקוּפִים' או את העצים כ'יָם עֲצִים שְׁקָפָא' מוצבת כעניין נתון וידוע. כך מובלטת המגמה הנוכחת מתחילתו של השיר: החוויה הסובייקטיוויית של הדוברת, המוצגת כמידע נתון, מקבלת ערך של אמת אובייקטיוויית. כך נוצרת בעלותה הבלעדית של הדוברת על הארץ, בעלות המדירה אחרים.

השיר עשוי להיראות כשיר הלל למולדת, שבמרכזו הארץ עצמה, אבל מתברר שהארץ היא בכלל החלק האגבי של השיר, ושעיקרו החוויה הסובייקטיוויית המענגת של הדוברת. התשוקה אינה מכוונת לאהבת הארץ כאהבת האחר אלא לאהבה עצמית, אוטו־ארוטית. השיר נמסר כרצף אחד, נמהר וסוחף, ללא חלוקה סטרופית, באופן הממחיש את החווייתיות המענגת,

האקסטטית כמעט, של הדוברת. האלמנטים השונים המוזכרים בשיר – הטל ושדות החרולים, הברושים, הקימוש, החול וגדרות השיטה, הרקיעים השקופים וים העצים – אינם נתונים יחד בסיטואציה קונקרטיה חיצונית ואובייקטיבית, אלא מצורפים זה לזה ועוברים עיבוד מחודש מכוח תודעתה וחוייתה של הדוברת.

הכתיבה הרציפה, הסבוכה והבלתי מתובנת של ראב (בדומה ליוצר שונה מאוד ממנה, אורי צבי גרינברג) יוצרת תחושת התלהבות אקסטטית, אישית ואינטימית, ועל כן לא נגישה לאחרים. בשיר המתחיל במילים 'לְבִי עִם טָלְלִיךְ' הארץ עצמה מוצגת כבעלת תכונות אמביוולנטיות אם לא פרדוקסליות ממש: מולידה וממיתה, אימהית ומינית, זכרית ונקבית. הפונקציות המרובות של הארץ מצטרפות יחד לדמות חידתית וחמקמקה, שרק הדוברת יודעת אותה: ידיעה שכלית, רגשית ומינית. החלוקה הלשונית בין חידוש לנתון, הכתיבה הרציפה האקסטטית והתכנים המיניים מהווים יחד תבנית שאני מכנה 'התענגות עצמית': הדוברת יוצרת דימוי ארוטי ונשגב של הארץ, והופכת אותו למקור להזדהות והתענגות עבורה; ודימוי זה אינו מותיר מקום לפרטנרים נוספים ואף מרחיק אותם בצורה מכוונת.

לאורך השיר יש שניות בין פריון לעקרות: הארץ היא מולדת בעלת יכולת הולדה-לידה, והיא מפרה את האדמה בטלליה, אך הטללים אינם יכולים לממש את ייעודם בשדות חרולים, המופיעים כבר במקרא בהקשר שלילי של עקרות.<sup>34</sup> הקליטה הסובייקטיבית של הדוברת מאפשרת את קיומם הברזומני של שני קטבים סותרים, שאינם יוצרים קונפליקט בשיר אלא דווקא מתקיימים במעין הרמוניה שירית, המתגלה באלטרציה של צליל הלמ"ד: 'לְבִי עִם טָלְלִיךְ, מוֹלְדֶת, / בְּלִילָה עַל שְׂדוֹת חֲרָלִים' [ההדגשה שלי] ובמשקל הסדור של האמפיבראר, הקיים בשני הטורים הללו אך אינו נשמר בהמשך השיר.<sup>35</sup> הקשר הריתמי והמצלולי ההדוק בין שני הטורים יוצר תחושה אקספרסיונית

34 החרולים מופיעים במקרא יחד עם הקמשונים, המופיעים בכותרת הקובץ: 'על שדה איש עצל עברתי ועל כרם אדם חסר לב והנה עלה כלו קמשנים כסו פניו חרלים וגדר אבניו נהרסה' (משלי כד 30–31).

35 מירון תיאר את השינוי המצלולי, שמעיד לדבריו על הפרת ציפיות בתוך השיר, הנראה במבט ראשון כשיר הלל למולדת. ראו: מירון (לעיל הערה 2), עמ' 298. לדעתי הציפיות לשיר הלל מופרות כבר במעבר לטור השני, והמצלול מטשטש את הצרימה התוכנית.

של הרמוניה, ומאפשר עונג אף על פי שההפריה לא התממשה ואינה יכולה להתממש. בכך המגע עם הארץ מאפשר עונג אחר, ילידי, שאינו מכוון להולדה-לידה.

התיאורים השליליים והממיתים של הארץ נתפסו בביקורת כעדות לאותנטיות של יצירתה של ראב,<sup>36</sup> אבל עם זאת יש להם חלק בהתענגות מהארץ והם מזינים אותה, כהתענגות לאקאניאנית הכרוכה תמיד בכאב, סבל ואובדן. השניות הממיתה-המענגת בין פריון לעקרות מצטלבת עם שניות מגדרית כשלארץ מיוחסים אפיונים נשיים וגבריים. הברושים והקימוש מתפקדים כסמלים פאליים זכריים בהיותם בעלי צורה מוארכת ומדקרת, ותיאור הריח הנודף מהם ולחותו של הקימוש מעלים על הדעת הקשר מיני,<sup>37</sup> ואילו הצירוף 'גדרות השטה' הופך מבחינה לשונית את עץ השיטה לנקבי, באופן ההולם את צורתו הרחבה, המעוגלת והמתפרסת.

פריסת הכנף של הדוברת היא מטפורה מקובלת להתרוממות ולפריצה החוצה, כפי שקרא אותה דן מירון.<sup>38</sup> אך הכנף בשיר 'חבויה', ובעיני פריסתה אינה מכוונת להתרוממות אלא להתכנסות – היא כמו אוספת את הריחות אליה, סופגת אותם, ובה בעת מסוככת או מגוננת עליהם.<sup>39</sup> בטור זה ניכרים יחסי ההתחלפות בין הארץ לדוברת: המולדת מעצם טיבה היא מעין אם, אך כעת הדוברת היא זו הנדמית כאם לברושים ולקימוש, המטונימיים לארץ, ו/או הופכת למאהבת של הארץ. השניות בין אימהות לארוטיות חוזרת ביחס לארץ עצמה, בתנועת הדוברת ב'עריסות-חול רכות'. היחסים החידתיים והדינמיים בין הדוברת לארץ מתבהרים בטור הבא: 'לְעוֹלָם בָּם אָנוּעַ / אֲחוּזוֹת קֶסֶם לֹא־נִפְתָּר'. ההיקסמות של הדוברת אינה נובעת מהתפעלות מיפי הארץ, אלא זוהי

36 ראו למשל: ב' פרי, 'משירי המולדת', בוסתנאי, טו (כ' בתמוז תר"ץ, 16 ביולי 1930), עמ' 12–13.

37 זאת בדומה לטורים משירה של ראב המתחיל במילים 'פֶּרֶץ קְמוּשׁ: / פֶּרֶץ קְמוּשׁ בְּחֶמְרָה / וַיִּשְׁתַּפֵּף כְּחֶלֶב / עַל פְּנֵי אֲדָמָה' (ראב [לעיל הערה 4], עמ' 20).

38 מירון (לעיל הערה 2), עמ' 306–308.

39 יש בטורים אלה זיקה לטורים הידועים של ביאליק, יוצר שראב הכירה היטב את כתביו עוד מימי נעוריה: 'הכניסיני תחת כנפך, והיי לי אם ואחות'. הרמיזה לשיר של ביאליק מחזקת את השניות של הדמות הנשית, המתפקדת בה בעת כאם וכאחובה. לעדויות על היכרותה עם ביאליק ובפרט על השיר 'הכניסיני תחת כנפך' ראו: א' בן-עזר, ימים של לענה ודבש: סיפור חייה של המשוררת אסתר ראב, תל אביב תשנ"ח, עמ' 110, 184, 267.

היקסמות מחוויה שהיא עצמה חלק ממנה, ובמידה רבה היא זו היוצרת אותה. אם כן הארץ מתפקדת ככלי ליצירת ההתענגות העצמית של הדוברת. התיאור הסובייקטיבי והאידיאליסטי של המולדת בשיר אינו מאפשר לקוראים להעמיד תמונה ברורה של הטבע, בדומה לנשגב, ש'ראשיתו בכישלון הדמיון לגלם מצב עניינים של הטבע שהוא חסר צורה מוגדרת וכאוטי'.<sup>40</sup> כפי שכתבה חנה סוקר-שווגר בעקבות מושג הנשגב של קאנט, 'הנשגב כרוך באי הלימה בין התבונה לכוח המדמה'.<sup>41</sup> עיצוב המולדת כנשגבת בשיר מאפשר לדוברת המזודה עימה להפוך גם את עצמה לנשגבת. ז'וליה קריסטבה תיארה את הנשגב בתור 'היקסמות סוחפת, זכרון ללא תחתית', ולדבריה במהלך ההיקסמות מהנשגב גם העצמי חווה התעלות והופך לבעל איכויות נשגבות: 'הנשגב הוא ה־בנוסף שמנפח אותנו, שעולה עלינו, שגורם לנו להיות ב־זמן כאן, זרוקים, ושם, אחרים וזוהרים'.<sup>42</sup> הנשגב הוא יציאה מתוך העצמי – באופן מהופך לבזוי, מושג שאדון בו בקשר לשירי מצרים. החוויה המיסטית הקסומה של הנשגב אינה מאפשרת לתפוס אותה במלואה – בהתאמה לתחביר החידתי של ראב, שמירון כבר כינה בעקבות קריסטבה סמיוטי.<sup>43</sup>

הקסם ה'לא־נִפְתָּר' מראה כיצד הדוברת משתמשת בארץ כדי לצאת מעצמה ולחוות את עצמה כנשגבת, אחרת וזוהרת. זהו תהליך מענג ובלתי ניתן לתיאור מלא בלשון, כהתענגות נשית עודפת הנמצאת מעבר ללוגיות הפאלית. ההתענגות העצמית היא למעשה פנטזיה מינית ילידית: הילידה נולדה מתוך האדמה ולא מכוח של הולדה־לידה אנושית הטרונומרטיווית, ועל כן מאפשרת מיניות שונה ומשבשת,<sup>44</sup> ואינה זקוקה לפרטנרים נוספים על מנת

40 י' סנדרוביץ וא' פרידלנד (עורכים), מלאכת השיפוט: יופי, שגב, ותכליתיות בביקורת כוח השיפוט של קאנט, תל אביב 1999, עמ' 19.

41 ח' סוקר-שווגר, 'משפחת המזוהמים, או: "עצבים ואכזריהם" אצל ברנר – הבזוי והנשגב', א' פרוש, ח' צמיר וח' סוקר-שווגר (עורכות), 'הספרות והחיים': פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה: למנחם ברינקר, ביובלו, ירושלים תשע"א, עמ' 568.

42 ז' קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגם נ' ברוך, תל אביב 2005, עמ' 15.

43 מירון (לעיל הערה 2), עמ' 306–308. אולמרט קשרה את התחביר הייחודי לפריצת גבולות 'מרחביים ותודעתיים, תחביריים ופואטיים'. ראו: אולמרט (לעיל הערה 2), עמ' 119. לעניין התחביר של ראב ראו גם: מאן (לעיל הערה 21), עמ' 250; גלזמן, (לעיל הערה 3), עמ' 130.

44 כפי שהראתה סוקר-שווגר בנוגע להמצאת הילידיות ביצירתו של קניוק. ראו: ח' סוקר-



לממש את מיניותה. תיאור הארץ, המוצג כאמת אובייקטיבית ונתונה, הוא למעשה סובייקטיבי ואינו מובן מאליו כלל. כך מתקיימת עקיפות לשונית – חוסר התאמה בין המבע לנסיבות השימוש – שממצבת את הדוברת כנעלה על קוראיה. כשראב מאדירה את הארץ ומתארת אותה כמושא תשוקה נשגב, היא מעצבת כך גם את עצמה – משום שהיא זו המסוגלת לקלוט ולהבין את הארץ כך, להזדהות איתה ולהתענג ממנה באופן אינטימי.<sup>45</sup>

בהתענגות העצמית יש קווי דמיון מסוימים לעקרון שלב המראה כפי שנוסח בכתביו המוקדמים של לאקאן, אך היא גם שונה ממנו. בעוד שלאקאן ראה בשלב המראה שלב התפתחותי מעצים שבו הילדה או הילד חשים אושר ממראיתם השלמה העומדת בניגוד לחוויה עצמית מוגבלת ופרגמנטרית וכשלב של כניסה לסדר הסימבולי, יש תהליך של איבוד צורה ולא של יצירת צורה, ותהליך זה מאפשר לדוברת להיכנס לתחום הנשגב הבלתי ניתן לתיחום או להבנה. עם זאת גם בשלב המראה וגם בשירי המולדת יש הפקת עונג מהדימוי של האני, שמתקף היותו דימוי הוא גם זהה לאני וגם שונה ממנו: 'זיהוי הכרוך בטעות בזיהוי'.<sup>46</sup> ההזדהות עם הדמות בשלב המראה גורמת להעצמה אישית, והיא לא רק שלב התפתחותי בילדות המוקדמת אלא גם תהליך נפשי מתמשך בחיים הבוגרים.<sup>47</sup> הדוברת בשיר מתבוננת בארץ כאילו היא מתבוננת בדימוי של עצמה, ואהבת הארץ מתגלה בשיריה כאהבה עצמית, אוטו־ארוטית, שאינה זקוקה לגורמים נוספים. הזיהוי העצמי עם הדימוי הנשקף במראה מכיל בתוכו שתי חוויות הפוכות – תחושת אימפוטנטיות והיחלצות ממנה באמצעות הדימוי האומניפוטנטי. החוויה העצמית האימפוטנטית, של מי שנמצאת בעמדת מיעוט כאישה ובת איכרים מהעלייה הראשונה, ועל כן זקוקה למאבק

שווגר, 'התפרקות מכונת הייצור הילידי': קריאה אנטי־אדיפלית ביצירת יורם קניוק', אות, 1 (2010), עמ' 74.

45 צמיר ראתה במצב זה אפשרות לדיאלוגיות ולהיפוכי תפקידים בין הארץ לאישה, בין המדמה למדומה. ראו: צמיר (לעיל הערה 2), עמ' 136.

46 מצוטט בתוך: מ' בואי, לאקאן, תרגמה י' גולדברג, אור יהודה תשס"ה, עמ' 42. וראו בהקשר זה על מושג האחר הקטן: ע' רו ברקין, סימנים של התענגות: קריאה לאקאניאנית בשירת יונה וולך ודוד אבידן, רמת גן תשע"א, עמ' 53.

47 ברקין (שם), עמ' 34; J. Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan, London 2001, pp. 1-7

למיצוב, מודחקת מתוך השיר, המתמקד בחוויה של הדוברת במגע עם הארץ הנשגבת, אך נוכחת ברקעו.

מערכת היחסים האינטימית והארוטית בין הדוברת לארץ בשירי 'קמושונים' שונה מהפרדיגמות המיניות המזוהות עם השירה העברית בארץ ישראל שלפני קום המדינה ואפילו מנוגדת להן. שלא כמו השירה העברית באירופה או באמריקה, שעסקה בטווח נושאים רחב, השירה בארץ ישראל נתפסה בשנות העשרים ותחילת שנות השלושים של המאה העשרים בכללותה כשירה מגויסת למפעל הלאומי, והעמידה דמות של דובר גברי החותר לכיבוש הארץ, המדומה לאישה, בעיקר בשיריהם של שני משוררים בולטים ופעילים: אברהם שלונסקי ואורי צבי גרינברג. ראב לא רק חתרה תחת הסיפור הלאומי, אלא גם איימה לייתרו, מפני שההתענגות המינית שהציעה אינה זקוקה להפריה ולהולדה לידה אלא מתקיימת בתוך עצמה, בפרדיגמה ילידית אוטו־ארוטית.

הילידיות יכולה להעניק ללאומיות את זכותה ההיסטורית, על כן ביקשו החלוצים הציונים לעטות על עצמם את דמות היליד הערבי בן המקום.<sup>48</sup> הילידיות שלה שירתה את הלאומיות הציונית בעצם הכתיבה בעברית והצגת קשר 'טבעי' לארץ, כפי שכתב במפורש שמואל באס בשנת 1930: 'אסתר ראב ילידת הארץ וספוגת כל הווייתה, מלבבת ומעוררת תקוות בנו, כי הנה מתחילים אנו לשלוח שרשים אל עצמנו [ההדגשה במקור]'.<sup>49</sup> עם זאת, יחד עם חיוזק הלאומיות הייתה הילידיות של ראב אמצעי לבדל את עצמה מהשדה הלאומי הציוני ואף להדיר ולייתר אותו כ'תחליף מסוכן'.

משיריה ומפתייה האחרים של ראב עולה יחס מורכב לאוכלוסייה הערבית, אך יש לזכור כי השינוי החברתי-התרבותי המשמעותי ביותר בעשורים הראשונים של המאה העשרים היה הגעתם של בני ובנות העליות השנייה והשלישית לארץ ישראל. העלייה השנייה לא עלתה על העלייה הראשונה במספרי העולים או בכמות היישובים שהקימה, אלא בחשיבותה התרבותית –

48 י' ברלוביץ, 'המושבה העברית: ראשיתה של תרבות ארץ ישראלית', הנ"ל וי' לנג (עורכים), לשוחח תרבות עם העלייה הראשונה: עיון בין תקופות, תל אביב תש"ע, עמ' 97–98; א' אבן־זור, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ־ישראל, 1882–1948', קתדרה, 16 (תמוז תש"ם), עמ' 172.

49 באס (לעיל הערה 26).

היא העמידה מנהיגים וסופרים משפיעים והפכה לשכבה ההגמונית.<sup>50</sup> על כן יוחסו לעלייה השנייה גם חידושים של העלייה הראשונה, כמו השימוש בעברית כשפת דיבור ועבודת כפיים חלוצית.<sup>51</sup> בני העלייה השנייה העמידו בסימן שאלה את המחויבות הלאומית-הציונית של העלייה הראשונה כשהציגו את עצמם כחלוצים אמיתיים, מקימי חברה חדשה ומהפכנית שחרתה על דגלה עבודה עברית, הקימו מפלגות פועלים, ויצאו נגד האיכרים שקיבלו תמיכה כלכלית, שמרו מצוות, והעסיקו עובדים ערבים.<sup>52</sup>

המפגש בין שתי העליות השונות זו מזו במזגן האידיאולוגי עורר סימני שאלה אצל ראב הצעירה. לתקופה מסוימת היא ניסתה להתנכר למעמד האיכרים ה'שבע' שאליו השתייכה, לוותר על הנוחות היחסית שזכתה לה, ולחבור לחלוצי העלייה השנייה בדגניה. בדומה ליוצרים אחרים בני דורה, כמו שלונסקי או רחל, תקופת עבודתה הפיזית הייתה קצרה מאוד, ובמהלכה נאלצה לשמוע שהיא לא פרודוקטיבית, חוויה שזכתה למספר ניסוחים ספרותיים בפרוזה בכתביה.<sup>53</sup> בשנות העשרים התבצרה הגמוניה פוליטית של אהרון דוד גורדון, שעל פי מירון יצרה קנון מותאם לאידיאולוגיה הסוציאליסטית, ובקנון זה לא היה מקום לראב בת המושבה, שנחשבה קפיטליסטית.<sup>54</sup>

בחירתה של ראב לכתוב שירים ילידיים הונעה מהשינויים בחברה הארץ ישראלית ומהיווצרותו של קנון ספרותי של יוצרים מהעליות השנייה והשלישית. הבחירה בדמות דוברת ילידית הייתה גם היא הבניה תרבותית

50 מ' אליאב, 'ייחודה של העלייה הראשונה – מבוא', הנ"ל (עורך), ספר העלייה הראשונה, א, ירושלים 1981, עמ' ט.

51 על השימוש בעברית כלשון דיבור בעלייה הראשונה ראו: ש' הרמתי, 'תחיית הדיבור העברי במושבות', אליאב (שם), עמ' 443–446. לטענה שעבודת הכפיים החלה בצורה משמעותית רק בעלייה השנייה ראו למשל: ג' קרסל, 'בין עליה לעליה', ב' חבס (עורכת), ספר העלייה השניה, תל אביב תש"ז, עמ' 51.

52 שיאו של מתח זה התגלע דווקא בפתח תקווה, בימי נעוריה של ראב, בפרשת ה'בויקוט' בשנת 1906, כשהאיכרים קבעו שהפועלים שלא יקבלו עליהם אורח חיים התי לא יקבלו במושבה עבודה ומגורים. ראו: ז' צחור, 'המפגש בין האיכרים לפועלי העלייה השנייה בפתח תקווה', קתדרה, 10 (טבת תשל"ט), עמ' 142–150.

53 ראו למשל בסיפור 'ביקתה בפרדס', שנכתב כבר בשנת 1932: א' ראב, כל הפרוזה, בעריכת א' בן-עזר, הוד השרון 2001, עמ' 238–245.

54 ד' מירון, 'הקסם עדיין לא פוענח: מאה שנה להולדתה של אסתר ראב', דבר: משא, 29 באפריל 1994, עמ' 25.

שאינה מתחייבת מהרקע הביוגרפי של ראב. יתר על כן, אין עוד הרבה תקופות ומקומות בעולם שבהם בת מהגרים זיהתה את עצמה וזוהתה על ידי סובביה באופן מוחלט כל כך כ'ילידה'. שפות הדיבור במושבה בימי ילדותה היו בעיקר יידיש וערבית, ומי שהשתמש בעברית כשפת דיבור נתקל בקשיים רבים.<sup>55</sup> שני הוריה עלו לארץ ישראל מהונגריה, אביה בהיותו נער בן שבע עשרה, ואימה בהיותה ילדה בת שלוש.<sup>56</sup> בבית משפחתה של ראב בפתח תקווה הייתה תלויה תמונת קיסר האימפריה האוסטרו-הונגרית פרנץ יוזף, ביום הולדתו היו שרים את ההמנון האוסטרי,<sup>57</sup> והגרמנית נחשבה בביתה לשפת התרבות.<sup>58</sup> נוסף על גרמנית למדה ראב צרפתית, ובמהלך השנים הושפעה עמוקות מהספרות האירופית (הגרמנית, הצרפתית והרוסית), ותרגמה משיריהם של יוצרים צרפתים.<sup>59</sup> ראב גדלה באווירה רבת תרבותית, עם שיוכים לאומיים ולשוניים מרובים, כפי שטענה אדריאנה טאטום (ג'ייקובס).<sup>60</sup> למעשה ראב הייתה

55 על קשוי סיגול העברית כשפת דיבור ועל הוראת העברית ושימושה במוסדות החינוך בימי העלייה הראשונה ראו: הרמתי (לעיל הערה 51), עמ' 427–446. ראב עצמה סיפרה על העברית הקלוקלת של הגננת שאמרה לה בילדותה שהיא 'משירה' – במקום 'שרה' – יפה, וכן על יחסה אל הלשון הראשונה והבראשיתית: 'נעורי השירה בארץ לא זרועה: ראיון שנערך ב־9.5.1971 עם המשוררת אסתר ראב', חדרים, 1 (אביב 1981), עמ' 101.

56 בן־עזר (לעיל הערה 39), עמ' 15, 32.

57 שם, עמ' 136.

58 שם, עמ' 50–51. וראו גם: 'בגיל 8–10 כבר קראתי גרמנית וצרפתית [...] זה התחיל בקלסיקונים הגרמניים שאבי היה מקפיד שאכירם' (מ' דור, 'אסתר ראב: ריח הארץ', הנ"ל, לגלות לאדם אחר, תל אביב תשל"ד, עמ' 47–49).

59 בריאיון עימה אמרה ראב: 'הספרים היו עולמי. בביתנו היתה רוח אחרת, תרבות גבוהה יותר. היו ספרים גרמניים ואבא הקנה לי את ידיעת השפה הגרמנית' (א' הגר, 'פגישה עם משוררת', יוכני, א–ב [1963], עמ' 54). ובריאיון אחר, עם ר' כצנלסון, אמרה: 'אבי הכריח אותי לקרוא את גיתה, שילר, היינה' (בן־עזר [לעיל הערה 39], עמ' 118). ברשימת זיכרונות מאוחרת על תקופת שהייתה בדגניה כתבה: 'בפנקסים קטנים רשומים ספרים צרפתיים שעלי לקרוא – Moliere, Taine, Rousseau, Lamartine' (שם, עמ' 183). ועל התקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה כתבה: 'אני בולעת ספרים בגרמנית בצרפתית מגלה את הספרות הרוסית בתרגום גרמני – כותבת שירים בהשפעת משורר ששמו ולטר קלה מודהה עמו, מגלה את ורלן את בודלר – את הספרות השוודית בתרגום גרמני' (שם, עמ' 241). במחברותיה מהשנים 1919–1935 נמצאו תרגומי שירים של שרל בודלר, ולטר קאלה וצבי שץ. ראו: שם, עמ' 250.

A. Tatum (Jacobs), 'Paris or Jerusalem? The Multilingualism of Esther Raab', 60 *Prooftexts*, 26 (2006), p. 7

קרובה מאוד לאנשי העלייה השנייה בכך שגם עבודה סימלה אירופה את מקור התרבות. אך לאחר שלא הצליחה להיות אחת מהם, החליטה להעצים דווקא את מה שהבדיל והבחין אותה מהם. כתיבת שירי המולדת הייתה חלק ממיצוב זהות שונה שנתפסה כנחותה כוהות מועדפת, כחלק ממאבק על מקום בשדה הספרות העברית הלאומי ההולך ומתגבש.

הילידיות לא רק פועלת בשירות הלאומיות או בקשר אליה כפי שמקובל לחשוב, אלא היא גם בעלת היבטים מנוגדים לה מהותית. לילידיות בבסיסה יש ממד פיזי של זיקה לאדמה ולשורשים משפחתיים, שאינה זקוקה לסמלים מדומיינים,<sup>61</sup> בעוד שהאומה היא מלאכותית ו'מדומיינית'.<sup>62</sup> לפיכך הילידיות יכולה לחשוף את הלאומיות כלא אותנטית או אפילו שקרית. ראב דמיינה את עצמה כילידה באופן מנוגד ללאומיות, ועל כן אין בשיריה ייצוגים אוטופיים של הארץ-המולדת, כמו למשל בשיריו של בן דורה הספרותי מרדכי טמקין,<sup>63</sup> אלא ייצוגים של ארץ קמשונים וחרולים, ייצוגים שנתפסו כאותנטיים. המיצוב הוא תמיד דיאלוגי, וממקם גם את הדוברת וגם את נמעניה בפוזיציות מסוימות. ראב יצרה בשירים פרסונה ילידית, ובאמצעים כמו היחסים בין חידוש לנתון והתחביר האידיוסיןקרטי מיצבה את נמעניה כבלתי כשירים לחוות את הארץ באופן אינטימי ומענג כמוה. הזהות הילידית בשיריה המוקדמים של ראב מתקיימת בניגוד לניסיון הלאומי 'לכבוש' את המרחב, משום שהדוברת

61 כך עולה מתיאורים שונים של הילידיות. למשל גאנש נ. דווי שחקר את הילידיות בהודו טען כי היליד הוא 'אדם שאינו נוסע הרבה, הוא פחות או יותר נעול באדמתו, כבול לכפרו ולאדמה, והוא זה שמייצר דבר-מה שנועד לשימוש מעשי לקהילה שלו' (מצוטט בתוך: חבר [לעיל הערה 20], עמ' 12); 'היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא שוכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו' (ז' גורביץ' וג' ארן, 'על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)', אלפיים, 4 [תשנ"ב], עמ' 9).

62 א' הובסבאום, לאומיות ולאומים: מאז עידן המהפכה, תרגמה ע' שורר, תל אביב 2006; ב' אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם ד' דאור, תל אביב תשנ"ט, עמ' 36; ע' דיקמן, "'צמח הארץ – אני היא" – דבר על הילידיות בשירת אסתר ראב', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כד (תשע"א), עמ' 176.

63 טמקין הזכיר בשיריו בקובץ 'נטפים' את השממה שבארץ, אך לרוב במונחים חיוביים ומלאי חיות: 'טֹפֵת־דֶּהָב וְתִכְלֵת/ הַיָּא אֶרֶץ', "וְהָב דְּרָכֵי יַעֲקֹב/ גְּבוּלֵי־הַתִּיָּרָס הַדְּקִים", "עֲלִיזִים הַצְּעָדִים בְּמוֹלֶת / אֶחָרֵי בַּא הַגֶּשֶׁם הָרִיחְנִי". ועוד. ראו: מ' טמקין, נטפים, ירושלים תרפ"ז, עמ' 10, 12, 23.

בשירים מקיימת ממילא קשר אינטימי ובלתי אמצעי עם הארץ ואף מזודהה איתה, כך שאין כל צורך בכיבוש.<sup>64</sup>

הניסיון של ראב ליצור זהות ילידית<sup>65</sup> נעלה על אחרים לא צלח לחלוטין, שכן היא הייתה בעמדת מיעוט בשדה הספרותי והתרבותי שהצטלבה עם עמדת מיעוט נוספת – אישה בשדה גברי. לצד ההכרה בייחוד הילידיות שלה ראו המבקרים בילידיות סיבה להמעייט מערך שיריה ולצמצמם לגומחה מגבילה. המבקר ב' פרי כתב על ספרה בשנת 1930: 'נפל בגורלה של אחת מבנות פתח תקווה ליתן ביטוי לארצנו "כמו שהיא" בלי כחל ובלוי פרכוס של רעיונות ושאיפות-לואי נאצלים, השאולים ברובם מחיי גולה ונכר. אין רוח בשירים האלה: ארצנו אינה יודעת רוח. אין בהם מליצות פרחים: ארצנו מרובים בה הקמשונים מן הפרחים'.<sup>66</sup> ברשימה זו יש הכרה ביכולתה של ראב לתת ביטוי אותנטי לנופי הארץ, בניגוד ליוצרים שהגיעו מ'חיי גולה ונכר'. עם זאת הכותב המעיט מכוחה השירי, משל אין מדובר במעשה יצירה מודע אלא בתוצאה הכרחית של מקום הולדתה: 'נפל בגורלה של אחת מבנות פתח תקווה'. שמה של ראב אפילו לא הוזכר בדבריו של פרי, ומופיע רק בהערת שוליים, באופן שמצמצם את המעשה האומנותי ואת עובדת היותה משוררת ויוצרת. זאת ועוד, פרי רמז בדבריו למקור מהגמרא: 'כי אתא רב דימי אמר הכי משרו קמי כלתא במערבא לא כחל ולא שרק ולא פירכוס ויעלת חן',<sup>67</sup> כלומר הכלות בארץ ישראל אינן זקוקות לכחל ושרק ופרכוס, ובכל זאת הן יעלות חן. הגמרא מציגה כאן ידע על נשים מפרספקטיבה גברית, ופרי הבליט את ידענותו הממסדית מתוך מקור שהיה נגיש לגברים בלבד. הוא דימה את ראב לכלה וליעלת חן, נקייה מרעיונות ושאיפות – באופן המחזיר את המיניות החתרנית העולה מהקובץ לנשיות מסורתית, המקבלת עליה תכתיבים גבריים.

64 וראו את הערתו של דיקמן, שבניגוד אליי עסק בשיריה של ראב כמבטאים ילידיות טבעית: 'מה שאצל אחרים הוא בגדר כיסוף – איחוד עם הארץ, אצלה הוא הצהרה על דרך החייון כדבר טבעי שאינו מצריך הרהור שני' (דיקמן [לעיל הערה 62], עמ' 178).

65 בהקשר זה טענה טאטום (ג'ייקובס) שראב הדחיקה את השייכים הרב-תרבותיים והקוסמופוליטיים כדי ליצור זהות ילידית. ראו טאטום (ג'ייקובס) (לעיל הערה 60), עמ' 16.

66 פרי (לעיל הערה 36).

67 בבלי, כתובות יז ע"א.

בכך הוא חיזק וייצר מחדש את יחסי הכוח המגדריים, שאולי התערערו מעצם קיומה של משוררת שעסקה בתכנים מיניים, ושכתבה בצורה אינטימית, ומכאן מאיימת, על הארץ.

ראב הוצגה במחקר כמי שהיה לה חלק במגמה אופיינית למשוררות בשנות העשרים – כתיבת שירה 'ענייה' או 'מינימליסטית'.<sup>68</sup> אך להבדיל מרחל ומאלישבע, ראב מעולם לא הצטנעה ולא העלימה את שם משפחתה, שהיה לה מקור לגאווה<sup>69</sup> – למענתי כחלק מהניסיון למצב את הזהות הילידית שבה בחרה כזהות מועדפת. על רקע ספריהן הצנומים והקטנים של רחל ואלישבע, 'ספיח' ו'כוס קטנה', בלטה ההוצאה האלבומית המהודרת של 'קמשונים' של ראב. הוצאה זו עוררה את זעמו של המבקר קלינמן: 'הספר הוצא בשחצנות רבה (מעבר האחד מכל דף צעצועים ציוריים) כאלו רצו לומר לנו, שניתן לנו איזה דבר הראוי לתשומת לב מיוחדת. אך הוא יעמלו מפארים אם אין במה להתפאר [...] זה בלבד בכל זאת אינו מספיק ואינו מצדיק את הגנדרנות בצורת ההוצאה'.<sup>70</sup> אם כן ראב לא נתפסה בשעתה כיוצרת מתוך עמדה ענייה, ולהפך, בדרכו העוקצנית הצביע קלינמן על פער בין גודל השאיפות והיומרות של הספר, שהוצא על ידי משוררת ללא כל הצטנעות, לבין 'מבחן התוצאה' – איכות השירים. לשם השוואה ניתן להעלות על הדעת את ספריו של גרינברג שהוצאו בהוצאות מהודרות אף יותר, אך גם מי שביקרו לשלילה את שיריו מעולם לא טענו שמדובר בשחצנות דווקא. טענה זו מלמדת על המקום המוגבל שהוקצה לשירת נשים, ומצדיקה במידה רבה את אסטרטגיית ההצטנעות שנקטו רחל ואלישבע.

קלינמן ראה לנכון לציין לחיוב ברשימתו שני היבטים בשירה של ראב: 'לשון עברית נאה וגמישה' ואת השירים 'המתארים את תסיסת הדם בבחורות הצעירות', ושני ההיבטים האלה מעידים על מחויבותו ללאומיות. השימוש בעברית, ובפרט בעברית המתארת את הפלורה המקומית, תאם את המאמץ הלאומי בתקופה, וכמוהו גם העמדת ערכים רצויים של אקטיביות ו'תסיסת דם'. עם זאת יש בשירים אקטיביות מאיימת, שכן היא קשורה במיניות נשית,

68 מירון (לעיל הערה 2), עמ' 86–113; גלזמן (לעיל הערה 3), עמ' 127; קרונפלד (לעיל הערה 2), עמ' 71.

69 מירון (שם), עמ' 19.

70 קלינמן (לעיל הערה 13).

כפי שעולה מדבריו: 'מקצת ענין אולי מעוררים השירים, המתארים את תסיסת הדם בבחורות הצעירות, הצמאות ל"חיים" ואינן יודעות איך להשקוט צמאונן, ולפיכך הן מפזרות "שבע מחלפותיהן" לרוח ונכוננו לאחוזו בראשן המלא "קטורת" ולהכותו בקיר, או "להרים זרוע ולנפץ קערת רקיע ריקה" (כנראה, יש להן מזונות מוכנים בבית אבותיהן). על ידי הוצאת ציטוטים מהקשרם המקורי הציג קלינמן את המיניות המורכבת של הקובץ כחוסר סיפוק או תסכול מיני,<sup>71</sup> ורמז שהמיניות שבקובץ היא מעין גחמה מגלומנית של בת איכרים עשירה ומפונקת.

מדוע ראה קלינמן לנכון להמעיט מערכו של 'קמשונים' ולהגחיק את המיניות הנשית בשירים ואת היוצרת? ראשית, ואולי מובן מאליו – ראב הייתה אישה, ועל כן ספגה את היחס המזלזל לנשים כותבות בתקופתה, וספרה הגנדרני כביכול, על גילויי המיניות היצרית בשיריו, לא התאים להצטנעות המצופה מנשים. הייתה זו חדירה בוטה ורעשנית מדי לתחום שעד שנים ספורות קודם לכן היה שמור לגברים בלבד. כפי שכתבה אולמרט, הקריאה הלאומית לשוויון מגדרי הייתה כפולת פנים: 'מאחורי ההבטחה לשוויון בין המינים הסתתרה התנגדות עזה לחדירתן של נשים לתחומים שהיו עד אז שמורים לגברים בלבד'.<sup>72</sup> במקרה של ראב היה למבקרי שנות השלושים נוח להקטין או לכל הפחות לתחום את מקומה כמשוררת המולדת.<sup>73</sup> שנית, קלינמן סימן את ראב כבת איכרים שעסוקה במותרות ואולי אינה מודעת למצוקות הקיומיות של רוב עמה, כמי שזהותה הארץ ישראלית ניתנה לה בחסד ולא

71 כך עולה מקריאת השיר הפותח במילה 'אִימָה!', וכן מן הטורים מן השיר המתחיל במילים 'הָרֵם זְרוּעַ': 'הָרֵם זְרוּעַ – וְהָךְ, / נִפְץ קַעֲרַת־רְקִיעַ רִיקָה' (ראב [לעיל הערה 4], עמ' 51), טורים שקלינמן ייחס ל'בחורות' אף שהם מופנים במקור לנמען גברי.

72 אולמרט (לעיל הערה 2), עמ' 19. אולמרט ראתה ברשימה של קלינמן משאלה להדחת המיניות הנשית. ראו: שם, עמ' 139. ראו גם: ח' צמיר, 'הקרבן החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת הנשים בשנות העשרים', ח' חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים תשס"ז, עמ' 667.

73 כך עולה בבירור מרשימתו של פרי: 'יש ואסתר ראב רוצה לפרוץ את גדרות השיטה של מושבתה, לשיר "כמו משוררים" בעולם אחר: על מוקדי-האשה הלוחמת בגבר, על אפסותם של "תושי אדם" על המנגן הוברמן – וכחה בל עמה. כחה וליחה אתה באדמת בתולה זו, שנבקעה ראשונה בידי אביה, אחיה, לברכת אחיות באוהל... בשירים אלה דוקא היא מתגלית במלוא שיעור קומתה, כמשוררת למולדת' (פרי [לעיל הערה 36]).



בזכות. שלישית, ספרה של ראב אומנם תרם ללאומיות מעצם הכתיבה בעברית והעיסוק בנופי הארץ, אך יש בו פרדיגמות מיניות ילידיות שונות מאלו הרצויות ללאומיות. מימי התעוררות התנועות הלאומיות המודרניות במאה התשע עשרה נשענה הלאומיות על דימויים מיניים הטרונורמטיוויים שכוונו להולדה-לידה, ונקשרה לשיח של מהוגנות.<sup>74</sup> התנועה הציונית הייתה שותפה למגמה זו, ושאפה להפוך את היהודי האירופי, שדבק בו דימוי של גבר נשי, ליהודי חדש, גברי וחזק, ששואף לכבוש את הארץ, המדומה לאישה.<sup>75</sup> קלינמן ייחס באופן מגמתי לשירתה של ראב מיניות נשית חסרת יעד ברור, שאינה עולה בקנה אחד עם סוג המיניות הרצויה ללאומיות, ואולי לכן הוצגה בדבריו כפתתית ומגוחכת. כאמור זוהי לטענתי מיניות של 'התענגות עצמית', שאינה מכוונת להולדה-לידה או לכיבוש המרחב, ובכך היא מאיימת לייתר את היחסים ההטרונורמטיוויים הרצויים לתנועה הלאומית, בדומה לאופן שבו האוננות היא איום על יחסי המין. ז'אק דרידה הזכיר את האוננות בדיונו בתוסף (supplement), וטען שהאוננות ביחס למגע המיני היא 'בעת ובעונה אחת הן משהו משני, חיצוני ומפצה, והן משהו שמחליף, פוגע ומנשל'.<sup>76</sup> האוננות היא בעלת אופי סיפי (לימינלי): עוברת על האיסור ומכבדת אותו, אינה נוכחות ואינה היעדר, ועל כן מוציאה מהדעת.<sup>77</sup> מיניות זו בדיוק עוררה את חמתו של

74 ג'ל מוסה, לאומיות ומיניות באירופה המודרנית, תרגם ל' להד, ירושלים תשס"ח, עמ' 19–40.

75 על הדימוי המגדרי של היהודי האירופי כנשי ראו: D. Boyarin, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, Berkeley, CA 1997, pp. 189–312; S. L. Gilman, *Freud, Race and Gender*, Princeton, NJ 1993, pp. 12–92. על הפנמת הדימויים האנטישמיים על ידי הציונות ראו: א' שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב תשנ"ו, עמ' 155–174, ובפרט עמ' 157–158; י' שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה 2007, עמ' 11–24. ועל הניסיון הציוני להפוך את היהודי לגברי ראו: ד' בויראין, 'נשף המסיכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי', תיאוריה וביקורת, 11 (1997), עמ' 123–142; מ' גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב 2007, עמ' 11–33; ד' ביאל, ארוס והיהודים, תרגמה כ' גיא, תל אביב תשנ"ה, עמ' 231–267.

76 הערתה של ב' ג'ונסון, המתרגמת לאנגלית, בתוך: ז' דרידה, בית-המרקחת של אפלטון, תרגם מ' רון, תל אביב 2002, עמ' 71.

77 ז' דרידה, על הגרמטולוגיה, תרגם מ' רון, תל אביב 2015, עמ' 248–249.

קלינמן, שהרגיש ב'תסיסת הדם בבחורות הצעירות, הצמאות ל'חיים' ואינן יודעות איך להשקיש צמאונן'. על פי דרידה התוסף 'הוא בבחינת עודף [...] אך הוא אינו מתוסף אלא על מנת לבוא ולהחליף [...] ערכאה נחותה ממלאת מקום [ההדגשה שלי]'.<sup>78</sup> התחליף נחשב לנחות מהמקור אבל ברגע שמתבצעת החלפה מתברר שאולי הוא עשוי לייתר את הדבר 'האמיתי', המקורי, ועל כן הוא מסוכן.

ההתענגות העצמית האוטו־ארוטית העולה משירי המולדת של ראב מתפקדת כתוסף ביחס למיניות הלאומית, בדומה ליחסים בין האוננות ליחסי המין. כפי שכתב ג'ורג' מוסה, האוננות נתפסה כמעשה אנטי־חברתי, אדיש כלפי החברה והאומה.<sup>79</sup> בדומה לשיר המתחיל במילה 'אַיִמָּה!', שמתמקד באמצעות כישוף בתועלת פרטית ולא כללית, בשירי המולדת הדוברת עוסקת בעצמה ובמיניותה, ללא צורך או רצון לכבוש את הארץ. ראב כתבה על הארץ 'מתוכה', בצורה שלא הובנה בביקורת בתקופתה.<sup>80</sup> ההזדהות עם הארץ־המולדת, המעוצבת כנשגבת, מאפשרת תנועה מאימפוטנטיות לאומניפוטנטיות, תנועה שבאמצעותה הציגה ראב את עצמה כמי ש'יודעת' את הארץ בניגוד לאחרים. אך ההתענגות העצמית הילידית העולה מהשירים מאיימת על המיניות הלאומית ההטרונורמטיביות – על כן החזירה הביקורת את ראב לנקודת המוצא המגבילה של האימפוטנטיות, והילידיות הנשגבת הבלתי מושגת שבשירי המולדת הוצגה בביקורת התקופה כילידיות פרימיטיביות אוריינטלית.

### נשף המסכות האוריינטלי

ראב יצרה לה פרסונה של 'בת הארץ', ועל כן נעלה על היוצרים העולים־המהגרים, אך המיצוב העצמי לא פעם השיג מטרה הפוכה, וסימן אותה כ'ילידה' נחותה מבני אירופה התרבותיים. ברשימתו של באס בולט המבט

78 שם, עמ' 236.

79 מוסה (לעיל הערה 74), עמ' 29.

80 מאן הצביעה על האירוניה בעובדה שרשימה של אברהם ברוידס ובה דרישה לכתוב על נופי הארץ מבפנים ולא מבחוץ, פורסמה בכתב העת 'הדים' לצד שיר של ראב המממש דרישה זו בדיוק. ראו: מאן (לעיל הערה 21), עמ' 241–246.

האוריינטליסטי, המוקסם מדמותה האקזוטית ובד בבד מכיר בעליונותו התרבותית: 'הפייטנית הראשונה ילידת-הארץ, הראשונה אשר גדלה עם ריח סמדר ופרדסים פורחים. בת אכרים ארץ-ישראלית! [...] ענווה ועזה כחיה, שטוחה ככרי-הדשא הרוויים לאחר היורה, – כך מתרוננה רק בת-פרדסים קלה, עדינה, אשר "אקאליפטים פרועים, טעוני צרעות ודבורים" לה דובבו שיר-ערש [...] מיד הורגש צביון חדש של ביטוי איתן, פרימיטיביות בריאה של בת-שורשים'.<sup>81</sup>

באס תיאר את ספרה של ראב באופן רומנטי אוריינטליסטי: הדוברת/המשוררת היא מעין פרא אציל, חלק אורגני מהארץ הנאוית-הפראית, שהיא בעלת 'ריח סמדר ופרדסים פורחים', אך גם 'אקאליפטים פרועים, טעוני צרעות ודבורים'. תכונות אלה מיוחסות גם לדוברת/המשוררת עצמה, במילים 'ענווה ועזה כחיה, שטוחה ככרי-הדשא הרוויים לאחר היורה'. התיאור מבוסס על שיר של ראב, אך בווריאציה קלה – בשיר המקורי נכתב: 'היום ענוה אני כחיה, / שטוחה ככרי דשא רוויים',<sup>82</sup> ובאס הוסיף את המילה 'עזה', שאולי משתמעת מהמילה 'חיה', ושמעצימה את הפן הכפול, המאיים-החושני, של החייתיות. תחושת העליונות של באס ניכרת במקומות נוספים ברשימתו, למשל בכנותו את המשוררת 'אסתר', ללא שם משפחה, ואת שיריה 'שירי הנוף הקטנים'. האוריינטליזם וההתייחסות לשיריה כקטנים, למרות המבנה המודרניסטי המורכב, חוזרים ברשימה נוספת משנת 1930, מאת יוסף ליכטנבוים: 'חוברת רחבת-עלים וכפולת דפים, בדוגמא יפנית, אוצרת מספר לא גדול של שירים קטנים וכי-ניב, כטנא של פרות'.<sup>83</sup>

יחסי הכוחות בין האוקסידנט לאוריינט מבוססים במידה רבה על דימויים מיניים. אדוארד סעיד הראה כיצד שימש האוריינט עבור המערב להגדרה עצמית על דרך הניגוד,<sup>84</sup> הקיים גם במישור המיני: המערב רואה את המיניות המערבית כמהוגנת ותרבותית, ומשליך על האוריינט תפיסות של מיניות עודפת, מוגזמת ופרוורטית. סעיד הביא לכך דוגמאות מאלפות בסדרת סיפורים

81 באס (לעיל הערה 26).

82 ראב (לעיל הערה 4), עמ' 33.

83 ליכטנבוים (לעיל הערה 26).

84 'האוריינט סייע להגדיר את אירופה (...) בתור ניגודה בדימוי, ברעיון, באישיות ובחוויה' (סעיד [לעיל הערה 25], עמ' 11).

של המערב על מיניות ביזרית ומטרידה במזרח.<sup>85</sup> הדימויים התרבותיים הם אמצעי לשלוט באחר, לקנות עליו סמכות, ולכונן אותו מחדש,<sup>86</sup> אך דווקא המיניות העודפת שהמערב מייחס למזרח עשויה לאתגר את אותם דימויים. במין יש פעמים רבות כפילות – הדימוי הנחות הופך למקור משיכה מיני מסעיר, המאפשר לפרוץ גבולות תרבותיים, והוא אמצעי להיפוך יחסי הכוח והשליטה.

עם עליית התנועה הציונית התרחש מה שכינה סעיד פיצול שמי: 'שמי אחד הלך בדרך האוריינטליזם, והשמי האחר, הערבי, אולץ ללכת בדרכו של האוריינטלי'.<sup>87</sup> הפיצול היה כרוך בהעברה כמעט חלקה של דימויים אנטישמיים מדמות היהודי לדמות הערבי.<sup>88</sup> היהודים הציונים שבאו מאירופה אימצו במידה רבה את נקודת המבט האוריינטליסטית, והחזיקו בסטריאוטיפים המקובלים באשר לעם הערבי.<sup>89</sup> האנומליה של ארץ ישראל ובהמשך של מדינת ישראל אינה ניתנת לשיוך ברור לאוריינט או אוקסידנט; המושגים הללו אינם תלויים רק במיקום גיאוגרפי, אלא כרוכים בעיקר בתפיסות תרבותיות של זהות עצמית, המכוננת על ידי מפגש עם האחר והשוואה אליו. לאור דבריו של דניאל בויארין במאמרו 'נשף המסיכות הקולוניאלי'<sup>90</sup> מתברר שקבוצה תרבותית יכולה להיתפס בעיני קבוצה אחרת בתור האוריינט, ועם זאת לראות בעצמה אוקסידנט ביחס לקבוצה שלישית. בני העלייה הראשונה ניסו לא פעם להידמות לערבים ועטו עליהם תלבושות בדוויות, שכן הבדווי נתפס כבעל תכונות נחשקות: אמיץ, חזק ובעיקר בעל שייכות אינהרנטית למקום. עם זאת הבדווי 'האמיתי' תמיד נחות ואוריינטלי. בספר הזיכרונות של יהודה ראב, אביה של אסתר ראב וממקימי פתח תקווה, ניכר יחסם האוריינטליסטי של בני המושבה לאוכלוסייה הערבית המקומית: ה'בדואינים'

85 שם, עמ' 97.

86 שם, עמ' 12.

87 שם, עמ' 269.

88 שם, עמ' 251.

89 ראו למשל דבריו של ח' וייצמן לא' בלפור משנת 1918: 'מצב העניינים היום היה נוטה בהכרח להקמת פלסטין ערבית, אילו היה עם ערבי בפלסטין. בפועל הוא לא יביא לידי התוצאה הזאת מפני שהפלאח מפגר לפחות ארבע מאות שנים אחרי זמנו, והאפנדי הוא לא-ישר, לא-משכיל, רודף בצע ולא-פטרייטי לא פחות משהוא לא-יעיל' (שם, עמ' 268).

90 בויארין (לעיל הערה 75).

הם גנבים, אלימים, בעלי מוסריות מפוקפקת, טיפשים ועוד.<sup>91</sup> לצד אמירות מסוג זה סיפר יהודה ראב כיצד הביטו פקידי הברון, שבאו מאירופה בשנות התשעים של המאה התשע עשרה, בו ובחבריו היהודים, שבעצמם חיו רק כשני עשורים בארץ ישראל, כ'נייטיבס' נחשלים.<sup>92</sup> היהודי האירופי בארץ ישראל היה שרוי מראשית היישוב החדש בעמדה כפולה ואמביוולנטית: מערבי בעיני עצמו ביחס לאוכלוסייה הערבית אך מזרחי בעיני האירופים.

ראב כמו נערכה מראש לתגובות האוריינטליסטיות של הביקורת על שיריה והצהירה בשירי 'קמשונים' מיהו האוריינטלי האמיתי: האוכלוסייה הערבית-המצרית. ראב נסעה למצרים כדי להינשא לבן דודה הסוחר המצליח איזאק גרין וחייתה שם בשנים 1925–1921.<sup>93</sup> הדינמיות של הזהות האוריינטלית מאפשרת משחק זהויות, כשעיצוב זהות מסוימת כפריווילגית גורם לסימון זהות אחרת כנחותה, והמיצוב העצמי נעשה על חשבון אחרים. בשני השירים העוסקים בנופי מצרים ובעיקר בשיר על קהיר יש מיניות זולה, מאיימת-מושכת, שמאייכת על דרך הניגוד את המיניות הנשגבת הבלתי מושגת של שירי המולדת:

קְהִירָה, קְהִירָה!  
זוֹנָה בְּלָה וּפְרוּמָה,  
שְׂוֹא יִקְטְרוּ שִׂיכֵיד מֶר,  
וּמִמְחֻבּוֹאֵיד הָאֶפְלִים  
רִיחַ הַקְהִירוֹ הַטּוֹבָה  
תְּעֵלִי,  
בְּצֵל מִסְגְּרֵיד־הוֹד  
אֶלָּה עֶצֶל  
קְפוּל־רִגְלָיו יֵשֵׁב,  
כְּתַבַּת זְמֶרָה שְׁחֻקָה  
חֲזַנְד מְרֵאשִׁי מְגִדְלִים יִגְעֲגַע

91 י' ראב, התלם הראשון, תל אביב 1956. ברלוביץ טענה ש'תגובת המתיישבים כלפי הערבים היתה אוריינטליסטית טיפוסית'. ראו: ברלוביץ (לעיל הערה 48), עמ' 73.

92 ראב (שם), עמ' 114.

93 על תקופת שהייתה של ראב במצרים ראו: בן-עזר (לעיל הערה 39), עמ' 296–353.

ותפלתו עם פְּרוֹזִים  
 בשוק תתְּעַרְב.  
 תְּרַבּוּשִׁים, תְּרַבּוּשִׁים,  
 בְּרַבְרִים, כּוּשִׁים,  
 הָךְ, תַּרְרַח, לִילִי!  
 תְּפִים, תְּלִילִים  
 אוֹלֵי אוֹלֵי, יִלְלוֹת וַצְּנוּחַת  
 הַמְּקוֹנְנוֹת הַשְּׁחוֹרוֹת:  
 הָךְ תְּזֶה וּיְלֵל;  
 חֲתָנוֹת וּמְתִים בְּסֶף יַעֲבְרוּ  
 בְּחֻצוֹת קַהֲרָה הַמְּקַשְׁטָה,  
 צְנוּחוֹת וְהַעֲוִיּוֹת  
 וּשְׁלֵל גְּנוּנִים  
 וְרִיחַ מוֹשֶׁק מְקַהֶה חוּשִׁים...  
 וְהִיָּה כִּי יִצּוּפוּ פְּנֵי אָדָם:  
 עֵינַיִם, מִצַּח –  
 וּנְשֹׂאָה הָעֵינַן לְאֵה, שְׂכוּרָה  
 חוֹתְרַת לְשׂוֹא בֵּין אָדָם חַמִּים.<sup>94</sup>

השיר משעתק בדיוק את הסטריאוטיפים הנדושים ביותר על האוריינט: עצלות ('אַלְלָה עֲצֵל'), פרימיטיוויות ('בְּרַבְרִים, כּוּשִׁים'), אנדרלמוסיה וחוסר סדר ('צְנוּחוֹת וְהַעֲוִיּוֹת / וּשְׁלֵל גְּנוּנִים') ועוד ועוד. תכונות אלו מקושרות לאקזוטיות חושנית, משכרת ומסחררת של צבעים, צלילים וריחות. לעיר הססגונית המשכרת יש ממד מאיים ואולי אלים, המתבטא למשל במצלול האקספרסיווי של הולם התופים וצווחות המקוננות.

אחד ההיבטים הבולטים ביותר בשיר הוא המיניות המוחצנת של קהיר, המכונה כבר בתחילה 'זוֹנָה בְּלָה וּפְרוּמָה'. זוהי מיניות אוריינטלית ואחרת, שאחרותה יכולה לאייך על דרך הניגוד את המיניות בשירי המולדת. ניתן לשרטט שתי תפיסות שונות של מיניות ב'קמשונים': מיניות נשגבת, בלתי

94 ראב (לעיל הערה 4), עמ' 24–26.

מושגת ובלתי מובנת של שירי המולדת ומיניות בזויה, נחותה ומשכרת של ערביי קהיר. ראב סומנה בשדה הספרותי שבו פעלה כילידה אוריינטלית, ועל כן ביקשה להבדיל את עצמה לא רק מכל מי שלא נולד בארץ ישראל כמוה אלא גם מהזהות הערבית ומהתרבות הערבית, שאולי קרובות מדי לזהות הארץ ישראלית המקומית שביקשה לכוונן. אם כן הצורך להרחיק מעליה את הדימויים האוריינטליים ולהעבירם הלאה הוא צורך של היבדלות מפני 'אחר' קרוב מדי ועל כן מאיים.

המיניות של קהיר מוזנת ממערך ייצוגים הפוך מזה המשמש את המיניות בשירי המולדת: המיניות של המולדת נשגבת, ידועה רק לדוברת עצמה, והיא מקור להתענגות עצמית, ומדירה את האחרים מאפשרות זו על ידי מנגנוני הרחקה שונים. לעומתה המיניות של קהיר שטחית, המונית, קולנית, זולה ועלובה, מושכת בקסמיה אך נחותה. על כן השיר נקרא בקלות ביחס לשירי המולדת, ואינו מותיר רושם חידתי ובלתי מובן. תיאור קהיר כ'זוֹנָה', קושר אותה להוויה נמוכה, והיא 'בְּלָהּ וּפְרוֹמָה', כלומר עברה את שיאה ונמצאת בשלבי ההזדקנות המכוערים – ההפך מתיאורי המולדת, שנמצאת בשלבי הראשית.

במונחיה של קריסטבה, לעומת הנשגב הבלתי נתפס, המאפשר ל'אני' להתעלות על עצמו על ידי הזדהות, הבזוי דוחה, מעורר גועל, סלידה וריחוק – אבל הוא בעצם חלק מה'אני' שהודחק והורחק, ושמוצג עתה כמנוגד ל'אני'.<sup>95</sup> בניסיון לייצר את הסובייקט יש צורך לדחות ולדחוק החוצה את החלקים הבזויים, כפי שכתבה קריסטבה: 'אני מגרש את עצמי, אני יורק את עצמי, אני מבזה את עצמי, באותו מהלך שבו "אני" מבקש להעמיד את עצמי'.<sup>96</sup> ייצור הדימוי העצמי כרוך בהרחקת הפן הבזוי – תהליך שאינו אפשרי לגמרי, שכן הבזוי מוסיף להתקיים כאיום תמידי.<sup>97</sup>

השיר על קהיר מקיים מנגנון הפוך מזה של שירי המולדת: העיר בזויה, נחותה, אחרת – והדוברת מרחיקה אותה מעליה ויוצרת הפרדה ברורה ביניהן. חוסר האפשרות, או חוסר הרצון, של הדוברת לדעת את קהיר כפי שהיא יודעת את המולדת, מתבטא בין היתר במילה 'שווא', החוזרת בשיר פעמיים.

95 קריסטבה (לעיל הערה 42), עמ' 7.

96 שם, עמ' 8.

97 שם, עמ' 16.

הופעתה הראשונה בטור 'שָׁא יְקָטְרוּ שִׁכְיָךְ מִר': ריחות המור המבושמים הם ריחות 'שווא', שכמו חושפים את הקוקטיות השקרית של העיר, בניגוד לאפקט האותנטי של המולדת המושג על ידי הדגשת היבטים עקרים וממיתים. המילה 'שווא' עשויה להורות גם שהניחוחות עולים לחינם, משום שקסמיהם הזרים אינם פועלים על הדוברת. משמעות זו מתחזקת עם החזרה על המילה בסופו של השיר, המתאר את הפער הבלתי ניתן לגישור בין קהיר לדוברת: 'וְנִשְׁאָה הָעֵינַן לְאָה, שְׂפֹרָה / חוֹתְרֵת לְשָׂא [ההדגשה שלי] בֵּין אֲדִים חֲמִים'.

התיאור של קהיר אינו יוצר רושם של קרבה אינטימית בין הדוברת לארץ, להפך, הדוברת מקפידה להרחיק ולדחות מעליה את ההווה הקהירית. האסלאם ומנהגיו מתוארים בצורה סטריאוטיפית, שלילית, שטחית ומשטיחה. בטורים 'אֶלְלָה עֶצֶל / קְפוּל־רְגְלִיו יֵשֵׁב' האל המוסלמי זוכה לגוף וצורה מְשֵׁל היה מעין אליל או בודהה מהמזרח הרחוק ובניגוד לאמונת האסלאם. הישיבה בשיכול רגלים, האופיינית למזרח, מקושרת כאן לעצלות, ולא למשל לשלווה. קריאת המואזין מאבדת מקדושתה כשהיא נשמעת צורמנית כְּתַבְתָּ וּמָרָה שְׂחוּקָה', וקול המואזין 'גֶּעְגֵעַ' ומתערבב עם קריאות הכרוזים בשוק.

בבית השני של השיר ההווה החושנית, הצבעונית, המושכת-מאיימת מגיעה לשיאה. המצלול האקספרסיווי בולט במיוחד בתחילתו של הבית, ונשמע כמו הולם תופים שהדיו מגיעים מרחוק: 'תְּרַבּוּשִׁים, תְּרַבּוּשִׁים, / בְּרַבְרִים, כּוּשִׁים, / הֶךְ, תְּרַרְחָ, לִילִי / תְּפִים, חֲלִילִים / אוּלִי אוּלִי, יִלְלוֹת וַצְּחוֹת'. החוויה מערפלת החושים מומחשת בתנועה בין צליל למשמעות – יש ייצוג צלילי מובהק בצירופים 'הֶךְ, תְּרַרְחָ, לִילִי' ו'אוּלִי אוּלִי', ולצידם מילים בעלות משמעות שערכן הצלילי מובלט, למשל המילה 'תְּרַבּוּשִׁים', החוזרת פעמיים ומתחרזת עם הצירוף 'בְּרַבְרִים, כּוּשִׁים', והמילה 'חֲלִילִים', שמהווה חרוז מורכב לצירופי הצלילים 'לִילִי' ו'אוּלִי אוּלִי'. לצליליות החזקה מצטרפות המילים 'תְּפִים, חֲלִילִים' ו'יִלְלוֹת וַצְּחוֹת', שמסמנות סוגי צלילים. יחד עם הקופוניה הצלילית יש דגש על חושי הראייה והריח: העיר 'מְקֻשָּׁטָה' ויש בה 'שִׁלְל גֹּנִים' ו'רִיחַ מוֹשֵׁק מְקַהָה חוּשִׁים', המחזק את ריחות המור והקהווה מהבית הראשון. גבולות תרבותיים קורסים כש'חֲתָנֹת וּמִתִּים' מצורפים יחד. האווירה הכאוטית המסחררת, הלא רציונלית והלא תרבותית, תואמת לאופן שבו המערב ייצג וכונן את האוריינט.<sup>98</sup>

98 לדברי סעיד אנשי האוקסידנט תופסים את אנשי האוריינט כמי ש'מוחם מבולבל' ומנוגד



לעומת האקספרסיוויות היתרה של הבית השני, הבית השלישי והאחרון כתוב במודוס איטי יותר, ויוצר הבחנה ברורה בין המבט המתבונן של הדוברת לבין העיר. החיצוניות של המבט הכרחית עבור האוריינטליזם, כפי שטען סעיד: 'האוריינטליסט נמצא מחוץ לאוריינט, הן כעובדה קיומית והן כעובדה מוסרית'.<sup>99</sup> לאורך השיר כולו אין תיאורים ספציפיים אלא רק התרשמויות בלתי ממוקדות, כלליות וסטריאוטיפיות, המייצרות דה־ומניצייה של מושא ההתבוננות.

הבווי והנשגב תוחמים זה את זה ומנוגדים זה לזה, אך הם גם משמשים יחד להגדרת אותה סובייקט, המכוננת על ידי מה שהיא רוצה להידמות אליו ועל ידי מה שהיא מרחיקה מעליה.<sup>100</sup> כפי שטענה סוקר־שווגר באשר לסיפור 'עצבים' של ברנר, על ידי ייצוגים ספרותיים של כפילות והזדהות נטרפת החלוקה בין הבווי לנשגב, ומתגלה שהבווי שמנסים להרחיק מה'אני' הוא למעשה ה'אני' עצמו,<sup>101</sup> אולי בדומה לדימוי המראה של לאקאן, שהוא 'אני' ו'לא־אני' גם יחד. השיר של ראב משטיח את הזהות הערבית ומנסה להרחיקה – אך הקרבה המאיימת והמטרידה בין שתי הזהויות שניסתה ראב לכוון כנפרדות שָׁבָה ועולה בשיר, וטורפת את הגבולות בין הבווי לנשגב, שמתגלים כצדדים שונים של אותו הדבר עצמו.

בסוף השיר 'הָעֵינַן לְאֵה' מתבוננת בהווייה המצרית הכאוטית: 'וְהִיא כִּי יִצּוּפוּ פְּנֵי אָדָם / עֵינַיִם, מִצַּח', אך גם העיין וגם מושאי התבוננותה מעידים על ניתוק של איברים משאר הגוף האנושי, והעיין עצמה 'לְאֵה' בדומה ל'אֶלְלָה עֲצֵל'. המואזין המגעגע, בעל הקול הצורם והשחוק, מכונה 'חזן', ופתאום מתגלה כזהה לדמות היהודית האינטימית והמוכרת.<sup>102</sup> הקטורת, המיוחסת לקסמיה השקריים של העיר, מופיעה בשיר המתחיל במילה 'אֵימָה!', ומיוחסת בו

<sup>99</sup> 'לבהירות, לישריות ולאצילות של הגזע האנגלו־סקסי'. ראו: סעיד (לעיל הערה 25),

עמ' 41.

<sup>100</sup> שם, עמ' 26.

<sup>101</sup> קריסטבה (לעיל הערה 42), עמ' 15.

<sup>102</sup> סוקר־שווגר (לעיל הערה 41), עמ' 546–574.

<sup>103</sup> הקרבה המתעתעת ניכרת גם בויכרונותיה של ראב – היא סיפרה על אבי משפחת שלביה הערבית, שעבדה במשק של משפחתה, שנראה לה בילדותה כ'יהודי מחכמי התלמוד'.

ראו: בן־עזר (לעיל הערה 39), עמ' 57.

לדוברת עצמה, שמראשה נמשכים 'חוטי עֶשֶׁן-קְטָרֶת'; המילה 'הַךְ', המופיעה בצירוף הצלילי 'הַךְ, תְּרַחַח, לִילִי', חוזרת ברגע ההתענגות החריפה והאלימה של הדוברת: 'הַךְ בְּקִיר'; וריחות הקטורת והמושק הם מקור לעונג, ממש כמו הריחות בשיר המולדת: 'וְלִרְיָחוֹת בְּרוּשִׁים וְקִמּוֹשׁ לַח'.

הבוזי שהדוברת מקפידה להרחיק צף וחוזר שוב מבלי דעת, בממד הלא מודע של הלשון, ומגלה את עובדת היותו חלק ב'אני' שלא ניתן להיפטר ממנו. למרות הניסיון להנמיך את העיר, אי אפשר שלא לחוש באפקט המשכר, המושך והמענג שלה על הדוברת. תנועת החתירה 'בֵּין אֲדָיִם חֲמִיִּם' מסמנת עונג ארוטי (חם ולח), שמתאפשר בשל אחרותה האקזוטית-המסתורית של ההווה האוריינטלית. האוריינט הוא מרחב שבאות בו לידי ביטוי תשוקות מודחקות,<sup>103</sup> והשיר מאפשר מתן ביטוי למיניות אחרת, מענגת דווקא בשל אחרותה והימצאותה בתחומי הבזי.<sup>104</sup> קהיר מדומה לזונה, שהמין עימה מאפשר עונג אך נטול רצון לכבוש אותה, שכן לא מדובר בזוגיות קבועה ובוודאי אין מטרת הולדה-לידה. הפנטזיה המינית הילידית של ההתענגות העצמית מוצאת את היפוכה המודחק והלא מודע בפנטזיה המשכרת על קהיר ה'זונה'. בסופו של השיר בולט המיצוב העצמי של הדוברת כנעלה על העיר, אבל הבזי מעצם טיבו משבש סדרים וזהויות, ולמרות הדחייה המתמדת הוא מאיים לסדוק את הדימוי העצמי. השיר על קהיר ממחיש את הניסיון המתמיד להרחיק את הבזי, להתגונן ולהיבדל ממנו, לסרב לו ולהדחיקו – ניסיון שלעולם לא יצלח, שכן הבזי הוא צידו האחר והמהופך של הנשגב, חלק מה'אני' שניתן להדחיק ולהרחיק אך לא להעלים, ועל כן המיניות של קהיר מציגה תמונה מהופכת ובוזיה של המיניות הנשגבת והבלתי נתפסת של שירי המולדת.

השיר על קהיר מחדד את המאבק המיצובי של ראב, שסומנה בשדה הספרות העברית כאוריינטלית ועל כן תפסה עמדה אוריינטליסטית ביחס לקהיר, האוריינט האמיתי כביכול. כינון הזהות הארץ ישראלית כזהות פריווילגית

103 כפי שטען סעיד על הבניית התפיסה של האוריינטלי מתוך התודעה המערבית, 'שלא מציאות אמפירית שולטת בה, אלא צרור של תשוקות, הדחקות, השקעות והשלכות'. ראו: סעיד (לעיל הערה 25), עמ' 16.

104 במילותיה של קריסטבה: 'תעיה זו על קרקע מודרת היא זו שממנה הוא שואב את התענגותו' (קריסטבה [לעיל הערה 42], עמ' 12).

תִּיב לֹא רַק לַהֲרַחֵק אֶת הַיּוֹצְרִים ה'גְּלוּתִיִּם' אֲלָא גַם אֶת הָאוּכְלוֹסִיָּה הָעֵרְבִית, הַקְּרוֹבָה מְדִי, טוֹעֵנֶת נוֹסֶפֶת לְכַתֵּר הַזֹּהוּת הַמְקוֹמִית־הַיִּלִּידִית.

הַתְּנוּעָה שֶׁל הַמִּיּוֹצֵר עַל פִּי סְקוּלוֹן וְסְקוּלוֹן, בֵּין רִצּוֹן לַהֲכַרָּה וְקַבְלָה לְבֵין רִצּוֹן לַהֲיַבְדְּלוֹת וְעִצְמָאוֹת, הִיא מִפְתַּח לַהֲבִנַּת הַקּוֹבֵץ 'קְמִשׁוֹנִים' בְּכֻלּוֹ, וּמִבְּהִירָה אֶת הַדְּמִיוֹן בֵּין זֵהוּיּוֹת נְשִׁיּוֹת שֶׁנִּרְאוֹת הַפּוֹכוֹת כְּמוֹ גַם אֶת הַדְּמִיוֹן בֵּין הַיִּצּוּגִים הַמִּינִיִּים הַהִפּוֹכִים שֶׁל הָאֲרֶץ־הַמּוֹלֶדֶת וְשֶׁל מִצְרַיִם. מְכוּלָם עוֹלָה הַתְּעַנְגוֹת מִינִית שְׂאִינָה מְכוּוֹנֶת לְכִיבוּשׁ אוֹ לְהוֹלְדָה־לִּידָה, אֲלָא מִיִּצְרַת עוֹנֵג עֵבוֹר הַדּוֹבֵרֶת. שִׁירֵי 'קְמִשׁוֹנִים' שִׁירְתוּ אֶת הַלְּאוּמִּיּוֹת הַמִּתְגַּבֶּשֶׁת, עַל יְדֵי הַשִּׁמּוּשׁ הַחֲדָשִׁי בְּעֵבְרִית וְהַצְּגַת הַקֶּשֶׁר הַטְּבַעִי כְּבִיכּוֹל לְאֲרֶץ. לְצַד מִמֵּד זֶה קִיִּים בִּיצִירְתָּהּ שֶׁל רֵאֵב מִמֵּד שֶׁל מִינִיּוֹת יִלִּידִית שֶׁהִיא בְּבַחֲיִנַּת תּוֹסֵף מְסוּכֵן לְלְאוּמִּיּוֹת. מִתּוֹךְ עֲמַדַּת הַמִּיעוּט הַכְּפוּלָה, כְּאִישָׁה וְכִילִידַת אֲרֶץ יִשְׂרָאֵל, הַצִּיעָה רֵאֵב פְּנִטְזִיָּה מִינִית יִלִּידִית שֶׁל הַתְּעַנְגוֹת עִצְמִית, שְׂאֵתְגֵרָה אֶת הַפְּרִדִּיגְמָה הַמִּינִית הַלְּאוּמִּית וְאִיִּמָּה לִּיִּתֵר אוֹתָהּ.

נִירִית קוֹרְמָן, הַמַּחְלָקָה לְסִפְרוֹת עֵבְרִית, אוּנִיְבֵרְסִיטַת בֶּן־גּוּרִיּוֹן בְּנֶגֶב, שֶׁד' בֶּן גּוּרִיּוֹן 1,

ת.ד. 653, בָּאֵר שֶׁבַע 8410501

niritkurman@gmail.com

