

# המתים והחיים, המאמינים והעקורים: דליה רביקוביץ מקוננת ונביא

קריאה בשיר "ביאת המשיח"

## חמוסל צמיר

מרדכי שָׁלוֹ, במאמרו המאלף "דליה רביקוביץ משוררת  
מקוננת",<sup>1</sup> מנתח את השיר "פורטרט" מתוך הספר השלישי<sup>2</sup> בזיקה למבנה  
הקינה והחידה המקראיות, שאף דומות וקשורות זו לזו. זהו מבנה משולש  
שבו הדוברת-המקוננת פונה אל מישהו בגוף שני (במגילת איכה, למשל, זהו  
האל) ומפנה את תשומת לבו למצבה של ה"היא" (במגילת איכה: ירושלים).  
מקורו של המבנה הזה הוא, לדעת שָׁלוֹ, בסיטואציה של אָבֵל, שבה

1. מרדכי שָׁלוֹ, "דליה רביקוביץ  
משוררת מקוננת", הארץ, 2.4.1969,  
13.6.1969.
2. דליה רביקוביץ, הספר השלישי,  
הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1969, עמ'  
33.

"נגזרת מעין פסיביות, שהיא טבעית ופולחנית בד בבד, על הגיבורה, והפעילות  
מועברת לידי הנשים שהיא חוסה בצלן. זוהי רגרסיה אל תקופה ינקותית, שבה  
לא היתה הגיבורה יכולה לספק את צרכיה בעצמה, ואפילו לא לדבר, אלא רק  
לצעוק ולבכות, ובה היה צורך לנחש לא רק מה היא צריכה אלא גם מה היא  
מרגישה, או רוצה לומר, ולומר זאת במקומה. [...] זוהי רגרסיה לגיטימית,  
פולחנית, מוכרת, הבאה למנוע את הרגרסיה האינדיבידואלית, הפרטית, המטרופת  
– והמקוננת, המדברת על "היא", או בשמה, אל ה"אתה" – ממלאת בה תפקיד  
חיוני."

וכך, "כיוון שהמתיחות בין ה'אתה' וה'אני' היא ללא נשוא,  
נוח יותר ל'אני' להתלבש בדמות 'היא' – ולהופיע כמתווך בינה לבין ה'אתה'".  
זוהי אפוא מעין התחפשות או התחבאות, ו"השיר כולו הוא שורה של סימנים  
לפיהם יש לגלות על מי מדובר", שכן כל דבריה של ה"אני" על ה"היא" הם  
כרמזים לפתרון החידה, לגילוי זהותה של ה"היא", ורק בסיום מתבררת הזהות  
ביניהן, נפתרת ה"חידה" ונגמרת ה"רגרסיה", והמתאבלת יכולה לחזור  
לתפקוד נורמלי, כמבוגרת בחברת מבוגרים. בזכות התיווך של המקוננת.  
התופעה שְׁשָׁלוֹ מבקש להסביר באמצעות מודל זה של  
המקוננת היא השניות של האני, המאפיינת כמעט את כל שירתה של

רביקוביץ: החלוקה ל"אני" ו"היא" (או "אני" ו"הם"/"אתם"), הקריאה והכמיהה אל האחר, ובעיקר, כפי שהראתה תמר הס לעיל, השניות שבין חשיפת הדיכוי והרצון להשתחרר ממנו לבין הכניעה לו. שְׁלוֹ מעגן את השניות הזאת בסיטואציה "טבעית" של אבל ובתפקידן ה"טבעי", ולכן ה"לגיטימי" של הנשים בה. כלומר, הוא מדבר במושגים מהותניים שביסודם הנחות היסטוריות, פסיכולוגיות וסוציולוגיות הנתונות כביכול מראש בדבר "נשים" ומקומן ב"חברה". מבנה הכותרת של מאמרו, משפט שמני חסר אוגד, מגלם בתמציתיות את יחס הזהות האימננטית-כביכול שרואה שְׁלוֹ בין רביקוביץ לבין "המקוננת", כתפקיד וכפונקציה פסיכולוגית ופולחנית.

אולם כל נסיון להבין מה פירוש הדבר להיות "משוררת מקוננת" במסגרת המודרניזם הישראלי של שנות החמישים – כלומר, כיצד משתלבים הזמנים, ההקשרים והתפקידים השונים: העתיק והעכשווי, המקוננת המקראית והמשוררת המודרניסטית – יוביל לשאלות שיערערו על הטבעיות-כביכול של מודל המקוננת של שְׁלוֹ: למה לה לרביקוביץ להיות מקוננת? האם וכיצד היא מנצלת את העמדה הזאת, ולאילו מטרות? שאלות אלה מובילות בהכרח למסקנה שהמקוננת היא בעצם קונסטרוקט תרבותי-חברתי, היסטורי ופוליטי, שרביקוביץ יוצרת כעמדה וכפרסונה ומנצלת כדי לדבר בה וזרחה.

ההבדל בין תפיסת המקוננת כמהות/זהות לבין תפיסתה כקונסטרוקט כרוך גם בהבדלים במשמעותה, במקומה ובתפקודה. שכן שְׁלוֹ, בהסתמכו על קטגוריות מהותניות כדי להסביר את תפקידה המתווך של המקוננת, מציג את הקינה, הן זו המקראית והן זו של רביקוביץ, כתהליך אישי בלבד, תראפיטי של התאבלות "אוניברסליסטית", אקזיסטנציאלית על "טעם הקיום", "קינה על אובדן הפלא המתחלפת בקינה על אובדן הנעורים", "שוואה [...] שאינה תלויה באסון או במחסור, אלא בדברים שאינם ניתנים לשינוי [...]". היינו, בקיום האנושי עצמו.

קריאה זו של שְׁלוֹ סימפטומטית לקריאה של שיח לאומי את שירתן של נשים בתוכו. דן מירון כתב כי בספרות העברית של ראשית המאה "מתפרש נסיון חייה של הצעירה היהודיה על הרוב כנסיון אישי-פרטי, ואילו נסיון חייו של הצעיר היהודי מוצג כמטונימיה של התנסות לאומית".<sup>3</sup> בכך ניסח מירון בתמצית את אחת הדרכים העיקריות שבהן מרחיק כל שיח לאומי את הנשים היוצרות בקרבו ומונע מהן את האפשרות להתכונן כסובייקט אינדיבידואלי-אוניברסלי, "נטול מיגדר" – דרך השליטה במעשי הייצוג ובמושג הייצוגיות בכלל.<sup>4</sup> ראוי להוסיף במאמר מוסגר כי מירון מרמז כאן בעצם, אולי מבלי משים, לשתי זירות שונות שבהן מתרחש התהליך הזה: הפועל "מוצג" מתייחס לתהליך הכתיבה, הנעשה בידי הסופרים בתוך היצירות, ואילו הפועל "מתפרש" מתייחס לתהליכי הקריאה, הביקורת והפירוש. שתי הזירות ושני המגוונים משלימים אלה את אלה ופועלים במשותף.

במלים אחרות, הקאנון תופס ומציג את המשוררות כשוליות לנרטיב הלאומי, כל אחת כמקרה מיוחד לעצמו שאינו יכול לייצג באופן ישיר ומשכנע את הקולקטיב, ולכן ייצוגיהן בספרות אינם יכולים לקבל תוקף נורמטיבי. תפיסה זו באה לידי ביטוי ברור אפילו במושג "שירה" עצמו ובמה שהיא נבדלת ממנו, למשל "שירה נשית". "שירה" פירושה, באופן ממילאי

3. דן מירון, אמהות מייסדות, אהיות חודגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1991, עמ' 67.

David Lloyd, *Nationalism, A and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1987

5. שם, וכן מן חבר, "גורו לכם מן הגלוצאים" - המאבק על הקאנון בספרות העברית, תיאוריה וביקורת 5, סתיו 1995, עמ' 55-77, בייחוד עמ' 61-63.
6. וראו, Mary Ellman, *Thinking About Women*, Harvest/HBJ, New York, London, 1968: היה שם, "משוררת בקהל משוררים": על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת ומנן, סדן: מחקרים בספרות עברית, ב, תשנ"ז, עמ' 203-240.
7. על תהליכים אלה של עיצוב האישי-אוניברסלי בחברה ובמחשבה המערבית המודרנית ראו למשל ניתוחה המצויין של ג'ואן סקוט, *Universalism and the History of Feminism*, "Differences" 7:1, 1995, pp. 1-14; David Lloyd, "Analogies of the Aesthetic: The Politics of Culture and the Limits of Materialist Aesthetics," *New Formations* 10, 1990, pp. 109-126; Lawrence Venuti, "The Ideology of the Individual in the Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot," *Boundary 2*, 14: 1-2, Fall 1985 - Winter 1986, pp. 161-193; בספרות העברית ראו חם 1995 (לעיל, הערה 5). מיגרד הוא רק אחת מכמה קטגוריות המצטבות את שיפוט הטעם. קטגוריה נוספת היא, למשל, גזע (כלומר "לובן").
8. ואגב, מעניין שכל דור ספרותי וכל "שורה ראשונה" של משוררים נושלת קראים שומרים, כך נראה, "משכבת" אחת למשורת "טובה", מרכזית או "יצוגית", וראו גם שחם תשנ"ז (לעיל, הערה 6), עמ' 203: רחל לצד שלונסקי. אצ"ג. למדן. קרני. פוגל ועוד; לאה גולדברג לצד אלחנן ושלונסקי; רביקוביץ לצד זך, עמית ואבידן; וולך לצד של הורביץ וויזלטר. דומה שם המשוררות עצמן מרגישות צורך להיאבק - ו/או

עד לבלי הכר, שירה שהיא בו בזמן אישית ואוניברסלית - ולכן, **בזכות זאת**, גם ציבורית-לאומית הראויה וכשרה לייצג את ה"עם" או ה"אומה".<sup>5</sup> המושג "שירה נשית", לעומת זאת, נושא קונוטציות ברורות של שירה פרטית ואישית בלבד המאופיינת לעתים קרובות כ"פשוטה", "מינורית", "רגישה", "עדינה" וכן הלאה.<sup>6</sup> חלוקה זו משכפלת, כמובן, אותם יחסים בין האינדיבידואלי-אוניברסלי הגברי, שיש לו תוקף ייצוגי במסגרת הקהילה הלאומית. לבין (מה שנתפס ומיוצר כ)פרטיקולרי ולא מייצג. חלוקה זו נקשרת ונתמכת במושגים אוניברסיטאיים של איכות ומהות. ולצדן, בסתירה לכאורה, בתחושות סובייקטיביות של הנאה וסלידה אסתטיות (אלה גם אלה הבניות תרבותיות ותוצרים של השיה על האסתטיקה השליט במחשבה האירופית למן המאה השמונה עשרה).<sup>7</sup>

דליה רביקוביץ איננה, כמובן, קודבן של קאנון שהתעלם או הסתייג ממנה. נהפוך הוא: מראשית דרכה, באמצע שנות החמישים, היא הוכרה כמשוררת מן השורה הראשונה (שורה המאוכלסת כמעט רק משוררים גברים).<sup>8</sup> ויצירתה עמדה בכל הקריטריונים של "שירה", היינו, "שירה טובה", שהאישי בה מקבל תוקף אוניברסלי. יתרה מזו, "אישי" זה אף הוכר מלכתחילה כנשי. דא עקא, זו בדיוק הסיבה שמנעה ממנה, כמובן מסוים, את האפשרות לייצג, או להיתפס כמייצגת, את הקולקטיבי; כלומר, דווקא כיוון שנתפסה כ**משוררת** (אישית-אוניברסלית) נמנע ממנה להיות "אישי-אוניברסלי" (בזכר), כלומר גבר "נטול מיגדר" שייתפס כ"מטונימיה של התנסות לאומית".<sup>9</sup>

קריאתו של שְלו היא דוגמה למהלך הזה: מצד אחד הוא מכפיף את רביקוביץ (או מראה כיצד היא נענית) לכללי האישי-אוניברסלי (הגברי) ומודד אותה במושגי המהות והאיכות ה"אוניברסיטאיים", כדי להוכיח שהיא ראויה להיכלל בקאנון; בה בעת, בהשעינו את היסוד האישי-אוניברסלי של הקינה על עובדת נשיותה של רביקוביץ, הוא מגביל את תפקידיה, משמעויותיה והשתמעויותיה של הקינה לתחום הפרטי בלבד, הפסיכולוגי והאקזיסטנציאלי. וכך, לא פחות משהוא מזהה את רביקוביץ עם המקוננת זהות טבעית-כביכול, הוא גם **מקצה** לה, למעשה, את העמדה הזאת. הערכתו הגדולה את רביקוביץ מתאפשרת על ידי כך שהוא תוחם אותה בגבולות הזהות והתפקוד הנשיים המסורתיים, ובמסגרת תפיסה מסורתית שלהם. כאמור, הנטייה לקריאה אישית-פסיכולוגית איננה נחלתו של שְלו בלבד, אלא היא רווחת בביקורת על ספרות נשים בכלל, וגם על שירתה של רביקוביץ. דוגמה נוספת היא התמקדותו של קורצווייל ב"מפה הגיאוגרפית הפנימית" וב"אכזוטיקה הפרטית" של רביקוביץ.<sup>10</sup> קריאה כזאת באה על חשבון קולות נוספים שרביקוביץ מדברת בהם ועל חשבון פונקציות אחרות של עמדת המקוננת עצמה.<sup>11</sup> שכן, כפי שנראה, רביקוביץ איננה מדברת רק בקולה הנשי-מסורתי של המקוננת, אלא גם בקולותיהם הגבריים והלאומיים במובהק של נביאים (ולא נביאות!); קינתה איננה רק אוניברסלית ואיננה מוסבת רק על טעם הקיום, אלא גם על מצב היסטורי מסוים ותוך זיקה להקשר הלאומי, הפוליטי והתרבותי של זמנה.

במאמר זה אציע קריאה פמיניסטית באחד משיריה הראשונים של רביקוביץ, "ביאת המשיח", שנדפס בתוך *אהבת תפוח הזהב*.<sup>12</sup> ברבים משירי הספר הזה, ובייחוד באלה הסמוכים ל"ביאת המשיח" ("דעת

לנבון נקל", "עמוד התיכון", "מושיע", "תרי"ג מצוות ואחת", "כף יד רשעה" ועוד), עוסקת הדוברת באביה, ביחסיה עמו ובמותו הפתאומי. כמה משירים אלה זכו להתייחסויות של הביקורת במסגרת הדיון על הנהייה אחר האב המת כנושא מרכזי בשירתה של רביקוביץ בכלל.<sup>13</sup> אבל "ביאת המשיח" לא נידון בדרך כלל בהקשר זה, ולמעשה, למיטב ידיעתי, לא נידון כלל. אולי אין כאן מקריות: ייתכן שמצד אחד, הקשרו הקולקטיבי-החברתי הברור ואופיו ה"מְשָׁלִי" של השיר לא איפשרו, כמוסבר לעיל, לקרוא אותו כ"אישי-אוניברסלי", אבל מצד אחר, העדר התייחסות מפורשת לאב (שלא כמו בשירים הסמוכים לו) מנע גם קריאה נשית-ביוגרפיסטית. באמצעות תפיסת ההבחנה בין האישי-פרטי לציבורי-לאומי כמוצרת על ידי שיה תרבותי-לאומי במטרה לשרת, לייצר ולשכפל מצב עניינים ואינטרסים מסוימים (לאומיים ופטריורכליים) אנסה אפוא, במקום לקרוא את השיר כ"אישינשי" או כ"ציבורי-לאומי", לבחון את עצם הדיכוטומיה הזאת – כיצד היא מעוצבת ומובנית, כיצד היא פועלת – וכן לקרוא נגדה, או מעבר לה, גם בשירים עצמם: כיצד מייצגת רביקוביץ את האישי והנשי ואת הציבורי-לאומי והגברי ואילו יחסים היא קושרת ביניהם? כיצד היא משתמשת, מתוך מקומה כאשה בתוך או בדרך אל הקאנון של הספרות העברית בשנות החמישים, בקטגוריות (הדיכוטומיות) של ה"אישי-הנשי" וה"לאומי-גברי"? ובמקביל, כיצד היא משתפת בשיח זה דרך ייצוגיה את הקטגוריות האלה?

בקריאתי את "ביאת המשיח" אנסה להראות כי השיר מסרב לעצם ההבחנה הזאת, מערער עליה ומסכל אותה: רביקוביץ מנכיחה את הנשיות ומעצבת-ממקמת אותה כצומת המרכזי של השיר, שבו עוברים ומצטלבים לבלי התר האישי והציבורי, הפרטי והלאומי, עבר (הווה) ועתיד, הגולה וארץ-ישראל, הגברי והנשי, החיים והמתים. השיר מספר סיפורים שונים, ש"פקעת הנשיות" (והמוות) היא המקל בגלגלים המונע אותם מלהתקדם ולהצטרף יחד לסיפור קולקטיבי לאומי-אישי טלאולוגי אחד, ומפרק אותם – או חושף את היותם מפורקים – לסיפורים חלקיים, שברי סיפורים שאינם מצטרפים אלא מקבילים ונאלוגיים זה לזה, מעומתים זה עם זה, מכוננים ואף הורסים זה את זה. רביקוביץ חושפת את הקשרים ההדוקים בין האישי-פרטי (הביוגרפי והנשי) לציבורי-לאומי ואת הברית בין הלאומיות לפטריורכיה, ומעצבת באופן מורכב ביותר את מקומה של האשה במסכת הקשרים הזאת כמרחק, שהוא לכן גם מסוכן. כפי שנרמז לעיל, היא גם משלבת את קולותיהם של המקוננת ושל הנביא ליצירת קול שיש לו בה בעת סמכות לאומית-מוסרית (שהיתה שמורה כמעט רק לגברים) וסמכות נשית-רגשית מתווכת ומייצגת. שני הקולות מחלחים זה בזה – הנביא הופך לרגשי, המקוננת מתגלה כלאומית. באמצעות עיצוב זה רביקוביץ משתפת הן בשיח הציבורי על המשיחיות והציונות, שהעסיק את החברה הישראלית הצעירה, והן במאבק (הקולקטיבי) של שירת התקופה לאינדיבידואליות ול"הפרדה" של האישי-הפרטי והקונקרטי מן הקולקטיבי, הלאומי והסמלי.

נתפסות כנאבקות – על המשבצת היחידה הזאת, וראו מירון 1991 ולעיל, הערה 13, עמ' 25; הלית ישורון, "יזנה וולך אפריל 1984", ראיון, *חדשים* 4, סתיו 1984, עמ' 105–117; דליה קרפל, "האלוצ'ינאציה של כאב", ראיון עם יזנה וולך, *מעייב*, 2.8.1985. 9. דומה כי זהו מצב הפוך בדיוק, באופן סימטרי, למצבה של אסתר ראב, למשל, שהקאנון הוכרח למוחק את נשיותה כדי לקבלה כ"מטורר", וראו חוטל צמיר, "אהבת מולדת ושח חושיים: על שיר אחד של ראב והתקבלותו הגברית", *תלאוריה* וביקורת 7, חורף 1997, עמ' 125–145, ובייחוד עמ' 128–131. 10. ברוך קורצווייל, "שירי דליה רביקוביץ – אחד הגילויים החשובים ביותר בשירתנו הצעירה" ועל *חורף קשה*, *הארץ*, 9.1.1965; וראו גם מירי ברוך, *עיונים בשירת דליה רביקוביץ*, עקר, תל אביב, 1973; רבקה גורפיין, "אל מעבר למלים: כף יד רשעה" – דליה רביקוביץ", *עם שירים ועם סיפורים*, מסדה, רמת גן, 1972, ועוד. 11. מן הראוי להוסיף כאן בהסתמכות כי אֶבְרָהָם זו איננה חלה במידה שווה על כל ניתוחו של שָׁלוֹ. לקראת סיום מאמרו, למשל, הוא כותב כי "במסגרת הניכור למיתוס ההיסטורי המשותף לה ולרבים אחרים מבני דורה [...] מהווה ירושלים [בשירים שרביקוביץ מקדישה לה] בחינת יוצא מן הכלל מדהים, מעין נקודה מיוחדת במינה שבה נפגשים מיתוס היסטורי טבעי ואישי בעת ובעונה אחת" (לעיל, הערה 1). בכך מציע שָׁלוֹ גם פסיכולוגיזציה וסובייקטיביזציה של הפוליטי – אבל גם, כמובן, ההפך (וראו להלן). 12. דליה רביקוביץ, *אהבת תפוח הזהב*, ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי, תל אביב, 1959, עמ' 23. השיר פורסם לראשונה במשא, *למרחם*, 11.11.1955. 13. ברוך קורצווייל, "שיריה של דליה רביקוביץ" (על *אהבת תפוח הזהב*, *הארץ*, 25.12.1959; מאיר ויזלטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", *הארץ*, ספרים, גליון 132, 6.9.1995, וכן ברוך 1973 וגורפיין 1972 (לעיל, הערה 10).

"ביאת המשיח": בין סיפור למשל, בין עבר להווה

ביאת המשיח

א. לילה תמים עמדו אנשים על פתחם,  
 לילה תמים חכו אנשים למשיחם,  
 שמכרו בתיהם לזרים לרצונם ולא על כרחם  
 לא משיח ככל האדם אשר יתנחם.

המאמינים:

אם אתה לא תבוא אלינו  
 מי יבוא?  
 איך נשליך יתבנו: בואה!  
 ולא יבוא?  
 אם מכרנו את כלי ביתנו  
 העבטנו את נכסינו,  
 וכספנו צרור אצלנו  
 בעוקרים ללכת מפה -  
 ועמדנו על סף ביתנו  
 שאיננו לא עוד ביתנו  
 וחכינו לאושפיונו  
 היוכל שלא יבוא?  
 אם אתה לא תבוא אלינו  
 מי יבוא?  
 כלום אפשר שבקשנו: בואה!  
 ולא יבוא?

ב. לילה תמים חכו על פתחם  
 משיח לא בא אליהם לנחותם,  
 שמא משיח ככל האדם  
 יען הפך דבורו ונחם.

המאמינים:

כלום שדה של מתים לזכרת  
 את החי?  
 כלום שדה של מתים בולצת  
 את החי?

הנה בְּתִינוּ מְכֹרִים  
 וְרַב הַגְּנוּ לְאַחֵרִים  
 וּמְקֹמְנוּ כְּשֶׁדָּה־מְתִים  
 הֵם הַרְבִּים וְאַנְחֵנוּ הַמַּעֲטִים.  
 כְּלוּם שְׂדֵה שְׁל מֵתִים לִיְכַדֵּת  
 אֶת הַחַיִּי?  
 כְּלוּם שְׂדֵה שְׁל מֵתִים בּוֹלְעֵת  
 אֶת הַחַיִּי?

כפי שאראה מיד, רביקוביץ מספרת כאן מחדש את סיפורם ההיסטורי של מאמיני שבתאי צבי, שמכרו את בתיהם ואת כל רכושם כדי לעלות לארץ עם בואו הקרב של המשיח, ועתה – השיר מתרחש בלילה אחד – הם מחכים לו שיבוא לקחתם. חלק א' מספר על ראשיתו מלאת התקווה של הלילה, ואילו חלק ב' מתרחש בסוף הלילה, כשכבר ברור כי ציפייתם נכזבה וכי המשיח לא יבוא. רגע ההתפכחות מסופר בבית השלישי, כאשר מתברר כי המאמינים נקלעו למצב ביניים טרגי, בין הכנותיהם האקטיביות לעלייה (מכירת הבתים והרכוש) לבין הציפייה הפסיבית, ההכרחית, למשיח שלא יבוא.

מצד אחד, הדמיון הברור בסיטואציית הסיפר והכינוי "מאמינים" – כך ורק כך כינו עצמם מאמיני שבתאי צבי – יוצרים את הדושם שאכן, על פרשה היסטורית זו נסב השיר.<sup>14</sup> מצד אחר, הלשון הגבוהה וטון הדיבור המרוחק, האגדתי-אפי של הדובר/ת,<sup>15</sup> ובייחוד ההתייחסות למאמינים כ"אנשים", ללא ה"א הידיעה – כל אלה יוצרים עמימות באשר למקומה ולזמנה של הסיטואציה המתוארת ואף באשר לזהותם של האנשים. נוצר אפוא פער מתוח בין הקונקרטריות לעמימות, פער המעמיד בסימן שאלה את מעמדם הייצוגי של המאמינים ושל הסיפור השבתאי ההיסטורי: האם הם נושא השיר, או שמא הם מייצגים דברים או אנשים אחרים? (ואם כך, מיהם ומהם, ואיך הם מיוצגים? ומה היחס בין המשל לנמשל?) דווקא אל מול הפיתוי הקל, השקוף, לזהות את האירוע ההיסטורי המסוים, בולט, כמדומה, סירובו של השיר להתמסר לו. מתח זה עומד במרכז השיר: כשם שהשיר מזמין אותנו לקרוא אותו כמעין משל היסטורי או אלגוריה – כאשר עלינו, הקוראים, ליצור סיפור מקביל, אידיאלימוסרי ו/או אקטואלי דרך השלמת החסר ויצירת קשר בין ההווה לעבר<sup>16</sup> – כן הוא עצמו מסכל, כפי שנראה, כל נסיון כזה. הסיפור ההיסטורי וההווה יתבררו כמקבילים זה לזה וכממשיכים זה את זה בעת ובעונה אחת.

קשירת הקשרים בין הסיפורים השונים תתאפשר דרך בחינת היחסים ה"אנכיים", הטקסטואליים, בין ה"עלילה" הגלויה לבין רשת המקורות שהיא משוקעת בהם, וכן דרך בחינת היחסים ה"אופקיים" בין שני הקולות הדוברים בשיר, של הדוברת ושל המאמינים. משתי הבחינות הבית האחרון, השונה באופן בולט משאר הבתים, הוא נקודת המשבר הקריטית. שלושת הבתים הראשונים מאופיינים בחזרות רבות, במקצב מוזיקלי אנטיפוני ורפטטיבי וברצף סיפורי קוהרנטי ובהיר, המתרחש, ככל הנראה, בגולה. הבית

14. מחקרי השבתאות הרבים שפרסם גרשם שלום החל מ'1937, מאז מאמרו הפרוגרמטי "מצווה הבאה בעבירה" (תרצ"ז) ולאורך כל שנות הארבעים והחמישים (בעיקר בכתביהעת ציון), עמדו במרכז התודעה התרבותית והחברתית בארץ ועיררו פריחה של מחקרי שבתאות בכלל. אין כל ספק שרביקוביץ הכירה ויטב ומקריב הן את המחקרים והן את הפולמוסים (בייחוד בזהותה תלמידתו של ברוך קרצווייל, ממתנגדיו הבולטים של שלום). לערויות על מאמינים שמכרו את בתיהם ורכושם והתכוננו לעלות לארץ ראו גרשם שלום, "תעודות שבתאיות חדשות מספר ת"ע" רוח", ציון ז, תש"ב, עמ' 179; "רשימות מאטליה על התנועה השבתאית בשנת תכ"ו", ציון י, תש"ה, עמ' 61-62, 66, וכן בספרו המאוחר יותר, שבתאי צבי, עם עובד, תל אביב, 1957, עמ' 364-365, 439-440, 543, ועוד). על הכינוי "המאמינים" ראו גרשם שלום, "מצווה הבאה בעבירה", כנסת ב, תרצ"ז, עמ' 110; מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, מיסד ביאליק, ירושלים, 1974, וכן שלום 1957 (לעיל), עמ' 193 ועוד.

15. מכאן ואילך אנקוט לשון נקבה, אם כי להשהיית הגילוי של זהות הדובר/ת נודעת, כפי שנראה, חשיבות חשובה במעלה בשיר.

16. יראו ולטר בנימין, עמדה כתבים, חלק ב: תרומים, תרגום ד"ר יונג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1996 (1925), עמ' 26-29.

17. המלה "קשר", במובן "knot", הולמת כאן יותר, שכן גלוי בה יותר יסוד ההפרעה והשיבוש, אבל השימוש הרב בה במובנה האחר, המטפורי, של "יחס" או "זיקה", יוצר סרבול ואי-בהירות, ולכן העדפתי את "פקעת".

האחרון, אף כי גם הוא מוזיקלי ורבי-חזרות, טורף את הקלפים. הוא תמוה ואינו עולה בקנה אחד עם קודמיו, אוצר המלים בו חדש וזר לשאר השיר, שדה הדימויים שלו הוא בעיקר ארץ-ישראלי, ומקומו – "שדה של מתים" – איננו ברור. "שדה של מתים", המופיע כאן בלשון נקבה (כבלשון חז"ל), הוא כעין פקעת סרבנית שבה "נתקעים" הסיפורים השונים, מתערבבים ומתפצלים (או מוכפלים) זה בזה.<sup>17</sup> אף שהיא בולטת בחריגותה ומעוררת תמיהות רבות – מהי בדיוק, מדוע בלשון נקבה, ומדוע היא מאיימת ללכוד ולבלוע את החי – מתברר שהוטיה נמשכים מראשית השיר ולכל אורכו. בה טמון הפתרון – דרכה אפשר להתיר את הסיפורים זה מזה לחוטים שונים ונפרדים – אבל, כפי שנראה, היא גם שמסכלת כל אפשרות לפתרון.

כך קורה גם עם שני הקולות שבשיר, זה של הדוברת וזה של המאמינים. עד לבית הרביעי נדמה שהם מובחנים זה מזה: לשונה של זו מקראית, סגנונה סיפורי-אגדתי, טון הדיבור שלה גבוה והחריזה סדורה, מלרעית-גברית (קרו אחד בכל דבריה: "יחס"), ואילו דברי המאמינים הם בלשון חז"ל, סגנונם דיבורי והחריזה קלושה, מלעילית-נשית (גם כאן קרו בולט אחד: "נו"). לכאורה, קולות אלה גם משלימים אלה את אלה בהרמוניה אנטיפונית, אבל לאמיתו של דבר ההפרדה איננה מוחלטת. בשלושת הבתים הראשונים יש חלחול דק של הקול המקראי (של הדוברת) אל זה החז"לי (של המאמינים), ובבית הרביעי הופך החלחול לפלישה רבתי ולערבוב היוצרות. נוסף על כך, כבר מן ההתחלה שורר בין שני הקולות מתח רב שמקורו בפער של ידיעה ושל סמכות לטובת הדוברת, שדבריה מכילים-מנבאים את שעתיד לקרות. אבל אם בשלושת הבתים הראשונים זהו מתח סמוי בלבד, הרי בבית הרביעי הוא הופך לאימה גלויה.

אבל נתחיל מן ההתחלה. דבריה הראשונים של הדוברת נראים כתיאור פתיחה תמים, כמעט אגדתי:

לִילָה תָּמִים עָמְדוּ אַנְשִׁים עַל פֶּתַחם,  
 לִילָה תָּמִים חָכוּ אַנְשִׁים לְמִשְׁיָחם,  
 שָׁמְרוּ כְּמִיָּחם לְזָרִים לְרִצּוֹנָם וְלֹא עַל פְּרָחם  
 לֹא מְשִׁיחַ כָּכָל הָאָדָם אֲשֶׁר יִתְנַחֵם.

השורה האחרונה היא מעין מבע משולב שבו מביעה הדוברת, מתוך הזדהות עם ה"אנשים", בטחון ודאי בביאת המשיח, לאמור: כיוון שהמשיח איננו ככל האדם – הוא אינו משקד ואינו מתחרט, ולכן ודאי כי יבוא. אבל המקורות המקראיים של המשפט, שניים במספר, מהפכים את המשמעות הזאת היפוך אירוני-טרגי. המקור העיקרי הוא הפסוק "וגם נצח ישראל לא ישקר ולא ינחם, כי לא אדם הוא להנחם" (שמואל א טו, כט) – מהודעתו של שמואל לשאול על החלטתו של ה' לקרוע מעליו את המלכות כיוון שהפר את הוראתו המפורשת להרוג את כל עמלק והחליט על דעת עצמו לחמול על השור והבקר ועל אגג, מלך עמלק; כלומר, שאול מואשם שעשה דין לעצמו, מתוך יומרה להיות רחום וחונן יותר מה' ובמקומו, ומתוך בטחון שאין כאן אלא מעשה של אמונה מצדו (שם, יג). הרטתו של ה' על שהמליך את שאול (והחלטתו לקרוע מעליו את המלכות) היא-היא אפוא ההחלטה או ההבטחה שעליה לא תהיה חרטה.

גם את הבטחתו של המשיח לבוא – שאיננה מפורשת בשיר אלא משתמעת בלבד, מציפייתם של המאמינים ומן המלה "משיח" עצמה, באשר היא – מִהֶפֶךְ ההקשר המקראי: אין זו הבטחה לגאולה אלא לקריעה ולעונש. רביקוביץ מחליפה את "נצח ישראל", הוא ה', ב"משיח", וכך יוצרת זיהוי מדומה בין מהותו האלוהית של "נצח ישראל" למהותו האלוהית-לכאורה – זהותו המקווה – של "משיחם" של המאמינים. אבל ההקשר של הפרק הופך למעשה את הזיהוי הזה על פיו ומראה שהאנלוגיה היא בעצם בין המשיח לבין **שואל**. כשם ששואל (הראשון שנמשח למלך) הכזיב (את ה') בגאווה ובלהיטותו לתפוס את מקומו של ה' (במקום לציית לו מתוך הכרת ההבדל ביניהם), כך נרמז כי גם "משיחם" של המאמינים איננו "נצח ישראל" ואף איננו המשיח (אלא "משיחם"), ולכן ודאי ש"יתחרט" על "הבטחתו" – שכן מלכתחילה שקרית היא. המקור השני לשורה האחרונה של הבית הזה מאוזכר במלה "לְהִתְנַחֵם", שרביקוביץ משתמשת בה במקום במלה "לְהִנָּחֵם" שבפסוק מספר שמואל. הצורה "לְהִתְנַחֵם" מאזכרת פסוק מקראי אחר, הוזהה בתוכנו לַפְּסוּק מפרשת שואל. זהו משפט שאומר בלעם: "לא איש אֵל יִכְזָב וּבְיָאֲדָם יִתְנַחֵם" (במדבר כג, יט). גם כאן יוצר מבנה התקבולת זהות בין חרטה, או אי־קיום־הבטחה, לבין שקר. פרשת בלעם היא מעין היפוך סימטרי של פרשת שואל: שואל ביקש "לברך" את ה' ונמצא "מקלל" אותו בגאווה־יתר ובאי־ציות; בלעם, כידוע, ביקש לקלל ונמצא מברך. שואל חטא בנטילת החוק (וליתר דיוק, בנטילת הזכות לעשות חסד) לידיו – כלומר, בהעמדת שיקול דעתו מעל זה של ה' – ואילו בלעם הודיע מראש כי אינו יכול (פיזית) אלא לציית ולומר את שְׁיִשִּׁים ה' בפיו (כג, כו; כד, יג).

דרך הדיבור בקולם של שמואל ושל בלעם מעצבת אפוא רביקוביץ את קולה של הדוברת כנביא – ולא כנביאה! – קול המעניק לה יתרון של סמכות וידע על המאמינים. אם בתחילה נדמה היה שהיא מציגה את המאמינים בתמימות ותוך הזדהות אתם עד כדי (ועל ידי) דיבור "בשמים", הרי בקולו של הנביא כבר נרמז כי המשיח הבטיח לשווא (שכן איננו משיח כלל), וברור כי הדוברת לא רק מזדהה עם הטרגדיה שבמצבם אלא גם מבקרת אותם באירוניה מרה. גם את השימוש במלה "אנשים" אפשר להבין כערעור אירוני על אמונתם. בהמשך השיר עוד יתחזק קולו של הנביא.

המאמינים ממחישים ומשחקים את דברי ההקדמה של הדוברת ואת עצמם בתפקיד הכפול של "אנשים", קורבנות תמימים של אסון שאינם יודעים עליו עדיין, ושל "מאמינים" ששמו מבטחם במשיח־שקר ובכך הביאו על עצמם את אסונם. דבריהם מגווסחים כסדרה של חמש שאלות רטוריות החוזרות ומביעות בטחון ודאי בביאת המשיח מיד, תוך נסיונות להוכיח אותה בשרשרת של טענות טאוטולוגיות:

אם אַתָּה לא תבוא אֵלֵינוּ  
 מי יבוא?  
 איך נְשַׁלֵּךְ יְהִבְנוּ: בּוֹאָה?  
 וְלא יבוא?  
 אם מְכַרְנוּ אֶת כְּלֵי בֵיתנוּ  
 הַעֲבֹטְנוּ אֶת נַכְסֵינוּ,



וְכִסְּנוּ צִדּוֹר אֶצְלָנוּ  
 כְּעוֹקְרִים לְלֶכֶת מִפֶּה -  
 וְעִמְדָנוּ עַל סֶף בֵּיתָנוּ  
 שְׁאֵי־נָפוּ לֹא עוֹד בֵּיתָנוּ  
 וְחִפְּנוּ לְאִישׁ־שָׁוֶן  
 הַיּוֹכֵל שְׁלֹא יָבֹא?  
 אִם אַתָּה לֹא תָבֹא אֵלֵינוּ  
 מִי יָבֹא?  
 כְּלוּם אֶפְשֶׁר שֶׁבְּקֶשְׁנוּ: בּוֹאָהוּ  
 וְלֹא יָבֹא?

פנייה זו נשמעת כפקודה דרישה שהצנית, כמעט ציווי על המשיח לבוא (על ידי הטאוטולוגיות), ובה בעת כבכיינות ילדותית (על ידי החרוזה המלעילית וריבוי הצליל "נו") וכשוועת אבודים לעזרה. ייתכן אפוא כי גם דבריהם של המאמינים עצמם מכילים את האפשרות, אולי את הידיעה הסמויה, שציפייתם לשווא היא. הביטוי "נשליך יהבנו", הלקוח מתהלים נה, כג - "השליך על ה' יהבך הוא יכלכלך" - כבר מסמן את ראשית הסתננותה של לשון המקרא של הדוברת לתוך לשון חז"ל של המאמינים. בו בדיק נמצאת גם, מנייה וביה, ביקורתה האירונית על המאמינים, שהחליפו את האמונה בה' באמונה במשיח בשר ודם. דווקא הביטוי האמור לציין את גודל אמונתם, וכך להצדיק ולהבטיח את בואו של המשיח, הוא שחושף את גודל חטאם.

החלק השני של השיר מתרחש, כאמור, בסופו של הלילה, כשכבר ברור שהמשיח לא בא ואף לא יבוא. הדוברת מסכמת את המצב בקצרה. באותו טון מרוחק, תמים למראה, של דבריה הראשונים, וכמעט באותן מלים:

לִדְלָה תָּמִים חָפוּ עַל פִּתְחֵם  
 מְשִׁיחַ לֹא בָּא אֵלֵיהֶם לְנַחֲוֹתֵם,  
 שְׁמָא מְשִׁיחַ כָּכֵל הָאָדָם  
 עֵן הַפֶּךָ דְּבִירוּ וְנָחֵם.

שתי שורות הסיום מאזכרות שוב אותו פסוק מפרשת שאול וחוזרות על האירוניה האכזרית מן הבית הקודם: כיוון שאין זה המשיח אלא אדם, היא אומרת. הרי בדי היה מראש כי "יתחרט". כלומר, כי שיקר מלכתחילה. כפי שכבר משתמע מן המקרא, איקיום הבטחה (בידי אדם) כמוהו כשקר, וכאן אכן הופכת ה"חרטה" לכעין לשון נקייה, אירונית, לשקריות ומראש של המשיחית.

השורה השנייה, ובייחוד המלה "לנחותם", מפגישה את הסיפור ההיסטורי של מאמיני שבתאי צבי עם סיפור היסטורי-מיתולוגי נוסף, זה של יציאת מצרים. הצורה החסרה "לנחותם" מופיעה במקרא פעם אחת בלבד, בתיאור ההדרכה האוהבת והמגינה שמעניק ה' לבני ישראל בצאתם ממצרים: "וה' הולך לפנייהם יומם בעמוד ענן לנחותם ולילה בעמוד אש להאיר

18. ראו שלום תש"ב (לעיל, הערה 14), עמ' 14.

19. שלום 1974 (לעיל, הערה 14), עמ' 9-12, וכן גרסם שלום, דברים כגו: פרקי מורשה ותחיה, עם עובד, תל אביב, 1982 (1962), עמ' 66-67.

20. ראו למשל C.S. Liebman and E. Don-Yehiya, *A Civil Religion in Israel: Traditional Judaism and Political Culture in the Jewish State*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 15-19; Adi Ophir, "From Pharaoh to Saddam Hussein: The Reproduction of the Other in the Passover Haggadah," in: L. Silberstein and R.L. Cohn (eds), *The Other in Jewish Culture and Thought*, New York University Press, New York and London, 1994, pp. 208-210, 228-229.

להם, ללכת יומם ולילה" (שמות יג, כא). להעלאת סיפור יציאת מצרים יש כאן משמעות רבה, משום שמדובר בסיטואציה דומה של עזיבה קולקטיבית פתאומית את הגולה באמצע הלילה ועלייה מלאת אמונה לארץ-ישראל, וכן משום שמאמיני שבתאי צבי אכן ראו עצמם כיוצאים ממצרים ובכתביהם הם התייחסו רבות לסיפור זה, ובייחוד לעמוד הענן ולעמוד האש.<sup>18</sup> אבל על רקע הדמיון הברור, הממילאיי-כמעט בין שני הסיפורים בולטים ההבדלים ביניהם: ראשית, יציאת מצרים נעשתה ביוזמתו ובסיועו הישיר של ה' עצמו – שבדיוק בניגוד לו עומד המשיח בשיד, שאיננו דואג לעמו ומשאירים תועים בחשיכה;<sup>19</sup> שנית, יציאת מצרים נוצקה מראשיתה במשמעויות של התגבשות לאומית, ולהבדיל מנסיון העלייה של השבתאים היא הסתיימה בהצלחה, בהגעה לארץ-ישראל וביישובה. ולבסוף, יש הבדל סמוי לכאורה אבל חשוב ביותר בין מקומה של השבתאות כחריג שנוי במחלוקת. מורחק או אף מודחק בהיסטוריה היהודית והלאומית, לבין מעמדה המרכזי של יציאת מצרים בנרטיב הציוני. כאחד האירועים הכולטים שמתקיימות ומסתמלות בהם דווקא רציפות והמשכיות בין ההיסטוריה היהודית לזו הציונית והישראלית (בעיקר, כמובן, בפרקטיקה של חג הפסח).<sup>20</sup>

דרך המלה "לנחותם" מתגנב אפוא לסיפור ההיסטורי והמשיחי של השבתאות הסיפור המיתולוגי-לאומי של יציאת מצרים. אלה הם למעשה שני הסיפורים העיקריים האמורים, דרך הדמיון וגם דרך ההבדלים ביניהם, להסביר זה את זה וכך למלא את הפער שנפער, כזכור, בין הקונקרטיביות ההיסטורית של מאמיני שבתאי צבי (ה"משל") לבין העמימות של ה"אנשים" (ה"נמשל"). לפי זה, אם כן, הנמשל, שהקוראים מונחים לחפשו, ממוקם ככל הנראה בהווה ההיסטורי והלאומי של הדוברת/ רביקוביץ. אם השיר נסוב על ההווה ההיסטורי של הדוברת, דומה שנוצרת כאן אנלוגיה מכוונת בין המשיחיות השבתאית לבין הציונות. אפשר לראות כאן ביקורת חריפה, אירונית-טרגית על הציונות ההגמונית שהחליפה את המשיחיות הפסיבית הגלותית במשיחיות אקטיבית ואופרטיבית, ואת האל, או את שליחו המשיח – במשיח-שקר בשר ודם. עם זאת, אין ספק כי היא גם מכירה בתוצאה הטרגית של מצב עניינים זה – כלומר, בכך שאף על פי שהמאמינים "מייתרים" את המשיח הם עדיין, בעצם, זקוקים לו.

אבל, כאמור, הבית האחרון מגלה כי היחס המשלי בין שני הסיפורים לא יצלח. בית זה נאמר מפי המאמינים המאוכזבים וההמומים. המבינים פתאום כי הם לכודים חסרי-כל וללא משיח. כתחילתו של הבית שתי שאלות סתומות, באמצעו המאמינים מסכמים את מצבם תוך אזכור דבריהם הראשונים. ובסופו חוזרות השאלות הסתומות על עצמן:

כלום שדה של מתים לוכדת  
את החי?  
כלום שדה של מתים בולצת  
את החי?  
הנה בתינו מכורים  
ורב הוננו לאחרים  
ומקומנו כשדה-מתים

הם הרבים ואִנְחָנוּ המְעֵטִים.  
 כלום שְׁדָה של מְתִים לוֹכְדָה  
 אֶת הַחַיִּי?  
 כלום שְׁדָה של מְתִים בּוֹלְעָה  
 אֶת הַחַיִּי?

21. כמעט כל פסקה בפרק לו מסתיימת במלים "יודעתם כי אני ה' דברתי ועשיתי", בחינת הוכחה לבלעדיותו של ה' כמי שמבטיח ומקיים. כן יש כמה סמכויות לשוניות ומצליליות המחזקות את הקשר בין שני הטקסטים: הפועל "הנחתי" בהקשר של תבִּנָּה לארץ מתקשר להנחיה האלוהית ב"לִנְחֹתֵם" ומדגיש את הפסיביות הנדרשת מן העם; השורש פת"ח מהדהד בשיר פעמיים במלה "פתחם" (בדברי הויברג); ובכלל, גם בקטע המקראי וגם בדברי הווברת שולטים צלילי ההר"ת והכ"ף.

22. וראו שלמה זיין (עורך), "בית הפרס", אנציקלופדיה תלמודית, כרך ג, הוצאת המרכז העולמי של המורח, בסיוע מוסד הרב קוק שעליד המורח העולמי, ירושלים, 1951.

23. יהודה איש קריות ראה כי אכן הרשיעו את ישו ועומדים לצלבו, "ויגוּם [!] וישב את שלושים הכסף אל ראשי הכהנים והוקנים לאמר: חטאתי כי דם נקי הסגרת" (מתי כז, ד), ואחר תלה את עצמו. הכהנים לא רצו לקבל את הכסף, "כי שכר דמים הוא", אך לבסוף השתכנעו, וקנו בו את "שדה הוויבר לקבורת הגרים", ומכאן שמו (שם, ו-ח), כלומר, על שום כספו של יהודה. ב"מעשי השליחים" (א, יט) יש גרסה אחרת של אותו סיפור, ולפיה יהודה קנה את השדה ב"שכר הושע" שקיבל תמורת הסגרת ישו, ו"בנפלו בנקעה בטנו וכל מעיו נשפכו החוצה". את השם "שדה הדם" נתנו, לפי גרסה זו, תושבי ירושלים, ולא על שום כספו של יהודה אלא על שום דמו ממש. לכפל המשמעות של "דם" - דם וכסף - יש, למעשה, משמעות גם בהמשך השיר, ברמז לדברי התוכחה של ירמיהו על חטאיו של העם ראו על כך להלן.

סדרת השאלות בסוף השיר מעלה תהיות רבות: מה פשר השאלות ואיך הן מתקשרות לרצף השיר? מדוע מנסחים לפתע המאמינים את מצבם במונחים של חיים ומוות, לכידה ובליעה? מהי ה"שדה של מתים" ואיפה היא? למה "אנחנו המעטים", ומיהם ה"הם" הרבים? ולבסוף, מדוע "שדה" בנקבה?

ב"שדה של מתים" - מעין וריאציה פיוטית ל"בית קברות" - מהדהדים כמה מקורות שונים המעשירים אך גם מטשטשים את זהותה ומקומה של השדה. האחד הוא חזון העצמות היבשות של יחזקאל, שה' מבטיח בו להשיב את העצמות היבשות לתחייה ולהעלותן לארץ-ישראל. "הנה אני פתח את קברותיכם והעליתי אתכם מקברותיכם עמי והבאתי אתכם אל אדמת ישראל. וידעתם כי אני ה' בפתחי את קברותיכם ובהעלאתי אתכם מקברותיכם עמי. ונתתי רוחי בכם וחייתם והנחתי אתכם על אדמתכם וידעתם כי אני ה' דברתי ועשיתי נאם ה'" (יחזקאל לו, יב-יד). יש דמיון ויזואלי ותמאטי ברור בין חזון זה לבין התמונה העולה מן השיר, כשני סיפורים של התכוננות לעלייה על סמך הבטחה אלוהית מודגשת. ה"שדה של מתים" היא כמלכודת הגלות, שהמאמינים אינם יכולים לשוב אליה, מצד אחד - שכן "[...] בתינו מכורים / ורב הוננו לאחרים" - או לצאת ממנה, מצד אחר, שכן היא עצמה מאיימת ללכוד ולבלוע אותם.<sup>21</sup>

חזון העצמות היבשות מאיר אפוא את מצבם של המאמינים באור סוריאליסטי-טרגי ומעורר אימה: הם כמתים שהושבו לתחייה, כלומר התקיים בהם חציה הראשון של נבואת יחזקאל, אבל עדיין הם מחכים לחצי השני - ההעלאה ארצה. ובינתיים הם "באמצע", מתים-חיים הלכודים ב"שדה של מתים", "על פתחם" - פתחם של הקברים. אבל רביקוביץ עוצרת את הסיפור באמצע, באופן שמגלה את המהלך הציוני של תחייה ועלייה לארץ כאבסורדי וחושף סדק טרגי בתפיסת הגאולה המונחת ביסודו, בדיוק בהמרתו את מושגי הגאולה הדתיים במושגים מודרניים-לאומיים "מעשיים". עם זאת, ב-1955, שנת פרסום השיר, ההילכדות בגולה ב"שדה של מתים", רגע לפני השלמת הנבואה והעלייה לארץ-ישראל, יכולה להתפרש גם כהתייחסות לשואה. אם כך, הרי מלבד התוכחה האידיאית-המוסרית כנגד הרעיון הציוני יש כאן גם ביקורת הפוכה, על כך שהציונות לא השלימה את המלאכה מבעוד מועד. מתברר אפוא שהיא היא משיח-השקר שלא הצליח לגאול את כולם.

אבל שני מקורות אחרים לביטוי "שדה של מתים" מסבכים את התמונה, שכן לפיהם מקומה של השדה הוא דווקא בארץ-ישראל: האחד הוא הקטגוריה התלמודית "שדה בוכין" (מועד קטן, ה ע"ב), שטח על יד בית הקברות שדרכו מעבירים את המתים לקבורה (או, על פי פירוש אחר, מספידים בו את המתים),<sup>22</sup> והאחר הוא "שדה הדם" ("חקל דמא" בארמית) שליד ירושלים, הנוכר בפרק על צליבת ישו בבירת החדשה (מתי כז).<sup>23</sup> גם

24. ואנב, לקראת סוף הפרק, מיד כשישו "נפח את רוחו", מתגשם הזון העצמות היבשות של יחזקאל: "[...] והארץ נרעשה ורסלעים נבקעו. והקברים נפתחו ורבים מגופות הקדושים ישני אדמת עפר נעורו. ויצאו מן הקברים אחרי הקיצו ויבאו אל העיר הקדושה [...]"] (שם כו, גא-גז).

מעניין לציין כי דוד רוונטל מציע לזהות בין שדה־בוכין או שדה־יכין לבין שדה חם, וראה דוד רוונטל, "חקל דמא' - שדה בוכין: על השימוש בספרות החיצונית לקביעת נוסח בספרות חז"ל", בתוך: משה בר־אשר ודוד רוונטל (עורכים), *מהקרי תלמוד - קובץ מחקרים בתלמוד ובתחומים גובלים*, מוקדש לזכרו של פרופ' אליעזר שמשון רוונטל, ב, מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשנ"ג, עמ' 490-516. רוונטל סוקר במארו כמה דעות באשר לשמו ולמקומו של שדה חם: היו חוקרים שהציעו לקרוא "חקל דבך", מן השורש הארמי דבך (שפירושו שכב, נח, ישן, מת), כלומר "שדה מתים"; בית קברות" נקלוסטרמן 1883, אצל רוונטל, שם, עמ' 500. אחרים העלו אפשרות של קשר גיאוגרפי ולשוני בין אותו "שדה חם" מן הבדית החרשה ל"שדה מוות" ו"חצר מוות" (במובן בית קברות - בין השאר על סמך רש"י, ברכות יח ע"ב, וכן למלה "שדמות", הנכתבת כצירוף "שדה" ו"מוות" (שם, הערה 61). למעשה, רוונטל מאוכרז באת מחקרים שפורסמו בתרביץ בשנים 1933 ו-1948, ואין זה כלל מן הנמנע כי רביקוביץ הכירה אותם - או, כמובן, את המקורות עצמם.

"שדה חם" קשור אפוא במוות (הן מותו של יהודה והן ייעודו החדש כבית קברות לזרים) ובמשיחיות בשך ודם.<sup>24</sup>

לפי מקורות אלה, ארץ־ישראל היא מקום ההתרחשות של הסיטואציה השירית והיא שהופכת - או מתבררת - ל"שדה של מתים", "שדה בוכין" או "שדה דם": שיש בה חשש טומאה אבל היא טהורה, שנקנתה בכספי רשע ויועדה לקבורת גרים, שמאיימת ללכוד ולבלוע את החי. ואכן, למעשה, כפי שנרמז במלה "לנחותם" וכפי שציינו בתחילה, שדה הדימויים בבית זה מרמז כולו לארץ־ישראל, ובכך הוא משמש את "עלילת" השיר: הפועל לכ"ד משמש במקרא כמעט אך ורק במשמעות של כיבוש, והוא רווח במיוחד בסיפורי כיבוש הארץ בידי יהושע (למשל יהושע י, א). השדה ה"בולעת את החי" מאזכרת את העונש שניתן לקורח ולבני עדתו בדרך לכנען, על שקראו תיגר על משה ועל ההירארכיה האלוהית וניסו להתנבא: "[וַתִּבְקַע האדמה אשר תחתיהם. ותפתח האדמה את פיה ותבלע אותם ואת בתיהם ואת כל האדם אשר לקח ואת כל הרכושי" (במדבר טז, לא-לב). כן מהדהדים כאן גם דבריהם המפורסמים של המרגלים לפני הכניסה לארץ - "ארץ אוכלת יושביה היא" (במדבר יג, לב). רמז מובהק נוסף הוא המשפט "הם הרבים ואנחנו המעטים", המאזכר את המיתוס הציוני־ישראלי המסביר את קיומה של מדינת ישראל כשילוב מוצלח של גבורה מעשית עם מעשי נסים, ובה בעת משמר תחושה של מצור ושל הבדל ברור, "מטאפיזי", בין "טובים" ל"רעים". בהקשר של הבית כולו מקבל גם המשפט הזה משמעות נוספת: לא רק "רעים" רבים מול גיבורים "טובים" מעטים, אלא גם מתים רבים מול הדוברים (החיים עדיין) המעטים. שתי המשמעויות מצטרפות אפוא לעיצוב ה"שדה של מתים" גם כשדה קרב, או שדה קטל (ועל כך עוד ארחיב בהמשך). כל אלה מרמזים שהמאמינים "כבר" נמצאים בארץ, כאילו נעשתה להם מין קפיצת־הדרך מראשית הלילה שבחלק הראשון, בטרם עלייה, אל סוף הלילה בחלק השני - קפיצה שהיא גם המשך. הסיפור האחד שמספרים שלושת הבתים הראשונים של השיר מתפצל (או מוכפל) כאן אפוא לשני סיפורים שונים המתרחשים במקביל, בעת ובעונה אחת: המאמינים נלכדו בגולה, בטרם עלייה, אך "פתאום", מבלי שזוו ממקומם, הם נמצאים גם בארץ. דבריהם חלים עתה על שתי מציאויות שונות, או מציאות אחת שהוכפלה (ואף שולשה); וכמוה הוכפלו גם המקום, ה"שדה של מתים", זמנו ומהותו.

רביקוביץ מספרת כאן סיפור שמראשיתו הצטייר, כזכור, כמשל היסטורי שנמשלו נבנה לאורך השיר, דרך המפגש של סיפורם של המאמינים עם האזכורים וההקשרים המקראיים, שהיו קשורים ברובם במשיחיות־שקד, באנשים שהתיימרו לעקוף את ההירארכיה האלוהית או לקרוא עליה תיגר - שאול (ומולו שמואל ובלעם), ישו, קורח, וכמובן, שבתאי צבי - אם בארץ־ישראל ואם בדרך אליה (ביציאת מצרים, בתחיית המתים, ובסיפור השבתאי עצמו). אבל בה בעת השיר גם מסרב לקריאה המְשֻׁלֶּת ומסכל אותה. שני המקומות, שתי המציאויות ושני הסיפורים היו אמורים, לכאורה, להמשיך זה את זה ולהצטרף יחד לתהליך היסטורי רציף של סיפור לאומי טלאולוגי אחד: מהגולה לארץ־ישראל, משעבוד לגאולה, ממוות לחיים, מחושך לאור. אבל הכפלתו לשניים חושפת בו סדק טרגי: עתה אין שברי הסיפורים (רק) ממשיכים זה את זה אלא (גם) ניצבים זה ליד זה, באנלוגיה.

בשני המקרים הם נקטעים באמצע, לכודים בשדה של מתים, בלילה שאינו הופך לבוקר. ההיתקעות בין שני "צדי" האמונה – בין האקטיביות הכל-יכולה לבין הציפייה (והצורך האמיתי) המתמשכת-עדיין לגאולה שתבוא מבחוץ – היא ביקורת אידיאית-מוסרית על הציונות וחשיפתה כמשיחיות שאינה רסטורטיבית אלא אפוקליפטית; אבל היא גם ביקורת על הגשמתה החלקית בלבד. גם לביקורת אחרונה זו יש שני פנים, לפי שני המקומות השונים של ה"שדה של מתים": גם על שלא הושלמה במועד (בהקשר של השואה) וגם על המחיד שהיא גובה (בשדה הקרב). כל הנרטיבים האלה מגיעים אל אותו מבוי סתום, מצב זמני-נצחי תקוע.

ההיתקעות באה לידי ביטוי בלשונו של הבית האחרון. לעומת שאלותיהם הראשונות של המאמינים, המתארות את העבר ("אם מכרנו" וכו') ומופנות אל העתיד ("היכול שלא לבוא?" וכו'), דבריהם בבית האחרון, ורק כאן, מנוסחים בלשון הווה: הגאולה האמיתית עדיין חסרה (למרות ובגלל המשיחיות האקטיבית-האופרטיבית שהתימרה להחליף את הציפייה לגאולה ואת הצורך בה). לעומת שאלותיהם הראשונות של המאמינים, החוזרות על עצמן אבל בשינוי, השאלות בבית האחרון חוזרות על עצמן בדיוק מכאני בתחילת הבית ובסופו, וכך ממחישות את היעצרות הזמן. הקצב הפנימי של הבית מנותק מן המבנה המוזיקלי הדו-קולי שאפיין את שלושת הבתים הראשונים, על חלוקת התפקידים בין הדוברת למאמינים. המאמינים מציגים את מצבם באמצעות תיאורי מצב ("הנה בתינו מכורים" וכו') ובמשפטים שמוניים המבליעים את הפעולה וכך סוגרים ומעלימים את העבר: "זרוב הוננו [– נמכר, הועבט וכו' –] לאחרים", וכן באמצעות השאלות המטרידות שניסוחן בהווה כמעט מרוקן אותן, למעשה, מכל משמעות. עצם קיומו של העתיד מוטל כאן בספק.

## שדות, בתים, נשים

אבל עדיין לא עמדנו על כל מקורותיה של נקודת הצומת הזאת ולא הבהרנו את כל משמעויותיה ותפקידיה בשיר. עדיין נותר לנו להסביר מדוע "שדה" בלשון נקבה ומדוע היא מאיימת ללכוד ולבלוע את המאמינים.

המקורות המרכזיים ביותר להבנת "שדה של מתים", שגם מבריהם את השיר כולו, הם שני פסוקים דומים מאוד זה לזה מירמיהו: "וְנִסְבּוּ בְּתֵיהֶם לְאַחֲרֵים שְׂדוֹת וְנָשִׁים יַחְדוּ" (ו, יב), ו"לָכֵן אֶתֵּן אֶת נְשֵׁיהֶם לְאַחֲרֵים שְׂדוֹתֵיהֶם לְיֹרְשֵׁים" – כלומר, ל"כובשים" (ח, י). ירמיהו מנבא לעם שבעווש על חטאיו – "כִּלּוֹ בּוֹצֵעַ בָּצַע וּמִנְבִיא וְעַד כֹּהֵן כָּלוּ עֲשֵׂה שֶׁקֶר" (ו, יג; ח, י) – יעברו נשותיו, שדותיו ובתיו לרשות העמים הזרים שיכבשו את הארץ. פסוקים אלה נוכחים לכל אורכו של השיר: החל ב"שמכרו בתיהם לזרים" בפי הדוברת בבית הראשון, דרך החזרה על "מכרנו" בדבריהם הראשונים של המאמינים, ועד "הנה בתינו מכורים/ זרוב הוננו לאחרים" והשדה עצמה בבית האחרון. בניגוד מופגן לצורת הסביל "וְנִסְבּוּ" שבפסוק הראשון ול"לָכֵן אֶתֵּן" שבפסוק השני – פעלים המדגישים את פועלו של ה', שיהיה כגורה על העם – הדוברת בשיר מדגישה, כבר בבית הראשון, כי המאמינים

25. ודוק: מכירת הבתים הופכת כאן לא רק לעונש אלא גם לחטא עצמו – או שהיא מתבררת ככזו. לחילופי המקומות שחוללה ה"שדה של מתי" עד עתה, בין הגולה לארץ-ישראל, נוסף כאן בלבול מתעתע: הסבת השדות והנשים ליורשים הורים מוצגת כאסון שיקרה לעם היושב בביתו – כלומר, ה' מאיים לנשל את העם מנחלתו-שלו, ארץ-ישראל, שְׁיָרֵשׁ (כבש). הבתים והרכוש שמכרו המאמינים היו, כך הנחנו, בגולה. – א' שמא לא כך? אולי נרמות כאן האפשרות שכבר מתחילתו של השיר אנו נמצאים בעצם בארץ-ישראל (טרם הגלות)? או, אולי, הבית בגולה הוא זה בימים האמיני של המאמינים, והוא הבית שאסור היה להם למכור?<sup>26</sup>

26. התרגום היא של עדי אופיר, ויחידתי לו.

Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 142-157

28. שם, 154. על נשים כ"מוסף" ראו Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982, pp. 165-170

Scott, "Women's History," in: Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991, pp. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, pp. 152-155

מכרו את בתיהם לזרים "לרצונם ולא על כורחם": לאמור, הם שהביאו על עצמם את עונשם.<sup>25</sup>

בשני פסוקים אלה טמון גם ההסבר לשימוש שעושה רביקוביץ בצורת ה"שדה" בנקבה. מבנה התקבולת המשלימה מציע כי השדות, הבתים והנשים נוספים ומצטרפים זה לזה ברשימת הדברים שיועברו ליורשים, אבל בה בעת הם גם מזהים זה עם זה, ולכן הם בני המרה. הנשים הן אפוא "מוסף" (supplement):<sup>26</sup> גם תוספת וגם תחליף (בשרשרת של "מוספים", לצד השדות והבתים). במושגיו של ז'אק דרידה, ה"מוסף" הוא תוספת חיצינית, עודפת למשהו שהוא לכאורה כבר שלם, אבל היא גם מעידה בהכרח על חסר ומיועדת להשלים אותו – כלומר, המוסף הוא גם הכרחי.<sup>27</sup> נוסף על כך, ירמיהו עושה שימוש סינקדוכי ב"שדות" לציון ארץ-ישראל כולה, וכך יוצר קשר מטפורי גם בין הנשים לארץ. שני פנים משלימים פיהס לנשים באים כאן אפוא לידי ביטוי: קומודיפיקציה שלהן, הפיכתן לרכוש, ואובייקטיפיקציה שלהן, הפיכתן לדימוי או למטפורה. פסוקים אלה מנסחים בתמצית את הקשר העמוק המתקיים בין פטריארכיה לאידיאולוגיה לאומית, וגם סיטואציית התקשורת שבה הם נאמרים – מפי נביא (גבר) ל"עם" (בעליהם, הגברים כמובן, של הבתים/הנשים/השדות), מעל ראשן וגבן של הנשים – ממחישה זאת.

כפי שהראה דרידה, ה"מוסף" מסוכן, בגלל האי-מוחלטות שלו: הוא מתנגד לאופוזיציות בינאריות ומשבש אותן, מבלי לספק להן פתרון, ובהיותו "חורג מכל לשון המטאפיזיקה, הוא כמעט בלתי נתפס בהגיון [...]". הוא מרגיז ומשגע, משום שאיננו לא נוכחות ולא העדר.<sup>28</sup> רביקוביץ מנצלת את מלוא הפוטנציאל החתרני וההרסני של ה"מוסף": היא מבססת את השיר כולו על דבריו של ירמיהו – וכך, אגב, שוב מדברת בקולו של נביא – תוך שהיא הופכת אותם כהפוך בגד על צדו השמאלי וחושפת את התפרים המחברים בין מרכיביו השונים. בעיקר, היא מעצבת את ה"שדה" כמעין פקעת סבוכה המסרבת להתפרק ומסכלת כל ניסיון לחלץ מתוכה ולו חוט שלם אחד. ה"שדה" היא אפוא הנשיות שתקועה בגרונו של הסיפור הלאומי הציוני, בין העם לארצו, בין הגולה לארץ-ישראל, בין המוות לחיים, בין העבר לעתיד ואף, כפי שנראה מיד, בין היחידה לקולקטיב.

הפסוקים מספר ירמיהו, הרוחשים מתחת לשיר כולו, הן בדברי הדוברת והן בדברי המאמינים, מרמזים על – ויוצרים את – הקשר והקרבה בין שני הקולות. קשר זה, ש"הודחק" בהפרדה הברורה למדי ביניהם בשלושת הבתים הראשונים – בין השפה המקראית לבין לשון חז"ל; בין הטון האפי, האגדתי-משהו והמרוחק של הדוברת לבין הטון הרגשני, המבוהל והמתחנן של המאמינים – קשר מודחק זה עולה אל מעל פני השטח בבית האחרון, בפלישת הלשון המקראית (היינו, קולה של הדוברת) אל לשון חז"ל (קולם של המאמינים). הכפילות שהיתה בקולה בשלושת הבתים הראשונים – הזדהות מחד גיסא וביקורת מתנשאת ואירונית מאידך גיסא – מתחלפת כאן בקול אחד, בשאלות הנאמרות בבהלה הולכת וגוברת, כאשר תודעתה מתערבבת בתודעתם ולפתע מתברר לה – ולנו – שגם היא לכודה ביניהם. ואם עד עתה הדוברת עצמה דיברה בגוף שלישי ובטון מרוחק ואירוני, ולמעשה נעדרה מן השיר לחלוטין או פוצלה לדוברת ולמאמינים, הרי שהמלה "שדה" מנכיחה אותה ומסמנת כאן את הקשר המחודש או

הנסתר ביניהם. לאמיתו של דבר היא גם מכילה את הקשר הזה. בעצם המורכבות של השימוש בצורת נקבה: מצד אחד יש כאן שימוש חז"לי מובהק, שהרי ה"שדה" כנקבה תואמת את לשון חז"ל של המאמינים; מצד אחר היא ככל זאת בולטת כאן, משום חריגותה בלשון ימינו. ה"שדה" בשיר נעה אפוא בין החריגות הדקדוקית (בלשון ימינו) לבין הרגילות (בלשון חז"ל של המאמינים). נוסף על כך. החז"ליות שלה בולטת גם על רקע המלים וההקשרים המקראיים שסביבה (שגם הם בעצם "חריגים" בתוך לשון חז"ל של המאמינים). נוכחות מורכבת זו מגלמת וממחישה את טשטוש ההבדלים שחל כאן בין הדוברת למאמינים. מה שמדגיש אולי יותר מכל את חשיבותה של החריגות הדקדוקית ואת משמעותה הוא העובדה ש"שדה" היא המלה היחידה בשיר כולו בצורת נקבה (!).

מניה וביה. ה"שדה" איננה רק סימן לנשיות באופן כללי (כפי שעולה מן הפסוקים מספר ירמיהו ומכלל ההקשרים הקולקטיביים של השיר), אלא היא גם הנכחה, אמנם מוצפנת, של הדוברת עצמה – לאחר שבמהלך השיר כולו היא היתה, כאמור, מפוצלת. מדוחקת ומסווית. מצד אחד, אם כן, הדוברת שייכת למאמינים. לכודה יחד עמם תחת איום ה"שדה של מתים"; מצד אחר היא גם השדה המאיימת עצמה. זהות כפולה זו מציבה אותה כ"תקועה" גם בין ה"אני" לבין ה"הם" ומבטאת את מעמדה המיוחד כיחידה – להבדיל, כמובן, מיחיד – בקולקטיב הלאומי. היא חלק אינטגרלי של העם אך גם, בה בעת, ה"שדה של מתים" שלו: הרכוש שלו, האובייקט שלו, וה"ארץ" עצמה – בין שזו בקעת העצמות היבשות שבגולה ובין שזה שדה הקרב בארץ ישראל, שדה הדם ושדה הבוכין (בית הקברות) שלו. והרי זהו בדיוק אותו מעמד כפול של "מוסף" שנחשף בדבריו של ירמיהו על היחס בין הנשים, השדות והבתים.

המשותף לנשיות ולמוות הוא תיחומם כ"שדה" בידי אחרים – האל והחוק האלוהי, החברה, הלאום, ה"מאמינים" למיניהם – במטרה להפריד עצמם מן המאיים (Unheimlich) ולהתגונן מפניו. על ידי הדחתו ושליטה בו.<sup>29</sup> כפי שכתב פרויד, גם בהקשר של נשיות וגם בהקשר של מוות, ה-Unheimlich הוא "כל מה שהיה צריך להישאר חבוי וסודי, ובכל זאת יוצא אל האור".<sup>30</sup> הבית האחרון בשיר אכן מגלה עד כמה שבריים ומסוכנים מאמצי התיחום: החל בעלייתה של המלה "שדה" אל מעל פני השטח, כמלה המבריחה את השיר כולו ומסמנת דברים שונים בעת ובעונה אחת: עכור דרך מהותה/זהותה המתבררת ומונחת כאן כסימן לנשיות בכלל ולדוברת בפרט, כ"מוסף" המאיים לשבש את שלל הניגודים הבינאריים שאינם יכולים להכיל אותו. של הפטריארסיה והלאומיות בכלל ושל הנרטיב הלאומי-ציוני בפרט: גולה וארץ-ישראל, יחיד וקולקטיב, שדות/בתים כטריטוריה ושדות/בתים כמטפורה לנשים, נשים כרכוש ונשים כדימוי; וכלה, כמובן, בסכנת ההתפרצות הממשית של השדה עצמה, במסגרת הסיטואציה השירית: היא הסוד שמחביא הנרטיב הלאומי. ובידה האפשרות להתפרץ ולהרוס אותו. הומי באבא כותב, בהקשר של הלאומיות המודרנית, כי בדמותה של האשה מתגלמת בעיית האירציפות שיוצר הזר והמאיים (unhomely) במבנה האמביוולנטי של המדינה האזרחית, על החלוקה הפרדוקסלית שהיא עושה בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית, חלוקה שהיא עצמה "unhomely" באופן עמוק – ובאבא מצטט כאן את חנה ארנדט – "בין דברים שצריכים

29. על המונח "Unheimlich" ראו לעיל, "משוהו זע במעמקים", המבוא לשני המאמרים העוסקים בשירתה של דליה רביקוביץ.

30. Sigmund Freud, "The Uncanny," *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, trans. James Strachey, Harper and Row, New York, 1958 (1925), p. 130

31. וראו באבא ולעיל, הערה 28, עמ'

10. לתאודור ברוך דומה ראו גם

Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford, California, 1988, pp. 98-101 idem, *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*, Polity Press, Cambridge, 1989, pp. 118-140; Joan B. Landes, "The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration," in: Johanna Meehan (ed.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, Routledge, New York and London, 1995, pp. 91-116

32. וראו גם שָׁלוֹ (לעיל, הערה 1).

33. ראו למשל זיגמונד פרויד, "תרבות

בלא נחת" (1930), כתבי זיגמונד

פרויד, כרך ה, תרגום אריה בר, דביר,

תל אביב, 1968, וכן שלוש מסות על

התיאוריה המינית, תרגום מנחם אילון,

ספרית פועלים, מרחביה, 1954.

34. וראה פאטמן 1988 (לעיל, הערה

131), עמ' 99-103.

35. Fredric Jameson, "Third-

World Literature in the Era

of Multinational Capital-

ism," *Social Text* 15, Fall

- 1986, p. 69

36. מרכזי שָׁלוֹ כותב כי "האהבה

האוראלית נתפסת כדרך היחידה

למשש את השלמות - שאינה ניתנת

להישג בשום דרך אחרת," ושהיא

ביסודה "דרישה לפיצוי אינפנטילי"

על "האובייקט האוראלי הקלאסי"

שהוא החלב, ואור כך תורע ולעיל,

הערה 1.

37. גיימסון (לעיל, הערה 35); Aijaz

Ahmad, "Jameson's Rhetoric

of Otherness and the

'National Allegory,'" *Social*

*Text* 17, Fall 1987, pp. 3-25

38. גיימסון (לעיל, הערה 35), עמ'

72-70

להיות מוחבאים לבין דברים שצריכים להידאות".<sup>31</sup>

ההגיון הפרוידיאני של ה-Unheimlich מסביר גם את איום הבליעה של השדה (שאמנם מוכר, לצד התאוה להיבלע, משירים רבים אחרים של רביקוביץ, כמו "אהבת תפוח הזהב", "חמדה", "שונרה", "פורטרט", "שאון המים" ועוד).<sup>32</sup> לפי פרויד, כידוע, האשה איננה מסוגלת לעדן ולתעל נכונה את האינסטינקטים ולשלוט בהם (כיוון שבניגוד לגבר היא איננה יכולה לפתור את תסביך אדיפוס שלה כהלכה ולהגיע לשלב ההתפתחות הפאלי), ולכן היא חסרה, או כמעט חסרה, סופר-אגו, כלומר גישה למוסה, לדת, לתרבות. במלים אחרות, אין באפשרותה לפתור כהלכה את הקונפליקט בין האינדיבידואל לחברה על ידי סובלימציה של האינסטינקטים וויתור על העונג האגואיסטי לטובת האינטרס החברתי הכללי.<sup>33</sup> הבדל זה (שפרויד מעגנו באנטומיה) מסביר אפוא את החלוקה המיגדרית-ליבידינלית המונחת ביסוד החברה המערבית, בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית,<sup>34</sup> וכן, כפי שכותב גיימסון, חלוקת דיכוטומיות בסיסיות אחרות כמו הפואטי והפוליטי, תחום המיניות והתת-מודע (הסובייקטיבי) מול התחום החברתי, הכלכלי והמעמדי ("פרויד נגד מרקס", במלותיו). בחברה המערבית, "מחויבות פוליטית עוברת הכלה-מחדש ופסיכולוגיזציה או סובייקטיביזציה באמצעות הפיצול בין הפרטי לציבורי".<sup>35</sup>

לפי זה, האוראליות בשירתה של רביקוביץ היא שלב ביניים רגסיבי, ילדותי, אות לעיכוב בהתפתחות הדוברת, לעצם מצבה כאשה, שבהכרח מונע אותה, כביכול, מליטול חלק בשיח הגברים הציבורי-לאומי.<sup>36</sup> אבל בעקבות גיימסון ואחמד אפשר להציע גם מהלך פרשני הפוך: לא מהפוליטי לפרטי אלא מהפרטי והסובייקטיבי אל הפוליטי והציבורי.<sup>37</sup> את איום הבליעה של השדה, ואולי את התפיסה האוראלית של רביקוביץ בכלל, אפשר לראות גם כהתנגדות אקטיבית, **סירוב מראש** של האשה לפסיכולוגיה הליבידינלית, הגברית, ה"ציבורית"-כללית. זאת ועוד, ריכוז הליבידינליות סביב הפעילות הגופנית של עיכול, זלילה ובליעה, במקום סביב המיניות, פירושו גם התקה (או לפחות אפשרות להתקה) של הדיכוטומיה פרטי/ציבורי (ושאר הדיכוטומיות המערביות) לדיכוטומיה מתחום אחר, "זה שנובעות ממנו קטגוריות בסיסיות ועמוקות הרבה יותר: בין טהור לטמא".<sup>38</sup> סירוב-מראש זה - אולי לצד המשמעות הפסיכולוגית הרגסיבית - עולה כמדומה בקנה אחד עם סרבנותה של ה"שדה של מתים" לברית בין הפטריארכלי ללאומי ובעיקר, אמנם כן, לחלוקה בין הפרטי לציבורי, בין "המאמינים" ל"דוברת", דרך חשיפה והנכחה של מנגנון ה"סובלימציה" וההדחקה (של הנשי, של המוות, של האוראליות עצמה) שביסודה.

## שיבתו לחייה של המח'הי'

בהקשר של השירה העברית של שנות החמישים - כזכור, השיר פורסם לראשונה ב-1955 - יש ל"שדה של מתים" ולעיצובה כפקעת כזאת משמעות אסתטית ופוליטית קונקרטיית. בראיון עם יצחק בצלאל אמרה רביקוביץ:



39. יצחק בצלאל, הכל כתוב בספר – עם סופרים בישראל כיום, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשכ"ט, עמ' 35.
40. למשל בשירו המפורסם של אמיר גלבע "ואחי שותק", הפותח בשורה "אחי חור מן השדה" (אמיר גלבע, כמולים ואדומים, עם עובד, תל אביב, 1981 [1953], עמ' 212), בשירו של חיים גורי "מותו של האיש בשדה" (חיים גורי, פרמי אש, ספרית פועלים, תל אביב, 1961 [1949], עמ' 68), ועוד הרבה. ואגב, השימוש המקוצר ב"שדה" במקום ב"שדה קרב" מתקשר גם לשדה של קין והבל (בראשית ד, ח), שגם הוא, כמובן, זירת קרב נבדית לעילא (תורה לתמר הס על הערה זו).
41. תנן חברי, "שירת הגוף הלאומי: משוררות מלחמת העצמאות", תיאוריה וביקורת 7, חורף 1997, עמ' 103-108; דן מירון, האה השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1992.
42. תנן חברי, "חי החי ומת", סימן קריאה 19, מרס 1986, עמ' 189.
43. חבר 1986, 1997 (לעיל), הערות 41-42, וראו גם חיה שחם, הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח והזברה "לקראת" בוקתה לשירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תל אביב וחיפה, 1997, עמ' 86-112.
44. בנימין (לעיל), הערה 16, עמ' 26-29.
45. כפי שצינו כמעט כל המבקרים, וראו ברוך (לעיל), הערה 10, עמ' 6; קירצווייל (לעיל), הערות 10, 13; קרטון-בלום, "רחיפה נמוכה" (על אהבה אמיתית), עמון 77, אפריל 1987, עמ' 15; נתן זך, "האיש והאלטור", משא, למרחב, 1960.1.1; שמעון זנדבנק, "אותה מלת נחמה, תחפנס" (על חורף קשה), אמות שנה ג, חוברת ב (יד), תשרי-חשוון תשכ"ה, עמ' 112-114; זילישיס חסין, שדה ומרום ביצירתה של דליה רביקוביץ, עקד, תל אביב, 1989.
46. ראו גלית תורירוקס, "הקול קול אחותי: דמויות נשים וסמלים נשים במדרש איכה רבה", בתוך: יעל עצמון

כן, לחיים גורי יש כנראה הרגשת השתייכות ישראלית יותר אמיצה מאשר לי. לסופרי הדור הקודם בכלל היתה תודעה עצמית חזקה של השתייכות וכיבוש. לשולונסקי – כיבוש האדמה. לאלתרמן – כיבוש חיי העיר. לסופרי דור הפלמ"ח – הרגשה חזקה של השתייכות לאומית וחברתית. הם היו לוחמים.<sup>39</sup>

ב"ביאת המשיח" רביקוביץ מפרקת פירוק יסודי שניים מן המושגים המרכזיים ביותר בשירת הדור הקודם: השדה, כלומר שדה הקרב,<sup>40</sup> והמת-החי.

הסמל של המת-החי הציג את נפילתו של החייל בקרב כמוות לא סופי, וכך איפשר לו להיוולד מחדש ולנוכס לעצמו את לידת המדינה, כשם שאיפשר לחיילים לבחור בכיכול כמותם וכשם שגם איפשר לחיים להצדיק ולקבל את מותם של החיילים. על ידי הצגת פיוס בין החיים למוות – כלומר, טשטוש ההבדלים והגבולות ביניהם – ריכך המת-החי את הסתירה הקיצונית שבין המחויבות לחיים הפרטיים לבין המחויבות ללאום ואיפשר התעלות מעל לסתירות ומעל לסופיותו של המוות. עד כדי הכנסת המוות אל תוך הנרטיב הלאומי הטלאולוגי הגואל.<sup>41</sup> השדה בשירה זו איננו רק הזירה שבה התרחשה הדרמה ההרואית של המת-החי, אלא גם המקור לסמכותו של המשורר ("שהיה שם") לייצג אותה.<sup>42</sup> זוהי טריטוריה שלא רק מוגדרת כגברית אלא גם, בה בעת, **מכוננת** גבריות.

לעומת הדרכים שבהן ערערו משוררות ומשוררים על מעמדו המיתי של המת-החי בשנות המלחמה ומיד לאחריהן – על ידי קונקרטיזציה ודה-מיטיזציה שלו, חשיפתו כקונסטרוקט והדגשת המחיר שהוא גובה<sup>43</sup> – רביקוביץ מציעה מיטיזציה נגדית שלו, תוך פירוק, התקה ו"הקמה-לתחייה" הן של המת-החי והן של השדה. במקום ייצוג סמלי היא מציעה עיוות. אלגוריה, וכך חושפת את הקשר שבין המשל לנמשל כקשר של סמיכות בלבד (ולא של מהות); קשר מטונימי, של התקה, שחושף תמיד גם את השדרותיות שביסודו ואת ההבדלים בין המסמן למסומן, בין המשל לנמשל.<sup>44</sup>

ראשית. כמו בשירים רבים אחרים של רביקוביץ ובייחוד בקבצים הראשונים). גם כאן מאפייניו הצורניים של השיר יוצרים "אווירה מיתית":<sup>45</sup> ההקפדה על האנונימיות והאימפרסונליות של הדוברת כדי כך שגם בהיחשפה היא נשארת מוצפנת; המקצב המונוטוני והדפטיבי והלשון הגבוהה; וכן המבנה האנטיפוני, משהו בין משל להימנון, לקינה ולמחזה יווני (בהיפוך תפקידים: המאמינים הם ה"שחקנים" ודווקא הדוברת היא בתפקיד המקלה).

כנגד הסמכות הגברית-בהכרח של החייל-המשורר מציבה רביקוביץ שתי סמכויות אלטרנטיביות. האחת היא, כמובן, כפי שהבחין שלו, המקוננת, אלא שעל המאפיינים שהוא מונה (הפסיכולוגיים-אקזיסטנציאליים בעיקרם) אפשר להוסיף תפקידים נוספים של ייצוג ותיווך, ובהחלט לא רק בזירה הפרטית: בין רגשות האבל לבין הביטוי השירי, המאורגן והאמנותי שלהם; בין הפרטי (המקוננת עצמה) לציבורי-לאומי שבשמו ובשבילו היא מקוננת (העם או הקהל המתאבל); בין העם לבין האל, וכן בין החיים למתים עצמם (שכן בידיה מסורות הזכות והאפשרות לדבר אל המתים).<sup>46</sup> שְׁלוֹן מנסח

(עורכת), *אשנב לחייהן של נשים חברות יודיות*. מרכז זלמן שזר, ירושלים, 1995, עמ' 95-114; שלמה ד' גייסין, "שירת האשה במקרא", מולד יד, חוברת 100-102, דצמבר 1956, עמ' 529-544; יעקב חיים טיגאי, "קנינה, קנינות", אנציקלופדיה מקראית, מוסד ביאליק, ירושלים, 1981, עמ' 130-134; Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, New York and London, 1992, pp. 1-2. תחתי לחנה קרונפלד שהפנתה את תשומת לבי לספרה של הולסט-ווראפט.

47. לעיל, הערה 1.  
48. הן קשריה של רביקוביץ עם משוררים נביאים קודמים, בעיקר ביאליק, והן משמעויות ותפקודו של קול-הנביא שלה בתוך השירה העברית של תקופתה, ראויים לדיון נפרד ומפורט.  
49. זאגב, מעניין שבפסוקים מספר ירמיהו גם הנביאים עצמם נכללים בין החוטים, כשאר בני העם: "ומנביא ועד כהן קלו עשה שקר" - ממש כשם שבשיר הדוברת מסבירת את המאבקים ושייכת אליהם בעת ובעונה אחת.

Paul De Man, "The Rhetorics of Temporality," *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 207

יפה את מעמד הביניים של הקינה הקלאסית – בין הקינה החילונית, נעדרת האל, בקינת דוד ליהונתן, לבין זו הנבואית, שהאל והאינטרס האלוהי הם העיקר בה: יש בה נאמנות כפולה, "לאל ולסובל כאחד", ולכן היא "אינה יכולה שלא להוליד מתח נסתר, בין הטינה כלפי האחראי לסבל [...] לבין התוכחה כלפי הסובל האשם בו".<sup>47</sup> אפשר לקרוא זאת גם כתיאור מדויק של עמדתה הכפולה, המזדהה והמבקרת כאחת, של הדוברת בשיר כלפי המאמינים.

הסמכות השנייה שנוטלת כאן רביקוביץ היא כמובן זו של הנביא – שגם הוא, אגב, כמו המקוננת, מעין מתווך בין האל לעם – דרך הציטוטים מדבריהם של שמואל, בלעם, ובראש ובראשונה ירמיהו. באמצעות השימוש בקולו של הנביא עוקפת רביקוביץ את חוסר האפשרות שלה לדבר בקולו של הלוחם, אך מבלי לוותר על הסמכות הלאומית והדתית-מוסרית. על זכויות היתר ועל זכות הייצוג השמורות לגבר. בכך מצטרפת רביקוביץ למסורת ארוכה של המשורר כנביא בשירה העברית, וכמובן, בהיותה משוררת היא פורצת בהכרח את גדרותיה של המסורת הזאת, משנה אותה ועושה בה שימוש לצרכיה.<sup>48</sup> כך, קולה של הדוברת ב"ביאת המשיח" הוא בה בעת מזדהה ומוכיח, גברי ונשי, רגשי ומוסרי, אישי ולאומי.<sup>49</sup>

את השדה ואת המת-החי עצמם רביקוביץ "מפזרת", כפי שראינו, על פני כמה מישורים היסטוריים, גיאוגרפיים וייצוגיים מקבילים ומפרקת לשפע של משמעויות סותרות ולא-ייצובות וליחסים בלתי מתקבעים בין מסמנים למסומנים. כזכור, כבר הצגתו של הסיפור השבתאי בתחילת השיר כבעייתי – ספק קונקרטי ספק עמום, ספק נמשל ספק משל למשהו אחר – חושפת פער שצריך למלא, אייציבות שצריך לקבע בין מסומן למסמן ובין העבר השבתאי לבין ההווה שבתוכו כותבת רביקוביץ. המקורות הלשוניים והטקסטואליים השונים, ה"חושפים" עבר מקראי-לאומי "מתחת" לעבר השבתאי, אינם משתלבים עמו לכדי סיפור אחד אלא משבשים אותו, מכפילים או מפצלים אותו לשברי סיפורים שונים ונתקעים ב"שדה של מתים" – שבה, כך מתברר, טמון המפתח לפתרון, אבל היא גם שמונעת כל אפשרות לפתרון. ה"שדה" הופכת ל"שדה הקרב", המצטייר כסינקדוכה של ארץ-ישראל – אבל גם, בד בבד, לגולה, וכן לנשים בכלל (ביחס ללאום ולארץ) ולדוברת (יחידה בקהילה הלאומית) בפרט. מזירת הדרמה הלאומית-הגברית הופכת ה"שדה" ל"Unheimlich" המתוחם והמודחק – הנשיות והמוות כאחד – המתפקד כפקעת סרבנית המסכלת את הצטרפות הסיפורים השונים זה לזה ואת הפוטנציאל המתבקש שלהם להסביר זה את זה. הפערים הנפערם כאן אינם ניתנים לגישור והציפייה לנרטיב לאומי גואל מתנפצת אל מול שרשרת הנרטיבים המקוטעים המתייחסים זה לזה – בדומה לתיאורו של פול דה-מאן את האלגוריה – כשרשרת סימנים, כאשר "המשמעות שמכונן הסימן האלגורי יכולה להיות מושתתת רק על חזרה [...] על סימן קודם שאף פעם לא תהיה הפיפה ביניהם", שכן "האלגוריה מצביעה בראש ובראשונה על מרחק מן המקור שלה עצמה [...] ומשתיתה את לשונה על הריק של ההבדל הזה בזמנים".<sup>50</sup> בסופו של דבר, תמונת האימים הטוטאלית הזאת מצטלבת עם המת-החי הביוגרפי של רביקוביץ. מאיר ויזלטיר כותב בדבריו על השיר "עומד על הכביש בלילה הזה" מן הקובץ *אהבת תפוח הזהב*. כי "המת-החי

51. ויזלטיר 1995 (לעיל, הערה 13).

התיאטרלי, הזוחוה הוא [של אלטרמן], קורס פה באחת לתוך מת-חי אה לגמרי, ביוגרפי, טראומטי – האב שהפקיר את בתו לאימי העולם על יד מוות אנטי-הרואי מובהק, תאונת דרכים מקרית".<sup>51</sup> למעשה, גם עם פירוקו המת-החי אינו "נעלם" ונמוג אלא, אדרבא, הוא קורס כדי לקום מחדש, בדמוו חדשה. האי-מוחלטות והאי-יציבות, ריבוי המשמעויות והפונקציות של כי היסודות בשיר – כל אלה דווקא משמרים את מצב הביניים של המת-החי הוא "מתפזר" והופך לעם שלם של "מאמינים" – חוטאים, שהם לעולנו "כעוקרים": "עוקרים" ולא עקורים (שכן, כזכור, "לרצונם ולא על כורחם") "כי... ולעולם לא באמת: מתים שהושבו לתחייה. חללים שנוולדים מחדש – וגם האב המת, המדומה למשיח ו/או למשיח-שקר. גם המלה "אושפינונו" בדבריהם הראשונים של המאמינים, לועגת לניגוד-כביכול בין משיח למשיח שקר ומגלה שהציפיות ממנו הן אחרות: שרק יבוא לבקר – אבל שיחזונו שוב ושוב וכמו בשיר "תרי"ג מצוות ואחת": "בכל עת שיבוא רצון מלפנינו כל אימת שהצער יגבר עלינו/ עֹזב יַעֲזֹב עִמָּנו". במלה זו מתמצית החזרו האינסופית של האידוע הטראומטי כולו. האידוע ההיסטורי היחיד (השבתאות), שהוכפל ושולש לכמה אירועים ממשיכים-מקבילים (יציאו מצרים, הצינונת), הופך כאן למחזוריות שנתית אינסופית של ביקור אושפינונו גם כותרת השיר משתמעת לשני הפנים האלה: מצד אחד היא כאילו מעידה, בניגוד מפתיע למהלך השיר כולו, שהמשיח דווקא הגיע ומצד אחר היא גם המסקנה האמיתית העולה מן השיר. שכן היא מתארד מה קורה כשהמשיח "מגיע". דמותו של האב המת נעה בין שתי האופציות הפרדוקסליות של המשיחיות: משיח שהוא "ככל האדם", ולכן הוא יכו לכאורה לבוא אבל בעצם אף פעם לא יבוא; והמשיח (האמיתי) שלעולנו **עתידי לבוא**, הנעלם המוחלט.<sup>52</sup> הניגוד הבסיסי בין עמדת הנביא, המייצג אר המוסר האלוהי ואת הציפייה הראויה למשיח, ציפייה פסיבית ומלאת אמונה לבין אלה ש"כשלו" – שאול, קורח, ישו – ניגוד זה מתמוטט כאן לחלוטין כשמתברר שהדוברת שייכת גם לזה גם לאלה.

לאנלוגיה הזאת מצטרפת צלע שלישית. השותפות שני הנשיות והמוות לגורל התיחום, ההדחקה וההצנפה – שותפות המגולמר ב"שדה של מתים" – מזהה גם אותם, למעשה, זה עם זה. זוהי ההזדהור המוחלטת של הדוברת (והבת) עם האב המת, של השדה עם המתים-החיים שבה. של ה"מאמינה" עם המשיח. גם בשירים נוספים. למשל "דעת לנוב נקל" בקובץ *אהבת תפוח הזהב*, מציגה הדוברת את עצמה כיחידה המאמינו שאביה יחזור מ"..." עיר דמשק, / נהרות אמונה ופרפר, / מ"ארץ כותים" ומ"מדינת הים" – כנגד ה"שוטים" וה"פתאים" המשוכנעים שהוא מה ומשקה בה ושהיא "מתעתעת". החזרה העקשנית על "ומשטה בי לא היה" בסיומו של כל בית כמעט, והטון הספק פולמוסי ספק אפולוגטי. ספק תמיכי ספק נואש של השיר כולו משמשים את הדוברת במאבקה הפרדוקסלי במציאות המשטה, נעדרת-האב, ובנסיונה להפוך את השוטים למשטים, את ה"משטה" ל"תופס משוט", ואת עצמה לסמכות רבת-כוח, אפילו כוח על-אנושי, של מי שיודעת את האמת לאמיתה ואת הנעשה במרחקים – עד כדי כך שהיא אף משלחת קללה במעוים לחשוב אחרת ("יבלע לבינת פתאים"). כמובן, ככל שגובר המאבק ומתבהרת האמת שיודעת הדוברת, כך נחשף גם כשלונה.

52. ראו קרטון-בלום ולעיל, הערה 45. שלום היטיב לתאר את גדולתה וגם את תורפתה היסודית של המשיחיות, שבגינה שרויה ה"אכסיסטנציה" היהודית בי"מה שלעולם אינו בא על פירוקו האמיתי: הוא ביער ואינו אכל לעולם. וכשהיא מתפרצת בתוך ההיסטוריה שלנו, הריהי מנוצצת ואו, אפשר לומר, נחשפת) מתוך קוצר-ידעת כימשיחיות שקר", וראו גרשם שלום, "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", דברים בנו ולעיל, הערה 114. עמ' 191.

אבל קריסת (ותקומת) המת־החי ההרואי, ה"תיאטרלי" וה"זחוח" אל האב האישי, הביוגרפי, היא בדיוק מה שגם מפקיע אותו מן התחום האישי-ביוגרפי ומחזיר אותו אל התחום הציבורי והלאומי. בהמשך לדבריו על האב הביוגרפי כותב ויזלטיר, בעניין היחסים בין משוררי שנות הארבעים למשוררים הצעירים של דור המדינה: "האב הזה כבר אינו רק אב ביוגרפי; הוא גם האב האלתרמני המהולל, אותו דחליל חלול ואטום המייצג את הפטרנליזם היישובי ביותר מובנים מכפי שהשיר של דליה רביקוביץ מודע להם בשלב זה".<sup>53</sup> רביקוביץ מפרקת ומעוותת את המת־החי הלאומי כדי להקים אותו מחדש בדמותו (המיתולוגית) של המת־החי האישי – דרך סיור מקיף בזמנים ובמרחבים הלאומיים ועל ידי חשיפת שתי הזירות (הלאומית והאישית) כמסובכות זו בזו לבלי התר סביב קשר הנשיות והמוות שהוא ה"שדה של מתים". וכמאמר ולטר בנימין, "תוך ציפיה מתמדת לנס".<sup>54</sup>

53. ויזלטיר (לעיל, הערה 13).

54. בנימין (לעיל, הערה 16), עמ' 23.