

חמוטל צמיר

אהבת מולדת ושיח חירשים

שיר אחד של אסתר ראב והתקבלותו הגברית

ואני – אני הלא אמוֹרָף, אמוֹרָף גמור, אני יכולה כך להתגבש בעת שאני יוצאת מתוך עצמי, זוהי תשועתי לצאת מתוכי.

אסתר ראב

There is enough here to please a nation
Anne Sexton, "In Celebration of My Uterus"*

בסוף 1963 יצא לאור שירי אסתר ראב, ספרה השני של ראב, זכה לחיבוק אוהד, מתפעל ונלהב מצד כל קצווי קשת הביקורת. לא היה עיתון או מוסף ספרותי שלא הקדיש לו רשימת ביקורת אוהדת, בדרך-כלל בנימת הפתעה של גילוי, או גילוי-מחדש של משוררת שנעלמה או נשכחה. אחד המבקרים, מ. בן-יעקב – הוא המשורר משה דור – כתב ברשימתו במעריב:

כמה ארצי-ישראלית היא השירה הזאת! [...] לשיר כך יכולה רק משוררת שגדלה בלב ארץ-ישראל הישנה, נולדה בה ממש, בין גדרות השיטה וצמחי הינבוט והחילפה, על החולות ועל אדמת החמרה האדומה (בן-יעקב [דור] 1964).

דור לא היה היחיד שהעלה על נס את הארצי-ישראליות של ראב ושויהיה אותה, במפורש או בעקיפין, עם היופי וה"אמת" של שירתה. היתה זו, אל-נכון, תפיסתם של רוב המבקרים, והיא גם באה לידי ביטוי בנוסחים דומים, תוך שימוש במושגים דומים, ולפעמים באותן מלים ממש. ה"ארצי-ישראליות" (ובנות לווייתה ה"אותנטיות", ה"ראשוניות" וה"שורשיות") וכן ה"חושניות" צוינו כתכונות העיקריות של שירתה של ראב, וכמה שמקנה לה את "אמיתותה", רוצה לומר, איכותה הבלתי-מוטלת-בספק. דוגמה נוספת היא דבריו של יהושע קנו:

אהבת המולדת של אסתר ראב איננה פריו של מאמץ אידיאולוגי, או של כיסופים לאומיים גרידא. זוהי קודם כל התרגשות אישית שהבשילה מבפנים כחוויית אמת חושנית ומסעירה (קנו 1964).

ראשיתו של מאמר זה בהרצאה שנתתי בכנס למחקר פמיניסטי בישראל שנערך באוניברסיטת תל-אביב בסוף מארס 1995. כתיבת ההרצאה התאפשרה הודות למלגת קרן צ'וטיק (Chutick) שניתנה לי מטעם הפורום ללימודי נשים שליד החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל-אביב – ועל כך תודתי לפורום. ברצוני להודות מקרב לב לד"ר חנן חבר ולד"ר עדי אופיר, על תמיכתם והערותיהם המועילות. תודה גם לד"ר אורלי לובין, לצפיר מור ורחלי לקט, לד"ר מיקי גלזמן, לברברה מן ולאליה ארנון. ותודה מיוחדת לתמי חס ולשי לביא. המוטו בעברית מתוך יומן הנעורים של אסתר ראב, מיום ה' באייר תרע"ג, 1913 (בתוך: בן-עזר 1994, 87).

דוגמאות נוספות: "מיטב השיר – אמיתו", "משוררת שניבה אמת", "משורר של אמת" – כך הגדירו את שירתה של ראב שלושה מבקרים שונים (פיינגולד 1964; גולובסקי 1964; נאמן 1964), וגם מירון, אם כי גישתו שונה במקצת, מגדיר את שירתה כ"אותנטית" וכותב כי "נקודת המוצא שלה היא מגע חושני חשוף ועז עם החומרים..." (מירון 1964). ישראל זמורה כותב כי השיר של ראב הוא "שיר-נוף ושיר פילוסופי והוא קשור לטבור האם, לטבור המולדת, נובע מתוכה וחוזר אליה" (זמורה 1963). ומשה בן-שאל מגדיר את השירים כ"דובבים צבע וחיות, עז וצבעוניות ושוורשיות..." (בן-שאל 1964). האמת, החושניות והארצישראליות כרוכות, אם כן, זו בזו, לעתים לבלי הפרד וכמעט עד כדי זיהוי שלהן זו עם זו, ומרכיבות יחד את ההגדרות הרווחות לשירתה של ראב.

כיוון ששירי אסתר ראב כולל גם את שירי ספרה הראשון של ראב, קמחונים, שיצא ב-1930, מעניינת העובדה שגם בשנות השלושים הצביעו המבקרים – ושוב, במלים ובניסוחים דומים להפליא – על אותן תכונות ממש. כך, למשל, כתב יוסף ליכטנבוים ברשימתו על קמחונים:

שיריה נושאים עליהם את חותם הארץ לא רק מפאת תוכם בלבד; הם כאילו משגשים ועולים פרע על כף טרשים חשוף מואר באור ערבים רך. זהב שמשוה, ריח חרוליה וקמשוניה דבקו בחרוזי שירתה כסגולה בלתי-נפרדת, וחרוזים אלה, הם כשלעצמם, כבר מדובבים את תפארתה האלמת (ליכטנבוים 1930).

וברומה לכך כתב גם ב. פרי:

ונפל בגורלה של אחת מבנות פתח-תקוה ליתן ביטוי לארצנו "כמו שהיא", בלי כחל ובלי פרכוס של רעיונות ושאפיות-לואי נאצלים, השאולים ברובם מחיי גולה ונכר. [...] ריח המולדת, ריח אדמתה, אתה בכל אשר תלך. טבועה היא בדמה (פרי 1930).

עיון בביקורת המאוחרת יותר על ראב – ולמעשה עד ימינו – יגלה שאותם מושגים ממשכיים לשמש אבני יסוד להגדרת שירתה. ראובן שהם, למשל, כתב ב-1982 דברים שנראים כמעין סיכום של אותה תפיסה:

ומאז (שהחלה ראב לכתוב) מקובל לראות בשירתה את העדות האותנטית הראשונה על נוף הארץ, ואולי גם את העדות המהימנת ביותר עד היום הזה (שהם 1982, 20).
אין כמו שירת אסתר ראב שירה היודעת לצייר את המציאות האותנטית של ארץ-ישראל [...] הדוברת אינה חשה שהיא מייפה את הפגום, אלא מבטאת את מה שהיא רואה כמציאות שלה, כנופה שלה (שהם, 30).

המסורת העקבית הזאת, המלווה את ראב לאורך כל שנות יצירתה הארוכות, מעוררת כמה שאלות: כיצד קרה שאותם מושגים ותפיסות, הכרוכים זה בזה, שירת את "הביקורת" – משמע ביקורות מזרמים שונים, מהנחות יסוד שונות ועם מטרות שונות – במשך כל-כך הרבה שנים? ומה פירושו של דבר שאסכולות שונות – לעתים צהובות זו לזו – המשיכו ודבקו באותם מושגים, עד שהם השתגרו והפכו למובנים מאליהם, ועד שדבקה בהם סמכות השמורה לעובדות, בדרך-כלל? תשובה על שאלות אלה דורשת בדיקה יסודית, היסטורית ופוליטית, של מושגי האמת, החושניות והארצישראליות, והתרה זהירה שלהם זה מזה ומן ההקשרים שבהם נוצקו.²

1. כמה מאמרים מאוחרים יותר חורגים מגישה זו, למשל אלה של ישראל בסר (1976) ושל דן מירון, בסדרת רשימותיו על ראב מ-1994. בהמשך אתייחס למאמרו של מירון ביתר הרחבה.
2. עד כמה מושגים אלה רווחים ו"סמכותיים" יעידו גם ההתייחסויות הלא-ספרותיות הרבות אל ראב – בכתבות ובראיונות עיתונאיים (למשל המאירי 1973, באר 1988 ועוד). בכלל, תשומת-הלב הספרותית והציבורית שזכתה לה ראב לאורך כל שנות יצירתה הארוכות, ובמיוחד משנות הששים ועד מותה ב-1981, נטתה תכופות לבלבל את ההתעניינות הספרותית הביקורתית עם ראייה עיתונאית, פיקנטרית-משהו של "המשוררת הצברית הראשונה". ערכוב תחומים זה התבטא, למשל ובעיקר, בהשלכה ישירה מדברים שאמרה ראב בעל-פה ושכתבה במכתבים אישיים ובסיפוריה על שיריה, ללא הבחנת זמן והקשר, ובשימוש "מגויס" בכל המקורות האלה ליצירת דימוי מסוים שלה ושל שירתה (למשל שהם 1982; 1988; וראו גם ביקורתו של מירון על הגישה הזאת, מירון 1994). יחס זה עולה בקנה אחד עם התפיסה הכוללת, הרחבה יותר, המונחת ביסוד השימוש שעושים מבקרי שנות החמישים והששים במושגי ה"ארצישראליות", ה"אותנטיות" וכו'.

במאמר זה אנסה לעשות זאת, ולבחון את התקבלותה של ראב על רקע תקופה אחת מסוימת, קצרה: התקבלותה השנייה בשנות הששים, עם צאת ספרה השני (וליתר דיוק: סוף 1963 ותחילת 1964). אתייחס במיוחד למבקרים הצעירים, ממחוללי המודרנה של שנות החמישים – נתן זך, יהושע קצו, משה בן-שואל, משה דור, דן מירון, מקסים גילן – ואנסה לנתח את אופן הקריאה שלהם בשירתה של ראב, לברר באילו משמעויות הם טענו את ה"אמת", ה"חושניות" וה"ארצישראליות" ולאילו מטרות, ולגלות כיצד הם פסחו על קו מרכזי, אם לא המרכזי ביותר, בשירתה: הארזיות הנשית, ובעיקר השימושים החתרניים שהיא עושה בה. בחלק השני של המאמר אדגים זאת, דרך הצעה לקריאה פמיניסטית בשיר אחד של ראב, השיר הראשון בקמפוסים ובשירי אסתר ראב, הפותח במלים "על מערומיך חוגג יום לבן" (ראב 1963, 9) – שיר שכבר זכה לכמה פרשנויות.³ המאמר מורכב, אם כן, משני חלקים שיוצרים יחד קריאה כפולה ודריסטית: קריאת השיר דרך ההתייחסויות הביקורתיות אליו, וכן קריאת ההתייחסויות הביקורתיות דרך השיר. שני החלקים מזינים ומאירים זה את זה באופן שיפעל – כך אני מקווה – כמין מחזיר-אור ויאפשר גם להאיר את מאבק הדורות של שנות החמישים והששים באור חדש, גם להבין את שירה של ראב באופן שונה מכפי שהובן עד עתה, ואולי אף לרמז לכיוונים חדשים להבנת מכלול שירתה ומקומה בהיסטוריה של השירה העברית ושל שירת הנשים בפרט.

הבדיקה שאני מציעה כאן, של יחסי הביקורת של שנות הששים עם שיר(ים) שנכתבו בתחילת שנות העשרים, עשויה להראות בעייתית, שכן אין ספק שעיון יסודי בשירי קמפוסים יהיה חייב לבחנם על רקע התקופה שבה נכתבו ופורסמו ובהתייחס למערכת הספרותית דאז.⁴ ובכל זאת, אני מקווה שגם התמקדות בהקשר הספרותי של שנות הששים לא תימצא לקויה. ההצדקה לעסוק דווקא בשיר מוקדם של ראב – לעומת, למשל, קריאה בשירים שכתבה סמוך לצאת הספר, בשנות החמישים או הששים – היא כפולה: ראשית, דווקא משום ששירים אלה לא נכתבו בשנות הששים אלא רק יצאו בשנות, מאפשרת לראות את הביקורות של שנות הששים גם על רקע הביקורות שנכתבו על אותם שירים ממש שלושים שנה קודם לכן, וכך לגלות את רציפות השימוש באותם מושגים ותפיסות. שנית, מתוך כל השירים בשירי אסתר ראב זכו שירי קמפוסים לעיקר תשומת-הלב ולמירב השבחים של הביקורת בשנות הששים, וזאת למרות שאינם אלא כשליש הספר! כמובן, עצם בחירתם של המבקרים להתמקד בשירים אלה דווקא, וגם ההתייחסות המפורשת של כמה מהם לעניין זה – העדפתם את השירים ה"מוחשיים" של ראב (המוקדמים, בדרך-כלל) על פני אלה ה"מופשטים" יותר (המאוחרים) – משמעויות גם הן, ועולות בקנה אחד עם המגמה שתתברר מהחלק הראשון של המאמר (ועל כך ראו גם להלן, עמ' 132).

* * *

מבקריה של ראב משלבים את מושגי האמת, החושניות והארצישראליות לתפיסה ברורה ואידילית של *אותנטיות וילידיות* – תפיסה שראב, ה"משוררת הצברית הראשונה" – שנולדה בפתח-תקווה ב-1894, ל"חורש העברי הראשון" יהודה ראב וללאה שיינברגר, בת למשפחה שהגיעה לירושלים באמצע המאה ה-19, וגדלה בסביבה ובאווירה חקלאית – תואמת אותה ומצטיירת בעיניהם כמממשת ומייצגת אותה במלואה. הארצישראליות והילידיות שלה הן שנתפסו, אם כן, אצל מבקרי המודרנה של שנות החמישים והששים כמקורה של האמת בשירתה. וכאן בדיוק טמון גם הקשר למושג השלישי – החושניות: תפיסת הילידיות הזאת כרוכה מניה וביה במודל מימטי-סוגסטיבי של ייצוג, שכן הנחת היסוד שלו היא: *כיוון שראב ילידה, היא "יודעת" לתאר את הארץ "כמות שהיא"*. במלותיהן של אליסון בלאנט וגיליאן רוז, זוהי תפיסה של "מרחב שקוף, המניח

3. ראו למשל רשימותיו המאוחרות של מירון על ראב, מירון 1994; וכן המאירי 1976; שהם 1982, 22-20, 1988, 120-121.

4. דן מירון אכן עוסק בכך בהרחבה (1994). הוא מנתח את שירתה של ראב על רקע המציאות הספרותית בשנות העשרים, מאבקי הבנים והאבות – ביאליק ומולו המודרניסטים השונים שמרדו בו ו/או המשיכו אותו בדרכים שונות: אצ"ג, למדן, שלונסקי ופוגל – והשניניים שחלו בהגדרתו, בגבולותיו ובליכודותו של האני, וביחסיו עם העולם. מירון מגיע למסקנה שראב אכן מהווה חוליה חשובה במרד זה, שכן גם בשיריה חלה היטשטשות והתנוללות של גבולות האני (ועל כך ראו גם להלן, הערה 12).

שהעולם יכול להיראות כפי שהוא ושיש גישה בלתי-אמצעית לאמת של האובייקטים שהוא רואה. זהו מרחב של ייצוג מימטי" (Blunt and Rose 1994, 5). עיסוקה האינטנסיבי של רבב בנף ובטבע הוא ללא ספק המרכיב העיקרי בתפיסה זו, ולצדה נוטלות תפקיד מרכזי הפואטיקה המודרניסטית-אקספרסיוניסטית שלה – השפה הייחודית והמקצב החופשי, המשוחרר מכבלי חרוז ומשקל – וכן תיאוריה הקונקרטיים והפרטניים.

תפיסה זו של ילדיות ושל הארץ היא חלק מתפיסת הלאומיות המודרנית, שבה, כניסוחו של בנדיקט אנדרסון, הטריטוריה היא הזירה הקונקרטית המשותפת לחבריה האנונימיים של הקהילה הלאומית המדומינת ואשר בה מתחברים, בהווה, עברה המעורפל של הקהילה המדומינת עם עתידה האינסופי (Anderson 1983, 28–40). בהקשר הציוני והישראלי מתאפיינת סוגיה זו במורכבות ייחודית: שאיפותיהם וכמיהותיהם של היהודים הציונים שהגיעו לארץ-ישראל ממזרח וממרכז אירופה – מהגרים שראו עצמם כשבים-למולדת; "גלותיים" ו"רוחניים" ששאפו לארציות ול"גופניות" – הצטרפו לסובייקט אוטופי-רומנטי שתכונותיו, כפי שכתב למשל דן מירון (1994א), הן ישירות, טבעיות, חופשיות, כנות ותום, וגם, אולי בעיקר, "שלמות פנימית", ללא "כאב שתי המולדות". אפשר להוסיף לכך גם שחרור גופני וארוטי, קשר עם הגוף בעקבות הקשר עם האדמה ועם הארץ-המולדת. סובייקט אוטופי זה מצא ביטוי בין השאר באופני העיצוב והייצוג של דמות ה"יליד" (ושל הערבים לידי הארץ, כמובן), שבהקשר הישראלי-ציוני של תחילת המאה – להבדיל מהקשר פוסט-קולוניאלי מובהק – אפשר לראותו כחוליה חשובה בתהליך הקונקרטיזציה של הקהילה המדומינת: הוא מתווך בין חברי הקהילה לבין הטריטוריה שלהם, מצד אחד, לבין עברם – המקור ההיסטורי, ה"אורגני" שלהם – מצד שני, על-ידי כך שהוא מגלם ומסמל את הקשר המשולש הנכסף קהילה-טריטוריה-עבר.

אין ספק כי כל עיסוק בשירתה של אסתר רבב (במיוחד בשנות העשרים) חייב להביא בחשבון את כל אלה: האם, באיזה אופן ובאיזו "מידה" היא "באמת" היתה "ארצישראלית" ו"ילידית", עד כמה וכיצד התכונות האלה יוחסו לה והושלכו עליה, וכיצד היא גילמה או "מימשה" אותן? כשמדובר בשנות החמישים והששים, כעשור לאחר הקמת המדינה ובראשית התהוותה של תרבות "ישראלית", מקבלים המושגים והתפיסות האלה מימד שונה ומעוררים שאלות חדשות: האם ובאיזה אופן הם קשורים לישראליות/יהודיות, מצד אחד, ולמרד המודרניסטי בשירה ובביקורת, מצד שני? איזה שימוש נעשה בהם ולאילו צרכים? ובמילים אחרות: מה פירושן של "ילידיות" ו"ארצישראליות" – ובאופן ספציפי, כמובן, של ה"ילידיות" וה"ארצישראליות" (וה"אמת") של רבב – בעיני נתן זך וחבריו המבקרים הצעירים.⁵

ביסוד גישתם של המבקרים האלה מונח רצונם לנכס אליהם את רבב – ולצדה משוררים ותיקים אחרים, גם הם נידחים יחסית, כמו דוד פוגל, אברהם בן-יצחק, יעקב שטיינברג וחיים לנסקי – במטרה למקם את עצמם על רצף של מודרניזם עברי "מינורי", אקספרסיוניסטי-לירי וקונקרטי (אלטרנטיבי למודרניזם של אלתרמן ושלונסקי – הסימבוליסטי-מופשט, ה"גרנדיוז" והלאומי "ממופלג"). המשוררים הוותיקים היו בחינת תנא דמסייע מן העבר, ובעיקר הם היוו את החוליה הראשונה, המייסדת, של אותה מסורת שירית שבה ביקש המהלך השירי של שנות החמישים והששים להתמקם – מסורת שהתנהלה עד כה, ובמיוחד בשנות השלושים והארבעים, בשולי

5. שפת הדיבור בבית הוריה של רבב היתה יידיש הונגרית, האווירה התרבותית היתה מזרח-ומרכז-אירופית (רבב 1981), שפת הלימוד בבית-הספר היתה צרפתית ולפי אהוד בן-עזר, אחיינה ומחבר הביוגרפיה שלה, רבב ידעה גם גרמנית ומנעוריה קראה בשקיקה ספרות גרמנית וצרפתית (וכן ספרות רוסית ושוודית בתרגום גרמני): בודלייר, רלן, ראמבו, רילקה, וכן ולטר קאלה הגרמני, אוטוקאר בז'ינה הרוסי, המשוררת הצרפתיה ז'רמן ביאמונט ועוד (שם, 103, 108; בן-עזר 1995, 201–215). אגב, בן-עזר מציין גם כי רבב עסקה בתרגומים משיריהם של כמה מן המשוררים האלה, ובעיקר משל בודלייר, וכי היא בחרה בשם "קמשונים" במכוון בעקבות ובהשראת "פרחי הרע". פרטים אלה מאירים, כמדומה, את כל שירתה, ואת שירתה המוקדמת בפרט, באור חדש, ומזמינים בחינה מחדשת שלה, על רקע השפעות אירופיות אלה. תודתי לאהוד בן-עזר על שהביא לידיעתי מידע רבי-ערך זה.

6. כמובן, יש חשיבות רבה לעובדה שכמה מחשובי המשוררים והמבקרים בשנות הששים, ביניהם זך עצמו, לא היו ילידי הארץ.

הקאנון העברי. גילויים-מחדש של המשוררים המודרניסטיים-המינוריים והעלאתם על נס פּוֹנו לתמוך במהלך הזה של היפוך הגלגל והחדשנות, מצד אחד, אבל תוך היתלות באילנות גבוהים, מצד שני. כתוצאה מכך אפשר, כמדומה, לתאר את יחסם של מבקרי שנות החמישים והששים אל ה"אילנות הגבוהים" ככפול-פנים דר'משמעי: מחד גיסא הם רצו ונוקקו לקרוא את ה"סבים" (או שמה ה"דודים") שלהם מחדש, להזכיר אותם ולהחזירם אל הקאנון, כדי לשאוב מהם לגיטימציה; בהיבט, מרגע שהוכרו ה"דודים" הוותיקים כחשובים ומרכזיים, היה על הצעירים גם להבדיל עצמם מהם – כדי להציג עצמם (ואמנם גם כדי להיות) חדשנים ומהפכנים (השוו Bloom 1973). כך, למשל, את התעקשותו של זך להציג את ראב כרומנטיציסטית – בהתעלמותו המדהימה מהאיכויות המודרניסטיות האקספרסיוניסטיות של שירתה ומן הדיאלוגים שהיא מנהלת עם שירה אירופית כמו זו של בודלייר ועוד – אפשר לראות בין השאר על רקע זה, כחלק מן הצורך שלו להציג את עצמו כחדשן ולהמעיט בחשיבותה.⁷

החידוש העיקרי של זך ובני דורו היה נסיונם ליצור הפרדה בין היחיד לבין הקולקטיב (העם, הלאום, המדינה). על-ידי פנייה אל האישי-פרטי, הקונקרטי – אם כדי להגיש את יחידותם של אותם "יחידים ספורים, המצליחים לשמור בשלמות את אצילותם ואת פולחן הנעלים שבערכים" בחברה של "המונים בני-בלי-שם וולגאריים, נטולי כל מניע תרומי" – כפי שניסח זאת זך עצמו במסתו "הסופר בחברת ההמונים" (זך 1964ב), ואם כדי להציגו כיחיד "סתמי", שיחידותו ב"סתמיותו", כלומר בכך שהוא פטור ממשמעויות ומאחריות קולקטיביות ו/או סמליות.⁸ על-ידי כך הם ביקשו לכונן סובייקט חדש, שונה במהותו מזה הלאומי-יהודי-ציוני. כלומר, זהו ניסיון להגדיר מחדש את הסובייקט ה"לאומי-יהודי", בין השאר על-ידי הגדרה-מחדש הן של הקשר בינו לבין המקום – שוב אין זה אותו קשר היסטורי-הכרחי – והן של גבולותיו המסוימים: הם מתרחבים לממדים "כנעניים" או "יס-תיכוניים", או מופשטים כליל והופכים ל"טבע" או "עולם". פירושו של דבר גם, שתפקידו של המקום משתנה בתהליך הדמיון של הקהילה: הוא הופך למקורה של הזהות הקבוצתית-הפרטיקולרית יותר מאשר אמצעי לקונקרטיזציה של הקהילה הלאומית המדומינת (וראו גם Hever 1994, 239).

אין תמה אפוא שראב העירה את תשומת-לכם של מבקרי המודרנה וכאילו קראה להם להשתמש בה למטרותיהם: ראשית, היא ותיקה ו"מכובדת" – ועם זאת נידחת יחסית ושכוחה (מבקרים רבים אכן הרגישו הן את ותיקותה והן את נידחותה כסימנים לאיכות, תוך פירוש נידחותה גם כניעות. כך, למשל, כתב יורם נאמן בדבר השבוע: "הרחק מן המהומות על-לא-דבר ומן הסערות בצלוחית מים, [...] הרחק מן הכן-אוונגרד-לא-אוונגרד, יש בסתר משוררים של אמת" [נאמן 1964], ובדומה לו כתבו גם בן-שאול [1964], פיינגולד [1964] וקנו [1964]); שנית – זוהי העיקר – היא צברית, "ילידה", ועוסקת באינטנסיביות ב"ארץ", ועם זאת קולה אישי במובהק, סיטואציית היסוד שלה רומנטית אבל ככלל, שירתה מודרניסטית-אקספרסיוניסטית, והדבר הבולט ביותר: יחסי הדוברת והארץ העולים ממנה מורכבים, מטרידים.

ואמנם, לבד ממקסים גילן, שהגדיר את ראב כציונית-לאומית ולכן העמידה בשורה אחת עם אצ"ג, בטענה שהיא מלאה פאתוס ואנכרוניסטית, רוב המבקרים אכן התלבטו, בנסיונם לעמוד על כוח המשיכה של שירתה ועל ה"אמת" שלה, בשאלת הגבול והיחסים בין האישי ללאומי. כמעט כולם גייסו לשם כך את המושג "יחוד אישי", עם שהם מותירים אותו מעורפל ובדרך-כלל ריק מתוכן, ומגדירים אותו בעיקר על דרך השלילה – על-ידי הדגשת הניגוד בין שירתה של ראב לבין דברים אחרים, לאומיים-סמליים, שאין בה: בן-עמי פיינגולד, למשל, כותב ש"לעולם לא תמצא כאן פטרוטיזם נבוב וצינות" פלקטית, אלא ביטוי לירי אישי" (פיינגולד 1964); ישראל זמורה מדגיש ש"אין כאן נוסטלגיה או התרפקות מזויפת" (זמורה 1963); דן מירון אומר כי

7. במערך היחסים המשפחתיים-לאומיים-ספורתיים (ואדיפליים) זך אמון, כמדומה, על התייחסות לאבות (אלתרמן), לסבים (ביאליק) ולדודים (שטיינברג, פוגל, לנסקי). מאמהות/דודות (ראב, רחל) הוא נוטה להתעלם.

8. לשון ההנמכה העצמית של זך ("אינני יודע", "אולי" וכו') וכן ריבוי הביטויים הסתמיים והכינויים הכלליים ("זה", "ערתני" וכו') הם כמה מן הדוגמאות לכך, וראו גם קלדרון 1985; וילטיר 1980.

ניתן לסווג [את השירים] כ"שירי נוף ארץ-ישראליים" אף שאין הם "ארץ-ישראליים" במודע ובמכוון, גם אין הם "כפריים" בנוסח הטנדנציוזי של רוב השירה ה"כפרית" שנכתבה אצלנו (מירון 1964).

וברוח דומה כותב גם יהושע קנו, בתלונה על הז'אנר ש"קולקל":

מה לא עוללו להם כבר, ל"שירי המולדת"! דורות של משוררים גרועים ופזמונאים חסרי-דמיון דשו בזה והפכו את המושג שס'דבר למלל מנופח וקרתי ולשירי גננת אויליים (קנו 1964).

על רקע הפלקטיות, הפטרוטיזם הנבוב, הכפריות הטנדנציוזית, ההתרפקות המזויפת והז'אנר שקולקל – כל הדברים ה"לא-אמיתיים" שאת יסוד האי-אמת שלהם אפשר, כמדומה, להגדיר כ"יחסים" לא-נכונים" כלשהו בין האישי ללאומי, בין המשוררת לארץ – על רקע כל אלה מבליטים המבקרים את שירתה של ראב כדבר של "אמת", רוצה לומר: שמתקיים בו איזה קשר "נכון" בין האישי לארץ.

ומהו אפוא הקשר הזה שרואים המבקרים?

ובכן, לצד ההבחנות המעורפלות-משהו האלה ומעבר להן אפשר לאתר בביקורות על ראב שלוש תפיסות (שלפעמים משמשות בערבוביה) של הסובייקט ה"מקומי"/ישראלי החדש: תפיסה אחת מדגישה את הילידיות כהיפוכו של המעשה הלאומי המודע, האידיאי. כך למשל בציטוט לעיל משל יהושע קנו, וכך גם ברשימתו של משה דור, שאמר על הנופים בשירתה של ראב ש"אין אלה נופים המזדמרים בפי סופר-מהגר, המבקש לסגלם ולהסתגל אליהם כמחע, מתוך הכרה" (בן-יעקב [דור] 1964). דומים ברוחם גם דבריו של משה בן-שואל, שכבר ציטטנו לעיל, המגדיר את השירים כ"דובבים צבע וחיות, עוז וצבעוניות ושורשיות (גם אם לא 'נביא בחשבון' שהמשוררת היא צברית, ילידת פתח-תקוה הראשונית)" (בן-שואל 1964). ניכר בבן-שואל שהוא מנסה להימנע מהקישור האוטומטי בין שירתה של ראב לצבריות שלה, ועם זאת שהוא מודע לחוסר-האפשרות לעשות כן. בהמשך הוא כותב גם כי "אלה הם שירים המדברים ים וחוף-ים, וחול" וכיו"ב: מדברים "את" ולא "על".

התפיסה השנייה היא כנענית יותר, מנסה לנטרל את הילידיות ממשמעותה הלאומית על-ידי פריצת גבולותיה הגיאוגרפיים: הנופים בשירתה של ראב מוצגים לא כארצי-ישראליים – או לא רק ככאלה – אלא כ"אזוריים", "ים-תיכוניים", "מזרח-תיכוניים" ואף "כנעניים" ממש: קנו מגדיר את הקריאה בשיריה של ראב כ"חוויה ארץ-ישראלית, או, אם תרצו, ים-תיכונית" (קנו 1964), ומשה בן-שואל רואה בשירים "חוויות נמרצות של תחושת כנען, עכשוויות וקדמונית"; זוהי, לדעתו,

שירה ים-תיכונית. לא לוקאלית, פטרוטית, ארצי-ישראלית, עמק-יזרעאלית – אלא אזורית. כנראה פרצנו את תחום האידיאליזציה של הארץ הקטנה וקיבוץ-הגלויות הקטנטן (בן-שואל 1964).

התפיסה השלישית, אולי הקיצונית ביותר, היא ניסיון לנטרל את הסובייקט של ראב מכל הקשר היסטורי, חברתי ובמיוחד לאומי, ולבנותו כרומנטי "טהור": "ה'אדם באשר הוא' מול ה'טבע' האינסופי והנצחי. זך הוא נושא-הדגל הבולט של התפיסה הזאת, והוא אמנם רואה בשיריה של ראב "סיטואציה רומנטית אופיינית בנוסח המאה ה-19", שבה האדם עומד משתאה ומתגעגע מול אינסופיותו של ה"טבע" – או, לחלופין, מוצא בטבע "מקלט מפני שאון האדם".

באופן פרדוקסלי, בדיוק התפיסות האלה, שאפשרו למבקרי שנות הששים לקבל את ראב בהתלהבות ובהתפעלות ולרתום אותה למהלך השירי שלהם – של ערעור על הסובייקט הלאומי-יהודי ובניית סובייקט חדש, "ישראלי" – הן שגם מנעו מהם לראות את הערעור שמערערת ראב עצמה על אותו סובייקט. ויתרה מזאת: העובדה שהם לא ראו זאת – אולי לא יכלו לראות – חושפת, כפי שנראה בהמשך, את הדמיון הרב, העמוק ביניהם לבין המשוררים (ותפיסת השירה) שבהם ביקשו למרוד.

מכאן נובעת, כמובן, ההתעלמות הבוטה, המדהימה של המבקרים – כמעט כולם – מן הנשיות ומן הארוטיות הנשיות בשיריה של ראב ומתפקידן המכריע בכלל שירתה. אפילו הקישור המיתי

הצפוי של אשה-אדם-מולדת נעדר מדבריהם! כמעט כולם מדברים על "האדם" ("האדם ושכלו, האדם והמלחמה, האדם ואובדנו" אצל בן-שאל; "האדם ונופה של ארץ-ישראל" בלשונו של פיינגולד, וכאמור, "האדם" על כיסופיו הרומנטיים במאמרו של זך). דן מירון (1964) כמעט יוצא מכלל זה, בהתייחסו לעובדת נשיותה של רבא – הוא רואה את הדוברת בשירי האהבה שלה כ"פאם פאטאל" – אבל גישתו אינה חורגת, למעשה, מהתפיסה האוניברסליסטית. יוצא דופן גם ישראל זמורה, שכזכור מאפיין את השיר הראבי כ"שיר-נוף ושיר פילוסופי, והוא קשור לטבור האם, לטבור המולדת, נובע מתוכה וחוזר אליה" (זמורה 1963). זמורה מרמז בואת להקשר ה"נשי-מיתני" האפשרי, אבל הוא מקפיד לטשטש – וליתר דיוק, למנוע מראש – את ההשתמעויות ה"נשיות" של דבריו: את הפסקה הראשונה ברשימתו הוא מקדיש לדיון נרחב יחסית בקשר הפרדוקסלי המתקיים בין ייחודו של "היוצר" (היוצר האמיתי, הייחודי, הגדול) לבין "חותם אומתו ומולדתו" הטבוע ביצירתו. בכך הוא מכשיר, למעשה, את רבא כ"משורר" בין משוררים – להבדיל מ"משוררת": כלומר, למרות היותה אשה.⁹

במובן ידוע ההתעלמות הזאת, חריפה ככל שתהא, איננה צריכה להפתיע אותנו – ואמנם לא גילוייה הוא שחשוב כאן, אלא התפקיד המכריע שהיא מילאה בקבלת הפנים הנלהבת של רבא: שכן, דווקא תפיסתה של רבא כ"משורר", ויותר מכך כ"משורר של אמת", כלומר אוניברסלי-ולכן איכותי; ודווקא תפיסת נושא השירים כ"אדם באשר הוא" – ובמלים אחרות: דווקא כ"טובל נשיותה של רבא והדחקתה" – הם שמאפשרים ומבטאים את קבלתה כ"אחד משלנו", אל תוך הסיפור המודרניסטי, הישראלי-מקומי ו/או "קוסמופוליטי" של שנות החמישים.

* * *

מאמרו של זך על רבא משמש כאן כדוגמה – אם כי לא מייצגת, במובנים רבים – לגישה הכוללת של מבקרי שנות החמישים אליה, אבל הוא חשוב גם בפני עצמו, בגלל מעמדו של זך כמשורר וכאידיאולוג הבולט של המודרניזם ובגלל היותו נושא דגל הפנייה אל משוררי העבר, החזרתם אל הקאנון וכן הסתייעות ושימוש בהם למהלך שלו ושל בני דורו. פנייתו אל רבא היא כמובן חלק מהפרויקט הזה והיא החלה כבר כמה חודשים לפני שיצא ספרה לאור: בעיתוננו, יוכני, התפרסם ראיון עם רבא, ככל הנראה לקראת צאת הספר, ובדברי הפתיחה שלו לאותה חוברת מונה זך את רבא, לצד וירגינייה וולף ועזרא פאונד, כדוגמאות לשירה טובה ונדירה שנכתבת "כיום", שצריך להתאמץ "בציפורניים" כדי לגאול אותה מ"ערימת התבן שבה טבעה" (זך 1963א).

לאורך כל המאמר עוסק זך בפירוק שיטתי של הארצישראליות בשירתה של רבא, על שלל מרכיביה ועל מעמדה: ראשית, הוא מרחיב את גבולות הנוף, באמרו שעולם האסוציאציות והאלוזיות של רבא הוא מזרח-תיכוני; שנית, בניגוד למודל המימטי-רומנטי של ייצוג ששימש את הביקורת בדרך-כלל, ארץ-ישראל של רבא מזכירה לזך לא מציאות אלא ייצוגים של מציאות, ודווקא מתחום הציור: "היא מזכירה את ארץ-ישראל הטרשית-קוצנית של חנה טיכו וליאופולד קראקאוואר (אף כי כלי-הביטוי של שניים אלה הוא השחור-לבן של הרישום)". גם כשהוא כבר משווה אותה למציאות כלשהי, הוא מדגיש שאין זו הארץ שהוא מכיר, שהיא "ישראל של השיכונים ובנייני הסופרמרקט של שנות החמישים והששים שלנו". שלישית, כבר בפתח המאמר הוא מפרק את הילידינות של רבא, תוך ניטול מהקונטציות הלאומיות-יהודיות שלה. וכך הוא כותב בפסקה הראשונה:

קונפוזיציה מונה בין סגולותיה של השירה גם את העזרה שהיא עוזרת לאדם לזכור שמות עופות

9. הנוסח המדויק של דבריו הוא:

יש קשר פרדוקסלי בין ייחודו של היוצר לחותם אומתו ומולדתו: ככל שהוא ייחודי יותר – כן טבועה בו אומתו. כי רק יחיד מיוחד יכול להיות אספקלריה לאומה; ומצד שני – "אני" גדול ועצום זקוק לאומה, כי "אני" קטן ודל – די לו ביחידותו. ואשר על כן, ראית יוצר שאין ביצירתו משום טעם של אומתו ומולדתו, חשדהו ואל תכבדהו; ולהפך: ראית יוצר שאתה מוצא ביצירתו חותם ארצו, נופה ואקלימה, חותם עמו, אופיו ומהותו-כמו – הגבר זיקתך ליוצר זה וליצירתו.

ובעלי-חיים אחרים, צמחים ועצים; שיריה של אסתר ראב חוזרים ומזכירים לי, שבעצם אינני יודע מה הם בדיוק חרולים, קימוש, חילפה, כרשינה, ימבוטים (או ינבוטים?), אשרות, חרדל, בבונג, סקביזות-קש, בולבולים, פשושים ושרקרקים, וכל שאר נציגי הפלורה והפאונה הארצישראלית הצומחים, פורחים, פורצים, רוחשים, שורטים ומגיחים בשירים אלה (וך 1963, 86).

לכאורה, זך מסמן כאן את היכרותה העמוקה של ראב עם הארץ כתכונה מעוררת התפעלות, ומדגיש את הקו הברור המפריד בינו לבינה: היא מכירה – יודעת את סודות המקום – כלומר שייכת; הוא לא. אבל בעצם, נראה כי כלל לא אכפת לו מה הם כל הצמחים והעופות האלה; הוא לא מביא אותם כדי ללמוד אותם, אלא אדרבא, הפסקה הזאת מדגישה יותר מכל – ובניגוד בולט לעצתו של קונפוציוס – עד כמה הם זרים לו, עד כמה הם משעשעים אותו; אולי נלעגים בעיניו, או אפילו מעוררים בו אימה!

עתה, משאיבד הנוף את הקשריו ומטעניו הגיאוגרפיים והלאומיים, הוא הפך לנוף ש"קיים כאן קיום מוחשי, קיים לעצמו ובזכות עצמו, לפני בואו לסמל משהו השייך למשוררת". זאת בזכות התיאורים הפרטניים, הדייקניים והחושניים של ראב – שהם העיקר בעיני זך, ולהם מוקדשת יותר ממחצית המאמר – שבאמצעותם היא מצליחה לעצב "מציאות שירית רחוקה מכל מלאכותיות" וליצור "סוגסטיה קונטטיביית של צירופים שבכוחם להקרין משמעות ואווירה". מצד שני, זהו נוף אוניברסלי, שבו יכול עכשיו זך למקם את הסיטואציה הרומנטית מן המאה ה-19: ה"אדם" בן החלוף מול ה"טבע" הנצחי. באמצעות שתי תפיסות נוף אלה בונה כאן זך את הסובייקט ה"ישראלי"-אוניברסלי שלו – כביכול תוך דילוג על החוליה הלאומית-יהודית.

אך בניגוד לסובייקט הזה – המבוסס, בסופו של דבר, על ייצוג מימטי-רומנטי – בפסקה האחרונה של המאמר מדגיש זך דווקא את קיומם הלשוני-בלבד של השירים:

בדברנו על תמונת נוף בשירים אלה השתמשנו למעשה במטאפורה בלבד. בסופו של דבר, לא יפי הנוף הוא הפועל כאן על דמיונו [...] אלא] נצחונה של הלשון המסוגלת להיטען תוכן חושני אינטנסיבי במידה כזאת. [...] גם בשיר נוף נוכחות הנוף היא נוכחות הלשון ואמיתו של השיר – אמיתתה של לשונו, שהרי אין נוף אמיתי ולא-אמיתי מעבר למדיום האמנותי המעצב אותו (שם, 91).

זך נע כאן, אם כן, בין שתי עמדות סותרות באשר לשירתה של ראב, ולשירה בכלל: עמדה אחת היא האימז'יסטית, הרואה את כוחו של השיר בסוגסטיביות שלו, ביכולתו להעלות אצל הקוראים תמונה מוחשית ולהתעלם מהאמצעים הלשוניים לכך או להתעלות מעל להם; ואילו העמדה השנייה היא עמדה לשונית-רעיונית, המדגישה את קיומו הלשוני-בלבד, המטאפורי, של השיר ואת משמעויותיה הסמליות של התמונה השירית. למעשה, הסתירה הזאת עולה כבר קודם במאמרו, כשזך מעניק לשני קטעי שירים של ראב פירושים סמליים, "הולדת האדם" ו"מוות", והיא נמצאת גם, כמדומה, בתוך הסובייקט הישראלי-אוניברסלי עצמו – בין הנוף "כשהוא לעצמו" לבין ה"טבע" כמושג סמלי.

אלא שלכל אורך המאמר זך עובר מעמדה אחת לשנייה הלך ושוב, כאילו אין ביניהן כל סתירה, וכך, בהציגו את שתי העמדות כעולות בקנה אחד וכמשלימות זו את זו, הוא מטשטש את הסתירה שביניהן. טשטוש זה והסתירה שמאחוריו חושפים, למעשה, את הקושי של זך בקריאתו את ראב: ראב "לא מסתדרת לו" – כלומר, הוא לא מסתדר איתה. אולם, לאור התפעלותו ממנה ולאור ההערכה האמיתית שהוא רוחש לה, נשאלת השאלה מהו הדבר – בין במאמרו, בין בשירתה של ראב ובין בשניהם – שאינו מסתדר, שזך מנסה להסתיר ו"לאחות" אך הוא מבצבץ שוב ושוב מבין התפרים (הגסים למדי, יש להודות) של תפיסותיו הסותרות? מהו ה"בקע" ביניהם ואיפה הוא בדיוק?

לפני שנענה על כך, כדאי לציין כי קושי זה אינו היחיד החושף "התנגשות" כזאת, וכי גם אצל מבקרים אחרים, גם כאלה הקוראים את ראב אחרת לגמרי ממנו, ניכרת רטוריקה דומה ובקיעים

דומים. קשייהם של רוב המבקרים להגדיר את הקשר בין ה"ייחוד האישי" של ראב לבין הארצישראליות שלה הם אחת הדוגמאות הבולטות לכך; קושי אחר, שגם הוא משותף כמעט לכל המבקרים, מתגלה בנסיגותיהם להגדיר את היחסים בין המוחשי והמופשט בשירתה של ראב. זך, למשל, חוזר ומדגיש – בין התעכבותו על המוחשיות של הנופים, מצד אחד, לבין הפרשנות הסמלית שהוא מעניק להם, מצד שני – כי "ראב שואבת את כוחה מעמידה על הקרקע" וכי "בוותרתה על הקרקע המוצקה שמתחת לרגליה אין היא מגיעה לעננים, כי אם לערפילי המליצה בלבד". גם מבקרים אחרים (למשל מירון ודור) מקפידים לציין כי ראב לא תצלח לשירה מופשטת; ועם זאת, בשירים שנראים להם "טובים" הם דווקא משבחים את המופשטות שלה, ומייחסים משמעויות סמליות גם לתיאורים המוחשיים ביותר וגם לעצם הסוגסטיביות שלה. מעבר לכך ש"חולשתה" של ראב נראית אפוא כהכללה – שמקורה אולי בזהויו לוגוצנטריסטי של נשיות עם ארציות וחושניות, לעומת זיהוי של גבריות עם רציונליות מופשטות – נראה כי ביסוד גישתם של המבקרים מונח קושי אמיתי בזהויו ובפירוש של יחסי הסימון בשירתה של ראב.

כדי לענות על השאלה שלעיל – להסביר את ה"התנגשות" בין זך (ושאר המבקרים) לראב ולאחר את המקום שבו הם אינם מסתדרים, יש לגלות את הצד של ראב בשיח-לא-שיח שמתנהל ביניהם. קריאה פמיניסטית בשיריה תוכל לעשות זאת, ובעקבות זאת להסביר גם את הצד של זך: היא תבהיר ותדגים את הסיבות (שכבר ציינו קודם) להערכתם של מבקרי המודרניזם של שנות החמישים והששים את שירתה, ובה-בעת גם תחשוף את הקשיים שהיא הציבה בפניהם, את מה שלא רצו – או לא יכלו, היינו הך – לקרוא בה, ולכן גם החמיצו אותה. קריאה פמיניסטית, שתקרא הן את ראב והן את הביקורת עליה בקטיגוריות של יחסי ג'נדר, תגלה כי לצד המערכה שמעסיקה את מבקרי שנות החמישים והששים – בינם לבין קודמיהם (בין בנים לאבות) בין מודרניזם מינורי ו"אישי-קונקרטי" למודרניזם סימבוליסטי "קולקטיביסטי" וגרנדיוזי, בין סובייקט לאומי-יהודי לסובייקט ישראלי-אוניברסליסטי – לצדה, למולה או "מתחתיה", איתה ו/או במקביל לה, מתנהלת גם מערכה אחרת, חריפה לא פחות: בין המשוררים-הגברים למשוררות-הנשים. שתי המערכות לא מתנהלות, כמובן, בנפרד, אלא מנהלות ביניהן מערכת יחסים מורכבת: מזינות ומשפיעות זו על זו, מצטלבות בנקודות מסוימות, נפרדות במקומות אחרים (ראו למשל Parker et al. 1992, 2–8).

כך, מה שקובע ומבנה את היחסים המתקיימים בשירתה של ראב בין הדוברת לארץ, בין האישי ללאומי – אותם יחסים שהמבקרים שיבחו אבל גם התקשו כלי-כך להגדיר ולכן, כפי שראינו, "נתקעו" בהם ולמעשה עקפו אותם – אינו רק היותה "ילידה" אלא גם, ובעיקר, היותה אשה, ומקומה-ככזה בתוך הקהילה-הלאומית-המדומינת הישראלית, הן במציאות של שנות העשרים (בעת שנכתבו שירי קמשונים) והן בשנות הששים (בעת שנקראו עלידי זך וחבריו). שכן, כפי שכותבים ממשיכיו-מבקרו הרבים של אנדרסון, הקהילה הלאומית המדומינת היא ביסודה ובהגדרתה קהילה של גברים, הפועלת כ-"fraternity" ומגדירה עצמה על-פי (מה שהיא תופסת כ)הפכיה, ה"אחרים" שלה, ובאמצעות פרקטיקות אלימות של דיכוי והרחקה שלהם. מקומה של האשה בתוכה מוגבל אפוא למקום שמקצים ומיעדים לה הגברים, ואין לה אפשרות להיכנס לשיח הלאומי כסובייקט נשי, אלא עליה להכפיף את נשיותה לאוניברסליות (המזוהה למעשה עם גבריות) ולהיות "אדם" – כלומר "לא-אשה"; או שהיא מומרת לדימוי או לסמל – היא מסמלת את הארץ והאומה, והן מדומות לה (רוח האומה, אמא אדמה, אלה וכו') – ואז מיניותה מגויסת ומנוכסת לאומה – כלומר לאמהות.¹⁰ ככזאת, אין היא יכולה להיות אלא אִם או כלה, שצריך להילחם עליה, לכבוש אותה ולהפרות אותה, וכמובן להגן עליה מפני פגיעת זרים. באופן כזה היא אינה מסכנת את האחווה, ההסדרים וההיסטוריה הכל-גבריים, ואדרבא, היא אף מבטיחה את שימורם. כל מיניות שאינה כרוכה בפריון ובהולדה (כולל הומוסקסואליות, של גברים כשל נשים) מוצאת, על כן, מהשיח הלאומי (Parker et al. 1992).¹¹

10. ואולי זוהי הסיבה למקור הלשוני המשותף, הן בעברית (השורש אמ"מ) וגם בשפות הלטיניות (nation ו־naissance, לידה)?

11. הגילויים והדוגמאות לכך בשירה העברית רבים מספור. עיון ב"שירי מולדת" שכתבו משוררים גברים באותן שנים שבהן כתבה ראב את שיריה – שנות העשרים – יגלה את הזהות הגברית

בכל מקרה, אם כן, השיח הלאומי שולל מן האשה אפשרות לסובייקטיביות, למיניות ולקול משלה. קריאה פמיניסטית בשירתה של ראב תגלה את דרכי ההתמודדות שלה עם המיקום-לא-מיקום הזה, שממנו – אין אחר – היא כותבת: ראב חותרת בשירתה תחת הסיפור הלאומי-הגברי, על-ידי כך שהיא משתמשת בקונבנציות שלו אבל מהפכת את משמעויותיהן ואת תפקידיהן הרגילים ומנצלת אותן כדי לבטא את עמדתה ואת מיקומה כאשה. מהלך מורכב, רבי-שכבתי ורבי-ממדי זה מאפשר לה להתקבל לסיפור הלאומי ולהיחשב כשותפה בו, מצד אחד, ועם זאת גם לסרב לו ולערער עליו, וכך לכונן את עצמה כסובייקט נשי מצד שני – בניגוד לכינונה כאובייקט על-ידי הסיפור הלאומי-הגברי.

הקונבנציה העיקרית שראב מנצלת – והכוונה כאן בעיקר לשירי הנוף שלה – היא התחבולה הלאומית-הגברית הבסיסית של דימוי הארץ לאשה. ראשית, מטבע הדברים חל כאן היפוך בזהותם של המדמה והמדומה: אין זה גבר המדמה את הארץ-המולדת לאשה – שאז היא, כאמור, אובייקט פסיבי, אם או כלה שמיניותה מגויסת ומנוכסת לגברים ולפיריון – אלא המדמה גם היא אשה.¹² בכך כבר נפתח פתח לשינוי יסודי ביחסים ביניהן: זוהי אפשרות לדיאלוג. יתרה מזו, העובדה ששתיהן נשים מאפשרת גם, למעשה, היפוכי תפקידים ביניהן: המדמה יכולה להיות גם מדומה, וההפך. מכאן נובע היפוך נוסף – בעמדת היסוד הרומנטית, של דוברת הנמצאת בטבע ומתפעלת ממנו: יחסה של הדוברת אל ה"טבע" הוא אינטימי מיסודו, ולכן נעדר כל מיסטיפיקציה. יש בו התפעלות, אך לא מתוך זרות ושוני אלא מתוך הזדהות וקרבה.

על מערמיק חוגג יום לָבָן.
את הנדלה והעשייה בזה.
גד קרים קפא,
שקוף פֶּחֶזֶן מעֵתוּעֵים,
אֶל האֶפֶק דָּבֵק.

של הקהילה הלאומית ואת תפיסת הארץ כאובייקט – אם או כלה – אם כי, כמובן, בגרסאות שונות וברמות שונות של מורכבות. למשל שיר עבודה טיפוסי כמו "קמוש וברוש" מאת יהודה קרני, שבו פונה הדובר אל האל וסוקר בפניו – ספק משבח ספק מתלונן – את המתנה (ה"סחורה") שנתן לו:

בְּאֶרֶץ זֹאת
רִפְנִי אֱלֹהֵי קְמוֹשׁ נְחוּם.
[...]

בְּאֶרֶץ זֹאת
מִקֵּל אֶשְׁכֹּל שְׂאֲבָתִי בָּח,
[...]

בְּאֶרֶץ זֹאת
מִחֵי נֶאֱנַח מֵעֲבֹד בְּפָרֶךְ,
וְטוֹב לָדֵם מֵאֵין לִשְׁאֹל.
(קרני 1992, 29)

גם בשיר "אני כקונכית", שבו מדמה עצמו הדובר לקונכית "הפתוחה לרחשי יבשה" ומהדהדת את המתרחש בטבע, הארץ קיימת, למעשה, דרך הדובר ודרך עבודתו בשדה – שהיא מקור שירתו: "אָעֶמֶר / אָעֶמֶר, אָזְמֶר" (שם, 10). בשיר "המחצבה" מנוסחים כיבוש ההר והחציבה בו באנלוגיה ברורה לכיבוש לב הנערה:

ובחורה האמר לבחיר הלב:
עָקֵר לִי סֵלַע זֶה, בְּחוּר אֲמִיץ שְׂרִירִים
– וְהוּא יַעֲקֵר, וְאֶף יִכְתֵּם.
(שם, 18)

הבחורה והארץ אנלוגיות זו לזו כמושא הכיבוש של הדובר-הגבר. גם שירי "גלבע" של שלונסקי מציינים יחסים מן הסוג הזה – אם כי שונים לגמרי – בין הדובר לארץ (למשל בשיר "אדמה" מ-1927; שלונסקי 1954, 172–173).

12. גם יעקב בסר, ברשימתו מ-1976, עמד על כך בקצרה.

צְהָרִים. מְרַחְבֵי שְׂדוֹתֶיךָ מִשְׁתַּלְהָבִים
וּלְשֹׁדֶךָ כְּלִיל מִתְלַהֵלֶה וְעוֹלָה
מוֹל הַשָּׁמַיִם הַלְבָנִים,
כְּמִסְךָ לֹא יִפְסֵק
נִמְשָׁךְ וְרוֹעֵד.
בְּתוֹךְ הַמִּישׁוֹר
גְּבֻעָה תִּרְוֹם כְּשֶׁר עָגַל
וּלְרֹאשָׁהּ קָבֵר לְכֹן חוֹפֵף;
וּבְעִזּוֹבַת שְׂדוֹת קִצּוּרִים
אֶשֶׁד בְּדָד רוֹבֵץ.
וְהִנֵּה פִי תִיעַף הַעֵינַן מִזְרָמִי תַעֲתוּעֵי־הָאוֹר
וְטָבְלָה בְּנֶרֶק הָאֶשֶׁד הַמְכֻחָל,
בְּבִתּוֹךְ בְּרַכַּת מַיִם צוֹנְנִים.
אֶת הַדְּלָה כֹּה עַל חֲרִיצֶיךָ הַמְאֻדִּימִים
תוֹךְ זֶהָב הַמְרַחֲקִים
עִם קַרְקָעֵי נְחֹלֶיךָ הַחֲרָבִים, הַלְבָנִים –
מִזֶּה יִפִּית!

השיר מתאר את הארץ ביום קיץ לוחט. במרכזו עומדת התופעה המוכרת של גלי חום רוטטים – שכאילו "ממחישים" את האוויר, הופכים אותו לנראה ומוחש, אבל בהיבט גם מטשטשים וממסכים את הראייה – והוא מציג אותם כהתעלסות של הארץ עם היום, התעלסות שמתבררת כמפגש בין שלל יסודות מנוגדים: המרחב עם הזמן, החומר המוצק עם האוויר והאור, המוחשי עם המופשט, הפעיל עם הסביל, התנועה עם הקיפאון, האמיתי עם המתעתע, הארצי עם השמימי, החיים והארוס עם המוות וההרס, וכמובן, הזכר עם הנקבה.¹³

כאמור, מהעובדה שגם המדמה (ראב/הדוברת) וגם המדומה (הארץ) הן נקות משתמעים הן ביטול ההיירארכיה והן יחסים דיאלוגיים ביניהן, לפחות בכוח. בשיר זה אמנם קורים שניהם: "יחסי התיאור" בין העין המתארת, המייצגת את הדוברת, לבין האובייקט המתואר – הארץ – נעדרים כל היירארכיה וחורגים מגדר יחסי כוח בין סובייקט מייצג ורבי-סמכות לבין אובייקט מיוצג נשלט. זאת משום שהעין נעה עם הארץ, פשוטו כמשמעו, ונקודת המבט שלה משתנה כל הזמן בהתאם למקומה ולתנועתה של הארץ. בכך מזהה הדוברת את עצמה כחלק פיסי, ממשי מהארץ; ועם זאת, אין זו זהות/הזדהות פשוטה וחד-משמעית, שכן לדוברת יש גם קיום משלה – אם כי נרמו בלבד – כדמות עצמאית, נפרדת מהארץ. קיום זה בא לידי ביטוי בתחילת השיר ובסופו, בפניויה של הדוברת אל הארץ בגוף שני, וכן בשני מקומות בשיר העוסקים, תחילה בעקיפין ואחר-כך במפורש, בעין עצמה. נוכחות זו של הדוברת, שאף היא איננה קבועה על מקומה, מסמנת מערכת יחסים שנייה, סמויה ומרצפנת, המתנהלת בשיר, נוסף על זו שבין הארץ והיום: בין הדוברת והארץ. השיר משרטט, אם כן, שתי מערכות יחסים נפרדות, בין שלושה גורמים: אחת בין הארץ והיום, והשנייה בין הארץ לדוברת. כך יוצא שהארץ ממלאת שני תפקידים שונים ביחס לדוברת, ולכל אורך השיר היא נעה ביניהם, משנה דמות, זהות ומשמעות; וכדומה לה נעה, למעשה, גם הדוברת, בין תפקידה כצופה-מתארת לבין תפקידה כ"דמות" בתוך מערכת היחסים עם הארץ. היחסים ביניהן סמויים,

13. אם כי תקצר כאן היריעה מלהתייחס בפירוט הנדרש לקריאתו המרתקת של מירון את שיריה של ראב (1994), אפשר לומר כאן כי הוא רואה את הארץ כנתונה בקונפליקט מתמיד, "תקועה" בין היסודות האלה – בין ההזדהות עם המולדת כ"הוויית אני מוצקה" לבין איוו "סתירה מהותית", "קסם לא נפתר" בהווייתה של המולדת – המשקפים סתירות בעולמו של האני. עם זאת, לקראת סוף המאמר מומרת ה"תקיעות" בריחוף, "היתלות מעל הבלימה באמצעות הזרימה או המעוף, שאינם פותרים קונפליקטים [...] אך מאפשרים כאילו ריחוף מתמיד מעליהם". נראה לי כי זהו הבסיס להבדל בין קריאותינו: תפיסת הניגודים כמתקיימים יחד וכמקיימים מגוון של יחסים מורכבים זה עם זה (וראו להלן), או תפיסתם כסותרים-בלבד. כאמור לעיל (בהערה 4), היטשטשטי זו של גבולות האני היא שמאפשרת, לדעת מירון, למקם אותה כחוליה חשובה במרד המודרניסטי של שנות העשרים.

כאמור, יותר מאלה שבין הארץ ליום, אך למעשה הם חשובים לא פחות מהם; במוכן מסוים נדמה, אפילו, כי יחסי הארץ והיום, שהם מורכבים ומרכזיים כשלעצמם, משמשים כמין מסוה מתוחכם ביותר, כמעט כמו פעולת-הסחה בלשית, ליחסים שבין הדוברת והארץ.

המפגש בין הארץ ליום – ובין כל שאר היסודות המנוגדים למיניהם – מאופיין גם הוא בתנועה מתמדת, באוקסימורונים "מתהפכים" ובתפקידים מתחלפים. כבר בתחילת השיר מתבצע היפוך חשוב: השורה הראשונה מתארת את היום החוגג על הארץ העירומה: זוהי סיטואציה בוטה וכמעט אלימה, שבה היום הוא הפעיל (וגם הנושא התחבירי) והארץ קורבנו, סבילה ופגיעה מאוד; הפתיחה במלים "על מערומיך" מדגישה הן את היותה המושא התחבירי והן את האלימות וההשפלה שבמצבה. אבל השורה השנייה – הקריאה "את הדלה והעשירה כה" – הופכת את הארץ לא רק לנושא האמיתי של המשפט (אפילו מבחינה תחבירית, לא רק השורה השנייה יכולה להיות הסגר של הראשונה, אלא גם ההפך), ויותר מכך, גם לרבת-כוח: תיאור היום החוגג "סגר" והופך מנושא מודגש למעין הסגר "קטן", מובלע בין שתי ההתייחסויות לארץ ו"מנצח" עלידי הפנייה אליה – המתמקדת בה ומתפעלת ממנה. הפנייה הישירה של הדוברת לא רק מרמזת על קיומה הנפרד של הדוברת, אלא גם מבטאת שיתוף פעולה גלוי ביניהן, שבו הדוברת מתייצבת לצד הארץ, כאילו מגינה עליה ותורמת לשינוי הראשון במצבה ובמיקומה.

מכאן ואילך כאילו הושג שוויון כוחות בין היום לארץ, והאלימות וההשפלה מפנות את מקומן להתקרבות הדדית, מלאת תשוקה. תחילה מתרחשת הפגישה בגבהים, שבהם לא לגמרי ברור איפה הגבול בין הארץ ליום, בין המוצק לערפלי: נד ההרים הוא כמוכן חלק מן הארץ, אך התיאור שלו "מבלבל" אותו עם גלי החום הרוטטים, ומציג אותו כאילו היה חלק מן האוויר, דבוק-כבר אל האופק: הוא "שקוף כחזון תעתועים" – דימוי פרדוקסלי, שהרי חזון תעתועים פירושו טשטוש המציאות, ההפך משקיפות. יש קשר הדוק בין תנועת החגיגה האקטיבית מהשורה הראשונה וניתרולה, השתקתה, לבין הטשטוש הממסך, המקפיא-מרויח-חום (!) ונדבק אל האופק. למעשה, העובדה שכל חמש השורות הראשונות הן משפט אחד, וכן העובדה שהיום ונד ההרים (ואחר-כך גם חזון התעתועים והאופק) הם צורות ממין זכר – לעומת הארץ (והיא בלבד) – מאפשרת לראות את שלוש השורות האחרונות כהמשך של השורה הראשונה, כלומר כהקפאה-ממש של החגיגה. בכך כבר מתחיל ומסתמן ההיפוך בתפקידו של היום: מפעיל וחוגג הוא הופך לפסיבי, כמעט-מוזוהה עם נד ההרים הקפוא, הדבוק אל האופק, ועם האופק עצמו. צבעו הלבן, שבתמונה העולה מהשורה הראשונה מצטייר כעז וחד-משמעי, מקבל עתה אפיון נוסף, מעמעם, שמלווה אותו גם בהמשך: התעתוע.

המשפט הבא משתרע גם הוא על פני חמש שורות, ומתאר את עליית הארץ אל השמים. דווקא כאן בולטות תנועות רבות ומתמשכות – "משתלהבים", "מתלהלה ועולה", "נמשך ורועד". זהו משפט מתעתע: הוא עשוי חלקים-חלקים המתקצרים והולכים, שהיחסים ביניהם אינם לגמרי ברורים, כך שהשורה שלפני-האחרונה, "כמסך לא ייפסק", נדמית כסופו של המשפט (כנראה בגלל הדימוי), כאשר בעצם יש לה המשך, שלא ברור אם הוא המשכו של הדימוי עצמו או של תיאור הלשד (כלומר, לא ברור מה "נמשך ורועד" – המסך או הלשד). מבנה זה, בצירוף המצלול העשיר-להרעים של ש', ל' ומ', מקשה על הקריאה וקוטע אותה למעין התנשמויות, בחיפושים נתעים אחר הנקודה. בכך ממחישה הקריאה ו"מגשימה" את תנועות ההשתלהבות המתוארות. יסודות הקיפאון והתעתוע, לעומת זאת, מצטמצמים כאן למלה אחת בלבד: "מסך", כדימוי של לשד-הארץ העולה. לכאורה, מסך אכן ממלא את שתי הפונקציות האלה – הוא גם סטטי וגם מטשטש את המציאות – אבל לא המסך הזה (שהוא, שוב, גלי החום), המתואר כאן כנע ללא הפסק, בפועלי תנועה רבים, שאחד מהם בעתיד – כלומר, מסמן ומבשר את ההתכוונות וההתרגשות לקראת המפגש בין הארץ ליום. אם בסוף החלק הראשון של השיר (במיוחד בשורות 3-5) החל ההיפוך בתפקידיו של היום, החלק השני שלו ממשיך ומפתח את ההיפוך התפקידים של הארץ (שגם הוא כבר החל, כזכור, בפנייה אל הארץ בשורה השנייה): מקורבן מושפל, בדמות אשה השוכבת ערומה וחשופה, הופכת הארץ לפעילה רבתי-חומה ועוצמה: מודגשים כאן גם גדלה העצום ("מרחבי שדותיך") וגם מעורבותה העמוקה, הרגשית והפיסית כאחת – עד הלשד.

בחלק הבא, גם הוא בן חמש שורות, מוסיף המפגש בין הארץ ליום – שהחל בגבהים וירד קצת אל קו השדות והשמים – לרדת, ומגיע עתה אל האדמה, ובעצם לתוכה ממש: "בתוך המישור". גם כאן נמשכת התנועה, ואף גוברת: אם עד עתה תוארו בעיקר גלי החום והנופים כפי שהם נראים-לא־נראים דרכם – והרי היה לכך עיגון מסוים במציאות, כי גלי החום באמת נעים ורוטטים בלי הפסק – הרי עתה התנועה כמו מתפשטת אל "תוך" המישור ומגיעה אל הדבר שהוא לכאורה הנייח ביותר: גבעה. הדימוי "גבעה פרום כשד עגול" הוא לכאורה תמים ופשוט, אך למעשה חורג, ובאופן משמעותי ביותר, מהתיאור הצפוי, הבנאלי-משהו של גבעה פשוט: תנועת ההתרוממות שלה – תהליך הקורה בזמן – הוא המתואר כשד. מצד אחד, זהו תהליך גיאולוגי, אטי בהכרח, של השתנות פני האדמה – צמיחת הגבעה, שמדומה כאן לצמיחת שד, אולי כחלק מהתבגרות מינית, שאף היא תהליך אטי, הדרגתי; מצד שני, הרי זה קורה כמעט בן־רגע! נרמז כאן תהליך אחר – תנועתה של העין המתבוננת ומסתובבת, שלפתע מגלה את הגבעה, ורואה ומתארת אותה כצומחת – וייתכן שעימה, בד בבד, גם תנועתה של הארץ עצמה, שמסתובבת ומתהפכת כך שפתאום נגלית הגבעה-השד. נוכחותה הנרמזת, המובלעת של העין – המייצגת את הדוברת – מגלה כי במקביל להתקרבות בין הארץ ליום חלה כאן גם התקרבות בין הארץ לדוברת.

היחסים בין השתיים החלו, כזכור, בפנייה הישירה של הדוברת אל הארץ בשורה השנייה של השיר, שסימנה את היותן נבדלות ונפרדות זו מזו; הם נמשכו בפנייה מוצנעת יותר בחלק השני, במלים "שדותיך" ו"לשך" – אות להתקרבות; ועתה מעידה תנועתה הנרמזת של העין, בצמצום ובתחכום רב, כי ההתקרבות נמשכת: שתי הישויות הנפרדות כמעט נפגשות כאן, כמעט מתמזגות זו בזו, וללא ספק מתואמות בתנועותיהן ומאפשרות זו את זו (שכן אין לדעת אם תנועתה של הארץ או תנועתה של העין היא שגילתה את הגבעה). שני התהליכים השונים, המנוגדים זה לזה באופיים ובמשמעותם כמעט עד קיטוב – התקרבות הארץ והיום והתקרבות הדוברת והארץ – מתרחשים כאן במקביל וברזמנית, ובעצם מבלי שיסתרו זה את זה. אדרבא: תהליך ההתערורות וההתרגשות המינית של הארץ לקראת שיאו של המפגש עם היום הוא באמת מקביל וחופף, כמעט-מצטלב אפילו, עם תנועתה של העין/הדוברת – הנמצאת איפשהו "על/ליד" הארץ, נעה איתה.

אלא שהשורות הבאות ממתנות במידת־מה את ההתרגשות: המשפטים הקודמים, הארוכים והגדושים בפעלים, בהסגרים ובדימויים שקיימו ביניהם יחסים לא ברורים ורבי־משמעיים, מתחלפים כאן בשני משפטים קצרים יחסית, המופרדים בנקודה־פסיק ומחוברים בפשוטות ברו־החיבור, וכמעט שאין בהם פעלים: אלה הם תיאורי מקום ומצב המורכבים מתארים ("לבן", "קצורים"), מצורות בינוני סטטיות ("חופף", "רובץ") ומתואר־פועל אחד ("בדד"). אין ספק, ככל שקרב המפגש בין היום והארץ לשיאו וככל שמתעצמת ההתרגשות לקראתו, כן קרב ומאיים גם יסוד המוות והקדרות: הפטמה שעל ראש הגבעה-השד היא קבר, הנוף שומם ומזנח, והעין מגלה את האטד – אותו שח חסר תועלת, חסר צל ומסוכן ממשל יותם (שופטים ט, 8-15), אשר בתשובה לבקשת העצים שימלך עליהם אים: "אם באמת אתם מְשִׁחִים אותי לְמֶלֶךְ עליכם, באו חסו בצלי, ואם אֵין, תצא אש מן האטד ותאכל את ארזי הלבנון" (שם, 15). החרוז החרף אטד/בדד והמצלול הקשה (ט, ב, ד, ז, וכן ארבע תנועות a רצופות) מחזקים את בדידותו המאיימת והמסוכנת של האטד.

הארוס והטנאטוס – כוח המין והחיים ולמולו איום המוות, הסותרים ובה־בעת מאזנים ומזינים זה את זה – קרבים כאן זה לקראת זה, כאילו מתכוננים למפגש גורלי. ואולם, כמו כל היסודות בשיר, גם סמלי המוות אינם קבועים ויציבים, אלא משנים – לעתים גם מהפכים – מקום ומשמעות: ראשית, צבעו הלבן של הקבר משייך אותו מיד אל היום, שכאילו חודר אל הארץ (דרך הצבע הלבן, ובעקבותיו גם דרך המוות) במסגרת ההתקרבות ההודית ביניהם, וכובש בה חלקות; כך מסתבר, אם כן, שדווקא הזמן, החולף ו"חוגג" (במהותו) – סופו להסתיים ולהוביל אל הקיפאון ואל המוות, והרי זהו גם סוד התעתוע שבו!

האטד והשדות הקצורים, בהיותם חלק מן הארץ, מסמנים את התפשטותו של היום וירידתו אל האדמה. אבל בד בבד מציעות השורות האלה גם אפשרות אחרת, לאיזון עדין, אולי דיקום, בין שני היסודות: איום המוות לא נעלם, אך גם אינו מתממש; המוות מרוכך, נוצרת אפשרות לאירוניה

כלפיו, אולי אפילו ניצחון עליו. אפשרות זו טמונה בתפקודם של שני סמלי המוות העיקריים – הקבר והאטד. הקבר, הן כקבר שייח' והן כעדות ראשונה בשיר לתרבות אנוש, ממוקם כאן למעשה כחלק אינטגרלי, ממילאי, של הנעף (בניגוד, למשל, לקבר של מישוהו מסוים). באופן שמרחיק – אם גם לא מבטל – ממנו כל משמעות קונקרטיה של מוות, ויותר מזה, כל משמעות תרבותית בכלל. הוא כאילו מנוכס לנוף, ולו בלבד, באופן שנוכחותו הפיסיית והדימוי הנשי של פטמה משתלטים על המשמעות הסמלית ה"כללית" שלו. שנית, הוא "חופף" לראש הגבעה – פועל שהוראתו המילונית "מגן" – וזאת בניגוד מדויק לאיזם שסימנה נוכחותו בתחילה, ובאופן שיכול לאזכר דווקא את המשמעות המיוחסת לו בחברה הערבית, של מקום קדוש.

תיאורו רב-הפנים של הקבר פותח אותו, אם כן, לא רק לכמה פירושים שונים אלא לרמות שונות של פירוש: ראשית, הוא מאפשר – או מחייב – להפריד בין הקבר כסמל, טעון משמעויות תרבותיות, לבין קיומו החומרי, הוויוואלי והמוחשי בלבד; שנית, גם כסמל, אין הוא "אחד" – ולכן גם אין לו מסומל אחד: הוא (יכול להיות, למעשה) סמלים) לכמה דברים שונים, בריזמית. שורות אלה בהכרח מובילות אותנו לשאול, אם כן, האם יש כאן אירוניה אכזרית ל"הגנה" של הקבר הפטמה על הגבעה-השד (כלומר, שהקבר מסמל ומבשר כאן אך ורק מוות, באופן שבהכרח משתלט על התמונה כולה) – או שמא ההפך הוא הנכון, והאירוניה מופנית כאן דווקא אל הקבר עצמו ואל המטען הסמלי שלו (על-ידי פירוק המשמעות הסמלית-האחת שלו)? בהמשך עובר גם האטד תהליך דומה, ואף קיצוני יותר.

המשפט הבא, בן ארבע שורות ("והיה כי תיעף העין" וכו'), הוא ללא ספק שיאו, המורכב מאוד, של השיר: הוא מתאר את התוצאה (האמיתית, הפיסיקלית) של המפגש בין האור והחומר בשיאו של היום החם: קרני האור משתברות וחוזרות לכל הכיוונים; אור סנוורים מתעתע. זהו, אם כן, שיאו של המפגש המיני בין הארץ ליום, והוא מתואר בביטוי קצר וחד, ישיר ובוטה: "זרמי תעתועי-האור". אבל, בניגוד לישירות ואולי כדי לאזן אותה, הביטוי הזה מובלע בתוך משפט מורכב (תרתי משמע), בעל תחביר מקראי, שבעצם מתייחס לאירוע במעין ה"התרחקות שבנימוס. ראשית, עצם השימוש בלשון מקראית-ארכאית יוצר תחושה של ריחוק כמעט-מתנשא; שנית, המשפט מנוסח כמעין משפט-תנאי ("והיה כי"), ובכך מכניס צל של ספק, אם בכלל היו הדברים מעולם; שנית, השימוש בשתי צורות שונות של ו' ההיפוך ובפעלים משני זמנים שונים ("תיעף", "טבלה") יוצר מרחק מהנעשה, על-ידי בלבול הזמנים (שכן כל פועל יכול לסמן גם את הזמן ההפוך): האם זה כבר קרה מוזמן – או שעוד תעיד לקרות, כאשר תיעף העין? בעקבות זאת מתערפל גם הקשר בין שני חלקי המשפט (שתי השורות), וכך נוצר קושי חדש, ונוספות אפשרויות לקריאה: האם השורה השנייה היא תוצאה של הראשונה (כפי שאכן אנו נוטים לחשוב), או שהיא המשך של פסוקית-הזמן (כלומר: "ואם/כאשר תתעייף/עִיפֵה העין... וטבלה/טבול... – אזי..."). אם כך, זהו כמובן משפט לא גמור – אבל גם הוא איננו בלתי-אפשרי כאן.

אבל עיקר הריחוק והעידון נוצר באמצעות מערך מורכב של העתקות בזמן ובמקום: ראשית, בזכות העובדה שהמשפט מתמקד – לפחות לפי אחת הקריאות, המשכנעת והמיידית יותר – ב"רגע שאחרי", רגע ההתרגעות והמנוחה, ובזכות העובדה שהנושא (גם התחבירי) איננו לא הארץ ולא היום, אלא – שוב – תנועתה של העין. פירושו של דבר, שהעין אינה משמשת כאן רק לה"התרחקות" – הסתת מבט מנומסת – מהתעלסותם של הארץ והיום, אלא גם כדי "להחליף" אותה, באופן מטונימי מורכב ומעודן: הטבלה ב"ירק האטד המכחיל" יכולה להתפרש גם כהתעלסות שלה-עצמה, מעין חדירה מטונימית לחדירה שמתרחשת בין הארץ ליום – ובדיוק כזו שמקמת את המעשה בתחום שבין פסיביות לאקטיביות, ומטשטשת לגמרי את הגבולות בין הפעולה הגברית (חדירה) לזו הנשית (הקפה). גם האטד הוא שרשרת של העתקות: לכאורה, הוא מסמן כאן את איבר המין של הארץ (שבה טובלת/חודרת העין), אך זהו סימון מטונימי – שכן למעשה הוא מסמן את שערות הערווה המכסות על איבר המין (וראו גם מירון 1994); נוסף לכך, הוא עצמו מסומן באופן סינקדוכי, דרך צבעו.

וזה עוד לא הכל: העין, כנציגתה של הדוברת, מסמנת כאן גם את המפגש בינה לבין הארץ. כך יוצא, אם כן, שנקודת המפגש/ההתמזגות בין הארץ ליום היא גם בדיוק נקודת המפגש –

ההתמזגות? – בין הארץ לדוברת. שני התהליכים ושתי מערכות היחסים – בין הארץ ליום ובין הדוברת לארץ – התנהלו עד עתה במקביל זו לזו ועתה, לא רק ששיאייהן חופפים, הן אף מצטלבות, ודווקא בזכות ובאמצעות הסתת המבט ה"מנומסת", המטונימית מאחת לשנייה: לאמיתו של דבר, הן מאפשרות זו את זו. כך, הטבילה לא רק מנסחת מחדש את המפגש המיני בין הארץ ליום, אלא מאפשרת ומציעה ניסוח גם לפגישה שבין הדוברת לארץ. כפי שציני לעיל, זה יכול להיות מפגש מיני, שבו מחליפה הטבילה את החדירה; אבל מבט נוסף יגלה שיחסי הארץ והדוברת אינם רק מטונימיה ליחסי הארץ והיום, אלא גם המנוחה והמפלט מהם – ובהמשך עוד אשוב לעניין זה.

אבל כזכור, האטד איננו רק סמל או מטונימיה למין ולאיבר המין אלא, אולי בראש ובראשונה, הרי הוא סמל המוות, פוטנציאל של אש המאיימת להתפרץ ולשרוף. וכמובן, אין זה מקרה שמוקד הארוס ומוקד המוות נמצאים ומסומנים כאן באותו מקום בדיוק:¹⁴ עם הטבילה ב"ירק האטד המכחיל" מגיע, אם כן, גם המפגש-מאבק בין הארוס והמוות לשיאו. כפילות זו של האטד אינה נמצאת ואיננה מתפקדת רק במישור העלילתי של השיר. כמו הקבר, גם הוא מתואר באופן המתנגד במופגן למשמעויותיו הסמליות ככוח הרסני וממית – ואדרבא, אפשר לראות כאן היפוך אירוני של סמל המוות וההרס – האש – לסמל של חיים והתחדשות – המים. בדומה לשאלות שהעלה תיאורו של הקבר, גם כאן אנו מוזמנים – חייבים – לשאול האם אומנם כך, או שמה המטאפורה פועלת כאן כחריב פיפיות, שבעצם מחזירה את האירוניה באכזריות אל הארץ עצמה, כלומר, שהאטד אינו אלא פאטה מורגנה, חלק מ"תעתועי האור": הוא נראה כבריכת מים צוננים, אך למעשה אינו אלא עקר, יבש, מאיים לשרוף?¹⁵

גם כאן, כמו בתיאור הקבר, לא רק שאין אפשרות להחליט, אלא שלחוסר האפשרות הזה עצמו יש תפקיד מכריע ביצירת המשמעות, שכן הוא מכריח אותנו לבחון את תפקודו ואת משמעויותיו של האטד בשתי אסטרטגיות-ייצוג שונות: האחת כסמל תרבותי, טעון משמעויות מסוימות, תרבותיות והיסטוריות; השנייה מאתגרת הן את עצם היותו סמל – ומציעה לרוקן אותו כליל ממשמעויותיו התרבותיות וממעמדו זה ולראותו כחומר, צורה וצבע (ה"אטד בדד רוביץ", נושא איום המוות, "הופך" לצבע-זתור-לא: "ירק האטד המכחיל") – והן, בעקבות זאת, פותחת אפשרות להטעין במשמעויות אחרות, הפוכות או אירוניות: מים (צוננים) במקום ולעומת אש (שורפת), הצלה לעומת סכנה, חיים לעומת מוות. הערעור על סמליותה של המלה ועל משמעויותיה הסמליות עצמן הוא, גם, אולי בראש ובראשונה, ערעור על מעמדה וסמכותה של הסמליות בשפה – כלומר, על האופן הברור-מאליו, המידי שבו "שייכת" (משויכת) המשמעות למלה/לסמל, מראש, וכן על יחסי השיקוף ההירארכיים הברורים המתקיימים בין מסמן למסומן, בין מלה לדבר וכי.¹⁶

14. גם בשיר "אני תחת האטד" (ראב 1963, 33) מסמן האטד צירוף דומה של ארוס ומוות.

15. ואמנם כך גם טוען מירון (1994): המוות הוא לדעתו האמת, בעוד שהיופי הוא היסוד המטעה והמתעתע. באמצעות זרמי האור המתעתעים מציגה עצמה הארץ כיפה, עשירה ומושכת, כשבעצם היא דלה, שוממה ושקרית:

הארץ עצמה מפיקה מתוכה את הזרמים המתעים האלה ומשלמת עליהם ב"לשדה"
ה"מתלהלה ועולה" [...] הארץ היא, אפוא, ספק קורבן, שחלבו ולשדו נשרפים ומפעפעים על
המזבח הלוהט, ספק אשת מדוחים, החושפת את עירומה הדל ותוך כך מייצרת את שכרון
התעתועים המסתיר אותו מן העין והמשווה לו יופי חושני מושך. המולדת המפורקת חשופה
תחת שמי הקיץ עוברת בשיר תהליך של ארוטיזציה [...] אבל לא פחות משהיא חושנית ומגרה
היא גם מתה.

נראה כי תפיסתו של מירון את היסודות הנוגדים בשיר כקונפליקטואליים-בלבד בהכרח מובילה
אותו לסדל את המוות והחיים/הארוס בסדר "הירארכי" ברור (וכחלק מהשרשרת הבינארית של
שאר הניגודים) ולכחור מה ה"נכון" ביניהם, מה אמת ומה שקר. על האופן שבו ראב "משבשת" את
שרשרת הניגודים הבינאריים ואת האפשרות "לסדר" אותם כך ראו גם בהמשך.
16. עיין במשל יותם עצמו יגלה כי לא רק שגם בו אין משמעותו של האטד כה ברורה ופשוטה כפי
שנדמה, אלא שהשקרים המתקיימים בו בין המשל והנמשל – בין מסמן למסומן – הם מורכבים
ובעיתיים ביותר (וראו קויפמן 1962, 199–205).

האטד אינגו, אם כן, רק סמל כפול המרכז בתוכו את יסודות הקונפליקט העיקרי שבו נתונה הארץ (בין הארוס לטנאטוס) במישור ה"עלילתי" של השיר, אלא הוא גם מפגיש, דרך הפרובלמטיזציה החריפה של הסימון שהוא מעורר, בין שתי העלילות השונות של השיר: האם הארץ (ויחסייה עם היום) הם העיקר – או שאינם אלא מסווה לדרמה של המבט המתרחשת כאן – חשיבותם של העין ושל היחסים בין הדוברת לדוברת, ושאלת מקומה בארץ? האם נוכחותה של הדוברת היא הממשית כאן, ולכן האטד, כשיח שהפך לצבע-בלבד, אכן פועל כבריכת מים צוננים (בניגוד למשמעותיו הסמליות)? או שהארץ היא העיקר, ואז האיום שבו – איום שמקורו במשמעותיו הסמליות – גובר והמוות, למעשה, מנצח, שכן עלה בידו לכבוש את מוקד הארוס והחיים?

סיום השיר מתאר את שעת הדמדומים: היום, ועימו כל יסודות התעתוע, כבר אינם כאן. נותרה רק הארץ, תשושה ודלה אבל שרועה כמעין מלכה יחידה של היקום כולו; יחידה כיוון שנפרדה גם מהיום וגם מהדוברת, שעתה שוב, כמו בתחילת השיר, מובחנת ממנה ופונה אליה בגוף שני, ומסכמת את מראָהּ מלמעלה. תיאורה מגלה כי יסודות היום נטמעו בארץ, ואילו יסודות הארץ כאילו השתלטו גם על היום: צבע השדות המשתלבים עלה למעלה וכאילו השתלט על תחום היום – הוא עתה "זהב המרחקים", צבעם של שמי השקיעה, רקע מלכותי לארץ אדומת החריצים. הצבע הלבן, צבעו של היום שהפך במשך השיר לסמל המוות וירד מהשמים אל הקבר שעל ראש הגבעה, הגיע כאן למקום הנמוך ביותר – "קרקעי נחליין החרכים, הלבנים". תיאור זה נשמע כאקורד סיום שיש בו הרהוד לחלק הקודם של השיר: בדומה לאיום המוות, ששכן באותו מקום שהיה גם מקור חיים – בריכת המים הצוננים (האטד), גם כאן שוכן הלבן (אחרי שהוטט מהקבר) במקום שטומן בחובו אפשרות למים – להתחדשות ולחיים. באותה מידה שלבן המוות יכול להיות מה שמייבש את הנחלים, ייתכן גם שהם יחיו אותו; ואולי זהו הדריקום שהובטח בין החיים והארוס לבין המוות – מתח עדין ומורכב, קונפליקטואלי ולעתים דרמטי, ובה-בעת שְלוּ ונצחי.

* * *

מתחילת השיר עברו גם היום וגם הארץ מסלולים הפוכים, שבמהלכם התקרבו זה אל זה, התמוזגו להרף-עין אקסטימי ואחר-כך שוב נפרדו. אבל מראשית המסלול, אף אחד מהם לא נשאר כפי שהיה: זהו תהליך של אוסמוזה, חלחול דרסטרי של תכונות ותפקידים, מזה אל זה: הארץ, שנראתה תחילה כנייחת, אובייקט-בלבד, הפכה לסובייקט הפועל; היום החוגג – הזמן החולף ומשתנה תמידית, וגם המיני – הפך למבשר המוות והקיפאון, ולכן התברר כמתעתע; ומצד שני, הוא אכן חולף וכמעט-נעלם, "קופא" כצללקת בתוך קרקעי הנחלים, בעוד שהיא נשארת אחריו, נצחית. הארוס – כוח המיניות והחיים שלה – מצליח "להערים" על תעתועי המוות, להתגבר עליהם ולהתקיים איתם, לצדם. במקביל לתהליך זה וכאילו מתחת לפני השטח התרחש גם תהליך ההתקרבות של הדוברת והארץ, שהוביל גם הוא להתמוזגות, ואחר-כך שוב לפרידה.

מערך ההענקות שהשיר משופע בהן יוצר יחסים מורכבים בין שתי העלילות האלה: יחסי הארץ והיום מתנהלים במקביל ליחסי הארץ והדוברת, אך גם מכסים עליהם ומסווים אותם; רגעי המפגש האורגומטיים – הן בין הארץ ליום והן בין הארץ לדוברת – מתרחשים במקביל ובאותו רגע, מאפשרים ויוצרים זה את זה, אך בה-בעת גם חושפים מאבק בין שתי מערכות היחסים ובין שתי אסטרטגיות הייצוג שהן מגלמות.

באמצעות המבנה המורכב, רבי-הממדים של השיר מצליחה כאן ראב לעצב סיפור חדש, אלטרנטיבי, החותר תחת ומערער על הסיפור הלאומי הגברי ברמות ובמישורים רבים. נקודת המוצא שלו היא, כאמור לעיל, השימוש המהופך ביחסי הדימוי: כמו בסיפור הגברי, גם כאן הארץ מדומה לאשה, אבל במקום גבר המדמה אותה לאמו או לכלתו, זוהי אשה המדמה אותה לאשה, ובכך פותחת פתח לשרשרת שלמה של שינויים ביחסים ביניהן ובוהיוותיהן. השינוי הראשון הוא, כמובן, הפיכתה מאובייקט לסובייקט. לשינוי זה ניתן ביטוי גלוי למדי, כמעט פארדי בשיר: כזכור, השורה הראשונה מציגה את הארץ כקורבן פסיבי של היום-הזכרי החוגג והאלים. יש בכך מעין הקצנה מכוונת של הדימוי הלאומי הגברי של הארץ – כאשר כבר השורה השנייה מזרזת

"לשפץ" ולבנות מחדש את הסובייקט הנשי הפצוע, שעבר אובייקטיפיקציה. מחזקת זאת העובדה שגם בשירים אחרים נקטת ראב טכניקה דומה – למשל ב"לבי עם טלליך, מולדת" (ראב 1963, 11). כפי שמציין גם דן מירון בקריאתו את השיר. השורה הראשונה, אומר מירון, בולטת בקונבנציונליות שלה, ב"הצהרת אהבה נרגשת למולדת ולטלליה" – שהם "הנציג המשומש והשחוק ביותר של האידיאה התחייתית" – ובדמיונה הרב לשירת העליות השנייה והשלישית, ש"הרבתה בפניות בגוף שני אל המולדת האם" – וזאת בניגוד עז להמשכו של השיר. על רקע זה נראה עתה הניגוד בין הטון הקונבנציונלי של קריאת ה"אהבה" הנרגשת בשורה "על מערומייך חוגג יום לבן" לבין התוכן האלים – בולט עוד יותר לאכזריות ואף לגיחוק.

הסובייקטיביזציה של הדוברת, כמרגם של הארץ, נמצאת לא רק בהפיכתה מקורבן פסיבי וניח לפעילה, יחמת ונעה תמידית, אלא גם בעצם הסיכול התמידי של האפשרות לראות אותה כאובייקט בלבד, ובכלל לְזוהו, לאפיין ולמקם אף אחד ממרכיבי השיר – לא הארץ, לא הדוברת ואף לא היום – באופן חד-משמעי, חד-ערכי או חד-ממדי: היחסים והתהליכים השונים מגיירים זה את זה, ועם זאת אינם מובחנים זה מזה אלא גם מתערבבים ומחלחלים זה בזה, מצטלבים זה עם זה ומשנים זה את זה – בדומה לדבריה של לוס איריגארי על הנשיות ועל המיניות הנשית בכלל, בעקבות ובגלל איבר המין הנשי: "אין היא לא אחת ולא שתיים [...] היא מסרבת לכל הגדרה [...] המיניות שלה תמיד לפחות כפולה [...] היא מרובה (plural) (Irigaray [1977] 1991, 352–353).

מרכיב חשוב נוסף בזהות הנשית החדשה הזאת הוא השיבוש הקיצוני שמשבש את דימויי המיניות הנשית: ראשית, פניות ההתפעלות של הדוברת אל הארץ בתחילת השיר ובסופו מתמצות את הווייתו העשירה, האוקסימורונית של הארץ ואת היות האוקסימורונית הזאת המקור לכוחה וליופיה, לאמור: היא יפה בגלל דלותה ולא למרותה היא. שילוב זה של ניגודים יכול היה, אולי, להתפרש במסגרת קריאת האהבה הקונבנציונליות למולדת, אבל למעשה הוא מבטא תפיסה רדיקלית של נשיות. דלותה של הארץ הרידה ממשית וקונקרטיית ביותר: החל בקבר המדומה לפטמה (או בפטמתה של הארץ המתבררת כקבר). עבור בעזובת השדות הקצורים ובישיח האטד היבש, וכלה בקרקעי הנחלים החרבים – עם כל ריבוי המשמעויות שלהם אי-אפשר להתעלם מכך שהארץ מדומה בעצם לאשה נטושה, בלה ועקרה. ובכל זאת, אין ספק שעם ולמרות כל זאת היא מינית, ושמנינותה היא כוח רב – הן של חיים והן של מוות, ואולי של עצם הכפילות הזאת. וזו גם הסיבה לכך שקריאות ההתפעלות – ובמיוחד השורה המסיימת את השיר, "מה יפית!" – נשמעת משכנעת ביותר; שכן השיר מצליח לפרק את הדימויים הארוטיים הרגילים (כלומר הגבריים, בדרך-כלל) של נשיות – הקושרים מיניות עם פוריות, עושר ונעורים – לערער עליהם וליצור קישורים חדשים המרכיבים מיניות אלטרנטיבית (וראו גם Nash 1994, 233).

כך מופקעת, למעשה, המיניות הנשית מהגדרות גבריות, מתלות בגברים ומשייכות אליהם: לצד ובמקביל ליחסים – המיניים והגליים – שבין הארץ ליום, מתנהלת מערכת יחסים נסתרת קצת יותר, אבל סוערת לא פחות, בין הארץ לדוברת. השיר מעמיד, אם כן, במרכזו – או לפחות באחד משני מרכזיו, אולי הנסתר והעמוק יותר – יחסים בין נשים. העובדה שקושרים אלה מוצפנים (תרתי משמע) ובעיקר מנוסחים במונחים "נחליים" ומאוד לא חד-משמעיים (בראשם הטבילה) מאפשרת לראות אותם בכמה דרכים, שאינן סותרות, למעשה, זו את זו: הן כיחסים לסביים, הן כהתייחסות של הדוברת לעצמה והן כיחסים בין אם לבת.

האפשרות האחרונה נראית לי הרלוונטית והמעניינת ביותר, וגם יש לה, כמדומה, התימוכין הביוגרפיים המשכנעים ביותר, אם גם לא ישירים: אדרבא, גם ביומן הנועורים של ראב (בן-עזר 1994) וגם בסיפורי הזכרונות שלה (ראב 1983) מוצפנים יחסיה עם אמה הצפן היטב תחת מעטה הסיפור הלאומי-גברי והפטריארכלי האדיפלי, בדומה לאופן שבו הם מוצפנים בשיר עצמו. כך – ובניגוד בולט לתפיסה הרווחת בביקורת, הרואה ביחסיה האידיליים-כביכול של ראב עם אביה את אבן היסוד של שירתה (למשל שהם 1982; 1988) – נראה כי את יחסיה של הדוברת בשיר אל הארץ, ואולי את יחסיה של ראב אל הארץ ואל הטבע בכלל, אפשר לראות דווקא כתשוקה אל האם (האבודה) וכתחליף לשיבה הבלתי-אפשרית אליה ולא יחוד הראשוני עמה – קשר סימביוטי של

היות-אחת, כאשר האם, "המגלמת את עולם-הלא-אני המסתורי ורבי-העוצמה, נתפסת כחלק מהטבע" (Khane 1985, 336). תשוקה זו מתקשרת גם, כמובן, ליצר המוות (womb-tomb) ויכולה להסביר באופן חדש את הכפילות שגילם בתוכו האטד: שניהם כשני צדיה, ההפוכים והדים כאחד, של התשוקה הרגרסיבית אל העבר (Homans 1980, 155-156) – אל הרחם "שמקשכתו מופיע וצומח האגו לראשונה" – ואל הקץ, הקבר, "שאליו הוא יודע שיהיה חייב לחזור בסופו של דבר" (Khane 1985, 336).¹⁷

ובמקביל, יחסה של ראב לאביה איננו כלל אידיולי, והוא רחוק, לדעתי, מרחק רב מכפי שהוצג בדרך-כלל בביקורת (וראו הערה 2 לעיל).¹⁸ אני מסכימה עם דבריו של מירון על השיר "לָאָב", שראב "מפרקת [בן] את דמות אביה הנערצת והופכת אותו לצרור של מטונימיות, כלומר לצרור של איברים מנותקים מן הדמות השלמה" (מירון 1994): הידיים הן שזרעו, הבריכו גפן, ריסנו הסוס, הצמידו רובה ללחי; סוכת השלומים היא המולכת, וההתייחסויות היחידות לאב עצמו נמצאות במשפט האחרון של השיר, "ובעין ירוקה עזה/ יפקח על האפרוחים" וכו' – שהוא משפט ללא נושא כלל! האב עצמו – לכאורה נושא השיר, עיקרו ותכליתו – נעדר לחלוטין. מירון מפרש זאת, בעקבות ג'וליה קריסטבה, כדוגמה לתנועתה ולמקומה של ראב בתוך הרצף הסמיטי, להבדיל מהסדר הסימבולי, כלומר כתיאור האב מנקודת מבט של ראב-הילדה: האיברים המפורקים הם "אותם איברים שהיא באה במגע ראשוני עמם". אפשר לראות זאת גם באופן אחר (אם כי לא סותר): פירוק האב – הגבר הלאומי הקלאסי, האב/האזהב של האדמה-האם-הכלה, המגן והמפרה – הוא אסטרטגיה נוספת של ראב להיכנס אל השיח הלאומי-הגברי ובהיבטת להתנגד ולסרב לו, לערער עליו ואמנם כן, כמעט פשוטו כמשמעו: לפרק אותו. ועוד: בהסתמך שוב על איריארי נראה כי אין זה מקרה שהאב מפורק דווקא לאיבריו הנשיים והזוגיים: ידיים, לחיים, עין.

אסטרטגיה מרכזית נוספת שראב מפעילה בשירה היא, כזכור, הפרובלמטיזציה של הייצוג: ראב מערערת על השקיפות-כביכול של הסמל – ובעקבות זאת גם על הסמכות והממילאיות שלו – על-ידי פתיחתו למסומנים אחרים ולמשמעויות אחרות וכך, ברזומנית, גם על-ידי "ריקונו" ממסומנים ובעקבות זאת מן המשמעויות הקודמות, הסמליות. ערעור זה מאפשר לה להציג את הסמלים ה"מרוקנים" גם כ"דברים נטו". באמצעות פרובלמטיזציה זו של הייצוג מצליחה ראב לנקוט מעין "הפרד ומשול": ראשית היא מפרידה – לפחות כהשעיה, באופן זמני – בין הסמלים לבין משמעויותיהם, ובזכות ההפרדה (שכמוה כ"ריקון" הן של הסמלים והן של המסומלים) היא מנסה לעצמה מחדש הן את השפה (ה"מרוקנת"-עתה: הסמלים, הטקסטים הקאנוניים הסמכותיים כמו התנ"ך) והן את הנוף (ה"מרוקן" אף הוא).

כל אלה – הסובייקטיביזציה של הדוברת/הארץ, כינון הזהות הנשית החדשה, היחסים המורכבים שבין הדוברת לארץ והניכוס-מחדש של הנוף ושל השפה – נבנים בשיר באופן "כפול", בעזרת מנגנונים מתחכמים של הסוואה או הצפנה: הסובייקטיביזציה מוסתרת "מאחורי" השורה הראשונה, המטעה; הזהות הנשית המפורקת ומכוננת-מחדש מוצפנת בתוך הדימוי הקונבנציונלי-לכאורה של הארץ לאשדה, כמורגם בתוך הסמלים – האטד והקבר, שכביכול מספקים מפתחות ידועים וסמכותיים לפענוח אבל מתבררים כמפתחות חלקיים בלבד ומטעים. הכפילות הזאת היא שמאפשרת לראב לדבר על הארץ – "הארץ" – באופן שיתקבל אל תוך הסיפור הלאומי-הגברי ("לשיר כך יכולה רק משוררת שגולה בלב ארץ-ישראל הישנה, נולדה בה ממש") – ועם זאת, בה-

17. ראו גם Homans 1980, 155-156; Gilbert 1984, 194-195; וביומניה של ראב: בן-עזר 1994, 63-70, 77-93. מאמרה של קהאן (Khane 1985) אמנם עוסק בסיפור הגותי, אבל מסקנותיה בדבר היסודות הנשיים ויחסי א-סבת בו דומות לא מעט למסקנותי משירה של ראב. למשל דבריה כי "העלילה האדיפלית נראית יותר כקונבנציה חיצונית מאשר כפנטזיה חבויה המפעילה כוח; יותר כמסגרת המכילה ומאכלסת בתוכה עימות אחר, מטריד יותר [...] נוכחות הרפאים של אם מתה-לא-מתה, ארכאית וחובקת-כל, רוח רפאים המסמנת את הבעייתיות של נשיות שמולה חייבת הגיבורה להתייצב" (שם, 336).

18. ראו ביומניה של ראב (בן-עזר 1994). התכיפות האוטומטית-כביכול שבה מצמידה ראב את התארים "הנאור והטוב" לאביה – גם ובמיוחד במקומות שבהם כוונתה הפוכה במפורש – נשמעת כסרקאזם כאוב.

בעת, היא מאפשרת לה גם לייצג את הארץ ייצוג חדש, אלטרנטיבי לזה הלאומי-גברי – זה שהופך את האשה לאובייקט ולדימוי ו/או ל"אדם" אוניברסלי, "לא-אשה" – וכך לנכס את הארץ לעצמה מחדש, באופן מהופך: לא כמדומה אלא (גם) כמדמה, לא כחולשה אלא (גם) ככוח, לא כאובייקט אלא כסובייקט, לא כפסיבית אלא כאקטיבית, כמינית לא במושגים גבריים אלא במושגים חדשים, וכו'.

אולם גם יחסי הכפילות האלה אינם היירארכיים, ברורים וחד-משמעיים: שכן לא פחות משראב משתמשת בנשיות כדי לספור סיפור אלטרנטיבי לזה הלאומי-גברי, היא גם משתמשת ב"ארץ", בשיח הלאומי-ארצי-ילידי כדי לדבר על האישי – על נשיות(ה) ומיניות(ה), על זהות אישית-נשית ועל יחסים בין נשים לגברים, בין נשים לבין עצמן, בין אמהות ובנות – ולכונן עצמה כסובייקט נשי עצמאי (כביכול, להבדיל מלאומי). ראב משתמשת, אם כן, בשני דפוסי השיח האלה כשני זרועות של צבת האחוזות זה בזה – מפעילה כל אחת מהם כצופן של השנייה, או ככלי להגיע אל השנייה. גם ההישג, בהתאם, כפול: היא מצליחה לבנות סיפור לאומי אלטרנטיבי באמצעות חומרים וסיפור אישיים-נשיים-ארוטיים, אבל גם לבנות סיפור אישי-נשי-ארוטי באמצעות חומרים וסיפור לאומיים.

כל היסודות, המרכיבים והאסטרטגיות הפועלים בשיר – התנועה המתמדת של הארץ והדוברת, הסיכול התמידי של כל אפשרות לאובייקטפיקציה, החלפת ההייראכיות השונות בכפילויות ובתווזות דרסטיות, כינון המיניות והסובייקטיביות הנשית ויחסי האם-בת הכרוכים בהן – כל אלה יוצאים, כמדומה מ"נקודה-לא-נקודה" אחת, בה הם נפגשים ואליה הם חוזרים: המטונימיה, קשר ההעתקה (displacement) המיוסד, לפי לאקאן, על תווזה של תשוקה, מילוי מקומו של מושא התשוקה האבוד (האם) בשרשרת אופקית, אינסופית-בכוח של תחליפים, שלעולם יהיו מספקים במידה חלקית בלבד, שכן תמיד יחסר העוגן שיוכל להצמיד ולקבע מסמן למסומן (אצל Grosz 1992, 98–103)¹⁹.

לפי סנדרה גילברט (Gilbert 1984), הארץ-אם (Matria) היא מה שהודחק, נדחה, נכבש, נמחק, הושק והוכחש, כך ש"הסופרת צריכה לגלות אותה על-ידי קילוף שכבות הפטריארכיה" (אצל Benstock 1989, 25); לפי שרי בנסטוק, לעומת זאת, הארץ-האם היא

"הוצָאָה פנימה" (internal exclusion) בתוך המסגרת המושגית וההגדרתית הכוללת; ה"אחרת" שבאמצעותה ודרכה הארץ-אב (Patria) מוגדרת. הארץ-אב יכולה להתקיים רק על-ידי הרחקה, הגליה וסילוק של הארץ-אם. הארץ-אם היא לעולם זו שהוצאה מחוץ לארץ-אב (expatriated) [...] היא קיימת מחוץ לחוק, מעבר למטחוי ההשגה שאליהם דחק אותה החוק (שם).

נראה שאצל ראב אין כלל סתירה בין שתי התפיסות ושני המיקומים האלה: היא יוצרת את הארץ-אם שלה הן על-ידי גילוי מה שמתחת לארץ-אב(ות) – מתחת לנוף וללשון, במטונימיות ובסמלים – והן דרך היותה "מורחקת פנימה", בתוכה ומחוצה לה בריזומנית. בכך היא מצליחה לעשות מה שהגדירה גילברט כ"הפיכת הארץ-אב לארץ-אם" (Gilbert 1984, 195).

* * *

כמה וכמה תכונות חברו בראב ובשירתה לשילוב ייחודי, שהתאים בדיוק לתפיסותיהם הפואטיות והפוליטיות של מבקרי המודרניזם של שנות החמישים, והם רתמו אותה בהתלהבות לנסיגה לכונן סובייקט "ישראלי" "מקומי" ו/או "אוניברסליסטי" במקום זה הלאומי-יהודי. אבל אופן הקריאה שלהם בשירתה של ראב מגלה את גבולותיהם (ומגבלותיהם) של נסיון המרד שלהם בסובייקט הלאומי-יהודי ושל השינוי שהם ביקשו לחולל בו: כביכול, כל כמה שניסו "להתחמק" מקטיגוריות

19. וזאת להבדיל מהמטאפורה המיוסדת על דחיסה (condensation) והדחקה, והיא לכן אבהית-אדיפלית ביסודה (Grosz 1992, 103–105). תקצר היריעה מלבחון בפירוט את הקשרים המרתקים בין שירה של ראב לבין רעיונות אלה של לאקאן, ובמיוחד לבין תפיסותיהם של ג'וליה קריסטבה ולוס איריגארי (וראו הפרק האחרון בספרה של גרוס).

לאומיות, לחרוג מהן או אף לשנות אותן, הם מתבררים (נשארים) כחוליה בסיפור הלאומי-ציוני – הגברי במהותו, כך שגם ה"מהפכה" שלהם היא "פנימית" ומוגבלת, במובן זה שבסופו של דבר, המשותף בינם לבין אלתרמן, שלונסקי ובני דורם לא נופל הרבה מן המפריד ונסיונם מסתכם, במובנים רבים, בהצטרפות אל קודמיהם, אל הסובייקט הישראלי-ציוני ואל הסיפור הלאומי-גברי של שירת שנות השלושים והארבעים.

כך יצא, אם כן, שמבקרי שנות החמישים והששים גאלו את אסתר ראב משני עשורים של שכחה – רק כדי להשאיר אותה, במובנים רבים, שכוחה. ועם זאת, אין ספק ש"קשיי" הקריאה שלהם – הסתירות הפנימיות והביקיעים ברטוריקה שלהם – הם אמיתיים ונכונים; גבולות שדה הראייה שלהם מתגלים לא רק במה שהם קראו בשירתה של ראב, אלא בעיקר במה שלא קראו בה: הערעור הרדיקלי שהיא מערערת על אותו סובייקט לאומי בדיוק, דרך חשיפת האופנים שבהם הוא מגדיר ומייצג את עצמו – ואת הנשיות – כמורגם דרך שימוש נצלני, מהפך ואירוני בהם לצרכיה: כינון עצמה כסובייקט לאומי-נשי עצמאי, כינון זהות נשית אלטרנטיבית וניכוס מחדש הן של הארץ והן של השפה.

המחלקה ללימודי המורח התיכון, אוניברסיטת קליפורניה, ברקלי

ביבליוגרפיה

- באר, חיים, 1988. "קיץ אחד שמענו זמירים באקליפטוסים בפתח-תקוה", דבר השבוע, 11.3.1988.
 בן-עזר, אהוד, 1994 (עורך). אסתר ראב – כל הפרוזה, הוצאת המחבר, תל-אביב.
 —, 1995. "ימים של לענה ודבש" – סיפור חייה של המשוררת אסתר ראב (טיוטה), הוצאת המחבר, תל-אביב.
 בן-שאול, משה, 1964. "מקרא ושוליים בשיריה של אסתר ראב", מאזנים יח (ג) (פברואר): 159–162.
 בס, שמואל, 1929. "קמשונים", הדאר ט (מא) (אלול תר"ץ).
 בסר, יעקב, 1976. "האדם כנוף הארץ", ידיעות אחרונות, 5.4.1976.
 בן-יעקב, מ., (משה דור), 1964. "הגילוי" – אסתר ראב, מעריב, 17.1.1964.
 גולובסקי, ו., 1964. "מיטב השיר – אמיתו", חרות, 24.1.1964.
 גילן, מקסים, 1964. "שירי אסתר ראב", הבקר, 13.3.1964.
 המאירי, ישראל, 1973. "שירי אסתר ראב", הארץ, 31.8.1973.
 יולטיר, מאיר, 1980. "חתך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (ינואר): 405–429.
 זך, נתן, 1963 א. "לא בערימת התבן", יוכני ד (אב תשכ"ג) (יולי): 3–4.
 —, 1963 ב. "הקול המחריש", יוכני ד (אב תשכ"ג) (יולי): 39–46.
 —, 1964 א. "נופה של משוררת נוף", אמות שנה ב, חוברת ד (י), שבט-אדר תשכ"ד (פברואר-מארס): 86–91.
 —, 1964 ב. "הסופר בחברת ההמונים", אמות שנה ג, חוברת א (ג), אב-אלול תשכ"ד (אוגוסט-ספטמבר): 7–34.
 זמורה, ישראל, 1963. "שירי אסתר ראב", הפועל הצעיר, לה, 24.12.1963.
 ליכטנבוים, יוסף, תר"ץ. "שירי אסתר ראב", מאזנים ב, גיליון יג (סג), אב, (וכן בספרו סופרי ישראל, הוצאת ניב, 1959).
 מוסה, גיורג, ל., 1993. הנופלים בקרב, עיצוב מחדש של זכרון שתי מלחמות העולם, עם עובד, תל-אביב.
 מירון, דן, 1964. "שירי אסתר ראב", הארץ, 14.2.1964.
 —, 1994. "הקסם עדיין לא פוענח", מולדת – טללים ומבוכה, "הנהרות המאוושים: מעבר לניגוד בין מרצק לרפוי" – סדרת רשימות לרגל מאה שנה להולדת אסתר ראב, דבר, משא 13.5.1994–29.4.1994.
 נאמן, יורם, 1964. "הזמן בעקבות השיר", דבר השבוע, 3.1.1964.
 פיינגולד, בן-עמי, 1964. "משוררת שניבה אמת", ידיעות אחרונות, 31.1.1964.
 פרי, ב., תר"ץ. "משירי המולדת", בוסתנאי שנה שניה, טו (כ בתמוז תר"ץ): 12–13.
 קויפמן, יחזקאל, 1962. ספר שופטים, הוצאת קרית-ספר והחברה לחקר המקרא בישראל, ירושלים.
 "קורא ותיק" (משה קליינמן), תרצ"א. "ביבליוגרפיה", העולם שנה יח (מו) (ג בחשוון): 924.
 קלדרון, נסים, 1985. פרק קודם – על נתן זך בראשית שנות הששים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 קנו, יהושע, 1964. "שירי אסתר ראב", למחוב, 10.1.1964.
 קרני, יהודה, 1992. שירים, עריכה והקדמה: דן מירון, כרך ב, מוסד ביאליק, ירושלים.
 ראב, אסתר, 1930. קמשונים, הוצאת הדים, תל-אביב.
 —, 1963. שירי אסתר ראב, הוצאת אגודת הסופרים ליד הוצאת מסדה בע"מ, תל-אביב.
 —, 1981. "נעורי השירה בארץ לא זרועה", ראיון עם אסתר ראב, חדרים 1 (אביב): 101–118.

- שהם, ראובן, 1982. "אסתר ראב ושירתה", בתוך: שהם (עורך), אסתר ראב — ילקוט שירים, הוצאת יחידיו בשיתוף עם אגודת הסופרים, תל-אביב, עמ' 7-53.
- , 1988. קול ודיוקן — תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה.
- שלונסקי, אברהם, 1954. שירים, כרך א', ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה.
- Anderson, Benedict, 1983. *Imagined Communities*. London and New York: Verso.
- Benstock, Shari, 1989. "Expatriate Modernism: Writing on the Cultural Rim," in *Women's Writing in Exile*, ed. Mary Lynn Broe and Angela Ingram. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Bloom, Harold, 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Blunt, Alison and Gilian Rose, 1994. *Writing Women and Space — Colonial and Postcolonial Geographics*. New York and London: The Guilford Press.
- Gilbert, Sandra, 1984. "From *Patria* to *Matria*: Elizabeth Barrett Browning's Risorgimento," *PMLA* 99, 2 (March): 194-211.
- Grosz, Elizabeth, 1992. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London and New York: Routledge.
- Hever, Hannan, 1994. "Territoriality and Otherness in Hebrew Literature of the War of Independence," in *The Other in Jewish Thought and History*, ed. Laurence J. Silberstein and Robert L. Cohen. New York and London: New York University Press.
- Homans, Margaret, 1980. *Women Writers and Poetic Identity — Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. Princeton: Princeton University Press.
- Irigaray, Luce, [1977] 1991. "This Sex Which is Not One," in *Feminisms — an Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick and New Jersey: Rutgers University Press.
- Khane, Claire, 1985. "The Gothic Mirror," in *The (M)other Tongue — Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, ed. Shirley Nelson Garner, Claire Khane and Madelon Sprengnether. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Nash, Catherine, 1994. "Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland," in Blunt and Rose 1994.
- Parker, Andrew, Russo, Marry, Sommer, Doris and Patricia Yaeger, eds., 1992. *Nationalisms and Sexualities*. New York and London: Routledge.