צעקתה הכבושה של האם העלומה: "אמא מתהלכת" של דליה רביקוביץ, מתוך *אמא עם ילד*

ניצה קרן
לימודי מגדר, לימודים בינתחומיים, אוניברסיטת בר־אילן

דומה כי יש צורך באיזו שיטה נמרצת ופעילה יותר להבעת אמונתנו שהמלחמה היא ברברית, שהמלחמה בלתי־אנושית, שהמלחמה (כניסוחו של וילפרד אואן) קשה־מנשוא, איומה ובהמית (וירג׳יניה וולף [1938] 1985, 14).*

בשעה שברקע נשמעים קולות מלחמה נוטשת האשה הכותבת את עמדתה המסורתית על כן המוזות, שם הציבו אותה דורות של יוצרים (גברים) כמושא להערצה וכמקור של השראה, ונודדת לצדי דרכים. שם, ליד המחסומים הצבאיים, היא ניצבת — **אמא עם ילד** — מספרת את סיפורו של הילד שלא נולד, הוא הילד שלא ייוולד — הילד שהומת בבטן אמו.

״אִמָּא מִתְהַלֶּכֶת עִם יֶלֶד מֵת בַּבֶּטֶן״ — במילים אלה פותחת דליה רביקוביץ (1992) את שירה. נקודת המבט המוצהרת שממנה נכתב הטקסט השירי הזה היא נקודת מבטה של אם. אם כותבת מספרת את סיפורה של אם שותקת. אמא עם ילד מספרת על אמא שבנה הומת. הדוברת עצמה, כמו גם גיבורת שירה, אינן מזוהות כאן לא בשמן, לא במקום מגוריהן ולא בנתינותן (אם כי הדברים הללו משתמעים מן הכתוב) מעבר לתווית המייצגת אותן — אמא עם ילד. ואמנם, לא אשה מוגדרת בעלת שם פרטי, שם משפחה, משלח־יד ושאר פרטים (סטטיסטיים) מיידעים, היא הדוברת כאן, אלא אם־טיפוס. נסמכת על

* מוקדש לזכרו של אסף אסולין.
מתוך הרצאה שנישאה בכנס השנתי ללימודי נשים ומגדר ולתיאוריות פמיניסטיות, בנושא ״מלחמה ושלום: פרספקטיבות פמיניסטיות״, אוניברסיטת תל־אביב, ינואר 2002.

מעמדה הציבורי־המסורתי כדמות איקון בחברה הפטריארכלית, ומצוידת בכל אותן קלישאות שעטו עליה שלל משטרים פטריארכליים מפוקפקים (אם האומה, אשת החיל המהוללה, אם הבנים השמחה). באֵם פלסטינית מדובר כאן, אמנם, אלא שלאומיותה חסרת חשיבות במקרה זה, שכן אֵם זו, החסרה תווים מזהים, הופכת כאן לדמות המייצגת את כל האמהות כולן (אם אפשר לחטוא בהכללה מעין זו). יתרה מזו, לא אֵם סתם היא המתוארת כאן אלא אֵם הרה, מאובזרת בסממני העוצמה המיתית הנלווים תדיר לדמותה של האשה ההרה מתוקף זיקתה לאם הגדולה והמזינה, אלת הפריון. סממנים אלו מתגברים כאן פי כמה בהקשר הפוליטי העכשווי שבו נכתבו הדברים. שכן על רקע מאורעות האינתיפאדה והמאבק על חבל ארץ מוענק במקומותינו לאֵם הבנים תפקיד חיוני ונכבד, ועל כך מלמדים הנתונים הדמוגרפיים המתפרסמים בכלי התקשורת מעת לעת, והמערערים על עצם קיומנו כאן בארץ קטנה (״עם שפם״).

״פְּבוֹא יוֹמוֹ יָוֶלֶד הַיֶּלֶד הַמֵּת״ — כך הדברים מתוארים כאן, בפירוט דקדקני יובשני: ״רֹאשׁ תְּחִלָּה, גֵּו וְעַכּוּז/ וְהוּא בְּיָדָיו לֹא יְנוֹפֵף/ וְהוּא לֹא יִצְרַח צְרִיחָה רִאשׁוֹנָה/ וְלֹא יִטְפַּחוּ לוֹ עַל אֲחוֹרָיו/ וְלֹא יְזַלְפוּ טִפּוֹת לְעֵינָיו/ וְלֹא יְחַתְּלוּ אוֹתוֹ/ לְאַחַר רְחִיצַת הָגוּף״ (שם, 26). כל אותן פעולות יומיומיות וחיוניות לא יהיו נחוצות כאן, כיוון שהילד שבו מדובר הוא ילד מת. עוצמתו של השיר נובעת בראש ובראשונה מן ההתמקדות הנוקדנית, הקטנונית כמעט, ומההיטפלות לפרטים הקטנים — הם נכסיו של המונופול הנשי המסורתי. וכוחו נובע (בין השאר) מן העיסוק בפרטים היומיומיים, הבנאליים, דווקא. אלו הפרטים הזניחים, הזנוחים, המסווגים תחת הכותרת ״עבודת נשים״ (לא חשובה ולא נחשבת). אלו העיסוקים שאינם מעוררים מחשבה יתרה, הם המוסטים כאן למרכז הבמה. ואותה התעסקות כפייתית כמעט בפרטים הנדושים וחסרי החשיבות (כביכול) החוזרת על עצמה כמין טקס המנציח את אבלה של האם, שאינה יכולה עוד לטפל, להזין ולטפח את בנה — היא התורמת להעצמת התמונה. זאת ועוד, הסטת המבט משדה המערכה עצמה אל שוליה, שם ניצבת אותה אֵם חסרת שֵׁם, ויותר מכך, שם ניצב בנה שטרם נולד, החף מכל עוון כקורבן תמים של ״נסיבות פוליטיות ביטחוניות״ (כמאמר השיר) — היא התורמת לייחודו של שיר זה. הסטה זו, שאפשר לַדַמותה להתמקדות התקשורתית בקורמורן ספוג הנפט בזמן מלחמת המפרץ, היא בבחינת הזרה המעניקה לטקסט את כוחו ואת עוצמתו. נקודת תצפית (שולית) זו היא המאפשרת העתקת הדיון משאלות של צדק מוחלט בנוסח ה״גברי״ המקובל (ועל פי הדגם שקיבל

לאחרונה פרסום) לשאלות רחבות היקף הרבה יותר, שאלות בעלות מימד אנושי ומוסרי, המתעלה מעבר לשיקולים לאומיים פוליטיים צרים.

יש אולי מי שיבקשו לחלוק על עמדת היסוד המשתמעת מן הדברים האלה ומנקיטת עמדה פציפיסטית מעין זו, הנשענת כל כולה על מעמדה של הכותבת כ״אמא עם ילד״, בחינת הזדהות עם התפקיד האחד והיחיד שהועידה לה הפטריארכיה. מאבקן של ״אמהות נגד מלחמה״, המגייסות לעזרתן את ״הכוח האמהי״ (כוח הרחם) בסגנון המוכר לנו מתנועות פוליטיות־חברתיות כמו ״ארבע אמהות״, אמהות בעד או נגד נסיגה, ״נשים בשחור״ או ״נשים בירוק״, וכיוצא באלה ארגונים הנוקטים עמדות פוליטיות שהנשיות או האמהות משמשת אותן כצידוק שאין אחריו עוררין, יש בו אולי כדי לעורר הסתייגות. זאת על רקע ההתנערות מן האמהות בבחינת קללה בנוסח שננקט על ידי סימון דה־בובאר ([1949] 2001) וממשיכות דרכה, לדוגמה. יתרה מזאת, החשש מנקיטת עמדה מהותנית המשתמעת מנקיטת עמדה פציפיסטית אנטי־מלחמתית מן הנוסח המוכר מכתביה של שרה רודיק (Ruddick 1990), עמדה המבוססת כל כולה על הפרקטיקה של גידול ילדים, או זה המקובל על קרול גיליגן ([1982] 1995) הטוענת לעמדה נשית־מוסרית המבוססת על אמפטיה, דאגה ואכפתיות, יש בו אולי כדי להרתיע. ובכל זאת על בסיס זיהוי זה בין אם לאשה מושתת השיר הזה, והוא המאפשר לאשה הכותבת לדבר בשמה של האשה האחרת, בת ללאום אחר, בת לעם אחר. יתרה מזאת, זיהוי זה במעמדן של שתי הנשים (הזיהוי התפקודי) הוא המכשיר את הכותבת, בת האומה הכובשת, לדבר בשמה של בת האומה הנכבשת.

מצוידת בתפיסה הטוענת לעדיפות העמדה הנשית המוסרית, מחוזקת על ידי עמדה פמיניסטית־אפיסטמולוגית (ששורשיה חברתיים, מהפכניים־מרקסיסטיים) הטוענת לעדיפותה של עמדת השוליים, נשענת על דמותה של האם נושאת הילד כדמות איקון (מן הנוסח המוכר משימוש היתר שנעשה בו בנצרות, לדוגמה) — נוקטת רביקוביץ עמדה פציפיסטית אנטי־מלחמתית קיצונית. מחומשת בעמדות אלו ניצבת כאן **אמא עם ילד**, מערערת על זכותו של אדם באשר הוא להמית ילד ברחם אמו, תהא השתייכותו הפוליטית, הלאומית, המדינית או הצבאית אשר תהא, היא יוצאת נגד הכיבוש ונגד העוולות הנגרמות כאן לחסרי ישע. לא עמדה פוליטית לטובת צד זה או אחר היא נוקטת אלא עמדה אנושית, המזדהה עם החלש ועם הסובל באשר הוא, עמדה של הזדהות עם הקורבן. אגב נקיטת עמדה אופיינית לרביקוביץ הבאה לידי ביטוי ברבים

משיריה (עמדה שאין בה כדי לרוות עונג גישה פמיניסטית לוחמנית, מן הסתם, ועם זאת יש להודות, רביקוביץ אינה מחויבת לסדר יום פמיניסטי כלשהו) היא מוחה בחריפות נגד אותו סבל מיותר שנגרם לחפים מפשע — סבל שאין לו צידוק ואין לו תיקון.

הילד הזה, שאמו אינה צריכה להטריד עצמה לא בבעיות פרנסה ולא בדאגה לעתידו (כפי שמפורט כאן) ומשכנו "בְּפָאֵת בֵּית הַקְּבָרוֹת", הוא "צַדִּיק גָּמוּר". הוא יזכה ל"קֶבֶר קָטָן", ההולם את מידותיו, ול"יוֹם זִכָּרוֹן קָטָן וּמַזְכֶּרֶת לֹא גְּדוֹלָה", כיאה לכרוניקה של מוות מיותר (וידוע מראש) של ילד חסר שם, חסר פרצוף, חסר תווים מיידעים. אבל משום שמדובר בילד ששמו אינו נזכר, ומשום שאין הוא ילד זה או אחר, הופך ילד זה לדמות המייצגת למעשה כל ילד. ילד זה יכול להיות הילד שלי, הילד שלך, הילד שלך — כך משתמע מן הדברים, ומכאן נובעת עוצמתו המיתית כדמות הקורבן המוחלט.[1] הילד הזה הוא ילדהּ של כל אשה, בכל זמן ובכל מקום. הילד הזה, שדמו נשפך כאן בנסיבות פוליטיות עלומות ושמו אינו נזכר, כמי שאינו ראוי ששמו יוזכר ויונצח, בבחינת נדבך נוסף בסטטיסטיקה ארוכה וחסרת עניין תקשורתי — הוא הילד של כולנו. מכאן שדברים אלה, שנכתבו על ידי אֵם אחת על אודות אֵם אחרת, מכוונים למעשה לאוזניה של כל אם. והם מעלים מעין תביעה או דרישה סמויה, שאף שאינה נאמרת במפורש, קולה נשמע כאן בבירור: אמהות כל העולם (התאחדו ו)השמיעו קולכן נגד מוות מיותר, נגד מותו של מי ש"לֹא נִבְרָא בְּטֶרֶם נִבְרָא" (רביקוביץ 1992). למקרא מילים אלו אף מתחזקת בקורא(ת) אותה תחושה של אי־נוחות מעיקה המתעוררת לנוכח המתואר כאן. שכן צירוף מילים זה המעלה בזיכרון הקורא(ת) אותה תפילה ידועה (שגם הולחנה ומושרת בפי כל) על אודות "אדון עולם אשר מלך, בטרם כל יציר נברא... והוא היה, והוא הווה, והוא יהיה בתפארה",[2] יש בו כדי להעלות ספקות באשר לתפארת אותו עולם ואדונו, שתחת עינו הפקוחה מתרחשים אירועים מסוג זה.

עם זאת, המחאה שהטקסט השירי הזה מבטא מושתתת כל כולה

[1] יש להניח שגם נקיטת קו של אוניברסליזם קיצוני מסוג זה, מורשת תרבות "גברית" פטריארכלית, לא יניח דעתן של פמיניסטיות אדוקות. אני מודה לקוראת האנונימית מטעם **תיאוריה וביקורת** שסייעה בידי להבחין במוקש זה ומבקשת להוסיף (ברוח מאמרה הידוע של אנט קולודני, Kolodny 1985) כי ביקורת ספרותית פמיניסטית משולה ל"ריקוד בשדה מוקשים".

[2] סידור: קול ישראל. הפיוט "אדון עולם" מתוך "תפילת השחר" מיוחס למשורר שלמה אבן גבירול.

על הטון המאופק ועל שוויון הנפש (כביכול) שבהם נכתבו הדברים, תוך שימוש בשפה עניינית, יבשה ומאופקת, על פי מיטב המסורת המקראית הידועה. לשונו של שיר זה, בשונה מן המקובל בדרך כלל בטקסט שירי, היא לשון דנוטטיבית במוצהר, מדווחת, שטוחה, מסמנת ונקייה מדימויים או ממטאפורות. זו שפה "גברית למהדרין", המקפידה להציג עובדות כהווייתן והנמנעת במופגן מהבעת רגשות כלשהי, שפה תקנית, שפה עניינית, רשמית, כמו נלקחה מתוך מהדורת חדשות מצויה. שפה "מחויטת" זו היא החושפת, מבעד לאותה נזירות שכפתה על עצמה, את היד הנשית הכותבת, ידה של **אמא עם ילד**. ומבעד לטון השקול, המדוד, המאופק, נשמעת כאן צעקה גדולה, צעקה על מותו של ילד ברחם אמו.

המילים המסיימות את השיר, על פי הנוסח הצבאי הרשמי (הגברי למהדרין): "וְאֵלֶּה תּוֹלְדוֹת הַיֶּלֶד/ שֶׁהֻרְגוּ אוֹתוֹ בְּבֶטֶן אִמּוֹ/ בְּחֹדֶשׁ יָנוּאָר 1988/ בְּנָסְבּוֹת פּוֹלִיטִיּוֹת בִּטְחוֹנִיּוֹת" — כמו נלקחו מתוך מהדורת חדשות מצויה. "אלה תולדות" הוא הצירוף המקראי המוכר והטעון־תרבותית, המביא לתוך השיר הזה את הנרטיב הגברי האולטימטיבי, על ההשתלשלות הליניארית הרציפה הנמשכת מאב לבנו (שסימנה הוא הקוד "אלה תולדות"). בתוקף עמדה מדירה זו הוזחו ונדחקו אמהות האומה מן הכרוניקה המקראית, כמו לא היו מעולם שרה, רבקה, רחל ולאה, שילדו, דאגו, חיתלו וזילפו (כמאמר השיר) לצד אברהם, יצחק ויעקב — עסוקות בכל אותן מלאכות "חסרות חשיבות" ששירה של רביקוביץ מתמקד בהן ומפנה אליהן את הזרקור (כמו להכעיס).[3] כרוניקה זו, על העולם התרבותי (ההגמוני) שהיא מייצגת, היא השלטת בהקשר הפוליטי הישראלי הצבאי (יש יטענו המיליטריסטי) שבמסגרתו אירע האירוע שעל אודותיו נכתב השיר הזה. מה אירע לילד שעליו מדובר כאן, כיצד הומת,

[3] הצירוף "אלה תולדות" מביא אל תוך הטקסט השירי (מתוקף בחירת המתרגם) את ספרה מכמיר הלב של אלזה מורנטה, **אלה תולדות** ([1974] 1994). ספר זה, המספר אף הוא כרוניקה של מוות מיותר, מספק לצד הגרסה הרשמית של השתלשלות העניינים (בבחינת ההיסטוריה של הכלל) את ההיסטוריה של הפרט באמצעות סיפורו של הילד הישועי התם, החף מכל עוון, ואמו התמהונית. וכך על רקע הנרטיב הרשמי (ה"גברי") של מלחמת העולם השנייה, המוכר והידוע מספרי ההיסטוריה — לצדו, בכפוף לו, לעתים בניגוד לו, מציג הספר הזה את הגרסה (ה"נשית") הלא־רשמית של האירועים, בבחינת ההיסטוריה של הקורבן. זוהי ההיסטוריה הפרטית של האשה כבדת־התפיסה ובנה החריג, הסותרת ולעתים מפריכה את הקביעות ההיסטוריות הכוללות שהמחברת מביאה בראשית כל פרק, במעין ניסיון לסכם את דברי הימים של המלחמה הגדולה.

מה היו נסיבות המקרה? — פרטים אלו נותרים חסויים, מסתתרים מאחורי מילות הקוד "נסיבות פוליטיות ביטחוניות". וכדרכן של מילות קוד למעשה אינן אומרות דבר, אלא מכסות, מסתירות ומעלימות. ומהו שאירע לעולם לא נדע, שכן האֵם, שפרטי הסיפור ידועים לה, שותקת, חסרת קול, חסרת זהות, חסרת יכולת דיבור. דברים אלה נכונים, אגב, גם באשר לסיפור העקדה כטקסט תשתית שהשיר של רביקוביץ נזקק לו באיפוק וביובשנות, במפורש או ברמז. גם שם אֵם שותקת, כביכול לא מעורבת, ואת "הסיפור שלה", את גרסתה שלה לאירועים (her story לעומת his story) לא נדע. שכן "הסיפור שלו" הוא שמעצב את ההיסטוריה, הוא שמספק את הגרסה הרשמית (כאז כן עתה) בעוד הגרסה שלה נותרת שתוקה. ואף על פי כן, בהתאם למסורת (הגברית, יש להוסיף) הזו, הנסמכת על סמיכות הפרשיות בין פרשת העקדה למות שרה, פרשה אומללה זו היא שהביאה על שרה את מותה. וכך, מתחת לפני השטח, במרווחים בין המילים, בין השורות, בכתמים העיוורים, בחללים הריקים, בשתיקות — כך על פי המקובל כשמדובר בסיפור הנשי — רוחש הטקסט האחר. הוא הטקסט הסמוי מן העין, תת־הטקסט (בלשונה של איליין שוואולטר, Showalter 1985). הוא הטקסט הסמיוטי החותר מתחת לפני השטח של הטקסט הסימבולי (בלשונה של ג׳וליה קריסטבה, Kristeva [1984] 1994). הוא הטקסט שלא נכתב, והמספר את סיפור הזוועות.

רביקוביץ המפגינה שימוש מיומן בשפה העברית התקנית, "שפת האב" (בלשונה של קריסטבה) — היא שפת המקורות, שפת רשות השידור, שפת דובר צה"ל — חושפת את כישלונה של אותה שפה דווקא. סיפור המעמקים, זה החותר מתחת למעטה הסימבולי של "שפת החוזה החברתי", מבקש לערער על הסיפור הרשמי (סיפורו של דובר צה"ל) ולקעקעו. הכתיבה ה"נשית" באה אפוא לידי ביטוי באימוץ יתר של השפה ההגמונית ה"גברית" על כל תגיה וסממניה — אימוץ יתר החושף את מגבלותיה. וכך, מבעד לטקסט הרשמי והייצוגי נחשפת נקודת המבט הנשית הנעדרת, זו שאין לה כל ביטוי לא בסיפורי בראשית, לא בכרוניקה של דברי הימים ולא בדיווחי התקשורת המאמצים את הקוד הצבאי של דובר צה"ל. מבעד לפני השטח של הטקסט הרשמי ה"מהוגן" רוחש אפוא הטקסט האחר, החותר תחתיו, מאיים על ההגמוניה שלו, מקעקע את אמינותו, מפריך את גרסתו.

בשעה שהתותחים רועמים, שר הגבר את שירו כעדות משדה הקרב.[4] האשה הכותבת מציגה את תמונת המציאות כפי שהיא נשקפת

[4] "ראה, הנה מוטלות גופותינו שורה ארוכה, ארוכה", משיח הדובר כמו מפי

מבעד לעיני מי שניצבת (כך תמיד, כמו על פי חוק לא כתוב) בשולי התמונה.[5] לא משדה הקטל נושאת האשה הכותבת קולה, אלא מן המחסומים הצבאיים. שם ניצבות נשים ותינוקות בזרועותיהן אל מול הכוחות הפועלים בשטח — חיילי צה״ל אל מול אמהות האינתיפאדה. ודברים שרואה אם שניצבת במחסום הצבאי, תינוקה בזרועותיה, אינם הדברים שנראים מבעד לקנה הרובה או לצריח הטנק.

התותחים רועמים, המוזות נאלמות, דובר צה״ל מודיע, **ואמא עם ילד** ניצבת בשולי דרכים, שותקת, ובקרבה ילד מת.

ביבליוגרפיה

בלובשטיין, רחל, תשל״ח. **שירת רחל**, דבר, תל־אביב.

גורי, חיים, 1948. **פרחי אש**, ספרית פועלים, תל־אביב.

גיליגן, קרול, [1982] 1995. **בקול שונה: התיאוריה הפסיכולוגית והתפתחות האישה**, תרגמה נעמי בן־חיים, ספרית פועלים, תל־אביב.

דה־בובואר, סימון, [1949] 2001. **המין השני, א, העובדות והמיתוסים**, תרגמה שרון פרמינגר, בבל, תל־אביב.

וולף, וירג׳יניה, [1938], 1985. **שלוש גיניאות**, תרגם אהרן אמיר, שוקן, ירושלים ותל־אביב.

מורנטה, אלזה, [1974] 1994. **אלה תולדות**, תרגם עמנואל בארי, סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

סידור: קול ישראל, סיני, תל־אביב.

עמיחי, יהודה, תש״ל. **שירים: 1948–1962**, שוקן, ירושלים ותל־אביב.

רביקוביץ, דליה, 1992. **אמא עם ילד**, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

Kolodny, Annette, 1985. "Dancing Though the Minefields: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism," in

[5] הנופלים עצמם בשירו של חיים גורי (1948). וכך גם יהודה עמיחי מתאר בשירו ״גשם בשדה קרב״ (תש״ל) את גופות הרֵעים הפרושים בשדה הקטל. ״לא שרתי לך, ארצי,/ ולא פיארתי שמך/ בעלילות גבורה,/ בשלל קרבות״ (בלובשטיין תשל״ח) טענה, כזכור, רחל המשוררת (הכמעט עממית), קובלת, ספק מתנצלת, על עמדת השוליים שנקטה בכרוניקה של דברי ימי הארץ הזאת. היא זוקפת לזכותה שתילת עץ, כבישת שביל — בנוסח הממעיט בערכו — תם או מיתמם — הוא הנוסח הנשי הידוע. ועם זאת בשירה היא ממחישה את ההבדל העקרוני בין מי שנלחם למי שבונָה, נוטעת, מצמיחה ומולידה, ומחזקת את החלוקה הידועה בין מי שמעניקה חיים ובין מי שקוטלם.

The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, pp. 144–167.

Kristeva, Julia, [1984] 1994. excerpts "The Semiotic and the Symbolic," from *Revolution in Poetic Language, in The Woman and Language Debate: A Sourcebook*, eds. Camille Roman, Suzanne Juhasz and Cristanne Miller. New Brunswick and New Jersey: Rutgers, pp. 45–55.

Ruddick, Sara, 1990. *Maternal Thinking*. London: The Women's Press.

Showalter, Elaine, 1985. "Feminist Criticism in the Wilderness," *The New Feminist Criticism*, pp. 243–270.