עבותות משחררים:
חפצים, מיניות ושערוריה
ב"תפילין" של יונה וולך

רות צופר
המחלקה ללימודי מזרח תיכון, אוניברסיטת מישיגן

מצאתי את עצמי במצב קלסי של נשים שבזמן זה או אחר חשו כי לא הן היו אלה שכוננו את התרבות... התרבות היתה שם, אך היתה מחסום האוסר עלי להיכנס, בעוד שכמובן, ממעמקי גופי, התאוויתי לחפציה של התרבות. גיליתי, אפוא, שאני נאלצת לגנוב אותם.
Hélène Cixous, "Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon."

לך תגנוב משהו קטן אולי תירגע
כעבור שנים אפשר להבין שמין אפשר לגנוב, גם
זה די רציני אם לוקחים בחשבון שאפשר
לגנוב גם אישיות וגם דברים רוחניים.
יונה וולך, "הוא ממלא את החזייה שהוא לובש".

תפילין
תָּבוֹא אֵלַי
אַל תִּתֵּן לִי לַעֲשׂוֹת כְּלוּם
אַתָּה תַּעֲשֶׂה בִּשְׁבִילִי
כָּל דָּבָר תַּעֲשֶׂה בִּשְׁבִילִי
כָּל דָּבָר שֶׁרַק אַתְחִיל לַעֲשׂוֹת

* המאמר תורגם מאנגלית בסיועה של איילת סקסטין. במקור "Liberating Bondage: Objects, Sexuality and Desire in Yona Wallach's 'Tefillin'". כל התרגומים של המובאות מאנגלית הם שלי. תרמו לעבודה הרצאות ודיונים שנערכו באיגוד הארצי של מרצים לעברית (NAPH), בפני החברה ללימודים ישראליים (AIS) ובמרכז ללימודי המזרח התיכון באוניברסיטת יוטה. ברצוני להודות לגיל אניג'ר, למיקה באל, לחנה קרונפלד, לדבורה פורטר, לקתרין יאנג וליוסי תירוש על קריאת גירסאות מוקדמות יותר של המאמר.

תַּעֲשֶׂה אַתָּה בְּמְקוֹמִי
אֲנִי אֲנִיחַ תְּפִלִּין
אֶתְפַּלֵּל
הַנַּח אַתָּה גַּם אֶת הַתְּפִלִּין עֲבוּרִי
כְּרֹךְ אוֹתָם עַל יָדִי
שַׂחֵק אוֹתָם בִּי
הַעֲבֵר אוֹתָם מַעֲדַנּוֹת עַל גּוּפִי
חַבֵּק אוֹתָם בִּי הֵיטֵב
בְּכָל מָקוֹם גֵּרֵה אוֹתִי
עַלֵּף אוֹתִי בַּתְּחוּשׁוֹת
הַעֲבֵר אוֹתָם עַל הַדַּגְדְּגָן שֶׁלִּי
קְשֹׁר בָּהֶם אֶת מָתְנַי
כְּדֵי שֶׁאֶגְמֹר מַהֵר
שַׂחֵק אוֹתָם בִּי
קְשֹׁר אֶת יָדַי וְרַגְלַי
עֲשֵׂה בִּי מַעֲשִׂים
לַמְרוֹת רְצוֹנִי
הֲפֹךְ אוֹתִי עַל בִּטְנִי
וְשִׂים אֶת הַתְּפִלִּין בְּפִי רֶסֶן מוֹשְׁכוֹת
רְכַב עָלַי אֲנִי סוּסָה
מְשֹׁךְ אֶת רֹאשִׁי לְאָחוֹר
עַד שֶׁאֶצְוַח מִכְּאֵב
וְאַתָּה מְעֻנָּג
אַחַר כָּךְ אֲנִי אַעֲבִיר אוֹתָם עַל גּוּפְךָ
בְּכַוָּנָה שֶׁאֵינָהּ מְסֻתֶּרֶת בַּפָּנִים
הוֹ עַד מַה תִּהְיֶינָה אַכְזָרִיּוֹת פָּנַי
אַעֲבִיר אוֹתָם לְאַט עַל גּוּפְךָ
לְאַט לְאַט לְאַט
סְבִיב צַוָּארְךָ אַעֲבִיר אוֹתָם
אֲסוֹבֵב אוֹתָם כַּמָּה פְּעָמִים סְבִיב צַוָּארְךָ, מִצַּד אֶחָד
וּמֵהַצַּד הַשֵּׁנִי אֶקְשֹׁר אוֹתָם לְמַשֶּׁהוּ יַצִּיב
בְּמֶיֶחָד כָּבֵד מֹאד אוּלַי מְסֻתּוֹבֵב
אֶמְשֹׁךְ וְאֶמְשֹׁךְ
עַד שֶׁתֵּצֵא נִשְׁמָתְךָ —
עַד שֶׁאֶחְנֹק אוֹתְךָ

לְגַמְרֵי בַּתְּפִלִּין
הַמִּתְמַשְּׁכִים לְאֹרֶךְ הַבָּמָה
וּבֵין הַקָּהָל הַמַּפֶּה תַּדְהֵמָה.

במארס 1982 הדפיס עורך עיתון 77, יעקב בסר, בעיתונו את השיר "תפילין" עם שלושה שירים נוספים של יונה וולך. "תפילין" היה יכול להיקרא — ובדרך כלל אכן נקרא — כמתקפה תרבותית אלימה על היהדות ועל הגבריות כאחת, או כפי שנכתב: "שיר פורנו־דתי־לאומי... התעללות רגשית בעם כולו" (עמיקם 1983, 295–296).[1] מנקודת מבט זו, כריכתן של רצועות העור של התפילין במעשה האלימות המינית נתפסת כאקט שערורייתי נתעב של רוע וזדון. אפשרות קריאה זו, לגוניה, מצמצמת את השיר ומנמיכה אותו לכדי פורנוגרפיה גסה (פורנוגרפיה — להבדיל מארוטיקה — נתפסת כרדוקציה שאינה מאפשרת לשיר להיקרא כטקסט פואטי).

במאמר זה אציע קריאה חלופית של "תפילין". לדעתי, יש להסיט את מוקד הקריאה להיבט הפרפורמטיבי של השיר ולבחון אותו בהקשר של מופע תיאטרלי או מיצג. וולך נוטלת על עצמה שונות מינית (sexual difference) בהקשר הישראלי של פוליטיקה מִגדרית מקובעת, מכוננת בשירתה יחסי מגדר חדשניים ופוסט־מודרניים. בניסיונה לעבד מחדש מושגים ישנים של מיניות נשית, זהות נשית ואידיאולוגיה נשית, היא לא רק חיפשה אתרי תרבות וחפצים בלתי שגרתיים אלא גם העצימה את נוכחותם על ידי הניגוד הבינארי שהיא יצרה. במסגרת זו הופיע גם השימוש השירי, הרדיקלי בהקשר היהודי־ישראלי, בתפילין.

* * *

השיר "תפילין" עורר אם כן ויכוח ציבורי, בעת הופעתו הראשונה בדפוס. הוויכוח התלהט עד כדי כך, שאפשר למנותו בין הוויכוחים הסוערים והמפלגים ביותר בהיסטוריה של הספרות הישראלית. אפילו זלדה, המשוררת הדתית המכובדת, שהיתה ידידתה הקרובה של וולך, מחתה על פרסום השיר בעיתון 77. כך תיאר יגאל סרנה את תגובתה של זלדה בביוגרפיה שכתב על וולך, ואשר התפרסמה שנים אחדות לאחר מותה:

> לתיבת הדואר של בסר הגיעה גם מעטפה צנומה מירושלים ובה איגרת, רשומה בעיפרון, מזלדה: "כשראיתי את השיר של יונה חשבתי כי הלוואי ומתתי, לא אוכל עוד להחזיק ביד עיתון שהדפיס דבר כזה". זלדה היתה משתתפת קבועה בכתב העת וידידה של בסר, ותגובתה היתה התגובה היחידה שמילאה אותו צער. עד מותה, כעבור שנתיים, לא תשוב זלדה לשלוח לו שירים (סרנה 1993, 275).[2]

[1] גם הלוי דוחה את "תפילין" ומכנה אותו "חירבון והשתנה" (הלוי 1984). על האלימות המילולית שהשיר יצר ראו תיאורו של סרנה (1993, 275).

[2] לתגובות על ספרו של סרנה ראו ויזלטיר 1993, ב8–ב9; דותן 1993, ב8.

התגובה לשיר היתה עשויה להיות עוינת ואלימה אף יותר אלמלא עיתוי הפרסום: השיר ראה אור ערב הפלישה ללבנון. ואולם, גם כך, בתוך שנה וחצי מאז פרסומו, השיר השאיר רישומו הרבה מעבר לזירה הספרותית ועורר סנסציה ציבורית, שהיו מעורבים בה סופרים, עיתונאים ופוליטיקאים. בראיון עם בסר, למשל, הגיבה מרים תעסה־גלזר, אז סגנית שר החינוך והתרבות, על השיר במלים: "וולך פשוט מופרעת... בהמה מיוחמת שכותבת שיר כזה, ועוד מפרסמת אותו... זה גל עכור... אנרכיה" (שם, 287). אגודת הסופרים הגיבה להשמצותיה של תעסה־גלזר בשליחת מכתב מחאה חריף לכל שרי הממשלה. ח"כ יוסי שריד, בישיבת הכנסת, שאל את זבולון המר, שר החינוך דאז: "עולמה של סגנית השר שטוף מין וטרוף ערווה. מה בדעת השר לעשות כדי שהסגנית תוכל למצוא את סיפוקה המלא בעבודת החינוך?" (שם, 288). הדיון, כמקובל בפולמוס פופולרי, התמקד לא בשירה של המשוררת אלא באישיותה ואפילו בגופה. לפיכך, הערותיה של תעסה־גלזר מייצגות נקודת מבט שראתה ב"תפילין" פרובוקציה שפלה, המסמלת את ההתפוררות המוחלטת שהמתירנות המודרנית מביאה בעקבותיה. ייתכן שהגינוי היה כה עז, משום ש"טיבו הפוריטני של השיח הדתי האורתודוקסי מבטיח את האפשרות להזדעזע, באופן שאינו קיים בצורות השיח הוורנקולריות ההטרוגלוסיות בנות הכלאיים (hybrid)".[3] במקום לראות ב"תפילין" תגובה למגבלות השיח המגדרי בישראל,[4] הקולות המגנים ראו באסתטיקה הרדיקלית של השיר ראיה לפתולוגיה אישית של וולך. אפילו בעיני יהודים־ישראלים שאינם דתיים, גיוס התפילין להצגת דימוי מיני נתפס כחריגה מגבולות האסתטיקה ומן הגבולות המוסריים, ואיים לזהם את המעט שעוד נותר מקודש בחברה הישראלית.[5]

האופן הבלתי מתפשר שבו הציגה יונה וולך את עצמה, והאופן שבו הציגוה אחרים, תרמו אף הם לתחושת השערוריה שאפפה אותה. וולך הציגה דימוי של נשיות דרמטית־מדי ושל מיניות לא־שגרתית, למשל, בראיון שערך עמה דני דותן, היא הגיבה לאמירתו — "כאשה, את יוצאת דופן" — במלים: "אני מאמינה, שכגבר אני מאוד יוצאת דופן" (שם, 285). מאבקה של וולך בסרטן השד, ולאחר מכן מותה ב־1985, הוסיפו מימד נוסף לדרמה שנקשרה בה ובשירתה.[6] קוראיה של וולך, לפחות בעודה בחיים, עמדו לא אחת נבוכים אל מול המאפיינים

3 בשיחה אישית עם קתרין יאנג, אוניברסיטת ברקלי, קליפורניה.

4 ראו, למשל, אגסי 1992.

5 15 שנה לאחר פרסום השיר, הלהט שגרם טרם הצטנן. בפברואר 1997 עמד מוזיאון רמת־גן לאמנות לקיים תערוכה על יונה וולך, ובה היו אמורים להופיע, בין יצירות אחרות, גם תמונותיו של מיכה קירשנר מ־1983 "תפילין", בהשראת השיר. החברים הדתיים בקואליציית מועצת העיר רמת־גן איימו לעזוב את הקואליציה, אם התמונות יוצגו. מאיר אהרונסון, אוצר התערוכה, סירב להוציא מתוכה את התמונות, והתערוכה בוטלה. תודתי למאירה וייס על דיווח זה.

6 מגזינים פופולריים, תוכניות טלוויזיה ועיתונים רבים תיעדו את מותה של יונה וולך בתמונות, בדברי שיר ובתאורי פגישות עמה. קודם לכן הקדיש חדרים גיליון שלם ליצירתה, כולל ראיון של המשוררת עם העורכת, הלית ישורון (1984, 4). תוכנית הרדיו, "קולו המתוק של אלוהים", על שירתה ואישיותה של וולך, שהפיקה ושידרה אילנה צוקרמן בקול ישראל, באוקטובר 1986 פורסמה גם בפרוזה 100,

המשתנים והסותרים לכאורה של יצירתה ואישיותה.[7] למשל, וולך הציעה למארגני ערב קריאת שירים, כי היא תשכב בארון מתים על הבמה בעת שהמשוררים האחרים יקראו את יצירותיהם, ואז תקום בדרמטיות מן הארון ותקרא את שיריה־שלה; הצעתה נדחתה (שם, 236–237). בהזדמנות אחרת אמרה למראיינת: "אני מעדיפה חברת זונות וסרסורים על חברתם של מבקרי ספרות". הצהרה זו היתה לכותרת הכתבה (שם, 235). נוכחותה האקסצנטרית ויצירתיותה הפורצת את גבולות המותר היו מקור השראה לכותבים, לאמנים ולבעלי טורי רכילות שנשבו בקסמיה; היא גרמה להם להימשך אליה ולהיבהל ממנה בעת ובעונה אחת.

סיפורים אלה על חייה האישיים והציבוריים של וולך הם עצמם קונסטרוקט חברתי. כדי להבינם, הכרחי אפוא לבחון את הקשרם התרבותי: את הייצוג המוגבל והשלילי, ברובו הגדול, של נשים בספרות הישראלית, וכן את אי־הכללתן של כותבות או את הכללתן הלא־מספקת בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית (Fuchs 1987; Gluzman 1991, 259–278). וולך יוצגה בעיקר בהתאם לסטריאוטיפ התרבותי הרווח שנקשר בנשים אקסצנטריות מסוגה (אי־רציונליות נשית המזהה אותן עם טירוף דעת, היסטריה, גופניות שברירית וכן הלאה), דבר שתרם להקצנת דחיקתה לשוליים של המערכת המגדרית הבינארית.[8] סטריאוטיפים אלה, לדברי הומי באבא, אינם נבדלים מן התאווה הפטישיסטית של החברה לנרמל את חבריה ה"סוטים" וללמד אותם משמעת.[9]

המרחב הפמיניסטי של הבין־טקסטואליות

> השיח הקרנבלי פורץ את חוקי השפה, שהדקדוק והסמנטיקה מופקדים על שמירתם, והוא גם, עם זאת, מחאה חברתית ופוליטית.
>
> Julia Keisteva, "Word, Dialogue and Novel."

ב"תפילין" עוסקת וולך גם ביחסים דיאלוגיים עם "הקורפוס הספרותי הקודמני" (Kristeva 1986, 39) שלה. בבין־טקסטואליות של השיר — בעיקר בהתייחסותו למקרא ולמקורות

28–35. לתגובות נוספות ראו ברוך ונחמני 1993, 12–18; שיינפלד 1985; גולן 1985, 11; בושס 1985, 7; ציפר 1985, 8; הדרי־רמג' 1985, 14–15. ראו גם סרנה 1993, בעיקר פרקים 39–41.

7 ראו את שירה של רביקוביץ, "סוף סוף אני מדברת", שבו היא מנסה לסכם את טווח התחושות בחברה כלפי וולך (רביקוביץ 1995, 217–217), וכן את מאמרה של דורית זילברמן, המתמקד ביצירותיהם של משוררים אחרים על וולך (זילברמן 1990, 30).

8 אמירות מעורפלות, כגון שוולך היתה "משוררת רליגיוזית גדולה", או "קוראת מוחלטת ממש כפי שהיתה משוררת מוחלטת", או שיש בשיריה "איכות של לחש מאגי" או "מציאות מוחלטת" או "ממד חזוני", מבטאות פסיכולוגיזציה לא־ביקורתית ופשטנית של המשוררת, והטקסט השירי עצמו נותר בשוליים. ראו רתוק 1997.

9 פטישיזם, לדברי הומי באבא, כרוך ב"התכחשות לשוני" — חוסר יכולת לתפוס כל דבר שמפר את הסדר הקיים של "שלמות" או "דומות" (Bhabha 1994, 66–84).

יהודיים אחרים — וולך מכניסה אירוניה ועומק לקריאתה החתרנית את הקאנון, ובה בעת פותחת לרווחה את מרחב הנוכחות הנשית בשיח קאנוני זה. המונח "יציב", למשל, מרמז לתפילת שחרית, שבה נאמר "אמת ויציב ונכון וקיים... הדבר הזה עלינו", ומשקף בבהירות את דאגתה של וולך לקשור את רצועות התפילין ליסודות יציבים, איתנים. בה בעת, יציבות כזו מושמת ללעג, משום שמתברר כי העמוד הוא כל כך יציב שהוא עומד במשיכת הרצועות, בחניקת הגבר. דוגמה נוספת, המלה "מעדנות" מרמזת לעימות בין שמואל לאגג, מלך עמלק (שמואל א' ט"ו, 32) ולאופן המיוחד שבו קרב אגג אל שמואל. קודם לכן דורש שמואל, הקוצף על חוסר יכולתו של שאול להרוג את המלך העמלקי, כי יביאו אליו את אגג. "ויילך אליו אגג מעדנות", משום שצפה כי זה יגזור את דינו לטובה. אגג מניח כי "אכן סר מר־המות", ואילו שמואל, שזעמו מוצדק משום שאגג הרג נשים וילדים, שיסף את אגג. וולך משחקת בכפל המשמעות של תואר הפועל "מעדנות": משמעותו המילונית היתה יכולה לכוון לתחושת העונג שבמעשה המיני, אך וולך גם מחזירה את המשמעות של העדנה המתוקה שלפני המוות הברוטלי. ההרמז יוצר את האירוניה הבלתי מעורערת לכאורה שבחיוּת, המגולמת במקורות הטקסטואליים היהודיים, ובקלות הפיכתה של חיות זו לאבן נגף קטלנית של הגבר. אצל וולך, האלימות אינה מוגבלת, אפוא, למה שבוחרים לעשות בתפילין, ואף לא לפרטי ההפקה; היא מקבלת תמיכה נוספת מן השפה, מעוגנת בשימוש בה, ובאה לידי ביטוי במישורים דיאלוגיים שונים.

מישור דיאלוגי חשוב אחר מעוגן במערכת היחסים של יונה וולך עם משוררים ומשוררות מוקדמים יותר ובני זמנה, או גם צעירים ממנה. היחס בין שירתה של וולך לדור צעיר יותר של משוררות ישראליות, שהחלו בפעילותן הספרותית בשנות השישים עד שנות השמונים, כדוגמת דליה הרן, גבריאלה אלישע וחדוה הרכבי, חשוב לא פחות מן היחס בינה לבין המסורת הפואטית של דור המשוררות המבוגר יותר, כדוגמת רחל, אסתר ראב, דליה רביקוביץ או זלדה.[10] שירתה המוקדמת של רביקוביץ עוסקת באופן ישיר במצוקה הנשית של חסרון כוח ואלימות, ובמיוחד בתיאור הגוף המגיב למצוקה זו. כתיבתה עוסקת במשבר של הנשי ובעמדתה הנחותה של הילדה/אשה בתרבות הישראלית הגברית.[11] יותר מכל שיר אחר, שירה של רביקוביץ "מתנות מלכים" מתאים להשוואה עם הטקסט הארוטי האלים של וולך. השוואה כזו אף תאפשר לבחון בין־טקסטואליות בין יצירות שתי המשוררות ואף אולי למתן את עמדתה של יונה וולך ב"תפילין" מתוך הקשר זה. "מתנות מלכים" (רביקוביץ

10 לדוגמה, על היחס בין קובץ שיריה הראשון של וולך, **דברים** (1966), לשירה של דליה הרן, "מרגוט", ראו וירכט 1992, 33; רתוק 1997, 43–49. רתוק, למשל, משווה את שירה של וולך, "יונתן", ל"אהבת תפוח הזהב" של רביקוביץ, ומדגימה כיצד למרות שוולך "הרחיקה לכת יותר מרביקוביץ בביטוי המיניות והאלימות שלה", תשוקתה ותוקפנותה של רביקוביץ ניכרים באופן המאוחר יותר שלה, חורף קשה (1964). שם, 66–74, במיוחד 73.

11 ראו גם את סיפורה של דליה רביקוביץ, "איחור קטן", העוסק בהתעללות גופנית בנשים בבסיס צבאי (רביקוביץ 1976, 26–33).

1976, 26–29; 1995, 31–33), כמו "תפילין" של וולך, מגייס ארוטיות אלימה לתיאור כוח האשה; יתר על כן, בדומה ל"תפילין", גם "מתנות מלכים" יוצר דרמה שבה הדיאלוג המיני מתמקד במושא תשוקה המקודש במסורת היהודית — אבן הראשה (אבן היסוד של בית המקדש) ומסתיים במוות.

מתנות מלכים

הַמֶּלֶךְ יָרַד עִם אֲהוּבָתוֹ
אֶל תַּחְתִּית הַסְּפִינָה
אֶל תַּחְתִּית הַסְּפִינָה
לִבְחֹר לָהּ מִבֵּין גְּנָזָיו מַתָּנָה

— אֲנִי אֶתֵּן לָךְ פְּרָשִׁים וּמִשְׁמָשִׁים
אֲנִי אֶבְנֶה לָךְ הֵיכָלוֹת תְּפִלָּה
אֲנִי אֹמַר תְּפִלָּתֵךְ לֵאלֹהִים
תְּפִלָּתֵךְ בִּשְׁבִילֵךְ — בְּאַהֲבָתִי.

אֲנִי אָבִיא לָךְ שֻׁנַּהֲבִים וְחַכְיִים.
זְקֵנִים וַחֲכָמִים יְשָׁרְתוּנָךְ.
וְכָל אֲשֶׁר חָקַרְתִּי וְאָזַנְתִּי בְּחָכְמָה
אֲגַלֶּה לָךְ — בְּאַהֲבָתִי.

אֲנִי אָבִיא לָךְ נְפָשִׁים וְכוּשִׁיִּים
וְרֶכֶב שְׁבָא וּנְגִידָה וְשָׁלִישָׁה
רֹאשֵׁךְ יָסֹב עָלַיִךְ כַּגַּלְגַּל בְּרֹב חִשְׁקִי.
אֲנִי אָבִיא לָךְ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה.

מקהלה

הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה, הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
אֲשֶׁרֵי נוֹטֵל אוֹתָהּ וְיוֹרְשָׁהּ.

— אֲנִי יָרַשְׁתִּי אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
וְרֶכֶב שְׁבָא וּנְגִידָה וְשָׁלִישָׁה.
רֹאשִׁי סוֹבֵב הוֹלֵךְ בְּאַוָּתִי
לָמוּשׁ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָלֹק אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָרֹץ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה.

אֲנִי נָטַלְתִּי כָּל תַּאֲוָתִי
כְּכָל אֲשֶׁר רָבְתָה תַאֲוָתִי
הָיְתָה תַאֲוָתִי לְאֵין־שָׂבְעָה
נָטַלְתִּי חֵלֶק לְשִׁשָּׁה וְגַם שִׂבְעָה.
אֲנִי רוֹצָה אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָמוּשׁ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָלֹק אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
נַגַּח רֹאשׁ אֶל הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה.

תַּאֲוָתִי תִּהְיִי לִי בְּעוֹכְרַי
וְיוֹם מוֹתִי אָשׁוּר וְלֹא רָחוֹק
אֲשִׂיחָה נָּגְדָה־נָּא אֶת כָּל תַּאֲוָתִי —
אֲנִי רוֹצָה אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָמוּשׁ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
לָרֹץ אֶת הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
עָלַי וְעַל רֹאשִׁי
עָלַי וְעַל רֹאשִׁי
וְעַל צַוָּארַי
יָדַעְתִּי שֶׁתַּאֲוָתִי תִּהְיִי לִי בְּעוֹכְרַי.

הַמֶּלֶךְ הוּא הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה.
מִתַּחְתִּית הַסְּפִינָה וְעַד קְצָוֹת עוֹלָם
רַע הַדָּבָר שֶׁמִּשְׁרָתָיו עוֹרְרִים כֻּלָּם
הַאִם לֹא יִרְאוּ אֶת הָאֵשׁ
יוֹצֵאת מִן הָאָטָד
בּוֹעֶרֶת בְּמַלְכָּם?

הַמֶּלֶךְ הוּא הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה.

מקהלה

הָאֶבֶן הָרֹאשׁ, הָאֶבֶן הָרֹאשָׁה
אֲבוֹי לַנּוֹטֵל אוֹתָהּ וִירֵשָׁהּ.

בשיר זה, תשוקת האשה חסרת הגבולות אל החפצים, והיחס המטונימי הפולחני כלפיהם, מועצמים בשל ההזמנה הארוטית של הגבר ומוליכים לבסוף אל המוות.[12] השכבות הרבות

12 לא ראיתי כל אזכור של "מתנות מלכים" בספרות הביקורתית העוסקת בכתיבתה של רביקוביץ.

של ההרמזים התנ"כיים, אוצר המלים הארכאי והמשקל השמרני ממתנים את הנוכחות הנשית בשיר ואולי נוטלים מעוקצה של הדרמה. "מתנות מלכים" אף חסר את ההפרזה והבוטות של "תפילין". ואולם, למרות ההבדלים, הקשר בין השירים מאלף. אם בשירה של רביקוביץ מציע הגבר לעשות "דברים" בשביל האשה: "אני אבנה לך היכלות תפילה/ אני אומר תפילתך לאלוהים/ תפילתך בשבילך — באהבתי", ב"תפילין" יוזמת האשה: "אל תתן לי לעשות כלום/ אתה תעשה בשבילי/ כל דבר תעשה בשבילי/ כל דבר שרק אתחיל לעשות/ תעשה אתה במקומי/ אני אניח תפילין/ אתפלל/ הנח אתה גם את התפילין עבורי". למרות שבשני השירים הפרקטיקה הארוטית מוסווית בעשייה מקודשת כביכול, כל שיר מתווה נרטיב מגדרי שונה. שני השירים ממקמים את המיניות במסגרת דרמטית תיאטרלית. הם מפנים אל סמכות חיצונית — אל הקהל ב"תפילין" ואל המקהלה ב"מתנות מלכים" (שניהם מהשורש קה"ל) — ומייצרים כך נוכחות קולקטיבית של צופים. הקהל והמקהלה מספקים קול קונטקסטואלי, משלים, המדגיש את מבנה יחסי הכוחות של השחקנים במחזה. בסופו של דבר, התנועה המעגלית של תשוקת האשה (המתבטאת בשני השירים בשימוש בשורש סב"ב) מביאה למותו של השחקן הגבר: ב"מתנות מלכים" — "ראשך יסוב עלייך כגלגל ברוב חשקי", או "ראשי סובב הולך באוותי", וב"תפילין" — "אסובב אותם כמה פעמים סביב צווארך, מצד אחד".

הדיאלוג של קבלה ונתינה, שמקורו במתנות המלכים, מניע את הנרטיב. האבן הראשה תעורר את חשקה של האשה. אלא שהאפשרות לקבל מתנה נהדרת כמו האבן הראשה, והשפע החומרי העצום הקשור בה, מציתים תשוקה חסרת גבולות לשליטה ולהרס. הצהרה ונתינה של תשוקה מוגזמת, בעלת מידות מיתולוגיות — שהאב־טיפוס ההיסטורי שלה הוא המלך שלמה — מונעת את התנועה הגניאולוגית (ירושה, מורשת) שמתווה את כלכלת התשוקה, הן במונחים של מגדר והן במונחים של הישרדות. אם הכוח הגברי בא לידי ביטוי באמצעות עירור תשוקת האשה לאבן, אזי תגובתה של האשה למתנותיו הנרקיסיסטיות של הגבר היא קטלנית.[13] רביקוביץ מבכה במפורש את האירוניה שבקבלת מתנות גברים, ובהרחבה, מתנות התרבות, בין אם הן שפה, יצירתיות, מיניות או סובייקטיביות. החפצים שעברו בירושה מן האבות, לומדת רביקוביץ, אינם יכולים לספק את תשוקתה שכן נועדו לספק את מאווייו של הגבר. במובן רחב יותר, עמדה זו מגלמת את עמדתה הפואטית כלפי מה שהתרבות, במיטבה, יכולה להציע לה כמשוררת. כהצהרה אירונית על הבין־טקסטואליות

13 התנועה המטונימית/מטפורית מן הגוף למקדש (בביטוי אבן הראשה) ומן המקדש אל הגוף (בשיר) מדגישה, כי במדרג הזה ציר המעבר הוא דרך הראש. אולם אבן הראשה נהייית רעילה והופכת על פיה את הנרטיב המקראי שכיוון אליו זכריה בנבואתו ("לא בחיל ולא בכוח כי אם ברוחי"). מכוח ההרמז לאבן, שקטלה את אבימלך, היא מתמלאה באירוניה של הרס ומוות. התשוקה המועצמת, המתפתלת ונכרכת סביב האבן, מבוטאת באמצעות השימוש הרב בפעלים בצורת המקור. לרץ הוא חלק בלתי נפרד ממותו האומלל של אבימלך, שנפגע מ"פלח רכב" שזרקה אשה וביקש שיהרגוהו בשניות: "שלוף חרבך ומותתני פן יאמרו לי אשה הרגתהו" (שופטים ט, 53–54). כדאי לשים לב לארוטיזציה האלימה של הפעלים האחרים בצורות המקור, למוש; ללק; נגח ראש (למשש, ללקק, לנגח ראש).

שלה עצמה במסגרת הקאנון הגברי, היא תוחמת את המרחב הבעייתי שאשה יכולה לדור בו במסגרת מסורת זו.

פולחן תיאטרלי

נשים ועבדים פטורים מתפילין.

שולחן ערוך.[14]

כל הפולחנים — מסורתיים כמאולתרים, מקודשים כחילוניים — הם פרויקטים פרדוקסליים ומסוכנים. פרדוקסליים, משום שפולחנים הם מלאכותיים ותיאטרליים בעליל, ובכל זאת הם גובשו כדי להציע את האמת הבלתי נמנעת והאבסולוטית של מסריהם. מסוכנים, משום שכאשר אין אנו משוכנעים במהות הפולחן, אנו עשויים להתחיל להיות מודעים לכך שאנו עצמנו המצאנו את הפולחנים, ומאותו רגע ואילך גם להבנה המשתקת שאנו עצמנו המצאנו את כל אמיתותינו; הטקסים שלנו, הרעיונות והאמונות היקרים לנו ביותר — כולם המצאות, ותו לא.

Barbara Myerhoff, *Number Our Days*.

נחשוב על טקסט שערורייתי נוסף: *The Turn of the Screw* מאת הנרי ג'יימס. שושנה פלמן כותבת:

הדבר שנתפס כשערורייתי ביותר, בהקשר של סיפור שערורייתי זה, הוא שאנו נאלצים להשתתף בסנסציה; שהקורא אינו יכול לשמור על תומתו: אין בנמצא קורא תמים של טקסט זה. במלים אחרות, הסנסציה אינה מצויה רק בתוך הטקסט, אלא ביחס שלנו אל הטקסט, בהשפעתו של הטקסט עלינו, קוראיו: לא רק הדבר שעליו מדבר הטקסט מקומם, אלא הדבר (העובדה) שהוא מדבר אתנו (Felman 1982, 97; ההדגשות במקור).

קביעתה של פלמן, שעל הקורא נגזר להיות משתתף פעיל מעצם מעשה הקריאה, הולמת במיוחד את "תפילין". לא זו בלבד שהשיר עתיר פיתוי אלא שמאחוריו עומדת אשה, שאין להפריד בינה לבין כתיבת השיר, ואף לא בינה לבין ביצועו. בנוסף לכך, התגובות הביקורתיות לשיר הופכות עצמן למיצגים, שהמחברת כופה את ביצועם (Felman 1982, 101). קריאת טקסט כזה מגדירה מחדש את הקורא כשחקן או כמפיק, שהטקסט מתווה את זהותו. קריאת "תפילין" הופכת את הקורא התמים, בעל כורחו, לבן זוג ליחסי מין; וזה מסביר משהו מהחרדה שהשיר מעורר בקורא, שאינו יכול להיחלץ מרצועות התפילין הלופתות את גופו, המעורב באקט מיני.

14 המשמעות המקפחת שבהנחת התפילין מבוטאת במפורש במקרא. "תפילין", בארמית, בא מן השורש העברי פל"ל, להתפלל, אך גם מן השורש פל"ה — להפלות.

את המעורבות המינית הזו יש להבין בהקשר של מיצג. כדי להבין את האסטרטגיה הפוליטית והפואטית, הכרוכה הן בכתיבת השיר והן בקריאתו, נחוץ שהקורא ייתן את הדעת לזירה המרומזת, לבמת התיאטרון. יתרה מזו, יש לקרוא את הטקסט כמקבץ של הוראות במה לא רשמיות, שהבמאית/המפיקה נותנת לשחקן (גבר) בהצגה בת מערכה אחת — הבמאית המרומזת ממלאת גם את תפקיד המחזאית וגם את תפקיד השחקנית הראשית.[15] התייחסות אל הטקסט כאל מיצג מגדירה מחדש את היחסים בין הטקסט לבין הקורא — ומוסיפה לקריאה את מרכיב הדרמה על שגיונותיה. פרדיגמה זו משחררת את הקורא ומפיגה במידת־מה את החרדה שהשיר מעורר. תפיסת השיר כמיצג פותחת את המרחב השירי לעולם שמחרצה לו: הפוליטי, ההיסטורי והתרבותי ממלאים כולם תפקיד במימוש הטקסט ו״מוזמנים להביע את עצמם״ על הבמה.

וולך מציגה את הבמה במפורש רק בשתי שורות השיר האחרונות, ואפשר שדחתה הצגה זו כדי להגביר את רושם השיא של הדרמה המזעזעת — מותו של הגבר. נוכחות קהל מציצנים בשלב שיא מעין זה מגבירה את עוצמת הדרמה. כאילו בעת החניקה פותחת וולך מסך חבוי אל מול קהל הנוכחים המציצני, ובכך מביאה את אימת המוות לשיא חזותי.

עד שאחנוק אותך
לגמרי בתפילין
המתמשכים לאורך הבמה
ובין הקהל המוכה תדהמה.

אפשר למתוח את גבולות התיאטרלי ולהציע קריאה שתממש את העמדה המביימת של הדוברת בשיר. הדוברת בשיר פונה אל השחקן בטון ענייני של במאית, ומפרטת את תיאור האקט בהוראות הבמה שהיא מתווה. היא מדברת במהירות, בהתרגשות, במשפטים מקוטעים, נותנת הוראות לשחקן ואז חוזרת לתאר את עצמה. במשך כל התהליך הזה היא מתייחסת לתפאורה, לאורות, להבעות הפנים ולקהל. היא מתלהבת, כאילו רואה את התמונה בעיני רוחה בעודה מדברת, והיא מתרגשת תוך כדי דְמיוּן הביצוע וחוזרת על עצמה. יותר משמות התואר ושמות העצם, הפעלים הם נקודות המפתח בתסריט ה״מילולי״ הזה, והם מדגישים את מבנה הנרטיב שמאחורי ההוראות. עם כל מלת ציווי שהבמאית מוסיפה, המיצג נע שלב נוסף קדימה. וכמו במאית טובה, היא גם דואגת להביע את מגוון האפשרויות והאלטרנטיבות, שיכוננו את המיצג אליו היא מתכוונת. להלן קטע מן השיר בצירוף הבהרות שלי:

כל דבר תעשה בשבילי (המלים ״כל דבר״ מודגשות כדי להבהיר שנכלל בהם כל מה שעולה בדעת השחקן)
כל דבר שרק אתחיל לעשות (אתנחתא להדגשת הניגוד בין ״אני״ ל״אתה״)

15 ואמנם, ב־1983 צילם מיכה קירשנר בעבור המגזין מוניטין סדרה של צילומים המבוססים על השיר, ובהם המשוררת מופיעה בתפקיד הנושא הנשי. ראו סרנה 1993, 285–286.

תעשה אתה במקומי
אני אניח תפילין
אתפלל (היא מונה את הפעולות האפשריות שלה)
הנח אתה גם את התפילין עבורי

הפוך אותי על בטני (היא מוסיפה פעולות אפשריות)
ושים את התפילין בפי רסן מושכות (היא מעוררת את דימוי הסוסה)
רכב עלי אני סוסה
משוך את ראשי לאחור

הו עד מה תהיינה אכזריות פני (היא צופה את הבעת פניה)
אעביר אותם לאט על גופך
לאט לאט לאט (אפשר לומר זאת מהר)
סביב צווארך אעביר אותם
אסובב אותם כמה פעמים סביב צווארך, מצד אחד
ומהצד השני אקשור אותם למשהו יציב (היא אולי מביטה סביב החדר למצוא דוגמה לאותו "משהו")
במיוחד כבד מאוד אולי מסתובב (היא מדברת לאט, מנסה למצוא את הדבר)
אמשוך ואמשוך

לגמרי בתפילין (בהדגשה, בהטעמה)
המתמשכים לאורך הבמה
ובין הקהל המוכה תדהמה. (החלטי, מיידי)

וולך מתגרה בגבולות בין התיאטרון לחיים, בין היומיומי לטקסי, בין הציבורי לפרטי. באמצעות הבמה והזירה הפומבית שהיא בונה בשיר, היא ממחישה בפנינו את שני המעשים שנתפסים כאינטימיים ביותר והופכת אותנו לעדים להם: מעשה הנחת התפילין והמעשה המיני. המעשה המיני מתערבב בטקס היומיומי של הגבר היהודי, המשולל לחלוטין מיניות מפורשת. ערבוב זה הוא שפה חדשה של סובייקטיביות, משום שהדוברת בשיר הופכת את תפקידי המינים המסורתיים וממציאה עמדות והעמדות חדשות. עמדתה כדוברת וכבמאית מגדירה מחדש את טווח האפשרויות של התפקידים הנשיים: היא על הבמה, גופה לבוש, קולה מפשיט. אך הופעתה בבגדים מסווה עוד יותר את שפת ההוראות. השיר פחות חדור־רגש, ואפילו כנגד ההרמזים לשפה הרשמית של העולם ההלכתי, מועמדת באופן מתגרה מסגרת הזמן והמרחב המקרית והאגבית — זו של הסיטואציה הבימתית. אם הפולחן מתגדר בתפיסות זמן ומרחב טעונות, שואפות־לטרנסצנדנציה ומסומנות היטב, הרי וולך ממקמת אותו במסגרת חדשה ובכך הורסת את מסמניו הקונבנציונליים.

מושא התיאטרון הפולחני

בתיה פודוס, מחזאית ובמאית פמיניסטית הפועלת בסן פרנסיסקו, כתבה, בין שאר יצירותיה, עיבוד ל-*Les Guérilléres* של מוניק ויטיג (Wittig 1977). עיבוד זה קורא מחדש את מושג ה"תיאטרון הפולחני". יותר מאשר חוויות תיאטרליות מסורתיות אחרות, או תיאטרון פמיניסטי או פוליטי אחר, תיאטרון פולחני עוסק הן בסיפוק "חוויה רוחנית טרנספורמטיבית" והן במתן חינוך ל"קהל שנשלל ממנו ידע על ההיסטוריה ועל הכוח שלו עצמו" (Podos 1982, 305–311). התיאטרון הפולחני, השואף להגיע לתת־מודע של הקהל, נוטה להיות בלתי־ליניארי ולהתעלות מעל למגבלות של סדר קונבנציונלי, בהציגו תפאורה חסרת זמן, מיתית, ושפה ותנועות החוזרות על עצמן (שם). בחירתה של וולך בתפילין מעוגנת באסטרטגיה רדיקלית זו. ככלות הכל, איזה עוד חפץ היה יכול למסד פולחן תיאטרלי יותר מאשר פולחן יומיומי, מחזורי אך מקודש? מה עוד היה יכול ליצור דרמה יותר מאשר אופן הנחתן של רצועות התפילין ואופן התרתן?

הבה נבחן את המרחב הפולחני שפותחות רצועות התפילין. ראשית, מבחינה חומרית, בימי המקרא יוצרו התפילין מעורו של עגל שהוקרב בבית המקדש, כמתואר בתלמוד (סנהדרין מ"ח, א'), וכיום הן מיוצרות מעורן של בהמות כשרות. תפילין הן שתי קופסאות קטנות, המכילות טקסטים מכתבי הקודש ומחוברות לרצועות עור שחור, שגברים יהודים דתיים כורכים על מצחיהם וזרועותיהם כחלק מתפילת שחרית. התורה מצווה: "וקשרתם לאות על ידך והיו לטוטפות בין עיניך" (דברים ו, 8). שנית, במישור הסימבולי, התפילין פורשות מערך של פולחנים גבריים, שיש להם רפרנטים בנרטיבים מכוננים שונים של היחסים ההיסטוריים בין האדם לאלוהים ביהדות: בתפילין של ראש יש ארבעה מדורים; בכל אחד מהם מצויות רצועות קלף, ובהן כתובים פסוקי מקרא העוסקים ביציאת מצרים, בהקדשת כל בכור זכר לאלוהים, ובציווי לזכור את מקור הברית בין האלוהים לאדם (שמות י"ג, 1–10, 11–15; דברים ו, 4–9; י"א, 13–21).

ההוראות להנחת התפילין מדויקות ביותר. למרות מקורו של המנהג בכתובים, התפתחו סביבו כמה גירסאות — עדות לחשיבותו ולזהירות הרבה הנקטת בפרשנותו.[16] כמה הוראות קובעות את סדרי הפולחן מבחינת טוהר האובייקט, טהרת גופו של הגבר ותודעתו. הציווי המופנה אל הגבר, כי ימשמש את רצועות העור, מסמן את ההתייחדות הפיסית והמדיטטיבית עם החפץ כחלק חשוב מן הפולחן. מבחינה דתית, התפילין מבטיחים, באופן האינטימי ביותר, את התחדשות הקשר עם האלוהים ועם הברית.[17] זהו רפרנט בתוך רפרנט, "סימן של סימן", היוצרים הן את "המרחב והזמן הפנימיים" של הסובייקט היהודי הצייתן, הכנוע בפני סמכותו

16 הבעיה של קריאה מילולית ומטפורית מהותית גם לקריאת הפסוק המקראי. הקראים, למשל, אינם מניחים תפילין בטענה שאי־אפשר לכרוך מלים על יד או על עין.

17 העובדה שהנחת התפילין נהפכה במשך השנים למעשה האולטימטיבי, שבכוחו להחזיר יהודי ליהדותו בעיתות משבר, מעידה על המהותניות שנכרכה בטקס — עילה למניפולציות הרבות שנעשות בו.

של האלוהים, והן מקום של אינטימיות וחיבור שמשמש, כפי שמסבירה רחל אדלר, "לקדש את הזמן, לקדש את יישותו הגופנית (של הגבר) וליידע הן את המיתוס והן את הפילוסופיה שלו" (Adler 1983, 12–18). ובכן, אם טקס הנחת התפילין משמש ליצירת המרחב הזכרי האולטימטיבי, שבו מועלים על נס היחסים בין הגבר הטהור לבין האלוהים, הרי נשים בהכרח אינן כלולות במרחב זה. ככלל, ככל שנבין יותר את משמעות התפילין כמוסד מונומנטלי במרכז הזהות היהודית, ככל שנרד לחקר עמדת התשוקה שהם מכוננים אצל גברים יהודים, נוכל גם להבין שפולחן התפילין אינו מותיר כל מקום, כל תקווה, לנשים. "תפילין" של וולך הוא אם כן התערבות של אורחת לא־קרואה במוסד הגברי הזה. בהצגה חזותית של פולחן התפילין, מבטאת וולך תפילה רדיקלית כנגד הדרתן של נשים מן הפולחן והתרבות היהודיים־ישראליים. עם "גישת העיוורון המגדרי לספרות", שאותה כואבת אסתר פוקס (Fuches 1987, 1–11), ניתן להתמודד רק באמצעות מעשה פואטי חזותי, גרנדיוזי, כעין זה. שירה של וולך מתמודד עם ההדרה המגדרית של נשים באמצעות דרמטיזציה מופרזת, מוגזמת, של מין ודת.

המשחק בין הבמה לשיר מניע את תהליך המטפוריזציה של הדמויות ואת האירוע. מחקרו של יצחק לאור על הטקסט הספרותי הדרמטי מדגיש:

> הטקסט הדרמטי מציע נקודות, שאין להן רפרנט בעולם; שהרפרנט היחיד שלהן יכול להתממש רק על במה, בביצועם של שחקני בשר ודם ממשיים, ובעזרת חפצים ממשיים. אלה כמו אלה — שחקנים ממשיים ואביזרים ממשיים — מקבלים מעמד של בְּדיון. זהו הפרדוקס של הטקסט הדרמטי, עוד לפני שעלה על הבמה, ובעיקר כאשר הוא עולה על הבמה. קיומם הממשי של השחקנים זוכה למעמד מטפורי: "דמויות בדויות" בגילומן של "דמויות ממשיות" (לאור 1995, 249–250).

טקסט כמו "תפילין" מעבד מחדש את היחסים בין מסמן למסומן. אולם וולך, המסתמכת על החזותי משתמשת באפשרות הפרפורמטיבית הטמונה הן בשפה העברית והן בבמה הקונטקסטואלית שהיא מספקת. כתיאטרון, "תפילין" הופך למטפורה, פורץ החוצה מן המשמעות הקונבנציונלית של החפץ וצובר משמעויות רבות־פנים. רב־משמעיות זו מצילה את הטקסט ואת הסמל ממשמעותו המילולית או, כפי שטוענת פלמן — מ"וולגריות". "הוולגרי הוא מילולי כל עוד הוא חד־משמעי: המילולי הוא 'וולגרי' משום שהוא עוצר את התנועה היוצרת את המשמעות, משום שהוא חוסם ומפריע את התהליך האינסופי של יצירת תחליפים מטפוריים" (Felman 1982, 107). על אף שהמשוואה בין וולגרי למילולי אינה ראויה להתקבל כאוטומטית, הרי בכלכלה הסמיוטית, הוולגרי אכן מתמצה בקריאה סגורה וחוסמת. הבמה המרומזת ברוב "תפילין", הנגלית בסופו, מסייעת לפתוח את מרחב הסימון של השיר. בכך שוולך מרוקנת את הקטגוריות של זמן ומרחב מן המשמעות המקודשת, השמורה להן בהקשר של פולחן התפילין, היא מממשת את הפוטנציאל העצום הטמון בהם במהלך ההופעה. כאילו הטקסט, כטקסט, הוא משני; כאילו הוא משמש בראש ובראשונה

כמקדם של המופע ורק ביצועו המדומיין הוא מעשה רציני, גם אם תיאטרלי. מופע אחד החוזר על עצמו.

א. סימן חדש: הגוף הנשי

בעברית, כאשר מושא המשפט מיודע, הפעלים היוצאים מצריכים שימוש במלת היחס את. כשמצרפים אליה את סיומת כינוי הגוף, הטיית המלה "את" היא, כידוע, "אותי", "אותך", "אותך", וכן הלאה. השימוש הרב בפעלים יוצאים בשיר, בעיקר בהתייחסם לרצועות התפילין, כרוך בחזרה על כינוי המושא אותם (כרוך אותם... שחק אותם... העבר אותם... חכך אותם... עלף אותי... העבר אותם...). שם העצם אות משמעו או אחד מסימני האלפבית, או "סימן", "איתות", "מופת" או "רמז". החזרה על "אותם" יכולה להתפרש כהרמז ישיר למלה "אות", המרכזית כל כך במצוות תפילין והנאמרת גם בתפילת שחרית: "והיו לאות על ידך" (דברים ו, 8). יתר על כן, אות במשמעות של תו מן האלפבית יכולה להופיע גם בפולחן התפילין: "בזמן הנחת תפילין, יוצר האיש מרצועות העור, בדרכים שונות, את צורת האותיות 'שדי'... אתה אמור לכתוב את שם השם על גופך, על גופך באמצעות גופך, אות אות, אתה הוגה את שם האלוהים".[18]

את הפנייתה של וולך לאות — הסימן והגרפותה — באמצעות השימוש החוזר ונשנה במלת היחס "את" ובכינויים המושאיים, אין לקרוא אך ורק כקריאת תיגר על ה"אות" המקורית. בכך שהיא מייעדת לתפילין תפקיד מרכזי כאביזר/חפץ/אובייקט הבלעדי על הבמה, הופכת וולך את הגוף הנשי לסובייקט — פעולה המשחררת אותו מהחפצתו ההיסטורית. השוליות הנשית יכולה להיבחן מחדש רק כאשר הגוף, הרדוקטיבי, נהפך לכותב הטקסט, לגורם־פועל (agent). מנקודת מבט אחרת, אם האשה נתפסה עד כה אך ורק כגוף, ואם גוף זה צומצם לאזוריו המיניים — אזי המישור היחיד שבו ניתן לדמיין מחדש יחסים כלפי האשה הוא גופה. השיר, בשימוש הבעייתי שהיא עושה בנשיות סימבולית, חושף את מגבלות שיח האשה המיני המעוצב על ידי התרבות הגברית. במקביל, הוא מעלה את האפשרות שהאשה תשתחרר דווקא באמצעות גופה, שנוכס לצורכי ביסוס תרבות זו. בעבור וולך, תכתיבי הגוף האנטומי נהפכים לסוכני האוטונומיה של גוף זה.

ב. סימן חדש: דגדגן

הפואטיקה של וולך, כפי שהיא משתקפת בשיר זה, נעוצה באסטרטגיה שמכירה בבירור באפשרויות הרבות והעשירות שמציעה הלשון העברית. וולך עיצבה את שפתה באמצעות עירור שכבות רבות של משמעות, ולא אחת היא אף קישרה את השפה השירית לבמה ולתיאטרון. באופן זה היא טרפה את מוסכמות האסתטיקה, המעמד, המגדר, הבדיה

18 בשלב מוקדם של ניתוח זה ערכתי מחקר אתנוגרפי זוטא, וביקשתי מכמה גברים בברקלי לתאר את פולחן הנחת התפילין באופן כללי, וכן את החוויה האישית. התיאור המובא כאן, של אריק, רב רפורמי בשנות הארבעים לחייו, נוגע לענייננו.

והמציאות, וחתרה תחתן. וולך עצמה הוטרדה מהאספקט המגדרי של הלשון העברית, והיא התייחסה אליו ישירות בשירה "עברית": "עברית שפה סקס־מניאקית, עברית מפלה לרעה ולטובה" (וולך 1992, 180–182).

מגדר השחקנים בשיריה של וולך אינו תמיד מפורש. פעמים רבות הם מיוצגים באופן המשתמע לשתי פנים. האני בגוף ראשון הרווח בשירה, למשל, מסתיר את מגדר הדובר. ניתן אמנם לפענח את זהותו של הדובר לפי השימוש הדקדוקי (מורפולוגי) של הפעלים, שמות התואר, מלות היחס או, לפעמים, לפי קונבנציות שימוש של בגד או איבר. אך וולך יותר בררנית בבחירותיה. למשל, הזהות המינית, המובלעת כהנחה במסמנים "אתה" ו"את", מוסווית ומתערבבת בשירתה לעתים קרובות. השיר "תותים" הוא דוגמה טובה לאסטרטגיה זו, החורגת מעבר לפרדיגמת המגדר הקונבנציונלית וחושפת את דינמיקת הכוח הפנימית של שירת וולך (וולך 1983, 52). האשה בשיר זה נעדרת, וההפניה אליה מבוטאת רק באמצעים דקדוקיים, בתיאור תלבושתה של הנמענת — שמלה שחורה וכובע שחור — וקולה הנשי. לעומת זאת, הנוכחות הזכרית חזקה, והגבר — קולו המזמין של הגוף הראשון — מיוצג על ידי הפין.[19]

בניגוד לכך, ב"תפילין" המגדר של הדוברת אינו מסומן בשום מקום באמצעים דקדוקיים (בהתחשב באורכו של השיר, זהו מבצע מדהים), ואפילו לא באמצעות המסמל כפול־המשמעות שדי (המתייחס לאלוהים אך מתפרש גם, כמובן, כ"שדיים שלי"), שאותיותיו חקוקות על התפילין, אלא באמצעות הדגדגן. ה"אני" המדברת חושפת את זהותה הנשית אך ורק באמצעות ההפניה לאיבר מיני זה. אזכור אנטומיה ספציפית זו מדגישה את קווי המתאר של הגוף הנשי הפמיניסטי: דגדגן הוא תשובה להבניה ההיסטורית של גוף האשה, שהתמקדה באיברי הרבייה שלה, והוא ממקם מחדש את הגוף הנשי על פי מוקד ההנאה שלו. בהבניה פואטית מרתקת של הנוכחות הנשית, וולך יולדת מחדש את הגוף הנשי דרך הדגדגן. הנאתה של אשה, היא קובעת, ניתנת להשגה רק דרך האיבר שנמחק. לכאורה סוסה מסמן את מינו של השחקן אבל סוסה הוא דימוי שגם שחקן גבר יכול היה לקבל ואילו דגדגן מופיע כאן כאיבר מכונן של הבדל. ובשתי ההתייחסויות האלה, דגדגן וסוסה, יש צירופים פונטיים החוזרים על עצמם, ובכך הם מכפילים את יכולתה של הנקבה לשכפל את עצמה באופן סימבולי. בכל מקרה, המלה דגדגן כסמן המגדר היחיד בשיר מזכירה לנו שבעברית דגדגן נגזר אחרי הכל מ"דגדוג" ומאירה את הקשר של הדגדגן לעונג ולחדווה (jouissance). עם השימוש בדגדגן כרפרנט היחיד בגוף הנשי, וולך מאששת מחדש את עליונותו של הגוף

19 השיר מסתיים בכך שהאשה נוחתת על הפין, אך הרושם הנוצר, עקב העדר ההפניה לגופה של האשה הוא, שמתחת לתלבושתה, עירומה של האשה הוא העדרה. כביכול, אשה יכולה להפוך עצמה לגבר במאמר לשוני בלבד. גם הגוף הגברי, ב"תותים" אינו נוכח במלואו; כפל המשמעות שבביטוי "על הזין שלי", מבטא חוסר אכפתיות וקור רוח מוחלט. וולך בונה כאן גוף זכרי פואטי ומרחיבה את משמעות האינטראקציה המינית, תוך המעטה בחשיבות תפקידו של הפאלוס לטובת אווירה של "כובד ראש" שהוא יוצר.

הנשי על פני זה של הגבר כמערכת רפרנצאזית אותנטית.[20] באמצעות הדגשת השונות המינית במסגרת הפרמטרים של הניגוד הבינארי בין גופי הגבר והאשה ותפקידיהם, מציבה וולך את המודל האנטומי החדש שלה.

לוס איריגריי, אחת הפמיניסטיות הצרפתיות הבולטות, דנה בשאלה כיצד להמציא ולדבר שפה השונה מן השפה הגברית ה"ישנה", וטוענת בתוקף כי "אם לא נמציא שפה, אם לא נמצא את שפת גופנו, מעט מדי מחוות יוכלו ללוות את סיפורנו. לנו יימאס לחזור על אותן מחוות כל העת, ותשוקותינו ייוותרו חסרות ביטוי, חסרות ממשות" (Irigaray 1985, 214). השפה של מיניות האשה והעונג הנשי, שוולך יוצרת, מבטאים את ההכרה בנחיצות של כתיבת ארוטיות נשית ספציפית. כפי שניסחה זאת איריגריי: "הבעיה ב'לדבר כאשה' היא בדיוק הבעיה למצוא המשכיות אפשרית בין ההתבטאות במחוות, אותו דיבור על תשוקה — שכיום ניתן לזהותו רק בצורה של תסמינים ופתולוגיה — לבין שפה, כולל שפה מילולית" (שם, 137). במלים אחרות, מיניות וארוטיות של אשה הן אתר התרבות, שבהיכתבו יוכל לייצר נראות (visibility) של גוף האשה — אתר השונה דיסקורסיבית ואונטולוגית מזה של הגבר. המודל האנטומי החדש של גוף האשה שיוצרת וולך קורא תיגר על המודלים של פרויד ולאקאן, שהוציאו את גוף האשה מכלל השיח על מיניות ועונג.

השיח הפואטי מקודד (encode) את המשגל הפרפורמי. אולם הבמה הקונטקסטואלית מדגישה את שפת הטקסט ומעוררת אותו לחיים. שיח בשתי רמות שוזר את הרצינות המיוחסת לכריכת התפילין עם החרדה שמעורר המעשה הארוטי ונע מן הטקסט אל הבמה הציבורית ומן הבמה אל הייצוג הוורבלי המקדים שלו. אולם המסמנים הטעונים ממשיכים להשתלט על הסצינה התיאטרלית וההופעה הריטואלית יוצרת מחדש וממציאה מחדש את חומריה, חוזרת ומכוננת, חוזרת ומתרבה חוזרת ומגבשת את הקאנון על הבמה. הבמה — במת החטא הארוטית — מרמזת הרי גם למזבח הקורבנות המקראי וגם לבמת התפילה בבית הכנסת.

יש לי במה בראש

יֵשׁ לִי בָּמָה בָּרֹאשׁ
וְהִיא מְצִיאוּתִית יוֹתֵר מִכָּל בָּמָה
וּכְשֶׁאֲנִי יוֹרֶדֶת מִמֶּנָּה
אֲנִי יוֹרֶדֶת לְשֶׁפֶל הַמַּדְרֵגָה
יֵשׁ לִי תֵּאַטְרוֹן שָׁלֵם בָּרֹאשׁ
וְאֲנִי בּוֹ הַגִּבּוֹר
וּכְשֶׁאֲנִי מְכַבֶּה אֶת הָאוֹר

20 אילן שיינפלד משתמש ב"תפילין" כדי להדגים את העמדה הפואטית של וולך, ומציין נכונה שתפילין והדגדגן הם "שני פריטי מציאות" המעומתים בשיר הזה, הן לשונית והן נרטיבית (שיינפלד 1985, 6).

אֲנִי נָמוּר
וּפְשֶׁאֲנִי מַפְסִיק לְשַׂחֵק
מַפְסִיקִים חַיַּי
וּפְשֶׁאֲנִי מוֹרִיד אֶת הַמָּסָךְ
מֵאֲחוֹרַי רִיסַי
אוֹבְרִים כָּל יְדִידַי
אֲהוּבַי.
זִכְרוֹנוֹתַי
צְבָעַי
קְסָמַי
בָּאוֹת בַּהֲלוֹתַי
חֶרְדּוֹתַי
גְּוִיּוֹתַי
עֶלְבּוֹנוֹתַי.

הבמה אינה מופיעה אלא בסוף השיר, אך באוסף מאוחר יותר הקדישה וולך שיר שלם לנושא הבמה. בשירה זה, "יש לי במה בראש" (וולך 1992, 329),[21] מחזקת עמדתה התיאטרלית של וולך את הבמה המוסתרת המעניקה חיים לעולם האמיתי. "במה בראש" היא מטפורה בתוך מטפורה, או בעצם, ליטרליזציה של מטפורה. מכיוון שהופנמה — והיתה למשאב של חיוניות ויצירתיות — היא הופכת למסגרת מארגנת של רגשות. בה בעת, היחסים בין כתיבה למציאות הופכים לבעייתיים ומורכבים כאשר נזכר ועולה פן המחזה. הבמה הפנימית של וולך היא גם מטפורה ל"יציאה" כדי לפגוש את החיים. הבמה והמשחק, היא מודה, הופכים לאסטרטגיות שלה להישרדות נשית. בשיר זה העצמי תופס את עצמו באמצעות היחסים הקרובים בין המציאותי למשוחק. אולם על פי האופן המסובך שבו הגוף הופך לאמצעי הקשר של וולך ההולך לפניה, אפשר לומר שוולך תופסת את הגוף כבמה, כפלטפורמה אינטימית שלא זו בלבד שהיא מגינה על פנימיותה, אלא אף מסייעת להשהות את ייסוריה ואומללותה באמצעות ייצוגו הדרמתי.

"כשתבוא לשכב אתי..."

הארוטי נקרא לא אחת בשמות לא־לו בפי גברים שהשתמשו בו נגד נשים. הפכו אותו לתחושה המבולבלת, הטריוויאלית, הפסיכוטית, הפלסטית. מסיבה זו, התרחקנו לא אחת מחקירה ומבחינה של הארוטי כמקור של עוצמה ומידע, ובלבלנו בינו לבין היפוכו, הפורנוגרפי.

[21] בתת הכרה נפתחת כמו מניפה (וולך 1992, 329). וכן במופע (וולך 1985ב).

> אולם פורנוגרפיה היא הכחשה ישירה של כוחו של הארוטי, משום שהיא מייצגת את הדחקת הרגשות האמיתיים. פורנוגרפיה מדגישה תחושה גופנית ללא רגשות.
> Audre Lorde, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power."

רבים מן השירים בקובץ אור פרא (1983) של וולך מרמזים על משחק תפקידים ארוטי, על משחק תיאטרלי שבו היפוך וערעור של זהויות נעשה באמצעות מין וייצוג גופני. חשובה בקובץ זה היא סדרת השירים הפותחים בשורה "כשתבוא לשכב אתי". כפי שמצביעות השורות הבאות, פריטי לבוש, קולות, מלים ועמדות גופניות ממלאים כולם תפקידים חשובים במערכים תיאטרליים אלה. "תפילין" הוא השיר הראשון העוסק במעשה המיני, ואילו "תותים" שאחריו, כפי שכבר ציינתי, הוא הזמנה לאשה מפי גבר. ארבעה שירים אחרים פותחים בתבנית החוזרת, שהיא גם, על פי רוב, כותרת השיר, "כשתבוא לשכב אתי..."[22]

כשתבוא לשכב אתי
תלבש מדים של שוטר
אני אהיה העבריין הקטן
("כשתבוא לשכב אתי", וולך 1983, 54)

כשתבוא לשכב אתי
תלבש גלימה של שופט
אני אהיה הנידון הקטן
("כשתבוא לשכב אתי כמו שופט", שם, 56)

תבוא לשכב אתי כמו אלוהים
רק ברוח
("כשתבוא לשכב אתי כמו אלוהים", שם, 58)

תבוא כמו אבי
בוא בחושך
דבר בקולו
("כשתבוא לשכב אתי," שם, 60)

מבקרי ספרות נוטים לשלול את האופי הפוליטי של שירתה של וולך, ולקשור אותה

[22] "תבוא אלי כמו קפיטליסט", שפורסם במופע (וולך 1985ב) ובתת הכרה נפתחת כמו מניפה (וולך 1992, 226), יכול להיכלל גם הוא בקבוצת שירים זו.

לעולמות המיסטיים והספיריטואליים שהעסיקו אותה.[23] הלית ישורון, למשל, רואה בשירים אלה התייחסות מוצהרת לעמדתה של וולך כלפי אלוהים, והיא ממקמת את האלוהים במרכז המיניות של וולך. בהסתמך על ראיון עם המשוררת, ועל שיחות אישיות אחרות אתה, היא מסכמת כי "המין, בשירים של יונה, הוא למעשה אקט של קבלת כוח מיסטי" (אצל צוקרמן 1988, 35). ישורון מפתחת את הטיעון שלה ואומרת כי "הוא [אלוהים] בועל אותה,[24] הוא משתלט עליה והיא נכנעת ונותנת שייעשו בה כל המעשים, כי היא כלי שמבטל את רצונו, אין לו רצון, האני שלה נעלם והמצב הזה של אובדן האישיות וההתמסרות לכוח עליון נראה כצורת החיים האמיתית" (שם).[25]

עמדתה של ישורון אינה מפתיעה אולי בהתחשב בחיבה ל"מיסטיקה חילונית" בתרבות הישראלית. עמדה כזו, לא זו בלבד שהיא פוסלת את האפשרות של "לקרוא כאשה", אלא גם מאששת פרדיגמות תרבותיות ואידיאולוגיות ישנות הנוגעות למגדר. אני טוענת ששירים אלה מציבים תנאים חדשים של "intercourse", שמקעקעים את המחויבויות וההנחות האידיאולוגיות של השחקנים (כמו גם של השפה) לטובת מחויבויות והנחות חדשות. וולך, כמו פמיניסטיות אמריקניות מוקדמות דוגמת אודרי לורד וג'ודי שיקגו, מודעת היטב לכוחו של הארוטי בכינון אתר חדש של עשייה אסתטית, פוליטית רדיקלית, של נשים.[26] בתוך מסגרת של משחקים מיניים עם הפטריארכיה, עמדות קונטקסטואליות אלה מבקרות את בעלי הסמכות המנצלים את כוחם החברתי, הדתי והאבהי כדי להשיג יתרון מיני. כאשר התריסו בפניה בראיון כי שוטר, שופט, אלוהים ואב הם כולם סטריאוטיפים של סמכות, אישרה זאת וולך: "נכון. יש להם כוח לפגוע בי... משתחררים מזה על ידי כתיבת שירים" (סרנה 1993, 285).

מטרתה של וולך, ככלל, אינה לכונן "סדר חדש" שהופך על פיו את דפוס היחסים עם גברים, אלא להבנות מחדש, באופן אוטופי כמעט, עמדה רגשית, פילוסופית ופוליטית חדשה התואמת את פרדיגמת היחסים המנוגדת שבה יבוא משחק הכוחות בין המגדרים לידי מימוש (גורביץ' 1993). מתוך עמדה זו יכולה האשה לנצל עמדות כוח חלופיות.[27] דוד

23 בהתאם לקו חשיבה זה, מירי קובובי מסכמת את מחקרה על אלימות בשירתה של וולך באמירה, "האלימות הדתית בשירתה של יונה וולך היא אלימותו של אלוהים" (קובובי 1993). ראו גם שבתאי אצל צוקרמן 1988, 33.

24 המלה "בעל" היתה אחת המלים הראשונות שהפמיניסטיות חתרו להוציא מאוצר המלים של העברית המודרנית. נזכיר רק שבמקורו היה שם העצם בעל שם עצם פרטי במקרא, שהתייחס לאלוהות מסוימת, הדד, אל הסערה השֵמי המערבי, היישות האלוהית החשובה ביותר בפנתיאון הכנעני. אלוהים היה ה"אדון" וה"בעל" של ישראל, וכבר אצל הושע (ב', 15) הוא מקבל משמעות של בעל לאשה.

25 אמנם אני מודעת לטיעון, בעקבות לאקאן, שאלוהים הוא "jouissance" ושיחסי מין עם האלוהים יכולים להיתפס כחגיגה של שירה, אולם דומני שהבניה כזו של האשה נותרת מעוגנת בשעבוד לפאלוס. ראו Lacan 1982, 137–148.

26 במקום לקבל זאת כסימן לנחיתות נשית, לורד קוראת להחזיר את הארוטי למודעות הנשית כחלק מעמדה פוליטית ורוחנית. ראו Lorde 1984; Chicago 1975.

27 המטרות המשותפות לפמיניזם ולפוסטמודרניזם, אליבא דגורביץ', מנוסחות במונחים של תפיסות

גורביץ׳ בוחן את הצבת הפוסטמודרניזם והפמיניזם זה מול זה, וטוען ששירתה של וולך מהווה דוגמה לפואטיקה של מקום שכזה ובכך שואפת לטשטש את הגבולות בין תיאוריה לטקסט. הוא כותב:

> המלים, אם אפשר לומר כך, הן אובייקטים פטישיסטיים להצצה... לעתים הן משמשות כיזמים וכמוליכים מציצניים שמבעדם נשקף העולם במצבו החשוף, המעורטל, הכמעט פורנוגרפי... וולך יודעת כי למלים יש היסטוריה ארוכה של ״מציצנות הדדית״. למלים יש מחויבות והן תלויות הקשרים. המלים הן חלק ממשחק הכוח בעולם, חלק ממשחק הכוח בין המינים. עירוב זה של פואטיקה מינית עם פואטיקה של כוח מציב את שירתה במרכז תמונת המצב ההטרוגנית של העולם הפוסטמודרני (שם, 51).

קטעי התיאטרון של וולך, וביניהם בולט כמובן השיר ״תפילין״, מותחים ביקורת, באופן אירוני, על כוחו של הגבר כדי להגדיר מחדש את הסובייקט הנשי. בימוי אלטרנטיבי מדהים לזיהוי שלילי זה נובע אפוא מפעולות הדיבור עזות הביטוי שהיא, האשה, מציבה. בפוליטיקה המגדרית שהיא פותחת למשא ומתן קובעת וולך כי מה שעומד על סדר היום אינו מעשה המין עצמו אלא דווקא בעיקר הקודמן המדומיין (imagined antecendent) שלו. יחסי כוח של מגדר, מעמד, דת או מצב חברתי כמו גם של פוליטיקה, תודעה חברתית, או דעות קדומות מצביעים כולם על כך שמה שאנו מביאים אתנו אל המעשה המיני קובע את המעשה המיני עצמו. אפשר לטעון שכל עוד אפשר לספר ולהגות (narrate) את התנאים ההטרוסקסואליים שבקשרים אלה, ייתכן שיתוף פעולה מנטלי — אורגזמי ופורה. היצרנות המנטלית של האשה, החושפת את הנחות היסוד של שיח המיניות הגברי, מנטרלת את סימונה של האשה כגוף בלבד ומשחררת אותה ממעמד של חפץ ואובייקט.

על אף שנושאי המין, המיניות וגוף האשה מופיעים גם באוספי שיריה המוקדמים יותר של וולך, נוכחותם מורגשת במיוחד באור פרא. עמדתה של וולך בקובץ זה היא שיחסיה של אשה עם העולם אפשריים רק באמצעות גופה, באמצעות שיח גופני משלה שהוא מדיום של קיום. מרחב המיניות הזה לבדו מאפשר לה לקבוע מה שדרידה מכנה ״סימנים מפלים״ (discriminatory markers) (Derrida and MacDonald 1982, 76). בפוליטיקת גוף זו, באמצעות ״ריבוי הקולות המסומנים מינית״ (שם), וולך כותבת מילון פוליטי חדש של התנהגות מינית. ולשכב, במילון זה, הוא מעשה הקשור תמיד למלת היחס עם, קשור תמיד לביצוע הלשוני שלו. זוהי עמדת כוח סמכותית (שוטר, אלוהים, אב, שופט), שיש בכוחה להגדיר מחדש את המטרות האפיסטמולוגיות והטופוגרפיות שלה. הגוף הנשי מסתמן בשירים אלה כמולטי־דיסקורסיבי ונגיש, מסוגל למלא מגוון רחב של תפקידים. חיוני שהקול

השונות, האלגוריה והדה־קונסטרוקציה. אמנם גורביץ׳ אינו דן בשיר ״תפילין״ ואף אינו מזכיר אותו וגם לא את האוסף אור פרא, אך אני מוצאת שדיונו בשירתה של וולך רלוונטי וחשוב. ראו גורביץ׳ 1993, 51. ראו גם רתוק 1997, 49–58.

הנשי יהיה הכוריאוגרף של האפיזודות האלה, משום שהכותבת האשה היא זו שנותנת דרור למעשה הדמיון של המיצגים שגופה יבצע. אם סימון דה בובואר ביטאה את האב־טיפוס של הגוף הנשי באומרה, כי "היא (אשה) הזולת, היא גוף. התודעה שוכנת מחוצה לה" (de Beauvoir 1974), הרי וולך משיבה כאן שמוח יוצר מוליד גוף יוצר. גוף כזה מצטייר כיישות אינטליגנטית, מודעת, המסוגלת להפוך על פיו את האב־טיפוס ההיסטורי.

לא זו בלבד שהגוף הנשי תובע את סמכותו על הבמה אלא גם — מכיוון שהוא ה"סוכן הדיסקורסיבי" של האשה (Silverman 1988, 42–71), הוא מאפשר לה להפוך למחברת בהעניקו לה קול. וולך עדיין בתחום הגשמי והיא הופכת את היחסים בין הפה למין, כך שהמין מדבר והרבייה נעשית דרך הפה.[28] היחסים בין מין לפה יכולים להתחלף זה בזה: הקול הנשי שוכן במיניות הנשית, וכתיבת המיניות היא ייצור תרבותי שיש בו חשיבה מחדש על הסובייקטיביות הנשית במונחים של שפת גוף. כתוצאה מכך, הגוף הנשי עובר טרנספורמציה ונהפך למקום בו השונות הגופנית נושאת ונותנת על הבדלים סימבוליים. נשים בוראות ומכוננות באמצעות התעברות מילולית: התעברותה המילולית של וולך מארגנת מחדש את היחסים המרחביים והגופניים של האשה, ובאופן זה היא מפרקת את הקודים של היישות הגופנית והדתית של הגבר.[29] נכון שנקודה זו כבר נידונה בהרחבה על ידי פמיניסטיות, אך שאלתי הספציפית נוגעת לשיח מיניות במסגרת כתיבה עברית פואטית. הפואטיקה הפיתויית, הנשית, של וולך חורגת מעבר לחומריה; היא הופכת לכיסוי חתרני נשי לדיון בפוליטיקה מגדרית. כתיבה ורכישת בעלות על קול הם מעשים מילוליים, מיניים ופוליטיים. אלימות מינית היא רק אסטרטגיה אלטרנטיבית אחת להתמודדות מחושבת זו עם סוגיית הביטוי הנשי; ברצועות העור של התפילין, האשה מניחה את הטקסט ומצליפה במסורת הגברית.[30]

סיכום

תפאורת הבמה חיונית לקריאה של שירת יונה וולך. נעיצת המבט הפרטית, החודרת, של הגבר הן בשיר והן של הקורא כ"גבר", מתחלפת במבטו של הקהל. המיצג הסנסציוני שואב מן הפעילות הפולחנית היומיומית של הנחת התפילין. הוא גם מעודד חזרה־על־עצמו, המכשירה את האקט המיני ונותנת לו גושפנקה קאנונית, שכן הוא מופיע כקטע מעוצב של משחק מתוכנן יותר מאשר כמפגש אימפולסיבי ללילה אחד. האלימות המינית ממוסגרת אף היא במופע מבוקר, מבוים בקפידה. התוצאה היא שהעשייה המתמדת של "תפילין" על

28 על היחסים בין שפה לאלימות ראו Bal 1988, 1–32.

29 אחרי הכל, ההבניה היהודית המסורתית של קול האשה קובעת כי "קול באשה ערווה". כדי לבחון כיצד מבטאת וולך את נושא הפה/המין השוו לשירה "תנין אשה" (וולך 1983, 238).

30 בשיר אחר, "גופי היה חכם ממני", (וולך 1983, 22), וולך קובעת את הפרמטר של הגוף הגובר על השכל. יכולתו של הגוף לקבוע אמות מידה משלו לנשיאת כאב מאלצת את וולך לזנוח את המחשבה שהיא חסרת גבולות.

הבמה מבטיחה התחדשות בלתי פוסקת של גוף האשה, ועם זאת אוסרת את התרבותו של גוף הגבר. על הבמה, גופה הנשי של וולף מסתמן לא כביוגרפי, ליטרלי או מטונימי, אלא כגורם משוחרר המסוגל להתנסות בפוטנציאל ההתרבות שלו.

המעתק שאני מתארת כאן אפוא, חייב להיתפס כמעתק מן הדיבור אל הפרקטיס. כעת גופה של הדוברת־האשה נקבע כמראָה וכקול המשנים את אופי המפגש בין הגבר לאשה. אכן, כעת הגבר יעשה בשבילה את שעשה עד כה בלעדיה. הפעלים, המסמנים הטעונים, הם פעולות דיבור שהורגות בכל מופע. בהריגת הגוף הגברי מתרחב המקום הצר שהוקצה לנשיות. בהסטת תשומת הלב מן העומק הסמנטי של השיר אל המרכיב החזותי שבו, מבט הקורא/קוראת (צופה) מממש את מלוא הפוטנציאל הגלום בו.

יתר על כן, הקרבה בין טקסט של מיניות לבין טקסט של גופניות אף היא מרומזת בקשר האמין שבין הטקסט לגוף. בהמשך לדיונה המרתק של מיקה באל בספר שופטים, "תפילין" אינו מיועד לקריאה אלא לביצוע (Bal 1988, 132). הוא לא נקרא אלא נעשה. באל מדגימה את האפשרויות הגלומות בביצוע הלשוני, ואת יכולתו של זה לעצב את המהות החומרית הפיסית של גוף האשה. בסיפּוּר של שופטים, הקול מתיר את המרת המלים בפעולות דיבור, או את השפה באלימות. שפת המיצג/המיניות תובעת באופן נחרץ הכרה בתיאום שבינה לבין העולם החומרי. שפתה של וולף היא טעונת "מחויבויות רפרנציאליות" (Scarry 1988, viii), כאשר היא נוגעת בטאבו כמו הגוף המיני, בטקסטים מצווים ובפולחן המעוגן במערכת ההלכתית.

אין ספק שמחזה בן מערכה אחת זה (אין בו פיסוק למעט הנקודה שבסוף השיר) מציג ביצוע של פרקסיס חדש של גוף, שבו קדושת התפילין מועתקת אל הגוף הנשי, ובמקביל — ההחפצה של הגוף מותקת אל התפילין. התפילין, החפץ הגנוב מן המסורת הגברית, מגויס לשחק כמושא תשוקה. אם כצעצוע ואם כשוט, נוכחותו הדרמטית מדגישה את העדרו של הפין הגברי. בריק הקונטקסטואלי הזה מופיע הדגדגן כסימן המגדרי היחיד של הגוף הנשי, כהתייחסות מסמנת חדשה לאשה כסובייקט. ואכן, רק על רקע של חפץ מוגדר היטב — התפילין המקודשות — יכול הגוף הנשי לפטור את עצמו משוליותו ולהפוך למוקד שממנו מדברת האשה. הבמה הופכת לזירה רדיקלית, שבה הגוף הנשי מוגדר מחדש ומאבד את סימונו כחפץ. קדושת התפילין שוכנת כעת בגוף הנשי.

"תפילין" אינו, אפוא, פרובוקציה תוקפנית או פורנוגרפית, אלא ניסיון ליצור פואטיקה ואסתטיקה חדשות של שוני ושוליות בתרבות הישראלית. "תפילין" מגלם את ניסיונה של וולף לכתוב טקסט של מיניות נשית, השונה מן המיניות המוגדרת בלעדית על פי איברי הרבייה. באופן זה, השיר מופיע כתרופת־נגד חברתית־פוליטית להתייחסות המסורתית המהותנית אל גוף האשה ולהכפפת גוף זה לפרדיגמה הגברית.

ביבליוגרפיה

אגסי, יהודית, 1992. "מעמד האשה בישראל", **נשים במלכוד**, ערכו אראלה פרידמן, רות שריפט ודפנה יזרעאלי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 210–216.

בושס, הדה, 1985. "מוות במשפחה", **הארץ**, 8.10.85, עמ' 7.

ברוך, אדם, ועירית נחמני, 1993. "יונה וולך — כל מלה אמת", **ליידי גלובס** 23 (יוני–יולי): 12–18.

גולן, ירון, 1985. "יונה וולך: התשוקה והבהלה", **מוסף הארץ**, 4.10.85, עמ' 11.

גורביץ', דוד, 1993. "פמיניזם ופוסטמודרניזם: גרייס פיילי, סינדי שרמן, יונה וולך", **אלפיים** 7: 27–58.

דותן, אייל, 1993. "מצטיירת לי תמונה של אדם רב כוח" , **הארץ**, 9.7.93, ב8.

הדרי־רמג', יונה, 1985. "חוג הסרטן", **מוסף הארץ**, 11.10.85, עמ' 14–15.

הלוי, רצון, 1984. "איגרת שלוחה לשולמית הר־אבן", **אפיקים** (יוני): 16–17.

וולך, יונה, 1983. **אור פרא: שירים**, איכות, ירושלים.

———, 1985א. **צורות**, סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

———, 1985ב. **מופע**, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

———, [1966] 1985ג. **דברים**, עכשיו, תל־אביב.

———, 1992. **תת הכרה נפתחת כמו מניפה: מבחר שירים, 1963–1985**, סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

ויזלטיר, מאיר, 1993. "פיה נמלא דם והיא מתה", **הארץ**, 9.7.93, עמ' ב8–ב9.

ויכרט, רפי, 1992. "אין שליטה על האדם", **מאזניים** 10: 33.

זילברמן, דורית, 1990. "שאלו שלום יונה: משוררים על ובעקבות יונה וולך", **ידיעות אחרונות**, **מוסף סוכות**, 3.10.90, עמ' 30.

———, 1992. "על דעות האשה בשירי יונה וולך", **אפיריון** 22–23: 66–69.

ישורון, הלית, 1984. "יונה וולך אפריל 1984: ראיון", **חדרים** 4: 105–118.

לאור, יצחק, 1995. "יצירת ספרות כתאטרון", בתוך: **אנו כותבים אותך מולדת**, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 248–258.

קובובי, מירי, 1993. "אלימות בשירת יונה וולך", **דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות** (האיגוד העולמי ללימודים יהודיים, ירושלים) 11 (ג' 3), עמ' 237–244.

סרנה, יגאל, 1993. **יונה וולך: ביוגרפיה**, כתר, ירושלים.

עמיקם, אליהו, 1983. "אביונה של החינוך והתרבות: נפש יהודיה בשירה הפורנו־דתית לאומית", **זהות** ג': 295–297.

פרי, מנחם, 1992. "'זה שיר עליך', אמרה יונה", **ידיעות אחרונות**, **המוסף לשבת**, 3.7.92, 22.

צוקרמן, אילנה, 1988. "קולו המתוק של האלהים", תוכנית רדיו על שירתה ודמותה של יונה וולך; **פרוזה** 100: 28–35.

ציפר, בני, 1985. "פעמון הזכוכית: עם מותה של יונה וולך", **הארץ**, 4.10.85, עמ' 16.

רביקוביץ, דליה, 1964. **חורף קשה: שירים**, שירים, דביר, תל־אביב.

———, 1967. אהבת תפוח הזהב, שירים, ספרית פועלים, מרחביה.

———, 1976. "איחור קטן", מוות במשפחה שנים־עשר סיפורים ומעשה, עם עובד, תל־אביב, עמ' 26–33.

———, 1988. "להיות פריסמה ולא להתנפץ", מאזניים ס"א (9): 19–22.

———, 1995. כל השירים עד כה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

רתוק, לילי, 1997. מלאך האש: על שירת יונה וולך, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

שבתאי, אהרון, 1985. "על יונה וולך", חדרים 5 (יוני): 15–22.

שיינפלד, אילן, 1985. "כאב נקי ומכודד", על המשמר, 2.10.85, עמ' 6.

Adler, Rachel, 1983. "The Jew Who Wasn't There: Halakhah and the Jewish Woman," in *On Being a Jewish Feminist*, ed. S. Heschel. New York: Schocken Books, pp. 12–18.

Bal, Mieke, 1988. "The Rape of Narrative and the Narrative of Rape: Speech Acts and Body Language in Judges," *Literature and the Body*, ed. Elaine Scarry. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1–3.

Bhabha, Homi, 1994. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism," *The Location of Culture*. New York: Routledge, pp. 66–84.

Chicago, Judy, 1975. *Through the Flower, My Struggle as a Woman Artist*. New York: Penguin.

Derrida, Jacques, and Christie MacDonald, 1982. "Choreographies," *Diacritics* 12 (Summer): 76.

de Beauvoir, Simone, 1974. *The Second Sex*. New York: Vintage Books.

Felman, Shoshana, 1982. "Turning the Screw of Interpretation," in *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 94–207.

Fuchs, Esther, 1987. *Israeli Mythogynies: Women in Contemporary Hebrew Fiction*. New York: State University of New York Press.

Gluzman, Michael, 1991. "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History," *Prooftexts* 11: 259–278.

Irigaray, Luce, 1985. *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.

Kristeva, Julia, 1986. "Word, Dialogue and Novel," in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi. New York: Basil Blackwell.

Lacan, Jacques, 1982. *Feminine Sexuality*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Jacqueline Rose. New York: Pantheon Books, pp. 137–148.

Lorde, Audre, 1984. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power," in *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: Crossing Press, pp. 53–59.

Myerhoff, Barbara, 1979. *Number Our Days*. New York: E. P. Dutton.

Podos, Batya, 1982. "Feeding the Feminist Psyche through Ritual Theater," in *The Politics of Women's Spirituality*, ed. Charlene Spetnak. New York: Anchor Press, pp. 305–311.

Silverman, Kaja, 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, pp. 42–71.

Scarry, Elaine, 1988. "Introduction," in *Literature and the Body*, ed. E. Scary. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wittig, Monique, [1971] 1985. *Les Guerilleres*. Boston: Beacon Press.