

הירחון לספרות

שבתון קל

שנה י"ח • גיליון 175-176 • אב-אלול תשנ"ד • יולי-אוגוסט 1994 • 14 ש"ח

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •



נשים

אשה, מקום, מיתוס – יפה ברלוביץ
בנות המלך הנרצעות – לילי רתוק
את שלגיה לא תמצאו שם – יאיר מזור
אשה ערביה מי יידע חיידך? – לאה גלזמן

שירה: נטע בלאט, ריבה רובין, רות רמות, חיה אסתר, אריאלה בהלול
דימנדה, לידיה בר-אב, ברברה גולדברג, יהודית פז, הווארד שוורץ

סיפורת: לילך גליל אל-עמי, רות נירהוד, מרים עקביא

אשה, מקום, מיתוס - לטיב

יפה ברלוביץ

ב"חוב החול" ל שפירא

ש' שפירא: רחוב החול; סיפורים; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד; תל-אביב 192; 1994 עמ'

כל הקורא בספרה החדש של ש' שפירא, "רחוב החול", מופתע לשמוע צליל שונה במקהלת הסיפורת העכשווית. בניגוד לכתיבה קלילה, גורפת, המתחרה בטיפוסי סולמות של רבי-מכר, כתיבתה של ש' שפירא היא כתיבה טעונה, התובעת קריאה איטית וקשובה; בניגוד לפמיניזם האגרסיבי בסיפורת הנשים, בה האשה היא יותר גבר מגבר, הנשים של ש' שפירא, עם כל מודעותן הפמיניסטית, מתעקשות להישאר נשים; ובניגוד ליצירה הפוסט-מודרניסטית המשחקת בסימני המקום כבתפאורה צבעונית ומשעשעת, מחזירה אותנו ש' שפירא אל הנופים הארכיטיפיים של המקום הזה, בשותלה אותנו מחדש במתוריות של עונות ואקלימים, פאונה ופלורה.

בספר שישה סיפורים, שניים מהם גובלות, השאר סיפורים קצרים, ונראה כי כולם כמו עלו ממאגר פבולטיבי אחד. כלומר, גם אם כל אחד מהם עומד כיצירה בפני עצמו, למעשה אלה הם פרגמנטים סיפוריים, המנהלים דיאלוג זה עם זה, משלימים זה את זה, ומרחיבים את האינפורמציה לכדי תמונה מרובדת היטב, המפצה אותנו על כל אותם פערים. המובילה ומנהלת סיפורים אלה היא דמות של אני-מספרת, השבה ומדובבת חוג חוזר של דמויות נכנסות ויוצאות, וכל זאת במתח זמנים שבין עבר להווה. בסיפור הראשון "רחוב החול", מעלה האני-מספרת הווה מושבתית משנות ה-30, שבמרכזה שתי משפחות (משפחתה שלה ומשפחת העולים גוביק-בלום), כאשר שלוש וחמש שנה מאוחר יותר, היא מתחקה אחר גורלו של הנער השכן, דיקי, שהיה לטיס ונהרג בתאונה אווירית (או אולי התאבד). בהמשך, מפתח סיפור זה זיקות אל הסיפורים האחרים, וכמו בשרשרת - מפתחים גם אלה זיקה לקודמיהם או לעוקבים אחריהם. כאן כדאי לציין, כי השרשרת אינו ליניארי, כך

שלא נוצרת פה עלילה סדרתית של חוליה אחר חוליה. להפך, זהו שרשרת חופשי, שחוליותיו מתקשרות בין הסיפורים בכיוונים שונים ובלתי צפויים. למשל, "רחוב החול" מתקשר עם הסיפור "בית" - כווריאציה נוספת לחיפוש מאוחר, אחר נער אהוב ואהבת נעורים מוחמצת; אותו "רחוב החול" מתגלגל אל הסיפור "חפרפרת" עם אותה דמות אב, המתעצם כאן בתפקיד הגורל, המכתיב את חיי בנותיו. ואילו זיקתו של "רחוב החול" אל "ליל הגדי", מתגלה באנלוגיה שבין האני-מספרת לבין הכובסת הערבית, עפיה, שתיהן בנות המקום.

כפי שניתן להבין, דמויות הגברים בסיפורים אלה הן דומיננטיות וסמכותיות, בין אם הן דחיות (החתנים, שמגר השומר), נערצות (האבות, הסב בלום), או חידתיות (קלאוס הנכה, בעל הארמון); אבל מי שבצד מנהלות כאן את העלילות הן הנשים. הנשים, כאמור, מתפקדות במרכז הזירה, אלא שזירה זו על כל פעלתנותה, אינה מתקבלת כזירתן שלהן, אלא, כמו שאומרת הכורדיה המנחשת בקלפים - "האשה היא רק זירה למפגש של גברים". כך ב"חפרפרת", בו מתייצב האב לעימות עם שלוש בעליות של בנותיו; כך ב"ילדה טובה", שם מתרועעים, במוחה הקודח של הגיבורה, נציגי הביטחון הישראלי לדורותיו (שמגר השומר, בעלה - איש הביטחון, והקצין הצעיר על גבול הצפון); וכך "רחוב החול", כאשר נפתחת הזירה לעימות מקביל בין הנער המת דיקי (אהבת ילדות לא מודעת של האני-מספרת), לבין האב המת, הממלא עבודה את כל הפונקציות הגבריות של אב ואהוב ובן (ואז לפתע אבא בוכה... מפיו פרצה להבה ויפותיו מלבוש את האש והבכי. אני מעזה להתקרב, מחבבת, מנחמת, תינוקי, ילדי [עמ' 72]).

דרך אגב, המשפט "אשה היא רק זירה למפגש של גברים", שב וחושף ביתר שאת את נחיתותה של האשה בהקשר הגברי כאן. שהרי לפי הצהרה זו, האשה לעולם אינה יעד עבור הגבר. האשה, היא רק אמצעי או כלי עבורו - ובהולכו אליה נזקק לשירותיה (כאם, כאשה, כבת) - לא ליה מושא עניינו,

אלא הגברים שהיא ממקדת סביבה. לפיכך, אין תימה כי האשה במערכת זו, היא אשה מחוקה, מתנצלת, היודעת רק להאשים את עצמה. לא כן כשהיא לעצמה (מחוץ למערכת גבר/אשה): כאן, כמו חל מהפך בהתנהגותה, בביטוייה, והיא מתגלה כבעלת אישיות מרתקת וייחודית משלה - שובבה או טרגית, מסתורית או גלויה (ראה, האחות נעמי, הכובסת עפיה, הדודה רחל ואחרות) - אישיות המודעת לאותה דיכטומיה מקוללת המטלטלת אותה בין שתי מערכות סותרות אלה.

דיכטומיה זו, יש בה גם כדי להסביר, מדוע נוקטת ש' שפירא באותה עשיה פואטית מפתיעה, כשהיא משרטטת את הדמויות הנשיות, בהטעינה אותן זו בזו. למעשה, כל דמות היא אשה חד פעמית בדיוקנה הביוגרפי, בעולמה הפנימי, ואף על פי כן השתלבותן או הקבלתן, כמו מבקשת לחזור ולאשש האחת את השניה. בסיפור "ילדה טובה", מקצינה האני-מספרת את תחושת נבגדותה באמצעות אשה מן העבר, אולגה, החודרת אל שטף הרהוריה לאורך כל הסיוע עם בעלה. אולגה, שכנה יפהפיה שדעתה נטרפה עליה בשל בוגדנות בעלה, ממחישה את העלבון שסופגת האני-מספרת מבעלה (מעדיף את טובת המכונית עליה), ומטעימה בה את היותה בלתי נחשבת, כמוה בסיפור "ליל הגדי", נטענת הכובסת עפיה (סחורה בערבית), בדמותה הזכה של הדודה רחל לבנת הזרועות, כאשר גם זו וגם זו היא "נשמה בודדה בלי ילד". שלא לדבר על שיתוף גורל בין בנות המשפחה (נעמי, מתוקה, והאני-מספרת), עם אותה כובסת, שכמוהן כמוה - נאבקות שלא להיגרר לסטיגמה של "חרדה" (אשה הבורחת מבעלה) - וכמוהן כמוה כושלות לשאת את השפלתן ונסות לבית הוריהן. כלומר, מדעת או שלא מדעת, יוצרת כאן ש' שפירא זיקה בין-נשית, שהיא מעבר לאפיון ספציפי של אשה זו או אחרת, ומעבר לאבחנות קולקטיביות המפרידות ביניהן (כמו תקופה, חברה, או תרבות לאומית); זיקה בין-נשית המתגלה בסופו של דבר כתבנית-על - תבנית ארכיטיפית המנתבת (במינונים

המפתוח



ש. שפרה

שונים) כל גיבורה - במערכת יחסיה והכוונות מהלכיה.

ב

אישוש לקיומה של תבנית על זו, נרמז לנו גם במוטו הפותח את הספר, בהציגו ארבע שורות שיר מתוך אפוס שומרי עתיק, שזו לשונו: "מי האיש אשר מן השאול יצלה / שלם מן השאול יעלה? / ביום אשר אינגנה מן השאול תצלה / חליפתה, ראש תחת ראש, נתון תיתן".

ציטוט זה כמובן אינו מקרי. ש' שפרה עוסקת זה שנים בתרגומו העברי של האפוס השומרי (יחד עם פרופ' יעקב קליין), ורישומיו התוכניים והפואטיים כבר הובלעו לא פעם בשירה (ראה הקובץ מצבים, גרות נשמה). גם כאן חוזרים ומובלעים תכנים אלה, אם במעשיות שונות שמספר אביה של עפיפה (מעשיות המצגות כסיפורי ילדותה); ואם בריבוד המרקם הלשוני המספורי. גם סיפורה של אינגנה המצוטט לעיל, אינו מופיע בטקסט הסיפורי הגלוי, אבל כטקסט נרמז, יש בו כדי לשמש מפתח מוביל בהבנת האינטרפרטציה של ש' שפרה לגבי האשה, אינטרפרטציה שמתגבשת, לא על-פי תפיסות פמיניסטיות מוכרות של אשה מורדת, או משתחררת, אלא על-פי אותה תפיסה מיתולוגית המאחדת אשה, מקום, ומחזוריות מקומית למשמעות אחת.

מי היא אינגנה, וכיצד מיושם סיפורה בהבנייתם הטקסטואלית של סיפורי רחוב החול? ובכן, אינגנה היא אלת הפריין, היורדת אל השאול כדי להשתתף בטקס האשכבה לגיסה המת (אחי אחותה ארשכגל,

אלת השאול). ירידה זו כרוכה בסיכון רב שאין ממנו חזרה, ואף על פי כן אין היא מוותרת על התנסות זו. ירידתה לשם היא מלכותית ומפוארת, אבל נראה שמאומה לא עוזר: שאול הוא שאול, ולאחר שהיא נדרשת להסיר ממנה את סמלי זהותה השמימיים, היא מוצאת להורג ופגרה נתלה על וו.

עם מותה של אלת הפריין, מועדת ממלכת החיים לכיליון, ומקורביה המודאגים מפעילים את מיטב קשריהם כדי למהר ולהחיותה מחדש. המאמצים אכן מעלים פרי, אינגנה חוזרת לחיים, אלא שאין מתירים לה לעלות מן השאול, בלי שיימצא לה מחליף. אינגנה מעלה לפנייה את כל המקורבים ללבה, ובשום פנים ואופן אינה מוכנה לשלחם לשאול; לא את אשת ביתה הנאמנה, לא את משורר חצרה, ובוודאי לא את מגינה היוצא עימה לקרב. בסופו של דבר היא מצביעה על אהובה דומזוי.

הוויתור על הגבר האהוב, הוא שוב איום בהכחדת העולם, כיוון שללא דומזוי אין אינגנה יכולה לממש את תפקידה בבריהא. לפיכך מנסים להגיע לידי סידור קוסמוגוני, לפיו, דומזוי ישהה בשאול חצי שנה, ובחצי השנה הנותרת, תחליף אותו אחותו. סידור זה התמסד לימים בטקסיו של פולחן פופולרי, שהתייחד כפולחן נשים בתרבות המרחב השמי (לרבות החברה היהודית בבית ראשון, ראה יחזקאל פרק ח'); בפולחן זה, מְבַכֵּת הנשים את מות דומזוי (הוא התמוז) בקיץ, וחצי שנה לאחר מכן (סוף החורף), חוגגות את תחייתו.

כאמור, ארכיטיפ זה מוצא את יישומו בסיפורי רחוב החול, כאשר הוא שב ומנתב את התנסויותיהן של כל אחת מהדמויות באילתור או באינטרפרטציה על התנסותיה של אינגנה, מן הסיפור הראשון. "רחוב החול" הוא למעשה אקט מודע של ירידה לשאול, כאשר זו מיתרגמת כאן לשקיעה אובססיבית בויכרון ובמטעני האפלים הלא מובנים. בשקיעה זו, מתעקשת האניימספרת לברר, האם כל אותן מוזריות (במשפחתו של הטיס המת) שהילכו אימים על ילדותה, הן פיקציה רכילותית שהעסיקה את דמיון של נשות הרחוב, או שמא, אמת עובדתית היא (מוקד התהיה היא אמו יוצאת הדופן של דיקי - גרמניה לא יהודיה שהגיעה ערב מלחמת העולם השנייה למקום, עם אביו הנכה וסבתו). האניימספרת אכן משחזרת את המשפחה, את חייו ואת מותו של דיקי (בין היתר על סמך דוקומנטציה שבתיקי משרד הביטחון), אלא שאינה מצליחה לרדת לסיבן החידי של הנפשות, לפענח את המסתורין שבהתנהגותן, שלא לדבר על התעלמות המשפחה מוכרו של הן, בטקסים, במדליות ובטיפוח הקבר. לפיכך, לא בכדי מצטייר המעמד האחרון, כמעמד הנשים המבכות את התמוז. בסצנה זו ניצבת האניימספרת

ביום קיץ שרבי ליד קברו המוזנח של דיקי, ומתנצלת על אי יכולתה לגאול אותו מן השכחה. אלא שעל פי הריטמוס המחזורי, בו המוות מבטיח את הלידה, הקיץ את האביב, והזיכרון את היצירות - אותה אניימספרת, המחזירה את דיקי אל השאול, תשוב ותחיה אותו - במעשה הסיפורי האסתטי שלה.

אם ב"רחוב החול" הזיכרון הוא השאול, בסיפור "חפרפרת" - אלו היחסים שבינו לבינה, המורידים את בנות המשפחה שאולה. כפי שצוין לעיל, משך האב את בנותיו לחתנים לא מוצלחים, ובכך הופך אותן לחפרפרות תועות וסומות בנשואיהן. עם זאת, גם האניימספרת, שאינה מוכנה לקבל חתן מן המוכן, אינה מצליחה להינצל מגורל החפרפרת, ועל אף נועזותה לפרוץ את הכללים ולהינשא מאהבה, היחסים שבינו לבינה מכריעים גם אותה. כמו אחיותיה, היא נעה בשאול נישואיה, לשם בריחה או גירושין, לא משמשים כתחליף כדי להעלותה משם.

ועוד התנסות של שאול היא התנסותה של עפיפה, שבערגתה לבן זכר, מרתיעה את בעלה ממנה. הבעל מצטייר כאן כמעין תמוז שיוזע את שצפוי לו, ומתמרן כל פעילות סקסואלית שלא ליפול אל תהומותיה: "מפסק שפתייה המפתות אותו לבוא בחדר הנשים. ועכשיו, על המשכב, בחורף... נשימתה כבדה, מתחננת, בוא איש בוא. היא תבלע אותי... רחם - תהום... כל אנשי הכפר שוחים בבטנה" (עמ' 150). אלא שגם כך אין הבעל ניצל מהשאול, ונסיגתו מלהפרותה, עולה לו בשנים של בצורת ובהולדת ילד פגום. שלא לדבר על עפיפה: בעקרותה, בהריונה ובלידתה, היא תמיד נסחפת מטה, יורדת עימו לילה לילה אל שאוליה: "והוא בא עליה מהיר ונמרץ... אני ארצע אותך... ניגרת, נוסקת אל חשיכה סמיכה, דביקה, לשאול אני יורדת, עין המוות מביטה בי, את בשרי יתלה על אונקל, כבשה פשוטת עור בחלוננו של הקצב" (עמ' 167).

רק בסיפור האחרון - "בעל הבית", מצליחה האשה לעלות מן השאול, וכמו האלה אינגנה מעמידה את הגבר במקומו. האניימספרת ב"בעל הבית", היא האשה-המכה-תמיד, בעוד הבעל, בעיסוקיו החשאיים (ובשירות בטחוני, חופשי לבוא וללכת, ללא כל התחייבות כלפיה. ההמתנה המתמשכת משפילה את האשה הבורדה וההווה, בעיקר כאשר הוא מפתיע אותה בגיחותיו הבלתי צפויים, או באי בואו במועדים שהבטיח. כך היא נמצאת מושפלת עד בוש בטקס נישואיהם, בבניית חיי משפחה ובמעברים מבית לבית ("מבצר", "מלון דירות", "ספינה"). בסיטואציה אחרונה זו של בית/ספינה, נערך על הסיפון אירוע חגיגי: טקס בחירת מלכת החן. האניימספרת, כמו

תמיד, מסתובבת נעוצת ללא בעלה, בעל הספינה (בפי עובדיו "בעל הבית"), וכל נסיונותיה להדגיש את נוכחותה - בצלילה, בדיג, בבישול - עולים בתוהו. רק בהמשך, כאמור, מסתמן תהליך של שחרור עצמי, המתפתח בשלושה שלבים: א. העליה מן המים; ב. פתיחת החלון; ג. ההתמקדות בהכרת המלכה.

עליה מן המים, בלשונו של המחקר הפמיניסטי, משמעותה התנערות מ"הסיטואציה האוקייאנית"; סיטואציה זו מורה על אשה במצב דכאוני - שבחוסר אונותה להתמודד עם הסביבה הגברית, היא צוללת אל עצמה, נאספת אל מיניותה (הרחם) - האספות שמשמעותה הרס עצמי. גם האני-המספרת, נמצאת בתחילת הסיפור בסיטואציה דומה ("שקועה עד צוואר בירכתי הספינה"), אלא שמכאן, היא מתחילה לאותר רצון להתנערות ולפתיחות ("אתם מוכרחים לעזור לי לעלות"). אמנם אף אחד אינו נענה לה וגם לא מואיל לקחת מידה את סל הדגים הכבד המושך אותה מטה, ואף על פי כן היא מטפסת, מתנערת מן המים ומודיעה על נוכחותה.

השלב השני מתבצע במלון דירות, במקום בו היא לובשת את שמלתה החגיגית, ומכינה עצמה לטקס. אמנם, גם כאן היא ממשיכה לכאוב את הבדידותה ואת תלותה בבעל ובהראות הסמכותיות שלו, אבל, עם זאת, היא מעזה לפתוח לראשונה את החלון (למרות איסורו המפורש): "אקדע חלון בקיר האטום. אני לא אפחד". אקט זה יש בו לא רק מן המחאה, אלא מן ההחלטה והאחריות לקחת את גורלה בידה, כאשר זה מְלוּוה במלמול האמור לחזק את רוחה: "עלה מות בחלוננו", "עלה מות בחלוננו" (דהיינו, "על החיים ועל המוות").

ואכן, בשלב השלישי, בו היא ניצבת על בימת הכבוד, מודעת סוף סוף למעמדה ("עוברת על פני השומרים ללא השפלת עיניים"), להופעתה ("שמלה נהדרת, מחמיאה לי אשת הקברניט"), ולתפקיד אותו היא ממלאת הערב (הכרת המלכה), אין היא מחכה עוד לבעלה. כמו האלה איננה, היא מוותרת על חברתו, וללא דמיון או קינה, היא מעמידה את עצמה כחליפתו, מנצחת על הטקס בכוחה היא: "מניחה את הכתר על ראשה, אינני מרימה את עיניי אל כבש המעלות (משם אמור לבוא הבעל). התמימות הוורחת מעיניה הדומעות של מלכת היופי, מעלה חיוך על פניי, ואולי השמחה על בדל של חירות" (עמ' 192).

ג
הארכיטיפ של איננה, לא רק מנתב את דיוקן האשה בסיפוריה של ש' שפרה, על האמירות הפמיניסטיות המשתמעות ממנה; הארכיטיפ של איננה גם בונה את "המקום" הסיפורי, בהתאם לגלגולי התמוז. במה

דברים אמורים? ובכן, העלילות של ש' שפרה הן עלילות מחזוריות, המקיפות קיץ חורף סתיו ואביב, אלא שבכל סיפור נוצר מוקד עונתי, המגבש את האירועים המובילים, וממשמע אותם על פי סימני העונה. למותר לציין כי עלילות הקיץ הן עלילות העומדות בסימן הטרגדיה, בממשן את מות התמוז בסיטואציות של פרידה ומוות; מכאן, לא בכדי "חפרפרת" הוא סיפור קיץ המתחיל במוות האב ומסיים בפרידה מן הבעל, בעוד "ליל הגדי", שהוא סיפור של פרוין או הכמיהה לפריון - הוא סיפור חורף. "בעל הבית", המתווה עלילה של פיוס עצמי ותחיה מחדש, מתקשר עם זיכרון של סתיו ועם ניוח ראשון של גשם ("בלילה ההוא... נתחדד קו האופק בין שמים וים בימי אלול... כשהיתה לי גינה גידלתי בצלילי נרקיסים, יודעת כמותם את סוד הקסם לשוב לתחיה עם הגשם" [עמ' 189]), ואילו ב"לדה טובה", שם האביב מתפרץ עז ונמרץ לקראת קצו המהיר, הוא סיפור של מתחים רגשיים גבוהים, הנבנה בהקבלות עלילתיות של תאונות דרכים, יונה מתאבדת על שמשות מכונית, הפגזות תותחים על הגבול והולדת ילד מת.

מחזוריות זו של עונות, ניכרת גם במרקם הלשוני העמוס בסימני כל עונה (אקלימיה, צמחיה, בעלי חיה); סימנים אלה משתמעים לא רק על דרך של תיאור או דימוי, אלא גם על דרך של תרבות: ביטויי תרבותה של ארץ-ישראל היהודית, הפלסטינית, השמית, המתחברת בדיעבד לתפיסה מקומית אחת: "במורד הגבעות, עצי תאנה שניחו צלילותם אחרי הפסח מבשר את הקיץ ונקשר תמיד בריח השלף הצהוב והתירס החם. לא עץ תאנה אחר... עצים לרוב. עצי תאנה כאנשים, אומר אבא, עלים ככף יד, שכה אהב לחקותם בקישוטי הסוכה הגזורים מנייר מבריק, שרשראות עלים, מנייר צבעוני מבריק, תאנה וגפן ללא מגע דבק, שזורים עֲלֵה בעלה" (עמ' 40); או, "היא מתגנבת אל השדות החרוכים... אשר בפאתי הפרדס... היום הרחיקה ללכת... ללקט סרפדים. ככה שקכה הלהבה בכפות ידיה, אבל גופה תרוך. כמו מקלעת גידי הַעֲרָבֵל, אשר בימים הטובים מקפיעה אותו אֶמָה בידיה להקיר את גרגירי החיסה מן המוך, מתכווצת בטנה בחום ועוזק מבקש להתפשט מבפנים החוצה. ארבע פעמים משילים וחלי תולעי המשי את עורם. והנחש. לו עֲזָנָה כהלכתה, יתכסה ההר לימינה פלומה ירוקה והחצב ידליק את קו הרקיע ורוד וחגיגי. פֶּרֶחַ החצב, צִפָּה לגשם, נָתַן אביה אות" (עמ' 147).

מאידך, אם נתייחס לתפיסתו של המקום הישראלי על-פי מילונה של המחברת (בניגוד למקום הארץ-ישראלי), נמצא אותו פרובלמטי ומסוכסך. שהרי "המקום" האמיתי עבורה, הוא "רחוב החול", הוא ארץ-ישראל של פעם, על האבק הנישא ממנה, ואילו

לאחריה, "המקום" אינו בית, אינו שורשים, והאני-המספרת מתחברת אליו באמצעות נוכחויות מדומות, ש"הבית" הוא רק רק מִסְמָן אירוני בהן. כך בסיפור "בית", בו מחפשת האני-המספרת חבר-נעורים על פי כתובת מתעתעת, ואותו בניין בו הוא אמור להימצא, משתמע יותר כבית משוגעים מאשר בית מגורים; או בסיפור "בעל הבית", בו נודדים האני-המספרת ובעלה ממקום למקום, ולבסוף כשמתבייתים איפוא שהוא, מסתבר שזוהי ספינה נעה בנמל. מכאן כמובן מתבקשת השאלה: מדוע תחושת "חוסר הבית - בבית", היא כה דומיננטית בהווה הישראלי של סיפורים אלה? האם זוהי תחושה פרטית של ש' שפרה, או שמא היא ייצוגית למספרת הישראלית: המספרת שלא היתה שותפה שווה בבנייתו ובהגנתו של המקום הזה? המספרת שלא לקחה חלק במלחמות ישראל, ואינה יודעת אחות לוחמים מה?

במאמר בשם "הסופרת כעדה", כותבת ש' שפרה: "נדמה לי כי אשה-יוצרת במקומותינו, נושאת על גבה דבשת כפולה ומכופלת: אשה - חורף כל המיתוסים של שוויון ומאבק, הן בראשית ההתיישבות, וכן במלחמות שתכפו ובאו עלינו - אינה שותפה שווה ופעילה. וכדאי לקרוא לדברים בשם: אין היא חשופה להרוג ולהיהרג בקרב. אמת, היא תמיד בבחינת אברהם המוליך את בנו לעקדה, אבל לעולם איננה בבחינת יצחק הנעקד, ועל כן אשמה שבעתיים למציאות, ופסולה לעדות, שכן אחד מצירי חיינו המרכזיים והכואבים נמצא מחוץ לתחומי התנסותה". ובמאמר נוסף, מחדדת ש' שפרה שוליות זו, בהעמידה את עצמה להשוואה: "יום אחד הזמנתי את המשורר חיים גורי למפגש עם תלמידי בבית הספר התיכון. התמלאתי קנאה. גורי פשוט סיפר את סיפור חייו, והיה זה סיפור קורותיה של מדינת ישראל. מה מספרת אני להם כשאני עומדת מולם במקומו, מהן חוויות היחיד שאני יכולה לספר להם?"

בסיפורי רחוב החול, מתייצבת סוף סוף ש' שפרה מול הכיתה, ובפיה סיפורי ארץ ישראל שלה. סיפורים שלא שמענו עד כה, כיוון שההתנסות הנשית היא היא שחווה אותם, חוללה אותם, ושורה אותם שתי וערב מן הפן המיתי ומן הפן הביוגרפי האישי, מן הפן העדוטי הקולקטיבי, ומן הפן הבדיוני היצירתי. ואכן, התנסות מקומית זו (שהיא מעבר לישראליות או לערבייות, או לכל נוכחות חברתית או פוליטית), לא יודעת סיפורי גבורה של בונים ולוחמים; התנסות זו יודעת חוויות "מקום" מופלאה, המערבת בביקורת נוקבת על קורבנות צעירים שנתנו את חייהם עליה ("רחוב החול"), ועל חורבן האדמה הזאת שכל כך התאמצו לבנותה, עד כי חיסלו את פרדסיה ושדותיה ("ליל הגדי"). כאן יש לחזור ולהזכיר כי תהוות

בין המספרת לבין המקום (שהיא זהות עם אדמה, עם ארץ, עם תרבות-מרחב) היא אחת, לפיכך, החוויה הנשית כאן, היא לא רק בבחינת מרכיב סיפורי בדיוני, אלא מרכיב פונקציונלי עדותי. כך שאם גורי מספר את עצמו כתיצור היסטורי ליניארי של המדינה הזאת, מספרת ש' שפרה את עצמה כתיצור ריתמי מחזורי של תחיית

המקום ומותו וחזור חלילה; או במלים אחרות, ש' שפרה, תוקפת את הקונספציה הגברית שהתיימרה לבנות בית, ועשתה אותו ל"לא בית" (מלון דירות, ספינה וכדומה), בעוד האשה היא תמיד "המקום", ללא התניה של שינויים ממשליים, פוליטיים ואפילו לאומיים. ולסיום אומר כך: בהבחנה אחרונה זו, משתמעת חלוקת תפקידים בין גבר-מספר לבין אשה-מספרת, בהצגתה של האפופיאה

הישראלית. ואכן נראה, שאשה-מספרת המודעת לעצמה, אין זה מעניינה להתחרות עם הגבר על המרכז שהוא קבע בספרות (כפי שתבעה עמליה כהנא כרמון את עלבון מעמד הסופרת, בתארה אותה כ"עזרת הנשים" של הספרות הישראלית); עניינה של אשה-מספרת הוא להציב עמדה משלה, פואטיקה משלה, וממילא מרכזיות משלה. סיפורי רחוב החול של ש' שפרה אכן הצליחו לבנות מרכזיות זו.

המערב אל רחם האיסלאם.

השתתפותן במפגשי-מסגדים, בחוגים ובארגוני נשים רבים, שקמו בהשראת התנועות האיסלאמיות, מאפשרת להן לדון ביניהן בנושאים הנוגעים ספציפית לנשים בסביבתן, בתנאי, כמובן, שאין בהם אלמנטים של "התגרות" וערעור. יש בהן אף כאלה המסרבות להינשא לגברים שאינן מוחזקים בסביבתם כ"מוסלמים טובים" דיים. לגבי רבות מן הנשים שאינן נמנות עם שכבות העילית, מקהות לא פעם "טובות ההנאה" שבפתרון האיסלאמי את עוקצה של המציאות היום-יומית המשופעת בסבל ובדיכוי, בייחוד בארצות הנשלטות רשמית על-ידי חוקת האיסלאם, ובראשן איראן השיעית, ובמידה פחותה ושונה בגילויה ומגמותיה גם בסודאן, בערב הסעודית וגרורותיה, בלב ובפקיסטאן. הסופרת מבגלדש, תסלימה נסרין שחייתה במחתרת מפחד גזר דין המוות, שגורו עליה המוסלמים הקיצונים בעוון מחאותיה הפמיניסטיות ורעיונותיה הליברליים, מהווה דוגמה מובהקת למציאות זו. בשל מורכבות הרקע ניתן למצוא גם בקרב החוגים הפמיניסטיים עצמם בארצות האיסלאם עמדות מקוטבות ביחס לתנועה האיסלאמית. המחלוקת העיקרית קשורה בשאלה, האם עליהם לפעול למען מתן פירוש מחדש

למקורות האיסלאם באמצעות רפורמות מתונות והדרגתיות, שתענינה גם על צורכיהן התרבותיים של נשים פשוטות ושל חסידות התנועות האיסלאמיות; לחילופין, האם עליהם לעמוד בתוקף על תביעתם לחילון, לפיה יהפוך האיסלאם לעניין של אמונה אישית ופולחן בלבד (פחות או יותר לפי הדגם של אתא-תורק בשעתו). בין החוקרים יש המעריכים, שהתנועות האיסלאמיות הרדיקליות לא בהכרח תשמרנה גם בעתיד את כוח משיכתן העכשווי; הצלחתן כיום בבחירות דמוקרטיות בארצות שונות, מוסכרת, בין השאר, במניעים של מחאה פוליטית וחברתית נגד משטרים כושלים, או מושחתים. המציאויות הכלכליות החדשות, בהן נכנסות נשים במזרח התיכון במספרים הולכים וגדלים אל מעגל העבודה ואל תחומי הפעילות הציבורית, אף הן יוצרות תהליך העשוי לנטרל ולצמצם את כוחן של תנועות אלה, שכן עצמאות כלכלית וקידמה לנשים ממלאות בכך תפקיד מרכזי. בפועל, מאבקי החקיקה של החוגים הפמיניסטיים תובעי החילון ושל המתקנים האיסלאמיים בנושא מעמד האשה גם יחד, הם בעיקרם דפנסיביים ומתרכזים בינתיים בניסיון להכשיר את הדרך ליצירת סיטואציה, בה תקודמנה זכויות נשים מכל השכבות, כולל הנמוכות. אשר למחקר ההיסטורי בתחום, יותר משהוא

מנסה להיות "תרגיל פרגמטי", הוא חותר לאיתורם ולהבנתם של הגורמים למצבן של נשים בעבר הרחוק והקרוב, מתוך אמונה שיש בהבנה זו כדי לסייע למציאת הנוסחה לשיפור תנאי חייהן ומעמדן בהווה. יצוין לבסוף, שהשתתפותן ההולכת ומתרחבת של נשים בכתיבה הספרותית, שעשתה את פריצת הדרך הראשונה שלה בעיקר החל מסוף המאה הקודמת, ובייחוד במצרים, מהווה גילוי בעל חשיבות עצומה של התגברות על מכשולים חברתיים, פסיכולוגיים ואידאולוגיים, בכיוון פריצת מעגל הבידוד וחיווק תופעת התעוררות הנשים (אלנה צ'ה אלנזסאיה) בחברה המוסלמית בכללותה.

* המונח "ערביה" משמש כאן כתחליף עממי מקובל למונח "קסלמית".

המלצה ביבליוגרפית:

1. גבריאל בר: ערביי המזרח התיכון; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1960
2. נשים בתולדות המזרח התיכון; קובץ מאמרים בעריכת ניקי קדי ובת' בארון (אנגלית); הוצאת ייל; 1992
3. ד"ר מגדה סרוג'י: מעמד האשה בעולם הערבי; דפי מידע - 21, הוצאת המכון היהודי-ערבי, בית ברל (פופולרי)
4. הערך MAR'A (אשה) באנציקלופדיה של האיסלאם (אנגלית)
5. בת' בארון: התעוררות הנשים במצרים - תרבות, חברה ועיתונות (אנגלית) הוצאת ייל, 1994
6. ב. מוסלם: מין וחברה באיסלאם; (אנגלית) הוצאת קמברידג' 1993

לחכות. הציפייה הזאת תסכלה אותו לאורך כל הדרך, העיבה על השמחות וההשגים שהחיים זימנו. הוא נהיה מוזר, קיצוני ולבסוף - חוזר בתשובה.

ואני, אני גרה לי בדירה יפה במרכז הארץ ומכונת המזרחית עומדת ליד ביתי. כל כך רציתי באלה, כשהייתי חסרת-כל וכלום לא היה לי. אולם עתה הבנתי, שאלה רק תחליפים חיוורים של האושר. הבל הבלים.

מפעם לפעם אני פוגשת את חיה. היא מזדקנת יפה, עכשיו היא יותר מסודרת מאשר בנעוריה. למרות שלמדה כל חייה, קריירה אקדמאית לא עשתה. היא די מוזה, אבל נראה, שהיא שלמה עם עצמה ואינה מתייסרת. או אולי רק נדמה לי?

גם את שלומית אני פוגשת מדי פעם. אי אפשר להכיר בה את הנערה החיננית, הוריו והחרוזה, שהיתה לפני. היא שמנה ובלה ואת רוב זמנה היא מבלה במשחק קלפים. דאגות קטנות ותפלות

ממרות את חייה. אין לי עניין בידיות עימן. גם יצחק החולמני אכזב אותי. אחרי שחזר בתשובה, את ציפיינו המתמדת התחיל לתרץ כציפייה למשיח. מה מוזר: בנעוריו הקריב את אהבתו על מזבח הציונות, ובבגרותו הקריב את הציונות למען הציפייה למשיח. בלילות ללא שינה, שרויה בגעגועים ובכמיהות, אני תמהה, האם גם אלה, שאליהם אני מתגעגעת, היו הופכים למוזרים, לו המשיכו לחיות?

שלוש בנות ילדתי, יפות ולתפארת, כל אחת מהן שונה מרעותה, כפי שהילדים אשר ילדה אמי שונים היו זה מזה. הבכורה איננה עימנו. היא הצטרפה לכל הנפשות הרבות והיקרות, שאולי תועות הן בדרכי היקום.

ספרה הראשון של מרים עקביה נעודים בשלכת, הוצאת יד ושם, יראה אור בקרוב, באנגלית: An End To Chidhood; (Vallentin Mitchel - London)