

עיונים בתקומת ישראל

21



בחיפוש אחר העצמי-הילידי: מפתח לעיון ביצירתה של שולמית הראבן

יפה ברלוביץ

מבוא: האומנם אוטוביוגרפיה?

בשנת 2002, שנתיים לפני פטירתה של שולמית הראבן, היא פרסמה את ספרה האחרון: ימים רבים – אוטוביוגרפיה.¹ ספר זה עורר תמיהה רבה, בעיקר בקרב החוקרים את יצירתה של הראבן,² שהרי כל מי שהכיר מקרוב את הראיונות המעטים שנתנה בעקבות הוצאתם לאור של ספריה הכיר את המחסום שהיתה מציבה בפתיחה לכל שיחה: 'ובכלל, אבקש להימנע משאלות אישיות'.³ נראה שהראבן דחתה בשאט נפש את ההיחשפות של עצמה, של תהליכי היצירה שלה, ובעיקר את פירוט עיבודם של חומרים חוץ-ספרותיים, אוטוביוגרפיים, ואת דרכי הטמעתם בסיפור עצמו.⁴ ש' שפרה ראינה את הראבן עם צאת הרומן עיר ימים רבים (1972),⁵ וגם היא תהתה בקול רם אם נמצאים ברומן אלמנטים אוטוביוגרפיים. לשאלתה של המשוררת ש' שפרה הגיבה הראבן בכל זאת, והשיבה באנחה:

- 1 שולמית הראבן, ימים רבים: אוטוביוגרפיה, תל אביב 2002 (להלן: הראבן, אוטוביוגרפיה).
- 2 יעל פלדמן, 'חשבון הנפש היהודי בנושא האלימות': ש' הראבן והשיח הפסיכו-פוליטי בארץ, עתון 77, 295 (נובמבר 2004), עמ' 16-21.
- 3 שולמית גינגולד גלבוץ, 'שולמית הראבן, להגיע לשפה יוטה', שם, 47-48 (נובמבר-דצמבר 1983), עמ' 36-37 (להלן: גינגולד גלבוץ, 'שולמית הראבן').
- 4 עמוס עוז, שלא כהראבן, פותר את שאלת הקורא, המבקש לדעת 'מה קרה באמת', בתשובה חר-משמעית: 'הכל אוטוביוגרפי', ואף מדגים זאת במעין אירוניה: 'אם אכתוב פעם סיפור על פרשת אהבים בין אמא תרזה לבין אבא אבן, זה בוודאי יהיה סיפור אוטוביוגרפי – אף כי לא יהיה זה וידוי'. עוז מבדיל בין ה'אוטוביוגרפי' (עולמו היצירתי של הסופר) ובין ה'וידוי' (עולמו האישי הפרטי), וכך גם גרשון שקד, הפונה לבדוק שורה של רומנים ישראלים (של חנוך ברטוב, משה שמיר, פנחס שדה, יורם קניוק ואחרים), כמו היו אוטוביוגרפיות סמויות, ראו: עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, תל אביב 2002, עמ' 36 (ההדגשה שלי); גרשון שקד, 'מצבה לאבות וסימן לבנים: אוטוביוגרפיות ישראליות משנות ה-80 ועד לראשית המאה ה-21', תמונה קבוצתית: הבטים בספרות ישראל ובתרבותה, גרעון טיקוצקי ומלכה שקד (עורכים), באר שבע 2009, עמ' 288-365 (להלן: שקד, 'מצבה לאבות').
- 5 שולמית הראבן, עיר ימים רבים, ירושלים 1972 (להלן: הראבן, עיר ימים רבים).

אין מזל לספרות. צייר או מוסיקאי אינם נשאלים לרקע האוטוביוגרפי של יצירתם [...] מי שבא לפתח רעיון ספרותי לוקח חומרי בניין מכל הבא ליד. הוא יכול לצייר קלסתר אדם שיש לו פה של חברו, עיניים של סבו וסנטר של המורה לספרות שלו, והדיוקן יהיה מדויק הרבה יותר מקלסתרם של כל מכריו אלה במציאות. זו תהיה אמת אמנותית שלמה ולא אמת ביוגרפית. לא קלסטרון של משטרה.⁶

אם כן, הראבן מפרידה בין 'אמת אמנותית' ובין 'אמת ביוגרפית', בטענה שההתעסקות ב'אמת הביוגרפית' רק מערערת את ה'אמת האמנותית', מגבילה את המעוף היצירתי ומביאה לרדידותו ולזילותו של הטקסט כמו היה הודעת משטרה נוסח 'מי מכיר ומי יודע'. והנה, למרות שמירתה הקנאית של הראבן על האמת האמנותית שלה והרחקתה מכל קלסטרונזציה של דמויותיה, בערוב ימיה היא הציעה בכל זאת אוטוביוגרפיה משלה, כלומר למרות כל הסתייגויותיה המוצהרות היא לא שללה אפשרות של יצירה שאפשר להכתירה בשם 'אוטוביוגרפיה', בהציעה חלופה משלה. מהו אפוא טיבה של אוטוביוגרפיה זו?

בתוך שפעת הסוגים והטיפוסים של הז'אנר – מהאוטוביוגרפיה 'המסורתית' דרך 'האוטוביוגרפיה' (auto-fiction), עד 'הפוסט-מודרניסטית' – נראה שאי אפשר למיין את האוטוביוגרפיה של הראבן בשום קטגוריה משלוש הקטגוריות האלה. שהרי באוטוביוגרפיה המסורתית 'הכותב', 'המספר' ו'הגיבור' חולקים זהות אחת,⁷ ואילו באוטוביוגרפיה של הראבן מתנתקת 'הכותבת' מכל זיקה ל'מספרת' ול'גיבורה' בהפעילה אותן רק כמטפורות ספרותיות של 'האני הכותב' (auto) שלה.⁸ כמו כן אין באוטוביוגרפיה של הראבן כדי להריץ את כתיבת תולדותיה כאילו היתה אוטוביוגרפיה אוטוביוגרפית, שהרי אם האוטוביוגרפיה האוטוביוגרפית אינה מחויבת למציאות חיים אותנטית (bio), והיא טעונה באלמנטים פיקטיביים ובתמרון ה'אני' כ'אני' וכ'לא אני',⁹ הסיפר שלה מתפתח, בכל זאת, על דרך של רציפות ועקביות. לא כן באוטוביוגרפיה של הראבן. כאן נבנה הסיפר מפרגמנטים של סיפורי עלילה, של אירועים תקופתיים, של דברי הגות ושל דברי שיר, ורק צירופם זה אחר זה כמו מציב סדרה 'כרונולוגית' של תולדות. לעומת זאת גם אם האוטוביוגרפיה של הראבן היא סך כל דמויותיה המטפוריות וסך כל תולדותיה הנרמזים, אין היא יצירה דקונסטרוקטיבית במשמעותו של השיח הפוסט-מודרניסטי ('קץ האידאולוגיה', 'מות הסובייקט').¹⁰ ההפך הוא הנכון, זוהי אוטוביוגרפיה החיה את המערך האידאולוגי הישראלי

6 ש' שפרה, 'ראיון עם שולמית הראבן: מאבק על השפיות', דבר, משא לספרות, אמנות ועיון, 16.2.1973, עמ' 37-38.

7 Linda R. Anderson, *Autobiography: New Critical Idiom*, New York 2001, p. 3

8 James Olney, 'A Theory of Autobiography', *Metaphores of Self*, New Jersey 1981, pp. 3-50

9 Alex Hughes, 'Recycling & Repetition in Recent French "Autofiction": Marc Weitzman's Doubrovskian Borrowings', *The Modern Language Review*, 97, 3 (2002), pp. 566-570

10 'קץ האידאולוגיה' ו'מות הסובייקט' הם מושגים מתוך השיח הפוסט-מודרניסטי, המערער כידוע על הנחות היסוד המודרניסטיות המוחלטות (כמו אידאולוגיה, סובייקט) ומסבירן על פי תפיסה

ואת סיפורי-העל שלו, ורק באמצעותו פונה הראבן לעיין בסובייקט האוטוביוגרפי שלה, בניסיון לבדוק את גבולותיו בין ה'אני' ל'ציבורי' ובין ה'אישי' ל'לאומי'. במילים אחרות, הראבן מציעה כאן 14 טקסטים פרי עטה (שני שירים, חמישה סיפורים, קטע מרומן, שתי מסות, שני מימוארים ושתי כתבות),¹¹ כשהיא מגדירה מבחר אקלקטי זה אוטוביוגרפיה, או כדבריה: 'ימים רבים הוא ספר אוטוביוגרפי, או אולי רטרוספקטיבי, ברצף זמן מילדות ועד עתה'.¹² השאלה היא: באיזו מידה עשוי הקורא לממש פרגמנטים טקסטואליים אלה לכדי סיפור חיים? האומנם עצם הצגתם זה אחר זה כמהלך כרונולוגי, מצליח להפעיל אצלנו קריאה אינטראקטיבית שבאמצעותה נוכל למלא את הפערים לכדי רצף של עלילת-על ביוגרפית? או שמא הם מצטברים רק כשִׁלטים פזורים בדרכי חייה, מנותקים זה מזה, ומנכיחים כל אחד את עצמו בלבד?

הראבן מנסה לסייע לקורא, ולהגיש לו קצה חוט לקראת שוטטותו בין הפרגמנטים, בהסבירה בהקדמה מדוע מצאה לנכון להעמיד מוצר אוטוביוגרפי משלה, ודווקא באמצעות קטעי כתבים שכבר ראו אור; וכך היא כותבת:

כאשר אנשים חיים בתקופה היסטורית ומשתתפים בעשייה מי מעט ומי הרבה, ההבדל מיטשטש, ובנקודות זמן שונות ה'אני' נעשה זהה עם 'אנחנו'; ורק כעבור ימים רבים, שב אדם אל עורו שלו, ואז, אולי, גם מסוגל לספר כמה דברים בבחינת 'הייתי שם'.¹³

כלומר האוטוביוגרפיה המוגשת כאן, על כל תחבולותיה הספרותיות, לא באה לספר את ה'אני' הבלבדי של הראבן, אלא 'אני' המזוהה עם עוד גוף (שהיא מכנה אותו 'אנחנו'), וכן פרקי חיים (המזוהים אֶתוּ בזמן ובמקום), שאותם היא מכנה 'שם'.¹⁴ יוצא אפוא

רלטביסטית ועקרון ריבוי קולות. 'קץ האידאולוגיה' (התמוטטות האידאולוגיות הישנות של המאה ה-20) הוא התנערות מתפיסת המודרנה לייצור פרדיגמות להבנת המציאות, וממילא זו מביאה עמה ספקנות וחוסר אמון בסיפורי-העל (ראו: Daniel Bell, *The End of Ideology*, Cambridge, MA, 1960). 'מות הסובייקט' (בעקבות בורת [1968] ופוקו [1969]): אין לדבר על 'מציאות' ועל 'סובייקט', כי האדם, וכל הסובב אותו, אינו אלא טקסט הנכתב ונוצר על ידי השפה, ראו: רולאן בורת, *מות המחבר*, מישל פוקו, מהו המחבר? (תרגם דרור משעני), תל אביב 2005.

11 רשימת הפרגמנטים (שמות ותאריכי פרסום) לפי סדר פרסומם באוטוביוגרפיה: 'הרודות הגדולות' (סיפור, 1966), 'מהגוני' (סיפור, 1998), 'אררט', 'אחרי תולדות חיינו' (שירים, 1962), עיר ימים רבים (רומן, 1972), 'העד' (סיפור, 1980), 'אני לבנטינית' (מסה, 1987), 'שייקספיר' (סיפור, 1970), 'רדיו משום דבר' (מימואר, ללא תאריך), 'במעברות' (מימואר, 1997), 'דמדומים' (סיפור, 1980), 'מחבל' (כתבה, 1996), 'עדות' (כתבה, 1987), 'לא שאלו את החובשים' (מסה, 1996).

12 הראבן, 'הקדמה', אוטוביוגרפיה, עמ' 3.

13 שם, עמ' 3-4.

14 ה'אנחנו' מיוחס לתפיסת העצמי של דור תש"ח. סיפורי הקרבות בעיתונות ובספרות פורסמו לרוב בלשון 'אנחנו'. כך כתב שלום קרמר: 'היה בדיבור הזה של ה"אנחנו" לא רק הרגשה של קולקטיב מסייר, לוחם, אלא קורטוב של התפעלות עצמית', ראו: שלום קרמר, 'שירת הפלמ"ח ושובריה: פרק בתולדות ספרותנו', מאזניים, כ (1965), עמ' 497; עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, תל אביב 1997, עמ' 177 (להלן: אלמוג, הצבר).

שהאוטוביוגרפיה שלה היא בעצם הצטברות נרטיבית של שני סובייקטים: גוף ראשון אישיים שלה. רק עם החזרה לעצמה הבינה עד כמה נרטיבים קולקטיביים אלה הם בעצם רבים. חייה ויצירותיה, ועד כמה היא, בנרטיבים האישיים לה, מייצגת מעין היסטוריה של רבים.

כאמור, 14 טקסטים מבנים את האוטוביוגרפיה, והם מתייצבים בסדר כרונולוגי (משנות הארבעים עד סוף שנות התשעים), ומתמקדים בשלושה נושאים תקופתיים: (א) השואה: ובכלל זה יצירות כמו 'הדורות הגדולים' (ילדותה של הראבן בפולין בראשית מלחמת העולם השנייה), 'אררט' (הבריחה וההצלה של הרגע האחרון מהחורבן שם), 'העד'¹⁵ (החברה היישובית בארץ המתכחשת לשואה), ו'דמדומים' (הסיוט המתמשך של ה'שם' ב'כאן'); (ב) הישראליות שלה – מפליטה יוצאת אירופה לבת הארץ הזאת: עיר ימים רבים (נעורים בירושלים בימי הממשל הבריטי בשנות הארבעים), 'שקספיר' (מלחמת השחרור), 'רדיו משום דבר', 'במעברות' (השתתפות בפרויקטים חברתיים ותרבותיים במדינה החדשה של שנות החמישים);¹⁶ (ג) המאבק הפוליטי-תרבותי על עיצוב פני המדינה: 'עדות', 'לא שאלו את החובשים' (עמדותיה של הראבן בנוגע לסכסוך היהודי-פלסטיני), 'מחבל' (מעורבותה של הראבן בארגוני השלום), 'לבנטינית' (הצעותיה לשילוב תרבותי-פוליטי במרחב). והנה בכל הסיפורים התקופתיים לעיל נעה דמות אישה (בגילים שונים), הנקלעת להקשרים לאומיים, תרבותיים חברתיים ובכל הקשר, ציבורי או אישי, היא מופיעה בזהות אחרת (אם בלשון 'אני', 'אנחנו' או גוף שלישי יחיד), כמו מבנה את זהויותיה שוב ושוב ומחפשת את עצמה באמצעותן.

15 הראבן מציינת כי הסיפור היחיד שאינו אוטוביוגרפי הוא 'העד', והוא נכלל בספר 'רק כדי להזכיר לנו את האווירה ששררה אז בארץ' בנוגע לשואה, הראבן, 'הקדמה' אוטוביוגרפיה, עמ' 3. האומנם? לי נראה, על פי תוכנו של הסיפור, דהיינו יחסם המזלזל של ילידי הארץ בקיבוץ לנער עולה חדש, שזוהי למעשה 'מסכה' לאני האוטוביוגרפי של הראבן. במה דברים אמורים? ובכן לפי שקד היצירה משמשת את הסופר הישראלי גם כאוטוביוגרפיה בדיונית, שבאמצעותה הוא יוצר את עצמו כדמות ספרותית ('פרסונה') המאפשרת לו להיחשף ואפילו להתוודות, ראו: שקד, 'מצבה לאבות'. לא כן האישה הסופרת. לפי פלדמן, עד העשורים האחרונים התקשו הסופרות הישראליות להיחשף, ולו גם כדמות ספרותית, ו'במאבקן האמביוולנטי' עם שאלת הסובייקט הנשי, לא רק הסתירו את האני האוטוביוגרפי מאחרי דמות ספרותית ('מסכה' לפי פלדמן), אלא חזרו ו'עיבו' מסכה זו בהעתיקן את לבטיהן והתנסויותיהן 'לזמן ו/או מקום אחר' (ב'העד' מעבה הראבן את 'מסכת' התנסויותיה כנערה עולה בדמותו של שלומק הנער, שהגיע מפולין בעצם מלחמת העולם השנייה, כמותה), ראו: יעל פלדמן, 'אוטוביוגרפיה במסכה: ז'אנר ומגדר', בתוך: ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב 2002, עמ' 42-44 (להלן: פלדמן, ללא חדר).

16 בשנת 1950 היתה הראבן ממקימי גלי צה"ל ופתחה את שידורי התחנה. חודשים לאחר מכן (באוקטובר 1951), כשהחליטה הממשלה, בעקבות העלייה הגדולה והקמת המעברות, שעל הצבא להשליט סדר ולנהל אותן, מונתה הראבן להיות קצינת מעברות בדרום הארץ. בפיקודה פעלו 11 מעברות.

סטיוארט הול, העוסק בזהויות של תרבות, מדבר על שתי דרכים לפחות שבאמצעותן אפשר לחשוב על הבניית זהות: (א) התפיסה המהותנית הסטטית (להלן: התפיסה המקובעת) שלפיה זהות אחת המשותפת לבני אדם בעלי היסטוריה ומוצא משותפים, מספקת להם מסגרת התייחסות ומשמעות יציבה, בלתי משתנה ומתמשכת; (ב) התפיסה הקונסטרוקטיבית, המבנה (להלן: הדינמית), המתארת כל זהות כעניין של התהוות (becoming), ולא רק (being), ולכן כמו כל דבר שהוא היסטורי, גם הזהות עוברת טרנספורמציות של שינויים מתמידים. הראבן, כפי שהראיתי לעיל, מוצאת את עצמה מזוהה מלכתחילה עם קבוצת 'הזהות המהותנית' של 'האנחנו', ועם 'אני קולקטיבי' שאותו היא מקבעת כמו כל אותם 'אניים' (selves) רבים השותפים לה.¹⁷ ואולם כבר באותה מסגרת מהותנית, בלתי משתנה ומתמשכת, מסתמנת אצלה אי-נחת כשהיא פונה באמצעות דמויותיה המטפוריות להפקיע את עצמה גם אל קבוצות בעלות זהויות תרבות אחרות.¹⁸

אבי שגיא, בדיוניו על זהות, מבחין בין 'זיהוי' ובין 'הזדהות', ומציין כי 'הזיהוי', גם אם הוא 'מוטל מן "החוק" ' ו'משתלט על הזהות', אין בו כדי 'למחוק את קו היסוד הבסיסי של האישיות האנושית' כי 'האדם הוא יש המפרש את עצמו ומעצב את עצמו בתהליך פירוש זה',¹⁹ וכן בעקבות היידגר: 'האדם הוא יש המסוגל לכוון את רציותיו'.²⁰ לא כן ההזדהות. להבדיל מזיהוי, ההזדהות היא פעולה תודעתית רצונית, שהאדם בוחר לאמץ את ערכיו, את רגשותיו ואת תודעתו עם קבוצה מסוימת ולכונן ולפרש לו את זהותו בהתאם להקשרים המכוננים של הקבוצה הזאת. ואכן, נראה שבתהליך היוצא מן הזיהוי (המקובע) אל ההזדהות (הדינמית) אפשר להתחקות אחר התהוות זהויותיה של הראבן, כשכנערה מהגרת היא נתפסת ל'אנחנו' בבקשה להיות ישראלית לכל דבר, אך בהתנערה מן הזיהוי הכפוי ('טשטוש גבולין', בלשונה) בדרכה אל ההזדהות המודעת והבוחרת (שיבתה אל העצמי) היא יוצאת לכונן לה זהויות משלה, והפעם על פי הקשרים תרבותיים של נשים ילידיות דווקא, כפי שאראה להלן.²¹

Stuart Hall, 'Cultural Identity & Diaspora', in: Jonathan Rutherford (ed.), *Identity, Community & Cultural Difference*, London 1990, p. 223

Cora Diamond, 'Sahbis & Jews', in: David Goldberg & Michael Krausz (eds.), *Jewish Identity, Philadelphia* 1993, p. 100; אבי שגיא, ביקורת שיח הזהות היהודית, רמת גן 2002, עמ' 14 (להלן: שגיא, ביקורת).

הליך הפרשנות מחולל שינויים או בגרעין הזהות הבסיסי או בחומר שנקלט. במובן זה הזהות היא דינמית ומשתנה בהתאם לדינמיקה הפרשנית, שגיא, שם, עמ' 31.

שגיא, שם, עמ' 14. ראו שם גם: Martin Heidegger, *Being & Time* (trans: John Macquarrie & Edward Robinson), New York 1962, pp. 32-33.

אינדיבידואל צומח באמצעות תהליך של אינטראקציה חברתית, לא כמוצר המקובע באופן כלשהו, אלא כמי שמתכונן ומלשון לכוון וחוזר ומתכונן באמצעות הפרקטיקות הדיסקורסיביות השונות שבהן הוא שותף, Bronwyn Davis & Rom Harre, 'Positioning: The Discursive Production of Selves', *Journal of Social Behaviour*, 20, 1 (1990), p. 100 (hence: Davis & Harre, 'Positioning'), מתוך: שגיא, שם, עמ' 14.

במאמר זה אבקש לעיין בספר ימים רבים: אוטוביוגרפיה כמסע של זהויות. בעניין זה אעסוק בשני פרקים: 'זהויות הצל' (האנחנו) ו'זהויות האור' (העצמי). 'השיבה אל העצמי' אמיתית.²² בשל כך בדיון שלהלן אבקש לחרוג מהמבחר של ימים רבים: אוטוביוגרפיה, ולהסתייע במאגר כתבים מקיף יותר, כמו יצירות מוקדמות שהראבן לא כללה ברשימת פרסומיה (ספר ביכורים משנות הארבעים ותפוזרת של שירים וסיפורים שראו אור בפריודיקה של שנות החמישים), וכן כתבים ספרותיים ופובליציסטיים מתקופות מאוחרות יותר. למותר לציין כי קורפוס מורחב זה של כתבים, יהיה בו כדי לתרום להרחבת גבולות הביוגרפיה של הראבן ולמיפוי מסלולי זהויותיה הספרותיות המטפוריות, שבאמצעותן היא שבה ומחפשת את עצמה כאישה, כיוצרת וכבת הארץ הזאת.²³

זהויות הצל: ממלחמה למלחמה

בשנת 1962 יצא לאור ספר שיריה הראשון של שולמית הראבן ירושלים דורסנית.²⁴ התגובות עליו היו מעורבות, עם דברי סייג ביקורתיים חלחלו גם דברי שבח מהללים, כמו הערתו של דויד כרמי, המציין שהראבן מפתיעה בשיריה אלה מכיוון שהיתה מוכרת עד אז כ'עיתונאית שנונה' המפרסמת 'שירים שהושפעו מ"הריאליזם הסוציאליסטי" הזכור לא כל כך לטוב'.²⁵ ואכן, הראבן פרסמה שירים עוד בשנות החמישים, ואותם היה אפשר לקרוא במוסף של על המשמר ובכתבי עת ספרותיים כמו בשער, גליונות, אורלוגין, במחנה ומשא.²⁶ אלא

22 ראו את גרסתה של דורותי הולנד בנידון. לטענתה, כל הזמן יש הבניה עצמית כי כל הזמן מתנהל חיפוש אחר הזהות האמתית וכל הזמן מתקיים שיח בין האדם ובין עצמו וסביבתו, ובדרך זו העצמי נבנה כל הזמן מחדש, ראו: Dorothy Holland, 'Selves as Cultured: As Told by an Anthropologist who Lacks a Soul', in: Richard Ashmore & Lee Jussim (eds.), *Self & Identity: Fundamental Issues*, London 1997, pp. 193-221 (hence: Holland, 'Selves')

23 על פי התפיסה הקונסטרוקטיבית שהובאה לעיל, 'זהותם של בני אדם היא הסיפור שהם מספרים לעצמם בתוך ההקשרים ההיסטוריים התרבותיים שבתוכם הם חיים', Craig Calhoun, 'Social Theory & the Politics of Identity', in: Craig Calhoun (ed.), *Social Theory & the Politics of Identity*, Oxford 1995, pp. 13-27 (hence: Calhoun, 'Social Theory')

24 שולמית הראבן, ירושלים דורסנית, מרחביה 1962 (להלן: הראבן, ירושלים דורסנית).

25 דויד כרמי, 'זיקה רצינית לאנשים', במחנה, 10.10.1962 (להלן: כרמי, 'זיקה').

26 על המשמר היה עיתונה היומי של מפלגת הפועלים המאוחדת (מפ"ם), שהראבן נמנתה עליה עוד בהיותה חברה בתנועת הנוער של השומר הצעיר. בשער (ביטאון החטיבה הצעירה של מפ"ם) יצא לאור מידי שבוע (1945-1952). את גליונות ערך יצחק למדן, ואת אורלוגין – אברהם שלונסקי. שלונסקי ערך גם את המוסף הספרותי של על המשמר (דף לספרות) עד 1950, ולאחריו – א"ב יפה (1950-1984).

שלאמתו של דבר ירושלים דורסנית לא היה ספרה הראשון, קדם לו ספרה שירים מפנינת הרחוב, שראה אור בסוף שנות הארבעים בשם נעוריה שולמית ריפתין.²⁷ שנים אחר כך אישר המבקר ש' לודר את קיומו של ספר שירה זה, וכתב: 'אם זכרוני אינו מטעה אותי [...] שולמית כבר פרסמה חוברת שירים [...] והדבר היה כמדומני, זמן לא רב אחרי תום מלחמת השחרור'.²⁸ נראה שהראבן העלימה כל השנים ספר ראשון זה, הן מרשימת כתביה וכל שכן מהאוטוביוגרפיה שלה. לפיכך אפתח את הדיון לא בשירים האוטוביוגרפיים המוכרים 'אררט' ו'לאחר תולדות חיינו' (מתוך: ירושלים דורסנית), אלא בשירים מספרה שירים מפנינת הרחוב המוקדם, לא רק בשל ראשוניותם אלא למרות ראשוניותם, מכיוון שעם כל בוסריותם, שקיפותם, גמגומיהם וגישושיהם הם מכילים את ניצני המילון הפואטי שלה, שלא לדבר על תכנים תמטיים בסיסיים, שהיא שבה ועוסקת בהם בכתביה הבאים. למשל, המתח השירי בין מבני ה'צל' ובין מבני ה'אור', והחלחול ההדדי ביניהם באמצעות דוברת בייצוגים משתנים של צעירה (ילדה, נערה, חיילת ואהובה) המיטלטלת בו בעת עם שירי 'צל' (הפותחים ב'רצח הצל') ועם שירי 'אור' (הסוגרים ב'מדרגות מקדש השמש'). ניגוד שגור זה נראה כי ימצא בכתיבתו של משורר מתחיל, הנלהב לשחק במתחים אפקטיביים, ולא היא. מתחי אור/צל אלה משתמעים כפריסה הולכת ומתגוונת שעם השנים היתה לקוד מפתח בפיגורציה הלשונית-יצירתית של הראבן: בהצבת נופים של זמן ומקום, בהעצמה מטפורית של הלכי נפש ובצירופים אוקסימורוניים להצברת מצבים דיאלקטיים.²⁹

קודים נוספים, והפעם תמטיים, הנחשפים בשירים מפנינת הרחוב, שהמחקר לא הרבה לעסוק בהם לא בהקשר היצירתי ולא בהקשר האוטוביוגרפי, הם מציאויות של ראשית שואה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, התחיליות ולחיימה בקרבות מלחמת השחרור ובדיקת הישראליות שלה כהתנסות נשית. כאמור, מבנים תמטיים ראשוניים אלה היו עם השנים למרכזיים במכלול כתביה, והם התפתחו ונטענו מתקופה לתקופה. מלחמת השחרור מתגלגלת למלחמות לאום נוספות, השואה מקבלת פרשנויות רטרוספקטיביות מאוחרות יותר, ובדיקת הישראליות כהתנסות נשית הולכת ומצטיירת כ'פרויקט מתמשך',³⁰ המציע

27 שולמית ריפתין, שירים מפנינת הרחוב, הוצאת ספרות, ירושלים ת"ש--- (להלן: ריפתין, שירים). ת"ש היא 1940, ושלושת הקווים מציינים כי הספר התפרסם לאחר ת"ש. השאלה היא מתי. ובכן, מצאתי רק רשימת ביקורת אחת על אודותיו מיולי 1949, בנימין יפה, 'הערות על ספרים', העולם, לט (14.7.1949), עמ' 666. יש אפוא לשער שהספר ראה אור בשנה זו.

28 שלמה לודר, 'שלושה משוררים צעירים: ש' הראבן, ע' הלל, ד' אבידן', מעריב, 29.6.1962.
29 למשל: 'ומתהפך כאור שלילי/שחור פתאום לבן. הלילה/יום', מתוך: הראבן, מקומות נפרדים, מרחביה 1969, עמ' 14 (להלן: מקומות נפרדים); 'עיר הלומת אור צל, ואנשים בה הלומי אור צל', מתוך: הנ"ל, עיר ימים רבים; 'ולילותיה כחתולים לבנים/מתרפקים על אדן שחור/וכל גופה רק הד לבן עצוב', מתוך: הנ"ל, ירושלים דורסנית.

30 'פרויקט מתמשך' הוא מונח שטבע קאלהון והוא נוגע לאינטראקציה זהות-חברה, ראו: Calhoun, 'Social Theory'.

מדי פעם תשובה אפשרית אחרת; ואכן, נראה כי מן הראוי לעסוק בקורפוס שירים ראשוני זה (וכן בטקסטים הלא מכוונסים עד 1962), כדי לברר את חומרי התשתית שמהם הגיחה יצירתה של הראבן, ובה בעת לבחון אותם בקריאה ביקורתית מאוחרת יותר.

תחת הכיבוש בפולין (1939–1940)

הקובץ הפותח בשירי הַצֵּל עוסק בהתוודעותה של ילדה יהודייה בוורשה אל הקריסה היום-יומית לקראת מלחמה לא נודעת (ראו: 'במקלט חדרנו', 'בחלום', 'אחר חצות', 'לא היה' ועוד³¹). אמנם חומרי המציאות בשירים אלה אינם נוגעים בזוועות שיפקדו את יהודי ורשה מאוחר יותר (משפחתה של הראבן הצליחה לברוח בשנה הראשונה למלחמה), אך אותה בהלה למראה תמונות רחוב שלא נראו קודם לכן מטלטלת ומרעישה אותה. מעניין לציין כי רבים מכותבי הזיכרונות, שידעו מאוחר יותר אירועים מזעזעים הרבה יותר, לא פסחו על אותו הלם ראשון והתעכבו עליו בפירוט.³² הראבן הצעירה בוחרת להמחיש הלם זה כהליך של הַחֲשָׁכָה, כשנוכחות ה'צל' ('צל אזעקת משטרה/צל חלונות נפתחים/צל אנשים צווחים', וכדומה)³³ מופקעת ממֶשֶׁךְ זמני של לילה אל חושך תמידי. למשל, בשיר 'אַחַר חצות', לא די לרחש מכוננית בלילה לשתק אותה ('אַלמת, יֵרָאָה, חיוורת'), אלא דווקא חֲשָׁכָה נינוחה של חדר, על רהיטיו הביתיים והמוכרים, מייצרת את אֵימֵי החרדה: 'רְהִיטִים תּוֹקְפִים פּוֹעֲרֵי לוֹע/רְהִיטֵי עֵץ קָמִים לְבָלוּע/...]. בְּדֹרֶן זוויות ישרות/הֶגֶן עֲלֵי מִנְקַמַת הִרְהִיטִים'. למותר לציין כי קריאות הפחד שלה לעזרה אינן נענות, והאני השרה, בחוסר אונים וייאוש, אינה מוצאת דרך להצלה אלא בכריחה אל המוות. בשיר 'בחלום' היא מדווחת כיצד היא מוצאת את גווייתה על המדרכה, וקבצנית מסמורטטת בבגדי לבן שמה פרוטות על עיניה (כמנהג 'חסד של אמת') כדי לאשר את מותה: 'ואז ידעתי/כי לא אוכל לקום/העולם פָּסַק, כי מֵתִי'.³⁴ הראבן מפרטת את 'מותה' כילדה בוורשה, בשירים שונים, שהם חלק מסדרה של רציחות רחוב של נאצים שיכורים ('העיר מְעַבֵּר לִים', 'על לילה נחרב').³⁵ ואילו הפתוס הקצבי והרכיבים הפרטנניים כמו חוזרים וזועקים את 'בעיר ההרגה' לביאליק: זוג אהובים שחיבקו גדר 'ושכבו שלושתם שְׁבוּרִים', 'נער שחור שְׁעֵר' ש'מֵת כְּהַמְנוֹן' עם 'דגל פצוע',

31 ריפתין, שירים: 'בחדרנו', עמ' 19; 'בחלום', שם, עמ' 20; 'אחר חצות', שם, עמ' 22; 'לא היה', שם, עמ' 28.

32 למשל, ברוך שוב, מעבר לשמי העננה: סיפורו של פרטיזן, ירושלים 1995; שלום אילתי, לחצות את הנהר, ירושלים 1999; אסתר אייזן, אימי תפרה כוכבים, תל אביב 2003.

33 ריפתין, שירים, עמ' 5-6.

34 שם, עמ' 20.

35 הנ"ל, 'העיר מעבר לים', 'על לילה נחרב', בשער: בטאון החטיבה הצעירה של מפ"ם, ג, 71 (28.7.1949), עמ' 3-4 (להלן: ריפתין, 'העיר מעבר לים', 'על לילה נחרב'). שירים אלה התפרסמו שנית בירושלים דורסנית, והשיר 'על לילה נחרב' מופיע בכותרת: 'גן העיר אחרי פינוי'.

'תינוק ששכב בשלגים/עד הלבין דָמו בכפור', והיא ילדה ש'צנחה מעל מרפסתה/מפרפרת/ לְבִין פְּרָחֵי אֵשׁ בַּגֵּן' כשלמטה מחכים חיילים להתעלל בה.³⁶

חווית המוות בוורשה תמשיך לפקוד את הראבן שנים רבות לאחר מכן, כשהיא נאבקת עמה בסיפורים כמו 'תאונה בברנינה-פאס' (1966) או 'דמדומים' (1980).³⁷ למשל, בסיפור 'דמדומים' היא מוצאת את עצמה חוזרת אל עיר הולדתה ואל הצללים ששבים לתקוף אותה, כמו אז. נוכחות החושך, כמו בשיריה הראשונים, הולכת ומתעצמת בכל צבעי השחור ('אפלה', 'אור כהה', 'אין אור' ועוד), והיא נחשפת אל כל אותם חיים שנועדו לה אילו לא הצליחה להימלט משם. במילים אחרות, הצלחה מהשואה אינה מניחה לה, והיא מחזירה אותה שוב ושוב לשחזר בסיוטה את האוטוביוגרפיה שהיתה יכולה להיות, ואת זהותה כאישה מתה הממולכדת בהתנסויות שלא ידעה. דהיינו נשואה לבעל מת, מביאה לעולם ילד חשוך, מנהלת את משק ביתה במרתפים שאין בהם יום ולילה, ומנהלת את חייה בקהילה הנרצחת בכל לילה מחדש כדי להתעורר למחרת בבוקר ולהירצח שוב.³⁸

כאמור, משפחתה של הראבן הצליחה להגיע לארץ בקיץ 1940, והילדה בת התשע, כמו כל פליט מצוי, היתה נתונה ללחץ של מדיניות היישוב אז, כלומר מחיקת העבר הגלותי, ניכוס הקונסנזוס הארץ-ישראלי (הרעיוני-חברתי-תרבותי) והיטמעות מהירה ככל האפשר בזהותו הקולקטיביסטית של הצבר הנכסף.

ואכן, הילדה הפליטה הראבן היתה לאחד המוצרים המוצלחים של המהפכה הציונית מגולה למולדת ומ'יהודי ישן' ל'עברי חדש', אלא שלמרות כל זאת היא לא דחקה את החוויה הטראומטית של ילדותה האחרת ולא התכחשה לה מעולם.³⁹ מספרה הראשון

36 שם, 'על לילה נחרב', עמ' 4.

37 שולמית הראבן, 'תאונה בברנינה-פאס', בחודש האחרון, תל אביב 1966, עמ' 32-47 (להלן: הראבן, 'תאונה'); הנ"ל, 'בדמדומים', בדידות, תל אביב, 1980, עמ' 129-138. במקור נקרא הסיפור 'בדמדומים', ובימים רבים שונה ל'דמדומים'.

38 'דמדומים' פורסם ב-1980, ללמדנו שגם ארבעים שנה לאחר עלותה של הראבן ארצה היא מיטלטלת בין שם לכאן ומבקשת לשים קץ לזיכרונות הרודפים אותה; ואכן, סיפור זה מתקבל כתהליך תרפויטי נפשי-גופני, כשהחלום המעלה כמו מאוב את 'שדי העבר', מנסה באקט של ניתוח כירורגי לחלץ מגופה שדים אלה. לא בכדי בתום הניתוח קורא הרופא: 'להדליק את האור', והאני המספרת, המתעוררת מההרדמה, מאשרת ומסכמת: 'וידעתי שתם ונשלם: לא אחזור עוד לעיר הולדתי, לעיר שאין בה אור', וכן 'עברי נתחלף' ו'אפשר גם לישון'. למותר לציין ש'דמדומים' נכתב לא כחלום חד-פעמי אלא כאורח חיים של לילות ללא שינה, ועם פרסומו באוטוביוגרפיה הוא אכן שב ומעיד על היותו סיפור אישי, ראו: הראבן, אוטוביוגרפיה, עמ' 105-113.

39 שירי השואה של הראבן התפרסמו בשנות הארבעים והחמישים בין יצירותיהם של משוררים ילידי הארץ, ששרו רק את המקום הארץ-ישראלי. יוצא אפוא שגם אם הספרות אז לא הראתה עניין בשואה, היא לא דחתה את שירי הראבן על הסף. אולם גם הראבן כמו מסתייגת מתיאורי הזוועה שבשיריה, ולא פעם בחרה להם סיום אירוני כמו: 'אל נא תבכה בן/זו אגדה מגוחכה/לא הבנת/רק אגדה על עיר/מעבר לים', ראו: ריפתין, 'העיר מעבר לים'. מובן שהפרכת תיאורי זוועה לכדי אגדת ילדים, ועוד אגדה מגוחכת, היא תחבולה שירית שבאה לכאורה לבטל את האימה ולהרגיע, אבל בה בעת היא מחדירה מידע שאיש אינו רוצה לשמוע.

שירים מפינת הרחוב, שבו העיסוק גלוי ודומיננטי, דרך כל מערך שיריה להבא, מופיעה אחרות זו הן כזיכרון מבוזר של שואה ופליטות הן כעיבוד מרומז או אלגורי (ראו: ירושלים דורסנית ומקומות נפרדים),⁴⁰ ואילו בכתביה הבלטריסטיים מחלחלת ה'אחרות' כמבנה עומק, הבא לידי ביטוי בעלילות ההזויות הסוריאליסטיות ('אורנתסייד', 'כיכר קטנה של אבן'), בוויכוחים מלומדים (הרומן עיר ימים רבים) וכאמור במימוארים משפחתיים ('הדודות הגדולות', 'מהגוני'). נראה שכמו לאחר יד זורעת הראבן פרטים של ניכור ואי-שייכות כשהיא פונה לבדוק אותם מחדש מפרספקטיבות שונות של זמן ומקום. ב'תאונה בכרנינה-פאס' היא מפגישה בטיול בשווייץ את ליזה, שניצלה בהיותה בת תשע מהתופת באירופה, עם זוג גרמני קשיש כדי להתחקות על תגובותיה (הזקן היה קצין בצבאו של היטלר).⁴¹ בעיר ימים רבים היא שותלת בבית חולים ירושלמי של תקופת המנדט רופא יהודי יוצא גרמניה כדי לחשוף פיסה-פיסה את המשבר הנפשי הפוקד אותו עם גילוי את הדמוניזציה שפקדה את העם הגרמני התרבותי, וכן מטיחה את זעמה כלפי החינוך הציוני, שברצונו 'הטוב' להפוך נער פליט לצבר האולטימטיבי ('העד'), הוא שב ומתעלל בו ללא דעת (ומוקיע ממנו עדויות מודחקות). זאת ועוד, יש שהראבן עוסקת בדמויות נשים, שלכאורה אינן מזוהות עם השואה וסיפור חייהן הישראלי אינו רלוונטי לביוגרפיה של פליטות, אבל לפתע וללא כל קשר משתחל איזה משפט מסגיר, שכמו הופך את הדמות על פניה וחושף את אותו דפוס ביוגרפי מושכח. כך אריקה, שבילדותה 'מילטו אותה במיני דרכים' לקרובים בדרום אמריקה ('ביקיני'),⁴² או דולי יעקבס ש'חיייה הראשוניים, האמיתיים [...] נקטעו בגיל ארבע עשרה' ('בדידות').⁴³ גם אריקה וגם דולי חיות את הזוגיות שלהן במעין רישול נפשי של ויתור או עייפות, והשאלה היא אם פליטות זו היא הסיבה לאי-מימוש הציפיות הבלתי נלאות שלהן לקשר רגשי רומנטי או אם ההימשכות שלהן אל האקזוטי המזרחי, כהתנסות הטרוסקסואליות או לסבית, גם היא פועל יוצא מן הנסיבות

40 תיאורים על דרך הזיכרון: 'ערמונים', 'גן העיר אחרי הפינוי' (ירושלים דורסנית, עמ' 40-41); עיבודים מרומזים: 'האיש הנס' (שם, עמ' 61-62) ו'כובעים' (מקומות נפרדים, עמ' 20); עיבודים אלגוריים: 'מבול', 'אררט' (ירושלים דורסנית, עמ' 64-65, עמ' 69).

41 הראבן, 'תאונה'. התגובה הבלתי צפויה של ליזה לעזור לזוג הגרמני אינה נובעת לא מסליחה וגם לא מנקמה. ליזה אינה מבקשת לנקום בקצין הזקן, וכמו שהוא עיף מלהודות בפשעיו, כך היא, בניסיונותיה לחיות חיים נורמליים, עייפה מלזעום על החיה הנאצית.

42 שלומית הראבן, 'ביקיני', רשות נתונה, רמת גן 1970, עמ' 7-15 (להלן: הראבן, רשות נתונה).

43 משפטים מסגירים מהביוגרפיה הנרמזת של דולי יעקבס: 'רק מי שלא היה מימיו פליט, יש לו יומרות של ים, של מרחבים, של חלל', או 'אחר כך התנהלו חיים חדשים, התחפשות לימימה, קציעה וקרן הפוך', 'בדידות', בתוך: הראבן, בדידות, שם, עמ' 12, 30. ההדגשה שלי (להלן: 'בדידות'). הדימוי לשלוש בנותיו של איוב מופיע בשיר מוקדם בשם 'חיים חדשים', ראו: הנ"ל, ירושלים דורסנית, עמ' 59. שם ימימה, קציעה וקרן הפוך הן בנותיה של אם עולה חדשה שאיבדה את ילדיה בשואה, אך הטרגדיה מזעזעת שבעתיים מכיוון שהאם מרגישה זרות לבנותיה ילידות הארץ, וכמהה לילדיה שנספו שם.

הטראומטיות ההן; וככלל, מדוע הראבן מתעקשת להעניק לגיבורותיה, הישראליות כל כך, איתותים ביוגרפיים של ניצולות.

נראה שהראבן – על כל המעורבות הישראלית שלה, הן החברתית-פוליטית הן התרבותית-לשונית – ממשיכה לחיות וליצור מתוך הביוגרפיה החצויה שלה, והצל לא פעם מבליע את האור.⁴⁴ במילים אחרות, אמנם הראבן נמנית כדבריה עם דור ה'אנחנו', ועם המשמרת הספרותית של 'דור בארץ',⁴⁵ אך בה בעת, חלק ניכר מיצירותיה ממשיך להתכתב, מדעת או שלא מדעת, עם עברה. אלו הן יצירות המעמידות את דמויותיהן (על הרוב נשים) בסימן דיאלקטי של שייכות וזרות, והתחושה המאוחרת של פֶּשֶׁל ואומללות מול הפליטות הקדומה היא השלטת.⁴⁶ מכאן גם הסימפטומים המאפיינים דמויות אלה, כמו חוסר קומוניקציה ('תאונה בברנינה-פאס'), נברוטיות ('כסאות הקש שלי'), עיוות הגוף על ידי השמנת יתר ('ביקיני'), פחד לא רציונלי ('אהבה בטלפון'), ניכור בין אם פליטה לבנותיה ילדות הארץ ('ימי צינה בראי המוצק'), והגעגוע ל'חיים האמתיים' שהיו רק שם.⁴⁷

למותר לציין כי עמדה דיאלקטית זו בולטת כבר בשירים מפנית הרחוב, שם היא מתייצגת לאו דווקא בדיוקנאות מטפוריות, אלא ב'אני' גלוי וישיר, השר את עצמו מפנית הרחוב. ללמדנו שבשלב זה הראבן עדיין אינה משתייכת לשום רחוב שהוא, אלא בוחנת את הדברים מהפינה בלבד. מיקום פינתי זה מורה כאמור על הלוך רוח נפשי, תודעתי, שאינו מתחייב ל'זיהוי' או ל'הזדהות', אלא מתבונן ובודק בינתיים זהויות עֶכָר בהווה עמום.

44 מונחים כמו 'ביוגרפיה חצויה' או 'ביוגרפיה כפולה' נמצאים בהגדרותיה של חבורת יוצרים-מהגרים שעלו עם קום המדינה. ראו: איתמר יעוז קסט, 'פתח דבר', בתוך: ממשות כפולה, תל אביב 1977; יפה ברלוביץ, 'ממשות כפולה, רוויזיה לפואטיקה דחוייה', עתון 77, 238 (דצמבר 1999), עמ' 13-17.

45 'דור בארץ' הוא אסכולה ספרותית של בני הארץ. הצעה להגדרת מאפייניה ולמיפוייה הוצגה בתוך: עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר (עורכים), דור בארץ, תל אביב 1958; ראובן קריץ, הסיפורת של דור המאבק לעצמאות, קריית מוצקין 1978. קריץ מבחין בשתי משמרות של דור בארץ: ילידי 1910-1928, וילידי סוף שנות העשרים ותחילת שנות השלושים. הראבן, שנולדה ב-1931, נמנית עם המשמרת השנייה.

46 על המהגר, החי בין שתי מציאויות של ה'כאן' וה'שם' (ממשות כפולה), ראו: ריפתין, שירים, ובסדרות כמו 'אזכרה לורשה' ו'בני נוח', בתוך: ירושלים דורסנית, עמ' 37-63, עמ' 64-70. על ההשפלה בתהליך המרת הזהות שנדרש בארץ ישראל שלאחר השואה ('המבול' בלשונה של הראבן), ראו את הדיון בשיר שלה 'נוח במחוזות הים', איתמר יעוז קסט, סדנה פנימית להווית הדו-שורשיות בספרות הישראלית, תל אביב 1979, עמ' 15-16.

47 שלומית הראבן, 'כסאות הקש שלי', בדידות, עמ' 57-75, 'אהבה בטלפון', שם, עמ' 39-56; הנ"ל, 'ימי צינה בראי המוצק', רשות נתונה, עמ' 129-138.

מקומה של מלחמת השחרור

קורפוס נוסף של שירים, שאפשר למיינו בכותרת של 'צל', הוא זה העוסק במלחמת השחרור. השאלה היא מדוע 'צל' ובכך, שלא כמשורריה המובהקים של מלחמה זו, שמיצירתם עולה פתוס הרואי בצד קינה על מות (ראו: אמיר גלכוע, שלמה טנאי, חיים גורי, זרובבל גלעד, יהודה עמיחי),⁴⁸ אצל הראבן מצטיירת מלחמת השחרור כמהלך צבאי המתנהל בחשכה ('שיירה צבאית'), תוקף בחשכה ('ליל הקרב'), נהרג בחשכה ('בלדת פינת הרחוב'), ויודע פחד: 'צָלְבֵי יְרָחוֹת וזרקורים וכדורים/הלבינו זָרְקוּ פַּחַד וְאֶלֶף לִילוֹת רָסוּ קִים', או 'הפינות יִרְקוּנוּ. הלילה לא הסתיר/חִמָּץ בְּרוֹל וּפַחַד בְּפִינוּ'.⁴⁹ אמנם הפחד אינו אותו חוסר אונים שהזדעק מ'שירי הצל' בוורשה, אבל השימוש הדומה בלקסיקוגרפיה ובמטפוריקה מזמין פרשנות אנלוגית. ואכן, שירי מלחמה אלה אינם נטענים בגילויים הרואיים אלא בתיאורים אימפרסיוניסטיים של 'צל', 'שתיקה', 'מועקה' ו'מתח': 'גוש צבא שִׁתְקָנִי צַעַד לְקִרְאָת הִירָח'⁵⁰ או 'מֶתַח נוֹצֵץ עַל מְקַלַּע עֵגוֹם/מֶתַח מֵיִיב כְּצִיפּוֹר עַל רֹאשׁ אֲנִיטָנָה/בְּרוּחַ'.⁵¹

חנן חבר, המבחין בין שירת הנשים ובין שירת הגברים במלחמת השחרור, סובר כי גם אם מרבית המשוררות של אותם ימים ביטאו רגישות גבוהה לסיטואציה ההיסטורית הקריטית של המאבק הלאומי, והעמידו 'לרשותן את הפרקטיקה השירית שלהן', יצירתן לא נחשבה חלק מהשיח המלחמתי; שהרי כמו תמיד, השירה ה'גברית', אם חוותה את החזית ואם לאו, היתה לגיטימית,⁵² ואילו השירה ה'נשית', גם אם נכחה שם, לא התקבלה כעדה, ונאלצה לחפש לה תחבולות שונות לביטוי קולה בנידון.⁵³ לא כן הראבן; בהיותה משוררת-לוחמת, הרואה את עצמה שותפה שווה בשיח הלאומי, אין היא מגייסת תחבולות לעדותה הלגיטימית, ואילו היא מדווחת ישירות את התנסויותיה משדה הקרב על כל המתחולל בו כמו ישיבה עם כיתת חיילים בבית אבנים עזוב כשמעל מתחולל קרב אווירי ('ליל הקרב') או התקדמות הגדוד בהליכה לילית מחזית לחזית ('שיירה צבאית'). עם זאת, יש לציין כי

48 אמיר גלכוע 'ליל עָם', בתוך: א"ב יפה (עורך), נכתב בתש"ח: מבחר שירים וסיפורים שנכתבו בימי מלחמת העצמאות, תל אביב 1989, עמ' 150-151; שלמה טנאי 'ענן שלֵהֶבִיּוֹת', שם, עמ' 183-185; חיים גורי, 'פרדה על החוף', עמ' 247-248; זרובבל גלעד, 'שירים על יונתן', שם, עמ' 88-90; יהודה עמיחי, 'גשם בשדה קרב', שם, עמ' 280.

49 שלומית ריפתין, 'ליל הקרב', בתוך: שירים, עמ' 33. ההדגשה שלי (להלן: 'ליל הקרב').

50 שם, 'בלילה', עמ' 34.

51 שם, 'שיירה צבאית', עמ' 27 (להלן: 'שיירה צבאית').

52 'מגש הכסף' לאלתרמן נכתב מהעורך, ובכל זאת היה לשיר פולחן המקדש את טקסי יום העצמאות. ראו: חנן חבר, 'שירת הגוף הלאומי, נשים משוררות במלחמת השחרור', תיאוריה וביקורת, 7 (1995), עמ' 99-123 (להלן: חבר, 'שירת הגוף הלאומי').

53 חבר עוסק בפרקטיקה הפואטית הנשית ('המהלך הכפול' כלפי החייל המת, או המת-החי), שהוא מציג אותה כתחבולה של משוררות מלחמת השחרור שבאמצעותה הצליחו לחדור בכל זאת אל מרכז הקנון השירי, למרות הדרתן, ראו: שם, עמ' 110-118.

למרות היותה לוחמת, המזוהה עם האני השרה, אין היא ממגדרת את המלחמה, וכל שכן את נוכחותה בה כאישה וכחיילת. ההפך הוא הנכון. בתיאורי לוחמה אלה הראבן חפה מכל התייחסות לנשיותה כשהאני השרה מתייצגת על הרוב בגוף רבים, הנתפס כגברי ממילא. כך השירים 'בלילה' ו'שיירה צבאית', המפרטים את תנועותיהם של הכוחות כ'גוש' צפוף וחסר פנים ('גוש צבאי שתקני [...] / גוש צבא שעבר בלילה') או כשיירה של 'רכב' ('תריסר טרטורים בלילה', 'מתח שחור מתפתל זעם/במנועים'), וכך השיר 'ליל הקרב', המתאר בלשון 'אנחנו' התקפה מסיבית בלי תקווה לבוקר ('ישבנו / והקרב הצטלב מלמעלה', 'הבטנו [...] והנה/לא ירח', 'לא בא הבוקר. לא בא'). עם זאת, שלא כמו בשירים האחרים, מבליח כאן מעין הבזק של 'אני' הממהר להבליע את עצמו ב'אנחנו': 'היכן הייתי [...] ולא יכולנו לאטום אוזנינו, היכן הייתי [...] באולם אבנים ישבנו'.⁵⁴ קריאה זו של 'היכן' יכולה לפרוץ מפיו של כל לוחם הנמצא תחת אש צולבת ומאבד אוריינטציה של זמן ומקום, וייתכן שזוהי קריאתה של הלוחמת השרה. ואכן, לרגע אפשר לשער שזו היא, האני השרה, החורגת מן האנונימיות הנשית שלה, בשמשה פה להלם המשותף של הלוחמים, ובכך כמו מנתצת את 'ההרואיזם' הגברי לכדי אמביוולנטיות של אומץ/חולשה, העזה/חוסר אונים.⁵⁵ אך כאמור, גם קריאה זו של 'היכן' ממהרת להתפוגג, וה'הייתי' חוזר אל ה'אנחנו', מבליע ומטשטש כל 'אני' נשי/גברי, לכדי דומיננטה אנדרוצנטרית גורפת.⁵⁶

הזיהוי, בין האני הנשי ובין האנחנו הגברי במרחב הקרבות, תקף אצל הראבן גם בכתיבתה המאוחרת. למשל, כשהיא מעמידה את דיוקן הלוחמת בסיפור 'שייקספיר', בהופעת גבר/אישה (1970).⁵⁷ סיפור זה פורסם פעמיים. בנוסח הראשון עומד במרכז הסיפור

54 ריפתין, 'ליל הקרב'.

55 לין היגנס, העוסקת בנשים 'כותבות מלחמה' ובאיום שהן מייצרות כלפי הגברים בחירתן לטריטוריה לא להן, בודקת כיצד בעימות שלהן עם חומרים צבאיים מלחמתיים הן נוטות לספר אותם בהיבט כפול ומנוגד: חזית/עורף, ציבורי/פרטי, נשי/גברי וכדומה, ראו: לילי רתוק, 'נשים במלחמת העצמאות', מיתוס וזכרון', בתוך: חנה נוה ועודד מנדה-לוי (עורכים), יום קרב וערבו והבוקר שלמחרת: ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות העברית בישראל (בתוך: דב סדן, מחקרים בספרות העברית, ה), תל אביב 2002, עמ' 287-288 (להלן: נוה ומנדה-לוי, יום קרב וערבו).

56 אנדרוצנטריות (הגבר במרכז): הנטייה להתייחס לגבריות או לגברים כאמת מידה סטנדרטית להתנהגותם הנורמטיבית של בני אדם, לעומת התנהגותן של נשים או נשיות הנתפסת תשליל לה. ראו: Sandra Bem, *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality*, New Haven 1993.

57 שולמית הראבן, 'שייקספיר', רשות נתונה, עמ' 52-57. מירי רוזמרין, בהקדמה לספרה של ג'ודית באטלר, מתעכבת על ההבחנה הבינרית בין תרבות (גבר/טבע (אישה) ובין מין (ביולוגיה)/מגדר (תרבות), שלפי באטלר הן פיקציה, בטענתה כי זהויות גבריות/נשיות אפשר לייצר באמצעות פרקטיקות פרפורמטיביות (מקעים גופניים, תיאוריים, לשוניים), המחקות את המודל הגברי/הנשי האידאלי המדומיין. הראבן, בתקופת ה'אנחנו' שלה, פונה להשתמש בפרקטיקות פרפורמטיביות כדי לספר את עצמה גם בזהויות של מודלים גבריים. ראו בנידון: מירי רוזמרין, 'בין חזרה לשכתוב:

חובש קרבי בשם אורי שהשתתף בקרבות תש"ח בירושלים, ועם פרוץ מלחמה ששת הימים וכיבוש העיר העתיקה הוא שב וחוזר בזיכרונותיו אל הימים ההם. זיכרונות אלה מובילים אותו אל וילה מהודרת בירושלים הערבית, שדייריה ברחו, וקבוצת לוחמים, והוא בכללם, מצאו לנכון לפלוש לשם למנוחת לילה ולעשות בוילה כבתוך שלהם: להשחית רהיטים, לשדוד ולהשתכר ממבחר היינות שבמזווה. בינתיים מסייר אורי גם בקומה העליונה, שם הוא מוצא ספרייה עמוסה ספרים ו'מסלק' לעצמו קובץ של מחזות שייקספיר. 21 שנה לאחר מכן (עם איחודה של ירושלים) מזדקר לפני אורי שמו של בעל הווילה (בדפדוף אקראי בספר טלפונים), והוא ממחר להתקשר אליו ולהחזיר לו את הספר הגנוב.

המשך הסיפור אינו רלוונטי לענייננו; הרלוונטי הוא שיבוצו של סיפור זה בימים רבים, אוטוביוגרפיה. במילים אחרות, כאשר קיבצה הראבן מבחר יצירות ייצוגיות לאוטוביוגרפיה שלה היא בחרה גם בסיפור זה, אלא שהפעם היא מעמידה אותו בגרסה מגדרית אחרת, כלומר בגרסה זו הראבן קורעת מעל פניה את דיוקנו של 'אורי', וחושפת אירוע זה כזיכרון אוטוביוגרפי אישי שלה. ואכן, נראה שהעלילה כמו לא השתנתה: לא מבחינת תיאורי המקום ולא מבחינת פרטי האירוע או פעילותן של הדמויות.⁵⁸ אורי, ששימש חובש קרבי בחזית ירושלים, הופך עתה הראבן החובשת הקרבית, על כל המסמנים שבניסוח הראשון, דהיינו נשק ביד, תיק עזרה ראשונה, תורנויות שמירה על גג הבית, התפרקות בשכרות סוחפת, לרבות הסצנה שהכול 'מתעללים' בה בפסל-אישה העומד במעלה המדרגות. בסצנה זו התיאור מתמקד בקבוצת הלוחמים הסובאים, ובהם הראבן המדווחת על כך בין 'אני' ל'אנחנו': 'אינני חושבת ששתינו הרבה. לא היינו מסוגלים לעמוד בשתייה מרובה. אבל אדי הוורמות קמו אותנו [...] מנשה לא יכול היה לסבול [...] את פני האישה-הפסל שבמדרגות [...] וצייר עליה שפם. הצטרפתי אליו והוספתי כמה פרטים אנטומיים'.⁵⁹

גם כאן הראבן מציגה את עצמה כ'אחד משלנו', לרבות טקס ההגחכה של הפסל 'הבלתי נסבל' המתנהל אל מול מבטו הגברי הזולגני של מנשה. מנשה בוחר להשפיל את האישה-הפסל בהטביעו בה את הקוד הווירילי שלו (השפם), ובכך מעוות אותה למעין סריס (אישה עם שפם), ואילו האני המספרת עוד מנסה לעלות עליו ולהוכיח כיצד היא, כאישה, מסוגלת להיות 'יותר גבר מגבר'. כאמור, הראבן לא רק משפילה את עירומה של האישה-הפסל, אלא גם מוסיפה ומציירת את איבריה הנשיים האינטימיים כדי לשעשע את

ג'ודית באטלר והפרפורמטיביות של הזהות', בתוך: ג'ודית בטלר, קוויר באופן ביקורתי, תל אביב 2001, עמ' 7-20.

58 שני הסיפורים זהים בעיקרם (בגרסה השנייה נוסף רק קטע העומד נבדל בפני עצמו, ובו תיאור ביזה לאור היום של אזרחים ירושלמים) חוץ משמות הגיבורים: 'אורי' כאמור הופך בגרסה השנייה ל'אני המספרת', ובעל הווילה הפלסטיני 'אנטון בישארה' חוזר לשמו המקורי, שהוא 'אנטון עוואד'. הבחירה בשם 'אורי', כהסוואה להראבן, מלמדת על תפיסת הראבן את עצמה כזהותו של מודל הצבר האולטימטיבי המדומיין (בעקבות 'אורי' בשירה של רחל ו'אורי' בהוא הלך בשדות של משה שמיר).

59 הראבן, אוטוביוגרפיה, עמ' 80.

הפרהסיה הגברית. האם בכך הראבן באה להפגין את שוויונה המגדרי, או שמא בהזדהותה האנדרוצנטרית עם החיילים כאן היא מרשה לעצמה להפגין שוביניזם כמותם, ולהזיל אישה באשר היא?⁶⁰

דיוקן כפול זה (אורי/אני-נשי-אוטוביוגרפי) מרחיב את טווח זהויותיה של הראבן כ'אנחנו', וממילא מאפשר את הכללת התייחסויותיה הסותרות והמתחלפות הנוגעות למלחמת השחרור. שהרי אם הראבן פונה בשירי המלחמה שלה להשיג על האתוס הלאומי ההרואי ולמשמע את המאבק על ארץ ישראל גם בנוכחות של פחד וחיים על קו הקץ (כמו המשך לחוויות ילדותה בפולין הכבושה); הנה ב'שייקספיר' היא לא רק מאדירה את הקונסנזוס הלאומי הגברי ואת מנגנוני שליטתו הבלעדית בשדה הקרב, אלא אף נוקטת כל דרך אפשרית להזדהות עמו – אם בפרפורמנס של לוחם, ואם כאישה הנוהגת ומתפקדת בין לוחמים.⁶¹ במילים אחרות, האם בפרקטיקות אלה הראבן באה לערער על ספרות התקופה, המאבחת גבריות ונשיות כשתי פואטיקות ספרותיות שונות, או שמא בהפקיעה את עצמה משרירותיות בינרית זו היא מציעה אלטרנטיבה פואטית משלה, כפי שאבדוק בהמשך הדברים.⁶²

לגלגולם של 'שירי הצל': מיתוס הנערה החיה-המתה

פרק נוסף ב'שירי הצל' הוא התחברותה של הראבן, בשירת ה'אנחנו' שלה, למיתוס של המת-החי.⁶³ מיתוס לאומי זה, שהיה חלק בלתי נפרד משיח ההנצחה של הנופלים במלחמת השחרור ואכלס את שירת הדור באינטרפרטציות שונות (חיים גורי, ע' הלל, א"צ גרינברג

60 במלכודן של נשים, בין 'אני-נשי' ובין 'אנחנו-גברי', עוסקת אורנה ששון לוי בעבודתה כשהיא בודקת את מרחב פעילותן של חיילות בתפקידים 'גבריים'. ששון לוי מצביעה על 'שיח כפול' (ו'מבולבל') בהבניית זהותן המגדרית של חיילות אלה; מצד אחד 'הן משרתות "כמו גברים" ומוכיחות כי הן מסוגלות לעשות כל מה שגבר יכול לעשות', ומצד אחר תפקידן הגברי, המעניק להן רגשות עצמה וייחוד לעומת נשים אחרות, 'חושף אותן להתנשאות ולעוינות כלפי נשים שאינן כמותן'. במילים אחרות, דווקא מוטיבציה זו לשוויון מתנה אותן להתנהגות בדלנית מנשים, ובכך הן סותרות את הרעיון הפמיניסטי הבסיסי של סולידריות נשית. ראו: אורנה ששון לוי, 'כינון זהויות מגדריות בצבא הישראלי', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 199-200.

61 יעל פלדמן, בבדיקתה את יצירותיה של הראבן, ממגדרת את כתיבתה כ'כתיבה אנדרוגינית', ראו: 'פלדמן', 'אנדרוגניות במצור: שולמית הראבן', בתוך: הנ"ל, ללא חדר, עמ' 121-142.

62 לפי ששון לוי, חיילות בתפקידים 'גבריים' מראות בכל זאת עמדה פמיניסטית 'לכאורה', שהרי בעצם תפקודן 'הגברי', במשטר המסמן גבריות ונשיות כשתי ישויות שונות, הן חושפות את השרירותיות העומדת ביסוד ההבניה הצבאית הבינרית, ובכך חותרות תחת הסדר המגדרי המקוטב, שם.

63 חנן חבר, 'הצטרפות נשית אל המטאפורה של "המת החי"', 'ביקורת המיתוס של המת החי ועוד', בתוך: 'שירת הגוף הלאומי', עמ' 103-122.

וראובן אבינועם), התפתח כמנגנון תרפויטי לזעקת השכול של העם שלא השלים עם אבדן בניו. על פי מנגנון זה, הצטייר מותם של הבנים הנופלים לא סופי ולא חד-משמעי, בהשאירו פתח של שיבה לחיים, אם לא כבן פרטי אזי כבן סמלי, במסגרת הזיכרון הלאומי הקולקטיבי.⁶⁴ במילים אחרות, שירת מלחמת השחרור נתנה 'קול' לבנים המתים, כשהיא שרה אותם בגוף ראשון (יחיד או רבים), והם כמו חיים, המשיכו לשוחח אתנו: מספרים את עצמם, דעותיהם, מסריהם ומבטיחים את חזרתם במטמורפוזה שונות. דוגמה מובהקת לכך היא שירו של חיים גורי 'הנה מוטלות גופותינו', שנופלי הל"ה מצהירים בו את שובם 'כפרחים אדומים': 'עוד נשוב, ניפגש, נחזור [...] /תכירונו מייד, זו "מחלקת ההר" האילמת/ אז נפרח עת תידום בהרים זעקת ירייה אחרונה'.⁶⁵

למותר לציין כי עיצובו של מיתוס זה התפתח כמו מובן מאליו כדגם פואטי-גברי, כשרק משוררים-לוחמים אמורים לשמש פה לחבריהם המתים. לא כן אצל הראבן. כמשתתפת שווה בשיח המלחמתי היא מוצאת לנכון גם כאן להשתמש במיתוס זה בדוכבה את קולות חבריה הנופלים, ובה בעת היא משתפת עמם פעולה: כאהובה ('פגישה', 1949); כאחות ('אחי ועשית האוהלים', 1952); וכאחת משלנו ('על נושא אחד', 1953).⁶⁶ כלומר אם השיר ה'גברי' במלחמת השחרור ממקד את המת-החי בתוך שדה הקרב הלאומי, והשיר ה'נשי' בתוך שדה הגוף הפרטי (לפי חבר),⁶⁷ הראבן שרה אותו כמטפורה גברית/נשית בתוך הטריטוריה הלאומית, גם זו של המלחמה וגם זו שלאחריה, דהיינו בשדה העשייה הציבורית. לעומת זאת, לא ניתן שלא להתייחס כאן גם לשיר מוקדם יותר, שאם הטרים את המיתוס אם לאו, הוא נוקט את אותו צו לאומי הרואי של 'טוב למות'.⁶⁸ שיר זה, 'בלדה בפנית הרחוב', נכתב בעצם מלחמת השחרור, ולא זו בלבד שאין הוא עוסק בהחייאת

64 ראו גם: יוחאי אופנהיימר, 'גלגוליו של דגם המת החי בשירת מלחמת העצמאות', בתוך: נוה ומנדה-לוי, יום קרב וערב, עמ' 420-423 (להלן: אופנהיימר, 'גלגוליו').

65 חיים גורי, 'הנה מוטלות גופותינו' (הוקדש לדני מס, מפקד הל"ה, וחבריו), ראה אור לראשונה בקובץ פרחי אש (1949). ראו: חיים גורי, השירים, ירושלים 1998, א, עמ' 93-94.

66 שולמית ריפתין, 'פגישה', בשער: בטאון החטיבה הצעירה, שנה ג (22.12.1949); הנ"ל, 'אחי ועשית האוהלים', אורלוגין, 5 (מארס 1952), עמ' 142-144 (להלן: ריפתין, 'אחי ועשית האוהלים'); הנ"ל, 'על נושא אחד', שם, 7 (ינואר 1953), עמ' 82-83 (להלן: ריפתין, 'על נושא אחד').

67 לפי חבר, האישה המשוררת במלחמת השחרור ביקשה גם היא שליטה על הבן שנפל, במגמה להמיר את המת הפרטי בדימוי הלאומי החי, אך מכיוון שהודרה מהשיח המלחמתי-גברי ומדגם המת-החי (שהיה ייצוג מוכל של גבורה, קרבן שכול ותחייה), פנתה לנכס לה את הבן בפרקטיקות משלה: (א) עיסוק במוות הפרטי, החד-פעמי של הנופל, על הבלטת גופו השסוע, פצעיו ועיוותיו, להבדיל מהנצחתו כ'יפה הבלורית והתואר' בדגם הגברי; (ב) מהמצב הגופני השסוע הזה היא פנתה לבנות מחדש את המת — בלידתה אותו בשנית על דרך ההסמלה, והפעם באופן המאפשר לה לחבור אל הייצוג הלאומי ההגמוני. ראו: אסתר ראב, בת שבע אלטשולר, וחיה ורד, בתוך: חנן חבר, 'שירת הגוף הלאומי', עמ' 114-116.

68 ריפתין, 'בלדת פינת הרחוב', בתוך: שירים, עמ' 14-17.

המת-החי אלא שהוא מחייב את קרבנו, וכן את קרבן הקרובים לו (כאן הנערה האוהבת). הראבן, המזוהה בשיר בדיוקנה של נערה זו, מספרת על מות האהוב, ובעמימות הגבולית שבין חיים למוות, ובסגירתה כל דרך לשוב אל החיים, היא ממשיכה לחיות את המוות ולהמית את החיים.

סיפורו של קרב זה מוצג כתרחיש אפל, שמעצם סיווגו כבלדה מפתח כבר מתחילה עלילה שקצה הטרגי חזוי מראש, כלומר הראבן בחרה במתכוון בז'אנר קודר זה כדי לעצב את תוכני השיר, ובהתאם אף התחקתה אחר מאפייניו הטיפוסיים, כמו דמויות טיפולוגיות (נערה, בחורים), שבלונה של נוף (שביל, ואדי, סלעים) וקונבנציה של פרדה (נערה המלווה את חבריה לקרב).

ברשימה על נשים ביחידות הפלמ"ח מופיע בין היתר תיאור המפרט את תפקידן הביתי-משפחתי של החיילות וכן את היותן מלוות את הלוחמים בצאתם לקרב ('עומדות קפואות', 'שעה ארוכה לאחר שהלוחמים התרחקו [...] אחוזות חלום ותפילה בלב').⁶⁹ גם בבלדה של הראבן הנערה העומדת בפנית הרחוב נוהגת לפי דפוס זה: מתקשה להיפרד מהחיילים החברים, נושאת בלבה תפילה וחלום, אך עמידתה הקפואה משיקה למוות יותר מאשר לחיים: 'היא אמרה: דָּרְכְכֶם לשלום/ולא זזה מפינת הרחוב/כי הַכְּבִיד הַצֵּל על מתניה/כי כבד'.⁷⁰ כזכור, 'צל' במארג הלשוני של השירים מפינת הרחוב אינו רק אפלה או חושך אלא איבוד העצמי, כמו בתמונות השיריות בפולין של ראשית הכיבוש הנאצי שאין בהן עוד דמויות אדם אלא צללים, וקו התפר בין החיים למוות נמחק. כאן שוב עולה אפוא השאלה: מה ל'צל' ול'בחורים' היוצאים להגן על המולדת? ומדוע את הליווי הנשי התומך והדואג ממשמעת הראבן בצל נשי כבד, כמו מקדימה את אבדן הבחורים, ובכלל זה גם אותה? עשרה בחורים מאכלסים סיפור-בלדה זה, וכולם חסרים תווי זיהוי אישי לבד מסימון שְׁעָרָם: תשעה מהם חומי שער והעשירי אדום שער (ייתכן שהאדום מרמז על הקשר הרגשי בינו ובין הנערה: 'דודי צח ואדום'). כאמור, העשרה יוצאים לפעולה,⁷¹ ורק הבחור האדום מוצא את עצמו שורד עם ערב, בעוד תשעת האחרים מחרחרים בגסיסתם. מובן שאין הוא נוֹטָשָׁם. נאמן לצו המוסרי שאין מפקירים חברים בשטח, הוא נשאר לשמור על הגופות ולגרש את חיות השדה המאיימות לאכלם (הצבועים והעורבים). אלא שכאן מופיע צל הרפאים של הנערה מפינת הרחוב, ובהתחברה ללא ניע אל נוף המוות של הנופלים ('שכבו בֶּסֶךְ על הסלע'), היא ממשיכה לנהל את המערכה האבודה, כלומר מכיוון שהקרב כשל ואין

69 'ביקור במחנה פלמ"ח', בתוך: אלמוג, הצבר, עמ' 381.

70 הרכיב החזותי היחיד המאפיין נערה אלמונית זו הוא הצל שעל מתניה. כאן צריך לציין כי בלקסיקוגרפיה של הראבן 'מותניים' בהקשר הנשי באים למשמע חיוניות ארוטית נעה ושמחה: 'חפץ אני בשתי ידי לכייר/תבנית חמה משמש/ועליזה [...] מתנועת כמתני בנות', ראו: ריפתין, 'על נושא אחד', עמ' 83. והנה כאן מותני הנערה לא זו בלבד שאינם נעים, אלא שהם כורעים תחת עומס הצל הכבד.

71 המספר 'עשרה' כמניין של דמויות הוא מבנה מוכר בשיר העם, על הרוכ בהקשר טרגי. אט-אט מתמעט מספר הדמויות בטור אריתמטי יורד, כמו 'עשרה אינדיאנים קטנים' ו'עשרה אחים היינו'.

דרך להיסוג עם הגופות, הנערה מצווה על הבחור הנותר לקחת את נפשו בכפו ולהצטרף אל המתים: 'הוי רעי אדום השער עוד רימון אחד בכיסך/פתחהו ומות לפנות ערב'. גם כאן, להבדיל משירת הגבר הלוחם, אין אצל הראבן כל בידול בין עורף (נשי) לחזית (גברית) או בין חיילים מתים לנערה ספק חיה ספק מתה. לכן כשהלילה קרב והצבועים מתקדמים אל עבר החייל הנותר, הולך ומתעצם כפל נוכחותה בעורף ובשדה הקרב, כשהיא מתריסה באהובה ליפול על הרימון האחרון ולא לזרקו אל עבר הצבועים ('התזרוק רימון בצבועים/רעי אדום השער'). במילים אחרות, נראה שנערת צל זו, למודת מלחמות ומוות, מכירה היטב את האתוס הגברי: ליפול כגיבור בשדה הקרב, ולא לשרוד ויהי מה, ואם הלוחם האהוב מהסס, היא שבה ודוחקת בו לקחת את חייו בידיו.⁷²

הסצנה האחרונה בכלדה שבה ומחזירה אותנו מהשדה אל פינת הרחוב: אל כותרות העיתונים, האמבולנסים, עשר האלונקות, וכמובן אל הנערה שמאז יום הקרב לא עזבה את המקום, וכמו היתה לפסל, משמשת יד ושם' למותם של העשרה ול'מותה' שלה: ('ולא זזה מפינת הרחוב/כי כבד הצל [...]/כבד הצל מלשאת'). נראה שהנערה האמזונית, שציוותה לאהובה למות בשדה הקרב, מצווה את המוות גם לה, כשהעורף והחזית הם אחד. כאמור, ה'בלדה מפינת הרחוב' אינה מקבלת עליה את הקונבנציה המכחישה את סופיותו של הנופל, ומכאן גם אינה פונה להחזירו לחיים או ללדת אותו מחדש.⁷³ לא כן בפואמות של פוסט-מלחמת השחרור. כאן אין הראבן מניחה לנופלים (ולנופלות) להיעלם ולהישכח. עכשיו, בתקופת מעבר קריטית זו מטרוס-מדינה למדינה, היא מתעקשת להחזירם ולהחיותם, והפעם לא כפונקציה של זיכרון לאומי אלא כפונקציה של תיקון לאומי.

היום שאחרי: המהפכה של ה'אנחנו' הנופלים

כאמור ברשימת ביקורת על ספר השירים ירושלים דורסנית (1962), מציין כרמי שהראבן, כפי שהכירה עד כה, פרסמה בעיקר שירה מגויסת שהושפעה מ'הריאליזם הסוציאליסטי' הזכור לא כל כך לטוב.⁷⁴ שירה מגויסת זו, שאליה כיוון כרמי, היו צרור פואמות שהתפרסמו בשנות החמישים: ובהן 'אחי ועששית האוהלים' (1952), ו'על נושא אחד' (1953).⁷⁵ בפואמות אלה הראבן פונה להחיות את הרעים שנפלו במלחמת השחרור, וממילא לשלבם ולהפעילם במציאות הישראלית החדשה, כלומר אין היא מחזירה אותם אלינו

72 בציווי הנערה על המוות יש כאמור מהפנתו של האתוס הציוני ההגמוני, שהרי הראבן, שחיה את הנרדפות היהודית בעת הכיבוש הנאצי, נפעמת ממורשת הקרב הארץ-ישראלית ומחייבת את הגבורה ואת ההקרבה של 'טוב למות בעד ארצנו'.

73 ראו: חבר, 'שירת הגוף הלאומי'.

74 כרמי, 'זיקה'.

75 ריפתי, 'אחי ועששית האוהלים'; הנ"ל, 'על נושא אחד'.

כהבטחה סמלית לחיזוק ולעידוד הסובייקט הלאומי, אלא כפרקטיקה של עזרה ראשונה ומידית להציל את העם במדינה שזה עתה קמה וכבר איבדה את דרכה. אולם לא רק הזדעקותה של הראבן לעזרה ולהצלה מעוררת את הלוחמים המתים.⁷⁶ לדבריה, גם הם אינם מוצאים עוד מנוחה בקברם, ועם התפוררות הערכים המוסריים ההומניסטיים,⁷⁷ שהיו אמורים להתקדש במוותם כמורשת ומופת לעם, מזדעקים גם הם על כי קרבנם היה לשווא.⁷⁸ לפיכך הראבן נחלצת להוציאם מתהום נשייתם ולגייסם שנית, לא רק כדי להתריע על ההדרדרות הסוחפת, אלא גם כדי לייצר את המנהיגות המתבקשת: ללכת אל ההמונים באשר הם, לחשפם לסוגיות האקטואליות הקריטיות, וללמדם מחדש מה זה להיות עם ולאום, בעל אותו מודל אידאולוגי-אידאליסטי ובעל אותן 'תשובות גדולות' וגואלות: 'על הדברים הגדולים/יש להשיב תשובה גדולה יותר/המוות הוא גדול/אך תשובת החיים גדולה ממנו/.../השלום גדול הרבה יותר/.../גדולה ממנו עוצמת העבודה'.⁷⁹

פואמות אלה פורסמו בכתב העת אורלוגין, שנתן ביטוי ספרותי-מודרניסטי לעמדות פוליטיות שמאלניות. אבל לא רק בחוגי השמאל ניתנו ביטויים לאכזבה זו.⁸⁰ רבים מהצעירים, חיילים ומפקדים ששבו מהמלחמה, תקפו קשות את הנעשה, מחו והתרעמו על 'היחד' שהתגלגל לאינדיבידואליזם חומרני, 'הרעות' שנעשתה תחרותיות הישגית, ו'המנהיגות' שלבשה ממלכתיות מזויפת והסתאבה למנגנונים ביורוקרטיים (ראו בנידון את שירי המחאה של חיים גורי וע' הלל,⁸¹ את הטורים הסטיריים של בנימין תמוז ועמוס קינן בעיתון הארץ ואת הסיפורת האלגית-אירונית של אהרון מגד ונתן שחם⁸²). כאמור, גם הראבן, כמו גורי, הלל ואחרים, דחתה את עובדת מותם של חללי תש"ח כסיבה מעכבת

76 ראו בנידון את 'המת החי ככלי לביקורת חברתית', בתוך: אופנהיימר, 'גלגוליו, עמ' 433-435.

77 הראבן מכנה את המאגר המוסרי-ערכי הייחודי לדור תש"ח 'עששית האוהלים'. העששית היא הסמל הארץ-ישראלי האולטימטיבי, שסימן ומשמע את ערכי הלאומיות המדומיינת של דור תש"ח וגיבש אותה סביב מדורות האש תחת כיפת השמים, או מנורות הנפט באוהלים, בשיחות נפש ובהגות שבקול רם אחרי ימי סיור או אימוני צבא מפרכים, ועליה היה מוכן להקריב את חייו, ראו: ריפתין, 'אחי ועששית האוהלים', עמ' 142.

78 האח המת-החי נדהם מהתבהמותם ומחומרנותם של תושבי ישראל החדשה, ובהם אבות שכולים, שהפכו את זיכרון הבנים המתים למקור רווח יוקרתי להתרברב בו, או אחים שכולים, שהעדיפו לדחוק ולהשכיח את זיכרון היקרים להם, כמו היו 'תוית בזמן', או 'נקודה בשטח', שם.

79 ריפתין, 'על נושא אחד', עמ' 82.

80 אורלוגין יצא לאור בשנים 1950-1957, בעריכת אברהם שלונסקי ובהוצאת ספרית פועלים של הקיבוץ הארצי.

81 אופנהיימר מציג את 'הניבוזים' לע' הלל (1956). שם המתים-החיים תוקפים את מדיניות הממשלה 'בשם המורשת הפלמ"חניקית הנבגדת', ואילו ב'כאלומת חיטים' לחיים גורי (1950) הם יוצאים לתקן את עוולותיה של המדינה בהתנפלים על מוקדי הכוח הכלכלי הקפיטליסטי, ראו: אופנהיימר, 'גלגוליו', עמ' 433-434.

82 את הטור הסטירי 'עוזי ושות' כתב לראשונה בנימין תמוז (1948-1949) ואחריו עמוס קינן (1950-1952). בנוגע לסיפורת האלגית-אירונית ראו למשל: חדרה ואני (1954) ומקרה הכסיל (1960) לאהרון מגד, וכן שיכון ותיקים (1958) וחכמת המסכן (1960) לנתן שחם.

לשובם כמנהיגות רעננה ותוססת. בפואמות אלה היא מדוכבת אותם לקולותיהם בנדודיהם בארץ, בישובם עם ההמונים במעברות וביישובים ובחוללם את המהפכה החברתית בישראל של שנות החמישים.⁸³ מהם קולות אלה?

'אחי ועשית האוהלים' היא דרמה שירית בעלת חמישה פרקים, ובכל פרק סדרת מונולוגים הנישאים מפיהן של שלוש פיגורות: האחות, האח והרעים. אחותו של החייל-המת משמשת בתפקיד האני המדווחת, ואת דיווחה היא פותחת בשיבתו של האח-המת הביתה: 'אמא גשי לחלון/הנה בא אחי הביתה/חרוך חמסינים ושותק'. הפגישה עם האם עומדת בסימן האפולוגטיקה: מצד אחד הבן חולק עם האם את לבטיו על שיבתו לחולל את המהפכה הנדרשת, ומצד אחר הוא מתנצל על כי לאחר היעדרות כה ארוכה הוא עוזב אותה שוב כדי למלא את שליחותו זו. האח אכן עוזב, אך האחות אינה מרפה ממנו; וכמו מרים אחות משה, המתייצבת מאחורי הסוף, גם היא עוקבת אחריו לשמרו בדרכים לא דרכים, כדי לספר כיצד צעיר חסר ניסיון, שלא רופד בדגלים ולא ידע לנאום ברבים, מתחבר אל יהודי הגלויות ממזרח וממערב כדי להעמיד אתם בית לאומי ראוי יותר.⁸⁴ הקריאה שלו להם היא: 'הוי גולו אבן הר'.

לצד האחות נשמעים כאמור קולו של האח (בלשון אני), וקולותיהם של רעיו (בלשון אנחנו) המציפים כמוהו את המחנות והמעברות, כדי לשנן ולתרגל את העשייה הארץ-ישראלית כאתוס של אחריות, מסירות ואכפתיות. ואכן, המהפכה של המתים-החיים נוסח הראבן היא מהפכה עממית הצומחת מלמטה, ופועלת למטה, שלא כמו אצל גורי, שם המתים-החיים באים לעשות חשבון עם המרוממים מעם ('השועים' ו'הפחות' כדבריו). כאן יש להוסיף כי המתים-החיים גם אינם מתנתקים מעברם, והאח ורעיו, סיירים שנפלו בערבה, חוזרים אליה להשביע את 'אלוהי הסיירים' להמשיך לשמר את 'האמת' שלהם, גם בעת שמרחבי הערבה ייהפכו לנורמליזציה של חיי שגרה: 'שמור על אַמיתנו/אמת דרכים בערבה/ [...] אמת של זכרונות הָהרים/אמת של רעות ונדוד ונדוד ועָשָׂה/ [...] אמת של פְּנֵי רעים נוגהים דומם'.⁸⁵

סגנונה המטפורי המרומז של הראבן, העמוס אפוריזמים של הדור וסמליו, מאפיין גם את הפואמה 'על נושא אחד'. גם כאן קולות של ה'אנחנו' משתלטים על קולות ה'יחיד', וכמו ממשיכים את ה'אנחנו' של 'נושאי העשית'. אלא שבפואמת 'העשית' ה'אנחנו' מציגים את עצמם כאדריכלי העם והארץ, שעניינם להכשיר את הלכבות הכבוים ולהדביקם במינוף הלהט של לבנות ולהיבנות, ואילו בפואמה 'על נושא אחד' הם מופיעים

83 הראבן הכירה את ישראל של שנות החמישים גם מן השטח, ראו לעיל הערה 16.

84 'אחי לא רופד דגלים/אך הבוקר כולו דגל/אחי לא למד לנאום/אך למד לדבר כאבן/ומידברו קשה ומזוות/אחי לא נחבא ברחמי חדרים/אך ללמד ללכת לאופק/ולחזור/.../שָׁמַע סיפורו האדום של בחור מאירופה/.../ סיפורו הצהוב של נְמַלֵּט מתימן/.../ סיפורו השחור של פליט חרב עירקית', בתוך: ריפתי, 'אחי ועשית האוהלים', עמ' 143.

85 שם, עמ' 144.

כאדריכלים של השלום,⁸⁶ כשהתשוקה ליום-יום שקט ומרגיע היא התשובה האחת למוות ולמלחמה: 'רעים/הנה יושבים אנחנו/אל השולחן בערב/ומהבילה צלחת/וערפילי פטפוט/ לא רחוקה הדרך בין כוכבים וְאָרֶץ/החלומות עימנו/לא בְּשָׁחֲקִים יוֹפְיִים', וכן: 'אמרתם מוות/אמרתם מלחמה/ראינו את הבית הנבנה/...]. חולות המֶשֶׁק בדרום/שיר הורים נִגְהַ מִשֶׁם בִּזְרוֹרִים/...]. רעיה שקטה פָּרְסָה דְּבָרֶיהָ לְאִשָּׁה/עַם לַחֵם לְשׁוֹלְחָן', לפיכך גם אם 'אמרתם מוות/אמרתם מלחמה/ואנו — תשובתנו בְּשָׁעֵרִים'.⁸⁷

כאמור, ה'אנחנו' המתים-החיים הם נושאי הדגל של 'הלאומיות המדומיינת' החדשה, החובקת ומכילה בכוח היחד הגורף את פני החברה הישראלית על עדותיה ומגזריה: ותיקיה ועוליה, הוריה וזקניה, רעיותיה ובעליה, מתכנניה ועובדיה. ללמדנו שגם אלה העושים במלאכה בקול ראשון 'אני', אינם באים להדגיש את הייחודי שבהם ('שיר הקדר', 'שיר האדריכל', 'שיר הרעיה'), אלא את המשותף והתורם דווקא. לפיכך גם אם אפשר לזהות את קולה של הראבן מאחורי מסכות האח ורעיו,⁸⁸ הרי הוא הולך ונבלע עם הרבים, וכמו בשירת מלחמת השחרור, שהיא לוחמת בה בין הלוחמים, כך בשירת פוסט-מלחמת השחרור — שהיא פועלת בה בין החולמים: 'הודיעו בְּרַבִּים עוֹצְמַת הַחֲלוֹם/ שָׁדְרוּ בְּמִבְרָקִים בְּהוֹלִים [...]. נשמע הלילה בְּבִירוֹר/בְּכָל מַחְנוֹת/אֵת הַדְּבָרִים הַגְּדוֹלִים'.⁸⁹

בריאיון שערך יעקב בסר עם שולמית הראבן בראשית שנות השבעים הוא ביקש לעמוד מקרוב על הזיקות ביצירתה שבין 'יצירה' ל'חברה'. על כך ענתה הראבן: 'השירים שלי כתובים מתוך נקודה של בידוד. הסיפורים הם יצורים חברתיים'.⁹⁰ לא כן קורפוס שיריה בעשורים הראשונים לכתיבתה. כפי שהראיתי לעיל, שירים מסוף שנות הארבעים והחמישים התחברו לא רק 'מתוך נקודה של בידוד' אלא כ'יצורים חברתיים' לכל דבר. כך שירי הקרבות במלחמת השחרור (שירים מפּינת הרחוב), כך פואמות המחאה החברתית-פוליטית של שנות החמישים, וכך גם שירי ירושלים דורסנית, שאמנם הם עוברים שידוד מערכות של התכנסות עצמית וכתיבה מאופקת יותר, אך גם שם נמשך השיח עם סיטואציות

86 'את החֶמֶד הטוב יצאתי לבקש/ואת רְעִי פגשתי מלקטים בדרך/והולִיכְתָנוּ דרך מבטחים [...]. אל גדלותם של הדברים./את השלום חפצתי לְכַיֵּר בשתי ידי'; 'צחוק מדרגות לו [...]. קריצה של תריס קוֹנְדֵס [...]. מַחְסָה האנשים/מְעוֹז האנשים/בְּאֶרֶץ השלום הירוקה', ריפתין, 'על נושא אחד', עמ' 82-83.

87 שם, עמ' 82.

88 כמו אורי הלוחם ב'שייקספיר', הראבן מספרת את עצמה באמצעות המונולוגים של האח המת-החי ('שירו של אחי', 'תפילתו של אחי', מתוך: 'אחי ועשית האוהלים', עמ' 143-144); ואכן, כמו האח המת-החי, ארגנה הראבן בראשית שנות החמישים את מעברות העולים בדרום, מציאות שהיא מתארת אותה במימאר 'במעברות', ראו: הראבן, אוטוביוגרפיה, עמ' 95-104.

89 הראבן מכנה את המעברות 'מחנות', ואת מנהיגי העם — 'שומרי מחנות' ו'חולמים': 'הנה שומרים אנו משמרת לילה במחנות/ובלשון הנשרים לוחשים [...]. כי עוד מעט ויידרשו החלומות', שם.

90 יעקב בסר, "לשיר מגבלה: נולד במשפחת המילים", שולמית הראבן, בתוך: הנ"ל (עורך), שיח משוררים: על עצמם ועל כתיבתם, תל אביב 1971, עמ' 81-90.

חברתיות-לאומיות, כמו הניצחון 'העגום' בדרום שלאחר מבצע קדש או המסעות הטרגיים לפְּטָרָה.⁹¹ במילים אחרות, הראבן לא ויתרה מעולם על העמידה בשער ('תשובתנו בשערים'), ואת מעורבותה הציבורית והשיח הביקורתי שלה היא ניווטה מהשירה לסיפורת, למאמר הפובליציסטי ולמסה. ז'אנר חלופי זה, שהראבן החלה בו בהיותה עיתונאית בעל המשמר של שנות החמישים, הלך והתפתח בעשורים הבאים בפרסומיה במעריב, בידיעות אחרונות ובהארץ, וכונס בארבעה קבצים: תסמונת דולסיניאה, 1981; משיח או כנסת, 1987; עיוורים בעזה, 1991; אוצר המילים של השלום, 1996. שפעה זו של מאמרים, שהגיבו תמיד בלהט ובאכפתיות על ענייני הכאן והעכשיו, העלו שוב ושוב את גלגולי הנערה (לוחמת, חובשת, רעה, שומרת), שהמשיכה להיות מעורבת בציבור ולהשמיע את דעותיה, את השגותיה ואת ניסיונותיה כדי להורות, לתקן ולהוכיח.⁹²

מ'האנחנו' אל 'האני': זהויות האור כנשיות ילידית

כזכור, נוכחיות צל/אור אכלסו את הקובץ שירים מפינת הרחוב, כששירי האור מתפרצים אל שירי הצל, ולהפך, בהשתלכם על דרך של ניגודי תכנים, פיגורציה של לשון ואקלימיים תרבותיים (ורשה/ירושלים).

הנהרה זו של אור עצום ורב מציבה את הכותבת, שגדלה במזג אוויר מעונן ואפרורי, מוכת סנוורים והלומת נופים, מתקשה להכיל את המראות הפתוחים והגלויים מאופק אל אופק,⁹³ ופונה לפרוס את החוויה המרחבית הזאת למנות קטנות של סביבה קרובה. כך היא משחילה את אור הצהריים על חוטי רקמה, 'אני טוֹנָה חוטי משי וזהב מְפֹז קַרְנֵי צהריים',⁹⁴ מציירת את עדת הצפורים על 'ענף הברוש' כ'חוגה בודדה',⁹⁵ ואילו את הַבְּשֻׁלוֹת השופעת של פרות הקיץ היא ממקדת בשמלתה המוכתמת של ילדה הנוגסת 'שזיפים שזיפים כחולים מרוב אודם'.⁹⁶ אלא שבקיטוב גאוגרפי זה שבין ורשה לירושלים לא רק האור ומרכיבי הנוף

- 91 הראבן, 'חנוכה תשט"ז', ירושלים דורסנית, עמ' 33-34; 'מסע אל סוף הצמאון', שם, עמ' 54-58.
- 92 כדאי לשים לב לעטיפות ספריה של הראבן, ובעיקר זו של תסמונת דולסיניאה, שללא ספק עוצבה על פי הצעתה. על העטיפה קולאז' שפרטיו הם: מעבר חצייה (פסים שחורים לבנים) המצטייר גם כמחסום צבאי; חתך עליון של פני אישה (שלה זוג עיניים בעלות מבט בוחן וחמור); דף קרוע מספר איוב, ובו פסוקים מפרק יב המתערככים באלה מפרק יג ('יִעַן אִיּוֹב וַיֹּאמֶר אֲמַנָּם כִּי אֶתֶם-עֵם וְעַמְכֶם תָּמוּת חֻקְמָה שְׁמַעו־נָא תוֹכַחַת י'), כלומר קולאז' זה הוא ייצוג של קודים מובילים במגוון התכנים של הראבן: נשיות, צבאיות גברית, חציית גבולות ודברי תוכחה של אישה בשער.
- 93 צבי לוז, בדיוניו בשירתו של ע' הלל, מכנה את ההתגלות אל אופקי הנוף הארץ-ישראלי וצבעיו בשם: 'הלם הנופים'. ראו: צבי לוז, שירת ע' הלל: מונוגרפיה, תל אביב 1996, עמ' 18.
- 94 שולמית ריפתין, 'משחק זהב', בתוך: הנ"ל, שירים, עמ' 8 (להלן: ריפתין, 'משחק זהב').
- 95 הנ"ל, 'רגע עירני', שם, עמ' 9.
- 96 הנ"ל, כתמי שזיפים', שם, עמ' 13.

משתנים (ברוש, ים, מרפסת, גגות) אלא גם הלוך הרוח. הלוך רוח של היסטוריה חדשה (ממלחמת העולם השנייה אל מלחמת השחרור) וממילא אל אקלים נפשי משוחרר שאין בו עוד פחד מִשְׁתַּק או מתח נרגז, אלא צחוק טבעי הסוחף את הכול: 'ובסלי תגרנית/אשכול ענבים מתפקע מצחוק',⁹⁷ 'מפל אבן כבד ועֶצֶל/נִתְּלָה מעל לְהָדִים/של צחוק מדרגות',⁹⁸ 'ונוטף העסיס עֲלֵי שֵׁשׁ חם מזג/ [...] וצוחקת הבת האוכלת נחפזת'.⁹⁹

יתרה מזו, שירי האור מתקבצים כאן לסדרה של שירים שעניינם הפולחן הפגני הקדום שידעה הארץ הזאת, פולחן השמש של האלה עשתורת. במרכז הסדרה 'מקדש השמש', והאני השרה, המציגה אותו, מצטיירת בשתי דמויות: דיוקנה של הכוהנת המנהלת את טקסי עשתורת ('קטע של קיץ')¹⁰⁰ ודיוקנה של נערה קטנה המשרתת במקום ('מדרגות מקדש השמש').¹⁰¹ מעניין לציין כי מכל המודלים הנשיים, הקדומים והעכשוויים, בחרה הראבן לשיר באמצעות עשתורת (אלת היופי, התשוקה, הפריון והמלחמה) את אור הצהריים הקיצי הארץ-ישראלי. אמנם במיתולוגיה הכנענית עשתורת היא אלת השחר, אך הראבן, המרשה לה חופש יצירתי (אָרְס לִיצְאוֹם), מכתירה אותה אלת השמש, ואולי מצאה לכך ביסוס בספר ירמיהו (מד יח), שם עשתורת מכונה 'מְלַכַת השמים', וממילא גם השמש. בשיר 'קטע של קיץ' הכוהנת (המכונה כאן 'עשתורת') מתקדשת במעמד ארוטי פולחני, שהיא מחוללת בו את תשוקותיה באמצעות עלם שמימי ('חובקת ראש שחק כחול וצעיר'), וכך 'כבדה מאוד מנשיקות ומְקִיץ/פזורת שער/חֲמַת אצבעות' היא מתפרסת נינוחה ל'שנת צהריים כבדה ולבנה'.¹⁰² הכבודות של חום הצהריים, כמו כובדה של המיניות השבעה, מציגה שירת נשים ארץ-ישראלית שלא ידענו כמותה עד אז; שירה חופשית ונועזת, שכמו מגשימה את ציוויה של הלן סיקסו לכתוב את היצירה הנשית באמצעות הגוף הנשי: 'נשים הם גוף [...] מדוע אֵינך כותבת. כתבי. הכתיבה היא בשבילך. אַתְּ בשבילך. גופך הוא בשבילך. כתבי אותו'.¹⁰³ ואכן, חטיבת שירים זו נכתבת, הן באמצעות הגוף החושי ('שירי האור') הן באמצעות הגוף המיני ('שירי עשתורת'), בתארה את הסצנות הארוטיות בטקס הנחשף לאור היום בחלל פתוח ובחלקי גוף נשיים/גבריים או בהסמלתם.¹⁰⁴ למשל, טקס האהבה מציג כאן חלל של מקדש, שבמרכזו עמוד שיש המזדקף כפאלוס אדיר מוצף

97 הנ"ל, 'צהריים', שם, עמ' 18. ההדגשה שלי.

98 הנ"ל, 'בניין', שם, עמ' 25. ההדגשה שלי.

99 הנ"ל, 'כתמי שזיפים', שם, עמ' 13. ההדגשה שלי.

100 הנ"ל, 'קטע של קיץ', שם, עמ' 24 (להלן: ריפתין, 'קטע של קיץ').

101 הנ"ל, 'מדרגות מקדש השמש', שם, עמ' 35-39 (להלן: ריפתין, 'מדרגות מקדש השמש').

102 הנ"ל, 'קטע של קיץ', שם.

103 Helene Cixous, 'The Laugh of the Medusa' (translated by Keith Cohen & Paula Cohen), *Signs: Journal of Women in Culture & Society*, 1, 4 (1976), p. 875-893 (hence: Cixous, 'The Laugh')

104 להבדיל מדימויו הסטראוטיפיים של הגבר את האישה, היודע לתארה כמפלצת (כמו ה'מדרחה'), ואת מיקום פעילותה הטבעי באזורים אימתניים של 'חשכה' ו'תהום'. ראו: שם, עמ' 885.

שמש' ו'אֵילִם' ולרגליו עשתורת 'ענקית', המשלבת גם את המסמן הפאלי (האילם), לשדר את עצמת עינוגיה כמו מעבר לשפה.¹⁰⁵ השיר הוא בעצם שיר היזכרות, הפותח וסוגר במילים 'הייתי עשתורת' ו'שכחתי מְתִי', וכמו מעלה מימים עברו חוויות של כוהנת מתבגרת, הממשיכה להדהיר את זיכרונותיה אל מרחקי זמן ואור של ילדות: ילדותה של אישה ועימותה עם 'העשתורת' שבה.

לא כן סדרת השירים 'מדרגות מקדש השמש, משירי הכוהנת הקטנה' המציבה במרכזה נערה הנרתעת מתפקידיה בפולחן זה של גבר/אישה, וכל שכן בפרהסיה שלו לאור השמש: 'על מדרגות המקדש [...] שערותי פזורות וחמות/ואתה מְשַׁחַק בְּךָ על השיש [...] /מדוע לא הינחת לי [...] עד מות השמש'.¹⁰⁶

ואכן, ב'קטע של קיץ' ניצחה כוהנת העשתורת על פולחן האהבה בבטחה ובסמכות, ואילו ב'מדרגות מקדש השמש' הכוהנת הקטנה דוחה כל טקסיות ארוטית, ואף כי שערותיה 'פזורות וחמות' ומקרינות מיניות, היא ממשמעת כל מגע עם גבר בבחינת מוות (וכדבריה שם: 'עד מות השמש'). סדרת הכוהנת הקטנה מקיפה ארבע פואמות, שהראבן מנהלת בה שיג ושיח עם הליכי הניכותה הגופנית-סקסואלית כצעירה מתבגרת. על דרך המטפוריקה הכנענית היא מגלה אפוא בספר ביכורים זה את בשלותה הקיצית, השמשית, אך עדיין מְשֶׁהה בביקורתיות את פולחן הארוס ואת מקומה בו. ואכן, כבר בפואמה הראשונה הכוהנת הקטנה מנסה לברוח מהגבר אל השינה ואל החשכה המכסה כל התערטלות,¹⁰⁷ אך ללא הצלחה: הגבר תובע אותה בצהרי היום ולאור השמש, ואילו הנערה חותרת בכל דרך להתנער מכיבושו אותה כאובייקט ומהכפפתה לרצונו בכוח. נראה שבהיותה נערה המודעת לעצמה ולגופה היא מסרבת למוסכמותיה של החברה הפטריארכלית לפעול כ'עבד' למינה (בלשונה של סימון דה-בובאר), ומחליטה לברוח אל חירותה, ולו המדומה והזמנית.¹⁰⁸ טוריל מוי, בקריאתה את דה-בובאר, מנסה לחלץ מתוך האנטומיה הנשית נוסח דה-בובאר 'את המקום בו התשוקה של הגוף הנשי מתיישבת עם חירות'.¹⁰⁹ הכוהנת הקטנה מחלצת את תשוקתה באמצעות צל גופה הבורח ('צלי לְקַחַת מַמְנִי/ולא תחזיר'), כשהיא מתמרנת מסלולי מילוט מהגבר הרודף. כך קורה בפואמה השנייה, שם היא מנצלת את יתרונותיה

105 הראבן כמו מנסה לייצר כאן שפה 'פאלית' נשית, שלא כז'אק לאקאן, שטען בהרצאותיו (1973), שככל שעונג (Jouissance) הוא מיני – הוא פאלי, כלומר ללא כל זיקה אל ה'אחר' כפי שהוא. יוצא אפוא שגם אם אישה חווה Jouissance, אין היא יודעת עליו דבר, כי אין לה שפה נשית המתרגמת את הסמלי. ראו גם: נעמי אלון, פוליטיקה של גוף: קריאה פרפורמטיבית של בובאר, קריסטבה ובטלר, תל אביב 1998, עמ' 57-59.

106 ריפתין, 'מדרגות מקדש השמש', עמ' 35.

107 'כל הבוקר ישנתי בצל [...] עד שבאת מולי בצרהיים/בקצה צלי לעמוד/רעד עבר לכל אורך הצל [...] /מדוע לא הנחת לי [...] /מכורבלת', ריפתין, 'מדרגות מקדש השמש', בתוך: שירים, עמ' 35.

108 Catriona Macjenzie, 'Simone de Beauvoir: Philosophy & /or the Female Body', 108 *Feminist Challenges: Social & Political Theory*, Carole Pateman & Elizabeth Gross (eds.), Sydney 1986, pp. 144-156

Troil Moi, *Simon de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford 1994 109

ככהנת שמש ובורחת לשמים. אך הגבר ממשיך לארוב לה למטה ('שמש הייתי וחושך סגול/אָרָב וחיכה לְרִדְתִּי'),¹¹⁰ ו'הצפורים הקטנות' מקוננות עליה מלמעלה. במילים אחרות, הראבן, בדמות הכוהנת הקטנה, מתרגמת ציד אישה זה כמאבק בין גבר/אישה, רודף/נרדף, חושך/שמש, אך גם גשמיות/רוחניות.¹¹¹ שהרי בשעה שהגבר הכוחני רודף אחריה להכניעה כאובייקט למלא אחר גחמותיו ואביונותיו, האישה מזדנקת מגשמיותה, ולמרות קרבנותה מתעלה להיות כוהנת בעלת תשוקה רוחנית טרנסצנדטלית, החוֹנָה ארציות ושמימיות כאחת.

סדרה שירית זו מעמידה את הראבן כצעירה מורדת, המיטלטלת בין גוף לרוח, חופש וגבולות, ומעוררת את התהייה לא רק בנוגע לתעוזתה השירית, אלא גם בנוגע לתעוזתה החברתית-רעיונית. שהרי על רקע הפוריטניות החינוכית של ארץ ישראל העובדת, שאליה השתייכה הראבן פוליטית ותרבותית היא בוחרת לשאול את שאלותיה באמצעות התרבות הכנענית הפגנית דווקא; תרבות, שהטקסטים המקראיים הקדומים הוקיעו אותה, והיא המשיכה להיות דחוייה וזרה אנטי-יהודית ואנטי-לאומית גם במסגרת התחייה הציונית בארץ ישראל. תהייה נוספת: מדוע הראבן בוחרת לבדוק את נשיותה בסצנות מיניות חושפניות דווקא ('פורנוגרפיות' בתפיסת אותם ימים), כשהיא מזהה את עצמה עם העשתורת הנתפסת כקדושה ועם הכוהנת הקטנה הנאבקת על בתוליה.

התייחסות זו שלה לתרבות הכנענית האלילית, בשנות הארבעים, מתחברת כמו מאליה לתנועת 'הכנענים' ('העברים הצעירים') שנסקה בשנים ההן בהנהגתו של המשורר וההוגה יונתן רטוש. תנועה רעיונית אינטלקטואלית זו חתרה להקים בארץ 'עבריות' חדשה, כשהטריטוריה ההיסטורית של כנען העתיקה (והמרחב השמי כולו) העמידה קווי מתאר בהגדרתה ובמהותה כלאום, כמדינה וכתרבות מתחדשת. עמוס קינן מספר כיצד התוודע אל הכנענים ואל חרושת השמועות אודות טקסיהם הפולחניים:

ב-1945 קראתי את חופה שחורה של רטוש [...] לא ידעתי בדיוק מה זה כנענים. אף על פי ששמועות התהלכו אז בארץ [...] [על] פלוגה וו' של הפלמ"ח, שהיתה פלוגה ירושלמית, והאשימו אותה כנגועה בכנעניות. אמרו על הפלוגה הזאת שהיא עורכת פולחני עשתורת [...] סיפרו גם מי היתה העשתורת, ומי המחוללים מסביבה בהכשרה.¹¹²

110 ריפתיך, 'מדרגות מקדש השמש', עמ' 37.

111 בפואמה הרביעית נמשכת רדיפה זו, אלא שכאן הכוהנת הקטנה מצליחה למצוא לה מחבוא מהגבר הצייד, ואף מרשה לעצמה לצחוק לו: 'צחקתי לך אוֹרֶח/לא אקום לקול קריאתך בַּגְּנִים'. הצחוק ה'נשי' אצל סיקסו (בלשונה 'צחוק המדוזה'), הוא כידוע קריאת הקרב של האישה; צחוק המגביר ומחזק אותה כנגד כל המלכודות ההרסניות שהגבר דוחף אותה אליהן, ראו: Cixous, 'The Laugh', p. 877.

112 דן עומר, "'והכנעני אז בארץ'", עדותו של עמוס קינן בשיחות אפריל/מאי 1976, פרוזה (אוגוסט-ספטמבר 1977), עמ' 4; חיים גורי, הספר המשוער, תל אביב 1971. שם מזכיר גורי דמויות 'מיתיות' מהפלמ"ח שנסחפו לפולחנים הכנעניים, ובהן נערה בשם ביריניקי שמילאה את תפקידה כ'עשתורת'.

נראה שגם חברי תנועת 'השומר הצעיר' בירושלים, שעמה נמנתה הראבן, התוודעו אל 'שמועות' אלה, ואל שיריו של רטוש בקובץ לעיל (1941). אכן, טביעת אצבעותיו של רטוש ניכרת היטב בשירי האור של הראבן.¹¹³ בשירים אלה הראבן מנהלת שיג ושיח גם עם שירי העשתורת שלו, מתחקה על כליו הפואטיים, ובה בעת מטעינה בהם את השגותיה שלה כאישה וכמשוררת.

עם זאת, שאלתי בעינה עומדת: האם אותגרה הראבן מהכנעניות שהיתה הלך רוח אופנתי צעיר ובוועט, והפולחן הפגני ה'נשי' הוא ביטוי פרובוקטיבי להתחבר באמצעותו אל שוליות אסורה ו'נגועה' (כדבריו של קינן), או שמא פולחן זה עונה על צרכים אישיים פסיכולוגיים של צעירה-עולה שעדיין מרגישה לא שייכת ומחפשת בדרכים משלה להשתחרר מן 'הצל' הגלותי אל זהות ארץ-ישראלית של 'אור'.

ואכן, זהות האור מסמנת את המהפך מ'אנחנו' ל'אני', בסוגיית הזהויות של הראבן. כזכור, בהקדמה לימים רבים: אוטוביוגרפיה ציינה הראבן כי בנקודות זמן שונות בסיפור חייה 'זהה האני עם האנחנו', 'ורק כעבור ימים רבים שב אדם אל עורו שלו'. בדיון כאן עסקתי עד כה בשירי 'הצל', שלשון השיר שלהם היא לרוב לשון הרבים, ואם מופיע גם ה'אני', הוא בא לשקף ולזהות את עצמו עם ה'אנחנו', בעיקר במצבים קולקטיביים קריטיים (השוואה, מלחמת השחרור והמשבר של יום ה'קטנות שלאחריה). אלא שכאמור, בצד שירי 'הצל' מחלחלים גם שירי ה'אור', שצהלת הקיץ המצטלצלת בהם מנערת כל זהות של 'יחד', ובלשון חווייתית ואישית מאוד של נערה-עולה, היא מתעקשת לגלות את הארץ באופן אינטימי ('אני טונה חוטי [...] זהוב מפז קרני צהריים'),¹¹⁴ להתחבר אליה כפי שהיא רואה לנכון ('כשמש חמה ולוטפת עורי וידי זהובים'),¹¹⁵ ולייצר את עצמה בעצמה בחיפוש אחר זהויות-אני משלה. מה טיבן של זהויות-אני אלה?

על פי טקסטים שיריים ראשוניים (שירים מפּינת הרחוב) וכן על פי כתבים ספרותיים ופובליציסטיים מאוחרים יותר, היה אפשר לצפות כי הזהויות ה'נשיות' שביקשה הראבן להשתייך אליהן ולהתמייך בהן היו וריאנטים על דיוקן 'הצברית';¹¹⁶ דהיינו צעירה, אשכנזייה, בת הארץ, פרי החינוך הציוני הסוציאליסטי, שהאקולטורציה העברית החדשה, ובכלל זה האתוס הילידי של דור תש"ח, מאפיינת אותה. ולא היא. בדיקה דקדקנית מלמדת

113 ראו את השיר 'רְוּה עורי': 'רווה עורי מְטל אצבעותיך/אצבעותי/נוגנות על בשרך/ [...] אני נישאת בין אור וצל/ וצל – / הגידה דוד/מדוע ברכתך/לא תלווה עשתרת/ הבתולה' או את השיר 'עֲדָנִי דוּד': 'יָסוּב/גִּלְגַּל תְּכוּל כְּחֶרֶב/כִּיפַת שְׁמַיִם/ [...] מְלוּא הָאָרֶץ/בַּת אֵלִים עֲשֶׂתְרַת/ [...] כִּי – /אֵלֶף הַנְּשִׁים לְהַרְמוֹנֶךָ/וְאֵלֶף הַנְּשִׁים/ – בְּרַחֲמַי'. ראו: יונתן רטוש, 'רווה עורי', יוחמד, תל אביב 1952, עמ' 75-76; 'עֲדָנִי דוּד', שם, 73-74.

114 ריפתין, 'משחק זהב'. ההדגשה שלי.

115 שם.

116 יפה ברלוביץ, 'בחיפוש אחר דיוקן הארץ ישראלית בספרות הנשים בתקופת היישוב', ביקורת ופרשנות, 34 (2000), עמ' 91-113; הנ"ל, 'ספרות היבשה האבודה, או מאין צמחה הצברית', מעריב, ספרות וספרים, מוסף ערב יום כיפור, 26.9.2001, עמ' 25.

כי הראבן מתעקשת, כבר מלכתחילה, לעקוף את הדיוקן הנשי הצברי ולזהות את עצמה בדיוקנאות אלטרנטיביים של ילדיות נשית ארץ-ישראלית אחרת. כלומר זהות ה'אנחנו', שזוהתה לעיל כתפיסה מהותנית ומקובעת, הפנתה מקום גם לדינמיקה של זהויות האני (התפיסה המבנה, הקונסטרוקטיבית), כשבאינטראקציה שלהן עם משתנים חברתיים ועם הקשרים תרבותיים, עוברות שינוי מתמיד של התהוות.¹¹⁷ במעקב אחר הזהויות המשתנות אצל הראבן מצאתי לנכון לעסוק בשלושה ייצוגים תרבותיים של דיוקנאות נשים, כל אחד מהם מציע זהות טיפולוגית של 'אני נשי' מקומי, ובאמצעותו הראבן בוחרת לבדוק את עצמה באלטרנטיבה ילידית נוספת. הדיוקנאות הם כאמור 'עשתורת', וכן 'בת העדה הספרדית' ו'הלבנטינית'.

עשתורת

עיצוב הסובייקט, קובע פרידריך הגל, נעשה בעימות ה'אני' עם המנוגד לו. כך גם סימון דה-כבואר, שהתיקה דפוס הגליאני זה בכואה להגדיר את הנשי (האחר) אל מול הגברי (ההגמוני),¹¹⁸ כך גם הראבן, המבנה את הסובייקט הנשי הארץ-ישראלי שלה, לא אל מול היליד ההגמוני, אלא אל מול הילידה ההגמונית – הצברית. כאמור, הראבן בחרה לדחות את הנוסחה הבינרית של כור ההיתוך או (פליטה מהגרת גלותית אל מול צברית מקומית שורשית), וכדוברת עברית מבית ובעלת השכלה אירופית, התנערה מהסטראוטיפ של 'פליטה' כמו גם מהמודל האולטימטיבי של 'צברית', והזדהתה עם מודל ארכאי-נשי אותנטי למקום – 'עשתורת'. 'הייתי עשתורת – שכחתי מתי/כבדה מאוד מנשיקות ומקיץ' היא מספרת את עצמה כאישה קשישה שידעה טוב בחייה, אך גם כצעירה המסרבת להתבגר ומתפעלת את המקדש כמגרש משחקים לבני גילה: 'כל היום רצנו באולם ובגן/ את כל עמודי המקדש להקיף/ על המזבח שיחקנו לנו/ במצלתיים דפקנו בכוח'. לפנינו שני ייצוגים נשיים, שבאמצעותן מספרת לנו הראבן את עצמה בטרנספורמציה אוטוביוגרפית חדשה, אוטוביוגרפיה המוחקת ממנה כל זיקה לפרק חייה בוורשה היהודית, יולדת אותה מחדש במולדתה העברית המקורית, ומקדימה בתרבויותיה וקדמוניותיה את העכשוויות הלאומית של יהודיות וציונות. במילים אחרות, באמצעות אוטוביוגרפיה נשית-כנענית זו הראבן מצליחה להפקיע את עצמה מהתיוג הטיפולוגי הדחוי של 'עולה חדשה', ומיישירה מבט אל הצברית, כילידה מול ילידה, ואולי אף יותר מזה. שהרי הראבן, הכוהנת במקדש עשתורת, רק מעצימה את ייחודה בתור סובייקט נשי ארץ-ישראלי, והרטרוספקטיבה התרבותית-שמית כמו ממזערת את הסובייקט הנשי-צברי על הלאומיות הדוגמטית שלו.

117 ראו לעיל את הדיון בסעיף א ואת ההערות שם.

118 Simone de Beauvoir, 'Introduction', in: H. M. Parsheley (translated & edited), *The Second Sex*, New York & London 1952, pp. xiii-xxix

ואכן, שלא כנרטיב הנשי היישובי המעשי, שעיקר מגמתו הבנייתה של 'עבריייה חדשה' כחזרה אלמנטרית לחיי טבע ועבודה, המקדש של עשתורת מתייצב כהאדרה של תרבות נשים מסוגנת ומהודרת, המשלבת את טקסיה ואת פולחניה גם בעושר יצירתי-אמנותי של מחול, שירה ונגינה.

הילידה בת העדה הספרדית

בשנות הארבעים כוננה הראבן את הנשיות הילידית שלה באמצעות פרקטיקות דיסקורסיביות עם ההגות והשירה של תנועת העברים הצעירים (הכנענים),¹¹⁹ בשנות החמישים היא פנתה לפתח שיח אינטראקטיבי עם עדה יהודית מקומית,¹²⁰ וממילא עם הדיוקן הנשי הטיפולוגי לה, המציע אלטרנטיבה נוספת לצברית ההגמונית. מהו טיבה של נשיות טיפולוגית זו? זהו דיוקן של צעירה בת העדה היהודית-ספרדית, השוכנת זה דורות ב'יישוב הישן' של אחת מחמש ערי הקודש היהודיות. שלא כ'צברית' המצויה, שהוריה יוצאי אירופה עלו לארץ בעליות הראשונות והיו בה דור ראשון של מתיישבים וחלוצים, הצעירה הספרדית היא נצר לשושלת יהודית מקומית שעם הדורות גיבשה לה מסורת יהודית-ספרדית ארץ-ישראלית (שפה, מבטא, מנהגים וכדומה). כלומר לא האידאולוגיה הציונית עשתה את בת העדה הספרדית חלק אימננטי של הארץ הזאת, אלא ההיסטוריה המשפחתית שלה; משפחה החיה את היס-תיכוניות על רב-תרבותיה: התרבות האירופית שבאה עמם מספרד דרך יוון, טורקיה וארצות המגרב; התרבות הערבית שנרכשה דרך הדיאלוג היום-יומי עם השכנים המוסלמים והנוצרים; התרבות הממשלית בת הזמן: העות'מנית או הבריטית.¹²¹ ואכן, הספרדיות, ובעיקר זו הירושלמית, מרתקת את הראבן, וכבר בסוף שנות החמישים אפשר להבחין ביצירותיה את ניצני זהותה של אישה אלטרנטיבית זו, שהיא מזדהה עמה ומזהה בה את עצמה.¹²²

119 ראו לעיל את הדיון בזהויות, וכן ראו: א' שגיא, ביקורת שיח; 'Positioning', Davis & Harre.
120 עם העליות הגדולות בשנות החמישים, כשהיישוב הדל והקטן התאמץ בכל דרך לקלוט המוני עולים ממערב וממזרח, ההגות הכנענית, ובעיקר זו הפוליטית, כבר לא היתה רלוונטית. החזון הרעיוני-רומנטי של השתלטת העבריות והקמת ממלכה שמיית רב-מדינית ('ברית כנען') נראה עכשיו לא רק אוטופי, אלא מופרך מעיקרו, ראו: יעקב שביט, מעברי עד כנעני, ירושלים 1984. בפרשת דרכים זו גם הראבן זונחת את הזדהותה עם התנועה הכנענית וכאמור מצטרפת למשימה היישובית הלאומית של שיקום העולים.

121 על קבוצת צעירים מהאינטליגנציה הספרדית בירושלים (1890-1900) שגיבשה תורה ציונית-מזרחית כמענה לציונות האירופית ראו: יפה ברלוביץ, 'ראשיתה של הספרות בארץ ישראל וזיקותיה לשירת ספרד: הצעה למודל תרבות יהודי-ערבי', ביקורת ופרשנות, 32 (1998), עמ' 95-110.

122 הנ"ל, 'לקרוא את ירושלים כטקסט נשי, עיון בנובלות הירושלמיות של ש' הראבן, מ' שורץ וא' דים', אישה בירושלים: מגדר, חברה ודת, רמת גן 2002, עמ' 158-191.

יעל פלדמן, במחקרה על סיפורת נשים ישראלית, תוהה על היעדר אוטוביוגרפיות של נשים סופרות,¹²³ וקובעת כי אם בכל זאת כתבו סופרות ישראליות את סיפורן האישי, הן עשו זאת בדרך של 'אוטוביוגרפיה במסכה', ובהן גם הראבן.¹²⁴ כך היא מעירה שם: 'אין זו שאלה פשוטה עבור סופרת [...] שמעולם לא אימצה מודאליות אוטוביוגרפית ביצירתה', אך

למרות מיעוט העקבות האוטוביוגרפיים ביצירת הראבן, ברצוני לטעון שבדמות שרה אמריליו יצרה המחברת 'עצמי' מורחק, אשר שיחרר אותה מסכנת החשיפה האישית, תוך שהוא מעניק לה את החירות לבחון הן את האידיאלים שלה והן את האמביוולנטיות שלה לגביהם.¹²⁵

האומנם ירושלים של עיר ימים רבים והגיבורה שלה אמריליו הן מעין מסכה אוטוביוגרפית של הראבן? כך או כך, גם ביקורת הספרות בת הזמן לא קיבלה את 'ספרדיותה' של שרה אמריליו כמובנת מאליה, ויעידו התגובות הפרשניות שהתעקשו לשוב ולהסביר את טעם עיסוקה של סופרת אשכנזייה בספרדיות הנשית.¹²⁶ לא כן עתה. עם גילוי הקובץ שירים מפנינת הרחוב וחטיבת 'שירי האור' שבו ועם הקריאה המחודשת בעיר ימים רבים (כד בכד עם 'שירי אור' אלה) מתאשרת אותה כמיהה של הראבן להתחבר אל החומרים המקומיים האותנטיים של הארץ הזאת, וכמיהה זו הולכת ומתגברת עם ההתוודעות אל הביטויים הנשיים בתרבות הארץ-ישראלית לדורותיה.

ואכן, משנות השישים ואילך אפשר לאתר אצל הראבן סיפורים המאתגרים את הישראליות הנשית גם בדיוקנאותיהן של צעירות ספרדיות כמו מרגלית עזר ('מלכותה הקצרה של מרגלית עזר', 1970) או החיילת הירושלמית ('בחודש האחרון', 1966).¹²⁷ חיילת זו, המספרת את עצמה בגוף ראשון, היא 'מסכה' נוספת בסדרת זהויותיה של הראבן, והפעם – בבואה לספר פרק אוטוביוגרפי שעניינו ערב מלחמת השחרור (מאי 1948). באותה תקופה היתה הראבן בקיבוץ בצפון במסגרת ה'הכשרה' של השומר הצעיר, וכמה ימים לפני פרוץ מלחמת השחרור נסעה הביתה לחופשה קצרה בירושלים. כשביקשה לשוב למשק לא הצליחה בשל הכבישים החסומים והצטרפה ללוחמים בירושלים. והנה, בסיפור

123 פלדמן, 'אוטוביוגרפיה', עמ' 38-44.

124 הנ"ל נוקבת ביצירות כמו: עמליה כהנא כרמון, 'ממראות גשר הברווז הירוק', בתוך: למעלה במונטיפר, תל אביב 1984, עמ' 59-192; שולמית לפיד, גיא אוני, ירושלים 1979; הראבן עיר ימים.

125 פלדמן, 'אוטוביוגרפיה', עמ' 141-142.

126 ראו למשל: יהודה ניני, 'עיר ימים רבים', מאזניים, לז' (אוגוסט-ספטמבר 1973), עמ' 249; הלל ברזל, 'חוויות דרך עצמים: מלכותה הקצרה של מרגלית עזר', מגמות בסיפור ההווה, תל אביב 1979, עמ' 109-124.

127 שולמית הראבן, 'בחודש האחרון', בתוך: בחודש האחרון, עמ' 17; הנ"ל, 'מלכותה הקצרה של מרגלית עזר', רשות נתונה, עמ' 16-67. הראבן מקפידה לציין גם את ייחוסן השושלת של גיבורותיה הספרדיות: מרגלית עזר נמנית עם שושלת חברונית ושרה אמריליו עם שושלת צפתית.

'בחודש האחרון' היא חוזרת לחוות אירוע אוטוביוגרפי זה, והפעם באמצעות חיילת ירושלמית בת העדה הספרדית. עדתיות זו נשזרת במערכת קשרים שהחיילת מפתחת עם צעירות אחרות בשעה שהיא מתגלגלת בדרכים בניסיונה להגיע בכל זאת הביתה בעצם המלחמה, וגם במכתביה של האם, המדווחת לבת על כל הקורה אותה בירושלים, לרבות ההכנות למלחמה: 'פגשתי את ז'ורז'ט בולוס, את יודעת, אשתו של אלברט בולוס, בעל חנות הסאניטציה. זו שהולכת תמיד עם ממחטה קטנה תחת השעון. הציעה לי בסוד שאם יתחיל משהו אסתתר אצלם בקטמון'.¹²⁸ מכתב זה משרטט את תווי ספרדיותה של האם, לא רק בשל שמות הידידים, אלא גם בשל התחביר הלשוני, הרתמוס של השפה, המיפוי השכונתי (קטמון), שלא לדבר על הנוהג ה'נשי' הקוקטי של ממחטה הנעוצה ברצועת שעון. זאת ועוד, בספר ימים רבים: אוטוביוגרפיה מובא גם קטע מהרומן עיר ימים רבים, בהציגו פרקים מילדותה של שרה אמריליו בהמשך לסיפורי ילדותה של הראבן בוורשה;¹²⁹ ללמדנו שהראבן בחרה לספר את קורותיה כילדה-עולה בירושלים באמצעות הילדה אמריליו, ומיקום ספציפי זה ברצף האוטוביוגרפי שלה רק מבליט במשנה תוקף את כמיהתה להתחברות ולהזדהות עם ילידת הארץ הספרדייה. בנוגע לסיפורי ילדותה של שרה אמריליו: כאן יש להעיר כי גרסה ראשונה לסיפורי ילדות אלה התפרסמה 15 שנה קודם לכן, בסיפור בשם 'מסעודה' (1957). עיון משווה בין שתי הגרסאות מלמד כי אירועים ודמויות שהופיעו בעיר ימים רבים כבר תוארו ונדונו ב'מסעודה', אם כי כמה מהם בשינויי שם.¹³⁰ הבדל נוסף בין שתי הגרסאות בולט בדמות המספרת. בגרסת עיר ימים רבים מוצגת מספרת-כל-יודעת החולקת עמנו את קורות משפחת אמריליו, ואילו ב'מסעודה' נמסר הסיפור מפיה של מספרת אשכנזייה, שמתגוררת בשכונה של ספרדים, ובכל תקופת שהותה שם היא עומדת על המרפסת ועוקבת אחר התושבים, דירותיהם הקטנות, חדרי המדרגות והרחובות הצפופים. במילים אחרות, ב'מסעודה' הראבן עדיין אינה מזוהה עם ספרדיות, ורק מרחוק, מהמרפסת, היא נסחפת בסקרנותה להכיר את הכול מקרוב, ובעיקר את ציבור הנשים הספרדיות שהוא מרכזי לפנורמה סיפורית זו. ואכן, העלילה מתמקדת בנשים מן הבית ממול, ובילדה בשם שושנה מזרחי שבעצמאותה ובמרדנותה אימצה לה את שם הכובסת 'מסעודה'.¹³¹ רק כשהיא מתוודעת אל אהבתה הראשונה ואל נשיותה היא חוזרת אל שמה המקורי, וכך מכוננת מחדש את עצמה ואת זהותה. כאמור, פרטים סיפוריים אלה, בעיבוד מורכב וטעון יותר, ממלאים את פרקי התבגרותה של שרה אמריליו.

128 שם, 'בחודש האחרון', עמ' 17.

129 בריאיון של פלדמן עם הראבן ב-1989 סיפרה הראבן על אודות משפחתה בפולין ועל אודות אילן היוחסין מצד אמה, הנמשך אל גולי ספרד מהמאה ה-16, ראו: פלדמן, 'אוטוביוגרפיה', עמ' 142.

130 שולמית הראבן, 'מסעודה', אורלוגין, 13 (1957), עמ' 72-87.

131 'מסעודה' היה שמה של כובסת ערבייה שעבדה בשכונה, ומכיוון ששושנה הקטנה 'נכרכה אחריה כחתול אחרי החלב', היו צוחקים ומכנים אותה 'מסעודה'. שם, עמ' 72.

הלבנטיניות

והנה בשנות השמונים, בשעה שהראבן ממשיכה לגלגל בזהויותיה המתחלפות המתהוות, היא יוצאת במפתיע בהצהרה שכל כולה התוודות גלויה וישירה מי היא, או במילותיה שלה: 'אני לבנטינית'. ראשיתה של התוודות זו בדיון שנערך בגיליון ערב פסח של על המשמר (1985), שאליו הוזמנה להשתתף במשאל 'לאיזו תרבות אנו שואפים?' תשובתה הניבה מסה ('אני לבנטינית'), שהיא חושפת בה חלון לעולמה, לא רק מן ההיבט הדעתני-ציבורי כפי שהציגה בעשרות מאמריה בעיתונות היומית, אלא גם מן ההיבט האישי היום-יומי (טעמים, קצבים, ריחות, גילויים חווייתיים, רשמים אסתטיים, וכדומה).¹³² כאן הראבן מסירה כל 'מסכה', העשויה לעמעם או לטשטש, ובהינף יד שולפת תעודת זהות שלא ידענו עליה קודם לכן. זוהי תעודה שכולה דיווח פרטני של 'אני', שכמו מצא סוף-סוף את הזהות האמתית שלו,¹³³ בנסחו מחדש את העצמי, וממילא ממליץ על מודל מקדם גם ל'אנחנו'.

דיווח זה פותח כאמור בהצגה עצמית, שבה הראבן שבה ומדגישה כי אמנם סביבות גידולה וצמיחתה היו בתחומי האשכנזיות המזרח-אירופית, והתפתחותה היצירתית שאבה ופעלה במסגרת התרבות המערבית, אך המפגש עם הארץ הזאת הוביל אותה לחפש ולספר את עצמה בהקשרים היסטוריים תרבותיים של הלבנט. לדברי הראבן, השיח בנושא 'הלבנטיניות' בת ימינו הרחיק לכת מן האוריינטליזם, בהציגו את המזרח הלבנטיני לא רק כהמרה נגטיבית של תרבות המערב,¹³⁴ אלא גם כחיקוי והתחפשות לה; דהיינו ניכוסו השטחי והראוותני של בן המזרח את המערב רק הוזיל והלעיג אותו. הראבן אינה מקבלת זילות זו כמוכנת מאליה, ופונה להציג את האדם הלבנטיני הנתפס בעיניה משני היבטים: ההיבט הקטגורי, על פי הסטיגמה המערבית ('במירעו'), וההיבט הסנגורי, על פי פרשנותה היא ('במיטבו').¹³⁵ כך למשל מתנהל אצלה עיון משווה זה: 'במירעו, הלבנטיני הוא [...] מברח קטן, נוכל [...] בעל עקרונות של חתול אשפתות, המקווה תמיד שנציגי החוק יתרוצו לו', 'במיטבו [...] הוא טיפוס של שגריר בגימלאות, עתיר נסיון, בעל פאטינה תרבותית', או: 'במירעו [...] הוא אדם בלתי עקבי, בלתי נאמן לעקרון כלשהו', 'במיטבו [...] אינו מאמין ב"איזמים", בהירארכיות, במנגנונים, בארגונים, ויחסו לכל הצהרה אירונית'. למותר לציין כי למרות רצונה להציג כאן מבדק אובייקטיבי ומאוזן, מצטייר דיון 'משווה' זה כשיר הלל לתרבות הלבנט – תרבות הומניסטית, מודעת לעצמה ולחולשותיה ומתאימה

132 הנ"ל, 'אני לבנטינית', בתוך: אוטוביוגרפיה, עמ' 69-77 (להלן: הראבן, 'אני לבנטינית').

133 ראו לעיל את הדיון בזהויות, וראו גם: Holland, 'Selves'.

133 אדוארד סעיד, 'סגנון, מומחיות ראייה: ארצותו של האוריינטליזם', אוריינטליזם (תרגמה עתליה זילבר), תל אביב 2000, עמ' 200-224.

134 הראבן, 'אני לבנטינית', עמ' 69-71.

135 שם, עמ' 71.

לממדיו של האדם, וכדבריה שם: הלבנטיניות 'היא הומור סלחני. היא פִּיכחון טוטאלי. היא הידיעה שלא תמיד אפשר להועיל: היא ההכרה הבסיסית בחוסר האונים האנושי [...] היא [...] היכולת לחיות הרבה זמן עם עמימות ועם רב-משמעות, ולא להכחיש את החולשה', ועוד.¹³⁶

עם זאת, אין הראבן מסתפקת באפיון הלבנטיניות כמודל העצמה למשפחת העמים, אלא לאורה היא תוקפת את 'כישלונותיהן' של תרבויות המערב: 'כמה פרובינציאלית יכולה להיות [...] מעצמה עולמית' כמו ארצות הברית 'הדוברת לשון אחת מחוץ אל חוץ', ויוצרת רק 'קוביות אדישות' של בתים ו'גורדי שחקים' תוקפניים, 'בה בשעה שהלבנט הוא רב-לשוני וממילא תרבותי. בו 'נולד ההומניזם' ונבנו בו בתים ה'משתלבים בנוף' וה'חיים איתו בשלום'. שלא לדבר על תרבות אירופה. זו מצטיירת בעיני הראבן כנפֶּל שטני: 'הירארכיות ענק הכולעות הכל [...] וכולן מיועדות להפחיד ולהדהים' על 'אותו ציר תנועה נצחי בין סנטימנטליות ממוסדת לבין ברוטאליות ממוסדת' של 'סבא כריסטמס ואושוויץ [...] אופרטה וינאית וזיג הייל'.¹³⁷

גם לתרבות הישראלית הראבן אינה מניחה. היא שבה ומוכיחה אותה על היסחפותה אחר האוריינטציה המערבית ועל איבוד צלמה המקורי, ותובעת ממנה לחזור אל המזרח ואל המרחב השמי הטבעי לנו ולמקורותינו.¹³⁸ היא מבקרת קשות גם את המדיניות הפוליטית של ממשלות ישראל ('המצויירת מראשיתה ככיבוש בלתי אסתטי'), בקריאתה להתחבר עם הריאל-פוליטיק, עם ההומניזם האקולוגי, וכאמור עם דרכי השיח הלבנטיני: 'הלבנטיניות האמיתית היא [...] הקריאה המתמדת בין השיטין – הן בהצהרה, הן ביחסי אנוש, הן בהצהרה פוליטית', וכיוון שהמנהיגות בארץ חסרה את הרגישות הזאת 'כל הזמן מופתעים באיזורנו; מופתעים על ידי מלחמה, מופתעים על ידי שלום'.¹³⁹

ואף על פי כן, זהותה של הראבן כ'אני לבנטינית' מעוררת שאלות לכאן ולכאן. מצד אחד היא נתפסת משכילה מערבית אליטיסטית וסופרת ישראלית-ציונית, ומצד אחר ישראלית פרו-שמית המעודדת מקומיות תרבותית והתחברות עם עמי האזור, אך אין היא נאבקת, לא בדגליה הפוסט-קולוניאליסטיים ולא בדגליה האנטי-אוקסידנטליים,¹⁴⁰ אלא

136 שם, עמ' 72-73.

138 כזכור, רטוש פיתח את תורתו 'הכנענית' סביב רעיון השיבה אל מקורותינו במרחב השמי (ראו לעיל), ועכשיו הראבן מטיפה למימוש שיבה זו, והפעם בשם הלבנטיניות.

139 הראבן, 'אני לבנטינית', עמ' 71, 75.

140 נסים קלדרון תוקף את הראבן, המייצרת את הלבנטיניות שלה כפועל יוצא מהפרדה בין הלבנט ובין תרבות המערב, ומכנה זאת פולקלוריוזציה או רומנטיזציה של הלבנט: 'כאשר שולמית הראבן כותבת שהיא נפרדת מן התרבות האירופית והולכת אל התרבות היס-תיכונית, היא סנטימנטלית כמו אדם שמספר לעצמו מעשייה מתקתקה, כיוון שהוא עצמו לא מאמין בה', 'די לקרוא מאמר אחד מן הרבים ששולמית הראבן כתבה [...] כדי לראות שהיא נשענת בכל כוחה על מושגי [...] המערב האירופי והאמריקני', ראו: קלדרון, פלורליסטים בעל כורחם: על ריבוי התרבויות של הישראלים, חיפה 2000, עמ' 219-220.

מציעה מעין עמימות לבנטינית של בין השיטין, שהיא נקלעת בה בין הימשכותה למזרח ובין הסתייגותה ממנו, וכדבריה שם: 'לא כל מה שהוא מזרח תיכוני הוא לבנטיני'. לעומת זאת, אימוץ הלבנטיניות, על האני החוייית-היצירתי שלה, הפרה את כתיבתה לאין ערוך, בהניבו פרץ ז'אנריסטי ספרותי מחודש של עבריות-כנענית, שאת מוצריו מכנה הראבן בשם 'ספרים לבנטיניים'.¹⁴¹ מה טיבו של דיוקן האני בניסוח ספרותי לבנטיני זה? כך פותחת הראבן מסה זו: 'נולדתי באירופה וכאילו כל ימי שם, עברו בחושך ובקוצר רוח [...] עד שראיתי לראשונה את האור העז השפוף על גדרות אבנים בהר [...] וידעתי שזהו זה'.¹⁴² התוודות עצמית זו יש בה כדי לשמש סיכום לכל שלבי הדיון משירים מפנית הרחוב עד הנה, שהרי כאן שבה הראבן ומאשרת את נוכחות הצל/האור כאסנסיאלית לה, ומכאן מסע זהויותיה אחר הארץ-ישראליות הוא מסעה אל האור העז של הארץ הזאת: אור הזהב העומס את שיריה 'הכנעניים' במראות הצהריים הקיציים (שירים מפנית הרחוב), אור האבן המתייחד לטקסטים הירושלמיים שלה (עיר ימים רבים), והאור הקשה והמאובק של מדבר סיני והערבה בשלוש הנובלות 'הלבנטיניות' (צמאון: שלישיית המדבר, 1996). ואכן החול והסלע, כמו האור והאבן, הולכים ומעצימים את נופי עולמה הפנימי של הראבן, וממילא את חומרי התוכן ותצורות הלשון: 'אני לבנטינית מפני שאני מוכת לשון, ולשונות הלבנט הסלעיות [...] עם נוכחות של אור גדול, נקלטות לי באורח טבעי'.¹⁴³ יוצא אפוא שבשלב אחרון זה של כתיבתה, המאפיינים הלינגוויסטיים הלבנטיניים של סלעיות ובוהק מכתיבים מערכת קוהרנטית של סיפר מקראי שאין לקרוא ולמשמע אותו כאפוס עברי (יהודי) אלא כאפוס עברי (כנעני). למשל, בנובלה שונא הנסים מעמד הר סיני ומתן תורה נרמזים בצורה עמומה, כמו אינם גורליים ומכריעים לכינונם ולזהותם של שבטי העברים כעם, שלא לדבר על אלוהי העברים המתפקד כאן כעוד נוכחות פולחנית בתוך המערך הרוחש של נוכחויות אלוהיות הממלאות את המרחב, בדרגת אלוהים קטנים או בדרגת אלוהים גדולים. גם הדמויות המספרות את העלילות הקנוניות (יציאת מצרים וכיבוש הארץ) הן דמויות צדדיות ושוליות המבדלות את עצמן מהמחנה, ומפרספקטיבה של שיוך חיצוני ורופף הם מספרים את עצמם, וממילא את האירועים ההיסטוריים, כחלק מסיפורי התולדה של האזור על עממיו השונים (כך הדמויות העבריות, אשחר, סלוא ומורן בנובלות שונא הנסים, אחר הילדות, וכך חיואי הגבעוני בנובלה הנביא). במילים אחרות, נראה שהמדיניות הפואטית הלבנטינית, נוסח הראבן, היתה למזער את ההדרה התנ"כית ולרסן בכל ביטוייה וגילוייה את הפתוס הרטורי. מכאן האיפוק הדרמטי בעלילות, בהתנהלן

141 שלוש הנובלות הקצרות שונא הנסים, 1987; נביא, 1988; אחרי הילדות, 1994 פורסמו במהדורה מקובצת בשם צמאון: שלישיית המדבר, תל אביב 1996.

142 הראבן, 'אני לבנטינית', עמ' 69.

143 שם, עמ' 75. כדאי להשוות בין תפיסת הלבנטיניות אצל הראבן ובין זו של ז'קלין כהנוב. אצל כהנוב, ילידת מצרים, המפגש מזרח-מערב הוא געגוע אל האוניברסלי, ואילו אצל הראבן – חזרה והתחברות יתר למקומי. על כהנוב ראו: דולי בן חביב, 'חצאיות הנשים התקצרו: הערות על זהות נשית לבנטינית אצל ז'קלין כהנוב', תיאוריה וביקורת, 5 (1994), עמ' 159-164.

לא כסיפור פעולה קצבי, אלא כצעד עקבי ואטי¹⁴⁴ (הבריחה מאדוניהם המצרים, ניכוס אלוהים צעיר ולא מוכר, והשתלטותם על הסתאבותם של אלוהי הכנענים). מכאן האיפוק בלשון הסיפור, שרובה ככולה לשון המקרא, וגם אם היא עוברת עיבוד תחבירי מודרני, היא מתנערת מכל עושר לשוני של תצורות לשונאיות מאוחרות יותר¹⁴⁵ (לשון המשנה, התלמוד והפיוט). מכאן המינימליזם הנזירי בתיאורי הדמויות ובתיאורי מערכות היחסים ביניהן, בהיותן כולן דמויות שותקות,¹⁴⁶ ומכאן גם הקיטוע החותך את העלילות לפרגמנטים שכמו עומדים בפני עצמם, וההמשכיות ביניהם, שיותר משהיא מגשרת היא פוערת פערים. יוצא שאם הלבנטיניות לפי הראבן היא 'צורה אחרת של קומוניקציה',¹⁴⁷ יישומה ביצירותיה הלבנטיניות היא אפוא צורה נוספת של פואטיקה.

לסיכום, במסה זו יצאה הראבן להסביר את זהותה כלבנטינית, אבל בדיעבד אפשרה לכל גלגוליה הקודמים, על סתירותיהם והתנגשויותיהם, להתקיים בד בבד; ואכן, העמימות הלבנטינית כמו העניקה לה לגיטימציה להפעיל בכפיפה דיאלקטית אחת את דעותיה הפוליטיות מול החברתיות, הפואטיות מול הז'ורנליסטיות, השכלתה המערבית מול היקסמותה המזרחית, נשיותה הפרטית-ביתית מול סולידריותה עם ה'אנחנו' הגברי.¹⁴⁸

144 'לבנטיניות היא תכונה הנקנית לאט', עם אנרגיה עצומה אך חבויה, שכמו מבקשת לחרות את סיפוריה כ'סימנים באבנים' 'מתחת לזכרון'. ראו את שירו של גיאורגיס ספריס, שהראבן מסיימת בו את המסה: 'אותו הכוח החזק סימנים מתחת לזכרון הוא בשבילי הלבנט כולו, בעבורו נעשה הכל כדאי', שם, עמ' 69, 76-77.

145 הראבן מסבירה כי לשונה העברית, הלבנטינית כדבריה, מכתובה גם דרכי חשיבה פלורליסטית ('פלוראליזם העיוור צבעים באשר לגזע, למוצא אתני, לדת'), דוחה פיכחון רציונאלי ('לחיות [...] עם עמימות ועם רב משמעות'), ונדרשת למרחבי עבר וזיכרון בתשובה לשיעמום 'בקלאוסטרופוביה של ההווה בלבד'. שם, עמ' 70, 71, 74.

146 פואטיקה זו, בכתובתה התמציתית, הסלעית, הניבה דיוקנאות של נשים המצטיירות כהפשטה של הייצוגים הנשיים במכלול יצירתה. את הפרקטיקה הספרותית הזאת כינתה הראבן 'שפת היוטה', ובדבריה לגינגולד גלבוה הסבירה הראבן: 'אני קוראת לזה שפת יוטה. כאילו אתה בא לתיאטרון ומחכה לתפאורה קונבציונאלית, כיסאות, שולחן, חלון וכדומה – ואתה מוצא במה ריקה [...] בתיאטרון אתה מבין זאת. בספרות אתה מתקשה להבין', ראו: גינגולד גלבוה, 'שולמית הראבן', עמ' 37.

147 הראבן, 'אני לבנטינית', עמ' 74-75.

148 ההזדהות עם ה'אנחנו' הגברי באה לידי ביטוי אצל הראבן לא רק כהזדהות עם התרבות הגברית ההגמונית, אלא גם כהסתייגות מתנועות הנשים במאבקהן הפוליטיים. בדבריה של הראבן על התנועה לשחרור האישה בארץ היא תקפה את דרישות התנועה לשוויון הזדמנויות, והסבריה עלו בקנה אחד עם הנימוקים הביטחוניים השגורים, שיוחסו למצבה הרגיש של המדינה כדי לדחות כל יזמה מצד נשים (לפחות לדעת תנועות אלה). כך היא כתבה בסוף שנות השבעים: 'כל עוד הגברים נלחמים, משרתים בחזיתות השונות בגופם, וצפויים לפציעה ולמוות [...] מגוחך יהיה לדבר על כל ניצול של מעמד הנשים בידי מעמד הגברים. בכלל, נדמה שיחסי המינים בארץ טובים ונאים יותר מיחסי המינים בהרבה מקומות אחרים בעולם – אולי משום שמטבע הדברים אין ברגע זה מקום להשוואה בין תפקידי שני המינים, וממילא אין זהות, ולכן אין בלבול, בהגדרתם הברורה. גבר שיוצא

אין תמה אפוא שהטרילוגיה צמאון: שלישית המדבר, הסוגרת את מעגל יצירתה, מקרינה שלמות של אישה יוצרת שמצאה את דרכה ואת העצמי-יילידי שלה, ואם נקבל את 'אני לבנטינית' כמניפסט של 'האני המאמין' הארס-פואטי שלה, נראה שיהיה אפשר לבדוק על פיו לא רק את יצירותיה האחרונות, אלא גם את כלל כתביה כפי שביקשתי להראות בהתפתחות ערוץ האור (בניגוד ובמקביל לערוץ הצל). בנוגע לאוטוביוגרפיה ימים רבים, שפתחתי בה: 'תמיד חשבתי שתרבות מתחילה במקום בו יודעים להבריל בין האישי לציבורי', הקדימה הראבן ואמרה, ואילו אני יצאתי לבדוק באיזו מידה קובץ פרגמנטים ספרותי זה הוא אישי או ציבורי, ומדוע, עם כל הסתייגויותיה מהאישי, הציעה פרסום שהוא לאו דווקא ציבורי. ואכן, כפי שהראיתי לעיל, פרסום זה הציע מוצר אוטוביוגרפי שונה וחריג בתפיסתו ובמקומו בז'אנר, עד שנראה לנכון להגדירו לאו דווקא 'אוטוביוגרפיה', אלא 'מסכות אוטוביוגרפיות'. במילים אחרות, במאמר זה ניסיתי לעמוד מקרוב על טיבן הספרותי-תרבותי של מסכות אוטוביוגרפיות אלה, ולעקוב אחריהן כחתך של זהויות מתהוות-מתחלפות, ששימשו את הראבן בחיפושה את עצמה, בין ה'אני' ל'אנחנו', בין מזרח למערב, בין אור לצל.

לתעלה [...] וודאי שאינו אישה', מעריב, 17.2.1978. בנוגע לקהילת הנשים הסופרות: להראבן היה ויכוח עקשני עם חוקרות ספרות בדבר הטרמינולוגיה 'ספרות נשים' ו'כתיבה נשית'. היא שללה מכול וכול את הטענה כי יש שסופרות מודרות, מעצם היותן נשים, והביאה תמיד דוגמאות נגד מהתנסויותיה שלה, ראו את מאמרה: 'סופרות בישראל, קיפוח עצמי', הארץ, 2.2.1988, עמ' 24.