

תדפיס מתוך

סדן

מחקרים בספרות עברית

פרקים נבחרים בשירת נשים עברית

אוניברסיטת תל-אביב, תשנ"ז

יפה ברלוביץ

רחל מורפורגו: התשוקה אל המוות, התשוקה אל השיר לטיבה של המשוררת העברית הראשונה בעת החדשה

שיר 12 (1850)

אל חכם הרזים בכל מיני חרחים חסיד ונכון דבר הוא כמ"ר (כבוד מעלת רבי) אלכסנדר הלוי מיאראסלאוו. ראיתי תפילתך ב"כוכבי יצחק", מכותלי ביתך נפתח חסידותך. ועתה אשיבך מלין על דבר השיר אשר קבלתי על יד בן רודי שד"ל מפאדובה. כי הוא משבח ואומר כי עלה באשי ותצל צחנתי כי הגדלתי לעשות. ואני ידעתי כי לא ידעתי. ובכלי דעת מלין אכביר. ל"ב למ"ט מתים ית"ר שאת.

ב

א

אם כצל עובר רוח השיר עבר	על מה אדני'ךם הרבה צנחות
על קנפיו נשא אבק אשר עבר,	אודות זמירי אמר בלשון צנחות
על פגרי נחה רק לא נשאר דבר.	בין ככבי יצחק את קני מצא
נקשלו חיי אל גוף אשר נקבר.	פנפי רננים חסידה ונצה

ד

ג

אמנם המון שירי הם ככלי נעור	ערום וכלי מקסה לצאת אהשה
ונשא המון רוחא ונתו כעור	פמתים חפשי מקל מצות עשה
ולך האדרא רבא לבלתי שפור!	כל עוד נפשי כי אפך תורה משה.

הנקלה שכבריות רמה!

1 השיר ממוין וממוספר כך, על פי המהדורה של יצחק חיים קסטיליוני, ענוג דמל, ספר כולל שירים ואגרות ומכתבים שונים, טראסטו 1890, עמ' 61.

ביוגרפיה ספרותית

שיר זה לקוח מתוך ספר השירים עוגב רחל לרחל מורפורגו (1790–1871), שיצא לאור בטריאסטי שבאיטליה ב־1890, בעריכת המלומד היהודי בן המקום יצחק חיים קסטיליוני (לימים רבה של רומא). בחרנו לעסוק בשיר זה, כשיר מייצג לרחל מורפורגו, באמצעותו נתוודע אל תולדותיה, אל שירתה, ואל לבטיה לבטא את עצמה כאשה וכיוצרת, בעולם היהודי של אמצע המאה ה־19. שלא ידע כיצד לקבל תופעה זו של אשה־יוצרת (כפי שהדברים מרובעים גם מהקמתו של קסטיליוני): "כתבי יד רחל היוצאים עתה לאור, שובם ככולם פעם ראשונה מאת שנה אחרי הולדה, ואני אספחים והעתקתיים ועשיתי בהם איזה תקונים וסדרתים לפי סדר השנים שבהן נכתבו. ואף אם תכנות שירי רחל מורפורגו ומכתביה איננה תמיד ישירה ותכונה לפי משפטי השיר, מחשבותיה והגיוינה מעולים ותמימים מאוד, והמעלות האלה המציאו להם חן בעיני כל קוראיהם אף כי יצאו מקלמטס אשה, עד כי רבים חשבו כי תחת שם אשה נחבא איש, ובכואם לעירונו ביקשו לראותה ולדעת בבירור כי פיה המדבר אליהם; ותמחו על גודל חכמתה וזך שכלה".²

שיר 12, כמו רוב שיריה של מורפורגו (כחמישים במספר), מתארגן בשלושה חלקים: החלק המרכזי שהוא כמוכּן גוף השיר (כאן מבנה הסוגה), ושני מבנים הלוריים אלו: "הפתחה" (או ההקדשה) ו"התחמה". מבנים אלה, גם אם הם בבחינת תוספת בלבד, נראה כי הקשריהם לא רק משלימים את תמונת השיר אלא ממשמעים אותו בקונטקסט רחב יותר של זיקות חוץ־ספרותיות ופנים־ספרותיות. למשל, על פי "הפתחה" של שיר 12, אנו מתוודעים אל נסיכות כתיבת הסוגה; נסיכות הפורשות את הסיבה הסוציאלית הרבותית שבנתה את מורפורגו, על שלושת המרכיבים המרכזיים לגביה: ההוגה והמשורר ש"ד לוצאטו, כתב־העת מוכּבי יצחק, וקהל המעריצים (כאן המשורר היהודי־פולני אלכסנדר הלוי לאנגבאק).

שלמה דוד לוצאטו (1800–1865), אר כפי שהוא ידוע בכינויו שד"ל, היה בן־דודה של רחל, וצעיר ממנה בעשר שנים.³ שתי משפחות לוצאטו גרו בבית אחד בטריאסטי עד 1808, אבל גם לאחר מכן, כאשר עברה משפחתו של

שד"ל לחיות מחוץ לעיר, נהג שד"ל לבקר מדי יום בבית רחל בטריאסטי, ולעזין בספריה הגדולה שהיתה שם (ספריה של ספרים עבריים ובעיקר ספרי דקרוק).⁴ היחסים שנקרמו בין רחל לשד"ל היו מיוחדים במינם. לא רק יחסי ידידות בין בני משפחה, אלא אחווה בין תלמידי חכמים שקראו והתעניינו באותם ספרים. שהרי רחל, שלא כמו בת ישראל מצויה, קיבלה חינוך עברי לכל דבר. הודיה המלומדים שהתגוררו עימם (הרב דוד לוצאטו וחוקיה לוצאטו, אביו של שד"ל) לימדו אותה בילדותה מקרא וספרי מוסר שונים (כמו *חובות הלבבות* לאבן פקודה). מגיל 14 החלה ללמוד גם תלמוד בבלי, וזאת מפי מורים שהיו באים ללמד את אחיה (וביניהם הרב בן־נריב ממאנטובה, שהתיישב כמה שנים בטריאסטי). יוצא אפוא ששם התכונתה הספיקה להתוודע אל יסודות ההשכלה המסורתית שכל צעיר בישראל היה אמור להתוודע אליהם ולהגדיר לפיהם את זהותו כבן התרבות היהודית (כמו פירוש רש"י, *מנחת המאור*, מסכתות תלמודיות, ראשית חכמה, ועוד).

מטען ההשכלה המשותף, הספריה הגדולה בבית והקריאה באותם ספרים, קירבו את רחל אל שד"ל, ככתב־ישיחה לכל נושא, או כפי שטיפר על כך שד"ל באחד ממכתביו: "מן הכיביליאטשעק היא קנינו אני ורחל רוב ידיעותי בחכמות הישראליות, ושעות הרבה היינו אני והיא מדברים ומתווכחים יחד בענייני תורה וחכמה".⁵ מאידך, בהיותה מבוגרת ממנו, נשא אליה עיניים והיה מושפע מדעותיה ומהשגותיה, ובאותו מכתב הוא מוסיף ומרווח על חלקה של מורפורגו בעיצוב אישיותו הספרותית, בצינו כי היא היא ש"הבעירה בליבו את אהבת השיר העברי" (שד"ל פירסם בגיל 15 את קובץ שיריו הראשון *כינור נעים*).⁶ הערה זו משתמעת, דרך אגב, לא רק בדיוניהם על שירה, אלא גם בחילופי השיר ביניהם. כך למשל התנהל ביניהם הדיאלוג השירי "תורה בת יצור כל" (1816). הנושא הוא בעל אופי אינטימי, אבל גם הוא מלמד על טיב היחסים הידידותיים ביניהם, שהרי בדיאלוג זה הרשה לעצמו שד"ל להתערב ולגערור ברחל (אם כי בהומור),⁷ על היותה כלה בררנית, הדוחה כל בחור מפניה וממאנת להינשא. גם בשיר זה כל מערכת דימוייה של רחל, כפי שהיא נתפסת בעיניו של שד"ל, מתקשרת עם יצירה, השכלה, לימוד

4 ספרי דקרוק היו של הרב דוד לוצטו, שהשאיר כמתנה ליצחק, אחיה של רחל.

5 ש"ד לוצטו, "מכתב למ. שטרן (תולדותיה של רחל מורפורגו), כ"ו אייר תר"ז, 1847, כ"ב.

6 מוכבי יצחק יונה 1868. חוברת 35, עמ' 17; שד"ל מציין שם, כי מורפורגו הצטיינה גם בליתוגרפיה, מלאכה שלמדה מאביה ודודה, וסייעה להם בעבודתם.

7 ש"ד לוצטו, "מכתב שפת קודש", המגיד, שנה ב', 1883, גל' 19.

8 ש"ד לוצטו, "תורה בת כל, בת בורא רחל", 1816, ראה הערה 1, שם, עמ' 50.

2 י"ח קסטיליוני, "סיפור תולדות המשוררת סרת רחל מורפורגו נ"ע", עוגב רחל, שם, עמ' 8; ההגשות שלי, י"ב.

3 אביו של שד"ל (חוקיה לוצטו) היה אחיה של ברכה (אמה של רחל), אשהו של ברוך לוצטו (גם הוא בן משפחה). כלומר, רחל היתה לוצטו מצד אמה ואביה.

וכדומה. וכך אומר הבית הראשון: "מִתְחַדֵּת כֵּת יוֹצֵר כָּל, בַּח בּוֹרֵא רַחֵם / שְׁרֵתִי בְּבִנְיָת, תּוֹמְקֵת שֶׁבֵט / כָּל יוֹפִי, כָּל הוֹד בָּהּ, הִיא תְּשִׁיב רַחֵם / כָּל רֵד מִדַּע, תִּמְשֹׁךְ בְּסוֹפֵר שֶׁבֵט". כלומר, אף כי פל שמושא השיר הוא עלמה המיועדת לנישואין, התארים ששד"ל קושר לדמותה, הם לא חזותיים או גופניים (כפי שברך כלל נהוג להציג כשכוחה של אשה); עיקר התארים הם רוחניים – יצירתיים, כמו "רוח", "רוז", "תמשוך כסופר שבט", וכדומה. על כל פנים, עדות זו ממלדת אותנו כי משנות העשרים לחייה (אם לא קודם לכן), אכן עוסקת מורפורגו בכתיבת שירה, אם כי נשתייר מנעוריה שיר אחד בלבד.⁸ כדרך הראילולוג, על שיר הגערה של שד"ל, משיבה מורפורגו בשיר משלה, בו היא מאלחרת, כאופנת הימים ההם – על השיר הנרחק, ומשקליו, חרוזיו ומשטטיו, החשובה מגלה עלמה אסרטיבית המבקשת להיות ארון לגורלה, ולהינשא לצעיר בו היא בחרה (גם אם אין הוא לרצון הוריה): "מְצִאֵתִי הַפַּעַם נַעַר בֶּן חָמֵל / לֹא יִחְפוֹץ בְּמִתְחַדֵּת, או אֲשׁוּפֵל פּוֹפֵר / בּוֹחֵר יָסֵס בְּשֵׁר מִחֹן וְחָלֵל / אֶף לֹא רָצוּ הוֹרֵי, לֹא אָבִי כּוֹפֵר / ... לֹאֲתָ אֲמֹר אֹמֵר (הִסְפַּת מֵה שִׁיחַ) / לֹא אֲנָשָׂא לַעַד, אֶף עִם מְשִׁיחִי".⁹

שלוש שנים לאחר מכן (1819), נישאה רחל ליעקב מורפורגו, עליו התחולל המאבק להינשא מאהבה ולא משידוך.¹⁰ וילדה שלושה בנים ובת. בעיסוקיה ובטרדותיה כאם וכעקרת-בית למשפחה שאמצעיה הכלכליים מוגבלים, לא יכלה להיפנות עוד ללימודים ולקריאה, כך שלמעשה היא השכלתה נרכשה עד שנתה העשרים ותשע (גיל יישובאה), וממארה זה היא ניוונה כל חייה. עם זאת, גם בשנים הבאות, הקשר עם שד"ל לא ניתק. שד"ל כידוע, השתלם בצורה עצמאית בלימוד שפות (בנות-הזמן ועתיקות), ההעמק בפילוסופיה יוונית, העמיד מחקרים חדשניים והגות מקורית משלו, ושימש כפרופסור בבית-המדרש לרבנים בפדואה. בכל אלה, המשיך להתכתב עם

8 שירה הראשון, לפי קסטיליוני, הוא שיר מצבה, והוא גם חרוט על מצבתה. ראה הערה 1, שם, עמ' 49.

9 בשיר זה מרחזה מורפורגו נגד הוריה, ואם שד"ל מאשים אותה על שהיא אוטמת עצמה מאהבה ("שח ליבה מטיח וכמו כופר / מאוס כל בחור טוב אף עושה חילי?"), היא משתמשת באותם פעלים, אלא הפעם ביחסה אוטם להוריה ("אך לא רצו הורי, לא אבו כופר / ... שחו ליבם כטיח ובמו כופר"). כלומר, הנימה ההומוריסטית בשיר שלו, הופכת לנימה של האשמה בשיר שלה.

10 רחל כותבת שיר ליום נישואיה, ומקבילה אותו לאוהם ימים עתידיים אוטופיים בחיובות ההודית: יום ביאת המשיח (המשך לזיון השיר בינה לבין שד"ל), יום כניית בית המקדש (כמקבילה לכניית ביתה שלה), ויום של שירת שיר חדש (כרמז על היותה משוררת).

רחל, התייעץ עימה לגבי כתבים שיריים שנתבקש להוציאם לאור, וכן עימה בענייני ספרות,¹¹ וחשוב מכל, שלח את שירה לכתבי-עת בהמלצותיו לפרסמה, כשהוא מדרבנה ומעודדה להמשיך לכתוב על אף התנאים המגבילים.

פרסום ראשוני מבין שיריה ראה אור ב־1848, כאשר לאחר שלושים שנה שלח שד"ל את אותו דיאלוג שירי שהוזכר – לכתב-עת כוכבי יצחק. כתב-עת זה יצא לאור בווינה, בשנים 1845–1873 (בעריכת מגדל שטרן), והיה פופולארי בין משכילים עבריים שפרסמו בו בעיקר דברי שירה, מחקר, ומכתבים של הגות וחזות דעת.¹² על יפי השיר הנ"ל יקרא מליצותיו, כזה קסטיליוני, "תמהו כל קוראיו ולא האמינו כי מידי אשה יצא", ואכן שיר זה פתח בפניה את שערי הספרות, ומאז 1848 ועד 1859 התפרסמו בכתב-עת זה (כמעט בכל חוברת) שירים ואגרות משלה. את השירים והאגרות שלחה על הרוב בחיובו של שד"ל, שהיה קורא, מביע דיעה ומחליט אם ראויים הם לדפוס.¹³ לא בכדי מוסיף קסטיליוני, שאביה-מולידה של מורפורגו הוא שד"ל, ואף שד"ל התהדר על כך, כמו במכתבו למלומד היהודי-גרמני אברהם גייגר, בו הוא מספר כיצד "נתן לספרות העברית משוררת חיה".¹⁴

כוכבי יצחק היה גם בין חומרי הקריאה המעטים, בהם הירשתה לעצמה מורפורגו לעיין. כאן כדאי להזכיר, כי מורפורגו לא קיבלה חינוך כללי ולא למדה שפות זרות (כפי שמאותו יותר התחילו לקבל צעירות יהודיות באיטליה), ואף כי שפת אמה היתה איטלקית, כתבה בה בשגיאיות.¹⁵ לפיכך, את מעט הזמן שנותר לה, הקדישה לעברית, כאשר כוכבי יצחק היה לעיון ספרותי חשוב עבורה, ולא פעם כאשר כתב-העת השתחה להגיע, היתה חורגת מכייסנותה ומשגרת אגרת לשד"ל או לעורך, בבקשה לקבלו.¹⁶

11 למשל, שד"ל נתבקש להחירי ספר שירים של יצחק לוצטו, רופא ומשורר ידוע בזמנו (הספר *תולדות יצחק* אמור היה לראות אור בפולין). שד"ל שלח ספר זה לרחל וביקש כי תעורר לו ("אם תוכלי לעורר במלאכתי זאת אני אשלם תודות לך... והאללה שמך אשר כבר זכרתי לטוב"). ראה הערה 1, שם, עמ' 7.

12 כותרת המשנה לכוכבי יצחק: "כולל פרי מחקר וילדי מליצה מחכמי הדור ומנעמי השיר בזמננו".

13 "זנתי שמעתי בקולך ואכתוב זה השיר. אם ימצא חן בעיניך לשלחו לכפר שטעניך יצאו הירשות בידיך, ואם לא ישאר בין הנשכחים", מתוך מכתב מורפורגו לשד"ל (1855).

14 ראה "קליונו", "רחל מורפורגו", *היסטוריה של הספרות העברית החדשה*, כרך ד', ירושלים, 1954, עמ' 40.

15 שם, שם, עמ' 39.

16 למשל מכתבה לשד"ל (1854): "יעודר שאלה אחת קטנה אני שואלת מעמך. אם תוכל

שאלות שונות, וביניהן מי היא מורפורגו והקשרים ביניהם. בשולי מכתב זה, הוסיף העורך פנייה, בה הוא מבקש מקהל הקוראים לסייע לו במידע אודותיה, כשהוא תוהה שמא גם היא הלכה לעולמה: "ואנחנו לא שמענו ממנה זה שנים כבירים... ואולי גם היא כבר שבה לארצות החיים, ובעת הזוון למדע נחפשה שארית מכתביה הטמונים עור באוצרות כתיביהידי בבתינו, לחקקם בזכרון טמיר ולישים בין כוכבים קינם". בבקשה זו פונה העורך גט למשפחתו לוצאטו ומורפורגו לשתף איתו פעולה: "בקשתינו פרושה לפני יורשיה נושאי שמה שם תהילה: לבלתי העלים יעלימו את הנותר והעוזבן מכתבי עט אימם... ישיתו לא לב לקול הקורא הלוח באמונה, לבלתי ייממו קול מרמה רחל מבכה על בניה, עלי מאנם להציב לה יד ושם לזכרון תהילה בקרב עם".¹⁹ למותר לציין כי בשנים אלה חיה מורפורגו וכתבה משיריה היפים ביותר (כפי שסוברים מבקרים שונים),²⁰ אלא שבאין שד"ל לא הגיע לידעיתה גם "קול קורא" זה. ואכן, מות שד"ל מסמן עבור העולם השירי דאז, גם את מותה של רחל מורפורגו.

התקבלותה אצל משוררי הדרור

אחד משירי התהילה שהתפרסמו לכבודה של מורפורגו בכוכבי יצחק, היה של המשורר איש גליציה – אלכסנדר הלוי לאנגבאק, אליו היא פונה ועליו היא משיבה בשיר 12. כדי לעמוד על טיב תשובתה, נעין תחילה בשירו של לאנגבאק (תוך השוואה לשיריה ההלל אחרים שנכתבו לשבחה), כיוון שגם אם כל אחד מהם מבטא את התפעלותו באמצעים פואטיים שונים, ההתייחסות לתופעת "רחל מורפורגו" – היא אותה התפעלות המתקשה להסביר את האשה כיצור מלומד, כותב שירים, ובקי בשפת העברית, ומכאן הסתירות, הניגודים ודו־הערכיות בשפעת השבחים והמחמאות, המתקבלים כסופו של דבר כשירי תהילה ביואריים בתכניהם ובמסריהם. כך כאמור שירו של

19 ש"ד לוצטו, מכתב למ"מ שטרן, ראה הערה 5; בסוף העמוד, מצרופת הערה של שטרן.

20 נינה סאלאמן, משוררת יהודייה-אנגליה, שפירסמה מחקר בשם "רחל מורפורגו והמשוררים העבריים בני זמנה" (1924), תרגמה לאנגלית מהשירים האחרונים ("הירי עסק עבור", 1867; "שירי אחרון", 1870). בציינה אותם כיפס ביותר בעיניה. N. Salaman, "Rachel Morpurgo and Contemporary Hebrew Poets in Italy", London, 1924 pp. 19-52. ואכן, "הירי עסק עבור" התקבל כשירה הטוב ביותר של מורפורגו, והוא מופיע באנתולוגיות כמו: *מכתב השירה העברית החדשה*, בעריכת א' ברש, ירושלים 1938.

כאמור, שיריה התקבלו בתהורה שמעבר לכל שיעור. ההתרגשות הקיפה מעריצים ששלחו לה את הערצתם במכתבים, ממורת אירופה וממרכז, ביניהם בכירי המלומדים והמשוררים דאז, כמו לטוים, אד"ם הכהן ומיכ"ל. אחרים, ששמותיהם נשכחו במרחק הימים (על פי כוכבי יצחק היו בכובדילים לזמנם ולמקומם), הביעו את התפעלותם לא רק במכתבים או בתרגום שיריה (כמו המשורר היהודי-ונאי ל"א פרנקל שתרגם משיריה לגרמנית), אלא גם בחיבור שירים לכבודה. בכוכבי יצחק ניתן למצוא – בשנים 1848–1859 – שירי תהילה כאלה, שנדפסו כמעט כל שנה (תשעה במספר), וכולם דברי שבח ופאר לציורה;²¹ כך שכל המעטין בכוכבי יצחק משנים אלה, עשוי להתרשם שרחל מורפורגו היא ה"כוכבת" שבין כוכבי יצחק, משוררת מרכזית ונערצת, שבאותן חוברות עצמן מפרסמים גם את שיריה שלה, וגם שירים אודותיה.

על פי קסטילוני, התקבלותה ופרסומה של מורפורגו בחוגים המשכילים, הגדילו את מעמדה וכבודה גם בעיני בעלה ובניה, שכל ימיהם עסקו במסחר ולא העריכו את עיסוקה בכתיבה. מאידך גיסא, תקופת הפרסום שלה היתה קצרה. שד"ל שלח את שיריה מ-1847, וב-1865 הלך לעולמו בגיל צעיר יחסית, לאחר טראגדיות משפחתיות וייסורים גופניים קשים.²² ללא שד"ל, פטרונה הרוחני, לא מעזה מורפורגו לשלוח את שיריה ישירות לכוכבי יצחק אם מפני שלא לפגוע בזכרו (כמתערת מחסותו), ואם מחוסר בטחון ללא חוות דעתו. כך קורה ששלוש שנים לאחר מות שד"ל (1868), מפרסם כוכבי יצחק מכתב מארכיון המערכת (1847), בו ענה שד"ל (לבקשת העורך) על

להודיעני אם יצא לאור כוכב י"ט, כי זה יתור משנה תימה שלא ככתבי ולא קבלתי מהרב כמ"ר שטערן שום אגרת ואין לו ידיעה ממנו" (תשרי תרי"ה).

17 המשוררים שכתבו לכבודה ופרסמו את שיריהם בכוכבי יצחק: אלכסנדר לאנגבאק, "ירחל" (1850); אדלף עדנטהיל, "הודאים" (1851); ה. בוט, "ירחל מורפורגו" (1851); משה פינקלשטיין, "ירחל מארפורגא" (1852); יעקב שפרלינג, "תפארת רחל" (1853); יוסף גאטינאדו, "תהילה לירחל" (1858); מגרל שטרן, "ירחל מארפורגא" (1858); ליאופולד ווינקלר, "תהילה לירחל מורפורגו" (1856); ליאופולד ווינקלר, "מכתם לירחל מורפורגו" (1859).

18 עם כל הישגיו הרוחניים והספרותיים, חייו של שד"ל היו מסכת של תלאות וצרות. מצבו החומי היה דחוק מאוד. בית המדרש לרבנים בפודאי בו שימש כפרופסור, לא היה מבוסס, ולולא תמיכה פילנתרופית מנבירי טריאסטי היו בני משפחתו סובלים חרפת רעב. טראגדיות קשות פגעו בו עם מות שלושה מילדיו, שאחד מהם (שהלך לעולמו בגיל 25), התבלט בכשרונו המדעי וכן הספיק לכתוב מספר ספרים בתחום עיסוקו. בשנים האחרונות לחייו, איבד שד"ל גם את מאוד עיניו.

לעומת המקור המקראי של "אחות לנו קטנה ושדיים אין לה" (אשה של טרם בשלות), כאן אחותנו, למרות קטנותה, היא בעלה פוריות שופעת ("שדיה כמגולות"), וכפוריותה כי רבה, היא מצליחה לכלכל "ילד מסכן" שהוא "שפת עבר", אותו היא מניקה חלב ורובש, מנעימה לו בזמרת פיה ואורגת לו חליפות שמלות. ווינקלר, בניגוד ללאנגבאק, אינו מהסס לייחס למשוררת מאפיינים טיפוסיים של אשה ואם, אלא שהוא מגייס אותם לא להדגיש נשיותה ואמהותה, אלא להדגיש מצבים אנאלוגיים שהם מעל ומעבר לתחום הנשי. מורפורגו, בתיאוריו, אכן מופיעה כתופרת (כמו כל הנשים), אלא שתפירתה אינה עונה על התכלית הטריוויאלית של הספקת בגדים לבני ביתה, אלא על תכלית לשונית רוחנית של אריגת מחלצות לשפה העברית; או רוחל, כמו כל הנשים, אכן יוצאת עם השואכות אל הציבור להביא מים לעבודות ביתה, אלא שמימיה של רחל אינם משרתים את העבודה הנשית הוולגארית של נקיין ובישול, אלא את השירה מ"באר ליבה", שמימיה נשפתים "להשקות כל חכמי לבי".²³

המצב הנשי השני, באמצעותו מתאר ווינקלר את כישוריה השיריים של מורפורגו, היא תקופת הבלות ("עץ כי גדל היות לך אוֹרֶת פְּנֵיִם / יִלְדָתְךָ יְלִדֵי שְׁעוּעִים... / וְזאת לא הֶאֱמִינָה שְׁךָ גַם בְּמִלְאֵי צְבָאוֹת"). כלומר, כל עוד האשה פוריה מבחינה ביולוגית, אין היא יכולה ליצור מבחינה רוחנית, אבל אחרי בלותה, משוללת מהיעדר הפוטנציאלי הטבעי לה, רק אז היא עשויה להפעיל פוטנציאל אחרות של לידה ויצירה ("ילדת ילדי שעשועים"). יוצא אפוא שאשה־משוררת, היא קודם כל אשה בלה, ואם אשה בלה — ממילא מובילה ההרמיה השירית אל שרה אשת אברהם; אלא שלא כמו שרה, שאחרי בלותה לא האמינה כי נכונה לה עדנה, מורפורגו מאמינה בעדנתה הרוחנית ומעמידה יצירות שיריות. דרך אגב, אם לא בלות מתנה את האשה לעדנה רוחנית, גם עקרות (על פי ווינקלר) היא התניה מפעילה לגביה (שוב הדגשת האשה הפגומה מינית כפוטנציאל לאשה יוצרת). לפיכך מובילה ההרמיה אל נשים עקרות, וגם הפעם אל אלה מן הפאנתיאון המקראי, וכראשן רחל; אלא ששוב על דרך ההנגדה, מורפורגו אינה כמו רחל המקראית שתבעה מיעקב "לתת לה זרע", שהרי מורפורגו אינה נוקטת ל"עקב" ולהפרייתו אותה. נעלה מרחל, היא הרה ויולדת את יצירה המוצלחים ללא תלות והתערבות של גבר כלשהו: "זאת הריה וילדת ואין איש איתך בפיה / ילדת נטעי נעמנים קֶגֶן הַיָּתִי".²⁴

אלכסנדר לאנגבאק "לרחל" (1850). בשיר זה משתמש לאנגבאק באותה קונוונציה תמאטית בה הרבו להשתמש כל מעריציה הגברים, והיא: רחל בשירתה מערעת על חוקת עולם, והורסת את הדפוסים הקבועים לגבי מהי אשה. למותר לציין כי כל המשוררים מאלחרים על סימני ההיכר הנשיים המציניים את האשה, ומורים בהשתאות כיצד ביצור חריפמי זה ששמר "רחל מורפורגו" פועל המנגנון הנשי באופן מנוגד והפוך לחלוטין. לאנגבאק מאלתר, למשל, על הסטיריאטיס כי חכמת היצירה של האשה היא חכמת התפירה ("הן לא לְנָשִׁים תִּלְשֶׁה יָנֶהֱה לָקֵנָה / הַקֶּקֶתָן וְרַעְתָן עֲשׂוֹת צְנִיפִים הַרְדִּימִים"); והנה רחל מורפורגו, שלא כמו בנות מינה הנשים, הפתיעה בחכמת יצירה אחרת: "מוֹשֶׁכֶת פְּשֶׁכֶת סוֹפֵר פֶּאֶתֶד הַשְּׁרִים / קְלֶשׁוֹן מְדַבְּרָת גְּדוֹלוֹת וְשִׁפְתֵי יָנֶוֹת / תִּמְחֲרֵי אֶת מְבִינֵי מַעַד חוֹבְרֵי תַכְרִים".²⁵ כלומר, ההתרגשות הטובבת אותה היא לקשור לה כתרם לא בשל היותה אדם יצירתי בעל השכלה, חכמה וכישורים משלה, אלא בשל היותה חריגה שזהותה מתקשרת עם סימני־היכר גבריים ("כאחד השרים", "מביני מדע", "חוברי חברים"), ובמילים אחרות: בשל אי היותה אשה.

מובן שהקביעה המוסכמת על כולם על "אי היותה אשה", מצטיירת כמתמאה בפי המשוררים. המשורר יעקב שפרלינג, למשל, אינו מסתפק בדמיון את רחל לאובייקטים מטאפוריים ממן זכר ("כתפוח בין עצי יער", "כספה בין כוכבים" וכדומה), אלא מנסה להצביע על אותן סיבות ייחודיות שהפגיעו אותה מן ההקשר הנשי אל ההקשר הגברי, והוא מפרט שם: "כי לא לך הֶרְךָ נָשִׁים, אֶתְהָם בְּנֵיהִ; / מֵאֶסֶת עֲדֵי נָשִׁים פְּנִיֵי הַן וְרַחֲבִים / בְּגָרֵי מְשִׁי וְצִדוֹת בְּקֶפֶה מִחֻמְרֵים / הַפֶּשֶׁר רִיקָה בָּם עֲדָנֵי קֶשֶׁר הַיָּמֹו. / לפי שפרלינג, מורפורגו, לא רק שאינה אשה ("לא לך הֶרְךָ נָשִׁים"), אלא היא גם בְּנֵה (כמו הגבר) לכל מה שמשמע מלהיות אשה; עבורה, כמו עבור הגבר, העולם הנשי הוא עולם חומרני וריק שעיקרו רק חזות מרהיבה ומתעתעת, ובחכמתה היא רחלה את יצירה של האשה ("שקר לך החן"), והצטרפה לממש את יעורו של הגבר ("אך לבניה תכסופי").²⁶

גם ליאופולד ווינקלר ממשיך בתזה של שפרלינג, מתמקד בקודים הנשיים הביולוגיים ומשרטט את טבעיה השיריים של מורפורגו על פי שני מצבים במחזור מיניותה של האשה: הנערה המתגברת, והאשה אחרי בלותה. במצב הנשי הראשון, מורפורגו היא "אחות לנו קטנה וְשִׁדָּה פִּמְגֻלְלוֹת". כלומר,

21 א' הלוי לאנגבאק, "לרחל", שם, 1850, חוברת 15, עמ' 64.

22 י' שפרלינג, "תפירת רחל", שם, 1853, חוברת 18, עמ' 71.

23 ל' ווינקלר, "תהילה לרחל", שם, 1858, חוברת 24, עמ' 92–93.

24 גם מ' שטן, בשירו "לרחל מארפורגו" המופיע באותה חוברת, משחק על אלמנטים

האובססיה של משוררים אלה להסביר את מורפורגו על דרך מיניוזה החריגה, היא שתורמת להעצים את תופעתה היצירתית גם כהשלכה על-טבעית, ומכאן ההתפעמות הבלתי מאוונת ("בְּקִלְצִים שְׁרִית / רְחֵל ! וְהִיית / לְמִלְכָּה בְּמִלְצֵי הַעֲבָרִים"),²⁵ או מוסר ההשכל מלא הפאתוס ("לִכְּךָ נָא הַגְּבָרִים ... שְׁתוּ מִבָּאָר שֶׁפֶת עֵבֶר, כָּאֵר יְדֵי אִשָּׁה חֲפָרָה", או "תַּעֲזוּ בְּדַרְבֵי שְׁנָא וּבְמִשְׁלֵי אֶפֶר / הַמּוֹנִיעִים נְשִׁים מְסוֹד הַסְּפָר",²⁶ או ייחוס תופעה זו למעורבות אלוהית: "מוֹפֶת אֱלוֹהִים זֶה, מֵאִין כְּמוֹהוּ / הַיּוֹם בְּיִשְׂרָאֵל לְרֵאוֹתוֹ כּוֹאוֹ", קובע גאטינארה.²⁷ דרך אגב, האונה לרטוריקה זו של גאטינארה מהדהדת כרטוריקה של כרזו המקביל קהל ומבטיח אירועים מופלאים (מה שמוכר קרקס). ואכן קריאות אלה (בנוסף "מופת... אין כמוהו / ... לראותו כוואו"), מתקשרות אל ריווחו של קסטילוני שסיפר על מבקרים יהודים ששבואם לטריאסטי ביקשו בסקרנותם כי רבה לראות את הפלא של אשה-משוררת. כלומר, מורפורגו נחפסה בעיני גאטינארה כמונס אלוהי וכמו פלא של קרקס בעת ובעונה אחת.

על הכרה ספרותית נלהבת זו שקהילת המשוררים והמלומדים הפגינה, אמורה הייתה המשוררת לענות ברבוי תודה והוקרה, שהרי עם כל ההקשרים הבזאריים, הם מכירים בה — ככוכב בין "כוכבי יצחק", כפי ששר לה לאנגבאק ("הַגְּדִלְךָ עֲשׂוֹת, שִׁמְךָ קִינָה בֵּין כּוֹכְבִים"),²⁸ ואכן, מצויים בספרה מספר שירים בהם היא עונה למהלליה, אלא שלא כצפוי, שירי תודה והוקרה אלה הם למעשה התנערות טוטאלית וקאטגורית מכל שפעת דברי השבח האלה. התנערות זו יכולה להתקבל כהצטנעות שעל דרך הנימוס, אלא

נשים, כאשר הוא מרמה את המשוררת השותקת — לעקרה (דימי שלא היה מציע למשורר/וכ): "איה עור משוררת? אי טליה מורת? / האם רחל עקרה? עמדה פתאום מלדה? / מרוע נרמית פתאום לרחל נאלמה?" שם, שם, עמ' 96. למותר לציין, שגם בבואם של משוררים אלה לשבח את מורפורגו, נחשפת שלא מדעת גישתם הגברית השוביניסטית: גישה המעלה הבדים תת-מדעים קולקטיביים מהמאגר הספרותי האנטי-נשי שמצא את גלגליו בספרות העברית בתקופת שנות (ראה זיאנר "שנאת הנשים" בספרות העברית של ימי הביניים).

25 מ"י פינקלשטיין, "לרחל מארפורגא", שם, 1852, חוברת 17, עמ' 81.

26 ראה הערה 23, שם, עמ' 93; י"י הלוי גאטינארה, "אל המשוררת העבריה רחל מורפורגו", שם, 1856, חוברת 21, עמ' 2.

27 י"י הלוי גאטינארה, שם, שם.

28 על פי י"י הלוי גאטינארה: "זאת מורת רחל רבת הזוהר / בין כוכבי יצחק זכים לטוהר", שם, עמ' על פי מ' שטרן: "כסרה בין כוכבים שלחני אור יקות / קרני זוהר מידך בהר יופי נהדרות"; על פי ל' וינקלר, "בין כוכבים קוננת לבנה נגדך תפרה", ראה הערה 24: מ' שטרן, שם, עמ' 96; ל' וינקלר, שם, עמ' 93.

שמורפורגו כל כך מקצינה בחוסר חשיבות שיריה, עד שיש בכך לא רק כדי לצנן את להט המעריצים אלא גם להכביס (על חוסר הכנתם בשירה וממה הם מתלהבים). עם זאת, תגובות אלה רק מגבירות את החידה שבה, עליה תוהים גם מבקרים מאוחרים יותר. מעיר יוסף קלוויר: "[ב]סונט [תודה] זה... יש חוסר טעם מצד התוכן כמו שיש בו השפלה עצמית משונה"; ומוסיף סדן: "הרי חידה היא דרכה לרבר על עצמה דרך הכנעה... גם אם נזכור כי בדרך הזה יש מסממני הנוסח והסגנון של התקופה, לא נוכל שלא לחמוה על ההבלטה היתרה, המגיעה לידי הפרזה מרגיזה".²⁹ השאלה היא אם כך: מדוע דחתה מורפורגו עד כדי הרגזה את ההכרה הספרותית בה, ומדוע הציגה את עצמה בדימויים וולגאריים ומשפילים כל כך כמו "סוררת", "כלב מת", "גַּפְל" ובהקדשה שלפנינו — "צחנה" ("כי עלה באשי ותעל צחנתי כי הגדלתי עשות")?

בצינונו להלן בשיר 12, וכן בהשלמות מתאימות משיריה האחרים, נבקש להציע תשובות לשאלה זו.

במתים חופשי: המשוררת היהודיה כחיימת

שיר 12 הוא, כאמור, סונטה בעלת ארבעה בתים, שעניינה המרכזי מוצג כבר בשורה הפותחת: "על מה אדוני רם הירבה צווחות?" כדי לנמק את שאלתה זו, ולהוכיח שאין היא ראויה להתקבלות שתוארה כאן, פורשת מורפורגו מעין תעורת זהות — תעודה המציגה את עצמה, את זהותה השירית, ויותר מכל — את זהותה השירית כאשה במסגרת התרבותית בה היא חיה — התרבות היהודית. הצגת עצמה מתבררת בארבעת בתי השיר, כאשר כל בית בונה תמונת-מצב מקשת מצביח אדום-צור.

בית א' פותח בתיאור המעמד השירי הגבוה לה זכו שיריה: מעמד זה נכנה ממרחב פיגוראטיבי של כוכבים ושל צפורים, ובהקשרם: קינים, נוצות, כנפי רננים, ומני צפורים (זמירים וחסידות). תמונת שחקים מרהיבה זו, מעטלצלת גם במקהלה של קולות וציורים, ומאולתרת מקטעי פסוקים אשר השלמתם (בזיקות אל מקורותיהם המקראיים), רק מגבירה את הסצנה החגיגית לכדי מעמד פוליפוני מתרונן, כמו "הירבה צווחות" — בזיקה אל "ירוננו מראש הרים וצווחו";³⁰ "אודות זמירי" — "עת הזמיר הגיע וקול התור

29 י' קלוויר, הערה 14, שם, עמ' 46; ד' סדן, "עונב רחל", אבני גבול, ירושלים 1964, עמ' 35.

30 "צווחה" כאן כמשמעות שירה, על פי ישעיהו מב, יא.

נשמע; "אח קני" — "אם תגביה כנשר ואם בין כוכבים שים קינך"; "כנפי רננים חסידה ונוצה" — "כנף רננים נעלסה אם אברה חסידה ונוצה", וכדומה.³¹

כאמור, הסצנה בבית א' מתארעת במרום העולם, אלא שגם כאן יש לאתר שלושה מישורים שהם גבוה מעל גבוה. במישור העליון מכל, שוכן המשרור לאנגבאק, אליו מורפורגו נושאת עיניים בתודה ומכנה אותו "חכם הרזים" ו"אדוני רם" (כינויים המתייחדים לאל). במישור השמימי הנמוך לו מצוי כתביהעת כוכבי יצחק על ערוכיו, כותביו ויצירותיו. ובמישור השלישי הנע בין שמים וארץ (ברמות ציפורים וקנים), מתרוגן שירה של מורפורגו, שיושבו הרקיע העליונים, וכניהם המשורר הנ"ל, הואילו לצרפו ביניהם.

גם בית ב' וג' של הסוגה כונים מרחבים אסתטיים, אלא שמכאן ואילך מתפרשים מרחבים אלה בכיוון של ירידה. כלומר, אם בבית א' האלמנטים הטקסטואליים דירוג עצמם בהירארכיה של שמים, הנה בבית ב' היריוג פונה כלפי מטה, והפעם בארבעה מישורים נוספים: מישור הרוח הנושבת, מישור האבק הנופל, מישור הגברים והגוף (על פני האדמה), ומישור הגוף המת (תחתיה). יוצא אפוא, שנקודה התצפית של המשוררת, ממנה היא בוחנת את עולם השיר על הסוציאליזציה שלו (המשוררים העבריים, כתבי העת, היצירות השיריות, וכדומה), היא מאותו מעמד אחרון של תחתיות קבר (כפי שנרחיב בהמשך).

למותר לציין, שכית ב' מהווה מהפך קיצוני ומפתיע לבית א'. שהרי אם בבית א' מתהלת הצגה זהותה של המשוררת כבוגרית צוהלת, בבית ב' הסיטואציה לא רק מנוגדת לה, אלא מפריכה אותה לחלוטין: סיטואציה של אדם, בדידות ואפסות. בהתודות עצמית זו, מפרטת מורפורגו עד כמה דלה ומוגבלת היא לתרגם את ההארה השירית לכדי גוף אסתטי של מלים, כיוון שההארה השירית ("רוח השיר" בלשונה), היא מלכתחילה מקרית לגביה ("צל עובר", ככתוב שם), והשראתה המודמנת אינה אלא "אבק" הנוחת מדי פעם על "גבדיה" (מחלצות השיר), ומייד נסחף ללא השאר חותם או זכר.³² לאור התודות זו (בבית ב'), קריאה חוזרת בבית הראשון, מציירת לפתע

31 על פי שיר השישים ב, יב; עובדי א, ד; איוב לט, יג.

32 "צל עובר" ו"אבק" יטענו בשיר במסיונות יתר אם הקורא ישלים את הקונטקסט המקראי, ממנו ולקחו, מכאן, "רוח השיר" אינו רק "צל עובר" אלא גם "הבל" (על פי הקונטקסט מתהילים קמד, ד: "אדם להבל דמה ימרו כצל עובר"), וההשראה אינה רק "אבק" פורח אלא רקבון מיסודה (על פי הויקה לישעיהו ה, כד: "שורשם כמק יהיה ופרחם כאבק יעלה").

את המעוף השמימי והצוהל הוא כתעוץ, ואת ההתקבלות וההצלחה שהשתמעו ממנו, כחיוך דמיוני שלא היה ולא נברא. ואכן, מה שתואר למעלה כהתרוגנות כוכבים, צפורים, כנפיים וכדומה, מתקבל למטה כצללים, אבק מתפורר, וריקנות שאין אחריה כלום. השאלה היא, האם יש לנו כאן השתקפות של אותה הצגה עצמה בשתי אינטרפרטאציות מנוגדות, דהיינו אינטרפרטאציה סוריאליסטית (בית א') ואינטרפרטאציה ריאליסטית (בית ב')?

בבית ג' יוצאת מורפורגו לבטל חד משמעית אמביואלנטיות זו. היא ממשיכה למשוך אל הקוטב המציאותי הגשמי, ומוכיחה כי התעקשותה לדרות ממנה את התעוץ הסוריאליסטי, אינה רק עניין ל"רוח שיר" מודמנת או לחומרים דלים, אלא למהות קיומיותה היא, קיומיות שהיא בבחינת "עירום וכלי מקסך לצאת אָקְוֶשָׁה / בְּמָתוּס תְּפָשִׁי מְכַל מְצוֹת עֶשֶׂה". במלים אחרות, מורפורגו מזדהה כאן כאדם מת בחייו, שכל ישותה, הן הפיזית והן היצירתית, היא למעשה חידולן. מכאן תצפיתה על העולם מתוך שפלות של תחתיות קבר, ומכאן התבטלותה העצמית — שאינה רק ענווה או הצטנעות — אלא תחירה לתוכנה עקרונתית יתר; תוכנה המתעקשת לטעון שלא שיריה הם חסרי חשיבות וערך, כפי שהיא, המשוררת, חסרת חשיבות וערך, מהיותה אדם מת.

מדוע מורפורגו מציירת את ריוקנה בתוויות של אדם מת? עניין זה נובע (וראה עיון משוה עם שירים אחרים), מעצם היותה אשה. האשה, משתמע על פי מורפורגו, היא "יהודי מת" מבחינת הפונקציה שהיא ממלאת בתרבות היהודית. שהרי מהי מהות היהודי ומהי מהות קיומו וישותו הרחנתית-הרליגיוזית, אם לא מילוי מצוות עֶשֶׂה. אלה הן לבושה של הנשמה, קובע ספר הזוהר,³³ דהיינו, כל חייו של יהודי הם מסע לממש מצוות, ולצורךן אחת לאחת, כדי שבבוא יומו תארוג מהם הנשמה את "המכסה", או את דיוקנה לעתיד-לבוא. מכאן שהמצוות הן לא רק המניע לפעילותו הגשמית או הרחנתית של היהודי בעולם הזה, אלא הבטחת קיומו הטראנסצנדנטאלי הנכסף בעולם הבא. כידוע, כל התביעות הללו אינן מעניינה של האשה. היהדות איננה מחייבת אותה במצווה הפולחנית-דתיות שהזמן גרמן. כלומר, כל קיומה היהודי של האשה הוא בבחינת תשליל של הפולחן הגברי (ולא צילומה), והמצוות העושות אדם ליהודי ומקדשות אותו — לא רק שאינן

33 על פי מכתבו של ש"ל לשרטון (וראה הערה 5), מורפורגו נילתה עניין רב במצד הזוהר, והוא אשר קנה לה אותו על פי בקשתה; כידוע, האשה חייבת בעיקר במצוות "לא תעשה".

חלות עליה אלא שהיא פטורה מהם (כמו תקיעת שופר, יתד בסוכה, לעבור לפני החיבה, עלייה לתורה וכדומה). יוצא אפוא שבהשוואה לגבר, היא אכן יהודי מת; שהרי מתי משחררים את הגבר היהודי ממצוות עשה? רק כאשר הוא הולך לעולמו, כמו שנאמר "במתים חופשי"³⁴. לפיכך, אין תימה שמורפורגו, כאשר משכילה, ששיננה והתריינה בהלכות יהדות, חשה עצמה בתרבות זו — חופשיה כמת, כאשר המוות עברה הוא כפול: כאשר שאינה מממשת את המצוות הפולחניות ופטורה מכל עול עשה, היא אדם מת בחיי העולם הזה. אבל כאמור גם העולם הבא נשלל ממנה. הלא ללא כל מצוה שצברה בעולם הזה, היא יוצאת אל העולם הבא כנשמה עירומה, ללא לבוש וללא דיוקן טראנסצנדנטאלי. יוצא אפוא שכאשה יהודיה היא מגורשת משני העולמות: באחד היא מתה בחייה, ובשני היא נמחקה מחיי נצחה.³⁵

והנה למרות דטרמיניזם טראגי זה שהיהדות העניקה לאשה, באים גברים מלומדים בעלי שאר רוח, מחניפים למורפורגו כמלוח שיריהם, וסוחפים אותה בהתרגשותם להיות אחת משלהם. סחף זה מקומם את מורפורגו, הן כאשה, הן כיוצרת, והן כיהודיה. אם על פי החשיבה היהודית היא יצור חסר חשיבות ואדם מת לגבי יעדי הרוח היהודית, מדוע עושים המלומדים והמשוררים שקר בנפשם וביהדותם, ומצרפים אותה אל מערכת תרבותית זו

34 על פי התיאום פה, וכן על פי מסכת גידה טא, ע"ב: "כיון שמת אדם נעשה חופשי מן המצוות".

35 מניין להשוות את מוטיב "המסכה" בשיר זה של מורפורגו, לספור של ענגון — "המלבוש", העוסק באותו עניין.

36 המבנה המרחבי של השיר, שעיצובו ההיירארכי פועל בכיוון מעלה־מטה (שמים־קבר), מקפיד לשמור גם על מקומם של הנינים בהיירארכיה זו. כלומר: גבר־מעלה, אשה־מטה. והנה בבית ד' של הסוטה, יש חשש לערעור המיקום, כאשר הגבר (מושא השיר), נשאר בשמים בין כוכבי זיחק, ודוּלַהּ האשה (דברת השיר) מתעלה עליו עם מותה המסאורי, בעולם הבא. כדי למהר ולחקן את המצב, ולהחזיר אל היחס הנכון גבר/אשה, משתמשת מורפורגו שוב בטרימינולוגיה קבליסטית, בכתבה: "ונשא הימן רוחא הוה קעד / ולך האדרא רבא לכלי שיעור". האדרא רבא היא ההתכנסות הגדולה שכינס בה יוחאי את חבריו, ובה נשאר רדוע על ספר בראשית בניסיון לברר את סוד האלוהות. לפי הסיפור בוורה, התכנסות זו הייתה כל כך מרגשת ומרוממת שלושה חברים יצאה נשמתם מרוב דבקות התפעלות, ומלאכי עליון נשאו אותם ביריעת ברז מעליהם את נשמותיהם אל היר אפרמון. במעמד מטאפיזי נעלה זה ממקמת מורפורגו את לאנגבאק, לא רק לקשור לו כחרים אלא גם לשמוע על ההיירארכיה של גבר/אשה מסור/משוררת. שהרי אם היא מהלכת במטאפיזיקה של מת בעולם הבא (חסרת דיוקן עם שירה ההמתנים הריקים), לאנגבאק, כמלבוש שירתו הפרה, שוב נמצא מעליה, גבוה מעל גבוה, והפעם — בספירות של נבחי הברוי של ברייחאי.

(המוצאת את יישומה המודרני ביצירה הספרותית?)! הלא בכך הם חוטאים לא רק לה, כיוצרת, אלא לעקרונות הבסיסיים של המסורת היהודית, שהיא מורפורגו, כאדם בעל מודעות דתית עמוקה, מאמינה בהם. שהרי עם כל הטוב שהעניקה לה ההשכלה, והטעימה בה מקצה קצהו של הקיום היהודי־הגברי (וראתי כי טוב), היא אינה מורדת. להפך: היא מכבדת את מסורת החשיבה היהודית ונוהגת לפיה, גם אם יש בה כל כך הרבה להכאיב ולייסר אותה כאשה, כאנה משכילה, וכיוצאת.

אל עלבונה כיהודיה־דתית ואל עלבונה כמשכילה וכיוצרת, מתווסף גם עלבונה כאשה. שהרי מלומדים ומשוררים אלה, לא די בחטאם לחשיבה היהודית המסורתית, הם גם מוסיפים חטא על פשע, כאשר ככל השבחים שהם מרעיפים עליה, הם מתעקשים לבטל את ישותה כאשה, ולהציגה כלמעלה ממנה. כלומר, הם בכל זאת מודעים לעובדה, שכאשה אין היא מותרת לקחת חלק בתרבות היהודית המרכזית, שהיא התרבות הגברית; כך שבהניגום אותה מהשוליים הדחויים והנידחים של האשה המצויה, ובשיטתם אותם כאשה לא־אשה בין גברים, לא די שהם מדגישים בכך שהיא איננה גבר, ומשוללת מכל הזכויות הגבריות היהודיות, הם עוד באים לנסות ולבטל אותה כאשה (שהם מציינים אותה כניחה כחסרת־מין, יצור חורג לא־טבעי שאינו גבר ואינו אשה)³⁷.

מכל אלה ניתן להבין, מדוע מורפורגו היא כל כך "כפוית טובה" למעריציה הגברים, דוחה את כל שפעם תהילותיהם, נוהרת שלא להיסחף אחר הפיתוי הגברי, וככל שהפיתוי מחמיא יותר ועשוי לעורר בה אשליות, היא פונה לקעקע אותן בלשון בוטה של השפלה והתבטלות עצמית. מבחינה

37 ס' גובר וס' גילברט מורות במחקרן כי התרבות המערבית הסכירה את הפיטנציאל של כתיבה יצירתית כפועל יוצא מהבילוגיה הגברית, או כפי שהתבטא המשורר ג'ורדן מאנלי הפקינו (1886): "האיכות המהותית שנישה משורר, היא איכות של גבריות. וזה למעשה המייחד גברים משנים. היכולת לגרום לגורם חשיבות שיתבצע על הנייה, שירה או כל יצירה אחרת... היצירותיו הזאת... איננה כל כך עניין של אינטלקט, כפי שהיא עניין של הבשלה — הבשלה של מנייתך הגברית. האיכות ליצור, היא האיכות המינית הגברית". יוצא אפוא שניטונה של אשה לשלוח יד בכתיבה נועד מראש לבשלות, והעמדת הפנים שלה כי מפעילה היא איכות נבריה, מניבה נפל יצירתי ומענת (בבחינה לא איכות של גבר ולא איכות של אשה, אלא ביטוי סריסי). חושה זו של סריס, מתקבלת גם אצל מורפורגו לאור כתיבה המשוררים. משוררים אלה, המפקיעים אותה מדפוס מייחסת כאשת, מייחסים לה דפוסים של איכות נברית, למעשה מסרסים אותה מכל מין, ומציגים אותה כמפלצת מינית. S.M. Gilbert / S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven 1979 pp. 3-11.

פואטיקה של אלם

כל המעיין במאגר שיריה של מורפורגו, מקבל את הרושם שלפניו שירה לעת מצוא, שהרי רוב שיריה ניתנים למיון כשייכים לז'אנרים שהם מעין תשובה לאירועים אקטואליים (כמו תפילות, ברכות, קניות, חידות, מצבות, הדיות וכדומה). ולא היא. לכאורה זהו אמנם שירה לעת מצוא, אבל בין שורותיה מזדקק עולם פיזמי דחוק וחנוק המבקש לחרוג מעבר לנסיבות האקטואליות – אל ביטוי יצירתי משלו. על קונפליקט שירי חסוי זה, הסב את תשומת הלב לראשונה דב סדן (במאמר "עונב רחל"), בכתבו: "האישה הזאת שהיתה עקרת בית נאמנה 'בידיה אשר כתבו שירים נחמדים, חפרה המלבושים הבלויים לבני משפחתה ושטפה גם במים עליותיה'... האישה הזאת גועשים בקרבה זרמי סחר של האישה העברית המודרנית".³⁹

מה הם אותם זרמי סחר עליהם מצביע סדן, הלא יותר מאשר שיריה מגלים, הם מחביאים, ויותר מאשר הם מדברים הם שותקים. השתקה עצמית זו הולכת ונחזרת משיר לשיר, ולכך מהשירים הראשונים (שענינם חתן וכלולות) ולבד מהשירים האחרונים (על סף הקץ המתקרב), אין לדעת מאומה על טיבה, נפשה, לבטיה וכמהותיה של אשה רגישה זו (שלפי הפרטים הביוגרפיים לעיל, ולפי ההערות הנרמזות במכתביה, חיה כמתת מתמיד של מצוקה ואכזבה).⁴⁰ ואף על פי כן העניין היחיד אליו היא מרבה להתחייס בשיריה, הוא נושא הכתיבה, כאשר מצד אחד היא גוזרת על עצמה אלם, ומנסה לדחוק כל יצירותיה שבה במעין מזוכים ביקורתי הרסני ("ידיחי זמר... / עורף סמור... / קרמי זמר... לא עוד אשיר"; "מה פוֹחֵי כִי אֵיחַל / ... דומֵה קָחַל / אין בי חֶפֶץ בְּשִׁירָה"; "שָׁלֵל יִשְׁאַל בְּקָאֵל לְמָה / כִּי אֶשְׁכֵּה דוֹמֵם כְּמוֹ אֶחְלָקָה / מה פֶּעֶשֶׂה רַמָּה? קָחַל נְאֻלְמָה");⁴¹ אבל מצד שני נמצאו בעבודתה שירים שמוסרים את ההפך – שירים של מאבק עם האיסורים והחרמות העצמיים שלה, כשהיא מתייסרת בתשוקה כואבת לשיר ויהי מה. ואכן, השירים שלא מצאו את פרסומם, ונכתבו בעשר שנות חייה

זו, צדק שר"ל בכנותו אותה "אשה חכמה",³⁸ שהרי בדחייתה העיקשת את הלהט השירי של הגברים, היא לא מגוננת רק על עצמה מפניהם, אלא גם עליהם מעצמם ומהכשל החשיבתי והרגשי בו הם מצויים, ללא הבנת רמזיה, הסבריה וטיעוניה.

ונסיים בתלקו השלישי של השיר: "החתימה". כזכור, נבנה שיר 12, כמו רוב שיריה של מורפורגו, משלושה חלקים, כאשר "הפתחה" וה"חתימה" תורמים להרחבת הקונטקסט, ומעבים את האמירה המרכזית סביבה מתארגן השיר. כיוון שהאמירה המרכזית כסונטה זו היא עניינה של האשה-היוצרת כאדם-מת בתרבות-היהודית, עוסקת גם "הפתחה" וגם "החתימה" בהדגשת האמור. כ"פתחה", עניין זה בא לידי ביטוי במשפט: "כי הוא (לאנגבאק) משבח ואומר כי עלה באשי ותעל צחנתי כי הגדלתי לעשות"; כלומר, מורפורגו, כטבעה, מתארת גם כאן את יצירתה השירית כמטאפוריקה וולגארית, כאשר השימוש הפעם הוא כ"באש" ו"צחנה". לכאורה, שוב מצטיירים שימושים אלה כחסרי טעם (כפי שציין סדן לעיל), אלא אם כן אנו יודעים ש"באש", הוא לא רק ריח רע (כמו "צחנה"), כי אם ריח רקבון של גוף מת (כבריר של ישיעהו ל"ד ג'; "רפגריהם יעלו באשם"); וריח רקבון של גוף מת, ממשמע בדיעבד ביתר חריפות את המצב הקיומי בסימנו עומדת הסונטה כולה. מצבה של האשה כמת-יחי בקבר. במלים אחרות, בחירה כמטאפוריקה זו אינה מקרית, ומגמתה המכוונת היא פואטית (ולא רק התנצלות או התבטלות). מגמה פואטית זו ניכרת גם בחתימה, המסתכמת במשפט הבוטה: "הנקלה שבכריות דמה". רימה היא כידוע תולעת המצויה בקברים וניזונה מגווייתם של מתים ("דמה ותולעה"), אבל רמ"ה הם גם ראשי תיבות של "רחל מורפורגו הקטנה". יוצא אפוא, ש"החתימה" בויקוחיה – למרות, להתפוררות, ולאפסות – שבה להרגיש ולרבד את הנושא הקשה שהועלה כאן בכל אחד מחלקי השיר, ובכל אחד מהם – בפכתון ובישירות ללא כל הצטעצעות או כיסוי. עמדה אמיצה זו של מורפורגו, שוב מבדילה אותה מן המשוררים עמיתיה. שהרי דווקא הם, בשיריהם, נרתעים מלהתעמת עם הפרובלמאטיקה של דח/אשה/יוצרת, ובמשפטיהם היפים והרגשיים, הם רק מתפשים לכסות על הכברים כהווייתם כשהם בורחים לתיאורים מופשטים ומנותקים.

39 ד' סדן, "עונב רחל", אכני נבול, תל-אביב 1964, עמ' 35.
40 על פי קסטיליוני, חייה של מורפורגו, מבחינה כלכלית, לא רווחו, והיתה נאלצת לעשות את כל עבודת משק הבית, לרבות תפירה, ככוחות עצמה. היא גם לא רווחה נחת מילדיה, שכל "מגמתה" היתה "לטפח ולרבות" אותם, כי הם "היו סגולתה". אלא שהבנים, כמו אביהם, עסקו במסחר, ולא פנו ללימודים, ואף אחד מהם (לרבות הבת), לא הקים משפחה. ראה הערה 1, שם, עמ' 7.

41 שיר 6. ראה הערה 1, שם, עמ' 54; שיר 33, שם, עמ' 83.

38 "לאשה חכמה כת אחות אכני", זו הפנייה המכתיחה את שירו של שר"ל לרחל. ראה הערה 7, שם, עמ' 50.

האחרונות, מזלים היקלעות מסוכסכת של אשה — שהקול האחד שבה חותר לפרוץ, ואילו קולה האחר מחניקו בכוח ומשתיקו.

התחבטות אלימה זו של קולות מודעת בשיר 37 (מ"1861), למשל. "עַד לֵא זַמְנֵי, עַתָּה לֹא יִשְׁמָחַ / הַסֶּפֶן הַסְּפֵנִי לְאֹמֵר שִׁירָה / עִם לֶבֶן קָרְיָה לֶבֶן אֶמְרָי / אֲמֹר אֶמְרָי תִּקְלָה עָרְדָּה, פִּתּוּחַת מִרְפְּרוֹגוֹ אֶת הַשִּׁיר בְּהַצְהָרָה וִירוּיָהּ שֶׁל אִדָּם הַעֵרֹךְ אֶת חֲשׁוֹן עֹלָמוֹ. וְהוּוּ חֲשׁוֹן עֹלָמָה שֶׁל מִרְפְּרוֹגוֹ, אִם לֹא הַשִּׁירָה כְּמוֹקֵד הַחַיִּים. לֹא שִׁירָה שֶׁל שֶׁבַת וְרֵאשִׁי תּוֹדוּשִׁים, אֲלֵא שִׁירָה שֶׁל הַיּוֹמִיּוֹם שֶׁלָּה, בְּכַחֲנִית לְחַיּוֹת שִׁירָה, לְחֶשֶׁב וְלֹא יִשְׁנֶה, וְכֵן עוֹד הֵיחָה בָּהּ שֶׁהִיא אוֹמֵרֶת שֶׁ: כֵּל עוֹד הֵיחָה בְּמַצֵּב שֶׁל עֵרֹת וְלֹא יִשְׁנֶה, וְכֵן עוֹד הֵיחָה בָּהּ חַיּוּנִית וְלֹא זְקֵנָה, הַרְגֵּלָה הִיָּה לְאֹמֵר שִׁירָה. אֲלֵא שֶׁהַקְּשִׁיִּים בְּחַיִּיהָ שֶׁהַשְּׂכִּילֹ אֶת שִׁירָתָה הִיָּה "לֶבֶן", אוֹתוֹ גֹּרֵם גְּשֵׁמִי וּמְחוֹסֶפֶס שְׂבָאֲדוּתוֹ וּבִשְׂקִיקָתוֹ הַהוֹמֵנִית, הַרְחִיקָה מִכֵּל כְּמִיָּה רִוּחִית אוֹ נִפְשִׁית — לְמוֹשָׂאָה. כֵּךְ הַפְּרִיד "לֶבֶן" אֶת יַעֲקֹב מֵאֲהַבְתּוֹ בְּמִשְׁךְ אַרְבַּע עֶשְׂרֵה שָׁנָה, וְכֵן הַפְּרִיד אֶת מִרְפְּרוֹגוֹ מִיִּצְרֵתָה. אֲלֵא שֶׁלֹּא כְּמוֹ יַעֲקֹב שֶׁהִתְנַעַר מִלֶּבֶן וּמֵאֲדוּתוֹ וּמִמֵּשֶׁת אֶת אֲהַבְתּוֹ, לֹא הִצְלִיחָה מִרְפְּרוֹגוֹ לְהִתְנַעַר מִלֶּבֶן שֶׁלָּה. כִּכָּה כֵּל חַיִּיהָ הִיָּה עֶבֶד הַנִּקְרָע מֵאֲהַבְתּוֹ, וְכִשְׁוִי לַעֲתָ זְקֵנָה, גַּם אִם יִשְׁתַּחֲרֵר, הוּא אֵיחָר אֶת הַמוֹעֵד. מִרְפְּרוֹגוֹ מִצִּיּוּת אֶת "לֶבֶן" כְּמִשְׁלַל מַצֵּב חַיִּים מִסוּיִם וְלֹא נִכְנַסֶת לְנִמְשָׁלֵי, עִם זֹאת הַחִלּוּפִין הַמִּשְׁתַּנִּים בְּנִימוֹת קוֹלָה מִמְרִירוֹת וְתִסְכּוֹל לְהַחֲרָסָה וְהַאֲשָׁמָה ("עִם לֶבֶן קָרְיָה לֶבֶן אַחֲרָי"), מְבַטְחִיחַת כִּי הֵנָּה הִנָּה מִתְגַּבְּרַת מִרְפְּרוֹגוֹ עַל עֲכֹבְתָהּ וּיִצְאָתָה מִמְּחֹבָאֵי שִׁירָה, גְּלִיָּה וְכוּסְחָת, מִתְרַסֶּה וּמוֹחֵל. וְלֹא הִיָּה עִם הַבִּית הַבָּא חוֹרֵת הַהִיִּטְלָטְלוֹת הַמִּיסוּרָה, וְעִיָּמָה הַקּוֹל הַנִּכְנַע, וְצוֹ הָאֵלִם הַמוֹכִיר לֶה שְׁמֹטֵב לְהֵלִטְלוֹם וּלְשׁוֹתוֹ: "בְּחֹן בְּחִיָּה, סְפָרִי טְמָנְחִי / קֵעַט צְפֵנְתִי לְאֹמֵר סוּחָה". אֲבָל גַּם לְאַחֵר הַחֲלָטָה זוֹ, הַהִתְחַבְּטוֹת אֵינָה מִרְפָּה, וְשׁוֹב הַנְּדִיָּה הַנִּפְשִׁית מִפְּעִילָה שׁוֹרוֹת הַמּוֹעִיקוֹת בְּחוֹדָה אֶת הַקּוֹל הָרֵאשׁוֹן, הַמִּשְׁתּוֹקֵק: "אֲמַנֶּם קָרְיָתִי, לְשָׂאָה צִפְיָתִי / עַתָּה פִּי תִזְיָתִי, דּוֹבֵר טָרָה. / גַּם פִּי צִנְיָתִי, יוֹם יוֹם אֵינִי / קֵלָה קָרְיָתִי מֵאֵל עָרְדָּה".⁴² הַתּוֹדָה לְשִׁיר הַיָּה בְּנִפְשָׁה שֶׁל מִרְפְּרוֹגוֹ, וְגַם אִם הִיָּה כְּרוּכָה בְּצִפְיָתָה שׁוֹדָה לְרוֹת הַשִּׁיר, הִיָּה מְמַשִּׁיכָה

42 שיר 37, שם, שם, עמ' 87; פואטיקה האלם של מורפורגו, יכולה לקבל סיוע מהאבחנות של גובאר וגילברט לעיל, בספרות הנשים של המאה ה-19 באירופה: אבחנות השבחות ומדרות כי תרבות הערבר יישמה נורמות חינוך שונות לגבי הנערה: את הנער ערודו לביטוי עצמי, ואילו את הנערה הדריכו לאלם. לא בכדי, מתארת המשוררת האנגליה, מרי אליזבת קולרדג' את פיה כיצפע נורא "השוותה דם ב'ישקט ובסודר", כיוון שהיא מנסה לפרוץ את האלם ולחפש קול "שיספר את האמיים שבה". ראה הערה 37, שם, עמ' 43-44.

לקוות, לפלל, לחפש כל דרך לעזרה. ואכן, כינה לכינה, כרגעים של אמת, אין עוד שתיקה או אלם, ההפך הוא הנכון: כאן היא מודה כמשוררת, גם אם היא כותבת או לא. הזרהות זו מופיעה, דרך אגב, רק בשיריה הראשונים (בהם הדיכטומיה שלה בין חוץ/פנים, קהל/יחיד, עדיין לא התגבשה), ובשירה לשר"ל היא מודה ללא בושה: "אָדַע כִּי לֹא אֲבוֹשׁ, אֶשָּׂא הַשֶּׁבֶט" (שבט סופרים). והנה גם בשיריה האחרונים, כשהיא אינה חוששת עוד מדעת קהל ועיפה מתמרוניה עם החברה ומוסכמותיה, היא מרשה לעצמה לגלות ("אמרת'י בלבי", 1865), שהשיר הטעים בה את הטעם המשכר של היצירותיות, ולא עוד אלא שתרם לזקיפות קומתה (לפחות כינה לכינה): "שִׁירֵי הַשִּׁירִים / יוֹצֵר הַרִים / רֵאשִׁי הַרִים / מַצִּיר צִירִים / אֶשִׁיר בְּשִׁירִים..."⁴³ התגלות זו של השנים האחרונות, מעוררת מאליה את התמיהה, מדוע לא נמצאו בעזבונו שירים רבים יותר, שהרי אם היצירה היתה טעם חייה של מורפורגו, מדוע השתיקה את עצמה לא רק כלפי חוץ, אלא גם כלפי פנים.⁴⁴ בירורה של סוגיה זו, רק מרחיבה את ממדי הטראגדיה של מורפורגו כאשר וכמשוררת. הכיכוד?

הדיון לעיל ביקש להסביר את שתיקה של מורפורגו, כמחאתה של האשה היהודייה כנגד האינטרפרטאציה המבולבלת שנתנו משכילי הדור לתופעתה של אשה-יוצרת. אינטרפרטאציה זו, שהכירה בה כ"קרויז" (כמו שטוען סדן),⁴⁵ שהביכה אותה (כלי המשוררים יתנו על כך דין וחשבון), עוררה את התנגדותה. היא ביקשה להתקבל, כפי ששד"ל קיבל אותה בתחילת דרכה, כביאוג שווה ערך לו; אבל בהמשך, כשהיא מתורדת לפופולאריות הקרקסית כלפיה, היא מחליטה על אלם — אלם שהיא מפירה (כלפי חוץ כמובן), תחת אילווצים של פניות ובקשות של אירועים לעת מצוא.

אלא ששתיקה של מורפורגו הותנתה לא רק על ידי תגובה המשוררים. על פי וירוייה בשירים האחרונים (ובאגרות), ניתן ללמוד על מצבים נוספים (אישיים ופואטיים) שהיקשו על כתיבתה (ושוב כאשה). נציין שלושה מהם: א. המשפחתיות המגבילה והתחייבותיה בחיי המעשה, כפי שנוכר לעיל, לא רק עצרו את אפשרויותיה להתפתח ולהשכיל, ולא רק גזלו ממנה

43 שיר 42. ("אמרת'י בלבי"), שם, שם, עמ' 91.

44 מעניין להשוות את גישתה השירית לזו של Anne Bradstreet, משוררת דתית אמריקנית מהמאה ה-17, בעלת כתיבים רליגיוזיים ופמיניסטיים" כאחת, הנקלעת בין מוסכמות ומרד בעת ובעונה אחת.

45 ראה הערה 39, שם, שם.

פנאי להחכנסות פנימית של הרהור ומחשבה, אלא גם לא הותירו לה זמן להעלות את שורותיה על הכתב. וכן היא מתנצלת בפני עורך כוכבי *יצחק*: "יפה אציג לפניך ארבעה שירים, אולי ימצאו חן בעיניך... השיר הרביעי בפעם אחרת כי לא יכולתי, כי זה שעה שלישית אחר הצות", או כפי שמספרת הבת לקסטיליוני: "כי לא היה להם עבד ושפחה, לא היה פנאי לאמה לעסוק בלימודיה, כי אם בראשי חודשים, כי בהם לא היתה עושה מלאכת מחט, וכשלא יכלה לישון ויתיד שנתה מעיניה, קמה בעוד לילה ממיטתה, ותכתוב אויה טוויים לבלתי שכתם".⁴⁶

ב. מצב נוסף שהקשה על הכתיבה היו הסטאנדרטים שנדרשו אז מחיבור שיר. סטאנדרטים פרווריים אלה משקלו על מיקל היתדות והתנועות (נוסח השירה העברית בספרד בימי הביניים), תבעו כידוע משקל קצוב של הכרות פתוחות וסגורות, תריוה עקבית, וכדומה. תביעות אלה כלמו את שטף ודימחה השירית, וכאשר אין היא מספיקה להוציא תחת ידיה משקל מושלם, היא לא מהססת לציין זאת ב"פתיחה", ולהתנצל כמי שמגישה יצירה פגומה. כך היא מתנצלת, למשל, ב"פתיחה" לשיר 18 ("על הגחון אני אלך"), שהוא שיר-חידה משעשע ליום נישואיו של שד"ל. וכך היא כותבת שם: "ואני שמרתי אורחות פריץ, ופרצתי הגדר ולא השתי לתת התנועה ויתד כראוי, כי כבדה עלי העבודה כי הילודים רבים ולא יכולתי לעמוד על זה. ואתה שא לא את טאתת..."⁴⁷

גם קסטיליוני, עם כל הערצתו לה, אינו מתעלם מהפרוודיה שלה: מחד גיסא הוא מקדים ואומר כי: "כל שירי רחל מורפורגו מחוברים על פי דתי השיר הנהוגות אצל הסופרים האיטלקים המפורנים המפוררים בשפת עבר", אבל מצד שני הוא מוסיף: "מתכונת שירי רחל מורפורגו ומכתביה איננה תמיד ישרה ונכוחה לפי משפטי השיר".⁴⁸ ואכן, חלק נכבד מההדרות של קסטיליוני את שירי מורפורגו, הוא ציין המבנה הפרוודי של כל שיר על משקליו, חרוזיו ובתייו. הדרה זו מלמדת אותנו, כי רוב שיריה נכתבו כסונטה, כלומר, היא נוטה לשיר קצר בן 14 שורות כדי לבטא את רעיונה השירי; היא אמנם שומרת על חרוז ומשתדלת לשקול את מספר ההברות לתנועות ויתדות, אבל עם זאת היא מחפשת ומתמרת כל פרצה לכיטי פרוודי משוחרר יותר. קסטיליוני

46 מכתב של מורפורגו למנרל שטרן (1859), ראה הערה 1, שם, עמ' 114.

47 שיר 18, ראה הערה 1, שם, עמ' 67.

48 "קסטיליוני, מאמר על כתי השיר הנהוגות אצל משרורי שפת עבר האחרונים אשר באיטליה", ראה הערה 1, שם, עמ' 29.

מכנה את שיריה "שירים חופשיים", על פיו, שיר חופשי הוא יצירה בלי יתד קבוע, והמשורר רשאי לנהוג בו שווא או חטף בכל מקום שירצה, כאשר השוואים והחטפים נמנים גם הם להברות כמו התנועות.⁴⁹

ג. התניה אחרת המגבילה את יצירותיה של מורפורגו כאשה, הוא המערך התמאטי המאכלס את השירה בת אותם ימים. מערך זה עוסק על הרוב בנושאים עיוניים (פילוסופיים, אסתטיים, דתיים, מוסריים), בנושאים היסטוריים (דמויות או אירועים מחיי העם מהמקרא ואילך), בנושאים אישיים (שירי אהבה), או בנושאים לאומיים (שירי ציון).⁵⁰

מורפורגו, כאשה, היתה מנועה מלנהל שיג ושיח עם חלק גדול מהנושאים האלה, גם אם השכלתה אפשרה לה. לגבי הנושאים העיוניים והנושאים ההיסטוריים, היא חשה שכאשה, שמקומה בשוליים התרבותיים, היא אסורה מלדרן ומלייצג אותם כשווה בין שווים (כלומר, כאילו היא שייכה ובת-בית בתרבות המרכזית, שהיא תרבות הגבר). לפיכך כל חדירה מצידה למרכז הבמה ולשאלותיה הגדולות, היא בבחינת חוצפה, כפי שהיא מתנסחת באגרת למנדל שטרן, בו היא מעיזה להתערב ולהגן על "אנשי הקבלה" בוויכוח שלהם עם "בעלי הפילוסופיה": "אולי אמצא תחכומות להסיר הכובש שעושים בעלי ההגיון והפילוסופיה לאנשי הקבלה, ואם לא אזכה תהיה זה לי לעד כי לא קרבתי אל פתח ביתה, כי יגורתי מפני האף והחימה, ואם יאמרו לי דעתך קלה נמלה קטנה, קטנתי מלקבל עונשם".⁵¹

מאידך, יכולה היתה להתרכז בנושאי אהבה (כפי ששיר קרוביה אפרים לוצטו ושד"ל), ולהסתמך על תומרים ביוראפיים רגשיים, כפי שלמדנו קודם לכן. אלא שגם תמאטיקה אישית זו היא מנועת מעצמה, כיוון שכאשה דתית ושומרת מסורת, היה זה מתקבל כפריצות, לאשה (שהאטיקה של כל כבודה פנימה) לחשוף את חייה הפרטיים (עם בן זוגה או ילדיה), ולו גם במסגרת שירית של שד"ל אהבה.⁵² יוצא אפוא, שגם אם רצתה לשיר, החומרים

49 שם, עמ' 30.

50 כל הנושאים האלה היונו למשל את שירתו של אפרים לוצטו (1729–1792), בספר שיריו אלה בני הנעורים. גם שמואל רומנילי (1757–1814), שהירכה לכתוב שירים לעת מצוא, השתמש כתימאטיקה דומה; וכן שירי (שלמה יהודה רפפורט, 1790–1867), בכירי האהבה שלו לעם ולתורה. שד"ל בספר שיריו כינר נעים, התחקר אחר ז'אנר הפיוט מימ"הביניים, כשנושאו גם הם קנינות על שבר העם וגעגועים לגאולה.

51 מורפורגו, "מכתב אל מ' שטרן", ד' כסלו תרי"ג (1853). הערה 1, שם, עמ' 108.

52 ההימנעות מחשיפה אצל נשים בביטוייהן השיריים, אינה עניין לצניעות דתית, אלא לצניעות נשית, טרענת לילי ורחוק כשהיא מציינה את ההימנעות מחשיפה – כארס-

התמאטים שהתרו לטיפוליה היו כה מצומצמים, שממילא הקטינו את טווח נושאה והגבילו את קולה.

הנושאים שנשארו, מרצון או שלא מרצון, היו ממערך האקטואליה הסובבת: אם במסגרת המשפחה המורחבת (אירועים של שמתה ואלב), ואם במסגרת הקהילה היהודית, המדינה וכדומה; כמו השיר "קורות הזמן" (1848) המתיחס לאירועים המהפכניים של אביב העמים באירופה, השיר "על הכורחים מקטב הקאלערא" (1855) — תיאור אפוקליפטי על המגפה הנוראה, או השיר "ומאותו השמים אל תחמתי" (1859) — אמירה העוסקת בהופעתו של כוכב שביט, שלפי האמונה העממית הוא מבשר רעות. מאידך, נושא מרכזי אחד, שהיא, בכל זאת, התירה לעצמה, כלי להתחשב במגבלותיה, כאורח משני, היה נושא הגבעועים לציון (דהיינו הנושא הלאומי). כאן היא חשה כשווה בין שווים, ואמירות לאומיות כמו געגועים לארץ המובטחת, אמונה בגאולה, והתרפקות על שיבת ציון, היא משלבת בהודמנויות שונות של שירי תודה, קינה, תחוה וכדומה. כאן יש לזכור, שתקופתה של מורפורגו היא תקופת אביב העמים, והלכי הרוח של המהפכות הלאומיות באירופה הגבירו את ההכרה הלאומית הדחוקה של העם היהודי. בשנים אלה אף נעשו נסיונות ראשונים לקדם ולחדש את פני היישוב בארץ, אם על ידי משה מונטיפיורי (1840) היוזם מקורות כלכלה ובנייה, ואם על ידי המשורר ד"ר לודוויג פרנקל (1856) המקים בירושלים בית-ספר מודרני ראשון (על שם פון למל).

הדגן קרה וב-1855, ביקר מונטיפיורי ואשתו בטריאסטי, באחת הנסיעות שלהם בדרך לירושלים, והתקבל בהתרגשות על ידי הקהילה שם. מעמד היסטורי זה של טרום-גאולה,⁵⁴ עורר את מורפורגו להציע את עצמה "לעמוד ולשרת כאחת השפחות לפני הגבירה הנכבדת מרת אשתו, כדי לעלות עמהם ולישב שמה". מובן שהדבר לא נסתייע, והיא מתנחמת בכתיבת שיר כיסופים

פואטיקה נשית אצל משוררות עבריות מאוחרות יותר. הרוק מתחקה אחר התרדה מהחששות אצל רחל, וזדה, לאה גולדברג ואלקליר-רוט, בטענה כי התרדה מהתערטלות נפשית, נוצרת מהחשש שיהיה את השיר עם הגוף הנשי, וכשם שהאשה מגינה ומצניעה את גופה כן היא מגינה ומצניעה את עולמה הפנימי. ל' רוק, "דיוקן האשה כמשוררת ישראלית", מאזנים, מאיינו 1988, גליון 3-2, עמ' 59.

53 המחיה לשיר 21, מצטטת את המדרש (סנהדרין צח), המביא מסימני הגאולה. מדרש זה מטפח בלברכת הדרך שמכרכת מורפורגו את מונטיפיורי ואשתו, כי לכשיחזרו תבוא הגאולה: "ולכן אקוה בשוב צדיק מירכו וחייה, אעין פני לבוא להתחנן לו שיגיד לי אם עלה השחר". ראה הערה 1, שם, עמ' 71.

— וזאגר שהירכו לכתוב כשירת ספרד של ימי הביניים, כפיית שהמשיר להתחבר בתפוצות השונות, וכמוכן כשירה היהודית-האיטלקית בת זמנה. וכך היא כותבת שם: "לבוא לבית השיר נכסוף נכספתי / כי קלתה רוחי על אדמת קדש / ננקה תחלתי עבר הרוש / בושתי להתראות לפני הברך" (מורפורגו משחקת כאן על ההקבלה שבין "בית השר" מונטיפיורי, לבין "בית השר" — בית האלוהים בירושלים, וכמוכן על הזיקה הבין-טקסטואלית לשירי של אברהם אבן עזרא "אשכים לבית השר").

עם זאת, משתמשת מורפורגו בתמאטיקה של גאולה, שיבת ציון, הקמת המקדש וכדומה, לא רק כנושא קונקרטי בין-הזמן, אלא גם כמטאפוריקה לחייה האישיים והיצירתיים, כשהיא מזהה את קיומיתה כאשה וכווצרת, כמקבילה לקיומיותו של העם היהודי הנמצא במצב תמידי של נודדים וריפה, ללא כל סיכוי לחוף מבטחים, למנוח. "גולה אחר גולה, עוזר סמר / טעמי לא עמד בי, פרמי זמר", היא מתארת את הקיום השירי שלה, ובהמשך: "אפקנה צפון, דרום, קדמה וימה / ... אחר כמה שנים, הן עתה לקמה / נזכור מקלבת מת פל עיר פל פלך / הנה העד יעיד תושב והלך".⁵⁴ במלים אחרות, יש כאן הזדהות בין האשה, כמיעוט נודף כשולי החברה הגברית, לבין היהודי כמיעוט נודף כשולי חברת העמים. האשה, כמו היהודי, מתרוצצת מגולה לגולה, מתפשת מקום לעגון בו, אבל מכל מקום היא מגורשת כמו כלב (הצירוף בשיר הוא — "כלב מת", שהוא לשון ביזוי וקללה במקרא, וכן חיזוק לדימוי האשה המתה בחייה).⁵⁵ בשיר אחר ("קול ברמה נשמע", 1855), שוב היא מציעה עצמה להקבלה עם דמות לאומית, והפעם עם רחל — המחכה על אם הדרך לכנים (פיגורה ספרותית שהייתה שכיתה בשירת חיבת ציון), ומפללת: "אלי אלי צור גאולי / הבט וראה ושמע קולי / ... האל הקם את אוהלי / פי אין דורש אין עוזר לי".⁵⁶

גם כאן משחקת מורפורגו בהזויות שבין גאולה העם לגאולה הפרטית שלה, כאשר הגאולה הלאומית תסלק את אבלותה של רחל האם-הארכיטיפית ותקומם אותה מחדש, ואילו הגאולה הפרטית של רחל מורפורגו, תסלק את קשייה ועיכוביה היצירתיים והיא התנער ותרון בכוחות שיריים חדשים: "אם

54 שיר 6, ראה 41, שם, שם.

55 ראה: "למה יקלל הכלב המת הזה את אדוני המלך", שמואל ב. טו ט.

56 שיר 20, הערה 1, שם, שם, עמ' 70; מורפורגו מטרימה כשירה מוטיבים שיופיעו בשנות ה-70 וה-80 בספרות ובשירה של חיבת ציון, כמו מוטיב "השחר" (כשיר הפרדה למונטיפיורי לעיל), וכמו מוטיב "האל השם" שהופיע רבות אצל משוררי חיבת ציון כמו: ק.א. שפירא ("בשרמות בית לחם"), יהודה ליב לוי ("משיר ציון"), אליקים צגור ("שיבת ציון"), ואחרים.

תתמהמה לו אֶחָל / בִּיחוּ יִבְנֶה חוֹמוֹת נָחַל / וּבְשִׁיר קֹדֶשׁ תְּשִׁישׁ רַחֵל" (בתיים, חומות, חל — הקבלה לבתי השיר).

התשוקה אל המוות, התשוקה אל השיר

עם כל הנסיון לעודד את עצמה להתחדשות יצירתית ולכתיבה פורה (לפחות בינה לביתה), מערכת ההגבלות החנוקת לא משתנה ולא מתרווחת גם כשילדיה בגרו, וגם כשהעולם הספרותי מכיר בה ומעודדה. כך שהשירים משותיה האחרונות, חושפים לא רק מחאה או זעם, אלא ייאוש — יאוש של החמצה, של איחור, של אי מימוש עצמי. "אֶנְסָה אֶךְ הַפְּעַם / אִם אוֹכַל לְשִׁיר / מֵאֶל הַיָּמִים / רַחֵמֵי מְרוֹב זָעַם", היא מהמרת שוב ושוב ללא הצלחה. במצב נואש זה, כשהיא מתרפקת ללא זיק תקוה למוצא כלשהו, היא הולכת ומתירה את הרסן, נאחזת במוות כפתרון גורל: "הַנֶּה יוֹצֵר הַיָּמִים / מִתֵּיִר אֶסְוִרִים / נִתֵּיר לִי מְכַל הַחֵל / בְּמַלִּים אַחֲרוֹת, הַמְטַאפּוּרָה שֶׁל הָאִשָּׁה כִּיהוּדִיִּמָּת, מִפְּקִיעָה אֶת עֲצֵמָהּ מִכֹּל אֱלֹגוֹרִיאוּצִיָּה שֶׁל מוֹת, כְּשֶׁהיא מְכוּוֹנֶת עֲכָשִׁיר לְקוֹנְקְרֵטִיאוּצִיָּה שֶׁל מַמֵּשׁ: לְמוֹת שְׁהוּא אֲכֵן הַסִּיכּוֹי הַיְחִיד לְחוֹפֵשׁ" (בבתיים חופשיים כאמור). יתרה מזו, מורפורגו מתרגמת את המוות לא רק כשתרוו מאילוצים והתחייבויות ("מֵאֶסְתֵּי הוֹן וְחֵלָל / וְלָצֵאת מִסֶּבֶל / וְכַנְוֵה רַגְלִי"), אלא שחרור מהחיים כאשה (על כל ההשפלה המוסבת לה בהיותה כוז, וכמובן — שחרור מהאלם והמתנג השירי (בו היא אסורה להתבטא בחופשיות כיוצרת). מכאן ואילך מופיעה ההשתוקקות אל המוות לא רק בהשתוקקות אל החופש, אלא גם כהשתוקקות אל השיר, כאשר הסיטואציה של המוות מצטיירת כסיטואציה חגיגית שכולה אופטימיות והבטחה: "וּבְיָוִם מִיתֵי הוּא יוֹם שֶׁמִּתֵּי / בְּמַקֹּם קִנְיָה גִלְהָ רֶזֶה / וְחַמּוֹר שֶׁקִּים לְבָשׁוּ נְאִים / גַּם אֶל מַחֹל מַחֹל אֶמְחֹל / כִּי גִירֵשִׁי הֵם נִישׁוּאִי."⁵⁷

פעמים ביצירתה השירית חוגגת מורפורגו את נישואיה: פעם ראשונה, בנישואיה ליעקב ומימוש עצמה בארציות של בשר ודם, ופעם שניה, בנישואיה עם המוות, שהם מימושה הרחוני שאינו יודע גבול, והדורות יצירתה שאינה יודעת ערר ייסורים. לכן המוות עבודה הוא מתוך כל כך ("מֵה מִתְּקוּ, מִי זֶה מִי זֶה יְבִיעִי"), שרופע יופי ("מֵה יִפִּי תִהְיֶה לְכוֹתֶיךָ"), וכולו הארה של זוהר מצוין עניינים ("בְּשִׁמְשׁ לְחֹזֵת אֶרֶץ"), בעוד החיים הם תשיכה של בית סוהר, כבילה בתחושתיים, בדידות ושקיעה במצולות ים: "הוּי עֵמֶק עֶבֶר חוֹשֶׁן

57 שיר 46 ("אנסה רק הפעם"), ראה הערה 1, עמ' 94–95.

עֵרְפָל / עַד אָנֶה תִּאֶסְרֵנִי בְּחוֹשְׁמַיִים? / טוֹב לִי מוֹתֵי טוֹב הַחֲלוֹנֵן בְּצַל / מִשְׁכַּת כָּרָד בְּמִצּוֹלוֹת הַיָּמִים."⁵⁸

שיר זה, 47, נבנה על המתח שבין הסיטואציה האוקיינית של האשה (שעל פי הביקורת הפמיניסטית מסמן את רצונה הרסני של האשה להטביע עצמה בתוך עצמה), לבין הסיטואציה השמימית שהיא החצנה והתרוממות רוח (כאן של הדמיון היוצר, של המעוף השירי). שהרי מורפורגו לא רק ממקמת תחושות אלו במרחבים גיאוגרפיים ("עמק עכור" מול "גבעות עולם") אלא בונה אותם מחדש, בתיאורים מפורטים של נופים, צבעים, ריחות ותחושות. ואכן, סיטואציה קוטבית זו, החוזרת על עצמה בסמנים שונים ובדחיסות אינטנסיבית — מהווה את המפתח להבנת שירתה השתוקה של מורפורגו, אם לא להבנת תהליכי יצירה של האשה היוצרת באשר היא. כאן כדאי לשים לב כי בשירים העוסקים בהשתוקקות למוות כהשתוקקות לשיר, מורפורגו מפנה עורף לקביעות הקבליסטיות, שהעלתה בשיר 12 לעיל. נראה שבשירים האחרונים, היא כבר חשה בחירות הצפויה עם המוות ("מִקֹּם שֶׁם הַחֲרוֹת נֶצַח תּוֹפִיעִי"). ומכאן ההתנערות מהקביעות והמוסכמות שהשפילו ומירו את חייה. ואכן, טעם המוות והשחרור מהחיים מעניקים לה איכויות מנוגדות ממה ששיריה עד כה — איכויות של עצמאות ובסתון, לפיהן, משתמעת האשה לא עוד כחסרת דיוקן בעולם הבא, להפך. העולם הבא מעניק לה אפשרויות לעצב מחדש את דיוקנה המחוק, שהעולם הזה כל כך התאמץ לטשטשו ולהאבירו. שהרי, באינטרפטציה מאוחרת זו, העולם הבא על פי מורפורגו, הוא לא המשך או השלמה לעולם הזה, אלא עולם שסותר, מערער ומבטל את העולם הזה ומציע טריטוריה רחנית עם חוקיות ערכית ומוסרית שונה לחלוטין; כמו שהיא כותבת בשיר אחר: "נֶהָר דִּינֵרוּ אֶנָּה עֲבוּרִי / לְשֶׁהָר טוֹמַאת הַחֵלֶד / כִּי כָּא אוֹרֵךְ קוֹמֵי אוֹרִי / כְּכָר לֶךְ נִפְתַּח הַדֶּלֶת."⁵⁹

ראשיתה של האשה העברית המודרנית

כפי שתואר לעיל, מורפורגו התקבלה בפליאה על ידי בני זמנה, וגם אם נעלמה מהם בשנות ה-60, הנה בא קסטיליוני, ובהדרת עובונה החזיר אותה לספרות העברית של שנות ה-90, כדבריו: "אספר תהילות אשה אחת אשר היא יקרה לנו משלושה פנים, מצד אמותנתו כי היא ישראלית, מצד עירנו כי

58 שיר 47 ("הוי עמק עכורי"), שם, שם, עמ' 95–96.

59 שיר 17, שם, שם, עמ' 66.

הוא מילידי טריאסטי, ומצד ספרותו כי היא משוררת נשגבה וסופרת מהירה אשר בחיבוריה הנעימים הוסיפה חן ותפארת ללשונו הקדושה".⁶⁰

קסטיליוני ייצג את הביקורת של המאה ה-19, שקשרה כתרים ליצירתה של מורפורגו, לא כן הביקורת של המאה ה-20. זאת חלוקה בדיעוניה. אמנם המבקרים שבים ודנים בה מדי פעם בכתביהם, ואפילו מוצאים במהדורה מחודשת את שיריה (י' זמורה, 1943), אבל כל זאת לא מתוך הערכת השירים, אלא מתוך ציון התופעה. מסביר שם זמורה: "הכינוס של שירי רחל מורפורגו ופרסומם מחדש אינם באים כדי להורות משהו... אלא כדי להציב יד לתופעה (ספרותית) מעניינת: עברית מושרת מעל מיתרי עוגבה של אשה (ראשונה כנראה, כעברנו הגלותי הלא-רחוק)";⁶¹ וכך גם קלויזנר בתשובתו האפולוגטית: "ינן רחל מורפורגו הייתה גלים בדורה, יהא מאיזו סיבה שתהיה: בתור אשה משוררת עבריה יחידה במינה, או בתור משוררת למדנית, או בתור שונה בצורת-שירתה משאר המשוררים בני דורה. ולפיכך אי אפשר לעבור עליה בשתיקה ומקום נתייחד לה בתולדותיה של הספרות העברית החדשה 'בין הורמים'". ואכן כשכאב קלויזנר להעריך את שיריה הוא מסתייג: "אין בהם צעירות", הוא כותב, "ואין בהם גם הקלות והרחק של שירי אשה, כמו שאין בהם גם הרגשות והשתפכות הנפש של נשים משוררות. המשוררת העברית היחידה של תקופת ההשכלה כאילו נולדה זקנה".⁶² למותר לציין כי ביקורתו של קלויזנר עומדת באותו סימן של שובניזם גברי, כמו מעריציה מן המאה ה-19. שהיה גם כאן אין דין קלויזנר בטקסט השירי לגופו, אלא מעריך אותו על פי מנייתה של הכותבת. כזכור, במצע המאה ה-19, היללו את מורפורגו על כי אינה אשה, והאיכות הגבריות שבשירתה הן שמשכיחות את חומריה: קלויזנר טוען ההפך: שירתה אינה עגבה על הדפוסים השיריים הידועים כדאנרוס של שירה נשים, ומכאן חולשותיו של הטקסט (זיקנה, כבדות, מלומדות וראציונאליזם).

ביקורת מסבירת פנים יותר, מגלים בשנות ה-20: אברהם שלונסקי מחד

גיטא וד"ר הרץ (רבה הראשי של לונדון) מאידך גיסא. הסכרת פנים זו אינה רק בזכותה, אלא יותר בזכות משפחת הסופרים בני משפחתה, כמו רמח"ל (משה חיים לוצטו), שהיסוד המיסטי בשירתו, לטענתם, הוא גם מפתח לחיבוריה השיריים; כפי שמתבטא שלונסקי: "ניצוץ מה מגחלת רמח"ל גונב אליך... רמו פה רמוזו שם... מי לא יכיר כך נינה ונכדה לנעים זמירות בשבי המשיח?"⁶³

מכל אלה, רק דב סדן, הוא האחד שמתייחס למורפורגו, לא בקונטקסט לאומי, משפחתי, או מיני, אלא בקונטקסט שלה עצמה, כשהוא מתחקה אחר יצירתה, תולדותיה, התקבלותה, ומנסה להציל מכל אלה את דיוקנה הייחודי החד-פעמי כמשוררת. וכך מצטיירת בעיניו מורפורגו: "כחיוון נלבב ונוגה פוקדת אותנו זו ילדת טריאסטי, אשה עבריה בודדה במועדה – שבאה בסוד הדעת... ושלחה ידה לעט סופרים ונודעה כמשוררת ברכים... האשה הזאת גועשים בקרבה זרמי סתר של האשה העברית המודרנית... אך לפתח זרמי הסתר הטרגדיה רובצת. הרי כחידה היא דרכה לרבר על עצמה... דומה כי קצה פתונה של החידה היא בהכרתה שאפילו עלתה על בנות גילה... ואין העלייה מוצילתה להחליץ מחרצבות חי האשה וגורלה". ומסיים סדן בקבעו: "כחיוון נלבב ונוגה היא רחל, שהתהלכה כאחות ורעה עם שד"ל ואלמנצי, שהחליפה מכתבים עם סופרי הדור וחכמיו, שהפליאה בשליטתה כלשון... שידעה גם זעיר פה זעיר שם להתרום למעלת שירה אמיתית, אשר רק התפתחות של דורות הוכיחה, כי הייתה אוניקוס אך לא קוריוז – היתה כשורה לאיחיתיה אשר באו אחריה... חלוצה הספרות העברית, ואל הפליאה של משוררות וספרות עבריות בימינו".⁶⁴

קביעה זו של סדן, עומדת בסימן של אבחנה ראשונית וחרשנית: לראשונה מצביע חוקר ספרות, על יחד עם התבששותה של הספרות העברית החדשה,

63 ד"ר י"צ הרץ, "הקדמה", ראה הערה 20, שם, עמ' 15-16; א' שלונסקי, "רחל מורפורגו לבית לוצטו", *כתובים*, גל' י"ב, 28.10.26, עמ' 1.

מורפורגו אכן עסקה במיסטיקה ובחישוני הקיץ. וראה מכתביה: בדבר משיח מתימן (1850), מכתב למי שטרן, בדבר הישוכי נאולה (1853). הערה 1, שם, עמ' 107, 109. וכן מכתב כארמית ("זכרון דברים"), בתחומת כרוך לוצטו (אביה) ושר"ל (1815), המעידים על נבואתה. תרגום נבואה זו לעברית, התפרסם בעולם, ערב מלחמת בעולם השניה, על ידי ח' אורלן, הוראה בה חזיון העזועים הפוליטיים האלה. ח' אורלן, "זכרון למשוררת רחל מורפורגו לבית לוצטו חק"ן-תרג"א, העולם, אייר תרצ"ט, גליון ל', עמ' 592.

64 ד' סדן, ראה הערה 39, שם, עמ' 36.

60 י' קסטיליוני, "הקדמת המוציא לאור", הערה 1, שם, עמ' 5.

61 י' זמורה, "משהו על רחל מורפורגו ועוגבה", *עוגב רחל*, תל-אביב 1943, עמ' VI-VI. ד"ך אגב, "עוגב", על פי זמורה, הוא כלי נגינה ביתי וקטן, ולפיכך הוא מטבח את קסטיליוני שכתב בשם זה, כיוון שהוא מגדיר היטב את טיב שירתה של מורפורגו (בניגוד ל"כינוי בשם ספרו של שר"ל – "כינוי נעים").

62 י' קלויזנר, הערה 14, שם, עמ' 45; לפי קלויזנר, אין מקבילים את שירת מורפורגו כפי שהתקבלה בתולדות בדורה, כיוון שהעמים האסחטיים השתנו ("אנו בזמננו מרגישים אחרת. כל טעמנו השתנה"), שם, עמ' 49.

מהגבשת גם יצירה של נשים, שאיננה מקרית או מודמנת, אלא יש בה המשכיות, ההפתחות וייחוד משלה. יצירה זו שהחלה עם רחל מורפורגו, נמשכה הרך חיבת ציון, ספרות המתיישבים הראשונים, עד ביסוסה והתבססותה בספרות הנשים בארץ-ישראל. לפיכך על קביעתו של סדן נוסף רק זאת: אפשר להעריך את שירתה של מורפורגו כך או אחרת, אבל אין ספק שמבחינה ספרותית-היסטורית היא מסמנת מודל חדש של אשה יהודייה: אשה-יוצרת המודעת למינייה, אינה מתביישת בה ותובעת הכרה שוות ערך לכישוריה. ואכן, בהופעתה הרצינית, המלומדת והענווה, ערערה בדיעבד מורפורגו על מוסכמות יסוד במסורת היהודית; ערעור שבעקבותיו נאלצו להודות, כי אם מנשירים אשה בתורות שהיו עד כה בלעדיות לגבר, היא עשויה לא רק להבין בהן, אלא להעמיד להן יצירות המשך.

המודל החדש נוסח מורפורגו, השתלב בהלכי הרוח המשכיליים, שהטיפו לליבראליזציה של התרבות היהודית, לפתיחות לתרבות העולם, ומכאן ואילך גם לפתיחות של מגורים יהודיים (שהיו מגועים מהשכלה בשל נוקשותן של קצנפציזם אורתודוקסיות אנארכוניסטיים), וביניהם — הנשים. סדן מציין שבע-שמונה נשים משכילות עבריות, שפעלו במזרח אירופה בתקופה חיבת ציון, ושמופורגו היוותה להן דוגמה.⁶⁴ אמנם דוגמה זו הסתכמה במיעוט מבוטל, אבל המודעות לכך שנערה יהודיה מסוגלת ללמוד לימודים עבריים כחלק מהשכלתה (גם מתן השכלה כללית לנערה), היה באותם ימים בבחינת חידוש מהפכני), הלכה וחלחלה. זאת ועוד. משנות ה-60 ואילך, התפתח ויכוח מעל גבי כתבי-העת העבריים והיהודיים במזרח אירופה, אם יש להעניק לבנות השכלה או לא. אבל בינתיים נפתחו בחי-ספר לבנות וספריות לבנות (ביניהם אלה שהוקמו ביוזמתו של המשורר י"ל גורדון), משפחות החלו לגלות עניין במתן השכלה עברית לבנותיהן, ונשים הצטרפו לויכוח כשהן תובעות את הזכות ללמוד, כשנענן כי חינוך עברי לנשים יתרום מבחינה לאומית — להפיכתנו לעם מתקדם יותר.⁶⁵

קולות נשים אלו מוצאים את טויעם ועידודם גם על ידי סופרי הדור, כמו י"ל גורדון לעיל, שייחס חשיבות רבה לעידוד האשה, הירבה להתכתב עם

65 נשים משכילות במחצית השנייה של המאה ה-19, כמו מרים מארקל-מחזון שעסקה בתרגום לעברית, שרה שניור ובלומה סולץ שכתבו שירה עברית, ונחמה פוחצ'בסקי — שהתחילה בשירה ועברה למחיבת ספרה קצר.

66 על פעילותו של י"ל, בתחום חינוך הנשים ועידודן ליצירה עברית, טובה כהן מרחיבה בפרק "למי אני עמלי" — י"ל וגורדון: חינוך הנשים ועידודן ליצירה עברית, טובה כהן מרחיבה (בתוך: "המורשת העברית" (מתוך ספרה בכתובים).

יצירות ששלחו אליה את יצירותיהן לחוות רעת (כפי שעשתה זאת כומנה מורפורגו בשלחה לשר"ל); וכן גם אליעזר בן-יהודה, מחדש השפה העברית ועורך הצבי, שדירבן נשים (מן היישוב החדש בתקופת העלייה הראשונה), לכתוב בעיתוניו (ביניהן חמדה בן-יהודה, נחמה פוחצ'בסקי, מרים פרס ואחרות).⁶⁷ כלומר, לפנינו מהלך תרבותי-חינוכי, שהוא חלק בלתי נפרד מהזרמים החשיבתיים המודרניים של ההשכלה ולאומיות, בו העם היהודי הולך ומכיר בציבור הנשים כפוטנציאל להקמת תרבות עברית חדשה, ומכין אותן — הן כקהל צרכני לתרבות זו, והן כקהל יוצר ותורם. אקלים תרבותי זה, הלך והבשיל כאמור בשל תנאים חברתיים-פוליטיים מתאימים מכיוונים שונים (יהודיים וכלל אירופאיים), אלא שהופעתה של מורפורגו העניקה למיטימאציה לפעילות זו, חזרה אותה תכקדים של מודל יישומי.

עניין נוסף שהועלה לראשונה בספרות העברית כאמצעות תופעתה של רחל מורפורגו, היא הטראגיות של האשה כאדם יוצר: שוליותה בתרבות, אי הכרה בה כשוות ערך, וגילויי המרד המרומז שלה להתבטאות חופשית ומשוחררת. למותר לציין כי מורפורגו לא ידעה על גילויים פמיניסטיים שהחלו לחת את ביטויים הראשוני במאבקים הפוליטיים בארה"ב בשנות ה-60 וה-70 של המאה שעברה. המרד הנשי האילם שלה, ההכמיהה לחופש — הלחלו בה כצורך טבעי אנושי של אשה יוצרת, ובתפיסה זו של טרום-פמיניזם יהודי, היא מציינת (כפי שקבע סדן), את ראשיתה של האשה העברית המודרנית, ואת התחלופיה של שירת הנשים בספרות העברית. יוצא אפוא שמורפורגו ואילך, מוצעת שירת הנשים העברית (והיהודית), הן כמערכת פואטית בעלת מודעות בפני עצמה, והן כמערכת אלטרנטיבית לשירה המרכזית הנכתבת על ידי הגבר: כך בנישויים השיריים מאמצע המאה ה-19, וכן בהמשך — בהתפרצות השירית המרשימה בשנות ה-20 בארץ-ישראל — בשירתן של רחל, אסתר ראב, בת-מרים ואחרות.⁶⁸

תל-אביב, 1992

67 ראה מאמרי ברלוביץ, "ספרות נשים בנות העלייה הראשונה", פרחו, יולי 1983, עמ' 31-33; "האשה בספרות הנשים של העלייה הראשונה", קתדרה, דצמבר 1989, עמ' 107-124.

68 מיוון בספר, אמהות מייסדות, אהיות חורגות — הופעתן והתקבלותן של המשוררות העבריות הראשונות (תל-אביב, 1991), מבטל את יצירתה של מורפורגו (הוא מכנה אותה "המשוררת" במראוהו), וכן את כל התהליך ההיסטורי של ספרות הנשים עד שנות ה-20 במאה זו. לפי מיוון, תופעתן של משוררות בארץ ישראל בשנות ה-20, היא "התפרצות שירית עזה" של יש מאין, פרי מהפכת הפוליטיות-תרבותיות,

הן בחרבות הסיבה (המהפכה הרוסית). והן בחרבות הלאומית (המהפכה הציונית) הסוציאליסטית).

כישול התהליך ההיסטורי של ספרות נשים עברית על-ידי היסטוריון של ספרות, מעורר תמיהה. המחקר הספרותי אולי הִשְׁפִּיחַ במשך השנים את משורות ההשכלה וחיבת ציון, שלפי מירון הן "ספחים דלים בפיאות שדוהתיהן של שירת ההשכלה השכלתנית ושירת חיבת ציון הסנטימנטלית", אבל לולא "ספחים דלים אלה" שהכשירו את הדרך להכרה באשה, להשכלתה, ולאפשרות יצירתה החקבלותה על ידי התרבות המרכזית, לא היתה מתחוללת אותה "החפרצות שירית" של נשים בשנות ה-20. לפיכך, בניגוד למירון, ביקשנו להראות כאן כי השירה הנשית בשנות ה-20 לא פוצה יש מאין, והיא אינה רק פרי הזמן והמקום; השירה הנשית בשנות ה-20, היא הבשלה איטית ומצטברת של חיפושי דרך לאורך כל המאה ה-19, חיפושים של חינוך והשכלה, וממילא חיפושים של זהות עצמית ושל מודעות עצמית — לקראת נוכחות יצירתית, אלטרנטיבית ובעלת "קולות" משלה.

בנוסף מתקשר את מורפורגו למשורות ארץ-ישראל של שנות ה-20, הוא התגובה של הקהילה הספרותית לתופעת שירת הנשים. גם בארץ-ישראל, מתפעלת הקהילה הספרותית (שרובה ככולה גברים) מההישג השירי הנשי, אבל עם זאת גורמת להשתקפה (מה שקורה לאסתר ראב), או מודגישה את שוליהתה (מה שקורה לרחל). שהרי הקהילה הספרותית בארץ-ישראל, החיה את המהפכה הרדיקאלית על כל רעינות השחרור והקדמה האידיאולוגיים והפואטיים שלה, לא הכירה באלטרנטיביות של שירת נשים כחלק מהתרבות המרכזית, ובתהליך מיסודן של הנורמות החדשות, הפעילה (עם כל הפתיחות וההתפעלות) את נוקשותה כלפי יצירת נשים שאינה מתחקה אחרי נורמות אלו (ראה שם, למשל, התקבלותה של המשוררת רחל).

ואה גם מאמרו של מיכאל גלזמן, על מיטרי המשוררת בתולדות הספרות העברית המודרנית. מאמר זה, המתייחס בין היתר לספרו לעיל של מירון, מצביע על כְּשָׁל שובניסטי-גברי בקריאת המשורות העבריות (ממורפורגו ועד אסתר ראב), ובהתאם גם האינטרפרטציה ההיסטורית עליהן: M. Gluzman, "The Exclusion of Women: A History", *Prooftexts*, Vol. 11, No. 3, N.Y. 1991, pp. 259-278.