

היסטוריה של הפרט: אינטרקטקסטואליות תלמודית בסיפור של דליה רביקוביץ "יום שניתנו לקבורה"

מירה בלברג

ובשיעורי התלמוד
ובשיעורי הלשון
אישוני היו מתרחבים.

(דליה רביקוביץ, "מי אתה הר גדול")¹

בבואנו לבחון את הקשרים בין ספרות התלמוד והמדרש ובין הספרות העברית החדשה, יצירתה של דליה רביקוביץ בשירה ובפרוזה אינה עולה מיד במחשבה. רביקוביץ, שלא חבשה בילדותה או בנעוריה את ספסלי בית המדרש ולא פקדה מוסדות חינוך דתיים, לכאורה מביאה לידי ביטוי בכתיבתה את התפריט התרבותי המובהק של החינוך ההתיישבותי-ציוני בשנות הארבעים והחמישים: תועפות של תנ"ך לצד שירה וספרות עברית חדשה, תוך דילוג על מאות השנים המפרידות ביניהם.² אמנם, רביקוביץ מרבה להשתמש במטבעות לשון, ביטויים ומבנים תחביריים האופייניים לספרות חז"ל או לקוחים ישירות ממנה,³ והיא איננה רק משבצת צירופים תלמודיים מוכרים בשירה אלא

* תודתי נתונה לחיים וייס וליאיר ליפשיץ על הערותיהם והצעותיהם מאירות העיניים למאמר זה.
1 דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ה, עמ' 182.
2 ראו על כך אניטה שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, ירושלים: מגנס, 2005.
3 להלן דוגמאות אחדות מני רבות: הביטוי "מים שאין להם סוף" (מתוך: "התרוששות", רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 174) מתכתב עם משנה יבמות טז, ד, והקביעה "ספרי תורה מצילים מן האש" באותו שיר היא פרפרזה על משנה שבת טז, א; המשפט "נתתי בו סימנים" ("עומד על הכביש", רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 24) מהדהד למסכת בבא מציעא, הדנה בחובתו של מי שאבדה לו אבדה "לתת סימנים" כדי שאפשר יהיה להשיב לו אותה; המשפט "אלו דברים שיש להם שיעור" ("דברים שיש להם שיעור", רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 178) הוא ודאי היפוך מכוון של המשפט הפותח את משנה פאה א, א, "אלו דברים שאין להם שיעור"; המשפט "אלמלא מוראם של ערכי תנועת העבודה/איש את רעהו חיים בלעו" ("סתו יוצא דופן", רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 266) הוא עיבוד ישיר של משנה אבות ג, ב, "הווי מתפלל בשלומה של מלכות שאלמלא מוראם של מוראם של רעהו חיים בלעו". באופן שאולי אינו מפתיע, ביטויים אלו שגורים למדי בשפה העברית, ואפשר שרביקוביץ לא שאלה אותם ישירות מן הטקסטים התלמודיים, אלא נתקלה בהם בהקשרים אחרים.

גם עושה מדי פעם שימוש מושכל במאפייניה וסגנונה של לשון חז"ל ביוצרה משפטים משלה, הנשמעים "חז"ליים" מכל בחינה.⁴ אולם בעוד רביקוביץ מתהלכת בעברית המקראית ובעולם הדימויים המקראי כבת-בית, ובעיקר בשירה המוקדמים כותבת במה שנראה כטבעיות גמורה בשפה תנ"כית לעילא,⁵ ניכר הדבר כי בעולמם של חז"ל היא רק מבקרת פה ושם להרף עין, וכי לעתים קרובות גישה אל המקורות התלמודיים או המדרשיים היא מתווכת – בעיקר על ידי ספר האגדה של ביאליק ורבינצקי.⁶

המחשה מאלפת ליחסה של רביקוביץ לספרות חז"ל ניתן למצוא בשירה "תרי"ג מצוות ואחת" הפותח באפיגרף הבא: "תרי"ג מצוות נצטוו ישראל / ושבע הן לבני נח / אף המתים חייבים באחת".⁷ האפיגרף נראה כציטוט תלמודי לכל דבר ועניין: הן הקביעה שישראל חייבים בתרי"ג מצוות, והן הקביעה שבני נח חייבים בשבע מצוות מוכרות מן התלמוד (אם כי שתי קביעות אלו לעולם לא מופיעות זו בצד זו).⁸ גם מבנה המשפט – רשימה של ערכים מספריים יורדים – הוא מבנה מוכר ביותר בספרות חז"ל. לרעיון שהמתים חייבים במצווה אחת, לעומת זאת, אין זכר בספרות התלמודית, והוא אף מנוגד באופן בוטה לאקסיומה התלמודית ש"במתים חפשי", כלומר, מי שמת פטור מכל המצוות.⁹ רביקוביץ יוצרת כאן טקסט תלמודי יש מאין, ובאמצעות הזחת האפיגרף

4 כך לדוגמה, בשיר "ביאת המשיח" חוזר פעמיים צמד השורות: "כלום שדה של מתים לוכדת את החי / כלום שדה של מתים בולעת את החי?" (רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 30). השימוש במילה "כלום" במונח "האם יתכן", כמו גם נקיטת לשון נקבה ביחס לשם העצם "שדה", הופכים את המשפטים ל"חז"ליים" באופן כמעט מיידי. לעתים ניתן למצוא בשירתה של רביקוביץ משפטים שאינם לקוחים ישירות מן הקורפוס המדרשי-תלמודי, אך הם מהווים מעין הרכבה של כמה ביטויים מוכרים זה על גב זה. כך למשל בשיר "שברון לב בגן" מופיע המשפט "כל ההולך לשעה כאילו אבד לעולם" (שם, עמ' 91), המהדהד הן למשפט "כל המאבד נפש אחת מעלה עליו הכתוב כאילו איבד עולם מלא" (משנה סנהדרין ד, ה) והן למשפט "יש קונה עולמו בכמה שנים ויש קונה עולמו בשעה אחת" (בבלי עבודה זרה יז ע"א, ומקומות נוספים).

5 על השימוש הנרחב בתנ"ך בשירתה של רביקוביץ (בעיקר המוקדמת, אך גם המאוחרת יותר), ראו למשל תמר הס, "פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", מכאן א, 2000, עמ' 27-43; מירב מיקוליצי, התשתית המקראית בשיריהם של דליה רביקוביץ ונתן זך, עבודת גמר לתואר מוסמך, החוג ללשון עברית וללשונות השמיות, אוניברסיטת תל אביב, 2004; גדעון טיקוצקי, דליה רביקוביץ – בחיים ובספרות, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וספרי חמד, 2016, עמ' 50-52; Chana Bloch and Chana Kronfeld, "Dahlia Ravikovitch: An Introduction", *Prooftexts* 28, 3, 2008, pp. 249-281. על שילוב בין לשון חז"ל ולשון המקרא בשירתה של רביקוביץ ראו את דיונה הקצר של מאיה פרוכטמן, "וכל מעשיה שריר וקיים: לשון מקרא, לשון חז"ל ובחירה סגנונית בספרות העברית בת-ימינו במיוחד על פי שירים של דליה רביקוביץ", מים מדליו 22-23, תשע"א-תשע"ב, עמ' 187-199.

6 הדוגמה הבולטת ביותר לשימושה של רביקוביץ בספר האגדה היא הפזמון הפופולרי שחברה על רבי עקיבא, וראו על כך אביגדור שזן, "שלוש נשותיו של ר' עקיבא", מסכת ב, תשס"ד, עמ' 11-25, בעיקר עמ' 18. גם בסיפור "יום שניתנו לקבורה" שבו אעסוק במאמר זה סביר להניח שספר האגדה שימש לרביקוביץ מקור עיקרי.

7 רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 21.

8 החיוב בתרי"ג מצוות מופיע למשל בבבלי שבת פז ע"א, יבמות מז ע"א, מכות כג ע"ב, ובמקומות נוספים; עניין שבע מצוות בני נח נזכר בין היתר בתוספתא סוטה ו, ט; תוספתא עבודה זרה ח, ד; בבלי יבמות מח ע"ב, בבא קמא לח ע"א, סנהדרין נו ע"ב.

9 כפי שמציין גם טיקוצקי, הערה 5 לעיל, עמ' 77.

המומצא והעמדתו בנפרד בראש השיר, היא מעניקה לטקסט מעמד של ציטוט ממקור קדום יותר. בכך רביקוביץ, בה בעת, מציבה גבול בינה ובין ספרות חז"ל, וממחישה ומקבעת את המרחק ביניהן (האפיגרף הוא כביכול ההשראה לשיר, לא חלק מן השיר עצמו) – אך גם חודרת לתוך השפה ועולם התכנים התלמודי באופן שלמעשה חותר תחתיהם. הגם שזה איננו מהלך טיפוסי במיוחד בכתיבתה, נראה לי שיש בו כדי להעיד על עמדה כוללת יותר של רביקוביץ כלפי ספרות חז"ל: ספרות זו במידה רבה זרה לה, והשימוש הלא-תכוף בה מהוסס ואפילו מגומגם לעתים,¹⁰ אך דווקא משום שהיכרותה עם הטקסטים הרבניים היא ספורדית וחלקית, היא אינה מפעילה לגביהם מערכת שלמה של הקשרים ואסוציאציות פנים-רבניים (כפי שקורה לעתים קרובות אצל יוצרים הבקיאים יותר בטקסטים אלו), אלא מבודדת אלמנטים מתוכם ועושה בהם כבתוך שלה. התוצאה, במקומות בהם "מפעילה" רביקוביץ ביטויים או מכתמים חז"ליים או כמו-חז"ליים, היא מעין מדרש עצמאי נועז, בין אם מודע ובין אם לאו, על הטקסטים המשמשים לה מקור או השראה. עבודת הליקוט, הניתוק מההקשר, והכתיבה מחדש של משפטים תלמודיים ומדרשיים אותה מבצעת רביקוביץ בכתיבתה, מזכירה בהיבטים מסוימים את עבודתם של חז"ל עצמם ביחס לטקסט המקראי.¹¹

במאמר זה אבקש להציע קריאה בסיפור אחד של דליה רביקוביץ שבתשתיתו עומד טקסט תלמודי, ולבחון את האופן שבו משתמשת רביקוביץ בטקסט זה (ובמארג של טקסטים הקשורים אליו) על מנת לכונן ולמשמע את העולם המסופר ואת האירועים המתרחשים בו. הטקסט התלמודי פועל בסיפור בשלושה מישורים: במישור הראשון הוא מופיע כציטוט ישיר מן המקורות, והופעתו בסיפור מוסברת מתוקף היותו חומר לבחינה בתלמוד אליה מתכוננת אחת הדמויות; במישור השני הטקסט המצוטט מפעיל את דמיונה של המספרת, היוצרת גרסה משלה לאירועים ההיסטוריים הנרמזים בטקסט; ובמישור השלישי, הסמוי, משמש הטקסט כמעין מסך שעליו מוקרנים האירועים, הממשיים והמדומיינים, המתרחשים בחייה של המספרת ובחיי הסובבים אותה. באמצעות יחסי הגומלין בין שלושת המישורים הללו הופך הסיפור כולו למעין "סיפור דרשני" – מעין פרשנות חדשה, נרטיבית באופייה, לטקסט התלמודי המצוטט – הבולע אל תוכו את הטקסט המצוטט, חותר תחתיו, ומחולל בו טרנספורמציה קיצונית. ה"תלמוד" ממוסגר

10 השיר הגנוז "נס האש בקש" שפורסם לאחרונה בספרו של טיקוצקי (הערה 5 לעיל, עמ' 198-199), הוא אולי השיר ה"תלמודי" ביותר בלשונו וסגנונו שכתבה רביקוביץ, ודווקא משום שיש בו ניסיון שיטתי לכתוב בעברית כמו-משנאית הוא מכיל כמה חריקות וצרימות החושפות את העובדה כי לשון זו אינה באה באופן טבעי לכותבת. כך למשל, השיר נפתח במילים "מיהו הראשון שמקדים לעשות את רצון המבעיר? הוי אומר הקש". מבנה משפט דומה מופיע עשרות פעמים בספרות התלמוד והמדרש, אך בלשון חז"ל היה המשפט נכתב כך: "איזה שהוא מקדים לעשות רצון המבעיר? הוי אומר הקש".

11 אם כי אצל חז"ל בהחלט לא ניתן לומר שפעילותם המדרשית נובעת מהיכרות מוגבלת עם המקרא. על מדרש כפעילות של ניתוק מהקשר וקריאה מחדש ראו: James Kugel, "Two Introductions to Midrash" *Prooftexts* 3, 3, 1983, pp. 131-155. לקריאה של אחד משיריה של דליה רביקוביץ כמעין מדרש על טקסט של חז"ל ראו: בארי צימרמן, "חידה ופשרה: עיון ב'התרוששות' לדליה רביקוביץ", עלי ש"ח 6, תשל"ט, עמ' 95-105.

בסיפור זה כטקסט זר, מרוחק, אפילו בלתי רלוונטי, אבל גם כטקסט רב-עוצמה שלשונו הייחודית ותכניו הדרמטיים מסוגלים להפעיל את הדמיון היוצר בכוח לא צפוי.

"פיצ'זוקעס של הומניסטים": בין ציטוט למדרש

הסיפור "יום שניתנו לקבורה" פורסם לראשונה בחוברת מולד בשנת 1963, ולאחר מכן נדפס מחדש בכמה מקובצי הסיפורים של רביקוביץ.¹² זהו אחד משני הסיפורים הארוכים ביותר שפירסמה רביקוביץ, אך למיטב ידיעתי הוא לא זכה להתייחסות מחקרית של ממש.¹³ זהו סיפור מבלבל ומתעתע: על פניו הוא נראה כסיפור ריאליסטי, ולרוב נעדרים ממנו יסודות סוריאליסטיים ופנטסטיים שניתן למצוא בסיפוריה האחרים של רביקוביץ מאותה תקופה,¹⁴ אך במבט מקרוב ניכר שהגבול בין מציאות לדמיון, או לחלופין בין מציאות לחלום, מטושטש עד בלתי קיים בסיפור. המספרת היא בלתי מהימנה במובהק, המכוננת מצדה דמות נוספת של מספר בלתי מהימן הפועל כביכול מטעמה בתוך הסיפור עצמו, כך שקשה לקוראת למצוא בסיפור נקודת אחיזה ברורה. יחד עם זה אציע כי קריאת הסיפור כמעין מדרש נועז על יחידה תלמודית המצוטטת בתוכו שופכת אור על אחדים מהמהלכים המבלבלים והמטרידים בסיפור זה.

הסיפור מסופר בגוף ראשון מפי אישה צעירה בשם תרצה, תלמידה לשעבר בסמינר למורים ומורות, המגיעה לביקור של יום אחד בעיר בה ממוקם הסמינר. הסיבה לביקור אינה ברורה, ובמהלך הסיפור נרמזות אפשרויות שונות באשר לנסיבות שהביאו את תרצה העירה: משבר אישי כלשהו, סידור בירוקרטי, רצון לפגוש מכרים ישנים, או שילוב של כל השלושה. השם תרצה מופיע כשמה של הדוברת בגוף ראשון במספר יצירות של רביקוביץ (השירים "חלומותיה של תרצה" ו"תרצה והעולם הגדול" והסיפור הקצר "תרצה בשלג"), וכפי שמציין טיקוצקי, תרצה מהווה כעין אלטר-אגו של רביקוביץ עצמה.¹⁵ אילנה סובל, בניתוחה את הסיפור "תרצה בשלג", עמדה על כך שישנה זיקה בין תרצה של רביקוביץ ובין תרצה מינץ, גיבורת סיפורו של עגנון "בדמי ימיה", והתמקדה

12 מולד כא, 177-178, סיון-תמוז תשכ"ג, עמ' 175-189. הציטוטים במאמר זה לקוחים מתוך הסיפור כפי שהופיע מחדש בקובץ קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 142-174.

13 הסיפור האחר השווה לו באורכו הוא "הטריבונל של החופש הגדול", אך בעוד על "הטריבונל" נכתבו כמה וכמה מחקרים, "יום שניתנו לקבורה" כמעט ולא מוזכר כלל במחקרים (המועטים) על הפרזה של רביקוביץ. גרשון שקד הזכיר את הסיפור בחטף לצד כמה מסיפוריה האחרים של רביקוביץ, וסיכם אותו כעוסק ב"עיונות בין האדם ובין המוות" וכ"תגובה לירית על חוויות פאתטיות או מלודרמטיות". ראו: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 233.

14 על יסודות סוריאליסטיים ופנטסטיים בפרוזה של רביקוביץ ראו: Ilana Szobel, *Poetics of Trauma: The Work of Dahlia Ravikovitch*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2012, pp. 39-61.

15 טיקוצקי, הערה 5 לעיל, עמ' 174, הערה 291.

בעיקר ביחסים הדיספונקציונליים בין האם הנעדרת והבת המשוועת לתשומת לבה בשני הסיפורים.¹⁶ עיון בסיפור "יום שניתנו לקבורה" מוסיף ומחזק את הרושם ש"בדמי ימיה" עומד ברקע דמותה של תרצה כפי שזו מעוצבת על ידי רביקוביץ. עצם זיהויה של תרצה כסטודנטית בסמינר למורות, פרט ביוגרפי המשותף לה ולתרצה מינץ, מנכיח את "בדמי ימיה" בסיפורה של רביקוביץ, ובהמשך אציין זיקות נוספות בין הסיפורים.¹⁷

הסיפור נפתח באווירה של נמיכות רוח ותשישות מצד המספרת, ואנו למדים כבר מן השורה הראשונה כי היא שרויה במצב של סבל וכדוך: "רותי הציעה שאם יהיה רע לי אלך אל אחותה הבכירה, אהובה, כי היא תוכל לעזור לי, אבל אני השתדלתי לא ללכת אל אהובה כל זמן שזה לא היה הכרחי" (עמ' 142). המספרת מתארת את עצמה כמי שהעייפות ניכרת בה וכמי שהופכת כעורה ומוזנחת בעיני עצמה ובעיני אחרים: "נעלי נשתפשו והבגדים שעלי כאילו נתיישנו בן-יום. גם קומתי ופסיעותי לא היו נאות עוד ולכן ידעתי מה צפוי לי" (שם). במבט ראשון, כבר שימושי הלשון המשנאיים במשפט זה (למשל נקיטת צורת נתפעל – "נשתפשו", "נתיישנו") יוצרים זיקה בין המספרת לבין עולם הטקסטים התלמודי, אם כי במקרה זה אפשר ששימושי לשון אלו נתפסים כ"עגנוניים" יותר מאשר כ"תלמודיים". אולם במשפט זה ישנה גם אלוזיה ברורה לסיפור תלמודי: על בתו של רבי חנינה בן תרדיון, אחד מעשרת הרוגי מלכות, מסופר ש"גזרו עליה לישב בקובה של זונות" (בבלי עבודה זרה יז ע"ב). הגם שהגזרה הגיעה מטעמו של השלטון הרומי, מציע ר' יוחנן הסבר ברוח של "צידוק הדין", לפיו הגזרה הקשה הייתה גם עונש אלוהי על גאוותה המופרזת של הבת סביב הופעתה החיצונית: "פעם אחת היתה בתו מהלכת לפני גדולי רומי, אמרו: כמה נאות פסיעותיה של ריבה זו, מיד דקדקה בפסיעותיה" (שם יח ע"א). בעוד הסיפור התלמודי מציג את הפסיעות הנאות של הגיבורה הנשית כהרות אסון, כטומנות בחובן זרעי קטסטרופה, המספרת ב"יום שניתנו לקבורה" מזהה את זרעי הקטסטרופה דווקא בכך שפסיעותיה חדלו להיות נאות ("ולכן ידעתי מה צפוי לי"). עייפותה ומראה הנפול מביאים אותה בלית ברירה לדירתה של אותה אהובה, שאליה ביקשה להימנע מלהגיע (עמ' 143).

דירת הסטודנטים בה מתגוררת אהובה מתוארת כמקום פרוץ ונעדר אינטימיות, "משום שהדלת היתה נפתחת בלי הרף ואורחים באים" (עמ' 143). בשעה שתרצה מתרחצת נכנס השכן מאיר אל הדירה. נוכחותו מתוארת למן הרגע הראשון כמאיימת, דוחה וחייתית: "מן האמבטיה שמעתי את קול מלתעותיו המגרמות צנונית ואת מצמוץ שפתיו שהגיע אל הלבן" (עמ' 144). קודם לכן מוזכר שאהובה התקינה את הצננויות והלבן כסעודה קלה לעצמה, כך שאכילתו של מאיר את מזונה של אהובה רומזת, באופן סמלי, ל"טריפתה" של אהובה עצמה. הקוראים חשים בנקודה זו שכמו בתו של רבי חנינה בן תרדיון, גם תרצה הגיעה למעין "קובה של זונות" (ואולי לכך מרמז המשפט הסתום

16 Szobel, הערה 14 לעיל, עמ' 32. כפי שציינה זיוה שמיר, נראה ש"בדמי ימיה" הוא אחד הסיפורים המשפיעים ביותר בספרות העברית החדשה, וכתבים רבים, מעמוס עוז ועד צרויה שלו, הושפעו ממנו ורמזו אליו ביצירותיהם. ראו: זיוה שמיר, ש"י עולמות: ריבוי פנים ביצירת ענגון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 69–88.

17 תורה מקרב לב לחיים וייס שהפנה את תשומת לבי לעניין זה.

ש"אהובה תוכל לעזור", המעלה על הדעת דגם מוכר של נערה במצוקה הנמסרת לידי חסותה של בעלת בית בושת). אפשר שהבחירה בשם מאיר אינה מקרית, שכן מאיר הוא שמו של האיש שנשלח לחלץ את בתו של רבי חנינה בן תרדיון מקובת הזונות בסיפור התלמודי (בבלי עבודה זרה יח ע"א-ע"ב). רבי מאיר מזוהה כבעלה של ברוריה, בתו האחרת של ר' חנינה בן תרדיון, אשר מבקשת ממנו להציל את אחותה מפני ששיבתה של אחותה בבית זונות פוגעת בכבודה שלה. כאשר מגיע ר' מאיר לבית הזונות, הוא מחליט לבחון את אחות אשתו על מנת לגלות אם שמרה על תומתה, מתחפש כך שלא תזהה אותו, ומעמיד פני לקוח מעוניין. האחות מודיעה לו שהיא נמצאת בנידתה, ולאחר שאומר שיחכה לה משך הזמן הדרוש, היא מוסיפה לנסות לשכנע אותו שיש יפות ממנה. מכאן מסיק ר' מאיר שאחות אשתו נהגה כך עם כל הלקוחות, ופועל לשחרורה מכיוון שהוכיחה שהיא עומדת בטהרתה.¹⁸ הסיפור התלמודי מכונן אפוא סצנה פסאודו-מינית (יחסי זונה ולקוח) שעיקר הדרמה שבה נסוב סביב העובדה שיחסי המין אינם מתרחשים לבסוף. אמנם, מנקודת מבטו של המספר הכל-יודע ר' מאיר בא להושיע את גיסתו, אך מנקודת מבטה שלה הוא לקוח ככל לקוח אחר המאיים עליה, על גופה ועל שלמותה, והיא איננה יודעת אם תצליח לחמוק מידיו.¹⁹

גם בסיפורה של רביקוביץ מופיע מאיר, מנקודת מבטה של תרצה, כאיום מיני (המספרת מציינת פעמיים שהוא נכנס לדירתה של אהובה בגופייה, כלומר כמעט עירום), אך האיום מתפוגג כאשר הוא מגלה שתרצה לומדת לשון עברית, מה שגורם לו בו זמנית להתנשא עליה כמי שלומדת "פיצ'ווקעס של הומניסטים", ולסלוד ממה שהוא רואה כהתנשאות שלה עליו ("אני כבר חמש שנים מלמדת מפגרים" היא אומרת בקלילות). מנקודה זו ואילך הוא מפנה את תשומת לבו לאהובה בלבד, שאליה הוא עוגב בבירור. משיכתו לאהובה מכילה בתוכה איום סמוי של אלימות, ואפילו של כליאה: "על אחת כמות צריך להיות הסגר שלא תצא מהעיר עד סוף הבחינות לשנה אל"ף", הוא אומר לה (עמ' 146). כמו בסיפור התלמודי שבו משתדלת הגיטה לדחות מעליה את ר' מאיר בטענה שיש יפות ממנה, אף כאן המתח המיני הראשוני בין תרצה ומאיר נקטע בחדות ומוסט לעבר אישה אחרת (בסיפור התלמודי, כמובן, מאיר אינו פונה לאחת מן הזונות האחרות, אך סיפורו כן מסתיים בביקור חוזר בבית זונות). הסצנה הראשונה בסיפור מכוננת אפוא תמונה של מעין "קובת זונות" מודרנית, שבה נשים פגיעות ועייפות, שחשות כי כבודן רמוס, מופקרות במידה כזו או אחרת למבקרים גברים המבקשים לשים אותן ב"הסגר".

18 על סיפור זה ראו: Daniel Boyarin, "Virgins in Brothels: Gender and Religious Ecotification", *Estudos de Literatura Oral* 5, 1999, pp. 195-217

19 כפי שהעיר חיים וייס, אפשר שהבחירה דווקא בצנוניות בסיפורה של רביקוביץ יוצרת זיקה לסיפור תלמודי אחר העוסק בהליכה לזונה, סיפורו של אלישע בן אבויה ש"יצא לתרבות רעה" (בבלי חגיגה טו ע"א). כשאלישע הולך לזונה, היא אינה מאמינה לו שהוא באמת מעוניין בה, שכן היא מזהה אותו כתלמיד חכם (סיטואציה הפוכה, במידת מה, לזו המוצגת בסיפור על ר' מאיר וגיסתו). כדי להוכיח לה שיצא סופית מעולם החכמים, אלישע עוקר צנן מן הערוגה בשבת ונותן לה אותו. הצנן הופך, בסיפור זה, למעין אתנן המסמן את היחסים בין הזונה והלקוח. אלישע בן אבויה הוא רבו של ר' מאיר, מה שמכונן זיקה נוספת בין שני הסיפורים התלמודיים על מפגש בין חכמים וזונות.

אחרי לכתו של מאיר, מציעה אהובה שהיא ותרצה ילכו לסרט יחד, ובזמן שתרצה מנצחת את שמלתה אהובה מתיישבת להתכונן לבחינה בתלמוד. בנקודה זו מתפצל מבטה של המספרת לשניים. היא מתבוננת חליפות באהובה עצמה (מגבה) ובטקסט שאהובה לומדת באותה שעה:

את קרש הגיהוץ התקינה לי באמצע החדר והיא ישבה לשולחן. הצצתי מעל לראשה וראיתי, "תניא: ר' אליעזר הגדול אומר: מט"ו באב ואילך תשש כוחה של חמה; רב מתנה אמר: יום שניתנו הרוגי ביתר לקבורה." שיערה של אהובה היה חלק ובהיר והתפלג על עורפה. שערות בודדות ריפרפו מעל לגל וראיתי עד כמה הן דקות. עורפה היה חלק ושזוף, אבל לא כהה מדי. ראיתי את עיגול הגב הרך, ואת הקשת שעשתה החצאית סביב לירכיים.

לרגע שכחתי מי אני ולמה אני עומדת. נערה כמו אהובה כדאי היה להתבונן בה היטב. היא רשמה במחברת את פרקי הברייתא ודעתי הפליגה אל הרוגי ביתר (עמ' 146-147).

ישנו ניגוד בולט בין הלשון הקצרה, המקוטעת והיבשה, של הפסקה המצוטטת ובין התיאור הענוג והאירוטי, גדוש שמות התואר, של עורפה, גבה וירכיה של אהובה (בחירת השם ודאי אינה מקרית), המעוררים במספרת התרגשות עזה עד שהיא "שוכחת מי אני ולמה אני עומדת." לכאורה, ניגוד זה משמש ליצור ריחוק בין הטקסט התלמודי הנלמד ובין המציאות החושנית בחדר באותו הרגע: הטקסט ועולמו רחוקים, זרים, בלתי רלוונטיים ובלתי מובנים, ואילו אהובה והקרבה האינטימית הפתאומית בין שתי הנשים היא ממשית ומוחשית. המשפט האחרון שלעיל נראה כאילו הוא נועד להוסיף ולהעצים את הניגוד: "היא רשמה במחברת את פרקי הברייתא ודעתי הפליגה". הקוראים מצפים, כמובן, שדעתה של המספרת תפליג אל אהובה עצמה, או אל מה שהיא חולמת שיעשו יחד, או אל כל דבר אחר הנובע מן המשיכה הברורה שהיא חשה כלפי אהובה: אך במפתיע, דעתה של המספרת מפליגה דווקא אל הרוגי ביתר, הנזכרים בטקסט שאותו אהובה לומדת. כלומר, דווקא הטקסט התלמודי המרוחק משתלט בנקודה זו על תודעתה של הדוברת, ולא האישה היפה שבה היא מתבוננת. בהמשך אנסה להסביר כיצד ההתבוננות באהובה וההרהור בטקסט נכרכים לכלל הוויה מחשבתית אחת, אך ראשית כדאי לבחון מקרוב את היחידה המצוטטת, את משמעותה בהקשרה, ואת האופן שבו היא מעובדת בסיפור.

המשפטים המובאים בסיפור הם שני פרגמנטים מיחידה תלמודית ארוכה יותר המופיעה בפרק הרביעי של מסכת תענית מן התלמוד הבבלי. המשנה בפרק מונה שורת אירועים טרגיים בתולדות ישראל שהתרחשו כולם בחודשי הקיץ תמוז ואב: "חמשה דברים אירעו את אבותינו בשבעה עשר בתמוז וחמשה בתשעה באב: בשבעה עשר בתמוז נשתברו הלוחות ובטל התמיד והובקעה העיר ושרף אפוסטמוס את התורה והעמיד צלם בהיכל; בתשעה באב נגזר על אבותינו שלא יכנסו לארץ וחרב הבית בראשונה ובשניה ונלכדה ביתר ונחרשה העיר" (משנה תענית ד, ו). המשנה מקבצת יחד אירועים מקראיים (שבירת לוחות הברית בעקבות חטא העגל, הקביעה שכל ישראל ימותו במדבר בעקבות חטא המרגלים, חורבן הבית הראשון בימי צדקיהו), ואירועים מתקופת השלטון

הרומי (חורבן הבית השני בשנת 70 לספירה, נפילת ביתר בעקבות מרד בר כוכבא בשנת 135/6 והריסת העיר ירושלים מיד לאחר מכן) שעל פי המסורת אירעו כולם באותם שני תאריכים, שבעה עשר בתמוז או תשעה באב. המשנה המסיימת את הפרק, שהוצבה בסופו כנראה מתוך מגמה לסיים באקורד חיובי יותר אחרי רשימת אירועי הפורענות, מאזנת את שני התאריכים ה"רעים" בשני תאריכים "טובים": "אמר רבן שמעון בן גמליאל: לא היו ימים טובים לישראל כחמשה עשר באב וכיום הכפורים, שבהן בנות ירושלים יוצאות בכלי לבן שאולין שלא לבייש את מי שאין לו. כל הכלים טעונים טבילה. ובנות ירושלים יוצאות וחולות בכרמים. ומה היו אומרות? בחור, שא נא עיניך וראה מה אתה בורר לך, אל תתן עיניך בנוי, תן עיניך במשפחה, 'שקר החן והבל היופי אשה יראת ה' היא תתהלל' ואומר 'תנו לה מפרי ידיה ויהללוה בשערים מעשיה'²⁰ וכן הוא אומר 'צאינה וראינה בנות ציון במלך שלמה בעטרה שעטרה לו אמו ביום חתונתו וביום שמחת לבו'²¹ ביום חתונתו – זו מתן תורה, וביום שמחת לבו – זה בנין בית המקדש שיבנה במהרה בימינו אמין" (משנה תענית ד, ח).

התלמוד הבבלי על המשנה המסיימת מבקש להבין מדוע נקבע ט"ו באב כ"יום טוב" שבו יוצאות בנות ישראל לחולל בכרמים. בעוד שברור לחלוטין מדוע יום הכיפורים נחשב ליום משמח – הרי זהו היום שבו נמחלים עוונותיהם של ישראל – לא ברור מה המיוחד בט"ו באב. בנקודה זו מופיעים שישה הסברים שונים, מפי אמוראים שונים, לגבי האירוע שהפך את ט"ו באב ליום טוב. שניים מן ההסברים ביחידה זו מופיעים בציטוט אותו מעתיקה אהובה בסיפור:

רב מתנה אמר: יום שנתנו הרוגי ביתר לקבורה. ואמר רב מתנה: אותו יום שנתנו הרוגי ביתר לקבורה תקנו כיבנה [את ברכת] "הטוב והמטיב", הטוב – שלא הסריחו, והמטיב – שנתנו לקבורה.

רבה ורב יוסף דאמרי תרוייהו [=שאמרו שניהם]: יום שפסקו מלכרות עצים למערכה [שבמקדש]. דתניא [=ששנויה ברייתא], רבי אליעזר הגדול אומר: מחמשה עשר באב ואילך תשש כוחה של חמה, ולא היו כורתין עצים למערכה, לפי שאינן יבשין. אמר רב מנשיא: וקרו ליה יום תבר מגל [=וקראו לו יום שבירת המגל] [בבלי תענית לא ע"א].²²

רב מתנה מקשר בין אחד מן האירועים המוזכרים בהקשר הפורענויות של תשעה באב, נפילת ביתר בתום מרד בר כוכבא, ובין זיהויו של ט"ו באב כיום משמח, וקובע כי זהו היום שבו ניתנה רשות לקבור את הרוגי ביתר לאחר שהדבר נאסר על ידי השליטים הרומיים.²³ עורכי התלמוד יוצרים כאן קישור מידי למסורת אחרת משמו של רב מתנה,

20 משלי לא, ל-לא.

21 שיר השירים ג, יא.

22 ליחידה זו מקבילה זהה בבבלי בבא בתרא קכא ע"ב ובאיכה דבה פתיחתא לג.

23 האיסור שהוטל על קבורת הרוגים בביתר מוזכר מפורשות בירושלמי תענית פ"ד ה"א (סט ע"ה). אין זה ברור האם ההיתר להביאם לקבורה מתייחס לט"ו באב באותה שנה (כלומר שישה ימים אחרי חורבן ביתר) או לשנה אחרת.

לפיה אחת מן הברכות בברכת המזון, ברכת "הטוב והמיטיב", נקבעה כביטוי של תודה אחרי שהרוגי ביתר הובאו לקבורה. התודה במקרה זה הייתה כפולה ומכופלת, שכן לא רק שהתירו לקבור את ההרוגים, אלא שבדרך נס גוויתיהם לא הסריחו למרות שנתרו בלא קבורה זמן רב. ראוי לציין כי אסונם של ר' חנינה בן תרדיון ובני משפחתו, ובכלל זה שליחת בתו לקובה של זונות שהזכרה קודם לכן, אף הם מצוינים (אם כי במקום אחר בתלמוד) כחלק מהאירועים הקטסטרופליים הקשורים במרד בר כוכבא. ההסבר הנוסף למהותו המשמחת של ט"ו באב קשור לעניין אחר לחלוטין: על פי רבי אליעזר זהו היום שבו חדלו לחרות עצים כדי לקיים את אש המערכה של הקורבנות בבית המקדש, מכיון שהחל מתאריך זה הטמפרטורות יורדות והלחות עולה, והעצים כבר לא יבשים דיים. אולי משום ההקלה בחום ואולי משום שמפסיקים בפעולה ההרסנית של כריתת עצים, יום זה מצוין כיום של שמחה.

שני הפרגמנטים המופיעים בסיפורה של רביקוביץ אינם בגדר העתקה ישירה מן הטקסט התלמודי. אלו הם שני שברי משפטים בלא הקשר, והם גם מופיעים בסדר הפוך מזה שבו הם מופיעים בתלמוד (אפשר שהיפוך הסדר נועד להציב את ט"ו באב כנקודת ההתייחסות של שני המשפטים: היות שהתאריך אינו מוזכר מפורשות בדברי רב מתנה, בחרה רביקוביץ לפתוח את הציטוט במשפט שבו התאריך מוזכר מפורשות). הציטוטים החלקיים וההיעדר המוחלט של הסבר או קונטקסט מעניקים כאמור לטקסט התלמודי ממד של זרות וריחוק, שכן לא ניתן להבין ממנו דבר ללא היכרות שלמה יותר עם הסוגיה. יחד עם זאת, המשכו המידי של הסיפור מבהיר כי המספרת מגיבה לסוגיה בהקשרה המלא יותר, גם לחלקים שאינם מצוטטים ממנה ישירות (וגם בכך מודגם האופי המדרשי של פעילותה: חז"ל לעתים קרובים מצטטים אך ורק שבר של פסוק כאשר הם דורשים את הפסוק השלם ואף את הפסוקים הסמוכים לו). יתר על כן, הפרגמנט התלמודי הקצר שואב את המספרת פנימה אל עולם מדומיין, אלטרנטיבי:

לרגע שכחתי מי אני ולמה אני עומדת. נערה כמו אהובה כדאי היה להתבונן בה היטב. היא רשמה במחברת את פרקי הברייתא ודעתי הפליגה אל הרוגי ביתר. כמה גדול היה היגון. הפגרים היו מושלכים בכרמים ובחצרות, והחורבות היו שוקקות זכובים. בקיץ הוא לא בצרו את הכרמים מחמת המצור והזמורות הכבדות כיסו על הגוויות ולא נראו מתוכן אלא זרועות, כפות־רגליים, שיער ושולי בגדים. הריח התגבר על ריחם של האשכולות המעוכים שהתסיסו. נשים מטורפות מצער נתחבאו במערות עם היתומים. בטרם שחר ליקטו שיבולים בשדות הרמוסים, וחיילים שהיו נפגשים להן התעללו בהן, לא לשם תענוג, אלא כדי לענותן. היו אונסים ופוצעים, אבל לא המיתו, שהרי בכך היה השעשוע. הנשים היו מזוהמות מאוד ופראיות, ולא היתה אשה ביהודה בעת ההיא שעשתה את שצרה. מעין נחת ירדה עליהם כשהביאו את הפגרים לקבורה. הנשים היטהרו בערב, ואחד מן החכמים כינס אליו את הילדים ודיבר באוזניהם. פתאום קצתי בהרוגי ביתר והירהרתי, וחיי מה, ומה חיי? מה אני בכלל יכולה לעשות? (עמ' 147).

תיאור הזוועה של הגויות המושלכות בחצרות, הריקבון וההרס בעקבות חורבן ביתר, מוצב כאן כהיפוך כמעט ישיר של תיאור הפסטורלה של ט"ו באב במשנת מסכת תענית: התמונה של נשים מחוללות בכרמים במטרה להקסים ולמשוך מחזרים מוחלפת בתמונה של גויות נערמות בכרמים, בעוד נשים אבלות מתחבאות מפני מי שבאים לאנוס אותן. נראה שתמונה זו של רביקוביץ קשורה גם למקור מקראי: תיאור מלחמת השבטים בשבט בנימין בעקבות פרשת פילגש בגבעה, שבסופה מקבלים הגברים של שבט בנימין רשות לחטוף להן נשים מבנות שילה על מנת שהשבט ימשיך להתקיים: "ויצו (ויצו) את-בְּנֵי בְנִימִן לֵאמֹר: לְכוּ וְאָרְבֶּתֶם בְּכַרְמֵי וְרֵאִיתֶם וְהִנֵּה אִם-יֵצְאוּ בָנוֹת-שִׁילוֹ לְחֹל בְּמַחְלוֹת וַיֵּצְאֶתֶם מִן-הַכַּרְמִים וְחִטַּפְתֶּם לָכֶם אִישׁ אִשְׁתּוֹ מִבָּנוֹת שִׁילוֹ וְהִלַּכְתֶּם אֲרֶץ בְּנִימִן" (שופטים כא, כ-כא).²⁴ אין ספק שתיאור הנשים המחוללות בכרמים בספר שופטים שימש השראה ישירה לתיאור ט"ו באב במשנת תענית, והתלמוד אכן מציין שאותו יום שבו הותרו אנשי שבט בנימין לקחת להם נשים (ובכך להמשיך להתקיים בקרב בני ישראל) היה ט"ו באב, שנקבע משום כך כיום טוב לישראל.²⁵ בעיבוד התלמודי של הסיפור מספר שופטים נשתמרה רק התמונה העליזה של נשים מחוללות בכרמים ושל נישואין עתידיים, ונשכחו המלחמה הקשה שקדמה לה והסיטואציה של החטיפה והאונס. לעומת זאת בתיאורה של רביקוביץ, המובא מנקודת מבטן של הנשים, מוראות המלחמה והאלימות הפיזית והמינית הם העיקר. תיאור זה הוא ריאליסטי וחי כל כך, עד שנראה שהמספרת מתארת את מראה עיניה ממש: היא דוברת כמי שהייתה נוכחת בסצנה בגופה, וההוויה שהיא מתארת כמו הופכת למציאות מקבילה בחיי המספרת עצמה – עד שמציאות זו נקטעת באחת כבלתי רלוונטית וכנפרדת בעליל מחיי המספרת: "פתאום קצתי בהרוגי ביתר והרהרתי, וחיי מה?" כפי שנראה, האכזריות והאימה שהמספרת מתארת בחושבה על הרוגי ביתר יוסיפו ויפעעעו בסיפור מספר פעמים, הגם שהרוגי ביתר עצמם לא יוזכרו עוד מפורשות ויישארו, לכאורה, חתומים בחומר שאהובה לומדת למבחן.

תיאורי חורבן ביתר בספרות התלמודית גדושים אף הם אימה וזוועה, אך שונים מאוד ברוחם מן התיאור הריאליסטי שבסיפור. המחברים התלמודיים תיארו את ההרס והמוות באמצעות דימויים היפרבוליים, כמעט מיתיים: למשל, שהדם שנשפך היה כה רב עד שהגיע כל הדרך מביתר אל הים הגדול וסוסים שקעו בדם עד חוטמם, שמאות רבות של תינוקות נכרכו בספרים ונשרפו באש, ושבתום החורבן מצאו כמות עצומה של מוחות שרוצצו על אבן אחת.²⁶ המספרת, לעומת זאת, מתמקדת בהיבטים היומיומיים, המוחשיים והבנליים יותר של ההרג והמוות: הפגרים המושלכים בכל מקום, הזבובים הרוחשים מעל הגויות וצחנת המתים (בניגוד מפורש, אגב, לקביעה התלמודית ש"לא הסריחו") המעורבת בצחנת הענבים הנרקבים. הגם שתיאור החורבן בסיפורה של רביקוביץ אינו שואב ישירות מן התיאורים התלמודיים, נראה כי היבט אחד בתיאור זה – ההתייחסות לכרמים שלא נבצרו ולענבים המתערבבים בגופות – מהווה קונוטציה

24 אני מודה ליאיר ליפשיץ על תובנה חשובה זו.

25 בבלי תענית ל ע"ב.

26 בבלי גיטין נז ע"ב-נח ע"א; ירושלמי תענית פ"ד ה"ה, סט ע"א; איכה רבה ב, ד.

לאזכור המקאברי של הכרמים בשתי גרסאותיו של הסיפור, הבבלית והארץ-ישראלית. בגרסה הבבלית מצוין "שבע שנים בצרו גויים את כרמיהן מדמן של ישראל בלא זבל" (בבלי גיטין נז ע"א) – כלומר, דמם השופע של ישראל שימש לדישון הכרמים – ואילו בגרסה הארץ-ישראלית משמשים הרוגי ביתר, שאסור לקברם, כדי להקים חומה סביב כרמו של אדריינוס (הקיסר הרומי בתקופת המרד): "כרם גדול היה לאדריינוס הרשע, שמונה עשר מיל על שמונה עשר מיל, כמן טיבריא לציפורי, והקיפו גדר מהרוגי ביתר מלא קומה ופשוט ידיים, ולא גזר עליהם שיקברו עד שעמד מלך אחר וגזר עליהם שיקברו" (ירושלמי תענית פ"ד ה"ה סט ע"א; איכה רבה ב, ד).²⁷ גם בתיאור המופיע בסיפורה של רביקוביץ מתרחשת התמזגות מבעיתה של ההרוגים עם הכרמים, עד אשר לא ניתן להבחין בין אשכולות הענבים ובין הגוויות המחלחלים אלו אל תוך אלו, אך כאן אין להתמזגות זו תכלית: הגוויות אינן משמשות כדשן או כדי לבנות גדר, אלא מוטלות באופן חסר תוחלת בדיוק כמו הענבים שאין מי שיבצור אותם.

ההתמקדות בקונקרטי וביומיומי שבזוועות ההרס והמוות בביתר, ולא במיתי ובפטי, עולה בקנה אחד עם התמקדותה של המספרת בנשות ההרוגים דווקא, ובמציאות חיה בצל האימה והמוות. המקורות התלמודיים העוסקים בחורבן ביתר מציגים מספר סיפורים שבמרכזם עומדות גיבורות נשיות, אך נשים בודדות אלו זוכות לתשומת לב כביטויים הרואיים של חסידות וצדיקות עד מוות,²⁸ בעוד התיאור בסיפורה של רביקוביץ מפנה תשומת לב אל מאמצי ההישרדות של "הנשים" כקבוצה אחת, נשים שאינן מייצגות שום ערך תרבותי מלבד הכורח להתקיים בתנאים קשים. יחד עם זאת, לשון התיאור מסגירה היכרות קרובה עם אגדות החורבן התלמודיות: למשל הביטוי "התעללו בהן" במובן של אונס, מהדהד להופעתו של ביטוי זה בשני סיפורים סמוכים במסכת גיטין: הסיפור על צפנת בת פניאל, בתו של הכהן הגדול, שנלקחה בשבי "ונתעלל בה שבאי כל הלילה", והסיפור על איש שחומד את אשת רבו ומביא לגירושיהם אחרי שהוא מספר לו ש"התינוקות נתעללו בה בדרך" (בבלי גיטין נח ע"א).²⁹ הביטוי אינו מופיע במובן זה בשום מקור מקראי או תלמודי אחר. כמו כן, התיאור של הנשים כ"מלקטות שיבולים בשדות הרמוסים" כשהן מזהמות וסתורות שיער, מעלה מיד על הדעת את אחד התיאורים המחרידים ביותר בספרות התלמודית (אם כי תיאור הנוגע למרד הגדול ולא למרד בר כוכבא), של בת עשירים שנראתה מלקטת שעורים מבין גללי הסוסים כשהיא ערומה

27 הגם שאגדות אלו מפורזות בכמה חיבורים שונים, הן הוצבו זו בסמוך לזו בספר האגדה של ביאליק ורביניצקי, שיש להניח ששימש לרביקוביץ מקור כאן.

28 למשל סיפורה של האם ושבעת בניה שמתו על קידוש השם (בבלי גיטין נז ע"ב) או סיפור צפנת בת פניאל (גיטין נח ע"א).

29 על סיפורים אלו ראו גלית חזן-רוקם, "החוט המשולש: על מיניות, זוגיות ונשיות ביצירת חז"ל", תיאוריה וביקורת 7, 1995, עמ' 255-265; חיים וייס, "ועל אותה שעה נחתם גזר הדין: על היפוכים מעמדיים וחורבן הבית", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי לא, תשע"ח, עמ' 3-18.

ומתעטפת בשערה בלבד.³⁰ ניכר אפוא שמערך אסוציאטיבי-טקסטואלי שלם שימש את רביקוביץ ביצירתו של תיאור זה, הגם שנקודת המבט והדגשים בו ייחודיים ועצמאיים. חלקו האחרון של התיאור מבהיר כי המספרת אינה רק נשאבת בדמיונה לתוך המציאות הקשה והאלימה שלאחר חורבן ביתר, אלא גם מציבה פירוש יוצר לטקסט התלמודי המצוטט: היא מנסה להסביר לעצמה הן את התפנית החיובית שהגיעה אחרי שהובאו ההרוגים לקבורה – תוך התייחסות סמויה לדברי רב מתנה בבבלי הרואה ביום הקבורה את היום שבו התקינו את ברכת "הטוב והמיטיב" – והן את הקשר בין הבאת ההרוגים לקבורה ובין מנהגי ט"ו באב. באופן מפתיע, המספרת בוחרת במילה "נחת" לתיאור תחושתן של הנשים אחרי הקבורה, מילה המתארת סיפוק וקורת רוח יותר מאשר הקלה, ומרמזת להחלפתו של היגון בשמחה של ממש. ההערה כי הנשים היטהרו בערב מתאימה אמנם להקשר ההלכתי של הסיפור, שהרי מגע עם מתים מטמא (ועל כן רק אחרי הקבורה ניתן להיטהר), אבל היא מעלה על הדעת גם את ההיטהרות הרגילה יותר בחיי נשים, היטהרות שאחרי המחזור החודשי, שאחריה רשאיות נשים שוב לקיים יחסי מין. כמו כן, האזכור כי הנשים היטהרו מעלה על הדעת את המשנה המתארת את שמחת ט"ו באב – שהיא הקשרה המיידית של הסוגיה התלמודית – בה הנשים מחוללות בכרמים, שם מצוין כי לצורך שמחה זו נדרשות הנשים לטבול לשם טהרה את הבגדים הלבנים אותם הן לובשות ("כל הכלים טעונים טבילה"). מכלול הקונטציות הזה מציע כי אותו יום שנקברו הרוגי ביתר לא רק איפשר את תחילת ההחלמה ממוראות המלחמה, אלא גם את חידושה של מיניותן של הנשים ששרדו את המלחמה. מעניין לציין שהחכם מכנס אליו את "הילדים" ולא את הנשים (שקודם לכן הוזכרו כיחידה אחת), כביכול הנשים בשלב זה כבר מנותקות מילדיהן ופונות לעיסוקיהן שלהן.

אפשר שכאן טמון הקשר בין המבט האירוטי שמפנה המספרת לאהובה ובין האופן שבו נרקם בדמיונה אותו "יום שניתנו הרוגי ביתר לקבורה": סיטואציה של מוות, השפלה, ואלומות מינית (הנרמזות במידת מה באינטרקציה עם מאיר בראשית הסיפור) מוחלפת בדמיונה בסיטואציה שבה נשים חולקות אינטימיות שמחה בעולם שאין בו גברים, המהדהדת את שמחתה של תרצה קודם לכן, כשאהובה מזמינה אותה ללכת עמה לסרט. אלא שהאינטימיות והבטחת הקרבה בין תרצה לאהובה מתפוגגת מיד כשמגיע לדירה מתניה, אשר בהמשך יסתבר שהוא מאהבה הנשוי של תרצה. מיד בבואו אהובה חוזרת בה מיזמת היציאה לסרט בטענה שהיא עייפה, לאכזבתה הרבה של תרצה שבבירור מעדיפה את חברתה של אהובה על זו של מתניה. החל מנקודה זו נפרשים היחסים המורכבים בין תרצה ומתניה: ניכר שהיא מאוהבת בו ובה בעת סולדת ממנו, כועסת עליו על אי-

30 אזכור קצר של בת עשירים (המזוהה על פי רוב כבתו של נקדימון בן גוריון) המלקטת שעורים מבין גללי הסוסים, מוזכר במספר רב של מקורות (תוספתא כתובות ה, י; מכילתא דר' ישמעאל בחודש א; בבלי כתובות סז ע"א; ירושלמי כתובות פ"ה הי"א, ל, ע"ג; איכה רבה א, מח). במספר מקורות מופיע סיפור מורחב יותר של מפגש בין אותה אישה ובין רבן יוחנן בן זכאי, בו היא מתעטפת בשערה ומבקשת ממנו לפרנס אותה (ספרי דברים שה; בבלי כתובות סו ע"ב; אבות דרבי נתן א, יז). תיאור ליקוט השיבולים מהדהד גם את מגילת רות, אם כי שם מלאכת הליקוט הופכת למפגש רומנטי ומלא חסד עם הבעל לעתיד.

יכולתו להתחייב כלפיה אך גם אסירת תודה על תשומת הלב הנדיבה שהוא מעניק לה: "אף פעם לא הבנתי איך הוא יכול להתייחס אלי כל-כך יפה בלי אהבה" (עמ' 149). השיחה המתסכלת בין השניים, שבה תרצה מנסה להראות למתניה בר-זמנית שהיא אינה זקוקה לו ושהיא זקוקה לו מאוד, ומתניה מצדו נשאר אדיש ושווה נפש, מאפשרת לנו להבין טוב יותר את תחושות התסכול, אובדן הכבוד העצמי וה"תקיעות", המגדירות את מצבה של תרצה בחלקו הראשון של הסיפור. מעמדה של תרצה כאישה "אחרת" של גבר נשוי – בהמשך יתברר כי היא בהחלט אינה היחידה איתה הוא מתרועע מחוץ לנישואיו – תורמת גם היא לאסוציאציה בין דירתה של אהובה ובין "קובה של זונות" הנוצרת במשפטי הפתיחה. מכיוון אחר, יחסיה המורכבים של תרצה עם מתניה, גבר שאינו זקוק לה ושאינו מקבל בברכה את ניסיונותיה לכבול אותו אליה, מעוצבים בדמותם של יחסיה של תרצה מינץ עם עקביה מזל, אף הוא גבר מתבודד ומרוחק השייך לאישה אחרת (במקרה זה, אמה של תרצה). יחסים אלו, על המרירות ותחושת ההחמצה המלווה אותם, מסייעים לנו להבין את עולמה הפנימי המסוכסך והיגע של תרצה, גיבורת סיפורה של רביקוביץ, ומכוננים זיקה נוספת בינה ובין גיבורת "בדמי ימיה".

לכאורה, למציאות חייה המתסכלת וחסרת התוחלת של חייה של תרצה, המסתכמת במילים המותשות, "וחיי מה, ומה חיי? מה אני בכלל יכולה לעשות?" אין שום קשר לתמונה שהיא בונה בדמיונה על הרוגי ביתר ועל נשותיהן המתאבלות, הנאנסות, ולבסוף החוזרות לחיים: נראה שהיא עצמה מציבה ניגוד בין הצבעים הדרמטיים והעזים של תמונה זו ובין חייה שלה הדורכים במקום. אך להלן אראה שתמונה זו, ובמידת מה גם הטקסטים התלמודיים העומדים ביסודה, יוסיפו ויהדהדו בהמשכו של הסיפור, שיהפוך בהדרגה מקאברי ואפל. אטען כי החורבן הקולקטיבי המגולם במעשה הרוגי ביתר חוזר ומשתקף בסיפור בסדרה של "חורבנים" פרטיים, קטנים וגדולים כאחד, וכי האנלוגיה בין הקולקטיבי והפרטי מאפשרת לרביקוביץ להציע הן מחאה פוליטית-מקומית והן תובנה אקזיסטנציאלית-אוניברסלית.

"אבל ראשו הנלתיזהיר נחנט פתאום בסלע": בין חורבן כללי לחורבן פרטי

הסיפור ממשיך בכך שמתניה לוקח את תרצה לבית של חברו יאיר, לכאורה על מנת ששניהם יהיו שם לבדם, אך כאשר הם מגיעים לבית הם מוצאים "מסיבה רותחת". התמונה שנגלית לעיניהם היא דקדנטית וגרוטסקית, מעין "גן התענוגות הארציים" של הירונימוס בוש, בגרסה של מסיבת סטודנטים:

הבנות לגמו וודקה כגברים, ואחת מהן ניסתה לחקות שחקנית-קולנוע ולהרכיב את הבקבוק הריק על בוהן רגלה, אבל הניסיון לא עלה יפה משום שהבוהן היתה עבה מדי. שתי בנות התנודדו על השטיח בתנועות כבדות ושיכורות, אבל המבט בעיניהן היה ערמומי. הן השליכו את הסנדלים לפינת החדר, ויחפות זחלו אל הספה הנמוכה

להניח עליה את ראשיהן כמתעלפות. הבנים שכבו דמומים לרוחב הספה וחיכו לבנות שתתלהטנה (עמ' 151).

הסיטואציה המורכבת מנשים אקטיביות, פרועות ומשולחות רסן בהתנהגותן, ומגברים פסיביים ו"דמומים", יוצרת מיד אנלוגיה בין סצנת המסיבה לבין המציאות שאחרי חורבן ביתר, אותה מדמינת המספרת. הנשים מתוארות כאן, ובהמשך סצנת המסיבה כחייתיות, צעקניות, גסות ושטופות תאוה – טורפות מיניות לא פחות מאשר מאיר גס הרוח שתואר בראשית הסיפור. בכך הן מזכירות במידת מה את הנשים המתוארות כ"פראיות" מרוב אבל, אימה ואלימות, המתנהלות בעולם שבו הגברים מוטלים באין אונים ואינם מתפקדים עוד. באמצעות אנלוגיה זו מתהפכת המשוואה, והאלימות המינית שנשים הן קורבנותיה, הופכת לאלימות מינית כבושה שהן מפנות כלפי אחרים. קורבנות האלימות הזו אינם הגברים הפסיביים המחכים לבנות ש"תתלהטנה", אלא תרצה עצמה, כפי שהיא חווה זאת. אחת הבנות, בלהה, עומדת מחוץ לדלת החדר שבו מבקשים תרצה ומתניה להיות לבדם, ושואגת למתניה שהיא "מוכנה להחליף את החברה שלו לחצי שעה". כאשר היא מסתלקת סוף-סוף, אומרת תרצה "והבנתי שהוסר המצור" (עמ' 152), ובכך מרמזת למצור בו הייתה נתונה ביתר לפני שחרבה – כלומר היא מעמידה את עצמה כקורבן האלימות הקשה אותה תיארה קודם לכן. זמן קצר לאחר מכן עומדת נערה אחרת, עדינה, מעבר לקיר, וקוראת למתניה: מסתבר כי היא אחת מבנות זוגו האחרות. תרצה מתארת את תחושותיה כמי שנכפתה עליה אינטימיות מינית עם אותה עדינה: "פתאום הרגשתי כמה היא קרובה אלינו. היא עמדה מעבר לקיר ודיברה אל חרכי התריס. זכרתי שבקיר יש סדקים. נדמה היה לי שעדינה נוגעת בי ורגלי נזדעזעו במיאוס" (עמ' 153). האינטימיות הנשית שהדוברת ייחלה לה, אולי, כאשר התבוננה באהובה היפה, הופכת כעת לאלימה ופולשנית. עבור תרצה התשושה, רמוסת הכבוד, המסיבה הרועשת והוולגרית הופכת למעין שחזור של הימים הקשים שאחרי חורבן ביתר: היא מבקשת להתחבא, להתגונן, אך נכשלת בכך ומוצאת את עצמה מחוללת ומושפלת.

תרצה מחליטה לעזוב את המסיבה, והיא ומתניה יוצאים יחד אך הולכים בכיוונים שונים: תרצה מתעקשת שלא יתלווה אליה. כאשר היא מגיעה לביתה של אהובה היא הולכת לישון, והשכם בבוקר היא שומעת את מאיר עומד בפתח ומכריז, "אומרים שמתניה נהרג הלילה." תרצה ממשיכה להעמיד פני ישנה, כאשר היא חושבת באריכות על האפשרות שמתניה אכן מת: "הדבר שאמר מאיר לאהובה עורר בי תמיהה ומחשבות רבות. לא האמנתי שמתניה אומנם מת, אבל בחנתי את המחשבה הזו עד סופה. זה היה מעניין מאוד. כעבור זמן נרדמתי והגעתי למשרד הסמינר רק בעשר" (עמ' 155).

בנקודה זו מסתיים חלקו הראשון של הסיפור. חלקו השני נפתח במשפט שנראה כהמשך ישיר לחלק הראשון: "מתניה באמת נהרג והסמינר היה שרוי בבהלה" (עמ' 155). אולם כאן משנה הסיפור את מהלכו. תרצה אמנם מוסיפה להיות המספרת, ובכמה נקודות אף מדברת בגוף ראשון, אך עמדתה כעת היא של מספרת יודעת-כול, והיא מדווחת על מחשבות, אירועים ושיחות, שהתרחשו מאחורי דלתות סגורות בחדרים בהם לא הייתה נוכחת. הגם שהתיאור מוסיף להיות ריאליסטי בעיקרו, מספר הולך וגדל של

פרטים תמוהים או אבסורדיים מעלה על הדעת כי החלק השני כולו הוא למעשה חלום, או חלום בהקיץ, שחולמת תרצה (שהרי בסופו של החלק הראשון היא שרויה בתרדמה) – כאשר אין זה ברור אם ההכרזה שמתניה נהרג היא חלק מן החלום או מה שמניע את החלום.³¹ לחלופין, אפשר שכל מה שמסופר בחלק השני הוא תוכנה של אותה מחשבה על מותו של מתניה שתרצה בוחנת "עד סופה" לפני שהיא נרדמת. עבור תרצה, אפשרות מותו של מתניה היא ההזדמנות להפליג בדמיון וליצור עלילה דרמטית וצבעונית, ממש כמו סיפור מותם של הרוגי ביתר מאות רבות של שנים לפני כן. כפי שנראה, עלילה זו תהיה רצופה אימה וזוועה לא פחות מזו של חורבן ביתר – כפי שהוא מתואר במקורות התלמודיים וכפי שהוא נרקם על ידי המספרת עצמה. אך דווקא באימה ובזוועה מוצאת תרצה תעצומות נפש, ואפילו סוג של עונג.

בתחילתו של החלק השני מתמקד הסיפור במנהלת הסמינר שבו, מסתבר, לומדות כל הדמויות שפגשנו עד כה. נפוצה שמועה כי מישוה מן התלמידים מעורב במוותו של מתניה (בהמשך מתגלה כי הוא נהרג מפגיעת אבן בראשו), והמנהלת תוהה כיצד עליה להתמודד עם האפשרות הזו: היא בוחרת בעיקרו של דבר לא להתמודד איתה כלל, בהודיעה לתלמידים, "אנחנו לא נחקור בזה יותר ולא נרעיל את חיינו" (עמ' 156). תחילה המנהלת היסטורית וחסרת אונים, "מחשבותיה התרוצצו כעדת יתושים והיא לא יכלה להשתלט עליהן" (שם), אך בהמשך היום "עדיין לא ידעה בדיוק מה היא אומרת לעשות, אבל כבר הוקל לה. היא הבינה שלמרות הפשע העולם לא נשתנה" (עמ' 157). התהליך שעוברת המנהלת נוכח מותו של מתניה והאלימות הכרוכה בו מקביל במידת מה לתיאורה של המספרת את החורבן בביתר וההתאוששות ממנו: מהיסטוריה, יגון וחוסר אונים (ישנו הדהוד בין היתושים בראשה של המנהלת ובין הזבובים השוקקים על פני הגוויות) ועד להקלה, רגיעה ותחושה שלמרות הכול "העולם לא נשתנה" וניתן לחזור לשגרה. הקבלה זו שופכת אור חדש על זיהויו של יום קבורתם של הרוגי ביתר כיום של נחת ורגיעה: דמותה המדושנת של המנהלת, המסרבת להתמודד עם המשבר ומוסיפה להאמין בכוחה להנהיג את הסמינר תוך התעלמות מוחלטת מן האבל ומן האלימות, מהדהדת את ברכת "הטוב והמיטיב" שקבעו הרבנים לאחר קבורת המתים. לא זו בלבד שהאירועים הקשים שקרו מודחקים, אלא הם אף עוברים טרנספורמציה חיובית והופכים לביטוי של הסדר הנכון והראוי. המנהלת מסיקה מהשתלשלות האירועים שהיא עומדת בראש מוסד מעולה ועושה את עבודתה לעילא, כפי שהרבנים מסיקים מהשתלשלות אירועי ביתר שאלוהים הוא טוב ומיטיב.

המנהלת ונציגי התלמידים נחושים בדעתם לא להזמין משטרה ולא לערב אנשים מבחוץ בהתרחשות, אך מחליטים לערוך בירור פנימי בין התלמידים לבין עצמם. בזמן הבירור קם יאיר "הגבוה והיפה" (עמ' 160), אותו יאיר שבדירתו ביקשו מתניה ותרצה להתייחד בחלקו הראשון של הסיפור, ונושא מונולוג ארוך מאוד שבו הוא מגולל את

31 כפי שמציין טיקוצקי (הערה 5 לעיל, עמ' 174), רבים משיריה וסיפוריה של רביקוביץ מתחילת שנות השישים הם מעין שירי/סיפורי חלום, "שזיקתם למציאות הנפשית נדמית חזקה יותר מאשר למציאות הגשמית", והם אולי נובעים ישירות מחלומות של הכתבת.

סיפורו של מתניה, על מנת להסביר כיצד אירע מותו. המונולוג הדרמטי מהווה סיפור פנימי עצמאי בתוך סיפור המסגרת וראוי לניתוח מעמיק בפני עצמו, וכאן אוכל לעמוד רק על כמה מקוויו הבולטים ביותר של הסיפור הפנימי, המוסיפים להתכתב עם האלוזיות התלמודיות שדנתי בהן עד כה. כדאי לציין שסיטואציית הסיפור, שבה יאיר מדבר ב"קולו המתון" וכל תלמידי הסמינר (המתוארים קודם לכן כילדותיים למדי באופיים והתנהגותם) מקשיבים לו קשב רב, היא מעין ביצוע של הסצנה המתוארת על ידי המספרת כמתרחשת באותו יום שהותרו הרוגי ביתר לקבורה: "אחד מן החכמים כינס אליו את הילדים ודיבר באוזניהם". ההקבלה בין הסצנות מכוננת גם היא את אירוע מותו של מתניה (הממשי או המדומיין) כאנלוגי לחורבן ביתר, ואת האופן שבו מעבדים תלמידי (בעיקר תלמידות) ומורי הסמינר את האירוע כאנלוגי לתהליך ההשתקמות ממנו (או שמא, ההדחקה שלו). בראשית דבריו יאיר מתאר את מתניה כמי שמגיל צעיר פיתח אידיאולוגיה של חופש מוחלט ושל היעדר כל תלות באנשים אחרים, ואידיאולוגיה זו הפכה למהותו: "שום אדם לא היה מסוגל להכעיס אותו, ושום אדם לא נגע עד לבו [...] נדמה היה לו שהוא מסוגל לעוף, משום שאיש אינו קושר אותו והוא חופשי" (עמ' 161). אך מסלול חייו של מתניה השתנה כאשר אחד מבני כיתתו התעוור. בהמשך יתוארו היחסים הקרובים שפיתח מתניה עם העיוור וכיצד שינו אלו את חייו, אך לפני כן פונה יאיר לתאר – שוב, באריכות רבה – כיצד התעוור אותו בן כיתה ומה קרה לאחר כן. אותו בן כיתה השתתף בפעולת מחתרת שלא עלתה יפה, ולאחר מכן פציעתו לא טופלה כראוי: ההתפוצצות קרתה לפנות ערב אבל את הפצוע פינו רק אחר חצות, ואילו הרופא לא הגיע אלא לפנות בוקר. דמותו של הפצוע המוטל שעות ארוכות בשטח בלא שיחלצו אותו מעלה מיד על הדעת את גופותיהם של הרוגי ביתר שאינן מובאות לקבורה, ואמנם הפצוע הופך, לאחר שהתעוור, למעין גוויה חיה: הוא וסביבתו מעלים צחנה משום שהוא מסרב שיטפלו בו, ואחד ההיבטים המחרידים של מצבו הוא שלמרות אומללותו הוא אינו מסוגל לבכות, כמעין ביטוי סמלי להיעדרם של נזלי חיים. אך מכיוון שהעיוור אינו מת ונקבר אלא מוסיף להתקיים כמת-חי בקרב חבריו הוא הופך למעין טרזיאס, העיוור-הרואה, המקלל ומגדף וחושף בלא בושה את כל מה שהוא מזהה כרקוב ובזוי בעולמם של החיים שהוא בקרבם. כאשר מבקשים ממנו שלא יצעק מכיוון שהמטרה מחפשת אחריו, הוא צווח "שיבואו, שיבואו, סחתיין. תהיה פה מסיבה משותפת של שרצים ורמשים" (עמ' 162). בעוד חבריו (ובעיקר "הבנות") מבקשים לראות בו לוחם אמיץ ולנהוג בו בכבוד ובהערצה בהתאם לאתוס הגבורה שהם נאמנים לו, העיוור עצמו דוחה באלימות כל ניסיון להתקרב אליו:

כשבאו אליו הבנות לביקור ראשון עם זרים של אפונה ריחנית, המתין להן עד שתתקרבנה ואחר תפס בשמלותיהן והניף אותן על פניהן. אחת הספיקה להשתמט בבהלה. הוא צרח, "תקוות עם ישראל, שירת הנוער היא שיר עתידנו, בדם ואש יהודה נפלה בדם ואש יהודה תקום", וצבט אותן בין רגליהן. אחר-כך החל לדקלם פסוקים משיר השירים וסיים במלים מכוערות. הבנות הצטופפו בדממה על יד הקיר. הן פחדו לצאת, משום שהוא נפל שוב על המיטה ופיו מפעפע. "עזרו לי", אמר להן, אבל כשניגשה אחת אל מיטתו חזר ועשה לה מה שעשה קודם. הבנות כולן נמלטו בככי (עמ' 162-163).

ההקבלה הברורה בין הבנות המותקפות, המפוחדות והמסתתרות בסצנה זו, ובין הנשים הנאנסות והמתחבאות בתיאורה של המספרת את חורבן ביתר, חושפת במלוא עוצמתה את מגמתו של הסיפור (אותה נוסף ונראה בהמשך): לטשטש את הגבולות בין הקורבן והתוקף ובין ה"טובים" וה"רעים". נראה שעיקר תכליתו של העיוור בסיפור היא לערער על הדיכוטומיות הללו באופן הבוטה ביותר: העיוור מגלם בגופו הן את לוחמי ביתר הגיבורים (ואמנם מוזכר שלפחות ארבע בנות רצו להתחתן איתו בשל פציעתו ההרואית) והן את החיילים המתעללים והאכזריים, ודמותו מבהירה כי אין ביניהם הבדל מהותי. המוכה הוא גם המכה, ואת האלימות שחוה העיוור הוא מפנה החוצה אל סביבותיו ובמידה לא מבוטלת גם אל תוך עצמו. מכיוון אחר, גם האנלוגיה הניגודית בין "הבנות" המוחצנות, השיכורות והבוטות במיניותן בסצנת המסיבה, ובין "הבנות" המותקפות והמפוחדות על ידי העיוור, מערערת כל ניסיון להציב דיכוטומיה ברורה בין חזקים וחלשים. הבנות אינן רק פסיביות, חלשות ומעוררות רחמים ואינן רק אקטיביות, גסות רוח ומעוררות (במספרת) גועל: הן כל אלו גם יחד.³²

יתר על כן, אוסף המשפטים שהעיוור צורח שם ללעג את הניסיון, האופייני כל כך לאתוס הלאומי העומד בתשתית השירים שהוא מצטט, לכונן עולם שיש בו צודקים מוחלטים וטובים מוחלטים. הציטוט מתוך "שירת הנוער" לשמואל בס, שכולו שיר הלל לבני הנעורים הבונים את ארץ ישראל, משמש כדי לתקוף באופן סרקסטי את הנערים והנערות המבקשים לטפל בעיוור ולעזור לו תוך אמונה שאין צודקים וטובים מהם. המשפט "בדם ואש יהודה נפלה, בדם ואש יהודה תקום", לעומת זאת, קשור קשר ישיר לחורבן ביתר – שהרי אין נפילתה של יהודה הנרמזת בשיר זה אלא כשלוננו של מרד בר כוכבא וחורבן ביתר עמו. משפט זה היה המוטו של ארגון "השומר" ושימש כפזמון חוזר ב"שיר הבריונים" מאת יעקב כהן, אחד משיריה של תנועת הנוער בית"ר. זהו שיר מיליטריסטי, שלא לומר פשיסטי, המתאר בדיוק את הקורבן ההופך לתוקף:

קָמְנוּ, שְׁכָנוּ, צְעִירֵי אוֹנִים
קָמְנוּ, שְׁכָנוּ אֲנַחְנוּ בְּרִיּוֹנִים
לְגָאֵל אֶת אֲרָצְנוּ בְּסֶעַר מְלַחְמָה
תּוֹבְעִים אֶת נַחֲלָתְנוּ בְּיַד רָמָה.

בְּדָם וְאֵשׁ יְהוּדָה נִפְלָה
בְּדָם וְאֵשׁ יְהוּדָה תִּקְוִים!

32 תנודה זו בין הקורבן והתוקף מחזקת את דבריה הקולעים של אילנה סובל על כתיבתה הפוליטית של דליה רביקוביץ: "רביקוביץ מערערת את עצם האבחנה בין קורבן ומקרבן. היא אינה עושה זאת על ידי הצבת השניים כשווים זה לזה או על ידי המעטה באחריותו של המקרבן. נהפוך הוא, מתוך כך שהיא מדגישה את אחריותו ואשמתו של המקרבן הלה מצטייר כמי שגם הוא בעצמו קורבן – אם כי מסוג שונה מאוד – של אותו אירוע" (סובל, הערה 14 לעיל, עמ' 101 – התרגום שלי, מ"ב).

נְלַחֲמָה לְדָרוֹר לְאַרְצֵנוּ, נְלַחֲמָה
 וְאִם מֵת הַדָּרוֹר – תְּחִי הַנְּקָמָה!
 אִם מִשְׁפָּט אֵין בְּאַרְץ, תִּשְׁפֹּט הַחֶרֶב
 וְלוֹ נִפְל כַּחֲלוֹל – מְזַכֵּי־יָמֵינוּ לֹא נִרְף.

בעוד "שיר הבריונים" מתאר את הפיכת הקורבן לתוקף באופן הרואי ונשגב, הפיכתו של העיוור בסיפור מקורבן לתוקף מתוארת באופן גרוטסקי ופתטי. יתר על כן, אין כאן טרנספורמציה מוחלטת כזו שהבריונים טוענים לה אלא תנודה הלוך וחזור בין קורבנות לתוקפנות, בין חולשה ובקשת עזרה ובין אכזריות ואליםות, שהעיוור אינו יכול להיחלץ ממנה.

דמותו של העיוור בסיפור משמשת, במידה רבה, לצורך הענקת פרספקטיבה נוקבת על מיתוס הגבורה הישראלי, מיתוס שסיפורי מרד בר כוכבא והמלחמה בביתר הפכו לחלק אינטגרלי ממנו שנים ספורות לפני פרסומו של סיפורה של רביקוביץ, בעקבות גילוי אגרות בר כוכבא על ידי יגאל ידין.³³ מבחינה זו ניתן לראות בסיפור "יום שניתנו לקבורה" סיפור מחאה פוליטי, הגם שהוא מוקדם בכעשרים שנה לשירה של רביקוביץ המזוהים כפוליטיים במובהק.³⁴ רביקוביץ חושפת בסיפורה, באמצעות האנלוגיה בין חורבן הלוחמים בביתר ובין חורבנו הפרטי של העיוור, לא רק את זוועות המלחמה – זוועות שלא רק הלוחמים המתים או הפצועים הם קורבנותיהן, אלא גם הנשים שהן קורבנות פחד, רعب, יגון ואליםות – ושוללת ממנה כל ממד הרואי או אסתטי. בסיפור זה, אליםות ואכזריות הן תולדה של יאוש ופחד, לא של רוע או של אחרות אינהרנטית. רביקוביץ מתעקשת על טשטוש גבולות מוחלט בין "אנחנו" ו"הם" ובין מכים למוכים, ואף מערערת על הדגם המקובל של גברים כתוקפים ונשים כקורבנות. בה בעת היא גם נוגעת במנגנונים המוסדיים, הדתיים והנפשיים שבאמצעותם ההרס, המוות והזוועה נשכחים ומודחקים פעם אחר פעם – ובכך מאפשרים את המשך קיומה של האליםות באין מפריע.

ודאי אין זה מקרי שמלבד השירים הלאומיים שהעיוור מדקלם הוא מצטט גם פסוקים משיר השירים ו"מסיים במילים מכווערות". ניכוסו של שיר השירים כטקסט ציוני מובהק, המסמן את השתקעותו של היהודי "החדש" במרחבי הטבע של ארצו שלו, מציב את פסוקי שיר השירים כהמשך טבעי ל"שירת הנוער" אותה מצטט העיוור

33 על כך ראו חיים וייס, "לפתע הוקם גשר אל מעבר לאלפיים שנה": מארכיאולוגיה מחולנת לארכיאולוגיה דתית – המקרה של בר כוכבא, יגאל ידין, ושלמה גורן, תיאוריה וביקורת 46, 2016, עמ' 143–167.

34 על שירתה הפוליטית של רביקוביץ ראו למשל: יוחאי אופנהיימר, "כשירות פוליטית: על ליריקה ופוליטיקה בשירתה של דליה רביקוביץ", סימן קריאה 22, 1991, עמ' 415–430; דנה אולמרט, "אני לא כאן: העמדה הפוליטית והאיום על הזהות בשירת דליה רביקוביץ", בתוך: כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, [עורכות: חמוטל צמיר ותמר ס. ס], תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 416–443; אילנה סובל, "לחשוף את העוול במקום שהוא קיים: עדות, אשמה ואחריות בשירה הפוליטית של רביקוביץ", שם, עמ' 444–469.

בהתחלה.³⁵ פסוקים אלו, שבלבם עומד הגוף הצעיר, הבריא, המיני והחיוני, אותו העלתה הציונות על נס, מקבלים ממד אירוני מובהק כאשר הם מצוטטים מפי העיוור הגרוטסקי, הפצוע והנכה. בה בעת הפיכתו של הטקסט המקראי האירוטי והפסטורלי לאוסף גידופים וולגרי ואלים משקפת היטב את הפכפכותה של סיטואציית המחולות בכרמים, המתוארת במשנה. משנה זו מהדהדת בעצמה את פסוקי שיר השירים: "לְכֹה דוֹדִי נִצָּא הַשָּׂדֶה נְלִינָה בַּפְּרָיִם נְשִׁימָה לְכַרְמִים... שָׁם אֵתָן אֶת-דְּדֵי לֶךְ" (שיר השירים ז, יב-יג). כפי שבסיפור המקראי על המלחמה בבנימין הופכות הנשים המחוללות בכרמים כהרף עין מהתגלמות תאוות החיים לקורבנות אונס ואימה, כך פסוקי שיר השירים מתהפכים בפיו של העיוור ממילות אהבה וחיזור למילים תוקפניות ומעליבות. גם בסיפור המקראי, כזכור, אנו רואים קורבן הנהפך לתוקף: הגברים של שבט בנימין חוטפים את נשות שילה אחרי שגברים אלו הפכו מושא לרחמי השבטים האחרים בעקבות התבוסה הקשה שנחלו במלחמה, והאלימות שהם מפעילים כלפי הנשים היא פועל יוצא של האלימות שהופעלה כלפיהם. אמנם במשנה ובתלמוד בחרו להשכיח ולהעלים את האכזריות שבחטיפתן של נשות שילה, ולהפוך את סיטואציית המחולות בכרמים לקסומה ואידילית ואת היום בו נחטפו נשים אלו ל"יום טוב", אך גם כאן חושפת רביקוביץ את הצד המושתק והמודחק של הנרטיב הלאומי הרחב יותר.

אולם למרות שהממד הפוליטי בבירור קיים בסיפור, אין הוא ממצה אותו. העיוור, כזכור, מופיע בסיפורו של יאיר כרקע מקדים בלבד להסבר מותו של מתניה. דרכיהם של מתניה והעיוור מצטלבות כאשר העיוור מועבר לחדרו של מתניה, היחיד שמסכים לחיות עמו ולטפל בו אחרי שהאחרים אינם יכולים להתמודד איתו יותר. למרות עוינותו של העיוור בהתחלה, הוא מסכים לבסוף לקבל את חסותו של מתניה, ונרגע. "הוא אהב את מתניה מאוד, ומתניה הבין שהעיוור אהב אותו, כי כל ימיו היתה בו הבנה מופלאה לליבם של בני אדם. אבל הוא נשאר חופשי" (עמ' 165). השניים מרבים לשוחח, והעיוור מתחיל להמציא סיפורים ולבקש ממתניה לרשום אותם עבורו. בזמן מגוריהם המשותפים, הנמשכים שלושה חודשים, מתניה מפיק עונג גדול מהתבוננות בעיוור המגשש את דרכו באפלה ונכשל ונתקל בחפצים, והוא אף מונע מחבריו של העיוור לקנות עבורו כלב נחיה. על פניו נראה שמתניה פשוט נהנה מתלותו המוחלטת של העיוור בו, אך מסתבר בהמשך כי הוא מתענג על ההתבוננות בעיוורו עצמו: "לא שהוא אהב את העיוור, אבל נפשו יצאה אל מה שראה ודמיונו היה סוער" (עמ' 166).

קשה שלא לשים לב לדמיון בין יחסיו של מתניה עם העיוור לבין יחסיו עם תרצה המתוארים קודם לכן: גם אותה מתניה אינו אוהב, אך הוא מבין אותה ומסור לה, בעוד היא תלויה בו ואוהבת אותו. ההערה לפיה העיוור נהג להמציא סיפורים אף היא מקרבת אותו לדמותה של תרצה, המספרת. הזיקה בין שתי הדמויות בולטת במיוחד

35 על חשיבותו של שיר השירים בתרבות הציונית ראו: Ilana Pardes, *Agnon's Moonstruck Lovers: The Song of Songs in Israeli Culture*, Seattle: University of Washington Press, 2013, pp. 35-51; יאיר ליפשיץ, "מה תחזו בשולמית: תיאטרון, פסטורלה, ומרחוב שיר השירים בתרבות הציונית", תיאוריה וביקורת 43, 2014, עמ' 157-181.

לאור העובדה שקודם לכן, כאשר תרצה ומתניה מתקרבים אל עבר הבית שבו מתרחשת המסיבה, מתלוננת תרצה שהיא אינה רואה:

"אני לא רואה טוב, מתניה, משכתי בזרועו. "תדע שאני לא מרגישה טוב. "מה זה בדיוק?" שאל.
 "בקצה העיץ מופיעים לי כתמים והבהוב. אני לא רואה אותך בשלמות. "אבל את מרגישה אותי?"
 "זה כן."
 "אז עוד מעט יהיה לך יותר טוב." הוא נישק את עיני ואחר כך חתם אותן באצבעותיו.
 "תמיד אתה יודע לטפל בי," אמרתי כאשר הסיר את אצבעותיו.
 "אני רק משתדל, אבל יכולתי מוגבלת. את זקוקה להרבה מסירות ולהרבה זמן."
 "וזה אין לך בשבילי?"
 "לא." (עמ' 151)

סצנה זו, שבה תרצה מתלוננת שהיא אינה רואה (אלא רק "מרגישה") וזקוקה לטיפול, ומתניה מצדו רק מעמיק את עיוורונה בכך שהוא "חותם" את עיניה באצבעותיו, מבהירה כי העיוור בספורו של יאיר הוא בבחינת בן-דמותה של תרצה עצמה, אותה תרצה שכמו העיוור מביעה גועל, זרות וניכור ביחס לעולם שסביבה, וחשה בו חריגה ומושפלת.³⁶ חורבנו הפיזי ונפשי של העיוור משקף אפוא את עולמה הפנימי של תרצה, החיה גם היא בתחושה של התפוררות ואובדן.

בשלב זה הופך הסיפור חידתי, כמעט סוריאליסטי. יאיר מספר כי עוד כאשר חי עם העיוור מתניה החל לצאת בשעות הערב אל מדרון של סלעים מחוץ לעיר, להתפלש על הסלעים תוך השמעת גרגורים ויללות, ולמולל ארוכות עצים ועלים של עצי זית. הדבר גורם לו כאב רב, אבל גם תענוג. אין זה ברור כלל מדוע מתניה עושה זאת, אך נרמז שאולי בכך הוא מבקש להשיג את החופש האולטימטיבי מכל תלות אנושית – על ידי הפיכה למעין חיה או עץ. נטייתו של מתניה להתנהגות זו מתעצמת לאחר שהעיוור עוזב את חדרו. אף כאן, כדאי לציין, ניכרת זיקה בין דמותו של מתניה ובין עקביה מזל של עגנון, השתקן והמתבודד, שבשלב מסוים בחייו פורש לשולי העיר ומבלה את רוב ימיו בנבירה בקברים.

עד מהרה, מספר יאיר, ראייתו של מתניה נפגמת ועיניו מתחילות לכאוב ולמצמץ – כלומר, הוא עצמו הופך לבן-דמותו של העיוור (ובעקיפין, לבן-דמותה של תרצה). בשלב זה מתחיל מתניה להיות רודף נשים ואף לנהוג באלימות (מתוארת סצנה מבעיתה שבה הוא הורג חתול בשתי ידיו). קשה לתת פשר או משמעות להתנהגותו של מתניה (מלבד לכנותה בשם "מחלת נפש"), אך ברור כי הוא נתון במצב של סבל יוצא דופן. בלילה האחרון בחייו מגיע סבלו של מתניה לממדים הרסניים ממש: הוא מתייסר, בוכה ומשתעל, ומטיל את עצמו על הסלעים במדרון שוב ושוב, עד ש"ראשו הבלתי זהיר נחבט

36 על חוויית החריגות כעמדה מכוונת בכתיבתה של רביקוביץ ראו Szobel, הערה 14 לעיל, עמ' 44-54.

פתאום בסלע והוא נהרג" (עמ' 170). מתניה, אשר מותו מחבטת סלע בראשו מהדהד את מותם של הילדים שרוצצו את מוחם על סלע בביתר, כמסופר בתלמוד, הופך גם הוא לגילום של התוקפן שהוא קורבן ולהפך: לפתע מסתבר כי מאחורי דיבורו השקול והסטואיות האדישה שלו הסתתרו ייסורים וטירוף, וכי אכזריותו אל הנשים שאהבו אותו הייתה ביטוי של אכזריותו לעצמו. גם בסיפורו של מתניה, אם כן, משמש החורבן הלאומי בביתר כאלוזיה לחורבן האישי, הנפשי והגופני, של היחיד.

כאן מסתיים סיפורו של יאיר. אך כאשר הוא נשאל מנין הוא יודע את מה שסיפר, הוא משיב במילה אחת ויחידה: "חלמתי". יאיר מתגלה אפוא כמעין סוכן של תרצה, אשר בעצמה, כפי שהצעתי, חולמת את כל מה שקורה אחרי שהיא שומעת על מותו של מתניה (ואולי אף את מותו של מתניה). יאיר אמנם מוצג כמי שמספר חלום שלו ולא שלה, אך בעצם נראה שתרצה מפעילה את יאיר – שאותו היא חולמת בתפקיד המספר – ויוצרת כך חלום בתוך חלום. הסיפור כולו חתום בחותם של אי־מהימנות ושל פנטזיה, אך דווקא משום כך נחשף בו היגיון קוהרנטי, היגיון של חלום: הסצנה של הרוגי ביתר שתרצה מדמיינת בחלק הראשון של הסיפור (חלק הערות) הופכת להיות המצע המארגן את אירועי החלק השני (חלק החלום), והדמויות מתארגנות בתוך המציאות החלומית באופנים שונים של זיקה לסצנה זו. החורבן בזעיר אנפין שחוה תרצה בחייה שלה בחלק הראשון של הסיפור – זרות, השפלה, כאב וחוסר תוחלת – עובר, בתיווך סצנת החורבן הכמו־תלמודית, העצמה ניכרת בחלק השני של הסיפור ומתגלם באופן זוועתי וגרוטסקי באירועי חייהם של העיוור ושל מתניה. שניהם הם, במידה מסוימת, גילומים של תרצה עצמה. במובן זה, אם כן, משמש סיפור חורבן ביתר לא רק ככלי להבעת מחאה פוליטית, אלא גם כביטוי למצוקה הפרטית של היחיד שאינו מוצא את מקומו בעולם ובחברה. סיפור המשבר הקולקטיבי של הרוגי ביתר הופך למנסרה שדרכה משתברים זה בזה סיפורים של משבר ואבדון פרטיים.³⁷

מעניין לציין כי בשיר מאוחר בהרבה יצרה רביקוביץ הקבלה מפורשת בין האירועים הקטסטרופליים של חורבן הבית, המזכרים במשנת מסכת תענית, ובין אובדן ומשבר אישיים. שם השיר, "היסטוריה של הפרט", מביע בדיוק רב את נקודת ההצטלבות בין האירועים ההיסטוריים הגדולים ובין מסכת החיים האינדיבידואלית, שבה האסון הקולקטיבי משמש כאילוסטרציה לחורבן הפרטי:

תשע מילים אֶמְרָתִי לָךְ
 אֶתָּה אֶמְרָתְךָ כְּכָה וְכָכָה
 אֶתָּה אֶמְרָתְךָ: יֵשׁ לָךְ יֵלֵד
 יֵשׁ לָךְ זִמְן וְיֵשׁ לָךְ שִׁירָה.

37 כפי שהראתה דינה שטיין, גם בתלמוד עצמו אנו מוצאים סיפורים בהם חורבן הבית הפרטי והחורבן הלאומי נמזגים זה בזה ומשקפים זה את זה. ראו: Dina Stein, "Collapsing Structures: Discourse and the Destruction of the Temple in the Babylonian Talmud", *Jewish Quarterly Review* 98, 1, 2008, pp. 1-28

סוֹרְגִי הַחֲלוֹן נִחְרְתוּ בְּעוֹרֵי
 לֹא תֵאֱמִין שְׁעֲבָרְתִי אֶת זֶה.
 מִמֶּשׁ לֹא הָיִיתִי חֲיֵבָת
 לְעֲמוּד בְּנֵה כְּמוֹכֶן אֲנוֹשִׁי.
 בִּי בְּטָבַת הוּטַל הַמְצוֹר
 בִּי"ז תִּמּוּז הַקָּקֶעָה הָעִיר
 בְּט' בָּאֵב נִחְרַב הַבַּיִת.
 כָּכֵל אֵלֶּה הָיִיתִי לְכָד.
 ("היסטוריה של הפרט")³⁸

שורות הסיום של השיר מאפשרות שתי קריאות של היחס בין "ההיסטוריה של הפרט" ו"ההיסטוריה של הכלל". על פי קריאה אחת, האירועים הקשים – המצור, כניסת הכוחות הזרים אל העיר, וחורבן הבית – הם אירועים המתרחשים בעולם החיצוני, הלאומי, ומשפיעים על כלל האוכלוסייה: הדוברת מתייחדת בכך שלמרות הממד הקולקטיבי של הסבל, היא חוותה אותו לגמרי לבדה. על פי קריאה אחרת, המצור, בקיעת העיר, וחורבן הבית, הם כולם אירועים המתרחשים בחיי הדוברת בלבד (כלומר, חורבן הבית הוא חורבן הבית הפרטי, ואולי אפילו הבית הנפשי): האלוזיה לאירועים היסטוריים דרמטיים נועדה להעמיק את ההבנה כי הסבל הפרטי והאישי יכול להיות מוחלט וחובק-כול, קטסטרופלי בממדיו.

גם הסיפור "יום שניתנו לקבורה" עוסק בדרכו ביחס בין מצוקה קולקטיבית ומצוקה פרטית, אך בסיפור נפרש היחס הזה לא באמצעות שתי אפשרויות קריאה אלא באמצעות שני מהלכים פנימיים לסיפור, שניתן לכנותם מהלכים דרשניים. בשלב הראשון דורשת המספרת את הטקסט התלמודי הקצר שהיא נתקלת בו על "יום שניתנו הרוגי ביתר לקבורה" – דורשת אותו במובן זה שהיא מרחיבה את המשפטים הסתומים שהיא קוראת לכלל נרטיב דרמטי, מוסיפה פרטים מדמיונה ומעבה באופן משמעותי את התיאורים, כך שנוצרת יחידה סיפורית עצמאית, אותה ניתן לכנות סיפור דרשני.³⁹ בשלב זה המספרת מתארת את הזוועה של חורבן ביתר כאסון קולקטיבי, בו היא מתבוננת באדהה ובחמלה אך מתוך תחושת ריחוק וחוסר אונים ("מה אני בכלל יכולה לעשות"). בשלב השני הופך הסיפור הדרשני שהמספרת עצמה יצרה, על פרטיו השונים, למסגרת התייחסות דרכה מתפרשות ומתעצמות החוויות האישיות של הדוברת ובני-דמותה במציאות הסטודנטיאלית הישראלית שבה הם חיים. האלוזיות לזוועות של חורבן ביתר משמשות כדי להבהיר באיזו מידה "ההיסטוריה של הפרט" עשויה להיות קשה ומייסרת. במילים אחרות, בעוד בשלב הראשון המספרת מציעה מעין מדרש על טקסט תלמודי, בשלב השני

38 רביקוביץ, הערה 1 לעיל, עמ' 305 (השיר הופיע לראשונה בקובץ אמה עם ילד שפורסם ב-1992).

39 על הקטגוריה והסוגה של סיפור דרשני ראו: עפרה מאיר, הסיפור הדרשני בבראשית רבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987; ובעיקר יהושע לוינסון, הסיפור שלא סופר: אומנות הסיפור המקראי המורחב בספרות חז"ל, ירושלים: מגנס, 2005.

המדרש של המספרת עצמה משמש אותה "לדרוש" – כלומר למשמע, להסביר ולהעמיק – את חייה ואת חיי הדמויות בסיפור.

"הקיץ הוא זמן שאפשר לחיות בו": תוגת החיים ושמחת המוות

עמודיו האחרונים של הסיפור, הכתובים שוב באופן ריאליסטי לעילא, מציעים מעין תיקון עליז ואופטימי לעמודיו הראשונים. הסיפור חוזר בסופו אל אותו מקום ואל אותן דמויות, אך הפעם הכול מתרחש בדיוק כפי שהמספרת רוצה שיתרחש. עם תום המונולוג של יאיר תרצה חוזרת שוב לביתה של אהובה, אליו הגיעה בעל כורחה בראשית הסיפור, אך הפעם היא נתונה במצב רוח מרומם. העצבות והדכדוך שאפיינו אותה בחלקו הראשון של הסיפור היו כלא היו:

"החום הזה נפלא בשבילי," אמרתי. "הקיץ הוא זמן שאפשר לחיות בו."
 "אפשר לחיות בכל העונות," אמרה אהובה.
 "לא כל אחד יכול."

הייתי מוכנה להסביר לאהובה את דעתי, ולא התביישתי עוד להסביר לה את ההבדל שבין שתינו, ומדוע לה קל יותר לחיות מאשר לי. אבל עד מהרה ויתרתי גם על זאת, כי הייתי מאושרת מאוד (עמ' 171).

כל מה שכשל ואיכזב בערב הקודם מתרחש בערב השני, אחרי מותו של מתניה, באופן מושלם: תרצה חשה רצויה ומוזמנת, ואהובה מסכימה בשמחה ללכת ל"סרט של אתמול" אותו החמיצו בסוף בגלל ביקורו של מתניה. איש לא בא לבקר אצל אהובה והיית נשאר מוגן מאורחים לא רצויים, בכללם אותו מאיר שהוזכר בהתחלה, שנמנע מלבקר מפני שאינו מחבב את תרצה. ממקום מאיים ופרוץ לכול הופכת הדירה לקן חם, נעים ובטוח. מי שכן מגיע הוא יאיר הגבוה והיפה, המצטרף לאהובה, לאחותה רותי ולתרצה בצאתן לסרט. יאיר, הנושא שם אופטימי שלשונו לשון עתיד, מועמד כאן בניגוד בולט ומפורש למאיר (בלשון הווה) הגס והבוטה שפגשנו בראשית הסיפור, ומשורטט כדמות אידיאלית: הוא מצטייר כגבר גואל, שבא להציל את הגיבורה מקובת הזונות, בניגוד למי שבא לקובת הזונות כלקוח. יאיר מגלה עניין מיוחד בתרצה ומעוניין לבלות איתה זמן ביחידות. ההתרחשות "המתקנת" בעמודים אחרונים אלו היא כה מושלמת וכה מוגזמת, עד כי נראה שיש לקרוא אותה כחלק מן החלום שחולמת תרצה, או מכל מקום כפנטזיה. אף כאן נראה שהסיפור הכמו־דרשני שרקמה המספרת על היום שניתנו הרוגי ביתר לקבורה חוזר ומעניק פשר לאירועים בחייהם של תרצה וסובביה: הרוח החיובית ומלאת התקווה ששורה על תרצה אחרי מותו של מתניה והמונולוג גדוש הזוועה של יאיר, מקבילים במידה רבה לאותה "נחת" שחשו הנשים והילדים אחרי קבורת המתים, נחת רוח שרמוזה בה גם התערורות מחודשת של מיניות ותשוקה (במקרה זה, כלפי יאיר). נראה שמותו של מתניה מעניק לתרצה כוחות מחודשים – לא רק מפני שהיא משתחררת

מאחזיתו בה אלא גם, אולי, מפני שהיא חשה תאוות חיים ושמחה דווקא נוכח המפגש עם המוות: היא מודעת בכל כוחה לכך שהיא אינה מתה, והיא מפיקה עונג מסוים מן העובדה שהוא מת והיא לא. הכרזתה של תרצה כי "הקיץ הוא זמן שאפשר לחיות בו" היא בוטה במיוחד נוכח העובדה שאירועי החורבן השונים, בכללם חורבן ביתר, אירעו דווקא בקיץ (עניין זה מוזכר מפורשות כאשר תרצה מדמינת את החורבן: "בקיץ ההוא לא בצרו את הכרמים מחמת המצור"), וכמובן נוכח העובדה שמתניה מת, כמסתבר, בקיץ. ההקשר של החורבן מציע כי הקיץ הוא בראש ובראשונה עונה שמתים בה, אך תרצה מעמידה מול גודש המוות הזה את תחושת החיים שלה עצמה: כמו דמם של הרוגי ביתר שמשמש כדי לזבל ולדשן את הכרמים באגדה התלמודית, שפע המוות שתרצה מוצפת בו מחזיר אותה לחיים. הדבר אינו מובן מאליו, שכן, כפי שתרצה מציינת, לה יותר קשה לחיות מאשר לאחריהם. לחלופין, אפשר שעליזותה של תרצה ואדישותה המוגנת למוותו של מתניה היא דווקא ביטוי לשרירותיות ולאקראיות שבחיי הנפש: תרצה אינה שמחה למרות שמתניה נהרג או בגלל שמתניה נהרג, אלא ללא שום קשר לכך. הטרנספורמציה שמתרחשת בה חסרת פשר או הסבר, ובכך ממחישה את הרעיון ש"ההיסטוריה של הפרט" היא באמת פרטית לחלוטין, ובממד העומק של הנפש אין באמת זיקה אמיתית בין אדם אחד לאחר (כפי שרביקוביץ אומרת בשיר המצוטט: "בכל אלו הייתי לבד").

מתוך העמדתה של תרצה ככזו שדווקא נוכח המוות, הממשי או המדומיין, היא חשה מחדש תשוקה לחיים, מוסיף ומתפרש המשפט המוזר של רב מתנה בתלמוד הבבלי (ושמא נועד השם "מתניה" להדהד את השם חריג "מתנה"?). על פי רב מתנה, כזכור, היום שבו ניתנו הרוגי ביתר לקבורה הוא היום שבו תיקנו את ברכת "הטוב והמטיב", ולשיטתו הדבר אירע בט"ו באב, שהוא בדיוק אמצע הקיץ. כאשר מסורת תלמודית זו נקראת על רקע סופו של הסיפור, היא מקבלת משמעות חדשה: מעתה ברכת "הטוב והמטיב" אינה מביעה רק הודיה על האפשרות להתאושש מן המוות ולהמשיך הלאה אלא היא גם אמירה אקזיסטנציאלית נוקבת על היחס בין החיים ובין המתים, בין המאוששים והסובלים. בין אם נקרא את אושרה של תרצה בסוף הסיפור כנובע ישירות מן המפגש עם המוות והחורבן (הפרטי והכללי) או כבלתי קשור אליהם במפגיע, עמודי הסיום משמשים במובהק להבהיר שאסונו של האחד ואושרו של האחר יכולים לדור בכפיפה אחת, להתקיים זה בצד זה ואולי אף להיוולד זה מתוך זה. את עליצותה הבלתי מוסברת של תרצה נוכח מותו של מתניה אני קוראת, אפוא, כמדרש נועז וקיצוני על הקביעה התלמודית כי יום של קבורה ואבל התהפך עבור אלו שנותרו בחיים ליום של ברכה והודיה, וכניסיון לתרגם את המהפך הזה למסגרת הסיפורית של "ההיסטוריה של הפרט".

סיכום

"יום שניתנו לקבורה", סיפור שכותרתו היא ציטוט ישיר (אם כי חלקי) מן התלמוד, מגלה שלדליה רביקוביץ יחס מורכב ומרתק לספרות חז"ל. על פניו, הטקסט התלמודי מתפקד בסיפור כציטוט בלבד, כשאינה ממשלב לשוני אחר ומעולם תרבותי רחוק וזר.

התלמוד בסיפור זה הוא חומר שלומדים לבחינה באוניברסיטה, ולא חלק בלתי נפרד ממערך האסוציאציות והקונוטציות של המספרת או של הדמויות. בה בעת, לטקסט התלמודי המצוטט ישנו כוח תודעתי עצום: הוא חודר לדמיונה של המספרת והופך למעין תשתית סיפורית המוסיפה להדהד שוב ושוב בכל אחד משלבי הסיפור. בכך נוצרים יחסי גומלין בין הטקסט התלמודי והעולם המסופר, שניתן לכנותם יחסים דרשניים: הטקסט התלמודי, כפי שהוא מתווכח על ידי דמיונה היוצר של המספרת, משמש להסביר ולמשמע את חייהם של הדמויות בסיפור, ואילו ההתרחשויות בעולם המסופר נוצרות שוב ושוב בדגם של האירועים המתוארים בטקסט התלמודי, באופן המעניק לטקסט התלמודי עצמו משמעויות חדשות. הגם שהסיפור מסגיר, כפי שטענת, היכרות עם כמה וכמה טקסטים תלמודיים ומדרשיים העוסקים בחורבן (אם כי ייתכן מאוד שההיכרות עם טקסטים אלו מתווכת על ידי מקור שקיבץ את כולם למקום אחד, כמו ספר האגדה), ניכר כי מה שחשוב לרביקוביץ אינו הפגנה של בקיאות בטקסטים הקדומים, אלא האפשרות להפוך את החומרים הקאנוניים של חז"ל לפרטיים מאוד, לבעלי משמעות אידיויסינקרטית בתוך העולם הנפשי של היחיד. הקריאה שהצעת בסיפור מדגימה, אני מקווה, כי מפגשים בין ספרות חז"ל לספרות העברית החדשה אינם נחלתם הבלעדית של יוצרים שגדלו בתוך "ארון הספרים היהודי", שהתלמוד והמדרש הפכו לחלק מהדנ"א התרבותי שלהם. ניכוס יצירתי ומרתק של הספרות הרבנית מתרחש גם בכתביהם של מי שהגיעו או מגיעים לספרות זו מבחוץ אך הופכים את תכניה, בכוח מעשה היצירה, לחלק מעולמם הפנימי, והוא ראוי להתבוננות קרובה יותר.

אוניברסיטת קליפורניה בסן דייגו