

כתיבת המוות של דבורה בארון

גיא ארליך

1. מוות "גלוי" ומוות "מחוק"

דבורה בארון, שמקובל לראות בה הסופרת העברית הראשונה, נפטרה ב־20 באוגוסט, 1956, בגיל 69, לאחר שנים רבות שבהן הסתגרה בביתה ובמיטתה. בפתח הספר אגב אורחא, שפורסם לאחר מותה של בארון, כתבה צפורה, בתה היחידה:

בעשרים שנות־חייה האחרונות סבלה דבורה בארון מלחץ־דם גבוה והפרעות בכליות והיתה רתוקה רוב זמנה (ואחר־כך כל זמנה) למיטתה. בשנותיה האחרונות, כאשר רבים מידידיה נפטרו לעולמם והנותרים הוקירו רגלם מביתה, סבלה קשות מבדידות, ולעיתים קרובות נהגה במר־נפש לצטט את שירו הידוע של יצחק קצנלסון: "סגורה דלתי/ איש אינו דופק עליה/ איש אינו בא אצלי".¹

ואולם, נראה כי העמדה הנפשית המלווה את החולי ואת הבדידות אפיינה את בארון כבר מנעוריה: משה גיטלין, שלמד בנערותו לצד בארון ואחיה בנימין אצל אביהם הרב, תיאר אותה כמי שהייתה "יושבת לבדה, כלואה ב'עזרת הנשים' [...]"²; הסופר משה בן־אליעזר, שהוא ובארון היו מאורסים במשך כחמש שנים – אירוסים שנסתיימו במבוי סתום – כתב ביומנו בשנת 1905, עוד בתקופת אירוסיהם, כי מכרה משותפת סיפרה לו כי "ד. עצובה ואינה יוצאת מפתח ביתה"³; ובגלויה ששלחה בארון לסופר דוד פוגל, ככל הנראה באביב 1931, היא כתבה: "חלינו כל הזמן, צפורה בברונכיט ואני ב'כיב'. אנשים אינני רואה. לא שמח לי, ובשבתות השער סגור".⁴

1 ברצוני להודות באופן עמוק למיכאל גלזמן ולמיכל ארבל על קריאותיהם הקשובות והמוקפדות בגרסאות המוקדמות של המאמר, על עצותיהם החכמות והמועילות ועל הערותיהם מאירות העיניים. תודתי הרבה נתונה גם לחנה סוקר־שווגר ולמערכת מכאן, וכן לקוראת האנונימית של המאמר, על הערותיהם והצעותיהם המועילות, שסייעו לי רבות. דבורה בארון, אגב אורחא, מרחביה: ספריית פועלים, 1960, עמ' 10.

2 שם, עמ' 208.

3 פרשת אירוסים זו היא מתגליותיה של נורית גוברין. נורית גוברין, המחצית הראשונה: דבורה בארון – חיייה ויצירתה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988, עמ' 43–69; הציטוט לקוח מעמ' 55.

4 הגלויה לדוד פוגל נמצאת בארכיון גנזים: 1/46282 – 49.

מותה של בארון הגיע לאחר שנים רבות שבהן הייתה "אסירת בית"⁵, "מתה" כבר בחייה, ונדמתה ל"אדם הרואה את המוות לנגד עיניו"⁶. גם הידיעות שפורסמו לאחר מותה בעיתונים השונים – שתיארוה כגוף איקוני של סבל – יכולות להעיד על כך. בידיעה גדולה על מות בארון בעיתון דבר הובאו בין השאר דבריו של אברהם ברוידס, שכתב: "גופה הרפה של דבורה בארון הוכרע ולא עוד יזדהר בעינויו הממושכים";⁷ במעריב נכתב כי בארון "נתייסרה ביסורי-שאל כאיוב ובדומיה נשאה את סבלה שנים על שנים. צמודה היתה לחדרה ולמיטתה, עולם לא ראתה ועם אנשים לא נפגשה" וכי היא "נאבקה עשרות בשנים עם מר המוות";⁸ ובידיעה נוספת בדבר, שפורסמה כעשרה ימים לאחר הלווייתה, נכתב כך:

שנים על שנים לא קמה ממשכבה כמעט ולא יצאה מתוך ד' האמות של משכנה. היו שתהו על טיב מחלתה המשונה. אף היו שמצאו לה הסבר של אגדה: נדר נדרה, שלא להיראות עוד בין האנשים. וגופה נשמע לנפשה ומנע ממנה כל הפרת הנדר.⁹

זיהויה של בארון כמעין דמות "חיה-מתה" מן האגדות – נסיכה, מלאכית, אצילה, נזירה – היה שכיח,¹⁰ והד לכך נמצא גם בכתיבה המחקרית-ביוגרפית עליה: נורית גוברין, מהחוקרות הבולטות של בארון, כתבה כי "עוד בחייה נעשתה לאגדה – אגדת-בת-המלכה הכלואה".¹¹ ההסברים שניתנו לחולי ולהסתגרות של בארון שבו, בין השאר, לאבלה הכבד על מות אביה ואחיה ולרצונה להימנע מהתפקידים ה"נשיים" המסורתיים של רעיה ואם מתוך שאיפה להקדיש עצמה לכתיבה וליצירה.¹² אך בעוד שחייה של

5 במונח זה השתמשה בארון עצמה: במכתב ששלחה לישראל זמורה בשנת 1949 כתבה לו בארון כי "להפגש עמי תוכל רק אצלי, בדירת, כי אסירת-בית אני". בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 158.

6 בניסוחה של שכנתה חיה רוטברג, המספרת על פגישתן האחרונה. שם, עמ' 235.

7 דבר, 21/8/1956.

8 מעריב, 24/8/1956.

9 דבר, 31/8/1956.

10 כפי שעולה מעיון בדברי הזיכרונות המובאים מצד חבריה ומכריה של בארון בספר אגב אורחא, וראו במיוחד את דבריהן של רבקה אלפר ורבקה גובר. בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 239–248.

11 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 272 (ההדגשה במקור).

12 צפורה אהרנוביץ הצביעה על הערצתה של בארון לאביה הרב ולאחיה בנימין וקבעה כי מותם – אביה נפטר ממחלת השחפת (תרס"ח) ובנימין נפטר לאחר מלחמת העולם הראשונה ממחלת הטיפוס – היה לבארון קשה מאוד, ובמיוחד מותו של בנימין: "על מותו לא התנחמה כל ימי-חייה, ודבר זה שימש כאחד הגורמים (אם גם לא היחיד), לתופעה שהיתה תמוהה בעיני רבים ממכריה – הסתגרות בבית ופניית-עורף לכל דבר-בידור, שעשועים וכו'" (בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 9). ישורון קשת טען כי "כל עולם חדש, ואפילו חוף-גאולה, נעשה לה בהכרח 'גלות', כלומר – ריחוק ממכורתה הפנימית", והעלה סברה כי "אולי זאת היתה גם אחת הסיבות העיקריות לבריחתה מן החיים אל המחלה, לפניית-עורף זו למציאות, שבעטייה גדרה בעדה וסגרה את עצמה מרצון למשך שלוש שנים ומעלה בחדר-משכבה האפלולית" (ישורון קשת, אמדות – הערכות בקורות, ירושלים: אגודת שלם, 1969, עמ' 48). לילי רתוק ביקשה לקרוא את תופעת ההסתגרות של בארון כסירוב לתכתיבים הנשיים (לילי רתוק, "כל אשה מכירה את זה – אחרית-דבר", לילי רתוק [עורכת], הקול האחר – סיפורת

בארון כדמות חיה־מתה עוררו סקרנות מציצנית, הביקורת התעלמה מן המקום הנרחב שתפס המוות ביצירתה. נדמה כי הביקורת תפסה את המוות בסיפורי בארון כחלק מחוק הקיום האוניברסלי והמחזורי שזוהה כמאפיין את יצירתה, ולא כנושא מרכזי כשלעצמו. סיפורים המבליטים את המוות זכו פעמים רבות לקריאה סמי־ביוגרפית,¹³ ומחקר של יצירת בארון המצביע על מקומו המורכב והמעניין של המוות בתוכה טרם נכתב.

מאמר זה יבקש להציע קריאה אחרת ביצירת בארון, שתציב במרכזה את מקומו הבולט וכפול־הפנים של המוות. קריאה זו לא תבקש רק להדגיש את הדומיננטיות הרבה של המוות בסיפורים – ויצירת בארון בהחלט עמוסה במוות ובמצבים הקשורים אליו באופן מטונימי כחולי (בפרט מצבי חולי קשים וסופניים), יתמות, אלמנות, כריתות ועגינות,¹⁴ עד שנדמה שאף סיפור אינו חף מהם – אלא גם לעמוד על האופנים

נשים עברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 261–350). נורית גוברין סברה כי אורח חייה המסוגר והנזירי "היה מכוון להתגבר על הגוף ודרכיו ולהשתקע ברוחני המוחלט", אך כי ייתכן שהוא "נהפך בתקופות אחדות למטרה בפני עצמה, לעיקר" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 274).

13 יעקב פיכמן קבע כי הסיפור "דרך קוצים", העוסק בגיבורה משותקת המרותקת למיטתה, הוא "קרוב ביותר למספרת" (מאמרו נכלל באסופת המאמרים על יצירת בארון בעריכת עדה פגיס, שעוד תוזכר בהמשך. יעקב פיכמן, "דבורה בארון", עדה פגיס [עורכת], דבורה בארון: מבחר מאמרים על יצירתה, תל אביב: עם עובד, 1974, עמ' 48–70. עמ' 68). נורית גוברין טענה כי הסיפור "על יד החלון" (1910) הקדים את המאוחר, ועלילתו "התגשמה לימים במציאות־חייה שלה [של בארון]. שכן, מקץ שנים הסתגרה בביתה, גזרה על עצמה ניתוק מן הסביבה – 'אסירת־בית' – וראתה את העולם אך ורק מבעד לחלון בחייה ובכמה מסיפוריה" (גוברין, המחצית הראשונה, הערה 3 לעיל, עמ' 197). גוברין מוסיפה בהקשר אחר כי ייתכן שבדמותה של המורה האובדנית בסיפור המוקדם "בץ" שילבה בארון "פרטים אוטוביוגרפיים חושפניים, שלימים לא נתנה להם להתגלות". שם, עמ' 298.

14 מצבי חולי וגסיסה, יתמות ואלמנות אכן מטונימיים למוות ו"נגועים" בו באופן אינהרנטי. לטענתי, גם הכריתות (גירושים) והעגינות מזוהות ביצירת בארון כקרובות למוות ומטפוריות לו. אקט הגירושים מזוהה אצל בארון שוב ושוב כאקט מכרית, האקוויוולנטי לגזר דין מוות (ולמשל בסיפורים "כריתות" ו"משפחה", וכן בסיפור המוקדם "פרודים", שעוד יוזכרו בהמשך). אברהם בלבן הדגיש בקריאתו את הסיפור "כריתות" כי המשמעות הסימבולית של המונח "כריתות" (גט) מיתרגמת למשמעות ליטראלית, המרמזת על כך שבהליך הגירושים היהודי הברוטלי כורתת החברה הפטריארכלית את ראשי הנשים חסרות הישע ומשאירה אותן נטושות לדמם למוות (Avraham Balaban, "The Rabbinical court as a slaughterhouse: Dvora Baron's Bill of Divorcement", Sheila E. Jelen and Shachar Pinsky [Eds.], *Hebrew, Gender and Modernity: A Critical Responses to Dvora Baron's Fiction*, Bethesda, MD: University Press of Maryland, 2007, pp. 105–113). גם פיגורת העגונה קרובה אצל בארון למוות, יותר מאשר לחיים, כפי שמיטיב להמחיש הסיפור "עגונה". בסיפור זה, שפורסם לראשונה בשנת 1920, מאזינה הגיבורה לדרשת הרב, המשתמש בדבריו במשל על אישה עגונה המדומה למצב העם היהודי בגלות. אישה עגונה זו מתוארת כמי ש"בוכה עד שנושרים ריסי עיניה", כזו שגורלה "נוקב ויורד עד הלב", כ"אשה עזובה ועצובת־רוח" – "אוי לה ואוי לחייה". גיבורת הסיפור המאזינה לדרשה מבינה אותה במובנה הליטראלי ומסרבת למהלך הפיגורטיבי: עבודה האשה העגונה אינה סמל לעם ישראל, אלא נציגת הנשים המקופחות והגזולות, נשים החיות חיי בדידות, היעדר וריק, כמוה־עצמה. נורית גוברין קובעת כי "אין היא [גיבורת הסיפור] מתנחמת, כנדרש משומעי־דרשות, בגאולה העתידה לבוא, וממשיכה לראות את 'שחור הגלות' מציץ אליה דרך החלון" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 295). כלומר, הגיבורה – שהיא עצמה מעין "עגונה" –

השונים שבהם הוא מתפקד ועל הרלוונטיות שלו לשאלות מגדריות ולאומיות. לצד כך יבקש המאמר לעסוק גם בפואטיקה המלנכולית של בארון. פואטיקה זו אינה מתבטאת רק בנוכחות הדרמטית של המוות ביצירתה – ובכלל זה של גיבורים אובדניים – אלא גם באינקורפורציה מלנכולית של העיירה הגלותית ה"מתה" בסיפוריה שנכתבו מלבו של היישוב העברי ובסירובה להפריד את העבר העיירתי מן ההווה הציוני הארצישראלי ולהשאירו מאחור. יתרה מזו, בהמשך למגמות הרווחות במחקר יצירת בארון בעשורים האחרונים – שביקשו לטשטש את החלוקה הדיכוטומית לסיפורים מוקדמים שנגנזו לעומת סיפורים מאוחרים שכונסו בספרים וזכו לקנוניזציה, ולזהות את עקבותיו של ה"מוקדם" בתוך ה"מאוחר" – אבקש לראות ב"התגלגלותם" של הסיפורים המוקדמים ושל תוכניהם לאלו המאוחרים מעין פעולה של "בליעה מלנכולית", השבה ומנכיחה את העבר בהווה ואינה מוחקת אותו או מתכחשת אליו. מפאת קוצר היריעה לא אצליח לעסוק במכלול יצירתה – הכוללת קרוב לחמישים סיפורים מכונסים ומספר דומה של סיפורים מוקדמים גנוזים – ואתמקד בעיקר בסיפורים המכונסים "פראדל", "בשחוק ההויה" ו"כעלה נידף", וכן בסיפור המוקדם "פריל", זאת אגב אזכורים מקומיים ומצומצמים יותר של סיפורים נוספים, מתקופת יצירתה המוקדמת כמו גם מזו המאוחרת.

לטענתי, בארון כותבת את המוות בשני אופנים: מטפורי וממשי. מצד אחד, המוות הוא המאפשר, לעתים, לגיבוריה (ובעיקר לגיבורותיה) להיחלץ ממצאות חיייהם ה"ממיתה" ולברוא עצמם מחדש כסובייקטים חיים ואקטיביים. בהקשר זה בארון עוסקת במה שניתן לכנות "מוות מטפורי" – אימוץ של מצבים הקרובים למוות המאפשר לעתים דווקא יציאה אל החיים. תופעות הקרובות למוות – נכות, כריתות (גירושים), אלמנות ועוד – שנתפסו על פי רוב בביקורת כ"גזרת גורל" וכחלק מחוקיותו על העולם הבארוני "המוליכה מאסון להחלמה, מפציעה לאיחוי", כדברי דן מירון,¹⁵ מאומצות, כפי שאבקש לטעון, באופן יזום ומכוון על ידי הגיבורות דווקא כדי להיחלץ באמצעותן ממצאות חיים ממיתה, שבה הן אובייקט מושקע ופסיבי. המוות נעשה, אם כן, לאתר של שחרור ולאמצעי המאפשר לשנות את המציאות הממאירה של חיים-שהם-מוות. גיבורותיה של בארון בוחרות בסירוב לדיכוי ומייצרות לעצמן, דווקא באמצעות המוות, נרטיב חיים חלופי ומשחרר.

מצד אחר, סיפורי המתאבדים של בארון מציעים מבט אחר: הגיבורים המתאבדים מבקשים להנכיח ולהדגיש – אפילו באופן גרוטסקי – את המוות הממשי על חומריותו

אינה "מתרגמת" את סיפורו של הרב, כנדרש, לסיפור על גאולה עתידית מחיה, ונשארת תוהה על גורלה ה"שחור" (כמוות?) של העגונה. סיומו הקודר של הסיפור רק מבליט זאת: "בבית שורר קור וריח של טחב, ריח לח, בלתי טוב, והלילה המציץ דרך החלון מן החוץ, הוא שחור, הוי, כמה שחור". דבורה בארון, "עגונה", פרשיות: סיפורים מקובצים, ירושלים: מוסד ביאליק, [1951] 2000, עמ' 300–306.

15 דן מירון, "פרקים על יצירתה של דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 127. המאמר כונס גם בספרו כיוון אורות: תחנות בסיפורת העברית המודרנית, תל אביב: שוקן, 1979, עמ' 378–391. על הפרשנות שהציע מירון ליצירת בארון ראו גם בהמשך.

ה"בזויה".¹⁶ הבחירה במוות הממשי (ולא ה"מטפורי") מנכיחה את השבר האינהרנטי לו, שכן ההתאבדות בסיפורים היא תמיד מעשה אלים ומשבש. הקריאה המוצעת תבקש להמיר את הסיבות הכלליות שהביקורת העניקה להתאבדות, כגון "שיברון לב", בהסברים אחרים, שיצביעו על החתרנות של הטקסט הבארוני. קריאה זו, שנדמית מתבקשת במיוחד בסיפורים המעמידים במרכזם מעשי התאבדות, תעתיק את המוות – שהוצב בשולי העולם הבארוני – לחזיתו.

הביקורות הראשונות על יצירת בארון, שהחלו להופיע עוד לפני צאת ספרה הראשון (סיפורים, 1927), הדגישו את "נשיותה" ומצאו בסיפוריה יסודות ביוגרפיים, נוסטלגיים והרמוניים. דב קמחי הדגיש ברשימתו, שפורסמה במקור בשנת תרפ"ב, את היותה "אישה מספרת", שסיפוריה הן מעין אידיליות רוויות זיכרונות ילדות. רשימותיהם של פ' לחובר (שפורסמה לראשונה בשנת 1925) ושל י' ליכטנבום (שפורסמה לראשונה בשנת 1926) המשיכו במידה רבה את טענותיו של קמחי.¹⁷ ביקורות אלו הסיטו את המבט מן הנוכחות הדרמטית של המוות בסיפורים, כמו גם של נושאים הקרובים לו כחולי, יתמות, אלמנות, שיגעון ודחפים אוברדנייים. גם כאשר הביקורת זיהתה יסודות של כאב ועצב, היא מיהרה להכפיף אותם ל"ציר החיים" החיובי; הם אינם מסמלים שבר, אלא מצביעים דווקא על שלמות, על שלווה ועל יופי הנקשרים ל"נשיותה" של בארון: "העצבות שבסיפוריה – לא עצבות כמעט, אלא שלווה נוגה – שאינה בעצם אלא טון-גונים מיוחד, שהחיים מוארים בו – אף זה מן האשה בה", קבע קמחי, והוסיף כי אומנם "כאן הצל מרובה. אבל לא בזה הכאב. והכאב אינו מכאיב בכלל".¹⁸ מבקרים נוספים כדוגמת יעקב פיכמן וישראל כהן הדגישו אף הם את הפואטיקה ה"נשית" של בארון והתעלמו מהמקום הנרחב והמורכב שהמוות תופס בה.¹⁹

16 ז'וליה קריסטבה מתארת את מושג הבזות (abjection) כמושג מופשט, המתקשר לכל מה שהאני-הסובייקט מבקש לראות כנפרד ממנו, כאחר. לדבריה, הבזות היא "אחת מאותן התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו", משהו שנמצא בקרבתך אך בו בזמן "בלתי ניתן להטמעה" (ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה – מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, [1980] 2005, עמ' 7). הבזוי אינו אובייקט מוגדר (object), הדבר היחיד שמשותף לבזוי ולאובייקט הוא היות הבזוי "מנוגד לאני"; והוא מתגלה כמוקד רתיעה וכמוקד משיכה בו-זמנית. הבזוי הוא כל מה שהסובייקט מבקש להרחיק ממנו כדי להמשיך לחיות – הטמא, המזוהם, המגעיל: רפש, לכלוך, מזון, מחלות, הפרשות גוף, וכמובן – הגופה, שלטענת קריסטבה מסמלת את "הבזות בשיאה". הבזות, אם כן, מסמנת קו גבול, אך גם פורעת אותו, ולכן "היא אינה מנתקת את הסובייקט באופן מוחלט ממה שמאיים עליו – נהפוך הוא, היא מכירה בהיותו נתון בסכנה מתמדת" (שם, עמ' 13).

17 רשימותיהם של קמחי, לחובר וליכטנבום מובאות אף הן בקובץ המאמרים המוקדש ליצירת בארון: פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 23–32. ראו שם: דב קמחי, "דבורה בארון (לדמותה הספרותית)", עמ' 23–26; פישל לחובר, "דבורה בארון", עמ' 27–29; יוסף ליכטנבום, "דבורה בארון", עמ' 30–32.

18 קמחי, שם, עמ' 24.

19 שם, עמ' 48–79. כהן אף קובע כי "הצער והמוות אינם בהסכמת האדם. לעתים רחוקות מודה האדם שכבר נהנה דיו מן החיים והגיעה שעתו להסתלק מן העולם" (שם, עמ' 76) – זאת על אף סיפורי ההתאבדות הרבים של בארון והדחפים האובדניים שרודפים את דמויותיה. ישראל כהן, "דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 71–79. פיכמן, הערה 13 לעיל.

דיון מחודש ביצירת בארון התעורר בשנות החמישים – ראשית עם הופעת הספר פרשיות בשנת 1951,²⁰ ובהמשך בעקבות מותה של בארון בשנת 1956. הדיון המחודש זיהה בכתובתה פן אוניברסלי ומחזורי והתרחק מן הממד הנוסטלגי והביוגרפי שאפיין את הביקורות המוקדמות. כבר בשנת 1956, כעשרה ימים לאחר מותה של בארון, פרסם דן מירון מאמר על יצירתה, שבו טען כי סיפורה לא זכו עד כה לניתוח ביקורתי מעמיק דיו.²¹ במאמר מאוחר יותר קבע מירון:

בדמויותיהם ובגורלם של גיבוריה מצליחה היא להמחיש אספקטים אוניברסליים שבהווה סמליות־נצחיות של אב, אם, אוהב, אמן, לידה, מוות. תשומת־לבה אינה מרוכזת בתרבות ובהיסטוריה, אלא בקיום המחזורי, הצמוד לקבעים הביולוגיים של לידה, הולדה, זיקנה, מחלה ומוות.²²

לדבריו, את עולם ילדותה עשתה בארון "לסמל מיתולוגי, בלתי־היסטורי",²³ ותפיסת הזמן ביצירתה מגולמת "בהווה של קביעות מחזורית, שיש בה, ביסודה, משום ביטול של הזמן ההיסטורי [...] חילופיהם של הדורות, הכרח הלידה והכליה – מבליטים בסיפורים אלה את הקבע הגדול של הקיום".²⁴ מירון זיהה אצל בארון את הצגת "קביעות החיים, המוליכה מאסון להחלמה, מפציעה לאיחוי",²⁵ ולפיה האסונות והמיתות הם חלק בלתי נפרד ממחזור החיים השלם. לכן קבע מירון כי "אין דבורה בארון מנסה להעניק למוות חשיבות יתירה ולהבליטו הבלטה מיוחדת".²⁶

את הקו הביקורתי הזה חיזקה נורית גוברין במאמרה על ראשיתה של בארון, שפורסם לראשונה בשנת 1971 ושהורחב בהמשך לספר המחצית הראשונה: דבורה בארון – חייה ויצירתה. גוברין הצביעה על ניגוד בין יצירתה המוקדמת־הגנוזה של בארון לזו המאוחרת והמכונסת: הפאתוס והתיאורים הבנאליים של הסיפורים המוקדמים, וכן הארוטיות, הגרוטסקיות והיסוד המחאתי הגלוי, התחלפו לטענתה בעידון ובאיפוק, בסיפורים שבהם "הפרט נעשה סמל לגורל האדם עלי אדמות".²⁷ לדבריה, הסיפורים המכונסים מגלמים השקפת עולם מחזורית ה"נעה בין השלמה מפויסת שבצידוק הדין

20 בארון, הערה 14 לעיל. ספר זה, שמאז הופעתו פורסם במהדורות חדשות ועדכניות, מאגד בתוכו את כל סיפורה הקנוניים של בארון. היא נמנעה מכלול בו את מרבית סיפורה המוקדמים, שפורסמו בעיתונות החל מראשית המאה העשרים ועד שנות העשרים, אך לא כונסו בספריה במהלך חייה. סיפורים אלה כונסו לראשונה רק בשלהי שנות השמונים, הודות ליוזמתם החשובה של נורית גוברין ואבנר הולצמן. דבורה בארון, פרשיות מוקדמות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988.

21 דן מירון, "על המספרת ועל המבקרים (הערות לפרשת הערכת יצירתה של דבורה בארון)", משא, ו, 37 (31/8/1956), עמ' א.

22 מירון, "פרקים על יצירתה של דבורה בארון", הערה 15 לעיל, עמ' 119. המאמר פורסם לראשונה בשנת 1961, וגרסה מוקדמת שלו פורסמה כבר בשנת 1959.

23 שם, עמ' 121.

24 שם, עמ' 124.

25 שם, עמ' 127.

26 שם, עמ' 125.

27 נורית גוברין, "ראשיתה של דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 151.

מתוך חוסר אונים לבין מחאה כבושה"²⁸ עמדה זו כרוכה בתפיסה סטטית, שלפיה "אין התפתחות בעולם, לא בחיי הפרט ולא בחיי הכלל, ומה שהיה הוא שיהיה"²⁹ מניסוח זה נגזרת גם תפיסתה של גוברין את המוות ביצירת בארון:

[יחסה של בארון אל המוות] הוא כאל חלק מהמעגל הביולוגי של הקיום האנושי, הוא בלתי-נמנע, ואם השלים האדם את מעגל-חיייו והניח אחריו בנים ובנות, יש לקבל את המוות בשלוה ולהשלים עמו [...] יש לדאות במוות חלק מן המחזוריות של החיים.³⁰

לכן, אולי, גוברין אינה מתמקדת בסיפורי ההתאבדות וקובעת כי "ברוב הסיפורים ההתאבדות היא [...] בשל אהבה נכזבת"³¹ את הניסוח המובהק ביותר ל"מחיקתו" של המוות מיצירת בארון הציע אליעזר שביד, שקבע:

המיוחד ליצירתה של דבורה בארון, הרי הוא דוקא בהתעלמות מרגע החידלון הצפוי [...] לחיי היחיד יש כמדומה המשך גם 'מעבר לעצמו'. הזמן השוטף ועובר אינו מכיל בקרבו את משמעות המוות, כי אם את משמעות הנצח.³²

אף על פי שבעשורים האחרונים – משנות התשעים ואילך – זכתה יצירת בארון לפרשנויות חדשות, בעיקר מפרספקטיבה פמיניסטית, שלא נענו עוד לחוקיות המחזורית-אוניברסלית שזיהו מירון וגוברין, נדמה כי גם הן לא עמדו על מקומו הבולט והמעניין של המוות בסיפוריה.³³ מאמר זה מבקש להציב את המוות בחזית סיפורי בארון ולהצביע על הפן הכפול שבו הוא מתפקד. מופעי המוות השונים הקיימים בסיפורי בארון – בין שהם "מטפוריים" ובין שהם קונקרטיים, בין שהם מייצרים חיים ובין שהם מבליטים את המוות – חותרים תחת הפרשנות האוניברסליסטית הדומיננטית, שיש בה כאמור ממד

28 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 130.

29 נורית גוברין, תלישות והתחדשות: הסיפורת העברית בראשית המאה העשרים בגולה ובארץ ישראל, תל אביב: משרד הביטחון, 1985, עמ' 125–126.

30 גוברין, הערה 27 לעיל, עמ' 173 (ההדגשה שלי, ג"א).

31 שם, עמ' 175. גם רבקה גורפיין טוענת כי רבות מדמויותיה של בארון הן "דמויות שניטל מהן חסד האהבה, והן נאבקות עליה עד אפיסת-כוחות, עד נצחון או אבדון". רבקה גורפיין, "מסקנה ולא מסקנה בסיפוריה של דבורה בארון", אורלוגין, 4 (1951), עמ' 51.

32 אליעזר שביד, "חידת הרציפות", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 109.

33 וראו למשל: Naomi Seidman, "Baron 'in the Closet': An Epistemology of the 'Women's Section'", *A Marriage Made in Heaven – The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 67–101; אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה, 2003; שי רודין, אלימות – על ייצוגיה של האלימות בספרות העברית החדשה, תל אביב: רסלינג, 2012; חנה נוה וצלה אברמוביץ רטנר, צאנה, צאנה: מרחב הנדוניה בסיפורים מאת דבורה בארון, י"ד ברקוביץ ויעקב שטיינברג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015. אסופת מאמרים נוספת על יצירתה של בארון בעריכת שילה ג'לן ושחר פינסקר, שהופיעה באנגלית בשנת 2007, מציגה את מצב המחקר העדכני וכן כמה מן הקריאות החדשות בסיפורי בארון. Jelen and Pinsker (Eds.), הערה 14 לעיל.

המבקש להעלים את המוות. הם מפקיעים את המוות מציר זמן מיתי-מחזורי חיצוני, שאין לגיבורים שליטה עליו כביכול, ומבליטים את הבחירה האקטיבית של דמויותיה של בארון במוות או את אימוצו ככלי המאפשר להן לסרב לסדר הקיים ולייצר במקומו נרטיב חיים חלופי.

בעקבות קריאה ביומניו של קפקא כתב מוריס בלאנשו:

אי-אפשר לכתוב אלא אם אתה נשאר אדון לעצמך נוכח המוות, אם בנית עמו יחסי ריבונות. אם אתה מאבד עשתונות נוכח המוות, אם המוות הוא מה שאי-אפשר להכילו, אזי הוא מרחיק את המלים מתחת לקולמוס, הוא קוטע את הדיבור.

לדבריו, קפקא חש

שהאמנות היא יחס עם המוות. מדוע המוות? מפני שהוא הקצה. מי שהמוות עומד לרשותו מושל בעצמו לאין קץ, מחובר למלוא יכולתו, הוא כוח לפני ולפנים. האמנות היא שליטה ברגע העילאי, שליטה עילאית.³⁴

אפשר לחשוב בהקשר זה גם על דבורה בארון, שכתבתה, רובה ככולה, מציעה אף היא "יחס עם המוות". סיפוריה של בארון ספוגים במוות וחוקרים את המוות; חקירה זו – כתיבת המוות של בארון – היא העומדת במוקד המאמר.

2. הפואטיקה המלנכולית של בארון

סיפורה של בארון "כריתות", השייך לקבוצת הסיפורים המכונסים והקנוניים, פותח באקספוזיציה רחבה על מקומן ועל מצבן של הנשים "גרושות הלב" – אלו שנגזר עליהן להתגרש. ובתוך קבוצה זו מודגשות במיוחד הנשים שאולצו להתגרש לאחר עשר שנות נישואים שבהן לא הצליחו ללדת: "אלה לא העלה עוד אצלן מקום החתך קרום לעולם".³⁵ נראה כי מטפורה מלנכולית זו – שהרי פרויד עצמו קבע כי "התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח"³⁶ – רלוונטית לדיון בפואטיקה המלנכולית של דבורה בארון. פואטיקה זו אינה מסתכמת בעיסוקה הישיר בנושאים "מלנכוליים", כגון מחלות, דיכאון, יגון וייאוש, ובהנכחתו המתמדת של המוות; היא מתבטאת גם בעיסוקה העיקש בעיירה היהודית הגלותית – גם בשיאה של תקופת ההתיישבות על קריאתה לשלילת הגולה, ואף לאחר הקמת המדינה – ובסירובה "להיפרד" מן העיירה ה"מתה". לא רק שבארון –

34 מוריס בלאנשו, הספר העתיד לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 26.

35 דבורה בארון, "כריתות", פרשיות, הערה 14 לעיל, עמ' 189.

36 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", מבחר כתבים, ד, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 33.

שעלתה לארץ בשנת 1910 – ממשיכה לכתוב על העיירה ממושבה בתל אביב ולהביא אל היישוב הציוני ה"חדש" את הקיום הגלותי ה"ישן", גם סיפוריה (המעטים) המתרחשים בתחומי הארץ אינם מציעים סדר ישראלי חדש. דיוויד אנג ודיוויד קזנג'יאן טוענים כי דווקא המלנכוליה, בניגוד לאבל ה"תקני", מקיימת יחסים הדוקים ומורכבים עם העבר ולא "משאירה אותו מאחור". בניגוד לאבל, המגדיר בסיומו את העבר כחתום ו"מת", המלנכוליה משמרת את העבר כנוכחות חיה בתוך ההווה. בחיבורה זה לאובדן יכולה המלנכוליה, לדבריהם, לכונן "מערכת יחסים פתוחה ומתמשכת עם העבר, כזו שתביא את רוחות הרפאים שלו אל ההווה".³⁷ זה, אולי, מה שעושה גם בארון: היא משמרת את העבר של העיירה ומביאה אותו – ואת רוחות הרפאים שלו – אל החיים המתהווים ביישוב העברי/בארץ ישראל.

אנג וקזנג'יאן מבקשים למעשה לערער את תפיסתו של פרויד, המדגישה את הממד הפתולוגי של המלנכוליה. ב"אבל ומלנכוליה" מייצר פרויד הבחנה (אם כי הוא עצמו מציין שהיא אינה מוחלטת ונחרצת) בין תהליך האבל ה"תקין" וה"נורמלי", שלאחר השלמתו "נעשה האני שוב חופשי וחסר עכבות", לבין המלנכוליה שבה "נהפך האבל לפתולוגי".³⁸ הוא גם מצביע על כך שבעוד שתהליך האבל ה"תקני" מוביל למשיכתו של הליבידו חזרה מהאובייקט האהוב שאבד ולהתקתו אל אובייקט חדש, אצל הסובייקט המלנכולי הליבידו הפנוי לא הותק אל אובייקט אחר והושב בחזרה אל ה"אני", "אך שם לא זכה הליבידו לשימוש שרירותי, אלא שימש ליצירתה של הזדהות האני עם האובייקט הנטוש".³⁹

המהלך של אנג וקזנג'יאן נשען, בין השאר, על הפיתוחים וההרחבות שהציעו ז'אק דרידה וג'ודית באטלר למושג המלנכוליה. דרידה דן בספרו המוקדש לפול דה מאן בשאלת האבל, וכחלק מדיונו הוא עוסק במה שהוא מכנה "אבל בלתי אפשרי". האבל הבלתי אפשרי הוא למעשה האינקורפורציה – בליעתו של האחר, המשמרת אותו באחרותו – בניגוד לאבל ה"אפשרי" (ה"תקני", במונחיו של פרויד), שבו ה"אני" מפנים ומטמיע באופן מלא את האחר האבוד. דרידה שואל:

האם הפרת האמונים המייסרת ואף ההרסנית מכול היא זו הנעוצה באבל האפשרי, המפנים בתוכנו את הדימוי, הצלם או האידיאל של האחר המת הממשיך לחיות בתוכנו בלבד? או האם היא נעוצה באבל הבלתי אפשרי, המשמר את האחר באחרותו, המכבד את ריחוקו האינסופי והמסרב, או אינו מסוגל, לנכסו לעצמך, כמו בקבר של נרקיסזם?⁴⁰

David Eng and David Kazanjian (Eds.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 4; (התרגום שלי, ג"א).

38 פרויד, הערה 36 לעיל, עמ' 19 ו-29 בהתאמה.

39 שם, עמ' 26.

Jacques Derrida, *Memoires: for Paul de Man*, C. Lindsay, J. Culler, E. Cadave and P. Kamuf (Trans.), New York: Columbia University Press, 1989, p. 6; (התרגום שלי, ג"א).

מיכל בן-נפתלי מציינת כי דרידה מערער בכך על ההבחנה של פרויד בין האבל ה"בריא" לבין המלנכוליה ה"פתולוגית"; לדבריה –

לא זו בלבד שדרידה מטיל ספק בדיכוטומיה שבין אינטרויקציה (הפנמה) לבין אינקורפורציה (בליעה), הוא סבור כי אבל בריא הוא אבל שנכשל. אבל "מצליח" דווקא כאשר הוא פתולוגי בלשונו של פרויד, מאחר שהאחר לעולם אינו מופנם באבל.⁴¹

מהלך הדה-פתולוגיזציה שדרידה מבצע במושג המלנכוליה הפרוידיאני אינו מסתכם בכך, שכן עבורו "מלנכוליה היא תנאי אפשרות (פתולוגי) ל'סובייקטיביות בריאה'", כלומר "תפיסת הסובייקטיביות של דרידה [היא] כבר תמיד מלנכולית".⁴² באטלר מבקשת אף היא לבצע דה-פתולוגיזציה למושג המלנכוליה ומצביעה על ה"אני" וה"אחר" ככרוכים זה בזה באופן אינהרנטי. לדבריה, ההזדהות עם ה"אחר" קודמת לזהות, כלומר הזהות של ה"אני" קשורה באופן אינהרנטי ב"אחר": "מן הרעיון של אותו אחר שבתוך העצמי משתמע שההבחנה עצמי/אחר איננה חיצונית ביסודה [...]; העצמי כרוך מלכתחילה ב'אחר'".⁴³ המחשבה על ה"אחר שבתוך העצמי" – על "אי-הזהות העצמית של הסובייקט הנפשי" – מובילה את באטלר למסקנה כי "העצמי תמיד כבר משוסע על ידי האחר, כשאותו שיסוע שיוצר האחר בלב העצמי הוא-הוא התנאי לקיומו של העצמי".⁴⁴ במקום אחר היא כותבת

ההזדהות המלנכולית מאפשרת לאבד את האובייקט בעולם החיצון בדיוק כיוון שהיא משמרת אותו כחלק מהאגו [באמצעות הפנמה של סימניו], היינו, היא מאפשרת את ההימנעות מן האובדן כאובדן מלא.⁴⁵

אם כך, העיירה היהודית ה"מתה", הממשיכה לחיות ביצירת בארון גם בתקופת היישוב הציוני, היא אותו "אחר שבתוך העצמי", היא התגלמות הסירוב לאובדן (הכפוי, המתבקש) והיא הנכחתו של "האבל הבלתי אפשרי". אפי זיו טוענת כי "דרידה מעדיף את

41 מיכל בן-נפתלי, כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה, תל אביב: רסלינג, 2000, עמ' 103. בן-נפתלי מציעה בספרה דיון מאלף במושג המלנכוליה, וראו בעיקר: עמ' 97–131.

42 שם, עמ' 103 ו-104 בהתאמה.

43 ג'ודית באטלר, "חיקוי ומרי מגדרי", יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר (עורכים), מעבר למיניות – מבחר מאמרים בלימודים הומולסביים ותיאוריה קווירית, מאנגלית: עמליה זיו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 341 (ההדגשות במקור).

44 שם, שם.

45 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 134; מצוטט מתוך ניצן ליבוביץ', ציונות ומלנכוליה: החיים הקצרים של ישראל זרחי, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 211. בפתח ספרו (בעיקר בעמ' 36–45) מציע ליבוביץ' דיון קצר במושג המלנכוליה.

הניסוח של המלנכוליה כמצב מתמשך של נאמנות לאובייקט האבוד".⁴⁶ בארון מבקשת לשמור אמונים לעיירה היהודית ולעבר הגלותי – ומסרבת למחיקתם. אלא שהפואטיקה המלנכולית של בארון אינה מסתכמת בכך. גיבורותיה של בארון – שהן כמעט תמיד יתומות או אלמנות – מצויות לעתים קרובות באבל מתמשך, אין-סופי, על יקיריהן (ובעיקר על אמותיהן) שהלכו מהן. כאותו סובייקט מלנכולי שפרויד מתאר ב"אבל ומלנכוליה", גם גיבורותיה מתקשות לסיים את האבל ה"תקני" על אמותיהן (כמו גם על בעליהן וילדיהן) שמתו ומבכרות, כנראה, את "האבל הבלתי אפשרי". חיה-פרומה, גיבורת הסיפור המאוחר "שברירים", התייתמה מהוריה בגיל חמש והובאה למקום זר, "והיא אין אתה אלא חבילה של כלי-מיטה ומעט חמימות מטיפוחה של יד אם, אשר התנדפה מהר בתוך צינת הנכר".⁴⁷ למרות שהחמימות התנדפה זה מכבר, זיכרון האם ממשיך ללוות את חיה-פרומה גם בהמשך חייה, ובבוקר שלאחר חתונתה עם האלמן הזקן שנעשה עתה לבעלה – בדרכה לביתה החדש – היא מרגישה "כאילו הד רחוק מקול אמה היה עדיין מחלחל בה".⁴⁸ חנה נוח וצלה אברמוביץ רטנר טוענות כי מסעה זה מתגלה לחיה-פרומה כשיבה אל מקום מוכר מעברה:

לצד הקיום הפיזי של טבע דומם שיש בבבואה זו, כבמעין תמונת זיכרון מוקפאת, עומד המקום לפי חווייתה של חיה-פרומה בסימן ברור של קולה של אמה, שהדו עדיין קיים ולא נמוג למרות היותו בא כאילו ממרחק [...] דווקא במסע הנישואים, שבו מגולמת בדרך כלל פרידה מהעבר ומהבית המקוריים [...], זוכה חיה-פרומה להתעוררות מפתיעה של אותו עבר בדמות חוויה פתאומית מטלטלת. לא אל ארץ בלתי נודעת היא נוסעת, כי אם אל שורש הווייתה היא נוסעת. [...] דומה שחיה-פרומה אינה חשה כמהגרת, אלא נוסעת אל עברה, אל אמה ואל תקופת האם בחייה.⁴⁹

לדבריהן, בסיפור "שברירים" (ובסיפורים נוספים של בארון) נעשים חפצי הנדוניה – שמקורם באם ובמעשה ידיה – לכאלה הנושאים עמם את עקבותיה של האם הנעדרת, כמו גם את העבר ואת הילדות; הם "מסמנים את זהותה המקורית [של חיה-פרומה] ואת זיקתה הקריטית אל אמה הנעדרת".⁵⁰ ארגז הנדוניה, המלווה את חיה-פרומה, כמו גם זיכרון האם וקולה, משאירים את האם המתה בהווה החי של הבת.

גם בסיפור "דרך קוצים" – השייך אף הוא לקבוצת הסיפורים המכונים ושגם בו מוצג מהלך מורכב ומעניין של אימוץ המוות כאמצעי להבניה מחודשת של סובייקט "חי" – נאחזת מושה היתומה בזיכרון אמה המתה. באחד הרגעים הבולטים בסיפור שממחיש את אי ההיפרדות של הבת מאמה מדמה מושה לראות את פני האם בפניה

46 אפי זיו, "מלנכוליה", מפתח, 10 (2016), עמ' 92. במאמרה העוסק בנושא המלנכוליה מציעה זיו סקירה עדכנית ופנורמית של גלגולי המושג לאורך השנים.

47 דבורה בארון, "שברירים", הערה 14 לעיל, עמ' 114.

48 שם, עמ' 118.

49 נוח ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 186–187.

50 שם, עמ' 215.

שלה. נוה ואברמוביץ רטנר מצביעות על הנוכחות האדירה שתופסת האם המתה בחיה של מושה, ועל חפצי האם – חלק מ"ארגז הנדוניה" של הבת – כמה שמלווה אותה בחייה וזוכה לשימור נאמן. הן מציעות לקרוא את הסיפור לא ככזה המספר על כוח הסבל האדיר של גיבורתו המעונה, אלא כסיפור הנותן ביטוי "לתשוקה אל האם ולחוסר היכולת, כמו סירוב, להתהלך בחיים בלעדיה".⁵¹ בשני הסיפורים הללו, אם כן, מזהות נוה ואברמוביץ רטנר את היחסים המתמשכים, הבלתי נגמרים, בין הגיבורה החיה לאם המתה. אי ההיפרדות מהאם המתה הופכת כל אחת מהגיבורות הללו, כאמור, לסובייקט מלנכולי.⁵² ואלו אינן הדוגמאות היחידות של דמויות הנמצאות באבל מתמשך, בלתי נגמר, על יקיריהן: שפרה, גיבורת הסיפור הנושא את שמה, אינה מצליחה להתגבר על מות בעלה האהוב, דבר המוביל למותה (ואולי: להתאבדותה); ומירל, גיבורת "כעלה נידף", אינה מסוגלת להשלים עם ניתוקה הכפוי מאמה ומעיירתה בעקבות עלייתה לארץ – והסיפור מסתיים בהתאבדותה. יותר מכך: הנוכחות הדרמטית והצפופה של יתומות, אלמנות ועגונות – והאין העגינות באופן אינהרנטי ציפיה אין-סופית לאחר נעדר?⁵³ – מעידה אף היא על הקשר הגורדי בין סיפורי בארון ודמויותיה למלנכוליה.

זאת ועוד, אף על פי שהפואטיקה המלנכולית של בארון באה לידי ביטוי בתמטיקה של הסיפורים, אני מבקש לטעון כי "בליעת" העבר והנכחת רוחות הרפאים שלו בתוך ההווה מתבטאות גם בהתהוותו של הקורפוס הבארוני. כידוע, מחקר יצירת בארון בעשורים האחרונים ביקש להתנער מהדיכוטומיה שבין היצירות המוקדמות והגנוזות – שכונו בפי בארון "סמרטוטים"⁵⁴ – לאלו המאוחרות ולהצביע על הרציפות הסגנונית והתמטית ביצירתה. לטענת נעמי זיידמן, את בחירתה של בארון לכנות את סיפוריה המוקדמים "סמרטוטים" אפשר להבין לא כביטול עצמי, אלא בהקשר אירוני, שכן הסמרטוטים, שהם פריטים נחוצים במרחב הביתי (שבו עסוקה בארון ברבים מסיפוריה), הם גם חומר הגלם של עבודת ה"בריקולאז" הנשי – פעולת ההטלאה הנשית, עשייה של חדש מתוך ישן. הכתיבה מחדש של חומרים שהופיעו בסיפוריה המוקדמים של בארון באלו המאוחרים, לדברי זיידמן, היא דוגמה מצוינת לבריקולאז' הבארוני, ליצירה של מעשה אמנות מכל ה"שאריות" וה"סמרטוטים".⁵⁵ באופן זה, אם כן, הוסו התכנים הפמיניסטיים והמחאתיים הגלויים של סיפוריה המוקדמים של בארון ביצירתה המאוחרת, ולא נעלמו

51 שם, עמ' 287.

52 ז'וליה קריסטבה הדגישה את מרכזיותו של האבל הלא מעובד על האם בסובייקט המלנכולי. לטענתה, המלנכוליה היא תוצר של "אבל שלא הושלם על האובייקט האמהי". ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה – דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, [1987] 2006, עמ' 57.

53 פרויד עצמו מביא בדיונו על המלנכוליה את "המקרה של כלה נטושה" כדוגמה רלוונטית. פרויד, הערה 36 לעיל, עמ' 19.

54 צפורה אהרונוביץ, בתה של בארון, כותבת: "וכאן המקום להעיר על יחס הביטול והזלזול של ד. ב. כלפי כל יצירות-הנוער שלה, שכינתה אותן בשם 'סמרטוטים'. היא התנגדה בתוקף להדפסת סיפור, או קטע של סיפור, מאותם הימים, ועל הרשימה, שכללה את שמות היצירות האלה, לפי סדר הדפסתן, כתבה כמה פעמים את המלה, שראתה בה כעין צוואה לדורות: 'פסולים'". בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 9–10; וראו בעניין זה גם: צפורה אהרונוביץ, צפורה – מכתביה ודברי חברים, תל אביב: עם עובד, 1972, עמ' 159.

55 Seidman, הערה 33 לעיל.

ממנה. וונדי זירלר הרחיבה כיוון זה וביקשה להראות כיצד תמות "נשיות" שאפיינו את סיפוריה המוקדמים של בארון לא נעלמו מיצירתה המאוחרת, אלא נכתבו בה מחדש, בצורה שהמשיכה את המחאה החתרנית המוקדמת יותר מאשר התכחשה לה.⁵⁶

את האופן שבו סיפוריה המוקדמים (והגנוזים) של בארון ממשיכים להיכתב בתוך סיפוריה המאוחרים – ולא נמחקים ונעלמים – אני מבקש להבין כעדות נוספת לאי ההפרדות מן העבר ולאizzo "בליעה מלנכולית" (אינקורפורציה) שלו. ואם האינקורפורציה שומרת, כאמור, על "אחרותו" של האובייקט ש"נבלע" בתוך ה"אני", הרי שנדמה כי גם כאן "גלגולם" של הסיפורים המוקדמים באלו המאוחרים משאיר בהם מעין עקבות סמויות של זרות, המתבטאת אולי בסיומים הטובים וה"מפויסים" של חלק מן הסיפורים הללו, הנדמים צורמים ואף "מנותקים" מן הסיפור המלא שאותו הם חותמים (ועוד ארחיב על כך מעט בהמשך). היצירה המוקדמת, אם כן, לא נעלמה אלא "נבלעה" בתוך הסיפורים המאוחרים והקנוניים, וצורות הבליעה הן רבות: אחדים מהסיפורים המוקדמים כונסו בשינויים מסוימים תחת אותו שם (בהם "הניק", "על יד החלון" ו"נכדים"); סיפורים מוקדמים אחרים "התגלגלו" לסיפורים מאוחרים ("עצבנות" שהפך ל"שפרה", "גניזה" המוקדם שכונס כסיפור חדש תחת אותו שם, "אחות" המוקדם שהתגלגל ל"היום הראשון" המאוחר); דמויות מן הסיפורים המוקדמים חוזרות באלו המאוחרים; וכאמור, תכנים מחאתיים וגלויים מהסיפורים המוקדמים – ובכלל זה גם ביקורת מגדרית ופמיניסטית – "הוטמנו" באלו המאוחרים.

אי היכולת (וחוסר הרצון) להתנתק מן הקיום העיירתי והנכחתה של העיירה היהודית ה"מתה" בתוך המרחב הציוני "החי"; "בליעתם" של הסיפורים המוקדמים הגנוזים בתוך הסיפורים המאוחרים המכונסים; מספרן הרב של גיבורות יתומות, אלמנות ועגונות ביצירת בארון, שלא מצליחות להשתחרר מן האבל האין-סופי על יקיריהן המתים; העיסוק המתמיד במוות, המהדהד את אותה "התרוששות" של ה"אני" המלנכולי אליבא דפרויד והמייצר גם ערעור על קו הגבול בין מוות לחיים; וריבוי הגיבורים המתאבדים בסיפורים⁵⁷ – כל אלה הם עדות לפואטיקה המלנכולית של בארון.

3. המוות [המטפורי] כגורם משחרר ומחיה

בקטעי הזיכרונות ששילבה צפורה, בתה של בארון, בספר אגב אורחא מתואר יחסה האנטגוניסטי של בארון למוסד הנישואים:

56 ראו מאמרה של וונדי זירלר הנכלל באסופת המאמרים בעריכת ג'לן ופינסקר. Wendy Zierler, "Staring at the Bookcase: Daughters, Knowledge and the Fiction of Dvora Baron", הערה 33 לעיל, עמ' 69–89.

57 "חידת הנטייה להתאבדות", בלשונו של פרויד, קשורה הדוקות למלנכוליה (פרויד, הערה 36 לעיל, עמ' 31); וגם ז'וליה קריסטבה זיהתה כי במקרים מסוימים "ההתאבדות כופה עצמה על אחדים בניצחון סופי על החלל הריק של האובייקט האבוד...". קריסטבה, הערה 52 לעיל, עמ' 12.

לד. ב. היתה השקפה שלילית ביותר על חיי הנישואין. פעם הופיעה בעיתון מודעה: פלוני ופלונית נישאו. – כלום מכירה את אשה זו, ששמה נזכר בעתון? – פנה לד. ב. אחד ממכריה. – ומה זה קרה לה – שאלה – כלום מודיעים שהיא נפטרה? – לא, מודיעים שנישאה לאיש. – הרי זה כאילו נפטרה – אמרה ד. ב. – היינו-הך...⁵⁸

בהמשך מובאים שני קטעים דומים, שגם בהם מוצג מוסד הנישואים כממית: "פעם הופיעה בעיתון מודעה על הצגת-קולנוע בשם: 'רצחתי את אשתי'. כל בעל – העירה ד. ב. – יכול להגיד את הדברים האלה"; "פעם כשאחת ממכרותיה נישאה לאיש, העיר מי מבני-הבית שמן הראוי לשלוח לה ברכה. להפך – אמרה ד. ב. – עלינו לשלוח לה מכתב-תנחומים לאות השתתפות בצער".⁵⁹

בסיפורה של בארון, עם זאת, מופיעה גם השקפה מנוגדת, הרואה בנישואים אתר של חיים ושל אהבה, בעוד שהגט – לרוב גט הנכפה על האישה – פירושו מוות, שלעיתים אינו רק מוות מטפורי (מות הנישואים), אלא מוביל גם למוות ממשי. שני סיפורים הממחישים זאת היטב הם "משפחה" ו"כריתות" (המכונסים). כבר בפתחת "משפחה" מופיעה מעין הקדמה העוסקת בשושלת הדורות ובחשיבותה בעיצוב חיי העיירה. במרכז הסיפור ניצבים דינה וברוך, שלמרות אהבתם ההדדית ונישואיהם המאושרים נדרשים להתגרש, שכן במשך עשר שנות נישואיהם לא נולדו להם ילדים. כל השנה הזו – שנת הגירושים – מסומנת בסבל עז, ויום מתן הגט מתואר כיום אבל "שבו נכרתת הנפש מעל הנפש".⁶⁰ מעשה הכריתות נמנע ברגע האחרון בשל טעות בכתב הגט, שנחווית כמעשה נסי. הנס מועצם כאשר מתגלה כי בהמשך השנה נכנסה דינה להיריון – "נמלאה סאת צערה [...] ורחם אותה האלהים".⁶¹ הגט, אליבא ד"משפחה", הוא סמן של מוות; ביטולו הנסי מאפשר את המשך החיים ואף יוצר – מתוך הגוף העקר וה"מת" – חיים חדשים.

תיאור דומה של זיקה הדוקה בין גירושים למוות נמצא בסיפור "כריתות", שגם הוא, כאמור, מדגיש במיוחד את סוגיית הגט הנכפה על האישה בעוון אי הבאת ילדים. זלטה, גיבורת הסיפור, נאלצת להתגרש מבעלה האהוב ("במשך שנים נהתה אחריו – סיפרו – והנה נמלאה, לבסוף, משאלת לבה", נכתב בהקשר לנישואיה)⁶² לאחר עשר שנות נישואים ללא ילדים. מעמד מתן הגט מתואר בסיפור כהוצאה להורג של ממש: "הסופר, לפני שולחן הקהל, התחיל לשפשף ברגע זה במטלית את סכיניו, ואז עשתה [זלטה] את התנועה של השור המובא אל המקולין כאשר הוא מריח ריח דם. 'לא, לא' – אמרה".⁶³ כל ניסיונות נשות העיירה לסייע לה לאחר גירושיה עלו בתוהו, "והיא הלכה

58 בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 102.

59 שם, עמ' 108–109.

60 דבורה בארון, "משפחה", הערה 14 לעיל, עמ' 32.

61 שם, עמ' 35.

62 דבורה בארון, "כריתות", הערה 14 לעיל, עמ' 189.

63 שם, עמ' 191.

ודעכה עד אשר כבתה לבסוף".⁶⁴ הסיפור מסתיים בהלווייתה של זלטה ובשאלתה של אחת השכנות:

מדוע לא מותתו אותה, את האשה הזאת, אז, בזמנה, תיכף? לשם מה באו עוד עינויי הגסיסה האלה? – אם כורתים אתם את הראש – אמרה נזעמה, כשהדמעות נושרות לה מעיניה – אז כרתו אותו לפחות כליל, בבת אחת.⁶⁵

אם כן, הגט מסומן בסיפורי בארון, על פי רוב, כאקט של מוות, גם במקרים שיכול היה להיות לו פוטנציאל "משחרר".⁶⁶ הנישואים "מתים", האשה מסולקת ונותרת ללא רכוש, תמיכה או מעמד, ולבסוף גם היא גוועת. מטפורת הכריתות הופכת לממשית. עם זאת, בסיפורים "פראדל" (שראה אור בקובץ הלבן, 1947) ו"בשחוק ההויה" (שנותר בעיזבונה של בארון ופורסם רק לאחר מותה) מתגלה הגט, שפירושו מוות, כדבר שמאפשר דווקא את החיים: את היציאה לחופשי מנישואים ממיתים ואת הבריאה מחדש של העצמי (הנשי) כסובייקט. פראדל וחנה-זישה, גיבורות הסיפורים הללו, מצליחות להשתמש בגט דווקא כאמצעי הישרדותי, המחזיר אותן למרחב החיים שממנו הופקעו. במובן מסוים, ההיחלצות מן החיים הממיתים – הודות לאימוצו של המוות המטפורי – מאפשרת גם היחלצות מן המלנכוליה של הגיבורות, שהן כמו מתות בחייהן. בשונה מן הסיפורים הקודמים, כאן הגט הוא מעשה יזום – במוצהר (בסיפור "פראדל") או באופן עקיף (בסיפור "בשחוק ההויה") – כלומר, גט המושג הודות לגיבורה האקטיבית. הבחירה האקטיבית בגט מצד האישה אינה רק מעשה נדיר

64 שם, שם.

65 שם, עמ' 192. אהרן מגד מדגיש כי "האסון שבהתפרדות המשפחה – בבחינת התמוטטות סדרי עולם – מתואר תיאור אכזרי ביותר בסיפור 'כריתות'" (אהרן מגד, "קולה ועולמה של דבורה בארון", ישראל אלירז [עורך], אהבת סופרים, תל אביב: דביר, 1984, עמ' 90). חוקרים נוספים, ובהם אברהם בלבן ונורית גוברין, הדגישו אף הם את האסון שבאקט הגירושים בסיפור וזיהו את הליטראליזציה שעוברת בו מטפורת הכריתות (וראו גם הערה 14).

66 גם הסיפור המוקדם "פרודים" – מעין גרסה הפוכה ל"בשחוק ההויה" המאוחר שיוצג מיד – מציג את הגירושים כאקט ממית. בסיפור קצרצר זה מקבלת האישה הצעירה גט מבעלה הגוסס רגע לפני מותו. עם זאת, במובן מסוים יש כאן מצב החורג מזה המוצג ב"כריתות" וב"משפחה": נדמה כי ב"פרודים" הגט אינו לחלוטין כפוי, ובכל אופן מטרתו להיטיב עם האישה ולאפשר לה להינשא בשנית ללא סיבוכים מיותרים. אלא שגם גט "מיטיב" זה אקוויוולנטי בסיפור למוות (הממשי) המתואר בו. כמו כן, גם הסיפור המאוחר "זיוה" מלמד על מצבן הקשה של הנשים המגורשות: הסיפור מעמיד במרכזו את הכלבה זיוה, כלבתה של הגברת ברג, שנותרת חסרת בית לאחר שגברתה מסולקת על ידי בעלה האלים. הסיפור מייצר אנלוגיה בין גורלה של האישה שניתן לה גט ושולקה מביתה (ולמעשה גם מהמרחב הסיפורי) כשהיא חסרת כול ובין זיוה, כלבתה, שהופכת לכלבת רחוב אומללה, מזוהמת ובודדה. מעניין לראות כי גם כאן מתואר אומנם גט "כפוי" – גברת ברג מסולקת מדירתה בידי בעלה האלים – אך אין מדובר במצב דומה לזה המתואר בסיפורים "כריתות" ו"משפחה", שבהם הגט הכפוי מחריב וממית את נישואי האהבה. נישואיה של הגברת ברג לבעלה הם נישואים המאופיינים בסבל ובאלימות, ולכן הגט יכול היה להיחווה כאקט משחרר. ועם זאת, על אף הסיום ה"טוב" והאופטימי המאחד את זיוה עם גברתה, גם גט זה מסומן בסיפור כאסון ומוביל את שתי הגיבורות המגורשות – האישה וכלבתה – לפי פחת.

מאוד בסיפורי בארון,⁶⁷ היא גם מה שמאפשר להפוך את פעולת הגט – ממעשה כריתות ממית לאפיק שחרור מחיה.

פראדל, גיבורת הסיפור הנושא את שמה, התייתמה מהוריה בצעירותה ונישאה לאברהם-נוח, בחור משכיל ואמיד מהעיירה הסמוכה. אלא שהנישואים לא עולים יפה – אברהם-נוח אינו אוהב את אשתו – והניסיון לתקן את היחסים באמצעות הבאת ילד, כפי שמייעצת הרבנית, נכשל אף הוא: התינוק נפטר זמן קצר לאחר לידתו. אברהם-נוח מרבה להיעדר מהבית, אל פראדל הוא אינו מתייחס כלל, ונשות העיירה עוקבות בעניין אחר יחסיהם. למעשה, כבר מראשית ימי הנישואים מסומנים היחסים בין הבעל לאשתו במוטיב הדממה (וההיעדר): לאחר חתונתה, כשפראדל מגיעה לביתה החדש, היא התהלכה "בתוך החדרים המרווחים, אשר נקיון וסדר שררו בהם ודממת-קפאון";⁶⁸ וגם כשבעלה שב הביתה מעיסוקיו הוא "עיין אז בעתון או באחד הספרים, דבר שהשקט יפה לו".⁶⁹ התינוק, שהיה אמור להחיות את יחסיהם, נפטר כאמור זמן קצר לאחר היוולדו, ובמידה מסוימת גורלו כמו נחרץ מראש, כשהוחלט לקרוא לו על שם אבי אמו, "אשר הלך מפה בדמי ימיו, בלא עת".⁷⁰

מות התינוק מעמיק את המרחק, הגדול ממילא, בין פראדל לבעלה, ומאיץ את תהליך היעשותה של פראדל למעין "כלה נטושה" בתוך נישואיה, למתה-חיה. היא נעשית מרוחקת וכבויה:

בעת ההיא לא היתה עוד פראדל יפה כבתחילה. האור בעיניה הכחלחלות, הזוהרות, כבה, וגופה, כצמח זה שלא הושקה זמן רב, נעשה מרושל וחסר גמישות, ואת מעשה-הסריגה, בשעה שישבה על הספסל בחוץ, ניכר היה שהיא מחזיקה רק למראית עין.⁷¹

כשאחותו של אברהם-נוח מגיעה לבקר, ושני האחים מבליים יחדיו ("בפעם הראשונה, מאז בא האיש לשבת בבית הזה, נשמע פה קול זמר"), עומדת פראדל בפתח הבית "דוממת וקודרת במטפחת הכהה המאפילה על פניה – צל".⁷² היא נעשית גם מדוכדכת וחולה – "שוכבת בעצבה, ומצחה קשור בתחבושת מפני מיחוש הראש".⁷³ פראדל מתחילה להתנכר לרצונותיה ולעצמה, ותכליתה האחת היא למצוא חן בעיני בעלה ("כחולה זה שהרופאים אמרו נואש לחייו, ניסתה עוד בתחבולות שונות [להציל את נישואיה]").⁷⁴ היא מאביסה

67 החריגות הגדולה של עניין זה – גיבורה היוזמת באופן אקטיבי את גטה – זוהתה גם מצד חנה נוח וצלה אברמוביץ רטנר, שקבעו כי "אחת במינה היא פראדל, שקמה ועשתה מעשה (מעשה 'גברי') עת החליטה להתגרש מבעלה" (נוח ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 171).

68 דבורה בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 97.

69 שם, עמ' 98.

70 שם, עמ' 101.

71 שם, עמ' 103.

72 שם, שם.

73 שם, עמ' 104.

74 שם, שם.

את עצמה כדי לייצר גוף "בריא" כפי שנאמר לה שבעלה אוהב; היא משנה את מלתחתה ומתחילה ללבוש בגדים "חריפי-צבע" כדי למשוך את תשומת לבו, אשר "רק הבליטו את חורונה"; ולמעשה היא "צימצמה את עצמה, כדי לפנות לו מקום, בראותה אותו בא והיא יושבת על הסף. המזוזה, או הדלת שעליה נשענה, כאילו נעשה בה ברגע זה שקע והיא נדחקה לתוכו מבוטלת ובלתי מוחשית עוד כמעט".⁷⁵

פראדל ממאנת להקשיב לאלו האומרים לה שאין תיקון למערכת היחסים הזו, ובכך נוצרת קורלציה מעניינת בינה לבין שכנה חיים-רפאל – מחזרה מן העבר שיהפוך להיות בעלה בעתיד. כשם שפראדל חירשת לקולות הגורסים שיש לפרק את נישואיה, כך גם חיים-רפאל חירש לכל הקשור בענייני חיתון. הקורלציה ביניהם מתקיימת גם בהקשר לקרבתם ההולכת וגדלה למוות – היא בצמצומה העצמי, בהפיכתה למעין מתה-חיה; הוא – בדחף המוות שכמו פרץ בו: מעבר לכך ש"בפניו המסוגפים נראה [חיים-רפאל] כאדם שהחיים בכלל לא נהירים לו", מסופר כך:

איזו עמידת-הפקרות עמד על הגשר הרעוע באביב, בשעת עצם מהלך ה'קריעות' על פני הנהר, והיאך חתר תמיד [...] לטפל דוקא בחולים שהם נגועים במחלות מתדבקות. בשעת שריפה, פעם, ראוהו כשהוא קופץ, לשם הצלת איזו כלים קטנים, לתוך בניין בוער.⁷⁶

פראדל וחיים-רפאל מתקרבים שניהם אל תחום המוות, ורק חתונתם – שתגיע בסוף הסיפור – תשיב אותם לעולם החיים.

בסיפורי בארון מתפקדים החלומות – שהם כמעט תמיד "סיוטים" – כמוטיב המרמז על חולי, על זוועה ועל מוות. גם אברהם-נוח, בעלה של פראדל, חולם חלום-מוות שכזה: "נדמה היה לו בשנתו כי משהו נועץ סכין בצדו, וכשהקיץ חש כי כל אותו חלק מגופו עומד להיקרע, והרגשת חנק באה עליו עם אימת מוות".⁷⁷ החלום מתממש בשני אופנים: הוא עצמו נעשה מיד חולה, ואילו פראדל מתגייסת לטפל בו במסירות גמורה ומצמצמת את עצמה אף יותר מבעבר, עד שהיא נהפכת למעין רוח רפאים: "בעצמה טיאטאה ורחצה את חדרו [...] בהתהלכה מתוך כך, כדי למנוע את הרעש, בנעלי-בית קלות, שבהן נראתה כמרחפת באויר".⁷⁸ כל זה אינו עוזר: מיד עם החלמתו חוזר אברהם-נוח לבלות את זמנו מחוץ לבית, ובהמשך – מקבל עליו עבודה במקום המרוחק מהעיירה, ובכך כמו עוזב את ביתם המשותף.

עזיבתו של אברהם-נוח מחריפה את צמצומה העצמי של פראדל, שבוחרת "להקפיא" את חייה: ביתה מוכן תמיד להגעתו עם מאכלים חגיגיים ועם חדרים נקיים, בעוד ש"היא את ארוחותיה, למען ישארו החדרים בנקיונם, אכלה במטבח בקצה-השולחן – אכילה ארעית, כזו שבערבי חג, כאשר הסעודה העיקרית שמורה לאחר כך, לשעה החגיגית

75 שם, שם.

76 שם, עמ' 105.

77 שם, שם.

78 שם, עמ' 106 (ההדגשה שלי, ג"א).

המקווה⁷⁹; היא לבושה תמיד "בבגדיה הטובים", למקרה שישוב בפתאומיות; והיא מבקרת לעתים תכופות בשוק, "מקום אשר דרך-המלך גלויה בו ואפשר לראות כל עגלת-נוסעים בבואה"⁸⁰. כשאברהם-נוח מגיע לבסוף לביקור, ופראדל ממחרת לסיים את כל הסיפורים לקראתו (ובראשם ההיטהרות בבית המרחץ, המכונה "דרך עינויים"), הוא מסתלק מיד כשהיא שבה לביתם. כל שכניה של פראדל העדים למחזה מזהים אותו כאירוע הנגוע במוות:

מבעד לתימרות האבק נשקפו פני האנשים מוכי-התמהון כמו מתוך ענן ערפל, ודממת קשב נשתררה פה, כזו שתהיה בנחות מהלומת-הרג על מי שהוא, כאשר העומדים מסביב מצפים לשמוע את אנחת התגובה, שהיא האות לחיים.⁸¹

מי שתרגם את המוות המטפורי לממשי היא גיטל "המבולבלת", שבחסות השיגעון מדווחת בגלוי על "מרחץ הדמים" שמתקיים בחיי הנישואים של פראדל ובעלה.⁸² עוד קודם לכן זעקה גיטל – לאחר שהבחינה כי בחצר ביתה של פראדל נמצא "כמין חלוק המוטל שם מן העבר השני, ומאחר שחשבה כי אחד הכבסים הוא שנשכח פה, גחנה ואמרה להרימו, והנה זע הבגד, וזה שנגלה מתוכו נתפרפר כנגדה בעוית של גוססים" – "לכו וראו איך הוא שחט אותה"⁸³. ואילו כעת היא אומרת ("בקול הנוקב שלה"): "הלא אמרתי לכם שהוא רוצח, ועכשיו הנה דמה שפוך"⁸⁴.

הליטראליזציה של מטפורת המוות ממשיכה עם תיאור הגניחות הקטועות והכאובות – מעין חרחורי גסיסה – העולות מחדרה של פראדל; אלא שכעת, מיד לאחר ה"רצח", מגיע גם המהפך: בבוקר שלמחרת מתנהגת פראדל בצורה שונה, ודודתה מזהה "כי משהו נתהווה בה במשך הלילה"⁸⁵. פראדל מחליטה שהיא רוצה גט, ובכך מתחילה לשוב למסלול החיים. השיבה לחיים כרוכה בסילוק שיירי "חיי-המוות" הקודמים: פראדל

79 שם, עמ' 109.

80 שם, שם.

81 שם, עמ' 111.

82 פיליס צ'סלר כבר טענה כי השיגעון אינו רק התוצאה ההרסנית של הכניעה הנשית לתכתיבים הפטריארכליים אלא גם מרחב המאפשר לסרב לדרישות הללו, כלומר אתר של שחרור מהתפקיד ה"נשי" (פיליס צ'סלר, נשים ושגעון, מאנגלית: שרה סייקס, תל אביב: זמורה-ביתן, [1972] 1987). אפשר לחשוב על כך גם בהקשר לגיטל, שבחסות השיגעון יכולה לומר בצורה מפורשת דברים רדיקליים החורגים מגבולות השיח ההגמוני המותר.

83 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 107.

84 שם, עמ' 111. מעניין לחשוב על דבריה של גיטל בהקשר לטקס "עגלה ערופה" המתואר בספר דברים (כא, 1-9). מדובר בטקס הבא לכפר על שפיכת דם שלא ידוע מי ביצע אותה. בטקס זה נבחרת עגלת בקר וראשה נערף, ובזמן האקט עומדים זקני העיר ואומרים: "ידינו לא שפכה את הדם הזה ועיינינו לא ראו". הם מצהירים שלא הם אלו ששפכו את הדם בפועל, אך אינם מסירים מעצמם אחריות ביחס למקרה הרצח שאכן אירע. בניגוד למקור התנ"כי, כאן ידוע היטב מי "שפך את הדם", וכל הקהילה עדה ל"שפיכות הדמים" הזו. המילים הנכוחות של גיטל מבקשות מהקהל (שעד כה לא התייחס לדבריה ה"משוגעים" ברצינות), ואולי גם מן הקורא, להכיר במציאות – בדמה השפוך של פראדל – ולשאת באחריות הנלווית.

85 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 111.

"מטהרת" את ביתה מחפציו של בעלה, ממכתביו ומהשמלות שלבשה לכבודו, והאור חוזר אל עיניה הכבויות. טקס קבלת הגט, שנעשה בנוכחות אנשי העיירה, הוא היפוכו של הטקס המתואר ב"משפחה" וב"כריתות" – פראדל מגיעה לשם בגאון "וקומתה, לאחר ששבה אליה ההכרה בערך עצמה, זקופה שוב. ואמרו הנשים כי יפה היא יותר מאשר ביום חופתה".⁸⁶ לאחר קבלת הגט המחיה תתחתן פראדל עם חיים-רפאל, ובכך ישובו שניהם לעולם החיים. ילדם המשותף – בניגוד לבנה הקודם של פראדל (שנפטר בחודשו הראשון, בן "מת" של אישה-אובייקט "מתה") – יהפוך לגיבור, שעתיד להגן על העיירה היהודית כולה ושיימצא "תמיד בראש כולם".⁸⁷ ההיחלצות האקטיבית מן הנישואים הממיתים – ובמקרה הזה המרתם המוצלחת בנישואי אהבה – מושגת הודות לגט, המתגלה דווקא כדבר מחיה.

סיפור נוסף המציג את הנישואים כאתר של מוות ואת הגירושים כשער לחיים, ושגם בו מצליחה הגיבורה – באופן אקטיבי ויזום – לחלץ עצמה מעולם המוות, הוא הסיפור "בשחוק ההויה", שפורסם כאמור רק לאחר מותה של בארון. המוות והחיים כרוכים יחדיו בסיפור באופן הדוק – לא רק מפני שגסיסתו של פנחס-חיים, בעלה של חנה-זישה הגיבורה, היא זו שמאפשרת את הגירושים ה"מחיים", אלא גם כיוון שדחף המוות של חנה-זישה הוא שמוביל למעשה למחלתו ולגסיסתו של פנחס-חיים. אקט הגירושים – שנעשה בשעה שפנחס-חיים שוכב על ערש דווי – מעניק גם לו בעקיפין את חיו בחזרה, שכן לאחריו סכנת המוות מסולקת ממנו והוא, כבמעשה נסים, מבריא. זאת ועוד, "מחלתה" של דודתה האלמנה של חנה-זישה, שאצלה היא גדלה ושממנה נלקחה לנישואיה עם פנחס-חיים, מרחיקה את הגיבורה מביתה החדש שלאחר נישואיה – מרחב המוות – ומחזירה אותה לבית נעוריה. מוטיבים של מחלות, דחפים אובדניים וגסיסת-מוות, אם כן, נקשרים הדוקות בגט המחיה ובאפשרות השגתו.

הסיפור מתאר את קורותיהם של חנה-זישה ופנחס-חיים: היא יתומה הגדלה בבית דודתה האלמנה, הוא חייט נודד בעל שם. הוא מתאהב בה מיד, ובעידוד דודתה נישואיה חנה-זישה להתחתן עמו (עסקה שיש בה גם פן כלכלי). אלא שהיא אומללה בנישואיה ובביתה החדש ואינה אוהבת את בעלה. היא מנסה להיעדר לזמן ממושך ככל האפשר מביתם המשותף, ובכל פעם שעליה לשוב אליו מציף אותה דחף מוות עז, שמקבל גם ביטוי ממשי בניסיונות אובדניים. התודעותו של פנחס-חיים לכך מולידה את מחלתו-שלו, ובשעת הגסיסה – כמקובל – הוא מעניק לה גט. כשהוא יוצא בנס מסכנת המוות, לאחר מתן הגט, וניתנת לזוג האופציה לבטל את הגירושים – מסרבת לכך חנה-זישה ויוצאת לחופשי.

גם סיפור זה, כסיפורים נוספים של בארון (בהם "דרך קוצים" ו"שפרה"), עושה שימוש מעניין במוטיבים של סיפורי אגדה: ה"נסיך" פנחס-חיים אינו מעוניין באף בחורה שמציעים לו, עד שהוא מתאהב לפתע בנערה פשוטה, "אשר אך הציץ בה ידע כי זו הנה היא – זאת אשר אליה התגעגע כל הימים".⁸⁸ כמו באגדות, גם כאן ה"נסיכה"

86 שם, עמ' 112.

87 שם, עמ' 113.

88 דבורה בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 681 (ההדגשה במקור).

היא יתומה מאם והיא גדלה אצל דודתה האלמנה. אלא שבארון, כהרגלה, משבשת את סיפור האגדה: ה"נסיכה" במקרה זה אינה מושלמת (אחת מעיניה הכחולות מתוארת כפוזלת); אין כאן הדדיות של אותה "אהבה ממבט ראשון"; היסוד המיני שנעדר מסיפורי האגדות מודגש ומקבל סימון אלים ושילולי ("אין הוא נהיר לי [...] יש לו עיניים רעבות", אומרת חנה־זישה לדודתה על בעלה);⁸⁹ הפן הכלכלי של השידוך מודגש היטב: האלמנה מזהה כי פנחס־חיים הוא איש עשיר, והיא משכנעת את חנה־זישה להינשא לו בשל כך; והנישואים אינם מסמנים את "הסוף הטוב" של הסיפור כי אם את נקודת הפתיחה שלו, והם רק מדרדרים את מצבם של חנה־זישה ושל פנחס־חיים עד פי תהום.

בדומה למתואר בסיפור "פראדל", גם כאן הנישואים מביאים עמם את אובדן (או: את התרוששות) העצמי־הנשי: חנה־זישה נעקרת מביתה ("והיא לוקחה על־ידי האיש לביתו")⁹⁰ – שהוא גם מרחב נשי (בית דודתה האלמנה) – אל המרחב הגברי, ביתו של פנחס־חיים, שבו אינה מוצאת את מקומה; פנחס־חיים מזמין בעבורה שמלות חדשות שהיא שונאת ומסרבת ללבוש; וגם שמה "נלקח" ממנה – פנחס־חיים קורא לה "בקולו המנסר, שנתקע לתוכה כחודו של המשור – חנה־לי!", אבל "היא בלבה ידעה ששמה הוא חנה־זישה".⁹¹ הנישואים, וכל מה שכרוך בהם – אובדן הבית, אובדן השם ואובדן העצמי – מעוררים בחנה־זישה יצרי מוות עזים. כשהיא שומעת את קול בעלה ה"מנסר" קורא לה, היא "קפצה במהירות אל בין השיחים על עוקציהם הדוקרניים, שגדלו מאחורי הבאר, כדי להישאר עוד זמן־מה לבדה – וידעה, כי אבודה הנה".⁹² היא יודעת שכשהגבר נושא לו אישה ומתחרט, כל שעליו לעשות הוא לבקש גט. אבל אישה המעוניינת בכך – "הרי אין לה אלא לכרוך חבל על צוארה ולהתלות על אחד המשקופים, או לקפוץ הנה, אל הבאר".⁹³ היא חשה "אבודה, כי מכור־נמכרה לאיש, אשר רק מגע אחד שלו מביא אותה לידי זועה".⁹⁴

כדי להימלט מחייה החדשים והממיתים מנסה חנה־זישה לבלות ככל האפשר בנפרד מבעלה, ולכן מבקשת מקרוביה לזייף מכתב המודיע כי דודתה חולה וכי עליה לשוב ולטפל בה, "שאם לא כן – כתבה – אין לה אלא להחנק, או לקפוץ אל תוך הבאר. יש לה, אמנם, חבל בבית, אבל היא עוד לא ראתה את העולם ורוצה היתה עוד לחיות".⁹⁵ כשהיא מגיעה לביתה הישן, בית האלמנה, נערכת במקום מסיבה, שבה נוכחות רק נשים – המרחב הנשי מתגלה ככזה המעניק, ולו לרגע, הגנה מפני האלימות הגברית. אך כשהיא נדרשת לשוב בחזרה לבית בעלה מתעוררים בה שוב דחפים אובדניים, שמקבלים כעת ביטוי ממשי: בלילה מקיצה האלמנה ורואה כי הכבסים נעלמו ועמם חבל הכביסה, ואז

89 שם, עמ' 682.

90 שם, עמ' 683.

91 שם, עמ' 683–684.

92 שם, עמ' 684.

93 שם, שם.

94 שם, שם.

95 שם, עמ' 685.

היא מוצאת את חנה-זישה כשהיא מוטלת עם החבל בידה ובוכה "איני יודעת איך עושים את זאת".⁹⁶

אלא שמשאלת המוות של חנה-זישה היא זו שבעקיפין מחלצת אותה מאסונה: באחד הימים, כשהיא עומדת במטבח ומרגישה כי בעלה שולח "מבטים לוהטים אליה, שלפפו אותה כחישוקי-ברזל מלוהטים",⁹⁷ היא מסתלקת באמתלה שהיא הולכת לעשות קניות, אבל בורחת אל הנהר, מתפשטת, נכנסת אליו ושטה בו לאט בזרועות פרושות. פנחס-חיים, שיצא בינתיים לחפשה, מבחין בחבילת הבגדים שלה ליד הנהר, "שבה הכיר את שמלת-הפסים והסינר האדום של חנה-זישה", ורואה אותה "קורנת כולה ומבהיקה בלבנוניתה. כזאת לא ראה אותה מעולם".⁹⁸ כל הסצנה הזו – המקבלת נופח דרמטי גם הודות לרמיזה לסיפור יוסף אשר "טרף טרף"⁹⁹ – מבהירה לפנחס-חיים עד כמה אשתו, הנדמית כגווייה צפה, קרובה אל המוות. הגילוי הזה הופך אותו לחולה אנוש, מה שיאפשר את טקס החליצה – מתן הגט מצד הבעל הגוסס לאשתו. סיום הסיפור, המעניק הן לחנה-זישה והן לפנחס-חיים את חייהם בחזרה, מצליח לתקן את המצב המלנכולי של חנה-זישה ולשחררה מ"מחלתה" האובדנית.

הבראתו המפתיעה של אברהם-נח מאפשרת לשניים לבטל את הגט, אך כשחנה-זישה נשאלת על כך "היא ענתה בקול, שמילא, כפי שנדמה לה, את כל חללו של העולם: לאו".¹⁰⁰ לקול הדרמטי הזה יש חשיבות רבה: ההימנעויות העקיפות מבעלה – ההסתתרויות, הברירות, הניסיונות האובדניים – הופכות כעת לקול אקטיבי של סירוב. ההנחה הגלויה של הסירוב לנישואים ("לאו"), שיוצא סוף-סוף "החוצה", מאפשרת לחנה-זישה להפסיק את הפניות של הדחפים ההרסניים "פנימה", כלפי עצמה. הסיפור נחתם בשורות: "הן יש שעה לכל אדם, אשר העולם, שבשבילו נוצר בכל כך הרבה יופי והרמוניה, מיטיב לו פניו. הפעם היתה זאת שעתה של חנה-זישה".¹⁰¹ הגט והגירושים, שמסמנים לעתים מוות של ממש, מייצרים כאן, כמו גם בסיפור "פראדל", שער לחיים.

חשוב להדגיש שהצלחתן של פראדל ושל חנה-זישה להימלט מחיי הנישואים הדכאניים נעוצה גם בהיותן נשים עם פריבילגיה כלכלית. הן אומנם יתומות, אך לשתייהן נכסים שמסייעים להן לעצב את גורלן: על פראדל נאמר כי "מבנות הטובים

96 שם, עמ' 687 (ההדגשה במקור).

97 שם, שם.

98 שם, עמ' 688 (ההדגשה במקור).

99 "וישלחו את-כתנת הפסים ויביאו אל-אביהם ויאמרו זאת מצאנו הכר-נא הכתנת בנך הוא אס-לא. ויכירה ויאמר כתנת בני חיה רעה אכלתהו טרף טרף יוסף" (בראשית לז, 32–33). כעת אפשר אולי לחשוב על הדהוד סמוי של הסיפור התנ"כי עוד קודם לכן, הודות לקרבה בין סוף פסוק זה ("טרף טרף") לבין תחושתה של חנה-זישה, שצוטטה לעיל, כי "מכור-נמכרה לאיש".

100 בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 690. קולה המהדהד של חנה-זישה, הנושא "לאו" ברור, עומד בניגוד לדבריה של זלטה ("כריתות"), שאמרה "לא, לא" (קטוע, כואב) במעמד מתן הגט. ה"לא" של זלטה ביקש לבטל את הגט, שסימל בעבורה מוות (שאכן התממש), בעוד שחנה-זישה זועקת "לאו" דווקא כדי לקבל את הגט (ולשוב אל החיים).

101 שם, שם.

היתה במקום, ולה בית מידות בסימטת הקהל, שירשה אותו מהוריה"¹⁰² ושם גם עברה לגור עם בעלה לאחר נישואיהם. בזכות הנכס הזה יכולה פראדל להרשות לעצמה להתגרש, שכן היא לא איבדה את ביתה בעקבות גירושה. שי רודין טען כי "בהעדר עצמאות כלכלית, ובמצב שבו החברה מנדה נשים 'ללא בית', אין לנשים ברירה אלא להישאר במערכות יחסים דכאניות", וגם הוא זיהה את פראדל כיוצאת דופן.¹⁰³ גם חנה־זישה היא בעלת נכסים: ברשותה מגרש שעבר אליה בירושה מאמה, וכשהיא בורחת לשהות בבית האלמנה ומבקשת ממנה לזייף את מחלתה, היא מוכרת אותו ומביאה לה את הכסף שהרוויחה, "וזו הנה מילאה את כיסיה בשטרות, ובכך קיבלה עליה מעתה ברצון את התפקיד שניתן לה".¹⁰⁴ בארון מדגישה את הפן הכלכלי ואת חשיבותו: הנישואים אינם רק אתר רומנטי של אהבה אלא הם גם חוזה כלכלי אלים, שבו "נמכרות" נשים – קבוצה מוחלשת כלכלית – וחירותן נשללת.

הסיפורים "פראדל" ו"בשחוק ההויה" עוסקים שניהם בנושא הכריתות (הגירושים), אך הם אינם הדוגמה היחידה לאימוצם של מצבים הקרובים למוות מצד גיבורותיה של בארון כדי לייצר בעזרתם חיים ולאפשר סובייקט נשי אקטיבי. בסיפור המאוחר "דרך קוצים" מאמצת מושה את השיתוק (שהוא, כפי שכבר הציעה אורלי לובין, שיתוק מבחירה)¹⁰⁵ בכדי לברוא לעצמה נרטיב חיים נשי חלופי, המאפשר לה להגדיר מחדש את חיי הנישואים הרצויים ואת האימהות הרצויה ולייצר מבט אקטיבי המחליף את הרגליים ה"משותקות". השיתוק בסיפור זה אינו רק גילום של "מוות מטפורי", אלא קשור הדוקות גם למוות ממשי – גופה ה"מת" (המשותק, ה"קפוא") של מושה אינו מאפשר לה לטפל בבנה הטרי ולהזינו, והוא נפטר; ובנה השני, שייולד באופן "נסי" מן הגוף ה"פגום", יישלח מיד לגדול במשפחה אומנת. ואילו הסיפור "שברירים" – השייך גם הוא לקבוצת הסיפורים המכונסים – כמו מזמין אותנו לזהות את התאלמנותה של חיה־פרומה, גיבורתו, כהחלטה מחושבת ומודעת (היא נישאת מבחירה לאלמן זקן), המאפשרת לה להיחלץ מחיי עוני, סבל ובזות ולהפוך למישהי אחרת ו"חדשה" ("ואלה אשר ראוה ברדתה לשם מעשי הצדקה שלה אל הגיא, עטופה סודר של אמידים, והילוכה אין בו עוד כמעט כלום מן הצליעה, תמהו: הזאת חיה־פרומה?");¹⁰⁶ לאישה בעלת ממון ומעמד בקהילה, הממירה את חיי הנישואים הממיתים בחיי "זוגיות" אלטרנטיביים (עם הפרה ריז'קה) ובוראת את עצמה מחדש כסובייקט חי כתחליף לאובייקט שקוף ו"מת". מצבים אלו – כריתות, אלמנות, שיתוק – מאומצים מבחירה על ידי גיבורותיה של בארון דווקא כדי להמיר את המוות המטפורי הגלום בהם בחיי פעולה ממשיים. ה"אסונות" מופקעים מסדר העולם החיצוני, האוניברסלי, שאין ליחיד שליטה עליו; והמוות נוכח היטב – לא כנדבך שולי

102 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 97.

103 רודין, הערה 33 לעיל, עמ' 160.

104 בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 685.

105 וראו: לובין, הערה 33 לעיל, עמ' 138–159.

106 דבורה בארון, "שברירים", הערה 14 לעיל, עמ' 123.

שאינן לו השפעה על העולם הבדיוני, אלא ככוח מרכזי המאפשר לגיבורותיה של בארון לייצר עולם חדש ואחר, עולם של חיים.

4. ההתאבדות: הנכחתו של המוות הממשי

הסיפור המוקדם "פריל" (1911) הוא סיפורה הראשון של בארון העוסק בגיבורה השולחת יד בנפשה.¹⁰⁷ במרכזו ניצבת פריל, הכעורה והנכה, הנתונה להתעללות מתמדת מצד אמה ואחיותיה. לאחר שהגיעו מים עד נפש מחליטה פריל להתאבד, אקט המוביל בתורו לתחושת חרטה עזה מצד האחיות המספרת. אך מדוע בעצם מתאבדת פריל? ומדוע אמה ואחיותיה מתקוממות עליה? לצד הסיפור הגלוי, על אודות פריל האומללה ומוכת הגורל, שהייתה יקירת לבו של האב המת וכעת אחיותיה ואמה מקנאות בה, מכלות בה את זעמן ומובילות אותה להתאבדות – כמו גם על משפחה המתפרקת לאחר פטירתו של האב – מספר "פריל" סיפור אחר, פמיניסטי ומחאתי.¹⁰⁸

הטרגדיה האמיתית של פריל היא שאינה מקבלת את מעמדה ואת מקומה ה"נשי", כפי שהחברה הפטריארכלית מייעדת לה. פריל מבקשת לצאת מהמרחב הביתי (הנשי) – "ועוזבת את הבית – ולשעות, שעות. להיכן? מענה לא יבא"¹⁰⁹ – ובכך היא פורעת את התכתיבים הפטריארכליים ומולידה גם את הקשר ה"אסור" עם יואל, חברה נגן הכינור. אם בתחילת הסיפור מתוארת פריל כפסיבית ומאופקת ("פנים של עלובה ואינה עולבת", "פריל שומעת את קלונה, כובשת מבטה בקרקע ושוקקת", "ופריל – עוצמת היא את עיניה, שומטת את ראשה על ברכיה, מתכווצת ומצמצמת את גופה היטב, היטב וכלה נעשית חטוטר אחת גדולה – מטרה לחצי זעמנו"),¹¹⁰ הרי שהיציאה מן הבית וקשירת הקשר עם יואל, מעבר להיותם מעשים אקטיביים בהגדרתם, מביאים גם את שבירת האופק הנשי, שכן עם יואל פורקת פריל את כל אשר על לבה ("היא, פריל, מספרת לו עכשיו בחשאי על לבה הקשה של האם, המכה כל כך באכזריות, כל כך באכזריות – ועל שום מה?"¹¹¹ – דבר שלבטח מעצים את הסימון של הקשר עמו כאסור. התאבדותה של פריל בסיום הסיפור תמתח את האקטיביות הזו עד הקצה.

107 ל"פריל" קדמה גם התמונה הקצרצרה "בסקירה אחת" (חלק מ"תמונות וצללים", 1903), שבה מבקשת הדוברת להתאבד אך לא ברור אם היא אכן עושה זאת בסופו של דבר. גם הדוברת של "באיזה עולם?", שפורסם חודשים ספורים לפני "פריל", מעלה בראשה מחשבות אובדניות, אך הן אינן מתממשות.

108 "פריל" הוא כאמור מסיפוריה המוקדמים והגנוזים של בארון ולא נכתב עליו כמעט דבר. נורית גוברין קבעה כי "זהו סיפור המראה שהגיחוס יכול להימצא גם בתוך המשפחה. העובדה, שאחד מבניה הוא חלש ונכה ומצליח למצוא לו אושר מחוצה לה, לא רק שאינה גורמת נחת וסיפוק לשאר בני המשפחה, אלא מעוררת את קנאתם, והם אינם יכולים להשלים עם הצלחתו" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 286). לילי רתוק כתבה כי יצירתה של בארון שופעת אימהות איומות, "כגון אמה של גיבורת הסיפור 'פריל', המביאה את בתה הגיבנת לידי התאבדות". רתוק, הערה 12 לעיל, עמ' 278.

109 דבורה בארון, "פריל", פרשיות מוקדמות, הערה 20 לעיל, עמ' 552.

110 שם, עמ' 551.

111 שם, עמ' 552.

כשהאם מתעמתת עם בתה ומבקשת ממנה "שלא תקפחי את חיי רוצה אני... שלא תמיטי חרפה על משפחתנו, המבינה את? שלא תבישי את פני אבא בקבר, הריני רוצה... שלא... תלכי יותר אל נבלים וריקים", פריל מסרבת ("ואני אלך", היא משיבה לה). האם, בתגובה, עונה: "אם כך – מוטב שאקברך הלילה".¹¹² זהו העונש של מי שמבקשת לפרוע את התכתיבים הפטריארכליים; וזהו גם "חטאה" של פריל: לא פינקה או בטלנותה אלא רצונה לפרוץ את המרחב הביתי (הממשי והמטפורי). "יכולתה למצוא אושר מחוץ לכותלי הבית", בניסוחה של נורית גוברין,¹¹³ אולי אכן מעוררת את קנאת האם והאחיות, כפי שגוברין מזהה, אבל היא מסמלת גם את ההפרה הבוטה של תכתיבי הנשיות ואת הנדידה מן המרחב הביתי המותר (הנשי) לעבר העולם שבחוץ (הגברי).

במאמרה על יחסי בנות וידע בסיפורי בארון הצביעה וונדי זירלר על האופן שבו מערערת בארון על המוסכמות הפטריארכליות בדבר נחיתותן של בנות ביחס לבנים ועל ההנחה שרק הבנים יכולים להמשיך את המורשת של המשפחה (והעם) ולהיות הספקים הבלעדיים של הידע שיצטרף ל"ארון הספרים" (הגברי-הלאומי). לטענת זירלר, בארון לא רק מוחה בסיפוריה על הדרת נשים מעולם הידע הגברי, אלא גם משלבת בצורה חתרנית מקורות רבניים ותנ"כיים "גבריים", לצד סוגות תת-קנוניות "נשיות" (סיפורי עם ומקורות יידיים), ובכך מדגימה את השליטה שלה בטקסטים היהודיים וכותבת מחדש את אופני הייצוג הנשי בקנון היהודי, כלומר מרחיבה את "ארון הספרים".¹¹⁴ מעניין לראות כי גם בבית משפחת הנשים בסיפור "פריל" מתרוקן "ארון הספרים" ותכולתו נמכרת. אפילו הסידור שנשא בחובו את ה"ריח של אבא" נמכר, שכן לאם אין כבר צורך בו: "ודאי תמכר, אלא מה? הבנים הזכרים שלי ישתמשו בזה? אויה לי..."¹¹⁵ בוכה האם.

פריל יודעת שזה הגורל המיועד לה – להיות כלואה במרחב הביתי, הרחק מן ה"חוץ" ומ"ארון הספרים" – והיא לא מוכנה לקבלו. סצנת החתונה שבה היא צופה, הדומה יותר להלוויה, מבליטה זאת:¹¹⁶ נגינת כינורו של יואל המתוארת בסצנה זו נדמית ככזו המספרת סיפור "על איזה עבר חמים עם לטופי יד אב וברכת אם חשאית, על מות אכזרי, חיי תפל ופשע, על פת לחם"; זהו, למעשה, סיפורה של פריל. בדומה ליואל, שעניו "הביטו לאיזה נקודה שמחוץ לבית והלאה",¹¹⁷ גם פריל מבקשת להביט אל מחוץ לבית. אלא שדווקא הסצנה הזו – שמצביעה על הרצון להימלט מהגורל הנשי ומהמרחב הביתי ולהביט, כמו יואל, החוצה – מזכירה לפריל כי לרצונה זה אין סיכוי להתממש. בניגוד ליואל,

112 שם, עמ' 554.

113 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 286.

114 Zierler; הערה 56 לעיל.

115 בארון, "פריל", פרשיות מוקדמות, הערה 20 לעיל, עמ' 552.

116 בהקשר לטקס מסופר כי "היתה הכלה יתומה רפת-כח וחניכת אנשי חסד, וכנורו של יואל, בודד, בלי לוית תוף ומצלתיים, המה הפעם בעצב מיוחד, בכה וספר על איזה עבר חמים עם לטופי יד אב וברכת אם חשאית, על מות אכזרי, חיי תפל ופשע, על פת לחם; חזר רגע מן הפורענויות ופתח בנחמה – ושוב צלילים עגומים ושוב בכיות" (שם, עמ' 553).

117 שם, שם.

המתכנן למצוא לעצמו "איזה בית ספר, שהוא ילמד בו, ישתלם ויכבש לו בעזרת כנורו דרך בחיים", לפריל אין אפשרות מילוט דומה.¹¹⁸ שלא במקרה נחתמת הסצנה ב"פקודה" שמביאות לה אחיותיה: "האם צותה שתלכי כרגע הביתה".¹¹⁹

סיומו של הסיפור בהתאבדותה של פריל ממחיש את האלימות שבתכתיבי הנשיות. ההתאבדות מפקיעה את פריל מהמסלול הנשי המיועד לה ומרחיקה אותה, ממשית ומטפורית, "לאיזה נקודה שמחוץ לבית והלאה". איומי האם ("מוטב שאקברך הלילה") היו אמורים לגרום לפריל להתנהג "כראוי", אך הם רק מדרבנים אותה לקחת אחריות על חייה – גם במחיר סיומם. הטלטלה שאקט ההתאבדות מייצר בבית,¹²⁰ שהופך מיד לאתר עמוס סימני "בזות" ומוות (חרחורי גסיסה, גניחות, פרפורי איברים וכמובן מראה של פריל עם החטוטרת הבולטת וגופה המכווץ), לצד החרטה שחשה הדוברת, נציגת האחיות המתעללות, מנכיחות את השבר שיוצרת ההתאבדות; שבר שמכריח גם את הקוראים (בדומה למספרת) לבצע קריאה חדשה בסיפור.

רגע לפני ההתאבדות, כשפריל מסתגרת בחדר השני, נדמה לאחות הדוברת כי מדובר בתהליך של "חזרה למוטב", המתבטא אולי כבר בהסתגרות במרחב הביתי: "וטוב. טוב מאד. תדע מה זה מוסר אם, זו הכחושה ותשושת הכח [...] ותיתי לה. תהא נא ישרה ונוחה, יושבת בית ומנענעת עריסה, או תלך ותעסוק בתפירה כל היום".¹²¹ זהו המודל הנשי הראוי. אלא שמה שנעשה בחדר אינו קשור באימוץ המודל הראוי, אלא בסירוב לו. במותה, שמזכיר את מותו של האב ושנעשה באופן עקיף בחסותו (בליעת תרופות "מצנצנות סמי הרפואה של אבא"),¹²² פריל מעבירה את עצמה מהשושלת הנשית לזו הגברית. בכך, אולי, היא גם "מתלכדת" עם האב האהוב האבוד, שעל מותו לא הצליחה להתגבר בחייה. גם מהלך זה מצטרף לשיבושו של הסדר ההגמוני: כאישה, נגזר עליה להסתגר ב"מרחב הביתי" ולהיות בריה פסיבית ו"שתקנית", שיכולה להשקיף על החוץ (ועל "ארון הספרים") אך לא להגיע אליהם. בבחירתה במרחב החוץ, בחירה שמחייבת בסופו של דבר את מותה, ובהצטרפותה אל האב (המת), מערערת פריל על סדרי העולם ה"תקינים".

"פריל" הוא רק אחד מסיפורי בארון הכוללים דמויות של מתאבדים (או כאלה המנסים להתאבד). רשימת הסיפורים הללו כוללת את הסיפורים המוקדמים "דייר", "עקיב'קה נחש", "בבית המשוגעים", "קצו של סנדר זיו", "הניך" (ששוכתב מעט וזכה לכינוס) ו"בץ" (שנכתב בתקופת מלחמת העולם הראשונה והוא הסיפור האחרון שהודפס בכתב עת ולא

118 בעוד שיואל חולם בעבורו על לימודים ועל "כיבוש" מקומו בעולם, לפריל הוא מספר "על איזה כרך גדול עם בית חולים ידוע ורופאים מומחים, היודעים לזקוף כפופים ולישר גבים עקומים" (שם, שם). ה"תיקון" שפריל יכולה לחלום עליו הוא בן האסתטי בלבד – להפוך עצמה לאובייקט נשי ("תקיין") הראוי למבט.

119 שם, שם.

120 השכנות "סופקות כפיהן ומדברות בקול", האנשים "מפוחדים", הרופא "מניע את ידו ביאוש", האם מתהלכת "דוממה" ו"מטחת את ראשה בכותל", התינוקת "מפרפרת בכל אבריה מתוך צוחה" ושר'ל ובתיה "חורות ורוטטות" (שם, עמ' 555).

121 שם, עמ' 554.

122 שם, שם.

כונס); וכן את הסיפורים המאוחרים "עגמת נפש", "בשחוק ההויה", "שפרה" (שלא זוהה במחקר יצירת בארון כסיפור התאבדות)¹²³ ו"כעלה נידף", שבו מיד אדון בהרחבה. העמדת גיבורים מתאבדים אינה, כמובן, ייחודית לבארון. אלא שעל אף השכיחות הגבוהה של גיבורים מתאבדים ביצירתה, לא זכה נושא זה לתשומת לב מחקרית. נדמה, אולי, שגם בארון מזמינה אותנו – בעיקר בסיפורים המאוחרים והמכונסים – לטשטש את השבר האינהרנטי למעשה ההתאבדות: "פריל" המוקדם אומנם מנכיח את שבר ההתאבדות ומסתיים בו, אבל מותה של שפרה ("שפרה") מעמיד פנים כמוות שאינו התאבדות ומסתיים בטון מפויס; "הניך" אינו מסתיים בהתאבדותו של הניך אלא בקטע ארוך ולא לחלוטין קשור לסיפור, שמרחיק אותנו מההתאבדות – שהיא מופע מרהיב של "בזות" בלב הסיפור¹²⁴ – ומוכיח לנו (בעיקר בגרסה המכונסת של הסיפור) כי "עולם כמנהגו נוהג"; ו"כעלה נידף", שמיד ארחיב בעניינו, מסתיים בסילוק גופתה של מירל שהתאבדה, בניקוי כתמי הדם שנותרו ובהשבת הסדר על כנו. כל אלו מאפשרים (ואולי אף מזמינים) את הקריאה הקנונית, שתטשטש את השבר של מעשה ההתאבדות ותבקש להצביע על "התמונה הרחבה", על "סידור-של-עולם, שאין ליחיד שליטה עליו, והוא עיתים זוכה לרגע-של-חסד ועיתים למנת סבל וייסורים".¹²⁵ גם הביקורת החברתית-האוניברסלית שניתן לזהות בקריאה זו – הביקורת על אדישות העולם לסבלו של היחיד-האומלל, שהיא שילוב של "זעקה כבושה והשלמה שבחוסר-אונים"¹²⁶ – מבטאת התרחקות מהקונקרטי לעבר האוניברסלי והסמלי. קריאה שתבקש להעמיד במרכז את מעשה ההתאבדות, שלא תלך שולל אחר סיומי הסיפורים ה"מפויסים" ושתידרש לסיבות הקונקרטיות שהובילו את גיבורי בארון להתאבד, תחייב את הקורא לעמוד על חתרנותם של סיפורי בארון – בפן המגדרי והלאומי – ולהתרחק מן הפרשנות המפייסת והאוניברסלית.

כאמור, בניגוד ל"פריל" המוקדם, "כעלה נידף" המאוחר – סיפורה היחיד של בארון שבו התאבדות המתרחשת בתחומי הארץ ולא בעיירה – מבקש, על פניו, לטשטש בסופו את השבר שההתאבדות מייצרת. על אף זיהויה של בארון כמי ש"המשיכה לכתוב בסיפורה על העיירה הליטאית, על אנשיה ועל מאורעות חייהם, והתעלמה כמעט לגמרי מן המציאות החדשה של ארץ-ישראל שבה חיה",¹²⁷ החיים בארץ והמציאות האקטואלית מופיעים לעתים ביצירתה. הדוגמה הבולטת ביותר לכך היא ה"רומן"

123 על הצעתי לראות במותה של שפרה מעשה התאבדות יזום ראו: גיא ארליך, 'כי אין כבר בכל אופן תקנה וכי כאשר אבדה – אבדה' – על מוות ביצירתה של דבורה בארון, עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת תל אביב, 2014, עמ' 75–83.

124 את גופתו של הניך הגיבן גילתה אשת החייט, אשר "הבהילה [...] את כל יושבי הרחוב בצעקותיה. הגבן – צוחה – אללי לי, בואו וראו: אנשים טובים – הן סכין תקע לו אל הגרגרת". בהמשך נכתב כך: "על צדו השמאלי, בלי כל השתדלות לכסות על החטוטרות, היה הניך מוטל על ערמת קש בתוך הרפת שבחצר בית המלאכה. על גבי האולר [...] הגלד כבר הדם, וסחור-סחור התהלך וארב לו, עוד מתחלת הבוקר, חתול הבית" (דבורה בארון, "הניך", לעיל הערה 14, עמ' 335–336). מעניין לראות כי בדומה לסיפור "פריל", גם כאן ההתאבדות מקבלת בסיפור מופע גופני "בזוי" המתבטא בהצגת החטוטרות "לראווה".

125 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 15.

126 שם, שם.

127 גוברין, הערה 29 לעיל, עמ' 124–125 (ההדגשה במקור).

הגולים (1970) – המורכב מהנובלות "לעת עתה" (1943) ו"מאמש" (1955) שחוברו יחד לאחר מותה – המספר על הגלות לאלכסנדריה בזמן מלחמת העולם הראשונה ועל השיבה ממנה לתל אביב. אבל גם סיפורים (מאוחרים) נוספים, ובהם "גלגולים", "זיוה" וכן "כעלה נידף", מביאים לפרוזה של בארון את מציאות החיים ביישוב המתהווה ובארץ החדשה.

סיפור מלנכולי זה, שפורסם בשברירים (1949) – ספרה הראשון של בארון שהופיע לאחר הקמת המדינה – מעמיד במרכזו את מירל, המגיעה (מאונס) לארץ ובסופו של דבר מתאבדת בה. סיפור עלייתה הכושלת של מירל אינו ציוני-חלוצי: היא עולה לארץ כדי למצוא לעצמה חתן, לאחר שהעיירה התרוקנה מבחוריה בעקבות הגל הציוני. "כעלה נידף" מאפשר אף הוא קריאה כפולת פנים: הקריאה האוניברסלית תנמק את התאבדותה של מירל בשברון לב רומנטי ותדגיש את הזיקה בין מעמד דל לגורל טרגי. העובדה שהסיפור מתנהג כסיפור עיירתי – ושהתמות הללו (שברון לב נשי, עוני ודלות) נוכחות בצורה בולטת בסיפורי העיירה של בארון – תחזק גם היא את הקריאה הזו, שלא תייחס חשיבות למקום הספציפי (הארץ ולא העיירה). פנינה שירב אכן קבעה כי סיפור זה "משקף את תפיסתה הא-היסטורית והארכיטיפית" של בארון.¹²⁸ עם זאת, הקריאה המוצעת כאן לא תתעלם מהלוקאליות ומהקונקרטיות של הסיפור ותדגיש את הביקורת הלאומית-מגדרית שלו: התאבדותה של מירל היא תוצר של אי התממשותה של הגאולה ש"הובטחה" לה (ויש לכך גם היבט מגדרי), והיא (ההתאבדות) מבקשת בתורה לשבש את הנרטיב הציוני (הגברי) ההגמוני על ידי הנכחתו של המוות ה"גלותי" – והדם ה"בזוי" הנשי – בלבה של הארץ ה"חדשה".¹²⁹

לא רק שעלייתה לארץ של מירל אינה נובעת ממניעים ציוניים, אלא ש"עצם 'הצעד' שעשתה לא ממנה בא, כי אם מאמה, מן הדאגה שלה ל'תכלית'. כי על כן ראתה שהעיירה הולכת ומתרוקנת, הבחורים יוצאים אל ה'הכשרה' ונוסעים, והנערות אף הן".¹³⁰ העלייה לארץ מוצגת כאקט שממית את העיירה היהודית ומרוקן אותה מכוחותיה הצעירים. ה"תכלית" שבעלייה לארץ, על פי תפיסת האם, היא למצוא למירל בעל – אותה "תכלית" (נשית) שרלוונטית גם לחיים בגולה. אמה של מירל מקווה שגורל בתה יהיה זהה לזה של חוה-רחל, בת עירתן, "שעלתה אף היא עם החלוצים" ו"נישאה לאיש עשיר ובן-טובים".¹³¹ סיפורה של חוה-רחל, המתפקד כסיפור אגדה על האישה הפשוטה שהפכה ל"נסיכה" ("נערה-שפחה זו שהיתה לגבירה"),¹³² משלב את סיפור האגדה עם המיתוס

128 פנינה שירב, כתיבה לא תמה: על כתיבתן של יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 35.

129 מעניין להשוות את "כעלה נידף" לסיפור המוקדם "באיזה עולם?" (1911), שגם הוא מציג את פוטנציאל הגאולה שבעלייה לארץ. בסיפור המוקדם הגאולה נמנעת מהגיבורה ומתאפשרת רק לחברה (הגבר); בסיפור המאוחר מתברר כי גם כשהעלייה הנשית מתאפשרת, היא אינה טומנת בחובה שום גאולה. גם וונדי זירלר הדגישה את הקרבה בין שני הסיפורים, וראו: Wendy Zierler, "In What World?: Devorah Baron's Fiction of Exile", *Prooftexts*, 19, 2 (1999), pp. 127–150.

130 דבורה בארון, "כעלה נידף", הערה 14 לעיל, עמ' 548.

131 שם, שם.

132 שם, עמ' 556.

הציוני (הארץ כמרחב גואל שבו ה"נס" האגדתי מתממש). אם הסיפור הציוני (הגברי) הוא סיפור של גאולה, שהופך יהודים "ישנים" ו"פגומים" ל"חדשים", מדוע שהוא לא יביא שינוי "נסי" גם למירל? אלא ש"כעלה נידף" מייצר היפוך מוחלט של המיתוס האגדי: בניגוד לחוה-רחל, אהבתה של מירל (לבוריק, בן האלמנה, "הגביר") לא תתממש. חגיגת האירוסים שתתרחש בסוף הסיפור לא תהיה של מירל, אלא של בוריק עם בת הפרדסן העשיר מהמושבה (בת המקום, זו שהמושבה היא הטריטוריה ה"טבעית" שלה). סיפור ההצלה האגדי, שהופך ניגודים לאקוויוולנטים, יקרוס: בוריק ה"גביר" יתחתן עם בת הפרדסן ה"גבירה", ולא עם מירל ה"שפחה". עבור מירל הארץ לא תביא גאולה וחיים, אלא דווקא חורבן ומוות.

אם כן, "כעלה נידף" הוא סיפור הקורא תיגר, גם אם בצורה מוסווית, על הנרטיב הציוני-הגברי הגואל, והוא גם סיפור על עלייה אחרת – לא חלוצית, לא ציונית, לא גברית. על אף שהסיפור מתרחש בארץ ישראל, נדמה כאמור כי באותה מידה הוא היה יכול להתרחש בעיירה היהודית בגולה. כבר בפתיחת הסיפור מסבירה הירקנית שמצאה למירל את משרתה בבית האלמנה (שבארץ) כי "הסדר והמנהגים בבית הם כאלה שבבית הסדובסקים שם, אצלנו".¹³³ זאת ועוד, "נציג" המקום החדש אינו גבר-חלוצי כי אם אישה-אלמנה, כאותן אלמנות המופיעות שוב ושוב בסיפורי העיירה של בארון – ואכן המוות הוא הדבר המקשר בין ה"כאן" הישראלי ובין ה"שם" העיירתי: "קו אחד נמתח ממחיצת האלמנות פה עד לבית-הפרברים הקטן שבקצה העירה [שם נשארה אמה האלמנה של מירל], והערירות מסביב הוחשה כאד הערפל שעל פני האין-סוף של ישימון הים".¹³⁴ העובדה שהסיפור מקביל בין המרחב הישראלי לזה הגלותי מערערת על סיפור העל הציוני, הקורא ל"שלילת הגלות" ומעמיד את הארץ כהיפוכה הגמור. בו בזמן היא מאפשרת "להסוות" את הסיפור לסיפור עיירתי, בדומה למרבית סיפוריה של בארון. וכך דווקא זיהויה כ"סופרת העיירה" הוא המאפשר לה לפרסם סיפור שכולו ערעור על הנרטיב הציוני (הגברי) ההגמוני, רגע אחרי קום המדינה.

מעניין לשים לב למורכבות הדואלית שבארון יוצקת בקונסטרוקט ה"מושבה". מצד אחד, המושבה מסמלת את היישוב החדש ובה גם מתעצב ה"חדש" – החתונה בין בוריק לבת הפרדסן מהמושבה (המנוגדת למירל, שמסמלת את עולם העיירה ה"ישן"). מצד אחר, גם המושבה אינה ניתנת לניתוק מוחלט מהגולה. בן לוייתה של מירל למסע, "האיש מהמושבה", אומנם משויך למושבה (ה"חדשה"), והוא אחראי על העלאתה של מירל לארץ, אך בו בזמן הוא מסמל (עבור מירל) את העיירה (ה"ישנה") ואת הכאב שבניתוק הכפוי בין ה"שם" וה"כאן". הנרטיב הציוני, המחייב את "שלילת הגולה", המספר על מעבר בין שני מצבים דיכוטומיים (בין גבר "ישן" ל"חדש", כמו גם בין "נערה-שפחה" ל"גבירה"), הוא נרטיב שקרי, ובפועל מתגלה הניתוק כבלתי אפשרי. לא רק "האיש מהמושבה" מגלם בתוכו את הדואליות של המושבה והעיירה: הפרדסן העשיר (מהמושבה) נדמה למירל "כאחד הסדובסקים";¹³⁵ בוריק ה"גביר", בן האלמנה, גם הוא

133 שם, עמ' 546.

134 שם, עמ' 547.

135 שם, עמ' 552.

בעצם "בא ממרחקים" ויש בו עדיין סממנים "נשיים" (גלותיים?) – "שרוולי כותנתו על זרועותיו החלקות, הנשיות, מופשלים";¹³⁶ והאלמנה, נציגת הארץ, לא מזכירה רק את אמה האלמנה של מירל שנשארה מאחור אלא גם את אלמנות העיירה הרבות שמאכלסות את סיפורי בארון. ה"עבר" הגלותי נוכח היטב, אם כן, ב"הווה" הציוני-ישראלי המעוצב בסיפור.

לאחר הגעתה לארץ ממירה מירל את ה"תכלית" של האם ב"מטרה" אחרת: להעלות לארץ גם את אמה. אלא שלא רק שאמה של מירל לא תזכה לעלות לארץ, כל סיפור העלייה הנשי מוצג כשונה לחלוטין מהנרטיב הלאומי-הגברי. מירל עולה לארץ מאונס, כדי למצוא בעל ("תכלית" שהיא בעצם ה"ייעוד" הנשי). בארץ היא משמשת שפחה בבית האלמנה (כשם שבעיירה שימשה שפחה בבית הסדובסקים), שיכולה רק לחלום על "נסיך" (בוריק) ועל השתייכות ל"מושבה" ההגמונית. חיי-נשים אלו מתקיימים בארץ החדשה כשם שהתקיימו בעיירה הישנה. הנרטיב הלאומי יכול (אולי) להביא גאולה לסובייקט הגברי (בוריק, בן האלמנה השב לארץ מן המרחקים, מתאחד עם אמו הגוססת, שכמו קמה לתחייה בזכותו – חסד שמירל ואמה לא יזכו בו – וגם מתחתן עם בת הפרדסן העשיר מהמושבה), אך אין הוא יכול להביא גאולה לסובייקט הנשי.

מירל מבינה כי הן ה"תכלית" המקורית והן ה"מטרה" החדשה לא יצליחו להתממש, והיא מחליטה להתאבד בעזרת סכין הגילוח של בוריק. ההופעה הראשונה של הסכין היא תמימה – מירל נחתכת ממנה במקרה, וכשבבוריק מגיע לחבוש את הפצע מזומנת לשניים סצנה אינטימית. הופעתה החוזרת של הסצנה בסוף הסיפור תהיה תמונת מראה לסצנה התמימה-הרומנטית: כעת, לאחר שמירל מגלה כי בוריק נסע להתחתן עם בת הפרדסן, היא תיקח במכוון את הסכין, תאתר את "הצלקת בידה שנפגעה לפני איזה זמן" ותחתוך בה עד "המקום אשר החתך בו, נאמר לה, יש בו משום סכנה. והכאב הברור, המפכח, שנגרם לה בכך, בא על הראשון, האטום והמהמם, הלם אותו וסתרו".¹³⁷ הכאב "המפכח", השונה מקודמו "האטום", מציין את התפכחותה של מירל מכל האשליות: מן הקשר בינה ובין בוריק, שיממש את ה"תכלית"; מעלייה עתידית של אמה לארץ (שתשיג את ה"מטרה"); ומהארץ החדשה כאתר של גאולה. אם קודם הגיע בוריק לחבוש את ידה הפצועה, וסימן אולי את אפשרות הקשר ביניהם, הרי שכעת משתמשת מירל בלבנים "אשר אמה נתנה לה בשביל היום שבו 'יאיר לה מזלה'"¹³⁸ כדי לכסות בהם את ידה המדממת – הדהוד נוסף של אותו "פצע פתוח" מלנכולי? – ומעניקה להם משמעות אירונית-גרוטסקית.

למרות שלא "האיר לה מזלה", מירל כן זוכה לאיזו "הארה", ולכן דווקא רגע הקריסה הזה הוא גם הרגע שבו היא מוצאת, סוף סוף, איזון: "כמו בכפות מאזנים היה זה, אשר כנגד המשא המכריע באחת, הונח בשניה אחר, שהוא שווה לו בכבדו – ובכך נתהווה בה שוב שיווי-משקל".¹³⁹ מטפורת העלה הנידף, שמלווה את מירל מאז מסעה לארץ באונייה ("הבחורים על הסיפון נתקבצו יחד ושרו, והיא פה יושבה בודדה ומנותקת לעולם, כקרע של

136 שם, עמ' 553.

137 שם, עמ' 558.

138 שם, שם.

139 שם, שם.

חוט, או הנה כך – תפשה בידה את העלה שנפל ברגע זה מלמעלה – כעלה שנשר מעץ", ¹⁴⁰ הופכת כעת לממשית. כיוון שמירל יודעת ש"המות [...] רק הוא אשר יפריד לנצח", ¹⁴¹ היא בוחרת בו כדי לייצר את הניתוק שבחייה לא הצליחה לעשות. דווקא בארץ, שבה הייתה אמורה "להכות שורשים", מרגישה מירל "כעלה נידף". ניתוקה האלים מהעיירה מתגלה כבלתי אפשרי, ניתוק מלנכולי שמנכיח שוב ושוב את שאבד, שפוצע ושממית אותה. סצנה אחת, המתרחשת מעט לפני מעשה ההתאבדות, כמו מציבה את המלנכוליה של מירל ממש בחזיתה. בסצנה זו מסופר כי יום אחד, כאשר נזכרה מירל באמה ובעיירתה, "הוצף פתאום לבה שכול". ¹⁴² בוריק, בתגובה, מבקש לשמחה: הוא שר לה שירים מבדחים "ששמע אי-שם בכרכים שמעבר לים" ואף "הניח לפניו ספר של תמונות מאיזו ארצות רחוקות". ¹⁴³ הוא גם גוחן עליה ומבקש להתבונן בצלקת שלה שבאה מפגיעת הסכין שלו. מירל, בתגובה, חשה כי "שיווי-המשקל אבד לה". ¹⁴⁴ היא מאבדת את שיווי המשקל כיוון שהיא מיטלטלת בין שני עולמות – עולם העיירה ה"ישן" והעולם הציוני ה"חדש" – כמו גם בין מיתוס רומנטי-לאומי ובין מציאות מצלקת של עגבנות ארוטית שלא תוביל לגאולה. תמונות הארצות הרחוקות, המטפוריות לעיירה, מתחלפות בצלקת הממשית, המטונימית למציאות הישראלית הממיתה, והמעבר הזה הוא אלים והרסני. בוריק אינו מסוגל להבין כמובן שניסיונו לפייסה באמצעות שירים ותמונות מחיי העיירה אינו אפשרי, שכן זהו מוקד המלנכוליה של מירל.

התאבדותה של מירל יוצרת "סגירת מעגל" מהופכת, טרגית, ל"מסע הגאולה" הכושל שלה לארץ. הסצנה "משכפלת" את סצנת נסיעתה באונייה, שפתחה את המסע הזה, ומהדהדת שוב את מטפורת העלה הנידף, שתהפוך כעת לממשית. בשונה מן הסצנה הראשונה, שבה הבינה שעליה "להתאפק" והתייחדותה אפשרה לה פורקן פרטי, בסצנה הסופית מתאבדת מירל במרחב הציבורי – על הספסל – והופכת למיצג מדמם של מוות בתוך עולם שאמור לייצר דווקא חיים. האיפוק, העמדת הפנים, ההמתנה ליום שבו "יאיר לה מזלה", אשליית ה"תכלית" ה"מטרה" הגאולה – כל אלה קורסים כעת. עם זאת, ההתאבדות הפומבית אינה הסצנה שחותמת את הסיפור – כעת מגיעה התגובה למעשה. אומנם מסופר כי "לזמן-מה קמה מהומה בחצר", אך מיד לאחר מכן מפונה גופתה:

ועם צאת השמש שררו כבר פה שוב שקט וסדר, כרגיל. ורק ליד הצפצפה, בחול, הצהיר באודם דוקר כתם גדול של דם, זה אשר האלוהים, כאשר הוא נשפך לראשונה על האדמה, שמע שעולה ממנו קול צעקה, ואז יצא אחד הדיירים מהקומה הראשונה וכיסה אותו. ¹⁴⁵

140 שם, עמ' 549. ושוב מעניין לשים לב להיבט המגדרי: הבחורים על הסיפון שרים, שכן עבורם טומן המסע אופציה ממשית לגאולה; ואילו מירל מנותקת מהקולקטיב (הגברי), שכן עבורה המסע הזה הוא מסע אחר לגמרי – כפוי, אכזרי, מנתק, מחריב.

141 שם, שם.

142 שם, עמ' 556.

143 שם, שם.

144 שם, שם.

145 שם, עמ' 558.

לכאורה, ניתן למצוא פה את אותה מחזוריות בארונית של מוות וחיים, של הפרעת השגרה והחזרה לשגרה – המוות מייצר טלטלה זמנית אך במהרה הכול חוזר למסלולו. אלא שגם אם הסיפור מתרחק לכאורה בסיומו מהמוות הזועק, "קול [ה] צעקה" העולה ממנו אינו נעלם באמת.

חנה נוה וצלה אברמוביץ רטנר הציעו בספרן, הבוחן כמה מסיפוריה המכונסים של בארון, לא ללכת שבי אחרי סצנות המציגות סוף מפויס, שמגיעות בסיומם של סיפורים המוקדשים לפירוט דיכוין, סבלן והדרתן של נשים. הן כותבות כי "קריאה חתרנית בהם [בסיפורים הללו] מדיחה את הסוף הטוב למקומה של הערת שוליים צוננת, ומותירה את הביקורת [...] בעיצומה".¹⁴⁶ גם על סוף הסיפור "כעלה נידף" אפשר לחשוב בהקשר זה, ולהבין כי הסתרתו של כתם הדם וסילוק הגופה ("ה"בזויים"), וכן השיבה המהירה לשגרה, אינם מייצרים השלמה אמיתית ו"מפויסת" עם סדר העולם הקבוע, אלא מבקשים בדיוק את הדבר ההפוך – דבר המתחדד גם הודות לרמיזה לסיפור קין והבל.¹⁴⁷ הנרטיב הלאומי-ההגמוני מבקש לסלק את כל מה שעלול לאיים על הסדר המדומיין שהוא מנסה לייצר. סיפורה של בארון, לעומת זאת, מבקש לזעוק את זעקתו המושקת של הדם הנשי, הבזוי.

כאמור, רבים מסיפוריה המכונסים של בארון מסתיימים בסוף טוב – לא רק "מאופק" כבסיפור "כעלה נידף", אלא אף נסי ו"אגדתי". על הצרימה שזיהו נוה ואברמוביץ רטנר בסיומי סיפורים אלו (ולמשל סיפורים כגון "משפחה", "פראדל", "דרך קוצים" ואחרים) – הנדמים כמו זרים ו"אחרים" ביחס לעלילות המפורטות, עמוסות הכאבים והאסונות, שקדמו להם – אפשר לחשוב גם בהקשר של האינקורפורציה המלנכולית, שבה נשמרת אחרותו של האובייקט האבוד ש"נבלע" ב"אני": אם, כפי שתואר קודם, המחאה הגלויה והממד החתרני שאפיינו את הסיפורים המוקדמים לא נעלמו מאלו המאוחרים, אלא שולבו בהם באופן מורכב ומתוחכם ותוכניהם ועולמותיהם של סיפורי בארון המוקדמים "נבלעו" בסיפוריה המאוחרים ולא נגזזו לחלוטין, הרי ש"בליעה" זו – שאינה מייצרת מיזוג הרמוני ומוחלט אלא שומרת את ה"אחר" באחרותו – מתבטאת, אולי, גם באותה תחושת "אחרות" זרות שהסופים ה"טובים" הללו מקנים לסיפוריהם.

בעוד שבסיפורים הקודמים שהוצגו אומץ המוות המטפורי – המתחזה לעתים ל"גזרת גורל" – כדי לאפשר לגיבורות של בארון לברוא את עצמן מחדש כסובייקט חי ואקטיבי, הרי שההתאבדות בסיפורי בארון מסמלת את הדבר ההפוך ומציגה בחירה אקטיבית במוות. שני האופנים השונים, מכל מקום, פורמים את חוקיות העל המחזורית והאוניברסלית ביצירת בארון, שלפיה האסונות מתחלפים בנחמות והמוות – בלידות (וכדברי דן מירון: "בסופו של דבר מתחברות הפורענות והנחמה לריתמוס קיומי אחיד,

¹⁴⁶ נוה ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 262.

¹⁴⁷ בארון מהדהדת את הפסוק "מה עשית? קול דמי אחיך צועקים אלי מן-האדמה" (בראשית ד, 10), שאותו אמר ה' לקין לאחר שרצח את הבל אחיו. בניגוד למוות ההוא, שזעזע אפילו את אלוהים, מותה (הרצח העצמי) של מירל יוצר אומנם מהומה "לזמן-מה", אך מיד מסולק, מטפורית וליטראלית, מהעולם הממשי. בניגוד לקול דמו של הבל ש"צעק מן האדמה", את קולו הזועק של דמה של מירל איש אינו מעוניין לשמוע. ובניגוד לדמו של הבל, שנשאר ספוג באדמה וגרם לכך שהיא לא תצמיח שום יבול, דמה של מירל מסולק ממנה, והיא נדמית כאילו לא אירע בה דבר.

שהוא גם ריתמוס הלידה והמיתה").¹⁴⁸ לא רק שמונחי ה"אסון" וה"נחמה" מיטשטשים אצל בארון (המוות, לעתים, הוא ה"נחמה" – נחמת הגיבורים שביקשו מפלט מחיי-מוות, מחיי אסון ופורענות), אלא שהשליטה מוחזרת לסובייקט, ה"מאמץ" את המוות ובוחר בו – כדי לברוא את עצמו מחדש או כדי להתאבד. ובשני המקרים – קריאת הסיפורים מתוך התבוננות במקומו המרכזי והמורכב של המוות תאפשר להציע, כאמור, פרשנות נוספת ואחרת, כזו המעמידה במרכז את ההיבטים הפמיניסטיים, המגדריים והלאומיים בסיפורים ואת הסירוב של גיבורי בארון להיכנע לחיי-מוות, לתכתיבים פטריארכליים ולנישול עמדת הסובייקט שלהם.

ברשימתה על דבורה בארון כתבה רחל כצנלסון-שזר:

מה שונה היא ראייתה של דבורה בארון את החידוש שחידשה לנו השיבה למולדת מראייתנו שלנו – אנשי העליות הראשונות! עלייתנו היתה מרד, ניתקנו קשרים עם הקרובים ביותר והקרוב ביותר – כמעט תמיד ניתוק אכזרי, ראינו את יעודנו בשכחת העבר, כי "עלינו להיולד מחדש". לא כך נבנית הארץ אצל דבורה בארון, גם היא בת העליה השניה.¹⁴⁹

אכן, לא כך נבנית הארץ אצל בארון ולא זו הפואטיקה שהיא מעמידה. בארון אינה מעוניינת להתכחש לעבר הגלותי ולעיירה ה"מתה". הפואטיקה המלנכולית שלה מביאה שוב ושוב את העבר אל ההווה – את העיירה אל היישוב הציוני, את התמות החתרניות של הסיפורים המוקדמים הגנוזים אל הסיפורים המאוחרים ה"מפויסים" והקנוניים, את המוות אל לב החיים – ומסרבת להעמיד גבול מפריד ביניהם.

אוניברסיטת תל אביב

¹⁴⁸ מירון, כיוון אורות, הערה 15 לעיל, עמ' 388.

¹⁴⁹ רחל כצנלסון-שזר, על אדמת העברית: מסות ורשימות, עם עובד: תל אביב, 1966, עמ' 127.