

‘שלום, אני נוסעת’: מסעותיהן של הגיבורות בסיפורה של דבורה בארון

גוני בן-ישראל קסוטו

תקציר

למושג ‘מסע’ ישנן שתי משמעויות רווחות: משמעות מילולית – תנועה פיזית במרחב הגאוגרפי, ומשמעות מושאלת – שינוי במרחב הנפשי. זה מכבר הצביעה ביקורת הספרות על כך שהמסע במשמעותו הראשונה, ‘מסע החוצה’, שכיח יותר בעלילות שבמרכזן גברים. המסע הנשי הוא לרוב מסע במשמעותו המושאלת, ‘מסע פנימה’. הסיפורת של דבורה בארון (1887–1956), הסופרת העבריייה הראשונה שזכתה להכרה ולהערכה מצידו של הממסד הספרותי העברי, עשירה בסיפורי מסע. ישנם בה סיפורי ‘מסע פנימה’, במרחב הנפשי, ולצידם, ובניגוד למגמה שזיהה המחקר הפמיניסטי כאופיינית לספרות נשים, קיימים גם סיפורי ‘מסע החוצה’, מסע במרחב הפיזי. במובנים רבים נתפס קורפוס יצירתה של בארון כספרות נשית קלאסית. להלן אבקש להאיר דווקא פן אחר ביצירתה של בארון, פן ‘גברי’, המסע במרחב הפיזי. מסעותיהן של הגיבורות הברוניות במרחב הפיזי נחלקים לשני סוגים: מרביתם מסתיימים בכישלון שאחריו מוות או חיים משמימים, מיעוטם מסתיימים בכי טוב, בכך שהגיבורה מבטיחה לעצמה חיים טובים יותר מאלו שהיו לה טרם היציאה לדרך. מדוע נדונו מסעות מסוימים לכישלון ולעומתם מסעות אחרים דווקא מצליחים? במאמר אבקש להשיב על שאלה זו תוך ניתוח המסעות של הגיבורות הברוניות והצגת מאפייניי המסע שכשל ומאפייניי המסע שצלח.

מילות מפתח:

דבורה בארון, ספרות נשים, סיפורי מסע, מסע החוצה, מסע פנימה.

מבוא

דבורה בארון (1887, רוסיה הלבנה – 1956, תל אביב), היא הסופרת העבריייה הראשונה שזכתה להכרה ולהערכה מצידו של הממסד הספרותי העברי.¹ ‘הכל מכירים בדבורה בארון’, קובעת יפה ברלוביץ,² היא נחשבת ‘לסופרת הקאנונית בהא הידיעה של הספרות העברית החדשה’, מציינת אורלי לובין.³

לציטוט (מדעי הרוח) – ג’ בן-ישראל קסוטו, ‘שלום, אני נוסעת’: מסעותיהן של הגיבורות בסיפורה של דבורה בארון, חמדעת, יד (תשפ"ב).

פרטי המחברת:

ד"ר גוני בן-ישראל קסוטו,

המכללה האקדמית לחינוך אורנים, החוג לספרות ומבע יצירתי והאקדמית גורדון, המכללה האקדמית לחינוך, החוג לספרות.

דוא"ל: gonibenis@gmail.com

¹ חשוב להדגיש: בארון היא הסופרת הראשונה שזכתה להכרת הממסד הספרותי, אך אינה הסופרת העבריייה הראשונה או היחידה בתקופתה. כפי שמראות טובה כהן ויפה ברלוביץ, עוד לפני בארון, וגם בזמנה, כתבו סופרות עבריות נוספות. ראו: T. Cohen, ‘The Maskilot: Feminine or Feminist Writing?’, *Polin*, 18, pp. 57-86.

² כהן ויפה ברלוביץ, קול עלמה עבריייה: כתבי נשים משכילות במאה התשע-עשרה, תל אביב 2006. י’ ברלוביץ (עורכת), סיפורי נשים בנות העליה הראשונה, תל אביב 1984. י’ ברלוביץ, (עורכת), שאני אדם ואדמה: סיפורי נשים עד קום המדינה, תל אביב 2003.

³ ברלוביץ, (שם) 2003 עמ' 9.

³ א’ לובין, אשה קוראת אשה, חיפה 2003, עמ' 116.

לשיטתו של גרשון שקד דיוקנאותיהם של הגיבורים בסיפורה של בארון הם שמקנים לסיפורת זו את ייחודה. שקד מצביע על המאפיין המרכזי של הגיבור הבארוני – הייסורים.⁴ הוא מזהה בסיפורי 'פרשיות',⁵ הקובץ המרכזי ביצירתה של בארון, גיבורים משני סוגים: גיבור המתגבר על הקשיים וזוכה בגאולה וגיבור שדרך הייסורים מסיימת עבורו בכי רע.⁶

הגיבור בסיפורת הבארונית הוא על פי רוב גיבורה; האישה היהודייה על עולמה הייחודי – מצוקותיה, קשייה וגבורתה, היא שעומדת במרכז יצירתה של בארון. במאמר זה אבקש אפוא להצביע על גיבורות בארוניות משני סוגים: הגיבורה למודת הייסורים שסופה בכי רע, והגיבורה שיודעת בחייה ייסורים רבים, אך בסופו של דבר זוכה בנחמה.

המשותף לסיפורים שיידונו להלן, פרט לכך שבמרכזם אישה למודת סבל, הוא שבכולם יוצאת הגיבורה לסוג מסוים של מסע, מסע במרחב הפיזי ו/או במרחב המנטלי.

המסע בספרות נשים

את ספרה העוסק בסיפורי מסע בספרות העברית פותחת חנה נה בהבחנה בין שתי המשמעויות הרווחות של המושג 'מסע': משמעות מילולית – תנועה פיזית במרחב הגאוגרפי, ומשמעות מושאלת – שינוי במרחב הנפשי.⁷

המסע במשמעותו הראשונה שכיח יותר בעלילות שבמרכזן גברים. נה מדגישה את העובדה כי הנוסעים הגדולים והמוכרים בהיסטוריה ובספרות הם גברים.⁸ להם בלבד שמורה הזכות לצאת למסע, 'להם חירות התנועה, לגיטימיות ההימצאות במקומות ציבוריים ו'זרים' והאמצעים לביצוע המסע'.⁹ זכות זו נשללה מנשים. במשך מאות שנים הוגבלה אפשרות התנועה שלהן בטריטוריות המסומנות כגבריות – רחובות ומקומות ציבוריים.¹⁰

המסע הנשי הוא לרוב מסע במשמעותו המושאלת – שינוי פנימי. עורכות הקובץ 'המסע פנימה', קובץ שעניינו רומן החניכה הנשי, מציינות כי בניגוד לרומן החניכה הגברי, שמגיע לשיאו עם השתלבותו של הגיבור בחברה לאחר שהשלים את מסעותיו במרחב החיצוני והנפשי, מכונן רומן החניכה הנשי התכנסות של הגיבורה פנימה; מסע בתוככי הנפש ולא מסע במרחב.¹¹

⁴ ג' שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, כרך א', תל אביב 1978, עמ' 456.
⁵ ד' בארון, פרשיות, ירושלים 1951. פרט לסיפור 'בצרו החיים' כל הסיפורים הנדונים במאמר זה מופיעים בפרשיות.

⁶ שקד, (לעיל הערה 4), עמ' 458.

⁷ ח' נה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, תל אביב 2002, עמ' 7.

⁸ ברשימת מגלי הארצות אין ולו אישה אחת. הנוסעים הגדולים בספרות הם כולם גברים: אברהם ויעקב, אודיסאוס, גוליבר, רובינזון קרוזו ועוד.

⁹ נה, (לעיל הערה 7), עמ' 13–14.

¹⁰ T. T. Minh-ha, 'Other Myself/My Other Self', George Robertson and other (eds), *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, London 1994, p.15.

¹¹ E. Abel, M. Hirsch and E. Langland (eds), *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Hanover and London 1983. שמו של הקובץ מתכתב עם שם ספרה של וירג'יניה וולף *The Voyage Out* (1915). זהו רומן חניכה המסתיים ב'ח Voyage של הגיבורה אשר שוקעת בהזיה חולנית וכך מוצאת את מותה.

במחקרה על ספרות מסעות מגיעה מרי לואיז פראת למסקנה דומה. לטענתה של פראת אצל הנוסעות, בניגוד לנוסעים, המסע במרחב, הגילוי מחדש של הטריטוריה, חופף למסע פנימי – גילוי מחדש של האני. ראו:

M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York 1992, pp. 168-169.

גם כאשר נשים כבר יוצאות למסע של ממש במרחב, ניכרים הבדלים מהותיים בין מסעותיהן ובין מסעות הגברים: המסע הגברי מתאפיין בנטייה לשמר את הזהות המקורית ובאימוץ מועט, אם בכלל, של אלמנטים מקומיים, ואילו המסע הנשי מתאפיין בטרנספורמציה עמוקה שעוברת הנוסעת. זאת בשל נכונותה להשתלב, לאמץ ולהפנים את ערכיו של המקום האחר. בסיכומו של דבר, קובעת נוה, טופוס המסע הגברי עומד על הפצת הדומות הביתית במרחבים של שונות ואחרות, ולעומתו טופוס המסע הנשי עומד על הפנמת השונות אל תוך הביתיות.¹²

מרי לואיז פראט (Pratt) עומדת על ההבדלים שבין הנוסע לנוסעת בסיפורי מסע.¹³ הנוסע הגבר הוא זה שעניו האימפריאליות מתבוננות ומשתלטות, פראט מכנה אותו 'חלוץ קפיטליסטי' (capitalist vanguard). מי שסיפורו הוא למעשה נרטיב לינארי של כיבוש. בניגוד לו, סיפורה של הנוסעת, אותה מכנה פראט 'חוקרת חברתית' (social exploratresses), נע בצורה מעגלית סביב מקומות מגורים שמהם הגיבורה יוצאת לדרכה ואליהם היא שבה. עבור 'החלוץ' המסע הוא חיפוש (quest) אחר הישגים, חיפוש הניזון מפנטזיות על טרנספורמציה ושליטה. עבור 'החוקרת' המסע הוא חיפוש אחר הגשמה עצמית ומימוש פנטזיה של הרמוניה חברתית.

המחקר כבר הצביע על הדומיננטיות של ז'אנר סיפורי המסע ביצירתה של בארון.¹⁴ ישנם בסיפורת הבראונית סיפורי 'מסע פנימה', במרחב הנפשי, ולצידם, ובניגוד למגמה שזיהה המחקר הפמיניסטי כאופיינית לספרות נשים, קיימים גם סיפורי 'מסע החוצה', מסע במרחב הפיזי.

במובנים רבים נתפס קורפוס היצירה של בארון כספרות נשית קלאסית. זאת בעיקר בשל הסגנון הלירי-אימפרסיוניסטי שבו כתבה, סגנון ההולם את מאפייניה של הכתיבה הנשית כפי שתפסו אותם נותני הטון של התחייה העברית.¹⁵ להלן אבקש להאיר דווקא פן אחר ביצירתה של בארון, פן 'גברי', המסע במרחב הפיזי.¹⁶

'זה שכה טוב היה ומבטיח בתחילתו, ושכזב כל כך באחריתו': מסע שנכשל

במאמר העוסק במוטיב המסע בסיפורה של בארון קובע בן-עמי פיינגולד כי בסיפורת זו, תמיד ובכל מקרה, נידון המסע להסתיים בכישלון.¹⁷ לעיתים מדובר בכישלון שאחריו נמשכים חיים משמימים, ולעיתים זהו כישלון שמוביל למוות.

תבנית היסוד לכל אותם מסעות כושלים מצויה בסיפור 'מסע'.¹⁸ בסיפור זה מתארת המספרת את שאירע לה כילדה בעת חופשת הקיץ אצל דודתה. עיקר הסיפור הוא ניסיונותיה לעבור על פני הנהר הקפוא לגדה השנייה, שם נמצאת האחוזה הקסומה על שערה הנעול. שעת חסד היא כאשר נפתח השער והילדה עולה על אחד מגלידי הקרח במטרה להפליג על גבו לעבר היעד הנכסף. אלא שהמסע נכשל, סופו בלעג ובנזיפות. רק הדודה מבינה, 'כי היא, בחכמת לבה ידעה ... כי בעצם הלא היה זה מצדי מעשה נועז, ניסיון

¹² נוה (לעיל, הערה 7), עמ' 287.

¹³ פראט (לעיל הערה 11).

¹⁴ כך למשל קובעת נורית גוברין כי סיפור מסע 'הוא אחת הדרכים המובהקות של דבורה בארון לחידוש הראייה ולריענונה, להסתכלות על המציאות הידועה והמוכרת בעיניים חדשות.' נ' גוברין, המחצית הראשונה: דבורה בארון – חייה ויצירתה תרמ"ח-תרפ"ג, ירושלים 1988, עמ' 168.

¹⁵ י' פלדמן, ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב 2002, עמ' 40.

¹⁶ בחקר ספרות הנשים העברית זוהה המסע הגברי, המסע במרחב, כתמה שכיחה ביצירתה של לאה גולדברג. ראו: ח' שחם, 'קרן, מסע ומרחב לימינלי' – על סמל אוניברסלי ותהליכי חניכה ביצירות לאה גולדברג, ביקורת ופרשנות, 45 (תשע"ז), עמ' 197–229. כפי שאראה להלן, בארון קדמה לגולדברג בהצגתה של גיבורה ספרותית הנוסעת במרחב.

¹⁷ ב' פיינגולד, 'יום אחד של רמי ומוטיב-המסע בסיפורה של דבורה בארון', מאזניים, 50, 1980, עמ' 399–404.

¹⁸ נורית גוברין מצביעה על כך שכבר בסיפור המוקדם 'קרובה רחוקה' (פורסם ב-1909 בעתון הילדים הפרחים) מופיע בהרחבה מוטיב המסע המסתיים בכישלון. ראו: גוברין (לעיל הערה 14).

לעבור מעולם עכור לאחר שהוא יותר טוב' (201). ניסיון נועז לפרוץ את הגבולות ולגעת בחלום, ניסיון שנכשל ודן את הגיבורה לחיים שלמים ב'עולם עכור' בלבד.

ב'בית קיץ' מתוארת שהותה של הילדה חנה עם אימה ואביה החולה בבית הקיץ שביערות יוטקה. האירוע המכונן מתרחש כאשר באחד הימים מאחר נער האופים לבוא וחנה נשלחת על ידי אימה לקנות לחם: 'היא הלכה ועברה איפוא את הגשר, וגם באה למבואי העיירה, אבל לבית האופים לא הגיעה כי שקעה בתוך החול' (209). כמו בסיוט היא מנסה להתקדם, אך ללא הצלחה. כפי שמציינת המספרת, אירוע זה הופך לה לסמל לכל מטרותיה בחיים 'אשר עם כל השאיפה-חתיירה אליהן נשאר כמעט תמיד ממנה והלאה' (209). סמל לכישלונם של כל מסעותיה העתידיים.

הסיפור 'בר-אוז' נפתח כאשר הגיבורה המספרת עומדת לעזוב את הבית כדי לצאת ללימודים בעיר הפלך. לפני עזיבתה את הבית מפטמת אימה בר-אוז כדי להכין לה ממנו צידה ראוייה. ביום שבו היא אמורה לנסוע מפתיע הבר-אוז את כולם, פורש כנפיים ונמלט. מצד אחד, מסמלת הימלטותו את הערגה לצאת ולהשתחרר מכבלי הזמן והמקום, מצד שני היא בבחינת משאלה שנגזזה. המספרת, בניגוד לבר-אוז, איננה מצליחה לפרוש כנפיים. היא יוצאת לעיר הגדולה וחווה בה בעיקר ניכור וזרות, 'זרה וחדשה בשבילי'. אחר, חדש וזר, נראה לי פה גם השלג' (296). וכך, בסופו של דבר, באה התפכחות כואבת: 'תמו-נסו החלומות בפני אור המציאות' (297). הבר-אוז, בדומה לשקיעה בחול ב'בית קיץ', הופך סמל לכל משאות הנפש שטופחו ונכזבו.

במקרה זה המסע לעיר הגדולה, 'זה שכה טוב היה ומבטיח בתחילתו' (297), מסתיים בלא כלום, בשיבתה של הגיבורה לעיירת הולדתה הקודרת. 'כאן' – בבית, בסביבה המוכרת, כמו 'שם' – בעיר הזרה והמוכרת, מלוות את המספרת תחושות של כליאות ועצב בלתי נגמר. אומנם עיקרו של הסיפור אינו בשהותה של המספרת בעיר הגדולה, ובכל זאת אפשר להצביע בו על אלמנטים המופיעים גם בסיפורי מסע נוספים של בארון – תחושת השבי המלווה את הגיבורה בכל מקום והטופוס הגברי של המסע, חוסר הרצון והיכולת להשתלב בסביבה החדשה.

במובן כלשהו מרמזים הסיפורים הללו על כישלון שהוא מעבר לכישלון המסע הספציפי שתואר בטקסט. מסע זה נתפס כמטונימיה למסע הגדול ביותר – החיים עצמם. נדמה כי כישלון ההפלגה על גליד הקרח ב'מסע', בדומה לשקיעה בחול ב'בית קיץ' ולניכור שחשה מספרת 'בר-אוז' בעיר הגדולה, מרמזים על עתידה של הגיבורה, עתיד שאיננו צופן בחובו טובות. היא לא תצליח לפרוץ את חומות הכלא שלה, להגיע לגן העדן הנכסף (כמו דיירי האחוזת), לפרוש כנפיים (כמו הבר-אוז) ולממש את שאיפותיה. דומה שלנצח תישאר אותה הילדה הקטנה ששקעה בחול.

התחושה הדטרמיניסטית – הגורל הרע מוכתב מראש, ולנצח לא תתאפשר פריצה אל מחוץ למעגל הסבל – חוזרת על עצמה באמירות מפורשות בסיפורים שונים. כך כאמור מפרשת המספרת הבוגרת את אפיזודת השקיעה בחול שאירעה לה בילדותה, וכך גם בסיפור 'היום הראשון' שבו מתבוננת המספרת המבוגרת באירועי 'יומה הראשון' עלי אדמות. כבמטה קסם הניגון שמזמר אביה מרים את המסך מעל עתידה, היא מציצה ומגלה כי הוא 'אפור כולו וקודר, ללא מעבר ומוצא' (252).

במקומות אחרים מייחסת המספרת לאימה את הקביעה הנחרצת בנוגע לעתידה המר. כך ב'בית קיץ', כאשר האם שולחת את חנה לחגיגה שמתקיימת מחוץ לאחוזתה, מפרשת המספרת את תת-הטקסט של הדברים: 'הן לך עצמך לא נכונה שמחה בחיים. תלכי איפוא ותיהני מזו של האחרים' (212). המשפט החותם את הסיפור – 'וחנה, כפי שנבא לה, לא ידעה עוד מאז באמת כל שמחה' (שם), מעצים עוד יותר את תחושת חוסר האונים. דברים דומים אנו שומעים גם ב'מצולה' – האם מבקשת מחנה להוציא לחם לפטקה היתום כיוון שהיא חומלת עליו, 'וניכר היה, כי ביחד עם הגורל שלו, של היתום, מבכה היא כבר גם את זה של בתה חנה בעתיד' (285).

בסיפור 'מתמיד' מוצגת מערכת היחסים הבעייתית שבין היהודים לגויים בעיירתה של הגיבורה חנה. הוא נפתח בהכרזה כי 'בראשית היה פחד' (426), שוב ושוב טובחים הגויים ביהודים ואין מוצא ממעגל דמים זה. גם כאשר חנה כבר מבוגרת וזה מכבר עזבה את עיירתה ויצאה להתהלך בארצות הנכר, אין היא מוצאת לעצמה מרגוע. אותו הפחד של ראשית חייה מלווה אותה גם בהמשכם, והיא 'ידעה כי אין עוד מפלט וכי פה, על אדמת הזרים תדביק אותה הרעה' (436).

סיפורי המסע שהוצגו לעיל סופם בכישלון, כישלון שמצביע על עתיד חסר תקווה, עתיד רצוף כישלונות נוספים ומפחי נפש. ובכל זאת בכל הסיפורים הללו, על אף כישלוננו של המסע ולמרות הקשיים – הכליאות, הניכור, העדר התקווה – נאחזות הגיבורות בחיים.

'הלכה... ולא שבה עוד': מסע שסופו מוות

ישנם בסיפורת הבארונות גם סיפורים שבמרכזם מסע שסופו הוא הסוף המוחלט ביותר – המוות. מירל ('הלבן'), קרן האור היחידה בעולמו הקודר של אביה, הולכת עם חברותיה להתרחץ בנהר 'ולא שבה עוד' (219), מתה בטביעה. הכלה הצעירה והיפה ב'חלומות' עולה לאחר חתונתה לרכבת ולמחרת מתקבלת הבשורה הרעה: 'רכבת הנוסעים היא שירדה אמש מעל מהפסים ובה נהרגה הכלה' (62).

מירל, גיבורת 'כעלה נידף', נדחפת על ידי אימה לעלות לארץ ישראל בשל חששה כי בעיירה המתרוקנת והולכת מבחורים לא ימצא לה חתן. בארץ ישראל מתכנסת מירל בעצמה, שוקעת בגעגועים לאימה, ובסופו של דבר חותכת את ורידיה בסכין הגילוח של אהובה לאחר שמתברר לה כי התארס לאחרת.

שפרה, גיבורת הסיפור שנושא את שמה, היא אישה צעירה ולמודת סבל. לאחר מות בעלה האהוב היא שבה לבית אימה עם שני ילדיה הקטנים. עד מהרה, עקב המצוקה הכלכלית, שפרה נאלצת לעזוב את בית האם ולצאת לעבוד כמינקת באחוזה. הגעגועים העזים לבית, ובעיקר לתינוק הרך, מכריעים את שפרה. היא נכשלת בתפקידה ומגורשת בבושת פנים. וכך, מבלי לתת את הדעת למרחק ולקור המקפיא, היא יוצאת מן האחוזה ופניה הביתה. במרחק לא גדול מן העיירה יושבת שפרה לנוח ונופלת לתוך תרדמה שממנה לא תקום עוד. שפרה אינה מצליחה לשוב לביתה, לפנינו עוד מסע שנכשל.

פיינגולד מונה שורה של תכונות המשותפות לכל הגיבורים הבארונים שמסעם נכשל: עדינות, רוך, נטייה להסתגרות ולהתבודדות ומה שהוא מכנה 'יופי בהיר'.¹⁹ שפרה, מירל בת הלבן, הכלה הצעירה ב'חלומות', נחמה בתה של גיבורת 'בצורר החיים' ונעמי שכנתה, לכולן אותו מראה עדין, בהיר, שברירי; כולן יוצאות למסע שסופו במוות.²⁰

החולשה המאפיינת את הגיבורה הבארונות שמסעה נכשל, התחושה כי גיבורה זו הרימה ידיים וויתרה על האפשרות לחיים טובים יותר עבורה, באה לידי ביטוי לא רק במראה הבהיר אלא גם (ובעיקר) בכך שנגלות אצלה אותן התכונות שהמחקר הפמיניסטי זיהה כאופייניות לגיבורה הספרותית: פסיביות, התכנסות פנימה והצטמצמות עד כדי ביטול עצמי.²¹ תכונות אלו אופייניות לגיבורות שנשארות בחיים והן מתבלטות ביתר שאת בסיפורים המסתיימים במוות.

גיבורת 'בר-אוז' שבה לבית ילדותה ממסעה לעיר הגדולה והיא כבויה ומובסת. הקדרות והמועקה הספוגים בקירות הבית מפעפעים לנשמתה של הגיבורה, סוגרים עליה כמו החושך היורד. השורה

¹⁹ פיינגולד (לעיל הערה 17), עמ' 401–402. גם נורית גוברין מדברת על 'הדמות הרכה והעדינה, הבלונדינית המתולתלת, בעלת עיני-התכלת, שהופעתה בסיפורים... תהיה מלווה תמיד באסון'. ראו: גוברין (לעיל הערה 14).

²⁰ פרט לנחמה שמתה ממחלה בגיל שמונה עשרה. מותה הוא למעשה המניע למסע שאליו יוצאת גיטה אימה, גיבורת הסיפור.

²¹ M. Ellmann, *Thinking About Women*, New York 1968; אבל ואחרות, (לעיל הערה 11).

החותמות את הסיפור – 'שוב נמשך הלילה מסביב דומם, שחור וארוך-ארוך' (299), מעצימה את התחושה כי הגיבורה משלימה עם הקדרות האופפת אותה, שוקעת לתוכה מבלי רצון ויכולת להיחלץ.

פסיביות והתכנסות פנימה הן מתכונותיהן המובהקות של מירל ושפרה. על חיי שתיהן מנצחת ביד רמה האם. היא שקובעת, היא שדוחפת לעזיבת הבית וליציאה למסע. את פיה של מירל כלל לא שואלים, והיא מצידה 'לא התערבה, כאילו לא לה נוגע הדבר' (549). אימה של שפרה היא שמנהלת את המשא ומתן עם הסרסורית בנגע לתנאי העסקת בתה כמינקת באחוזתה. כשכבר פונים לשאול את שפרה לדעתה 'חייכה רק בשתי גומות החן שלה .. ואמר לא אמרה כלום' (374). שתיקתה, הנמשכת לאורך המסע כולו, מעידה על הפסיביות ונמיכות הרוח המאפיינות דמות זו.

הפסיביות של מירל, פסיביות שראשיתה באי-התערבותה בתוכניות שרוקמת עבורה אימה, מתעצמת מרגע היציאה למסע הכפוי והיא מודגשת באמצעות הפעלים הסבילים שבהם נעשה שימוש: 'היא לוקחה מידי אמה בחוזק היד. השכנים הם שעשו את מעשה הניתוק הזה והטילו לתוך העגלה כמו את ארגז הדרך שלה, וכמוהו הוא ניטלטלה אחר כך והועברה מרכבת לרכבת' (549, ההדגשות שלי). מירל עושה את חלקו הראשון של מסעה כמו חפץ, חוץ מלמרר בבכי אין היא מסוגלת לכלום.

בהמשך הסיפור לומדת מירל שאל לה להחצין את רגשותיה. היא מבינה שכדי לשרוד עליה להעמיד פנים שהכול בסדר, להימנע מלחשוף את פגיעותה, לעטות מסכה,²² 'והיתה רק מחכה בקוצר-רוח לערב כדי שתוכל להסיר מעליה את המסוה הזה' (549). היא מתכנסת בתוך עצמה, 'בודדה ומנותקת לעולם' (549). הידידות שנקמת בין מירל לאישה לבנת השיער, ובעיקר החיות שמעורר בה בוריק, סודקות את המסכה, גורמות לה להיפתח לעולם. ואז, כשהיא נותרת ללא חומת המגן, 'כעלה נידף', חשופה נפשה העדינה לכאב, וכשזה בא – עם הגילוי כי בוריק נישא לאחרת – היא איננה מסוגלת להתמודד עימו ושולחת יד בנפשה.

גם אצל שפרה הפסיביות וההתכנסות פנימה הניכרות בה עוד בביתה מתעצמות והולכות עם התקדמותו של המסע. לאורך כל הנסיעה לאחוזת שפרה שותקת, שתיקה שהיא כהמשך ישיר לאי-מעורבותה בהחלטה לשלחה מן הבית. עם היציאה מן העיר מתכנסת שפרה בתוך עצמה, מכווצת את גופה ועוצמת עיניה. תהליך מחיקת הזהות וביטול האני של הגיבורה מגיע לשיאו באחוזתה: היא עוברת 'טיהור' ראשוני באמצעות רחיצה באמבט סטרילי, רחיצה שמזכירה לה ביקור בבית חולים. אחר כך, כשלגופה כותונת בלבד, היא מובלת לבדיקת הרופא. בתום הבדיקה 'שמו עליה שמלת פלניל ושביס קטן עשוי סלסלה וספוג ריח של סממנים' (376), השקוה שוקולדה חמה ורק אז, 'לאחר שהיולדת בעצמה סקרה אותה' ותחת עינו הפקוחה של הרופא, מוגש לה התינוק.

בספרו 'תולדות השיגעון בעידן התבונה'²³ מונה פוקו את ארבעת המרכיבים המרכזיים בטיפול במשוגע בעת אשפוזו בבית החולים הכללי: 'יצוב השיגעון, טיהור, טבילה, ויסות התנועה. התהליך שעוברת שפרה עם כניסתה לאחוזתה, כפי שתואר לעיל, דומה במרכיביו לאופן הטיפול במשוגע הכלוא בבית החולים. דבר זה יש בו כמובן כדי להעצים עוד יותר את תחושת הכליאות שחוה הגיבורה במרחב החדש.

²² בהתנהגותה זו נוקטת מירל טקטיקה הנתפסת כאופיינית לנשים. במחקר שערכה דנה קרולי ג'ק (Crowley Jack) היא מנתחת ראיונות שקיימה עם שישים נשים, העוסקים בהתמודדותן עם האגרסיות שלהן. קרולי ג'ק קובעת כי במהלך ההיסטוריה נענשו נשים על שהחצינו אגרסיה. לפיכך, את הרצון לפגוע, להתנגד, להביע זעם, מתעלות נשים לערוצים נסתרים, תת-קרקעיים. ההתנהגות שעל פני השטח היא מסכה המסתירה רצון זה. כפי שהראה המחקר הפמיניסטי, ההסתרה – הסוואת דחפים חתרניים מאחורי חזות שלווה – היא ממאפייניה המובהקים של הגיבורה בספרות נשים. ראו: D. Crowley Jack, *Behind The Mask: Destruction and Creativity in Women's Aggression*, Massachusetts and London 1999, p.188

²³ מ' פוקו, תולדות השיגעון בעידן התבונה, ירושלים 1986, עמ' 124–137.

בית החולים, המרחב הסגור המבודד את החוסים בו מן העולם החיצון, הוא מקום המתקשר עם כליאה. העובדה שהטיפול בה גורם לשפרה לחוות את בית האחוזא כבית חולים מעידה כי מבחינתה היציאה – המרחב הביתי, ביתה שלה, איננה טומנת בחובה מרחביות ושינוי כי אם מעבר לכלא נוסף.

מירל מגוננת על עצמה באמצעות המסכה, לעומת זאת נדמה כי שפרה מצליחה להתמודד עם הקשיים באמצעות ההדחקה, חוסר המודעות, התבצרות בתוך הבועה של עולמה הפנימי – 'כמו בחלום' (375). ברגע שמחלחלת המודעות אל תוך העולם הפנימי של שפרה – כאשר מוגש לה התינוק הזר להנקה – מתמוטטות חומות המגן והיא פורצת בבכי שאין לו נוחמים.

ההצטמצמות והביטול העצמי שתחילתם בראשית המסע – 'התכוזה שפרה ועצמה את עיניה ... נראתה היא גופה בעיניה קלה ועזובה, כציפור בודדת בצדי דרכים' (375), מתעצמים כעת 'בהתכוזה על יד הכרים בצדי הספה' (376) ומגיעים לשיא כאשר מובאת מינקת חדשה, כפרייה גדולת גוף, שלמולה 'נתבטלה שפרה ונראתה לעצמה תשושה וקטנת קומה' (377).

בכך מצטרפות גיבורותיה של בארון לשורה ארוכה של גיבורות צעירות בספרות נשים אשר עבורן, כפי שמציינת אניס פראט (Pratt),²⁴ 'גימוד הנפש' (psychic dwarfing) הוא גורל בלתי נמנע. 'גימוד הנפש' מקרב את מירל ושפרה אל מותן: מירל שולחת יד בנפשה באמצעות חיתוך ורידי ידיה משום שהיא חשה בודדה ועזובה, 'כעלה שנשר מעץ' (558). שפרה, בעזבה את האחוזא בבהילות מבלי לחכות לעגלה שתסיעה, יוצאת למעשה למסע התאבדות. זהו מסע חסר תוחלת שכן, כפי שטורח הטקסט להדגיש, 'השלג ירד, ירד, בלי הרף כבר' (372). מלכתחילה ברור כי השלג והקור עתידים להכריע את הגיבורה עוד בטרם תגיע למחוז חפצה.

יוצא אפוא כי לנשים מוכות הגורל של בארון אין מפלט בעולם הזה. ייסורי הגוף והנפש ותחושת הכליאות מגיעים לקיצם רק בסופו המוחלט של מסע חייהן – במוות.

'בודדה, ומנותקת לעד': הסיבות לכישלון המסע

מדוע כשלו המסעות בכל הסיפורים שהוצגו לעיל? מדוע הגיבורה איננה מצליחה להשתלב ולנהל חיים מספקים מחוץ לבית?

אפשר שהתשובה נמצאת בבחינת המניעים ליציאה למסע. סביר להניח כי כאשר המניעים הם פנימיים והדחף ליציאה נובע מרצונה האישי הגיבורה, יוכתר המסע בהצלחה, ואילו מסע שהיציאה אליו נכפית על הגיבורה והיא מונעת ממניעים חיצוניים יסתיים בכישלון. אלא שסיפורה של בארון אינם נענים להנחה זו.

בסיפורים 'מסע', 'בר־אוז', 'הלבן' ו'חלומות' יוצאות הגיבורות למסע בעקבות מניעים פנימיים, ועם זאת מסעותיהן מסתיימים בכישלון כפי שהוצג לעיל. יש אפוא לחפש את ההסבר לכישלון זה במקום אחר.²⁵ נה מסבירה כי המסע מביא עימו חידוש ושחרור אך בעת ובעונה אחת גם מדגיש את השבי שממנו אי אפשר להיחלץ, את ה'שמה' הנכסף שאליו אי אפשר להגיע. גם כאשר גיבורותיה של בארון מצליחות להגיע פיזית אל אותו 'שמה' מיוחל, נפשית הן עדיין רחוקות מהגשמה ומימוש עצמי. בכל הסיפורים המרחביות הפיזית איננה מביאה לגיבורה רווחה. למרות התנועה במרחב נשמרות תחושות הכליאות, החנק וחוסר האונים.

²⁴ P. Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington 1981.

²⁵ מן הראוי להזכיר בהקשר זה את הסיפורים 'קטנות' ו'בצורר החיים' שבהם המסע מסתיים בהצלחה, אף כי המניע ליציאה הוא חיצוני. 'ב'קטנות' יוצאת הגיבורה לעיר הגדולה בעקבות הזמנה להעיד בבית המשפט, ו'בצורר החיים' עושה גיטה את המסע מעיירת הולדתה לארץ ישראל ביוזמתם של קרובי משפחתה.

²⁶ נה (לעיל הערה 7), עמ' 10.

'כל מקום הוא בית כלא לנשים', קובעת רלה מזלי,²⁷ הן מוגבלות לא רק על ידי אוקיינוסים והרים אלא גם על ידי המחשבות פרי תרבות המעצורים. כך גם גיבורותיה של בארון שמסען נכשל.

לאור ההבחנה שיוצרת נוח בין טופוס המסע הגברי לטופוס המסע הנשי, שייכים סיפורי המסע שנידונו לעיל לסוג הראשון. הנוסעות הבארוניות – המספרת ב'בר-אוז', מירל ('כעלה נידף') ושפרה, מתאפיינות בנטייה 'הגברית' לשמור על זהותן המקורית תוך הימנעות מהשתלבות והפנמה של ערכי המקום החדש ונוהליו.

לחוסר הרצון והיכולת להשתלב בסביבה החדשה השפעה רבה על כישלונן של המסע, עבור הנוסע והנוסעת כאחד. אך בניגוד לנוסע הגבר שנמנע מהשתלבות כיוון שמסעו מזוהה עם מסע הקולוניאליסט, עם הפצת הדומות הביתית במרחבים של שונות ואחרות,²⁸ נמנעת השתלבותה של הנוסעת הבארונית בסביבתה החדשה בשל סיבות אחרות, סיבות האופייניות לגיבורות נשים.

עורכות הקובץ 'המסע פנימה' מציינות כי התכלית של הגיבורה ברומן החניכה הנשי, בשונה מזו של הגבר, איננה לצאת למסעות חיפוש במרחב הפיזי כדי ללמוד כיצד לדאוג לעצמה, אלא למצוא מקום שתהיה מוגנת בו כדי שתוכל לדאוג לאחרים. לצד התכלית הנשית של דאגה לאחרים מזכירות הכותבות תכונה נוספת המקשה על נשים את היציאה למסע ומונעת את הצלחתן: נשים אינן מנתקות קשרים משפחתיים בקלות כמו גברים. האני הגברי מוגדר על ידי הישגיות ואוטונומיה, ואילו האני הנשי מתאפיין במונחים של קהילה ואמפתיה.²⁹

אפשר בהחלט להצביע על הקושי בניתוק קשרי משפחה, בעיקר הקשר אמ-בת, כאחד הגורמים המרכזיים לכישלון מסען של הגיבורות בסיפוריה של בארון. גיבורת 'בר-אוז' מתקשה להסתגל לחיים 'בעיר הנכריה' (297). מות אביה והדיווחים על מצבה המדרדר והולך של האם מקשים גם הם על השתלבותה של הגיבורה במקום החדש, ובסופו של דבר היא שבה לעירית הולדתה, שיבה שאין עימה כל בשורה לעתיד טוב יותר, רק מועקה אינסופית במרחב מחניק לצידה של אם קודרת.

מירל ('כעלה נידף') נדחפת על ידי אימה לעזוב את הבית. לה עצמה קשה מאוד הפרידה מן הסביבה המוכרת ובעיקר מן האם. היא חשה בודדה ומנותקת. למראה מערכת היחסים שבין האלמנה לבנה האהוב, בוריק, ליבה עולה על גדותיו והיא נמלאת שמחה ועצב כאחת. הגעגועים לאם מקשים על ההשתלבות במקום החדש, מירל מסתגרת ומתכנסת בתוך עצמה. היא מתמלאת חיות רק כאשר ידידתה מבית המהנדס, שהיא עבורה תחליף לאם, מסבירה לה כי מרחקי המקום והזמן אין בהם כדי להפריד לנצח בינה ובין אימה, וכי בכסף שתחסוך בעבודה קשה תוכל להביא לכאן את האם האהובה. אלא שבסופו של דבר נשברת מירל לפני שיש בידה להתאחד עם אימה.

כמו מירל גם שפרה איננה יוצאת למסע מיוזמתה, קשיי הפרנסה הם שדוחפים את אימה לשלחה לעבוד כמינקת בבית האחוזה. געגועיה העזים של שפרה לתינוקה האהוב ולבעלה המנוח אינם מאפשרים לה לתפקד כנדרש ממינקת, הם שדוחפים אותה לצאת למסע המסוקן חזרה הביתה.

²⁷ R. Mazali, *Maps of Women's Goings and Stayings*, California 2001, p.2.

²⁸ נוח (לעיל הערה 7) עמ' 286–287.

²⁹ אבל ואחרות (לעיל הערה 11), עמ' 8, 10. במאמרה המכונס בקובץ מנתחת מרתה פקסטו את יצירתה של הסופרת הברזילאית קלריס ליספקטור (Lispector). פקסטו מראה כיצד בסיפוריה הקצרים של ליספקטור הקשרים המשפחתיים כולאים את הגיבורות ומגבילים אותן. ראו: M. Peixoto, 'Family Ties: Female Development in Clarice Lispector, E. Abel and others (eds), *The Voyage In*, Hanover and London 1983, pp. 287-303.

נוסעים שחווית מסעם אינה כוללת השתנות בעקבות המגע עם המרחב החדש הם בעלי אופי הגובל באטימות, כך קובעת נוח. היא מוסיפה כי אטימות זו עשויה בהחלט להעיד על מגבלה וליקוי.³⁰ דומני שקביעתה זו יפה גם לגיבורותיה של בארון שעוזבות את הבית פיזית, אך מתקשות להתנתק ממנו נפשית. נשים אלה נשארות אטומות למקום החדש, הן אינן משתלבות, הגעגועים לבית, על כל הכרוך בו, מכריעים אותן ובסופו של דבר מוליכים לכישלון מסען.³¹

בניגוד לגיבור הגבר, שיכול לעזוב את הבית ולהסתובב באופן עצמאי ברגע שהתאכזב מסביבתו המגבילה, גיבורות רומן החניכה במאה התשע עשרה בדרך כלל אינן מסוגלות לעזוב את ביתן לחיים עצמאיים. כשהן כבר עושות זאת הן אינן חופשיות לחקור, לרוב הן 'רק מחליפות ספֶרה ביתית אחת באחרת'.³² גיבורותיה של בארון אכן עוזבות את המרחב הפרטי של ביתן, אך לכדי השתלבות ופעילות של ממש במרחב הציבורי הן אינן מגיעות. שם כמו כאן – הן מתפקדות למעשה באותה ספֶרה נשית טיפוסית.

ביתה של האלמנה פין, מקום עבודתה של מירל בארץ ישראל, מזכיר בכול את בית הסדובסקים, אדוניה בעירה: 'קו אחד נמתח ממחיצת האלמנות פה עד לבית הפרברים הקטן שבקצה העירה' (247). שפֶרה עוזבת את בית אימה, את הטיפול בילדיה, את עבודות הכביסה בבתי אחרים, כדי לשמש כמינקת בבית האחוז. במקום להניק 'עגומה ומלאה חן, את בנה' (371), היא נאלצת כעת להניק את תינוקה של הגבירה המתנפלת עליה 'בצמאון עלוקות' (376). אכן, בדומה לגיבורות רומן החניכה מן המאה התשע עשרה, גם גיבורותיה של בארון 'רק מחליפות ספֶרה ביתית אחת באחרת'.

גיבורותיה של בארון אשר יוצאות למסע במרחב ואינן משתלבות במקום החדש – מסען נכשל. הגעגועים לבני המשפחה והעובדה ש'כאן', בתחנת היעד של המסע, הן ממשיכות את ה'שם' של תחנת המוצא, מונעים את הפיכתו של המקום החדש לבית. הם מעצימים את תחושות הכליאות והקדרות, תחושות שהתקיימו גם בבית, אלא שבו, בשל הסביבה המוכרת, ניתן היה להתמודד עימן.

אפשר אפוא לסכם בקביעה כי הסיפורים שבהם בארו חורגת מן הדגם המקובל של המסע הנשי, אלה שבהם המסע איננו רק מסע פנימה והטופוס המאפיין הוא הטופוס הגברי, מסתיימים בכישלון. כישלון שמשמעו חיים משמימים או מוות.

'היא הלכה ושבה ממסעה, ובתבה שעל ידה... משאת נפשה מאז': מסע שסופו טוב

כאמור, מרבית גיבורותיה של בארון – חיייהן הם מסכת מתמשכת ובלתי נגמרת של סבל, צער וייסורים. אלא שגם בתוך כלל זה ניתן להצביע על היוצא מן הכלל – גיבורות שזכות לנחמה בסופה של דרך

³⁰ נוח (לעיל הערה 7), עמ' 286, 288.

³¹ ובכך דומות הדמויות הבדיוניות לבארון עצמה, שסיפור עלייתה לארץ ישראל הסתיים בהסתגרותה בביתה במשך שלושים וחמש שנים – 'אגדת-בת-המלכה הכלואה' בלשונה של נורית גוברין. גוברין, בסקירתה המפורטת את חיייה של דבורה בארון, מציינת כי 'בשנות הסתגרותה, הפנימה את מבטה, השתמשה כחומרי-גלם לסיפורה כמעט אך ורק בחוויות שקדמו לעלייתה לארץ, הלקוחות מן המציאות של העיירה בליטא, בית-ההורים, ערי-הלימודים וההוראה – כל מה שנקלט אצלה בילדותה ובנעוריה' ראו גוברין (לעיל הערה 14), עמ' 270. מכאן, כי לא רק הרצון לזכות בחירות רוחנית ולהשתחרר מתפקידיה המקובלים של האישה בחברה הפטריארכלית, הוא שהוביל להסתגרות, כפי שסבורה לילי רתוק. ראו: 'ל' רתוק, 'כל אשה מכירה את זה', 'ל' רתוק (עורכת) הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל אביב 1994, עמ' 276. אפשר בהחלט שקשיי ההסתגלות וההשתלבות במקום החדש והגעגועים העזים לבית שנותר הרחק מאחור, באירופה, הובילו גם הם את הסופרת לאותה הסתגרות פיזית ונפשית מפני העולם החיצון. בביוגרפיה הבדיונית 'רקמות: שיחות עם דבורה בארון', מעלה הפסיכולוגית עמיה ליבליך הסבר נוסף להסתגרותה של הסופרת בביתה – דיכאון. ראו: 'ע' ליבליך, רקמות: שיחות עם דבורה בארון, תש"ן, ירושלים 1991.

³² אבל ואחרות (לעיל הערה 11), עמ' 8.

הייסורים. כל אחת מן הנשים הללו יוצאת למסע, מתמודדת עם קשיים רבים ויכולה להם. בסופו של המסע טובים חייה של הגיבורה יותר מאשר היו לפני היציאה לדרך.³³

להלן אבקש להראות כי קביעתו הנחרצת של פיינגולד: 'תמיד, ובכל מקרה, נשמרת אותה התבנית: הבית – הגיבור – היציאה – המסע – הכישלון',³⁴ היא גורפת מדי ואיננה הולמת את ההתרחסות בכלל סיפוריה של בארון.

גיבורת הסיפור 'קטנות' נאלצת, בעקבות נישואיה, לעזוב את כפר הולדתה אושה ולעבור לעיירה כמילובקה. המעבר קשה לה עד מאוד, הן בשל חותנתה הזעפנית הן בשל העובדה שהיא יולדת רק בנות, 'לדאבון לבם של בני המשפחה' (37).³⁵ מצבה הנפשי בכי רע והיא שרויה במרה שחורה. נחמה יחידה נמצאת לה בפרה שקיבלה מאביה הטוחן ובזיכרון הנעליים המרוקמות שראתה אצל אימה של המספרת: 'נעלי-בית נטולות עקב רגילות, אולם דקות אריג וכל כך נפלאות במזיגת צבעיהן, עד כי רגע אחד נעצמו עיניה למראיהן, כמו בפני שפע של אור' (41).

זיכרון הנעליים המופלאות לוקח את הגיבורה אל מעבר לגבולות עולמה הצר. כפי שמעידה המספרת: 'דודתי דשנה בכל בוקר את התנור וקלפה את קלחי הסלק הנוקשה, אבל במחשבתה התרפקה על חלקת אריגן של הנעלים. העולם הגדול לא ניתן לה לראותו, אולם קסמו המשוער נתקפל בשבילה, כביכול, בנעלים אלה' (42). מבחינתה של הגיבורה ש'העולם הגדול לא ניתן לה לראותו', אימה של המספרת, בעלת הנעליים המרוקמות, היא אשת העולם הגדול. קרתנותה של הגיבורה, תפיסת המרחב המוגבלת שלה, באה לידי ביטוי בשיחה שמנהלות שתי הנשים: 'האם בחוץ-לארץ רכשת אותן?' שואלת הגיבורה את גיסתה וזו משיבה: 'לא כי פה, בעיר הפלך, בקצה הרחוב הוילנאי' (41). מה שנראה לגיבורה כפלא מעולם אחר מצוי למעשה ממש בקרבת מקום.

היציאה לעולם האמיתי באה לגיבורה ממקום בלתי צפוי – הזמנה להעיד במשפטה של חנה גיטל, בתה של שכנתה.³⁶ המסע אל העיר קסום: הנסיעה ברכבת, השהות בכרך על מראותיו המופלאים, 'הרבנית נהרה... אל תוך מרחבי העולם' (51) מתארת זאת המספרת. שיאו של המסע ברכישת מושא החלומות – הנעליים המרוקמות. אחרי שהושלם חסר זה מתחילה השיבה הביתה, שיבה של מנצחת: 'ודודתי – נתגשמו לה שאיפותיה. היא הלכה ושבה ממסעה, ובתבה שעל ידה... מונח ומקופל היה זה, שהיה ראש מאווייה, משאת נפשה מאז' (54). לפנינו אפוא מסע שהושלם בהצלחה, גם אם ב'קטנות' – זוג נעליים מרוקמות – מדובר.

'כיסופיה של אשה זאת אל הנעליים כמוהם ככמיהותיה של אנושות מוגבלת לערכים שמעבר למציאות', קובע גרשון שקד.³⁷ בניגוד לשקד, אני סבורה כי את רכישת הנעליים יש להבין כפעולה שמעבר לסיפוק גחמה נשית טיפוסית. לפנינו פריצה של הגיבורה אל מעבר לגבולות עולמה הצר, מסע החוצה. פריצה זו, גם אם תישאר בגדר אירוע חד-פעמי, יש בה כדי לספק לאותה אישה למודת סבל רגע של קורת רוח ואושר צרוף. רגע שיש בו כדי לעזור לה להתגבר על מציאות חייה הקשה.

³³ מאמר זה עוסק במסע במרחב הפיזי, אך הדברים נכונים גם לגבי סיפורי 'המסע פנימה' של בארון. סיפורים שבמרכזם המסע לתיקון הבית המתרחש בתוך הבית – 'בשחוק ההוויה', 'משפחה', 'דרך קוצים', 'פראדל'. גם בסיפורים אלו מסתיים מסעה של הגיבורה בכי טוב.

³⁴ פיינגולד (לעיל הערה 17), עמ' 400.

³⁵ מוטיב זה, אישה היולדת בנות בלבד לדאבונם של בני משפחתה, מופיע גם בסיפור המוקדם 'אחות' ובהיום הראשון, ומדגיש את נחיתותן של נשים בקהילה היהודית.

³⁶ בדומה לגיבורה גם השכנה, אשת הסנדלר, יולדת רק בנות וגורלה מר – בעלה מבקש להתגרש ממנה.

³⁷ שקד (לעיל הערה 4), עמ' 462.

נוה מבחינה בין מרחק פיזי-גאוגרפי, כזה הנמדד במושגים כמותיים, ובין מרחק איכותי, מרחק של מהות ותכונות.³⁸ עבור גיבורת הסיפור 'קטנות' המרחק בין מציאות חייה הקשה והמוגבלת ובין העולם שמעבר, על שפע ההזדמנויות שבחובו, הוא בעיקר מרחק של מהות ותכונות: מצד אחד הפרה שקיבלה מאביה, סמל למציאות החיים הפשוטה, ומצד שני הנעליים המרוקמות, סמל לעולם אחר, נוצץ ומפלא. בסופו של הסיפור המרחק הפיזי כמו מתבטל כאשר הגיבורה מחזיקה בידה הן בפרה הן בנעליים.

הסיפורים 'גלגולים' ו'בצור החיים' מתארים מסע עלייה של הגיבורה לארץ ישראל. 'גלגולים' הוא סיפור ציוני מובהק³⁹ השוזר בתוכו אהבה בשני מישורים: אהבתה של הגיבורה גיטל לראובן-אשר במישור האחד, ואהבתם של השניים לארץ ישראל במישור השני.

עוד בילדותה מוקסמת גיטל מעבודת החקלאות. יחד עם חברתה, המספרת, היא מפליגה במשחק 'בית וגן', שבו בוראות להן השתיים משק דמיוני. היקסמותה של גיטל מן החקלאות מתממשת הלכה למעשה בבגרותה, כאשר היא נוהה אחר הרעיון הציוני ומחליטה לעלות לישראל. בשלב הראשון היא עוזבת את בית אביה ונישאת לראובן-אשר, בשלב השני היא יוצאת למסע בים שסופו בארץ ישראל. כאן היא מגשימה את חלום הילדות שלה, בהעמדה משק חקלאי על אף כל הקשיים.

המסע של גיטל הוא מסע שסופו בטוב המוחלט, היא זוכה לממש את שתי אהבותיה – לבעלה ולארץ ישראל, ועל כך מעידים הבית והמשק החקלאי שהיא מטפחת לצידו. אותה 'הרמוניה מלאה' שעליה מדבר פיינגולד,⁴⁰ נוצרת בסופו של הסיפור כאשר 'בדרכי עקיפין, אחרי כל מיני גלגולים' מגיע לפתח משקה של גיטל אביה, סוחר העצים שירד מנכסיו, והיא, שעזבה את ביתו בצעירותה בחוסר כול, מציגה בפניו את מעשי ידיה להתפאר: 'את הלול, הרפת, שהיתה עשויה קרשים, וערוגות הירק המוקפות שורות של חצאי לבנים... אלה הם הלימונים ופה הנה – תפוחי זהב' (411).⁴¹

הסיפור 'בצור החיים', מסיפוריה האחרונים של בארון,⁴² מתאר את תלאותיה של גיטה שחייה מתנהלים בצל קללה שהטיל איש קדוש על משפחתה. בשל הקללה מתים יקיריה – אחיה, בעלה, בתה – בטרם עת. לאחר מותה של הבת מחליטים קרוביה של גיטה לשלחה לאחותה פייגל בארץ ישראל. עם ההגעה לישראל מתברר כי האחות מתה, וגיטה נותרת בודדה, מנוכרת לסביבתה החדשה, לאנשים 'שהם שלמים' כנראה' (116), בניגוד לה החסרה כל כך את בתה. הזמן שעובר, שכנתה נעמי המאירה לה פנים, אין בהם כדי לשכך את הכאב: 'היא זעמה כל אשר מסביב... היא רצתה שכל אחד מהסובבים אותה ידע כמה שכול ואלמות' (116). גיטה מייחלת אפוא לבואם של מפציצי האויב שיביאו עימם הרס וכליון (הימים ימי מלחמת העולם השנייה).

השינוי שמתחולל בגיבורה מתחיל ברגע שמופקד בידה אביק, תינוקה של נעמי. הפעוט חסר הישע מעניק לה סיבה לחיות ורצון להשתלב, והיא 'הלכה לשאול עצה בענין גידול תינוקות אצל נשים בעלות ניסיון מן החצר ומן הרחוב, ונקלטה כן לבין האחרים, בדומה לחוט המנותק שעונב וחובר שוב אל הפקעת' (125).

³⁸ נוח (לעיל הערה 7), עמ' 278.

³⁹ בארון מרבה לעסוק ביצירתה בעיירה היהודית בגולה וממעטת להציג תיאורים של החיים בארץ ישראל ככלל, ושל המפעל הציוני בפרט. הסיפור הציוני 'גלגולים' הוא אפוא מקרה יוצא דופן על רקע מכלול יצירתה של בארון. ראו: לובין (לעיל הערה 3).

⁴⁰ 'זהו סיפור אהבה בארוני מובהק, יחיד כמעט מבחינה זו, במכלול יצירתה של הסופרת. שום צל אינו מעיב על האושר; יש הרמוניה מלאה בין האהבה הרומנטית לבין האידיאל הלאומי'. ראו פיינגולד (לעיל הערה 17), עמ' 337.

⁴¹ המעגל נסגר: בילדותה נהג איסר-ליב, סבה של גיטל, לשתף עימה פעולה במשחק ה'כאילו' שלה: 'הוא עשה עצמו כמסתכל ב'לול', ב'רפת' העשויה קרשים ... ו'בערוגות הירק' שהן מוקפות ... שורות של חצאי לבנים. ומה זה שם? ... לימונים – הרימה אליו גיטל את עיניה המהורהרות – והנה פה תפוחי זהב' (386). הסב מת בגולה והנה בנו, אביה של גיטל, זוכה לראות כיצד מתממש משחק הילדות, הלכה למעשה, על אדמת ארץ ישראל.

⁴² ד' בארון, מאמש, תל אביב 1955.

'גלגולים' ו'בצור החיים' מציגים את האופציה ההפוכה לזו שב'כעלה נידף'. כזכור, מסע העלייה של מירל לארץ ישראל נכשל. קשרי המשפחה – געגועיה העזים לאם – מקשים עליה. היא איננה רוצה ומסוגלת להשתלבות של ממש בסביבה החדשה, ולכן בסופו של דבר מתאבדת. לעומתה, מסעותיהן של גיטל וגיטה מסתיימים בכי טוב, בהיקלטותן והשתלבותן, גם אם לאחר קשיים רבים, בסביבה החדשה. זו החקלאית – ב'גלגולים', וזו העירונית – ב'בצור החיים'.

הדרך לסוף טוב זה כרוכה גם בהשלמת החסר שהיה לגיבורות בקשרי משפחה. גיטל שבה ומתאחדת עם אביה שבערוב ימיו מגלה עד כמה הוא אוהב את בתו ומחליט לעלות אליה לישראל. גיטה מתקשה תחילה להתגבר על געגועיה לבתה המנוחה. בדומה למירל היא מתבוננת בקנאה ביחסי הקרבה שבין שכנתה נעמי ואימה, 'ראתה היאך זו טובעת שם במחלפות שעה של הבת'.⁴³ רק כשהחסר מתמלא, כאשר נמסר להשגחתה אביק התינוק, מתעורר בה 'אותו רגש האחריות האימהית שידעה פעם' (122). היא נחלצת מקיפאונה, מפילה את המחיצה שבנתה בינה ובין שאר האנשים ומשתלבת בסביבתה.

בנקודות רבות מזכיר סיפורה של גיטה את סיפורה של מירל: שתיהן נדחפות למסע על ידי הסובבים אותן ומגלות במהלכו פסיביות מוחלטת. כמו למירל גם לגיטה נדמה כי למרות המרחק הגאוגרפי 'לא היתה כלל איזו שהיא הויה אחרת, ושאינן כל זה אלא המשך משם' (116). כמוה היא חשה בודדה, 'כולם צוררים בצרור אחד בעוד שהיא היתה מחוץ לכל' (118), ומאבדת את הרצון לחיות, מייחלת ששיגיה כדורי האויב. התחושה של חוסר מוצא, של אובדן הרצון והיכולת להתמודד עם המציאות הקשה, מובילה את השתיים לביצוע אקט אובדני.

בנקודה זו – האקט האובדני, מסתיים הדמיון בין שני הסיפורים. זעקתה של מירל נותרת ללא מענה, אין לה מושיע והיא מדממת למוות על הספסל שבחוץ.⁴⁴ גיטה, שאיננה יכולה לשאת את המראה של האם הצעירה השמחה בבנה ובבעלה, נכנסת למטבח לחתוך את המלפפונים. וכך, כעבור זמן מה, מוצאת אותה נעמי 'שהיא עומדת ביד פשוטה אל הכיור והדם מטפטף ממנה כמים מתוך ברז שלא נסגר כראוי' (121). נעמי ממהרת להזעיק עזרה וחייה של גיטה ניצלים.

לזעקתה של גיטה נמצא מענה ולכן מתאפשרת שיבתה לחיים, לחיק החברה האנושית שממנה התנתקה. מירל מסיימת את חייה 'בודדה ומנותקת לעד, כעלה שנשר מעץ' (558), ואילו גיטה שבה בסופו של הסיפור להיות חלק מרקמת החיים שסביבה: 'יחד אתם בצרור האחד, צרור החיים' (125).

⁴³ כאן ראשיתה של האנלוגיה בין נחמה לנעמי: אימה של נעמי טובעת במחלפות בתה וכמוה גיטה, המתענגת על שעה של נחמה 'בו טפלה האם גם כשגדל והיה לצמה' (111). בתודעתה של גיטה מתערבבות שתי הדמויות: 'והנה נפתחה ברגע זה הדלת, ודמות לבנה, ספק שכנתה, ספק בתה נחמה, הושיטה לה תינוק' (121). נחמה ונעמי ניחנות באותו מראה בהיר השכיח כל כך ביצירתה של בארון. נחמה 'שעה עוטר כטבעות-זהב את ראשה' (111) ואילו נעמי מתוארת כמי 'שהצמה מבהיקה כחישוק של זהב על ראשה' (121). בגין מראה בהיר זה מפיצות השתיים רסיסי אור. בסרקה את שיער בתה חשה גיטה כי 'מראת הקיר שלפניהן הוצפה זהב והחדר כולו נתמלא זוהר' (112), וכאשר היא מתבוננת באימה של נעמי 'טובעת במחלפות בתה', נדמה לה 'שהמראה על הקיר וכל הכלים מוצפים זהב' (116). כזכור, בסיפורה של בארון אורב ליופי הבהיר המוות, זהו גם גורלן של נחמה ונעמי שאת מותן הפיזי מטרים 'מות' צמתן הזהובה. כשנחמה על ערש דווי 'צמת-הזהב נחה כחפץ בפני עצמו על הכר, והידיים היו כמסולקות וגון שעוה להן' (112-113), ואילו נעמי, בגסיסתה, 'שכבה... במטתה דוממה, כשהצמה מוטלת על ידה כחפץ בפני עצמו והידיים הן כמסולקות' (124).

⁴⁴ בפעם הראשונה נחתכת מירל מסכין הגילוח של בוריק במקרה, שעה שהיא מסדרת את מגירת כלי הרחצה שלו. הוא ממחר לחבוש את פצעה, ובכך יוצר אצלה תחושה שיש לה בן ברית. אלא שבסופו של דבר 'בוגד' בוריק במירל, ובפעם השנייה שהיא נחתכת מסכין הגילוח שלו, הפעם בכוונה, הוא איננו שם להושיעה.

סיכום

זה מכבר עמדה הביקורת הפמיניסטית על ההבדלים שבין המסע הגברי – מסע במרחב הפיזי, ובין המסע הנשי שהוא בעיקרו מסע במרחב הנפשי. אבחנה זו יפה לתיאור המתרחש במציאות הממשית והבדויה כאחד – מסעו של הגיבור הספרותי הוא מסע החוצה, ולעומתו מסעה של הגיבורה הספרותית הוא בעיקר מסע פנימה.⁴⁵

דבורה בארון הרבתה בכתיבתם של סיפורי מסע. כיוון שהסיפורת של בארון זוהתה על ידי הביקורת כמופת של כתיבה נשית, ביקשתי במאמר זה להאיר דווקא פן 'גברי' ביצירתה – המסע במרחב הפיזי. מסעותיהן של הגיבורות הבארוניות נחלקים לשני סוגים: מרביתם מסתיימים בכישלון שאחריו מוות או חיים משמימים, מיעוטם מסתיימים בכי טוב, בכך שהגיבורה מבטיחה לעצמה חיים טובים יותר מאלו שהיו לה טרם היציאה לדרך.

מדוע נדונו מסעות מסוימים לכישלון ולעומתם מסעות אחרים דווקא מצליחים? כדי להשיב על שאלה זו הסתייעתי באבחנתה של חנה נוה⁴⁶ בין טופוס המסע הגברי וטופוס המסע הנשי. הראיתי לעיל כי ישנה קורלציה בין טופוס המסע הגברי והמסעות שכשלו לבין טופוס המסע הנשי ומסעות שצלחו.

בסיכומי של דבר אפשר להצביע על דפוס חוזר במסעותיהן של הגיבורות בסיפורת של בארון: המסע שנכשל הוא זה בעל הטופוס הגברי, המתאפיין בנטייה לשמר את הזהות המקורית של הנוסעת ובהעדר רצון ויכולת להשתלבות במרחב החדש. לעומת זאת, המסע שמצליח מתאפיין בטופוס הנשי, טופוס שבו דומיננטיות הפתיחות ביחס לשונה וההשתלבות במרחב החדש.

זהו הפער שבין היות 'כעלה נידף' בסביבה החדשה, במסעות שכשלו, לבין ההשתלבות ותחושת היחד, 'בצרוח החיים', באותם מסעות שסופם בכי טוב.

⁴⁵ אבל ואחרות (לעיל הערה 11).

⁴⁶ נוה (לעיל הערה 12).

The Heroines' Quest Narratives in Dvora Baron's Short stories

Goni Ben-Israel Kasuto

Abstract

The term "voyage" has two common meanings: a literal meaning, of a physical movement in space, and a metaphorical meaning of a movement and change in a mental space. Literary criticism has long pointed out the fact that the voyage in its literal meaning (of a physical journey) is more common in plots whose heroes are men. Women's journeys are usually internal, voyages *in* rather than out. The short stories of Dvora Baron (1887-1956), the first Hebrew female author to gain recognition and respect from the Hebrew literary institution, is ripe with quest narratives. Her prose includes stories of voyages in, typical of women's literature, but it also includes physical journeys that are less commonly associated with feminine writing, according to the prevalent feminist literary criticism. Accordingly, although Baron's works have often been perceived as essentially feminine, in this paper I will highlight the less known masculine aspect of her works, that is her characters' actual voyages *out*. The journeys of Baron's heroines in the physical worlds can be divided into two kinds: the majority of journeys that end with failure and are followed by either confinement or death; and a smaller number of journeys that end positively, with the heroine upgrading her initial standing.

Why do some journeys end in failure while others succeed? The following paper attempts to answer this question by close-looking at the features of both failed and successful quests of Baron's heroines.

Keywords: Dvora Baron; women's literature; quest stories; female-quest narratives.