

האירוטיקה של הפרח במחזה של גלאספל ובציור של או'קיף

מאת: נירה טסלר

משחר התרבות המערבית שימשו הפרחים דימוי, סמל ומטפורה לנשים ונשיות. במיתוסים הודיים ומצריים קדומים שימש פרח הלוטוס סמל ללידה שמיימית והארה. במיתוסים היווניים שימש הוורד אטריבוט לאפרודיטה, אלת היופי והאהבה. ב"שיר השירים" המקראי שימשו "חבצלת השרון ושושנת העמקים" אנלוגיה לכלה הנחשקת, והדימוי "גן נעול" בא לסמל את בתוליה. באיקונוגרפיה הנוצרית, אשר השפיעה על עיצוב תפיסת דמות האישה ותכונותיה התרומיות בתרבות ובאמנות המערבית, שימש השושן הצחור סמל להריון ללא רבב של מריה האם הבתולה. עד היום מופיעים הפרחים, בספרות, בשירה ובאמנות הפלסטית, כסמלים לנשים ונשיות.¹

המאמר יעסוק בבחינת המשמעות הטעונה של מוטיב הפרח, כפי שבאה לביטוי במילה ובדימוי במחזה *The*



1. סוזן גלאספל, שנות העשרים

Verge (על הסף)² של המחזאית האמריקאית סוזן גלאספל

(Glaspell; 1876-1948), (תמונה 1), בזיקה לציורי הפרחים

בתקריב של הציירת האמריקאית הנודעת ג'ורג'יה או'קיף

(O'Keeffe; 1887-1986) (תמונה 2). ציורי הפרחים של

או'קיף, והפרשנויות שניתנו להם במחקר, הם שסיפק לי את

המפתח להבנת סמליות הפרח גם במחזה של גלאספל.



2. ג'ורג'יה או'קיף, שנות העשרים

אני רוצה לטעון את הטענה אשר עד כה לא הועלתה במחקר, שגלאספל הושפעה, בין היתר, גם מציורי הפרחים הנועזים של ג'ורג'יה או'קיף, כאשר בחרה בפרח הפועם והארוטי כמוטיב מרכזי במחזה האוונגרדי שלה על הסף. מכלול ההשפעות בהן אדון במאמר נחשף במחזה של גלאספל באמצעות הנושא, המילים המקוטעות, בחירת הסמלים ואופי עיצוב הבמה, בגישה ובסגנון שלא היו מוכרים בדרמה האמריקאית של שנות העשרים.

סוזן גלאספל, בת למשפחת חלוצים 'שורשית' מדוונפורט איוה (Devenport, Iowa), רכשה את חינוכה הגבוה באוניברסיטת *Drake*, וראתה את ייעודה בעבודה עיתונאית, ובכתיבת סיפורים ומחזות שעסקו רובם ככולם בבעיות אתם התמודדו נשים בחברה הגברית. לאחר סיום לימודיה נשכרה ככתבת במשרה מלאה בעיתון *Des Moines Daily News*, בו יזמה טור מקורי בשם: *News Girl*, אליו תיעלה את רעיונותיה הפמיניסטיים. יצירותיה הדרמטיות הרבות הפכו פופולאריות מאד, בעוד שאחדות גררו תגובות שנויות במחלוקת. המחזה על הסף, שהועלה לראשונה על בימת תיאטרון *Provincetown Playhouse* הניסיוני, בניו-יורק, בתאריך 14

בנובמבר 1921, על ידי קבוצת *Provincetown Players*, שהקימו גלאספל ובעלה ג'ורג' קראם קוק (Cook), נחשב לשערורייתי ביותר מבין יצירותיה הספרותיות.

עם פתיחת המערכה הראשונה, עלה המסך ובעזרת תאורה דרמטית התגלתה על הבמה הריקה צלילתו המפותלת של צמח יחיד בעל פריחה מעוותת. עיצוב הבמה, שהצביע על גישה חדשנית, לא ריאליסטית, שיקף היטב את הכוון הסימבולי והלא שגרתי של המחזה.

קלייר ארצ'ר (Claire Archer), גיבורת המחזה של גלאספל, עורכת ניסויים בצמחים בחממה הפרטית שלה, מקום המאופיין בלחות ובטמפרטורה חמימה, בעיצומם של ימי החורף המושלגים. למרות התנגדותה לכל ניסיון כניסת זרים לחממה הניסיונית, חוזרים לתוכה בעלה ומחזריה בעקשנות, ובכל דרך אפשרית. הם אינם מרוצים מעיסוקיה ואינם מעריכים את חשיבות הגשמתה העצמית לבריאותה הנפשית.³ הם רואים בה רק אובייקט יפה עליו יש לגונן, בעוד שהיא עצמה מבקשת לפרוץ את מעגל ההגנה החונק, המשתק אותה, ומאיים לשבש אפילו את יכולתה המילולית. היא אינה רוצה שיפריעו לה ליצור, כי היא הרי מנסה 'ליצור' את עצמה מחדש, ולשבור את הגבולות והמגבלות הפיסיים והנפשיים בהם היא כבולה. לדעתי, אפשר לראות בבחירה של גלאספל בחממה כזירת האירוע, אנלוגיה למיניות נשית, ובחזירה הפיסית של הגברים לתוך החממה, סמל למיניותם הכוחנית.

המחזה, העשיר בסמליות הלקוחה מעולם הצומח, עוסק בשני דגמים של צמחים אותם יוצרת קלייר, ומייחלת עד כלות לפריחתם, שתוכיח את שונותם. שמות הצמחים במחזה משקפים שני מצבים פסיכולוגיים בהם היא נתונה ומהם מבקשת לצאת. לצמח הראשון העניקה את הכינוי: *Edge Vine* (גפן השוליים). הצמח צנוע, רגיל למדי ולאכזבתה של קלייר הוא מתפתח בציינות על-פי דגמים מקובלים, ועל-כן היא מחסלת אותו ללא כל רחמים. לתחושתה, הוא לא מימש את הפוטנציאל ולא השיג את השונות המיוחדת (*Otherness*). כשמו כן הוא, צמח שולי במהותו, חסר כל ייחוד ומקוריות, ולפיכך היא מפנה את מאמציה ל"בריאת" הצמח השני, אותו היא מכנה *Breath of Life* (נשמת החיים). קלייר מקווה שבאומץ שהוא מפגין בניסיון להתפתח לצורות חדשות, יצליח גם לחדור למקומות אליהם היא עצמה מבקשת להגיע. השם הטעון שבחרה קלייר עבור הצמח החדש, מצביע על כך שהיא שמה את עצמה במקום שלא רבים העזו לעמוד בו, כ'בוראת' המעניקה נשמת חיים ליציר כפיה⁴, ועל המשמעות הקריטית של אותה 'בריאה', על חייה שלה.

גיבורת המחזה של גלאספל מרבה להשתמש בביטוי "שונות", מושג הבא לסמל את ניסיונותיה לפרוץ את כל המוסכמות החברתיות הנדרשות ממנה: להיות אישה, אהובה, רעיה, אחות, אם ואשת חברה חברמנית. היא חשה שאינה חיה את חייה, ואומרת: "שם בחוץ נמצא כל מה שטרם נגעו בו, שם מחכים החיים עצמם".⁵ לדעתי, ניתן

להבין את דבריה של קלייר כהשתוקקות לבריאה מחודשת של עצמה כ"אישה חדשה", ואת המחזה עצמו כשיח חדש על מיניות, המבטא את מאבקן ה'פמיניסטי' האוטנטי של נשות אמריקה.⁶

סיביל ת'ורנדיק (Thorndike), השחקנית הדגולה אשר גילמה את דמותה של קלייר בהפקה הראשונה של המחזה בלונדון, על בימת תיאטרון *Pioneer Players*, בשנת 1925, עמדה על כך שהמחזה חייב להיקרא כמחזה סימבולי ולא ריאליסטי, והדגישה בדבריה שלקלייר יש חזון:

"היא רואה רחוק יותר מאשר האנשים הקונבנציונליים הסובבים אותה... היא

עורכת ניסויים בצמחים, אשר הנם הסמל של תשוקתה; מבחינתה שום דבר לא

חשוב, כל עוד הצליחה להגיע אל האמת שלה... היא מוכנה להקריב את חייה למען

הסיכוי שדבר מה אחר ונפלא יותר יעלה ויפרח מתוך אותו ההרס".⁷

למעשה, גלאספל מדברת על האישה כיוצרת אשר אין לה את התנאים ליצור. אך בשונה ממסקנותיה של וירג'יניה וולף בספרה "חדר משלה"⁸, הבעייה של קלייר אינה נובעת מהיעדר מקום פסי ומשאבים כלכליים, אלא מהגבלות של חובות חברתיות, נפשיות ומוסריות.

החוקרת קרן מלפדה (Malpede) משווה את קלייר ארצ'ר של גלאספל, להדה גבלר (Gabler) של איבסן (Ibsen), "האישה הנוראה ביותר בדרמה המודרנית". לדבריה, הדה גבלר, לפחות לוקחת את גורלה בידיה, הורגת את עצמה ואת העובר שהיא נושאת, ובכך קוטעת את שרשרת הזדון שהיא מובילה. לטענת מלפדה, גבלר, כמו גיבורות אחרות של איבסן, מייצגת בחוסר השקט שלה את הטמפרמנט של האישה היצירתית. אולם גבלר אינה מגלה נטיות של יוצרת, אלא ההיפך הוא הנכון, ואיבסן, יוצרה, 'דן' אותה למוות בשל ריקנותה העמוקה כשאלו. לדברי מלפדה, במחזות שנכתבו על ידי גברים, הגיבורות לעולם אינן "אמניות" ואינן בעלות יכולת ליצור או לשקף גורל שאינו גורלן שלהן. היא מדגישה שמאבקה של קלייר ל'בריאת העצמי', הנו מאבק לחיים ולמוות, והוא נותן לה את כל הסיבות לחיות למענו. נשמת החיים הוא רוחה של היוצרת, המבטא את היכולת המופלאה ל'נשוף רוח חיים' בחומר. קלייר נאבקת ליצור את עצמה כאמנית, לשחרר את עצמה מאלפי שנות דיכוי ואיסורים כלפי המין הנשי. קלייר הנה דמות מהפכנית, במחזה מהפכני, שנכתב על-ידי אישה מהפכנית.⁹

במערכה האחרונה, המתרחשת בחממת הניסיונות של קלייר, מובא אליה הצמח נשמת החיים אחוז בזהירות בידי של עוזרה הנאמן, אנתוני, המפציר בה להתבונן בפרח הנכסף, יציר כפיה. קלייר אינה מסוגלת לעמוד במתח, ולבקשתה הוא מביט אל תוך הפרח הפתוח ומתאר לה אותו בשתי מילים: "הצורה נקבעה"! קלייר עדיין קפואה במקומה, ואז ניגש הארי, בעלה, מתבונן לתוך הפרח ואומר: "מעולם לא ראיתי דבר שכזה. נראה שיש

משהו חי בתוך הקליפה". דיק, ידידה האמן של קלייר, מתבונן ואומר: "זהו דגם חדש בצורתו. זה... אומר משהו על צורה". בעלה הנרגש ממהר לשבח אותה:

"...יש כאן מידה רבה של גאונות...תהיה לך אתו הצלחה גדולה. אנשים אוהבים דברים

חדשים. לאחר כל העבודה שהשקעת... אני שמח, ומקווה שזה יחזיר אותך לעצמך".¹⁰

נראה שעלילת המחזה מכוונת לאותו רגע בו יבשילו התנאים לבדוק באם הצמח המייצג את כל הפוטנציאל אליו מייחלת קלייר, אכן פרח וקיבל את הצורה שהרכיבה עליו. אולם, כאשר לבסוף מגיע הרגע המיוחל, קלייר אינה מסוגלת לייחס לו חשיבות, בשל התערערות מצבה הנפשי. הפרח פרח ועורר אצל כולם השתאות שהכתה אותם בהכרה הפתאומית ביכולתה הגאונית של קלייר ליצור צורות חדשות. הגברים שבחייה אינם מבינים את התהליך הנפשי שהיא עוברת, ומעודדים אותה ל"חזור לעצמה". תום, אהוב לבה, ממהר להבטיח לה ביטחון ותמיכה בתנאי שתעזוב הכל ותברח אתו, אך בהבינה שהחום המגונן שהוא מציע לה יהרוס לחלוטין את עצמאותה, היא מאבדת את יכולתה המילולית ואת שליטתה, וחונקת אותו למוות, לא לפני שהיא מציעה לו במילים מבולבלות, את נשמת החיים שיצרה:

"...אני מעדיפה להיות האדים העולים מהזבל, מאשר להיות הדבר המכונה 'יפהפיה'...אני

יודעת מי אתה. זה אתה שכביית את נשמת החיים - דימוי של יופי...אני אתן את חיי עבור

כמה שעות בחברתך...זה אתה, זה אתה...אתה יותר מדי...אתה לא מספיק...". וכאשר

קלייר חשה שתום לא מעוניין להכאיב לה ולפיכך לא מתנגד לה, היא לוחצת בנחישות

ובעוצמה על המקום הרגיש ביותר בגרונו וכשהוא מאבד את נשימתו, היא זועקת: "נשמת

החיים - מתנתי לך!"¹¹

ניתן להבין שקלייר מבטאת במחזה דחף כפול ובלתי נשלט של אישה מעורערת, הנקרעת בין מאוייה לבין האידיאולוגיה שלה. מצד אחד, היא מעמידה את עצמה כ'בוראת', למרות שנשטה למעשה את בתה, והיא מעניקה את "נשמת החיים" לפרח המסמל את שאיפותיה שלה לצאת מה"דגם" המקובל החוזר על עצמו לאורך ההיסטוריה כולה, ולהפוך ל"אישה חדשה". מצד שני היא הורגת, ובכך 'לוקחת חיים'. באותה אכזריות בה היא הורסת את הצמח גפן השוליים, שלא הצליח לפרוץ את אותו "דגם" מקובל, היא לוקחת במו ידיה את נשמת החיים האחרונה מאהוב נפשה. אהבתו של תום והניסיון שלו לגונן עליה ולהרחיק אותה מעיסוקיה, מייצגים במחזה את דגם ההתנהגות המסורתי של גברים כלפי נשים. כאשר היא מעניקה לו את הפרח נשמת החיים, ברגע בו היא לוקחת

ממנו את נשמת החיים האחרונה, היא מוסרת לו את עצמה כ"אישה חדשה", באופן סמלי. זוהי מתנתה היקרה ביותר, אשר לצורך מימושה ויתרה על מימוש תשוקתה העזה אליו.

המחזה שכתבה גלאספל רק שנה אחרי שנשות אמריקה קיבלו את זכות ההצבעה, עורר גל של תגובות סוערות, ולפי הביקורות להן זכה, נראה שהקדים בהרבה את תקופתו. החוקרת מרי פפקה (Papke), שאספה בספרה את מכלול הביקורות להן זכו מחזותיה, רואה את עובדת נשכחותה של גלאספל כ"תואמת את הסיפור המוכר כל-כך של אמניות נועזות אשר פעלו בעשורים הראשונים של המאה העשרים במרכזים האוונגרדיים בארצות הברית"; זאת למרות שגלאספל נחשבה באותן שנים ל"אחת משני המחזאים המובילים בקבוצת *Provincetown Players*, ביחד עם יוג'ין או'ניל (O'Neill). לדברי החוקרת, כמו רבות אחרות, נדחקה גם היא לשוליים בגלל הביקורות הקטלניות של בני אדם שלא הצליחו לעמוד על פשר תרומתה האמנותית ומסריה החברתיים.¹²

לדעתי, לא צריכה להפתיע אותנו הדחייה שחשו מרבית המבקרים מהתנהגותה של קלייר במחזה על *הסף*, שכן גלאספל הציגה אותה כטיפוס אנוכי ונטול רגשות, וכאם שנטשה את ילדתה ואת משפחתה. קלייר מוצגת במחזה כאישה המתיימרת לפעול על תקן של 'בורא', ומעניקה "נשמת חיים" לצמחים ולפרחים בחממה שלה, אך בו בזמן רוצחת שם, בדם קר, את אהובה, שכל חטאו רצונו לאהוב אותה ולגונן עליה. היא יצרה דמות קיצונית, דוחה ומעורערת, ויתכן מאד שהבינה בעצמה עד כמה הרחיקה לכת, שכן לא כתבה עוד מחזות "אקספרסיוניסטים" כדוגמת המחזה על *הסף* וחזרה לכתובת מחזות בעלי אופי ריאליסטי-פסיכולוגי. על אף שזכתה בשנת 1931 בפרס "פוליצר" היוקרתי עבור המחזה *Alison's House* (ביתה של אליסון), פרשה גלאספל באותה שנה מכתובת מחזות, ונשתכחה מתודעת הציבור למשך למעלה מארבעים שנה.

במחזה על *הסף* היא מדגישה את הניסיונות של קלייר לצאת מה"דגם" המקובל – אותו אני תופשת גם כדורש יציאה מתיאור מקובל של מציאות. אם כך הדבר, היה עליה למצוא אלטרנטיבה לצורות ולעיצוב החלל, כביטוי למציאות הסימבולית שיצרה בדמיונה הנועז. לדעתי, במחזה זה מבקשת גלאספל לסחוף את הצופים למעמקי ישותה של קלייר; או במילים פשוטות, להציץ לתוך נפשה וראשה, ולראות שם, באמצעות הפרה החדש, אישה ב"דגם" שעוד לא היה.¹³

ברור לנו כיום שגלאספל הייתה מודעת היטב לנעשה בתחומי אמנות אוונגרדיים אחרים, אשר נזקקו גם הם לפתרונות לא מקובלים, לחללים מעוותים, או לסמלים פסיכולוגיים מסוגים שונים. אולם קשה להצביע על מקור השפעה דומיננטי אחד במחזה על *הסף*, בו ניתן לחוש במגוון של השפעות סגנוניות ורעיוניות, מקומיות או מרוחקות. החוקרת ברברה אוזיאבלו מדגישה, שמחזה זה מבטא באופן מובהק את אימוץ הסגנונות האמנותיים

האירופיים האוונגרדיים, ולדעת מרבית חוקרי אמנות המופע, היה המחזה האקספרסיוניסטי הראשון שהועלה על הבמה האמריקאית. החוקרת מנתחת את מרכיביו האקספרסיוניסטים של המחזה וטוענת ש"השפה השבורה באה במטרה לחשוף ולהביע בבהירות את כל מה שלא ניתן להבעה".¹⁴ בהתייחסה לעיצוב הלא שגרתי של החלל, היא מדגישה שהסרט "הקבינט של ד"ר קליגארי" (The Cabinet of Dr. Caligari; 1919) הוקרן בניו יורק באביב 1921, כחצי שנה לפני הפקת המחזה של גלאספל.¹⁵ החוקרת לינדה בן-צבי מאשרת שגלאספל וקוק אכן צפו בסרט האקספרסיוניסטי המהפכני, בניו-יורק. לאור זאת, אני רוצה להצביע על האפשרות שהסרט השפיע על בחירתה של גלאספל בעיצוב החלל והבמה, במיוחד במערכה השנייה של המחזה, ואפשר שגם על השימוש בצללית המעוותת של הפרח, כאלמנט עיצובי דומיננטי עם פתיחת המחזה.¹⁶

יש לראות גם בשמות הגבריים: תום, דיק והארי, אותם בחרה גלאספל למחזה, משמעות סמלית, שאינה מקרית. לדברי אוזיאבלו, השמות הללו הנם לא פחות ולא יותר מאשר סטריאוטיפים להתנהגות פטריארכלית, שעכבה בעד קלייר להגשים את עצמה. לדבריה, "תום עשה את השגיאה הנוראה ביותר, כאשר איים לסחוף אותה 'לאחור', לתוך מערכת יחסים מגוננת ובורגנית".¹⁷

יש לזכור שגלאספל עבדה לצדו של יוג'ין או'ניל, שנחשף אף הוא להשפעות אירופאיות, ביניהם למחזותיו של אוגוסט סטרינדברג (Strindberg).¹⁸ ברצוני להדגיש שגלאספל וודאי ידעה על סטרינדברג, ואכן דנה במחזה על הסף בייסוריו של הפרט בחברה המנוכרת, בגישה המצביעה על השפעות אקספרסיוניסטיות, אך יותר מכל, מעיד, לדעתי, העיסוק שלה במאבקן של נשים לעצמאות ושוויון, על מעורבותה בפוליטיקה האמריקאית בת זמנה.¹⁹ ברצוני לטעון, שהבחירה של גלאספל במוטיב הפרח האירוטי, אותו יוצרת קלייר גיבורת המחזה, מעידה על השפעה מקומית, ובאופן מיוחד על השפעת פרחיה הנועזים והמוגדלים של ג'ורג'יה או'קיף, בת זמנה וסביבתה התרבותית. יתר על כן, אני רואה בשאיפה של קלייר ליצור פרח ב"דגם שעוד לא היה", גם אנלוגיה למאבקם של המודרניסטים האמריקאים, להשגת סגנון אמנותי מקורי.

או'קיף הייתה חברה מהדרגה הראשונה במעגל המודרניסטי שסבב סביב אלפרד שטיגליץ (Stieglitz), שותפה לחיים ולעשייה האמנותית החל משנת 1917. שטיגליץ היה צלם ידוע ובתקופות שונות גם בעל גלריות מובילות, בהן הציג אמנות אירופאית אוונגרדית, עוד לפני שנחשפה בפני הציבור הרחב ב"תערוכת הנשק" (Armory Show) שנערכה בניו-יורק בשנת 1913, והיותה נקודת מפנה באמנות האמריקאית המודרנית. שטיגליץ ריכז סביבו יוצרים ומבקרים שפעלו, ללא לאות, להגיע לאותה איכות בלתי מוגדרת, אותה כינה "אמנות אמריקאית מקורית". בשל כך זכה לכינוי המחייב, "מר מודרניזם".²⁰

בשנת 1916 פגש לראשונה ברישומי הפחם המופשטים של ג'ורג'יה או'קיף, ובשנת 1917 כבר הציג אותם בגלריה "291" הנודעת שלו בניו-יורק, ובכך העניק לה גושפנקא כאמנית מודרניסטית, ויותר מזה, כאמנית אמריקאית מקורית.²¹ שטיגליץ הציץ לתוך רישומי הפחם של או'קיף ונפגע. הוא זיהה שם גאונות. אך בניגוד להארי בעלה של קלייר במחזה על הסף, שטיגליץ לא רצה שאו'קיף תחזור להיות ככל הנשים, אלא עשה מאמצים



3. אלפרד שטיגליץ: "ג'ורג'יה או'קיף: דיוקן", שנות העשרים

כבירים לשמר את ה"שונות" שלה. כתוצאה מאותו מפגש ראשוני קשרו ביניהם שטיגליץ ואו'קיף קשרים רומנטיים, ומאוחר יותר אף הפכו לבעל ואישה. הוא צילם אותה בעירום במשך עשורים רבים, והציג את צילומי התקריב הנועזים של אברי גופה (תמונה 3), בסמיכות לציורי הפרחים האירוטיים שלה, בגלריות האוונגרדיות ביותר בניו-יורק, תחת הכותרת: "ג'ורג'יה או'קיף: דיוקן".²²

הצופים והמבקרים, שקישרו בין שתי המגמות, ראו בפרחיה המוגדלים והחשופים של או'קיף מעין אקט של הצצה לתוך האיזורים האינטימיים ביותר שלה, אליהם נחשפו בתערוכות צילומי "הדיוקן" שערך שטיגליץ. (תמונה 4) הביקורות להן זכו ציורי הפרחים שלה היו כה שערורייתיות וזכו להדים כה רמים בחוגי האמנות, עד שרבים מהחוקרים רואים קשר ישיר בין לבין החלטתה של או'קיף לעזוב את ניו-יורק ולהתיישב בניו-מקסיקו, על-מנת ליצור שם בבדידות מרצון עד ליום מותה. מתוך תגובתו של מבקר האמנות



4. פרחים, 1920. שמן על בד, 65 X 52 ס"מ

פאול רוזנפלד, משנת 1921, תחת הכותרת: "שיר הלל לנשיות" בעיתון *Dial*, ניתן להבין רק במעט את מטר הביקורות הבוטות לו זכו ציורי הפרחים של או'קיף:

"... השיאים הגדולים והאקסטטיים שלה גורמים לנו לבסוף לדעת משהו שגבר תמיד רצה לדעת; משום שכאן בציורים הללו, נרשם אופן התפישה המעוגן במערכת הנשית. האיברים המבדילים בין המינים, מדברים. אישה, כפי שניתן לשפוט, תמיד חשה באמצעות הרחם, כאשר היא חשה בעוצמה".²³

כתגובה לציורי הפרחים של או'קיף ולפופולריזציה חסרת ההיקף לה זכו הרעיונות של פרויד באמריקה, בשנות העשרים, כתב באותה שנה מבקר האמנות הידוע הנרי מק'ברייד (McBride):
 "ג'ורג'יה או'קיף הגה כפי הנראה, מה שבעוד מספר שנים יכנו B.F. (Before Freud), מאחר וכל העכבות הנפשיות שלה נראות כאילו הוסרו עוד לפני שההמלצות הפרוידיאניות הוטפו באזור זה של האוקיאנוס האטלנטי. היא הפכה חופשייה ללא האיד

של פרויד. אך היה לה איד. היה מישהו אחר שלקח את מקומו של פרויד...היה זה כמובן שטיגליץ".²⁴

כפי שעולה ממרבית המחקרים, ניתן לראות מגמה "אנטי-פמיניסטית" דומה בין הביקורות שליוו את ציורי הפרחים המוקדמים של או'קיף, לבין הביקורות להן זכה המחזה על הסף של גלאספל, בניו-יורק, ממש באותן שנים. שתי הנשים הנועזות, שהצליחו ליצור אמנות אמריקאית 'מקורית', נקטלו על ידי מבקרי האמנות אשר לא הצליחו להרחיק ולראות מעבר לדיעות הקדומות הרווחות.

גלאספל פרשה מעשייה אמנותית, ואילו או'קיף סיפקה הסברים שונים לבחירתה בתיאורי פרחים בתקריב, אשר גם אם הם נשמעים לנו כיום כמעין "תירוצים", ודאי הביעו שמץ של אמת:

"... החלטתי שאנהג בטפשות רבה אם לא אצייר, לפחות, כפי שאני רוצה ואגיד מה שאני רוצה כאשר אני מציירת... זה הדבר היחיד שיכולתי לעשות, אשר לא נגע לאף אחד, אלא רק לי עצמי..."²⁵

דבריה אלה של או'קיף, משקפים הלך רוח של אישה מתוסכלת, החשה שאינה יכולה לממש את עצמה אלא באמצעות יצירתה, ואף זו לא הייתה מענייניו של איש מלבדה. כפי שאני מבינה זאת, הלך רוח דומה בא לביטוי במילותיה של קלייר ארצ'ר, גיבורת המחזה של גלאספל, בשעה שהתאמצה ליצור את "הפרח שעוד לא היה", בחממה הפרטית שלה, למורת רוחם של כל הסובבים אותה.

בהקדמה לקטלוג שיצא בשנת 1939 לרגל התערוכה של או'קיף שהציג שטיגליץ בגלריה החדשה שלו *An American Place*, מצוטט הסבר שונה שנתנה או'קיף, באשר לבחירתה בפרח המוגדל בנושא ציוריה:

"...הפרח הנו קטן יחסית. לכל אחד יש אסוציאציות בהקשר לפרח...לכן, אמרתי לעצמי..שאצייר אותו גדול ואז הם יהיו מופתעים וימצאו זמן להתבונן לתוכו...אתם תולים את כל האסוציאציות הקשורות בפרחים בפרח שלי, וכותבים אודות הפרחים שלי כאילו אני חושבת ורואה את מה שאתם חושבים ורואים אודות פרחים – אך זה לא נכון".²⁶

או'קיף, שהייתה האישה היחידה במעגל המודרניסטי של שטיגליץ, והמקורבת אליו ביותר, בחרה בפרח והגדילה אותו על פני הפורמט כולו כאלמנט יחיד וכנושא מועדף ברבים מציוריה מסוף שנות העשרה ובמהלך שנות העשרים והשלושים. היא הפכה לאמנית המדוברת ביותר בניו-יורק ומחוצה לה, וידוע לנו כיום שהשפעת ציוריה על אמנים ואמניות אחרים, הייתה עצומה.

אני רוצה לטעון שסוזאן גלאספל שהייתה מעורה באותן שנים בחיי האמנות והבוהמה של ניו-יורק, הכירה את ציורי הפרחים של או'קיף והושפעה מהם כאשר בחרה בפרח *נשמת החיים*, כדימוי המרכזי במחזה המהפכני ביותר שכתבה. לינדה בן-צבי, הביוגרפית של גלאספל, אישרה באוזני שגלאספל אכן פגשה את או'קיף בניו-יורק עוד לפני שנת 1921, השנה בה כתבה את המחזה על הסף, ושאו'קיף ידעה אף היא על יצירתה של גלאספל.²⁷ ניתן

להניח, במידה רבה של סבירות, שגלאספל הייתה מודעת לציורי הפרחים של או'קיף, ראתה אותם בגלריות, או לפחות קראה עליהם במדורי האמנות. היא ודאי ידעה גם על הקשר ה"שערורייתי" בין או'קיף לשטיגליץ, שהיה עדיין נשוי לאחרת כאשר עברה להתגורר איתו והסכימה להצטלם עבורו בעירום. גלאספל עצמה, עיתונאית, מחזאית וסופרת ידועה, ניהלה קשרים רומנטיים עם ג'ורג' קראם קוק, כשהיה עדיין נשוי ואב לשני ילדים, על-אף מוצאה השמרני. לאחר שעזב את ביתו שבדוונפורט לניו-יורק, ונשא אותה לאישה בשנת 1913, היא הותקפה תדיר בטענה שהביאה להרס משפחתו. הרקע האישי הדומה, הביא ודאי להזדהות עם או'קיף, לא רק כאמנית, אלא גם כאישה. המפגש ביניהן חידד אולי אצל גלאספל גם את העירנות למטען הרגשי שנשאו פרחיה של או'קיף, שלא לדבר על סגנונה ה'נשי', המהפכני.



5. ג'ורג'ה או'קיף, אירוס שחור III, 1926, שמן על בד, 76X91.4 ס"מ

הבחירה שעשו גם או'קיף וגם גלאספל במוטיב הפרח, תוך הטענתו במסרים אישיים, מצביעה על כך שאותן יוצרות אוונגרדיות לא דחו את הקונבנציות המסורתיות עתיקות היומין, העורכות הקבלות בין פרחים לנשים. החידוש שלהן בא לביטוי באופן הטיפול בפרח כאובייקט אירוטי מוגדל, העומד בפני עצמו. (תמונה 5) פרחיה של או'קיף, ממש כמו הפרח נשמת החיים של גלאספל, מעידים, ללא ספק, על "שונות".

לטענתי, "הפרח החדש" מייצג תסכולים וסערות נפש בעוצמות שלא היו מוכרות קודם לכן בתולדות האמנות. כל אחת מהאמניות, בהיותה "אישה חדשה", ביקשה ליצור את ה"פרח שעוד לא היה" ולטעון אותו בכל מטען הרגשות, השאיפות והיצרים שאותם גברים לא יכלו לחוש, אלא רק לדמיין. הן שקבעו את האפקט, המינון והסמליות אותם נושא עמו הפרח, בצורתו ובצבעוניותו, כמטאפורה שאינה זקוקה עוד לכל תימוכין נרטיבי או דקורטיבי.

גלאספל הייתה אמנית חדשנית, רגישה ובעלת מודעות חברתית. המחזה ה'אקספרסיוניסטי' על הסף, היה הנועז מבין המחזות הרבים שכתבה, וכאמור, גם הראשון מסוגו בתיאטרון האמריקאי. מצערת העובדה שהוא היה אירוע חד-פעמי ברפרטואר העשיר שלה; ככל הנראה, עקב תגובות הקהל ומבקרי האמנות, שמצאו בו ביטוי לאיום על הסדר החברתי. נראה שמרביתם לא הבינו את מטרת בחירתה במוטיב הפרח, הן בטקסט והן כדימוי ויזואלי בעיצוב הבמה. הם תקפו אותה כאנרכיסטית וכפמיניסטית ש"יצאה מדעתה" (גם אם במידה מסויימת של הצדקה לנוכח דמותה הלא מלבבת של קלייר), באופן המזכיר את תגובותיהם לנוכח ציורי הפרחים החשופים של או'קיף.

אני מבקשת להתייחס אל מוטיב הפרח במחזה של גלאספל ואל ציורי הפרחים של או'קיף, מאותן שנים, כשני טקסטים מקבילים, האחד מילולי והשני ויזואלי, העוסקים שניהם בנשיות ובמגדר בעידן של מהפכות חברתיות, ובכך סוגרים מעגל ו"סוגרים חשבון" עם מסורת אמנותית פטריארכלית, עתיקת יומין.

ברצוני להציע את הרעיון שנשים יצירתיות ומשכילות, דוגמת גלאספל ואו'קיף, הבינו את הבעייתיות שבמעמדן החברתי, וחשו בנטל המטען ההיסטורי הדואלי, המסווג אותן לפי הקטגוריות הנוצריות המסורתיות, על-פי המודל של מריה, כ"אם" או כ"בתולה". ברצותן לשנות את הסטטוס שקבע את תכונותיהן ואת גורלן לאורך שנים, בחנו מחדש, ביצירתן המקורית, את מוטיב הפרח וחשפו את 'איבריו' באורח נועז שלא היה כמותו, כמטאפורה ל"אישה החדשה". מבקרי האמנות, שהיו ברובם גברים, 'קראו' את המסרים הגלומים באותם פרחים נועזים, ומיהרו לקטול ולמחות. ה"גן הנעול" שנקבע במוסכמות כמפריד בין יצריהם לבין מושא תשוקתם הקמאית, נפרץ על-ידי הנשים עצמן, בכך שהסירו ממנו את מעטה הסודיות וההסוואה.

באמצעות הפרח שיצרו, הצהירו גלאספל ואו'קיף שהן אינן עוד "בתולה" או "אם", אלא "נשים חדשות" השולטות בגופן, ולא עוד נשלטות.

¹ אני עוסקת בחקר הסיבות לתופעה זו באמנות הפלסטית, בתיאטרון ובצילום, בעבודת הדוקטורט שלי הנושאת את הכותרת: **"האינוגרפיה של הפרח: אמנות 'נשים חדשות' אמריקאיות, בשנות העשרים והשלושים במאה העשרים"**.

² Susan Glaspell, **The Verge** (Boston: Small, Maynard, 1922).
³ לדעת מרבית החוקרים העכשוויים, יש לחשוב על קלייר כעל אמנית אשר סילקה מדרכה את בתה, והעבירה אותה לטיפול של אחותה ה"קונבנציונלית", בכדי שיצירתה לא תופרע על-ידי חובות ומטלות הקשורות באמהות. מעניין לציין בהקשר זה, שהגברים בחייה קיבלו את הצעד הלא מקובל הזה שלה ביותר "טבעיות" מאשר את הדחף שלה ליצור. לדעתי, היא אינה נתפשת בעיניהם לא כיוצרת ולא כאם.

⁴ השווה: Karen Malpede., "Reflections on *The Verge*", in: Linda Ben-Zvi (ed.), **Susan Glaspell: Essays on her Theater and Fiction** (University of Michigan Press, 1995), pp. 124-5.

⁵ בסיום המערכה הראשונה: Glaspell Susan, **The Verge**, 1921

⁶ ראה: Ellen Wiley Todd, **The "New woman" revised** (Oxford: University of California Press, 1993) pp.3-4.
 לדברי החוקרת, המושג "אישה חדשה" (New woman) מבטא שאיפה של נשים לחיים וקריירה גם מחוץ לספירה הביתית, לצדק חברתי, ולשוויון הזדמנויות. היא מצטטת מדבריה של קרול סמית רוזנברג (Smith-Rosenberg) המדגישה את המאבק של אותן נשים לעצמאות כלכלית מחוץ למסגרת הנישואין, ומציינת ש"האישה החדשה" בת הדור השני (הכוונה לנשים שנולדו במהלך המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה) תבעה לעצמה סוג חדש של נשיות, ושל מערכות יחסים כלכליות ומיניות עם המין הגברי. ראה גם:

קרול סמית-רוזנברג, "סוגי שיח על מיניות וסובייקטיביות: האישה החדשה", בתוך: **זמנים**, מס. 46-47, חורף 1993, עמ' 120-133.

⁷ Barbara Ozieblo., **Susan Glaspell: A Critical Biography** (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2000), p.184.

⁸ וולף, וירג'יניה, **חדר משלה**, בתרגום אהרון אמיר, תל-אביב, 1981.

⁹ מלפדה, שם, עמ' 4-123.

¹⁰ בתרגום חופשי שלי.

¹¹ גלאספל, **The Verge**, סיום המערכה השלישית.

¹² Mary E. Papke., **Susan Glaspell: A Research and Production Sourcebook** (Westport and London: Greenwood Press, 1993), p. 9.

¹³ טענתי, לפיה גלאספל מבקשת מהצופים לחדור אל נבכי נפשה של קלייר, ולערוך שם דיאגנוזה ביחס למצבן של יוצרות בחברה המודרנית, מקבלת חזיון בצורתו המיוחדת של המגדל בו היא נמצאת במערכה השנייה (ראה ה"ש 16). חשוב לבחון היבט זה בהקשר להשפעת רעיונות הפסיכואנליזה של זיגמונד פרויד, אשר ביקר באמריקה בשנת 1909, והרצה שם את עיקרי תורתו, שהפכה פופולרית מאד גם באמריקה.

¹⁴ אוזיאבלו, שם, עמ' 145.

¹⁵ אוזיאבלו, שם, עמ' 188.

¹⁶ המערכה השנייה של המחזה מתרחשת במעיין מגדל מעוקם בעל שני חלונות מעוגלים, בו סגרה את עצמה קלייר, השרויה בתשישות נפשית ופיסית בחברתו של תום אהובה, ומסרבת בתוקף לחבור אל שאר בני משפחתה. צורתו המיוחדת של המגדל אהובה על קלייר, האומרת במחזה שרק בגללו בחרה בבית הזה, והיא יכולה להיתפש, לדעתי, גם כסמל לגולגולת, כשחלונותיה מייצגים את ארובות העין.

¹⁷ אוזיבלו, שם, עמ' 189.

לחיוך טענתה בדבר השמות הסטראוטיפים שבחרה גלאספל במחזה על הסף, מדגישה אוזיבלו את העובדה, שגם גלאספל וגם בעלה (שהיה שותפה לעשייה) הושפעו באותה עת באופן בולט ממשנתו של פרידריך ניטשה (Nietzsch). לדבריה, הם אימצו את רעיונותיו ביחס להכרח התמידי של האדם להתגבר על ה"אני". לדבריה, "קוק הסווה היטב את הסכמתו עם התפישה הניטשאנית הרואה באישה מעין צעצוע של הגבר, באמצעות השימוש בקונבנציות של פמיניזם גברי". (אוזיבלו, שם, עמ' 173).

¹⁸ החוקר גדעון שונמי מצייין, שבמעבר למאה העשרים חל שינוי מהותי בסגנון מחזותיו של סטרינדברג, שפנה לכתיבת מחזות בתבנית משוחררת ובנושאים חדשים שיצרו הקרנה חיצונית של מצבי תודעה ונפש, מטאפורות, ותמונת עולם מעוותת, שנעו במישור שבין דמיון למציאות, כאשר המסגרת היא בצורת חלום. לדבריו, מחזות מהסוג הזה מעוררים מחשבות יותר מאשר הזדהות אישית. ראו: גדעון שונמי, **הטרקלין, הטיירה והגן** (תל-אביב: הוצאת אור-עם, 1987), עמ' 134.

¹⁹ סוזאן גלאספל השתייכה במשך עשורים רבים (1909–1948) למועדון *Heterodoxy*, קולקטיב של נשים, שמרכזו היה בגריניץ' ווילג'. לדברי לינדה בן-צבי, מועדון זה אפיין בצורה הטובה ביותר את מאבקי הנשים של התקופה, וממנו יצאו מיטב הכוחות שהשפיעו על החשיבה הפמיניסטית. לאחר הצגת הבכורה של המחזה *The Verge*, הוקדש לו מפגש מיוחד במועדון הנשים, אשר שבחו את גלאספל והודו לה על תרומתה למאבקן. (בן-צבי, שם, עמ' 97-91).

²⁰ שטיגליץ הביא לניו-יורק מאירופה את עבודותיהם של היוצרים האוונגרדיים ביותר בצילום, ציור ופיסול והציג אותם בגלריה "291" האקסלוסיבית שלו כבר בעשור הראשון של המאה העשרים. הוא זיכה את הציבור הניו-יורקי שוחר האמנות בהצצה ראשונה על עבודותיהם של סוזן, רודן, פיקאסו, מאטיס ואחרים.

²¹ מרבית החוקרים מתארים את המפגש הראשוני של שטיגליץ עם יצירתה של או'קיף בשנת 1916. לדברי החוקרת סוזן רייט, שנים רבות לאחר מכן נזכר שטיגליץ ברגע בו פתח את ערימת הרישומים שהוגשה לו, הביט ברישום הראשון, וכך תאר את תגובתו: "הבנתי שמעולם לא ראיתי משהו כזה. כל העיפות שלי חלפה. בחנתי את הרישום השני והשלישי, כשאני שואג, 'סוף סוף אישה על נייר'. אישה נתנה את עצמה. הנס התרחש". (7. p, *Todtri*, 1996), p.7. **Susan, Wright., Georgia O'Keeffe: An Eternal Spirit** (New-York: Todtri, 1996), p.7. **Barbara, Buhler Lynes., O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929** (Ann Arbor and London: UMI, 1989), p. 41-49.

²³ בוהלר-לינס, שם, עמ' 2-171.

²⁴ חשוב לציין שגלאספל וקוק כתבו במשותף, בשנת 1915, מחזה בן מערכה אחת בשם: *Suppressed Desires*, שהיה המחזה הראשון שהופק באופן רשמי על-ידי ה"Provincetown Players". לדברי אוזיבלו, המחזה שהוצע לקבוצת התיאטרון Washington Square Players, שאך זה הוקמה, נדחה בטענה שהגנו: "יותר מדי מיוחד". אוזיבלו מציינת שהכוונה הגדולה הראשונה של הפסיכואנליזה, הייתה מייבל דודג' (Dodge), ידידה משותפת של גלאספל ושל או'קיף, שהעסיקה שני פסיכואנליטיקאים בו-זמנית, ואף הקדישה ל"תורה החדשה" ערב מיוחד ב"סאלון" שקיימה בביתה. קיימת נטייה לראות במחזה *Suppressed desires* של גלאספל וקוק, סאטירה אודות האובססיות וההתמכרות הלא מבוקרת לתורתו של פרויד, ובמיוחד לעיסוק בתשוקות מודחקות ובהכרח לשחררן. (אוזיבלו, שם, עמ' 67).

²⁵ Charles C. Eldredge., **Georgia O'Keeffe: American and Modern** (New Haven and London: Yale UP, 1993) p.161.

²⁶ סוזן רייט, שם, עמ' 62.

²⁷ החוקרת לינדה בן-צבי מציינת שבין השנים 1913-15, גלאספל וקוק, ביחד עם ידידים אחרים, ביניהם גם מייבל דודג', הפכו פעילים מאד ביצירה ובפוליטיקה האמריקאית, ובילו את חודשי החורף בגריניץ'-ווילג' ואת חודשי הקיץ בפרובינסטאון. קשר זה מהווה נקודת מפגש בין גלאספל ואו'קיף, שכן בכל הביוגרפיות העוסקות באו'קיף מצויין שמייבל דודג' הייתה ידידתה הקרובה בניו-יורק במשך שנים רבות, ואף הזמינה אותה להתארח בביתה שבניו-מכסיקו בשנת 1929 (ביקור שהיה הצעד הראשון של או'קיף במעבר מניו-יורק לניו-מכסיקו). בנוסף לכך, מציינת לינדה בן-צבי, שבתאריך 15 ביולי 1915 יצא לאור הרומן *Fidelity* שכתבה גלאספל בהשראת מערכת יחסיה המורכבת עם ג'ורג' קראם קוק. לדבריה, בשנת 1916 לאחר שקראה את הרומן, כתבה או'קיף מכתב לידידתה אניטה פוליצר, בו סיפרה לה שנדהמה מההעזה של גלאספל המתארת ברומן אהבה אסורה בין רווקה לבין גבר נשוי. (בן צבי, שם, עמ' 333).