

# פואטיקה של עץ תאנים:

## פנים פמיניסטיות בשירתה

### המוקדמת של דליה רביקוביץ\*

תמר הס

לטובת הדורות הבאים

אפילו אלף שנים

מוקדש לנוקי

אני לא יכולה להכין את העולם מחדש  
וגם אין טעם.

יום ליום ויום ללילה דבר אינם מביעים.

באביב תפרח אפונה ריחנית, ורדים ופרחי אודרכת  
הכל בגדל טבעי והכל בצבעים.

חדוש אמת לא צומח גם פעם לעשר שנים.

מי שרוצה לשאף ריחות שושנים

יאסוף אותם מן הרוח

ומי שרוצה לנטע עץ שיטע לו עץ תאנים,

לטובת הדורות הבאים.

אפשר לשאל אותי אם ראיתי פעם יפי,

ואני אשיב שראיתי הרבה אבל לא במקומות הנכונים.

נקח לדגמה את אשדות הנהר

מוכן שראיתי,

אז מה?

מפלים אדירים הם מראה שאיננו נעים.

הדברים היפים באמת אינם מתהלכים בחוץ

לפעמים הם קורים בתדר,

כאשר ההלחות בעולות וגם התריסים מוגפים.

באמת, הדברים היפים

הם אינם נהרות או הרים או חופים.

אני יודעת עליהם יותר מדי מקדי לרמות את עצמי,

ולחשב על דברים נוספים.

\* תודה לרות קרטון-בלום, שנוסח  
ראשון של המאמר הוגש לה כעבודת  
סמינר בשנת 1994, לגרשון שקד,  
שקרא את אותו נוסח, לחמוטל צמיר,  
ובייחוד לרות גינזבורג, שבתיווכה  
גשתי בכתבו של פריד.

מִה שְׁנוֹתָי לְאַחַר הַכּאָב הוּא הַסְקָנֹת  
 לְרֵאוֹת אֵיךְ יִפֹּל דְבַר,  
 מִה יִהְיֶה בְסוּף,  
 לְכָל הַדְּבָרִים הַיְפִים.

אֲנִי יוֹדַעַת: אֲנִי תִיבַת לְנֹסֵעַ עַץ תּאנִים.  
 אֲפֹשֶׁר גַּם לְנַהֵג אַחֲרָי.

אֲפֹשֶׁר לְחַכּוֹת לְאֵבִיב, לְוֹרְדִים וּלְסִיפֵינִים.  
 אֲבָל אֲנִישִׁים בְּמַרוּצַת הַיָּמִים נְעֻשִׁים קָשִׁים כְּצַפְרִינִים,  
 אֲפָרִים כְּסַלְעִים  
 עֲקָשִׁים כְּאֲבָנִים.

אוֹיֵי זֵי תְצַפִּית מִפְתָּה לְהַפֵּךְ לְגוֹשׁ שֶׁל מֶלֶךְ.  
 עִם כֹּה מִיִּנְרָלִי.  
 לְהַשְׁקִיף בְּעֵינַיִם רִיקוֹת עַל מַפְעַל הָאֶשְׁלָנִי וְהַפּוֹסְפָאטִים  
 אֲפֹלוּ אֵלַי שְׁנַיִם!<sup>1</sup> (עמ' 153-154)

1. מראי המקום למובאות משיריה של רביקוביץ מפנים כולם למהדורת כל שיריה: דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1976.

השיר "אפילו אלף שנים" ניתן לקריאה כמפה הפורשת את מרחב הקיום הפואטי והאידיאולוגי של האשה היוצרת בעברית. זהו מניפסט שידי שנוגע בתפיסות של אסתטיקה וייצורה ושל מסורת ספרותית יהודית-עברית. חומרי הבניין השיריים המשמשים את רביקוביץ עוברים תהליך מורכב של עיבוד וחיודוש. תחילה מאמצת המשוררת חומרים ותבניות משדות התייחסות מיתולוגיים ומסורתיים – המקרא וספרות האגדה. אלה הם חומרי גלם ספרותיים קאנוניים וגבריים במובהק. אולם רביקוביץ עושה בהם כבתוך שלה. כך עולה בידה לשנות את היחס הקיים בינה, כמשוררת-אשה, לבין המרחב הגברי שבתוכו היא פועלת. הפנים האחרות שרביקוביץ מקנה לחומרים קיימים כאשר היא לשה אותם לצרכיה יוצרות מערך יחסים חדש לגמרי בין אשה לשפה ובין שפה למיגדר.

אשת לוט היא דמות-דגם של קורבן נשי. אמנים רבים ניסו לאורך הדורות להתעכב על רגע מותה המזעזע, שזוכר במקרא בפסוק אחד בלבד – "ותבט אשתו מאחריו ותהי לנציב מלח" (בראשית יט, כז) – ולהבינו. שירה של רביקוביץ "אפילו אלף שנים" מתמקד לא במניעים האפשריים למבט המצמית אלא בתוצאותיו. זווית ראייה זו מבטלת את הילת הקדושים המיתית הנקשרת לקורבניות ולחוסר האונים הנשיים של אשת לוט ומעמידה סדר עדיפויות ערכי שונה שמסכסך אמות מידה וחלוקות מיגדר מסורתיות.

באמצע שנות השבעים, כעשור לאחר שנכתב השיר הזה,<sup>2</sup> תיארה הלן סיקסו את מעשה הכתיבה הנשי כפעולה משחררת ומעצימה או כחיוניות שעשויה לפרק תבניות קיטוב ניהודיות מאובנות המקובעות בלשון, בתודעה ובתרבות. רביקוביץ הקדימה אפוא ליטול על עצמה את השליחות שמייעדת סיקסו לאשה היוצרת: "לכתוב וכך לחשל לעצמה את נשק האנטי-לוגוס. להיות. ברצונה. לבוחרת וליוזמת. ברשות עצמה, בכל מערכת סימבולית, בכל תהליך פוליטי"<sup>3</sup>. אפשר לקרוא את השיר "אפילו אלף שנים",

2. השיר נדפס לראשונה במשא, למרחב, א, 24.4.1967, ונכלל בקובץ הספר השלישי שראה אור בשנת 1970.

Hélène Cixous, "Laugh of the Medusa," *Signs*, Summer 1976, pp. 875-893

ועמו שירים נוספים בשער "המריווטה" בקובץ הספר השלישי ("הבית שלי", "לשנה הבאה", "זכרון תמים" ו"המריווטה"), כאנטומיה של "חישול נשק האנטי-לוגוס". בשירים אלה, החותמים את העשור הראשון ליצירתה של המשוררת, מתגבשת עמדה זו ומגיעה לשיאה. משום כך, ואף על פי שעיקר עניינו של מאמר זה בקובץ שיריה הראשון של רביקוביץ, *אהבת תפוח הזהב* (1959), אפתח בעיון בשיר "אפילו אלף שנים", ורק אחר כך אשוב אל השירים המוקדמים.

נציב המלח המקראי, שאולי נאצל לו איזה הדד, מונמך בשיר שלפנינו לכדי "גוש מלח" סתמי. עוצמתו המונומנטלית נפרטת לאיכות כימית, ל"כוח מינרלי" – וכוח זה מתגלה כחלל תפל. "גוש המלח" שמציירת רביקוביץ משקיף "בעיניים ריקות", כלומר הוא נעדר מבט, חסר סובייקטיביות ומתמקד בגוף סתמי ומכוער: מפעל לעיבוד יסודות כימיים.<sup>4</sup> פריטת הארכיטיפ הנשי לחומרי יסוד והפשטת "נוף הקדומים" מהילתו המיתית, שאמורה לנתק אותו מהשפעות הפיתוח התעשייתי בן הזמן, חושפות את האופי הדכאני של החומרים המיתיים ושל המיסטיפיקציה הנשית הגלומה בהם, ומפנות מקום להסתכלות שונה.

הבית הראשון בשיר קושר בין בריאה או יצירה ("להכין את העולם") לבין טקסטים קאנוניים שהדוברת מונכסת וכותבת ("מכינה") מחדש. הטור השלישי, "יום ליום ויום ללילה דבר אינם מביעים", הוא שיבוש של הפסוק "יום ליום יביע אמור ולילה ללילה יחנה דעת" (תהלים יט, ב). בסירוס המקור קונה הדוברת לעצמה יחס של קרבה אל הטקסט הקאנוני ומעדרת על סמכותו, ובה בעת היא מבטלת את התפיסה לפיה יש המשכיות ומשמעות (גם אם נסתרת) לקיום ברצף הזמן הליניארי ולתודעה האנושית המתייחסת אליו (בנוסף "את הכל עשה יפה בעתו").

רביקוביץ מעמתת בשיר שני רצפי זמן אפשריים. באחד נשבר מהלכם המחזורי של היממה ושל מעגל העונות. אלה נפרשים כרצף ליניארי ריק מתוכן המתקדם לעבר נקודה בלתי ידועה ונעדרת משמעות. בואו של האביב מוצג כמבנה מלאכותי, באמצעות האמירה העודפת שפרחיו הם "בגודל טבעי ובצבעים". הבית האחרון יוצר הקבלה בין ההמתנה לאביב (ולפריחה הבנאלית) לבין הבהייה חסרת התוחלת של אשת לוט. מהקבלה זו משתמע שהבחירה בהמתנה לאביב גוזרת התאבנות והתאינות, כמו זו של אשת לוט.

רצף הזמן האחר עולה מאזכור הסיפור על הזקן בן המאה הנוטע עץ תאנים שספק אם יזכה לאכול מפרותיו, והוא מנמק את מעשהו כך: "כשם שיגעו לי אבותי כך אני יגע לבני" (ויקרא רבה כה, ה). עץ התאנים מייצג שרשרת דורות של עמל, של התפתחות ושל מתן מאבות לבנים. רצף פטריארכלי מובהק זה מועמד בשיר כנגד בחירתה של אשת לוט. זוהי גם דרך הפעולה שהדוברת-האשה מאמצת, אף כי היא "יודעת שאינה חייבת". אחת הבעיות שהדיון הפמיניסטי של "הגל השני" נדרש להן היא דחיקת הנשיות מן התחום המייצג "אנושיות" או אוניברסליות. לטענת סימון דה בובואר, "היחס שבין שני המינים אינו בדיוק כיהס שבין שני קטבים חשמליים, מאחר שהגבר מייצג הן את החיובי והן את הנייטרלי, כפי שניכר בשימוש הרווח במושג **אדם** (man) כדי לציין יצורים אנושיים בכלל; ואילו האשה מייצגת רק את השלילי, המוגדר על ידי קריטריונים מגבילים, ללא

4. הבחירה בפועל "להשקיף" (בתיאור גוש המלח הצפוי "להשקיף בעיניים ריקות") איננה מקרית, כמובן. במקרא משרת הפועל את תיאור אברהם המתבונן בהפיכת סדום, למחרת החורבן: "וישכם אברהם בבקר אל המקום אשר עמד שם את פני ה'. וישקיף על פני סדום ועמורה ועל כל פני ארץ הכנען וירא והנה עלה קיטר הארץ כקיטר הכבשן" (בראשית יט, כה-כט). אברהם שורד לראות בקאנון-אובדנה של אשת לוט. להסתת הפועל המסתמן את השורד המקראי אל מי שתשקיף לעד על העולם המשתנה לנגד עיניה, ללא יכולת לשאת ולתת על התנאים, יש אפקט אירוני חזק. אשת לוט תבהה בפסיביות לא על מראות יפים או סוערים ולא על מפגשים אלוהיים, אלא על ניכור וכיעור, המיוצגים כאן באופן מטונימי בתמונת מפעלי הפוספאטים. להבדיל מעיניו של אברהם, עיניה של "גוש המלח" שבשיר הן "עיניים ריקות": היא, שלא כאברהם, אינה רואה דבר. היא בוחה, ולכן היא איננה יכולה להיות תודעה מכוננת, ועל כך להלן.

Simone de Beauvoir, *The 5 Second Sex*, tr. H.M. Parshley, Vintage Books, New York, 1989 (1952), p. xxi

הדדיות.<sup>5</sup> שירה של רביקוביץ מצליחה לערער את החלוקה הזאת, להעמיד את הנשי כאוניברסלי ולסגל איכויות נשיות למרכיבים המזוהים במסורת כגבריים וכ"יצוגיים".

ערער זה נוצר בשיר הודות לתגודותיה של הדוברת בשיר בין השתקפויותיו של האני בשיר כסובייקט פרטי-אישי ("אני לא יכולה להכין", "אפשר לשאל אותי", "אני יודעת עליהם" וכן הלאה) לבין הצהרות מכלילות הנאמרות בהתרסה ובלשון סתמית, ודווקא בגלל סתמיותן הן רוכשות תוקף של צווים פתגמיים או של כללים אקסיומטיים ("באביב תפרח אפונה", "חדוש אמתי לא צומח גם פעם לעשר שנים", "מי שרוצה לשאף ריחות שושנים / יאסף אותם מן הרוח", "מה שנותר לאחר הכאב הוא הסקרנות", ועוד). "אפילו אלף שנים" נע אפוא בין דוברת מזוהה מובהקת לבין דוברת אנונימית המפנה אמרות המנוסחות כעובדות ידועות לעבר נמען אנונימי ומוכלל ("מי ש –"), אלא שלאורך השיר הולכות שתי ישויות אלה ומתאחדות. בבית השני מוצגת עמדותיה האסתטיות של הדוברת בנימה דידקטית ("נקח לדוגמה את אשדות הנהר") כאילו הן מייצגות את "הברור מאליו" ("מובן שראיתי, / אז מה?") ובניסוח פסקני, המקנה להן תוקף אקסיומטי ("הדברים היפים באמת אינם מתהלכים בחוק"). הדוברת מעמידה עצמה כדמות מייצגת, בדומה לזקן הנוטע, ואת עמדותיה האישיות היא מציגה כחלות על האנושות כולה. היא הודרת את הנרטיב הגנאלוגי הפטריארכלי והלאומי שמייצג הזקן ומסגלת אותו לכתיבת שירה נשית. פלישתו של הנשי אל המרחב המייצג מרשימה עוד יותר משום שהיא נעשית כביכול בדרכים מסורתיות לעילא, הנשענות על הקאנון המקראי והמדרשי המזוהה כקאנון גברי.

סיפור הזקן הנוטע עץ תאנים שימש במקורו להצגת ערכים חיוביים אוניברסליים.<sup>6</sup> כאן עולה בידי רביקוביץ להציג את הנשי כמייצג וכאוניברסלי. דווקא משום שהשיר מרבה בהכללות אודות "מי" סתמיים – לכאורה ובאמרות פסקניות בונה הדוברת אצל נמעניה המשוערים ציפייה לאמיתות אוניברסליות מייצגות. משום כך, כשבסוף השיר מופיעה דמותה הארכיטיפית של אשת לוט ("אולי זו תצפית מפתח להפך לגוש של מלח") היא נקלטת, בהשפעת השיר כולו, כנטולת שם ולכן גם כבלתי מסומנת מיגדרית. רביקוביץ מסיעה את הקוטב הנשי אל נקודת האמצע, הנקודה המייצגת, שנתפסה עד כה בידי הקוטב הגברי בלבד, ואמת המידה הנשית מתפרשת על הטווח ה"נייטרלי".

אשת לוט מסרה את חייה במבט. על פי האגדה היא פנתה לאחור מתוך דאגה לשלום בנותיה הנשואות שנותרו בעיר (פרקי דרבי אליעזר, פרק כה). בקבלה על עצמה אורחות נשים מסורתיים, היא מאבדת את עצמה.<sup>7</sup> ביושר אכזרי ואופייני לשירתה מציגה רביקוביץ את חוסר הטעם שבפעולת הקרבה שכזו. המדרש שלה מכוון לקריאה שונה של הסיפור המקראי.

הפסוקים המקראיים אינם אחידים בהצגת אשת לוט כדמות העומדת בפני עצמה: "ויחזיקו האנשים בידו וביד אשתו ושתי בנתיו בחמלת ה' עליו ויצאהו וינחהו מחוק לעיר. ויהי כהוציאם אתם החוצה ויאמר המלט על נפשך אל תביט אחרך ואל תעמד בכל הפכר ההרה המלט פן תספה" (בראשית יט, טז-יז). הצו האוסר על פנייה לאחור ניתן בלשון יחיד וזכר. בהביטה לאחור אשת לוט מפרידה את עצמה ומכוננת את עצמה

6. כזכור, הסיפור מפיגש בין זקן יהודי לבין אדריאנוס, הקיסר הרומאי הכיבוש שמגלה העריכה רבה לתפיסת עולמו של הזקן. ערכיו האלטרואיסטיים של הזקן וזכים לחיזוק בסיפא ה"קומית" לסיפור שמביאה את נסיונם של שכניו לזכות אף הם בממין: שכנתו הטיפשה וחסרת הלב של הזקן שולחת את בעלה להביא פירות למלך חובב הפרי, כדי שיזכו אף הם במשקלם כבהב, אך השכן זוכה במלקות בלבד ואשתו רחוקה מלהביע הודות או צער. כלומר, רביקוביץ מתמודדת כאן עם חומר מיווגני מובהק.

7. ההבדל שבין מבט נשי לאחור לבין סיפור היסוד של המבט הגברי לאחור – סיפור אורפיאוס – סילט: אורפיאוס המביט לאחור (ממניעים הקרובים לאלה שמספקת האגדה לאשת לוט) מאבד את אהובתו לנצח אך גותר עם עצמו ולעצמו. האשה המביטה לאחור מותרת על עצמה.

כסובייקט מובחן שאינו מוכל בזולתו. ה"אחר" המוחפץ יכול לכונן עצמו כסובייקט רק כאשר עולה בידו להישיר מבט אל מי שמייצר אותו כאובייקט. עידית – השם שהעניקו לה הז"ל – אולי מישירה מבט אל יוצר-הכל,<sup>8</sup> אולם המבט המכונן סובייקטיביות הופך באחת למבט המחפץ ומאבן אותה. ההחפצה עוברת כאן המחשה מחרדה משום שאשת לוט אינה חווה תודעה כזוהי; היא מגשימה בגופה את החפציות הנכפית עליה, או על נציב המלח שהיא כעת.

תנודותיה של הדוברת בשיר "אפילו אלף שנים" מסתמיות מכלילה לסובייקטיביות קשורות אפוא בלבו של סיפור אשת לוט המקראית. הדוברת של רביקוביץ מתפצלת ממורשת דכאנית זו כדי לסלול קו סיפורי חדש. אשת לוט שלה היא אנדרטה לתבוסה, לדיקנות ולחוסר היכולת להשפיע; היא מסמנת את סופה של דרך ההמתנה לבוא האביב. בנוכחותה הריקה והאיומה היא קובעת שאין מוצא אלא להשליך פלאי עולם קיימים, כגון "מפלים אדירים", ולנסות "להכין את העולם מחדש" בנוסח ששומט את הקרקע תחת ה"נציב" ומחליף אותו ב"גוש" סתם; נוסח שמוותר על המיסטיפיקציה הנשית שבמוות לטובת החיים. אם לא עכשיו, בדורות הבאים.

"אפילו אלף שנים" הוא, כאמור, שיר העוסק בעשיית שירה ובאבני הבניין הלשוניות שמרכיבות את מעשה האמנות הלשוני, מרמת הצירוף הכבול ועד לדימויים שגורים, לארכיטיפים ולאוצרות תרבות של טקסטים מסורתיים, מורשת ספרותית ומסגרות תרבותיות, חברתיות ואידיאולוגיות. ההזדקקות למבע הלשוני מכפיפה את הדוברת לדיכטומיות פאלוגוצנטריסטיות.<sup>9</sup> השפה, כפי שהראתה הן סיקסו, מעמידה לפנינו אפשרויות דיכטומיות (חומר/רוח; חושך/אור; זכר/נקבה וכן הלאה).<sup>10</sup> הפאלוגוצנטריזם יקצה תמיד לדוברת-האשה קוטב אחד בדיכטומיות האלה – הקוטב הנמוך, החומרי, הפסיבי, האפל וכדומה. הדוברת בשיר "אפילו אלף שנים" מייצרת ניגודים קוטביים – פנים/חוץ; זמן מחזורי/זמן ליניארי; מחזור עונות השנה (אביב) / רצף גאולוגי ("הדורות הבאים"); המתנה/עשייה; יופי/כיעור; אותנטיות/מלאכותיות; אמת/שקר, ועוד) – בה בעת שהם מייצרים אותה, משום שהם מעוגנים בשפה שבפיה. סיקסו איתרה מוות וקפאון בכל זירת מפגש דיכטומי כזו, ברגע שהקוטב ה"חיובי" (הגברי) מאפיל על הקוטב ה"שלילי" (הנשי).<sup>11</sup> אם כן, מי שמצליחה לערבל, ולו במעט, את החלוקה הדיכטומית, מייצרת חיים. משוררת הכותבת בעברית אינה "יכולה להכין את העולם מחדש". היא יכולה לנסות לנער ולו במעט את שפת האבות, שפה שאינה מתרצה לה, שפה שהתנכרה למשתמשות במשך דורות. בעימות הזה בין כותבת-אשה לשפה אולי אין מנצחות, אך יש גם יש נטיעות.

## תכוח תפחה

נטייתה הבולטת של שירת רביקוביץ לאינטרטקסטואליות איפשרה למבקרים רבים<sup>12</sup> לייחד שירים מכלל שירתה כיצירות מפתח שלאורן יש לקרוא את המכלול. שְׁלֵה, לדוגמה, כינה את השיר הפותח את

8. וראו לעניין זה את דברי הרמב"ן לפסוק יו: "וקרוב אני לומר כי בהשחית ה' את הערים האלה היה המלאך המשוות עומד בין הארץ ובין השמים נראה בלחב האש כענין במלאך המשחית שראה דוד ולכן אסר לתן ההבטה ובפרקי דרבי אליעזר כענין הזה אמרו להם אל תביטו לאחוריהם שהרי ירדה שכינתו של הקב"ה להמטיר על סדום ועל עמורה גפרית ואש. עירית [כך במקור] אשתו של לוט נכמרו רוחיה על בנותיה הנשואות בסדום והביטה לאחריה לראות אם הולכות הן אחריה וראתה אחרי השכינה ונעשית נציב מלח".

9. המונח "פאלוגוצנטרי" הוא ניאולוגיזם של דרידה, שחיבר את הפאלוגוצנטרי והלוגוצנטרי כדי לאפיין את צורת החשיבה הדומיננטית, לדעתו, בחשיבה המערבית.

10. וראו Hélène Cixous, "Sorties," in: *The Newly Born Woman*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1988 (1975), pp. 63-132.

11. וראו דבריה של סימון דה בובואר (לעיל, הערה 5).

12. וראו, לדוגמה, מירי ברוך, עיונים בשירת דליה רביקוביץ, עקר, תל אביב, 1973; זילייט חסין, "המיתוס בשירת דליה רביקוביץ", עכשיו 47-48, חורף תשמ"ג, עמ' 450-461; שולמית לבא, "יתרון הדג על האדם: השיר 'אהבה' – מפתח להבנת שירת דליה רביקוביץ", בציון 67, ניסן-איוני תשל"ו, עמ' 190-194; נסים קלדרון, "טמד נוסף", משא, למרחב, 30.5.1969; רות קרסון-בלום, "רחיפה נמוכה" ועל אהבה אמיתית, עמון 77, אפריל 1987, עמ' 15; מרדכי שלו, "דליה רביקוביץ משוררת מקוננת", דארין, 2.4.1969, 13.6.1969; חמוטל צמיר (להלן ואחריה).

אַהֲבַת תְּפוּחַ הַזֶּהָב

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּ,  
טְבוּ מְרָאִיו  
לְמֵאֲכָלָהּ,  
שֶׁם אֵל לְבוּ  
כִּי הוּא הַרְוֹאֶהּ.

אֶתְרוּג בּוֹ יִרְהֵב:  
חֲכַמְתִּי מִמֶּנּוּ,  
אֵילָן הַתְּעֻצָב:  
לְמַת וְאֵינֶנּוּ.  
פָּחוּ בְחֶשֶׁב,  
מִי יִשְׁיִבֵנוּ?

אֶתְרוּג בּוֹ סִרְהֵב:  
הַבּוֹנֵה הַפְתִּי!  
אֵילָן הַתְּקֻצָּר:  
סִרְהֵב הִיא וְחֵטָא הִיא,  
חֹדֶר בָּךְ הֵיטֵב  
כִּי כֶסֶל שְׁנֵאתִי.

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּ,  
אָהֵב אֶת מִפְּהוּ  
בְּכָל אֲבָרָיו.

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּ,  
הֶלֶךְ אֵל מִפְּהוּ  
בְּרוֹת לְשִׁנּוּי

תְּפוּחַ זָהָב  
בְּבַלַע בְּאוֹכְלָהּ,  
בָּא בְּעוֹרָהּ,  
אָף בְּשִׁרְיָיו. (עמ' 15-16)

14. סירף (לעיל, הערה 12).  
 15. מילון הסמלים והדימויים של דה־  
 וריס (Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, 1976). מינה כמה שדות משמעות שבהם התפוח הוא סמל, מהם כמה הנוגעים לענייננו: התפוח מסמל שלמות ארצית, תשוקות הומריות ועונג כולל (בויקה לגן עדן); כאשר הוא נקשר לחוה הוא נתפס כסמל איבר מין נשי, חיי אלמות (וספציפית לתפוח הזהב), הנאה מינית, פירות, שדיים (בשיר השירים), וכן הטא, בתחום הדת הוא מסמל מוות או עונש, תבונה, נוכחות נשגבת. התפוח מסמל אף הוא את הנקבי, הנדיב והפורה. הצורה הארכאית "חור קב" בבית השלישי תוסכת אף היא בתיוג מיגדרי נשי של התפוח. אמנם המקרא מתיר שימוש במלות יחס בהטיה נקבית כאשר הכוונה היא לזכר, אולם הבחירה בו כאן היא עדות מסייעת להותו המינית של התפוח. המונח הזה מדגים יפה את האסטרטגיה של רביקוביץ בניכוס הלשון הקאנונית. "חור" הוא שורש מלשון חכמים (מן השורש הרד הארמיא; "חור בו" אף היא צירוף הנצוי בתלמוד. רביקוביץ מטה את המילית "בו" בהטיה המקראית הנורמטיבית בגוף שני נקבה, כלומר, היא יוצרת צורה "מקראית" סינתטית שאין כדוגמתה, אי צירוף בלשון חכמים שאינו קיים בלשון זו אך משרת את צרכיה שלה. בשיר השירים הוצה התפוח, המציין את הן הדוד והן את האהבת, את גבול המיגדר ויוצר, כפי שהראתה אילנה פרדס, הדדיות שוויונית נדירה בין האהבים. "ריח אפר כתפוחים" (שיר השירים 2, 1) אינו הרוד, והדוברת אומרת עליו: "כתפוח בעצי היער כן דודי בין הבנים בצלו חמדי וישבתי ופריו מתוק ליקבי" שיר השירים 2, 13, וראו אילנה פרדס, *הנביאה על פי הזהב*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1996, עמ' 93.  
 16. וראו ברוך קורצווייל, "שיריה של דליה רביקוביץ", *דאק*, 25.12.1959.

שיר זה כבר זכה לדיונים שראו בו שיר אהבה ארוטי מאזוכיסטי או תוקפני ואלים, או הימנון לחוכמה הצרופה. הסיטואציה הדרמטית בשיר (אתרוג ואילן משוחחים על תפוח ועם תפוח) אכן מזמינה פרשנות סמלית. ברוך טוענת כי הוראת המלה "בשריו" החותמת את השיר ממקמת את השיר כולו בתחום המשמעות המיני.<sup>14</sup> המטפורה המאנישה את התפוח ומחברת אותו לגוף אנושי ("אהב את מכהו/ בכל אבריו"), בויקה לגופו של האוכל (עורה, בשךיו), אף היא מזהה את המגע ביניהם כארוטי. תמיכה נוספת לפרשנות זו נמצא במלה "פחו" המופיעה בבית השני, בדברי האילן, ומצמצמת את מסגרת המשמעות המינית של השיר לתחום החרוגה מנורמות התנהגות מיניות. שכן, המלה "פחו", כפי שמציינת ברוך, מופיעה פעם אחת בלבד בהטיה זו במקרא, בצוואת יעקב לבנו ראובן ששכב עם אשת אביו, בלהה: "פחו כמים אל תותר כי עליה משכבי אביך אז חלת יצועי" (בראשית מט, ד). אפשר להוסיף כאן את הפועל "בא" המופיע בבית האחרון ("בא בעורה") ויכול לשמש אף הוא, כמובן, בהוראה מינית. פועל זה הוא אחת הנקודות שבהן נענה השיר לקריאה פמיניסטית. במקרא, וכן בעברית החדשה, השורש בו"א מציין בהוראתו המינית פעולה גברית בלבד, המופעלת על אשה. בלשון המקרא, גם אם אשה יוזמת קשר מיני, היא אינה באה אל/על הגבר, אלא מזמינה אותו לבוא אליה/עליה. היא אינה עושה, אלא נעשה בה דבר. דומה שרצף השיר "אהבת תפוח הזהב" מיישם, מאשר ומנציח דגם התנהגותי זה.

עצם הבחירה בצמד "תפוח" ו"אוכל" גוזרת את דמותו של האחד כפסיבי, כאובייקט, ואת דמותו של האחר כסובייקט מודע ואקטיבי. אפשר להניח ש"תפוח הזהב" כאן הוא תפוח מזהב, ולא התפוח הארץ־ישראלי. לבחירה בתפוח עשוי זהב מצטרף מטענו הסמלי של הפרי, שמקובל לראותו כפרי הפיתוי והוא מזוהה מיגדריית כסמל נקבי, כמו בשיר שלפנינו, אף על פי שהשם עצמו, "תפוח", הוא שם עצם זכר; כפילות זו נתגלה כפעילה בשיר. על פי המסורת, התפוח הוא פרי המביא ידיעה פיזית ושכלתנית אך גם הרס או חורבן, פרידה מן העולם כפי שהיה עד כה ותחילתו של עידן חדש. תפוח הזהב נושא עמו מטען סמלי מטאפיזי אך מציין בפרט עונג ארצי, מיני וחושני שלם.<sup>15</sup>

התפוח בשיר מאופיין כסימני מיגדר משניים נוספים המזוהים אותו כנשי. הבית הראשון מעמיד את התפוח כאובייקט שקיומו תלוי במתבונן בו: "טבו מראיו/ למאכלהו/ שם אל לבו/ כי הוא הרואהו".<sup>16</sup> די בעובדה שהאוכל רואה את התפוח כדי לשפר את חזות התפוח. התפוח זקוק לסובייקט מתבונן חיצוני שיגדיר את גבולותיו והווייתו. סימון מיגדרי משני המשלים את זהות הנשית של התפוח הוא האלם. שתיקתו של התפוח בולטת על רקע אופיו הדיאלוגי של השיר ועל רקע דבריהם הפרובוקטיביים של האתרוג והאילן הדורשים תגובה אך אינם זוכים לה.

מאחר שאין בידי התפוח למנוע את מעשה האכילה, דומה שהאילן והאתרוג מגיבים לא על החורבן עצמו אלא על השפעתו על התפוח – האהבה. התפוח רואה בחיוב את הכליון הצפוי לו, ולקראת סוף השיר הוא אף נעשה פעיל בו: הוא "הולך" אל האוכל, שבשלב זה היה גם למכה. כלומר, "מעשה ההבל" לפי האתרוג, או החטא, בלשון האילן, הוא ההנאה המאזוכיסטית מתהליך ההפצה שמבסס את זהותו של התפוח כאובייקט.

השנאה העצמית, המוכנות לכליון ושנאת הגוף – גוף האשה – הן המעוררות את מחאת הדוברים.

האילן, הטוען כנגד התפוח "סדה היא וחטא היא". נוזף בו על עבירה על קודקס מוסרי. הוא מתדיע כנגד מרי וסטייה מנורמות מיניות מקובלות – סטייה שתגררו עונש. הסטייה נרמזה, כאמור, כבר בשימוש במלה "פחו". הקושרת את דבריו הראשונים של האילן לחטא ראובן ובלהה. אמנם התפוח יוצא כנגד סמכות פטריארכלית – כל הדמויות האחרות בשיר מוזהות מיגדרית כגבריות – אך המרד שלו פורץ חוקים יסודיים יותר.

הטורים הפותחים את השיר – "תפוח זהב / אהב את אוכלהו" – מופיעים בו שלוש פעמים. ריבוי החזרות יוצר תחושת סטיות הנוגדת את תהליך האכילה ההולך ומתקדם. עד לשבירת התבנית והמקצב בכית השישי והאחרון. כאשר תפוח הזהב "נבלע באוכלהו". כנגד זאת, האווירה הבלדית, שכמה מבקרים זיהו בשיר, מחייבת מלכתחילה סוף "טרגי". אולם השפה הגבוהה והמורכבת מרחיקה את השיר מן הבלדה. הסיום אינו "עצוב" או "טרגי"; הוא מותיר תחושה מסתורית, מצמררת או מאיימת.

התפוח "נבלע באוכלהו, בא בעורהו, אף בבשריו". נוצר רושם שהכליה הצפויה לא התרחשה. ברוך מעירה ששיח הפרות והאילן מעלה על הדעת את משל יותם (שופטים ט, ח-טו).<sup>17</sup> ואכן, גם כאן יוצאת אש מן האטד-התפוח. הפגיעה והאלימות השולטות בשיר אינן חד-סטריות. האוכל והמפה ייפול גם הוא קורבן להתעללות בתפוח. לא התפוח לבדו משנה מצב צבירה: האוכל משתנה אף הוא וחלוקת הכוחות הולכת ומתאזנת. התפוח חודר אל האוכל, בתנועה מנוגדת לכיוון הסימול הפאלוצנטריסטי, המסמן את הנקבה ככלי, כנקב או כריק.<sup>18</sup> והנה, באחת, משיל התפוח מעל עצמו את שייכותו המיגדרית וחוצה את הגבול אל תחום בלתי מוכר, בלתי מוגדר. כעת, משהתבררה כוונתו של התפוח, דומה שהשיר מעמיד את היסוד הגברי במקומו המקובע של הנשי, והתנגדותם המוקדמת של האילן והאתרוג, שניהם דוברים-זכרים, מצטיידת באור אחר. בעקבות פרויד אפשר לומר שהיסוד הנשי שדוכא והודחק פורץ כעת על פני השטח כשווה-כוח.<sup>19</sup> הקורבן המוכה מתאחד עם המכה, נעשה לגוף מגופו, בשר מבשרו. מה שהיה מוכר (Heimlich) כה"אחר" האילם והכנוע מואר כעצמי, והדומם מתעורר לחיים. גילוי זה הוא שיוצר את תחושת האיום. כידוע, נשיות מגלמת – גם בכתבי פרויד – את המאיים, ה"Unheimlich".<sup>20</sup> רביקוביץ מממשת פוטנציאל מאיים זה כדי לחשוף את מעמדו של הנשי בשפה הפאלוצנטריסטית ולטשטש דיכוטומיות מוכרות ומופננות שעליהן שפה זו מושתתת.

חתירת התפוח הנשי תחת ניגודי המיגדר הקוטביים מתממשת גם במצלול השיר, ששני צלילים דומיננטיים חוזרים בו, בעיקר בחריזה: היחידה AV (זהב, אהב, מראיו, ירהב, אבריו ועוד) הנקשרת בתפוח, וכנגדה היחידה הצלילית E-HU (אוכלהו, מאכלהו, רואהו, מכהו) המזוהה עם האוכל ועם מעמדו הדומיננטי ביחס אל הנאכל. אולם בבית החמישי מוסב הצליל AV אל האוכל, בתנועה המתארת את חדירת התפוח אל האוכל: "הלך אל מכהו / ברות לשניו". הצליל AV נקשר כעת גם אל האוכל ואל השפעתו האפשרית של התפוח עליו. הגבולות התוחמים את שתי הישויות נעשים חדים פחות, והבית השישי והאחרון מדגיש מהלך זה: ראשיתו אמנם שומרת על התבנית הצלילית שנקבעה בתחילה ("תפוח זהב / נבלע

17. בירך (לעיל, הערה 12).

18. Sigmund Freud, "The Theme of the Three Caskets," *Art and Literature*, The Penguin Freud Library, London, vol. 14, pp. 233-247  
19. Sigmund Freud, "The Uncanny," *ibid.*, pp. 335-376, esp. p. 359

20. על המינה "Unheimlich" ראו בהערה ל"משהו זע במעמקים", המבוא לשני המאמרים העוסקים בשירתה של דליה רביקוביץ.

באוכלהו") אולם אחריתו ("בא בעורהו, / אף בבשריו") מבלבלת את היוצרות. כעת מציין הצליל E-HU את חדירתו של התפוח אל האוכל ואת חילופי המעמד ביניהם. כעת התפוח הוא הדומיננטי, והוא משליט את הצליל המזוהה עמו על האוכל ועל ההגה האחרון בשיר.

מהלכיו של התפוח, מהלכים של כליון והרס עצמי, נראים תחילה כיישום אולטימטיבי של אידיאולוגיה והוויה פטריארכלית. אולם השנאה העצמית, שהיא תולדה בלתי נמנעת של כניעה כה שלמה למבנים פאלוצנטריסטיים, מתפרצת ופוגעת בכל הסובבים. העמדה החתרנית מצטיירת כעמדה שעל המאמצות אותה לשלם מחיר כבד. המחיר הוא פרימתה של זהות קיימת, בטרם נרקמה זהות חלופית. כך, בשיר "זכרון תמים" בקובץ הספר השלישי רביקוביץ כותבת: "דשאים מן הארץ נאנקים/ (כאב צמיחתם גדול מחבלי הכמישה)" (עמ' 161). בעשור הראשון ליצירתה היא מתמודדת עם הכאב הנורא הזה, כפי שניכר מקריאה בשירי הספר השלישי, דוגמת השיר "אפילו אלף שנים". הקריאה בשיר "אהבת תפוח הזהב" מאפשרת ניסוח של העמדה הבסיסית בשירת רביקוביץ: אימוץ קיצוני לכאורה של העמדה הפטריארכלית, הפנמה שלמה של ערכיה, אם כי בעצם הכתיבה עליה בעט-אשה יש משום ערעור על יסודותיה. האלם, השעבוד ובקשת החסד מצד הקורבן, אפילו התחננותו – כל אלה מתקבלים כעמדת יסוד נשית. כנגד זאת, שירתה של רביקוביץ דוחה מכל וכל את אותם ערכים באמצעות שליטה וירטואוזית בכלי השיר ובאוצרות השפה (תחומים "גבריים"). המנגנונים הדכאניים קורסים כאשר השפה מצליחה לחדד ובה בעת לטשטש את הגבולות הנוקשים שעליהם היא מושתתת. רביקוביץ משסה את העברית כנגד עצמה, ובאופן זה מולידה אפשרויות ביטוי ומשמעויות חדשות. בלבושם השונה עשויים היסודות המיתיים, הלשוניים והפיגורטיביים המשמשים בשירתה להציע "סדר עולמי חדש".<sup>21</sup>

## צורות מקראיות ושירת רביקוביץ

מבקרים וחוקרי ספרות שעסקו בשירתה של רביקוביץ ציינו כולם את זיקתה למקרא ולמקורות בתר-מקראיים. לדרך ההתחפרות של רביקוביץ במקורות המסורתיים היתה השפעה ארוכת טווח על שירת הנשים בישראל, עד היום, ומשום כך חשוב להתעכב עליה. זיקתה אל הקאנון העברי התקבלה כנטייה קלאסיציסטית, מסורתית ושמרנית (בהשפעת שירת רטוש),<sup>22</sup> ולא דווקא כהתמודדות עם הקאנון. הביקורת לא עמדה על השינוי שיש בעצם השימוש שעושה אשה בשפה זו.

השימוש שעושות משוררות במקורות עבריים מסורתיים הוא, כאמור, מורכב ובעייתי.<sup>23</sup> שפת הקאנון הזכרי אינה תשתית ויסוד יצירתן, כפי שהיתה תמיד ביצירתם של משוררים. מקובל ליחס למשוררות שימוש ייחודי בלשון המקורות – שימוש שמתרחק מן הצירוף הכבול ונוקק למקרא יותר משהוא נוקק למקורות בתר-מקראיים. במובן זה יש בשירתה של רביקוביץ חתיחה תחת יסודות הקאנון. היא פונה אל "אבן הראשה" של הקאנון העברי והופכת אותה למושג תשוקה ארוטי. במעשה ניכוס השפה היא מכריזה על עצמה כמשוררת שאינה מוכנה להתאבק בעפר רגליו של

21. או, כלשונה של רות קרטון-בלום, לעצב "עולם אשר בו הסיטנים נופכים למיתולוגיה" (לעיל, הערה 12, עמ' 11).

22. מאיר ויזלטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", הארץ, ספרים, גליון 132, 6.9.1995, וכן ס' ארגוב, שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ: התקבלות ופואטיקה, עבודת גמר, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ה.

23. וראו, Michael Gluzman, "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History," *Prooftexts* 11:3, 1991, pp. 259-278; דן מירון, *אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1991; וכן דברים בעל פה של רות קרטון-בלום. רק עם סיום כתיבת המאמר מצאתי את מאמרה של זיוה שמיר, "אחות רחוקה", שמעלה טענות חשובות ביותר לדיון זה, וראו זיוה שמיר, "אחות רחוקה: מירי דור – המשוררת המודרניסטית הראשונה", בתוך: זיוה שמיר (עורכת), *סדן: מחקרים בספרות עברית*, ב, אוניברסיטת תל אביב, תשנ"ו, עמ' 241-263 וכן בספרה *להתחיל מאלף*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1993, עמ' 189-208.

הקאנון אלא מתמודדת על קדמת הזירה השירית. משניכסה שירתה של רביקוביץ את לשון האבות היא יכולה להרפות מאחיזתה בקאנון ולהתייך ללשון "דיבורית". הילווית וכבולה פחות לחדור אל שירתה. אולם אלה התפתחויות מאוחרות יותר, ולא מוחלטות. בשירתה העכשווית היא עדיין עוסקת במטבעות לשון ובפירושו/פירוקן ואין היא מוותרת על האיכות ה"ארכאית" של שפתה.

לרביקוביץ שליטה מושלמת בלשון המקרא. היא מרבה בשיבוץ מלים יחידאיות ומצליחה, כלשונה של מירי ברוך, "לעשות[ן] לחלק אורגני משירתה".<sup>24</sup> דרכה של רביקוביץ בניכוס צידופים נדירים מן המקרא הודגמה כבר לעיל, בניתוח השיר המהווה את חוט השדרה של דיון זה, "אהבת תפוח הזהב". אביא כאן דוגמה מובהקת נוספת החשובה לענייננו, גם היא מן השיר "אהבת תפוח הזהב". כזכור, בבית החמישי בשיר משתנה היחס בין התפוח לבין האוכל: תפוח הזהב "הלך אל מכהו / ברות לשניו". המלה "ברות" מופיעה במקרא פעמיים, ופירושה אוכל. בפעם הראשונה היא מופיעה בפסוק "ויתנו בברותי ראש" (תהלים סט, כב). כאן, ראש הוא צמח רעל. לפיכך, השימוש במובאה ייחודית זו מטרים את הסכנה הצפונה בתפוח לאוכל. בפעם השנייה היא מופיעה בספר איכה: "ידי נשים רחמניות בשלו ילדיהן היו לברות למו בשבר בת עמי" (איכה ד, י). אלוויה זו, הנושאת מטען מזוויע ומאיים, מרמזת גם היא על ערעור סדרי עולם.

### "חנינו לזה שיפרץ מעמק האדמה"

העמדה והמאפיינים הפואטיים המעוצבים בשיר "אהבת תפוח הזהב" נבנים לאורך יצירתה של רביקוביץ, בשירים כגון "מתנות מלכים", "כסאות למשפט", "כתמי אור", "אשה קטנה עשתה לה לערש", "שכרה" (אהבת תפוח הזהב, 1959); "הזמן הניצוד ברשת", "מלמולים", "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", "מחלון וכליון", "השתדלות", "השתדלות נוספת", "חלומותיה של תרצה", "עגור", "כישופים" (חורף קשה, 1965); "הקרפודים", "פורטרט", "מיקי היקר", "לשנה הבאה", "המריונטה" (הספר השלישי, 1970) ואחרים. העמדה הנושית שרביקוביץ מעצבת בשירים אלה בטווח המשמעויות הפאלוגוצנטריסטי מתאפיינת בשנאה עצמית אלימה ותכופות גם בשאיפה להכחדה עצמית. אפשר שאלה הם תוצרי לוואי בלתי נמנעים של מוסר כפול פטריארכלי. מכל מקום, ענישה עצמית קשה על עבירות כגון אלה של הדוברת המשתמעת ב"אהבת תפוח הזהב", כלומר על עצם ההזדקקות למבע לשוני ועל כיוון סובייקט נשי מיניארטטי, רווחת בשירתן של משוררות עבריות שקדמו לרביקוביץ – יוכבד בת-זמרים, רחל בלובשטיין ולאה גולדברג.<sup>25</sup> לצד ההרס העצמי משרדת שירתה של רביקוביץ גם בתדר משני, בעוצמות משתנות. התדר החתרני בשירתה מערבל את שידוריו של השיח הפאלוגוצנטריסטי ומקשה על הקוראים לפענח את הסימנים המוכרים כפשוטם. דוגמה מובהקת לעיצוב פרסונה שירית הזורעת הרס עצמי שנוקשר לזהות נשית יש בשיר "שאון המים" (עמ' 89). השיר, שנדפס בקובץ חורף קשה, עמוס תיאורים ומטפורות של היכחדות השאולים מהקשרים לשוניים שונים: אפס כוח, טביעה, היעלמות ("נמוגות"), היאכלות ("לא

24. וראו ברוך (לעיל, הערה 12). לדוגמה, השורה המרשימה "קיים של עשן נטו במלכסן" נשענת על כמה מטפורות מקראיות קרובות של חרבן עולמיים, אש ועשן ומלכים ב כא, יג; איכה ב, ח: ישעיהו לד, י-יא, ובייחוד: "לילה ויומם לא תכבה לעולם יעלה עשנה מדור לדור תחרב לגצה נצחיים אין עבר בה. וירשוה קאת וקפור וינשוף וערב ישכנו בה ונטה עליה קן תהו ואבני בהו". דוגמה נוספת יש בשיר "אהבת תפוח הזהב": הצירוף "מי ישיבנו" (יפחו נחשב / מי ישיבנו), שמתאים לחרז בבית ומשתלב כאילו לא היה שיבוץ בדברי האילן, מופיע שלוש פעמים במקרא, כולן בספר איוב. מקור קרוב להקשר של השיר יש בדברי איוב על אלוהים. דברים אלה מתייחסים אל מעשה שאין ממנו חזרה: "הן יחתך מי ישיבנו מי יאמר אליו מה תעשה" (איוב ט, יב).

25. A. Ostriker Suskin, וראו *Stealing the Language, The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986

26. הסיטואציה השירית והלשון אולי נקשרות כאן לשירה של לאה גולדברג "קול ציפור": "התכלת – כלה צעקה, / עד אפס־מרומים / הולך הקול. / צלול, צלול האויר הקורא, / הבכי הגבה. / האביב גדול. // גביהה אבודה הצפור // קרוב, קרוב. / והתכלת כלה צעקה / עד אפסיים. [...] (לאה גולדברג, שירים ב, ספרית פועלים, מרחביה, תל אביב, 1996 [1986], עמ' 95). זיקה ניכרת גם בין שיר זה ובין שיר ו' מתוך "סונטות אהביה" של גולדברג שנדפס לראשונה ב-1946 ואף בו פועל קול הציפור כמסויג־מיה לחשוקה ביניה: "צוד אחת קראה קריאה נואשת / במרחקים כבדי הדומיה, / ושוב היתה אננו ריזה / מוכרונות הלילה והגשם" (שם, עמ' 41).

27. לעיל, הערה 12; ההדגשה במקור. אפשר היה להתעכב כאן על החיבור או ה-enmeshment ששלו עישה בין "צרכיה הנפשיים של המשוררת", כפי שהוא תופס אותם, לבין הפואטיקה שלה. מכל מקום, כוחו המפרה של היסוד הנקבי חווה בלשון הציורית של שירת רביקוביץ. אורה של "הלבנה בגשם" (אהבת תפוח הזהב) גובט "כפטריות וכמהים". בשיר "מלמולים" מורף קשה, הציפורים מצייצות "עד שהיער נולד בן האפל"; הן מחרדות "חמה ממקומה בעיבי הלילה", והן מחלצות את היער מאפל" והן מספרות את עדנת הימים". הנקבי הוא הן היוצר והן המתעד. האחר: ליצר העונג. לכרוך התיסטור.

הותיר לי צפרן"), אלימות ("ידו משכה בשערותי"), חורבן ("חֶשְׁבְּתִי הַשְּׁבֵר") ואמוניה כלאחר טראומה ("שום מאום לא אזכר"). שוב בולטים הפסיביות של הדוברת והאופן שבו מושלך העצמי על ישות שמחוצה לו ("צפור ציצה כמשגעת / עד אפס לחה / ואחר בכתה; / אני שקעתי בענן של נעם").<sup>26</sup> כמו בשיר "אהבת תפוח הזהב", הדמות הגברית בשיר אינה מזוהה; היא מכונה "איש", ולא "אהוב" דווקא ("שונרה" היא מכונה "מישהו"). להבדיל מ"אהבת תפוח הזהב". כאן אין נוכרת אהבתה של הדוברת הנבלעת בתוך האיש. הוא אוהב אותה, היא שוקעת "בענן של נעם".

עירוב תחומי המיגדר חוזר אף הוא בכמה שירים. שְׁלוּ, הדן בשיר "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", כותב שהנערה הטובעת

הנבלעת בגלי הים, היא היא המפרה את הים: "אך כשעברה הנערה הטבועה את כל חדרי הים, / דענו שהים הוא המוליד את הנחלים". הים הופך להיות איביקט ארוטי לנערה במיתוס של דליה רביקוביץ. כתוצאה מהיבלעות הנערה על ידי הים נולדים הנחלים, אבל בהתמזגות זו ממלאה הנערה את תפקיד הגבר – והים את תפקיד האשה. היא העוברת את כל חדרי הים. היא המפרה והוא המוליד [...]. המרוק בין הנערה הטובעת מ"תפילת אשכבה" לבין הטובעת מ"שאון המים" אינו כה גדול כפי שאפשר לשער במבט ראשון. אררבא: ההרפתקה הארוטית של הראשונה נועזת בהרבה מזו של השנייה. לא זו בלבד שהטביעה היא הקלימאכס של האהבה. אלא שטכס הקבורה המתואר הוא. בעצם, טכס חתונתה של הנערה עם הים הבלוע אותה, ואף הנחלים הנולדים להם נראים. באופק, גם גיל הנערה ("תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה") מרמז בכירור לכך, שקבורתה היא חופתה.<sup>27</sup>

צירוף כלולות לקבורה הוא כשלעצמו מוטיב מסורתי – קורבן/מותן של בת יפתח, איפיגניה ופרספונה מאפשר את המשך קיום עמון, משפחתן או האנושות כולה. אולם, כפי שמראה שְׁלוּ, במיתוס החלופי שרביקוביץ בונה יש יותר מאשר לקיחת חיים. שוב, כמו ב"אהבת תפוח הזהב", היפוך סימני המיגדר חייב להיעש בכליה, ועם הצייתת תחום החיים מתאפשרת גם שבירת גבולות אחרים. בעולם השירי אין כל הנחלים זורמים אל הים ומפרים אותו. אלא מתרחש היפוך של סדרי הטבע: הנחלים נובעים מן הים. שלו מייחס לשירים גילוי של "אגרסיות גבריות חבויות". במקום שאפשר היה לדאוגתו כמפרק של אגרסיות גבריות גלויות. כלומר, שְׁלוּ קורא את רביקוביץ מתוך עמדה ליברלית הומאניסטית שמניחה שהדוברת שואפת להזדהות עם גבריות ואיננה מעלה על הדעת שהיא מערערת על הגדרות המבחינות בין גבריות לנשיות. קריאתו כורכת את המוות בחניכה המינית, אולם האובדן, לפחות בשיר "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", קשור בעיקר בחציית גבולות המיגדר.

הכאב הכרוך בניתוח פסילים וההכרח להרוס כדי לבנות מחדש עולים בכירור מן השיר "זכרון תמים" (עמ' 161). כאן, בשיר שנתפרסם בתוך הספר השלישי, מנסחת הדוברת השירית נסיון לנגיעה בלתי אמצעית בזכרון, בתחושות ראשוניות ובתודעה. נגיעה בלתי אמצעית כזו מתאפשרת

דק מתוך שחזור של תוהו ובוהו בראשיתו. במלים אחרות. רק הנסיגה אל הדמיוני, הקדם-סימבולי, עשויה לאפשר שחרור מחוק האב.

השיר "אשה קטנה עשתה לה לערש" (עמ' 45-46) מרחיב אף הוא את זירת ביטול המחיצות בין העצמי ל"אחר" לממדים מיתיים. הדמות העומדת במרכז השיר היא ההיברידי האוקסימורוני שקולו מופיע ברבים משיריה של רביקוביץ: "אשה קטנה". לא בוגרת אחראית למעשיה ולא ילדה שאינה הייבת בדיון, אלא שילוב מעוות של שתייהן. זהו שילוב שהפטריארכיה קיבעה כאידיאל – "קטנותה" של האשה נתפסת כהמחשה פיזית לבניעותה, לקסמה התמים והראשוני-ילדותי. לדחיקתה מהכרעות העולם הבוגר ולמעמדה כבת חסות בעולם גברי. דעותיה, אפילו הן נוגעות לכלל, נמסרות תמיד במסגרת של "דעה פרטית" (הספר השלישי). "אשה קטנה" זו עושה "לה לערש" את כדור הארץ, עושה לה "נחיל כוכבים כנחיל דבורים", צוברת כוחות על. היקום לשירותה, כביכול (ויכדור הארץ היה לי סירה), אך ההבחנה נשמרת לכל האורך: היא קטנה, והוא, כדור הארץ, גדול. הלשון המטפורית הבונה את הקשר בין כדור הארץ לאשה חותרת לעשותם לאורגניזם אחד: "והוא צמח עשבים אל חיקה / וכרך את גופה / בגבעולים". העור, הגבול האחרון המפריד בין אדם לזולת, נפרץ כאן: "כדור הארץ דבק אל בטני / ידי צומחות כפרחים מן הארץ / ועל פני הכדור העצום הזה / באה חדוה בכל אברי". היא צומחת מן הארץ והארץ צומחת לתוכה. כדור הארץ הדבק אל בטנה עשוי להצטייד הן כעובר והן כבן זוג. דומה שמתבטל בה הגבול המבדיל בין פנים לחוץ – הישג העולה בקנה אחד עם חזונה של קריסטבה אודות אפשרויות המגע של כתיבה נשית בתחום ה"דמיוני".

בדומה לשירי אהבה אחרים שבהם מתכלה האוהבת באהוב – נבלעת, נאכלת, נספגת, חודרת, שוקעת ומסוננת – גם כאן מעוצבת האורגזמה כהתפרקות של האני שהיקום כולו משתתף בה, במחזוריות קבועה. השיר בנוי בחטיבה אחת וצופה המתקדמת לקראת שיאה. מנוף שלישי מרוחק לגוף ראשון אקסטטי הנקטע במרווח הגרפי שבין בית לבית, וחוזר חלילה – שכן, הבית האחרון בשיר הוא חזרה מדויקת על החטיבה הפותחת. בדומה, גם בשיר "שכרה" (עמ' 51) מופיע היקום כולו כשותף לאורגזמה.

## "מלת אהבה אחת" – בין רביקוביץ לאלחנאן

רביקוביץ היא המשוררת הקאנונית האחת הנמנית עם דור משוררי שנות החמישים. אולם מלכתחילה, מאז ערך לה קורצווייל קבלת פנים אוהדת ופטרונית עם הופעתה, היא נתפסה כחריגה בקרב בני דורה, למרות הקרבה הפואטית הברורה. נוח היה לקורצווייל לברך על המשוררת הצעירה שמילאה את דרישותיו מן היצירה הישראלית בזיקה העמוקה שקיימו שיריה המוקדמים אל מקורותיהם המסורתיים. סיבה נוספת להתקבלותה המיידית נעוצה אולי בפרסונה השירית שלקחה על עצמה. רביקוביץ דוברת בקולה של המכשפה או המעלה-באוב היורה השבעות מאגיות, אלות, איומים ומלות כישוף,<sup>28</sup> או בקולה של פרסונה היסטורית שכבר נזכרה כאן: אשה-ילדה שלכאורה היא בלתי מאיימת אך יש בה משום

28. ברוך קורצווייל, "שירי דליה רביקוביץ – אחד הגילויים החשובים ביותר בשירתנו הצעירה", הארץ, 29.1.1965. גם שלו (לעיל, הערה 12) טוען שהיבריד הלשוני החתרני בשירת רביקוביץ נתפרץ בסוגות נשיות מסורתיות: הקינה והחידה. הקינה היא אולי סוגה מסורתית המתירה את השמעת הקול הנשי, אולם מעמדה של החידה שנות מנחה מינדרית. וראו להלן, במאמרה של תמוטל צמיר בחוברת זו.

מטרד לכל סובביה, אשה על גבול השפיות המתחננת על נפשה, בלא חופש הילדות ובלא העצמאות שבבגרות, אשה שלעולם "אינה אחראית למעשיה" או למהלך חייה; היא "בובה ממוכנת" או "מרינוטה". במסגרות מוכרות אלה, נוח היה לא לקרוא את המסרים החתרניים המלווים את שירתה. ודאי שלא בזכותם התקבלה באהדה כה רבה.

שיריה המוקדמים של רביקוביץ מסמנים תקופת מעבר בשירה העברית, מן הדומיננטיות של נוסח שלונסקי – אלתרמן אל הדור שמרד בנוסח זה. סימני הפואטיקה של אלתרמן ניכרים בשיריהם המוקדמים של כל משוררי הדור, לרבות רביקוביץ. בקובץ *אהבת תפוח הזהב* נאספו שירים הנושאים תו אלתרמני אפיגוני ברור, כמו "צעד הלילה" ו"הדרך כל-כך רחוקה", / ויש סהר כבדיל מרקע, / ואין מי שיבדיל / בין זהב ובין בדיל / השקול בפרוטה מחוקה".<sup>29</sup> או "תקופות השנה" ו"אובד האילן בקרה את עליו, / וענן מצמח שערו ותלתליו", כנגד "וענן בשמיו ואילן בגשמיו" של אלתרמן).<sup>29</sup> הזיקה ניכרת בפרוודיה. במטפוריקה ובאוצר הדימויים, ובפרט בדמות ההלך.

אולם הקשר הפואטי בין רביקוביץ לאלתרמן אינו מתמצה באפיגוניות תמימה, אלא הוא מתגבש לכדי דיאלוג ועימות. לדוגמה, השיר "עומד על הכביש" (עמ' 24) מגלה זיקה גלויה ל"שדרות בגשם" של אלתרמן.<sup>30</sup> הן בתבנית הסיטואציה השירית ואב מטייל עם בתו: "ראה, אלהי, עם בתי הצוחקת / אני מטייל ברחובך הראשי" וכן בציטוט ישיר: השורות המסיימות את שירו של אלתרמן הן "עירי הפרומה שמלתה מרכסת. / חיוך הברזל והאבן עוד שט. / הללו אינם שוכחים את החסד / של מלת אהבה אחת", ושירה של רביקוביץ מסתיימת בשורות "והוא אינו מדבר לי מלת אהבה אחת / למרות שהיה בשכבר הימים אבא שלי / ולמרות שאני הייתי הבת הבכורה שלו / הוא אינו יכול לדבר לי מלת אהבה אחת".

האבל על אובדן אביה הוא מיסוד יצירתה של רביקוביץ. באהבת תפוח הזהב נוגעים בתחושת היתמות שירים כמו "עמוד התיכון", "דעת לנכון נקל" ו"תרי"ג מצוות ואחת". בשירים אלה מואדרת דמות המת לממדים מיתיים והוא שב אל בני ביתו כדי להקל על כאבם.<sup>31</sup> בשיר "עומד על הכביש" קושרת רביקוביץ בין חוויית הנטישה הסובייקטיבית שבמות האב הביוגרפי ובין מותו הריגתו של אב תרבותי-שירי שעמדותיו הפואטיות והאידיאיות מאבדות את תוקפן.

בשל תפוצתם הגדולה של שירי "כוכבים בחוץ" והשפעתם הרבה אפשר לשער שהזיקה של שירי רביקוביץ אליהם מגלה התמודדות ישירה עם הקאנון. רביקוביץ כותבת את תשובת הכת הפואטית לשירו של האב: הוא מטייל בבוקר עם בתו ברחוב הראשי "בין כל הדברים שנולדו שנית", והיא משחזרת בכפייתיות את מות האב, על הכביש, בלילה. הלידה-מחדש בשירו הופכת אצלה למלכודת מוות מעגלית שאין בה חסד. "שדרות בגשם" הוא שיר טעון ארוטית: העיר נגלית כאשה עירומה לאחר מגע מיני או רחצה ("עירי הפרומה שמלתה מרכסת"), האב והבת נגלים כמציצנים. השותפות הזו מאירה את התמונה כנגועה בסטייה מינית או בנילוי עריות הרוחשים מתחת לפני השטח העליונים. ייתכן גם שאפשרות זו נרמזת משום שהדובר מחליף את עמדותיו כלפי האובייקטים המתוארים, מבלי לעמוד על השינוי: בראשית השיר מתוארת העיר הנשית

29. וראו נתן אלתרמן, "עוד חיוור הניגון", בתוך: "כוכבים בחוץ", שירים שסכבר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשל"א, עמ' 7.

30. נתן אלתרמן, "שדרות בגשם", שם, עמ' 49-50.

31. עוד על כך ראו להלן, במאמרה של המוסל צמיר.

כ"יפה באמת – היא תמיד בִּישֵׁנִית", בבית האחרון היא עירומה למחצה וחסרת בושה. הדובר בשירו של אלתרמן נע בין שימוש בנוף ראשון יחיד לשימוש בנוף ראשון רבים, המכיל את הבת בקולו. השניים מתבוננים במשותף, כמעט חד הם. אחדות זו יוצרת עמדת-אב מגוננת שמתווכת בין הבת לעולם אך גם מונעת ממנה גישה בלתי אמצעית אל הדברים. רביקוביץ נאחזת בפוטנציאל המעורר בשירו של אלתרמן ומעמידה אותו במרכז. בשיר "עומד על הכביש" נאלם קולו של האב לגמרי והדוברת היא הבת. הבת חשופה, ללא ההגנות האלמנטריות שהוא אמור להעניק לה. ופגיעותה מוחשת הן בסיטואציה השירית שהיא בונה והן על דקע "שיר המקור" שהיא מאזכרת. לעומת האחדות הברורה מאליה בין אב לבת שמציג השיר "שדרות בגשם", ב"עומד על הכביש" נאלצת הדוברת להוכיח את שייכותה לאב: "וכך הכרתי אותו ונתתי בו סימנים / שזה האיש עצמו היה פעם אבא שלי". בשירו של אלתרמן, הדובר ובתו מתעתדים לחוות את החיים כולם במשותף עד "בית אחרון בנתיב הרחב". שותפות זו מוארת באור מאיים ונורא כשהיא הופכת לחוויה של אבל ואובדן שעתידה להעיק לנצח, ללא מרפא, במלוא כובדה. אם בשירים ה"מדחיקים" את המוות שב האב אל משפחתו, כאן הדוברת "חייבת לגשת אליו למקום עמדו". החזרה הכפייתית. וכן הספק שמתעורר (עד לבית השלישי בשיר) בנוגע למצבו של ה"איש" – חי או מת – כמוהם כחלום ביעותים, והם היוצרים את האפקט המאיים בשיר, את ה-Unheimlich הפרוידיאני. שירו של אלתרמן, שיר השמח במוכר ובקורב, שבו "[...] גם הלילה הוא נהר הַיּוֹמִים, / אשר על חופיו ארצות מוארות" הוא מגייס את המרחב כולו כדי לחגוג את שמחתו, הוליד שיר שמוחק את הנוף כדי להתמקד באב, בבת ובנקודה אחת על הכביש, שבה הם כלואים לעד. שירה של רביקוביץ זר ומאיים פי כמה, דווקא משום שצמח מתוך הקרוב והמוכר.

"עומד על הכביש", שנדפס לראשונה בתשרי תשי"ז. נקשר גם אל שירה של לאה גולדברג "פזמון הכוכב הרחוק", שראה אור שנתיים קודם לכן. בתשט"ו. בשירה של גולדברג מתואר כוכב רחוק בלתי מושג:

מֵעֶרֶב וְעַד עֶרֶב  
תִּלְכִּי אֵלָיו.  
נִכְנַעַת וְעוֹרֶת  
תִּלְכִּי אֵלָיו.  
[...]  
יָדָךְ הַמְגִשֶּׁשֶׁת  
שְׁלוֹקָה אֵלָיו  
וְכַת עוֹרִים לוֹחֶשֶׁת:  
"קִטְפֵי כּוֹכְבוֹ"

וְשׁוֹב חוֹלֵף הָעֶרֶב  
וְלֵילָה בָּא –  
וְאִישׁ אֵינּוֹ אוֹמֵר לָךְ  
מִלֵּת חֲבֵה.<sup>32</sup>

32. גולדברג ולעיל, הערה 26, עמ'

הסיטואציה בשיר של גולדברג קרובה לזו שבשיר של רביקוביץ במעגליות שאין מוצא ממנה ובנסיון המתמיד, שאינו צולח, לשבור את המעגל. בשונה מן הזיקה לאלתרמן, רביקוביץ מקבלת את גולדברג כמונוף שהיא יכולה להיעזר בו, לאיך אותו ולהתאימו לצרכיה.

### "מרב אהבה": נשיות כמנגנון מקולקל

אחד האמצעים היוצרים את תחושת האיום, את ה-Unheimlich הפרוידיאני, הוא טשטוש ההבחנה בין מציאות לבין דמיון. שירתה של רביקוביץ מרבה להחזיק בשני הקצוות של דיכוטומיה זו ולנוע על גבול האחיה במציאות, על גבול השגעון. השיר "בובה ממוכנת" (עמ' 36) נדפס לראשונה ב-1958, שלוש שנים לפני שראה אור קובץ שיריה האחרון של סילביה פלאת', אריאל, ובו השיר "Daddy"<sup>33</sup>. אין קשר ישיר בין השירים, אולם הקרבה הצוירית בולטת. שתי המשוררות מייצרות דוברת נשית שמתמודדת עם היותה בדיה, יצירה של אחר, פדי עשייה ודמיון גבריים שליטים. שתיהן נוקקות למטפורה פיגמליונית המציירת את הדמות הנשית כנבראת במלאכת מחשבת גברית. גזור והדבק, שבור והדבק. האשה בשיר של רביקוביץ, כמו זו בשיר של פלאת', שורדת כמנגנון מכאני. בד בבד אובדנה העצמי מגיע לשיאו כאשר היא הופכת לפריט בפס ייצור של אידיאל גברי סטנדרטי: בובה, "אשה קטנה". שיער הזהב והעיניים הכחולות מאיימים על קיומה משום שהם מבטלים כל אפשרות של בריחה מן המכאניזציה. ה"הישברות לשברים" אינה מחלצת את הדוברת מגוף הבובה אלא הופכת אותה לבובה דחוייה, בובה "מסוג שני". תחושת האיום מתעצמת משום שהאני הולך ונעשה זר לעצמו: מתוקן, שקול וציינתני. האשה המכאנית של רביקוביץ – הבובה, או המריונטה שבאה אחריה – חושפת אפוא את הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבניה פטריארכלית, מנגנון המייצר שבר נפשי. תהליך המיכון, או התגלמות האני בבובה ממוכנת או במריונטה, מתואר תוך כדי התרחשותו בשיר "הזמן הניצוד ברשת":

ישוב הייתי פֶּאֶתת הַיְלָדוֹת הַקְּטָנוֹת,  
בְּצִפְרָנִים שְׁחֹרוֹת מְעַמֵּל  
וּבְגֵן מְנֵהוֹת בְּחֹל.  
כָּל מְקוֹם שֶׁנִּתְּה עֵינֵי הָיוּ רְצוּעוֹת אֲרָגָן.  
וְעֵינַי רְבוֹת זָרְחוּ כְּמוֹ תְרוּזִים שֶׁל כֶּסֶף.  
שׁוֹב הֵיִתִי פֶּאֶתת הַיְלָדוֹת הַקְּטָנוֹת,  
שְׁנוֹסְעוֹת בְּלִילָה אֶתְד סָבִיב לְעוֹלָם כְּלוֹ  
וּבְאוֹת עַד אֶרֶץ סִין  
וְעַד מְדִגְסְקָר,  
וְאֵלָה שְׁשׁוֹבְרוֹת צִלְחוֹת וּסְפָלִים  
מֶרֶב אֶהְבֶּה,  
מֶרֶב אֶהְבֶּה,  
מֶרֶב אֶהְבֶּה. (עמ' 67)

Silvia Plath, "Daddy," 33  
Selected Poems, Faber &  
Faber, London, 1985, pp. 60-  
62

"הזמן הניצוד ברשת" הוא זמן שניתן לעצרו. לשמרו או למחורו, ואכן, השיר עשוי מעגלים מעגלים סגורים. "הזמן הניצוד ברשת" הוא לכאורה זמן ילדות אבוד. "ילדות" בשירתה של רביקוביץ היא התקופה שבה היתה "שהות רבה להרהר בצער" – למשל בשיר "תמונה" (עמ' 37). כאן, בשיר "הזמן הניצוד ברשת", נצבעת ילדות זו תחילה בצבע דיקנסי – ציפורני הילדות "שחורות מעמל" – אולם השורה השלישית ממקמת את העמל במעמד של משהק בחלומות ובבניית מנהרות. האתר המשוער של פעולת החפירה הוא ארגו חול או חוף ים: נופי ילדות. נופים אלה עוברים בשיר מטמורפוזה מאיימת: "כל מקום שנחה עיני היו רצועות ארגמן". באחת הופך נוף הילדות הריאליסטי לנוף שחוקי הפרשנות של המציאות אינם חלים עליו. האדם עשוי להיקשר לארוס או לצייד זרמי דם. השורה הבאה תומכת בכיוון קריאה זה: "ועיניים רבות זרחו כמו חרוזים של כסף". העיניים הרבות אינן מתפקדות כסינקדוכה לדמויות מתבוננות אלא נתפסות כ"חרוזים", כעיניים עקורות הפרודות מן הגוף האנושי ומרמוזות על פירוק איברים (על מוות אפשרי; ופרויד היה אומר, על סירוס), ולכן הן מאיימות. כאן נפתח בשיר מעגל הזמן השני, החוזר אל הפתיחה: "שוב הייתי כאחת הילדות הקטנות". הפעם המעגל חורג מעבר למסע באורך זרוע במנהרה חשוכה, והוא מקיף את העולם כולו. אפשר לקרוא את המסע הלילי כחלום שהשיר אינו מתעכב לפרשו, משום שהוא ממשיך בתנופת הנסיעה אל מעגל הזמן השלישי: "ואלה ששוברות צלחות וספלים / מרב אהבה". מעשה השבירה נקרא תחילה כתאונה ואחר כך כמעשה קפריזי וחסר יסוד. החזרה המכאנית על הנימוק ("מרב אהבה") היא שיאו של התהליך היוצר את תחושת האיום. מעגל הזמן הופך לנקודה שממנה אי אפשר להתקדם עוד: ניתן רק לחזור על אותה פעולה. עם כל חזרה מתקרבת האהבה אל ההעדר ואל הקפאון הרגשי המאיים. משהו השתבש במנגנון: הילדות חוצות את גבול המציאות, לא ברור לגמרי אם הן ילדות או בובות ממוכנות. לכידת זמן הילדות ומשהק הילדות המוכר גררה אחריה חשיפה של חומרי סיוט. הנוסטלגיה הולידה את המאיים ומהלך הקריאה משחזר את טשטוש הגבול שביניהם; למעשה, הם אחד.<sup>34</sup> כדי לקנות את זכות הדיבור מעדיפה אפוא הדוברת בשירת רביקוביץ בכללה להישען במשנה תוקף על יסודות דכאניים: התלות וחוסר האונים של האשה ההיסטרית הנופלת לנטל על הסובבים אותה, העונשים אותה בגזלת חירותה (למשל בשירים "בובה ממוכנת" ו"המרינוטה", וכן בשירים המציירים כליאות ודיכוי נשי, כגון "פורטרט", "איך הונג קונג נהרסה" ו"הבגד", או בצעקה המתגברת על "האיש האונס נשים" / ואוטם את פיהן בכף ידו" בשיר "הקרפודים", ועוד).<sup>35</sup> תאומתה העתיקה של האשה ההיסטרית המודרנית היא המכשפה. האחת מועמדת למוות בחייה, לאשפוז, והאחרת – לשריפה ("מכשפה לא תחיה"). בשיר "השתדלות", בקובץ *חורף קשה*, מסתייגת הדוברת מזוהייה כמכשפה המרתיעה את האוהב. אולם היא מנצלת את הספק כדי לשוב ולהתרות בו לבל ישכח לבוא, שכן, היא עלולה להטיל בו כישוף: "אל תאמין אף לדברי / כשהם גלויים או מפלאים, // אני ישנה ככל האדם / ואיני עוסקת בכשוף. / אני מותרת מראש על כבודים / ואיני דומה לבנות האלים. / **תזכר מתי וחיכן**" (עמ' 81–82; ההדגשה שלי). רביקוביץ נעה בין שתי הסטיות המאיימות של הקיום הנשי. בין היסטריה לכישוף, דחוייה תמיד, דווקא משום שהיא מתעקשת על ביטוי נשי – ולביטוי

34. פירוק איברים כאמצעי ליצירת ה-*Unheimlich* שימש את רביקוביץ כבר בשיר "כף יד רשעה" בקובץ *אהבת תפוח הזהב*. כפי שהראה פירושה הפרוידיאני של רבקה גורפיין לשיר זה, הדוברת בשיר ניצבת מדרה מול האב השופט ומול הקהל המקיף אותו ותופך בו. גורפיין כותבת שעיקר החוויה והסיוט שצמח ממנה נובעים מן ההפרדה שבין הילדה לבין היר, מן החציצה שבין האבר לנוף השלם: היר מוצגת "כמשורו נפרד מכל שאר גופה ואישיותה של הילדה". ניתוק זה מעניק ליד גם ממד ממשי וגם ממד סמלי וכוכו. פרויד טוען שאחת הדרכים ליצור אפקט מאיים היא כתיבת ההבחנה בין מציאות לדמיון, כמו בדוגמה שלפנינו. כאשר דמיון מקבל את מלוא התפקידים של הדבר שהוא מסמלו, וראו רבקה גורפיין, *עם שירים ועם טשטושים*. משה: רמת גן, 1972, עמ' 32–35.

35. Catherine Clément, "The Guilty One," in: *The Newly Born Woman*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1988 (1975), pp. 3-39

כזה אין מקום בשפה, אלא ככישוף, כהיסטוריה, כתחינה או כנהי. אין פלא שהשירים שבהם לובשת הדוברת את דמותה של הפאם פאטאל המתנשאת והקרירה (למשל השיר "שונֶה" בקובץ *חורף קשה*) מתאפיינים בשתיקה. מתוך עמדות מסורתיות אלה היא מנסה לכבוש לה מקום, לקנות את זכות הדיבור. היא אינה חורגת מדמויות המכשפה והאשה ההיסטורית, אולם היא פותחת בתהליך הארוך של שינוי מיקומון בסימבולי.<sup>36</sup>

שירת רביקוביץ נענית אפוא לאתגר שהציבה הלן סיקסו כשקראה לנשים לכתוב והציגה את הכתיבה עצמה כאפיק שחרור: "באמצעות כתיבה מאת נשים ולקראת נשים, ובאמצעות התמודדות עם אתגר הדיבור שנשלט על ידי הפאלוס, נשים תמקמנה נשים במקום אחר מזה ששמור להן בתוך ובאמצעות הסימבולי, כלומר, במקום אחר מאשר בדממה. נשים צריכות לפרוץ מתוך מלכודת הדממה. אל להן ללכת שולל ולקבל נחלה שהיא השוליים או ההרמוני".<sup>37</sup>

"ואתמול יצאה מן הים נימפה שקופה / כְּלָה כְּחַל וְיֶרֶק. / רק גסי הרוח היו קוראים לה מדוזה" ("לשנה הבאה", עמ' 156). רביקוביץ כותבת את המדוזה לנימפותה.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

36. הקושי שבייצוג קול נשי דובר מסביר תופעה שמבקרים רבים הצביעו עליה בשירת רביקוביץ: ריחוק והסוואת האני הדובר בשיר. תופעה זו הסתמנה בריבוי השירים המתמייחסים, כלשונו של נסים קלדרון, ל"עובדת קיום בסיסית באמצעות הגלים" יש' או 'יהי: [תכיפות בצורה האגדית 'יהי היה:] 'הוגד לי כי יש דרך אל ארץ מבוא השמש, 'יהי היה איש שנחלה למות, 'יהי היתה יונה לבנה, 'יש אור שהוא כחול ויש ים שהוא ענבר" וכי' (לעיל, הערה 12). הרחקת האני היא אמצעי המאפשר לדוברת לפצות פה, אולי להסוית את הזהות הנשית הכובלת. כך גם פועל פיצול הקול בין נוף ראשון לגוף שני (בשיר "אתה בודאי זוכר": "אתה יושב לבדך") ונקיטת נוף ראשון רבים (כמו בשיר "זכרון תמים": "הכיני לזה שיפֶרץ/ מעמק האדמה"). הפנייה אל ה"אתה" או אל ה"אנחנו" מאפשרת לדוברת להביע את מה שאולי לא היתה אומרת בקול נשי גלוי.  
37. לעיל, הערה 3.