

האירוניה כרטוריקה של הנכחת הנעדר ביצירתה של דליה רביקוביץ'

תוכנם של שני הסיפורים הפותחים את קובץ הסיפורים האחרון של דליה רביקוביץ', "באה והלכה" (מודן, 2005), הוא אוטוביוגרפי: מות האב בתאונת דרכים, הגירת המשפחה אל הקיבוץ, גלגוליה של הבת בין משפחות אומנות.¹ הרושם האוטוביוגרפי עשוי להתחזק גם בשל גלישותיה כמספרת מנקודת מבט חיצונית, "יודעת כל", אל נקודת מבט אישית ופרטית מאוד. "אביה היה חקלאי ואמה, שושנה-ציפורה, היתה חובצת חמאה בנענוע צנצנת שמנת שהיתה חובטת על ירכיה. כשהכרתי את סבתא שושנה-ציפורה היא הצטיינה במיוחד בקציצות בשר קרות." ("קיצור תולדות מיכל", עמ' 13)

אלא שהתנועה החדה בין המרוחק, האובייקטיבי-לכאורה, לבין האישי-המנוסה, מנסחת את הסיפור כבידיון בעל רטוריקה מתוכננת היטב: רטוריקה כזו יכולה לנוע בין כמה פרספקטיבות מנמקות בו-זמנית, או להרכיב כמה פרספקטיבות לתוך נקודת מבט אחת, מפוצלת, רב משמעית, דיאלקטית, חיצונית ופנימית, סמכותית ובלתי מהימנה, המבכרת את תנועת הספק על פני דיווח חד-משמעי מהימן. העדפת הרב-משמעות על פני החד-משמעות של המבט המהימן, היא תחבולה של המספרת, המרחיקה אותה מן ההקשר האוטוביוגרפי הצר, והופכת אותו לנקודת מוצא חווייתית בלבד.

התנועה בין פרספקטיבות ביצירת רביקוביץ' מעניינת במיוחד במקומות שעניינם יחסי תלות, משום שהיא דורשת לנסח שוב ושוב את הפער בין נקודות המבט. כך למשל, בשירי רביקוביץ' העוסקים ביחסים בין ילד והוריו (כמו בשירים "עומד על הכביש", "פחד מוות", "סתיו יוצא דופן", "החתול") היא מייצרת זהות מבלבלת בין התפקידים: שירים אלו מעמידים הורה נעדר-סמכות מול ילד שנדרש להתעלות מעליו. ערעור הגבולות והטלת הספק בסמכות ההורית טוענים את הטקסט בתזוזה מתמדת של מקור הסמכות או של היעדרו, בתעייה אחר הפער בין היעדר הסמכות לבין התשוקה אליה, וביתר הפשטה: במתח מתמיד בין נעדר לנוכח. ביטויה הרטורי המובהק של תנועה כזו – של חוסר שקט כזה – הוא באמצעות האירוניה.

"היו לי ציפיות לגביו"

חצי שעה לפני המונסון

חצי שעה לפני המונסון
השור המושך בעגלה לא רטט בנחיריו
ואני עצמי העליתי את היגד
ואמרתי לו שיש לי צפיות לגביו
אבל בינתיים הוא צריך לטרוח
כמו כלנו

¹ די להשוות את הסיפורים הללו לסיפור חייה של רביקוביץ', כפי שפורסם כבר בעבר, בראיונות שהעניקה לאילת נגב, ב-1966 והתפרסם אחר כך בספר של נגב ב-1999, ובראיון לאמירה לם ב-2004.

וְלִהְיָא מְסֻפָּא לְבַהֲמָה
 וְאַשְׁתֵּי נְאֻמֵי טָרְחוּ יַחַד בְּמִטְבַּח
 וְאֲנִי חֲשַׁבְתִּי עַל עֶסֶק קָטָן
 לְצַבִּיעַת בְּדִים אוֹ מְזַכְרוֹת
 לְתִרְיָם. וְהִקְטַנְהָ נְחִתְכָה בְּאַצְבָּע
 מִבְּרִזָּל שְׁהִיָּה מְנַח בְּחֶצֶר
 וְהֶאָנִיר הִיָּה חֵם וְעוֹמֵד
 וְהִבְגֵּד סְפוּג זָעָה עַד לְאֵי-נֹחֹת,
 וּפְתָאֵם הִתְקַבְּצוּ עֲנָנִים וְהִגִּיעַ הַמוֹנְסוֹן
 וְהִקְטַנְהָ נִשְׁטַפָּה בְּזֶרֶם הַבַּיִץ
 הָעֶכּוֹר, וְהִחְנַק הִיָּה עֲנֹנֵי קֶשֶׁה,
 וּבְנֵי אוֹלֵי נִצְל וְאוֹלֵי לֹא
 כִּי הוּא מְהִיר תְּנוּעָה
 וְגַם לֹא הִיָּה אֶתְנֹו בְּעַת הַהִיא.
 הִיוּ לִי צְפִיּוֹת לְגִבְיֹו.

(“חצי שעה לפני המונסון”)

השיר הפותח את הספר נושא את שמו, “חצי שעה לפני המונסון” – קובץ השירים האחרון של דליה רביקוביץ’ – רחוק מלהציג סיטואציה ביוגרפית: מתוארת בו חוויה קשה, שריח של תרבות אוריינטלית רחוקה עולה ממנה. למעשה, רמת ההיכרות של הדובר עם הסיטואציה – המתבטאת בתיאור קונקרטי ומוחשי לעילא – מפותחת כל כך עד שנוצרת תחושה כאילו לא המקום אלא הקורא הוא הזר, הגולה. הפנייה לעולם אקזוטי, מדיף ניהוחות של מרחקים, נתפשת לרוב בשירה של רביקוביץ’ כפניה אל פנטזיה, כמענה ל”עמעום הכאב” (למשל שמעון זנדבנק, ב”המעורר” 4), כחיפוש אחר “מקום בריחה” (מירי ברוך בספרה על רביקוביץ מ-1974), אחר “מחוזות חפץ הזויים, נחלמים ורחוקים, שאפילו אזכור שמותיהם הוא בבחינת פיצוי [...] למצוקת המציאות ספוגת הסבל. הונג-קונג, מנצ’וריה, צ’אד, זנזיבר, קאמרון, סין, אוטרליה, מדגסקר, אפריקה [...] כל אלה ועוד הם אותם מקומות ואתרים המפיקים ומדיפים ניהוחות של מרחקים קסומים, מסותריים ומפתים, בהם הדוברת המיוסרת מחפשת מחסה ומקלט” (יאיר מזור, “עיתון 77”, גיליון 206).

תיאורים אלו כמובן אינם נכונים לעולם שכאן: לא האקזוטי או הפנטסטי נחוצים לשיר, לא עמעום הכאב, אלא דווקא הריאליזם האיום, הבורר סממנים של “עולם שלישי”: החמולה שגרה יחדיו, הילד השותף בנטל העבודה, השור המושך בעגלה, החצר המוזנחת, החום הכבד, העזובה, ומעל כולם: החיים כקיום מתמשך בצילו המאיים של אסון טבע מחזורי ובלתי נמנע בארצות שחיי אזרחיהן ותושביהן – הפקר.²

סיפורו של הדובר מובנה דרך הכרעות בעייתיות מאוד, ובראשן – הרחקת הגורל המזוויע של הילדים לטובת התעכבות ניכרת על שולי היומיום: המספוא, המטבח, העסק הקטן, האצבע שנחתכה. ההתרכזות ביומיומי ובשולי, הדגשת הציפיות ההיפותטיות על פני הכאב החד, יחד עם נעימת הדיווח הלאקונית וההאחדה אותה יוצר השימוש האינטנסיבי ב-ו’ החיבור (“ופתאום התקבצו עננים והגיע המונסון / והקטנה נשטפה בזרם הרוץ / העכור, והחנק היה עינוי קשה, / ובני אולי ניצל ואולי לא / כי הוא מהיר תנועה / וגם לא היה איתנו בעת ההיא”) – כל אלו מערערים את האמון בשיקול דעתו הסביר של הקול הדובר, שהוא, בשיר זה, קולו של האב.

² המונסון היא מערכת רוחות טרופית המשנה את כיוונה מדי חצי שנה, בעיקר בגלל הבדלים בשיעורי ההתחממות של הים והיבשה. היא שכיחה בעיקר בהודו, בדרום מזרח אסיה ובסין. במקורו המונח ציין את הרוחות העונתיות הנושבות בים הערבי (בערבית “מוסם” היא עונת השנה). כיום הוא מציין את הגשמים המלווים את שינויי כיוון הרוח, ובעיקר את הגשמים העזים בדרום אסיה, היורדים מאפריקל עד ספטמבר, תקופה שבה הרוח דרומית.

הפער בין הטון הלאקוני, היבש, המקפיד על פרטים, המתעקש על הציפיות מן הילד, לבין החוויה האינטימה המתוארת בשיר, מעמיד את האירוניה, את המתח העולה מן העימות בין מה שמבקש הדובר למסור לבין מה שמסיק הקורא מן הטקסט. זה הפער בין מי שאולי אינו מבין, או אינו רוצה להבין, או אינו יכול להבין את הדברים לאשורם, לבין מי שמבין אותם היטב: בין הפרספקטיבה של הדובר, כפרסונה בלתי-מהימנה, הנופלת קורבן לפער, בלא ידיעתה, לבין זו של המחברת המשתמעת, הזקוקה לפער זה לצרכיה: ה"עולם השלישי" מנוצל כאן כסמל, כייצוג מטונימי, כמנוף לעמדה אקזיסטנציאלית, לפיה הקיום בכלל הוא מצב חסר ביטחה, נטול סמכות אחראית או מגוננת, מצב שבכל רגע עשוי להתרחש אסון ומשום כך הוא בלתי יציב ובלתי מהימן, מוגבל וחסר עתיד.

כפל המבט האירוני – ה"דיבור הכפול" של פרספקטיבות סותרות – מרחיב את טווח המשמעויות המשתמעות מן הטקסט, ומפקיע את הסיפור מפרטיותו. אלא שבמקביל, האירוניה גם מחזירה את האיום אל הפרטי: מוצא האסון בשיר זה איננו בכוחות הטבע, בכורח או בגורל. מקורה של הזוועה, סיבתה ותוצאתה גם יחד, הן בהיעדרה של דמות אב כסמכות אחראית ומהימנה, חמה ומגוננת: דמות שבשל יתרונה – הגילי, הניסיוני והגנאלוגי – אפשר יהיה לצפות ממנה שתפעל – בשיקול דעת או באופן אינסטנקטיבי – על מנת להגן על צאצאיה.

כל זה אינו מאפיין את האב-הדובר בשיר "חצי שעה לפני המונסון", לא ברמת הפעולה "בעת הסופה", ולא בזמן "הסיפור על הסופה". נהפוך הוא: באופן אירוני, דווקא הילד הוא זה אשר כלפיו מופנות הציפיות ("היו לי ציפיות לגביו"), הוא זה שעליו מוטלים עתיד המשפחה ופרנסתה. האירוניה מצויה לא בהיפוך התפקידים המקומי כהיפוך בלתי סביר או יוצא דופן, אלא להיפך – בהחצנתה של נורמה שגורה, הרואה בילד את ההבטחה, את מי שעתיד להתעלות מעל הוריו ולהגשים את ציפיותיהם הלא-ממומשות. ואם הילד ממחיש את האבסורד שבחלוקת התפקידים, הרי הילדה, שנשטפת בזרם הבוץ העכור, מעצימה את עמדת האימפוטנציה של האב, שאין ביכולתו לעזור לבני משפחתו, לא בפרנסה ולא בהצלה, לא במהלך המבול, לא לפניו וגם לא לאחריו.

היעדרה של סמכות הורית משייכת ומגוננת, חד-משמעית ומהימנה, הוא היעדר טרגי. ביצירת רביקוביץ' לובשת הטרגיות הזאת אופי אירוני, תוצר של מתח בין הדיווח הלא-מהימן של הבדוי בשיר או בסיפור, לבין הפרטים האוטוביוגרפיים הידועים לנו. וגם להפך: בין הפרספקטיבה המובנית של הבדוי, כן קורה בשיר, לא בחיים באמת, לבין הנרטיב הנעדר של האוטוביוגרפי ('מה שאנחנו יודעים שבעצם קרה לריבוקביץ' עצמה, הרי קראנו בעיתון').

על אף ש"חצי שעה לפני המונסון" רחוק מלתאר סיטואציה אוטוביוגרפית, נדמה שהיעדרה של דמות אב כסמכות מגוננת, אוהבת, מאפשר לצרפו לקורפוס השירים שעליו יכלה רביקוביץ' להיבטח בפוליגרף, כפי שהעידה על עצמה בראיון לידיעות אחרונות (אילת נגב, 1996). אלא שהחסר הזה, המנוסח כאן באמצעים אירוניים, אינו נענה לעמדת המחקר, הרואה את שירת רביקוביץ', כמעט תמיד, כמעשה וידוי; כ"תגובה בלתי אמצעית ואישית ביותר על מגע עם עולם מתנכר", אם לצטט את מירי ברוך; כטקסט מימטי, פאתטי, המבקש לחקות במדויק את הדיבור במציאות.³

חוסר ההבחנה או ההתעלמות מן הממד האירוני אינם ייחודיים לשירת רביקוביץ', אבל בולטים בה במיוחד: לעומת משוררים בני דורה, כדוגמת נתן זך, יהודה עמיחי ודוד אבידן, שזכו במעט הכרה בממד האירוני הגורף בשירתם, שירת רביקוביץ' נקראה מאז ומעולם באופן ליטראלי וברצינות גמורה, מתוך עמדה אמהית או אבהית של המחקר, המבקש לגונן על הילדה ה"נעלבת" וה"פגועה" (ביטויים

³ בתום הרצאתי על עניין זה בכנס על שירת דליה רביקוביץ', שהתקיים באוניברסיטת תל אביב בדצמבר 2005, העירה ד"ר זילייט חסין כי לדעתה אין שום אירוניה בשיר "חצי שעה לפני המונסון", משום שכך אכן מדבר אדם שעבר טראומה. בנוסף, אמרה, לא ניתן להכריז על הדובר כעל הורה חסר סמכות, משום שאין לדעת איך התנהג לפני המונסון. דברים אלו מעידים על תפישת השיר כמסמך וידוי; כתייעוד המתקיים גם מחוץ לטקסט; כביטוי פוסט-טראומטי שאינו תלוי בנקודת מבט של מחברת חיצונית שמדבררת אותו. דברים ברוח כזו הושמעו גם בהרצאה אחרת באותו הכנס, שבה הוצג השיר "חצי שעה לפני המונסון" כטקסט "מדמם", "קשה לקריאה", והמחברת כמי ש"נכנסה לתוך עורו של הדובר". גם כאן לא עלתה על הדעת אפשרות לקריאה אירונית.

שחזרו שוב ושוב במהך הכנס על שירתה), כאילו הוא מבקש להנציח את נרטיב הקריאה שכוונן ברוך קורצוויל, כ"אב וכריבון בדרך מסוימת" (מתוך "בצפון קופאים", שהקדישה לו רביקוביץ'). אלא שהאירוניה, שמאפיינת טקסטים רבים - עוד מאז ראשית יצירתה של רביקוביץ' - דורשת מן החוקר להתנגד לעמדה הרואה בשירה זו תרגום בלתי אמצעי, פאתטי, של הסיפור האוטוביוגרפי הטראומטי. במקום הוידוי הבלתי אמצעי, מציעה הרטוריקה האירונית להפנות את תשומת הלב אל האמצעי, אל הפער המובנה בין שתי רמות הדיבור, ואל טיבו: טיבו כחסר, כהיעדר של משמעות אחת יציבה - של סמכות אחת יציבה; טיבו כתעייה וכחיפוש אחר משמעות יציבה; טיבו כתנועה מתמדת של קירוב והרחקה, הפורצת את ההקשר האוטוביוגרפי הצר והופכת לעמדה ולאמירה. במקום הוידוי המהימן, הרטוריקה האירונית מעמידה במרכזה את החסר - חוסר המהימנות; את החיפוש אחר המהימן; ואת הספק לגבי ייתכנותן של מהימנות ושל סמכות בכלל. במקום ביטוי ישיר של רגשות היא מציעה את הגיחוך, את הגרוטסקי. במקום תשובות נוכחות וחד משמעיות היא מציבה את התשוקה אל מה שאיננו נמצא ואינו יתכן. החיפוש, התנועה, הספק, הגיחוך והתשוקה מעמידים בשירת רביקוביץ' פואטיקה של תנועה, המקיימת מתח קבוע בין "מי שאיננו נמצא כאן" לבין "נעלם", ("על דרך הטבע", בתוך "כל השירים עד כה").

חֶסֶר ביוגרפי כהיעדר סמכות

"היתה הזנחה בבית והעיקר הרגשה של חסר, כאילו כולנו בהמתנה לאבא שיחזור ויכניס לבית סדר." (ראיון, 2004)

ב-1942, כשהיתה דליה רביקוביץ' ילדה בת שש, דרס את אביה, לוי (ליאו) רביקוביץ', חייל בריטי שיכור. לילדה בת השש נאמר כי אביה נפצע ואושפז. ליום הולדתה, שחל שבועיים לאחר מכן, קיבלה ממנו במתנה ילקוט וקלמר. רק כעבור שנתיים גילתה לחברה כי היא חושבת שאביה מת. מאורע זה, שנמסר בספרה של אילת נגב, מתואר לפרטיו בסיפור "קיצור תולדות מיכל", הפותח את הספר "באה והלכה":

שבע שנים היתה מיכל נשואה ללוי (ליאו), מהנדס אוהב שירה שהגיע לארץ מסין, והיה ציוני בלב ובנפש. אהבתו לא פחתה עם הזמן עד שפגעה בו מכונית ברחוב ז'בוטינסקי ברמת גן, ליד בית הכנסת, והוא נהרג במקום. כשסבא דוד שמע על כך התעלף. בת השש הגיעה הביתה וחשבה שסבא נפגע ממכונית. על אביה לא ידעה כלום במשך שנתיים. אמרו לה שנסע לחוץ-לארץ להתרפא. מרגע שנהרג לוי התרסקה המשפחה. (עמ' 15)

הדיון בשירת רביקוביץ' מבחין בסיפור האוטוביוגרפי הטראומטי פְּמָה שמתורגם לחסר קבוע בעולם היצירה. זנדבנק מזהה את החסר הביוגרפי כאלמנט מכוונן בשירת רביקוביץ'. חסר זה מתורגם, לטענתו, לעיצוב עולם פואטי שהוא תדיר "עולם שעל דרך ההיעלמות": "היעלמות כזאת היא טוטאלית כל כך, היא מחיקה קטסטרופאלית כל כך של עולם ומלואו, שכוחות ענקיים נדרשים מן הילדה הקטנה כדי לבנות משהו במקום מה שנעלם". את ההתמודדות הקונקרטית של אני פצוע עם עולם פצוע ועם הזעם הנורא כלפי אותו עולם, ואת הניסיונות לעמעם את הכאב באמצעות וריאציות על ההיעלמות ועל השיבה המיוחלת לשווא, הוא מזהה לכל אורך שירתה של רביקוביץ': "ברבות הימים הפילטר משתנה, מוחלף בפילטרים אחרים, לפעמים נושר לגמרי, אבל הפצע בלב השירים הוא הפצע שהיה בלבם תמיד".

אלא שהפואטיקה של רביקוביץ' אינה באמת פואטיקה של "ילדה קטנה", כפי שמתאר אותה זנדבנק, וגם לא של "משוררת-ילדה", כפי שמכנה אותה מירי ברוך, המתארת את מות האב כ"חוויה אישית מאוד", באמצעות "תפיסה תמימה, נאיבית ומלאת אמונה". זוהי מחברת מפוקחת, המשתמשת ברטוריקה מתוחכמת, כדי ליצור שירה ופרוזה מורכבות יותר ממנה שנהוג לייחס לה: הפואטיקה

האירונית, המודעת, שמעמידה רביקוביץ', מבקשת לשלוט בהיעלמות, לשלוט בריק ובאין, ולא "למחוק [...] את ההיעלמות", כפי שמציע זנדבנק. ה"ווריאציות על ההיעלמות", שמזהה זנדבנק, אינן מבקשות לעמעם את הכאב ולהעלים את ההיעלמות, אלא להפך, באמצעות האירוניה הן מנכיחות אותה שוב ושוב.

סתיו יוצא דופן

לֵאט לֵאט מְצַטֵּיר לִי בְּבִירוֹר
אֵיךְ נִלְכַּדְתִּי פֹה,
עֶשֶׂר בְּבִקְרָה, שְׁלֹנָה כְּפִרִית מְקַץ לֵיל שְׁמוֹרִים.
עֲצִיצִים פּוֹרְחִים בְּאֶשֶׁר תְּנוּחַ הָעֵינַן.
פְּסוֹת אֲרִיגִים מְכֻסּוֹת כָּל חֶלְקָה פְּנוּיָה
וְהַקְּמָקוּם,
וְכָלִי הַבַּיִת הַמְּצוּיִים בְּצִמְצוּם בּוֹלֵט
וְהַשְׁלֹנָה בְּפָנִים
וְקוֹלוֹ שֶׁל פְּעוּט בְּלִתִּי מְרַצָּה עוֹלָה מִבְּחוּץ.
לְקַחוּ לוֹ אֶת הַנְּדָנָה.

מִיִּשְׁהוּ עוֹדֵר בְּכָלִי חֻקְלָאֵי פְּשׁוּט
שֶׁשְׂכַחְתִּי אֶת שְׁמוֹ.
(שְׂכַחְתִּי? מִלָּא)
נְקִישׁוֹת קְצוּבוֹת, אֲנִישׁת צְנוּר הַשְּׁקָאָה נִגְרָר
הַכֹּל מְגִרְפִים וּמְטַפְּחִים פֹּה
אֶת הַפְּאוּנָה וְהַפְּלוֹרָה.
הַנְּשִׁים גַּם סוֹרְגוֹת הַרְבֵּה,
עֲבוֹדַת כְּפִים פֹּה עוֹמְדַת בְּרֵאשׁ
סֵלֶם הַחֲשִׁיבוֹת.
הַחֲרִיצוֹת הַזֹּאת וְהַדַּחַף לְהִבִּיא תוֹעֵלָת
יוֹצְרִים רִשָּׁם מְדַמָּה שֶׁל אִידִילִיָּה.
אֶלְמָלָא מוֹרָאֵם שֶׁל עֲרֻכֵי תְּנוּעַת הָעֲבוֹדָה
אִישׁ אֶת רֵעֵהוּ חַיִּים בְּלַעוּ.

אֲמִי יִשְׁנָה שְׁנַת יְשָׁרִים כְּבָר שֶׁלִּישָׁה יָמִים.
אֲמַרְתִּי לְעֵדוֹ: סִבְתָּא יִשְׁנָה בְּשִׁקְט וּבְשִׁלְוָה.
וְעֵדוֹ אָמַר: אוֹלֵי זֹאת שְׁנַת עוֹלָמִים?
חַס וְחִלְיָה, אֲמַרְתִּי,
לֹא שְׁנַת עוֹלָמִים.
רַק שִׁקְט וְשִׁלְוָה.
עַם זֹאת, מְבִלִי לְזֶרַע חֲרָדָה,
אֲנִי לְעֲצָמֵי אוֹמְרָת,
שְׁשַׁנַּת עוֹלָמִים הִיא הַטּוֹבָה מִכָּלֵן.
(“אמא עם ילד”)

כמו ב"חצי שעה לפני המונסון", גם כאן, בעיית המהימנות של הדוברת מצטיירת לאט אך בבירור:

הסיטואציה, הנראית בתחילה כעין פיהוק מתמשך בקיבוץ או במקום כפרי אחר, נחשפת בסוף השיר כאירוע דרמטי וטרגי ("סתיו יוצא דופן"). אבל רמזים ל"דיבור כפול" מצויים כבר מתחילת השיר, והם היוצרים אירוניה: הפער בין השלווה לכאורה לבין הבחירה במלת פועל בעלת מטען שלילי כמו "נלכדתי", ובין השלווה הכפרית לבין "ליל השימורים" שקדם לה; פיסות האריג, המכסות "כל חלקה פנויה" – תיאור היפרבולי, גרוטסקי, המעורר אסוציאציה של חלקת קבר, ומתרים את המוות הצפוי בהמשך; ההסמכה המנוגדת בין קולו של הפעוט הבלתי מרוצה בחוץ לבין השלווה הפנימית; הסריגה – סמל הבטלנות – המוצגת כ"עבודת כפיים", העומדת בראש סולם החשיבות; החריצות, שמייצרת "רושם מדומה של אידיליה"; וערכי תנועת העבודה, שאך ורק מתוך מורא מהם נמנעים האנשים מלהפיר את מראית העין.

כמו בשיר "חצי שעה לפני המונסון", גם ב"סתיו יוצא דופן" מטשטשת הדוברת את ההיררכיה של החשיבויות באמצעות התעכבות על פרטי יומיום זניחים, וגם כאן חוש המציאות של הילד מפותח בהרבה מזה של האם: משחק המלים – שנת ישרים או שנת עולמים – מדגיש את הפער האירוני בין השניים: הילד מגשר בין המשמעות ומעלה ספקולציה סבירה לגבי מצבה של הסבתא, בעוד האם מבקשת לטשטש את ההבחנה ולהשאיר את המצב בקיפאוונו. עמדת האם אינה העמדת פנים המגוננת על הילד, מתוך רצון לרכך בשבילו את רוע הבשורה, אלא מסכת של שכנוע פנימי ("אמי ישנה שנת ישרים") וניסיון להדחיק את החרדה הפרטית ("מבלי לזרוע חרדה, אני לעצמי אומרת, ששנת עולמים היא הטובה מכולן").

הדוברת בשיר זה נושאת שני תפקידים משפחתיים: היא אם לילד וילדה לאמה. אלא שנדמה כי שני התפקידים מצטמצמים ומתאחדים בתוך נקודת מבט ילדית, מוגבלת. דינמיקה כזו רווחת בשירת רביקוביץ', ומבנה יחסי תלות מהופכים, בין הורים המתפקדים כילדים לבין ילדים הוריים: כך, למשל, בשיר "עומד על הכביש" מחויבת הדוברת, שהיא כעין ילדה נצחית לאב מת, "ליךד למקומו" של אביה הפאסיבי, מפני שהיא היתה "הבת הבכורה שלו", וב"שיחה עם תמונה" היא מתנשאת, באמצעות נזיפה ("למה אתה לא משתדל, בן אדם?"), מעל לאב, שאינו "עושה שום דבר / שאבא אהוב היה עושה". גם בשירים אחרים, כמו "החתול" ("אמא עם ילד") ו"ילד נער גבר" ("חצי שעה אחרי המונסון"), בהם הדוברת היא האם, הילד הוא הער לפרטי המציאות ("פועלים עובדים בחוץ"), הוא זה ה"גדל והופך לגבר / בדרך קצרה", בעוד האם עסוקה בשולי – בחתול ("החתול הציל את חיי"), או בציפור ("וזאת הציפור שלי זאת אומרת, הקרובה לי מכל ציפור"). אפילו בשיר "כף יד רשעה" (1961), שאותו משייכת מיירי ברוך לשירת "הילדה המקופחת", ניכרת, בצד העלבון, עמדת הילדה, השופטת את האב על חריצת הדין האימפולסיבית שלו.⁴

היעדרו של "הורה" מיתרגם, ביצירת רביקוביץ', לחוסר ביטחון אונטולוגי, המומחש באמצעות בחירה בפרספקטיבות מנמקות לא מהימנות: בין אם המבוגר הוא מעין ילד, המחפש את הסמכות או שופט אותה, גם ממרחק זמן ניכר ("כף יד רשעה", "זיכרונות חמים", "הבגד", "פורטרט"), ובין אם הוא הורה ילדו, הנסמך על ילדו ("בתור להצגה", "סתיו יוצא דופן", "החתול", "חצי שעה לפני המונסון", "ילד נער גבר"), הוא נתפש תמיד – גם בעיני עצמו – כאדם מוגבל וחוסר הגנות. היעדרה של מערכת-על מגוננת מזין גם את לב השירה הפוליטית של רביקוביץ' ("תינוק לא הורגים פעמיים", "על היחס לילדים בעיתות מלחמה", "Stones", "שיר ערש").

בין אם רביקוביץ' בוחרת בנקודת המבט התמימה של הילד ובין אם בזו המיתממת – של המבוגר הלא מהימן, שתי האפשרויות מהוות ביטוי לספק בסיסי, לתחושת קיום יסודית של חוסר הגנה, בתוך סביבה מפקירה ומופקרת. אלא שגם ההורה המפקיר נתפש כילד חסר הורה, בעיני עצמו ובעיני הדובר הצופה בו: למשל בשיר "פחד מוות" ("אהבה אמיתית"), בו מתוארת אשה מבוגרת כדמות זעירה,

⁴ גם דבריה של רביקוביץ' על המקרה הביוגרפי מעידים על תפישה הרואה במעשה האב תגובה אימפולסיבית: "פעם התארחנו אצל ידידים, והתקוטטתי עם בתם הקטנה. אבא נזעק: הכית את הילדה המארחת? ! באיזו יד עשית את זה? אמרתי: לא זוכרת, והוא הכה על שתי כפות ידי. כתבתי על זה שיר, "כף יד רשעה". הרגשתי שהוא עשה לי בית דין שדה" (אצל אילת נגב).

חסרת אונים, ספק תינוקת ספק זקנה תשושה; או בשיר "היא לא ממש יודעת" ("חצי שעה לפני המונסון"), בו מוצגת האם כמיין ילדה קטנה ומוגבלת, הנדרשת – כמו הילד בשיר "חצי שעה לפני המונסון", למלא אחר הציפיות: "ואמא שלי, מיכל / מילאה את כל הציפיות / זאת ועוד, / היא ישבה בכסא גלגלים / ובהתה בחלל / שבע שנים עברה מן המיטה לכסא / ואכלה אוכל קל". הָאֵם כיצור מוגבל וחסר אונים, התלוי באופן מוחלט בסביבתו, מופיעה בספר זה גם בשיר "בשנה הבאה, בימים הבאים" ("אמא שלי שוכבת עכשיו ומנסה למות"). את חוסר האונים כתחושת קיום משותפת, המבטלת את ההבחנה בין הילד והמבוגר, מנסחת הדוברת, הפונה אל סבתה, בשיר "היתה בינינו הבנה" ("אהבה אמיתית"): "אולי זה העור השקוף המאחד בינינו / את ללא הגנה / אני ללא הגנה".

השוואת התפקידים, מבוגר-ילד, בהקשר של הגנה וסכנה, ניכרת בדבריה של רביקוביץ' על "תפקיד" היתמות בחייה, בראיון שהתפרסם ב-2004 ב"ידיעות אחרונות":

אני חושבת שלא נפרדתי מהתפקיד. אבל במידה מסוימת, מי שהציל אותי זה הבן שלי. כשנולד, ידעתי שהוא אדם שאף פעם לא יעזוב אותי. כמו שאבא לא עוזב את הילדים, ידעתי שגם הבן שלי בא בשביל להישאר [...]. עד היום אני מחכה לאבא שלי שיחזור.⁵

הסימביוזה בין נקודת המבט של האם לזו של הבת מנוסחת כאן באמצעות המשוואה "בן הוא אב": הילד נתפס כ"אדם", כמי ש"אף פעם לא יעזוב", כ"אבא" ש"לא עוזב את הילדים". האם, לעומתו, היא בת נצחית, ילדה אשר "עד היום מחכה לאבא" שיחזור. כמו בשיר "סתיו יוצא דופן", הדוברת – אם לילד וילדה לאב – קושרת את ההורות בצאצאות, כופה אותם זה על זה, ומבטלת את ההבחנות ואת התפקידים. התוצאה היא איבוד הסמכות לטובת רפלקסיה של היעדר סמכות, שאינה מייצגת קשרי דם, אלא מאמץ הישרדותי של מי שתופש את עצמו תמיד בתווך, לא כאן ולא שם.

הרטוריקה של ההיעדר

"כשאני כותבת אני הופכת מצב מעיק של חוסר אונים לתהליך אקטיבי" (רביקוביץ', "ידיעות אחרונות", 1996)

הנקיטה ברטוריקה מודעת של דובר לא מהימן מעצבת פואטיקה אשר לא רק מעמידה את ההורה כנעדר סמכות, אלא מציבה סימני שאלה לגבי סמכות בכלל, כולל סמכותו העקרונית של דובר בשיר. אם לחזור אל החסר המוחלט, אותו מזהה זנדבנק בשירת רביקוביץ', הרי בראש ובראשונה זהו חסרונה של "סמכות-אב", ולא היעדרו הצר של האב. הרצון האדיר עליו מצביע זנדבנק, "להוסיף לאב שנעלם שנות קיום מדומה, ולמחוק, על ידי שנות הקיום המדומה, את ההיעלמות הלא מדומה", הוא רצון מודע לשלוט בהיעדר, ולא ניסיון עקר להשיב את הנעדר

אלא שה"ווריאציות על ההיעלמות" של רביקוביץ' אינן מבקשות להעלים את ההיעלמות, כפי שטוען זנדבנק, אלא להפך – להנכיחה שוב ושוב. זהו מעין מנגנון *Fort-Da*,⁶ כפי שניסח אותו פרויד ("מעבר לעקרון העונג", 1920): כזכור, פרויד טבע את המושג לאחר שצפה בנכדו, שנשאר לבדו בחדר. באמצעות השלכתו של סליל חוטים – *Fort!* – והחזרתו – *Da!*, ייצג הילד באופן סימבולי את עזיבתה של האם, שיצאה מן החדר. תחת טראומת היעדרה של האם, אומר פרויד, הילד מתגבר על החרדה, וזוכה בשליטה בעזרת סימבוליזציה של המצב: באמצעות החלפת אמו בסליל חוטים, הפך הילד עצמו להיות מנהל הבמה של הופעתה והיעלמותה.

סימול ההיעדר, אומר פרויד, אינו מבקש למלא את מקומה של האם, אלא מאפשר לכאורה לשלוט בחרדה. המחזת ההיעלמות והשיבה באופן רפטיבי מעוררת בילד לא רק את החוויה הכאובה, לא רק

⁵ שמונה שנים לפני הראיון הזה כבר מנסחת רביקוביץ' תפישה כזו לגבי בנה: "במידה רבה הוא עכשיו מקור הכוח שלי. קיומו הוא המיגון שלי" (נגב, 1996).

⁶ "הלאה" – "הנה", בתרגומו של חיים איזק.

את ה"חושך על פני תהום" ("על דרך הטבע") אלא גם עונג: לא משום שהסתלקות נעימה, אלא משום שהילד, שהיה סביל בזמן המעשה, נוטל כעת תפקיד פעיל, בחזרתו שוב ושוב על החוויה. הוא אינו מעלים את ההיעלמות. הוא מכונן "עולם על דרך ההיעלמות" ("על דרך הטבע").

ילד נער גבר

מה יהיה בסוףך ילד,
ומה יהיה בסופי?
שבע שנים לשכנו על פי הר געש
בצען של אדי גפרית.
רוץ, המלט על חייך, ילד
טפס על כנפי שחפים
אמא שלך (זאת אני) אומרת
עדרי צאן ובקר לוחכים בעשב
ובני רשף מעופפים
וצפור שיר אחת נעדרת
לא כנפים ולא מקור
וזאת הצפור שלי זאת אומרת, הקרובה לי מכל צפור.
אמא וילד ילד ואמא
ספור מן ההפטרך
ילד גדל והופך לגבר
בדרך קצרה. ("חצי שעה לפני המונסון")

כמו ב"חצי שעה לפני המונסון", הקיום האקזוטי של העולם השלישי הוא המחשה מטונימית של חוסר האונים ההורי: חיי הסכנה על פי הר געש, בענן של אדי גופרית, ושילוח הילד אל עתיד חייו (מעשה שמשמעותו מקבילה למשפט "היו לי ציפיות לגביר", ב"חצי שעה לפני המונסון"), הם בעלי משמעות אירונית בהקשר האוטוביוגרפי שעליו מרמז השיר: אם, שהחיים במחיצתה נשפטים כבלתי כשירים לגידול ילד, והיא מצווה לשלח אותו מעליה.⁷ הפער בין המבדה, המנסח גירוש מרצון ("אמא שלך [זאת אני] אומרת") לבין האוטוביוגרפי – שילוח הילד מתוך כפייה של בית משפט – מציב את האירוניה של השיר: בשונה מן המחברת המשתמעת, הדוברת-האם מאמצת את הפרספקטיבה הרואה בה איום על חיי הילד, ומנסחת את הפרידה המאולצת כמעשה הצלה: "רוץ, הימלט על חייך, ילד / טפס על כנפי שחפים".

אימוץ הפרספקטיבה המשפטית, המתנכרת ל"אינסטיקט האימהי", הוא מעשה אירוני, המזמן לרביקוביץ' אפשרות נוספת להמחיש היעדר באמצעות כשל הסמכות ההורית: המעבר מן הציווי לילד אל דיבור סתום על ציפור – גם אם הוא מנגנון לטשטוש הכאב – מעורר חוסר שקט לגבי חוש המציאות של האם. עמדת הניתוק שלה מתחזקת גם באמצעות השימוש במילה 'זאת': "זאת אני", "זאת הציפור", "זאת אומרת", המייצרת מעין תחושה של פיצול: לא אני אלא זאת. הפיצול, הריחוק, שבאמצעותו נמנעת האם מחוויית הקונפליקט, מאפשר לה - כמו במנגנון ה-*Fort-Da* – להמיר את הילד - שנידון להיעלם - בסימול שלו - בציפור: "ציפור שיר אחת נעדרת / לא

⁷ גם מבלי לקשור את השיר אל הסיפור האוטוביוגרפי, נקיטת העמדה של אם, המצהירה על עצמה כמקום סכנה שממנו יש למלט את בנה, היא בהכרח אירונית. תחושת האירוניה גוברת עם המעבר אל הציפור הנעדרת, כזו שדווקא "קרובה לי מכל ציפור".

כנפיים ולא מקור". מנגנון ה- *Fort-Da* אינו יכול לשלוט בנוכח משום שאין נוכח. אצל פרויד אמא הלכה. כאן הילד הלך. מנגנון ה- *Fort-Da* מסמל את הנעדר על מנת לשלוט בהיעדרו. ההיעדר – היעדר הציפור, הכנפיים, המקור – הוא הדבר המובחן, הנוכח, ולא הילד, שיטפס על כנפי שחפים. הילד יבוא ויילך באופן בלתי נשלט (כמו בשיר "לכל זמן" מתוך "אמא עם ילד", 1992: "והילד הלך למאה שנה/ מאה שנה מתחילות בהווה/ אולי יחזור עוד ליום או שעה/ אבל לא יותר מזה"), אבל היעדרו, כמו היעדר האב, הילדות, ההורות, הוא היעדר נשלט. אפשר להשליכו או להחזירו – "הלאה" – "הנה", "לך" – "בוא", או אולי, כשם ספרה של רביקוביץ', "באה והלכה".

במעשה השלכת הילד – בין אם הוא ביטוי לסיפוק של דחף נקם, או ויתור מתגרה שמשמעותו "אינני זקוקה לך, אני משלחת אותך בעצמי" (פרויד) – יש משום שחרור ואפילו עונג: הילד המורחק, הנעדר, הופך דווקא בשל היעדרו לדבר הקרוב מכל, בדיוק כמו הציפור הנעדרת: "וזאת הציפור שלי זאת אומרת, הקרובה לי מכל ציפור". ההיעלמות היא הפנטזיה, הנעדר הוא מושא התשוקה שלה. אלא שהתשוקה מקבעת את הנעזב בתוך מעגל הפנטזיה: הילד הנעדר נתפש כמי שממשיך, "הלאה", משום שהוא צומח ומתבגר או משום שהוא מהיר תנועה או משום שהוא מת. לעומתו, ההורה הנעזב שבוי ב"כאן", ב"הנה", ב"סיפור מן ההפטרה" כנרטיב רפלקסיבי, אירוני, חסר מוצא, המעלים וחושף לחילופין, זה על חשבון זה, את הילד ואת ההורה, או ליתר דיוק – את האין ילד ואת האין הורה. התנועה המערערת של האירוניה מותירה רק את הספק על כנו: ספק לגבי אפשרות חריצת דין טוב ורע, נכון ולא נכון, מהימן ולא מהימן, מבוגר וילד, נפקד ונוכח.

ספק זה הוא ביסוד הרטוריקה האירונית שמשרתת את רביקוביץ'. רטוריקה כזו אינה מבקשת להנציח אמת אחת על חשבון דעה אחרת – כמנהג האירוניה הסוקרטית, ואפילו לא לחקות את הדינמיקה הבלתי יציבה של החיים – כדרכה של האירוניה הרומנטית. נדמה שהדיבור הכפול בשירת רביקוביץ' מבקש להנכיח את הרעד, את המוגבלות, את חוסר היכולת להכריע ולהקים סמכות, ומעל לכל – את הריק והאין, את ההיעדר כתלות, מתוך חרדת הוויתור על השליטה בכל האפשרויות. עמדה דינמית ומורכבת כזו אינה מתיישבת עם התארים "קיפוח" ו"עלבון", שנהוג ליחס לאוירה הנפשית של שירת רביקוביץ'. שירה זו אינה וידוי בלתי אמצעי של ילדה מקופחת, אלא מעמד מודע תמיד של דיבור רב קולי, אמביוולנטי, מתוח, המבחין בין הטראומה לבין לקיחת האחריות עליה:

"כל אדם שהיתה לו ילדות לא טובה החל את חייו כקורבן חסר ישע, וכשאני כותבת אני הופכת מצב מעיק של חוסר אונים לתהליך אקטיבי. אבל בשלב מסוים, כמו שיש התיישנות על עבירות, יש התיישנות על טראומות. ואז אדם אחראי למעשיו, והטראומה לא יכולה לשמש תירוץ". (רביקוביץ' לאיילת נגב)

האירוניה, כרטוריקה שעיקרה מתח ותנועה בין קולות נוכחים ונפקדים, מאפשרת לרביקוביץ' לנסח את הטראומה לא כקיבעון אלא כהתאוות. התעלמות מן הרובד האירוני ביצירת רביקוביץ' – רובד המצוי ביצירה החל מראשיתה, ודומיננטי במיוחד באחריתה – וההתמקדות בפן הווידוי בלבד, מעמידות את שירת רביקוביץ' ככתובת לחסד ולרחמים, ומתכחשות להפיכתו של חוסר האונים לתהליך אקטיבי של אדם הנושא באחריות.