



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

06 גיליון
2016 סתיו

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
רכזי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך
עריכת טקסט דינה הורביץ

עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב

על העטיפה: חבורת "יחידיו" במרפסת קפה אררט, רחוב בן יהודה 9 בתל־אביב, 1938. מימין לשמאל: יוכבד בת־מרים, לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, ליובה גולדברג, ישראל זמורה ומשה ליפשיץ (אוסף פרטי של ליובה גולדברג, מוזיאון ארץ־ישראל; פריט בתערוכה "בתי הקפה של תל־אביב, 1920-1980", המוצגת במבואות מגדל שלום).

ot.kipp@gmail.com

© 2016 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב,

תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

להיות ולא להיות: על וי"ו החיבור

באהבת תפוח הזהב לדליה רביקוביץ

רועי גרינוולד

אחד המאפיינים המובהקים של שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ הוא השימוש המרובה בווי"ו החיבור. בכך נוכל לראות גילוי מובהק של הסגנון המקראי בשירתה. ועם זאת, כפי שכבר העיר נתן זך ברשימה על ספר שיריה הראשון של המשוררת, אהבת תפוח הזהב (1959), "המילה והתחביר התנ"כיים אינם כאן בגדר אביזר קישוט רומנטי ואף לא ביטוי לנטיות אפיגוניות, אלא חלק בלתי-נפרד ממצייאות שירית אקטואלית".¹ דברים אלה נכונים שבעתיים לשימוש בווי"ו החיבור, שהיא אתר פואטי רב-חשיבות באהבת תפוח הזהב, ובמופעה השונים היא לוכדת את המתח היסודי המתגלה בשירי הספר – בין שבר לאיחוי ובין היעדר לנוכחות. על ייחודה של וי"ו החיבור כסימן לשוני נוכל ללמוד מדבריה של תרצה בנובלה "ברמי ימיה" לש"י עגנון: "ובעשר שעות יקום אבי, יחליק שערותי ויאמר ועתה שכבי נא תרצה. מה אהבתי וי"ו החיבור, תמיד שמחתי עליה. כאילו כל אשר אמר אלי אבי המשך מהרהורי לכו הוא. לאמור בלבו דיבר עמי תחילה ועתה פה אל פה".² מדוע סבורה תרצה שווי"ו החיבור היא סימן המעיד על כך שאביה דיבר אתה בלבו לפני שהשמיע את דבריו? גרעון עפרת נדרש לכך: "וי"ו החיבור: האות המחברת את הדיבור אל שורש-השורשים של התהוותו, אי-שם בהרהורי הלב. לשון אחר: וי"ו החיבור כהבטחת המעבר (הלילי) אל המקור, אל ה'כוונה' ואל האב".³

* אני מודה למיכל ארבל, למיכאל גלזומן, לאורי ש. כהן, לאורית מיטל, לשירה סתיו ולחנה קרונפלד, שקראו את המאמר וסייעו לי בהערותיהם.

1 נתן זך, "האישי והאלגורי" [1960], בתוך חמוטל צמיר ותמר ס. הס (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 23.
2 ש"י עגנון, "ברמי ימיה", כל סיפוריו של ש"י עגנון, כרך שלישי: על כפות המנעול, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ב, עמ' כז.

3 גרעון עפרת, "לשון, שפה, הגה והי", המחסן של גרעון עפרת: ארכיון טקסטים, <https://gideonofrat.wordpress.com>

אכן, כדברי עפרת, וי"ו החיבור מוליכה אל הרהורי הלב, אבל לא אל הרהורי לבו של האב אלא אל הרהוריה של תרצה. מה שהשמיע האב איננו מה שתרצה הבינה או ביקשה להבין. האב אמר רק "ן", ואילו תרצה שמעה או ביקשה לשמוע בהכרה יחידה זו לא רק את ראשית דבריו אליה אלא גם את המשכה של השיחה שניהל אותה בלבד.

מדוע תולה תרצה דווקא בווי"ו החיבור את רצונה שאביה ידבר אותה בלבד? לא נוכל לקבוע בוודאות שתוצאה פירושה שלא כהלכה את הווי"ו שהשמיע אביה. היא איננה טועה בהכרח כשהיא מניחה כי וי"ו החיבור מתייחסת לדברים שקדמו לפנייתו של אביה אליה. וי"ו החיבור מוליכה אל דבר שאיננו בגדר יש (מה שתוצאה מדמה לשמוע בווי"ו החיבור אך לא נאמר באוזניה מעולם) אך גם איננו בגדר אין (האב השמיע את הסימן "ן" בתחילת דבריו כאות לכך שהדברים אינם בראשיתם וכי יש עוד נתח של דיבור הקודם למה שהשמיע). דבריה של תרצה לוכדים אפוא את הסתירה שווי"ו החיבור עומדת בסמינה: היא נוכחות-שלי-היעדר, ובהופיעה היא מערערת את הניגוד האונטולוגי שבין יש לאין. מבחינה זו, וי"ו החיבור מטונימית לעניינה של הנובלה "בדמי ימיה" בכללותה.⁴

כאשר וי"ו החיבור ניצבת בראשית הדברים, מקומה מעיד על קשר כלשהו בין השתיקה שקדמה לה לבין הדיבור שאחריה, בין שולי הדף הלבנים שמיימנה לבין הטקסט שמשמאלה. היא חלק מהטקסט אך בעצם נוכחותה היא מעידה על משהו שלא נאמר. מופעה בראשית הדברים נועד להודיע כי הדברים אינם בראשיתם. כשהיא ניצבת בתוך הטקסט היא עשויה לכסות על זיקה איוושה בין חלקי השיח – טמפוראלית, מרחבית, פוססיבית, סיבתית או אחרת.⁵ השומעים והקוראים יכולים על פי רוב למלא את הפער הסמנטי שפוערת וי"ו החיבור, והם יכולים לעשות זאת דווקא משום שלווי"ו החיבור כשלעצמה אין כל ערך סמנטי. היא מחברת את המסמנים זה לזה אך איננה קובעת את טיב היחס שבין המסמנים שלהם. כפילות זו ניכרת בבירור במופעה כ"וי"ו הניגוד", שמשמעותה כולה נגזרת מן ההקשר שבו היא מובאת.⁶ ניתן אפוא לתאר את וי"ו החיבור גם על דרך השלילה, כריקות סמנטית הפעורה בתוך הטקסט.

קְלָר פְּרָנָה מאפיינת את וי"ו החיבור כהתרחשות הפורעת את אחדותו של הטקסט: "לא המרכיבים ולא המכלולים מגדירים את הריבוי. מה שמגדיר אותם הוא הין (le et), כדבר-מה

4. כפי שהראתה מיכל ארבל, "הנובלה 'בדמי ימיה' סובבת כולה סביב כתיבה. מעשי הכתיבה המתוארים בה כרוכים באובדן, והאובדן כרוך בכתיבה" (מיכל ארבל, "כתוב על עורו של הכלב": על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, כתר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 41).
5. כך, למשל, המשפט "ראיתי את דוד ואת מיכל" איננו מאפשר לקבוע אם הדובר ראה את דוד עם מיכל, או ראה את דוד לפני שראה את מיכל. כדי לדעת זאת יש צורך בהקשר רחב יותר. לא וי"ו החיבור קובעת את היחס הקיים, אם בכלל, בין דוד למיכל (אם הם סמוכים זה לזה, אם לאו). לדיון בלשוני פרגמטי במשמעותה של וי"ו החיבור ראו Eve Sweetster, *From Etymology to Pragmatics Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 86-93.
6. כגון "כִּי כָּל אֱלֹהֵי הָעַמִּים אֱלִילִים וְהַ שְׁמַיִם עֲשָׂה" (תהילים צו, ה), או בשיר "בעיר ההרחה": "הַשְּׁמַשׁ זָרְחָה, הַשֶּׁטָה פָּרְחָה וְהַשׁוֹחֵט שֶׁחָט" (חיים נחמן ביאליק, השירים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, תל-אביב 2004, עמ' 254); וראו גם סוויטסטר, שם, עמ' 97.

שהתרחש בין המרכיבים, או בין המכלולים. ן, ן, ן, הגמגום".⁷ וי"ו החיבור מייצרת סדרה של פרטים, אך היא איננה סימן של חיבור במובנו האריתמטי; היא איננה פונקציה הממירה פרטים לסכומם וחלקים לשלם. משום כך, נוכחותה מאפשרת ריבוי שאיננו מסתכם באחדות שהיא טרנסצנדנטית לסך חלקיה.

חוקר המקרא מ"צ סגל עמד על היחסים שקובעת וי"ו החיבור בין יחידת טקסט מקראי אחת לשנייה ובינן לבין הטקסט בשלמותו:

בניה זו של המחזרת [המאמר המקראי] על ו החבור המחברת יחד משפטים וחלקי משפטים זה אצל זה כעין חוליות של שרשרת, מקורה בתכונה הקדמאית של העברית האוהבת את הרציפות והאחוי במקום התלות והשעבוד שבשפות לועזות ואף בלשוננו החדשה. העברית המקראית מעדיפה להביע את היחס שבין משפט למשפט ובין תבה לתבה על ידי עמידתם הרצופה זה אצל זה כאחים שוים זה לזה, במקום להביע את היחס על ידי מלות קשור מיוחדות התולות ומשעבדות משפט למשפט ותבה לתבה.⁸

דברים אלה עשויים להסביר מדוע, כפי שטען זך, התחביר המקראי באהבת תפוח הזהב אינו רק מאפיין סגנוני אלא הוא גם ביטוי ל"מציאות שירית" אקטואלית. מה שנראה במבט ראשון כמו סגנוני הוא הביטוי היסודי ביותר לפואטיקה של רביקוביץ.

בובה ממוכנת

בסונט "בובה ממוכנת" יש לוי"ו החיבור פונקציה פורמלית-תחבירית מובהקת, אולם נוכחותה חורגת מן ההיבטים הפורמליים של השיר:

בְּלִילָה הַזֶּה הֵייתִי בְּבָה מְמֻכְנֶת
וּפְנִיתִי יְמִינָה וּשְׂמֹאלָה, לְכֹל הָעֵבְרִים,
וְנִפְלִיתִי אֶפְסִים אֲרֻצָּה וְנִשְׁבַּרְתִּי לְשִׁבְרִים
וְנִסּוּ לְאַחוֹת אֶת שְׂבָרִי בְּיַד מְאֻמְנֶת.

וְאַחַר־כֵּן שִׁבְתִּי לְהִיּוֹת בְּבָה מְתַקְנֶת
וְכֹל מְנַהֲגִי הֵיָה שְׂקוּל וְצִיִּתְנִי,
אוּלָּם אִזּוּ כָּבֵר הֵייתִי בְּבָה מְסוּג שְׁנִי
כְּמוֹ זְמוּרָה חֲבוּלָה שֶׁהִיא עוֹד אַחוּזָה בְּקִנּוּקְנֶת.

7. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, p. 43; התרגום שלי.

8. מ"צ סגל, מבוא המקרא, כרך א, קרית ספר, ירושלים 1967, עמ' 41.

וְאַחֲרֵי־כֵן הִלַּכְתִּי לְרִקְד בְּנֶשֶׁף הַמְּחֹלֹת
אֶךְ הִנִּיחוּ אוֹתִי בְּחֶבְרַת חֲתוּלִים וּכְלָבִים
וְאֵלוּ כָּל צְעָדֵי הָיוּ מְדוּדִים וּקְצוּבִים.

וְהָיָה לִי שַׁעַר שֶׁל זָהָב וְהָיוּ לִי עֵינַיִם כְּחֹלֹת
וְהָיְתָה לִי שְׂמָלָה מְצַבֵּעַ פְּרָחִים שֶׁבִּגְן
וְהָיָה לִי כּוֹבַע שֶׁל קֶשׁ עִם קֶשׁוֹט דְּבָדְבָן.⁹

השיר נפתח בהיגד המייחד את הלילה הנזכר מכל יתר הלילות. זה הלילה שבו הדוברת הייתה בובה ממוכנת – בניגוד לגוף האורגני החי. כבר בראשית השיר ניכר התואם שבין קולה של הדוברת לבין המכאניקות של הבובה. גם הבחירה בצורה שירית כה מוקפדת כסוגט הולמת במבט ראשון את דמותה של הבובה, שמנהגה "שקול וצייתני" כשם ששורות הסוגט שקולות ומצייתות לחוק מחמיר הנוגע, בין היתר, למבנה הסטרופי ולחריוזה.

כידוע, הסוגט בנוסחיו השונים נהגה והתפתח כצורה שלמה ומוגדרת הערוכה במתכונת מוקפדת. אולם רב ההבדל בין צורת הסוגט בטהרתה לבין "בובה ממוכנת"; בשיר של רביקוביץ חסרה השלמות הצורנית המאפיינת את הסוגט. שירה סתיו עמדה על החריגות המשקליות בשיר, היוצרות "מראית-עין כללית של סדר ממוכן, המסתירה בחובה פריעה דקה, כמעט לא מורגשת ומרדנות סמויה".¹⁰ פריעה זו ניכרת גם בבית החותם את השיר. בניגוד למבנה האופייני לסוגט, בית זה אינו מביא את העיקר, ובשורות החותמות אין תובנה כלשהי שיש בה כדי להפך ולשנות את הדרך שבה הובן השיר עד כה. במקום פואנטה או סיגור אחר שיהיה בעל משמעות להבנת השיר בכללותו מובא כאן תיאור חיצוני של הבובה, שיופיה המפורסם והמעושה מדגיש ביתר שאת את שיברונה של הדוברת ואת חרפתה.

המבנה הרופף של הסוגט מתמחש בווי"ו החיבור, הפותחת עשר מתוך ארבע עשרה שורות השיר ויוצרת בחזרתה הקבלה ושוויון ערך בין ההיגדים השונים בשיר. כך, הבית הראשון, ששורותיו מחוברות זו לזו בווי"ו החיבור, מביא ארבעה מומנטים: תנועה מכאנית, נפילה, ניפוץ וניסיון תיקון; השימוש בווי"ו החיבור יוצר שוויון ערך בין כל אלה, אולם שוויון ערך זה עומד בניגוד למשמעות הנבדלת שיש לכל אחד ואחד מהם, כאילו התנועה המכאנית "ימינה ושמאלה" איננה נבדלת מן הנפילה וההתרסקות באפקט שהיא מעוררת.

9. דליה רביקוביץ, כל השירים, בעריכת גדעון טיקוצקי ועוזי שביט, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 27; השיר ראה אור לראשונה בכתב העת מאזנים, ו:ב, 1958, עמ' 84, ונרפס שוב בקובץ אהבת תפוח הזהב, מחברות לספרות, תל-אביב 1959, עמ' 35 (פרטי הפרסום הראשון של השירים מובאים על פי רשימה שערך גדעון טיקוצקי כנספח לכרך כל השירים).
10. שירה סתיו, "האב, הבת והמבט", בתוך צמיר והס (עורכות), כתמי אור, לעיל הערה 1, עמ' 293-294. אני מסכים עם התובנה של סתיו, אם כי אינני חושב שחריגה זו היא סימן למרדנות דווקא. גם רחל ויסברוד נדרשה לבחירה של רביקוביץ בצורת הסוגט, אולם היא מדגישה דווקא את המתח שבין הצורה המוקפדת לבין כאב הנפילה וההשפלה; וראו רחל ויסברוד, בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2002, עמ' 440.

תמר ס. הס עמדה על כך שהמכאניות של הכובה הממוכנת מציגה את "הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבניה פטריארכלית, מנגנון המייצר שבר נפשי"¹¹; השבר שאירע בגופה של הדוברת מוצא כעת ביטוי בשפתה. התחביר המצרף זה לזה היגדים באמצעות וי"ו החיבור יוצר רושם של סדירות מעין-מכאנית. יתרה מכך, כפי שהכובה מתוארת בשיר בסדקיה ובשבריה, כך גם הסוגט עשוי היגדים-היגדים המאוחים זה לזה בווי"ו החיבור. מבחינה זו, תפקידה התחבירי של וי"ו החיבור דומה לתפקידה של הקנוקנת האוחזת בזמורה החבולה ומונעת ממנה להישמט וליפול.¹² השיר איננו מביא אפוא רק את דיוקנה העצמי של הדוברת ככובה שבורה שאוחתה אלא גם את דיוקן שפתה שנותצה ואוחתה בכוחה של וי"ו החיבור.

בעקבות סגל, המתאר את היחסים שיוצרת וי"ו החיבור בין מילה למילה ובין משפט למשפט במקרא כיחסים בין אחים, כלומר כיחסים של סמיכות ושל שוויון ערך, נוכל לאפיין את תפקידה של וי"ו החיבור בשיר "כובה ממוכנת", ולמעשה באהבת תפוח הזהב ככלל. שוויון הערך שווי"ו החיבור קובעת בין ההיגדים מאפשר לזיקות מטונימיות להתפתח. כך, למשל, בשיר "כף יד רשעה", השורות הפותחות, "קָוִים שֶׁל עֶשֶׂן נָטוּ בְּמִלְכָסָן / וְאָבָא שְׁלִי הִכָּה אוֹתִי"¹³, קובעות סמיכות לא מאויכת המתפתחת ליחסים מטונימיים בין קווי העשן לבין סצנת ההכאה. כך גם בשורות החותמות את "כובה ממוכנת": וי"ו החיבור עומדת בין סדרה של פריטים שאינם נבדלים במהותם זה מזה. עיניה של הדוברת אינן שייכות לה ואינן מזהות עמה יותר משכובע הקש שהיא חובשת שייך לה ומאפיין אותה. העיניים, המיוצגות לא אחת כראי הנפש ונתפסות כסימן לסובייקטיביות בלתי ניתנת לרדוקציה, מופיעות כעת ברשימת מצאי אחת עם השמלה והכובע, כפריט שווה ערך להם.

כדי להשלים את התמונה ראוי לבחון את השורות שבהן נפרעת סדירות ההופעה של וי"ו החיבור. במקומות אלה הדוברת מופיעה להרף עין כסובייקט מתבונן: "אוֹלָם אֶז כְּבָר הָיִיתִי בְּכָה מְסוּג שְׁנֵי / כְּמוֹ זְמוּרָה חֲבֻלָּה שֶׁהִיא עוֹד אֲחוּזָה בְּקִנּוּקְנָתָה". הדוברת מביאה כאן את מחשבותיהם של מי שהניחו אותה בחברת חתולים וכלבים משום שחשבו שאינה ראויה לחברתם של משתתפי הנשף; האירוניה נשמעת היטב בצירוף "סוג שני", המעלה על הדעת את הביטוי "סוג ב'", כינוי לסחורה פחותת ערך, מקולקלת. גם בשורה הבאה, הנפתחת במילה "כמו", היעלמותה של וי"ו החיבור מסמנת שינוי בשפתה של הדוברת. המילה "כמו" מכריזה על צירוף מטפורי, בניגוד ללשונה הבלתי מטפורית של הדוברת עד כה. בכית השלישי מפנה וי"ו החיבור את מקומה לטובת מילה אחרת, "אך", המדגישה את ההבדל בין נשף המחולות לבין חברת הכלבים – אות לכך שהדוברת איננה משלימה עם האובייקטיביזציה הנכפית עליה. לא הנפילה, ההתרסקות וההשפלה הן אסונה של הדוברת אלא המכאניות שהוקנתה לה ואותותיה ניכרים גם כעת, בהווה של השיר שבו נשמעים דבריה.

11. תמר ס. הס, "פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ" [2000], בתוך צמיר והס (עורכות), כתמי אור, לעיל הערה 1, עמ' 261.

12. על משמעותה של הזמורה בשיר ראו סתיו, "האב, הבת והמבט", לעיל הערה 10, עמ' 292.

13. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 18; השיר ראה אור לראשונה באהבת תפוח הזהב, לעיל הערה 9, עמ' 15.

הסונט מביא אפוא שני קולות. הקול הראשון הוא קולה של הבוכה הממוכנת, כפי שהיא נשמע מפיה של הדוברת ממרחק הזמן. קול זה מתאפיין בנוכחותה של וי"ו החיבור כסימן לדיוציאטיביות המאפיינת את הביטוי הטראומטי. הקול השני הוא קולה של הסובייקטיביות הגוברת, המפרה להרף עין את המכאניות המאפיינת את הבוכה. כאן נוקטת הדוברת לשון מטפורית הקושרת את חלקי העולם זה לזה על פי הדמיון שהיא מוצאת ביניהם. סובייקטיביות זו מתאפיינת בויתור על וי"ו החיבור.

שירי החמדה

וי"ו החיבור מאפיינת גם את "שירי החמדה" בספר אהבת תפוח הזהב, אותם שירים שניכרת בהם תשוקתה של הדוברת להיטמע ללא שיור בטבע המקיף אותה. יפים לעניין זה הדברים שכתב ברוך קורצווייל על שירתה המוקדמת של רביקוביץ: "לשונה, בחירת הדימויים, התמונות והמיטפורות וכמו כן התימטיקה של שירתה משכנעים בכוח הסוגסטיה הריתמית-המוסיקאלית ומתבהר והולך שאין לה לדליה אפשרות אחרת, אלא להצטרף לשטף העולם החלומי, המקיים מציאות משלו".¹⁴ וי"ו החיבור היא סימן מובהק ל"שטף העולם החלומי" ול"סוגסטיה הריתמית-המוסיקאלית" ב"שירי החמדה", שבהם היא מתפקדת כמעין "קאט" (cut) בסרט קולנועי. דוגמא לכך יש בחלקו השני של אחד השירים האלה, "תקופות השנה", המביא סדרה של דימויים המאוחדים זה לזה בווי"ו החיבור:

יש אור שהוא כחל ויש ים שהוא ענבר,
ויש יום שרואים בו הכל במחבר,
ורואים בו אגם ורוחות מתחוללים
ורצות רכבות כמו סיעה של יעלים
ורואים במפלש יבשות ומפּרצים
ולוחות ענקיים מלאים חריצים.
ויש איש שידעתי היכן מקומו
וקל תולדותיו, וידעתי את שמו,
– והארץ מתהפכת כמו להק של שחפים
ועצי הזיתים בגפנים מתחלפים –

ויש בהם איש שריר וקיים
ההולך בתוכם פנהר בתוך ים,
וערים וחולות וכבישים במרוצתם

14. ברוך קורצווייל, "שירי דליה רביקוביץ: אחד הגילויים החשובים בשירתנו הצעירה" (1965), בתוך צמיר והס (עורכות), כתמי אור, לעיל הערה 1, עמ' 41.

וְהַשֶּׁמֶשׁ הוֹלֵלֶת וְלֵה תְּשׁוּקָתָם.

וּכְלָבִים וַחֲתוּלִים מְדַלְגִים עַל גְּדָרוֹת
וּפּוֹנִים כֹּה זָכָה אַחַר מַחֲיָתָם.

וְסִיעָה שֶׁל שְׁחָפִים מְקַצֵּפָה אֶת פְּנֵי הַיָּם

וַחֲדָרוֹהָ מִתְנַשֵּׂאת כְּעוֹלָה בְּסֶלֶם.

וְלוֹ יֵשׁ בָּם אִישׁ נֶאֱהָב בְּתוֹכֵיהֶם
יְהִי כְבוֹדוֹ רַב כְּקֶרְנֵי הָרָאִם.¹⁵

כמו בשיר "בובה ממוכנת", גם בשיר זה נדרשים ההיגדים הפותחים את השיר למושאי הכתיבה, כדי לברדם ולייחדם. האור, הים והיום מוטעמים ומודגשים באמצעות המילה "יש". נוכחותה של וי"ו החיבור עונה כהר לאפיונו של היום "שְׂרוֹאִים בּוֹ הַכֹּל בְּמַחְבֵּר". אם כן, הראייה המחברת אינה ראייה רגילה אלא ראייה מיוחדת האפשרית רק בימים מסוימים: הדרך שבה הדברים נראים בימים אלה שונה מן הדרך שבה הם ניכרים בדרך כלל לעין המתבוננת: האור, שעל פי רוב הוא צהוב או לבן, נעשה כחול, והים "הוא ענבר"; הרכבות המתכתיות לובשות דמות של יעלים; הזיתים מתחלפים בגפנים, והאיש מדומה לנהר הזורם בתוך ים, כלומר למים במים. בראייה זו מיטשטשים קווי המתאר והתווים האופייניים לעצמים ולתופעות הנזכרים בשיר. הדוברת, הרואה "במחובר" את הנופים הנשקפים, מְשׁוּוה דינמיות לעצמים דוממים – לא רק החולות אלא גם הכבישים והערים נדמים לה כאילו הם נתונים במרוצה. שטף התמונות המתחלפות בשיר מנכיח נקודות מבט נבדלות זו מזו: לעתים האדמה נראית מגובה רב ולעתים אפשר להבחין בחיות ובעצים שעל פניה. צירוף נקודות מבט נבדלות כל כך זו מזו לרצף אחד ויחיד מעלה על הדעת מעוף מסוחרר. כך אפשר להבין כיצד רואה הדוברת את הארץ "מְתֵהֶפֶכֶת כְּמוֹ לְהֶק שֶׁל שְׁחָפִים".

מן האמור לעיל אפשר גם להבין את פשר נוכחותה של וי"ו החיבור בשיר "תקופות השנה". במקום שבו מתחלפים תדיר הרחוק והקרוב, הגבוה והנמוך, הכלל והפרט, אין דרך לארגן את הדימויים כחלקים של שלמות אחת שיש ביניהם זיקה הניתנת לכיטוי במילות יחס. מבחינה זו, תפקידיה של וי"ו החיבור בשיר "תקופות השנה" אינם נבדלים, בעיקרון, מאלה שבשיר "בובה ממוכנת": היא הסימן לדיסוציאטיביות, האופיינית גם לתחושת ההתעלות בשיר "תקופות השנה".

גם בשיר "חמדה" ניכר אותו שטף של תמונות המצטרפות זו לזו בכוחה של וי"ו החיבור:

15. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 43. השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 23 באוגוסט 1957. בנוסח הראשון, החלק המובא כאן הופיע בראש השיר, והחלק הנפתח בשורות "הָרוּחַ נוֹשֶׁבֶת בְּחַרְיָגִים" הופיע אחריו.

שָׁם יִדְעֵתִי חֲמֻדָּה שְׁלֵא הִיְתָה כְּמוֹהָ,
וְהַזְמַן הַהוּא הָיָה יוֹם הַשְּׁבִיעִי בְּשַׁבַּת
וְכָל בְּרֵי אֵילָנוֹת הָיוּ מִתְעַצְמִים לְגַבְהָ.

וְהָאוֹר הֵלֵךְ מִפְּסָיִם שׁוֹטֵף כְּנֶהֱרַךְ לְנִבְעָה,
וְגִלְגַּל הָעֵינַן אֶת גִּלְגַּל הַחֲמָה חֲמַד.
אֲזַי יִדְעֵתִי חֲמֻדָּה שְׁלֵא הִיְתָה כְּמוֹהָ.

הַזְהִירוּ רְאֵשֵׁי הַשִּׁיחִים וְהָאוֹר לֹא יָדַע שְׁבַע,
נִתְּךָ בְּגִלְיָה הִנְהָרָה וּבְכָל אֲדוּוֹתָיו נִצַּת,
אֶף רְאֵשֵׁי הָיָה בְּעֵינָיו כְּתַפּוּחַ זָהָב לְכָלֵּעַ.

שׁוֹשְׁנֵי נֶהֱרַךְ צְהָבוֹת פָּעְרוּ אֶת פִּיהֶן לְכָלֵּעַ
אֶת אֲדוּוֹת הִנְהָרָה בְּחִפְזָן וּגְבַעוֹל הָעֵשֶׁב הַשֵּׁט,
וְאוֹתוֹ הַיּוֹם הָיָה יוֹם הַשְּׁבִיעִי בְּשַׁבַּת
וְכָל בְּרֵי אֵילָנוֹת מִתְעַצְמִים בְּתִשׁוּקָה לְגַבְהָ
וְאֲזַי יִדְעֵתִי חֲמֻדָּה שְׁלֵא הִיְתָה כְּמוֹהָ.¹⁶

השיר "חמדה" כולל בתוכו היגדים העומדים על ייחודם של מושאי הכתיבה באמצעות כינויים רומזים ("שם ידעתי...", "אז ידעתי..."), וכן באמצעות ציון הזמן, "יום השביעי בשבת", המופיע בשורה השנייה וחוזר בשורה השתים עשרה. מתוך ארבע עשרה שורות הסונט, חמש נועדו אפוא לסייג את הזמן שהחמדה הייתה בו אפשרית. אם הייתה חמדה, הדוברת ידעה אותה רק אי-אז ואי-שם.

במונחים של חיבור וחיסור, יום החמדה הוא יום שיש להחסיר ממניין ימי השנה, יום יחיד במינו ויוצא מן הכלל. והנה, כנגד פעולת חיסור זו מובאות סדרות של תנועות מחברות המגדירות את היום המיוחד והנבדל. התנועה המאחה והמאחדת ניכרת כמעט בכל היבט של השיר: בווי'ו המופיעה בראשי השורות, הממחישה את שטף התשוקה שאינה יודעת שובע ואינה חדלה; במטפורה של הבליעה וההיבלעות; בתיאור האור שאינו יודע שבוֹעַ ובתיאור ראשה של הדוברת, שהוא בעיניו כתפוח זהב לבלוע; ובשושני הנהר הפוערות את פיהן לבלוע את אדוות הנהר. העצמים הנפרדים, חלקים שונים בתמונת הנוף, ובהם איבריה של הדוברת – כל אלה נרמזים כאן כשואפים להתאחד זה עם זה.

ההיבטים המצלוליים של השיר ממחישים גם הם את הנהייה אחר הבליעה וההיבלעות, למשל בסדרת החרוזים המסתיימים בקמץ ובפתח-גנוב, שבכיוונים מתרחב הפה ונפער כמו כדי לחקות את פעולת הבליעה: כמוה, לגבוה, לנבוע, לבלוע, שבוֹעַ. שיאה של הזהות בין המצלול לנושא ניכר בשורה החמישית, שם הידמות גלגל העין הקטן לגלגל החמה הגדול

16. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 35.

מתממשת בצירוף "חֲמָה חָמַר" – שתי מילים הנבדלות זו מזו בעיצור אחד בלבד. כמו כן, פעולות הבליעה והאסימילציה נרמזות בחזרה על העיצור ח ועל העיצור מ, המופקים בשני קצותיו של בית הבליעה – הגרון והשפתיים, בהתאמה.

אולם התשוקה לבליעה איננה באה לכלל מימוש. ענפי העצים רק "מתעצמים בתשוקה לגבה". גם תשוקת העין לחמה אינה אפשרית: איך זה תוכל העין להביט בשמש שאורה חזק ומסנוור והוא "שוֹטֵף כְּנֶהָר לְנִבְעָה"? האם סופם של מבט כזה, של תשוקה כזאת, אינו עיוורון? הסכנה הכרוכה במימוש התשוקה נובעת גם מן הקרבה והדמיון שבין העין לחמה, המיוצגות כשני גלגלים, אחד קטן ואחד גדול – רמז אפשרי ליחסי שארות האוסרים על מימוש התשוקה. משום כך אין לפרש את המילה "חמדה" רק כעונג ותו לא אלא בעיקר כתשוקה אסורה, כמו זו שאפשר למצוא בדיבר "לא תחמוד". התשוקה שאיננה מוצאת לה מימוש באה לידי ביטוי מקביל במופעיה של וי"ו החיבור, שגם היא עומדת בתווך שבין הדברים, מחברת ובה בעת מפרידה. זוהי תבנית יסוד בשיר, והיא עומדת כנגד אפשרות מימושה של התשוקה לבלוע ולהיבלע. וי"ו החיבור היא הסימן לריבוי שאיננו מתחסל במעשה הבליעה.

כשהתשוקה לבליעה מתממשת והאיחוד נשלם, וי"ו החיבור מתייתרת ממילא. זה המקרה בשיר "אהבת תפוח הזהב", שהקובץ כולו נקרא בשמו:

תפוח זהב
אהב את אוכלהו,
טבו מראיו
למאכלהו,
שם אל לבו
כי הוא הרואהו.

אתרוג בו ירהב:
חכמתי ממנו,
אילן התעצב:
ימת ואיננו.
פחז נחשב,
מי ישיבנו?

אתרוג בו סרהב:
הבונה הפתי!
אילן התקצר:
סרה היא וחטא היא,
חזר כך היטב
כי כסל שנאתי.

תפוח זָהָב
אָהַב אֶת אוֹכְלָהּוּ,
אָהַב אֶת מִכָּהוּ
בְּכָל אַבְרָיו.

תפוח זָהָב
אָהַב אֶת אוֹכְלָהּוּ,
הִלֵּךְ אֶל מִכָּהוּ
בְּרוֹת לְשָׁנָיו

תפוח זָהָב
נִבְלַע בְּאוֹכְלָהּוּ,
בָּא בְּעוֹרָהוּ,
אָף בְּבִשְׂרָיו.¹⁷

סכנת האהבה בשיר זה מזוהה עם הסכנה שבעירוב הפונקציה האוראלית בגילויי התשוקה, כשהמיניות הפורה העושה שניים לשלושה ויותר מתחלפת בבליעה שבה נעשים שניים לאחד. במקום שבו אין וי"ו החיבור עומדת כסימן דו-משמעי של שבר ואיחוי נפתחת הדלת לאוברן שבאקט הקניבלי.

כתמי אור

התפוח הבשל בשיר "אהבת תפוח הזהב" הוא גוף מוצק שצורתו מובחנת מסביבתו. מוצקותו עומדת בניגוד לנוזל המסכסך ושוטף כל גבול וקו מתאר. שינוי מצב הצבירה מנוזל למוצק והשליטה בתנועת הנוזלים מיוצגים במקרא כראשית הסדר. בספר בראשית המים קודמים לכל מעשה של האל. הפסוק "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אֹר" (בראשית א, ג) מופיע לאחר שמציאותם של המים כבר נזכרה בפסוק הקודם: "וַרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל פְּנֵי הַמַּיִם" (שם, ב).¹⁸ כך גם כאשר למענה האל לאיוב. החוק מופיע בדברים אלה כגבול ממשי החוסם את תנועת הנוזל: "וַיִּסְּךְ בְּדִלְתַיִם יָם בְּגִיחוֹ מִרְחֵם יָצָא [...] וְאָשְׁבַר עָלָיו חֲקֵי וְאָשִׁים בְּרִיחַ וּדְלָתַיִם" (איוב לח, ח-י). רש"י, בפירושו לפסוק י, מזהה בין החוק למוצק: "וואשבור". עשיתי לו שברים סביב לעכבו בתוכם והם לו חוק אשר לא יעברם". השברים אפשריים רק בחומר הקשה, והחקיקה (בשתי ההוראות

17. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 11-12; השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 29 ביולי 1955.

18. ואמנם, רש"י תוהה בפירושו לפסוק א בבראשית כיצד זה לא נזכרה ראשית דבר בריאת המים: "ועדיין לא גלה המקרא בְרִית המים מתי היתה", ומתריך: "על כרחך, לא למד המקרא בסדר המוקדמים והמאוחרים כלום".

גם יחד, סימון בחומר קשה אך גם חקיקת חוקים) אפשרית רק במצב הצבירה המוצק שבו נגלית הבריאה: "בְּצִקַּת עֶפֶר לְמוֹצֵק וְרִגְבִים יִדְבְּקוּ" (איוב לח, לח). וכשם שהדברים אמורים במרחב הממשי כך הם אמורים במרחב המנטאלי שעדיין לא עוצב בידי הסדר הסימבולי המתגלם בשפה. מרחב נוזלי מעין זה אפשר למצוא בשיר "כתמי אור". כאן קם לעיני הקורא מרחב פנטזמטי קדם-אובייקטלי החף מחוקים המסדירים את המרחב. הקווים התוחמים נמחים בתנועת הנוזל:

ובחמר הזה האפל נטבעו כתמים של אור
ולא נשמע בהם קול ורחש בם לא יעבר
והם כמו שמן המר נגרים וזולפים מן הפך.

והם נגרים כבשמים ורפה ושלונה תנועתם
ובחמר הזה האפל הם נקוים למבוע קטן
ויש בהם חן וחמדה שגואים ועוברים על גדותם.

ובחמר הזה האפל נבעה מכרה של זקב
והחמר הזה האפל מגלה את מעמקיו
ויש אהבה ענגה בין האפל לבין הזהב.

והם חבוקים ושלויים ואין בהם קול ומשב
והאור מנטף ונושק את החמר הזה בשפתיו
והאפל הופך את גופו כבאר לכתמי הזהב.

בחמר הזה האפל נטבעו כתמים של אור
ולא נשמע בהם קול ורחש בם לא יעבר
והם כמו שמן המר נגרים וזולפים מן הפך.¹⁹

יש הבדל רב בין אהבתו של תפוח הזהב הנספה בין שיני "אוכלהו" לבין אותה "אהבה ענגה" הנזכרת ב"כתמי אור". הבדל זה מקביל להבדל שבין מצב הצבירה של התפוח המוצק לבין זה של התנועה הגלית של הנוזל ושל האור. כתמי האור מוחים את הקווים המברילים, ובהתפשטם הם מגלים "חן וחמדה שגואים ועוברים על גדותם". זוהי הרמוניה שבה הניגודים שבין עצמיות לבין אחרות עדיין אינם מובחנים. במרחב שבו מתפשטים גלי האור מופיעה שוב וי"ו החיבור, כביטוי יסודי לטטטוש ולהבלעה של כל יחס קבוע ושרירי. במקום שאין גבול, אין ממילא אפשרות לניגודים בינאריים המתאיצים משני עבריו: סובייקט ואובייקט, עצמיות ואחרות,

19. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 33; השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 1 במרס 1957, ונדפס שוב בקובץ אהבת תפוח הזהב, לעיל הערה 9, עמ' 45.

טוב ורע, אסור ומותר. במקרה זה, וי"ו החיבור היא סימן להיעשות שאין לה סוף, לזרימה שאיננה קופאת, והיא מוחה את הניגודים המושגיים.

וי"ו החיבור אינה נושאת משמעות כשלעצמה; היא אינה אלא תבנית יסוד פואטית שערכיה משתנים על פי ההקשר הטקסטואלי. כך היא יכולה להופיע בשירים כה נבדלים זה מזה כמו "בובה ממוכנת", המתאר גוף שנשבר ושלמותו הופרה, לעומת "כתמי אור", המתאר גוף שעדיין לא נעשה מוצק, לא הוגבל ולא הוגדר. ועם זאת, בשני המקרים וי"ו החיבור מנכיחה רגע של מעבר שבו החוק והצורה השלמה עדיין-וכבר אינם מתקיימים.

תמונה

השירים "תקופות השנה", "חמדה" ו"כתמי אור" מתאפיינים בכך שרוב שורותיהם נפתחות בווי"ו החיבור. הווי"ו קושרת את ההיגדים ויוצרת סדרה של דימויים היוצרים, בהצטרפם, שפע קליידוסקופי. הם מתחלפים כהרף עין, בהבל הפה הנדרש כדי לבטא את וי"ו החיבור. אשכולות הדימויים אחוזים בכוחה של וי"ו החיבור, הנותרת אדישה ליחסים הסמנטיים שביניהם. כך גם בבית הפותח את השיר "תמונה":

חֲרֻשׁוֹת הַכְּבָשִׁים הִירָקִים גָּלְשׁוּ בְּמוֹרְדוֹת
וְהֵיָם לְמִטָּה שְׁכֶשֶׁךְ וְהִכְחִיל מִן הַשֶּׁמֶשׁ.
בְּשָׂמִים פָּרְחוּ עֲנָנִים כְּמוֹ שׁוֹשְׁנֵי נָהָר
וְאַנְחָנוּ הֵינּוּ עוֹד יְלָדוֹת.²⁰

וי"ו החיבור הפותחת את השורה הרביעית נושאת עמה מעתק של פרספקטיבות. אל תיאורו של טבע נצחי במופעיו השונים מגיח היגד שונה לחלוטין המנוסח בגוף ראשון רבות ומציין תקופה ביוגרפית מוגדרת: "וְאַנְחָנוּ הֵינּוּ עוֹד יְלָדוֹת". מכוחה של וי"ו החיבור נעשות הילדות והילדות לחלק בלתי נפרד מרצף הדימויים הקודמים. מראות הנוף הופכים לתמונה מזמן ילדותן של הדוברת וחברותיה. המבע הסובייקטיבי בגוף ראשון רבות מערער את תמונת הנוף. בנקודה זו, שבה מוצבת וי"ו החיבור, נוצר מתח בין הסדר הסמנטי לסדר התחבירי, ועם זאת, אין דבר שעשוי לבשר על כך; אין נקודה המפרידה בין שלוש השורות הראשונות לשורה הרביעית ואין כל סימן אחר להברל ביניהן. וי"ו החיבור יוצרת רושם של סדירות הנפרעת בחטף בשורה הרביעית: הטבע שתואר עד כה אינו חף מכל נוכחות אנושית. ההיגד "וְאַנְחָנוּ הֵינּוּ עוֹד יְלָדוֹת" מודיע כי הזמן הוא עבר לבלי שוב, כמו ילדותן של הדוברת וחברותיה. גם כאן, כמו בשירי החמדה האחרים בספר, רגע היפעה הופך לרגע של אובדן.

20. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 28; השיר ראה אור לראשונה בכתב העת מאזנים, ו:ב, 1958, עמ' 84.

על פי עניינה של השורה הרביעית אפשר היה לצפות כי היא תבוא בתחילתו של בית חדש, שהרי היא מציגה נושא שעדיין לא נזכר בשיר, אולם וי"ו החיבור כורכת אותה בשורות הקודמות לה. וי"ו זו מורה לקורא בשיר לא לעצור, לא לחדול כדי לנשום בין שורה לשורה, לא להפסיק כדי לתת משמעות למה שכבר קרא; לא לעצור אלא להמשיך, שכן השורות המחוברות בווי"ו מוכפפות לנשימה אחת ויחידה ומנכיחות את הדיבור המתגבר והולך עד מצוקת נשימה, עד שאין עוד בריאותיו של הקורא אוויר כדי להמשיך בקריאה. וכל זאת ממש כמו הדוברת בשיר, המדברת, כביכול, עד אפס נשימה. גם בכך ניכרת האמביוולנטיות של השימוש בווי"ו החיבור: היא הבל הפה שהדובר והקורא בשיר מוסיפים כדי להנכיח את השיח החי ולהודיע כי לא בא עדיין אל סופו (מעין וריאציה על השורות הנודעות של זך: "רַגַע אֶחָד שֶׁקָט בְּבִקְשָׁה. אָנָּה. אֲנִי / רוֹצֵה לִזְמַר דָּבָר מָה").²¹ הווי"ו מודיעה שהדובר עוד מדבר, אך בה בעת – ודווקא משום שאינה מאפשרת שום אתנחתא לצורך נשימה – היא גורמת לו מצוקת נשימה ודוחקת בו לסיים את המשפט. כך, החשש מן השתיקה הוא המביא על הדיבור את קצו.

הווי"ו כסימנו של האב

ביקשתי, בין היתר, להראות כיצד וי"ו החיבור, נתח מן הדיבור החי, כרוכה באובדן ובמוות. האובדן הגדול בחייה של רביקוביץ, מותו של האב, נזכר לרוב בשירתה. נוכחותו הפרדוקסלית של האב כנעדר וכנוכח בעת ובעונה אחת קשורה גם היא במופעיה של וי"ו החיבור. כך, לדוגמא, השיר "תרי"ג מצוות ואחת", המתאר את המת הבא לנחם את משפחתו האבלה, מתאפיין בשכיחותה של וי"ו החיבור:

תרי"ג מצוות נצטוו ישראל
ושבע הן לבני נח
אף המתים חייבים באחת.

וְהָאִישׁ הַמֵּת שָׁב לְבֵיתוֹ
לְסַפֵּר לְבָנָיו עַל מוֹתוֹ
לְכָל יְחָרְדוֹ בְּנָיו לְמִשְׁמַע
הַדָּבָר הַנּוֹרָא הַזֶּה.

וְלֹא הָיָה עוֹד בֵּין הַמֵּתִים
מִי שֶׁעָשָׂה כְּזֹאת.
צָאוּ וְרָאוּ בְּקִבְרוֹת הַמֵּתִים
אִם יֵשׁ מִי שֶׁעָשָׂה כְּזֹאת.

21. נתן זך, שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1974 (1960), עמ' 23.

וְהוּא יִשָּׁב עִמָּנוּ וְלֹא מָשׁ
כָּל שָׁבַעַת יָמֵי אֲבֵלוֹת.
כִּי אֵיךְ יִבְדֵּל מֵאַתָּנוּ לְמִנוּחָה
וְאַנְחָנוּ לְכַבֵּד בְּצַעֲרֵךְ?

וְהוּא סֵפֵר אֶת דְּבַר מוֹתוֹ
בְּאֵר דְּבַר עַל בְּרִיו.
כִּי זֹאת עֲלֵתָה בְּמַחְשַׁבְתּוֹ
שְׁמָא בְּזֹאת נִנְחָם.

וְאַף אִם לֹא יֵאָתֶה הַמְּנוּחָה
הוּא יִשׁוּב אִם נִפְגִּיעַ בּוֹ
וְעַל פְּנֵינוּ לֹא יַעֲבֹר
וְעַל מְדוּיָנוּ לֹא יִתְעַלֵּם
חֶלֶק כְּחֶלֶק יִשְׂא עִמָּנוּ
בְּדַבֵּר הַנּוֹרָא הַזֶּה.

שְׁבַעָה יָמִים וְשָׁנִים אֵינֶן־מִסְפָּר
בְּכָל עֵת שְׁיָבֹוא רְצוֹן מִלְּפָנֵינוּ
כָּל אֵימַת שֶׁהַצַּעַר יִגְבֵּר עָלֵינוּ
עֲזֹב יַעֲזֹב עִמָּנוּ.²²

מיהו האב המת המופיע בביתו ואיך יש להבין את נוכחותו בקרב בני המשפחה? על הדעת עולה אביו של המלט, הנגלה לבנו מן המתים. אך מה טיבה של ההתגלות הזאת? בחידוד לשון אופייני כינה אותה ז'אק דרידה "הנטולוגיה" (hauntologie), תחריש שפירושו "השיח/הלוגוס של רוחות הרפאים". בהגיתיה הצרפתית דומה המילה "הנטולוגיה" למילה "אונטולוגיה", אך היא מציינת שינוי והבדל (דיפראנס) ממנה. על מופעו של האב המת בהמלט כתב דרידה:

זהו דבר שאין יודעים, בדיוק, ואין יודעים ואם אכן זה הוא, אם זה קיים, אם זה עונה לשם ותואם מהות. אין יודעים: לא מחמת בורות, אלא משום שאֶל-אובייקט זה, הווה ולא הווה זה, היות-כאן של נעדר או נעלם אינו כרוך בידיעה. למצער לא במה שסבורים שיודעים בשם ידיעה. אין יודעים אם זה חי או מת. הנה – כאן או שם, דבר שאינו בר-כינוי, או כמעט: משהו, בין משהו למישהו, מי או מה שלא יהיה, משהו, הדבר הזה, *this thing*, אך הדבר הזה ולא אחר מביט בנו/הנוגע לנו – (qui nous regard)

22. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 16-17; השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 16 בספטמבר 1955, ונדפס שוב בקובץ אהבת תפוח הזהב, לעיל הערה 9, עמ' 13-14.

הזה עומד להתריס נגד הסמנטיקה, כמו גם נגד האונטולוגיה, הפסיכואנליזה כמו גם הפילוסופיה.²³

כמו אביו של המלט, גם אביה של הדוברת בשיר "תרי"ג מצוות ואחת" הוא נעדר הנחזה כנוכח, "הווה ולא הווה", "היות-כאן של נעדר או נעלם". הוא מתעתע בכל אונטולוגיה המבחינה בין יש לאין.

שמעון זנדבנק עמד על כפל המשמעויות שבצירוף העברי "עֵזֹב יַעֲזֹב עֲמָנוּ", החותם את השיר – לעזור אך גם להותיר מאחור, לנטוש.²⁴ שני מסומנים נבדלים של מסמן אחד מתלכדים כאן להווה אחד של דיבור ולאתר יחיד של כתיבה. כיצד ייתכן שהעוזב הוא בה בעת גם זה הבא לעזור? כיצד יש להבין "תקלה" סמנטית שכזאת האומרת כמעט דבר והיפוכו? האין המערבולת הסמנטית שבצירוף "עֵזֹב יַעֲזֹב עֲמָנוּ" היא אחד ממקרייו של זמן ש"חרג מעל כנו"?²⁵ רק שיבוש סדר הזמנים מניח למובן הארכאי של הפועל "לעזוב", מובן נשכח וכמו-מת, לשוב ולהופיע עם המובן החי ולהתקיים יחד עמו במסמן שלכאורה כבר איננו שלו. הביטוי "עֵזֹב יַעֲזֹב עֲמָנוּ" מתריס כנגד הסמנטיקה ממש כשם שעושה זאת האב העוזב: הוא הנעדר והנוכח, בן הבית והאורח, המנוח והמנחם. כאן האב איננו המת החי וגם איננו המת הקם לתחייה; הוא המת הקם למיתה. מופיעה של וי"ו החיבור בשיר מדגישים את זרימתו המסוכסכת של הזמן, שדבר בו איננו בא אל סופו.

וי"ו החיבור מופיעה כסימן למהלכו המסוכסך של הזמן גם בשיר אחר באהבת תפוח הזהב, שבו אביה של המשוררת, לוי רביקוביץ, מופיע לעיניה במקום שבו נדרס כשהייתה ילדה. הנה שני הבתים הפותחים:

עוֹמֵד עַל הַפְּכִישׁ בְּלִיָּה הָאִישׁ הַזֶּה
שֶׁהָיָה בְּשִׁכְבּוֹ הַיָּמִים אָבָא שְׁלִי.
וְחִיבַת אֲנִי לְגִשְׁתׁ אֵלָיו לְמָקוֹם עֲמָדוֹ
מִפְּנֵי שְׁאֲנִי הָיִיתִי הַבַּת הַבְּכוֹרָה שְׁלוֹ.

וּבְכָל לַיְלָה וְלֵיל הוּא עוֹמֵד לְבָדוֹ בְּמָקוֹמוֹ
וְאֲנִי חִיבַת לִירֵד לְמָקוֹמוֹ וְלָבוֹא.
וְרִצִּיתִי לְשָׂאֵל אֶת הָאִישׁ עַד מְתֵי חִיבַת אֲנִי.
וְיִדְעֵתִי זֹאת מְרֵאֵשׁ שֶׁתְּמִיד חִיבַת אֲנִי.²⁶

23. ז'אק דרידה, דרידה קורא שייקספיר, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007, עמ' 86; ההדגשות במקור.
24. שמעון זנדבנק, "עולם על דרך ההיעלמות: על שירי דליה רביקוביץ", המעורר, 4, 1998, עמ' 128.
25. ראו על כך להלן, וכן הפניות בהערות 27-28.
26. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 19; השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 16 בספטמבר 1955.

השימוש המועצם בווי"ו החיבור בבית השני כרוך לבלי הפרד בהכרה כי האב ישוב ללא הרף מן המתים בכל לילה, וכי במופעו יופר היחס שבין עבר להווה ובין מתים לחיים. גם כאן עולה על הדעת המפגש שבין המלט לאביו, אולם תגובתו של המלט במחזה של שייקספיר שונה בתכלית. בגבורתו הטרגית הוא שולף את חרבו ומבקש להניס את האב מן ההווה אל העבר ומארץ החיים אל ארץ המתים כדי לתקן את מהלך הזמן:

The time is out of joint – O cursèd spite,
That ever I was born to set it right!²⁷

ובתרגומו של אברהם שלונסקי:

נָקַע גִּלְגָּל הַזְּמַן, חָרַג מֵעַל כָּנּוּ;
אָבּוּי לִי כִּי עָלִי לְשׁוֹב וּלְהִתְקַיֵּנוּ!²⁸

וזה תהיה הטרגדיה של המלט: הוא אומר לתקן את הזמן שנעקר מעל צירו. אולם ניסיונו נידון לכישלון, כפי שמפרש דרידה, שכן הזמן תמיד־כבר עקור מעל צירו.²⁹ כל ניסיון לתקן את הזמן, לאחותו ולהשיבו "על צירו" יהיה גם בגדר קלקול, ממש כשם שכל תרופה היא בה בעת גם בגדר סם ממית. גם אצל רביקוביץ, האב משבש בנוכחותו הפרדוקסלית את החלוקה הסכמטית של הזמן לעבר, להווה ולעתיד. כך, בשיר "תרי"ג מצוות ואחת" הוא שב מן העבר ומודיע על מותו לבני המשפחה כדי שלא יחרדו "לְמִשְׁמַע הַדָּבָר הַנּוֹרָא". בעוד שובו של האב מעולם המתים בהמלט ניכר כמתקפה על שוכני ההווה, האב בשיר של רביקוביץ מבקש לנחם ולהקל על הכאב שבפרידה.

תפיסת האובדן בשני הטקסטים שונה עד מאוד: ההווה של המלט נחרד בידי העבר, בידי האב הפולש מממלכת המתים אל גוף ההווה. המלט של שייקספיר "עושה מזה טרגדיה", טרגדיה בשל הטבע הנוהג שלא כדרך הטבע ובשל הזמן המהפך את כיוונו. עליו לתקן את הזמן המעוות; הוא מדמה כי יוכל לו, ובזה נחתם גורלו. לא כך אצל רביקוביץ: כאן אין חרב כחרבו של המלט הנשלפת מנרנה כדי לבתק את המציאות מן הדמיון, את ההווה מן העבר, את האורגני־החי מן המכאני־המת, את "להיות" מ"לא להיות".

לא מקרה הוא שבשיר של רביקוביץ ששמו "המלט, מצביא עליון" אומרת הדוברת: "מְחַאֲתִי אֵינְנָה בְּמִרְיוֹת / הִיא כִּפָּה חֲתוּל וּבִקְצוֹתֶיהָ צְפָרְנִים".³⁰ אכן, עולמה של רביקוביץ איננו עולם הטרגדיה, ולא בכדי מעידה הדוברת בשיר "הבגד": "[...] אֶף אַחַד לֹא חִיב לְהִסְפִּים אֹתִי /

27. ראו William Shakespeare, *Hamlet*, I, v, lines 188-189.

28. וילים שקספיר, המלט, נסיך דנמרק, תרגום: אברהם שלונסקי, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, עמ' 47.

29. ז'אק דרידה, דרידה קורא שייקספיר, לעיל הערה 23, עמ' 92-117.

30. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 212; השיר ראה אור לראשונה בקובץ אהבה אמיתית, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1987, עמ' 76.

אֵינְנִי נוֹתֵנָת אֲמוֹן בְּטָרְגְּדֵיּוֹת יְוֹנִיּוֹת.³¹ שכן, אין זה עולם הפעולה שסופה הצלחה או כישלון; זהו עולם של חמדה ותשוקה אל ממשות נעדרת, עולם שבו וי"ו החיבור עומדת במקום שבו מתחייבת לכאורה ברירה בין שתי אפשרויות.

הדוברת בשיריה של רביקוביץ יודעת כי באסונה הנורא אין לה אלא להסכין עם נוכחותו של האובדן, של ההיעדר. היא יודעת כי האב עזוב יעזוב עמה, יעזוב וישוב, כפי שכתבה בשיר המאוחר "על דרך הטבע": "וְשֵׁם הַמָּקוֹם נִקְרָא עוֹלָם. / עַל דֶּרֶךְ הַהֶעְלָמוֹת".³² האובדן וההיעלמות אינם מופיעים בשירתה של רביקוביץ כפעולה ואף לא כתוצאה של פעולה; הם ניכרים כהתהוות של היעדר, כלומר כהיעלמות שאיננה באה אל סופה. בעולמה אין סוף לאובדן כשם שאין בו סוף לחמדה.

במקום שבו מופיעה בדרך כלל המילה "או" כדי להפריד בין שתי אפשרויות הסותרות זו את זו, לכאורה, מופיעה אצל רביקוביץ הווי"ו המחברת, המאחה: נעלם ונגלה, עבר והווה, מת וחי, אז ועכשיו. שאלתו של המלט "להיות או לא להיות", יותר משהיא תמיהה אקזיסטנציאליסטית, היא ניסיון לסלק את רוחו של האב הפוסחת על שתי הסעיפים וליישב את הפרכה האונטולוגית: רוח מת המתייזב כחי, אין המתחזה כיש. על שאלה זו של המלט משיבה רביקוביץ בווי"ו רבת: "להיות ולא להיות". שאלתו של הגיבור השייקספירי העומד מול חירות החיים וזוועותיהם כאל מול אויב מתחלפת בשירתה של רביקוביץ בויתור על ידיעה שלמה ועל קיום חף מחידות.

31. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 96; השיר ראה אור לראשונה בעיתון למרחב, משא, 16 באפריל 1965, ונדפס שוב בקובץ הספר השלישי, לויך-אפשטיין, ירושלים תשכ"ט, עמ' 17-18.

32. רביקוביץ, כל השירים, לעיל הערה 9, עמ' 258; וראו זנדבנק, "עולם על דרך ההיעלמות", לעיל הערה 24, עמ' 127.