

"וגם דליה תהיה עוד מעט צל או עננה": הפואטיקה האוטו/ביוגרפית של הסיפור "קיצור תולדות מיכל" לדליה רביקוביץ*

יעל בן־צבי מורד

לא היינו גבוהים הרבה מעל פני המצבות
וידענו שלא תהיה בימינו תחית המתים. [...]
אך [...]
ידענו שהים הוא המוליד את הנחלים.

רביקוביץ¹

"חציצה אפולולית [ה]מאחדת בהרמוניה את שני העולמות
של החיים והמתים..." במילים אחרות, כל מה שהתמטיקה
והסגנון [stylistics] של התקמה האוטוביוגרפית ביקשו להשיג.
דה מאן²

הקדמה

בריאיון שהתפרסם בידיעות אחרונות העידה דליה רביקוביץ שהסיפורים שלה "מאד
אוטוביוגרפיים, יכולתי להיבחן עליהם בפוליגרף"³. ואכן, רבים מסיפוריה של רביקוביץ

* אני מודה לחנה סוקר־שווגר, לחמוטל צמיר ולגדעון טיקוצקי על הערותיהם החשובות למאמר זה. כמו כן, אני מודה לקרן קרייטמן לעמיתי דוקטורט ולעמיתי פוסט־דוקטורט באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, שתמכו במחקרי על אוטוביוגרפיות עבריות עכשוויות מאת נשים, שבמסגרתו נכתב המאמר הזה.

1 דליה רביקוביץ, "תפילת אשכבה לאחר שבע־עשרה שנה", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 58. מעניין לחשוב על הקשר בין שיר זה לבין שירו של אבות ישורון "כל הנחלים", הלית ישורון וליילך לחמן (עורכות), מִלְבִּדָּאָתָה: מבחר 1934-1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 263.

2 פול דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת־פנים", מאנגלית: שי גינזבורג, מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 250. הסוגריים המרובעים במקור. דה מאן מגיב כאן לציטוט מאת וורדסוורת' (Wordsworth).

3 טל פרנקל אלרואי מצטטת מריאיון שהעניקה רביקוביץ לאילת נגב, במאמרה "באה הלכה: האירוניה כרטוריקה של הנכחת הנעדר ביצירת רביקוביץ", שפורסם אצל חמוטל צמיר ותמר ס'

עוסקים בחייה בדרך ישירה או עקיפה. בשונה מהשאלה שעליה רביקוביץ עונה: האם כתיבתה אוטוביוגרפית, דהיינו: האם הסיפורים חושפים פרטים מחייה, השאלה העומדת במרכז מאמרי היא: כיצד היצירה של רביקוביץ אוטוביוגרפית, דהיינו: באיזה אופן נענית כתיבתה למוסכמות של ז'אנר האוטוביוגרפיה, ובאיזה אופן קשור הממד האוטוביוגרפי שבסיפוריה לפואטיקה של שירה? את הסוגיות האלה אבחן באמצעות ניתוח הסיפור "קיצור תולדות מיכל", הפותח את קובץ הסיפורים האחרון של רביקוביץ באה והלכה.⁴ "קיצור תולדות מיכל" עוסק בחייה ובמותה של מיכל, אימה של רביקוביץ, ומסופר מנקודת מבטה של הבת. מיכל וילדיה עוקרים מן העיר לקיבוץ לאחר מות בעלה לוי. בקיבוץ מתמסרת מיכל לעבודתה כמורה, ואף נישאת למנהל בית הספר. בניה הצעירים, התאומים, נקלטים היטב בחברה החדשה, ואילו בתה הבכורה, שהייתה בת שש בשנת המעבר, אינה מוצאת את מקומה בקיבוץ ומרגישה נטושה. בגיל שלוש-עשרה עוזבת הילדה את הקיבוץ ונוודת בין חמש משפחות אומנות בזו אחר זו. לאחר שנים גם מיכל עוזבת את הקיבוץ ועוברת עם בעלה אל העיר, ומייד מתאלמנת בשנית. בבדידותה היא מתקרבת לבתה, שפגרה, ואף תומכת בה כלכלית, אך יחסיהן טעונים. בערוב ימיה מיכל נאספת לקיבוץ אחר, שבו מתגורר אחד מבניה. בריאותה ומצב רוחה מתדרדרים, ולאחר שמונה שנות ייסורים היא הולכת לעולמה.

על פניו, מדובר בסיפור ביוגרפי של מיכל, אך הוא משלב במופגן גם את סיפור חייה של המחברת דליה רביקוביץ. הוא אורג בשתי וערב את זהות האם עם זהות הבת ואת סיפורי החיים של שתיהן. ועם זאת, הסיפור אינו עונה על כללי הכתיבה הביוגרפית, וגם לא על כללי הכתיבה האוטוביוגרפית הקלאסית – לא רק משום שהוא קצר ומשלב בין שתי גיבורות, אלא בעיקר משום שהוא מפורר את האפשרות לסרטט דיוקן אנושי ברור או רצף ליניארי מלא של סיפור חיים.

ז'אנר האוטוביוגרפיה והגדרותיו עומדים בלב ויכוח תאורטי מתמשך. ראשית אמנה כאן בקצרה את חוקי הז'אנר הקלאסיים, ובהמשך המאמר אצביע על האופן שבו הסיפור של רביקוביץ חורג מהם. אבקש להראות שבאופן פרדוקסלי, דווקא החריגות הללו הן ההופכות את הסיפור לאוטוביוגרפי במהותו.

בשנת 1973 הגדיר חוקר הספרות פיליפ לז'ן (Lejeune) את האוטוביוגרפיה כספרות רטרופסקטיבית של אדם על חייו, המדגישה את ההיסטוריה האישית שלו.⁵ על פי הגדרתו, באוטוביוגרפיה מתלכדות זהויות המחבר, הדובר והדמות. זהות מוחלטת נוצרת, בין היתר, משימוש בגוף ראשון יחיד ובשמו האמיתי של המחבר כשם הדמות. לז'ן הבהיר שזהות בין המחבר לדמות – זהות, ולא דמיון – היא תנאי הכרחי לאוטוביוגרפיה, ואילו

הס (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 323-10.

4 דליה רביקוביץ, "קיצור תולדות מיכל", באה והלכה, בן שמן: מודן, 2005, עמ' 9-17. כל הציטוטים שלהלן מהסיפור לקוחים ממקור זה, וההפניות מכאן ואילך יופיעו בגוף הטקסט.

5 Philippe Lejeune, "The Autobiographical Pact", Paul John Eakin (ed.), *On Autobiography*, Katherine Leary (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989, pp. 3-30

דמיון בין השניים יוצר דמות פרוטוטיפית של המחבר, שהיא הבסיס לרומן אוטוביוגרפי, השונה מאוטוביוגרפיה במהותו.

לז'ן הוסיף שבין הקורא למחבר מתקיימת אֶמְנָה, הסכם בלתי מפורש, שלפיה האוטוביוגרפיה מחויבת לתיאור האמת, ולאורה הכתוב מתקבל כעדות מהימנה. האמנה תלויה הן בעצם קיומם של איתותים מן המחבר על כך שהיצירה אוטוביוגרפית, והן בנכונות הקורא לקבלם. לז'ן הסביר כי האמנה נוצרת על פי קודים תרבותיים משתנים, ובכך נראה שהותיר מידה של גמישות בהגדרת יצירה כאוטוביוגרפית, אך מכלל כתיבתו עולה התפיסה הנוקשה כי אוטוביוגרפיה היא סוגה מובחנת, וכי תנאים פנימיים ביצירה, כגון הזהות בין המחבר, המספר והדמות, הם הקובעים את שייכותה לז'אנר, גם אם היענות הקורא לתנאים תלויה פרשנות תרבותית, חיצונית ליצירה.

חוקרי ז'אנר מאוחרים יותר חלקו על הגדרותיו של לז'ן. לדוגמה, חוקר הז'אנר ג'ורג' גסדורף (Gusdorf) טען שאין עניין האוטוביוגרפיה בחשיפת אמת על כל פרטיה המדויקים, אלא במחויבות לתיאור אמת פנימית; האוטוביוגרפיה אינה מנסה לשקף פורטרט נאמן של המחבר, אלא יוצקת את הדיוקן הספרותי לתבנית שהוא מבקש לשוות לעצמו. בזמן האירועים כל האפשרויות פתוחות והדמות נתונה בחוסר מודעות, ואילו הכתיבה המאוחרת של האירועים יוצרת אשליית רצף ומעניקה להם משמעות מאוחרת. גסדורף סיכם שאי אפשר לבדוד את "החיים" מהכתיבה עליהם.⁶ חוקר האוטוביוגרפיות פול ג'ון איקין (Eakin) טען שהסובייקט וסיפור החיים אינם קודמים לכתיבה, אלא נבראים באמצעותה. חיפוש האמת הפנימית והזהות העצמית יוצרים מבנים בדיוניים של דיוקן האדם ושל סיפור חייו.⁷

במאמרו "אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים" הפך פול דה מאן (De Man) את הקערה על פיה, וטען שהאוטוביוגרפיה כלל אינה ז'אנר, אלא צורת כתיבה המופיעה בהכרח בתוך יצירות מז'אנרים אחרים. מאפייניה אינם ייצוג רפרנציאלי של המציאות, אלא הסטה מתמדת של יחסי השיקוף הישירים של הרפרנט, ויצירת מערכת פתוחה של השתקפויות מראה (אספקלריה), הממוססות את אפשרות הייצוג של החיים ושל המחבר באופן הרמטי וברור.⁸ ברוח טענותיו של דה מאן אראה ש"קיצור תולדות מיכל" הוא מערכת מורכבת של השתקפויות המושכת תשומת לב לעצמה וליחסי הגומלין בין אבני היסוד הלשוניות שלה. הסיפור בנוי ממערך של הסטות, שכפולים, התפצלויות ורסיסי מידע מקוטעים, ולמעשה אפשר להגדירו כאספקלריה אוטוביוגרפית ארס-פואטית.

חקר ז'אנר האוטוביוגרפיה הבחין עד כה בשני סוגי סובייקט אוטוביוגרפי: "סובייקט אינדיבידואלי" (המכונה גם "אוטונומי"), המייצג אדם מובחן המתעלה מעל בני דורו;

6 George Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography", James Olney (trans.), James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, pp. 28–48. המאמר פורסם לראשונה ב-1956.

7 פול ג'ון איקין אף הגדיר את הסובייקט האוטוביוגרפי כ"המצאת-העצמי". Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

8 דה מאן, הערה 2 לעיל, עמ' 244–255.

ולעומתו "סובייקט זיקתי", המוגדר באמצעות יחסיו עם הסובבים אותו, ובמיוחד עם אימו, ומתפתח ומגבש את אישיותו כתבנית נוף מולדתו.⁹

במחקרי הגדרתי סוג שלישי של זהות בכתבה אוטוביוגרפית: "סובייקט מתמזג". זהו סובייקט הקיים כשלעצמו ובה־בעת אי אפשר להפרידו בבירור מסובייקט אחר; סובייקט אוטוביוגרפי בלתי גמור ובלתי מתוחם, ש"בלע" אדם קרוב אליו, והוא כותב בלשון של האדם הקרוב, בסגנון דיבורי, ומספר את סיפור חייו של האחר ושלו־עצמו במשולב. את הסובייקט המתמזג אני מוצאת בעיקר בכתבה נשית. בקטגוריה הזאת, הפורצת את גבולות האני, הכותבת מתמזגת בזהותו של אחר ומדברת בקולו, אך שומרת על מידה כלשהי של ביטוי עצמי. מלבד מיזוגו עם האדם האחר, במרבית היצירות שבהן איתרתי את הסובייקט המתמזג מצאתי שהייצוג העצמי של המחברת מפורק ומפוצל.

הסובייקט המתמזג שונה מהסובייקט הזיקתי, משום שהסובייקט הזיקתי שומר על כללי הז'אנר – הוא מגולם בגיבור אחד, הוא מקיים זהות מוחלטת בין המחבר, המספר והגיבור, הוא כותב על חייו בגוף ראשון, מסכמם בדיעבד ומציג סיפור חיים מגובש, וזהותו, הגם שהיא מתקיימת בזיקה קרובה לאחרים, מוגדרת וברורה. לעומת זאת, ביצירות שבהן מופיע סובייקט מתמזג נראה כי בחלקים מן היצירה מתמזגת בת דמותה של המחברת בדמות אחרת. יצירות אלה מציעות יותר מגיבורה אחת, והן מסופרות בכמה גופים תחביריים, בתנועה מגוף ראשון לגוף שני ושלישי, המשלבת בין קולה של המספרת לבין קולה של אישה אחרת.

מאמר זה הוא חלק ממחקר גדול יותר שבו בחנתי יצירות המשלבות בין אוטוביוגרפיה של המחברת לבין ביוגרפיה של אימה.¹⁰ זיהיתי שבעשורים האחרונים צומח בשפות שונות מודוס של כתיבה ממוארתית הנסב על הסובייקט המתמזג. מודוס זה קשה להמשה משום שהוא חושף את התעתוע המהותי לז'אנר האוטוביוגרפיה עצמו: הוא ממוסס את ההפרדה בין אוטוביוגרפיה לבין ביוגרפיה ואת ההפרדות בין גופים תחביריים, בין אדם לזולתו, בין מקומות וזמנים ובין חיים למוות, ובכך מרחיב לא רק את המוסכמות הספרותיות, אלא גם את המחשבה על תפיסת האדם. את המודוס הזה של הכתיבה כיניתי "אוטו/ביוגרפיה".

רוב היצירות שמצאתי בהן סובייקט מתמזג נכתבו לאחר מותו של אדם קרוב או בסמוך למותו (לרוב, מותה של האם), ומביעות משאלה לאיחוד עם אותו האדם, במטרה לגשר על הריחוק הכואב ממנו, שהתקיים כבר בעבר, כשעוד חי. באופן מובהק זיהיתי את המודוס הזה ביצירות ספרות מאת נשים בעברית, בצרפתית ובאנגלית, כגון רוז מאת

9 Nancy K. Miller, "Writing Fictions: Women's Autobiography in France", Bella Brodzki and Celeste Schenck (eds.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, pp. 45–61; Mary G. Mason, "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers", Bella Brodzki and Celeste Schenck (eds.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, pp. 19–44

10 יעל בן-צבי מורד, "בגוף ראשון נשי: אוטוביוגרפיות עבריות עכשוויות מאת נשים", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014.

מיכל בן-נפתלי, הכוח האחר מאת יהודית הנדל, מִפָּה לִפָּה מאת ענת לוין, *Autobiography de personne* מאת אסתר אורנר ו-*The Autobiography of My Mother* מאת ג'מייקה קינקייד,¹¹ ובדרכו הייחודית, הסיפית, מצאתי אותו גם ב"קיצור תולדות מיכל". "קיצור תולדות מיכל" הוא אוטוביוגרפיה ש"התגנבה" לתוך ביוגרפיה, המשחקת בחוקי הכתיבה של שני הז'אנרים ויוצרת פואטיקה חדשה. זהו סיפור מתהפך, שעל פניו נראה כעוסק במיכל, אך למעשה, לא פחות ממנה, העלילה הביוגרפית ובניית הדיוקן עוסקות ברביקוביץ עצמה. הסיפור מחולל מהלך נפרד, ותורם לסרטוט "האני הפואטי" של רביקוביץ – ישות שאינה זהה לדמותה הביוגרפית ולא לסיפור חייה. הוא מהדהד שירים וסיפורים אחרים של המחברת; ומבסס מכלול יצירתי אינטר-טקסטואלי ואינטר-טקסטואלי, שבו רביקוביץ בונה רצף של הרמזים בין יצירותיה השונות, וכן בין יצירותיה-שלה לבין יצירות ספרות אחרות, "שִׁירִים שֶׁכָּתְבוּ אֲחֵרִים".¹² באופן מיוחד קושר עצמו סיפור זה לשירתו של ביאליק, קשר המשרת את כינון מעמדה הפואטי כמרקזי וכשולי כאחד. הרמזים אלה מזמינים את הקוראים לפענח את דיוקנה הפואטי ולהרכיב את מערך המשמעויות המילולי שנוצר מתוך הקשרים בין יצירותיה, הסיפור הזה תורם אפוא לא רק ליצירת הדיוקן האוטוביוגרפי של רביקוביץ, אלא גם לבניית הדיוקן הפואטי והשפה הפואטית המאפיינת אותו. יחסים אלה בין הסיפור לבין מכלול יצירתה הופכים את הטקסט לרצף השתקפויות של האני הפואטי שלה, המתגלות בתוך הביוגרפיה של אימה.¹³

מחקרים רבים העוסקים ביצירתה של רביקוביץ מתמקדים ביחסיה עם אביה. לדוגמה, ניצה בן-דב בחנה את יצירתה של רביקוביץ לאור ציר הזמן הנעצר במות האב.¹⁴ שירה סתיו חשפה פן אקטיבי ביחסים שבין הדוברת בשירי רביקוביץ לבין אביה, ובכך הציעה פרשנות חלופית לזו שהייתה מקובלת עד אז, שראתה ברביקוביץ קורבן חלש של אביה בחייו ובמותו.¹⁵ אך לעומת המחקר העשיר סביב מקומו של האב בשירת רביקוביץ, שני פרסומים יחידים, האחד מאת בן-נפתלי והאחר מאת חמוטל צמיר – המתמקדים כל אחד

11 מיכל בן-נפתלי, רוח, תל אביב: אחוזת בית, 2012; יהודית הנדל, הכוח האחר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984; ענת לוין, מִפָּה לִפָּה, תל אביב: קשב לשירה, 2013; אסתר אורנר, אוטוביוגרפיה של שום אדם, מצרפתית: אירית עקרי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2003; Jamaica Kinkade, *The Autobiography of My Mother*, New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 2013. על היבטים של מיזוג מלנכולי בכתיבתה של יהודית הנדל ראו אצל מיכל בן-נפתלי, "על ספרה של יהודית הנדל הכוח האחר", אות 3 (סתיו 2013), עמ' 83–92; לילי רתוק, "כל אשה מכירה את זה: קובץ הסיפורים 'כסף קטן' של יהודית הנדל", אפיריון 15 (1989), עמ' 11–17.

12 דליה רביקוביץ, "אתה בוודאי זוכר", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 89–90.

13 המונח "אני פואטי", המופיע במאמרו של דה מאן (הערה 2 לעיל, עמ' 246), מבטא את מורכבות היחסים, ההיסטסים וההשתקפויות שבין המחבר לבין הדמות ביצירה אוטוביוגרפית.

14 ניצה בן-דב, "אבא מת: חוויית יסוד נעוצה בזמן", צמיר וחס, הערה 3 לעיל, עמ' 203–215; ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2011.

15 שירה סתיו, אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה, אור יהודה ובאר שבע: כנרת, זמורה-ביתן, דביר ומכון הקשרים, 2014.

בשיר אחר שלה – בוחנים את יחסיה הקשים של הדוברת עם אימה.¹⁶ בשונה משירים אלה, ”קיצור תולדות מיכל” מופיע בקובץ הסיפורים החותם את יצירתה של רביקוביץ, ויש בו מעין סיכום מאוחר של יחסי האם והבת. בניגוד לדמותה הנוקשה של האם, כפי שהתגלתה בשיריה המוקדמים, הסיפור הזה מביע גם חמלה והזדהות עימה.

במאמר זה אצביע על משולש היחסים שבין המספרת, אימה ואביה, משולש שבו כל צלע משפיעה על האחרות ואינה ניתנת לבידוד. מותו של האב השפיע באופן גורלי על יחסיה של הבת עם אימה; הוא קרע אותה מהאם, מהבית ומהמשפחה. בעצם מעשה הכתיבה רוקמת המספרת מחדש את קשריה עם האם, חוזרת ומדברת בשמה ומציגה את נקודת מבטה, הדומה מאוד לנקודת מבטה של על דמויות אחרות ועל הקיבוץ. ביחסים שבין הוריה שימשה הבת כ”דוברת” של האם בעיתות משבר ושתיקה. כאשר הבת מספרת את סיפורה של האם שהתאלמנה, שניתקה מהאב ומהסביבה החדשה שעקרה אליה, היא מִתְּיָחַת מחדש את יחסיה עם שני הוריה גם יחד, שכן היא חוזרת לתפקיד שיועד לה במשולש היחסים של בת, אב ואם. הסיפור מופיע בספרה האחרון של רביקוביץ, שבו היא מתייחסת למותה הקרב ולהצטרפותה אל הוריה המתים. גם בתיאור קורות החיים של המשפחה ובבניית הדמויות המספרת קושרת ברית עם הוריה, וזו עומדת כחומה בין שלושתם לבין שאר העולם. במובנים אלה מערכות היחסים המשפחתיות העולות מניתוח הסיפור ”קיצור תולדות מיכל” שונות מאלה שתוארו במחקרים עד כה, שהתמקדו ביחסיה עם האב וביחסיה עם האם בנפרד, שהציגו, רובם, מערכות יחסים נוקשות שבהן גורלה של הדוברת נחרץ, ושהתמקדו בשירתה של רביקוביץ.

סיפורה הקצרים של רביקוביץ נתפסים לרוב כמשניים לשירתה, אך יש מקום לבחון את מכלול יצירתה; ואת היחסים שבין הפרוזה שלה לבין שירתה. בניתוח ”קיצור תולדות מיכל” אבחן את אבני היסוד המשותפות לפרוזה ולשירה של היוצרת. לטענתי, הסיפור הנידון כאן, השזור במלאכת הכתיבה האוטוביוגרפית המתמשכת של רביקוביץ, מאיר מחדש את הקריאה בשירה, וסרטוט הדיאלוג שבינו לבין יצירותיה האחרות תורם לניסוח ”הלקסיקון הפואטי” של היוצרת.

מטרת המאמר אינה להשוות בין האירועים המופיעים ביצירה של רביקוביץ לבין סיפור חייה. כלומר, לא אטען שהסיפור ”קיצור תולדות מיכל” מבוסס על אירועים או על דמויות מן המציאות, אלא אציג את הקשרים הספרותיים שבינו לבין היסודות הפואטיים-ביוגרפיים ביצירתה של רביקוביץ. גדעון טיקוצקי מתייחס במחקרו לפרסונה הציבורית של רביקוביץ וליחסיה עם השירה,¹⁷ ובן-נפתלי עוסקת בישות הפואטית העקבית והמתפתחת ביצירתה של רביקוביץ, השונה מייצוגה הביוגרפי.¹⁸ המאמר הנוכחי מתבסס

16 מיכל בן-נפתלי, ”קריעה: על יחסי אם-בת בעקבות 'הבגד' מאת דליה רביקוביץ”, צמיר והס, הערה 3 לעיל, עמ' 183-202; חמוטל צמיר, ”מחיר ההתבגרות ומעמדה של המשוררת: כמה מחשבות על שירת רביקוביץ בעקבות ספרה אהבה אמיתית”, הרצאה שנשאה בכנס למחקר פמיניסטי, אוניברסיטת תל אביב, פברואר 2003. הרצאה זו עוסקת במיוחד בשיר ”פרנסה”.

17 גדעון טיקוצקי, דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, חיפה: אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, 2016.

18 בן-נפתלי, הערה 16 לעיל.

על מושגים אלה, ומתמקד באופן שבו יצירתה של רביקוביץ משתעשעת במוסכמות של ז'אנר האוטוביוגרפיה, ומעמתת אותן עם הביוגרפיה שלה עצמה, וכן עם הפרסונה הציבורית שלה ועם הישגות הפואטית שבנתה ביצירתה.

פיצול האני

א. הכינוי "בת השש"

"קיצור תולדות מיכל" נפתח במעבר דירה: "מלפנים נסעה משאית הרהיטים ומאחוריה המשפחה בטקסי (מונית). כשהגיעו לגבעה אחת לפני עפולה פרצה מיכל בבכי. בתה בת השש נבהלה, והתאומים בני חצי שנה לא הגיבו" (עמ' 9): המשפחה עוברת לקיבוץ ומיכל, אם המשפחה, פורצת בבכי פתאומי. אבל זה לא הסיפור היחיד המסופר כאן. סיפור חייה של הבת מסופר בתמציתיות בכינוי "בת השש".

בתה של מיכל נקראת "בת השש". שמה נעדר מהסיפור, וגילה בנקודת הזמן שבה מת אביה מחליפו ככינויה הקבוע. גם בנעוריה היא מכונה "בת השש", לדוגמה: "בת השש עזבה את הקיבוץ בגיל שלוש עשרה והתגוררה אצל חמש משפחות אומנות בזו אחר זו" (עמ' 10), ובבגרותה היא מכונה "בת השש לשעבר": "מיכל המשיכה לכסות את הוצאותיה של בת השש לשעבר, שמעולם לא הצליחה לפרנס את עצמה וגם לא היה לה מקצוע מוגדר" (עמ' 12). גם בזיכרונות המתארים את חייה לפני מות האב הילדה נושאת את אותו הכינוי: "בת השש שהיתה אז בת ארבע" (עמ' 16), כלומר גם החיים הקודמים לפטירת האב נקראים לאחר בהתייחס למועד פטירתו.

באחד הראיונות אמרה רביקוביץ: "אני מגדירה את עצמי 'בת השש' כי בגיל שש החיים שלי נפגעו באופן קשה"¹⁹. כלומר, בסיפור ביוגרפי זה בת השש מייצגת את רביקוביץ, והיא מכונה על פי גילה הזה משום שמות אביה הטראומטי עצר את רצף חייה.²⁰ בסיפור אוטוביוגרפי אחר של רביקוביץ "עשרים וחמש שנה", העוסק במותו של אביה ומופיע בקובץ מוות במשפחה, כתוב: "נאחזים אנשים בתאריכים ובצינונים שאין להם ממשות כשלעצמם, משום שמה שקרה לנו באמת במות אבי אין איש מאתנו מסוגל להביע".²¹ הכינוי "בת השש" ב"קיצור תולדות מיכל" הוא כביכול היאחזות בתאריך, בגיל שאין בו ממשות, אבל מכיוון שהפך לכינוי המרכזי של הבת בסיפור הוא מביע את זהותה, הזהות שהתגבשה סביב חוסר היכולת להביע "מה שקרה לנו באמת" במות האב. כלומר הכינוי מבטא זהות מנותקת, טכנית. בדומה לו גם סגנון הכתיבה המאפיין את הסיפור כולו

19 רביקוביץ בריאיון שהעניקה לאמירה לס, מצוטטת אצל פרנקל אלרואי, הערה 3 לעיל, עמ' 329-8.

20 מבחינה זו דומה בת השש לגיבור תנ"ך הפחז מאת גינטר גראס (מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: זמורה, ביתן, מודן, 1975) ולגיבור ספר הדקדוק הפנימי מאת דויד גרוסמן (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991), שסירבו להתבגר ולגדול. אך לעומת גיבורים אלו, שגופם נותר קטן, הילדה ב"קיצור תולדות מיכל" גדלה פיזית ונותרת בת שש רק בזהותה הרגשית.

21 דליה רביקוביץ, "עשרים וחמש שנה", מוות במשפחה: שנים עשר סיפורים ומסה, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 146.

טכני, נטול רגשות ורווי תאריכים, ובכך מחפה גם הוא על חוסר היכולת להביע את "מה שקרה לנו באמת". אם כן, ציון התאריכים, כינוי הגיבורה המספרת והמכניות המאפיינת את סגנון הכתיבה הם צורות של הימנעות מהבעת רגשות, שיש בהן, בדרך ההיפוך, הבעה של עוצמת הטראומה.

תמר הס טוענת שהדמות הבוגרת בשיריה של רביקוביץ היא לעיתים קרובות מעין יצור כלאיים בין אישה לילדה,²² ועל כך אוסיף אני כי בסיפור "קיצור תולדות מיכל" יצור כלאיים זה מבוטא בכינוי "בת השש" על כל מופעיו הכרונולוגיים. בניגוד ליסוד הנרטיבי של הז'אנר, המתאר את התפתחות חייו ואישיותו של המחבר בפרספקטיבה מאוחרת, הכינוי "בת השש" מותיר את המספרת קפואה, לכאורה, בנקודת זמן אחת. ייצוג בת דמותה של המחברת בכינוי ובגוף שלישי מבטא מבט מהצד על הדמות, מבט שהיה ככל הנראה מנת חלקה של הילדה עצמה.²³ אך הצמצום, המודגש באמצעות הכינוי, מרחיב את טווח ההבעה – משום שהוא מבטא את זהותה של הדמות המצויה על קו התפר שבין הפנים לחוץ, בין סובייקטיביות למכניות, בין הצפה לקיפאון ובין קיום להתאיינות. הכינוי מבטא נקודת מבט פנימית הזועקת לנוכח הצטמצמות אישיותה למאפיין אחד חיצוני ומקובע. מבחינה זו הכינוי נותן ביטוי מדויק לדואליות של הדמות, המושתתת על זעקה אילמת מול הצמצום שנכפה עליה במחץ.²⁴

במקומות אחרים בסיפור המחברת המספרת מיוצגת בסיפור בפשטות בגוף ראשון יחיד: "אני", ואילו "בת השש" מופרדת ממנה בייצוג בגוף שלישי. פיצול זה מרחיק את הסיפור מהגדרות ברורות של ז'אנר האוטוביוגרפיה. על "בת השש" בסיפור נוספות גם דמויות חסרות שם אחרות, המיוצגות גם הן בכינויים. לדוגמה, "התאומים" (ילדיה הצעירים של מיכל) ו"מנהל בית-הספר" (בעלה השני של מיכל). אך הכינוי "בת השש" נושא משמעות שונה, משום שהוא מתאר את עולמה הפנימי של הילדה, בניגוד לכינויי הדמויות האחרות, שהם תיאורים חיצוניים שהמספרת ובת השש מתארות אותן. במילים אחרות, הן כינויי הדמויות האחרות והן הכינוי של בת השש כפופים לנקודת המבט של המספרת. המבע המשולב של הדמות, המספרת והמחברת מחבר אותן לישות אוטוביוגרפית אחת, אף שהכתיבה מתפצלת לעיתים לגוף שלישי.

הכינוי "בת השש" מייצג לא רק את השבר שחולל מות האב, שכלל אינו מוזכר בתחילת הסיפור, אלא גם את המשבר שחוותה הדמות בעקבות המעבר לקיבוץ. בעקבות שברה של האם "קפאה" הבת בגילה בעת המעבר, והמשפחה כולה "התרסקה", כפי שנאמר במפורש לקראת הסוף (עמ' 16), וכפי שנרמז בהתחלה: "בקיבוץ, כשפרקו את

22 על הייצוג העצמי של רביקוביץ כאישה-ילדה ראו תמר ס' הס, "פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", צמיר והס, הערה 3 לעיל, עמ' 244–265; צמיר, הערה 16 לעיל.

23 הסיפור הבא בקובץ באה והלכה הוא "אבא של –", ובכותרתו מיוצגת רביקוביץ בקו מפרד בלבד. ייצוג זה מעיד על הריק שהותיר מות האב ועל הקושי של המספרת בהגדרה עצמית. דליה רביקוביץ, "אבא של –", באה והלכה, בן שמן: מודן, 2005, עמ' 19–20.

24 אילנה סובל כותבת על דואליות דומה בהקשרים אחרים בכתיבתה של רביקוביץ. ראו, Ilana Szobel, *A Poetic of Trauma: The Work of Dahlia Ravikovitch*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2013.

הרהיטים וסידרו אותם בחדר, התברר שטבלת השולחן נשברה. לא תוקן השולחן הזה מאז" (עמ' 9).

בתיאור מותה של מיכל חוזרת ההקבלה בין הרהיטים בכלל לבין המשפחה, ובפרט בין השולחן השבור לבין מיכל:

מיכל מתה לאחר שבועיים של אי אכילה, ונקברה בקיבוץ ההוא, ולא ישבו עליה שבעה מסיבה שלא כאן המקום לפרט. השולחן לא תוקן מעולם, ומיכל החליפה מאז הבוקר ההוא בדרך לעפולה כמה וכמה רהיטים, אבל כולם היו חסרי טעם ובסגנון גרוע. (עמ' 9)

מצד אחד, ההקבלה הנשנית בסיפור בין שבר השולחן לבין שבר האם והמשפחה מאששת את הפרשנות כי שבר האם בעקבות מותו של האב הוא הגורם המייד לקיפאון הבת ולכינויה "בת השש". ומצד אחר, ייתכן שהישברות השולחן מסמלת את מותו של האב, שהאם המשיכה לחיות בצידו. וכשם שרכשה רהיטים אחרים בטעם רע, התחתנה עם מנהל בית הספר, שלא היה לטעמה של הבת, והוא משול בסיפור לחפצים ביתיים חסרי ערך. בקיבוץ ישנה הילדה בחדרה המלוכלך והמבולגן של מיכל. בעיני ילדיה של מיכל הפך האבק לסמל של הזנחה ופירוק המשפחה.

בת השש נשארה לגור עם מיכל בחדר ולא עברה לבית-הילדים. מיכל לא הקפידה על סידור המיטות ולפעמים נרדמו שתייהן בכגדים על המרבד הוורוד, מכוסות בשמיכה. בת השש לא אהבה את העזובה והרישול. כל ערב היתה מקפלת את בגדיה באופן מסודר על הכיסא.

מדפי הספרים צברו אבק. אחד התאומים, כשבגר, לא הכניס ספרים לביתו לזכר האבק ההוא. בת השש לא עשתה כלום אבל שנאה את האבק מבלי ממש להילחם בו. היא חיכתה שמישהו יילחם בשבילה. (עמ' 9)

האבק מסמל את היעדר ההשגחה ההורית גם בשירה של רביקוביץ "זכרונות חמים":

תָּאָר לִי: רַק הָאֵבֶק לָיָה אוֹתִי
וְלֹא הָיָה לִי מְלִיָּה אֲחֵר.
הוּא הִלֵּךְ אִתִּי לְגַן הַיְלָדִים
וְהָיָה מְסַכֵּסֵךְ אֶת שְׁעָרוֹתֵי
בֵּימֵי יְלָדוֹתֵי הַחֲמִים בְּיוֹתֵר.

תָּאָר לִי מִיְהוּ שְׁלֹוֹה אוֹתִי,
וְלִכָּל חֲבֵרוֹתֵי הָיָה אֲחֵר.²⁵

25 דליה רביקוביץ, "זכרונות חמים", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 64. בן-דב טוענת שהשיר "הבגד" "הבנוי על דיאלוג, עומד כניגוד

בעוד שאת חברותיה של הדוברת בשיר מלווים הוריהן, היא-עצמה נותרת לבדה עם האבק. גם בסיפור הילדה נותרת ללא אב, וחיה עם אם שמזניחה את הטיפול בה ואת ניקיון הבית. הסתתרות המילה "אב" בתוך המילה "אבק" מרמזת על נוכחותו הנעלמת של האב עצמו. כאילו נכתב: "לְכָל חֲבֵרוֹתֵי הָיָה [אב] אַחֵר [שאינו אבק]". אם כן, בקריאת יצירותיה של רביקוביץ כמכלול נראה שהאבק מקבל משמעות מצטברת ומסמל ילדות בצל הזנחה הורית. באופן דומה, גם הכינוי "בת השש", המשמש מעין קוד, חוזר אל השבר שחולל מות האב, כפי שנראה מייד.

בגיל שלוש-עשרה עזבה בת השש את משפחתה ואת הקיבוץ ועברה אל העיר. היא נדדה בין חמש משפחות אומנות, ו"אפשר להגיד שילדותה נגמרה ואפשר להגיד שרק התחילה, משום שהילדים בחיפה, שבה חיה לא הציקו לה ואפילו היה רמז לידידות" (עמ' 10). היציאה מהבית קטעה סופית את ילדותה, אך בד בבד נתנה לבת השש הזדמנות לילדות שנייה.

בשיר "הבגד" מתוך הספר השלישי מופיע אירוע דומה של יציאה מוקדמת מהבית, שמצד אחד מעורר בדוברת עונג ומצד אחר פוגע בה אנושות:

את זוכרת, אִמְרָתִי לֵה, אֶת הַזְמַן שֶׁהֵייתִי בַּת שֵׁשׁ?
הָפַפּוּ אֶת רֹאשִׁי בְּשִׁמְפוֹ וְכָכָה יִצְאָתִי לְרֶחֹב.
רֵיחַ הַחֲפִיפָה נִמְשָׁךְ אַחֲרֵי כַּעֲנָן.
אַחֲרֶיךָ הֵייתִי חוֹלָה מִן הָרוּחַ וּמִן הַגֶּשֶׁם.
עוֹד לֹא הִבְנָתִי לְקָרָא אֶז טְרַגֵּדִיּוֹת יְנִיּוֹת,
אֲכַל רֵיחַ הַבֶּשֶׂם נִדָּף וְהֵייתִי חוֹלָה מָאֵד.
הַיּוֹם אֲנִי מְבִינָה שָׁזָה בְּשֵׁם בְּלָתִי טְבָעִי.²⁶

בשיר זה נראה בתחילה שהיציאה מהבית משחררת את הדוברת, אבל בדיעבד היא מתגלה כפוגענית. השיפתה בשער רטוב במרחב הציבורי מעניקה לה הילה משכרת, אך גם גורמת לה לחלות.

ב"הבגד" התרחשה היציאה מהבית בגיל שש, כלומר עם מותו של האב, וגם ב"קיצור תולדות מיכל" מות האב מעורר רצף של יציאות מבתים: מעבר מהעיר לקיבוץ, סירוב ללון בחדר הילדים והיצמדות לחדר האם, יציאה מהקיבוץ אל העיר ונדודים בין חמש משפחות אומנות, ומעברי דירה מרובים בבגרות. באלה אפשר לראות חזרה על הטראומה

וכהשלמה לזכרונות חמים' [...]. באחרון האבק היה מסכסך את שערותיה בימי ילדותה החמים ביותר, ואילו ב"הבגד" שערותיה החפופות בשמפו ריחני בימי ילדותה הקרים והחורפיים ביותר הביא עליה חולי". בן-דב, הערה 14 לעיל, עמ' 209. צמיר מראה כיצד השפע, העוצמה והשירה מתגלים לדוברת בשירי רביקוביץ מתוך האבק והכאב. חמוטל צמיר, "הזהות הישראלית והסוד של דליה רביקוביץ", הרצאה שנשאה בכנס זהויות בהתוות, האוניברסיטה הפתוחה, יוני 2009.
26 דליה רביקוביץ, "הבגד", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 95. אני מודה למעין הראל על שהסבה את תשומת ליבי להופעת הביטוי "בת השש" ביצירות אחרות של רביקוביץ.

המכוננת שאירעה בגיל שש. כמו בשיר, גם בסיפור הטראומה של גיל שש אינה רק מותו של האב, אלא במידה רבה התפרקות בית המשפחה, ובשתי היצירות גיל שש הוא המועד הטראומטי של יציאה מוקדמת מחיק המשפחה.

הביטוי "בת שש" מופיע בשיר "הבגד" כתיאור זמן, ולא ככינוי לדמות, כפי שיופיע מאוחר יותר ב"קיצור תולדות מיכל". בשתי היצירות הכינוי הוא קוד במעין מילון פרטי ליצירת רביקוביץ, הנוגע לגיל שבו הייתה בעת מותו של אביה, אך אינו מתפקד רק כמסמנה של טראומת המוות של האב בחיי בתו, אלא גם של הזנחת הבת בידי האם והפקרתה במרחב הציבורי. ואף שבשתי היצירות הכינוי "בת השש" מביע את קורות הבת לאחר מות האב, בשתייהן הוא זועק את זעקת הדוברת כדיאלוג עם האם, כלומר הכינוי "בת השש" הוא חלק ממשולש היחסים של הדוברת עם שני הוריה.

"הבגד" בנוי כדיאלוג בין אם לבת.²⁷ ב"קיצור תולדות מיכל", כמו ב"הבגד", המספרת בוחנת עצמה לנוכח קולה ודמותה של האם, ומותו של האב מרחף ביניהן כמאורע מחולל שעצר את ההתפתחויות ברצף הזמן. על אף המוות הגורלי והשפעתו הטרגית על חיי הדוברת, שתי היצירות עוסקות במערכת היחסים שלה עם אימה, וליתר דיוק, בגורלה בתוך משולש היחסים עם הוריה, שבו אחת הצלעות נפלה והותירה את השתיים האחרות זו מול זו – נאחזות זו בזו בכוח או נשמטות זו מזו לאחר התפוררות המבנה המשפחתי. אם כן, הכינוי "בת השש" מרחיק את הסיפור מיסודות הז'אנר המובהקים. ואף שלכאורה, הוא קשור רק לטראומה של מות האב, הוא מייצג את אובדן הבית כולו ואת קיפאונה של הבת לנוכח קריסתה הרגשית של האם. הכינוי מופיע כחלק מדיאלוג עם האם הן בסיפור זה והן בשירתה של רביקוביץ.

ב. "אנחנו"

בצד השימוש בגוף השלישי התחבירי מופיע בסיפור גם גוף ראשון. המשפט הזה, למשל, מדלג מגוף שלישי לראשון: **"נעזוב את בת השש שעוד תגיה ותפציע מדי פעם בסיפור אפילו בניגוד לרצונו או בניגוד לרצונה"** (עמ' 10. ההדגשות שלי, י"ב). הכינוי "בת השש" מייצג את הדמות, ואילו השימוש בגוף ראשון מייצג את המספרת, כאילו הייתה אדם נפרד. הנפרדות הזאת מביעה פיצול בין מי שחזותה את האירועים ומיוצגת בגוף שלישי (בכינוי "בת השש") לבין מי שמעידה עליהם ומיוצגת בגוף ראשון ("אנחנו"). ייתכן שהמספרת חוברת בגוף ראשון רבים אל הקוראים המדומיינים, ובה בעת מביעה גם את רצונותיה של בת השש ("בניגוד לרצונה"). המבע המשולב מדלג בין נקודת המבט של המספרת (ושל הקוראים המדומיינים) לבין זו של הדמות, כאילו שהמספרת והדמות אינן שתיהן בבואות של אישה אחת – המחברת.

ועם זאת, הניסוח חושף את הפיצול בין המחברת, המספרת והדמות, כלומר חושף את השיבוש האוטוביוגרפי, ובכך מצהיר על כך שזוהי אוטוביוגרפיה בתחושת. במעשה ארס-פואטי הניסוח מצליב בין ה"אנחנו" הדוברים לבין "בת השש", ורומז בהומור על החפיפה שבין המספרת לבין "בת השש" והמחברת (היודעת מה צפוי בהמשך). פיצול

27 בן-נפתלי, הערה 16 לעיל.

הגופים המוצגים זה לצד זה מאותת על הסתתרות המחברת בכינויים שונים, וקורא לחשוף את הממד האוטוביוגרפי של זהות המחברת, החבוי במעטה הסיפור הביוגרפי של אימה.

בספרה להעיד על העדים כותבת דנה אמיר כי עדות ספרותית על טראומה מפרידה בין המספר לגיבור, וכי יש בה –

פער מובנה בין שתי עמדות מוצא של עדות: עמדת המוצא של הגיבור הספרותי ועמדת המוצא של הסופר שאיננו זהה לגיבור הזה, גם כשהוא כותב כתיבה אוטוביוגרפית במהותה. המרחק המובנה בין הסופר והגיבור יוצר למעשה מרווח מטפורי.²⁸

על מודוס העדות המטפורי בספרות אוטוביוגרפית היא כותבת:

מודוס עדות מטפורי [...] הוא הפונקציה המאפשרת את התנועה בין הגוף הראשון לבין הגוף השלישי של החוויה או בין הגוף החווה לבין הגוף המתבונן, הרפלקטיבי. הפונקציה המאפשרת לחרוג מן העדרפות של חוסר הישע הטראומטי אל היכולת להתבונן בעורפות הזאת; הפונקציה המכוננת את התנועה המדומיינת בין עמדת הקורבן לעמדת העד ואת יצירת המרחב הפנימי באמצעות התנועה הזאת, מרחב המאפשר את המעתק הדינמי משרה התייחסות אחד לשדה התייחסות אחר מבלי שתאבד בתוכו החוויה עצמה.²⁹

על פי הבחנותיה של אמיר אשאל על סיפורה של רביקוביץ: כיצד אפשר להעיד מפרספקטיבה מאוחרת על טראומה שיצרה התקבעות בזמן עבר? הפיצול בין “אנחנו” לבין “בת השש” בסיפור אינו רק מפריד בין המספרת הכותבת בהווה לבין הגיבורה שהתקבעה בזמן האירוע הטראומטי, אלא גם יוצר ביניהן מערכת יחסים. יחסי “אנחנו” ו”בת שש” מעידים בגוף ראשון וממרחק זמן על חוויית הילדה שנותרה קפואה בגיל שש, בלי לחלצה מההתקבעות במועד הטראומטי המאפיין אותה, שכן ההתקבעות היא העומדת בלב העדות. הפיצול מעניק ביטוי רפלקטיבי לסיפור, רפלקסיה שלכאורה מעידה על הקושי בכתיבה, אך למעשה מזמנת למספרת לא רק שליטה בדרכי המסירה אלא גם התערבות בפעולת הקריאה, מעין משחק סימני דרך שבה הקוראים מתחקים אחר זהות נסתרת ואחר ז’אנר המבצבץ תחת שבירת המוסכמות.

מערכת היחסים בין המספרת לבין בת השש מהדהדת במהופך את יחסי הכוחות בין פרט לקולקטיב בקיבוץ. חברי הקיבוץ מתוארים כקבוצה העטה על היחיד וממרת את חייו. בניגוד לחברי הקיבוץ השופטים את מיכל, “אנחנו” (המספרת והקוראים) מביטים

28 דנה אמיר, להעיד על העדים: ארבעה מודוסים של עדות טראומטית, ירושלים: מאגנס, 2018, עמ’ 7.

29 שם, עמ’ 13–14.

במיכל ובבת השש בחמלה ובהערכה, ומספרים את סיפורן מנקודת מבטן־שלהן. המספרת מעידה לטובתן ומוסרת בשמן כתב הגנה חברתי־היסטורי.³⁰ מעניין להשוות בין השימוש בגוף ראשון רבים – "אנחנו" – ב"קיצור תולדות מיכל" לבין השימוש בגוף שלישי רבים "הם" בשיריה של רביקוביץ. במאמר על "הבגד" מסבירה בן־נפתלי את השימוש ב"הם":

יש תפקיד ל"הם". זהותם אינה ידועה, אך הפעולה שהם עושים על הדוברת מסבה לה סבל ואינה מלווה אותה במבט ובדאגה. "הם" משאירים אותה לנפשה: תפרו לך בגד מזהיר כמו רמץ, אומרת לה האם, והבת נזכרת בעברה: חפפו את ראשי (וב"כובה ממוכנת": "ניסו לאחות [...] הניחו אותי [...]"). הצד השלישי קיים כבר תמיד, חוצה את יחס הדיאד שבין אשה לאשה. הוא מחוץ לסיטואציה המזוככת, המדויקת ביניהן, ומתערבב בכל זאת בחרדותיהן, בקנאתן, ב־אמביוולנציה שהן חשות זו כלפי זו.³¹

אם כן "הם" נסתרים בשירים "הבגד" ו"בובה ממוכנת" מסבים לדוברת סבל בפעולותיהם, ולאחר מכן זונחים אותה לנפשה. הסבל הזה חודר אל יחסיה הקרובים עם אימה. בהמשך להבחנותיה של בן־נפתלי, אטען שכמו ה"הם" בשירי רביקוביץ, כינוי הגוף "אנחנו" ב"קיצור תולדות מיכל" מצביע על קבוצת אנשים הנרמזת בפעלים מוטים ("נעזוב") או בכינויי שייכות ("רצוננו"), כלומר אנשים המתגנבים אל הטקסט אף שקיומם אינו מוגדר. למרות התגנבותם הם משמעותיים, ודווקא בגללה הם מושכים תשומת לב יתרה. אך בניגוד ל"הם" שבשירים, "אנחנו" בסיפור בלתי מזיקים, ואף מזדהים יתר על המידה עם הדמות. "אנחנו" מלווים אותה ואת אימה במבט ובדאגה, ובאמצעות פעולת הסיפור מרפאים משהו מן הפצעים הפתוחים ש"אנו־עצמנו" חושפים.

"אנחנו" איננו שולטים בהתרחשויות, אלא רק מרככים את ייצוגן המילולי המאוחר בטקסט. לכאורה, ל"אנחנו" אף אין שליטה על מהלך העדות המובעת בשמנו, ולכן "בת השש" חוזרת לסיפור "בניגוד לרצונה או בניגוד לרצוננו". עם זאת, יש לנו שליטה כלשהי בדברים, משום ש"אנחנו" יודעים שבת השש תחזור לסיפור. כאן שוב נחשף המשחק שמשחקת המחברת עם הקוראים, החושף את המניפולציה הספרותית בהומור. אם כך, בשונה מ"הם", האנשים המסומנים ב"אנחנו" אינם מפעילים את "בת השש" אינם הופכים אותה לבובה ממוכנת ואינם זונחים אותה – הם מלווים אותה בקול ובמבט ומעניקים לה חירות בתוך הסיפור. השימוש ב"אנחנו" בסיפור זה הוא תמונת המראה של השימוש בגוף שלישי נסתר "הם" בשירים. הכתיבה בגוף ראשון רבים מספקת לילדה את הליווי ההורי שחסר לה בזמן האירועים. ובהקשר זה יהיה מעניין להשוות בין "אנחנו" בסיפור

30 אחד המניעים הנפוצים לכתיבת אוטוביוגרפיה הוא הצורך של אדם שנשפט בידי החברה לכתוב כתב הגנה לעצמו, שהוא בה־בעת כתב האשמה כלפי החברה. אוטוביוגרפיות כתובות פעמים רבות כ"אני מאשים".

31 בן־נפתלי, הערה 16 לעיל, עמ' 190. ההדגשות במקור.

לבין "אתה" ב"זכרונות חמים", אותו נמען, הנרמז בגוף שני יחיד, המחליף בהווה – בעת מסירת העדות – את האבק ואת ההורים החסרים בעבר, בילדות.

ג. "אני"

הניסוח בגוף ראשון יחיד מופיע בסיפור בצד "בת השש" ו"אנחנו", וגם הוא מופע פואטי של המחברת. בפסקה שלהלן הוא נוכח באין מפריע בצד "בת השש":

אחד התאומים אמר לי פעם שמיכל היתה כמעט דתית, ושהאמינה בכל ליבה שלכל מעשה יש גמול. היא סירבה לעבור לגור אצל בנה באמריקה כי פחדה לעבור לסביבה זרה, ובכלל, היא לא האמינה שתוכל להתרחק מבת השש לשעבר, שגדלה להיות אישה בעייתית במקצת. כך או כך לא התלבטה הרבה, עברה לקיבוץ ומייד דיברה בשבח קליטתה המוצלחת. אין לי מושג מדוע אחז אותה השבץ דווקא בסוכות. (עמ' 15. ההדגשה שלי, י"ב)

מעברי הגוף התחביריים הללו ממחישים את הפרדוקס האוטוביוגרפי שבסיפור. רביקוביץ עוברת ממספרת כול-יודעת, המכנה את האם "מיכל" (ולא "אימי") ואת הילדה "בת השש" (ולא "אני"), אל מספרת בגוף ראשון, המיוצגת בכינוי החבור שבמילה "לי". בכך היא מציבה את הדמות של "בת השש לשעבר, שגדלה להיות אישה בעייתית במקצת" **בצד** המספרת והמחברת. אין זו הפרדה בין הילדה שחוותה את הטראומה לבין הסופרת הבוגרת המספרת על ילדותה, אלא פיצול הולך ומתמשך בין זהויות המתקיימות במקביל, וכולן השתקפויות של המחברת. הצבת הגופים התחביריים זה בצד זה מסגירה את הקשר שבין הזהויות המפוצלות ומאחדת אותן לרגע, ובה-בעת ההצלבה ביניהן **חושפת** את פיצול הסובייקט האוטוביוגרפי, ומרמזת על כך שהיצירה עוסקת במעשה הכתיבה, ולא רק בחיי הכותבת ואימה.

לעומת "בת השש" ו"אנחנו", כינוי הגוף "אני" כמעט נעדר מהטקסט. במהלך הסיפור הוא מופיע שלוש פעמים כהבזק חולף (עמ' 11, 13 ו-15), ואילו בעמוד וחצי האחרונים הוא כתוב פעמים רבות ברציפות:

כשמיכל כבר היתה חולה סיעודית וכמעט לא דיברה, תליתי בחדרה את תמונתו של לוי. היא היתה אישה זקנה והוא נשאר צעיר לנצח, כאילו נהרג על גבעת התחמושת ולא על הכביש הראשי. לאחר מותה של מיכל לא מצאתי את התמונה, ויש לי חשד מי לקח אותה לעצמו, אך תמיד אוכל למצוא תמונה אחרת.

אינני יודעת מה כתוב על מצבתה של מיכל, ואני מקווה שלפחות כתוב עליה בצורה ברורה: תהי נשמתה צרורה בצרור החיים.

מגיע למיכל שעמוס עוז או מאיר שלו יכתבו עליה רומן שלם ויפתחו את הנושאים שאני הזכרתי כאן בצמצום ובדלות, אבל זהו מזלה הביש שאין מי שיכתוב עליה מלבדי, ואני מי אני ומה אני? לא מאמינה בתיאורי טבע ובניתוח דמויות וכותבת רק את המעט מן המעט בלי סדר ובלי פשר. (עמ' 16-17. ההדגשה שלי, י"ב)

פסקאות הסיום אוספות את שלל הכינויים והפיצולים לגוף אחד: "אני" המייצג את המחברת, המספרת והדמות. לכאורה, הסיפור נחתם בפתרון חידת הזהות ובהשלמת המסכות, אך גם כאן משחק הכפילויות וההיסטים ממשיך, ממש באופן המהותי לאוטוביוגרפיות, לדברי דה מאן.³² בצד השימוש בגוף ראשון יחיד, הקושר בין המספרת לבין "בת השש", מופיעים ניסוחים המפרידים ביניהן. לדוגמה, שמות ההורים מיכל ולוי מופיעים ללא שיוך משפחתי, כלומר, לא נכתב במפורש "אימי" או "אבי", כאילו המספרת היא אדם נפרד מ"בת השש" בתם, וגם לאחר חשיפת ה"אני" ממשיך משחק המחבואים בין המחברת המובלעת לבין הקוראים המדומיינים.

טל פרנקל אלרואי טוענת שהמעבר בסיפור זה ממספרת כול-יודעת למספרת בגוף ראשון הוא חלק ממערך של פערים אירוניים המאפיין את יצירתה של רביקוביץ, המחפס על חרדת המוות והאובדן באמצעות הכתיבה. הכתיבה, החוזרת על הטראומה, מאפשרת למצוא מחדש את האובייקט האבוד ולאבד אותו שוב – אך הפעם מתוך עמדה של שליטה.³³ בהמשך לדבריה של פרנקל אלרואי אטען שהאירוניה המופיעה במעברי הסיפור בין כינוי הגוף קשורה לא רק לטראומה של מות האב ומות האם – כלומר הישארותה של המספרת יחידה ממשולש היחסים המכונן – אלא גם למוחשיותו הגוברת של מותה-שלה בעקבות זאת, ולרגשותיה בהקשר זה בנוגע למעמדה בקאנון הספרותי.

ה"אני" בסיפור נע בין קיום להתמוססות לכל אורכו. גם בפסקאות הסיום, בהופעתו הרצופה של "אני", הוא מייד מתרוקן מזהות ומקיום, משום שהוא מלווה בתהיות: "ואני מי אני ומה אני?" שאלות אלה הן פרפרזה על הפסוק במשנה, אבות א, 14: "אם אין אני לי מי? וכשאני לעצמי, מה אני? ואם לא עכשיו, אימתי?" הביטוי המקורי מקבל כאן משמעות חברתית ומגדרית חדשה, המבטאת, כביכול, את חולשתה של המספרת-המחברת לעומת הגברים הבולטים בפרוזה הקאנונית.

זהותם של עמוס עוז ומאיר שלו ברורה: שמותיהם המלאים כתובים ומעמדם בקאנון הספרותי הישראלי נזקף לכישורי הכתיבה שלהם. אחריהם מופיעה רביקוביץ בכינוי גוף פשוט: "אני", המסיר את המוניטין הציבורי שלה כסופרת ומשוררת מוערכת, וכתבייתה מתוארת כמצומצמת ודלה. השאלה מפרקי אבות "וכשאני לעצמי, מה אני?" מופיעה בסיפור בקצרה: "מה אני", אך תיאור המצב הבודד – כשאני לעצמי – מחלחל אל הסיפור גם אם לא צוטט במלואו. המספרת נותרת לבדה בתום הסיפור, לאחר מותה של אימה מיכל וכמובן, מות אביה לוי, יחידה מול סופרי הרומנים וחשופה לעיני הקוראים, לאחר השלל הכינויים "בת השש" ו"אנחנו".³⁴

התהיות "ואני מי אני ומה אני?" מפצלות את המספרת בין בת אנוש, המיוצגת במילת השאלה "מי", לבין ישות ספק-אנושית, המיוצגת במילה "מה", המיוחסת על פי רוב לחיות ולחפצים. ואף שחלקו השלישי של הביטוי המקורי: "ואם לא עכשיו, אימתי?"

32 דה מאן, הערה 2 לעיל.

33 פרנקל אלרואי, הערה 3 לעיל. וראו, צמיר, הערה 16 לעיל.

34 מצב זה מתואר באופן מפורש בשירה של רביקוביץ "אתה בוודאי זוכר" (הערה 12 לעיל).

אינו מצוטט כאן, הוא מהדהד וחותם את הסיפור באוזלת הזמן המקרבת את המספרת אל המוות.

הציטוט מפרקי אבות מזמן לכאן את שירו של חיים נחמן ביאליק “מי אני ומה אני”:

מי אני ומה אני כִּי־תִקְדַּמְנִי קֶרֶן זָהָב,

וְרוּחַ רֶפֶת כָּנָף כִּי־תִחַוְנֶנּוּ לַחַיִּי?

[...]

יֵלְכוּ לָהֶם אֲשֶׁר יֵלְכוּ, וְאֲנִי לְבָדִי

בְּדַמְמָתִי כְּאֲשֶׁר הָיִיתִי אֶהְיֶה;

[...]

וְקָפָא הַכֵּל סְבִיבִי, דְּמַמַּת עוֹלָם תִּבְלַעֲנִי,

לֹא יִבְקִיעֶנָּה הֶגֶה וְרַחֲשׁ;

[...]

תַּעֲבֹר עָלַי קֶרֶן שֶׁמֶשׁ וְלֹא תִרְאֵנִי,

צִהְלֵת הַצֶּפּוֹר — וְצִנְחָה מִתָּה מְרַגְלֹתִי

רַק עַב קִטְנָה בְּמָרוֹם תִּרְפָּרֵף עָלַי רִגַע,

תִּתְבַּוֶּנֶן — וְצִפָּה לְדִרְכָּה דּוּמָם.³⁵

באמצעות הציטוט מפרקי אבות מתכתב “קיצור תולדות מיכל” עם שירו של ביאליק ומבטא היעדר ערך עצמי ומשאלת מוות. ב”קיצור תולדות מיכל” התהיות “מי אני ומה אני” מופיעות בצד השווה עצמית לסופרים עוז ושל, ועל כן הן מביעות תחושה של אפסיות מעמדה בעולם הספרות. גם אצל ביאליק נקשרות התהיות למעמדו כמשורר: בתחילת השיר הוא תוהה אם הוא ראוי ל”קרן הזהב” המקדמת אותו, כלומר להכרה שהוא זוכה בה. הוא כמה לחזור אל השקט והקיפאון שהיה שרוי בו בעבר, ומביע משאלת מוות תוך ויתור על ההכרה: “תַּעֲבֹר עָלַי קֶרֶן שֶׁמֶשׁ וְלֹא תִרְאֵנִי”. השיר של ביאליק מתמקד בתחושה של הסתרת כישרון הכתיבה והסתתרות מפני התגלות.³⁶ משמעות שונה עולה משורות הסיום של “קיצור תולדות מיכל” המציירות את רביקוביץ כסופרת דלה. עם זאת, הטון האירוני של השורות מרמז גם על משמעות הפוכה – הכרה עצמית של רביקוביץ בכישרון הכתיבה התמציתי והמקורי שלה, כשהיא קושרת עצמה אל חז”ל ואל ביאליק ובזאת מגביהה את כתיבתה מעל לסופרים הקאנוניים.

הסיפור הבא בקובץ הסיפורים של רביקוביץ, הסיפור “אבא של –”, מתכתב אף הוא עם אותו שיר של ביאליק. שורות הסיום של הסיפור: “אבא של דליה כבר אינו אפילו צל

35 חיים נחמן ביאליק, “מי אני ומה אני”, כתבי ח. נ. ביאליק, ספר ראשון: שירים, מזמורים ופזמונות, שירות, תל אביב: דביר, תרצ”ה, עמ’ קעג.

36 שחורי עמדה על כך שרבינוביץ אימצה את מוטיב האור משירתו של ביאליק אל שירה שלה, ועל הדיאלוג האינטרסקטואלי שהיא מנהלת עימו. יערה שחורי, “במרחק ששים מטר מקברו של ביאליק: דליה רביקוביץ פונה אל שירת ח”נ ביאליק”, צמיר והס, הערה 3 לעיל, עמ’ 355–390. וראו גם, גדעון טיקוצקי, “האור הוא נחלתה”, ידיעות אחרונות (26/8/2022), עמ’ 15–17.

או עננה קלה. כל מה שנשאר ממנו הוא שהוא אבא של דליה וגם דליה תהיה עוד מעט צל או עננה³⁷ מהדהדות את שורות שירו של ביאליק "וּלְבָבִי כְּלָבָבוֹ יָדֵם / [...] רַק עָב קֶטְנָה בְּמֶרוֹם תִּרְפָּרֵף עָלֵי רִגְעַ / תִּתְבּוֹנֵן – וְצִפָּה לְדֶרֶכָּה דוֹמָם"³⁸. אך הדרמטיות המאפיינת את שירו של ביאליק, המבטאת רגע קצרצר של חמלה שמימית במרחב היגון הנצחי, מומרת אצל רביקוביץ באירוניה. זאת ועוד, בשירו של ביאליק הטבע כולו מגויס ליצירת דממת המוות, והדובר מצוי במרכז השיר ובמרכז הטבע העוטף אותו. הדובר אומנם מרגיש שולי, מתרחק מכל אדם ומבקש את מותו, אך לאחר שיצא מן היישוב הוא מצוי בטבורו של עולם – העולם מקיף אותו ומתייחס אליו, ולו לרגע. ואם לא די בכך, הווייתו "כְּאֶשֶׁר הִיְיָתִי אֶהְיָה" מרמזת לזו של אלוהים המתגלה למשה בסנה הבוער ומגדיר עצמו "אֶהְיָה אֲשֶׁר אֶהְיָה" (שמות ג 14). לעומת זאת, סיום הסיפור "אבא של –" אצל רביקוביץ (כמו "קיצור תולדות מיכל") מצייר מחזוריות נצחית של רגעים קצרצרים ומתפוגגים. במחזוריות זו זוכה האדם לקיום קצר לפני שהוא מתפוגג כצל או עננה, ובקיום קצר זה אין די פאתוס ליגון. העמדה הרגשית בסיפוריה של רביקוביץ שונה מזו המאפיינת את שירו של ביאליק, אך בשני המקרים הציטוט מפרקי אבות מבטא את הזעזוע של היעדר ערך עצמי וחוסר שייכות תמידי. הדהוד הדורות מתוך השפה בסיפור מעצים את הזעקה הנשמעת בה.

קשה להתעלם ממגדרם של הסופרים המוערכים עוז ושל, וממגדר המספרת המפקקת בערכה אל מולם ומגדירה את עצמה כהיעדר – "ואני מי אני ומה אני". על פי לוס איריגארי, מעמד האישה בשפה הוא "היעדר": סממן שלילי המשקף את קיומם החיובי של גברים.³⁹ האירוניה המאפיינת את הסיפור ואת סופו מציעה ביקורת פמיניסטית על מקומן של נשים בקאנון הספרותי, בידיעה מראש שכמו הפרוזה המוקדמת של רביקוביץ, גם הסיפור הזה לא יזכה למעמד מרכזי. כלומר: האירוניה כאן מופנית גם כלפי המבקרים והקוראים, שלא יראו בסיפור זה פרוזה ביוגרפית איכותית.

"קיצור תולדות מיכל" אומנם נחתם בפסקה המרוקנת את זהות המספרת-המחברת אל מול זהותם וערכם של סופרים גברים מרכזיים, אבל הסיפור בכללותו מציע תפיסת זהות פמיניסטית מרובה ומשתכללת, ומציע פתח מילוט מהמשוואה הבינארית של "יש" גברי לעומת "אין" נשי. הסיפור מציע סובייקט מרובה ומפוצל. פירוק האני הפואטי לאורך היצירה לרסיסי השתקפויות של המספרת ושל אימה מחלץ את המספרת ממעמד של היעדר, המיועד לנשים בשיח הפאלוצנטרי, ומאפשר לה קיום של ריבוי, שאינו ניגודו הנעדר של האחד.⁴⁰ מבחינה זו, שפת פירוק הסובייקט ב"קיצור תולדות מיכל" היא שפה פמיניסטית, המתנגדת לאימוץ השיח ההגמוני שבמרכזו סובייקט גברי ומולו האישה כהיעדר. הסיפור, בדומה מאוד לרוח כתיבתה הפוליטית-מגדרית של איריגארי, מציע

37 רביקוביץ, הערה 23 לעיל, עמ' 20.

38 ביאליק, הערה 35 לעיל.

39 לוס איריגארי, חין זה שאינו אחד: מבחר, מצרפתית: דניאלה ליבר, תל אביב: רסלינג, 2003.

40 על הקשר בין ריבוי ופיצול ה"אני" לבין שפה פמיניסטית ראו הערה קודמת, וכן, ג'ודית באטלר, "גופים נחשבים", מאנגלית: דפנה הירש, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 445–476.

חלופה לתפיסת הסובייקט היחיד, כשהוא שולל את תיחום בני האדם לסובייקטים נפרדים ומציע במקומו זהויות מפוצלות ונזילות, בצד התמזגויות בין אנשים שונים. חתימת הסיפור העוסקת בבדידות ובכתיבה מהדהדת את שירה הידוע של רביקוביץ "אתה בוודאי זוכר".⁴¹ בשיר הזה הבדידות היא ההזדמנות להתרחק מהאירועים ומהאנשים ולהפוך את הפגמים לפואטיקה. האירועים המתרחקים הופכים ליופי, למטפורות של המשוררת ושל השירה עצמה. וכמו בשיר הזה, ב"קיצור תולדות מיכל" המחברת בולעת את האחרים לתוכה ומתפצלת בעצמה למגוון גופים, חלקם שלה, חלקם של אחרים. האחרים נבלעים בה והיא יולדת אותם מחדש כמטפורות, כמו קוסם השולף מטפחות מהכובע. המשוררת מקבלת פנים שונים ושמות גוף שונים, "אני" הופך ל"אתה" והאהבה אינה רק אהבה עצמית, אלא גם מעשה של התמזגות זוגית של המשוררת (אני) באחר (אתה), שהוא בה-בעת היא-עצמה. זהו ביטוי פואטי למצבו של הסובייקט המתמזג, השומר על נוכחותו בעת שהוא מתפצל ומתמזג באחר.

בשיר "אתה בוודאי זוכר" מופעי הזמן אינם נענים לליניאריות של תנועת הזמן ה"מציאותית", והדוברת מעידה שאפשר לעוצרם: "טַפֵּשׁ מִי שְׁמִינִיךְ לְשִׁמְשׁ לְשִׁקֵּץ כְּרִצּוֹנָה".⁴² אקט דומה של עצירת זמן עושה המספרת ב"קיצור תולדות מיכל" (בכינוי "בת השש", כמתואר למעלה). ב"אתה בוודאי זוכר" אומרת הדוברת ש"לְכַתֵּב שִׁירִים זֶה אוֹלִי דָּבָר נָעִים",⁴³ ולעומת זאת, אף שב"קיצור תולדות מיכל" המספרת מעידה שוב ושוב "כי הסיפור מכאיב לי" (עמ' 11), גם כאן מתקיים מעין משחק: דיאלוג בין המספרת להוריה, בין המספרת לקוראים, משחק של הדהודים אינטרטקסטואליים, התפצלויות ולידות חדשות של זהויות ושל זמן, שבהם המספרת משתפת את הקוראים, עד כמה שאפשר, במעשה הכתיבה עצמו. זהו אולי משחק לא נעים ולא יפה כמו כתיבת השירים, אבל בכל זאת יש בו יסוד היתולי, יצירתי ושופע דמיון, הדומה לתהליך הכתיבה המתואר בשיר.⁴⁴ עוד היבט חשוב הנוגע למעברים בין נקודות המבט בכתיבתה של רביקוביץ הוא תנודותיה בין גופים תחביריים בסיפור. במאמרה "פואטיקה של עץ תאנים" כותבת תמר הס, בין היתר, על תנודות הדוברת בין סובייקט פרטי-אישי לבין הצהרות כלליות המנסחות בלשון אנונימית בשיר "אפילו אלף שנים":⁴⁵

"אפילו אלף שנים" נע אפוא בין דוברת מזוהה לבין דוברת אנונימית המפנה אִמְרוֹת המנסחות כעובדות ידועות לעבר נמען אנונימי ומוכלל ("מי ש —"), אלא שלאורך השיר הולכות שתי ישויות אלה ומתאחדות. בבית השני מוצגות עמדותיה האסתטיות של הדוברת בנימה דידקטית [...] ובניסוח פסקני, המקנה להן תוקף אקסיומטי ("הדברים היפים באמת אינם מתהלכים בחוץ"). הדוברת מעמידה עצמה כדמות מייצגת, בדומה

41 רביקוביץ, הערה 12 לעיל.

42 שם, עמ' 90.

43 שם, עמ' 89.

44 על שיר זה בהקשר אחר ראו צמיר, הערה 16 לעיל.

45 דליה רביקוביץ, "אפילו אלף שנים", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 119–120.

לזקן הנוטע [בשיר], ואת עמדותיה האישיות היא מציגה כחלות על האנושות כולה. היא חודרת את הנראטיב 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.⁴⁶

נראה כי הפלישה המרשימה אל הקאנון הגברי בשירתה המוקדמת של רביקוביץ, שבה דנה הס, מסתיימת, לכאורה, בסיפורה המאוחרים שבהם אני דנה כאן, בנסיגה מיואשת אל מרחב נשי-אישי של שכול וכישלון. בפסקאות הסיום של "קיצור תולדות מיכל" מציגה עצמה רביקוביץ ככותבת שולית לקאנון הגברי. היא כותבת על אימה, החיה גם היא בודדה וזנוחה, בקיבוצים שהיו לב-ליבה של ההגשמה הציונית. היא נסוגה אל השוליים בסיפור זה באותה הטכניקה שבה פלשה אל המרכז בשירתה המוקדמת: איחוד בין האני האישי לבין האני הקולקטיבי ואינטרטקסטואליות השואבת, בין היתר, מהמקרא ומהמדרש.

ועם זאת, היצירה מזמינה גם קריאה אירונית המהפכת את כיוון הנסיגה לשוליים בחזרה אל החדירה למרכז תוך כדי פירוק הקאנון מעקרונותיו ומבלעדיותו הגברית. לכאורה, התנודות בין כינויים וגופים תחביריים מסתירות את נוכחות המחברת בסיפור הביוגרפי המוקדש לאימה, אך למעשה הן נועצות את מורכבות הסיפור בדימויה הפואטיים של המחברת עצמה. מצד אחד היא מסתלקת בענווה בלי להציג את עצמה, ואף מביעה בכך חולשה ומצוקה, ומצד אחר היא מדגישה את עליונותה על הקוראים, הנגררים למשחק ניחושים שהיא במרכזו.⁴⁷ היא מתחייבת ש"נעזוב את בת השש" המייצגת אותה, אבל זו חוזרת "בניגוד לרצונה או בניגוד לרצוננו", או אולי דווקא **בהתאם** לרצונה ולרצוננו. היא נותרת בלתי מושגת ובלתי מפוענחת, חושפת את סיפור חייה הכאוב ובה בעת מונעת חפיפה בין הגיבורה לבין זהותה הטרנסצנדנטית (כלומר, היא חושפת סיפור חיים אישי, אבל מכחישה, כביכול, שהיא-היא העומדת במרכז הסיפור, ומשליכה אותו על גוף שלישי).⁴⁸ ההאדרה שהמחברת זוכה לה מהסתרת פניה-שלה אף גוברת בהסתרת

46 הס, הערה 22 לעיל, עמ' 247-248.

47 סיפור זה מתהפך ממש כפי ששירתה של רביקוביץ מתהפכת: בקריאה חוזרת בחלק משירי רביקוביץ המשמעות מתהפכת ודמות משנית (לעיתים הדוברת עצמה) מתגלה כמרכזית. "שירה מתהפכת". היא מונח שטבע מנחם פרי בפרשנות לשירי ביאליק. ראו: צמיר, הערה 25 לעיל; טיקוצקי הערה 17 לעיל, עמ' 277, 377; מנחם פרי, "השיר המתהפך: על עיקרון אחד של הקומפוזיציה הסמאנטית בשירי ביאליק", הספרות א, 3-4 (סתיו-חורף 1968-1969), עמ' 607-631; מנחם פרי, "התבוננויות במבנה התמאטי של שירי ביאליק: השיר המתהפך ואָחיו – מאמר שני", הספרות ב, 1 (ספטמבר 1969), עמ' 40-82.

48 ענין דומה עולה בפרק ה בספרו של עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך (ירושלים: כתר, 2002, עמ' 36-40) שבו מבחיר הטקסט לקורא שאל לא לחפש את הקשר בין הטקסט לבין הסופר וחיי הפרטיים. אגב, פרק זה הושמט בתרגום לאנגלית. ההבדל בין אותו הפרק לבין משחק המחבואים שמשחקת המספרת עם הקורא בסיפורה של רביקוביץ הוא תמצית ההבדלים בין גישות הכתיבה האוטוביוגרפית של עוז ורביקוביץ.

שמותיהן של הדמויות האחרות, משום שבכך היא מותירה אותן בתפקידן הפונקציונלי, הפלקטי, ומביעה את הזלזול שהיא חשה כלפיהן. הסיפור מפרק אפוא את עקרונות הז'אנר שהוא פועל בו, ובאקורד הסיום אף מרמז על היפוך ההיררכיות בין המחברת (המשוררת המוערכת) לבין סופרי הרומנים הקאנוניים שהיא מזכירה בביטול עצמי, ואולי רומזת על זלזול מהופך גם בהם.

ברית בין דמויות

במקביל לפיצול זהותה של המספרת מתרחש בסיפור תהליך הפוך, כביכול, שבו היא מתמזגת עם דמויות אחרות, ובעיקר עם הוריה. תהליך זה מתרחש באמצעות הצבת המספרת ככפילה של כל אחד מהוריה, ובמיוחד של אימה, בתוך רצף של השתקפויות מראה בין נשות המשפחה המורחבת. ומכיוון שהמספרת מיוצגת בגוף שלישי התחביר תורם לטשטוש הגבול בינה לבין דמויות אחרות. כמו אימה, מעמדה החברתי של המספרת רעוע:

מיכל לא סבלה את הקיבוץ ולא היו לה שם ידידים. הערות פשוטות העליבו אותה. היו גם הערות זדוניות כמו "הבד הזה צעיר מדי בשבילך", כאשר הגיעה למתפרה לבחור בגד והיתה בת שלוששים וארבע. (עמ' 10)

כשם שהאם סופגת הערות זדוניות על התאמת בדים, כך גם הבת מעידה על עצמה שהיא סופרת שאינה יודעת "להלביש" את האירועים – אינה חזקה בתיאורי טבע ודמויות. כלומר, שתיהן מבודדות, ובשתיהן המומחים לדבר רואים נשים שאינן יודעות מה מתאים. מיכל הייתה מורה מצוינת שלא זכתה להערכה.

מיכל היתה תמיד מסורה בלב ובנפש לעבודתה כמורה. היא היתה מורה לחיים. היא עודדה ותמכה והמחישה את חומר הלימודים. היא החזירה מבחנים שסומנו בציון "100% (תקן!)". היא אהבה לעודד במיוחד תלמידים לא מקובלים, וכאלה היו למכביר בקיבוץ. (עמ' 10)

כשם שהאם מעודדת את התלמידים ה"לא מקובלים", גם המספרת, המבחינה שאימה הייתה "לא מקובלת" בקיבוץ, מפצה אותה בכתובה משבחת בסיפור. כמו המחברת ומיכל, גם האב "לא מקובל". לדוגמה, הוא אינו שייך לפנתאון המקודש של השכול הלאומי: "הוא נשאר צעיר לנצח, כאילו נהרג על גבעת התחמושת ולא על הכביש הראשי" (עמ' 17). לכאורה, מותו הופך אותו "צעיר לנצח" כמו אלה שנהרגו בקרב, אך המילה "כאילו" מדגישה את הפער שבין מותו ה"אזרחי" לבין מוות בקרב, הנחשב עילאי יותר בתרבות הישראלית. ההשוואה בין שני מקומות המוות – הכביש הראשי מול גבעת התחמושת – מסירה את הילת הקדושה ממות האב, ומבליטה את פשטנות

ההייררכייה שבין מוות בתאונות דרכים לבין מה שעל פי רוב מכונה "מות גיבורים למען המולדת"; ההייררכייה שבין שני אתרי התרחשות סתמיים: כביש מול גבעה.

בסיפור האוטוביוגרפי "עשרים וחמש שנה" מספרת הגיבורה שלאחר שאימה התנגדה להתגייסות האב לצבא כדי להילחם בנאצים הוא מצא את מותו "באופן כה חסר-משמעות לגביו".⁴⁹ ב"עשרים וחמש שנה" האירוניה נוצרת בשל מה שנהוג לכנות "צחוק הגורל": אם המספרת ניסתה למנוע את מותו של האב ולכן מנעה את גיוסו לצבא, אבל בסופו של דבר הוא מצא את מותו בכביש. האירוניה מופנית כאן כלפי האם, שביקשה להגן על חי האב, וכוחה האנושי לא עמד מול כוחו של המוות. מתחת לפני השטח מבצבץ הפספוס של מות גיבורים, שכן אם האב ממילא מת, אז כבר יכול היה למות מוות הנושא משמעות בעיניו, בקרב.

ב"קיצור תולדות מיכל" מיטשטשים ההבדלים בין מוות בתאונה לבין מוות בקרב כשהפער ביניהם מצומצם לפער שבין גבעה לכביש. ייתכן ש"משמעות המוות לגביו", כפי שניסחה רביקוביץ ב"עשרים וחמש שנה", אינה משמעותית עוד לגביה, לגבי המספרת, והאפשרות שיש מוות משמעותי ומוות לא משמעותי – למתים ולנותרים בחיים כאחד – מעוררת אירוניה. הביקורת על האם ב"עשרים וחמש שנה" מורחבת כאן לביקורת על הייררכיות לאומיות של מוות, וכן לביקורת עצמית של המספרת המפנימה אותן. במילים אחרות, מצד אחד, "קיצור תולדות מיכל" ממס את ההבדלים בין מוות הירואי למוות בתאונה, ומצד שני, הוא בכל זאת מתעכב עליהם – ההבדלים המתקיימים בתודעה ועל כן צפים ועולים למראה תמונת האב. הבדלים אלה יוצרים הייררכיות בין מתים שונים, והתנועה בין סימונם לבין מחיקתם יוצרת משמעות אירונית המבקרת את הייררכיית המוות, שכן בסופו של דבר, המוות זהה גם אם משמעותו התרבותית שונה.

המספרת וכל אחד מהוריה מוצגים בסיפור כמי שאינם מוצאים את מקומם בקאנון ובחברה הישראלית. אומנם האירוניה שבה היא מבקרת את ההייררכייה הנהוגה בחברה הישראלית הופכת את ההייררכייה על פיה, כפי שקורה בכתבתה האירונית על מעמד של עמוס עוז ומאיר שלו – אך הביקורת החברתית הופכת גם לביקורת עצמית, כלפי האופן שבו האנשים שמצאו את מקומם מחוץ לחברה, ובכלל זה המספרת ואימה, מפנימים את סולם הערכים הקובע את נחיתותם.

האב נשאר צעיר לנצח ממש כמו הבת, שנשארה לעולם בת שש, ועל כן הם מאוחדים בזמן מותו. הכינוי "בת השש" קושר את הילדה גם אל אימה, כי על שתיהן נכתב שילדותן הסתיימה בטרם עת. כמו "בת השש" חוותה גם מיכל דאגה גדולה ממידותיה, וזו "סיימה את ילדותה שמאז לא שבה אליה" (עמ' 14). אם כן, כמו שני הוריה, המספרת נותרה צעירה בנקודת זמן טראומטית.

כבר במשפטי הפתיחה של הסיפור מסתתרים ביטויים המעמיתים את הנצחיות עם חלוף הזמן. בצד הכינוי "בת השש", שנידון כאן בהרחבה, מופיע שם הצירוף "טקסי (מונית)" (עמ' 14). בהמשך הסיפור מופיע צירוף דומה: "סטיפנדיה (מילגה)" (עמ' 13). צירוף המילה העברית החדשה למילה הלועזית הישנה מספר על הזמן שחלף בין התקופה

49 רביקוביץ, הערה 21 לעיל, עמ' 147.

המתוארת, שבה נסעו ב"טקסי", לבין תקופת הכתיבה, שבה נהוג לומר "מונית". המספרת חוזרת ומדגישה במהלך הסיפור את השנים הרבות שחולפות ביעף בין תקופה לתקופה. הזמן החולף הוא אחד הנושאים המרכזיים בסיפור. נקודת המוצא שלו היא מוות, והזמן בו מתקדם אך ורק אל המוות. מול הזמן החולף ונעלם נותר קיבעון הזמן והגיל של "בת השש". בסדק הזה – בין היעצרות החיים בעקבות טראומת מוות לבין הזמן הרץ לזרועות המוות – עוסק הסיפור. הסדק הזה משותף לאב, לאם ולבת, ודרכו הם מביטים בעולם במעין ברית של מתיס-חיים. הבת המספרת על מותם של רוב בני משפחתה, ובעיקר של שני הוריה; היא אוספת את עצמה אל הוריה המתים וקושרת עצמה אליהם, הן כחלק מתיאור הזהות בחייה הן כהיערכות לקראת מותה-שלה. כפי שצייתי לעיל, הסיפור הבא בקובץ "אבא של –", נחתם במילים: "אבא של דליה כבר אינו אפילו צל או עננה קלה. כל מה שנשאר ממנו הוא שהוא אבא של דליה וגם דליה תהיה עוד מעט צל או עננה".⁵⁰ התיאור "צל או עננה" מציג את המוות כמצב משתנה: האב כבר אינו צל או עננה, ואילו דליה תהיה עוד מעט צל או עננה. המוות אינו סופי, אלא נזיל; הוא נצחי מחד גיסא, ובר-חלוף מאידך גיסא, ממש כמו החיים עצמם. המוות בסיפורים הללו גם אינו מנוגד לחיים, אלא משקף אותם ומשתלב בהם.

האירועים בחייה של מיכל נשנים: מעברי דירה מהעיר לקיבוץ ושני מקרי התאבדות. החזרתיות מפירה את היסוד הכרונולוגי של הזמן וכולאת את מיכל במעגל אין-סופי. הספר שמיכל כתבה על חגי ישראל עסק במעגל החיים ובחזרתם של תאריכי מפתח, ולא זו בלבד שאירועים דומים קורים שוב ושוב בחייה של מיכל, גם הסיפור "קיצור תולדות מיכל" על אודותיה חוזר ומתאר פעם אחר פעם אירועים שכבר תיאר, כגון ההזנחה בקיבוץ שהובילה למותה. אלה הן רק חלק מהדוגמות: "מיכל מתה בראשית האביב, בקיבוץ אחר, לאחר שמונה שנים של שיתוק חלקי ואלם שקיבלה על עצמה כי לא היה לה עם מי לדבר" (עמ' 9); "מיכל מתה לאחר שבועיים של אי אכילה, ונקברה בקיבוץ ההוא, ולא ישבו עליה שבעה מסיבה שלא כאן המקום לפרט" (עמ' 9); "בין הנסיעה בטקסי לבין היום שמיכל מתה, ה-19 בפברואר, עברו חמישים וחמש שנה או מעט יותר" (עמ' 11); ושוב ביתר פירוט:

ומיכל בגיל הקרוב לגבורות עברה לקיבוץ של אחד התאומים במעמד המעורפל של "הורה של חבר" [...] והחלה במסע של שמונה השנים שלה [...] היא היתה אומרת שוב ושוב "זה לא הבית שלי".

בת השש לשעבר באה לבקר אותה ושאלה: "אמא, איפה הבית שלך?" והיא חשבה הרבה ואמרה: "מעבר לברושים". כאשר נפטרה מיכל, שמחה בת השש לשעבר שאמה נגאלה מחיי חרפה ויסורי נפש. כל המשפחה המורחבת, שמנתה אנשים לא מעטים, התאספה ללוות את מיכל למנוחות. היה זה יום אביב נפלא. אך יאה למיכל שלא להטריח את קרוביה אלא להעניק להם טיול בטבע. היא נקברה בבית-קברות השוכן בצל אקליפטוסים. [...]

50 רביקוביץ, "אבא של –", הערה 23 לעיל, עמ' 20.

לא ישבו עליה שבעה, ובת השש מעולם לא פקדה את קברה מסיבות שאתקשה לפרט כאן. (עמ' 12-13)

גם סיפור מותו של לוי ועקירת המשפחה לקיבוץ בעקבותיו מתוארים שוב ושוב. שני אירועים אלה הם כמו תמונת מראה הפותחת וסוגרת את האירועים המשמעותיים בחייה של בת השש: מותו של אביה והמעבר לקיבוץ הראשון, ומותה של אימה בעקבות המעבר לקיבוץ השני.

הסימטריה בין האירועים הללו מזכירה את התמונה שעל עטיפת הספר באה והלכה: בכריכה הקדמית תמונתה של רביקוביץ הילדה עם שני הוריה ובכריכה האחורית אותו התצלום במהופך, תמונת מראה של התמונה הקדמית. גם בשם הספר חבויה שקילות בין הניגודים "באה" ו"הלכה" – שתי מילים הקשורות למעברי מקום וגם לתחילת החיים ולסופם, לדוגמה בביטויים "באה לעולם" ו"הלכה לעולמה". צמד המילים שבכותרת הספר קושר באופן מילולי בין מעברי המקום לבין רצף חיים קצרצר, ממש כמו מקרי המוות הפתאומיים הסמוכים למעברי הדירות שבסיפור, ומציג את רביקוביץ ואת הוריה (ואולי את בני האדם כולם) כבני חלוף. את הטקסט שהתקבל על הכריכה: "באה והלכה דליה רביקוביץ" אפשר לקרוא גם כמשפט רציף ששם המחברת הוא נושא והפעלים הם נשוא המורחב. ספר זה הוא האחרון שכתבה רביקוביץ לפני מותה, וייתכן שהכותרת מרמזת משהו על הסתלקותה הקרבה ועל תחושתה שחייה עברו ביעף, כאילו לא הותירה חותם, כאילו נכתב "רק באה וכבר הלכה".

רצף החיים החולף בסיפור כהרף עין נמדד בשנים בין נקודות הזמן שבהן המוות פוגע בו: "בין הנסיעה בטקסי לבין היום שמיכל מתה, ה-19 בפברואר, עברו חמישים וחמש שנה או מעט יותר" (עמ' 11). ספירה דומה הופיעה קודם לכן בסיפור "עשרים וחמש שנה", וגם בשירה של רביקוביץ "אין יראת אלוהים במקום הזה":

אין אהבה במקום הזה וגם לא תהיה,
אמר לי אבא מתוך תמונתו
התלויה על הקיר שנים על שנים, [...]
כאשר נדרסתי למות בפכיש השחור,
קהרף עין לבדי תפיתי לארץ מבזה ונבהל,
וידעתי בקהרף עין
שבכל השנים שתבאנה כמוני תהיי נבהלת [...]
חמשים שנה ויותר אביט בך מתוך התמונה [...]
אין אהבה במקום הזה
זילת אהבה בשנים.

ומי שקרע אותי מעליך לא היתה יראת אלהים בלבו
 ולא תהיה.⁵¹

בן־דב כותבת כי ספירת השנים בשיר "אין יראת אלוהים במקום הזה" מצטרפת לספירת השנים בסיפור "עשרים וחמש שנה"; הספירה המתמשכת והבלתי מדויקת ("חמישים שנה ויותר") עומדת בניגוד לנצחיות האבל, ו"המתח בין הזמן הנקוב לבין נצחיותה של חוויית היתמות הופכים את קטעי הפרוזה הלאקוניים של דליה רביקוביץ ואת שירתה הנשגבת למקשה אחת".⁵²

אוסף שציון הזמן "חמישים שנה ויותר" המופיע בשיר "אין יראת אלוהים" ממשיך בסיפור "קיצור תולדות מיכל", והופך ל"חמישים וחמש שנה או קצת יותר". לטענתי, ציוני הזמן הללו מתייחסים לא רק למותו של האב, אלא גם לייצוגיו הקודמים בכתיבתה של רביקוביץ; הספירה מבטאת פרספקטיבה מאוחרת הן על מותו והן על הכתיבה על אודותיו, והכתיבה אף היא מוצגת כגוף חי ונושם המתפתח עם מניין שנים. אורגניזם ספרותי זה חורט את המילים על מצבתו ב"קיצור תולדות מיכל", ובכך הופך הסיפור לכתובת מצבה ומגשים את מהות הכתיבה האוטוביוגרפית על פי תפיסתו של דה מאן.⁵³ סיפורי החיים של הדמויות האחרות ב"קיצור תולדות מיכל" מוצגים זה מול זה כמראה. לדוגמה, מותו של מנהל בית הספר, בעלה השני של מיכל, אירע בסמוך למעבר דירה מהקיבוץ אל העיר, בכיוון ההפוך מהמעבר שהוצמד למותו של לוי. בשני המקרים מת הבעל סמוך ליוזמתה של מיכל לעבור דירה, ובשני המקרים בין היוזמה לבין המוות חלפו "ימים", כלשון הסיפור. לוי מת ימים לאחר הצעתה של מיכל לעבור דירה:

הבית שגרו בו היה בסמוך לבית־החרושת "קשת" שארובתו פלטה פיה בלי הרף. הפיה הכתים את חיתולי התאומים שהיו תלויים על הגג ומיכל אספה את החיתולים המנוקדים בפיה ואמרה ללוי "לוינקה בוא נברח מפה", והוא אמר, "לאן נברח?" ובאותו יום, או כמה ימים מאוחר יותר חצה את הכביש ופגעה בו מכונית שנסעה במהירות מטורפת. (עמ' 16. ההדגשה שלי, י"ב)

ומנהל בית הספר מת ימים לאחר שהוא ומיכל עזבו את הקיבוץ: "הוא נטר טינה לבת השש לשעבר על שהיא כביכול מושכת את אמה לצאת מן הקיבוץ. עברו רק ימים או

51 דליה רביקוביץ, "אין יראת אלוהים במקום הזה", גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 255. ההדגשות שלי, י"ב. מענין להשוות בין שיר זה לבין שירה של תרצה אתר, "תמונתך שומעת", בין סוף לבין סתיו: שירים, רמת גן: הקיבוץ המאוחד, עמ' 47, וכן לבין שירה של לאה גולדברג, "לתמונת אמא", מוקדם ומאוחר, מרחביה ורמת גן: הקיבוץ המאוחד, עמ' 11. שירה של רביקוביץ מהדהד גם את שירה של תרצה אתר "שיר הנשמרת", שהוא עצמו תשובה ל"שיר משמר" מאת אביה נתן אלתרמן. תרצה אתר, "שיר הנשמרת", בין סוף לבין סתיו, רמת גן: הקיבוץ המאוחד, עמ' 55; נתן אלתרמן, "שיר משמר", חגיגת קיץ, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1965] 1987, עמ' 38.

52 ניצה בן־דב, הערה 14 לעיל, עמ' 213.

53 דה מאן, הערה 2 לעיל.

שבועות והוא מת מהתקף לב פתאומי, בחדרו השכור בתל-אביב" (עמ' 11. ההדגשה שלי, י"ב). ההקבלה הנוצרת בין מותו של לוי למותו של מנהל בית הספר יכולה להסגיר את עקירת המשפחה כחטא המוביל לעונש, או להפך, להעיד בציניות על התעמרות המוות. אך הסימטריה הזאת אינה יוצרת שוויון בין המקרים, וגם לא בין העיר לקיבוץ. מותו של מנהל בית הספר ועזיבת הקיבוץ הם בגדר תשובה רפה ואירונית לשבר העצום שפקד את המשפחה במותו של האב ובמעבר אל הקיבוץ. אם כן, שלושת מקרי המוות המקושרים למעברי דירה – מותה של מיכל ושל שני בני הזוג שלה – משתקפים זה בזה ומאירים זה בזה פנים שונות. אף שמיכל מתה שמונה שנים לאחר המעבר לקיבוץ השני, הסיפור קושר שוב ושוב בין המעבר לקיבוץ השני לבין תחילת ההתדרדרות עד למוות.

גם דמויות אחרות מוצאות את מותן לאחר מעבר דירה למקום חדש ושונה. הדודה מרים, אחותה של מיכל, נסעה ללונדון ללימודים לאחר שקיבלה מלגה, והתאבדה שם בתנור גז. בסיפור אחר בקובץ מסופר על הדוד משה, אחיו של ליאו (לוי), שהתאבד גם הוא לאחר שנשלח ללימודים הרחק ממשפחתו, ונכשל בלימודיו חרף ציפיותיה של אימו שילמד מקצוע מפרנס.⁵⁴ לא זו בלבד ששני המקרים הללו דומים, שניהם יוצרים סימטריה משפחתית בין דודיה של המספרת המובלעת בקובץ באה והלכה, ושניהם מהדהדים את מקרי המוות המרכזיים ב"קיצור תולדות מיכל" – שגם הם, כאמור, אירעו בסמוך למעבר דירה משמעותי.

גורל נשות המשפחה מתגלגל אל חיי בנותיהן. לדוגמה, שתיקתה של הסבתא עוברת אל האם ויתמותה עוברת לנכדתה בת השש. חזרות אלה יוצרות סיפור חיים משותף לנשים שונות, מעין רצף מעגלי שבו כל אירוע הוא השתקפות של קודמיו, והזמן מונע בידי גורל שנחרץ מראש. כל ניסיון לשפר את החיים או לשמור על קיומם מוביל ישירות למוות, והמוות נהיה לפיכך לסיפור החיים היחיד – של ההולכים ושל הנותרים. הוא מאבד מחד-פעמיותו כשהוא שב ונשנה, ולכן אפשר לומר שסיפור חייה של מיכל הוא מבט מזווית אחת על כדור מראות שבו המוות משתקף בחייהם של אנשים שונים. המוות מעוגן במחזוריות החיים כרצף מעגלי ובלתי פוסק, ולא כניגוד החיים. סיפורה של רביקוביץ מערב בין עולם החיים למתים, בין זמנים ומרחבים, וגם בכך הוא נוגע במהות הפנימית של הכתיבה האוטוביוגרפית להגדרתו של דה מאן.⁵⁵

בסיפור "קיצור תולדות מיכל" אין מוקדם ומאוחר, אלא זמן מעגלי, הנסמך אומנם על אירועים קונקרטיים רציפים (פבולה), אך אינו מסודר בציר כרונולוגי לפיהם (סוז'ט). על פי קריסטבה, זמן מעגלי הוא זמן נשי, הבנוי ממלאכות ביתיות החוזרות על עצמן, והוא שונה מהזמן הגברי הליניארי, המנסה, באמצעות חתירה להצלחה, לגבור על המוות.⁵⁶ המספרת אצל רביקוביץ אינה מבקשת לגבור על המוות באמצעות התקדמות, אלא משמרת את זיכרון המוות בשיקוף מעגלי של מקרי המוות בחיי מיכל ובחייה שלה.

54 דליה רביקוביץ, "הדוד משה הראשון", באה והלכה, בן שמן: מודן, 2005, עמ' 159–164.

55 דה מאן, הערה 2 לעיל, עמ' 250.

56 Julia Kristeva, "Women's Time", Maggie Humm (ed.), *Feminisms: A Reader*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 216–218.

כמו החיים והמוות, גם השתיקה והדיבור משקפים זה את זה בסיפור. מיכל מתוארת כמי שמעמידה את עצמה בניסיונות חוזרים לשתוק מתוך כעס. היא מענישה אנשים בשתיקתה. לדוגמה ביחסיה עם לוי:

מיכל אמרה שמעולם לא נפל ריב בינה לבין לוי אבל אני זכרתי אחרת. זכרתי שהיא הענישה את לוי בעונש שהיה מקובל עליה, "לא לדבר איתו". היא קנתה קקאו תוצרת חוץ והוא זרק את הקופסה דרך החלון כי האמין שצריך לקנות רק תוצרת הארץ. ואז היא אמרה לו שהיא לא מדברת איתו. לוי התחנן: מיכל (במילעל), בואי נפסיק את המשחק הזה. אבל מיכל היתה נחושה ללמד אותו לקח. (עמ' 16)

גם בקיבוץ מיכל ביטאה כעס באמצעות שתיקה או מיעוט במילים. את הביקורת שלה כלפי הקיבוץ הראשון היא לא ביטאה כל עוד חיה בו: "כל מה שהיה לה נגד הקיבוץ היא שמרה בליבה ונתנה לכך ביטוי רק עשרים שנה מאוחר יותר" (עמ' 10), וגם את הביקורת שלה נגד הקיבוץ השני ביטאה בעיקר בשתיקה: "לאחר שנתיים שבהן סיפרה לכולם עד כמה נקלטה יפה [...] עברה באופן די מהיר לשתיקה מוחלטת ורק מי שהתעקש הצליח לדובב אותה. היא היתה אומרת שוב ושוב, 'זה לא הבית שלי'" (עמ' 12). בזקנתה אכלה מיכל בצורה לא אסתטית, דבר שהוביל להרחקתה מחדר האוכל.

והיא כמעט לא דיברה. בנה מן התאומים אמר שאמא נהייתה סנילית אבל אני חשבתי שהיא בדיכאון. לחדר האוכל אי אפשר היה לקחת אותה כי היא אכלה לא יפה.

מה פירוש לא יפה? היא אכלה ממש כמו חיה. הכל בידיים והאוכל היה נשפך לה מהפה. (עמ' 11)

מיכל אומנם לא ביטאה את זעמה על הקיבוץ במילים, אך פעולה אחרת של פיה – שפיכת האוכל – הובילה אותה להתנתקות מהמרכז החברתי של הקיבוץ. ומעניין שאוכל עומד גם במרכז הנתק שלה מכל אחד מבני זוגה: היא מענישה את לוי בשתיקה בעקבות מריבה על קקאו, ומנהל בית הספר מגדיר את יחסה של מיכל אליו בתיאור "אין צלחת וכוס אחרים אז אוכלים ושותים במה שיש" (עמ' 10). גם המספרת, כמו אימה, מחליטה לשתוק על הנושאים הבעורים בה. היא מתארת את הכתיבה בפועל דיבור כמו "אספר" ו"לדבר", אך מצהירה שלא תדבר על בת השש ו"גם על הקיבוץ לא נדבר הפעם, לפחות לא יותר מן ההכרחי" (עמ' 10). היא מבטאת קושי רגשי לדבר:

זהו קיצור תולדות מיכל, ואם אוכל גם אספר על ראשית חייה [...] אבל זאת אכתוב רק אם אוכל, כי לא קל לי לדבר על כך וגם הכתיבה עצמה אינה באה לי בקלות. (עמ' 13)

כשהיא משתפת את הקוראים בקשיי הכתיבה שלה היא ספק-מבטיחה-ספק-מאיימת שלא תמשיך לספר את הסיפור: "כאשר אזכר בדברים נוספים אמשך ואספר, ואולי לא אספר יותר" (עמ' 16). ביטוי זה של קושי רגשי או איום על הקוראים בשתיקה מזכיר את החלטתה של מיכל לא לדבר עם לוי בכעסה.

בניגוד להחלטת המספרת, הקיבוץ ובת השש חוזרים ומגיחים בסיפור "מדי פעם אפילו בניגוד לרצוננו או בניגוד לרצונה" (עמ' 10). למעשה, הנושאים שעליהם הצהירה כי לא תדבר הם הנושאים המרכזיים בסיפור. כל כך דומות האם והבת בשתיקתן ובהתפרצותן עד שלא ברור למי מיוחס המשפט המתאר את השתיקה וההתפרצות על הקיבוץ:

מיכל לא סבלה את הקיבוץ ולא היו לה שם ידידים. הערות פשוטות העליבו אותה. היו גם הערות זדוניות כמו "הבד הזה צעיר מדי בשבילך", כאשר הגיעה למתפרה לבחור בגד והיתה בת שלושים וארבע.

כל מה שהיה לה נגד הקיבוץ היא שמרה בליבה ונתנה לכך ביטוי רק עשרים שנה מאוחר יותר. אז הכל התפרץ כמו אשד. בת השש עזבה את הקיבוץ בגיל שלוש-עשרה והתגוררה אצל חמש משפחות ואומנות בזו אחר זו. אפשר להגיד שילדותה נגמרה ואפשר להגיד שרק התחילה, משום שהילדים בחיפה, שבה חיה לא הציקו לה ואפילו היה רמז לידידות. (עמ' 10. ההדגשה שלי, י"ב)

המשפט המודגש מיוחס, לכאורה, לאם, משום שהוא מגיע אחרי תיאור הסבל שגרמו חברי הקיבוץ למיכל, אך הוא ממוקם בראש הפסקה העוסקת בבית השש ובעזיבתה את הקיבוץ. לכן אפשר לקרוא אותו גם כמשפט המתאר את תהליך השתיקה וההתפרצות של הבת, שהרי גם היא שמרה בליבה "מה שהיה לה נגד הקיבוץ".

וישנה גם דרך שלישית לקרוא את המשפט: את כל שהיה למיכל נגד הקיבוץ מיכל שמרה בליבה – ובתה מבטאת בסיפור; כלומר, זוהי פעולה משותפת של השתיים, בשתיקה ובדיבור שהומר בכתיבה. המספרת מבטאת את הזעם העומד מאחורי שתיקתה של מיכל, ממש כפי שעשתה בת השש במריבות בין הוריה, שבהן ביקשה ממנה אימה למסור לאב את טענותיה ודרישותיה: "עד הערב היא המשיכה 'לא לדבר איתו', וכאשר היתה צריכה לומר משהו ביקשה מבת השש שהיתה אז בת ארבע 'תגידי לאבא ש...'". (עמ' 16). כשם שבת השש שהייתה בת ארבע מדברת בשם מיכל כשמיכל שותקת, כך המחברת-המספרת מבטאת את שתיקותיה הכועסות של מיכל. המספרת מבטאת את נקודת מבטה של מיכל לא רק בשתיקה ובדיבור אלא גם בבחירת המילים והכינויים, כלומר במבע המשולב היא מבטאת הן את בת השש והן את מיכל. למשל, תיאור בעלה השני, המכונה "מנהל בית-הספר", מבטא במשותף הן את הבוז של בת השש כלפיו הן את העלבון שחשה מיכל כשהוא מתקשה לעזוב את הקיבוץ שהיא סבלה בו, ואף אינו מסוגל להגן עליה מפני ההתקפות המוטחות בה באספה.

כשהגיעה מיכל לגיל חמישים ותשע החליטה לעזוב את הקיבוץ. היתה אסיפת חברים ומיכל שמעה שם דברי ביקורת קשים. מה נאמר בדיוק באסיפה אינני יודעת, אבל מיכל

הזכירה בפירוש דברים קשים ומעליבים. בעלה, מנהל בית-הספר לשעבר, שהפך להיות מפקח ארצי על החינוך החקלאי מטעם משרד החינוך, לא היה מסוגל נפשית להיפרד מן הקיבוץ ולהיגמל מן המנהג למסור מדי חודש לגזבר את כל משכורתו. (עמ' 11)

מנהל בית הספר נחשף בקטנתו כשסירב להגן על מיכל מפני חברי הקיבוץ. הקושי הרגשי לעזוב את החיים שגֵּנָה בקיבוץ וללכת בעקבות אשתו אל העיר, קושי שגבה את חייו, מסופר בבזז קושי להיגמל מן המנהג למסור את משכורתו לגזבר – בזז המכוון נגדו ונגד הקיבוץ כאחד. הכינוי "מנהל בית-הספר" תופח בפסקה זו לרצף תארים חשובים: "מנהל בית-הספר לשעבר, שהפך להיות מפקח ארצי על החינוך החקלאי מטעם משרד החינוך". רצף התארים והמינויים עומד בניגוד הן להמשך המשפט, המגלה את עיוורונו כלפי השיטה הקיבוצית העושקת אותו, הן למשפטים שקדמו לו, החושפים את אכזריות השיטה כלפי אשתו.

הפערים האירוניים והביקורתיים בין הכינוי החשוב לבין מעשיו החלשים של האיש מביעים את נקודת המבט של בת השש ושל האם עליו, והמבע המשולב מבטא שלוש נקודות מבט: של המספרת, של הילדה ושל האם. גם כאן המספרת מביעה את זעמה המושקק של האם שהופנם בתודעת הבת. אך בשונה ממבע משולב בהגדרתו המוכרת – מבע המאופיין בבחירת מילים משותפת של המספר הכול-יודע ושל הדמות⁵⁷ – כאן מדובר בדמות אחת המאמצת את נקודת מבטה ואת שפתה של דמות אחרת, ומביעה את קולן במשותף.

המספרת משתמשת בכינויים קצרים לדמויות שהיא חשה סלידה כלפיהן, ובכך היא מביעה גם את עלבונה של מיכל, שנפגעה מהן. לא זו בלבד שנקודת המבט שלהן דומה, אלא שסגנון התקשורת שלהן – המעטה במילים כדי להתנתק – דומה גם היא. המספרת משתמשת בכינויים הקצרים כשם שמיכל הסתפקה במילים בודדות להביע כעס וחוסר שייכות: "זה לא הבית שלי". לדוגמה, ה"גזבר" הוא כינוי חשוב כביכול, שניתן באופן ביקורתי לאדם שמעשיו שפלים מנקודת מבטה. גם הרופא ה"דגול" – קרוב משפחה של מיכל, שאליו ניסתה לשווא להתקשר כשמנהל בית-הספר לקה בליבו (עמ' 12) – התגלה כחסר ערך בעת הצורך, ולא הציל את המנהל ממוות. כלומר כמו הכינוי "מנהל בית-הספר", גם הכינוי "רופא דגול" מבליט את הפער שבין מעמדו הרם בעיני הבריות לבין חוסר התועלת שהמחברת מוצאת בו.

אחיה הקטנים של בת השש מכונים "התאומים", ושמותיהם לא מוזכרים. נראה שכל תאום הוא שכפול של אחיו, ושכל אחד מהם הוא גם שכפול של הסדר החברתי ה"תקין". התנהגותם הדוגמטית מתוארת מנקודת מבטה של המספרת כחסרת אנושיות.

57 "מבע משולב" הוא מונח שטבע מנחם פרי. Menakhem Perry, "The Flexible Voice: Combined Discourse in Biblical Narrative", a paper presented at the conference *Biblical Narrative and Modern Poetics*, The Hebrew University, December 1981

היחסים בין מיכל לילדיה היו משונים ומסובכים. התאומים עזבו שניהם את הקיבוץ. האחד עבר לקיבוץ אחר, והשני היגר לאמריקה. שניהם, כשבאו לבקר את אמם, היו יושבים וקוראים עיתון בוקר או עיתון ערב, ואחרי שעה או שעתיים נפרדו ונסעו הביתה. (עמ' 12)

בולט עוד יותר תיאור היחס של אחד התאומים למיכל כשמצבה התדרדר:

היא אמרה לבנה, "מוטב שתמית אותי. אני חייתי מספיק". אבל הבן מן התאומים לא חשב על כך ברצינות. הוא חשב שיש לה סידור משביע רצון, וגם לקח אותה לשיננית לניקוי שיניים כל חצי שנה. היא היתה מתחזקת היטב כמו גוף של מכונת עתיקה מקולקלת, והיא כמעט לא דיברה. בנה מן התאומים אמר שאמא נהייתה סנילית אבל אני חשבתי שהיא בדיכאון. (עמ' 11)

בחירתה של המספרת לכנות את אחיה בכינוי "הבן מן התאומים" חסרת הנמקה ריאליסטית, משום שאין למיכל בן שאינו "מן התאומים". כינוי זה אינו מאפשר להבדיל בינו לבין הבן השני, ובכך היא מבטלת את אישיותו של כל אחד מהם – וגם את בגרותו, משום שהיא מציגה אותו כחצי צמד, יחס שעל פי רוב מופנה כלפי ילדים. חוסר הרגישות של "הבן מן התאומים" אל אמו והמכניות שבה הוא מטפל בה, בטיפוח צורתה החיצונית בלבד, מוצגים בביקורתיות, והאופן שבו הוא מתמצת את קיומה במונח אחד רדוד: "סנילית" מנוגד לאופן שבו הבת רואה את מורכבותה האנושית. כשם שהבן מקטלג את אימו באופן מכני הבת מקטלגת אותו, ומיעוט המילים שהיא מקדישה לו בסיפור, כנקמה על יחסו לאימם, דומה למיעוט המילים של מיכל בתגובה על תחזוקתה המכנית. אם כן, שני הבנים הם כפילים. אין ביניהם הבדל של ממש, ובשל כך שניהם שונים מאוד מהבת, מהאם ומהאב, הבולטים בייחודיותם. הקונפורמיות של התאומים מנוגדת לחריגותם של האב, האם והבת. מבין כל הדמויות המכוננות בכינוי, בת השש היא היחידה הזוכה ליחס אמפתי. הכינוי שלה מבטא את נקודת מבטה הכואבת על עצמה, ואילו כינוי של הדמויות האחרות מבטא את הביקורת שלה עליהן.

הדמויות האחרות המוצגות באופן אנושי הן מיכל, לוי, סבא דוד, סבתא שושנה-ציפורה, ובמידת מה גם שפרה, שטיפלה בסב דוד במסירות. בת השש, המיוצגת באופן אנושי ומעורר הזדהות, מקושרת לדמויות האנושיות במשפחה, ובאופן זה קושרת המחברת-המספרת-הבת את דמותה לשושלת המשפחתית, ומפרידה בינה לבין הדמויות שהיא מסלקת מהקרבה המשפחתית (מנהל בית הספר ואחיה התאומים), או הדמויות שהיא מנגידה לה ולמשפחתה (חברי הקיבוץ).

למרות שותפות הגורל בין הבת לאם, הקשר שלהן רצוף כעסים ונטויות. שוב ושוב חוזרת המספרת ומתארת את ההזנחה וההתנכרות ההדדית ששררה בין השתיים בתקופות שונות בחיים; בכל פעם שאחת נזקקה לאחרת האחרת התנערה ממנה. אף ששתיהן נודו מהחברה, שתיהן גם התנכרו זו לזו. אבל לאחר מותה של מיכל המספרת מאמצת אותה לליבה בכתיבתה. הסיפור הוא מעין כיתוב על מצבה. הוא מנציח את חייה ודמותה של

מיכל, וצורך אותה בצורך החיים: ”אינני יודעת מה כתוב על מצבתה של מיכל, ואני מקווה שלפחות כתוב עליה בצורה ברורה: תהי נשמתה צרורה בצורך החיים” (עמ’ 17). ביצירתה של רביקוביץ הביטוי ”צרור החיים” נושא משמעות מורכבת, החורגת מהמשמעות השגורה. הביטוי ”תהא נשמתו צרורה בצורך החיים”, הנאמר על מתים ומופיע בראשי תיבות על מצבות (”תנצב”ה”), מאחל למתים חיי נצח נטולי דאגות. ואף שחז”ל ורמב”ם פירשו את הביטוי ”צרור החיים” כחיי נצח בעולם הבא, הביטוי המופיע במקרא במקור כלל אינו עוסק בעולם הבא, כי אם בחיי העולם הזה.⁵⁸ כשדוד תכנן לתקוף את נבל ניגשה אליו אשת נבל אביגיל, התחננה שיימנע מן התקיפה ואיחלה לו להינצל מהקרב הצפוי: ”וַיָּקָם אָדָם לְרִדְפָּהּ, וּלְבָקֵשׁ אֶת־נַפְשָׁהּ; וַהֲיִתָּה נַפֶּשׁ אֲדֹנִי צְרוּרָה בְּצֻרֹת הַחַיִּים, אֵת יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, וְאֵת נַפֶּשׁ אִיבֶיךָ יִקְלַעְנָהּ, בְּתוֹךְ כָּף הַקֶּלַע” (שמואל א כה 29). אם כן, הביטוי המקראי מאחל לחי אריכות ימים **עלי האדמה**, ואילו פרשני המקרא ראו בו איחולים **למת בעולם הבא**.

בשירה של רביקוביץ ”עמוד התיכון” הביטוי ”צרור החיים” מתאר את מקום הימצאותה של נשמת האב לאחר מותו: ”וְכָל הַנֶּשְׁמָה אֵינָנָה כְּלָה / אֶף נִשְׁמַת אָבִי בְּעֵמֹד הַתִּיכּוֹן / [...] הוֹדוּ לָהּ בְּצֻרֹת הַחַיִּים / הוֹדוּ לָהּ בְּעֵמֹד הַתִּיכּוֹן”.⁵⁹ נשמת האב אינה כלה, אלא ממשיכה להתקיים בעמוד התיכון ובצורך החיים, המקבילים בשיר. בביטוי ”צרור החיים” בשיר הזה מגולמת משמעות שלישית, המשלבת את שתי המשמעויות הקודמות: רביקוביץ מייחסת **למת** אריכות ימים **בעולם הזה**, ובכך ממזגת את עולם המתים עם עולם החיים, כאילו קראה את הביטוי באופן מילולי – תהא נשמתו (של המת) צרורה בצורך (האנשים) החיים. היא קושרת את נשמתו של האב המת לא בחיי נצח, כי אם בחייה-שלה כאן ועכשיו. הביטוי ”עמוד התיכון” עוסק במקום: ”העמוד התיכון למזרח-שמש / העמוד התיכון למבוא-שמש”, במלוא מובן המילה, כלומר במקום על האדמה ובאל. ”עמוד התיכון” עוסק גם בעמודי ספר השירה עצמו: הבת מנציחה את אביה בצורך החיים בפניה אל האל, באמצעות הכתיבה בעמודי הספר.

תהליך דומה קורה ב”קיצור תולדות מיכל” בהקשר מותה של האם. הביטוי ”צרור החיים” בסיפור מתייחס אל **האם המתה**, ומהדהד את השיר ”עמוד התיכון” ואת הביטוי ”צָרוֹר הַחַיִּים”, שיוחס שם אל **האב המת**. כך ”צרור החיים” שבסיפור קושר את האם לא רק בצורך החיים של הבת, אלא גם בצורך החיים של האב. באמצעות החזרה על הביטוי, פעם לתיאור נשמתו של האב בשיר ופעם לתיאור נשמתה של האם בסיפור, קושרת רביקוביץ את אימה, את אביה ואותה-עצמה בצורך אחד של חיים ומתים. בסיפור, כמו בשיר, צרירת ההורה המת/ה בצורך החיים נעשית בכתיבה, הפעם דרך הדהוד בין סיפור לבין שיר של רביקוביץ-עצמה.

58 יורם שורק, ”דברים שזורמים יודעים: מה מקור הביטוי תנצב”ה?” (21/4/2006) nana10.
59 דליה רביקוביץ, ”עמוד התיכון”, גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ’ 13.

בספרה בשבי האבל כותבת חנה נוח על דמויות בספרות העברית שבחרו לשהות עם המת ולא להתגבר על האבל בדרך הנורמטיבית והבריא. היא מנתחת יצירות של מחברים שונים, ובהן יצירותיה של דליה רביקוביץ: מחזור השירים "עמוד התיכון" מתוך אהבת תפוח זהב והסיפור "עשרים וחמש שנה", ומראה כיצד רביקוביץ מייצגת את אביה המת כנוכח, כמי שעשוי לחזור.⁶⁰ ואכן, בראיונות ובסיפור "עשרים וחמש שנה" רביקוביץ סיפרה שבמשך שנים הסתירה ממנה משפחתה את מותו של אביה, ואף שלחה לה מתנה בשמו ליום ההולדת, והיא ציפתה לבואו.⁶¹

לטענתי, כתיבתה של רביקוביץ קשורה בקשר הדוק לא רק למות אביה, אלא גם ליחסיה עם אימה. בסיפור "קיצור תולדות מיכל" מות האב כרוך ביחסיה של המספרת עם אימה. במידה רבה, משולש היחסים מגדיר את זהותה של הכותבת, ומלכד את שלוש הדמויות בשותפות גורל ובנקודת מבט משותפת על החיים ועל הדמויות האחרות. את פעולותיהם של ההורים בחייהם משלימה רביקוביץ בכתיבה, ובכך היא ממשיכה ורוקמת את הקשר בין שלושתם שנקטע בחיים. המספרת מתמזגת ברוחם ובתודעתם, והכתיבה האוטוביוגרפית משמשת אותה כמעין תקשור עם המתים, גשר בין העולמות – כפי שהגדיר דה מאן.

האם נעדרת מרוב יצירתה של רביקוביץ. מיכל בן-נפתלי וחמוטל צמיר דנו כל אחת בדמות אימה של הדוברת – בשיר "הבגד" ובשיר "פרנסה", בהתאמה – כנוכחות מחנכת, מאיימת ובה-בעת נעדרת.⁶² בשני השירים האלה האם נרמזת דרך האיום ודרך חוקי החיים שהבת אינה מצליחה להגשים, חוקים המכוננים זהות עצמאית (באמצעות זהירות ופרנסה) והבת הדוברת עונה עליהם בהתרסה של מי שנכשלת, בביקורת כלפיהם וכלפי כישלונה.

אולם ב"קיצור תולדות מיכל" נוכחותה של האם שונה לחלוטין: זוהי אם חלשה ומזניחה המבקשת קרבה מאוחרת מהבת הבוגרת, אך כשם שהתרחקה מבתה בילדותה היא נענית כעת בריחוק בתה ממנה; זוהי אם מעוררת חמלה, שניסתה בכל כוחה ותשומת ליבה להזהיר לשמור על עצמאותה ועל פרנסתה – ובכל זאת התרסקה. הבת מפגימה את נפילת האם ומתארת את קריסתה-שלה בעקבותיה.

בפסקה הפותחת, כזכור, בכייה של מיכל הוא המעורר בהלה אצל הבת ומקבע את הזהות של "בת השש". לאחר הבכי מגיעה גם ההזנחה של בת השש בחדר האם בקיבוץ ושליחתה למשפחות אומנות. סוף הסיפור במותה של מיכל ובתהיות הסופרת על ערכה-שלה. לפיכך, לא רק מותו של האב קיבע את העמדה הילדותית של הדוברת ביצירתה של רביקוביץ, אלא במידה רבה, גם חולשתה של האם, שניסתה לשמור על חייה ועל עקרונותיה במחיר בריאותם הנפשית של ילדיה. דמות האם בסיפור מעוררת חמלה והזדהות, ומופנמת בזהותה של הבת באופן מלנכולי.

60 חנה נוח, בשבי האבל: בראי הספרות העברית החדשה, חמ"ד: הקיבוץ המאוחד, 1993.

61 רביקוביץ, הערה 21 לעיל.

62 בן-נפתלי, הערה 16 לעיל; צמיר, הערה 16 לעיל.

שירה של רביקוביץ “סתיו יוצא דופן” בספר אמא עם ילד מסתיים במשאלת מוות של הדוברת, שהיא מאחלת ספק-לעצמה-ספק-לאימה החלשה.

אמי ישנה שנת ישרים כָּכָר שְׁלֹשָׁה יָמִים.
אֶמְרָתִי לְעֵדוֹ: סִבְתָּא יִשְׁנָה בְּשֶׁקֶט וּבְשִׁלְוָה.
וְעֵדוֹ אָמַר: אוֹלֵי זֹאת שְׁנַת עוֹלָמִים?
חֵס וְחִלְיָה, אֶמְרָתִי,
לֹא שְׁנַת עוֹלָמִים.
רַק שֶׁקֶט וְשִׁלְוָה.
עַם זֹאת, מִבְּלִי לְזֹרֵעַ חֲרָדָה,
אֲנִי לְעֶצְמִי אוֹמְרָת,
שֶׁשְׁנַת עוֹלָמִים הִיא הַטּוֹכָה מִכָּלָן.⁶³

ב”קיצור תולדות מיכל” רביקוביץ כותבת על שני הוריה גם יחד, אם כי על מותו של כל אחד מהם באופן שונה. כתיבתה על הוריה המתים ממזגת בין עולם החיים לעולם המתים, ויוצרת רצף של השתקפויות בינה לבינם. דה מאן, בצטטו את ויליאם וורדסוורת’, כותב שהאוטוביוגרפיה היא “חציצה אפלולית [ה]מאחדת בהרמוניה את שני העולמות של החיים והמתים”⁶⁴, דהיינו, הכתיבה האוטוביוגרפית היא חציצה כשם שהיא איחוי בין עולם המתים והחיים, כפי שהראיתי בסיפור של רביקוביץ.

מיזוג מלנכולי

על פי זיגמונד פרויד, תהליך אבל שלא הושלם באופן מלא ותקין מוביל למלנכוליה: מצב שבו אדם מסרב להיפרד מאדם אחר שמת, נטש אותו או זנחו, ועל כן הוא מפנים את האדם הנעדר כאובייקט; הוא מזדהה עימו וגם כועס עליו. הכעס על האובייקט האבוד מומר בדיכוי עצמי ובדחף מוות.⁶⁵

ז’וליה קריסטבה מפתחת את הנושא ומצביעה על כך שמלנכוליה אינה מצב יוצא דופן, אלא חלק מהותי בהתפתחות האדם, שכן תהליך פיתוח הזהות האוטונומית כרוך בפְּרָדָה מן האדם:

הן בעבור הגבר והן בעבור האישה, איבוד האם הוא כורח ביולוגי ונפשי, השלב הראשון בתהליך האוטונומיזציה. רצח האם הוא כורח חיוני עבורנו, תנאי sine qua non

63 דליה רביקוביץ, “סתיו יוצא דופן”, גדעון טיקוצקי ועוזי שביט (עורכים), כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ’ 218.

64 וורדסוורת’, מצוטט אצל דה מאן, הערה 2 לעיל, עמ’ 250. הסוגריים המרובעים במקור.

65 זיגמונד פרויד, “אבל ומלנכוליה”, אבל ומלנכוליה | פעולות כפייתיות וטקסטים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ’ 7–28.

[הכרחי] לאינדיבידואציה שלנו, בתנאי שהוא מתרחש באופן אופטימלי ויכול לעבור ארוטיזציה.⁶⁶

האובייקט האבוד, האם, ימצא שוב במושאי התשוקה או בפעילויות תרבותיות כגון קשרים חברתיים ויצירה אסתטית ואינטלקטואלית.

את דחף הרצח שחש האדם כלפי אימו הוא מפנה כלפי עצמו בצורת דיכאון או מלנכוליה, אבל כדי להימנע משבירה עצמית הוא מחזיר את השנאה אל האם, והופך אותה למושא סלידה. על כן נשים נתפסות כבזויות בתרבות, כפי שכתבה קריסטבה בספרה כוחות האימה.⁶⁷ שנאת האם מגינה על הפרט מפני שבר פנימי, ומשכיחה ממנו את דחף הרצח המתעורר בו.

כשאישה מבקשת לייצג את האם כדמות מוות היא ניצבת בפני קושי, שכן האם מעוררת בה הזדהות ודמיון, כפי שמתארת קריסטבה:

למעשה, כיצד ייתכן שתהיה היא אותה ארינה צמאת דם, שכן אני זו היא (מבחינה מינית ונרקסיסטית) והיא זו אני? עקב כך, השנאה שאני רוחשת לה אינה מופנית כלפי חוץ אלא ננעלת בתוכי. אין שנאה, רק הלך רוח גועש שנכבש והורג אותי בסתר, על אש קטנה, על ידי מרידות מתמדת, על ידי התקפי עצב [...] תקווה קודרת למצוא בשנית [את] שלמותי הדמיונית, המועצמת על ידי מותי שמשלים אותי.⁶⁸

נשים, טוענת קריסטבה, נותרות עם השנאה העצמית המלנכולית ואינן ממירות אותה בשנאת האם, משום שהן עצמן שיקוף של אימן.

הסיפור "קיצור תולדות מיכל" שייך במידת מה למודוס "הסובייקט המתמזג", שהוגדר לראשונה במחקרי.⁶⁹ מודוס זה הוא חלופה תרבותית וספרותית לתהליך ההיפרדות מהאם לפיתוח זהות אינדיבידואלית. בשונה מהתהליך הנורמטיבי, שפרויד מתאר וקריסטבה מבקרת, מודוס הסובייקט המתמזג אומנם מבחין ביחס המרחיק של החברה כלפי אימהות, אך אינו מאמץ אותו כאמצעי לפיתוח אינדיבידואציה של הבת. נהפוך הוא: הבת, מחברת הכתבים האלה, אינה כותבת מתוך חתירה לאינדיבידואציה, אלא מתוך התמזגות מלנכולית עם קולה וזהותה של האם.

מחברות ה"סובייקט המתמזג" כותבות על האם המתה ומסרבות להיפרד ממנה. המלנכוליה ביצירותיהן היא דרך חיים שהיצירה צומחת מתוכה. הן אינן מרחיקות את הבזוי, אותו אזור נשי שהחברה דוחה מעליה בשאט נפש. בניגוד לתהליך ההתבגרות

66 ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 28.

67 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נעם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005.

68 קריסטבה, הערה 66 לעיל, עמ' 29.

69 בן צבי מורד, הערה 10 לעיל.

ה"תקין", של פְּרָדָה מהאם והפניית הגב אליה, הן רואות את הסיור של אימן – את הדיכוי החברתי ואת הדיכוי העצמי – והן מקבלות אותו ומפנימות אותו כמוקד שייכות.⁷⁰ ב"קיצור תולדות מיכל", כמו בשאר יצירות מודוס הסובייקט המתמזג, המלנכוליה מועצמת משום שהאם מלכתחילה מתאפיינת בריחוק ובהזנחת הבת, ומתפקדת כאובייקט אבוד כבר במהלך חייה. הפנמת דמות האם היא באופן פרדוקסלי מיזוג עם אם מרוחקת. את המרחק והפְּרָדָה ממירה הכתיבה ביחסים הפוכים: בהכלה של האם. בליעת האם והפנמת הכעס עליה מובילות לפירוק האני, ואת מופעי הפירוק העצמי אפשר לראות בבירור בסיפור "קיצור תולדות מיכל", שבו המלנכוליה הופכת ליופי פואטי, משום שדחף המוות והרצח המלנכולי מומר בפירוק נורמות ספרותיות ובפריצת גבולות הז'אנר.

"קיצור תולדות מיכל" עוסק בחסר, באובדן ובמוות. הכתיבה המשלבת יחדיו את הביוגרפיה של האם ואת האוטוביוגרפיה של הבת וממזגת את נקודות המבט שלהן היא כתיבה המכילה את המוות ומסרבת להפרדה המקובלת בין עולם המתים לחיים, והיא מצויה על קו הגבול הממזג בין העולמות. כתיבתה של רביקוביץ חוצה את התהום שבינה לבין הדורות הקודמים, בין החיים לבין המתים, ומכנסת את המשפחה תחת כנפי המלנכוליה. זוהי כתיבה המערבת סוגות שונות וזהויות שונות, ונמנעת מסלילת מסלול חיים לינארי. זוהי אוטו/ביוגרפיה הנמנעת מפריסת סיפור חיים, אוטו/ביוגרפיה המתמקדת בהיעדר החיים. זהו סיפור אוטו/ביוגרפי המציע את היעדר הנרטיביות והיעדר תיאורי הדמויות כאפשרות ספרותית שרירה וקיימת.

סיכום: פואטיקה אוטו/ביוגרפית

"קיצור תולדות מיכל" מציב שלל השתקפויות של המחברת בפנים שונות ובדמויות אחרות, נפרדות כביכול. בהשאלה ממילותיו של פול דה מאן על כתיבה אוטוביוגרפית,⁷¹ הראיתי שב"קיצור תולדות מיכל" החיים מפורקים ומתמזגים במוות, האני הפואטי של רביקוביץ מפוצל לגורמים ומפורר את הייצוג לרסיסים של ידע עצמי אספקלרי, ההופך את "בת השש" למצבה חיה של הוריה המתים. "קיצור תולדות מיכל" הוא ייצוג אוטו/ביוגרפי תזזיתי ומשתנה, הבורא את עצמו שוב ושוב, ויוצר מערכת של הזהודים בין שיריה וסיפוריה של רביקוביץ. מצד אחד הוא מנציח את חיי המתים, ומצד אחר הוא חי מאוד ופועם, מסרב להילכד במסגרת ברורה. כמו הדמויות המתות־חיות, גם היצירה עצמה חומקת מהגדרה של מוות ושל חיים.

"קיצור תולדות מיכל" יוצר רצף של משחקי תהודה בין זהויות: זהויותיה השונות של רביקוביץ בסיפור, מופעיה של רביקוביץ בסיפור זה ומופעיה ביצירות אחרות שכתבה,

70 לפי פרויד, תהליך ההתבגרות של הבת כולל כעס כלפי האם, על ש"הורשה" לבת את הסיור. כלומר תהליך ההתבגרות של הבת ושל הבן מבוסס על גילוי ה"סירוס" של האם. זיגמונד פרויד, "על המיניות הנשית", מגרמנית: אדם טננבאום, מיניות ואהבה, מגרמנית: אדם טננבאום ודוד זינגר, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 200–213.

71 דה מאן, הערה 2 לעיל.

וזהותה וזהות כל אחד מהוריה. משחקי הפינג-פונג הללו מערערים את בניית הדיוקן ואת האחדות של הדמות האוטוביוגרפית – המחייבת, כביכול, אחדות בין הדמות, המספרת והמחברת – ועם זאת, הם יוצרים מעין כדור מראות המשקף באופן מלא, רב-פנים ומתנועע את דיוקנה של המחברת ואת סיפור חייה. דיוקנאות האם והבת מסורטטים מתוך מודעות לחוקי הז'אנר, המציבים סובייקט ממורכז ויחיד, אבל במשחקו הארס-פואטי עם החוקים הללו, הסיפור חושף אמת אנושית מורכבת יותר מזו הניתנת לתפיסה באמצעות סובייקט יחיד ונרטיב ליניארי.

כמו הסובייקט, גם הזמן בסיפור מפורק ומורכב מחדש משברי מראות; רצף הזמן נשבר ונשנה. האירועים מהדהדים זה את זה וטווים רשת אינטרטקסטואלית ליצירות אחרות. הזמן עובר בין המוות לחיים, ובמעשה בריאה והמתה, החוזר על עצמו במשחק של דיבור ושתיקה, ממוסס את ההפרדה ואת ההנגדה ביניהם. באופן דומה מאוד לתאוריה האוטוביוגרפית של דה מאן, השבירה, חוסר האחדות והמשחק האין-סופי של השתקפויות המראה הם המייצרים את האני הפואטי בכתיבתה של דליה רביקוביץ, והם ההופכים אותו לאוטוביוגרפי במובן האבסטרקטי והעמוק של הכתיבה. דה מאן עוסק בכפילות האין-סופית של שאלת ייצוג המחבר וחיייו בכתיבה האוטוביוגרפית:

לשון ההיסטים (היא הלשון האספקלרית של האוטוביוגרפיה) היא אכן כגוף, שהוא כבגדיו, המסווה של הנפש כפי שהבגד הוא המסווה המגונן של הגוף. כיצד יכול, אם כן, מסווה לא מזיק זה להפוך פתאום לאלים ולקטלני ככותונת המורעלת של יאסון או של נסוס?⁷²

אם כן, על פי דה מאן, הכתיבה היא הבגד המסתיר את דיוקן המספרת באמצעות דימוי או השתקפות;⁷³ היא מסתירה את דיוקן המחברת באותה המידה שהיא חושפת אותו, ומעבר לכך, היא מבעירה את הנפש עד שפני המחברת מושחתים, אם כדיוקן מפורק על הדף ואם כנפש בוערת במציאות – וככל הנראה בשילוב בין שני המצבים הללו. הבגד הבוער בשירה של רביקוביץ "הבגד" הוא אותו הבגד הבוער בכתיבה האוטוביוגרפית שלה, וזוהי אותה הכותונת המורעלת שלטענת דה מאן מהותית באוטוביוגרפיה.

היציאה מהבית לאחר מות האב, אותו אירוע מכונן בסיפור "קיצור תולדות מיכל" ובשיר "הבגד", מייצגת לא רק אירוע טראומטי, אלא גם את מעשה הכתיבה. היציאה בטרם עת לרחוב וההיחשפות הבוערת לעיני כול דומה במובנים רבים לכתיבה ולפרסום. במובן זה, התפרקות בית המשפחה והכתיבה הן שני עניינים שאינם ניתנים להפרדה, המזינים זה את זה בכל זמן.

72 שם, עמ' 251–252.

73 חוקר הז'אנר ג'יימס אולני מגדיר את הסובייקט האוטוביוגרפי כ"מטפורה של האני". James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, pp. 3–27.

הדהוד הזעקה "זאת אני הבוערת" שבמקור השיר "הבגד" חוזר בעקיפין ב"קיצור תולדות מיכל", משום שהבגד או הכתיבה האוטוביוגרפית מחזירים את כתמי האור של דמות המספרת-המחברת כמו קרני שמש המתלקחות על שברי מראה, ועל כן הכתיבה קשה לה. האש שבערה בשיר "הבגד" מומרת בקובץ הסיפורים באה והלכה בהתכלות כואבת אחרת, בדיבור קטוע היוצר התפצלות רבת-פנים של הסובייקט ומסתיים בהתפוגגות כ"צל או עונה"⁷⁴. התפוגגות זו מענגת משום שהיא משחררת ממשא החיים ומהבדידות, ומגשימה את ההתמזגות המיוחלת עם האב המת ואת שנת העולמים הטובה מכולן של האם, שלה הדוברת עצמה, ככל הנראה, מייחלת.

פיצול האני הפואטי בסיפור "קיצור תולדות מיכל" לגורמים ולכינויים שונים אינו פוגם בעדות האוטוביוגרפית, אלא להפך: הוא מוסר אותה הן בתיאור האירועים והן בכינון שפה ייחודית, שהיא עצמה עדות לפירוק הזהות האנושית בעקבות הטראומה ולהתמזגות בזהות אחרת. דנה אמיר כותבת שהמודוס המטפורי – המפריד בין הקורבן שחוה את האירועים לבין העד הכותב ומספר עליהם גם כשמדובר בטקסט אוטוביוגרפי – המודוס הזה עצמו הוא עדות לשוניית על החוויה שאי אפשר לתאר במילים.

המודוס המטפורי קורס לתוך השפה אך גם מכונן שפה; אליו אגמבן מתכוון כשהוא מדבר על היכולת להצליב את הבלתי ניתן לאמירה עם הנאמר [...]. זהו המודוס היחיד המצליח להשאיר בתוך השפה את "רעשי הרקע" הבלתי ניתנים למסירה עם "דובר שנשאר בצד הזה של השפה" [...]. עצם התנועה שמאפשר המודוס המטפורי בין מצבי צבירה שונים (עמדת הקורבן לעומת עמדת העד, מבט פנימה לעומת מבט-על, אחיזה ברוֹמְנִית בביתי ובאלביתי) היא היוצרת את ההצלבה ההכרחית בין צד השפה המתה וצד השפה החיה [...]. אפשר אפוא לראות במודוס המטפורי את הזירה שבה כוחו המכונן של סיפור החיים נאבק בכוחה המפרק של הטראומה – ויכול לה.⁷⁵

הסיפור "קיצור תולדות מיכל" אומנם מבטא משאלת מוות גלויה, אך שפת הכתיבה מכוננת חיים בחוויית המוות והטראומה המתועדת בו. הסיפור קוצר את החיים וקוצב אותם, את קו החיים ואת הדיוקן החי, אבל בה-בעת הוא שוזר אותם לכדי פסיפס חי ופועם, המסרב להתקבע בנקודת זמן אחת או בפורטרט קפוא. במובנים רבים, מן הסיבה הזאת, זהו סיפור אוטוביוגרפי חי ותזזיתי, המוסר עדות אוטוביוגרפית על המוות פִּתְד שממנו נפרסת יריעת החיים בתנודות אמורפיות, אין-סופיות, המתפוררות בשוליהן אל הקרעים שחוץ המוות בחיים עצמם.

הסיפור "קיצור תולדות מיכל" הוא מקרה מייצג של כתיבה "אוטו/ביוגרפית", כלומר כתיבה המשלבת ביוגרפיה ואוטוביוגרפיה, שבה המספרת נעה באופן אקטיבי בין מצבי התמזגות לבין זהות עצמאית. התנועות מתרחשות בו באמצעות כמה טכניקות – סובייקט מתמזג, כתיבה מתהפכת והמסה מודעת ואירונית של עקרונות הכתיבה

74 רביקוביץ, הערה 23 לעיל, עמ' 20.

75 אמיר, הערה 28 לעיל, עמ' 23.

הז'אנרית הליניארית – ומערבלות בין עולם החיים לעולם המתים וצוררות אותם בצרור חיים אחד. בהרחבתי לעיל על האופן שבו אבני היסוד האוטוביוגרפיות הבונות את הסיפור הזה, מרכיבות גם שירה של רביקוביץ הראיתי לא רק שהסיפורים חשובים להבנת מכלול יצירתה של רביקוביץ והמוטיבים שבו, כגון האבק וציון גיל שש, אלא גם שהכתיבה האוטוביוגרפית היא מערכת אינטרטקסטואלית הקושרת בין יצירותיה ובונה את האוטוביוגרפיה הספרותית הייחודית לה.

גבעתיים

