

חיפושית הנפש

נרקיסוס - סדרה לפסיכואנליזה, פילוסופיה וחקר התרבות

עורך הסדרה

ד"ר ענר גוברין

חברי הוועדה

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' אורי הדר

פרופ' גולן שחר

פרופ' דנה אמיר

ד"ר שלומית ידלין גדות

ד"ר ענר גוברין

ספר זה יצא לאור בתמיכת הקרן הקונטיננטלית של התוכנית לפרשנות
ותרבות, אוניברסיטת בר־אילן

חיפושית הנפש
היבטים בין־תחומיים בפסיכואנליזה

עורכת: דורית למברגר

רסלינג

The Soul Beetle

Interdisciplinary Perspectives in Psychoanalysis

Editor: Dorit Lemberger

Narcissus - Psychoanalysis, Philosophy and Culture Series

Academic Board: Dr. Aner Govrin, Prof. Dana Amir, Prof. Ed Greenstein,
Prof. Uri Hadar, Prof. Golan Shahar, Dr. Shlomit Yadlin-Gadot

Language Editor: Ella Golan

Graphic Design: Studio Idit Anat

Cover Design: As We design

All Hebrew rights reserved by
© RESLING Publishing, 2020

Resling, Sderot Yehudit 35, Tel Aviv 6701637

www.resling.co.il

Printed in Israel, 2020

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,
אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עריכת לשון: אלה גולן

סדר דפוס: סטודיו עידיית ענת

עיצוב עטיפה: As We design

www.resling.co.il

רסלינג, שדרות יהודית 35, תל אביב 6701637

טל: 03-6956704

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון
© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

נדפס בישראל, 2020

**'ושם המקום נקרא עולם על דרך ההעלמות':
שירתה של דליה רביקוביץ כמתמירה את שפת הנפש
הדיכאונית משפה פרטית לחלק ממשחק השפה**

של הכלל¹

ליאור גרנות

פתיחה

החוויה הדיכאונית – מלבד העצב העמוק שהיא נושאת בתוכה – מאופיינת בתחושת ריקות, דלות ואובדן המשמעות: דברים שהיו משמחים או מעוררי עניין בעבר אינם מעוררי עניין עוד, והעולם נצבע בצבעים כהים וחד-גוניים. באבל ומלנכוליה פרויד מדבר על המלנכוליה כתגובת הנפש לאובדן אובייקט אהוב כאובייקט של אהבה.² המלנכוליה מזדהה עם האובייקט האבוד ומפנים אותו, באופן כזה שהוא פונה כנגד עצמו: חש רגשות של שנאה עצמית וחוסר ערך. באופן זה, אובדן האובייקט מומר לאובדן האני,³ כך

-
1. פרק זה מבוסס על עבודת הדוקטורט "כיצד מרפאת הביבליותרפיה? – איכויותיהן התרפויטיות הייחודיות של פרקטיקות ספרותיות-טיפוליות שונות בטיפול בביבליותרפיה – עיון פסיכואנליטי ספרותי", שנכתבה בתוכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בראילן בהנחייתה של ד"ר דורית למברגר.
 2. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה; פעולות כפייתיות וטקסים דתיים – מבחר כתבים ד, תרגום: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 19.
 3. שם, עמ' 26.

שהאני חווה תחושות דלות, ריק והיעדר נוכחות עצמית חיה. ז'וליה קריסטבה (Kristeva) התייחסה להיעדר המשמעות שבמלנכוליה דרך הפריזמה של השפה: היא מגדירה את המלנכוליה כ"סבל תהומי שלא מצליח למצוא לעצמו מסמן, ובשל אובדן המובן - מאבד את החיים"⁴. הסבל התהומי אינו מצליח למצוא לעצמו מסמן, כלומר הקושי איננו רק במציאת מסמן לרגש הדיכאוני-תהומי בשפה אלא עוד קודם לכן: במציאת מסמן פנימי, בהגדרה ובתחימה של הרגש עבור הסובל עצמו. עבור הסובייקט הדיכאוני, אומרת קריסטבה, המסמנים הינם נטולי משמעות משום שאין הם קשורים לעקבות הסמיוטיים - מנגנונים פרה-ורבליים המקושרים עם מקצבים וטונים בשפה - שבנפשו,⁵ כלומר, המסמנים החיצוניים של השפה נחווים כחסרי פשר עבור הדיכאוני משום שאינם מדברים את חוויית הסבל התהומי הפנימית. כדי להצליח לדבר הוא מפעיל בשפתו את הדיבור המדוכא, המקוטע, השוקע לתוך עצמו, אלא שדיבור זה אינו מובן עבור הזולת - אינו מתקשר באמצעות השפה הכללית - ומבטא, במילותיה של קריסטבה, את "התמוטטות המובן אל מה שאין לכנותו בשם"⁶. אם כך, על מנת לאפשר לאדם הסובל מדיכאון לבטא את תחושותיו בשפה שתדייק בתיאור עולם הפנים שלו וגם תצליח להיות מובנת בעולם - יש ליצור שרשרת מסמנים חדשה, כזאת

4. ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה, תרגום: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 156.

5. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, p. 25. ראו גם ליאת פרידמן, "כווחות האימה - ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מוכנה באופן פשוט כמו השפה", בתוך: ניצה ינאי, תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נווה, תמי עמיאל-האור (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית - מבוא ללימודי מגדר, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 307.

6. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, p. 41.

שיש בה קרבה גדולה לפנים הנפש הדיכאוני על שקיעתו ובה-בעת הגמשת השפה ושימוש בה באופן יצירתי, כך שתתאפשר העברת התחושות הפנימיות אל החוץ באופן נגיש ומוכן. על שפה זו, אם כן, להושיט את ידה אל מה שנראה כחומת נפש קפואה שמאחוריה ובתוכה מבוצר הסובייקט הדיכאוני, להסתכן בנגיעה בקרח - בכואב, בבודד, בנטול הטעם והמשמעות - ולרדת למי התהום המרכיבים את הקרחון. לאחר שתצלול השפה לתוכם ותשוב חזרה יהיה באפשרותה לדבר את מי התהום באופן אחר, שיוכל לתמלל עבור המטופל הדיכאוני את יסודות הצער עצמו שנדמו עבורו כמחוץ לטווח מגע.

בדברים שלהלן אבקש להראות כיצד שפת השירה הייחודית של המשוררת דליה רביקוביץ - המאופיינת בביטוי חשוף, ישיר, אמיץ ומפוכח של עומק כאב - נאבקת כנגד שפת השתיקה הדיכאונית בכך שהיא מצליחה לדבר את החלקים הקפואים של הנפש ברגעי שקיעתה, וכך להפשירה מקיפאונה, להעניק קול והד לרגשות של כאב שנראה כי אין לשאתם, ולחצוב יש מן הנדמה כחלל אין-סופי של אין: ליצור שרשרת מסמנים חדשה בשפה שתאפשר לחוש את האין - "לדמיין את חוסר המובן או את המובן האמתי של הדבר"⁷ - ובכך לברוא אותו הן כניתן לדיבור והן כניתן לנשיאה.

מושגים מרכזיים שעליהם אתבסס הם מושגי ה"שפה הפרטית" ו"משחק שפה" של לודוויג ויטגנשטיין, המדמה את השפה למשחק כדור: גם משחק אגבי בכדור מצריך עמידה בכללים, אלא שהמצאת הכללים תיתכן תוך כדי משחק, וכך גם הכנסת שינויים בכללים.⁸ כזו היא גם השפה, המאפשרת מגוון משחקי לשון: ישנם סוגי משפטים לאין-ספור, וניתן להשתמש בהם באופן

7. קריסטבה, שמש שחורה, עמ' 87.

8. לודוויג ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, תרגום: עדנה אולמן-מרגלית, ירושלים: מאגנס, 2009, עמ' 73, סעיף 83.

מגוון. ויטגנשטיין הדגיש את השימוש בשפה: משחקי לשון חדשים נוצרים כל העת ומתהווים באופן דינמי תוך כדי פעילות ותנועה וכחלק מצורת חיים,⁹ כלומר כחלק מהקשר רחב יותר.¹⁰ באמצעות דמיון והבדל שופכים משחקי הלשון אור על השפה: בין משחקים שונים קיימים יחסי דמיון וקרבה, מה שוויטגנשטיין מכנה "דמיון משפחתי".¹¹ את ה"שפה הפרטית" הוא מגדיר כשפה שאינה מובנת לזולת ושמורה רק על הדברים שאותם הדובר לברו יכול לדעת, כלומר על תחושותיו הפרטיות והבלתי אמצעיות.¹²

על בסיס דברים אלה אבקש לטעון כי הפואטיקה של רביקוביץ יוצרת משחק שפה חדש המאפשר להמיר את שפת הנפש הדיכאונית משפה פרטית ובורדה, המצויה מחוץ למשחק השפה של העולם המקיף אותה, לשפה הנדברת במשחק השפה של הכלל. בכך מייצרת שירתה אפשרות ביטוי עבור שפת הנפש הדיכאונית, ויתרה מכך: מאפשרת את התקווה לזכות בהכנתה על ידי החוץ. בדיון

9. שם, עמ' 46, סעיף 23.

10. שם, עמ' 43, סעיף 19.

11. שם, עמ' 66, סעיפים 66-67.

12. שם, עמ' 123, סעיף 243. בהמשך דיונו בשפה פרטית חותר ויטגנשטיין תחת מאפיינים אלה, ובכך תוהה לגבי אפשרות קיומה של שפה פרטית. לדיון נרחב על אודות שאלת השפה הפרטית אצל ויטגנשטיין ראו גלעד ברעלי, אבות הפילוסופיה האנליטית, חלק ג, ויטגנשטיין: לשון, עולם, וחוץ, גרעין הוצאה עצמית, 2009, עמ' 259, 265; David Finkelstein, "Sensations, Animals, and Knowledge", in: *Expression and the Inner*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2003, p. 133; Saul A. Kripke, *Wittgenstein - On Rules And Private Language*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, p. 79; Stephen Mulhall, *Wittgenstein's Private Language*, New York: Oxford University Press, 2007, p. 112; Keld Stehr Nielsen, *The Evolution of the Private Language Argument*, Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2008, p. 175; Marie McGinn, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, London: Routledge, 1997, pp. 136-137

בשיריה של רביקוביץ אדגים טענה זו, ואשרטט את המאפיינים הפואטיים בשירתה המאפשרים את התמרת שפת הנפש הדיכאונית משפה פרטית לחלק ממשחק השפה של הכלל.

'בכל אלה הייתי לבד' – יצירת דיאלוג עם הסובייקט הדיכאוני באזורי הנפש הבודדים

אפתח בשיר "היסטוריה של הפרט", המבטא אולי את תמצית כאבו של הסובייקט הדיכאוני. השיר מוקדש ליצחק לבני, שהיה בעלה של רביקוביץ, ולאחר גירושיהם – חבר קרוב שלה עד יום מותה. השיר נפתח בפנייה אליו: "תשע מלים אמרתי לך/ אתה אמרת/ ככה וככה/ אתה אמרת: יש לך ילד/ יש לך זמן ויש לך שירה./ סורגי החלון נחרתו בעורי/ לא תאמין שעברתי את זה./ ממש לא הייתי חִיבָת/ לעמד בזה במובן אנושי./ בי' בטבת הוטל המצור/ בי"ז תמוז הִבְקָעָה העיר/ בט' באב נחרב הבית./ בכל אלה הייתי לבד".¹³ מבחינת תוכנו של השיר מבטאת רביקוביץ את החורבן הקולקטיבי של הבית הראשון ושל הבית השני שנחווה על ידי הסובייקט באופן האישי ביותר; העולם החיצוני חודר לסובייקט עד שהוא נחווה כחלק מעולמו הפרטי ביותר, כפי שמדגישה כותרת השיר: "היסטוריה של הפרט". אולי בשורות אלה אומרת רביקוביץ שלא זו בלבד שהסובייקט הכואב רואה את הסבל שסביבו – כפי שכתבה בשורות: "וראיתי אני את דמעת העשוקים/ הולכת ונמוגה על לְחֵיָם"¹⁴ – אלא שסבל קולקטיבי זה הופך להיות סבלו שלו והוא חווה אותו על בשרו, ומעבר לכך: "בכל אלה הייתי לבד", כלומר לא זו בלבד שהדוברת חווה את הכאב הקולקטיבי על בשרה באופן

13. דליה רביקוביץ, "היסטוריה של הפרט", מתוך "אמא עם ילד" (1992),

בתוך: כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 249.

14. רביקוביץ, "כל משבריך וגליך", מתוך "תהום קורא" (1976), בתוך: כל השירים, עמ' 139.

האישי ביותר, אלא שהקולקטיב כמו נעלם והיא נותרת לבדה: חורבן הבית הופך להיות חורבנה הפרטי והבודד.

אם כך, מן הבחינה התוכנית הדוברת מצביעה על כאב נטול נחמה ונעדר התרה - השיר מסתיים בהצהרתה על לבד, גם בתוך החורבן הקולקטיבי, שהופך להיות חורבנה האישי. מן הבחינה הצורנית, השיר נפתח בכתיבה בגוף שני - בפנייה אל נמען ובתיאור דיאלוג עימו: הדוברת אומרת לו תשע מילים (שאותן היא מעלימה מעיני הקוראים) והוא עונה לה במילים כלליות ("ככה וככה") שבתוכן הוא מצביע על היש בעולמה: ילד, זמן ושירה. אלא שהיש אינו מצליח לחדור לעולמה ולהיחוות על ידה ככה, שכן היא מרגישה לבד במובן העמוק ביותר. "לא תאמין שעברתי את זה", היא אומרת לו, כמו אומרת: אין ביכולתך להבין את עומק הכאב, אין זה כאב שייפתר באמצעות ילד, זמן ושירה. לאחר שורה זו נוטשת הדוברת את תיאור הדיאלוג ועוברת לדיבור מונולוגי המתאר את החורבן שעברה. היא חותמת את השיר בשורה: "בכל אלה הייתי לבד", ואינה חותמת את הדיאלוג שבראשית השיר, כמו מחזקת בכך את הלבד וממחישה אותו.

הלבד איננו לבד רגעי, ובכך בעצם אומרת לנו הדוברת משהו משמעותי על יחסיו של הסובייקט הכואב עם העולם: הוא חווה את כאבו של העולם משל היה כאבו הפרטי, אך העולם מצידו אינו מסוגל להבין את כאבו; בתחיתת תהום החורבן הוא נותר לבדו. הצבעה מפוכחת זו של רביקוביץ על עובדת הלבדיות והיעדר האפשרות להבנה מהחוץ היא נטולת רחמים עצמיים או רגשנות - הדברים נמסרים כהווייתם: "בכל אלה הייתי לבד" - כך זה היה, זוהי ההיסטוריה, אלה העובדות. אמירה ישירה ואמיצה זו מנוגדת לתוכן הקשה של הדברים המספרים על החורבן שחוותה הדוברת עצמה; היא מתבוננת לאחור באומץ, מסתכלת בכאב ומוסרת אותו כהווייתו אל החוץ, ובכך מתבטא החוזק שבה. בפרפרזה על דבריו של ויטגנשטיין - "שהרי כיצד אוכל בכלל

לרצות להידחק באמצעות השפה בין מבע הכאב לבין הכאב?¹⁵ – ניתן לומר כי שפתה של רביקוביץ אינה נדחקת בין הכאב לבין מבעו אלא היא מבע הכאב עצמו: בחדות שבה, בהיותה חפה מקישוטים ומאמירות מְמסכות, בהצהרה החדה והחותכת שבה: "בכל אלה הייתי לבר". שפה זו מעוררת אמינות דווקא בשל הדיווחיות שבה, דווקא משום שאינה מתלוננת ואינה רגשנית. באופן פרדוקסלי, דווקא באמצעות ההצבעה על הלבר הטמון במעמקי חוויית העולם של הסובייקט הכואב יכול הקורא או המטופל החש רגשות דומים לחוש פחות לבר בכאבו, מעצם כך שיש מי שמעניקה שם לחוויית הכאב העמוקה ומתארת אותה כמות שהיא ללא כחל ושרק.

אם כך, במונחיו של ויטגנשטיין ניתן לומר שהסובייקט הכואב נמצא מחוץ למשחק השפה של העולם המקיף אותו: הזולת שעומו מדברת הדוברת אומר לה מילים שנחוות עבורה כ"ככה וככה" – מילים שאינן מצליחות לחדור אליה משום שהן מדברות ב"שפה אחרת" שאיננה שפת מעמקי הכאב: האמירה "יש לך ילד/ יש לך זמן ויש לך שירה" מדברת במונחי "יש" המרכיבים את שפתם של מי שאינם חווים על בשרם את המצור, הבקעת העיר וחורבן הבית. במונחיו של מיכאל באלִינט (Balint) אפשר לטעון שהדוברת מצויה באזור השבר הבסיסי שבו המילים מן השפה המוסכמת אינן רלוונטיות,¹⁶ העולם נחוה כמאכזב וכלא מבין, וכך, בתגובה למניית רשימת ה"ישים" עונה הדוברת לנמען שלה: "סורגי החלון נחרתו בעורי/ לא תאמין שעברתי את זה", כמו אומרת – אני עוברת דברים שאינך יכול להאמין בקיומם ואינך מכיר אותם מעולמך, דברים שהם מחוץ למשחק השפה שלך ומחוץ למשחק החוויה שלך, דברים המשולים לחורבן הבית הפרטי.

15. ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, עמ' 123, סעיף 245.

16. מיכאל באלִינט, השבר הבסיסי, תרגום: חני גלעד, תל אביב: עם עובד, 2006, עמ' 51.

בשורות הבאות היא מציינת תאריכים משמעותיים בחורבן הבית הראשון והשני, ומוסיפה: "בכל אלה הייתי לבד". בכך מייצרת רביקוביץ משחק שפה חדש, לא כזה המדבר את רשימת ה"ישים" אלא כזה המדבר את החורבן ואת הלבד שבתוכו. משחק השפה החדש מדובר בין הדוברת לבין מי מהקוראים המזדהים עם תחושותיה. כך, עבור הסובייקט הכואב הפוגש את השיר נוצר משחק שפה המצוי באזור השבר ומבטא אותו בשפה ישירה וזוויתית ככאב, ובתוכו הוא יכול להרגיש מובן.

את חוויית ה"היסטוריה של הפרט" - חוויית חדירת חורבן העולם הסובב לעולמו של הסובייקט הדיכאוני עד כי אין הוא יכול להפריד בינה לבינו - מבטאת רביקוביץ במילים נטולות כסות וחדות כתער בשירה ה"בגד", הכתוב גם הוא באופן דיאלוגי, אך הפעם לא כפנייה לנמען אלא כדיווח על שיחה עם נמענת שזהותה אינה ידועה. אותה בת-שיח מזהירה את הדוברת לאורך כל השיר: "תפרו לך בגד מאַש"; "את צריכה להיות זהירה"; "את תלבשי אותו? [...] אל תלבשי אותו. / זה לא הרוח שורק, זה הרעל מפעפע"; "תפרו לך בגד בוער".¹⁷ לשאלה "האם את לא יודעת מה זה בגד בוער?" משיבה הדוברת במילים: "אני יודעת, אמרתי, אבל לא להיזהר", וכאשר בת-שיחה אומרת כי הבגד עולה באש עונה לה הדוברת בצעקה שאין עליה כלל בגד ושזאת היא שבוערת: "אבל הבגד, אמרה, הבגד בוער באש. / מה את אומרת, צעקתי, מה את אומרת? / אין עלי בגד בכלל, הרי זאת אני הבוערת". בשורות אלה היא מביעה, למעשה, את החוויה של היות חשופה בעולם, נטולת הגנה ונטולת מחיצה מגינה שבין פנים לחוץ. סיפור המסגרת שבתוכו נכתב הדיאלוג בין הדוברת לנמענת הוא סיפורה של מדיאה, אשר שולחת לאשתו החדשה של אהובה יסון בגד שבו טמון רעל כדי

17. רביקוביץ, "הבגד", מתוך "הספר השלישי" (1969), בתוך: כל השירים, עמ' 95.

להמיתה, ואחר כך רוצחת את ילדיה שלה, וכך נפתח השיר:

את יודעת, היא אמרה, תפרו לך בגד מאש, / את זוכרת איך נשרפה
 אשתו של יאזון בבגדיה? / זאת מדיאה, היא אמרה, הכל עשתה
 לה מדיאה. / את צריכה להיות זהירה, היא אמרה. / תפרו לך בגד
 מזהיר כמו רמץ, / בוער כמו גחלים. // את תלבשי אותו? היא
 אמרה, אל תלבשי אותו. / זה לא הרוח שורק, זה הרעל מפעפע. /
 אפילו אינך נסיכה, מה תעשי למדיאה? / את צריכה להבחין
 בקולות, היא אמרה, / זה לא הרוח שורק.

אם כן, הסיטואציה בשיר היא של נמענת המזהירה את הרוברת מפני
 הרעה העומדת לבוא עליה בדמותו של "בגד בוער" שתפרו לה; אם
 לא תלבש את הבגד - תינצל. תפירת הבגד קשורה - לפי סיפור
 המחזה מדיאה¹⁸ - בקנאתה ונקמנותה של מדיאה בשל אוברונה: היא
 איבדה את בעלה יסון לטובת נסיכה, ואובדן זה מעורר את קנאתה
 ונקמנותה עד כי היא גורמת במו ידיה לאובדן נוסף ונורא עבורה -
 אובדן ילדיה שלה.

אם כך, רביקוביץ מנכיחה כאן את הקשר בין האובדן לבעירה,
 אבל אומרת לנו שאין מדובר בבעירה שניתן למנוע אותה, המצויה
 בבגד הנושא בתוכו רעל, אלא זוהי בעירה של ה"אני" עצמו
 שטמונה בה; וכך היא עונה לנמענת שמזהירה אותה מפני הבגד
 הבווער: "את זוכרת, אמרתי לה, את הזמן שהייתי בת שש? / חפפו
 את ראשי בשמפו וככה יצאתי לרחוב. / ריח החפיפה נמשך אחרי
 כענן. / אחר כך הייתי חולה מן הרוח ומן הגשם. / עוד לא הבנתי
 לקרא אז טרגדיות יוניות, / אבל ריח הבשם נדף והייתי חולה מאד. /
 היום אני מבינה שזה בשם בלתי טבעי". בשורות אלה מצביעה
 רביקוביץ על הזמן שבו הוטמן בה גרעין הרעל שלה: זה היה
 כשהייתי בת שש, היא אומרת, עוד לפני שידעתי לקרוא טרגדיות
 יוניות, כמו אומרת לנמענת: את מחפשת במקום הלא נכון את זרע

18. אוריפידס, מדיאה, תרגום: אהרן שבתאי, ירושלים: שוקן, 1983.

הפורענות והכאב, אין הוא קשור לסיפור של מדיאה, אלא לזמן קדום הרבה יותר: הזמן שהייתי בת שש.

אי־אפשר שלא לקרוא את השורות האלה ללא התייחסות לביוגרפיה של רביקוביץ, שאביה לוי רביקוביץ נהרג בתאונת דרכים כאשר הייתה בת שש. לדליה הילדה נודע דבר מותו רק שנתיים לאחר מכן,¹⁹ ובראיונות שונים היא מדברת על מותו כחויה שערערה את חייה ועיצבה אותם.²⁰ אם כן, ה"בושם הבלתי טבעי" יכול להתפרש כמאורע בלתי טבעי, טראומטי ומטלטל, שטרף את הקלפים בחייה של הילדה ועיצב אותם עד כי היא עצמה חווה את עצמה כ"בוערת": אין היא יכולה להסיר את הכסות הבוערת שמעליה ולהינצל אם רק תשכיל להאזין לקולות, כפי שמציעה לה הנמענת בדרו־שיח, משום שהרעל פעפע לתוכה והיא־היא הבוערת. שילובה של מדיאה - אשר בייאווה רצחה את ילדיה - בשיר זה יכול להתקשר לאובדן נוסף של רביקוביץ עצמה, אם להתייחס להקשר הביוגרפי: בריאיון לאמירה לם מדברת רביקוביץ על הפלה שעשתה כאשר הייתה בת עשרים ושלאחריה חוותה את הדיכאון הראשון שלה, ומציינת ש"זרע הפורענות של המחלה שלי התחיל לנבוט שם".²¹ רביקוביץ מקשרת את דיכאונותיה לחוויות של אובדן: "כשאני חווה אובדן, כמו סיומה של אהבה או אובדן הילד, אני יכולה להיכנס לדיכאון".²² היא גם עושה את הקישור הישיר

19. אילת נגב, "דליה רביקוביץ מדברת", ידיעות אחרונות, 23.2.1996.

20. כך למשל אמרה רביקוביץ בריאיון לאמירה לם: "אני חושבת שהכל התחיל מהמוות של אבא. אם אבא שלי היה חי, אני לא יודעת אם לא הייתי חולה, יכול להיות שזה אף פעם לא היה מתפרץ. כי זאת [דיכאון] מחלה שמאד תלויה נסיבות. זה כמו חולה סוכר, אם לא יזריקו לו אינסולין, הוא יהיה במצב איום ונורא. החוויות הקשות שעברתי זה היה כמו היעדר אינסולין, וההיעדר הזה התחיל אצלי בגיל שש". בתוך: אמירה לם, "דליה רביקוביץ - הראיון הגנוז", ידיעות אחרונות, 7 ימים, 26.8.2005.

21. שם.

22. רביקוביץ, בתוך: נגב, "דליה רביקוביץ מדברת".

בין האובדנים הללו לאובדן הראשוני שחוותה - אובדן האב: "ילד בן שש שמאבד הורה, מרגיש שאם הוא היה ילד יותר טוב, זה לא היה קורה. יש אנשים שזה נמשך אצלם גם בכגרות, וכל אובדן גורם להם לפיחות נורא בדימוי העצמי".²³

אם כך, מתוך הרמזים הביוגרפיים שבשיר אפשר לקשר את חוויות האובדן וההיעדר לחוויית ה"זאת אני הבוערת" - הבעירה איננה זמנית ואיננה מצב נסיכתי שעשוי לחלוף או שניתן להינצל ממנו, אלא היא קונה לה אחיזה בנפשו של ה"סובייקט הבוער" שאוצר לתוכו את החורבנות הקולקטיביים של ההיסטוריה עוד טרם נולד, כמו היה החורבן הבראשיתי האישי שהוטבע בו פְּתַח שדרכו הוא שואב לתוכו את כל החורבנות כולם.

גם בשיר זה מצהירה רביקוביץ על אמת מטלטלת במילים ישירות וחפות ממעטפת: "אין עלי בגד בכלל, הרי זאת אני הבוערת". האמירה מציבה נכוחה את חווייתו של הסובייקט הדיכאוני בעולם: הבעירה אינה קשורה במצב חיצוני כלשהו, בכסות כלשהי, אלא היא נובעת מתוכו. שורה זו נותנת הד לסובייקט הדיכאוני ולתחושותיו, וכן אומרת לסכיבה משהו שיכול לתרום להבנתה אותו: לא תהיה תועלת בכך שיאמרו לו לקום ו"לצאת מזה", להיזהר ולהתנער מן הבגד הבוער, משום שהבעירה מתחוללת בתוכו. דברים אלה מובעים הן בתוכן הדברים והן באופן המסירה, בשפה פשוטה וישירה: לא "אין עלי כלל בגד" אלא "אין עלי בגד בכלל" - כמו השפה עצמה משילה מעליה מלבושים ואינה מייצגת את הבעירה כי אם הופכת לבעירה עצמה.

מיכל בן-נפתלי עיגנה את הנמענת בשיר זה בדמות של אָם, כך שהיא רואה במערכת היחסים המשתקפת מן השיר מערכת יחסים בין אָם לבתה: הבת מפנה את תשומת ליבה של אימה לכך שאינה רואה נכוחה את המצוקה שהיא שרויה בה, מצוקה פנימית שאינה תלויה

23. ש.ם.

נסיבות חיזונית: "האמא רואה בגד, בגד בווער, הילדה אומרת לה מה אתך, אולי תסתכלי כבר סוף-כל-סוף, במקום לומר ולהרצות בפני. זה לא שם, זה לא הבגד המורעל, אלא הרעל המכלה אותי מבפנים. תפסיקי עם כל האנרגיה שלך ההולכת, מושלכת, על הבגד; האנרגיה שאת מבזבזת על אובייקט שניתן לתקון, לאיחוי, לרחיצה"²⁴.

תחת זאת, אני מבקשת להחריג את הנמענת בדו-שיח ממיצגת דמות ספציפית (כגון דמות אֵם) ולראות בה נמענת כללית המייצגת את החוץ באשר הוא במפגשו עם הסובייקט הדיכאוני, חוץ הדובר שפה כללית, שאינו יכול להבין את שפת הבעירה הפנימית, וטועה לזהות את מקור הכאב ב"בגד בווער". רביקוביץ מצביעה על היעדר ההבנה הבסיסי הזו - העומד, בעיניי, במרכז חוויית בדידותו של הסובייקט הדיכאוני החש כי אין העולם מבין אותו - לא רק בתוכן דבריה המצביעים על היעדר הבנה (הנמענת אשר מזהירה מן הבגד הבוער ואינה מבחינה בכך שהדוברת היא הבוערת) כי אם במבנה הטקסט: הטקסט אוצר בתוכו, כאמור, מבנה דיאלוגי, כמו ברבים משיריה של רביקוביץ. אמנם בשיר זה הדיאלוג איננו דיאלוג ישיר של דוברת עם נמען/ת אלא דיאלוג הנמסר באופן עקיף של דיווח על שיחה ("היא אמרה"; "אמרתי לה"), ובכל זאת המבנה הדיאלוגי תופס מקום מרכזי בטקסט ומצביע על כמיהה להבנה: "את זוכרת, אמרתי לה [...]?" - הדוברת משתפת את הנמענת בזיכרון מעולמה, זיכרון שהיה כנראה משותף לשתייהן, ומנסה ליצור קרבה באמצעות ההצבעה עליו, אלא שההבטחה להבנה שטמונה במבנה הדיאלוגי קורסת לתוך חוסר הבנה עד כדי תסכול איום שמתבטא בצעקה: "מה את אומרת, צעקתי, מה את אומרת?/ אין עלי בגד בכלל, הרי זאת אני הבוערת". כלומר, התקווה להיות מובנת נגוזת עוד במהלך השיר, כאשר הנמענת פונה אל הדוברת במילים: "מה יהיה אתך";

24. מיכל בן-נפתלי, "קריעה: על יחסי אס־בת בעקבות 'הבגד' מאת דליה רביקוביץ", רסלינג 7 (2000): 70.

"אז מה את עומדת [...] את צריכה להיזהר, האם את לא יודעת מה זה בגד בווער?" - מילים הנתפשות כביקורת. הדוברת מצידה מתעקשת על הניסיון להיות מובנת ועונה: "אני יודעת [...] אבל לא להיזהר. / ריח הפשם הוא מבלבל את דעתי".

לאחר שורות אלה היא עצמה מצביעה על הפער שנבעה ביניהן: "אמרתי לה: אף אחד לא חייב להסכים אתי. / אינני נותנת אמון בטרגדיות יְנִיּוֹת". ואכן, נראה שהנמענת אינה מסכימה איתה, משום שהיא ממשיכה לחזור על הדברים: "אבל הבגד, אמרה, הבגד בווער פֶּאש".

אם כן, תחת המעטה הדיאלוגי הטומן בחובו תקווה לשיח ולהבנה מצויה כל העת אִי-ההבנה כבשיח חירשים: הנמענת חוזרת על כך שהבגד הוא הבוער, והדוברת מנסה לשווא להפנות את תשומת ליבה לכך שאין זה הבגד אלא אותו "בושם בלתי טבעי" שהלך ופעפע לנפשה עד כי היא זאת שהורעלה בבעירה. מבנה זה של "דיאלוג כוזב", החוזר ברבים משיריה של רביקוביץ, מסמן את תחושת אִי-המוכנות של הסובייקט הדיכאוני על ידי החוץ ואת כמיהתו לזכות בהבנה, כמיהה המייצרת - על אף היעדר ההבנה - מבנים דיאלוגיים. שרטוטה של רביקוביץ את הכמיהה הזו ואת היעדר ההבנה מאפשר לסובייקט הדיכאוני לחוש שישנה אפשרות להבנה - ולו מצד דוברת שרגשותיה דומים לשלו - וכן מסייע ל"חוץ" בהבנתו.

את הפער בין החוץ לבין הסובייקט מביעה רביקוביץ בשיר "ברוח הנכונה", שבו היא מכנה את הסביבה החיצונית במונחי חוץ: "כשארם יושב לבדו בחדר / מה אנשים מן החוץ יודעים עליי?".²⁵ במילים "מן החוץ" משרטטת רביקוביץ את קו ההפרדה בין הסובייקט הבודד לבין האנשים האחרים. לאורך כל הבית הפותח את השיר היא ממשיכה לשרטט את ההבחנה הזאת ואת היעדר ההבנה

25. רביקוביץ, "ברוח הנכונה", מתוך "הספר השלישי" (1988), בתוך: כל השירים, עמ' 100-101.

של החוץ את עולמו של הסובייקט ואת מידת הקושי שמסכים לו חיי היום-יום: "אולי יש דבר מְנַהֵם באזניו/ עשרים וארבע שעות ביממה./ ויש אנשים שאינם מבינים/ עד כמה קשה עליו היממה./ הפְּקָר איננו מאיר כראוי/ לשמש פנים של דסקית מעוכה, ויש אנשים שאינם מרגישים/ עד מה מְכַעֶרֶת דסקית מעוכה".

רביקוביץ מניחה את הרברים האלה במילים פשוטות ויום-יומיות: "ויש אנשים שאינם מבינים/ עד כמה קשה עליו היממה" - בדיוור היום-יומי המתקשר הזה אני רואה את שימת עולמו של הסובייקט הדיכאוני בתוך משחק השפה של הכלל, ולפיכך הנגשה של עולמו לאותם "אנשים מן החוץ". בהמשך השיר משרטטת רביקוביץ את עולמו של הסובייקט ה"יושב לבדו בחדר" כנפרד ותלוש מעולמם של האנשים האחרים, עד כדי רצון לפרוש מעולמם. אֶת כמיהת המוות היא מתארת בדימוי של מעוף:

לפני עשרים וחמש שנה/ היתה בעולם מלחמה נוראה./ בתוך המוני הבתים הנופלים/ היו אנשים שלפם גָּאָה./ האיש היושב לבדו בחדרו/ מביט אל השמש המעוכה./ הוא מתחיל להרהר בדברים נפלאים./ כמו לעוף ברוח הנכונה./ ויש שעפים ואינם נזקקים/ אֶפְלו לרוח הנכונה.// ענפי אֶרְנִים נקשרים לְלַחִים/ הם עפים בשפתים פשוקות ולחות./ בלי דעת פתאם נושק על פיהם/ אבק ענן או גרגר פורח./ עיניהם מאירות ושטופות דמעות/ למראָה התכלת הנפלאה./ אם נתקל בגופם גרם שְׁמִימִי/ הוא אינו נוגע בהם לרעה.

ה"מעוף" מתואר כדבר מענג, שְׁלוֹ, איטי ובטוח, אך כמוכּן שהביטוי החזור "ברוח הנכונה" יוצר אלוזיה לצירוף "מנוחה נכונה" מתוך תפילת "אל מלא רחמים" הנאמרת בעת לוויית. האיש ה"יושב לבדו בחדר" מחפש דרך מילוט מן ה"מלחמה הנוראה" והוא "מתחיל להרהר בדברים נפלאים./ כמו לעוף ברוח הנכונה". אלא שה"מעוף" לא נותר כ"דבר נפלא", כפי שמסכמת רביקוביץ בבית האחרון של השיר: "לעוף פְּרוּשו שרבדי האויר/ נושאים אותך כמו באהבה./

אתה מעופף ואתה נוחת/ וכאן נכונה לך הפתעה./ יש עפים ברוח הנכונה/ ונספים לפתע בטרם עת". לכאורה, מעניין כי רביקוביץ מגדירה את המוות כהפתעה ("נספים לפתע בטרם עת"): הרי אם "לעוף ברוח הנכונה" פירושו מוות, כפי שעולה מן הבית הקודם, הגיוני שהוא יכול בתוכו כיליון בטרם עת, אלא שבסימונו של המוות כ"הפתעה" חושפת רביקוביץ את ה"אנשים מן החוץ" לעולמו הפנימי של הסובייקט הדיכאוני-האובדני, מנגישה אותו עבורם, ומגלה אמת נוקבת על אודות סיבה אפשרית למשאלת המוות שלו שאיננה בהכרח הרצון למות כמו הרצון לרחף מעל הסבל, לעוף מעבר ל"המוני הבתים הנופלים", מעבר לסבלות העולם הזה שהם מנת חלקו, כפי שרביקוביץ העידה על עצמה: "אני חייתי עם כמות כזאת של כאב, וחשבתי שאולי באמת לא שווה לחיות בצורה כזאת.

זה לא רחף להתאבד. זה רחף לגמור את הכאב".²⁶

מעבר להנגשת עולמו של הסובייקט האובדני אל הסביבה המקיפה אותו, השורה "וכאן נכונה לך הפתעה" משיגה דבר נוסף: עימות הסובייקט האובדני עם ההשלכות של משאלותיו. השיר כולו כתוב בגוף שלישי מלבד הבית האחרון, שבו יש פנייה ישירה אל נמען בגוף שני: "לעוף פרושו שרבדי האויר/ נושאים אותך כמו באהבה./ אתה מעופף ואתה נוחת/ וכאן נכונה לך הפתעה" - כאן, אם כן, נוצר דיאלוג עם "אתה" כלשהו ש"מעופף ונוחת" ושנכונה לו הפתעה, כלומר דיאלוג עם מי שמזדהה עם הרצון "לעוף ברוח הנכונה". במובן זה, ניתן לומר כי רביקוביץ למעשה יוצרת כאן שיחה אינטימית עם הסובייקט הדיכאוני-האובדני; היא כמו ניגשת לחדר שבו הוא יושב לכדו, שרוי במחשבות על מעוף, ומשוחח איתו שיחה אינטימית, מדברת איתו בשפתם של מי שמבינים עד כמה קשה היממה, יודעים כיצד נראים פני השמש כאשר הם דומים לדסקית מעוכה ועד מה מכוערת דסקית מעוכה. בתוך הדיאלוג האינטימי עם

26. רביקוביץ, בתוך: לם, "דליה רביקוביץ - הראיון הגנוז", עמ' 31.

ה"אתה הכמה לעוף ברוח הנכונה" - שיכול אולי להיות גם הקורא של השיר - יוצרת רביקוביץ שפה שבה ניתן לדבר את הכמיהה למעוף, את משאלת המוות, ובתוכה גם ניתן להזהיר מפניה - לא אזהרה של מי ששייכת ל"אנשים מן החוץ", לא אזהרה כאזהרת "תפרו לך בגד בוער" אלא אזהרה מפיה של מי שבוערת בעצמה.

אם כן, אופן הדיבור בגוף שני בבית זה בלבד יוצר ראשית תחושה של הבנה וקרבה - בתוך הבדירות בחדר, כשמנגד ה"אנשים מן החוץ" - שמאפשרת שפה אינטימית: שפה של שניים אשר יודעים על בשרם את מצולות הכאב ואת עומקו של הרצון לרחף מעליו. הדבר הנוסף המושג מן השפה האינטימית שמאפשר הדיבור בגוף שני הוא אפשרות האזהרה מפני המוות עצמו, שהוא תולדה של משאלת המוות; אזהרה שיכולה להישמע - באופן שלא ייחווה כמתנשא ומטיף מוסר אלא כקרוב, דואג ואוטנטי - רק מפני זו שחוותה בעצמה את הכמיהה "לעוף ברוח הנכונה".

כמיהת המעוף והמוות הקשור בו באים לביטוי גם בשיר "סוף הנפילה", הנפתח בתיאורו של אדם הנופל ממטוס באמצע הלילה ובבדירותו התהומית:

אם אדם נופל ממטוס באמצע הלילה/ רק אֱלֹהִים לברו יכול להרים אותו./ אֱלֹהִים מופיע אצלו באמצע הלילה/ ונוגע באיש ומפיג את יסורי. / אֱלֹהִים אינו מוחה את דמו/ כי הדם אינו הנפש, / אֱלֹהִים אינו מפנק את אבריו/ כי האיש אינו בשר. / אֱלֹהִים גוחן אליו, מרים את ראשו ומביט בו. / בעיני אֱלֹהִים האיש הוא ילד קטן. / הוא קם בכבוד על ארבע ורוצה ללכת, / ואז הוא מרגיש שיש לו כנפים לעוף. / עֵדִין האיש מְבַלְבֵּל ואינו יודע/ שנעים יותר לרחף מאשר לזחל. / אֱלֹהִים מבקש ללטף את ראשו/ אבל הוא מתמהמה/ הוא אינו רוצה להבהיל את האיש/ באותות של אהבה. // אם אדם נופל ממטוס באמצע הלילה/ רק אֱלֹהִים מכיר את סוף הנפילה.²⁷

27. רביקוביץ, "סוף הנפילה", מתוך "הספר השלישי" (1988), בתוך: כל השירים, עמ' 99.

גם כאן כמיהתו של האיש היא לעוף וגם כאן כמיהת המעוף מובילה למוות מבלי שתכנן זאת או רצה בזאת: האיש מבלבל ואינו יודע שנעים יותר לרחף מאשר לזחול; הוא גם אינו יודע שריחוף מוביל לנפילה ולכן הוא מרחף מבלי דעת ואז נופל - הנפילה יכולה כמוכן להיות מטפורית למוות נפשי, קרי דיכאון, או לסמל מוות ממשי. לאחר הנפילה אין איש שיכול לעזור לו מלבד האלוהים, כלומר בדידותו היא תהומית. השיר מסתיים בשורות: "אם אדם נופל ממטוס באמצע הלילה/ רק אֱלֹהִים מְפִיר את סוף הנפילה", המעידות על בדידותו העמוקה של האדם השרוי בייסורי נפש. אין איש עלי אדמות שיוכל להבין את עומק כאבו ואין איש שיעלה איתו אל המטוס, יושיט יד, ימשוך אותו פנימה וימנע ממנו מליפול. בשורות האלה, אם כך, מצביעה רביקוביץ על בדידותו התהומית של הסובייקט המעופף-נופל, בדידות הנובעת לא רק מהיעדר אנשים בסביבתו אלא מכך שאנשים אינם מבינים את מצבו ואינם מכירים את מצבו מעולם: "רק אלוהים מכיר את סוף הנפילה". לפיכך, מצב המעוף-נפילה הוא בגדר שפה פרטית, אלא שרביקוביץ בכתיבתה גואלת אותה, ואת הייסורים הנפשיים, מקיום כשפה פרטית שרק אלוהים יכול להבינה לשפה שניתן להסבירה ולדבריה עם אחר.

התמרת שפה פרטית לשפה כללית באמצעות שימוש נרחב במילה כחלק ממשחק שפה

בדיון בשיר "פורטרט" אראה כיצד רביקוביץ יוצרת שימוש נרחב בשפה הפרטית של הסובייקט הדיכאוני ובכך מתמירה אותה לשפה שהיא חלק מן השפה הכללית. בשיר זה מקיימת הדוברת דיאלוג עם נמען בלתי ידוע, אך מדברת על עצמה בגוף שלישי: "היא יושבת ימים רבים בביתה./ היא קוראת עֵתוֹנִים./ (מה יש, אתה לא קורא?)/ היא אינה עושה מה שהיתה רוצה לעשות/ יש לה

עֲכֹבִים. / היא רוצה וניל, הרבה וניל, / תן לה וניל".²⁸ תיאורה את ה"היא" הוא כחריגה, לא מותאמת, חסרה:

[...] בחורף קר לה, קר לה ממש/ קר לה יותר מאשר לאחרים. / היא מתלבשת היטב ועדין קר לה. / היא רוצה וניל. // היא לא נולדה אתמול, אם זה מה שאתה חושב. / זאת לא פעם ראשונה שקר לה. / לא פעם ראשונה חָרַף. / בעצם גם הקיץ איננו נעים. / היא קוראת עתונים יותר ממה שהיתה רוצה. // בחָרַף היא לא זזה בלי תנור. / נמאס לה לפעמים. / האם היא בקשה ממך הרבה דברים? / תוֹדָה שלא. / היא רוצה וניל. // [...] להביט עליה, אתה תצחק. / הכל מְגַחֵךְ כל-כך. / אפלו היא צוחקת לזה לפעמים. / קשה לה בחָרַף ורע לה בקיץ, / אתה תצחק. / אפשר להגיד מימוזה, / עוף שאינו פורח, / אפשר להגיד הרבה דברים. / היא תמיד מתעטפת במשהו ונחנקת, / לפעמים חצאית מְשַׁבֶּצֶת ועוד בגדים / תשאל, למה היא מתעטפת כשאפשר לְהַחֲנֹק? / הרברים האלה מְסַבְּכִים. / זה הקר בחָרַף והחם המְפְרֹז בְּקִיץ, / אף פעם לא כמו שצריכים [...].

חוייתה של ה"היא" את העולם היא שהוא מציק באופן תמידי: כל עונות השנה שבו אינן מותאמות לה והיא אינה מצליחה להתאים את עצמה אליהן. באופן זה מעבירה רביקוביץ את חוייתה של הסובייקט הדיכאוני בעולם כחוויה מתמשכת של אי-נחת. מעניין השילוב של המבנה הדיאלוגי עם הכתיבה בגוף שלישי; מבנה ייחודי זה ממחיש הן את הצורך – שמובע באמצעות הפנייה לנמען – והן את החשש להזדקק – שמובע באמצעות הדיבור העקיף מפי דוברת שמבקשת למען ה"היא": "היא רוצה וניל"; "תן לה וניל". כלומר, מתקיימת כאן בקשה ואפילו תחינה – "עֲכֹשׁוּ היא אֶפְלוּ בוכה. / תן לה וניל" – אך זו נמסרת בגוף שלישי, כאשר הדוברת מדברת על ה"היא" שרוצה וניל ולא על עצמה, בקשה זהירה שיש בה שמירה עצמית. הדיבור בגוף שלישי יכול לתרום

28. רביקוביץ, "פורטרט", שם, עמ' 105.

לחווית אוניברסליות לגבי תחושתיה של ה"היא" ולכך שהקורא החש תחושות דומות ימצא את עצמו בעולמה ביתר קלות. דיבור זה משיג דבר נוסף: ביטויי התרסה כלפי הנמען - כך בשורות "היא קוראת עתונים." / (מה יש, אתה לא קורא?); "היא לא נולדה אתמול, אם זה מה שאתה חושב". למעשה, בצורת פנייה זו מביעה הדוברת את מחשבות הסביבה על ה"היא", על הסובייקט הדיכאוני: היא קוראת יותר מדי עתונים, היא מתנהגת כאילו "נולדה אתמול", כלומר אינה מותאמת לעולם.

בשילוב שנעשה במשפטים אלה בין גוף שלישי לגוף שני מביעה הדוברת את תפישת החברה כלפיה, ובה-בעת מתריסה כנגדה. אם כן, המבנה התחבירי של השיר - המְשַׁלֵּב בין גופים - מאפשר הבעת מחאה כלפי יחס הסביבה אל הדוברת, אל הסובייקט שמזוהה עם ה"היא", שחוה חֶסֶר ראשוני (וניל) וזקוק למילואו. בכך חותרת רביקוביץ תחת שפת הכלל המניחה מוסכמות מסוימות כלפי הסובייקט הנזקק, החסר, ומביעה את קולו ואת מחאתו.

מהו אותו וניל שרוצה ה"היא" בשיר? ניתן לטעון שווייל צבעו לבן וטעמו מתקתק דומה לחלב ובכך מייצג משקה ראשוני. אם להסתכל על "וניל" כדומה "דמיון משפחתי" - במונחיו של ויטגנשטיין - לחלב, הרי שניתן לומר כי הכמיהה לווייל היא כמיהה לקשר ראשוני מנחם, מיטיב ומטפל, כקשר של תינוק בחודשי חייו הראשונים עם אימו. הכמיהה, אם כן, היא לאותה התאמה מושלמת ובראשיתית של העולם לסובייקט, אשר בהמשך חווה את עצמו כבלתי מותאם לעולם.

אלא שרביקוביץ לא בחרה במילה "חלב" לתיאור הכמיהה של ה"היא", אלא ב"וניל", מילה שבעקבותיה עוצרים הקוראים את הקריאה ותוהים מהו אותו וניל. הבחירה ב"וניל" הייחודי ולא ב"חלב" למשל היא בחירה בשפה פרטית: איננו יודעים מהו אותו "וניל". בחירה זו איננה מקרית, שכן היא מצביעה על שפת הנפש של הסובייקט הדיכאוני כשפה פרטית: העולם אינו מותאם עבורו,

והצרכים שלו בתוך העולם הבלתי מותאם הם צרכים ראשוניים (כמו מזון נוזלי סמיך, מתוק ולבן) ובלתי מוכּנים לחוץ. רביקוביץ בוחרת במילה "וניל" כשפה פרטית המייצגת את השפה הפרטית של עולמו של הסובייקט הדיכאוני, אך היא הופכת אותה לשפה כללית בכך שהיא משתמשת בה שוב ושוב בפנייה לנמען. כלומר, השימוש החוזר במילה זו נעשה בתוך דיאלוג כחלק ממשחק שפה משותף, ובכך הופך את המילה עצמה למשותפת. מהלך זה שולף את הסובייקט הדיכאוני מבדירותו כדובר שפה פרטית שהאחר אינו יכול להבינה ולכן גם אינו יכול להיענות לה, ומנכיח את הצורך שלו בוניל - לא עוד כצורך המצוי מחוץ למשחק השפה ומחוץ לעולם, אלא כצורך לגיטימי שיש לו מובן בשפה הכללית ולכן גם אולי יש סיכוי שיינתן לו מענה. המהלך שרביקוביץ נוקטת כאן הוא מהלך אקטיבי שראשיתו בהצבעה על היעדר הבנה על ידי החוץ והמשכו בנקיטת פעולה שהופכת את הבלתי מובן הפרטי המצוי בעולמו של הסובייקט הדיכאוני לחלק ממשחק השפה המשותף.

תחביר ייחודי המאפשר את ביטוי הדיכאון כחוויה אינדיווידואלית ובה־בעת את דיבורו בשפת הכלל

ברבים משיריה משחקת רביקוביץ בין גופים ובין כתיבה בלשון יחיד לכתיבה בלשון רבים, למשל עוברת מגוף שלישי לראשון ושני, או כותבת בלשון יחיד ואז בלשון רבים ולהפך. המעברים בין הגופים ממקמים את הדוברת בעמדה שגם חווה את הדברים וגם צופה עליהם מבחוץ, וכזאת היא יכולה גם להעיד על מצבי הנפש באופן אותנטי ("אני") וגם להנגיש אותם אל החוץ ("היא"). בנוסף, התנועה שבעמדה זו - בין האני, ההיא והאתה - מאפשרת דיבור אינטימי עם הסובייקט הדיכאוני שאליו היא פונה: כמי ש"הייתה שם", שחווה את הדברים על בשרה, היא יכולה גם "להזהיר" אותו (למשל מפני תוצאות ה"מעוף ברוח הנכונה") באופן שלא

ייחווה כמתנשא, בלתי מבין או מביט מן הצד. המעברים בין לשון יחיד ולשון רבים ממקמים את הדוברת גם כמספרת על חוויה ייחודית – כאשר היא דוברת בלשון יחיד – וגם כחלק מכלל כלשהו כאשר היא מדברת בלשון רבים – מה שמסמן את חוויית הדיכאון כחוויה המשותפת לאנשים נוספים, ובכך היא מאפשרת להם לחוש תחושות הזדהות ושייכות, ומפוגגת במשהו את תחושת הבדידות והיעדר המובנות שהיא מנת חלקם.

בשיר "חורף קשה"²⁹ בא לביטוי המעבר בין גוף יחיד לגוף רבים, הממקם את הדוברת בשיר הן בעמדת עדה והן בעמדת נוכחת בחוויה. השיר נפתח בעמדה של עדה המדווחת על המתרחש מחוצה לה: "התות הקטן פָּזוּ בתוך השלהבת/ ובטרם פנה הודו נתעטף עגמומית". משום ההאנשה של התות ניתן לשער כי הוא סימבולי למצבה הנפשי, אך עדיין העמדה כאן היא עמדה של עדה הצופה מבחוץ ואין אנו יודעים את יחסה למתרחש. בשורות שלאחר מכן כבר שמה עצמה הדוברת בתוך קולקטיב חרד: "גשם ושמש גברו חליפות, ובתוך הבית/ פוחדים היינו לחשב מה יבוא עלינו" – אותו מעבר פתאומי בין פיזוז בתוך שלהבת ובין עגמומית מתרחש גם בעולמם של ה"עלינו" הנתונים למעבר בין גשם לשמש גוברים. לא ברור מי אלה ה"עלינו": האם מדובר בדוברת ובתות הקטן? האם אלה הדוברת ואנשים אחרים? כך או כך מתואר כאן איחוד בין כמה החווים את אותה אימה. אלא שאיחוד זה אינו נמשך זמן רב, שכן כבר בשורות הבאות גוף ה"אנחנו" מתפרק: "כל אחד נתן דעתו לנפשו בלבד", זאת אומרת, אם להרף הייתה תחושה של יחד ושל חוויה משותפת בתוך הפחד – הרי שתחושה זו מתפוגגת וישנו מפגש עם הלבד שחווה כל אחד מאלה שהרכיבו את ה"אנחנו". אך גם בתוך בדידות זו ומצב עניינים שבו כל אחד דואג לנפשו בלבד – הדוברת נותנת דעתה על האחרים ומוסרת עדות על

29. רביקוביץ, "חורף קשה", מתוך "חורף קשה", בתוך: כל השירים, עמ' 66.

גורלם: "אולם ברגע אחד שהיתה דעתי פזורה/ ראיתי איך אנשים נכרתים מן העולם" והיא ממשיכה לתאר במדויק כיצד: "כמכת ברק באילן, עמוס איברים ורקמה, / היו ענפיהם הֶרְטָבִים לִמְרַמֵּס כעשב המת". בשורות הבאות רביקוביץ כמו מסבירה את חוויית ה"היסטוריה של הפרט" - חוויית היחיד החווה על בשרו ונפשו את הכאב האוניברסלי - "התריס היה פגום ואף הקירות דקים, / וגשם ושמש עברו חליפות באופני הברזל", כמו אומרת: תריס הנפש, האמור להגן עליה מפגעי החוץ, היה פגום, וקירותיה של נפש זו דקים; לכן האני חווה את כאבם של אחרים כאילו הוא כאבו שלו. היחיד חווה על בשרו את כאבם של אחרים אבל הם אינם נותנים דעתם על כאבו שלו, כפי שמעידה השורה הבאה: "כל גופי הצמחים הקשיבו לנפשם בלבד" וגם השורה הקודמת: "כל אחד נתן דעתו לנפשו בלבד". כלומר, על אף שהדוברת מבחינה בכאבם של האחרים ומוסרת אותו כעדות, הם אינם נותנים דעתם לכאבה, וכך היא נותרת בבדידותה, המובילה למחשבות מוות שנשמעות בשורה החותמת את השיר: "לא האמנתי שעוד אשאר בחיים הפעם". שורה זו היא השורה הראשונה והיחידה בשיר שבה מעידה הדוברת על כאבה שלה בגוף ראשון יחיד; לפני כן היא מוסרת את הכאב בגוף ראשון בלשון רבים כחלק מה"אנחנו", ומדברת על כאבם של האחרים בגוף שלישי. ביטוי הכאב בגוף ראשון יחיד מתמך את עומקה של הבדידות, כמו אומר: הכאב האמיתי נחוה על ידי היחיד לבדו; הכאב האמיתי אינו יכול להיות מובן על ידי זולת, רק אלוהים יכול להבין אותו; את החרדה אם יישאר בחיים חווה היחיד לבדו על נפשו שלו, גם אם הוא נמצא בחדר ביחד עם אנשים נוספים.

אם כן, בשיר זה רביקוביץ מספרת את כאבה שלה בגוף ראשון יחיד ובה־בעת, בכתבתה בגוף ראשון רבים, משמשת פה לאחרים החווים ייסורי כאב. כאשר היא מדברת בגוף שלישי היא מוסרת עדות על המתרחש בעולמם של ה"נכרתים מן העולם", ובכך

מחייבת את ה"הוץ" להיות עֵד לה. רביקוביץ נעה אם כן מעמדת עדה לעמדת נוכחת מעורבת בחוויית כאב של רבים ונוכחת בורדה בחוויית כאב פרטית. ככזו, עדותה איננה כשל עֵד המאזין או צופה בחוויה מבחוץ, אלא היא מעידה על חוויית נפש עמוקה ופרטית מאוד - חוויית בדירות וייסורים ש"רק אלוהים לבדו" יכול להבינה. בכך היא מנכיחה את חוויית העומק הזאת בשפה ומניה וביה הופכת אותה לבורדה פחות, לכזאת ששייכת לכלל ויכולה כעת להיות מדוברת בשפתו.

רביקוביץ נעה מדיבור על קולקטיב - דוגמת "העשוקים" או "בני-האדם שנכרתים מן העולם" - אל דיבור על פרט בתוך הקולקטיב, תוך שימת לב הן למאפייניו הייחודיים והן למאפייניו המטונומיים לקולקטיב. כך למשל בשיר "רְנָה סְלוֹיִן":

רְנָה סְלוֹיִן שוֹכַבְת כֹּל הַיּוֹם בְּמִטָּתְהָ / לִידָה נִיר וְעַט / שְׁלֵשׁ כּוֹסוֹת
עִם שְׂאֵרֵיט קֶפֶה וְתֵה, / קֶפֶסֶת תְּרוּפוֹת / וּשְׁנֵי דְאוֹרוֹרְנִטִים לְגִוּוֹן /
פּוֹקַחַת אֶת עֵינֶיהָ בְּשִׂיקָה / כְּלָה בּוֹעֵרֶת לְקִרְאֵת יוֹם חֹדֶשׁ, / אֵךְ
אֶת גּוֹפָה אֵינְנָה מְרִימָה / מֵעַל רֶבֶצָה. / אוֹלֵי הִיא מְשַׁתְּקָת / אוֹלֵי
הִיא עֲצֵלָה אוֹ אִם לּוֹמֵר זֹאת בְּעֵבְרִית יִפְהָ / נִרְפָּה. // שְׁעוֹן קֶטֶן
וּמֵעוֹרֵר אֵף הוּא סִמוּךְ לְמִטָּתְהָ / שְׂאֵם תְּרֻצָה לְהִתְעוֹרֵר / לֹא תִהְיֶה
כֹּל מְנִיעָה. / רְנָה מְצִיצָה אֶל הַשְּׁעוֹן וּמִגְלָה / שִׁכְבֵר עֵבְרָה מַחְצִית
הַבְּקָר. / וּמָה יִהְיֶה עַל הַמַּחְצִית הַנּוֹתֵרָה? / וּמָה יִהְיֶה בְּצִהָרִים /
וְשׁוֹב אַחֵר הַצִּהָרִים / וְקִצַּת לְקִרְאֵת עֲרִבִית / וְהַשְּׂקִיעָה הַמְּפֹאָרֶת
הַסְּמוּכָה כֹּל-כֵךְ לְחִלוּנָה / שְׁהִיא מְמִילָא מַחְמִיצָה. // רְנָה סְלוֹיִן
מִנְפַנְפֵת יָד חֶסֶרֶת שְׂרִירִים / וּמִגְרֶשֶׁת נִמְלָה אוֹ שְׁעָרָה / הַמַּכְתִּימָה
אֶת הַסְּדִין אוֹ הַרְצָפָה. / בֵּיתָה נְקִי וְגַם מְבַהֵיק / וְהַשְּׁעוֹן לְלֹא תִקְתִּיק
מוֹלִיךְ אֶת מַחוּגִיו / סִמוּךְ לְמִטָּתְהָ אוֹ לְכֶרֶה. / וְהִיא בְּשׁוֹם פְּנִים כֹּבֵר
לֹא תוֹכֵל / לְחַצוֹת וּלְחַלֵּק אֶת הַזְּמַנִּים עַל פִּי שְׁעוֹת, / כִּי אֵין לָהּ
זִמְן / בְּמִשְׁמַעוֹת הַרְגִילָה שֶׁל הַמְּלָה. / יֵשׁ לָהּ תִקְוָה פְּרֵאִית / לְקוֹם
מִן הַמְּטָה / וּלְחוֹלֵל גְּדוּלוֹת / אוֹ סֵתֵם / לְקוֹם וּלְחוֹלֵל / כְּמוֹ הַדּוֹרָה
הַנְּבִיאָה / וְכְמוֹ מְרִים אַחוֹת מִשָּׁה, / אֵךְ כְּמוֹ מִיכָל אֶשֶׁת דָּוִד / הִיא

רק צופה מן החלון/ וּבְנֵה בְּלִבָּהּ./ היא גם נקרעת מרב כוז עצמי/
 וחיצוני/ ומחללת את ימיה/ בלא חליל או כלי אחר של נגינה./
 בין איתני הטבע המכלים אותה אוזת בה תנומה/ שהיא הדרך
 הטובה מכל/ לְבָלֵעַ זמן./ לְבָלֵעַ זמן.³⁰

רביקוביץ מתארת בשיר זה אישה שהיא אף מכנה בשם, שם צוהל
 המנוגד להלך-הרוח הדיכאוני שהיא שרויה בו. מצד אחד מדובר
 כאן באישה ספציפית, ומצד אחר היא יכולה לייצג אנשים רבים
 הסובלים מדיכאון: רינה סלויין שוכבת כל היום במיטתה ואינה
 מצליחה לקום ממנה על אף שהיא מאוד רוצה: "פוקחת את
 עיניה בשקיקה/ כולה בוערת לקראת יום חדש"; "יש לה תקווה
 פראית/ לקום מן המיטה/ ולחולל גדולות". רביקוביץ מתארת את
 עולמה של רינה סלויין כעדה קרובה ביותר, מעין עדה פנימית,
 המצויה עימה בחדר השינה שלה, עוקבת אחר תנועותיה, משרטטת
 בהגזמה אירונית את הפער בין מה שהייתה רוצה לבין אי-יכולתה
 להגשים זאת: מצד אחד היא פוקחת את עיניה בשקיקה ובווערת
 לקראת יום חדש, אך מיד בשורה הבאה נאמר כי "את גופה איננה
 מרימה מעל רִבְצָה". כך גם השורות "יש לה תקווה פראית/ לקום
 מן המיטה/ ולחולל גדולות" - תיאור התקווה לקום מן המיטה
 כתקווה "פראית" הוא תיאור אירוני, שכן ישנו פער עצום בין
 "פראיות" לבין אי-היכולת לקום מן המיטה; כך גם הפער בין אי-
 היכולת לקום מן המיטה ובין התקווה "לחולל גדולות" הוא פער
 רחב, ואכן רביקוביץ מתייחסת אליו במרירות אירונית: "או שתם
 לקום ולחולל".

האירוניה בשיר מעידה על יכולתה של רביקוביץ להביט על
 עצמה מבחוץ כמבט מפוכח נטול רחמים עצמיים ואף כזה שיש בו
 ביקורת עצמית. כך למשל באמירה: "אולי היא מְשִׁתְקֶת / אולי היא
 עצלה או אם לומר זאת בעברית יפה/ נִרְפָּה" או באמירה הישירה:

30. רביקוביץ, "רינה סלויין", מתוך "אמא עם ילד", בתוך: כל השרים, עמ' 244.

"היא גם נקרעת מרב בוז עצמי/ וחיצוני/ ומחללת את ימיה/ בלא חליל או כלי אחר של נגינה". קולה של הביקורת העצמית הוא למעשה קולו של הרצון: הרצון לקום מן המיטה לקראת יום חדש, הרצון להבריא, לחולל גדולות או סתם לחולל. שיר זה מבטא אפוא בדיוק מכאיב, לא רק את מה שנראה מבחוץ כ"נרפות" של הסובייקט הדיכאוני אלא גם את רצונו שיהיה אחרת ואת כאבו על אי-יכולתו להצליח בכך, כאב שיכול להוביל לבוז עצמי ולשנאה עצמית.

אם כן, תיאור המצב הדיכאוני בשיר בדמותה של "היא" – לא "היא" כללית אלא "היא" מסוימת, בעלת שם, ועם זאת "היא" שיכולה לייצג עוד רבים כמוה – מאפשר להעביר לא רק את תמונת העולם הדיכאונית אלא את הרוחש מתחתיה: התקווה שיהיה אחרת, רצון גדול שיהיה אחרת, רצון בוער ופראי. באופן זה רביקוביץ חושפת את עולמו של הסובייקט הדיכאוני: היא אינה רק מתארת את חוסר הטעם וחוסר המשמעות שבהם נראה העולם דרך משקפיו, אלא גם את הרצון הבלתי נראה אולי לשינוי. היותה של "רינה סלויץ" דמות ספציפית מאפשר להיכנס כניסת עומק לעולמה, ומשום שהיא בהיבט גם דמות המייצגת חוויה אוניברסלית דיכאונית – מתאפשרת כניסת עומק לעולמו של הסובייקט הדיכאוני וראיית רצונו לשינוי, ולפיכך הבנת כאבו העמוק הנובע מן הפער שבין הרצון לשינוי לבין אי-היכולת להשיגו.

ביטוי שפת הנפש הדיכאונית באמצעות הבעת טון הקול הדיכאוני

עד כה ראינו כיצד מנכיחה רביקוביץ בשיריה את שפתו של הסובייקט הדיכאוני – אם באמצעות יצירת דיאלוג אינטימי עימו בתוך השיר ופנייה אליו, אם באמצעות התמרת שפתו הפרטית לשפה כללית, ואם באמצעות תנועה בין גופים ובין יחיד לרבים באופן המאפשר לסביבה להבין את מורכבות עולמו וכן מאפשר לו עצמו לזכות להד עמוק לתחושותיו ואף ל"המלצות" ממי שיודעת את סבלו.

בשירים שאביא להלן אבקש להדגים כיצד רביקוביץ מבטאת בשירתה את תחושות ה"אין טעם" והיעדר המשמעות הדיכאונית באופן שמצליח לבטא את "טון הקול" הדיכאוני, זה שמעבר לשרשרת המסמנים - הקשור לממד הסמיוטי במונחיה של קריסטבה - ובכך לבטא באופן חי וממשי את חוויית הדיכאון הכוללת תחושת חלילות וקיפאון. כך למשל בשיר "שברון לב בגן" מצליחה רביקוביץ לתאר באופן מדויק את התחושה שהדברים החיים מתקיימים "שם", מחוץ לעולמה, מחוץ לעולמו של הסובייקט הדיכאוני, והוא מנוע מהם והם מנועים ממנו. אביא את השיר במלואו:

בהייד פארק הזורח, / מול שער האבן החם, / היו אמהות רבות
 וזקנים / צפים מנגדי ואינם נוגעים. / דרדקים שכרחו מבית-
 ספרם / הקניטו את ברוזי המים. / כלב פרץ לתוך האגם, / וקהל
 העופות נמלטו בתרעמָת. / זקנים נפשו על כסאת-הַבָּד. / שמתי
 לבי להבין / שכל ההולך לשעה כָּאֵלוֹ אבד לעולם. // ממול, בקפה
 הָעֵנַג, נפוץ ריח וְנִיל. / גברים נעימים אספו את מעיל נשיהם. /
 סטורנט מערי השדה שטח איבריו על הרשא, / נתן עיניו בשמים
 והיה ממולל עננים. / המונים סְסֻגוֹנִים פָּזְזוּ על המדרגות. /
 אוטובוסים היו מדדים כעדר פילים אֶדְמִים. // כל אלה שברו
 את לבי, / מפי נעתקו מלים. / ידעתי שיש לי רשות לשוטט באין
 מְכָלִים, / לא הרחק משם היה גן הסירות השני, / והמון ציוצים
 וסלסולים. // לא הבינותי עד כמה לבי נצבט מן החם, / חשבתי על
 הוֹרְדִים ועל צבעם הַכָּתֵם, / לא היה דבר יפה יותר מן הוֹרְדִים. /
 בסדקי המשוכות הדקות רבץ החם כערפד / זה שבר את לבי כל-
 כך, / זה שבר את לבי. / עד מהרה נמוגותי כזמזום צרעה פורחת.³¹

הסיטואציה בשיר היא של אנשים הנופשים בפארק ודוברת המתבוננת בהם. ברור כי השלווה והאושר שהם חווים אינם מנת

31. רביקוביץ, "שברון לב בגן", מתוך "חורף קשה" (1988), בתוך: כל השירים, עמ' 67-68.

חלקה, והאושר שייך ל"שם": הם "צפים מנגדה ואינם נוגעים"; הווניל מן השיר "פורטרט" שאליו היא כמהה כל כך, מצוי בשפע בקפה הענוג ההוא, שנמצא "ממול", שהיא רק צופה בו אך לא באה בשעריו. הדוברת מתבוננת באושרם של האנשים בפארק ומתארת אותו כפסטורלי: אימהות לילדים, ילדים משתובכים עם ברווזי המים, כלבים במשובתם, קשישים נחים, סטודנטים נחים בפישוט איברים; היא מתבוננת בכל אלה והם "שוכרים את ליבה"; היא רואה את אושרם שאיננו אושרה וגם רואה את החולף שבו, את הזמני, את שבריריותו של האושר, את פוטנציאל ההיעלמות הגלום בדברים: "שמתי לבי להביץ/ שכל ההולך לשעה כאילו אבד לעולם". הדוברת יודעת כי גם לה יש רשות להיות כמו הנופשים השלווים שבפארק - "ידעתי שיש לי רשות לשוטט באין מְכָלִים" - אולם השיטוט השלֵו כאילו לא לה, והיא חוזרת שלוש פעמים על ביטוי שברון הלב בווריאציות שונות: "כל אלה שברו את לבי"; "זה שבר את לבי כל-כך"; "זה שבר את לבי".

הדוברת חותמת את השיר במשפט: "עד מהרה נמוגותי כזמזום צרעה פורחת", כמו אומרת שעבור הנופשים בפארק נוכחותה המתבוננת בהם היא כשל צרעה: בעלת פוטנציאל לחבל באושרם, להציק להם, וכשהיא פורחת נמוג גם זכר זמזומה. למעשה בשיר זה מצליחה רביקוביץ להעביר את תחושתו של הסובייקט הדיכאוני כי האושר והשלווה נמצאים "שם", מחוצה לו, מנת חלקם של האחרים, והיא עושה זאת בתיאור המפורט והמדוקדק של הפרטים הקטנים שמהם מורכב אושרם של האחרים, ובחזרה על המילים המדגישות את ה"שם" בצירוף ההצהרה הישירה: "זה שבר את לבי". אם כן, מבעד למילים עוברת בעיקר עוצמת ההתבוננות המשולבת עם בדירות: היותה מביטה מן הצד על אושרם של האחרים. היא כמו לוקחת את הקוראים יד ביד עימה להתבונן ב"הם המאושרים"; בכך היא מצליחה להעביר אל הקוראים מהי תחושת ההתבוננות באושר מן הצד. תחושת החיות של ה"הם" גרושה, וכך גם שמחת הטבע

סביב ("המון ציוצים וסלסולים") - גודש זה מעצים את תחושת האין של הדוברת.

"טון הקול הדיכאוני", זה שמעבר לשפה, מצליח לעבור בשיר זה באופן פרדוקסלי דווקא מתוך תיאור השלווה הפסטורלית של ה"הם", בניגוד ל"זה שבר את לבי" של האני הדוברת. בשיר זה היא אינה מתארת את תחושת היעדר המשמעות בעולמו של הסובייקט הדיכאוני או את חוסר יכולתו לקום ולפעול מתוך עולמו שלו, אך דווקא תיאור היש המפורט בעולמם של האחרים מעצים את האין שבעולמו.

ביטוי של טכניקה ספרותית-פואטית הממחיש את היעדר השייכות של הסובייקט הדיכאוני לעולם ואף את סירובו להשתייך מובע בשיר "טיוטה", שבו ישנה אנפורה של המילה "לא", המדגישה את סירובה של הנפש להשתייך:

לא להשאיר עקבות/ לא לפזר סימנים/ אני במקום הזה ממילא
אינני נשארת./ לא לכתב מכתבים/ לא לאסוף מזכרות,
תצלומים, / לא לסדר אותם בשלשות באלבומים. / לא לאסוף
מסמכים, / לא לאגד בקיץ/ לא לסיד, לא לשפץ/ לא להתנחל.
בְּחֶשֶׁךְ לַפְּרֶשׁ מִן הַשִּׁירָה הַעוֹבֶרֶת/ אולי אחרי מחלה קשה/ כמו
רחל./ הענין הזה לא חשוב ולא נכבד/ אבק דרכים/ מִתְמַר
לרְקיע./ אין לי צַדֵּף להגיע.³²

השיר נקרא "טיוטה", וכמו נוכחותה של הדוברת בעולם הוא הכנה לקראת משהו אחר, הוא איננו ה"דבר האמיתי" והיא אינה נאבקת להפוך אותו ל"מסמך נקי" אלא להפך: נאחזת ב"לא" - "אני במקום הזה ממילא אינני נשארת". החוויה העולה מן החזרה על המילה "לא" היא חוויה של סירוב עיקש לא להשתייך, "לא להשאיר סימנים", לא לעשות שום מעשה שיכול לגרום לתקיעת

32. רביקוביץ, "טיוטה", מתוך "אהבה אמיתית" (1987), בתוך: כל השירים, עמ' 166.

עוגן כלשהי. סירוב נפשי זה מאפיין את חוויית העולם של הסובייקט הדיכאוני: סירוב להאמין בשינוי ולהינתן לשינוי, סירוב עמוק ופנימי להאמין שיש ביכולתו לעשות צעד אקטיבי שעשוי לשפר את מצבו. ואכן ה"לא" החוזר מתאר הימנעות מפעולה: לא לפזר, לא לכתוב, לא לאסוף, לא לסדר, לא לאגור, לא לסייד, לא להתנחל. הפעולה היחידה בשיר הכתובה על דרך החיוב היא פעולת הפרישה: "בחושך לפרוש מן השיירה העוברת", פעולה שמתארת גם היא הימנעות, הפניית עורף.

חזרה זו על המילה "לא" שמביעה באופן מוחשי כל כך את הסירוב הדיכאוני מפגישה את הקורא עם חווייתו אל מול הסרבנות המקוממת אולי של הרוברת, המעוררת רצון "לנער" אותה ולהגיד: למה לא? בואי תנסי, בואי תראי שאפשר. אותה חוויית התקוממות אל מול הסירוב להשתייך היא חוויה שמאפיינת פעמים רבות את סביבתם של אנשים שסובלים מדיכאון; אלה מביטים על הדיכאוניים מן הצד בחוסר אונים ורוצים כל כך לגרום להם לומר "כן" או לפחות לא לסרב לנקיטת פעולה כלשהי באופן שנחווה כעיקש כל כך. כך האמצעי הספרותי-הפואטי של החזרה על המילה "לא" מאפשר כאן יצירת הד כפול: הבעת חווייתו הפנימית של הסובייקט הדיכאוני אשר מעבר לתוכנו של המילים – סירוב נפשי עמוק להיות חלק ואי-יכולת להיות חלק ("אין לי צורך להגיע") – ובה-בעת ביטוי חוויית חוסר האונים של הסביבה במפגש עם ה"לא" המתמשך.

סיכום: התמרת חוויית ההיעדר מחוויה פרטית לחוויה אוניברסלית

את הדיון בשירתה של רביקוביץ ובאופן שבו היא מצליחה להעביר את חוויית העולם הדיכאונית בשירתה ולהתמירה לכזו המשמשת חלק ממשחק השפה הכללי ברצוני לסיים עם השיר "על דרך הטבע", שמבטא, בעיניי, את ה"אין" העומד בבסיסה של החוויה

הדיכאונית באופן שמחריג אותו מן החוויה הסובייקטיבית של היחיד ומתארו כחוויה אוניברסלית וגורפת. ה"אין" שבשיר אינו מובא באמצעות הדיבור בגוף ראשון - "אני" - וגם לא דרך דמות כלשהי שהדוברת מדברת עליה בגוף שלישי, אלא כנוכחות בפני עצמה - היעלמות:

אדם יוצא בְּבִקָּר או בצהריים/ או בערב/ מביתו ונעלם./ מה פְּרוּשׁ נעלם?/ והרי מי שאינו נמצא כאן נמצא שם./ אבל נעלם כפשוטו נעלם./ פרושו נוטש, פרושו נטוש/ פרושו הלך לכל הרוחות./ וזה ההסבר על דרך הטבע:/ חֶשֶׁךְ על פני תהום./ וְשֵׁם המקום נקרא עולם/ על דרך הֵעֵלְמוֹת.³³

השיר נפתח בתיאורו של אדם היוצא מביתו ונעלם. השימוש במילה הכללית "אדם" (ולא בתיאור של אדם ספציפי) מבקש לומר שחויית היעלמות והאובדן היא חוויה שאורבת לכל אדם, ואיש איננו חסין מפניה. דרך הטבע היא דרך היעלמות, אומרת כותרת השיר. הדוברת מביעה תמיהת מחאה: "מה פירוש נעלם?", ומשיבה על כך במילים ישירות וחדות כמוות: "פירושו נוטש, פירושו נטוש, פירושו הלך לכל הרוחות". ההיעלמות והאין, היא אומרת לנו, הם חוויות בראשיתיות הנמצאות בבסיסו של עולם: "חושך על פני תהום" - החושך הזה הוא נקודת המוצא, והיא אף מקשרת אותו לשמו של האלוהים: "ושם המקום נקרא עולם / על דרך הֵעֵלְמוֹת". כלומר, העולם נברא מן החושך והוא גם נושא בחובו את החושך: חושך האין שמתירה היעלמות. חויית היעלמות היא חוויה אוניברסלית המשותפת לבני האדם בעולם והיא חוויה שטמונה באדם מבראשית, ואולי לכן "כשאדם נופל ממטוס באמצע הלילה רק אלוהים לברו יכול להרים אותו".

33. רביקוביץ, "על דרך הטבע", מתוך "כל השירים עד כה" (1995) בתוך: כל השירים, עמ' 258.

אם כך, חוויית ה"אין" וההיעלמות איננה חווייה אידיו-סינקרטית של הסובייקט הדיכאוני, אומרת רביקוביץ, אלא זוהי חוויית האדם באשר הוא אדם: המפגש עם האין וההיעלמות שבעולם, והמפגש עם האין שבתוכו בהיותו חלק מן העולם. רביקוביץ מחריגה אפוא את חוויית ההיעדר מן הסובייקט הדיכאוני ומצביעה עליה כעל חווייה אוניברסלית, ובכך הופכת את שפת ה"היא רוצה וניל" ושפת "זאת אני הבוררת" משפה פרטית לשפת היעלמות כללית, על דרך הטבע, שפה שיכולה להיות מדוברת במסגרת משחק השפה של הכלל ובפי הכלל. בתהליכי הפיכתה של רביקוביץ את שפת ה"וניל" - השפה הדיכאונית הפרטית - לשפת "היעלמות האדם" - שפת ההיעדר הכללית - היא למעשה מאפשרת לכל אחד מאיתנו לפגוש את מסומניה העמוקים ביותר של שפת הנפש הדיכאונית בתוכו ולבוא עימם במגע, והופכת את השפה הזאת לנגישה הן למגע שתוק עימה והן לדיבורה בעולם. באופן זה, שירתה עצמה מושיטה יד אל הסובייקט הדיכאוני ומציעה לו - תחת האין הנוכח תמיד - "יש" חדש, "יש" של שפת נפש חדשה שבה הוא יכול לדבר ולזכות בה.

