

פתאומת" (16); "תפילתיכם" (20); "קטן מאות ורב מתוך" (22) — אולם חלק ניכר מתופעות כגון אלה משרת את האמירה של אותנטיות מכתבית וכנסה להעניק לשפה העברית משהו מצבינה של האידיש; "נושא הפוסט" (ולא דווקא), "פוטוגראפיות" (ולא תצלומים), "הדוק" טור" (ולא הרופא), "טלגראם" (ולא מברק); הא" להים מכונה "שלמעל", כנראה תרגום של "דער אויבערשטער" ועוד ועוד. בכל אופן, אסור לנו לשכוח, שאין כאן רפורטז'ה, אין כאן מסידת דברים או בייקטיבית: הרי בחירת הפרטים, צירוף פיהם וניסוחם לא רק שהם ממלאים תפקיד תיאורי ואינפורמאטיבי על אודות האו והשם (ש' קמוצה), אלא בעת ובעונה אחת הם גם מהווים תגובה אִמּוּצִינאלית מצד המשורר, המ־ עלעל כאן ועכשיו ב"מכתבי מתים" אלה.

שיפתי לשיפוט הוגו (בלי להישמע לטעמי האישי, הנוטה להסתייג) הביאה אותי ללימוד זכות, שהוא אמנם מקהה בהרבה את עוקץ היר ריות, אבל נבצר ממנו ליטול אותו לחלוטין. כנות של אבות ישודון לגבי הנושא שלו נעלה על כל ספק; אשר לכתובתו איני מצו להחליט, אם הישר התעקם עקב עקמימותו של הכותב או אם עקמימותו של הכותב אינה אלא יושר שלא הצליח לישר את הדוריו.

יצחק עקביהו

זית היא הרעיון הנדוש שהמכתבים, קצרים וארוך בים כאחד, אינם תמליך לקירבה ממשית, בשרי ודמית: אם המכתבים, אם המכתבים, / טובים לי בשריך / מארוכיך וקציריך! (30). כנראה, מרצון לתבל את הסנטימנטאלי הנדוש במעט של מקוריות בחר המשורר בדרך זו של התבטאות; אך לפי הרגשתי יש טעם לפגם במלה "בשרים" (האסוציאציה שלי: תאוות בשרים), והנוסח מצלצל כמו פארודיה על הפסוק, "כי טובים דודיך מיין", פסוק שהוא מצוטט בפירוש בשיר החמי שהעשר.

החלק המרכזי של הספר — עשרים שירים — מוקדש לעשרים מכתבים וגלויות. כל אחד מהם פותח בנוסח הסטיריאטיפי: "קיבלתי מכתבכם ובו...". ממסירת התוכן, או נכון יותר: כתוך רמזים קטועים על תוכן המכתבים עולים קטעי הווי — געגועים ודאגות, בעיית העליה-לארץ של האח הצעיר, מחלת האב, פרוץ מלחמת העולם, דלדול הידיעות (בסגנון של מברקים) המועברות באמצעות הצלב האדום, ולבסוף עוד פדיון הבן מאחרי תריסים מוגפים — וכל אלה מצטרפים למסכת שלמה של גורל יהודי גלותי. אך עם כל האפיון הטיפוסי בהווי משפחתי זה נשמרת הגימה הקונקרטיה והאינטימית של רשות היחיד. אין להכחיש: לא מעט מן הזרות ומן האילוץ יש במסירת התוכן של מכתבי המשפחה —

חורף קשה

ספר שיריה של דליה רביקוביץ הוא, לכאורה, בן לוחיה, בצורה ובהלך-רוח, של זה שקדם לו... שניהם מעדיפים את השיר הקצר, שאיננו מהוקצע במבנה ואיננו מלוטש במשקל ובחרוז. אהבת תפוח הזהב" ו"חורף קשה" שומרים על צליל אישי, לירי, מעודן, שאיננו מבקש ללמד, להודות-דעת, אלא להתנגן בגילוי חוויה מוסתה. שני הספרים עטופים בהינזמת מסתורין, שרקמתה — ציורי מתים מהלכים וחוסיה ערוב עולמות ושחיקת גדרותיו של הזמן. אף-על-פי-כן, מתבצר והולך, שוני תימאטי וצורני גם יחד, בין הראשון לאחרון. אם נבוא למיין את המוטיבים שבהם נאחזה דליה רביקוביץ בראשית דרכה נמצא אותם כרוכים מסביב לדיוקנו של אבא.

קיים של פשוט גטו בקרקו

אבא תרל טקמות אותי

(אהבת תפוח הזהב, כף יר רשעה, עמ' 15)

ענין להם במשיח ובמושיע, בציפיה לקראתם ובאכזבה מאי-הופעתם למועד.

שקא קשיח קבל האדם,

יען הסף דבירו [ננסם].

(שם, ביאת המשיח, עמ' 24)

* חורף קשה, שירים מאת דליה רביקוביץ, הוצאת רביר, תל-אביב (הופיע בתשכ"ר: השנה לא צוינה בשער הספר).

** אהבת תפוח הזהב, הוצאת מכתבות לספרות, תל-אביב, תשי"פ.

שיריה מזכירים תריג מצוות ושם אלהים. בנופי הזמן, נדע משקל רב לצידי ילדות רחוקים מחד גיסא, ולומנים שהם בקץ הזמן, במרחב אחרית הימים, מאידך גיסא. אכן, כל נסעה. השירה שבה פתחה המשוררת איננה דלית. צביונה הוא ספקני, ואינו רחוק בעיקרו מזה של בני משמרתה. אולם רובד-הסמלים שבו עגנו שיריה היה רצוף מלים, דימויים, דמוים: השאלות מעולם שיתן להגדירו כארכיטיפאלי, לאמור בהבאנו לפני הקורא דמויות שמתלוצצות. להן עצמה רגשית ורעיונית מקדמת-דנא. בלבו של כל אחד שוכנים בכוח-אמוציונלי-רב דיוקנו של אב, מושג-האל, קלסתרו של משיח, געגועים לארץ מבואה-השמש ולדיונים של ימים, שאינם לא יום ולא לילה. גם השיר, שפתח את הקובץ הראשון, שהתרחק מן הרבדים הארכיטיפאליים, חתר למסקנה כוללת, טראנספרסונאלית. מוסר ההשכל שבו לא היה אישי בלבד, אלא כלל-אנושי. תפוח הזהב שנאכל כביכול על ידי אוכלהו, כבש את מנצחו דווקא בכליונו.

תפוח זהב
נקלע באוכלהו,
קא קעריהו,
אף בן-שניו.

(שם, עמ' 6)

מה שאין כן ב„חורף קשה“. כאן הומר המבט בסמלים המגובשים, בהתרפקות על נופים מגוונים, ברובם רחוקים. כאילו החליפה תרצה, בת-דמותה המושאלת של הכותבת את ספר התפילות הקדום שבו ציינה, באטלס, שאמנם אינו מעודכן, שאת מקום הריוק בו תפסו הדמיון והרגשות, אך שכל עיקרו תמונות-צבעונין של ארצות וימים. השיר „תרצה והעולם הגדול“ הוא רב-משמעות.

קח אותי אל ירְקְתִי צֶפֶן,
קח אותי אל האוקיינוס האַפְלָנְסִי,
שְׁלֵא פְּנִשְׁתִּי קְמוֹסֶם עַד הַנְּהָה,
שֶׁם אֶכֶל סֶפֶסֶף חוֹתִים פִּיעֵר
הִנֵּה אֹתִי בֵּין אֲנָשִׁים אֲחֵרִים,
[אֲךֶהָר בְּרַבְּקָה בְּסַקְנִיגְנִיָּה.

(חורף קשה, תרצה והעולם הגדול, עמ' 42)

באותו שיר נמצא גם את האוקיינוס השקט ואת הקנגורו שבמדבריות אוסטרליה. כמעט כל השירים משליכים עוגן במספרן מרוחק כלשהו: בים התיכון, בארץ סין ובמאדאגאסקאר, באיי האלמוגים והשמש, בארצות הצפון, בממלי קיסר וחופי פלשת, במערב הכחול, בשבעה מפרצים שבגבול הרי חושך, בבצעי מים שליד המדבריות, בנהר שבאפריקה, בעיר בירתם של הלווייתנים, בנחילי האוקיינוס, באגם מלאכותי שבהייד פארק, בפלג קטן שליד הלבנון. במקום שהוא שנברל מכל המקומות האלה (שם, עושה, עמ' 47), בזאנויבארד, באיי יוון וחופי צידון ואפילו בשלולית השקטה.

תמורה קיצונית זו, עלולה היתה להיות הדסגית לגבי משקלם הפיוטי של השירים. הראשונים זכו ברובר עמוק, כובש בצביונו הרגשיר-רעיוני, בלי לוותר על נוסחאות הבעה חדשות, מצומצמות ומרוכזות. הסמל רב הכוח נשתל בתוך נופים נפשיים של ביצותים וספק, אב אינו אב ומשיח אינו בא. אולם הרצינות העמוקה וכוונת-השירה, בצירופי תחושות המסתורין, שמרו על השלמות הפנימית של השירה. השירים החדשים, כאילו הפליגו לדרכם תוך ויתור על מעמקים טראנספרסונאליים. תמדתו באה האחוזות במחורות סגוניים, שעם כל קסמיהם וריבוי צבעיהם, אינם יכולים להקנות את הועזר העמוק, החויתי.

אכן, שיריה של דליה רביקוביץ איברו משהו מכוחם בעברם מתחנה לתחנה, אך לא הגיעו לרפיון ואף לא לשטחיות. כמה סיבות לכך. ראשית, השימוש במיד הזמן. הנופים הקסומים כשהם מתקשרים להווה קרוב, הם גראים כצעצוע נחמד או מהתל בלבד. בית כמו:

אָנִי אֶלְמֵד אֶת הַקֶּנְגוּרוֹ
קְרֹא וְקִרְבִּי, פִּנְ"ד וְשִׁבּוֹן,
סֶפֶר נָא לְאֲנָשִׁים הַיָּרִים
שְׁאֵנִי אָבֹא אֶלֵיָם בְּקֶרֶב

(שם, תרצה והעולם הגדול, עמ' 43)

הוא כמעט חומר היתולי בשביל מדור השליחים לחגל. אולם דליה רביקוביץ מהלכת ברוב הזמן בין ערפילי-ילדות ובין היות של יום דחוק. הכמיהה אל המרחבים הצבעוניים יש בה מן המתקיות של חלום הילדה, או שמתלווית אליה אימת יום-הדין שבו יוטלו על כף המאזניים לא דק גורלות-אדם, אלא גם צורות של יבשות. וכך נסללת הדרך למימד אחר של סוד ומסתורין. המקום שהופקע מכבלי הזמן, משנה את צורתו ושוב אין להיאחו בשם המוכר מן האטלס, האורורה הנוצרת היא של ביטול תחומים, של התמזגות כמעט מיסטית של האנייה-השר עם נופים שמעל לזמן ומחוץ למקום.

הָלוֹא שְׁשָׁקֶשֶׁר הָיָה לְהַלֵּךְ
עַל כָּל הַקָּרִים שְׁשָׁקֶר לֵים,
הָרִי לָהּ שׁוֹב דְּבַר מְכַאֵיב:
דוּחַ שֶׁל יָם שָׁמַיִן בּוֹ סְפִינּוֹת.

הָלוֹא שְׁשָׁקֶשֶׁר הָיָה לְהַלֵּךְ
בְּרִגְלֵי הַסִּילִים עַל פְּנֵי הַיָּם,
הָלוֹא שְׁשָׁקֶשֶׁר הָיָה לְגַלּוֹחַ
בְּקֶשֶׁת זְבוּחָהּ שֶׁל פְּרָגֵי הַשָּׁקֶשֶׁשׁ,

(שם, המערב הכחול, עמ' 20-19)

הסיפא של הבית מורה בבהירות על ההשתנות העמוקה של הנופים תחת ידו החזקה של הזמן הפנימי. הנפש הכמהה אל הערים שמַעְבֵּר לים, כשהיא מגיעה אל תחום המפצה הרי מתגלה בפניה חוף נטול ספינות. היא לא תוכל למצות את תשוקתיה. נמצא שהיא מרוחקת לעיגול מכוּשֵׁף שכל כולו כמיהה לנופים רחוקים, אך בהם עצמם כרוך ביטול היכולת להגיע אליהם. כשמגיעים אל החוף הנכסף מתברר, כי אין בו ספינות, והרי אלה הם כלי השיט שבהם צריך היה להפליג לקראתו.

תחושת המסתורין העמוקה, שבכמה שירים מצמידה אותה המשוררת למלים מפחיתות שענינן, "כישוף" ו"מכשפה", מושגת על ידי המזיגה העמוקה של ערגונות הנאחזים בשטח והמאבדים את צביונם הריאלי המוחש, מתוך שהם מרחפים לא רק בחלל, אלא גם במרחבי הזמנים, המטשטשים את המושג בחוש. הזמן הקסום, אפוף המסתורין, יש בכוחו למגר את הגבולות המוצקים של האובייקטים. ההעתקה של מקומות, תחומים ומכונים בשמות, לספירות רבות-עצמה המשנות את משמעותם של האתרים הגיאוגרפיים, מעניקה עומק לשירים, וכאילו מטבילה אותם בשיקוי המוסיף להם ברק של עולמות אחרים, שלא ידענום בשם.

העתקתו של מסלול הממש למסלול הכמיהה משפיעה, כמובן, על כל היסודות המילוליים שבשיר. משתנים הצבעים, השמש כחולה והמערב כחול, כלי השיט מתגוננים, מתעצמים קולות המסע, או נהפכים ללחש-רחש. המתים, שהכרנום ב"אהבת תפוח הזהב", מתגנבים על ראשי אצבעותיהם גם לכאן ואוטובוסים של לונדון ידדו "כעדר פילים אדומים" (עמ' 39).

מבחינה רגשית, מתגבר כוחו של הגעגוע. הערגה עד כלות הנפש. ליכותה של המשוררת ייאמר, כי היא מתיראת מן ההתרגשות המתפרצת. היא מעדיפה את הביטוי העצור, דבֵּה־עֲדָנָה. מכאן יופים של שירי־האהבה הבודדים ששובצו בקובץ. גם הם כאילו מרחפים בחלל של זמך־מכלה. המלים אינן מוצקות ואינן קשורות לקרקע, אלא מתעופפות בממלכה שברירית. הן אפופות פחד ההכרזה הבוטחת. אף מוטיב המוות איננו פוסח על שיריה של דליה רביקוביץ. את דמות־האבהמת מחליפים עולם המתים וגם תמונת האני ברגעים של חדלות.

בְּמִנְתָּ בְּרֵד בְּאֵילָן, עֲסוּס אֵיכָרִים וְרִקְסָה
הָיוּ עֲנַפְיָם הָרְטָטִים לְקָרְסִים עֲשָׂבִים הַתָּה.

אֵלֶם בְּרַנְעָה עָקֵד שְׁהִיטָה דְּצִיף קוֹנָה
רְאִיתִי אֵיךְ אֲנָשִׁים נִקְרָתִים כִּן הַשֶּׁלֶם —

(שם, עמ' 88)

וסימוני של השיר:

לֹא הֶאֱמַנְתִּי שְׁעוֹר אֲשָׁשֶׁר בְּתֵימֵי הַקָּסֵם.

ברם, ספר שיריה החדש, יותר משהוא מבליט אהבה ומוות, הוא מעלה על נס את הכמיהה לרחוק, הנשאר טמיד ונעלם, גם כשהוא מכונה בשם.

ספר־התפילות סיגה מקומו לאטלס. אך לא מתוך שטחיות של סרק. נותרו למשוררת התרפקותה על עולם עשוף סוד, המבוטאת בצלילים רכים ובצבעוניות רבת־חן. אמנם, פה ושם ניכר מעבר לאריכות יתרה, פוגמת. כך בשיר "שתי ספינות", יד האנפנה גורדת את המשוררת לפדקים להצטעצעות מילוליות, בדרך של חזרה על מלים נביטויים, לערבוב קודש בחול, לנימה אידונית, אך ברוב שיריה שומרת דליה רביקוביץ על ייחודה ואיננות ניביה. שינוי הרובד, הקהה במקצת את הלהב הכובש של שיריה. הספר הראשון עורר ציטויות לכות שירי משגה־ערכים, מתיצב במרכז. הספר השני דוחק את המשוררת מכתר־בכורה, אך מעיד על כוח פיוטי אמיתי, שיניקתו עמוקה. הפעם גבר הצביון האישי־הפרסונאלי בפנייתו אל המרחב, תוך ויתור על הסמליות העמוקה, הארכיטיפאלית. נתקצצו, איפוא, שרשי השירה, אך התפשט נופה. אם תמצא דליה רביקוביץ את נקודת האיוון, שבין שורש לגוף, מובטח לה מקומה בבית־שירתנו.

הלל ברזל