

## קריעה: על יחסי אם-בת בעקבות 'הבגד' מאת דליה רביקוביץ

### הבגד

ליצחק לבני

את יודעת, היא אמרה, תפרו לך בגד מאש,  
את זוכרת איך נשרפה אשתו של יאזון בבגדיה?  
זאת מדיאה, היא אמרה, הכול 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.

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 לקרוא אז טרגדיות יוניות,  
אבל ריח הבושם נדף והייתי חולה מאוד.  
היום אני מבינה שזה בושם בלתי טבעי.

מה יהיה אתך, היא אמרה, תפרו לך בגד בוער.  
תפרו לי בגד בוער, אמרתי, אני יודעת.  
אז מה את עומדת, אמרה, את צריכה להיזהר,  
האם את לא יודעת מה זה בגד בוער?

אני יודעת, אמרתי, אבל לא להיזהר.  
ריח הבושם הוא מבלבל את דעתי.  
אמרתי לה: אף אחד לא חייב להסכים אתי  
אינני נותנת אמון בטרגדיות יוניות.

אבל הבגד, אמרה, הבגד בוער באש.  
מה את אומרת, צעקתי, מה את אומרת?  
אין עליי בגד בכלל, הרי זאת אני הבוערת.

### מבוא: שירים שכתבו אחרים אני אוהבת יותר

קבצי השירה המוקדמים של דליה רביקוביץ עד ל*אהבה אמיתית* (1987) אינם מציגים באופן מפורש את דמות האם. שירי *אהבת תפוח הזהב* (1961) מטפלים באב, ומותירים לכאורה את האם מחוץ למפת המשפחה ולנפשות הפועלות בה. דומה כי האם אינה מופיעה כלל כדמות מכרעת, אלא מאוחר יותר, בתיאור אמהותה של המשוררת-הדוברת עצמה, או בהתמודדותה המאלפת עם אמהותה של האם הערביה, המגלמת פנטזיה על אמהות אחרת, שלמה, אידיאלית, מעין התקה של האידישע מאמע לשדות אתניים, דתיים ותרבותיים זרים.

כיצד כותבים על אמא, כיצד יש לכתוב על אמא, בשירה המתעדת והמעבדת באורח פרטי ופרטני, מצד אחד, ובמאמץ פנומולוגי, מהותי, אכזמפלרי, מצד שני, תהליך אינדיווידואליזציה קשה, לא תקין, של אישה, ילדה, בת; בשירה המעבה, חרף התפרסותה על פני טווחי זמן ניכרים, חלוקתה לשלבים מובחנים ושינוייה התמטיים, קול נשי ייחודי, מובחן, שאינו לאה לחקור לבבכי מציאותו הממשית והפנטזמטית? שכן, למרות שהשירים מדברים בקולות רבים, ניתן להצביע על פיגורה נשית דומיננטית, בעלת אפיונים מסוימים, מוזהים. פיגורה פיוטית, יש להטעים, שאינה בהכרח זו הביוגרפית של המשוררת.

האם ניתן להבין את היקום הנפשי וההגותי של האישה, הטווי ברקמת היצירה בכללותה, בלי אמא? ומהו משקלה של אמא נעדרת או אמא לא מונכחת או לא נוכחת די, הזוכה לעדנה רק על ערש דווי, אמי ישנה שנת ישרים כבר שלושה ימים? כלום אינה, דווקא בשל כך, כל-יכולה, מקור איום, סכנה ואבל מתמידים? במסה שלהלן אבקש להציג את בת-השיח הלא מוזהה בשיר "הבגד", הנכלל בספר *השלישי*, כהופעה נדירה של דמות האם, המנהלת שיחה עם בתה, שיחה המזכירה בכמה ממושאי ההתרעה שלה את שירו של אלתרמן "שיר משמר". יתר-על-כן, "הבגד" כמו שזור לסיטואציה דרמטית בלדיסטית (רביקוביץ ואלתרמן תרגמו שניהם בלדות סקוטיות!), מעמתת וחייה, את "שיר משמר" ואת "שיר הנשמרת" שכתבה תרצה אתר לאחר מותו. כאן ככאן לפנינו דיאלוג אינטימי, חונק, בין אם לבת ובין אב לבת, המצוי על התפר הדק, המזעזע, בין דאגה להפקרה, בין קרבה לזרות.

בחלק הראשון של המסה אנסה לברר את הבחירה במחזה *מזיאה* מאת אוריפידס כציר המיתולוגי-דרמטי של הדיאלוג, למרות שהאנלוגיות בין התמונה העולה מן השיר לבין המחזה אינן מובנות מאליהן. בחלקים השני והשלישי אתבונן מחדש בשיר, ודרכו בשירים נוספים, "בובה ממוכנת" (*מאהבת תפוח הזהב*) ו"פורטרט" השייך לאותו קובץ, ואציע שתי קריאות הסותרות זו את זו, מבעד לתיאור התפתחות המרחב הנפשי של היחיד שפרשה מלאני קליין. משנות העשרים ואילך הצליחה קליין, באמצעות חקירה תיאורטית ופרקטיקה קלינית נחושה ועיקשת, ובלשון פרוזה יבשה ואפקטיבית, להציג דיוקן של הגורמים הלא מודעים הקבועים הפועלים באדיקות בעולם הפנימי, גורמים שאינם הולמים לעולם את המציאות הנתפשת. במונחים שונים בתכלית אמנם, מעל ומעבר לסייגים שהטילה דליה רביקוביץ על הדיבור התקני, נפגשות הפסיכואנליטיקאית והמשוררת בשירתה, התועה ללא הבחנה חדה בין פנים לבין חוץ, בין אובייקטים ממשיים לבין אובייקטים נפשיים, מאנישה ומחפצנת לסירוגין. המפגש ביניהן מועצם בשיר "הבגד" כשיר גבולי, המכיל בד בבד יסודות פנטזמטיים פרטיים ומיתולוגיים גם יחד, ושיחה המתנהלת ב"מציאות" על רומן מסוכן.

## 1. מה היא עושה למדיאה?

שמרי נפשך מן השורף, מן החותך,  
 מן הסמוך כמו עפר וכמו שמים,  
 מן הדומם, מן המחכה והמושך  
 והממית כמי-באר ואש-כיריים...  
 אמרי מדוע העולם כה זר עדיין  
 ואש ומים מביטים בו מכל צד?  
 אמרי מדוע בו מפרפרים חיך  
 כמו ציפור מבוהלה בתוך כף-יד?

(נתן אלתרמן)

האנלוגיות בין מדיאה לשיר, הן מבחינת הדמויות הפועלות והן מבחינת הסוגיות המוצעות, אינן חד-משמעיות או חד-ממדיות. כוחו של השיר נעוץ, למעשה, במה שניתן להעמדה על המצע הדרמטי הנתון ובמה שחורג ממנו, דרך פיתוח אחד המוטיבים המובלעים במחזה. לא כל מצוקות מדיאה מתורגמות לשיר, אך השיר, בתורו, מעמיק חקור בתוואי שבמדיאה אינו דומיננטי, זה המפרש-לאחור את כשלי יחסי המשולש הבוגר, זה הנכפה לחזור לתמונת הילדות. יחסי העודף ההדדיים בין הטקסטים ניתנים להבנה במונחי שתי שכבות נבדלות של זיכרון: הזיכרון המיתולוגי הקלאסי, המשותף, והזיכרון הפרטי, האינטימי, הנאבקים זה בזה. הדוברת מפנה את בת-השיח שלה לזיכרון ילדות בבית, בחדר האמבטיה, מעל לכיור. השיחה אינה מתנהלת אם כן בין שתי נשים שהתוודעו אחת לזולתה לאחרונה או זה לא כבר כבוגרות. בת השיח מכירה, ואף מצופה לזכור, את הזמן שהייתי בת שש, אירוע פרוזאי, כאילו כלום, חפיפת ראשה בשמפו, שהסתיימה במחלה. אירוע ילדות זה, הוא ולא המשולש הרומנטי, הופך לצירו של השיר, מהדהד ומפעפע בכל, בעבר ובהווה. בסיפורה הקצר "עשרים וחמש שנה" תכתוב דליה רביקוביץ כי אנשים נאחזים בתאריכים ובצינונים חסרי ממשות כשלעצמם, כדי להביע משהו שאין ביכולתם להביע. כאן בשיר היא מתעקשת, לפני שתוותר. אני מצפה שתזכרי, היא כמו אומרת, עוד מעט אאלץ אפילו להרים את קולי. את זוכרת? את כאילו הכי קרובה, אבל את לא מבינה כלום, את לא מבינה את הדבר הכי בסיסי. עכשיו זה הבגד, אבל הרי זה לא מהיום. ואולי לא בעצם. אולי זה לא מחויב המציאות שתזכרי. אמא וילדה, אני יודעת, אינן זוכרות תמיד צמתים טראומטיים, אינן מזוהות אותם ככאלו באופן משותף. ומה שעובר לשתייהן בראש ברגע אמת עלול להיות שונה לחלוטין. גם אם הקשר ביניהן הדוק, הוא לעולם אינו נטול אמביוולנטיות, נטול מרחק, או צד שלישי, אפילו אין הלה נמצא, אפילו הוא נוכח נפקד שאיננו קשוב. בשיר מתרחשות, אפוא, כמה דרמות בעת-ובעונה-אחת: הדרמה הארוטית, מן העבר הקרוב, המהווה כביכול מניע לדו-השיח, לעימות, והמתגלה כמשנית; דרמת השיחה בין הנשים, המדווחת על ידי הבת (איננו יודעים היכן היא מתרחשת - בבית, בבית קפה, ברחוב, בראש?); ודרמת הילדות העולה בשיחה. הערת הממד הלטנטי במחזה מדיאה משנה כליל את כיוונו. היריבות, הקנאה, אינן מופנות כעת ליאזון או לנסיכה, אלא לבת-השיח, לאם. היא אמנם מבקשת להתנער מנטל זה, להתיק את העימות אליהם, לעסוק בהם. אבל הבת אינה מניחה לה. היא תובעת את עלבונם של הילדים השתוקים במחזה, מבקשת לתת ארטיקולציה לשוועתם. מדיאה הופכת אזי למסמן תרבותי אמביוולנטי עבורה. כמו תרצה אתר הנבהלת ב"שיר הנשמרת" מאש, מרוח, משירים, כוללת בין האובייקטים שמפניהם עליה להיזהר את השירים, שלא נכללו במדריך האב אלא בעקיפין (אמרי מנין לך, פתיה מאמינה, / שהחיים נוצרו לא ללמדנו דעת, / כי אם

נצרו כדי ליטול את הבינה?), דוחה האישה-ילדה ב"הבגד" את משקלן ההסברי והקיומי של הטרגדיות היווניות, את כוחם המרפא של הפואטי והמיתולוגי - אני יודעת ... אבל לא להיזהר ... אינני נותנת אמון בטרגדיות יוניות - ומבטאת גם היא את המתח בין התרבות הסמלית, הבגד, המיוצגים כאן על ידי האם, לבין התובענות הקדם-סמלית, הגופנית, מנת-חלקה של הילדה.

ספרי תורה/ מצילים מן מאש/ אותי לא.

הקושי הנוסף במיפוי השיר על המצע הדרמטי, המשתמע מהמתח דלעיל בין שכבות הזיכרון, מקופל בעובדה שהדמויות הרבות המאכלסות את המחזה אינן לפנינו: בראש ובראשונה, אין בשיר דמויות גבריות. אין "יאזון", למעט ההקדשה ה"חץ-שירית" ליצחק לבני. שנית, אין ילדים, ואיננו יודעים האם הם קיימים כגורם נוסף, אולי מכריע, במשולש הנרמז. מקהלת ידידותיה של מדיאה, יקירותיה, עדותיה, המתבוננות-מן-הצד, משתפות-פעולה, מציעות לה תמיכה ועזרה, אך מסתייגות ממעשיה, גם היא אינה נוטלת חלק בדרמה, וכמוה המינקת. כלום קיימת בשיר סולידריות בין נשים? המחווה הראשונה הבולטת לעין של דליה רביקוביץ היא אפוא סינון דמויות המחזה ויצירת עולם פואטי דחוס, המאגד לתוך שתי הדמויות הנוטלות חלק בדיאלוג, האני-הדוברת ובת-שיחתה, האם והבת, אפיונים של הפועלים הרבים המאיישים את הדרמה. בכך היא גם משיבה/מתגרה ביאזון, המפנטז על עולם שבו בני אדם יולידו בניהם אחרת, שנשים לא תתקיימנה. (573-575). הגוף האימהי, מקום הלידה והמוות, הוא מצעו היסודי של השיר ושל העימות הגורלי שהוא רושם.

אך מיהי מדיאה? האם מדיאה נוכחת בשיר? האם היא כוח פועל? האם היא ה"שלישית", האישה הנבגדת על ידי בעלה, ברקע, זו שכל אושרה מקופל בו ומקופח בעטיו, והמסוגלת לכל מעשה כדי לנקום בו? דומה כי לבת הדוברת, שאינה אפילו נסיכה, אין דבר ממדיאה זו: אין לה הכוח, האלימות, הנסערות המופגנת, המתייסרת מקלונה, השפלתה, וממעמדה הנחות כרעה; אין לה הזעם, התשוקה, הבכי, ההתנגדות, היכולת הגופנית והמילולית, יכולת התמרון, ההתרפסות המחושבת, והמנעד הקולי העובר מצריחות היסטוריות לשיקול-דעת קר. מדיאה הייתה, קרוב לוודאי, רואה בה אישה כנועה, בטלנית ורפת-ידיים. ובכל זאת, נוצר עמנום מסוים, ולו בסוגסטיביות של המילים. מדיאה, נאמר לנו בהערת בימוי, יוצאת מן הבית (מדיאה יוצאת מן הבית) (212), ממש כמו הבת-הדוברת בשיר, היוצאת לרחוב. בד בבד, במבעה, מזכירה הדוברת דווקא את הילדים במחזה, עדים אלמים בראשיתו לכאב ולדרמה המתחוללים בביתם, ההופכים לאסיריה, קורבנותיה, של אמם, שתיקתם מתחלפת בקינה ובזעקה. קרוב לסיום המחזה אנו שומעים את הילדים צועקים (הילדים צועקים מתוך הבית) ואת תגובת המקהלה: שמעת? הילדים צורחים. ילד: כן, חי האלים, הצילו! עכשו! ילד: כי נלכדנו./ החרב קרובה... (1271-1273, 1277-1278).

מיהי מדיאה? האם התרחש כאן רצח? האם רצח עתיד להתרחש? האם הוא מתרחש תמיד? האם האמא בשיר היא קורבן ההופכת את פרי בטנה לכלי, לשדה מאבק, כמו מורישה לילדתה את מעמדה האינסטרומנטלי, מקריבה את מושו לבה כדי לפגוע באחר או באחרת? לכאורה, איננו יודעים. היא אינה משתפת פעולה, אינה עוברת מדיבור לאי-דיבור, אינה צועקת או גונחת או בוכה.

האם של מדיאה אינה נוכחת במחזה. מדיאה עצמה היא המגלמת את הפיגורה האימהית האמביוולנטית, אם שהיא אכן אויבת אויבה וידידה לידידה, ובתוך כך מרעילה את ילדיה, נוקמת בבעלה באמצעותם, חסרת פשרה; אם המחליטה כי זו שיוולדת היא גם זו שממיתה, וקובעת לפיכך את בעלותה האחרונה על ידי רצח, לבד יומתו הילדים ביד אחרת. מדיאה היא דרמה הנסבה על כמה סוגיות קיומיות מכריעות, החוצות זו את זו: התפוררות התא המשפחתי, ליבידו וארוס, בגידה וקנאה, זהות ונכר, ניתוק הקשר ממשפחה וממולדת

ומחירו. שירה של דליה רביקוביץ, המעצים כאמור את דרמת האמהות, שהיא לאלתר גם דרמת בית וגלות, דרמת הגוף שהוא הבית והניכור מן הגוף, הופך את הדרמה הארוטית של הקנאה ליאזון, את המשולש מדיאה-יאזון-הנסיכה, לנגזרים. למרות שהשיר מסווה עצמו, מסווה את נושאו, "מלבישו" כבר מכותרתו, הוא מתמקד ביחסי אמ-בת, אישה-אישה, בדומיננטיות האם הפאלית, המכוננת את עולם החוק, הידע והתרבות, הלבושה היטב, בקיאה בהלכות בית וחוק-בית, בית ורחוב. במחזה מדברות מדיאה והמקהלה לחלופין על הטשטוש בין עולם הגברים לעולם הנשים, מצביעות על אפשרות היפוך חוקי הטבע, משגברים שבים למנגנונים נשיים והנשים כובשות-מחדש את הערכים הגבריים: אנו נשים, הנאצל אמנם לא לנו, אך אנו מומחיות בכל דבר נבלה... הצדק, משפט הכול, מתהפך (408-409, 411). הקול המצווה בשיר על עשה ואל תעשה הוא קולה של האם, קול בטוח בעצמו, יודע, יועץ, מחנך, מלמד, מייסר ועיוור; מקפיד לשווא להוציא את עצמו מחוץ לדרמה כמו אינו מעורב בה, לא בדרמה של פעם ולא בזו של ההווה. האם מטילה אחריות על מישהי מבחוץ, על "מדיאה", כדי לחוס על ילדתה הבוגרת, לפרוש עליה כנפיה. אך בסרבה להכיר בהיותה שותפה לטרגדיה, להיותה אולי הלזו של טרגדיה זו, בעל כורחה, היא מופיעה כחמקמת, אינה נוגעת, וככלות הכול אינה מושיעה. קשה להבין אותה: האם היא מדוכדכת, מקשיבה, מסוגלת להקשיב? מהיכן היא מדברת? משפטיה נגזרים מן המילון הקונבנציונלי של האמהות, הנשמעות "ככה" לעתים קרובות: מה יהיה אתך, את צריכה להיות זהירה, את צריכה להבחין בקולות, אל תלבישי אותו. דואגת לכאורה לדברים הבסיסיים: מה ללבוש, מה לא ללבוש, מה לשים על הגוף, מה לקחת לפה. תשגיחי על עצמך, אני לא תמיד כאן לעזור לך, קחי דוגמה ממני, מן הנסיכה, ממדיאה, קראי בספרים שנתתי לך, למדי איך לצאת לעולם, עם איזה מטען, אנרגיה, כוח. שיר משמר. הא לך. משניותו של יאזון, לפיכך, של הגבר או של המיניות הגברית המובלעת בשיר, אינה נפרדת מן הסיטואציה שהוא מפעיל. אדרבא, היא קשורה בהפקרה המתוארת, ביציאה הברוטלית, הלא מוגנת, של הילדה מן הבית, ובהקשיה המשתמעת מזיכרון ילדות זה: באיזו מידה חווית העדר הבית אינה עומדת ביסוד הכישלון הארוטי המאוחר.

הגאון: אני חושב רק על אמי! היכול אני לספר לך עליה? היא ילדה אותי. כמוך, היא ילדה – מאה שירים מתים. כמוך – היא לא הכירה את ילדיה. ילדיה זנו עם זרים. הזונה: כמו שלי.

הגאון: אמי תמיד התבוננה בי, שאלה אותי שאלות, כתבה לי. דרכה למדתי לא לדעת אנשים. בעיני, כולך היו אמהות. כל הנשים ילדו אותי. גבר לא נטל חלק בעיבורי.  
(ולטר בנימין, "המטאפיזיקה של הנעורים")

לכל אורך השיר מתרחשים חילופי הדברים בין הבת לבין האם על מי מנוחות. האחת אומרת והאחרת אומרת גם כן או מזכירה לה. רק בסופו אובדים האיפוק והמתינות, כבתפילה, אובדן שליטה, המעניקים תנופה קולית-אמוציונלית, אקורד סיום, שאינו נגמר לעולם. מה את אומרת, צעקתי, מה את אומרת? מה את אומרת בקולך המונוטוני, ללא שינוי גוון? אני לא יכולה לשאת את זה. אני צועקת. ואף-על-פי-כן, השינוי רוחש, מוטרם, כבר מלכתחילה - הגחלים, הרמץ, הרוח השורק, מצמוץ הרעל המפפע, קילוה הגשם. יתרה מכך, לעולם ההומה, המעורר חוסר-נוחות, מתווסף ממד של טעמים ורוחות מאוימים (Unheimliche), ריח החפיפה, השריפה, הבגד החרוך, הבושם הלא טבעי. הפחד שורר בכל, בראיה, בשמיעה, בטעם, בריח, מפלס דרכו מבעד לחושים החודרים לגוף. האם והבת מסכימות בעניין זה (האם: זה לא הרוח שורק, זה הרעל מפפע. הבת: ריח הבושם נדף והייתי חולה מאד), וכפי שנראה בהמשך, שוררת ביניהן, חרף העימות החרף, הבנה, הבנה לא מודעת, החורגת הרחק משליטתן ורצונן, וההופכת את

"מדיאה", בעצם, לא לדמות אחת, מסוימת, אחרת לגמרי, מחוץ להן, אלא לאפשרות שלהן, לאפשרות של כולן, אמהות כילדות, המעבירות זו לזו במעגלים דטרמיניסטיים אשמה וחרדה ללא מזור. חוסר התקשורת ביניהן ניכר, "תיק" כבד, שהן נושאות מן העבר. האמא רואה בגד, בגד בוער, הילדה אומרת לה מה אתך, אולי תסתכלי כבר סוף-כל-סוף, במקום לומר ולהרצות בפני. זה לא שם, לא הבגד המורעל, אלא הרעל המכלה אותי מבפנים. תפסיקי עם כל האנרגיה שלך ההולכת, מושלכת, על הבגד; האנרגיה שאת מבזבזת על אובייקט שניתן לתיקון, לאיחוי, לרתיחה; האנרגיה המתבזבזת על הפשטה אינטלקטואלית, במקום להפשיט באמת, להתמסר למה שהכי מאיים, לקרוב מדי, המוחשי, לאמת החומרית של הגוף העירום, הבווער, ובעיקר, בעיקר, לאימפליקציה שלך בחוליו. הפער התקשורתי מומחש על ידי החזרה המילולית בשאלות שהן ספק מציגות ספק מצהירות זו בפני זו, האחת מפנה שאלתה לים הכללי, האחרת – לטיפה שלה:

האם: את זוכרת איך נשרפה אשתו של יאזון בבגדיה?  
הבת: את זוכרת את הזמן שהייתי בת שש?

הנתק החווייתי עולה גם בקביעות הדיאגנוסטיות:

האם: זה לא הרוח שורק, זה הרעל מפעפע... זה לא הרוח שורק.  
הבת: אחר כך הייתי חולה מן הרוח ומן הגשם.

אמא, ילדה, וצד שלישי. כמו בשירה המוקדם "בובה ממוכנת", יש תפקיד ל"הם". זהותם אינה ידועה, אך הפעולה שהם מבצעים 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"בובה ממוכנת": ניסו לאחות ... הליבו אותי). הצד השלישי קיים כבר תמיד, חוצה את יחס הדיאד שבין אישה לאישה. הוא מחוץ לסיטואציה המזוככת, המדויקת, ביניהן, ומתערבב בכל זאת בחרדותיהן, בקנאתן, באמביוולנציה שהן חשות זו כלפי זו. מנין הסבל הזה? של מי האחריות? מי נמצא שם כל העת? האם יחיד או רבים? מה מספרם? האם זה חשוב? מדוע היא מורחקת מן הבית? האם מי שתפר את הבגד הוא גם מי שחפף את ראשה? האם זה היא עצמה, המשליכה החוצה את חוסר שלוותה, נבהלת ממגע גופה הבווער, מתרחקת, נכפית לצאת החוצה ויהי מה, אפילו ב"ראש רטוב"?

תוקפנות הסיטואציה המתוארת מבקיעה, הולמת, רק בהדרגה. שירתה של דליה רביקוביץ בכללותה שונה מדיבורה הקולח, הדעתני, של האם, או של מדיאה, החורצת לשונה ומתמרנת באמצעותה. היא משרטטת בגלוי ובמובלע את גבולות הדיבור האפשרי: מעוכבת, מאופקת, סוגסטיבית, מינימליסטית, מעבירה מצבי סדיום ותוקפנות בביטויים מעודנים, דרך ריחות מבושמים וצבעים פסטליים. המעבר מזיכרון קדם-מילולי להסמלה כרוך לאלתר בסובלימציה המודעת לגבולותיה. "הבגד" או "פורטרט" מתעדים ומפעילים את המעבר, את תרגומו הפיזי, ואת כישלונו, מגבלותיו של התרגום, דרך הקול המאבד את אחיזתו במילה ומתפרץ לסירוגין כצעקה או כבכי. התרגום אינו מלווה פרשנות או רפלקסיה. הוא מידי, מבקש לחוות מחדש, ולכן ברגע השיא נחנק ונופל לתהום. לשווא מנסים השירים לערוך מסעות סמליים ממצים בעולם הנפש, ניזונים מעולמות מיתולוגיים, מן המקרא, או ממרחבים גיאוגרפיים רחוקים. מעשה הפשטה מעין זה, העשוי היה לכאורה לקרב בין הילדה לאם, מוגבל. המשוררת משמרת תמיד את הילדה שלפני-היות-השיח. האישה מתחלפת בבובה או במריונטה או באישה פסיבית, שמישהי אחרת משמשת לה קול, ושולעתים הגבר נהיה לה לאלוהים. בכל אחד ממופעייה, תמצא לה אישה זו דרך לדבר את אי-הדיבור שלה,

קולה מסתחרר לפתע, מתערטל ליבבה, תחושות שידעה בלי לנקוב בשמן ... הייתה לה פקעת קטנה של חום בגרון והלמות לב עזה, חולנית. והיא הייתה מחוץ לכולם, בוכיה, קודחת. יש לפיכך לקרוא בתיאור הזיכרון בשיר שלפנינו שוב ושוב כדי לעמוד על מוזרותו, מסך הערפל שהוא מטיל, סיבתיותו הסוריאליסטית, המופרעת, המערערת, הלא חפה, המקשרת בין ריח הבושם לבלבול ההכרה, או על דו-משמעות המקופלת במעשה החפיפה-ההטבלה הזה, ללא עירום; רגע המגע הראשון בשיר, שהוא כמו טקס חניכה ביתי, טראומת יסוד, הנוגעת, מבלי להשמיע הגה, במגונה. חניכה למה? לבגרות? לחיים? יאזון, או מי שבוחש שם בשיער, יוצר מגע קצבי, ארוטי, חושני, בקרקפת שלה, צופה ומטפל, חיצוני ולא חיצוני בעת-ובעונה-אחת לשתי הנשים, הגדולה והקטנה, המכוננות את יחסן זו לזו ולעולם סביבן. אני יודעת... אבל לא להיזהר, תאמר הקטנה לגדולה ותקשר את אי היכולת שלה לתמונת הילדות. מאז, היא רוקעת ברגל, הכול פרום, הכול אפשרי, נרשם בגוף המצונן והבוער במעין דטרמיניזם טרגי: ילדה בת שש יוצאת מן הבית לרחוב, ממקלט מזין ודואג, לבדה, ללא ליווי, עצמאית, איש אינו מארח לה לחברה. היא חפופת ראש, חשופה לרוח ולגשם, לפגעי הכוחות האלמנטריים, לריח המתעבה לעב קודר. היא קולטת את העולם הזה בחושיה, אבל כאילו אדישה למתרחש בו. הולכת נגד הרוח, עפה, ללא מעיל ומטרייה, ונעשית חולה, חולה מאוד. משגיחים עליה, אבל היא אינה מושגחת. ממה היא חולה בעצם? האם באמת יורד גשם, או שהריח הסמיך, הדחוס, הכרוך בחפיפה, בשיער, בזיקה הקמאית בין שיער לבין סוד ואונים וחוסר-האונים, או עצם המעבר מן החדר הפנימי למרחב הציבורי, הוא שהופכה חולה (מדיאה הנפרדת מבניה מתייחסת לעורם הענוג ונשימתם הניחוחית. אחר כך היא משלחת אותם)? והלא התמונה מתרחשת בבית, מניחה אותה כבר שם לנפשה, חופשית לכאורה לכלכל צעדיה, לפתח חוש אוריינטציה. היום, בדיעבד, היא סבורה שמדובר היה בבושם בלתי טבעי. לא בגרמי הטבע, אלא במה שנעשה, שפעל, שיד אדם הייתה בו (ואולי כמה ידיים), חפפה, התקינה, סרקה, התערבה. והכול קרה עוד לפני שידעה לקרוא, ללמוד, להשכיל, לפני שרכשה אוצר בלום של אסוציאציות תרבותיות, לפני שהיו בידה כלים לעבד את הזיכרון, למתנו, להשכיחו. הילדה הבוגרת תוכל לבנות את שירתה על יסודות המיתולוגיה. מאז היא יודעת, אבל עודנה אמא גרועה מאד לעצמה, וכל ידיעתה, המכילה גם אפשרות לחשד, לחוסר אמון, למשל ביחס לטרגדיות יווניות, אין בה כדי לשנות את התמימות הגמורה, נטולת העכבות, שעמה היא יוצאת החוצה. מאז היא מקשה גם על יכולתה או על היכולת בכלל לאהוב, הקשיה הנעוצה אפילו בהכרזותיה הטוטליות, הסוחפות, נוסח אילו יכולתי להשיג אותך כולך... איך אפשר שתהיה לי כמו אני עצמי, המצמצמות לבסוף, מתפכחות, לשאלה האם אמנם אנחנו אוהבים – את ילדינו? את חברינו? את עצמנו?

בהעלאת תמונת הילדות מעידה הדוברת על גבולות הרדוקציה למחזה, וכמו שולחת אותנו לטקסטים נוספים, מיתיים ומודרניים, העוסקים בלא-מודע שביסוד הדרמות הללו כולן. היא שולחת אותנו למדיאות, הפוצות פיהן ללא עכבות, שונות ממנה, השותקת, ילדה טובה מבית טוב, המתקשה לרכוש לעצמה חירות מחשבה והבעת דעה. אך בחירות דמיונה הכמוס, הנסתר, הלא מילולי או הקדם מילולי, חוברות כולן יחדיו.



המשקיפה באופן מפוכח על תהליך ההבשלה, מחיה חרדות קמאיות מפני התקפות מלבר ומלגו, כי כל כך הרבה צומחים ואף אחד כמעט אינו פורח. השיר "הבגד" מפעיל את הזיקה בין הילדות לבחורות באורח מעגלי וללא מוצא, משהוא פותח באמירה ומסתיים בגילוי הגוף ובצעקה. קליין, מצדה, מקבלת את הקביעה הפרוידיאנית לפיה גילוי עברו הלא-מודע של המטופל מהווה תנאי מוקדם הכרחי להבנת מורכבות אישיותו הבוגרת. בניגוד למה שסבר פרויד, עם זאת, היא ממקמת את הבסיס המכונן וההרסני בנפש האדם, דחף המוות, בראשית החיים. התמונה הכואבת שהיא מציגה ישימה על התפתחות נורמלית ולא נורמלית גם יחד, מאחר שכל התפתחות אמוציונלית כרוכה במאמץ התגברות על אובדן וביכולת לשאת חרדות. האגו של הוולד יוצר בעומק הלא-מודע, מיד לאחר הלידה, בחודשי הקיום הראשונים, עולם מורכב, הכרוך כבר תמיד ביחסי אובייקט, היינו בתהליכי אינטרויקציה ופרויקציה בין העולם הפנימי לעולם החיצוני. העולם הפנימי, הנובע מן הדחפים, האמוציות והפנטזיות של הוולד, מושפע עמוקות מניסיונות טובים ורעים ממקורות חיצוניים, ומשפיע בתורו על תפישת העולם החיצוני. סכנות חיצוניות נחות בצל סכנות פנימיות, ולכן מועצמות ומסכות סבל. ובה במידה, כל סכנה מבחוץ מגבירה את מצב הסכנה הפנימי. ביסודו נעוץ עיצוב המציאות האקטואלית בפנטזיה לא מציאותית, שאינה נגישה לתצפית ולשיפוט ישירים ואינה ניתנת לאימות. שליש חמדת המקום ושני שליש בדמיוני, כותבת דליה רביקוביץ, היוצאת להפלגות שווא ליבשות רחוקות ולמראות היסטוריים ומיתולוגיים בעוד היא הולכת אליה. רוב הדברים/ ממש רוב הדברים/ למראית העין ואין בממש. תמונת תשתית ההתפתחות הילדית קבועה ביסוד הניסיון הבוגר, ומשפיעה עליו, עקשנית ופטלית. היא הולמת בו ביתר שאת במצבי לחץ מערערים, המובילים אותו לשיבה גרסיבית. לנכחה עלינו להבין את רגש הבדידות ללא מזור שאנו חשים, גם אם ישנם הבדלים ניכרים באופן חווית הבדידות, ובהתנדודותנו בין רגשות אהבה ואמון לבין נרדפות וחשדנות. תיאור התהליכים המוקדמים בנפש ניתן לתרגום, טוענת קליין, להבחנה שערך פרויד בין אבל בריא ואבל פתולוגי במסתו "אבל ומלנכוליה". מבראשית מוטלת עלינו עבודת אבל, הדורשת מבחן מציאות. אבל מאוחר לעולם יחיה בניסיונו את האבל המוקדם. ספקותינו, חרדותינו וחוסר הוודאות שבהם אנו שרויים מעודדים אותנו לצפות בעולם החיצוני כדי להטיב להבין את הפנימי. אך המידה שבה מציאות חיצונית אכן מפריכה חרדות וכאב במציאות הפנימית משתנה עם כל יחיד. קליין אינה גורסת כי יכולת אהבה ואושר מתפתחת ביחס ישיר למה שהוולד מקבל. חרדותיהם של ילדים הנשלטים על ידי עולמם הפנימי אינן ניתנות לערעור על ידי יחסיהם עם אחרים. יהיו יחסים אלו נעימים ככל שיהיו, עדיין עלולים הם להיבהל מאותות של אהבה. קליין מבחינה בין שני מצבים רצופים בעיצוב האגו, למרות שהתייחום הקטיגורי והכרונוולוגי שהיא עורכת מכיר בהצטלבות בין העמדות וחלחולן ההדדי: המצב הסכיזואידי-פרנואידי, בשלושת-ארבעת החודשים הראשונים לחיים, והמצב הדפרסיבי, בסביבות אמצע החצי הראשון של השנה הראשונה. רגע הלידה אינו מעניק לתינוק אושר בחיק האם. הוא נחשף מיד, חסר-אונים, לסכנת מחיקה על ידי הכוחות העוינים של אינסטינקט המוות, מבלי שיהיה יציב ולכיד דיו להגן על עצמו. עולמו הפנימי מורכב קודם-כל מן האם, ושדה הוא האובייקט החלקי הקמאי עמו יש לו אינטימיות דרך יניקה. אלא שבמגע זה ממש, המכריע לרגשות האהבה והדחפים ההרסניים כאחד שהוא עתיד לחוש כלפי אנשים אחרים, מקופלים פחדיו. השד, המכיל כל מה שהתינוק רוצה, יכול לסגת מפניו, לדאוג לעצמו ולנצור את חלבו ויצירתיותו, או לחלופין, להעניק לו חלב שאינו טוב. האם עשויה לספק צרכיו, אך אינה נענית תמיד לאלתר, ואינה יכולה לרוות צימאונו האינסופי. לפיכך, התינוק מפתח פנטזיות סדיסטיות, אורליות וקניבליות כנגד השד, התקפות דמיוניות כל-יכולות לבלעה, לחזור לגופה כדי לשלוט בו מבפנים. הפנטזיות הללו, הניזונות משנאתו העזה לנוכח השד המתסכל, מענות אותו שמא מה שהוא עושה יאונה לו בחזרה כגמול. הוא פוחד

מעונש ממש. השד המתקף הופך עבורו נציגו החיצוני של אינסטינקט המוות. אם המסוגלת להכיל את פחדיו עשויה אמנם, לא בהכרח, לצמצם את קנאתו וחמדנותו, שכן רצונו אינו מכוון למזון בלבד, אלא להשתחרר מחרדת הרדיפה.

ההגנה של העצמי הקדם-מודע במצב הסכיזואידי-פרנואידי, ריסון חרדתו ופיזורו, מותנים בקרע, כלומר, בפירוק האובייקט לטוב ומספק, מצד אחד, ולרע והרסני, מצד שני. ביקוע זה חיוני הן כדי להגן על החלק הטוב בתוך האגו והן כדי להגן על האובייקט הטוב מפני אגרסיה. העצמי מתעצב, אם כן, דרך בניה והפנמה, אינטרויקציה, של האובייקט, ובהרחבה, של אובייקטים או אפיוני אובייקטים ומצבים שהוא נוטל לתוך חייו הפנימיים; ובד בבד גירוש או השלכה, פרויקציה, של השד העוין, ובהרחבה, של רגשות, תכונות ומחשבות שאינם רצויים בתוכו, מצבי סכנה פנימיים שהוא מייחס לאחרים. האגו הארכאי מכיל ומשליך לסירוגין חלקים טובים או רעים, חלב או שתן וצואה, הגם שעצם היחס בין ה"חוקן" לבין המבנה ה"פנימי" מתערער. החלק שהוא מפנים אמור להגן עליו, ואילו זה שהוא משליך נובע מפחד פרנואידי מפני הרעלה על ידי השד המסוכן. במשא-ומתן זה מכוון, לדעת קליין, כבר בשלב הקדם-אדיפלי (!), הסופר אגו, תוצר הדימוי הפנטזמטי של האם, האובייקט המופנם הראשון, ולאחריה האב. הסופר אגו תוקף את האגו באכזריות כאובייקטים ממשיים. המצב הפנימי הסותר בין נציגי אינסטינקט החיים והמוות מורגש כמצפון רע, חרטה ואשמה התוקפים את העצמי ומאיימים על האורגניזם. ככל שגוברת החרדה לאבד אובייקטים אהובים, מתעצם המאבק על הצלתם ושיקומם ודרישות הסופר האגו מחמירות אזי וכואבות יותר.

אחת הנקודות המכריעות עבור קליין קשורה ביכולת התינוק ליצור יחס כלפי אובייקט פנימי טוב, טוב ולא אידיאלי, שכן אידיאליזציה נוצרת מחרדת רדיפה ולא מיכולת אהבה. לטענתה, רק באמצעות אובייקט טוב יכול העצמי להתחזק ולשמר חייו. נקודה זו תעסיקנו בהמשך נוכח כינון סובייקטיביות חסרת גרעין חיוני ביצירתה דליה רביקוביץ והאידיאליזציה, מנגנון ההגנה, שהיא מפעילה לפרקים בשיריה המוקדמים.

תהליכי הביקוע במצב הסכיזואידי-פרנואידי אינם לגמרי אפקטיביים אלא באופן זמני. עוד מראשית החיים קיימת באגו נטייה למזג היבטים שונים של האובייקט ושל עצמו. מגמת האינטגרציה הולכת וגוברת עם צמיחתו, ומתלכדת עם ניסיון הגמילה, אובדן אובייקט האהבה הראשון. שעה שחרדת הרדיפה קשורה בסכנות המאיימות על האגו, חרדה דכאונית נעוצה בסכנות המאיימות על אובייקט האהבה, בראש ובראשונה דרך האגרסיה של התינוק, החושב שאובדן החלב, המסמן עבורו אהבה, טוב וביטחון, נובע מחמדנותו ומדחפיו ההרסניים. הוא מנסה להחלישם, למתן שנאתו ולהמירה באהבה, כדי להפוך את החרדה לנסבלת. תהליך האינטגרציה כרוך בסינתזה בין הדחפים להסב נזק לאובייקט הפנימי והחיצוני לבין רגשות האהבה כלפיו, דהיינו, בחוויה אמביוולנטית, מיואשת לפעמים, המכירה בכך שהאובייקט הטוב אינו יכול להיות קרוב לשלמות המצופה מן האובייקט האידיאלי. האמביוולנציה שהוא חש כלפי האם, וכלפי האב בעקבותיה, והפחד מאגרסיביות העלולה לסכנם, קודמים אצל קליין לשלב הגניטלי. כתוצאה מכך, מאבד תסביך אדיפוס, פרי התיאוריה של פרויד, מקרנו ומשקלו. קיים אפוא עימות בין החיפוש אחר אינטגרציה כסכר בפני דחפים הרסניים לבין פחד מפניה, משום שהדחפים ההרסניים עלולים להציף את האובייקט ואת החלקים הטובים של העצמי. ככל שהאגו ממוזג יותר, מועצמים רגשותיו הדכאוניים, הנבדלים מניסיונות מוקדמים בחרדה ובאשמה. הביקורת הנמענת אליו מן האם והאב, המופנמים בשלמות במצב זה, לוחצת; עימותו עם המציאות הנפשית כואב יותר ומכיר בגבולות יכולותיו. כדי להגן על עצמו מפני אמביוולנציה, הוא קורע בין העולם החיצוני והפנימי באופן שעלול להוביל להכחשה אידישה של העולם הפנימי ושל כל יחס אפשרי בין העולמות. שלילת החרדה הדכאונית היא שלילת העולם הנפשי שבו היא נוצרת. קליין מצביעה בהקשר זה על מאניה לא פתולוגית, המשתמשת באותן אסטרטגיות שאפיינו את השלב הקודם –

קרע, אידיאליזציה, פרויקציה, הכחשה – אבל מכוונת אותן זו הפעם לא כנגד האובייקט הרודף אלא כנגד החרדה הדכאונית והאשמה. תוואי אלטרנטיבי להגנות המאניות, המוטעם בכתיבתה של קליין כאופק מרפא, הוא התוואי היצירתי הנעוץ בהסמלה ובסובלימציה. הדיכאון עשוי לעורר את התשוקה לשקם את האובייקטים הטובים, לטפל בהם, לשמרם ולהחיותם. למעשה, ההתפתחות האינטלקטואלית, המתבטאת בהבחנה בין דברים ממשיים לבין סמליהם, מותנית ביכולת להכיל דיכאון. הסבל האינהרנטי לעמדה זו מעמיק את ראית המציאות הנפשית ואת יכולת הבנת המציאות החיצונית וההסתגלות אליה.

### ב. חיה אנושית היא זו/ הנושאת את גוריה על בטנה

"פורטרט", "דיוקן יהודי", "בובה ממוכנת", "המריונטה", "רינה סלויין", "סינדרלה במטבח" - הן רק דוגמות אחדות לניסיונותיה החוזרים של דליה רביקוביץ לתאר את המרחב הנפשי של הפיגורה הנשית ללא כחל וסרק, הטלאה או תיקון אמנותי. אף-על-פי-כן, העיבוי ההדרגתי והמהותי של הדיוקן אינו דן אותו לסטיות. אחת הדרכים לאפיין את התמורה מהדיוקנאות המוקדמים (עד הספר השלישי) לשירה המאוחרת היא, במונחיה ההתפתחותיים של קליין, מעבר מעמדה סכיוואידית-פרנואידית לדפרסיבית. מאחר שענייני כאן בשלושה שירים מוקדמים, "בובה ממוכנת", "הבגד" ו"פורטרט", אתיחס לכך בקצרה בלבד בחלקה האחרון של המסה.

ממבט ראשון אין השירים נראים חופפים, ויחסם לגרעינה היסודי של הדרמה המשפחתית אינו גלוי. שלושתם מציינים אירועים בחללים שונים, במסיבה-מחויף-לבית, ברחוב ובבית; שלושתם מורים על תקופות שונות בחיים; שלושתם נכתבו מעמדות סובייקט שונות, שהשפיעו על יחסי קרבה ומרחק ממושא התיאור ומן החוויה המתוארת. כולם, עם זאת, מציינים עולם עוין, חשדני, מורבידי, ללא יחסי אובייקט תקינים ומספקים, ללא חברים ומלווים, עולם הרדוף על ידי עצמים, בעלי-חיים וכוחות טבע מופרזים, שמופעם הפיזי מטשטש את ההבחנה בין מציאות פנימית וחיצונית. מבלי שיתעדו במפורש את רגע האובדן או הפרידה, הם רושמים בתוכם בדידות איומה וחסרת נוחם.

האישה שב"פורטרט" מפנה לגבר בקשה בלתי אפשרית. הוא נמען הדיאלוג השירי, אך לאמיתו-של-דבר צד שלישי עבודה. הלא אפילו את משאלתה אין הוא יכול לפענח, שומה על מישהי אחרת, הדוברת, להסביר לו את מצבה. קל וחומר שאין בכוחו לפתור את בעייתה. השוועה החוזרת על עצמה כל העת, בהווה נמשך, ללא עתיד, היא רוצה וניל, שבה בצבעה ובטעמה לבטא פנטזיה קמאית להנאה חושנית, שיקוי קסמים, הנכנס דרך הפה, מתפשט בין האברים הלאים, מרווה אותם, מחיה נפשות; לחלב מזין, על ערכו האמוצינולי העצום, כי רק על ידי החדרתו, בזאת היא משוכנעת, יחול שינוי במצבה. האובייקט הטוב הופך לאובייקט אידיאלי, טעם כל הטעמים, ארכי-טעם, תנאי אפשרות לאהבה, לעונג, לעונג. אכן, היא מטעה: יושבת, סבילה, כטבע דומם, מאופקת, מבוצרת בביתה. אינה מסתכנת ביציאה אל הרחוב, אל הרוח, אל הבלבול, כמו הבריחה את הדלת, הגיפה את התריסים. בשיר אחר תעיד על עצמה, יש לי כוח התאפקות בלתי נלאה, אני ישנה הרבה/ אני מחכה הרבה. אולם, הבית המגונן רעוע, אינו רטוב מאהבה, והגוף כמוהו ממש אינו מבויט, קר בו וחס בו מדי לסירוגין. הקשר עם החוץ, המפוקח כאילו, מוגזם ולא מאוזן. היא קוראת עיתונים יותר ממה שהייתה רוצה. היא בשליטה ואינה בשליטה, כמו בובה מתוקנת, שלא הצליחה ליצור אינטגרציה פנימית בעצמה. מכאן הבכי הנואש שאוחז בה, תינוקי ומפוכח, מסכין ומוותר. היא יודעת. לעולם לא תמצא הבנה שלמה.

ארוחת בוקר עשויה מביצים טריות ולחמניות,  
 ספלי קפה ומיץ טבעי.  
 רעננות בוקר כזאת לא תשוב  
 גם פעם בעשר שנים.

"פורטרט" בדיכאונו הסוגר על עצמו, מכורבל כתינוק, כאילו סופג לתוכו את השלכות השיר "בובה ממוכנת" המלא תנועה מדומה, והמשחזר מצב חרדה מפני התקפה מבחוץ, התפרקות הגוף, פיזור שב"הבגד" יתגלה גם כפיזור דעת. את האינטגרציה, כאמור, עורכים האחרים, מאחים את השברים ביד מאומנת, מלבישים ומניחים אותה בנשף, מתוקנת, בחברת חתולים וכלבים. הדוברת משליכה את המאבק הפנימי שהיא מנהלת, ללא תמצית סולידית השומרת עליה, ושבה בלבד יש כדי להכחיש את חווית התסכול והרדיפה המלווה אותה, החוצצה על חיות מסוכנות. מולן היא ניצבת לא שייכת, משותקת, אינה נאבקת או שוברת כלים, אינה ממציאה את המשחק או למצער משנה כלליו לפי טעמה. אין היא יכולה להילחם על ריק ההופך להיות העצמיות הפרדוקסלית של הווייתה. "בובה ממוכנת" מתאר את הלילה שהוא לאחר מעשה, לילה שבו הבובה לא דיברה, לא בו ולא עליו, אלא תומרנה באופן פסיבי להשתתף בו. לילה שכמו ב"הבגד" נשתנה מכל הלילות, ליל זכור, ליל אקסודוס, שהוא ליל הנפש, ליל הכליאה ההרמטית בדימויה, מושלכת למשחק שהיא כביכול בראה.

מושאי החרדה המאיימים ב"הבגד" אינם בעלי-חיים אלא כוחות טבעיים נפסדים וכוח לא טבעי, רוח, גשם ובושם, הנוכחים באישה-בת באופן קונקרטי. כפי שראינו, השיר דוחק לשוליים את הדרמה המאוחרת ומשעבדה לדרמת הילדות. העולם הטרגי, המיתולוגי והאקטואלי, סוגר מכל הכיוונים. אירוע הילדות המתועד אינו מסתיים בשיבה הביתה. הוא נעזב ברחוב, תקוע ברחוב. במונחיה של קליין, עבודת האבל אינה מתמצה בהפנמתם של האובייקטים האבודים זה לא כבר באגו, אלא בחזרה על האבל הראשון שקפא, שלא נסתיים, ועודנו מחלחל בלא-מודע, כדי לבסס-מחדש את האובייקטים הראשונים של האהבה שסוכנו על ידי דחפים הרסניים. אם ב"פורטרט" מסתירה האישה את גופה בבגדים צבעוניים מכף רגל עד ראש, מצטעפת, כאן היא, אולי לראשונה, קורעת קריעה. תחושת הנרדפות הפנטסטית שעוברת ב"בובה ממוכנת" לא נמחקה. אדרבא, היא פועלת בחיי הבוגרת, הפעם במודע ובהכרה, ואינה מאפשרת לה להלך במציאות במנוחה מבלי לחלות. אמנם מן האם אין היא תובעת דבר, אינה רוצה מדבשה או מעוקצה, לא להתמלא ממנה ולא להתרוקן. גם לא להתפייס עמה. מעולם לא שררה ביניהן הבנה, עוד כשהתה באזור הדמדומים שקדם לקניין המחשבה והביטוי. היא אינה כמהה אפוא לחזור למצב ששרר אימתי. השיר נע בין אמביוולנציה דכאונית לבין השלכה פרנואידיית ביחס לאם. את הוניל של "פורטרט" מחליף השד הרע, הרעל המפעפע, ריח בושם שעודנו באף, מבלבל ומערער. הרוע אינו חדל לתקוף. בושם איננו חלב. הוא לא טבעי. ולמרות שהוא בחוץ, ארעי, נישא ברוח, משתרך אחריה כצל, הוא שולט בפנים, דרך אינטרויקציה, מגרה, מבעיר ומפורר. הוא מונע ממנה איחוי ואינטגרציה. מהו או מיהו האובייקט הרודף? מדוע היא מותקפת כל העת? מנין האשמה בהא הידיעה, מעבר לרומן עם "יאזון"? מי מצביע על המותר והאסור וקובע את אמות המידה לעבירה ולשיפוטה? מי עוקב אחריה, מענישה, גורם לה להיות חולה, רוצה שתחלה, ובדין? האם הוא כפילה של האם האכזרית? האם אל העונש תשוקתה, ילדה רעה, גם אם אינה מדיאה? בפני מי עליה לתת דין-וחשבון?

מדיאה היא דרמה על קנאה לאיש נוכח אהבה שניתנה לאישה אחרת, אהבה שלקחה משהו טוב שהיה שייך לה בלבד, למדיאה. זו איננה הקנאה ב"הבגד". כאן היא מותקת באופן דו-משמעי: מצד אחד, קנאת הילדה לאם, מאחר שמישהו, אחר, גזול את האינטימיות שלהן; מאחר שהוא והאם יוצרים חזית משותפת נגדה,

חזית המוציאה אותה. היציאה מן הבית היא לדידה המשכו של סילוק שכבר חוותה, העדר האם, מותה. בדרמה הזו, חוסר הנאמנות אינו מחוותו של יאזון. מדיאה, האם, אינה נאמנה, בטרם תרצח את ילדיה, מכיוון שהיא מכוונת אליו, ליאזון, בקשר שמוציאם מתוכו מניה וביה. את אשמתה נושאת מדיאה ללא מבוכה או אשמה, ממש כמו האם שבשיר, המדחיקה אותה מעל לסדר יומה. אך האין האם מקנאה בבת? מזדהה עם צמיחתה ומקנאה לה?

### 3. ושם המקום נקרא עולם על דרך ההעלמות

ורציתי לשאול את האיש עד מתי חייבת אני.  
וידעתי זאת מראש שתמיד חייבת אני.

הנגיעה בקנאתה של האם מאפשרת לנו להתבונן ב"הבגד" מזווית נוספת. חוסר התקשורת ביניהן נשען בכל זאת על מצע פנטזמטי משותף. שתיהן מתאימות את ניסיון הממשי, יחסי האובייקט שהן מכוונות, הרגשות שהן מפזרות מחוץ לתא המשפחתי, לדפוסים שמספקת המציאות הנפשית הרודפת אותן. ילדה ואמה, ואולי, כמות שעולה בשיר "הייתה בינינו הבנה", גם האם של אמה, הסבתא, החוות מחדש את החיים זו דרך זו, עורן שקוף, מתפשט מכל בגד, מוכתם בכתמי שכחה, מקובע בגבולות היכולת שלהן לשאת סבל; עולם בין-דורי לא יציב של מצוקות והחמצות, שיכול למירב לחלץ מהן חמלה-שבדיעבד זו כלפי זו, ללא אהדה.

כמו האב ב"שיר משמר" נותנת האם ביטוי לאינסטינקטים האגרסיביים שלה עצמה בלב המחווה המגוננת שלה: לפחדיה הפנטזטיים מרעלים, בערה, בגדים שרופים: לחרדות פוביות כשל תינוקת, כילדתה. הרגע הזה אינו חושף אפוא רק את סיוטי הילדה. הילדה שבאם נגלית חרף רצונה, מודחקת היטב, לא מוכרת, ומושלכת לאלתר החוצה על אובייקטים חיצוניים. השיחה ביניהן הופכת להיות הזויה, נויירוטית, בדומה לשיחה בין "שיר משמר" לבין "שיר נשמרת". בשני המקרים מוסמכים זה לזה שני עולמות פנטזיה של זרות ועיונות, המאוכלסים עצמים המאיימים לתקוף. עבור האחת, הבגד הוא הדגל השחור. עבור האחרת - הבושם. מה שמפצל ביניהן הוא גם מה שמפגישן. אי-ההבנה העמוקה היא בעת-ובעונה-אחת הבנה עמוקה, התמודדות של כל אחת עם אובדן המתרחש בכמה רמות: האובדן המיידית בדרמה הנרמזת; אובדן האם שחווה הילדה; אובדנה ואבלה של האם. כל שלב בתהליך האבל, כותבת קליין, מנביע העמקה ביחס היחיד לאובייקטים הפנימיים שלו, שיקומם של אלו מתוך ארון מחודש ואהבה. אלא שלא האם ולא הבת מצליחות לעשות כן. כישלון עיבוד האבל עומד ביסוד כישלון התקשורת, ובתוך כך ממש מכוון ביניהן אינטימיות גדולה וכאטית. כאילו ברובד יסודי יותר, נטרולה הפעיל של האם ממעורבות בדרמה שמתרחשת לילדה מזהה במעורפל כי הרס הילדה, האובייקט האהוב, תלוי בה, במעשיה, במחשבתה. את לא שומרת על עצמך. האם זו אשמתי שלא גרמתי לך להיות חסונה יותר, מוגנת יותר? באיזו מידה אני יכולה לשמור עלייך משעה שאני בעצמי מורעל/ת? דווקא האב, בשיר מאוחר של דליה רביקוביץ, "אין יראת אלוהים במקום הזה", המדבר מתוך תמונתו התלויה על הקיר (שוב קיימת זיקה מעניינת לדמות האב בקובץ השירים של תרצה אתר, בין סוף לכין סתיו), מכיר בחלקו בתגובותיה: וידעתי בהרף עין/ שבכל השנים שתבאנה כמוני תהיי נבהלת/ ולא תישמרי מאש/ ולא מנחשול בים, וכמוני לא תאחזי בך יד/ למשוך אותך לאחור/ מפני סכנה.

הסופר אגו האימהי מופיע בשיר בשני גילויים, שתי רמות: אכזרית ומתונה, פרנואידיה וכאונית. השיח הקונבנציונלי, הנורמלי, של מתן עצות, השיח המגן והמוגן לכאורה, שאצל האם לובש בגד אטום במיוחד,

מתנשא, ואינו יכול לחוות כאב ולשאת אשמה, נשען בעל כורחו על חרדות רדיפה מייסרות ועל ציוויים עריצים חסרי מובן, שלא היא עצמה ולא ילדתה יכולות לספקם. הבת אינה מדברת בשני קולות כאמה. גם כמבוגרת היא שומרת על צלילות קולה הילדי, מתמסרת אליו, מישירה מבט.

מדיאה אינה אחת ויחידה. היא כולן, אפשרות של כולן להרס האחר ולהרס עצמי. מדיאה היא אשמת האם המוטלת על הילדה, חרדת האם המועתקת לילדה, המעגל הטרגי, הפטלי, שאין ממנו מזור, מלות האם המתרוששות בגוף הילדה, שתאמר לו, לאיש, בעקיפין, בשיר אחר, שהיא רוצה וניל, ואפילו תבכה. מדיאה היא פחד מהאם, פחד עבור האם, גם אם השיר כביכול מבחין בברירות בין עמדות סובייקט שהוא מפעיל. המהלך הסיבתי של האם אינו פחות מאגי, סוריאליסטי, מזה של הילדה, והיא רחוקה מיישוב הדעת ומן הלוגיקה המחושבת שברצונה להקרין. עולמה הרה רוחות ושדים. היא מתנגדת, אינה מוכנה למסע הזה אל זיכרונה, אינה מתרצית. בניגוד לרצונה, היא מורישה את הרעל כמזור, רעל שמפניו היא מנסה להיפטר, לפטור את הילדה, אבל הוא מפעפע, הודפה הצדה, מבצבץ בדימויה ומתערבב בשיקויה.

עבור קליין, הסופר אגו העריץ של העמדה הסכיזואידית-פרנואידית, המערור מנגנוני הגנה אלימים, מנביע לעתים עמדה א-סוציאלית, העלולה להתדרדר לפשיעה. מדיאה פועלת מתוך העמדה הזו בנקמתה, משהיא משתעבדת לגמרי לחרדותיה ללא תחושת אשמה, החיונית לגישה אתית ומוסרית. אישה זו אינה אחראית למעשיה, / אומרים השופטים.

שום דבר אנושי אינו זר לי, / אך גם לא קרוב במיוחד.

ניתן לתאר את תסמונת מדיאה, המקרבת בין הדורות, כזיקה אסתטית בין האם לבת. שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ מתחוללת בריגיסטר האסתטי. שיכרונה הפנטסטי נע בין שני קטבים מנוגדים, בין תפיסת העולם כרע ומאיים לבין פתיחות סקרנית כלפיו והפעלה משולחת רסן של הדמיון. בהדרגה היא תוותר, תתמתן, לא תעפיל עוד, לא תפליג, תכיר בכך שכאשר מחשבותיה הולכות ומסתבכות בתוך עצמן/ כמה נקל/ לבוא לכלל טעות. שירה המאוחרים רדופים פחות, ודיכאונם מעיד על תיחום לא מטושטש בין הפרטי, המבודד, לבין הפומבי. הם מרחפים בגובה נמוך במציאות חברתית-פוליטית אליה הם נדרשים דווקא מתוך האינטימיות המכונסת ובשמה. פתאום משך אותי לבי/ בעבותות חמלה. / מי כמוני יודע/ מה גדול סבלם של אנשים. / מוזר איך לא השגחתי בהם עד כה. / האם אני נפרדת?

בוקר בלתי היסטורי

בגבולות הבית והחצר.

המקהלה: לעתים כבר התלבטתי/ בענינים מורכבים/ ובשאלות שמעבר/ לבינת אישה (-1084)  
1081) ... אין מיננו נבער מדעת (1089).

הקריאה לסימפטיה והפעלתה, הכוונת הדאגה, האהדה והאחריות כלפי האחר, וניסיון התיקון שאינו מכוון עוד לאובייקט הילדי, כרוכים, לדעתי, בשינוי המובלע שחל במעמדה של דמות האם ובפיוס עמה. תמורה זו דומה שמשפיעה על הכול: על המעבר מעמדה אסתטית לאתית, ועל פיקחון ביחס למימוש האהבה הטוטלית הבולעת והנבלעת כב"השתדלות נוספת". כשם שמדיאה מקשה בדרך נועזת וחסרת רחמים על קשר ה-*philia*, הידידות, האהבה, בין איש לאישה, בין אישה לילדיה, מעלה דליה רביקוביץ, משחוותה ותעדה את אמהותה שלה, תהיות דומות. כנשות המקהלה במדיאה, גם היא יכולה לבטא, בצד זוועה וחרדה, חמלה על האם. גם בעיני פתאום/ נקוו דמעות שקופות. ... גם אותך אני מבכה/ אם אומללה הקוטלת את ילדיה.

היא מבכרת דיבור של אמת, צלול ומושחז, על פני קינה. השיר "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", החוזר על המהלך הפסיכואנליטי מן החברים לילדים ומן הילדים למציאות הנפשית של העצמי, הוא לפיכך בד בבד הצהרה ארס-פואטית חדשה:

האם אנו אוהבים את חברינו?  
אנחנו לא ממש אוהבים את חברינו.  
והאם אנחנו אוהבים את ילדינו?  
לפעמים אנחנו אוהבים את ילדינו,  
ולרוב גם זה במידה מצומצמת  
כמו שעץ הדר אוהב את התפוח,  
ומעבר לזה שורת אי הבנות  
האוכלים בכל פה באהבה האמתית.  
האם אנחנו אוהבים את עצמנו,  
ממש כאהבת יהונתן את דוד?  
מוטב שנאמר דיבור של אמת  
ולא כפי שקונן דוד על יהונתן.  
את עצמנו אנחנו אוהבים במסירות  
קשובים לעצמנו קשב מוחלט.  
ואף זאת בבחינת שיפור ממשי  
שאך לפני חודשים מעטים  
נתקף גופנו כמיהה חזקה  
להשליך את עצמו בדחיפות מן הגג.

## ביבליוגרפיה

דליה רביקוביץ, *כל השירים עד כה*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995.  
אוריפידס, *מדיאה*, תרגום: אהרון שבתאי, תל אביב: שוקן, 1983.

*The Writings of Melanie Klein*, ed. by the Melanie Klein Trust, London: Karnac Books / The Institute of Psychoanalysis, 1975.

Julia Kristeva, *Le genie feminin: Melanie Klein*, Paris: Fayard, 2000.

Walter Benjamin, "The Metaphysics of Youth", *Selected Writings*, Volume 1, Cambridge: Harvard University Press, 1999.