דליה רביקוביץ
השירים הגנוזים

הוצאת הקיבוץ המאוחד

דליה רביקוביץ
השירים הגנוזים

התצלומים בחזית ובגב הספר: נורית אביב

דליה רביקוביץ
השירים הגנוזים

במחברות השירה של דליה רביקוביץ (1936-2005) נמצאו שירים רבים שלא פורסמו עד כה. שירים גנוזים אלה מופיעים כאן במלואם, כמאה וחמישים במספר; לשם השוואה, רביקוביץ פירסמה בחייה כמאתיים שירים. כרך זה משלים אפוא את מהדורת שיריה שהתפרסמה בשנת 2010, ומביא את הקוראים בסוד "המעבדה השירית" של דליה רביקוביץ.

אתר ההוצאה:
www.kibutz-poalim.co.il

0 0310005975 6
דאנאקוד 31-5975

מחיר מומלץ: 98 ש"ח

הוצאת הקיבוץ המאוחד

דליה רביקוביץ

השירים הגנוזים

הספר זכה בפרס שׂרת התרבות והספורט בתחומי היצירה הספרותית
להוצאה לאור של ספרות מופת, לשנת תשע״ו, 2016

מפעל הפיס
דברים טובים מתחילים כאן

הספר יצא לאור בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

מרכז הספר
והספריות ע.ר.
Israeli Center for Libraries

הספר ראה אור בהשתתפות מרכז הספר והספריות בישראל (ע״ר)
בתמיכת משרד התרבות והספורט

דליה רביקוביץ

השירים הגנוזים

עורך: גדעון טיקוצקי

הוצאת הקיבוץ המאוחד

Dahlia Ravikovitch: Unpublished Poems

Edited by Giddon Ticotsky

תודתנו לעידו קָליר, בנה של המשוררת, על הסכמתו לפרסום השירים
ועל סיועו בהכנת המהדורה

עיצוב העטיפה: ירום ורדימון
תצלומי דליה רביקוביץ בשער הספר ובגבו: נורית אביב

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן
במאגר־מידע או להפיץ ספר זה או קטעים ממנו בשום
צורה ובשום אמצעי – אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות
צילום והקלטה) – ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

© All rights reserved by
Hakibbutz-Hameuchad Ltd.
P.O.b. 2104, Bnei-Brak 5112002
Tel: 03-5785810, Fax: 03-5785811
Printed in Israel 2016

© כל הזכויות שמורות
להוצאת הקיבוץ המאוחד בע״מ
ת״ד 2104, בני־ברק 5112002
טל. 03-5785810, פקס. 03-5785811
אתר ההוצאה: www.kibutz-poalim.co.il
סדָר וייעוץ לשוני: גוֹפנה
נדפס בדפוס חִדקל, תל־אביב, תשע״ז – 2016

תוכן העניינים

פתח דבר 7

שירים מוקדמים 9
שנות השישים והשבעים 125
שנות השמונים ואילך 155
תרגומים 165

אחרית דבר 177

נספחים
א | שירי ילדות 193
ב | הערות לשירים וחילופי נוסח 225
ג | סדר השירים בעיזבון 253

מפתחות
מפתח שמות השירים ושורות ראשונות 275
סדר השירים בספר 283

סלע של שֵׁן

אחרית דבר מאת גדעון טיקוצקי

המפגש עם עבודותיו הגנוזות של יוצר הוא לעולם מפגש מורכב. במפגש זה מתגלים בה־בעת פנים מוּכּרות ופנים זרות, עד כדי טשטוש הזהות המוצקה – זהות היוצר שאחזנו בה עד כה – וכפועל יוצא מכך, אולי אף משהו בזהותנו שלנו, הקוראים. במובנים רבים זהו מימוש לחוויה שפרויד תיאר אותה (ואינספור קולמוסים נשתברו עליה מאז), של הביתי המתגלה כאַל־ביתי (Das Unheimliche), של המוּכּר המתברר כזר – ולהפך.[1]

דליה רביקוביץ המתגלה בדפים אלה היא מוּכּרת וזרה כאחת. בשיריה הגנוזים מופיעים נושאים רבים הידועים לקוראיה מן השירים שפירסמה, דוגמת היתמות והקינה על מות האב, או משאלת הבריחה למציאוּת ולמקומות אחרים. מנגד מופיעים ביצירות הגנוזות נושאים הנדמים רחוקים למדי מעולמה. כאלה למשל הם השירים העוסקים בכמיהה לאלוהים („הָאֵל – אֱלֹהִים שֶׁלִּי / יָפוּ לִי כָּל מַעֲשֶׂיךָ / כָּל שֶׁבָּרָאתָ אֵלַי, / אֵלַי בִּשְׁבִילִי וְשֶׁלִּי", בשיר „שבח לאל", כאן בעמ' 90) או ביחסיו המוחשיים של האל עם קרוביו ומקורביו (בשיר הפותח במילים „קָרָא אֱלֹהִים לְבִתּוֹ" ובשיר „אלוהים ואהובו", 77–78 ו־101–102 בהתאמה). בעוד שאת השיר „שבח לאל" אפשר לכאורה לפטור כשיר בוסר – הוא נכתב בגוף ראשון ונראֶה תמים למדי (כל כמה שיש גם יופי רב בתמימות זו) – הרי שלא ניתן להתעלם מן השניים האחרים, שנכתבו בגוף שלישי כמעין שירי עלילה. אמת, גם הם שירים מוקדמים, אבל יש בהם משהו בלתי נשכח בתיאור מערכות היחסים הפלאיות והמאיימות כאחת עם האל, ובכלל בַּחֵירוּת ובתעוזה לדמיינן; ומעבר לכך, מפליאים בפני עצמם העיסוק של רביקוביץ הצעירה בנושאים

---

* עיקר דברַי הוקדש לשירים הגנוזים המוקדמים של רביקוביץ – שירת עלומיה (Juvenalia) – משני טעמים: הן מפאת היותם חלק הארי של הכרך הנוכחי, והן מכיוון שנדמה כי הם נזקקים כיום לתיווך יותר מאשר השירים המאוחרים שכונסו כאן. ברבים מהנושאים העולים כאן דנתי בהרחבה בספרי 'דליה רביקוביץ – בחיים ובספרות', ועם זאת הדברים הבאים הם הרחבה ופיתוח אל מעבר לו.

תודתי לפרופ' עוזי שביט ולפרופ' מיכאל גלוזמן על קריאתם ועל הערותיהם החשובות.

1. הכוונה לדבר־מה מוּכּר, אך בה־בעת גם מוזר ושונה מן הרגיל, המעורר תחושת אי־נוחות. בגרמנית, "heimlich" פירושו "ביתי". שלילת התואר, "אַל־ביתי" (בתרגומה של רות גינזבורג), "unheimlich", הוראתה גם "המאיים", "המבעית".

אלה והתמסרותה אליהם. אין זה מתיישב עם תדמית אשת השמאל החילונית שנקשרה לימים בדמותה, הגם שאין שום ניגוד מהותי בכך.

מיהי אפוא דליה רביקוביץ ה'אמיתית' – זו המצטיירת מבעד לשירים שבחרה לפרסם בחייה, או זו המתגלה בשירים שהותירה במחברותיה? ואולי אין הבדל מהותי בין השתיים? שאלות אלה ואחרות, הנעות ביסודן על קו התפר העדין שבין פְּנים הטקסט לבין המציאות החיצונית לו, מלוות כל העת את הקריאה בשירים שכונסו כאן. הן יוצרות אפקט של אי־נחת ושל אי־נוחות – שבעצם מקשר את היצירות מן העיזבון אל שיריה המוּכרים: שהרי אי־הנחת ואי־הנוחות אופייניות לרבים מן השירים הידועים של רביקוביץ (אי־הנחת של הדוברת שלא ניתן לה מבוקשה, אי־הנחת של המשוררת המוחה נגד עוולות, וכן הלאה); ואפשר אף לומר שעיקר שירתה – ומכאן המימד האתי המהותי הנלווה לה – בהצבעה אמיצה ומתמדת על הפער השתוּק בין העולם כפי שהיה צריך להיות לבין המציאוּת.

★

השירים מן העיזבון אינם שווים ברמתם ובבשלותם: חלקם קרובים יותר לשירי בוסר של נערה, בעוד אחרים עשויים להעלות ספק מדוע לא נכללו בקאנון של שירת רביקוביץ. פערים אלה טבעיים, שכן מדובר בַּ'מעבדה הפואטית' של משוררת, ב'בית היוצר' שבו זוקקה שירה גדולה; אך גם כערימת סיגים (שאצל יוצרים אחרים היתה נחשבת מתכת צרופה!) האוסף הזה מרתק, וגלום בו יופי ייחודי. בהמשך אקדיש דברים לשירי העיזבון בפני עצמם, אבל תחילה ברצוני להציגם בקצרה ביחס לקאנון של רביקוביץ. מאחר שרוב השירים שכונסו כאן לראשונה נכתבו בתקופה שהצמיחה את ספר ביכוריה 'אהבת תפוח הזהב' (1959), מתבקש כמובן להשוותם אל שירי ספר זה.

כעת, כאשר מכלול השירים שרביקוביץ הצעירה חיברה פרוּשׂ בפנינו – בכרך זה וב'אהבת תפוח הזהב' – מזדהרת שוב גדולת קובץ שיריה הראשון, שלא אחת הושווה ל'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלתרמן, הן בהפתעה שעורר בקרב הקוראים והן בהשפעתו העמוקה על השירה בת־הזמן. רוב השירים המוקדמים מן העיזבון נדמים כיצוקים בתבנית אחת, הן מבחינת מקצבם השירי והן מבחינת עולמם (שעוד אעמוד עליו בהמשך), ואילו שירי 'אהבת תפוח הזהב' מגוּונים בהרבה בשני היבטים אלה גם יחד. כך נמנע רושם מונוטוני מסוים הנלווה לקריאה רציפה של שירי העיזבון המוקדמים.

כאשר בוחנים את סדר הופעתם של השירים במחברות השירה של רביקוביץ (בנספח ג), מתגלה שרוב השירים ב'אהבת תפוח הזהב' מאוחרים

יותר מן השירים שלא כונסו עד כה; כלומר, ישנו כאן גם מימד של התפתחות כרונולוגית. יתֵרה מזאת, אפשר כך אף לזהות שכבות שונות ב׳אהבת תפוח הזהב׳: השיר שעל שמו נקרא הספר שייך לאחת השכבות המוקדמות יחסית, וזהו אולי הטעם ללשונו המעורפלת ולהשתבללותו (מבחינת העולם ההרמטי, בכל המובנים, שהוא מעמיד), בשעה שהשיר ״סביב לירושלים״ (׳אהבת תפוח הזהב׳, ׳כל השירים׳, 44), למשל – הבָּהיר בהרבה בלשונו ובתכניו – הוא אחד המאוחרים בשירי הספר. הנה, לשם המחשה, פתיחת שני השירים:

תַּפּוּחַ זָהָב
אָהַב אֶת אוֹכְלֵהוּ,
טֹבוּ מַרְאָיו
לְמַאֲכָלֵהוּ,
שָׂם אֶל לִבּוֹ
כִּי הוּא הָרוֹאֵהוּ.

יֵשׁ רַכֶּבֶת שֶׁסּוֹבֶבֶת וְנוֹסַעַת
סָבִיב לִירוּשָׁלַיִם
בַּלֵּילוֹת.

ניסיון לנמק מדוע רביקוביץ ביכרה לגנוז שיר אחד ולפרסם שיר אחר מועד מראש לכישלון, אבל בהמשך אציע הסבר כולל. על כל פנים, בחינת ׳אהבת תפוח הזהב׳ לאור מחברות השירה שמהן הבשיל מלמדת על היות רביקוביץ לא רק משוררת דגולה, כבר בצעדיה הראשונים, אלא גם על היותה עורכת נבונה. היא השכילה לזקק את מיטב שירתה ולהעמיד קובץ מרשים ששיריו מגוונים בנושאיהם ובצורותיהם, ושעם זאת הוא בורא עולם שלם, ייחודי: ׳שירים מקהלתיים׳ דוגמת השיר ״מתנות מלכים״, מעין בלדה בשיר ״היונה״, סונטה בשיר ״בשבחי השלווה״; שיר מעין־מיסטי ומופשט דוגמת ״כתמי אור״ לצד שיר מוחשי הנדמה אוטוביוגרפי (״כף יד רשעה״), קינה על ההעדר הנורא (בשיר הפותח במילים ״עוֹמֵד עַל הַכִּבִּיש״) לצד שיר של התמזגות נפלאה עם העולם (״חמדה״), וכן הלאה.

★

כאמור בפתח הדבר, רביקוביץ כתבה את רוב השירים הנחשפים כאן לראשונה בימי נעוריה, בפרץ מרשים של כתיבה שעשוי להעלות על הדעת את אינטנסיביות היצירה של המשורר הצרפתי בן המאה התשע־עשרה ארתור רמבו (עד גיל שמונה־עשרה כבר כתב את המעולות שביצירותיו, שהן מפסגות השירה הצרפתית המודרנית, ואז נתן גט כריתות לעולם הספרות). אולם כדי להתחקות אחר שורשי שירתה אין להסתפק במחברת השירים הראשונה שהגיעה לידינו. אלה עשויים להימצא במחברת אחרת שלא באה במניין

שבע מחברות שירתה, ושבשערה נכתב: "אלפון לביטויים יפים". בהיותה תלמידת כיתה דל"ת חיברה דליה רביקוביץ את האלפון, שהערך הראשון בו נלקח משירו של ביאליק "אל הציפור": "אֶרֶץ בָּהּ מָצָאוּ / אֲבוֹתַי הַחַיִּים, הַמָּוֶת". בהמשך נכתבו צירופים שונים בסדר הא"ב, חלקם שכיחים ("גלגל חוזר בעולם", "דמו בראשו", "נאסף אל עמיו") וחלקם פחות שגורים: "בִּבְכֹרוֹ יַיְסְדֶנָּה וּבִצְעִירוֹ יַצִּיב דְּלָתֶיהָ" (שבועת יהושע לאחר חורבן יריחו, ו 26), "וַתָּרֶץ אֶת גַּלְגַּלְתּוֹ" (האישה שהרגה את אבימלך כשבא ללכוד את העיר תֵּבֵץ, שופטים ט 53), או "יעלו עשבים בִּלחייו" (על יסוד התלמוד הירושלמי, תענית, סח, ד). האם חיבור האלפון היה מטלה ממטלותיה בבית הספר וכמוה אף בני כיתתה בקבוצת גבע שבעמק יזרעאל אספו אל מחברותיהם ניבים שנתקלו בהם, בהכרח בעיקר בשיעורי הספרות והתנ"ך? האם בחרה בעצמה אילו צירופים להעתיק אל המחברת? ואולי הילדה הצעירה, שחושיה הלשוניים היו מחודדים כבר אז, עשתה זאת ביוזמתה? כך או כך, היא בחרה לשמור את המחברת הזאת כל השנים, בכל טלטולי הדירות והבתים, כמזכרת לילדה שהיתה, ואולי גם כמזכרת למִכרה שממנו כרתה את המחצבים הלשוניים של ביכורי שיריה.

ואמנם הלשון עומדת בחזית שירתה המוקדמת. העיון בשירים שכונסו כאן – ומעתה יתמקדו דברַי בשירים המופיעים בחלקו הראשון של ספר זה (עמ' 11-123) – מלמד שלשון שירתה המוקדמת איננה רק אמצעי לייצוג חוויות, מראות ורשמים, אלא היא תווך בפני עצמו: לעיתים היא חומר הנילוש מתוך שעשוע, לעיתים בליסטראה מאיימת, ותמיד – מרחב המשַבר כמנסרה את קרני החוויה הממשית, עד לבלי הכר. כאשר הדוברת בשירים המוקדמים שנגנזו מבקשת לצייר את דיוקנה העצמי, הניסיון נידון לכישלון:

בְּצִפֹּרֶן שָׁמִיר אֶחֱרֹת אֶת דְּמוּתִי מֵאֶתְמוֹל.
וּבַמִּשְׁמָר אֲשִׁימֶנָּה.
אָז תֵּעַל בָּרָה הֲוָיָה, וּבָהּ יָד לֹא הוֹיָה,
עַל פְּנֵי כָּל אֲשֶׁר יְבוֹאֶנָּה.

[...] וְרַק הַיָּקָר מִכֹּל, הַצּוֹנֵף אֶת דָּמִי וּמַסְעִיר,
כִּמְעַט רֶגַע חָלַף וְאֵינֶנּוּ.
כִּי אֵין מָקוֹם לַצָּפִינוּ וּמִשְׁכָּנוֹ בְּלִבִּי,
אֲשֶׁר הַמַּכְאוֹב יְשִׁימֶנּוּ. (16)

הקוראים העכשוויים, ונקל להניח שגם הקוראים המשוערים בשנת 1953 (רביקוביץ היתה אז בת שש־עשרה), היו מתקשים או יתקשו לקלוט את

מבעו של השיר, ודאי לא בקריאה או בשמיעה ראשונות. התחביר המורכב, הצורות העתיקות של השפה (דוגמת השמטת הה״א מן הפועל ״לַצָּפִינוֹ״, אולי בהשראת שירתו של יונתן רטוש), הרמזים למקורות – כל אלה מעניקים למבע האישי שׂגב ורוממות. הם בעצם יוצקים את המבע האישי, הרוטט, בתבניות קדומות – שכאלה מצטיירות כהיפוכו: על־זמניות, קפואות, אימפרסונליות. כפשוטו, זהו שיר ארס־פואטי (העוסק במהות השירה) וניתן לקוראו כתלונה של הדוברת על מגבלותיה של הכתיבה: עד שהיא, הדוברת, באה לתעד את דמותה מאתמול, הדמות מִשתנה, כמוה כנרקיסוס המבקש ללכוד את בבואתו במים; וגם את ״הַיָּקָר מִכֹּל״ אין אפשרות להצפין (אולי בכפל הוראותיו של הפועל: הן כפעולת הסתרה, והן כקידוד, כיצירת צופן), מסיבה לא ברורה: אולי מפני שמקומו בלב, ואולי להפך, מפני שאין לו עוד מקום שם מחמת הכאב. כל זה מנוסח ברמיזה לנבואת ירמיהו המגנה את העם הנמשך ללא הרף אל העבודה הזרה,[2] ובעִרפול מכוּון אולי דווקא של הדבר המכאיב ביותר: מהי אותה הוויה שעולה ״בָּרָה״ (כַּאהובה בשיר השירים) ״וּבָהּ יָד לֹא הוֹיָה״,[3] ומהו ״כָּל אֲשֶׁר יְבוֹאֶנָּה״? האם זוהי הדוברת עצמה, שחל בה שינוי, ואולי תופעה על־טבעית?

האסתטיקה של שירים מוקדמים אלה בנויה על העובדה שאין הם מתפענחים עד תומם, שהם מעוררים קושי מתמיד – בהבנת משמעותם המילולית, בחוקיות הייחודית של העולם שהם לכודים בו או זה שהם בוראים. הקושי התוכני מסיח את הדעת אל הצורה: אל זהות האותיות הויה בשתי המילים הֲוָיָה והוֹיָה, או אל החריזה הדקדוקית ״אֲשִׁימֶנָּה״-״יְבוֹאֶנָּה״, שהיא בסיסית ופשוטה מבחינת המבנה ומנגד ׳ספרותית׳ מאוד (כיום כבשנות החמישים). יתרה מזאת, לצורה יש תפקיד המתחרה כמעט בתוכן. מצד אחד היא נכשלת שוב ושוב בייצוג העולם ובְייצוג העצמי – בין השאר מפני שהיא מפליגה במכוון אל רבדים קמאיים, בלתי נגישים – ומצד שני היא מחוללת את השניים, הן את העולם והן את העצמי. היא היוצרת צירוף ספק ממשי ספק מופשט לגמרי דוגמת ״אָז תַּעַל בָּרָה הֲוָיָה, וּבָהּ יָד לֹא הוֹיָה, / עַל פְּנֵי כָּל אֲשֶׁר יְבוֹאֶנָּה״, והיא הבוראת פסוקית תקנית ועם זאת חידתית דוגמת ״אֲשֶׁר הַמַּכְאוֹב יְשִׁימֶנוּ״. השפה, שפת השיר, היא אפוא המסך המכַסה את בימת העולם, את ה־Theatrum Mundi, ובו־בזמן אלומת האור שרק בזכותה נגלית המציאות (וכמובן נצבעת בה בצבע מסוים, אישי).

---

2. ״חַטַּאת יְהוּדָה כְּתוּבָה בְּעֵט בַּרְזֶל בְּצִפֹּרֶן שָׁמִיר חֲרוּשָׁה עַל לוּחַ לִבָּם וּלְקַרְנוֹת מִזְבְּחוֹתֵיכֶם״ (ירמיהו יז 1).

3. ברמיזה מהופכת לשליחותו של משה אל פרעה, ״הִנֵּה יַד ה׳ הוֹיָה בְּמִקְנְךָ״ (שמות ט 3).

ברקע רבים מן השירים המוקדמים של דליה רביקוביץ עומדות חוויות מסעירות: של אהבה, של אובדנה, של אובדן הנגרם ממות קרוב אהוב. השפה ממלאת בשירים אלה תפקיד נוסף, כפול: היא מתארת עולם פגום ומשובש, אולם לפעמים גם מצליחה לחולל בו שינוי. כך, למשל, בשיר על הנער שאבד ביוצאו לציד:

וְהַכְּאֵב יְשַׁבֵּר אֶת אַרְזֵי הַלְּבָנוֹן. וְהַכְּאֵב יְשַׁתֵּק כָּל שִׁירַת הִלּוּלִים.
וְכָל הַפּוֹרֵחַ הֻכַּת לִשְׁאִיָּה.
בַּמַּחְשָׁךְ יֵעָרְכוּ לִי יָמַי הַגְּדוֹלִים.
כִּי אָבַד נַעֲרִי. אַךְ אֲנִי חַיָּה. (21)

מתואר כאן כאב עצום, המאיים להכחיד את היקום כולו – את קיומה של הדוברת, הנערכת לסיכום חייה („בַּמַּחְשָׁךְ יֵעָרְכוּ לִי יָמַי הַגְּדוֹלִים") ואת היקום, הטבע בכלל („וְכָל הַפּוֹרֵחַ הֻכַּת לִשְׁאִיָּה"). השורה „כִּי אָבַד נַעֲרִי. אַךְ אֲנִי חַיָּה" חותמת כל אחד משלושת בתי השיר, כמין נוסחת אֵבֶל שאין ממנו מוצא. אבל כאב איום זה גדול מהקיום היומיומי עצמו, ממש נדמה שיש לו עוצמות של כוח טבע או כוח אלוהי בזכות השפה שבה הוא מתואר.[4] וכך השפה, שבראה את המעגליות, את השיתוק הנורא שבְּאֵבֶל („כִּי אָבַד נַעֲרִי. אַךְ אֲנִי חַיָּה. / [...] כִּי אָבַד נַעֲרִי. אַךְ אֲנִי חַיָּה. / [...] כִּי אָבַד נַעֲרִי. אַךְ אֲנִי חַיָּה"), היא גם זו המאפשרת להכיל כאב זה ואולי אף לשבור אותו: הנה, הנער אבד ואף על פי כן הדוברת חיה.

לא בכדי התעכבתי על לשון השירים המוקדמים שכונסו כאן. במובנים רבים, העברית הייחודית של רביקוביץ הצעירה היא גיבורת שירים אלה, לא פחות מאשר הדוברת על שלל תחושותיה ועולמותיה. רביקוביץ נמשכה כאן אל שפת המקרא וצבעה בצבעיה חוויות מודרניות ואף חומרי מציאות שאינם חלק מעולם התנ"ך. באחד השירים, למשל, היא מתארת התכנסות של משפחה אל סירה שהיא ספק תיבת נֹח, ספק תיבת הגומא שמשה הושט בה בינקותו, ספק סירתו של כַּארוֹן המשייטת מגדה לגדה על פני נהר הסטיקס במיתולוגיה היוונית: „הָיֹה הָיְתָה עַל הַמַּיִם סִירָה, / סִירָה עֲשׂוּיָה עֲצֵי גֹּפֶר / שְׁמָהּ בָּאוּ כָּל בְּנֵי בֵיתִי / אָבִי וְאִמִּי וַאֲנִי וְאֲחַי" (117). „סִירָה לָנוּ וּמִגְדָּל בְּרֹאשָׁהּ", נכתב בהמשך, כמין הדהוד לצירוף „אָחוֹת לָנוּ" משיר השירים וברמיזה למגדל בבל, ומיד אחר כך נכתב בשיר: „סִירָה לָנוּ כְּפוּרָה בַּכֹּפֶר" (על פי דברי האל אל נֹח).[5] והנה כל כמה שהשיר משוקע במקורות, צץ בו

4. „קוֹל ה' שֹׁבֵר אֲרָזִים וַיְשַׁבֵּר ה' אֶת אַרְזֵי הַלְּבָנוֹן" (תהלים כט 5).
5. „עֲשֵׂה לְךָ תֵּבַת עֲצֵי גֹּפֶר קִנִּים [...] וְכָפַרְתָּ אֹתָהּ מִבַּיִת וּמִחוּץ בַּכֹּפֶר" (בראשית ו 14).

לפתע סנאי, שכלל אינו שייך לעולם המקרא אבל בשיר הופך בשר מבשרו: "אַיְלוֹת הַשָּׁדֶה הָיוּ נִבְהָלוֹת / טִפְּסוּ הַסְּנָאִים אֶל רָאשֵׁי הָעֵצִים / כָּל חַיְתוֹ יַעַר אָסְפוּ לַמְּעָרוֹת. / וְאָנוּ כִּצְרוֹר אֶחָד בַּסִּירָה".

"חַיְתוֹ יַעַר" הוא צירוף יחידאי, כלומר צירוף המופיע פעם אחת ויחידה במקרא. בשירים מוקדמים אלה ניכרת משיכתה של רביקוביץ אל המילים היחידאיות ובכלל אל צירופים שגם בתנ"ך הם נדירים, דוגמת "בֵּן הַכּוֹת" (70; דברים כה 2). אלה הם התפרים הפרומים של העברית המקראית, צירופים שבהעדר פירוש מיידי מנכיחים בראש ובראשונה את הצליל ולאו דווקא את המשמעות. אלה הן שכבות־שפה שמהבהבת מבעדן תהום של עולם קדמוני, שהשפה מבקשת לדכא בכוחה המְתַרְבֵּת. רביקוביץ הצעירה, כפי שעולה משיריה שכונסו כאן וגם משירי 'אהבת תפוח הזהב', נמשכה אל רבדים אלה שהם נקודות הקיצון של העברית. מצד אחד משיכתה אל שפת המקרא טבועה בחותם זמנה – בשנים אלה, הן שנות הראשית של מדינת ישראל, תפס התנ"ך מקום נכבד בתרבות הישראלית המתהווה;[6] ומצד שני, דומה שרביקוביץ יצרה בתוך התנ"ך שפה פרטית משלה, כמין דופן כפולה שתפרה במזוודת העברית.[7] בעיקר הדברים אמורים בעובדה שייבאה את צורת ההפסק, שבמקרא היא תקנית ושגורה, אל העברית הישראלית, שבה היא נשמעת חריגה למדי: "זָרַע" במקום "זֶרַע"[8] כדוגמה ממערכת השמות, ובמערכת הפועל: "נָפְצָה" במקום "נִפְצָה" (56), למשל. מעבר לכך, וכבר הצביע על כך עוזי שביט, שירתה המוקדמת כתובה ברובה המכריע במקצב ההטעמות – הוא הריתמוס המְפַעֵם את המקרא – ולא בריתמוס הטוני־סילאבי, שהשירה העברית המודרנית ירשה מן הספרויות האירופיות ומהרוסית.[9] המהלך הלשוני של רביקוביץ מרתק כיום גם מצד זה שהוא מלמד אילו אפשרויות, שטרם מוצו, גלומות בשירה העברית החדשה.

---

6. המשורר יונתן רטוש אף הציע את החלופה התרבותית שכונתה (לגנאי, בידי אברהם שלונסקי) "כנעניות", בין השאר בשיריו שחתרו אל עולם אלילי טרום־מקראי.
7. להרחבה על כך ראו בספרי 'דליה רביקוביץ – בחיים ובספרות', הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, סדרת ספרי פרס בהט, 2016, עמ' 49–51.
8. בשיר המוקדם של רביקוביץ: "וְהַנַּעֲרָה הָרַכָּה בְּשָׁנִים / תִּצְמַד, שׁוֹקֵקָה, לְכָל גֶּבֶר / לְחַיּוֹת מִמֶּנּוּ זָרַע" (12).
9. עוזי שביט, דברים בערב השקת הספר 'כתמי אור' ב"עלמא", בית לתרבות עברית בתל אביב, 21.6.2011. דבקותה של רביקוביץ במקצב זה עשויה לנסוך תחושה של מונוטוניות מסוימת כאשר קוראים את שיריה המוקדמים בזה אחר זה.

מהלך לשוני זה, המרשים במקוריותו ובנועזותו, אינו עומד בפני עצמו, אלא נקשר תוכנית אל העולם ששיריה המוקדמים של רביקוביץ מציירים. כשם שהלכה אחורה בזמן, במציאות הלשונית, ותיארה חוויות מודרניות בלשון עתיקה במכוון (כמין איפור כבד למסכה שעטתה על פניה), כך גם ביקשה להחזיר לאחור את מחוגיו של שעון גדול יותר: שעון הזמנים בעולם, ואולי אף של אבי השעונים, הוא הסֵדר הלוגי בכללותו. בשירים אלה המתים אינם מתים, והטראומה הגדולה של מות האב בטלה במציאות הפנים־שירית: "בַּעֲבוּר שֶׁאֲנִי כַּיּוֹם / בִּדְמוּת בָּשָׂר וָדָם / לֹא יִהְיֶה אָבִי חָשׁוּב כַּמֵּת לְפָנַי. // וְאֵין אָבִי מִתְעַלֵּם / בְּתוֹךְ עֲפַר קִבְרוֹ / כִּי יֵשׁ לוֹ דְּמוּת הַגּוּף וְתֹאַר אֲנָשִׁים" (121). ובשיר סמוך, הנראה כווריאציה על שיר זה אף שהוא עומד כשיר עצמאי לכל דבר: "אָבִי־מוֹלִידִי בְּקִבְרוֹ אֵין לוֹ קְלוֹן הַבָּשָׂר הַנָּמֵק / אָבִי־מוֹלִידִי הוּא פָּדוּי מִגַּל הֶעָפָר [...] // תָּגֵלְנָה כָּל עַצְמוֹתָיו, יָשׁוּב בְּשָׂרוֹ וְיִפְרַח / שֶׁהוּא פָּדוּי מֵעָפָר וְהוּא עִמָּנוּ כַּיּוֹם / וְיֵשׁ לוֹ דְּמוּת הַגּוּף וְיֵשׁ לוֹ קוֹמַת אֲנָשִׁים" (122). כך גם בשיר שפורסם ונכלל ב'אהבת תפוח הזהב': "וְהָאִישׁ הַמֵּת שָׁב לְבֵיתוֹ / לְסַפֵּר לְבָנָיו עַל מוֹתוֹ / לְבַל יֶחֱרְדוּ בָּנָיו לְמִשְׁמַע / הַדָּבָר הַנּוֹרָא הַזֶּה",[10] ועוד.

יש כאן אפוא תנועה כפולה, של הסדָרה ושל ערעור. מצד אחד שפתה של רביקוביץ היא על־תקנית, ומצד אחר היא סוטה מן התקן של העברית הנוהגת כיום ופורעת את סדריה; מצד אחד היא מרחיקה אל עולם מעין־מקראי שמסגרתו גדורה היטב (ולו מתוקף שפתה), ומצד אחר היא חושפת את הפרימוֹת הלשוניות בעולם זה (בעיקר במילים היחידאיות), ויותר מזה, יוצקת לתוכו תכנים חתרניים דוגמת השיר שנזכר קודם, שבו אלוהים קורא לבתו הפיסחת אל נשף אחיותיה (77; השיר מַטרים בתכניו שירים אחרים פרי עטה, שלימים נודעו מאוד, "בובה ממוכנת" ו"סינדרלה במטבח"). החירות שרביקוביץ התירה לעצמה בלישת השפה מזכירה את תנופת המשוררים העברים שפעלו בספרד בימי הביניים. במקום אחר מתבקש להצביע גם על מקבילות מילוליות בין שיריה המוקדמים בעיזבון לבין שירתם, דוגמת הזיקה האפשרית של שירה הפותח במילים "דָּרֵי בָּתֵּי חֹמֶר" (26) אל שירו של שלמה אבן גבירול "שוכני בתי חֹמר", היוצאים שניהם מן הפסוק בספר איוב, "אַף שֹׁכְנֵי בָתֵּי חֹמֶר אֲשֶׁר בֶּעָפָר יְסוֹדָם יְדַכְּאוּם לִפְנֵי עָשׁ" (ד 19).[11]

10. "תרי"ג מצוות ואחת", 'כל השירים', עמ' 16.

11. עוד על זיקת שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ לשירה העברית בספרד, ראו בספרי 'דליה רביקוביץ – בחיים ובספרות', עמ' 113-115.

★

נדירים המקרים שבהם ניתן לעקוב מקרוב אחר המראתו של משורר צעיר אל שמֵי השירה, ללכוד להרף עין את רגע הנסיקה מן הקרקע אל עבר האוויר שבדרך נס מחזיק את מסת החומר. מחברות השירה המוקדמות של דליה רביקוביץ מאפשרות לחזות ברגעים החמקמקים האלה, שבהם החומר הארצי, השגור, הופך לדבר הבלתי הנתפס ששמו שירה. באותה מחברת עצמה שבה רשמה את שיריה כילדה בת שתים־עשרה (בפִּתחהּ צוינה השנה, 1948) – שירים שכמוהם כתבו ודאי מאות ואולי אלפי ילדים ארץ־ישראלים בזמן ההוא, "על האדם העמֵל, על הטבע, על זריחת השמש ועל מוטיבים מן ההיסטוריה היהודית", כפי שסיפרה בסרקזם כעבור כעשרים שנה[12] – כתבה רביקוביץ את ראשוני שיריה הבשלים. ארבע שנים בלבד מפרידות בין שני גלי הכתיבה, ארבע שנים שהן עבור אדם צעיר כשנות דור בחיי מבוגר. המַבעֵר שבכוחו שירתה ניתקה מן הקרקע המשותפת לה ולאותם מאות ואלפי ילדים בני זמנה ומקומה היה העברית הייחודית שסיגלה לה, ולצידה פרסונה מסוימת שאימצה – דמות נשית בעולם גברי, קשוח, המפלסת את דרכה בנחישות, גם כאשר דינה נחרץ ("וַאֲנִי לֹא מִכְּבָר עֲקוּדָה וּמוּשֶׁבֶת בְּגֵיא־קָלוֹן", 31). הדין החמור כרוך בהיות הדוברת נבחרת, ואין ידוע מה קדם לְמה – ההיבחרות או העונש. הדוברת נעקדת, בהמשך למובאה שניתנה כאן, "עַד כִּי אָבוֹא שִׁילֹה / עַל כִּי אָבוֹא שִׁילֹה" (שם); כלומר, עד אשר תזכה לעלות לשילה, כחנה המקראית, ודווקא משום שזכתה לכך ("עַל כִּי").[13] העולם המתואר בשיריה המוקדמים של רביקוביץ הוא עולם של תופעות קיצוניות, עולם שמתחוללת בו דרמה אפוקליפטית מתמדת, עולם של אצילוּת המחייבת לעמוד בפגעי החיים והמוות; עולם של היירכיות ברורות – מלכים ונתיניהם, גיבורים ופשוטי עם, אֵל "מֵיטִיב וְנוֹרָא" (28) ומאמיניו – הנפרעות ומוּשבות על כנן, וגם בהיפרען הן מצייתות לאיזה דין עליון.

בעולם זה הדוברת מהלכת בכוחותיה הסגוליים. שמורה לה עדיפוּת הידיעה, והיא שמצילה את הדוברת אף בחורבנה. בשיר "מים מאוֹרָרים" (17), למשל, הדוברת יודעת ש"פֹּה אֶגְוַע לָמוּת אֲנִי", ואף על פי כן "בְּחֶדְוָה

12. דליה רביקוביץ, "העידוד הראשון" ("מחברים מספרים על יצירותיהם הראשונות"), 'למרחב', "משא", כ"ז בטבת תשכ"ה, 1.1.1965 (גליון העשור), עמ' 7.

13. מוטיב זה מזכיר במשהו את שירתה המוקדמת של יוכבד בת־מרים. ראו: רות קרטוּן־בלום, "וְגָדוֹל מִנִּרְאֶה הַלֹּא־נִרְאֶה: על שירת יוכבד בת־מרים", 'מחצית מול מחצית', כל שירי יוכבד בת־מרים, עורכת: רות קרטוּן־בלום, עורך־משנה: גדעון טיקוצקי, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים, 2014, בייחוד עמ' 494.

וּבְכִי שָׁאַבְתִּי מְאֵרָה מִן הַבְּאֵר״. הידיעה עומדת מעל המוות, מעל החדווה ומעל הבכי, והיא כוח השקול כנגד הכל. זהו, למעשה, כוח השירה, ומבחינה זו השירה היא־היא המים המאוֹרָרים. כשם שאלה הוצגו במקרא כמבחן חותך לחיים או למוות[14] – כך גם הידיעה, והשירה בכלל, הן מעין נייר לקמוס המגיב לתופעות השונות אך קיים בפני עצמו קיום נפרד וריבוני.

הידיעה היא איווי ותשוקה, שכן בכוחה לשנות סדרי עולם; היא אחד מן הסודות ההופכים חלש לגיבור, כדברי נעימה ששון, גיבורת סיפורה הנודע של עמליה כהנא־כרמון. אחד השירים היפים בקובץ זה (בעיני), ״הנהר הגדול״, מספר על כמיהתם של אנשים לנהר הגדול ועל נהייתם לראותו. ומה יעשה העיוור? לעיוור שמורה ידיעה אחרת של הנהר הגדול, משום שכשיגיע אליו, אמנם ייבצר ממנו לראותו, אולם יוכל לחוש בו: ״וְתוֹהִים אֲנָשִׁים: מָה עַצְמוּת הַנָּהָר? / מַה גּוּף הָוַיַּת הַנָּהָר הַגָּדוֹל? / וְכֻלָּם מַסְכִּימִים שֶׁכֹּחוֹ בְּמַרְאֶה / לְבַד הָעִוֵּר שֶׁחָפֵץ לְמַשּׁוֹ״ (115). החולשה הופכת לעוצמה כאשר מתברר שהנהר יקבל את ממשותו רק בשעה שהעיוור יגע בו: ״וְצוֹפֵן הָעִוֵּר דַּעֲתוֹ בְּלִבּוֹ / אַף בְּנוֹ וּבִתּוֹ מְכַסִּים מַחְשַׁבְתָּם / שֶׁגּוּף וּמַמָּשׁ יִהְיֶה לַנָּהָר / בַּיּוֹם שֶׁיִּגַּע אֲבִיהֶם בְּעוֹרוֹ״. סיום השיר מציג את הידיעה כעליונה על פני הממשות: ירוצו להם כל השאר לחזות בנהר הגדול בשעה שבני העיוור ינצרו את סודם, שהנהר יזכה בגדולתו רק כאשר אביהם יגע בו בכף ידו:

יוֹצְאִים תִּינוֹקוֹת מִלִּפְנֵי אֲבוֹתָם
בְּהוּלִים אֶל מְקוֹם הַנָּהָר הַגָּדוֹל
אִם יִמְצְאוּהוּ בְּנֵי הַזְּקוּנִים
לָהֶם יִהְיֶה מִשְׁפַּט הַבְּכוֹרָה.

אַךְ בְּנֵי הָעִוֵּר מְעַכְּבִים רִיצָתָם
וְסוֹד מַחְשַׁבְתָּם אֵינָם מוֹדִיעִים
שֶׁגּוּף הַנָּהָר אֵינֶנּוּ נִגְלֶה
לְבַד אִם יָבוֹא בְּכַף יַד אֲבִיהֶם.

כך נקשרת הידיעה ברעיון ההיבחרות. הדוברת יודעת מפני שהיא נבחרה, והיא נבחרה מפני שהיא היודעת. והשתיים, הידיעה וההיבחרות, הן פרטיות מאוד. כוחן בהיותן סמויות מעיני הכל, זולת מעיני הדוברת – וקוראיה.

---

14. המים המאוֹרָרים נתפסו כמבחן לחפותה של אישה שנחשדה בניאוף: ״וְהָיְתָה אִם נִטְמְאָה וַתִּמְעֹל מַעַל בְּאִישָׁהּ וּבָאוּ בָהּ הַמַּיִם הַמְּאָרְרִים לְמָרִים וְצָבְתָה בִטְנָהּ וְנָפְלָה יְרֵכָהּ וְהָיְתָה הָאִשָּׁה לְאָלָה בְּקֶרֶב עַמָּהּ; וְאִם לֹא נִטְמְאָה הָאִשָּׁה וּטְהֹרָה הִוא וְנִקָּתָה וְנִזְרְעָה זָרַע״ (במדבר ה 27–28).

הידיעה מתגלמת גם בבקיאות הווירטואוזית בשפה; וכאן ראוי לחזור אל עניין זה, ולעבור מן הדוברת אל המשוררת עצמה. שירים מוקדמים אלה מסוחררים כולם מקֶסם המילים ולא אחת שבויים בו. זהו סוד כוחם, ובמובן מסוים, גם מקור חולשתם. האם בחלוף זמן קצר מגל כתיבה זה הבחינה רביקוביץ בקושי ששירים אלה מעוררים מן ההיבט הזה, ומשום כך בחרה בחושיה המחודדים שלא לפרסמם? זה עשוי להיות הסבר כולל לגניזתם, לצד סיבות נוספות, פרטניות.

★

אחד השירים האחרונים שרביקוביץ כתבה בגל הכתיבה המסעיר של שנות העֶשרה שלה, שכעת נחשף בפני הקוראים לראשונה במלואו, הוא השיר "סלע של שֵׁן" (111). שן הוא בהכרח שנהב, כבצירוף "מגדל השן". הכותרת מהפכת את הביטוי "שן של סלע": כך הופכת השן, הזיז החד והבולט בסלע, לסלע שנהבי, שהוא אולי מגולף ורך יחסית. בשיר מתואר סלע של שן הנטוי על הים הכחול, שאין להביט עליו מחשש שיבולע למתבונן. כמוהו אפוא כסירנות שכל יורדי הים שנפתו לשירתן ירדו דומה. אלא שכמידת הסכנה הנשקפת מן הסלע, כך גם יופיו, המתגלה למי שמעז לעלות בסלע: "שָׁם נִמְצָא לוֹ בֵּית־מִדּוֹת וּלְבֵנָיו מְצַמְּחוֹת שׁוֹשַׁנִּים / וְהַשּׁוֹשַׁנִּים אֲדֻמּוֹת וּפְנֵיהֶן פְּנֵי לְהָבִים, / כָּל הַשּׁוֹאֵף אֶת רֵיחָן רֹאשׁוֹ עָלָיו כַּגַּלְגַּל". אפשר להעז ולומר ששיריה הגנוזים של דליה רביקוביץ הם־הם אותו סלע של שן, שפלאיו מרובים, כל כמה שהוא עלול לעורר אי־נחת ואי־נוחות: סלע שינני – שהוא גם סלע של שנהב.