

"כיוון שביקשה להימלט נתערבבה דעתה": על חריגות ושיגעון ביצירתה הסיפורית של דליה רביקוביץ

אילנה סובל

החוג למדעי היהדות, אוניברסיטת ניו-יורק

1. "והרי אורי לא היה מה שהוא נראה"¹

"אני מסתכלת במציאות שלי ורואה שהיא נבדלת מהמקובל", סיפרה דליה רביקוביץ בריאיון לעיתון מעריב (דיין 1993). חוויית הנבדלות שרביקוביץ מזהה בחייה — שהיא גם חוויית חריגות ושונות — עוברת כחוט השני בכל יצירתה, הן השירית והן הסיפורית, והיא כרוכה ללא היתר בתפיסת הסובייקטיביות של הדמות הנשית. במאמר זה אבקש לעמוד על חוויית היסוד הזו בסיפורי הקובץ קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה.² אבחן ואציג את כלכלת הנפש הייחודית לדמות הסיפורית הנשית, זו החווה, המעצבת והמכוננת את החריגות כחוויה אימננטית לקיומה.

הצעת הקריאה שלי תבחן את עיצוב הדמות הנשית בסיפוריה של דליה רביקוביץ ואת פרויקט כינון הסובייקטיביות שלה, תוך התמקדות בנבדלותה, בחריגותה ובתפיסת העצמיות הייחודית לדמות. אטען כי אחד המאפיינים הבסיסיים באישיותה של הדמות הוא התנגשות תמידית בין הפרספקטיבה החיצונית, המגדירה אותה ומפרשת את התנהגותה, לבין הפרספקטיבה הפנימית, המכוננת את הגדרתה העצמית ולכן גם את פעולותיה בעולם. בסיפוריה של רביקוביץ בולט העירוב בין שתי הפרספקטיבות, וכתוצאה ממנו בולטת גם ההתנגשות ביניהן, המובילה בשיאה לתיוג הדמות כבלתי שפויה, כמי ששייכת למרחב

* מאמר זה מבוסס על עבודת מוסמך שנכתבה בהנחיית חנה נוח בחוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב. תודתי נתונה לה על הנחייתה הנכונה והרגישה ועל היותה לי מורה למילים, לדברים. תודתי גם לחנן חבר על שקרא גרסאות מוקדמות של המאמר ועל הערותיו המדויקות והנבונות. הציטוט בכותרת המאמר מתוך הסיפור "אורות האביב", רביקוביץ 1997, 141.

¹ "אורי ורחל", רביקוביץ 1997, 194.

² הקובץ קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה (רביקוביץ 1997) כולל את סיפורי הקובץ מוות במשפחה (רביקוביץ 1976) וארבעה סיפורים נוספים. כל הציטוטים מסיפוריה של רביקוביץ המופיעים במאמר לקוחים מנוסח זה.

השיגעון. הדיון יתמקד בגילומים של שתי הפרספקטיבות, בפערים ובקשרים ביניהן, המקיימים את מנגנון ההפקה של "מסך הגוף" – כינון הזהות וביצור ה"אני" של הדמות.³ החריגות, כך אני מציעה, משקפת את מצבה של הדמות, אך בה בעת גם מכוננת אותה. החלק הראשון של המאמר יתמקד בפרויקט ייצור האני של הדמות, עיצוב חריגותה ושמירה עליה. הנבדלות נתפסת בעיני הדמות כמרכיב מרכזי והכרחי בדימוי העצמי שלה, וכינונה נחוזה כאקט הישרדותי. בחלק זה אציג גם את אופייה הייחודי של החריגות, המעוצבת דרך התנגשות תמידית בין ה־inside-out, הנצמד בעקשנות לביטוי הסמיוטי, לבין ה־outside-in של הסדר הסימבולי.

שאיפתה העזה, הנואשת והבלתי מתפשרת של הדמות לכינון העצמי דרך הבלטת האינדיבידואל ושימורו נעה על רצף של חריגות ושיגעון. בחלק השני אציע לקרוא את תנודות הדמות בין החריגות לשיגעון כחלק מן "ההיפותיזה הדכאנית" שחשף מישל פוקו בסיפוריה של דליה רביקוביץ ביחס לדינמיקת השיגעון, הצעה המעוצבת אגב שימוש בפרקטיקות סיפוריות המטשטשות את ההבחנות המקובלות בין הדיבור על השיגעון לבין הדיבור את השיגעון. סיפוריה של רביקוביץ מדברים ומכוננים את הסובייקטיביות של הדמות המודרת, ובכך מציבים סירוב לתהליך ההדרה של השיגעון ושל הנשיות. הסירוב מגולם בטשטוש ההבחנה בין חוויית השיגעון מתוכו לחווייתו מחוצה לו. בדרך פואטית זו מציבים הסיפורים את מערך הכוחות החברתיים, על אף מימושיו הפרקטיים, כמערך כוחות שבסיסו מדומיין. טשטוש זה מערער על נוכחותו ועל אפשרות קיומו של המערך, המציב את הדמות הנשית החריגה או המשוגעת שוב ושוב בעמדת נחיתות.

במאמר זה אתייחס בלשון הכללה לדמות הנשית בסיפורים, מתוך הכרעה מתודית ופרשנית יסודית. אף שסיפוריה של רביקוביץ מאפשרים, כל אחד כשלעצמו, קריאה ופרשנות פרטניות, בחרתי להיענות דווקא לקשר הפנימי בין הסיפורים. הקריאה המוצעת במאמר מחברת את הסיפורים למעין רומן מפורק, המעמיד במרכזו דמות ראשית נשית (מעין דפוס דמות) ומציג את התפתחותה במהלך השנים, מגיל הנעורים ועד גיל הזקנה (ראו גם נוח

³ ההתייחסות לכינון הזהות כאל הפקה מושפעת מגישתם של מישל פוקו (Foucault 1979) ושל ג'ודית בטר (Butler 1990). לפי גישה זו, ההפרדה בין כינון הזהות להפקת הגוף אינה אפשרית, שכן הגוף הוא מעין מסך האוגר את מרכיבי אותה זהות, משקף ומבטא אותם. ההתייחסות לכינון הזהות כאל עניין פרפורמטיבי היא הרחבת טענתה הספציפית של בטר על אודות אופיו הפרפורמטיבי של המגדר: "בהתאם לתפיסת ההזדהות כפנטזיה מוצגת או כהפנמה, ברור כי קוהרנטיות היא דבר שחושקים בו, מקווים לו ומפעילים עליו אידיאליזציה, וכי אידיאליזציה זו היא אפקט של הסימון הגשמי. במילים אחרות, מעשים, מחוות ותשוקה מייצרים אפקט של גרעין או של חומר פנימי, אך הם עושים זאת על פני השטח של הגוף, באמצעות משחק הסימון של היעדוריות, המעיד על עקרון הארגון של הזהות כסיבה, אך לעולם אינו חושף אותו. מעשים, מחוות והפעלות מעין אלו הם פרפורמטיביים במובן זה שהמחווה או הזהות שהם מבקשים לבטא הן פבריקציות, המיוצרות והמשומרות באמצעות סימנים גשמיים ושאר אמצעי שיח" (שם, 136, ההדגשות במקור).

1978). קריאה זו מפקיעה את האוטונומיות של כל סיפור ומייצרת עלילה מאחדת, ועם זאת, באופן פרדוקסי, היא מסייעת גם לפרשנות ייחודית של הסיפורים השונים בהדגישה את הקשר האנלוגי בין הסיפורים ובהקנייתה לכל סיפור רובדי הקשר שהיו סמויים בקריאה אוטונומית. המצאת הרצף מבוססת על זיהוי יסודות של דמיון בין הסיפורים (בין הדמויות, בין טיפוסים אירועים החוזרים על עצמם, בין עמדות אתיות, פוליטיות ואחרות החוזרות ונשנות), כך ששני עקרונות הארגון המנוגדים – רצף ודמיון – מחזקים כל אחד את ניגודו.

2. "ורק הליקוי בראיתו הציק לו מאוד":⁴ על ההתנגשות בין המבט מהחוץ לפנים (outside-in) לבין המבט מהפנים לחוץ (inside-out)

בריאיון שפורסם בעיתון הארץ סיפרה דליה רביקוביץ על אכזבה מעיבוד של ספר אהוב עליה לסרט:

היא [מוראל ספרק] כתבה את הרומן "האביב של מיס ברודי", [ש]הוצג בצורה מעליבה כמעט בקולנוע תל-אביב. זאת לא הפעם הראשונה שראיתי השחתה של רומן. זה מרגיז. זאת היתה וולגריזציה של רומן. הספר הוא טרגדיה של אשה, שחלק מהנאיביות שלה והרומנטיקה שלה, היה היתפסות לפשיזם. זה תפס חלק קטן מאד באישיותה. היא לא היתה בשום פנים אשה צמאת-דמים. הפשיזם היה אחד הביטויים הנאיבים והשוליים ביותר של מיס ברודי. בסרט שמו על זה את הדגש, אם משום שהבימאי מוגבל, או משום שהוא מניח כי הוא פונה לקהל מוגבל (אגמון 1970, 15, ההדגשות שלי).

פרשנותם של הבמאי ושל כל "הקהל המוגבל" להיתפסות לפשיזם של הדמות ברומן של ספרק שונה מפרשנותה של רביקוביץ. בין שתי הפרשנויות ניצב הבדל עקרוני בין ההבנה הנורמטיבית, המקובלת, זו הנענית לחוק ופועלת על פי הרציונל המקיים אותו, ובין ההבנה האחרת, האישית, החד-פעמית, זו הנענית לעצמה ללא מחויבות למסגרות, לנורמות, לעקיבות או לקוהרנטיות כלשהי, ודאי שלא לקוהרנטיות של הלוגיקה הפורמלית. זהו למעשה ההבדל שבין החוץ לפנים במציאות של הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ. הבמאי רואה בפשיזם חלק משמעותי ומרכזי בחייה של גיבורת הרומן האביב של מיס ברודי. הוא מייחס משקל רב וסימבולי להיתפסותה לפשיזם ומפרש את הדמות כולה מתוך היתפסות זו. הוא נענה לסדר חברתי-פוליטי הקובע שבני אדם שייכים לקטגוריות אידיאולוגיות-פוליטיות, שמסגרת שייכות זו היא דומיננטית ומכרעת ושאי-אפשר לראות בה מסגרת שולית התופסת רק חלק קטן באישיות. רביקוביץ, לעומת זאת, מציגה עמדה מורכבת יותר ביחס לאותה אשה: היא קוראת את התנהגותה כמקיימת פער בין פנים לחוץ.

⁴ "יום שניתנו לקבורה", רביקוביץ 1997, 167.

בעיניה היתה מיס ברודי בפנימיותה אשה נאיבית ורומנטית, שהפרשנות החיצונית ייחסה לה פשיזם גורף. על מסך גופה של מיס ברודי התחברו שתי הפרשנויות (של הפנים ושל החוץ), כלומר ההפקה העצמית שלה מבטאת ומייצגת את ההבנה שלה את הדברים, בעוד ההתייחסות החיצונית אליה מבטאת הבנה אחרת.

סטייה זו מהנורמה, החוזרת בקביעות, מכוננת את כלל הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ, ומאופיינת בחוסר הבנה של הדמות את הסטייה ואת השלכותיה. פרשנותה של רביקוביץ מניחה שאשה יכולה להיות פשיסטית רק מתוך נאיביות ורומנטיות ושפשיזם יכול להיות יסוד משני בחייה. היא אינה מקבלת את העמדה המיוצגת בפרשנותו של הבמאי, שאי־אפשר להיות פשיסט באופן חלקי בלבד, ולו משום שלפשיזם היו וישנן משמעויות קונקרטריות והיסטוריות בקיום הממשי והשפעות הרסניות על הזולת. תהליך ההפקה העצמית שרביקוביץ מייחסת למיס ברודי מאפשר "פשיזם חלקי", משום שהוא אינו נענה לפרשנות חיצונית של הדמות, המתקיימת באופן מקביל ובלתי חופף לפרשנות הפנימית שלה את עצמה.

הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ מכוננת את עצמה באופן דומה. היא חווה כמעט דרך קבע את הפער בין הפנים לחוץ, את ההתנגשות ביניהם, את קיומו הבלתי מרפה של מאבק הפרשנויות. באופן עקרוני כאשר סובייקט פועל פעולה כלשהי, הכלל מגיב. שני הצדדים קוראים את הפעולה, מסמנים ומשמעים אותה סימבולית, כל אחד לפי שפה וחוקים משלו. הסובייקט ופעולתו נעשים זירת מאבק בין פרשנויות. אצל הגיבורה הנשית בסיפוריה של רביקוביץ זהו מאבק בין שתי חזיתות מרוחקות ובלתי מובנות זו לזו כמעט לחלוטין. המאבק, המתקיים באופן עקרוני אצל כל סובייקט ולכן נושא אופי קיומי, הופך לדידה לעימות אלים וחסר פשרות.

תיאוריות כינון הסובייקט שמציעות אליזבת גרוס (Grosz 1994) וז'וליה קריסטבה (Kristeva 1980; 1986; 1995) עשויות לתרום רבות להבנת ההתנגשות שבבסיס עולמה של הגיבורה בין הפרספקטיבה הפרשנית הפנימית לזו החיצונית. הן עשויות לתרום גם לזיהוי תחושת החריגות של הדמות, לבדיקת עיצובה ולבחירת השלכותיה. תיאוריות אלו מציבות במרכזן את הסובייקט כחלק ממערך חברתי־תרבותי רחב, החורג בהרבה מגבולות הפרט אך משפיע עליו ללא הרף. השפעה זו ניכרת במובהק בסיטואציות שבהן יש פער משמעותי בין תפיסת העצמי כחוויה אישית־סובייקטיבית לבין הגדרת אותו עצמי על ידי מבט חיצוני של החברה, שכן פער זה וההתנגשות הנוצרת בעקבותיו עלולים להוביל לתיוג חברתי של שיגעון.

גרוס מציעה לדון בסובייקט במונחים הכוללים את קיומו הגשמי־גופני והמבטלים את ההבחנה הבינארית הנוקשה וההיררכית בין גוף לנפש:⁵ "מטרתו של ההיפוך המוצע כאן

⁵ לשורשי ההבחנה הבינארית בין גוף לנפש בתרבות המערב ולסקירה היסטורית של השתלשלותה, ראו Jay 1981; Lloyd 1984; Grosz 1994.

היא התקת מרכזיות הדעת, הנפש, הפנים, או ההכרה (ואף תת-ההכרה) במסגרת התפיסות את הסובייקט, באמצעות הבנייתו מחדש של הגוף" (Grosz 1994, vii). טענתה הבסיסית של גרוס היא שדימוי הגוף מכיל ומקיים מעצם הגדרתו הן את הפרספקטיבה החיצונית (outside-in) והן את הפרספקטיבה הפנימית (inside-out), ועל כן אינו מאפשר את ההבחנה המסורתית בין הגוף הפיזי-ביולוגי לבין הנפש (הממד הפסיכולוגי):

דימוי הגוף הוא פונקציה של פסיכולוגיית הסובייקט ושל ההקשר ההיסטורי-חברתי שלו באותה מידה שהוא פונקציה של האנטומיה. סייגיו או גבולותיו של דימוי הגוף אינם מקובעים בידי הטבע ואינם מוגבלים ל"מיכל" האנטומי, לעור. דימוי הגוף הוא נזיל ודינמי באורח קיצוני; גבולותיו, קצותיו ומתארו הם "אוסמוטיים" – ברשותם הכוח המופלא להטמיע ולהדיר את החיצוני ואת הפנימי במסגרת יחסי גומלין מתמשכים (שם, 79).

החידוש בטענתה של גרוס הוא שהסובייקט אינו מתכונן על ידי הסתגלות לפערים בין הגוף לנפש, אלא על ידי הסתגלות לפערים בין הפרספקטיבה החיצונית לזו הפנימית, כאשר בשתייהן יש דימויי גוף ונפש. לטענת גרוס ההבחנה בתהליך כינון הסובייקט אינה צריכה להיות בין ייצוגי הגוף הפיזי-ביולוגי לבין ייצוגי הפסיכולוגיים, כיוון ששני אלו משולבים זה בזה על פני רצף של מעין רצועת מוביוס. תחת זאת, ההבחנה צריכה להיעשות בין הפרספקטיבה החיצונית לזו הפנימית ביחס לייצוג של שתייהן כמעורבות. כל פרספקטיבה, זו החיצונית וזו הפנימית, מכילה הן את ייצוגי האנטומיה והן את ייצוגי הפסיכולוגיה. הסובייקט מתכונן לא דרך התמודדותו עם יחסי גוף-נפש, אלא דרך היחסים בין הפרספקטיבה החיצונית לפרספקטיבה הפנימית, השלובות שתייהן בייצוגי הסובייקט שלו. ההפרדה החד-משמעית בין שתי הפרספקטיבות אינה אפשרית ולכן נדרשת בחינה אינסופית של השתלבותן, של יחסיהן הדינמיים ושל השפעתן ההדדית על כינון הסובייקט ועל ייצוגיו.

המחשבה שגרוס מציעה מאפשרת להבין את מורכבות תהליך כינון הזהות של הדמות הסיפורית הנידונה, שכן בניגוד לתהליכי חֶבְרוּת נאותים, שבהם היחסים הנרקמים בין ה־inside-out ל־outside-in מאפשרים לפרט לחיות בשלום עם עצמו ועם סביבתו, הדמות בסיפוריה של רביקוביץ אינה מגיעה לאיזון הרצוי בין השניים, ורצועת המוביוס שעליה הצביעה גרוס נתונה לטלטלות בלתי פוסקות, המייצרות חריגות תמידיות.

את הבחנותיה העקרוניות של גרוס בדבר הפרספקטיבות אפשר דומני לקרוא כמקיימות דיאלוג עם הבחנותיה של קריסטבה (Kristeva 1980; 1986) על הסדר הסימבולי ועל הסמיוטי. הסדר הסימבולי הוא השפה, החוק (חוק האב), השיח ההגמוני והציות לכללי הצנזורה החברתית, ואילו הסמיוטי הוא זה "שמקורו בהפעלה של שפת מסמני התשוקה של הלא-מודע, שפה מטונימית ומטפורית, שאינה נכנעת לכללי אותה צנזורה"⁶.

⁶ פלדחי 1992, 74; וראו גם Kristeva 1995. יש לציין שקריסטבה, כממשיכת דרכו של ז'ק לאקאן, אינה חורגת מהחלוקה שהציע לאקאן בין הממשי (the real), הסדר הסימבולי (the symbolic order)

באופן כמעט אנלוגי טוענת גרוס כי מה שמקיים ומסמן את החוץ, את המרחב החברתי, הוא "חוק, זכויות, דרישות, ציוויים חברתיים, הרגלים ושגרה גשמית" (Grosz 1994, 117), ומה שמגדיר את הפנים הוא "ידע המקיים זיקה עם החקיקה הנפשית את הגוף ועם קידוד גופניות, עונג, תחושות וחוויות" (שם). אינני מציעה לקרוא את המונחים של קריסטבה ושל גרוס כמקבילים, אלא כמקיימים ביניהם זיקה הדוקה, העשויה לתרום להבנת ייצוג הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ, בעיקר בשל המרחב הרב-ממדי הנוצר בעקבות שילובם (חוץ-פנים-סימבולי-סמיוטי, על שלל הקואורדינטות והעירובים שהם יוצרים).

בחינת הפרספקטיבות, תפקודן והשפעתן על כינון הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ הכרחית בשל העירוב אצלה בין הסימבולי לסמיוטי. הדיבור הפרשני על ייצוגי המצבים הסמיוטיים בסיפורים, היינו ההצבעה על המקומות שבהם הטקסט מדבר את הסמיוטי וההכרה בהם ככאלו, הוא מהלך הכרחי בהבנת הפואטיקה של רביקוביץ. זאת משום שהגדילה אל תוך הסדר הסימבולי, ניסיונות ההשתלבות בו, ההדרה ממנו והאינטואיציות לחתור תחתיו ולפרוע אותו הם פרויקט כינון הזהות של הגיבורה הנשית ביצירותיה.

בסצנות המשפט השונות הפזורות בסיפוריה של רביקוביץ אפשר למצוא עיצוב ברור ובוטא של מאבק הפרשנויות המתנהל בזירת ההגדרה העצמית, ובעיקר של שתי הפרספקטיבות המכוננות אותו: הפרספקטיבה של הסביבה החיצונית, the outside-in, והפרספקטיבה הפנימית, the inside-out. סיטואציית המשפט ממחישה את מערך הכוחות ואת הפערים ביניהם כאקט ממשי וכאקט סימבולי.⁷ מישל פוקו [1976] [1996, 59] מזהה את המשפט כאתר המבטא מערך כוחני שהחלתו רחבה בהרבה, והיא כוללת את כל הפרטים ואת כל המבנים החברתיים בחברה. הכוח, בקני מידה שונים ובצורות שונות, נוכח בכל חללו של המבנה החברתי והוא חלק בלתי ניתן להתרה מכינונו של הסובייקט:

בין אם נתאר אותו כנסיך שמנסח את הדין, כאב שאוסר, כצנזור שמשתיק, או כמורה שאומר

והמדומיין (the imaginary). בהקבלה לחלוקה זו היא מציעה את המונחים חורה (Chora), סדר סימבולי וסמיוטי (the semiotic). בהתאם לכך חשוב לשים לב שהסימבולי והסמיוטי מתקיימים שניהם במודע, ואינם חלק מהלא-מודע (ה-real, שהוא מונח רדיקלי ל-unconscious). התנהגות המנכיחה התפרצות סמיוטית באה לערער על הממד המתיימר לבטא ולפרש את האחרות (את הממשי לפי מונחיו של לקאן או את החורה לפי מונחיה של קריסטבה), כלומר את הנשיות. הערעור הסמיוטי אינו מופנה רק כלפי הסימבולי, אלא הוא ערעור על היחס בין המודע (המכיל את המדומיין ואת הסימבולי, את הסמיוטי ואת הסימבולי) לבין הלא-מודע (הממשי, החורה). על כן ערעור זה אינו מזכיר לנו רק את האשליה שביומרת הסימבולי והסמיוטי המכוננים את הבלתי ניתן לכינון (שהרי הלא-מודע הוא לעולם לא מודע), אלא הוא בעיקר מדגיש את היותה של האשה מחוץ למערך זה. עוד על ההבחנה בין הסדר הסימבולי לסמיוטי בהגותה של קריסטבה, ראו, Moi 1985, 150–172; Kristeva 1986, 14, 34–41; Kristeva 1987, 4–5, 8.

על כינונו הגברי של החוק ועל הקשר בין חוק למגדר, ראו Okin 1979, בעיקר בפרק "Persons, Women, and the Law" (שם, 247–273); 1989; MacKinnon 1987; 1993; בילסקי 2000; להב 1993; שחר 1993; קמיר 1996; 2002.

את החוק, בכל מקרה תיתפס מהותו של הכוח בתוך סכימה משפטית; ותוצאיו יוגדרו כציות. למול כוח שהוא חוק, ניצב הסובייקט המכונן כנתיך – ש"משועבד" – הוא זה אשר מציית. הצורה הכללית של קבלת העול מתאימה אצל מי שהכוח מאלצו – בין אם מדובר בנתיך העומד מול המלך, באזרח מול המדינה, בילד מול ההורים או בתלמיד מול המורה – לאחידות הרשמית של הכוח המצוי ברשויות השונות האלה. כוח מחוקק מצד אחד וסובייקט מציית מצד שני (שם).

הצגת האירועים והדמויות בפתח הסיפור "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה" מאפשרת מעקב צמוד אחר שתי הפרספקטיבות, המתקיימות במישורים כמעט מקבילים במהלך המשפט המתנהל בין רמה, גיבורת הסיפור, לבין ד"ר ליטמן בדבר החזקה על בתם המשותפת. רמה מנסה להתאים את עצמה לנורמות של בית המשפט בלובשה לבושה הולם. היא בוחרת בגדים שלא ידגישו את גילה הצעיר ולא יהיו בוטים מדי, מתוך מודעות לכך "שחס וחלילה שיחשוב השופט שהיא אשה מגרה, אבל אסור גם שיסלוד מצורתה" (רביקוביץ 1997, 24). אך למרות ניסיונות ההתאמה שלה, כבר בסצנת הפתיחה בולטים הפערים בין שפת בית המשפט לשפתה של רמה, שאינה מבינה את הפערים הללו:

"אני מבקשת מאדוני שנוותר על עורכי הדין", אמרה רמה בלשון שחשבה שהשופט יאהב, "העניין שלנו הוא אנושי ולא משפטי".

כבוד השופט יהודה חי פורז אמר, "העניין הוא משפטי ולא רגשי, עורכי הדין ישתתפו בדיון".

האם דיברתי בקול חלש או שהשופט כבד שמיעה, שאלה רמה את עצמה (שם, 23).

עצם הפנייה לשופט בבית המשפט בבקשה לקיים דיון ללא עורכי דין מעידה באופן כמעט אירוני על חוסר היכולת (או על חוסר הנכונות) של רמה לפרש ולהבין את הסיטואציה שבה היא שרויה ואת הארגון העקרוני המפעיל את בעלי הכוח באותה סיטואציה. אי-יכולת זו מונעת ממנה כל אפשרות להישרדות. חנה נוח (1999, 105) מצביעה על המהות האקזיסטנציאליסטית של השאלה "האם דיברתי בקול חלש או שהשופט כבד שמיעה", שרמה שואלת את עצמה, שאלה המבטאת למעשה "סיכום כולל של המלכוד בייצוג הנשי"; מצב "בלתי אפשרי של האשה הממולכדת בנשיות מבית מדרשה של הפטריארכליות". חוסר התואם בין קולה של רמה לאוזנו של השופט נובע מפערים המובנים תרבותיים במערך הכוחות בין נשים לגברים, מערך שבו גברים הם מכונני השפה ומושאי נשים צורכות את השפה, אך בה בעת הן חסרות קול.⁸ זהו מנגנון שבו נשים דוברות שפה שהן עצמן נעדרות ממנה. רמה והשופט מדברים לכאורה אותה שפה, אך מיקומם בשפה אינו

⁸ על מטפורת הקול במחקר הפמיניסטי, ראו בילסקי 2000; Gilligan; Irigaray 1980; Cixous 1976; Mackinnon 1993.

זהה: השופט, כגבר, מתקיים בתור סובייקט בשפה, ואילו רמה, כאשה, מתקיימת באותה שפה כנעדרת. לוס איריגרי (Irigaray [1974] 1985) טוענת שהשפה אינה נותנת מקום לאשה כסובייקט. המקום היחיד המוקצה לה, מסבירה איריגרי, הוא לעולם ביחס לסובייקט הגברי. השפה מקצה מקום לאשה רק במסגרת מימוש תפקידיה המסורתיים כנחשקת, כאשת איש וכאם (ראו גם פרידמן 1999). במסגרת אותו מלכוד, הדיבור של רמה לעולם יהיה חלש מדי בבית המשפט והשופט לעולם יהיה כבד שמיעה ביחס אליה, כיוון שהקיום היחיד השוטף וחסר ההפרעות שבית המשפט מכיר הוא מעבר ישיר (או לכל היותר בתיווכו של "המסמך הרפואי", היינו הפסיכולוג או הפסיכיאטר⁹) מקולם של עורכי הדין אל אוזנו של השופט. במילים אחרות זוהי תקשורת בין מי שנוכחים בשפה.

קולה של רמה, המבטא סמיוטיות הרוצה "הפקת עצמי" מסוג אחר, פולש לזירה לא לו, מטיל איום על הסדר הבטוח ולכן הוא מודר, נמחה ומושתק: "עורך דינה [של רמה] הסתכל בה באכזבה. לא די שיש לו שופט עוין, גם הקליינטית פסיכית" (רביקוביץ 1997, 26, ההדגשה שלי); "שמו [של השופט פורז] הלך לפניו כשופט מנוסה ושקול. הוא לא רק לא שמע את רמה, הוא גם לא הרים את עינו להביט בה" (שם, 24). השתקת קולה — קול נשי ו"משוגע" — היא תנאי לשקט ולסדר בבית המשפט. רמה ייצרה רעש — זעזוע והסתה (אגיטציה) של הרציונל ושל הפרטיקה של בית המשפט. בשפת בית המשפט, רק תרגום לשפת הסדר הסימבולי הלוגוצנטרי מתקבל ונחשב רציונלי ובר-קיום.

בית המשפט הוא כמובן ייצוג המובהק של הסדר הסימבולי והוא מערכת הפיקוח עליו. לכן היחסים בין נציגי בית המשפט (שהם גברים ובעלי מקצוע) לבין רמה משקפים בזעיר אנפין את היחסים בין הסדר הסימבולי לסמיוטי. בניגוד לקריאה של קריסטבה (Kristeva 1986) את הפריצה הסמיוטית כבעלת עוצמה, נראה כי במקרה שלפנינו בולט בה ממד החולשה. הרעש שרמה מייצרת מערער את יציבות הסדר בבית המשפט ומאיים עליו, אך בית המשפט מצליח לשמור בעקשנות על עמדת הכוח שלו ולהדחיק את הבעייתיות

⁹ אין זה מקרי שהשופט מאמץ את חוות הדעת הפסיכולוגית של ד"ר חרס על רמה ושולל את תצהירו של השכן יהושע על התנהגותו של ד"ר ליטמן, בטענה ש"רכילות אינה נחשבת בעיני" (רביקוביץ 1997, 25). רכילות נחשבת באופן סטריאוטיפי לעניין של נשים, וליחסי שכנות אין מעמד בשפה הסימבולית משום שזהו קשר בלתי ממוסד המתנהל בין נשים, בעיקר בספרות הפרטיות. אולם מעבר לכך, הלגיטימציה המשפטית ההחלטת השופט היא הכלל לאיסור עדות שמיעה, שעל אודותיו כתב אביגדור פלדמן (1991, 144) כך: "הכלל האוסר עדות שמיעה נותן קול אך ורק לנמצאים במעגל הראשון המקיף את בית המשפט, שם נמצאים אלה שבית המשפט יכול לפקח על הבאתם ולהורות על היעלמותם, לתת להם הוראה לדבר ולהשתק אותם בהוראה אחרת. עולם הדיבור והכתיבה המקיף את בית המשפט ניתן כך לפיקוח. המערכת הנחוצה כדי לפקח על שיח ללא מידע מיד שנייה וללא רכילות, היא פשוטה למדי. קולן של חברות שיח חתרניות הנמצאות בשולי עולם המשפט, שיש ברשותן סיפורים מופלאים ונוראים על המתרחש באולם המשפטים, דברי רכילות על אודות שופטים, בתי סוהר ובתי מעצר, אינו מגיע לאוזניו בשל הכלל האוסר על עדות שמיעה... השמירה על טוהר השיח וגבולותיו אופיינית לשיח של כוח ומין, אלה נוטים במיוחד להסוות את עצמם, כי השליטה על השיח היא מטרה מרכזית של יחסי הכוח במשפט".

שרמה מנכיחה. הערעור של רמה, אולי כמו ערעורן של רוב הפריצות הסמיוטיות, אינו מצליח לפגום בעליונות של בית המשפט ושל הסדר הסימבולי ולחלץ את רמה מחולשתה. על ממד בעייתי זה הצביעה ג'ודית בטלר (Butler 1990, 81):

אפילו אם נקבל את התיאוריה של קריסטבה על אודות הדחפים הראשוניים, לא ברור אם ביכולתם של האפקטים החתרניים של דחפים מעין אלו לשמש, באמצעות הסמיוטי, יותר משיסוע זמני וחסר תועלת של הגמוניית חוק האב... יתר על כן, נוכח עיון קפדני באופן תיאורה את הפונקציה הסמיוטית במסגרת השפה, נדמה שקריסטבה ממקמת מחדש את חוק האב ברובד של הסמיוטי עצמו. בסופו של דבר נראה שקריסטבה מציעה לנו אסטרטגיה של ערעור, שאי-אפשר לממשה כפרקטיקה פוליטית איתנה.

בסיפוריה של רביקוביץ ההשפעה המעצימה של הסמיוטי מתקיימת בה בעת עם זו המחלישה. מחד גיסא, הפריצות הסמיוטיות הן מנוף מנטלי וביטוי לכינון הסובייקטיביות של הדמות הנשית, ולכן הן אקט של עוצמה אישית וערעור על המרחב הסימבולי. מאידך גיסא, לא רק שהפריצות הללו נחוות כנטולות כל השפעה קונקרטית על המרחב הסימבולי, הן גם אינן מחלצות את הדמות מעמדת החולשה שלה ולרוב אף מקבעות את נחיתותה. חולשתה של רמה, שבאה לידי ביטוי בסצנת המשפט, מתקבעת בהחלטת בית המשפט להשאיר את בתה בחזקת האב. החלטה זו מנומקת בכך שהיא כשלה בתפקידה כאם. לבית המשפט, כנציג הסדר הסימבולי, הסמכות להגדיר מהי אמהות ראויה. במאבק הפרשנויות בשאלה מהי אמהות נאותה רמה נטולת כוח והיא מודרת מהסדר הסימבולי לסדר אחר, שבו שולטת הפנטזיה: היא מפנטזת על ויני מנדלה ועל פגיעה בד"ר ליטמן ובשופט. הפנטוז הוא אקט נואש, המבטא חוסר יכולת להתמודד עם תכתיבים פטריארכליים, הנוגעים במקרה זה לנושא האמהות. מצוקתה של רמה נובעת מהכשל היסודי שרודף נשים בחברה גברית, כשל הכרוך במצב מאולץ, מוכתב ומובנה. זהו כשל מבני של הפוזיציות של נשים בחברה הפטריארכלית.

רמה מתוודעת לדמותה של ויני מנדלה מתמונות בעיתון (רביקוביץ 1997, 30). המבט, לפי ז'ק לאקאן (Lacan 1977; 1998; וראו גם גולן 1993), קיים כאובייקט אינטר-סובייקטיבי, כלומר: אני איני רק מביט, אני גם "מובט". דרך מבטו של האחר האדם תופס את עצמו כאובייקט התשוקה. לאחר המשפט רמה בוחרת במבט של ויני מנדלה והופכת מאובייקט שהתכוון דרך המבט של מערכת המשפט לאובייקט המכוון דרך מבטה של ויני מנדלה. אף שוויני מנדלה היא דמות ממשית בהיסטוריה, היא מתפקדת בסיפור כדמות מדומיינת, וכך המבט שהיא מטילה על רמה הוא למעשה מבט מדומיין של רמה עצמה, שהרי היא זו המספקת לנו את המידע ואת הפרשנות על אודות ויני מנדלה ועל מבטה. השינוי במבט המכוון הנבחר הוא מהותי, כיוון שהוא מאפשר את המפנה בלוגיקת ההתרחשות של הסיפור. חלקו הראשון של הסיפור מתרחש בבית המשפט ומונע על ידי קולה ומבטה של הסמכות הגברית (השופט ועורכי הדין). מרגע סיום המשפט מוזמנת נוכחותה של ויני מנדלה לפלוש

למשפט ולסיפור ולהשליט עליהם את מבטה (שהוא כאמור מבטה של רמה). הדבר מחייב ארגון שונה של הדברים. מפגש המבטים בין ויני מנדלה לרמה משחרר את עיניה של רמה מעיניהן של סמכויות בית המשפט ומשנה בהכרח את לוגיקת המשך הסיפור, שינוי המתבטא למשל במעבר ההתרחשות מבית המשפט לבית פרטי, בעיקר זה של רמה. דמותה של ויני מנדלה היא אמצעי לכינונה העצמי של רמה. היא מעין מסמן חדש לאני של רמה, מעין אפשרות לשקף את עצמה מחוץ לה במטרה ליצור את עצמה כמסמן שיאפשר פעולה של יחסי אני-עולם, שהרי שלב המראה, מעצם היותו מסמן את האני, מגדיר גם את העולם ובכך מאפשר הבחנה ביני לבין העולם, היינו פעולת אני-עולם. בהקשר זה של מאבק המבטים בתהליך כינון הזהות קל להבין את הבחירה הפואטית של רמה בנקמה מדומייתת: הטלת עיוורון בשופט. לדברי איריגרי, בעיקר ביחס למשנתו של פרויד,

סירוסה של האשה מוגדר כך שמשמעותו היא הצגתה כמי שאין ברשותה דבר שאפשר לראותו, כמי שאין ברשותה דבר. כמי שאין בחזקתה דבר המזכיר את איבר המין הזכרי; שאפשר לראות שאין לה שום דבר. שום דבר הדומה לגבר. במילים אחרות, ללא כל איבר/מין שאפשר לראותו כצורה המסוגלת לבסס את מציאותה, לשעתק את האמת שלה. דבר שאין לראות מקביל להיות ללא דבר... ההתקשרות, ההסכם הסמוי, בין איבר/מין אחד לבין הניצחון הממומש באמצעות שליטה ויזואלית מותר את האשה עם הריק המיני שלה, עם "סירוס ממשי" המוגשם כעובדה ממשית (Irigaray [1974] 1985, 48), ההדגשות במקור).

לכן רמה, שנידונה לנראות בלתי רפלקסיבית ולהדרה בשל "מה שאי-אפשר לראות", נוטלת את כוחה ומאפשרת את נוכחותה על ידי פגיעה בעין שהדירה אותה, במטרה לאפשר את קיומה של העין האחרת ואת נוכחות הסובייקט שלא היה קיים/נראה. העיוורון שרמה מטילה כבעל הפאלוס פירושו ביטול של כינון עולמה על בסיס המבט הגברי, והוא שיאפשר לה להיות השופטת של עצמה, המכוננת של עצמה.

רמה נתונה למבט הרסני מעצם הגדרתו — מבט המקבע אותה בשיח הממקם אותה כאם נאותה או בלתי נאותה, שיח שלפי כלליו שתי האפשרויות הללו הן הגבולות הניצבים בפניה. על רמה לכוון את עצמה (ואת יחסיה עם בתה) כסובייקט שאינו תלוי במבט ההרסני הזה. הבעיה הגדולה של רמה, ובהכללה של כל הדמויות הנשיות בסיפוריה של רביקוביץ, היא הקיבעון הטרגי החוזר ונשנה: הפקעת המבט נידונה להתקיים אך ורק ברובד הזייתי ואין לה קיום עתידי ברובד מוחשי וממשי יותר.

בסיום הסיפור "הטריבונל של החופש הגדול" (רביקוביץ 1997, 111) נַעַד בית הספר בשיתוף עם חיים גרסטן, האחראי על חברת הילדים, עורכים משפט לנורית, גיבורת הסיפור, לאחר שברחה מהעבודה בעקבות התנכלות של כמה ילדים. אפשר לראות בכך סצנה מקבילה, מועצמת ומוגזמת לסצנת המשפט ב"קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה". נורית אינה נוכחת במשפטה, דבר שיש בו משום המחזה ומימוש של המטפורה על כך שלאשה (קל

וחומר לילדה) אין נוכחות בבית המשפט. הסנגוריה שלה מורכבת כולה מדמויות השוליים של המסגרת הקיבוצית: דיצה, הילדה הקטנה ביותר בחברת הילדים, ש"נראתה קטנה עוד יותר, משום שהיתה נמוכה וצנומה" (שם, 111); נעמי כהן, "העולה מקרואטיה" (שם, 113); ויגאל נקדימון, בנו של יעקב נקדימון, שהיה דמות חריגה בקיבוץ משום "שלא היה עובד אדמה" והיה "חוזר וטוען שצריך להבין את אנשי העיר" (שם, 103).

המשפט שנערך לנורית, בדיוק כמו המשפט של רמה ב"קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה", משכפל את יחסי הכוח והופך להזדמנות להרצות ולהנחיל את הנורמות ואת דפוסי ההתנהגות הרצויים, לאשרם ולחזקם. המשפט הזה הוא מעמד חינוכי ואינדוקטרינרי, השומר לעצמו את הזכות להעניש את הבלתי מחונכים, את ה"כופרים", את החלשים ואת הדחויים. בית המשפט אינו מקום שבו נעשה צדק, אלא מקום שבו מופגן כוחם של המחוקקים ושל שומרי החוק. הקטגוריה והסנגוריה במשפט אינן שוות ערך בעמדות הכוח שלהן. זהו משפט שבעל הכוח והידע עורך לחלש ממנו, שאינו מכיר את שפת החוק.

סצנות המשפט ממחישות אפוא את מעמדה של הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ: מעמד נחות בחברה שוויונית כביכול (מדינת רווחה דמוקרטית, קיבוץ, חברת ילדים ועוד). הנחיתות של הדמות שקופה, מוסווית, בלתי מתומללת וחסרת מעמד נראה בחוק. זהו למעשה מצבן של נשים בחברות פטריארכליות רבות: נחיתות במסווה של שוויון, דיכוי במסווה של חופש.

ואכן, שתי סצנות המשפט הנידונות, זו של רמה וזו של נורית, משקפות את יחסי הכוח הבלתי שוויוניים המתקיימים במסווה שוויוני. המרכז מייצר תפאורת משפט שרק זרקור בלתי הגמוני מסוגל להאיר את האידיאולוגיה העומדת בבסיסו ואת מניעיו, היינו את הצורך הבלתי פוסק של ההגמוניה לכונן את עצמה, להבטיח את קיומה ולסכל כל יסוד שעלול לעורר סכנה. השולי נוכח באותו משפט מתוך צורך הישרדותי (רמה) ו/או מתוך כורח (נורית). נוכחותו של השולי במשפט אינה נובעת מעצמה, אלא היא מתקיימת רק כשהמרכז נזקק לה ומחליט לקיימה: במשפטה של רמה "השופט פורז הרים את עיניו וראה את רמה כאילו רק ברגע זה הופיעה לפניו" (שם, 26), ונורית אינה נוכחת במשפטה כממשות, אלא רק כרעיון שנועד לבסס את האידיאולוגיה הקיבוצית ולהגן עליה. בית המשפט רואה את רמה ואת נורית דרך עיניו בלבד, ב"התכונות ראי גברית" (Irigaray [1974] 1985). הוא אינו מכיל את קולן, אלא משתמש בהן לצרכיו. המשפט הוא הזדמנות נוספת לחנך נשים ומיעוטים אחרים. במשפט נקבעים יישומים של חקיקה ושל רוח החוק. היישום (הדיון המשפטי, פסק הדין וגזר הדין) הוא הזדמנות לשנן שוב ושוב את "חוק האב", ובכך לאשר מחדש את הסדר ההגמוני. הדבר חמור כל כך בעיקר משום שהסדר הסימבולי, המסמן את הסובייקט מבחוץ וכך הופך אותו לאובייקט (הנשים במשפט הן הזדמנות להטיח אמיתות בחלל הציבורי), הוא המשפיע על מציאות חייהן וקובע את הפרקטיקה שלה בגבולות המשפט.

עמדת היסוד של התנגשות הפרספקטיבות, ושל החוץ הטועה בפרשנות הפנים, באה

לידי ביטוי גם אצל גיבורת הסיפור "איחור קטן". הגיבורה בסיפור זה היא חיילת בת 18, הלוכשת חלוק ורוד-אפור במחנה צבאי כסממן חיצוני לחריגותה. בתחילת הסיפור הסביבה רואה בלבישת החלוק סימן לחריגות בוטה: "השתגעת ללבוש חלוק במחנה?" (רביקוביץ 1997, 79). בהמשכו הגיבורה מפנימה את כללי ההתנהגות של המרחב הצבאי ואף מאמצת אותם: "הבינתי שאין זה לבוש נאות" (שם, 83); "החלוק הוורוד-אפור היה כל כך בלתי נאות" (שם, 84). מה שגורם לתפנית אצל הגיבורה הוא המפגש הטראומטי עם רב-סרן רוזנבלום, שמטריד אותה מינית.

הבחירה בלבישת חלוק מביעה התנגדות ללבישת המדים ולכן היא אקט חתרני למסגרת הצבאית. הגיבורה ממירה את המדים, המסמנים אותה בתחתית ההיררכיה הצבאית (כטוראית, לעומת הרב-סרן למשל), בבגדים המסמנים אותה בתחתית ההיררכיה החברתית (החלוק הוא לבוש נשי-מסורתי). לכאורה נדמה שאין זה אקט חתרני כי אם הפנמה של הנחיתות, אולם אין זו בחירה מקרית: מאבקה של הדמות להביע מחאה ולהשיג שינוי אינו תלוי במסגרת ספציפית, מסגרת צבאית במקרה זה, אלא הוא ניסיון רחב יותר לגבש זהות עצמית. נקודת המוצא של אותה זהות עצמית היא נחיתות מגדרית כללית, המוצאת ביטוי נרחב במסגרת הצבאית. כך למשל, לגיבורת הסיפור אין "חדר משלה" — היא מתאכסנת במזכירות, מרחב ציבורי מובהק. במסגרת יחסי הכוח בינה לבין המפקד היא חשה בפער ביניהם: "הרגשתי שהוא גבוה ממני ורואה אותי קצת מלמעלה למטה" (שם). לכן לבישת החלוק במחנה, כמו ההתעקשות על הדיבור האסור עם האם בטלפון וההקשבה האסורה לרדיו, הן אקטים חתרניים שבבסיסם הניסיון הנואש לשחזר ולשמר את הסובייקטיביות, את האני, כאשר תחושת חוסר ההתאמה שלו לסביבה שבה עליו לתפקד אינה מרפה.

אולם אקט חתרני זה מאבד מחתרנותו במפגש עם רב-סרן רוזנבלום. החלוק אינו מצליח להיות בגד אישי, נשי, השומר על קיום המרחב הפרטי-נשי בתוך המרחב הציבורי-גברי. אין בכוחו של החלוק לאפשר קיום נשי בלתי רמוס ובלתי מנוכס בחברה פטריארכלית מובהקת. תחת זאת, החלוק חוזר ומתפרש פרשנות גברית מובהקת: כבגד מפתה, המציב את הלוכשת בעמדת נחיתות מול לובש המדים. גיבורת הסיפור אינה מצליחה לדבוק בעמדתה החתרנית, והיא מאמצת את מבטו של רב-סרן רוזנבלום בהסתכלות הרפלקסיבית שלה בעצמה: "החלוק הוורוד-אפור היה כל כך בלתי נאות" (שם).

אירוניה נעוצה בכך שהיא התנגדה למדים משום שהגבירו את האנונימיות שלה ואת תחושת הקונפורמיות, אך בה בעת המירה אותם ב"מדים" אחרים, שגם הם מטשטשים את ייחודה ומגבירים את נחיתותה. היא בוחרת בחלוק, שלכאורה מספק מענה ומסמל התנגדות למדים ולכל מה שהם מייצגים, אך למעשה לא זו בלבד שהחלוק מפעיל אותה מערכת מסומנים במערכת הצבאית, הוא אף מתרגם לשפתו את מה שבעיניה הוא ייחודי וסובייקטיבי: לבישת החלוק מגבירה את מזורתה, את שונותה ואת נחיתותה החברתית. החלוק מסמן את חוסר יכולתה להשתלב בשדה החברות. באופן טרגי, בחירתה להיות מיוחדת נופלת הגיבורה למלכודת של טיפוסיות מסוג אחר.

פלישת מבטו של הרב־סרן וזכות ההגדרה וההמשגה שבידיו, ובידי כל בעלי הכוח בסיפור, מגדירות וממשיגות את שפתה הייחודית של הגיבורה בסיפור זה כביטויים של מוזרות, ובסיפורים אחרים — דוגמת "אני יוסף", "היכוננו לביאת המשיח" או "תרצה בשלג" — כמחלה וכשיגעון. הגיבורה החמיצה את הזכות לפרשנות על פי דרכה ומקומה בסדר הסימבולי הוגבל. ממש כמו רמה מהסיפור "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה", גם גיבורת "איחור קטן" מודרת למרחב שבו שולטים הפנטזיה, ההזיה, הדלוזיה והדמיון: "לא יארכו הימים ואני אירש את מיטב החיים... כל מה שאני מבקשת ימצא לי כפל כפליים... רק איחור קטן, צחקתי... עוד יהיה לי כפל־כפליים, חשבת. ועוד איך. הכל יבוא רק באיחור מועט" (שם, 86). היא מתנחמת בכך שהסטייה הקבועה שלה היא זמנית בלבד ועוד תתוקן. היא אינה מודעת להבדל הקטגורי שאינו ניתן לגישור בין הסדר הסימבולי לסמיוטי, בין הנורמטיבי לשיגעון.

למרות הניסיון להביע מחאה חתרנית ואף שהסיפור מציג את הגיבורה בסצנה המרכזית (סצנת ההטרדה המינית) כמי שעומדת על שלה, שולטת בגורלה ואינה חוששת מן העימות עם בעל הכוח, הסיפור מסתיים בחוסר האונים של הגיבורה ובחלומותיה על עתיד משופר. זהו סיפור המציג את הניסיון של הדמות לכוון סובייקטיביות, את מאבק הפרשנויות ביחס לפעולותיה ובעיקר את כישלונה במאבק — כישלון שאין בכוחו אלא להזין את החלומות על הצטיינות בעתיד. שם הסיפור, "איחור קטן", הוא ציון של סימפטום קבוע אצל הגיבורה הנשית בסיפוריה של רביקוביץ. זהו ביטוי של כשל מבני אינהרנטי לתפקוד של הגיבורה; מצב תמידי הן של תחושת פיצול בין המצוי לרצוי והן של היותה בלתי מוכנת.

ההתנגשות שעליה הצבעתי, בין הפרספקטיבה החיצונית המגדירה את הדמות ומפרשת את התנהגותה לבין הפרספקטיבה הפנימית המניעה אותה התנהגות ומנחה את פעולותיה בעולם, היא חוויה מכוננת של הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ, והיא נדבך מרכזי בהפקה שלה את עצמה כסובייקט. הסיפורים כולם מספקים מידע על התנהגויות חריגות של הדמות הנשית, כגון בריחה בלתי אחראית מהעבודה, התרשלות במילוי התפקיד ההורי, הירדמות עם התלמידים בזמן שיעור או התנהגות בלתי הולמת בבסיס צבאי. האנשים הנמצאים בסביבתה של הדמות וכן הקורא רואים בהתנהגויות אלו סטיות מן הנורמה ומזהים את הדמות כבלתי נאותה. לעומתם, הדמות עצמה אינה רואה כך את עצמה, בדיוק כפי שמיס ג'ון ברודי לא הבינה את המשמעות של היותה פשיסטית. הדמות הנשית נמצאת על כן בהתנגשות בלתי פוסקת בין העצמי שלה, כפי שהיא מתכוונת אליו ואל מופעיו, לבין המבט הציבורי, הנורמה החברתית והאידיאולוגיה השלטת.

ההתנגשות בין הפרספקטיבות, כפי שעולה מסצנות המשפט, מציבה מערך קבוע של יחסי כוח שבמסגרתם הדמות הנשית ניצבת בעמדת נחיתות וחולשה. יחסי הכוח הללו, כפי שהודגם, פועלים במישורים שונים בחייה של הדמות הנשית. מעקב אחר הכרעותיה השונות של הדמות במערך הכוחות הזה מוכיח שהיא מבינה היטב את יחסי הכוח ואת

מעמדה במסגרתם, אך מסרבת להפנים מסקנה כלשהי או לפעול מתוך עמדה של קבלת מרות. הדמות הנשית חווה את מערך הכוחות הזה כמאבק מתמיד, שבו הסתגלות או ויתור כלשהו לבעלי הכוח פירושו מחיקה שלה את עצמה. לכן על הדמות הנשית להקפיד על קיום הפרספקטיבה הפנימית ועל הנכחתה נוכח זו החיצונית. משמעות הדבר, אם אמיר את מונחיה של גרוס (Grosz 1994) באלו של קריסטבה (2004), היא שעל הדמות הנשית להתעקש ולשמור על ממד סמיוטי כלשהו במסגרת הסדר הסימבולי, ולא — תאבד. סיפוריה של רביקוביץ עוסקים במאבק על הזכות לפרש את העצמי (זכות השמורה לסובייקט בלבד), במאבק על הזכות לקבוע מה טיבם של התנהגותי, של מעשיי ושל דעותיי. זהו מאבק על זכות ההמשגה והפרשנות. מתברר כי לדמות הנשית בסיפורים אלו אין הזכות לכך, והיא נידונה להישאר בתחום הסמיוטי. הישארות זו פירושה תיג כמשוגעת.

3. "ולכן המצאתי את השיחה":¹⁰ לדבר על השיגעון ואת השיגעון

לאחר שנתגלה לאהוד מהסיפור "אני יוסף" כי "כבר שנים כתוב בסיכומים של בית הספר שאתה שנוא על כל התלמידים" (רביקוביץ 1997, 53), מייעץ המנהל לאמו לפנות לייעוץ פסיכולוגי. הייעוץ הפסיכולוגי, בגרסה שונה, הופך למסמך מרשיע במשפטה של רמה מהסיפור "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה", ושני אלו מוצאים את ביטויים המוקצן באשפוזי הנשים השונות (לאה, ריקי, רות, אורלי) בסיפור "היכוננו לביאת המשיח". השינוי הזה ברצף, שנע מחריגות עד שיגעון, הוא סממן של תהליך ההדרה של הדמות הנשית. הפער בינה לבין הסביבה הולך ומתעצם וכך הולכת ונרקמת סביבה רשת הגדרה וסימון שממנה לא יהיה לה מנוס — סימון השיגעון. מה שיכול היה למשך תקופה מסוימת להיתפס כחריגות ולהתקיים כגורם מערער אך בלתי מזיק במסגרת הסדר הסימבולי, הולך ונתחם בתבניות מוכרות המגדירות את השונות ואת החריגות כשיגעון. הגדרה זו דורשת לסלק את הדמות הנשית ממרחב החיים הנורמליים ולכלוא אותה במקום מבודד. סימונה של הדמות הנשית כמשוגעת הוא אפוא תוצר מובהק של ההתנגשות בין הפרספקטיבות השונות (הפנימית והחיצונית) המכוננות אותה. לפי פוקו (1958 [1986]), השיגעון הוא חלק ממערכת נורמטיבית של יחסי כוח, חלק מהשיח המנרמל. סימון השיגעון (ההדרה מהנורמליות אל תחום השיגעון) הוא כלי פוליטי, אידיאולוגי ומניפולטיבי, שבאמצעותו סובייקט המאיים על נורמות חברתיות עובר טרנספורמציה לאובייקט בלתי מאיים.

שושנה פלמן (1994, 13–14 [Felman 1985]) מסבה את תשומת לב קוראיה לעיסוק הגובר בשיגעון בתחומי מחקר שונים. היא מתמקדת בהבחנה בסיסית המאפיינת את רוב העיסוק המודרני בשיגעון, בעיקר מאז חיבורו הנודע של פוקו, תולדות השיגעון בעידן

¹⁰ "אורות האביב", רביקוביץ 1997, 141.

התבונה (1958 [1986]): ההבחנה בין הדיבור על השיגעון לדיבור את השיגעון. פלמן מעלה שאלה עקרונית, המציבה במרכזה אפשרות למחשבה ולפעולת קריאה חדשנית של השיגעון: האם אנו באמת מבינים את המשמעות שבכתיבה על השיגעון (בניגוד לכתיבת השיגעון)? משום שאין בנמצא מטא-שפה, כלום לא ייתכן שכתבת השיגעון והכתיבה על אודותיו, הדיבור את השיגעון והדיבור על אודותיו, יצטלבו בסופו של דבר במקום שבו הכי פחות סביר שייפגשו? וכלום לא ייתכן שיהיה זה בדיוק אותו מקום מפגש שבו אפשר יהיה למקם את הכתיבה? (Felman [1985] 1994, 13–14), ההדגשות במקור)

סיפוריה של רביקוביץ מספקים הזדמנות מרתקת לבחון כתיבה מהסוג שעליו מצביעה פלמן. בכתיבתה של רביקוביץ אפשר למצוא ייצוגים של השיגעון הן מעמדה הבוחנת את השיגעון וכותבת עליו (סממניו החיצוניים של השיגעון אצל אהוד מהסיפור "אני יוסף" למשל, או התנהגותן של הדמויות במחלקה הפסיכיאטרית בסיפור "היכוננו לביאת המשיח") והן מעמדה המנסה לכתוב את השיגעון ואת שפתו (כפי שהיא מתבטאת למשל בארגונו הבלתי לינארי של הסיפור "אורות האביב"). הדיבור על השיגעון מזהה את השיגעון מבחוץ: מוסדות או פרטים בעלי עמדות כוח קוראים לשיגעון בשם. הדיבור על השיגעון מציב אפוא קו גבול בין השיגעון לבין מי שמגדיר אותו. הדיבור את השיגעון, לעומת זאת, הוא דיבור של השיגעון את עצמו, מתוכו. הגבול קורס והשיגעון מדבר בשפתו ללא תיווך וללא גורם חיצוני (מבט, פרספקטיבה, מיקוד) שיגדירו אותו ככזה ושירחיקו אותו לטווח ביטחון. הבחנה זו בין הדיבור על השיגעון לבין הדיבור אותו מאפשרת להבחין בין סיפורים שברובם ננקט דיבור על השיגעון ממקום שפוי לכאורה לבין סיפורים שבהם השיגעון מדבר ישירות, ללא תיווך. אלה שתי פוזיציות סיפוריות; שתי עמדות מספר שונות. המספרת בסיפוריה של רביקוביץ נעה פנימה והחוצה מהשיגעון.

את חריגות הדמות הסיפורית אפשר כאמור להסביר כחלק מ"ההיפותיזה הדכאנית", אם אאמץ את המונח שהציע פוקו (1976 [1996, 12]) — אותה "היסטוריה של תיחום והרחקה, נידוי והטבעת תוויות, תצפית על סבל ותשוקות, מניפולציה של גופות מיוסרים והשתקה של דיבור שהוכרז זר ומוזר" (אופיר, 1986, 219). השיגעון הוא שיבוש החוקים (פוקו [1958] 1986, 74) ולכן הניסיון לקרוא אותו נאחז בדיוק באותם מקומות שבהם משתבשת השפה (הנורמטיבית כמובן, זו שהסדר הסימבולי הוא מבעליה וממכונניה): בתחביר, בהיגיון הפנימי, בקישורים, בסידור. הניסיון לדבר את השיגעון ולדובב אותו מבפנים, בעיקר בטקסט ספרותי, הוא ניסיון מלאכותי במידה רבה. זאת לא רק משום שהשיגעון מתוּן בכל אקט תקשורתי מעצם הגדרתו, ועל אחת כמה וכמה במדיום אמנותי כמו הספרות, אלא בעיקר משום שבבסיס הניסיון הזה ניצב הפרדוקס הידוע של כבילות השפה: כיצד אפשר להשתחרר מהסדר הסימבולי כשכל המשתתפים בניסיון (הן התומכים והן המתנגדים) שבוים באותו מנגנון לשוני? כיצד אפשר לדבר את השיגעון באותה שפה שהדירה אותו ושכנגדה הוא התכונן? באופן פרדוקסי, "לשונו האחרונה של השיגעון היא

לשונה של התבונה" (שם, 78), ולכן כל ניסיון לקרוא או לכתוב את השיגעון מוגבל לא למחיקת השפה, כפי שראוי היה, אלא לאיתור שיבושה: "מחוץ לכוליות הדימויים ולאוניברסליות של הדיבור היא [לשונה של התבונה] יוצרת ארגון משובש מיוחד-במינו, שתכונתו העקשנית היא-היא השגעון" (שם). איתור השיבוש מאפשר לחשוף את הדיבור של השיגעון את עצמו.

בסיפור "אני יוסף" מתוארת שגרת מחלתו של אהוד, שאף על פי שהוא דמות גברית יש לדעתי להכלילו בדיון על הדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ, משום שכיצוג הוא הולם הן את הפוזיציה המגדרית המיוצגת בסיפוריה והן את קווי אישיותה הספציפיים של הדמות הנשית לאורך כל היצירה. הדבר מתבטא למשל בתחושת החריגות התמידית, בתחושת הכיעור העצמי, ברעב שאינו בא על סיפוקו ובאכילת ממתקים כניסיון פיצוי. חברו של אהוד מכנה את מחלתו "מחלה של נשים ולא של גברים"¹¹, והיא מאופיינת בשכיבה ממושכת במיטה וב"שקיעה":

אהוד צור-חיים שוכב במיטתו... את הקיבוץ הסיח מזמן מדעתו, ובכל זאת אין ידיו נשמעות לו וגלים קהים של חרפה זורמים מקודקודו, יוצאים דחופים אל איברי גופו השונים, מגיעים עד קצות אצבעות הידיים ושטים בחזרה אל עיניו המצמצמות בלי הרף. עוויתות קלות ומהירות מעקמות את שפתו העליונה. שריפה הוא מרגיש בין הבטן לחזה. לא שריפה ממש, חרפה צורבת. הזמן אינו חולף. כאילו משא של שבע אטמוספירות מעיק על זרועותיו ועל מוחו. הרגליים משנות את מקומן זו מתחת לזו. הסדין עבש והקיר הסמוך למיטה מגלה סדק קל התואם את צורת הבלוקים. קשה לו להשלים מחשבה סדורה. הוא חסר מלים וחסר מנוח. בעוד חצי שעה יוכל לקחת גביע נוסף מתמיסת ההרגעה ובינתיים המיטב שהוא יכול לעשות זה לספור את הדקות. אחת, שניים, שלוש. אפילו מחוג השניות אינו מהיר כמו שאהוד צריך... למרות החרפה המרוצצת את מחשבותיו הוא משלים משפט: "ובכל-זאת הזמן אינו עומד" (רביקוביץ 1997, 51).

האירוע המתואר מאפשר הצצה קשה וכואבת אל מציאות יומו של מי שחי את חריגותו, מי שהמצב הסמיוטי איננו בחירה לגביו, מאבק עקרוני או דבר שאפשר להמשיך ולתפקד עמו. זוהי הצצה אל עולם השיגעון, אולם אין זו רק הצצה מבחוץ, אלא גם היחשפות של עולם השיגעון בהפקה עצמית, בדיבור ישיר, כמעט ללא תיווך מסדר, ממשמע, מסמן ומדכא. הדיבור המתואר כולל הדים לדיבורו של השיגעון כמעט את עצמו, דיבור המתאפשר הודות

¹¹ רביקוביץ 1997, 57. עיסוקו של החבר המגדיר את המחלה, מאפיין ושופט אותה אינו מפתיע כלל: הוא עורך דין. כך, באופן סימבולי, היחסים בין אהוד לחברו הם שכפול של יחסי הכוחות במשפטיהן של רמה ("קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה"), של נורית ("הטריבונול של החופש הגדול") ושל האסירה בסיפור "אורות האביב". שוב, גם אם מדובר בפרט כמעט זניח, סיפוריה של רביקוביץ עומדים על הקשר שאי-אפשר להתירו בין כינונו של הסובייקט לבין הסדר החברתי שבו הוא מתקיים, בין החוויה האישית לבין מנגנוני הארגון השונים.

לתחבולת המבע המשולב המקיים יחסי מרחק־קרבה בין המספרת, הדמות והקוראים. דיבור זה נענה להגדרה של רבקה פלדחי (1992, 77, בדיון על יצירתה של עמליה כהנא כרמון): "ההעמדה בספק של מושגי הזמן, החלל והמשמעות של 'האני' המדברת היא מסמן של שיגעון" (ההדגשה שלי). ואכן, מושגי הזמן בחווייתו של אהוד משובשים. הזמן אינו עוד משהו אחיד, עקבי וקבוע, אלא זמן שאינו מתאים לאהוד. אהוד חווה תחושת זמן שונה, שאינה עולה בקנה אחד עם הזמן הליניארי ה"רגיל": מבחינתו הזמן אינו חולף ובה בעת גם אינו עומד מלכת. הוא אינו חש נוח בחלל שבו הוא נמצא: גופו אינו "נח", ידיו אינן נשמעות לו, יש לו עוויתות ורגליו נעות בחוסר מנוחה. השיבוש בתחום המשמעות ניכר בניסיונות לתאר את התחושה הפיזית שהוא חש בבטנו: "שריפה הוא מרגיש בין הבטן לחזה. לא שריפה ממש, חרפה צורבת" (רביקוביץ 1997, 51). התחושה הפיזית מקבלת פרשנות רגשית, המבוססת על קישור אישי־אסוציאטיבי פנימי בין שריפה, חרפה וצריכה. זהו קישור כושל בלוגיקה הפורמלית של הסדר הסימבולי. אך נראה כי שפת השיגעון של אהוד ניכרת בעיקרה בכך ש"קשה לו להשלים מחשבה סדורה" ו"הוא חסר מלים" (שם). הוא אינו מסוגל עוד לפעול על פי כללי ההיגיון, שהם יסודות המחשבה התבונית, ואינו מסוגל לבטא את עצמו בשפת אותה תבונה, שפריעתה או ניתוק ממנה הם השיגעון. אולם גם אם נדמה שלפנינו תיאור של השיגעון את עצמו, אין להתכחש לכך שבה בעת זהו גם דיבור על השיגעון. זהו תיאור כמעט מסודר של השיגעון, הכולל התבוננות ותיחום מבחון. מצד אחד התיאור רווי ביטויי תיווך, דוגמת "הוא מרגיש" או "קשה לו", היוצרים הבחנה ברורה בין המספרת לגיבור ומנכיחים את קיומו של המתווך, ומצד אחר התיאור רווי מבע משולב, המתאר את המציאות של המשוגע כאילו זו מציאות אובייקטיבית: "גלים קהים של חרפה זורמים מקודקודו", "שריפה הוא מרגיש בין הבטן לחזה" (שם). השימוש במבע המשולב מדגיש הן את הזדהותה של המספרת עם הדמות והן את ההתבוננות שלה על הדמות מהצד. ההתבוננות המדברת על השיגעון, הממשיגה את ההתנהגות ואת הפוזיציה של אהוד כשיגעון, נוטלת חלק בסימון ובהדרה. המבע המשולב הוא האמצעי ליצירת פלואידיות של פוזיציות מבע, המאפשרות את המפגש שעליו הצביעה פלמן (1994 [Felman 1985]).

אחד הניתוקים הבולטים משפת התבונה ובעיקר מכלליה מופיע בסיפור "החישוק הדמיוני". הסיפור מתאר מצב הזוי או ממשי, שבמהלכו מורה מרדימה את תלמידיה וישנה עמם בזמן השיעור. במהלך ההזיה/השינה מופרים כל כללי ההיגיון של ה"מציאות": המורה "ידעה שבשינה לא מזדקנים" (רביקוביץ 1997, 77) ושבוזמן השינה "עור גופה הדווה היה מחלים בשקט" (שם); עץ התותים שבחצר חדר אל פנים החדר וגרם לכך ש"טעם תותים היה בפיה וצל עלים על עיניה" (שם) והיא "מעולם לא היתה קרובה יותר לדרגת מלאך" (שם). לכאורה אפשר היה לקרוא את הסיפור כסיפור סוריאליסטי (ראו מוקד 1976) ואת הסיטואציה המרכזית בו כהזיה הנותנת ררור לדמיונה של הגיבורה, אך סיומו אינו מאפשר זאת. לקראת סיום הסיפור מגיעה חברתה של המורה ומעירה אותה. בעקבות

ההתעוררות "הילדים הרימו את ראשיהם באטיות. החישוק הדמיוני התפוגג" (רביקוביץ 1997, 78). משפט זה מסמן לכאורה קו ברור בין הדמיוני למציאותי בסיפור ויוצר ארגון ערכי של השניים, משום שהסיפור דואג לחזרתה הראויה של המורה מעולם הבדיון אל עולם המציאות. לכאורה זוהי השבת הסדר על כנו, ניצחון הרציונלי, השתלטות הסדר הסימבולי על ההפרעה. אולם הסיפור טורח לספק מידע משמעותי נוסף, הפורע את אפשרות הקריאה הזו: "רק על שני הקטנים חמלה המורה והשאירה אותם לישון על המזרון כל הלילה, וגם כשעזבו יתר התלמידים את בית-הספר" (שם). מידע זה חורג מהממד המציאותי ומותיר את הדמות הסיפורית בגבולות הבלתי סביר. זהו מידע המחייב אותנו להבין שהסמיוטי השאיר שובל עדין אך ממשי; הסדר לא הצליח לכפות את עצמו על הכוח המערער. זהו הרגע שבו הדמיון אינו עוד רק דמיון לגיטימי במסגרת גבולות התבונה, אלא זהו השיגעון. את המעבר הזה הסביר פוקו (1958 [1986], 77): "הדמיון אינו שיגעון. גם אם בשרירותם של הזיות-חושם מוצא לו הניכור נתיב-גישה ראשון אל חירותו הנכונה, הרי השיגעון עצמו מתחיל רק מעבר לנקודה הזאת, כאשר השכל מתקשר לשרירות הזאת ונופל בשבי החירות המדומה הזאת".

סיום הסיפור אינו מאפשר לקרוא אותו כסיפור דמיוני גרידא, שכן סופו נשזר ב"הזיות החושם" של עצמו. האם המספרת מספרת לנו על השיגעון, או שמא לפנינו דיבור את השיגעון? נראה שהטשטוש בין השניים, שנרמז כבר בפרשנותי לסיפור "אני יוסף", מתעצם בסיפור זה. אם כך, הבחנתה של פלמן על התלכדות הדיבור על השיגעון והדיבור אותו הולמת ביותר את סיפוריה של רביקוביץ, ולא רק בשל ההבחנה עצמה, אלא בעיקר משום שהיא כוללת דקונסטרוקציה של עצמה. היחסים בספרות בין הדמות החווה את השיגעון לבין המספר המדווח עליו, טוענת פלמן (1994 [1985] Felman), הם יחסים שבבסיסם מתח בלתי פתור בין שני סוגי שיח ותיאור:

הגיבור מציג אופן שיח חזיוני, דמוי-חלום, הנע ללא הרף אל עבר הביטוי המפריז או הנוסח המעצים יתר על המידה... בניגוד לכך, המספר יוזם אופן שיח ביקורתי הנוטה ללא הרף אל עבר החיוב דרך השלילה, הניסוח המצמצם, ההמעטה, ההסתייגות...

השימוש במבע המשולב, הבולט בסיפור "החישוק הדמיוני" ובסיפורים נוספים (דוגמת "אני יוסף" ו"תרצה בשלג"), מאפשר ליצור טשטוש בין עמדת המספרת (השפויה, התבונית, בעלת הגבולות) לבין עמדת הדמות (המטורפת, ההוזה, חסרת ההבחנה). טשטוש זה מפרק את ההבחנה בין הדרישות הניצבות בבסיס סוגי השיח השונים, ובעקבות זאת גם מפרק את ההבחנה בין הדיבור על השיגעון לבין הדיבור אותו. כאשר ניתנת לדמות ההזדמנות לייצג את עצמה, ניתנת לה גם הזכות לפרשנות עצמית והיא הופכת לסובייקט גמור, שהקריאה משועבדת לתודעתו. בסיפוריה של רביקוביץ, עם התבגרותה של הדמות הסיפורית, הבינאריות של סוגי השיח הופכת בעייתית יותר ויותר וניכר שהדיבור המובהק

על השיגעון אינו בנמצא, ומחליף אותו דיבור המטשטש את ההבדל בין הדיבור על השיגעון לדיבור אותו.

בסיפור "אורות האביב" טשטוש ההבחנה בין הדיבור על השיגעון לדיבור אותו מושג בשתי דרכים: שימוש בעמדת מספרת סמויה, המיוצגת דרך הדמות הראשית שהיא גם הדוברת בגוף ראשון, ועיצוב פואטי של הסיפור, שאינו מאפשר להבחין בין המישור הממשי למישור ההזוי. בשתיים מתוך שלוש התמות המרכזיות בסיפור אי־אפשר להכריע אם מדובר במציאות, בעיוות של מציאות כלשהי או בהזיה גמורה: האם נוכחותה של הילדה ש"מאסה באביה ורצתה אותי" (רביקוביץ 1997, 138) היא פרשנות אישית של מצב ביוגרפי כלשהו שאליו נקלעה הגיבורה, או שזוהי הזיה מוחלטת? האם סיפור האסירה ברקע והקשר שלה אל גיבורת הסיפור מעוגן ביסוד ממשי כלשהו, או שהוא הזיה אישית רוויית רגשות? חוסר היכולת להכריע אינו נובע רק מהטשטוש המכוון בין מציאות להזיה, המאפיין את הסיפור כולו. נוספת לו העדות החוזרת ונשנית של הגיבורה עצמה על מצבה הבלתי יציב: "ניסיתי להסיח אותה [את הילדה] מדעתי עד שתתיישב עלי דעתי" (שם); "רצייתי מאוד להיות אדונית לעצמי, אבל מחשבותי המעורבבות הן שמונעות אותי מהיות אדונית לעצמי" (שם); "נפגשתי עם העיתונאי... ואני הייתי מבולבלת מעט כדרכי... הצעתו של העיתונאי הרגיזה אותי, אולם הלהיבה את דמיוני. גם זה כדרכי" (שם, 139); "אני אכתוב ואצייר, אמרתי. אבל לא ידעתי לצייר" (שם, 140). הקשר בין הגיבורה לעולם הופך קשה יותר ויותר, עד שהיא אינה יודעת כיצד עליה לפעול בו: "עלי לעשות דברים שאינני יודעת" (שם, 140). דרך ההישרדות היחידה שהיא מייצרת לעצמה היא דרך הדמיון והבדיון: "כמה רבים היו הדברים שהייתי חייבת לעשות. כל מה שלא ידעתי הייתי חייבת לבדות מדמיוני" (שם, 141). הדוברת מעידה על עצמה שהמציאה את השיחה עם חברותיה וכדתה מדמיונה את הכתבה לעיתון (שם). אם נקרא את הסיפור מבעד לעיניים החרות אחר סממני השיגעון, ייצוגיו ושפתו, ניטה לטעון כי אין בסיפור דבר שאינו פרי דמיונה הבלתי נשלט של הגיבורה, וכי הסיפור כולו הוא עדות לנוכחותו המתפרצת של השיגעון, גם אם אין זה מוגדר כך ישירות. השיגעון הופך למוגדר ולמוגדר בסיפור "היכוננו לביאת המשיח", המתרחש רובו במחלקה פסיכיאטרית. בסיפור זה — שבו השיגעון אפוף גבולות של הכרה בקיומו, ניסוחו והגבלתו הפיזית — ממשיכה להתקיים ההתעקשות על שמירה של ייצוג סמיוטי וייחודי במסגרת הכופה את הסדר הסימבולי. פיליס צ'סלר (1972 [1987], 62) מסבירה שההתנהגות הבלתי שפויה "מייצגת את הניסיון של פרט חסר כוח מבחינה חברתית, לאחד גוף ורגש", היינו לפעול לפי דרכו, גם אם דרך זו אינה זוכה לתמיכת בעלי הכוח. הפעולה — מימוש המחשבה והתשוקה — היא זו שתוביל לאשפוז. רות מהסיפור "היכוננו לביאת המשיח", שקרוב לוודאי שהגיעה לאשפוז בתהליך דומה לזה שצ'סלר מציגה,¹² ממשיכה לנסות

¹² צ'סלר (1972 [1987]) רואה בשיגעון חלק ממערך הדיכוי הפטריארכלי של נשים. לטענתה, התיוג "משוגעת" והאשפוז בבתי חולים פסיכיאטריים הם עונש על עצם הנשיות ובעיקר על ניסיונות אינדיבידואליסטיים לחרוג מהגדרת הנשיות, כפי שהיא מעוצבת על פי אמות מידה גבריות. השפיות

ולפעול גם בתקופת האשפוז מאותו מקום חסר כוח המנסה לגבש את עצמו ולהנכיח את כוחו בחייו. "עשרים דקות נורמליות יש לי ביממה, חישבה רות, אני יכולה להירדם ולהתעורר מחר בבוקר לאותו הסחי, אבל אני יכולה גם לקום ולהסתלק" (רביקוביץ 1997, 38), ואכן היא מממשת את עשרים הדקות וקמה ועוזבת את בית החולים.

בביתה, לשם בריחה, היא שוקלת את האפשרות להתאבד, אך מחליטה לדחות זאת לבוקר — החלטה המשקפת את ה"רציונל" הסמיוטי שלה, זה שאינו תואם את הסימבולי (שהרי לחשוב שאפשר להחליט על דחיית ההתאבדות בכמה שעות זה כמו לחשוב שאפשר להיות פשיסט באופן חלקי, או שאפשר לקיים דיון "אנושי" ולא "משפטי" בבית המשפט). לאחר מכן היא מאזינה לרדיו המנגן את רחשי לבה ("הלפ, סמבאדי הלפ") וישנה. צוות בית החולים — נציג התבונה, הסדר והאתיקה (כמובן: האתיקה הזכרית של בריאות הנפש, צ'סלר [1972] 1987, 73) — מצליח לשכנע אותה לחזור, ואז משתכפלת סיטואציית הסיוס של הסיפור "החישוק הדמיוני". לכאורה הושב הסדר על כנו ורוסנה ההתפרצות: "רות הבטיחה לחזור לבית-החולים עד עשר בבוקר" (רביקוביץ 1997, 40), אך הדמות אינה נענית במלואה לסדר שמנסה לכפות עצמו עליה, ואותה התפרצות מותירה את שובלה ואת סממניה: "אבל נרדמה וחזרה רק אחר הצהריים" (שם). תפיסת שימור החריגות כחלק דומיננטי בפרויקט כינון האני אינה מאפשרת היענות מוחלטת לסדר הסימבולי. שמירת סממן ייחודי-אישי, ולו מזערי, בדמות שני תלמידים מתוך שלושים (בסיפור "החישוק הדמיוני") או בדמות איחור ולא ויתור, בריחה או התאבדות (בסיפור "היכוננו לביאת המשיח"), היא עניין הישרדותי ולכן הכרחי לדידה של הדמות הנשית.

אותו כוח שלא התיר לרמה מהסיפור "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה" לקיים מערכת יחסים עם בתה בהתאם להגדרתה, והותיר לה רק את האפשרות לפנטז על נקמה ועל כוח; אותו כוח ששפט את התנהגותה של נורית מהסיפור "הטריבונל של החופש הגדול" על פי נהליו ועקרונותיו והותיר לה רק את כוח הנקמה והצדק העתידי; אותו כוח שלא הותיר לתרצה מהסיפור "תרצה בשלג" אלא את אפשרות ההזיה האינסופית — זהו אותו כוח שהשיב את רות אל גבולות בית החולים הפסיכיאטרי והותיר לה רק את אפשרות האיחור. האיחור הופך לסינדרום של "אוטונומיה במצור". יש להדגיש שאין זה סירוב או שינוי, אלא רק דחייה — איחור. האיחור הקטן התגלגל למשמעותו המסכמת: מהסיפור "איחור קטן", שהציג את האיחור של החיילת להגיע לגדולה ולממש את חלומותיה להצטיין בעתיד, אל סיפורה של רות המאחרת לחזור אל המחלקה הפסיכיאטרית. במחלקה זו האיחור אינו חסר משמעות, אך הוא אינו מספק מפלט מהצפוי לה. האיחור אינו מכיל עוד את השאיפה לשינוי או את האפשרות להימלט, אלא רק את אפשרות ההישרדות במגבלות הכוח שעוררו את הצורך בשינוי.

היא קבלתן של נורמות ההתנהגות המיוחסות לבנות מינה ואילו אי-השפיות היא דחייה חלקית או מלאה של התפקיד המגדרי הסטריאוטיפי. לכן לנשים הדוחות את תפקידי הנשיות, או הרוחשות כלפיהם יחס דו-ערכי, מובטחת התווית הפסיכיאטרית.

ההישרדות שעליה רות נאבקת, כמו גיבורת "איחור קטן" ויתר דמויות הנשים בסיפורים, היא הישרדות מפני כלכלת הנפש של עצמה. ההתפרצות הסמיוטית אינה מספקת הגנה ממשית מפני כוח חיצוני, אלא מאפשרת להיענות לצרכיה הייחודיים של הדמות. תהליך כינון הזהות של הדמות יצר מערך של חוקי יסוד בדימויה העצמי, שכל חריגה מהם משמעה כיליון בעיני הדמות. בהתעקשה על הסמיוטי הדמות נענית לאותם חוקי יסוד של עצמה ובכך מגנה על עצמה מפני מה שנחשב בעיניה אבדון. התעקשות נוגעת ללב זו מכילה יסודות הרסניים במפגש של הדמות עם סביבתה, משום שהפוזיציה הסמיוטית שלה לעולם נובעת מעמדה של חולשה הפורצת אל עולם יציב ומבוסס. הפריצה הסמיוטית של הדמות היא כאמור אקט משמעותי ובעל כוח (אם אפשר לייחס לממד הישרדותי פריבילגיה של כוח) רק ביחס לעצמה ולכינונה את עצמה: פרספקטיבת ה־inside-out שהדמות מציבה אינה גורפת את ה־outside-in ואינה משנה בו משהו משמעותי. יתרה מזו, הדמות הנשית אינה זוכה להוקרה או לנחת רוח מהתנגדותה, אלא להפך: היא חווה את כל שלבי מנגנון הענישה, החל באלימות מילולית ופיזית (בסיפור "הטריבונל של החופש הגדול"), דרך שלילת זכותה להגדרה, לדיבור, לבחירה ולכינון אמהות על פי דרכה (בסיפור "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה"), וכלה בהדרה טוטלית אל השיגעון (בסיפור "היכוננו לביאת המשיח").

קריאת הפריצה הסמיוטית כחלק מתהליך כינון הזהות של הדמות — כחלק מההפקה העצמית שלה — מאפשרת לראות ברות דמות ספרותית המגלמת את עיקר העמדה החדשנית שדליה רביקוביץ מציעה ביחס לשיגעון. חדשנות זו מגולמת הן בשימוש לכאורה של רביקוביץ במערך הבינארי הממדר דווקא לשם השבת הסובייקטיביות לזה שהודר, והן באפשרות של טשטוש גבולות השיגעון ובכינון נתיב כניסה ויציאה מן השיגעון, אליו ודרכו. אף שסימון הסמיוטי כשיגעון ותיחומו במחלקה הפסיכיאטרית מאפשרים לו להתפרץ בחופשיות ללא חשש, צנזורה או עיכוב, רות מסרבת להיענות לאותו מקום אולטימטיבי כביכול. גם למסגרת זו היא אינה מוכנה להתמסר ולציית וגם בה היא מתעקשת על פריצה סמיוטית שתתרחש לפי דרכה. בכך היא מביעה התנגדות למרחב שנכפה עליה ובוחרת מרחב חלופי למימוש הפעולה הסמיוטית.

המחלקה הפסיכיאטרית היא למעשה המקום האולטימטיבי למי שרוצה לתת ביטוי חופשי לתפיסת הצדק הפרטי שלה (ה־inside-out). פרספקטיבת ה־outside-in הביקורתית והממשטרת נמחקת לגמרי (אף ששרידיה מופיעים בדברי מטפלים ורופאים) ורצועת המוביוס של הסובייקט נמתחת לכדי משטח אחיד של מעין צדק אבסולוטי. לכאורה מרחב זה צריך היה להיות המרחב האידיאלי לדמות הנשית בסיפוריה של רביקוביץ, משום שבו יכול להתקיים ה־inside-out ללא הפרעה וללא התנגשות מתמדת עם ה־outside-in. אולם פוזיציות ההתנגדות לכל נורמה (גם אם באופן פרדוקסי הנורמה היא בלתי נורמטיבית), והקיום המתמיד תוך שמירת פער בינה לבין סביבתה, משמעותיים כל כך בחייה של הדמות, ולכן עליה לכוון את הפער ולשמר את השונות גם במרחב שמחק בהגדרתו כל אפשרות לכך. דפוס ההתנהגות הנאחז בחריגות אינו עוד שיקוף של מציאות החיים הקשה של הדמות,

אלא הוא הופך למכונן של פרקטיקת החיים שלה. הוא נעשה הביטוי האולטימטיבי של חירותה הקבועה והבלתי יחסית. הוא ליבת הזהות שלה. נדמה כי החלטתה של רות לצאת מאותו מקום אולטימטיבי, שהוא המחלקה הפסיכיאטרית, מציבה אותה מחוץ לשיגעון; כאילו הכניסה אל המחלקה הפסיכיאטרית והיציאה ממנה הן באופן סימבולי הכניסה אל השיגעון עצמו והיציאה ממנו. אך גם קיומה מחוץ למחלקה אינו מציב אותה מחוץ לשיגעון, שכן אותה כלכלת נפש הפועלת בגבולות המחלקה פועלת גם מחוצה לה. כך אנו נחשפים לאחד השיקופים הספרותיים המרתקים של דינמיקת השיגעון, על שורשיה ודפוסיה, משום שיותר משפעולתה של רות היא כניסה אל השיגעון ויציאה ממנו, זהו תיעוד של השיגעון את עצמו, בבחינת שיגעון של כניסה אל השיגעון ויציאה ממנו. עמדה זו היא בדיוק הדקונסטרוקציה שמציעה פלמן (Felman 1994 [1985]) ביחס להבחנה בין הדיבור על השיגעון לדיבור אותו. נראה כי בדמותה של רות הגיע לשיאו הטשטוש שרביקוביץ מציבה ביחס להבחנה. בדמותה של רות מצטלבים כל מעגלי הפרספקטיבות (על/את; inside-out/outside-in), מתאפשר מגוון האפשרויות של הרצף הנע בין השיגעון ללא שיגעון ונטרפות כל ההבחנות המאפשרות למספרת, לדמויות ולקוראים להשתתף בהמשגת ההתנהגויות והפוזיציות כשיגעון/לא שיגעון, ובכך להשתתף בסימון ובהדרה.

4. "על סף תקופה חדשה":¹³ סיכום

השיגעון בסיפוריה של דליה רביקוביץ מוצג כנובע מתהליך הדרה ודיכוי, שהחל בחריגות והגיע להקצנתו בשיגעון. הפער בין הדמות הנשית לסביבתה הלך והתעצם, ורשת ההגדרה והסימון של השיגעון נרקמה סביבה בלי כל אפשרות להתירה. השונות והחריגות של הדמות מוגדרות כשיגעון בשיאה של "כרוניקת הדיכוי המתגבר" (פוקו [1976] 1996). מסגרת מערך השליטה מעוצבת בסיפורים בניסיונות להפריד בין הדיבור על השיגעון לדיבור את השיגעון (ובתוך כך בין ה"משוגע" ל"שפוי"). הסיפורים נענים כביכול למערך שליטה (גברי, תבוני) המדיר מתוכו את הסובייקט ה"משוגע" ומעמיד אותו כאחר וכאובייקט ביחס אליו. אך למרות ההיענות לכאורה להפרדה בין השניים, אופן העיצוב של הסיפורים מטשטש בה בעת את ההפרדה וממוטט למעשה את יציבותו של המערך הכוחני הזה. חדשנות סיפוריה של רביקוביץ וחתרנותם מתבטאות לטענתי בשימוש שנעשה במערך זה דווקא כדי להנכיח את ה"משוגע", את האחר, על ידי כינונו כסובייקט בתוך המערך שהפך אותו לאובייקט נעדר.

דמותו של אהוד מ"אני יוסף", גיבורות "החישוק הדמיוני" ו"אורות האביב" ורות מ"היכוננו לביאת המשיח" מגלמים את הסירוב לבינאריות שרביקוביץ מציבה ביחס לסימון

¹³ "הטריבונל של החופש הגדול", רביקוביץ 1997, 116.

השיגעון, תוך שימוש בטכניקות ספרותיות שבמרכזן טשטוש: מבע משולב, המצניע את הזהויות השונות של המספרת ושל הדמות, שימוש בעמדת מספרת סמויה ועיצוב פואטי שאינו מאפשר ארגון חד-משמעי של מרחב וזמן ריאליים במציאות הסיפורית, לעומת זמן ומרחב שהם חלק מהזיות הגיבורה. נוסף על כך, הנכחת הסובייקטיביות של האחר בולטת גם באופן עיצוב הדמויות, שנועד לאפשר לקוראים להציץ אל עולמן הפנימי של הדמויות. כאילו מתוך הזדהות עמוקה עם מצוקת ה-*inside-out* שמדוכא ואינו מובן, מנסה המספרת לתווך בין ה-*inside-out* של דמויותיה ל-*outside-in* של קוראיה.

שילוב האמצעים והקולות בסיפוריה של רביקוביץ מאפשר, כך נדמה לי, לחשוף עמדה מוסרית-ערכית מורכבת של המחבר המובלע המכונן את העיצוב הסיפורי. אין זו התפיסה שמציעות סנדרה גילברט וסוזן גובר (Gilbert and Gubar 1984) ביחס לשיגעון הנשי, המוצג בספרות ככרוך במערך הקשרים בין נשים לגברים, הן כמנגנון גברי של תיחום, הדרה והתמודדות עם שונות והן כמצב נשי של כליאות מגדרית וכמנגנון נשי המאפשר בריחה מבית ומטקסט גבריים. גם אין זו תפיסתה של צ'סלר (1972 [1987]), הקוראת את השיגעון (הריאלי, לא הספרותי) כ"התנכרות לתפקיד על פי מין" (שם, 60) וכמעשה של סובייקט נשי חסר כוח מבחינה חברתית. אין זו עמדה המאמצת במלואה את קריאתו של פוקו (1958 [1986]) את השיגעון כהבניה תרבותית המשמשת לכינון זהות מערבית תבונית, או את הצעתה של קריסטבה (Kristeva 1981; Moi 1985) שלפיה השיגעון נושק לסמיוטי. אף אין זה רק מימוש הצעתה התיאורטית של פלמן (1985 [1994] Felman) לקריאת השיגעון.

העמדה המובלעת ביצירתה הסיפורית של רביקוביץ משלבת בין כל אלו, אך מוסיפה דרישה מקוראיה לתהליך של קריאה אינטלקטואלית ורגשית הנעה ללא הרף בין חוויית השיגעון מתוכו לחווייתו מחוצה לו ובין הכרת הפרספקטיבה החיצונית לזו הפנימית, על ההתנגשויות ביניהן ועל נקודות ההשקה ביניהן. כל זאת תוך התמודדות בלתי פוסקת עם הטשטוש המעוצב בסיפורים ביחס לאותם ייצוגים בינאריים.

הפואטיקה הייחודית ביצירתה של דליה רביקוביץ מאתגרת את העמדות המוכרות כלפי השיגעון ומציבה חלופה מרתקת ביחס לדינמיקת השיגעון ולהתמודדות עמו. העיצוב המתוחכם של היענות כביכול להבחנה בין השפוי לבלתי שפוי, תוך הריסת ההבחנה בה בעת, הוא מעשה חתרני מובהק ומרובד. הדמות המודרת זוכה להכרה בסובייקטיביות שלה, וזאת דווקא תוך שימוש באחד המנגנונים המרכזיים האחראים לאובייקטיביזציה שלה. רביקוביץ למעשה מעצבת ביצירתה דרך מתוחכמת המאפשרת לשיגעון להשמיע את קולו, תוך ערעור על קטלוגו כאחר.

באופן גורף יותר, זוהי עמדה המסרבת לתהליך ההדרה של השיגעון. הסירוב אינו נובע רק מרגישות לממד הדיכווי שבו, אלא בעיקר מההכרה בהיותו מייצג מצב תרבותי גורף של עיצוב חברתי היררכי. זוהי התנגדות לכוח המופעל על פרטים ועל קבוצות נחותות, כוח שאינו מותר חלל לגיטימי לקיום סובייקטיבי, שונה, במסגרת הקהילה התרבותית שבה

הפרט חי ופועל. עוצמתו של סירוב זה נעוצה בכך שטשטוש ההבחנה בין חוויית השיגעון מתוכו לחווייתו מחוצה לו מציב את מערך הכוחות החברתיים, למרות מימושיו הפרקטיים, כמערך כוחות שבסיסו מדומיין. הטשטוש מערער על נוכחותו ועל אפשרות קיומו של אותו מערך, שהציב את הדמות הנשית שוב ושוב בעמדת נחיתות.

נוסף על כך, העמדה המשתקפת בסיפוריה של רביקוביץ חושפת את המשתתפים השונים ביצירה הספרותית – את המספרת, את הדמויות ואת הקוראים – לשיתוף הפעולה שלהם במערך הסימון וההדרה של השיגעון וממוססת את עמדתם המוגנת. הוויתור על הפוזיציה המוגנת של המשתתפים עומד בבסיס ההצעה החדשנית של רביקוביץ ומאפשר היענות לטשטוש ולתנועה התמידית במרחב השיגעון וייצוגיו, תוך ערעור המערך הדכאני הקיים וסלילת הדרך, אולי, למחשבה שונה, שייתכן שלא תתבסס עוד על מאבקי כוח ותאפשר לריבויים ולשונוניות לתקשר ולהזין אלו את אלו. הקורא, שאינו יכול עוד ליטול חלק במלאכת התיחום והמידור של אחרות השיגעון, והנע על רצף של הזדהות עמו וניכור כלפיו, חווה את קריסת מנגנוני ההגנה, המשטור והכוח שהפנים כחלק מעיצובו החברתי-תרבותי. קריסה זו היא אחד ממעשי החתרנות המרכזיים שמציבים סיפוריה של רביקוביץ, שכן מי שאינו יכול עוד לסמן את ההפרדה ביחס לשיגעון יתקשה להמשיך ולסמן בביטחון את הגדרותיו ביחס לכל מרכיבי הזהות האנושית (למשל נורמליות, נשיות או אמהות).

המהלך הרדיקלי של רביקוביץ הוא לדעתי אחד המהלכים החשובים והמשפיעים ביותר בתחום כינון סובייקטיביות נשית, חריגה או משוגעת בתרבות הישראלית משנות השישים ואילך. דליה רביקוביץ מפנה ביצירתה מקום לחריגות. דמויות שהורגלו להיות משניות במרחב הספרותי והתרבותי שבו פעלה הופכות אצלה לראשיות. המקום שהיא מפנה לחריגות, כמו גם חוסר התואם ביחס למרחב הסימבולי, יוצרים אפשרויות תרבותיות הנבדלות מהתהליך המעוצב ביצירות בנות התקופה, למשל אלו של עמוס עוז, של א"ב יהושע או של דוד שחר. נדמה לי שלא יהא זה מוגזם לטעון כי השינוי הזה, הקול הייחודי שרביקוביץ מעצבת ביחס לכינון סובייקטיביות ולתפיסת השיגעון, הוא מצע תרבותי-פואטי מובהק להתפתחות האפשרות שמגלמת יונה וולך, ובאופן פתלתל יותר אך נוכח לא פחות, גם לאפשרויות השיריות של מאיה בז'רנו, של רחל חלפי ושל אגי משעול.

אף שבמוקד מאמר זה עמדו סיפוריה של דליה רביקוביץ, חשוב לציין שהמערך הפואטי-רגשי ששרטטתי זוכה לפיתוח נרחב ביותר גם בשיריה. מבחינה פואטית, בשירי רביקוביץ בולט הפער בין לשון שירית מאורגנת מאוד מבחינת המבנה, התחביר ומערך ההנמקה הפנימי לבין תכנים, מצלול ושיבושי שפה, המעצבים פנטזיות, קיבעונות ומהלכים כפייתיים המפקיעים את השיר משפת התבונה ומכלליה. כך השירים, ממש כמו הסיפורים, מעצבים כפילות תמידית: הם נענים לחוקי הסדר הסימבולי ובה בעת מערערים אותו על ידי פריצות סמיוטיות.¹⁴ התנועה שרביקוביץ מעצבת בין הסימבולי לסמיוטי ובין ה-*inside-out*

¹⁴ העיצוב הפואטי של סימבולי וסמיוטי, המאפיין את כל יצירתה של רביקוביץ, בא לידי ביטוי כבר בקובץ השירה הראשון שלה, אהבת תפוח-הזהב (1959). בספר מעוצבים יחסים פואטיים מורכבים

ל־outside-in יוצרת מודל של ארגון מחשבת-פואטי שדרכו וביחס אליו אפשר להבין את קולן של משוררות משנות השישים ואילך. השפעתה של רביקוביץ מובהקת ביותר בנגיעה הגורפת של יונה וולך בסמיוטי. אך גם משחקי הזהויות, טשטוש ההבחנות המגדריות, שבירת הרצף התחבירי והמחשבה של "לְהַפֵּךְ אוֹתִי לְעֶצְמִי מִמִּישֵׁהוּ אַחֵר" של יונה וולך (1985 [1992]) – על אף כל ההבדלים העצומים – אפשריים במידה רבה בזכות המהלך של רביקוביץ, שהביא לטשטוש הבינאריות ולערעור הפוזיציה המוגנת של הקוראים. הכניסה אל השיגעון והציאה ממנו ביצירתה של רביקוביץ "לימדה" את יונה וולך ואת קהל קוראיה להתנהל במרחב שירי שבו "הַכֵּל נִשְׁאַר נוֹתֵר נִגְמָר / מִצְבֵי עֲצֵבִי הַכֵּל נִשְׁפָּר חֶבֶר חֶבֶר לְכֶשֶׁ" (שם). לטשטוש הזה ולהיענות לפיתוח הרצף הסמיוטי חוברת גם מאיה בז'רנו (1987) במהלך הרפטיטיבי של "עיבודי נתונים": "אֵינְנִי מְגֵדֶרֶת כִּי אֵינְנִי מְכֹנֶה; / אֵינְנִי תְּנוּפֶת מְעֵשֶׂה" ("עיבוד נתונים 54", שם, 68); "בְּאִיזוֹ עֲדִינֹת מְשֻׁפֶּת מְסֻכָּמוֹת / אֲנִי וְהַעֲסוּקִים

בין היענות לסדר הסימבולי, הניכרת בארגון הספר ובלשון השירית הגבוהה והממושטת שלו (היינו בתפיסת הבית, השורה, המשקל והמקצב), לבין פריצות סמיוטיות, המתבטאות בשיבושי שפת התבונה ובדינמיות בלתי נשלטת. השיר "ארץ מבוא השמש" (שם, 19) למשל בנוי כולו באופן המציב רטוריקה של הגיוניות, תוך שיבוש ההיגיון התבוני. השיר מעצב שלד הסברתי הגיוני ("הַגֵּד לִי", "לֹא הֵגֵד לִי"; "אֵמֶר קְלִבִּי"; "אֶכֶן מְלִבִּי בְּדִיתִי"), המעוגן במערך נסיבתי ("לֹא נִמְצָא לִי חֶבֶר לְדָרְךָ" – "אֲזַ פְּנִיתִי שָׁמָּה לְלֶכֶת"; "אִם אֶגִּיעַ" – "אֲזַ [תֵּן לִי]), אך בתוך מבנה ההנמקה הזה, היוצר אשליה של היענות לסדר הסימבולי, נבנה לו עולם מפונטו ובדיוני המפקיע את שפת התבונה. בהיגיון הסימבולי הפוזיטיביסטי והמאורגן נשזרת סמיוטיות הרסנית, שהרי אפשרות הכיליון והמוות היא ההינתקות האולטימטיבית מכללי התבונה.

גם בשיר הפותח במילים "עומד על הכביש" (שם, 16) אפשר למצוא מהלך דומה, שבו ניכרת החזרה הכפייתית המתמללת את עצמה בארגון שירי נוקשה ובמערכת הנמקות לוגית של סיבתיים. השיר נענה לכאורה לכללי הסדר הסימבולי: לא רק ששפת השיר מאורגנת מאוד מבחינת המבנה והתחביר, השיר גם בונה מערך קוזאלי יציב ("חִיבָת אֲנִי לְגִשְׁת" – "מִפְּנֵי שְׁאֲנִי הֵייתִי הַבַּת הַבְּכוֹרָה שְׁלוֹ"; "הוא אינו יכול לְדַבֵּר לִי מִלֵּת אֶהְבֶּה אֶחָת" – "לְמֵרוֹת שְׁהִיָּה בְּשִׁפְכָר הַיָּמִים אָבָא שְׁלִי"). אך כל אלו מחפים למעשה על סוג של פנטזיה ועל מהלך כפייתי בלתי הגיוני ("וּבְכָל לַיְלָה וְלַיִל הוּא עוֹמֵד לְבָדוֹ בְּמִקְוֵמוֹ / וְאֲנִי תִּבְּרָת לִיְרֵד לְמִקְוֵמוֹ וְלָבוֹא", שם). החזרתיות, הקיבעון והכליאות המעוצבים בשיר מנתקים אותו משפת ההיגיון הלוגי ומכלליו ויוצרים פריצה סמיוטית העשויה לאיים על הסדר הסימבולי.

היחסים הקשים והסבוכים בין הסדר הסימבולי לסמיוטי הם שעומדים גם בבסיס השיר "בובה ממוכנת" (שם, 35). השיר מתאר תחושת חוסר שליטה, התמוטטות וניסיון היחלצות/ריפוי. הבחירה בצורת הסונטה היא הביטוי המובהק ביותר להפנמת הסימבולי. זהו שיקוף של היענות לחוק ולסדר ושל הפנמת הפוזיציה השקולה, המאורגנת ובעלת הגבולות. השיר מבטא את המחיר הכבד של השבת הסדר על כנו לאחר ההתפרצות הסמיוטית, שהעדות היחידה לה היא התיאור "ופְּנִיתִי גְּמִינָה וְשִׁמְאֵלָה, לְכֵל הַעֲבָרִים, / וְנִפְלֵתִי אֶפִּים אֶרְצָה וְנִשְׁפָּרְתִי לְשִׁבְרִים". השתקת הפריצה הסמיוטית, היינו ההיענות לסדר הסימבולי, גובה מחיר כבד של צייתנות ושל חוסר הסתגלות. אך השיר אינו מסתפק בייצוג הסיטואציה הרגשית, שכן הוא משלב בין מבנה הסונטה הפטררית לזו השיקפירית, ובכך מעצב היברידיות בתוך הנוקשות הסונטית. העירוב הזה הוא עיצוב פואטי חתרני של כינון סובייקטיביות במרחב דכאני. זהו ביטוי שירי של רצועת המוביוס המנטלית של היות בה בעת אובייקט וסובייקט.

המשנים שלי. בהו נתהו/ רבותי הנתונים לעבוד. פשרם חשוב לעשית המרוצה במדרונות שרירות. / וחולפת לה חפשיית של העדר ישוב ופסק דעת" ("עיבוד נתונים 8", שם, 14).
 אגי משעול נושקת לאופציה של רביקוביץ דווקא בקו התפר המתסכל של הפער בין הרצוי למצוי, בנקודת הפיצול של פרספקטיבות המבט (פנים וחוץ לסירוגין), שכן קבציה הראשונים (נני ושנינו, 1972; סריטה של חתול, 1978) "משקפים מציאות נפשית מפוצלת, לעתים מבוותרת לחלקים שונים, שהדוברת השירית מנסה בשיר אחר שיר לאחות את קרעיה, או לפחות להשיג לחלקיה השונים מידה של דו-קיום נסבל" (מירון 2003, 294). רחל חלפי נענית, אולי יותר מכל משוררת אחרת, לטטטוש של רביקוביץ, באופן שאינו משכפל את הסחרור הפסיכוטי של המגע עם הסמיוטי, אלא מציב במקומו הוויה פרדוקסית של כאוטיות הגיונית: "נסייתי לחבר מים למים/ ולא צמד בָּהֶם כְּחִי/ וְנִתְחַבְּרִי אֲלֵיהֶם אָנִי/ וְיִרְדְּתִי בָּהֶם/ לְמִצָּא שָׁם/ אֶת קְצוֹתֵיהֶם (חלפי [1975] 2002).

גיבורת הסיפור "אורות האביב" מעידה על עצמה ש"כל מה שלא ידעתי הייתי חייבת לבדות מדמיוני" (רביקוביץ 1997, 141). דליה רביקוביץ בדתה מדמיונה פואטיקה חדשה ואפשרות מחשבה שפרצה את הנורמות שהיו מקובלות בתקופתה. היא החזירה לדמויות המאכלסות את סיפוריה (נשים חריגות ובלתי שפויות) את הסובייקטיביות שנמנעה מהן. היא עשתה זאת על ידי מתן קול לחריגות, עיצוב אפשרות של כניסה אל השיגעון ויציאה ממנו וערעור המנגנון הבינארי המאפשר להדיר את השונה. דליה רביקוביץ בדתה/יצרה מרחב תרבותי המאפשר לייצג מצבים סמיוטיים או לפחות לבטא את חוסר התואם ביחס לסימבולי, ובכך כוננה מסורת של סובייקטיביות נשית יוצרת ומדברת, המגדירה את עצמה בשפתה שלה.

ביבליוגרפיה

- אגמון, יעקב, 1970. "פרידה מן השירה: יעקב אגמון שואל שאלות אישיות את דליה רביקוביץ", הארץ, 30.1.1970, עמ' 14–15.
- אופיר, עדי, 1986. "על מישל פוקו ועל ספרו 'תולדות השגעון בעידן התבונה'", תולדות השיגעון בעידן התבונה, כתב מישל פוקו, תרגם אהרן אמיר, כתר, ירושלים, עמ' 215–230.
- בזרנו, מאיה, 1987. רצף השירים: 1972–1986, עם עובד, תל-אביב.
- בילסקי, ליאורה, 2000. "אלימות האלם: ההליך המשפטי בין חלוקה לקול", עיוני משפט כג (2): 427–472.
- גולן, רות, 1993. "תיאוריה בכל מחיר: על השימוש לרעה בפסיכואנליזה ובלקאן", סטודיו 48 (דצמבר): 40–44.
- דיין, סער, 1993. "זקוקה להגנת ילד", מעריב, 22.1.1993, עמ' 6–8.
- וולך, יונה, [1985] 1992. "מצבים טרנספורמטוריים", תת הכרה נפתחת כמו מניפה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 218.
- חלפי, רחל, [1975] 2002. "לחבר למים", מקלעת השמש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 37.
- להב, פנינה, 1993. "כשהפאליאטיב רק מקלקל: הדיון בכנסת על חוק שיווי זכויות האשה", זמנים 47–48: 149–159.
- מוקד, גבריאאל, 1976. "במזל תוספות: על שני ספרים חדשים של דליה רביקוביץ — בשירה ובפרוזה", ידיעות אחרונות, 30.7.1976, עמ' 3.
- מירון, דן, 2003. "הסיבילה הקומית: על שירתה של אגי משעול", אגי משעול: מבחר וחדשים, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים, עמ' 291–443.
- משעול, אגי, 1972. נני ושנינו, עקד, תל-אביב.
- , 1978. סריטה של חתול, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- נוה, חנה, 1978. הסיפורים התאומים: הארגומנט ותפקידו בניתוח הסיפור הקצר, עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- , 1999. "לקט, פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון", מין, מגדר, פוליטיקה, ערכו דפנה יזרעאלי ואחרות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 49–106.
- פוקו, מישל, [1958] 1986. תולדות השיגעון בעידן התבונה, תרגם אהרן אמיר, כתר, ירושלים.
- , [1976] 1996. תולדות המיניות: הרצון לדעת, תרגם גבריאאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- פלדחי, רבקה, 1992. "דרש נשי", תיאוריה וביקורת 2 (קיץ): 69–88.
- פלדמן, אביגדור, 1991. "שירת הסירנות: שיח וחלל בבית-המשפט", תיאוריה וביקורת 1 (קיץ): 143–163.
- פרידמן, ליאת, 1999. "אשה לאשה כאשה: על לוס איריגאריי", רסלינג 6: 14–16.
- צ'סלר, פיליס, [1972] 1987. נשים ושגעון, תרגמה שרה סייקס, זמורה, ביתן, תל-אביב.
- קמיר, אוריית, 1996. "לכל אישה יש שם", משפטים כז (2): 327–382.

- , 2002. פמיניזם, זכויות ומשפט, האוניברסיטה המשודרת, משרד הביטחון, תל-אביב.
- קריסטבה, ז'וליה, 2004. בראשית הייתה האהבה: פסיכואנליזה ואמונה, תרגם עמוס סקברר, רסלינג, תל-אביב.
- רביקוביץ, דליה, 1959. אהבת תפוח-הזהב, ספריית פועלים, תל-אביב.
- , 1976. מוות במשפחה, עם עובד, תל-אביב.
- , 1997. קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- שחר, איילת, 1993. "מיניותו של החוק: השיח המשפטי בנושא האונס", עיוני משפט יח (1): 159–199.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Cixous, Helene, 1976. "The Laugh of the Medusa," trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1 (4): 875–893.
- Felman, Shoshana, [1985] 1994. *Writing and Madness (Literature/ Philosophy/ Psychoanalysis)*, trans. Martha Noel Evans and Brian Massumi. Ithaca and New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel, 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, 1984. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gilligan, Carol, 1982. *In A Different Voice*. England: Harvard University Press.
- Grosz, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Irigaray, Luce, 1980. "When Our Lips Speak Together," trans. Carolyn Burke, *Signs* 6: 69–79.
- , [1974] 1985. *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill. Ithaca and New York: Cornell University Press.
- Jay, Nancy, 1981. "Gender and Dichotomy," *Feminist Studies* 1: 36–56.
- Kristeva, Julia, 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- , 1981. "Women's Time," trans. Alice Jardine and Harry Blake, *Signs* 7 (1): 13–35.
- , 1986. *About Chinese Women*, trans. Anita Barrows. New York and London: Marion Boyars.
- , 1987. *In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith*, trans. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- , 1995. *New Maladies of the Soul*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques, 1977. *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. New York and London: WW Norton and Company.

- , 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan. London: Vintage.
- Lloyd, Genevieve, 1984. *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*. London: Methuen.
- Mackinnon, Catharine, 1987. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1989. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1993. *Only Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Moi, Toril, 1985. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Okin, Susan Moller, 1979. *Women in Western Political Thought*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

