

חתך בלב האוקיינוס: על שירתה של חדוה הרכבי

חנה סוקר שווגר

כשחדוה הרכבי קוראת שיר, קולה כמו עולה ממעמקי האוקיינוס. השיר גואה לאטו, גל אחר גל, עולה על גדותיו, נשבר לרגע ומתפזר בשצף-קצף, נאסף עם האדוות, מדלג מעליהן, נוסק מעט ואז, באחת, נופל אל קצו, נחתך באבחת סכין, באמירה פסקנית ונחרצת: "מה שְׁקוֹרָה בִּלְב פְּשוֹט קוֹרָה".

כמעט חמישים שנה מלווה הרכבי את השירה העברית בחשאי – ללא קהל של ממש, אלא כמה יודעי ח"ן, כמו ללא תיבת תהודה, נדמית משוררת מכוכב אחר. שירתה הרמטית – ספק מכשפת ספק מנותקת. והנה בקובץ שיריה האחרון ראנא² מצאה הרכבי לבסוף "קול" שבאמצעותו תוכל להיכנס אל השירה העברית כבת-שיח, בפרהסיה, תוך שהיא מאמצת לה אב שירי, בעצם "אבות". שכן הרכבי מעולם לא הסתדרה עם המושג "אב" בלשון יחיד. כבר במחזור שיריה הראשון היא חורגת ממבנה המשפחה הקונבנציונלי וקוראת בלשון רבים: "וְכָל אֲבוֹתַי זֹכְרִים אֶת פְּנֵי / קוֹרְאִים לִי / קוֹרְאִים לִי / לְנוֹחַ"³. בספרה זה האחרון נמצא לה הפתרון – אבות ישורון, שאת קולו היא מאמצת בציטוט גלוי בפתח הספר. ללא מורא, בקרשנודו. ובעוד הביקורת העכשווית מגלה אט-אט את קולה הייחודי של הרכבי, מתנצחת עם מבקרים בודדים שהאשימו אותה בחקיינות,⁴ מצטרפת לאחרים שהכתירו אותה בתור "האם הגדולה" של שירת הנשים ושל שירת אהבת הנשים⁵ – מתנערת הרכבי משאלות בדבר חיקוי ומקוריות, מתנערת ממחלוקות דוריות ומגדריות, ובהברקה מדובבת את קולו של ישורון בקול נשי! – בקולה של "חייית הלילה", שיר של ישורון שהרכבי ארגה אל תוך שירתה בספר ראנא, כדי לקרוא בתחינה: "אַל תִּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעְרָמִים וּבְבָרְקִים וּבְרַעְמִים / מִתַּחַת לְרַקִּיעַ. / אֶל תִּשְׁלִיכֵנִי מִפְּנִיךָ. / וְאַם תִּשְׁלִיכֵנִי – הִבֵּט בִּי: כִּי / אֲנִי הַנִּרְאָה בְּנִרְאִיתִיךָ / וְהִירָה בִּירִיתִיךָ".⁶

למעשה, לא מצאה לה הרכבי "אב שירי", אלא "ילדה" אותו כ"אביה"/"כ"אבותיה", מסכסכת את השושלות הביולוגיות כפי שהיא מרבה לעשות בשירה: לעתים מופיעה כאם אביה,⁷ קוראת לאמא בלשון זכר ולאבא בלשון נקבה ("אִמָּא שׁוֹתֶק, אָבָא בּוֹכָה"),⁸ קוראת "אִמִּי אִמִּי, רָכַב אִשׁ וּפָרָשִׁיךָ".⁹ הרכבי בוראת אפוא את ישורון כאביה השירי, ובה-בעת "יולדת" אותו אל תוך שירה המוקדמים ביותר, מכליבה לתוכם את "חַיִּית הַלַּיְלָה", שכן הקריאה "חַיִּיה חַיִּיה, אֶת חַיִּיה"¹⁰ מהדהדת כבר מראשית שירתה. צורת התואר המיוחדת – "יְרוּיָה" – אף היא כבר הופיעה בספרה האחר: "וְכָאן הָיָם, וְשָׁם, / צִפּוֹר יְרוּיָה מְשׁוּטָטֶת בְּתֵהוּ [...]"¹¹ ואף קודם לכן הופיעה "צִפּוֹר הַנּוֹרָא" בספר עדי, שם לומדת הדוברת "לְהִמִּית אֶת הַצִּפּוֹר הַנּוֹרָא הָהִיא / לְעוֹלָמִים".¹² הרכבי מאמצת אפוא את ישורון כ"אב ספרותי", אך למעשה "כותבת" אותו לאחור אל תוך שירה, ובה-בשעה "נספגת" אל תוך שירתו

כשהיא כופלת בה את תאריה משכבר: "אני הנראת בנראתיך / והירי ביריך". כך נעשה ישורון מבשרה ומבשרה.

בגיליון הנוכחי של כתב העת מכאן (טז) שאלנו את הרכבי אם פגשה את אבות ישורון, והיא סיפרה שנפגשו פעם אחת בלבד, בבית אנה טיכו, ב-1985, בערב שירה שבו הקריאה הרכבי שיר משירה. בסיום הערב, סיפרה, "ניגש אלי אבות, מהקצה האחר של הבמה, מחבק אותי בחיבה, ובעדינות אבהית כזו מקרב את הראש שלו אל האוזן שלי, ושואל בקול עמוק, צרוד משהו: 'איפה התחבאת כל השנים?'".¹³ אני רוצה להמשיך את שאלתו של ישורון: "איפה התחבאת כל השנים".

אף שהשירה של הרכבי נדמית כשירה "חבויה", "סודית", אידיאליסטית, שכמו מתקיימת מחוץ לשירה העברית – לא נלמדת, לא מוכרת – מפתיע לגלות עד כמה היא נושאת בתוכה את קולות השירה העברית, את תנועות הריתמוס שלה, את דימוייה, לעתים בצורה ובצליל "מזוהים" כל כך עד שבראשית שירתה הצטיירה הרכבי כספק אפיגוני ספק בובת-פיתום ספק גנבת-מכשפה. כך, למשל, כשפרסמה הרכבי את שירה הראשון: "בלילה ראיתי את התרנים הגבוהים / זרקים על קרקעית הים [...] וראיתי תרנים צהבים כעשן / וכלבים אדמים נצבים על ידם"¹⁴ – הזדעקה יונה וולך: היא גונבת לי שירים מן הראש, והוסיפה בתקיפות: "תחזירי לי מיד את הכלבים האדומים שלי. אלה הכלבים שלי. כל הכלבים האדומים שאצלך, הם הכלבים שלי". ולאחר זמן, אף תבעה: "גם כל השחור-לבן שלך הם שלי [...] את חייבת להחזיר לי אותם".¹⁵ דליה רביקוביץ אמנם לא מחתה כשחדוה הרכבי נשברה לרסיסים אף היא בלילה הזה: "בלילה זה קראו לה / בכל שמוניתה / – היו לה חמשה עשר שמות / ואספו את שבריה / מפל עבריה, / ונסו לחבר אותם לצורות".¹⁶ אבל חוקרים דוגמת רפי וייכרט כן הוטרדו וסימנו אותה כאפיגונית. ואכן אי-אפשר היה לא לחוש בהשפעתה של לאה גולדברג, שגילתה את הרכבי ואף ערכה את ספרה הראשון. מפתיע אפוא לגלות שלמרות ששירת הרכבי מצטיירת כסגורה לעצמה, חפה מכל דיאלוג עם ההווה הישראלית, נעדרת מכל חבורה ספרותית, לאמתו של דבר היא הייתה שם בכל אחד מן הצמתים: משנעת את הכלבים האדומים שהיו אמורים להיות של וולך, נשברת לרסיסים כרביקוביץ, קוראת כמו לאה גולדברג "שלושה לילות תמימים יצאתי את פניך / [...] ובקביעי נצלת, ואור קלטו עיניך".¹⁷

לא פחות מהדהוד דימויים איקוניים, מנהלת הרכבי דיאלוג ער עם מבנים תחביריים, עם מקצב וריתמוס מן השירה העברית על כל תחנותיה – החל מן השירה הספק חופשית ספק שקולה של ראשית שירתה, המהדהדת מבנים גולדברגיים,¹⁸ דרך המבנים התחביריים נוסח וולך: "ולא היתה לי הגדרה לזה / ולא יכלתי לתאר את זה / ידעתי שאמות מזה",¹⁹ ועד שירי "ריתמוס הרחבות" בספרה האחרון ראנא, שמהדהד את שירת אצ"ג.²⁰ ובכל זאת, למרות ההדהוד הרבים, שירתה אחרת – בעלת טביעת-קול שאי-אפשר לטעות בה. מי ששמע פעם אחת את הרכבי קוראת משירה, עוד ימים רבים יוסיף הקול להדהד בגופו כנהמה מכשפת או כקינה שאין לה שיעור. 21. אי-אפשר להפריד את שירתה מאותו ביצוע קולי, מאותה נהמה מצמררת, מקפאה, חותכת.

איך ניכנס אפוא לשירתה של חדרוה הרכבי, שנדמית הרמטית כל כך, אך בו־בזמן מתגלה כ"פסיפס של קולות, מקצבים ותבניות צליל", ובניסוח חריף יותר – "כמעין פיתום" המשמיע את כל קולותיה של התרבות, אם לאמץ את ניסוחה של ורד קרתי שם־טוב, המבקשת להוריד את הפרוזודיה מן האולימפוס הא־פוליטי שבו הוצבה.²² אני מאמצת את מושג הפיתום לא כדי להצביע על אפיגוניות. להפך: כדי לקרוא תיגר על שאלות בדבר השפעה, חיקוי, ו"גנבה", כדי להתחקות אחר תיבת התהודה שהציבה הרכבי בלב השירה העברית, שאותה ליוותה בחשאי כאילו ללא כל דיאלוג עמה. עם התקבצות כל שירה למפעל אדיר בעל חותם מובהק – המעפיל אל שיאו באסופת כל שירה ציפור שבפנים עומדת בחוץ – רב הפיתוי ללכת בעקבות בורחס ולהעז ולומר כי למרות "חשאייתה", במובנים מסוימים הרכבי יצרה את מבשריה.²³

מתברר כי אף שהרכבי נדמית כמשוררת שכמו צנחה מכוכב אחר או הגיעה משבט אחר, למעשה בלב השירה העברית היא העמידה חלל תהודה ענקי, אוקיינוס אדיר ממדים, שכמו מאיים לפרוץ כל סכר. אך, איכשהו, כנגד כל הסיכויים מצליחה הרכבי להציב לאוקיינוס דפנות וגבול, שאליהם נחבטת השירה העברית ומהדהדת מבעד לריתמוס ולמראות הייחודיים כל כך לשירת הרכבי – גם אם שירתה נדמית לעתים כ"תופעה חד־פעמית, משל לעוף החול המהולל בספרי הרטוריקה".²⁴

כדי להבין את שירת הרכבי הכרח אפוא להתחיל בריתמוס האוקייני הגואה, ובה בשעה לגעת בזהירות במה שחותך אותו – בחתך שבלב האוקיינוס. כי את השירה של הרכבי מרגישים כ"חתך" העובר בגוף. יתרה מזאת: כדי להכניס את שירת הרכבי אל תוך השירה העברית צריך לקרוא את שירתה כחלף החותך בתווך שלה. איך אפשר לתאר חתך בלב האוקיינוס? הייתכן לחתוך את האוקיינוס? "בְּתוֹךְ נִפְשִׁי תִּמְיֵד חוֹצָה מִפְּלֵת", היא מכריזה באחד משיריה הראשונים.²⁵ משהו תמיד חותך אותה, חוצה אותה. תדיר נשמעת אבחת סכין, מגואלת בדם, בחדות, באלימות, רבת פגיונות, כידונים, חרבות: "אֶז הִיְתָה עֵינִי מְהֵרָה / הִיְתָה בֵּת שָׁנָה וּבֵת אֶלֶף. / הִיְתָה כְּסִפִּין אֲדָמָה".²⁶ כדי לחבר בין בת שנה ובת אלף נחוץ לה סכין, היא חייבת לחתוך ואז להלחים: "הַכֹּל כָּאֵן מְלָחֵם וְחוֹתֵךְ", היא כותבת,²⁷ ו"פֶּעַם, כְּשֶׁהִלָּכָה לְמוֹת / אֶפְלוּ צֶפּוֹר לֹא הִיְתָה בְּיָדָהּ / וְעַל צִחוֹקֶיהָ נָחוּ כִּידוֹנִים".²⁸

כוחה של שירת הרכבי הוא אפוא באופן שבו היא פורצת את גבולות השיר, ומאז קובץ שירה השני, עדי,²⁹ היא מסרבת לכל חוק וסכר, אך בה־בשעה משהו "חותך" אותה – לעתים רק כסכר פואטיים תלויים באוויר, כמעט בלתי מורגשים, ולעתים כמכת הברק, כדקירות פידונים, כעצירת פתאום. "החיים היו אוקיינוס מלא תְּכֵלֶת אדומה", אמרה הרכבי בריאיון הנוכחי, והצליחה באמצעות יציר כלאיים צבעוני, מרהיב ובלתי אפשרי, ללכוד את הדימוי המסוכסך של חתך מדמם בלב האוקיינוס.³⁰ השירה של הרכבי היא שירה אבוקטיבית, היא שפת הבכי, הקינה והתחינה. תחילה היה האוקיינוס בגדר מקום התרחשות בשירה, בטרם היה לריתמוס אוקייני שבלבו חתך: שירי ספרה הראשון, כי הוא מלך,³¹ מתרחשים על קרקעית הים, הד לטרגדיית מותו של אביה בטביעה, שהוטבעה כנוכחות־מרהיבה־שותקת בשירה: "עֵינִיךָ נִעְצְמוּ עַל קְרָקְעִית הַיָּם / עֲכָשׁוּ, כִּלְךָ עֲשׂוּי פְּנִינִים וְקוֹנִיּוֹת וְעֶשֶׂב יָם / כָּל הַצִּדְפִּים, כָּל הָרוּחוֹת, כָּל שְׁלוּלֵיּוֹת הַיָּם" – ואז בא החתך: "מְגֹאֲלִים עֲכָשׁוּ בָּדָם".³² שירה

אוקיינית זו הולכת וגואה והופכת מאתר התרחשות לריתמוס – וכעבור 30 שנה מציפה-
 כול כשהמוות (לא) חולף ליד הילד היפהפה, בנה: "הו מיגו, / נע ונד שְכְמוֹתֶךָ, / הִילֵד הַיָּקָר
 לִי יוֹתֵר מְכַל. אֱלֹו יִדְעֵת / כְּמָה אֶהְבֶּךָ. כְּמָה / אֵינֶנִּי חֲסֵרָה דְּבָר / כְּמָה נָחָה דְּעֵתִי [...]. לְרִדֵת
 אֶל מַעֲמָקֵי הָאוֹקְיָנוֹס שֶׁל מַחְשְׁבוֹתֶיךָ / דְּמִיוֹנוֹתֶיךָ, מֵאוֹיֵךְ, אוֹ אֶפְלֹי, / סֶתֶם הַזִּיּוֹתֶיךָ".³³

כדי להסביר את המתח הזה בין שטף עצמתי, אוקייני, וכמו ללא גבול, לבין העצירה
 הפתאומית, החתך הפתאומי באבחת הסכין בשירת הרכבי, הכרח להיכנס אל לב החתך
 הנפער בתוכה. שכן בשירת הרכבי מדובר בחתך מסוג מיוחד. כזה שאיננו ניתן להגדרה רק
 כקו, כדבר-מה חד כתער. שכן לחתך שלה יש נפת. למעשה, היא מתקיימת בתוך החתך;
 במרחב הנפער בין שתי גדותיו, והשיר חוצה כ"מפולת", מסרב להגיע לאחת משתי גדות
 החתך, מסרב לפתרון ההגלדה. לעתים החתך הזה מתגלה כחיים על חוט השערה. הרכבי
 מצליחה להקים מושבה עצומה, אורגניזם שלם, רב-פריטים ורב-התרחשויות, המשמש
 לה מושב על חוט השערה בלב הסערה.³⁴

בתוך השירה האוקיינית, חסרת הגבולות, שירה הגולשת בספר ראנא אל הפרוזה, מייצרת
 הרכבי מרווחי נשימה לרגע, החותכים את האוקיינוס. החיתוכים הללו נשמעים היטב
 כשמאזינים להרכבי הקוראת את שירה. קולה העולה ממעבי קרקעית האוקיינוס שב
 ונחתך, שב ונחתך, כמו בקצב הגלים, ולבסוף נקטע באחת, צונח אל השקט והדממה –
 פעמים רבות לאחר מרווח גרפי כפול בין השיר כולו לסופו. חתך שירי קוטע את המשפט
 התחבירי, מייצר בלב השיר מרחב של קטיעה, של דממה והפסק. אך רגע לאחר מכן מתחבר
 אל המשכו, ואחר כך גולש מן השורה האחת אל חברתה, פוסח עד אין-סוף, מנתק/מחבר,
 מגלה ספח/שארית של המשפט שמציף ונשבר חליפות. המתח הזה בין הדחוד, היענות,
 הצפה וחיתוך בולט בשיר "מה שקורה בלב פשוט קורה":

"שְׁנֵי נָפְלוּ כְּבָר מִזְמַן" אֶמְרֵת
 "שְׁנֵי נָשְׁרוּ כְּבָר מִזְמַן" אֶמְרֵתִי

"וְאֵת עוֹד נֹעֶצֶת בִּי אֵת הַחֲנִיכִים שְׁלֶךְ" אֶמְרֵת
 "וְאֵנִי עוֹד נֹעֶצֶת בִּי אֵת הַחֲנִיכִים שְׁלִי" אֶמְרֵתִי

"שְׁעָרָה סְהִירוּרִית נִפְרֶדֶת בְּחֹשָׁאִי מְרֹאשֶׁךָ" אֶמְרֵת
 "שְׁעָרָה סְהִירוּרִית נִפְרֶדֶת בְּחֹשָׁאִי מְרֹאשִׁי, נִקְבְּרֶת
 בְּמָקוֹם נֶדַח" אֶמְרֵתִי

"אֵת מֵתָה. מֵרֵב מֵאֲמִץ. בְּעֶצֶם, אֵת חִיָּה" אֶמְרֵת
 "אֵנִי מֵתָה. מֵרֵב מֵאֲמִץ לְאַסֵּף אֵת הַבֶּטֶן. בְּעֶצֶם,
 דְּמַעוֹתֵי נְגוּרֹת עַל בִּרְכֶיךָ, בְּעֶצֶם,
 אֵנִי לֵיד אֵיזָה שִׁיחַ,
 רוֹקֶדֶת עִם אוֹרוֹת הַיָּרֵחַ,
 רוֹקֶדֶת עִם אֲרִיּוֹת שִׁיזָאוּ מִדְּעֵתֶם" אֶמְרֵתִי

"כָּכֹר לִילָה. כָּכֹר יוֹם. אֲנִי מִתְרוֹצָצֶת, מְשִׁיחָה, דּוֹאֶגֶת, רָצָה,
פּוֹגֶשֶׁת, חוֹזֶרֶת, עוֹבֶדֶת, כּוֹתֶבֶת, מְלַקֶּטֶת רְמִזִּים,
אוֹסֶפֶת מִידֶעַ, מְשַׁנָּה, מְמִינָה, מְקַטְלָגֶת,
מִתְעַכֶּבֶת לִיד שְׁטֹחַ קֶטֶן, נִכְנָסֶת, יוֹצֵאת,
טוֹעֶמֶת אֶת הָאוֹיֵר" אָמְרָה
"פָּעַם אֶהְבֶּת אוֹתִי. לְעוֹלָמִים.
מִכְרָבִלוֹת תַּחַת הַגֶּשֶׁם,
בֵּין הָעֶרְבִים,
מוֹל נְבִיחוֹת הַכְּלָבִים" אָמְרָתִי

"קוֹלוֹת קִטְנִים שֶׁל עֲנָנִים מְזַכִּירִים לִי אֶת הַדֶּרֶךְ הַבִּיָּתָה" אָמְרָה
"אֲנִי מְבִיטָה בְּמִתְרַחֵשׁ: בְּנִי-אָדָם לֹא יִכּוֹלִים לְחַיּוֹת בְּסִדְקִי
הַסְּלָעִים סָמוּךְ לַקּוֹנִכִּיּוֹת, מִתַּחַת לַמַּיִם, וְלִרְאוֹת אֶת הַגֶּשֶׁם
נִתֵּן עַל הָאָרֶץ" אָמְרָתִי

"נִגְמָר. נִגְמָר. זֶה נִגְמָר. אֲנִי לֹא אוֹהֶבֶת אֶת הַמְּכַתְּבִים הָאֵלֶּה
וְאֲנִי לֹא רוֹצָה לְעֲנוֹת עֲלֵיהֶם. אֶת מִגְחָכְתָּ, תוֹקֶפְנִית,
קְרִיזִיוֹנִרִית, אוֹבְסִסִּבִּית, מְרַחֶפֶת, מְגַבֶּלֶת,
לֹא-מְסַגֶּלֶת" אָמְרָה
"בְּסֵךְ הַכֹּל אֲנִי אֵשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם שְׁמִדְבָּרֶת אֶלֶיךָ
בְּשִׁפָּה שׁוֹתֶתֶת דָּם" אָמְרָתִי

"נִגְמָר. נִגְמָר. זֶה נִגְמָר" אָמְרָה
"פָּעַם, בְּטֹבֵעַ, בְּחִלּוֹם, הוּא, כְּמָה הָיִיתִי מְאֻשֶּׁרֶת בְּחִלּוֹם מִזֶּה
- בָּאֵלוֹ נּוֹעַדְנוּ לָזֶה - וְהָיִינוּ רְצוֹת לְקִרְאָת הַדְּמִיוֹן, עִם
הַדְּמִיוֹן, לְצַד הַדְּמִיוֹן, לְפָנֵי הַדְּמִיוֹן, מֵעַל הַדְּמִיוֹן,
יֹתֵר מִהַדְּמִיוֹן,
עַד קֶצֶה הַדְּמִיוֹן" אָמְרָתִי

"מִיִּשְׁהִי נִטְרַפֶּת דַּעְתָּה" אָמְרָה
"מָה שְׁקוֹרָה בְּלֵב, פְּשׁוּט קוֹרָה" אָמְרָתִי³⁵

המילים חותכות את האוויר בסכין, ובכל זאת השיר מתקדם כגל אחר גל, סדור-לא-סדור, מקצב אוקייני של גאות ושפל. השיר בנוי כניסיון גרפי תחבירי לקיים דיאלוג של הזהוד והיענות בין הדוברת לאהובה – כאילו יש בכוחו של הזהוד התחבירי להבטיח את המשך קיומה של האהבה השברירית. החיתוך המרכזי מתרחש רגע לפני סוף השורה – אמרת-אמרתי – ומעניק מרווח נשימה, מניח אדנים לשיר, מייצר דפנות למכל, עליהן מתנפצות השורות, מהדהדות זו את זו.³⁶ במקביל, השיר נתון במסלול ברור של התנגשות. אט-אט נפרם הזהוד, השורות הולכות ומתארכות, נפרדות זו מזו, עד שהן מתנגשות זו בזו. השיר מציע למעשה חזרה טאוטולוגית החותרת תחת יצירת משמעות והמדגישה ביתר

שאת את הריתמוס שבו מתלכדים המילים והדברים: "בְּסֶךְ הַכֹּל אֲנִי אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם / שְׁמִדְבֶּרֶת אֶלֶיךָ בְּשִׁפָּה שׁוֹתֶתֶת דָּם' אֶמְרֵתִי". אך למרות ההתלכדות, ההדהוד נסוג, חדל להתקיים בין הדוברת לאהובתה, נסוג פנימה אל דיבור סוליפיסטי, המהדהד את עצמו. כדרכה של הרכבי, לאחר רווח כפול של פיסת נייר לבן ושותק מגיעות השורות החותכות, שבהן הדיאלוג איבד לחלוטין את הדהוד ההיענות: "מִיִּשְׁהִי נִטְרָפֶת דַּעְתָּה' אֶמְרֵתִי" – "מָה שְׁקוֹרָה בְּלֵב פְּשׁוּט קוֹרָה' אֶמְרֵתִי". מכאן גרסת הטירוף ומכאן גרסת הרגש הפשוט – ובתוֹךְ, המרחב הסזוריאלי³⁷ שנפער בין שתי גדות החתך, בין חוויה סוליפיסטית של בדידות אין-סופית לבין פנייה אבוקטיבית לנמענת, בין הטירוף לעובדה הפשוטה והחותכת – שם גועשת שירתה של הרכבי.

צריך להקשיב להרכבי קוראת את השיר הזה בקולה המכשף, בנהמה החייתית שלה, כדי להתערבל בשטף הגועש, להיעצר על שפות החיתוך כמנוח לרגע אל נוכח השטף והעצמות הכבירות בשירת הרכבי. מתברר שהחתך קריטי דווקא בשירה אוקיינית גועשת מעין זו, שמאיימת להטביעו, דווקא אז הוא הכרחי כאוויר לנשימה: הוא מהבהב, בלתי מורגש, אך בה־בעת משמש בתור אדנים בלתי נראים, סכרים תלויים באוויר, המאפשרים לנשום לרגע בתוך השטף, ואגב כך מייצרים את מנגינת השיר.

אל החתך בתוך השורה השירית מצטרף חתך הפסיחה, הגלישה על השורה הבאה. עם זאת, בניגוד לגלישה בשירה המודרנית, המייצרת "הפתעה" בהיעדר החפיפה בין המשפט התחבירי לשורה השירית, אצל הרכבי היא מפתיעה דווקא בעצם החזרה הממתינה מעבר לגלישה: "אֲנִי רוֹצָה בְּךָ לְהִגִּיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה בְּךָ לְהִגִּיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה בְּךָ לְהִגִּיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה בְּךָ לְהִגִּיד לְךָ".³⁸ הריתמוס האוקייני גואה ומשתפל בין החיתוך לפסיחה שהם כסימן דק מן הדק, הסוכר את ריתמוס הרחבות שמתגבר ומגיע למלוא עצמתו בספר ראנא. הם מין סימן קטן, לא מתחכם אלא נושם, שמניח לדוברת לחזור על עצמה, לנבוע, להשפיע, אבל עם זאת, הוא שם, מחזיק את הכול. הסימן הדק הזה מדגיש את מלאכת השליטה של הרכבי על שירתה, אוחזת במוסרות החיתוך, גולשת על פני הפסיחות, מובילה את השיר לאחר רווח כפול אל סיום קצר וחד כתער: "מָה שְׁקוֹרָה בְּלֵב פְּשׁוּט קוֹרָה". או: "שׁוֹם דָּבָר כָּבֵד לֹא יָכוֹל לְהִיּוֹת / עַד שׁוֹב אֶשְׁמַע אוֹתָךְ קוֹרָא לִי / 'אֶמָּא'".³⁹

גם כשנדמה שהשיר של הרכבי מחפש אחר הגדרה, מבקש לומר משהו, לעתים קרובות מעבר לחתך ממתינה טאוטולוגיה: "לִפְעָמִים כָּלֵב שָׁחַר לְגַמְרִי / מִבֵּיט בָּנוּ בְּעֵינַיִם שֶׁל / כָּלֵב שָׁחַר לְגַמְרִי",⁴⁰ "גְּעֻגֻעִים שֶׁל יֶלֶד דְּבָרוֹ אֵלֵי / בְּשִׁפָּת גְּעֻגֻעִים שֶׁל יֶלֶד",⁴¹ "פָּרַח יֶשֶׁן מֵאֲזִין לְבִלְתִּי יָדוּעַ שֶׁל / פָּרַח יֶשֶׁן".⁴² הנושא והמושא חוזרים ונשנים משני צדי החתך. כך נוצר רק סדק קטן כדי רעד, והשיר שב לחתור אל הדבר עצמו, מסרב להחליף אותו במטאפורה. "הבלתי נתפס בלתי נתפס הוא", כותב קפקא ב"על המשלים",⁴³ מסרב למשל שהוא עצמו יוצר. "המטאפורות הן אחד מן הדברים הרבים המביאים לידי יאוש מן הכתיבה", אמר קפקא ובחר בטאוטולוגיה, מדגיש את הצליל המסרב למשמעות.⁴⁴

לרגע נדמה שאצל הרכבי הטאוטולוגיה עובדת לגמרי אחרת. מכלל שירתה ברור שאין היא מטילה ספק במילים, ביכולתן ללכוד משמעות. בטאוטולוגיה החוזרת ונשנית אצל הרכבי

היא לא מערערת על היכולת להמשיל משלים – אלא דווקא מאמינה בִּיכולת המילים לדייק וללכוד את הדבר עצמו, עד שבעצם צריך פשוט לחזור עליהן. הטאטולוגיה כמו מחזיקה את השיר, מייצרת דפנות לתיבת התהודה, מניחה למטאפורה לחזור כהד, כצליל, להפוך כך לחומר, לדבר. אצל הרכבי מטאפורה הופכת לדבר, ודבר למטאפורה. כך, הכלבים משוטטים בשירתה בחופשיות בין השיר לעולם, חוצים את גבולות השיר ונכנסים לתוכו כרצונם. הכלב המביט הוא בה־בעת ב"חוי" וב"פנים". הוא מילה והוא דבר. בדיוק כפי ש"ציפור שבפנים עומדת בחוץ" – כשם אסופת כל שיריה. הכלב המביט הוא המסמן והמסומן. עולה בי לפתע ההכרה שכך זה גם אצל קפקא – דווקא משום שאינו מאמין במטאפורה: השרץ/החרק הוא לא מטאפורה, הוא בממש. כך גם "אמן התענית" – לא מדובר במטאפורה, אלא בצום עד מוות, בהתלכדות האמנות עם החיים, המילים – עם הדברים.

"ממול/ כלבים עבי כרס/ של כלבן מציר/ ליד מלונה מצירת עם חלון [...] עולה בדעתי/ מבט של כלבה/ ומבט של כלבה בדיוק כמו מבט של כלבה/ ורצתה ללכת לכל כיוון הכלבה ורצתה/ / עולה בדעתי/ חדר בידוד/ מלא כלבה/ מתעלסת עם כלבה"⁴⁵. שימו לב שהכלבן מצויר ולא הכלבים. הכלבים "ממשיים", עבי כרס. אחר כך הם מתגלגלים במבט של כלבה שחוזר ומתעקש עד שהוא מתמצק כפעולה וכגוף: "כלבה/ מתעלסת עם כלבה". אצל הרכבי "עולה בדעתי" זו לא מטאפורה, שכן כבר מן המחזור הראשון היא לוקחת אתה את כל הדברים שיצאו מדעתם/ מדעתה: "ובלילה תהא לקחתי אתי/ את כל הדברים אשר יצאו מדעתם"⁴⁶, או: "בלילה היא אוסרת/ על נפשה/ לרדת אל מחשבותיה"⁴⁷. אצל הרכבי "לצאת מן הדעת" איננו ביטוי מטאפורי לשיגעון אלא פעולה ממשית: היות שהדברים יצאו משם (מן הדעת, מן הראש), היא יכולה לאסוף אותם אליה. אחר כך כבר אין מדובר לא במטאפורה ולא בממש, אלא בקללה המוכרת: "מניחה לי לנפשי/ ויורקת: 'כלבה'"⁴⁸. אבל "הגלגול" אינו חדל: רגע לאחר מכן היא מביעה תחינה, מבקשת לסובב את הגלגל לאחור: "אלו אלהים היה מלנה כלבים עזי נפש, נאמר, / אלו אלישע". נקודה. אלישע – בנה. "אלו אלישע מלנה כלבים עזי נפש". ואחרי התיאור מכמיר הלב של אלישע המחפש בכיסיה ושואל "איפה אבא שלי", היא – ספק משוררת, ספק קוראת בקלפים או מעלה באוב – מתנדנדת בין "סימן/ פן, זה סימן, בשבילי זה סימן" לבין "ונדמה/ רק נדמה". אבל בסופו של דבר, לאחר התזוזה הבלתי פוסקת הזו של כלב/ כלבה, כציור וכממש, כקללה או כפנטזיית הצלה, כ"סימן" או כ"נדמה", היא חותמת כדרכה בבית קצר וחותר: "בעצם, הכי הייתי מסגלת לנסח/ הגה של כלבה פציעה"⁴⁹. בסופו של דבר היא משמיעה מעין הגה/ נהמה – כמו גרגור סמסא, או כמו הכלבים המוזיקליים ש"לא דיברו. לא שרו", "אך מתוך החלל הריק העלו בקסמיהם את המוסיקה. הכול היה מוסיקה, הרמת כפותיהם ושמיטתן, תנועות ראש מסוימות, מרוצם ומנוחתם, יציבתם זה מול זה, חיבוריהם הקשוחים זה עם זה"⁵⁰. גם אצל הרכבי הכול מוזיקה, אבל מה שמתמיה הוא שאפשר גם להפך: הכול חיה. "זה לא שהיא לא עונה לי", היא כותבת בראנא: "חית הלילה – הקהלה/ שלי, המקהלה שלי, המנגינה שלי, הציביליזציה שלי – / מצטופפת בתוך פקעת של דמדומים. נובלת"⁵¹. חיית הלילה היא אין־סוף אפשרויות: היא אני, אתה, אתם, הם; היא הקהילה, המנגינה, הציביליזציה – היא אוקיינוס שנחתך בקצב תופי הטם־טם. נהמתה של חיית הלילה מפיתה חיים בכול, יוצרת פקעת של זיקות, אך כשהיא מאבדת את חיותה, כשהיא נוראה וירוויה, ההווה כולה נובלת, נקרעת לגזרים, מתפזרת כקצף על פני הגלים – נסיכת הגאות והשפל.

בספר ראנא שירת הקינה והאבל עולה על גדותיה עד שהיא ממוטטת את הסכרים עצמם, את אדני השורות. שירים רבים נכתבים בראנא כשירים בפרוזה. אדני השירה הכמו-אחרונים מתמוטטים. אבל אם נבחן שוב את השיר הקצר הזה – נגלה שאנחנו עדיין בתוך מרחב סזוריאלי גועש: סימן סזוריאלי של ו/או מרחף בין כל אברי השיר; ראנא היא המוזיקה, ו/או חיית הלילה, ו/או הקהילה, המקהלה, המנגינה, הציביליזציה. וכשראנא לא עונה, קורסת כל שרשרת המסמנים הזו – שכן הם קשורים ביניהם בעבותות של חיתוך והלחמה, של חיתוך שהוא גם חיבור.

כדי להיכנס ללב החתך של הרכבי וכדי להבין את המתח שבין השטף לעצירה הפתאומית בשירתה, אני מאמצת את המושג "סזורה", שפרויד שאל אותו מן הצורה הפואטית והמוזיקלית,⁵² שכן אין ביטוי מובהק ממנו לאותו חתך אלים שכמו חותך ומפריד אך בו-בזמן הוא מחבר ומאחה: "בין החיים בתוך הרחם ובין הינקות המוקדמת ביותר", כתב פרויד, "יש המשכיות רבה יותר מִכְפִּי שהסזורה (caesura) המרשימה של אירוע הלידה מאפשרת להאמין".⁵³ באמצעות הסזורה ביקש פרויד לתאר את החיתוך האלים והמחייה המאפשר את הלידה ואת החיים, כמתח בין ניתוק לחיבור, כשהוא מדגיש דווקא את החיבור שנוטים להתעלם ממנו, החיבור בין החיים שלאחר הלידה לחיים המתהווים ברחם, בטרם הלידה. זהו מעבר מנשימה אוקיינית שברחם אל נשימת אוויר העולם, נשימה שיש בה רגע של חנק. שירתה של הרכבי נושאת בתוכה את זיכרון הנשימה האוקיינית שבטרם הלידה והשבר, הנשימה האוקיינית של החיים הקדם-ציביליזציוניים, שקיבוץ דגניה ב' שבו נולדה וגדלה הוא רק הדהוד שלהם, של החיים טרם הגירוש מגן העדן.⁵⁴ לעתים נדמה מתוך שירתה שהרכבי היא חיה דו-חיתית, אמפיבית, שיש לה נשימה עורית, רירית. ואם אינה דו-חיתית הרי שהיא מתארת עצמה כ" [...] עֲלוֹקָה מְהֻרָּהֶרֶת / סוֹחֶבֶת עַל גִּבָּהּ / יָם-אֶבֶק".⁵⁵

אך לא פחות מזיכרון הנשימה האוקיינית שבטרם לידה, שירת הרכבי נושאת לחצות את הסזורה שבין החיים לאוקיינוס שאחרי החיים – המוות: היא בוראת עבור מיגו בנה מרחב סזוריאלי בין שמים וארץ, נע ונד, כמו – בלי כמו: "חַיִּים שְׁלֵמִים עוֹד לְפָנֶיךָ", היא כותבת. אבל רגע אחר כך כנפיה מסתבכות בחזרה הסזוריאלית הכמו-טאטולוגית, שהגיעה אל גמישותה המופלאה, בדיבור ספק פשוט וישיר, ספק אחוז דיבוק: "[...] כְּמוֹ מָה / כְּמוֹ מָה, / בְּעֶצֶם, מָה. מָה. בְּעֶצֶם, / מָה. מָה כְּבָר יָכוֹל לְהִיט". ואז, באחת, באבחת החתך הכפול היא מרוקנת את האוקיינוס האדיר שהגעשה: "שׁוּם דָּבָר כְּבָר לֹא יָכוֹל לְהִיט" / עד שוב אֶשְׁמַע אוֹתְךָ קוֹרֵא לִי / 'אִמָּא'.⁵⁶

הסזורה הכרחית לי גם כ"מעבורת" לצלוח בה את השירה של הרכבי כמעבר/חתך בין הספרות לפסיכואנליזה – הכרוכות זו בזו בשירתה עד כדי דבקות ודיבוקיות, אך גם ככלי חותך וסוכר – למנוע את רעש הנפילה שבקריאה פסיכואנליטית רדוקטיבית. כמו תאומים סיאמיים המחוברים בגבם, כך מתקיימות השירה והפסיכואנליזה בשירת הרכבי – פני כל אחת מהן צופים אל תהום אחרת.

החתך ששירת הרכבי פוערת בתוך הספרות העברית מחייב אותנו להגדיר מחדש מהי שירה ומהו הגבול בין שירה לשיגעון. כל מה שידענו על שירה מתערער לנוכח שירת האוב

של הרכבי, המוותרת החל מספרה השני על הכתיבה המהודקת של השירה המודרנית, על דחיסות המשמעות, ובמקומן יוצרת שירה "בזבזנית" שכמו טורפת את הגבול שבין שירה לווידי תראפויטי. אט־אט, במהלך הקריאה בשירת הרכבי, אני מגלה בבעתה שאני מתחככת בחלקים הפסיכויטיים שלי. הגבול בין שירה לשיגעון מיטשטש. גם הגיון המתים הקמים לתחייה כמו מתקבל לפתע על דעתי. השירה של הרכבי תובעת את היענותי, היא מתרחשת במרחב הסזוריאלי בינה לביני כאילו היינו שתי גדות. כמו וילפרד פִּיוֹן, שנטל את הסזורה מפרויד, אבל ביקש באמצעותה לטלטל את מוסד הפסיכואנליזה – מסרב לתפקיד הפסיכואנליטיקן המפרש ומבקש תחת זאת ליצור מרחב סזוריאלי שיש בו מן ההזיה הפסיכויטית כדי לצלוח את הסזורה אל הבלתי נגיש⁵⁷ – גם אני מבקשת לשהות עם הרכבי בלב החתך.⁵⁸ כוחה של שירת הרכבי בהיותה שירה שפועלת עליך, שמפעילה אותך. שירה שתובעת את היענותך. שירה אֶפְקְטִיבִית, שכולה עצמות, תחושות, רטטים – שירה שעושה יותר משהיא אומרת, שפועלת על הקורא באופן חושי יותר מאשר רגשי. השירה של הרכבי היא שירה פרפורמטיבית, שירה היוצאת מן השירה המודרנית, אך חורגת לעבר שירת העצמות הפרפורמטיבית הצומחת במפנה המילניום.⁵⁹

הסזורה מתגלה לי כסינפסה המובילה אל תוך הרדיקליות שבשירת הרכבי.⁶⁰ אף שהרכבי חפה מתאוריות ספרותיות, אם בכל זאת נדחק אותה אל הקיר, היא תציג עמדה מודרניסטית שתדגיש את חשיבות "החיים הפנימיים". עם זאת, ממילא ה"פנים" שלה הוא ב"חוץ" וה"חוץ" שלה "בפנים" בצורה כל כך רדיקלית עד ששירתה מערערת למעשה על מושג ה"פנימיות" המודרני, ואינה ניתנת לתרגום לשפת הפסיכואנליזה, המבחינה בין ה"אמתי" – פנימי ל"סימפטומטי" – חיצוני. השירה של הרכבי היא מרחב סזוריאלי שבו נסדק לעד הגבול שבין גבר/אישה, פנים/חוץ, חיה/אדם – שהרי כולנו חייט הלילה! ועוד יותר מכך: החיתוך/חיבור הוא לא רק בין גבר/אישה – בין מה שאינו מאותו מין – אלא גם בין מה שאינו מאותו סוג: בין חיה למוזיקה לקהילה למקהלה לציביליזציה. אם נגדיר אותה אפוא כ"מטורללת", נחמיץ את הרדיקליות המהפכנית הזו. הרכבי מבטלת את החתכים האנכיים שהחברה מייצרת וממירה אותם בחתכים רוחביים, בחתכים מרחביים, בעלי נפח, פעורים כפצע, אך בו־בזמן זורמים כנהר מחייה, כחויה של חיבור, גם אם דרך הכאב, כשיתוף ולא כהפרדה.

הספר ראנא הוא אולי השיא של החיבור/חיתוך זה. לצד הטרנס החזרתי, הוא מנסה לבלוע אל תוכו את כל שירת הרכבי כאילו הייתה פואמה אוטוביוגרפית. הרכבי חותכת פיסות עבר ומלחימה אותן לתוך ראנא: "אַתְּ חִיָּה, חִיָּה, חִיָּה", היא חוזרת שוב ושוב על הריקוד האקסטטי/פסיכויטי המוכר מן הספרים הקודמים, משבצת שוב ושוב את "מנקה השמשות הקטן", את "חלון הראווה המואר" – פיסות שירים ושיירי חיים חתוכים ומולחמים של ביוגרפיה מונֶכֶּחַת/מושחתת/נמחקת. דומה כי אין עוד שירה שהיא כל כך ביוגרפית, כרוכה באירועים טראומטיים ומכוננים גם יחד, המדוֹבְּבִים בה שוב ושוב, אך בה־בעת אינם מדוברים. שותקים. ראנא היא קריאה, היא פנייה אבוקטיבית, משביעה – היא לא רק דמות או סימון משמעות, היא בעיקר אֶפְקְט גופני. כך, למרות ריבוי הרמזים והפרטים, ראנא מסרבת להתגלם למולנו. ראנא היא החתך שבתוך השטף – היא החיתוך האלים והמחייה, היא הניסיון ההרואי חסר הסיכוי ליצור "חתך בממשי"⁶¹ – לתאר את הכאב

הנורא, המוות, האבדן. האות א' הנכפלת במילה ראנא שוטפת כגל אחר גל, כצליל ומנעד בין חיבור רך לחיתוך פוצע.

לפתע, אני שומעת בראנא את "ראַגנאַרק" כפי שהופיעו בחלומי של בורחס – כמבשריה של ראנא – "ראַגנאַרק" שפירושו "דמדומי האלים" בנוודית עתיקה, או ראנא כ"פקעת של דמדומים"⁶², כפי שמקוננת הרכבי. בחלומי, מספר בורחס, באמצע ישיבה של החוג לפילוסופיה ולספרות, הגיחו אל האולם ארבע או חמש דמויות – אלה היו האלים שחזרו מגלות בת מאות שנים. בַּתחילה התקבלו בַּתשואות, אלא שאז, כותב בורחס, החל להתגנב ללבנו החשד שמאות שנים של רדיפה בידי האיסלם והנצרות הובילו להתדרדרותו של הגזע האולימפי. שיניים צהובות, שפמים דלילים, בדש־בגדו של אחד מהם נָטף דם פרח־ציפורן. בליטה מתחת לחליפה של אחר העלתה על הדעת פגיון. "לפתע הסתבר לנו שהם משחקים בקלף האחרון שלהם [...] שהם אפלים ואכזריים כחיות טרף זקנות, ואם ניתן לאימה או לחמלה להשתלט עלינו – הם יחסלו אותנו. "שלפנו אקדחים כבדים", כותב בורחס, "והרגנו את האלים".⁶³ בחלום האימתני הזה על "ראַגנאַרק" יש משהו מן החתך שחולף בשירת הרכבי, שנע בין תשוקה נואשת לחיבור לבין תחושת ניתוק וחיתוך – "גַּעְגְוִיעִים בַּחֲנִיִּים", מכנה זאת הרכבי.⁶⁴ "הגעגועים הרצחניים" מוליכים אותה "אחורה" בשירתה בניסיון לחצות מחדש את הסזורה של הלידה ואת הקיום הלא־מפוענח של ילדותה בדגניה, עם כל האבות וכל האמהות,⁶⁵ עולם אוקייני שהופך לימים לזירת מוות. הם גם מוליכים אותה "קדימה", לחצות את הסזורה שבין חיים למוות⁶⁶ ומאפשרים להרכבי לכתוב: "הילד היפהפה של המוות חולף", וזאת מבלי שנוכל להכריע: של מי הילד, ומי חולף; הייתכן ש"המוות חולף", כפי שמעידה הכותרת, *שהוא הפיך? האפשרות הזו – שהמוות הפיך – היא פרויקט החיים והשירה של הרכבי*.

אך אין זה אומר שבכך הרכבי מתכחשת למציאות, שהיא "מנותקת". להפך: היא מביטה למציאות בעיניים, מתוך הכרה מלאה בכל אסונותיה – "מְצִיאֹת אַחֵר מְצִיאֹת שְׁהִיָּה מְצִיאֹת / נִדְחָקֶת לְתוֹךְ שְׁבֶר־כָּלִי וְנוֹסַעֶת".⁶⁷ היא נחושה ל"חתוך" את המציאות בלי להיכנע ל"חיתוכים" המקובלים של החברה ה"נורמלית". המילים שלה הן סוסים דוהרים. תנינים. כלבים. ברצותה היא צובעת אותם אדום. ברצותה – הם כחולים, צהובים, לבנים. הכול ניתן להיאמר. גם הנורא מכול. גם השיר על הילד היפה של המוות. אין דבר שהוא זר לה. שהרי היא חיית הלילה, שהרי כבר נורתה – היא "הַנְּרָאָה בְּנִדְאֵתֶךְ / וְהִירָה בִּירִיתֶךְ".

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

הערות

- 1 תודה לענת ויסמן, לשירה סתיו ולאריאל הירשפלד על הערותיהם המצוינות.
- 2 חדוה הרכבי, ראנא – שירים 2001-2005, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 3 חדוה הרכבי, "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ – שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009, עמ' 12.

- 4 רפי וייכרט, "גן השבילים השאולים (על 'האחר' מאת חדוה הרכבי)", עכשיו 61 (1995), עמ' 186-189.
- 5 ראו: אלי הירש, "ציפור שבפנים עומדת בחוץ", ידיעות אחרונות (12.2.2010); אלי הירש, "ראנא", ידיעות אחרונות (14.3.2014); אורציון ברתנא, "שירת נשים ישראלית: על חדוה הרכבי", מעריב - ספרות (17.10.1986).
- 6 השיר מאת אבות ישורון מופיע בשלמותו כמוטו בפתח הספר ראנא.
- 7 "וַאֲנִי, כְּמוֹ אִמּוֹ, מְרַגֵּעָה אֶת מִצְחוֹ", מתוך השיר "את מזכירה לי את אבי", "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 35.
- 8 "ציירי לי ציור", "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 126.
- 9 "אמי אמי", שם, עמ' 136.
- 10 "חיה שלא יודעת מה למה", "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 257.
- 11 שם, עמ' 254.
- 12 "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 71.
- 13 ראו ריאיון עם חדוה הרכבי, "המראה אשר מראה שהיא איננה מראה שהיא נמצאת", בגיליון זה של מכאן (טז).
- 14 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 28.
- 15 ראו ריאיון עם הרכבי, הערה 13 לעיל.
- 16 ראו "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 37; והשוו: "בובה ממוכנת", דליה רביקוביץ, אהבת תפוח הזהב, תל אביב: ספרית פועלים, [1959] 2003, עמ' 31: "פְּלִילָה הִזָּה הִיִּיתִי בְּבֶה מְמֻכָּנֶת/וּפְנִיתִי יְמִינָה וְשִׁמְאַלָּה, לְכָל הָעֵבְרִים, וְנִפְלִיתִי אֲפִים אֲרֻצָּה וְנִשְׁבְּרִיתִי לְשִׁבְרִים/וְנִסּוּ לְאַחֲזֹת אֶת שִׁבְרִי בְּיָד מְאֻמָּנֶת".
- 17 ראו "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 39; והשוו: לאה גולדברג, "שלושה ימים": "שְׁלוֹשָׁה יָמִים לֹא מָשׁ זָכְרוּ מִמֶּנִּי/וּכְרִיעֵי פְּרִסְתִּי אֶת הַלֶּחֶם" – לאה גולדברג, מוקדם ומאוחר: מבחר שירים. תל אביב: ספרית פועלים, תשכ"ו, עמ' 245. תודה למעיין גלברד שהסבה את תשומת לבי להשוואה הזו.
- 18 הרכבי עצמה מעידה בריאיון בגיליון זה (טז) כי בראשית דרכה "חטאה" באלתרמניזם וגולדבריוזם.
- 19 "הוּ כְּמָה כְּכִיתִי בְּחֵלוֹם", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 163.
- 20 ראו בנימין הרושובסקי, "ריתמוס הרחבות – הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג", הספרות א, 1 (תשכ"ח), עמ' 176-205.
- 21 על הקינה בשירת הרכבי ראו בגיליון זה: שמעון ארף, "מה זה הדבר הזה שזוהר כל הזמן שאני מסתירה: על ראנא של חדוה הרכבי".
- 22 ורד קרתי שם-טוב, מקצבים משתנים – לקראת תאוריה של פרוזודיה בהקשר תרבותי, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2012, עמ' 134.
- 23 בורחס מצביע על קפקא כעל מי שיצר את מבשריו: בין מבשריו הוא מונה את פרדוקס זנון, את החד-קרן ואת כתבי קירקגור, גם אם יצירות אלו אינן דומות זו לזו: "בכל אחת מן היצירות הללו כלול משהו מייחודי של קפקא, אך אלמלא כתב קפקא את כתביו לא היה איש מגלה בהם ייחוד זה". ראו: חורחה לואיס בורחס, גן השבילים המתפצלים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 156-158.

- 24 שם, עמ' 156.
- 25 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 16.
- 26 "כחיה שיכורה משחרת לטרף", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 172.
- 27 "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 251.
- 28 "פעם היא הלכה למות", "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 43.
- 29 הספר יצא לאור ב-1981.
- 30 ראו ריאיון עם הרכבי, הערה 13 לעיל.
- 31 הספר יצא לאור ב-1974.
- 32 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 11.
- 33 ראו השיר "הילד היפהפה של המוות חולף", כשלא ברור מיהו החולף – האם הילד חולף או שמא אפשר לקוות (על פי התחביר לפחות), שהמוות חולף ("מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 375-377; וכן: "עד שוב אשמע אותך", שם, עמ' 380).
- 34 ראו למשל, "הירח שדיבר עם אלה שמתגוררים על חוט השערה", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 375.
- 35 ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 126-127.
- 36 השיר הופיע בכמה ספרים וכתבי עת ובכל פעם הוא שונה במקצת. שהרי שירתה של הרכבי היא שירה שלעולם אינה מסתיימת. היא פרפורמטיבית, היא תלויה בביצוע ונכתבת לאי-סוף. שימו לב כי כל שיריה של הרכבי מאז הספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ ואילך מסתיימים ללא נקודה.
- 37 המושג "מרחב סזוריאלי" שאול מהפסיכואנליטיקן וילפרד ביון (Bion), ששאל את המושג "סזורה" מפרויד, כפי שנראה מיד.
- 38 "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 206.
- 39 "עד שוב אשמע אותך", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 383.
- 40 "והיינו והיינו והיינו", "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 235.
- 41 "הו כמה בכיתי בחלום", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 163.
- 42 "סמוך לתוהו צועדים", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 215.
- 43 פרנץ קפקא, "על המשלים", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 74.
- 44 פרנץ קפקא, 'יומנים 1914-1923, מגרמנית: חיים איזק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979 [6.12.1921], עמ' 167.
- 45 "שהיא נוף מבוית", "שירים שטרם כונסו, וחדשים", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 307.
- 46 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 28.
- 47 "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 78.
- 48 "שהיא נוף מבוית", "שירים שטרם כונסו, וחדשים", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 308.
- 49 שם, עמ' 310-311.

- 50 פרנץ קפקא, "חקירות של כלב", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנרבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 190.
- 51 חדרו הרכבי, מחזור ללא שם "למה הבטת לעברין", סעיף 11, ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 21.
- 52 פרויד נטל את מושג הסזורה מן השירה ומן המוזיקה כדי להדגיש בתוך החיתוך דווקא את החיבור. מושג הצזורה בשירה (שנהוג בעברית לכתוב אותו בהקשר זה באות צ', על פי ההגייה בגרמנית, ובזיקה לרומית) מתייחס בדרך כלל להפסק בשירה שקולה, שמשבש מעט את המשקל הסדור, חותך אותו ואחר כך שב ומצטרף לאיבר החתוך. משום ששירתה המאוחרת של הרכבי איננה שקולה העדפתי לדבר על "חתך" והפסק, אף שלעיתים נדמה לי כי בשיר שהדגמתי, "מה שקורה בלב פשוט קורה", התבנית "אמרת/אמרת" מייצרת מעין צזורה. ראו: Alex Preminger, T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- 53 Sigmund Freud, "Inhibitions, Symptoms and anxiety", *SE* 20, pp. 75-176.
- 54 ראו בריאיון בגיליון זה על גן העדן של ילדותה של הרכבי בקיבוץ דגניה ב', ועל ה"שיבוש" שחדר לגן העדן הזה: "החיים התגלגלו כך שעוד לפני שהספקת ללמוד לפקוח עיניים – עוד לפני שידעת להגיד 'אמא' – וכבר את מזיעה מרוב רוח-פרצים דוהרת בחדר של העריסה שלך, מרעישה את הפנים הזעזעריים שלך, עוצרת את נפנופי זרועות הידיים הקטנטנות שלך".
- 55 "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 207. ראו גם דיון בשיר באנתולוגיה: Ariel Hirschfeld, "I only want to tell you", *The Modern Hebrew Poem Itself*, Stanley Burnshaw, T. Carmi, Susan Glassman, Ariel Hirschfeld, and Ezra Spicandler (eds.), Detroit: Wayne State University Press, 2003, pp. 260-263.
- 56 "עד שוב אשמע אותך", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 383.
- 57 וילפרד ר' ביון, סזורה, תל אביב: תולעת ספרים (2012 [1977]).
- 58 בנוגע לתחביר הפסיכוטי, ראו מאמרה של דנה אמיר בגיליון זה של כתב העת מכאן (טז).
- 59 על עצמות ואפקטיביות, ראו פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2002 [1984], עמ' 46, וכן מאמרי על יורם קניוק, מאמר המבקש דרך בחינת העצמות והאפקטיביות לקרוא את יצירתו בקריאה אנטי-אדיפלית ואנטי-פסיכואנליטית: "קריאה אנטי-אדיפלית ביצירת קניוק", אות – לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ' 65-100.
- 60 "חקרו את הסזורה, לא את האנליטיקאי, לא את האנליזנד, לא את הלא-מודע, לא את המודע, לא את השפיות, לא את הטירוף; אלא את הסזורה, את החיבור, את הסינפסה, את ה-counter-transference – ביון, הערה 57 לעיל, עמ' 65-66. ביון קורא כאן מחדש את המושג העברה-נגדית ככרוך במרחב הסזוריאלי השברירי, החושי, הפיזי שנוצר בין המטפל למטופל. על המודל הסינפטי ראו גם: אבנר ברגשטיין, "כאן, שם ואי-שם" – מחשבות על המפגש עם אזורים נידחים שבנפש", ביון, הערה 57 לעיל, עמ' 71-98.
- 61 הממשי אינו ניתן לחיתוך, קובע ז'ק לאקאן. עם זאת המילים (השייכות לסדר הסמלי), מנסות לחתוך בממשי על ידי יצירת משמעות. ראו: Jacques Lacan, "The function and field of speech and language in psychoanalysis", *Ecrits – A Selection*, Alan Sheridan (trans.), London: Routledge, 1977, pp. 30-113.
- 62 ראו ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 21.
- 63 בורחס, גן השבילים המתפצלים, הערה 23 לעיל, עמ' 14-15. ראגנארק (Ragnarök) הוא

- סיפור הקרב של אחרית הימים במיתולוגיה הנורדית. אחד הייצוגים המפורסמים שלו הוא האופרה "דמדומי האלים" מאת ריכארד ואגנר – götterdämmerung.
- 64 ראו "התגלות", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 213. מתוך הריאיון בגיליון זה מתברר כי כמו בורחס, גם הרכבי חולמת על דמדומי האלים, על אותם יצורים פרימיטיביים שקדמו לציביליזציה. הם "הציביליזציה הראשונה, המקורית, שקיימת מאז תולדות המין האנושי – עוד לפני תולדות החיים עלי אדמות [...] צועדים על החול היבש. מתנועעים בקצב איטי. כמו בריקוד שקט [...] בתנועה עולה ויורדת כזו, שמזכירה משב דק של גלים קטנים, שקטים, בים [...] הם מהנצח. הם בנצח. הם – הנצח". ראו ריאיון עם הרכבי בגיליון זה של מכאן (טז).
- 65 הרכבי מקדישה את ספרה ראנא "לְכָל אֲבוֹתֵי וּלְכָל אֲמוֹתַי".
- 66 גם חגית אהרוני עוסקת בסזורה שבין החיים למוות. ראו: חגית אהרוני, "ברית בין הבתרים: הסזורה כמודל של תנועה ופרדוקס", וילפרד ר. ביון: סזורה, תל אביב: תולעת ספרים, 2012.
- 67 "עַד שׁוֹב אֶשְׁמַע אֶת קוֹלְךָ", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 380. המציאות מתגלה כשבר כלי, אך שבר כלי אינו חסר תועלת – הוא הופך לכלי תחבורה! ושוב החיתוך והחיבור – המציאות כסינפסה, כמעבורת.