

כאב החיבור עם הכאב

ארבעה פרקים על שירת חדוה הרכבי

אריאל הירשפלד

א. לאה גולדברג

לאה גולדברג הייתה פתח הכניסה של חדוה הרכבי אל השירה העברית. היא זו שעודדה אותה לפרסם את שיריה ותחת מבטה נוצר ספר השירים הראשון של חדוה הרכבי כי הוא מלך (1974)¹, שלא זכתה לראותו בחייה. הזיקה בין חדוה הרכבי ללאה גולדברג היא עמוקה ועקרונית יותר משנדמה במבט מרפרף. לא הייתה כאן רק אחריות חינוכית מצדה של גולדברג ולא היו כאן יחסי תלמידה-מורה מצדה של הרכבי. משהו עמוק ונפשי קושר בין העולמות האלה; משהו הקשור בזהות נשית יחידה במינה, שאינה מתאימה בדיוק לתבניות החברתיות הנורמטיביות; משהו הקושר בין הזהות הזאת לרגישות קיצונית לעולם הנפש והחלום; משהו הקושר בין הרגישות הזאת לבין הכישרון לציור ולרישום רוטט, נפשי; ובעיקר – רצון עז לפלס מחוז רחב לביטוי שיהיה משוחרר מכל הקשר חברתי-היסטורי-פוליטי.

ברור כי השחרור הזה מן הפוליטי אינו אלא שחרור לכאורה, וידוע היטב כי לאה גולדברג הייתה ערה ודרוכה להתרחשות הפוליטית ואף העמידה אמירה מרתקת ונחרצת בדבר עמדתה בסוגיית "השירה והמלחמה"², אבל ברור לא פחות כי השאיפה ליצור דיבור החופשי מן הפוליטי; דיבור אוניברסלי, על-זמני כמעט, השרוי בממד אבסולוטי של "שירה", פיעמה בגולדברג בעוצמה אדירה. השאיפה הזאת לא הייתה בה רק בגדר ציות לעמדה הפואטית הסימבוליסטית שהקיפה את כל בני דורה (הן בשירה והן ב"חיים"), אלא היא הייתה צורך נפשי עז מאין כמוהו לגביה, ראשוני וקיומי. ה"אבסולוטיות" של ספירת השירה לגביה הייתה מוצא נפשי גורלי, הישרדותי ממש. בלעדיו לא הייתה עומדת בטלטלות האיומות של ילדותה³ ונעוריה ואחר כך – של חייה הבוגרים. תפקידו הזה של העל-זמני, האוניברסלי המוחלט, המאזן את מצוקת הקיום ומחלף מתוך ההרס שהיא מחוללת מפורש על-ידיה באורח עלילתי ממש בסונט החותם את מחזור הסונטים "אהבתה של תרזה דיימון".

זה הממד שבו התרחש הקשר הבין-דורי המרתק הזה בין גולדברג והרכבי, שבו דווקא המשוררת "הקלאסיציסטית" ביותר בדורה, הוירטואוזית האולטימטיבית של הסונט העברי

בדורות האחרונים, היא זו שהושיטה יד למשוררת מודרניסטית נועזת, שמתחילת דרכה ערערה על כל צורך בצורות סדורות ובז'אנרים מסורתיים וקירבה את הדיבור השירי אל הריתמוס של השיחה העברית האוטנטית יותר מכל בני דורה. אלא שהקשר הזה כרוך בנקודת זמן מדויקת בחייהן של שתי המשוררות ובתהליך שקשר ביניהן בעומק נוסף. עניין זה מצריך הסבר:

נכון הוא שרבים משירי הספר כי הוא מלך נוטים להיות שקולים וחלקים רבים בהם נוטים להתחרז, אבל הנטיות האלה אינן מקרבות את השירים הללו לעולמה הפרוזודי של גולדברג ה"קלאסית". להפך. "הנטיות" האלה להידמות למשקל וליצירת חרוזים ספורדיים, נתפסות על ידי קלאסיציסט כחובבנות, כאי־שליטה מספקת בטכניקה המוזיקלית של השירה. נכון גם שלא מעט מבין שירי כי הוא מלך נוטים להיות מעין־סימבוליסטיים, לדבר מתוך גובה מכליל ומקיף, כמו השיר המפורסם "ואז מתחיל אדם":

וְאִז מֵתְחִיל אָדָם
לְצַאת מִדַּעְתּוֹ

הַבּוֹדְדִים יוֹדְעִים עָלָיו
אֲבָל אֵף פֶּעַם לֹא אֵתוּ

אֵשֶׁה קֶטְנָה תָּמִיד נוֹשֵׂאת כְּלָיו
אוֹמְרִים שֶׁהִיא בָּתוּ

אבל הקורא בשיר הגבישי הזה רואה היטב כיצד נבנה כאן המשקל כרושם משקלי ולא כציות לדגם נתון, וכי המשקל הוא חופשי למעשה ונובע ממקצב הדיבור. ובעיקר: הוא רואה כיצד שובר השיר, באורח מתריס, את הרושם הסימבוליסטי הנוצר למקרא פתיחתו. מה שנראה בתחילה כמן ציור של חוק קיומי אוניברסלי, נשבר פתאום למצב קונקרטי. האישה אינה אשתו של האדם היוצא מדעתו, אלא בתו שזנחה את חייה למענו. הדיבור הנישא של הפתיחה מפנה את מקומו ללשון של רכילות שכונתית: "אומרים שהיא בתו". הטרגיות המרוכזת הניצתת פתאום בסיום השיר נובעת דווקא מן השבר הזה, ההורדה הפתאומית של הדיבור ממשלב גבוה לנמוך ולהקשר וולגארי ולנימה שאינה נעדרת רוע או צרות עין. השימוש המפליא כל כך ב"חברתיות" של נימת הדיבור יוצר מורכבות חדשה; תרכובת מרתקת בין סמל ותמונה קונקרטי נמוכה המקנה למושג הסמל עצמו משמעות חדשה. הקשר בין גולדברג והרכבי צמח דווקא בנקודה הפואטית הזו של שבירת הנורמות האסתטיות של הסימבוליזם, שבירה שלא גולדברג עצמה מצאה את דרכה אליה מתוך הדינמיקה של התפתחותה בתחילת שנות השישים. שירה של חדוה הרכבי הציגו בפני גולדברג אפשרות נועזת ומסקרנת במיוחד של יציאה מתוך הסימבוליזם; יציאה שהיו בה לא מעט מכנים משותפים עם עולמה שלה. לא היו אלה דווקא הדברים המוכרים לקוראים בני דורה של גולדברג – אותה מוזיקליות "מדריגלית" ואותו עושר תרבותי עמוק, אלא תחושות של זרות, מוזרות, פגיעות קיצונית והימצאות על סף של אימה.

רבים מזכירים את שמה של חדוה הרכבי בנשימה אחת עם יונה וולך, כאילו שירתה של הרכבי דומה לזו של יונה וולך, או צומחת מתוך השפעתה של וולך או עומדת בצלה. במבט מרפרף קל לטעות כך. הן דומות בגילן ושתיהן נכנסו לעולמה של השירה העברית בתקופה דומה והן אף הכירו זו את זו. יותר מכך: שתיהן נשמעות כמגיבות לזרמים בלתי נשלטים של דיבור, הנשמעים "כאוטיים" או "סטיכיים" ושתיהן נראות כנוגעות באותו סף של תודעה; אותו "סף שיגעון". משהו מזה, משהו כללי מאוד, הוא נכון. הפריצה המודרניסטית של בנות הדור הזה, רביקוביץ (המבוגרת מהן בכמה שנים) הרכבי וגם וולך, קשורה בטבורה בילדות ובהתבגרות טראומטית בתוך עולמה של הבנייה הציונית הנרגשת וההרואית ביותר. משהו בצביונה הפואטי של שירתן קושר בין השבירה המודרניסטית של הנורמות הפואטיות לבין השבר הנפשי של הילדות שהיה גם משבר נוכח הנורמות האנושיות של הציונות ההרואית. הבנות "הבלתי מתאימות" הללו, הפכה מצטיינות בהפנמת הערכים האסתטיים של החינוך הארץ ישראלי והפכה בלתי מצטיינות בהגשמת הערכים המעשיים שלו, הפכו למשוררות הגדולות של "הדיבור המוכה" החדש. שלושתן, כל אחת בדרכה, ערערו על הדיבור הסימבוליסטי של דור שלונסקי-אלתרמן-גולדברג ושלושתן כרכו את הערעור הזה בשבר נפשי. הן הרואות את המצוי מתחת לפני המודע. הן המספרות על מראות התודעה המסויטת, חזיונות הבלהה של הנפש המיוסרת, צורות "היציאה מן הדעת".

חלק מהותי (אבל לא עיקרי) בחשיבותן התרבותית של רביקוביץ, וולך והרכבי היא העובדה שהן נתנו פתח-פה למצבי משבר אנושיים, שנתנו מילים לסייטים ול"אי-התאמה" לדיבור הנורמטיבי. אבל כל זה נמצא במישור הדורי ובביוגרפיה המשותפת של הדור ויסודות רבים של המשבר הזה מצויים גם בשירת הגברים בני הדור וגם ביצירות הפרוזה שלו.

המרתק והחשוב יותר כרגע הוא לראות את המבדיל ביניהן והמייחד כל אחת, כי היחוד הזה חושף את שיעור קומתן האמנותי, את עצמאותן המעוררת השתאות ואת הדבר הכה עקרוני בעולמו של המודרניזם ההוא, המודרניזם הישראלי האמתי ביותר, המודרניזם ההרואי באמת – המקוריות שלהן.

השיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" מתוך כי הוא מלך הוא כניסה אידאלית ל"לשון המראות" של חדוה הרכבי:

אינני זוכרת את קרקעית הים
 ולא את הצפור שנסחפה אל תוך הים
 ולא את המלכה שנברה באשפה
 וצפעונים שנברו סביבה, מצאוה
 עטופה בכלבים אדמים
 ושותתת דם

אֵינְנִי זֹכֶרֶת אֶת הָעֲנָנִים
 שֶׁעָבַרְתִּי דְרָכָם
 וְלֹא אֶת שֵׁם הָעִיר שֶׁבָּה חַיִּים הָעֲנָקִים.
 אִפְלוּ אֶת הַמֵּת שֶׁנִּהְפֶּךָ, פְּתָאוֹם, לְנִשֵּׁר
 אֵינְנִי זֹכֶרֶת
 וְאֵינְנִי רוֹצֵה דָבָר בְּמִקְוָמָם⁴

השיר מעלה שורה של תמונות עצמאיות ובלתי קשורות זו לזו אך ברור כי הדוברת בשיר עברה דרכן כפי שעברה דרך העננים שבבית השני. האנאפורה "אינני זוכרת" קושרת בין התמונות באורח מעניין במיוחד: מצד אחד היא קושרת אותן כבלתי זכורות, כנשכחות ומבוטלות. השלילה (גם באורח רטורי) קושרת ביניהן לכדי רצף לכיד וחזק. כלומר – הן נוכחות כהיעדר חזק. ומצד שני השיר בונה ממד תודעתי נוסף היודע היטב את שהיה והודר אל תהום הנשייה ומסוגל לתארו בדיוקנות ערנית וחושנית רבת צבעים ותחושות. היוצא מכך הוא שהשיר עשוי למעשה שני קולות: האחד גלוי ומכחיש והאחד סמוי ומאשר.

הנקודה הדרמתית בשיר היא שורת הסיום: "ואינני רוצה דבר במקומם". לכאורה זהו אותו הקול שאמר כל מה שבא לפני כן: הקול המבטל את העולם המסויט, הראוי למחיקה והשפחה. אלא שהוא מגלה דבר הפוך: הוא אינו מבקש דבר אחר במקום העולם החלומי, המבהיל והמסוכן שנראה ונמחק. השורה האחרונה מחליפה פתאום, בלא כל הודעה מוקדמת, את הקול הגלוי בסמוי (זהו אחד הגילויים הראשונים בשירתה של הרכבי לדמיון עז בין תבנית העומק של השיר לתבניות רב-קוליות המוכרות מן המוזיקה הבארוקית. ארחיב על כך בהמשך). עולם החלום המסויט בשיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" הופך למראה מוחשי ונגיש, הוא זוכה לנוכחות מלאה כוח וחיוניות, אבל הוא אינו מופיע בבחינת "יש", אלא הוא מבליח מבעד למחיקה. השיר מבטא ניצחון על פני הכוח המוחק ועל פני הצורך הנורמטיבי של השפיות. קולו של השיר גם קובע בסיומו: עולם הסיוטים המחוק הוא היסוד והוא אושיית האמת, ואילו העולם הנגלה, עולם הערות והפיכחון הוא "במקום".

העולם המסויט הוא עולם מוצף צער, כואב וזר. הוא מערב בין תחומים והוא מקרב בין מרחקים מנוגדים ניגוד עז: מעמקי הימים וגבהי העננים. יש בו נפילות מן הגבהים: נפילות "טבעיות" (ציפור הנסחפת אל תוך הים) ונפילות "קיומיות" (מלכה הנוברת באשפה, שותתת דם, מוקפת נחשים ו"עטופה בכלבים אדומים"). יש דמויות מיתולוגיות (ענקים) ויש בו תמורות מיתולוגיות (מת "שנהפך, פתאום, לנשר"). שני הבתים הראשונים קשורים זה לזה בתנועה עזה של מעוף בין התמונות: תנועה של ירידה, צלילה, עלייה ונסיקה תלולה אל העננים, ובתוך המעוף – מעבר מהיר בין ממדים: עולם של ים, עולם של שולי-עיר מזוהמת, גובהי השמים, עיר של ענקים, תחומי התמורה בין החיים וגלגוליהם. אבל עולם החלום הזה (שאינו מוצג כחלום כלל) אינו מוצג כמציאות ממשית, גלויה או יום-יומית, אלא כמציאות אחרת, חלופית, הנגלית רק לפני שחלים עליה כוחות המחיקה. קולו של השיר מתייחד בכך שהוא הזוכר את מה שהושכת. הוא

הרואה את מה שנמחק. מן הבחינה הזאת – התשתית של הדיבור בשיר היא רציונלית לחלוטין ומשותפת לו ולגורמות הרווחות בעולם. השיר מציג את עולם הסיוט כאחר מוחלט. המיוחד שבו, המבדיל בינו לבין הדיבור הרווח על אודות עולם הסיוט האנושי, הוא שהוא מכריע ובוחר בעולם הסיוט ומעדיף אותו על פני העולם המקובל, וכי הוא נותן תוקף, משמעות ויופי לכאב ולחורבן הניבטים בעדו.

כאן המקום להעמיד את השיר הזה ואת העיקרון התפיסתי שביסודו מול שירים בעלי מעמד דומה בשירתן של דליה רביקוביץ ויונה וולך.

השיר הנודע של דליה רביקוביץ, "בובה ממוכנת"⁵, מעמיד עיקרון תפיסתי אחר מאד: רצף התמונות הדרמתי של השיר בונה גם הוא עולם מסויט: הבובה הממוכנת הנופלת ונשברת ומתוקנת, ההולכת לרקוד "בנשף המחולות" אך היא מונחת "בחברת חתולים וכלבים", ורק צורתה החיצונית נותרת יפה ובובתית. כוחו הבלתי רגיל של השיר נבנה, בין השאר, מתוך פער הגדל והולך בין הדיבור המדוד ומבחר מילותיו ומן התואם בין הדיבור הזה לצורת השיר (הסונט) – לבין מישור אחר, לא-נאמר, שבו צומח צל רגשי המעמיק והולך. המישור השתוק של השיר, ההופך נוכחות עזה ומעיקה בסימו, הוא המקום שבו מדומיין אדם בשר-ודם בתוך הבובה הממוכנת. כלומר – המקום שבו צומח מהו להיות "בובה ממוכנת", בו צומח מה שצפון במשפט הפותח. העולם של "בלילה הזה הייתי בובה ממוכנת" הוא עולם מסויט לא פחות מן העולם שבשיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" גם אם אינו מצויר בצבעי דלקרואה כמוהו. אבל במסגרת השיר "בובה ממוכנת" אין לעולם הסיוט גבול או קצה. רק מחוצה לו, כלומר בעצם הדיבור השירי הבונה את הסונט המדוד, הגנדרני-כאילו, מסתמן עולם העומד מחוץ לסיוט. העולם האובייקטיבי, העומד מחוץ לעולמו של השיר, מסתמן כקול ערטילאי, נטול כוח-רצון משלו. ישותו של עולם הסיוט אינה עומדת בספק וגם המשכיותו אינה נקטעת על ידי הערות, או היום או הכתיבה. מן היחס בין הדיבור השירי המדוד לבין העולם המתואר בו עולה צער נורא, צער שבהתבוננות מאוחרת בסיוט שאינו פוסק ואינו מוצג כאחר.

בניגוד לכך: ב"אינני זוכרת את קרקעית הים" מעדיפה הדוברת את העולם האחר המחוק העדפה מלאת כוח וחדורת בחירה. העדפה זו חייבת להיות מבוססת על הפרדה חדה בין עולם הסיוט לבין עולם הערות. מכאן נובעת הבחירה שבסיום. זוהי בחירה בכאב; בקשר עמו; הבנה שבו טמונה אמת חיונית. נימת הקול בשיר אינה אפוא צער אלא כאב, כאב החיבור עם הכאב.

השיר "לוטה" של יונה וולך⁶ מהווה גם הוא מעין הצהרה עקרונית בדבר מקומו "הנכון" או מקומו "החדש" של הסיוט:

במפתח שודי לוטה מסתרקת
שערותיה קפיצים
לוקחת כדורים כנגד הרגשות
שונות של מסתורין

לֹכֶשֶׁת שְׁמֵלֶת קִדְרִים
 וַיִּזְצֹאֵת לָהּ מָה
 שְׁלוֹטָה קוֹלְטָת בְּמָקוֹם
 הָאֵמֶת הִיא שֵׁשׁ לָךְ גּוֹף נִפְלֵא
 אֲזוּ לְמָה לָךְ מִקְטָרֶת מִלְחָמָה
 אֲבָל לוֹטָה לְקַחָה פְּדוּרִים
 וְעַכְשָׁו הִיא מְבִינָה רַק מְלִים.

עולם החלום המסויט עובר בשיר הזה אל החזית של ההווה; הוא אינו מצוי בספרה אחרת או במצב אחר ומובחן כ"לילה הוא". הוא מוצג כמציאות בלעדית הקובעת את התפיסה כולה. המסרק מתהפך למפתח שוודי. השערות לקפיצים. ההתאמה שלכאורה בין המכשיר המתכתי הכבד לבין מצבן המפתיע של השערות אינה יכולה להסתיר את זרותם העוינת של הכלים והצורות האלה למעשה־התסרוקת הנשי העדין. נוכחותם של הדברים האלה כה עזה עד כי הקורא כמו מתבונן בהתקרבותו של המפתח השוודי אל הגולגולת לפצפצה. רק אז הוא מגלה שאין זיקה מעשית בעצם בין מפתח שוודי לקפיצים, אלא רק איזו שותפות מקצועית רופפת. המעבר הפתאומי ל"לוקחת כדורים נגד הרגשות / שונות של מסתורין", בלא כל חציצה תחבירית, מגלה שאין למעשה כל חיץ תפיסתי בין העולם הפנימי, המסויט, לבין העולם החיצוני לו, שבו מנסים לטפל במצבה הנפשי של לוטה באמצעות "כדורים כנגד הרגשות". המשפטים נוזלים זה אל תוך זה ונושאייהם אינם יציבים (נושאייהם זימים, בפועל ממש, במהלך הקריאה). המשכו של השיר בונה נזילות נוספת – בין שני קולות המספרים על לוטה, שאינם אלא תנועות בתוך נוכחות אחת: קול אחד המתאר אותה בגוף שלישי ואחד הפונה אליה בגוף שני. סיומו של השיר, המנסה לקבוע מעין עוגן תפיסתי חד־משמעי – "לוטה לוקחת כדורים / ועכשיו היא מבינה רק מילים" – למעשה אינו מבהיר דבר. האם הבנת המילים, שהן "רק מילים", היא הכרעה לטובת עולמה של המציאות המשותפת ללוטה ולכל שאר האנשים? אם כן – מדוע ה"אמת" נותרת מחוץ להבנתה? מובן אפוא שההפך קרה, ושהכדורים ניתקו בתוכה של לוטה כל זיקה בין המילים למשמעות כלשהי. השיר המרתק הזה מנכיח מישור של הרס רדיקאלי של אמות התפיסה. הקורא ניצב מול מציאות רצופה פערים, קרועה ומתריסה. הכוחות האלימים שבשיר פורצים מתוכו גם כזעקה כנגד אופני הטיפול במשברי הנפש.

עולמו החלומי של השיר אינו קוהרנטי ומהודק כעולמו של השיר "בובה ממוכנת" וגם אינו רציף ותמונתי כעולמו של "אינני זוכרת את קרקעית הים". הוא מוצג קרעים־קרעים המכילים רק קווים ספורים של תמונות וגם הן אינן מצטרפות זו לזו. שירה של וולך נמצא מעבר לקו, ועיקרו הוא בתפיסה (של וולך), שאין בעצם קו־גבול המבדיל בין תחום הסובייקט לבין העולם האובייקטיבי. אין זו העדפה של הסובייקטיבי, אלא ביטולו האלים והנואש של האובייקטיבי. האלימות והכוח המופצים מן השיר הם גם ביטוייה של מכה נוראה הפוצעת את הסובייקט. אין הוא בולע את העולם, אלא הוא שותת אל תוכו תדיר ואינו חש עוד את אפשרותו של הגבול, שלמות הגוף של הנפש. קולו של השיר הוא במידה רבה סוג של רעש. הפרעה גורפת. סירוב לאמות המידה של מושגי המציאות והיופי המקובלים.

עמדותיהן של שלוש המשוררות הללו שונות אפוא זו מזו באורח עקרוני. על רקע ההשוואה הראשונית הזו מתבאר היטב כמה נבדל קולה של הרכבי מזה של רביקוביץ ומזה של וולך וכמה מהותי הוא ההבדל הזה. הן בספר כי הוא מלך והן בספרים המאוחרים יותר, הרכבי עוברת פעמים רבות את הגבול אל תחומי השבר והטירוף בלי לחזור אל הגבול. אבל הגבול נוכח וברור. לפעמים הוא מוצב בנקודת הפתיחה, ואחריו באים דברים המתרחקים ממנו עד אין סוף, כי לשיר (לעתים, כדרך המודרניזם) אין סוף, כמו בשיר "וכשתצאי"⁷, שבו המילה "כאן" שבפתיחה מסמנת גדה יציבה שממנה יוצא המסע אל התחום האחר:

וְכַשְׁתָּצְאִי מִכָּאן
וְלֹא תִדְעִי לָאֵן מוֹעֲדוֹת פְּנִיךְ
וְהָרוּחַ יִלְכֹד אֶת צְלִילוֹת דְּעַתְךְ
וּמִיָּם פְּסוּלִים יִמְשְׁכוּ בְּשַׁעְרוֹתֶיךְ [...]]

כך היא גם ההצבעה אל עבר "מלכות אחרת" בשיר הנהדר הנושא שם זה,⁸ או המינוח "בהופכי ל..." בכמה שירים או הסיום המרתק של השיר "בבואתך"⁹, המציג בסיומו את חזיונות השיר המוזרים שהוצגו רגע קודם לכן כ"בבואתך" – כ"שברי בבואתך". חזק מכולם הוא הסימון "בלילה", "הלילה" או "בלילה זה". סימון מחוזו של השיר כ"לילה" (כבכותרתו הנודעת של ספר שיריה האחרון של לאה גולדברג בחייה – עם הלילה הזה וכבפתיחתו של השיר "בובה ממוכנת" מאת דליה רביקוביץ ועוד) הוא שימוש בסמל עתיק ובעל עוצמה מיתולוגית. הלילה הוא תחומו של כל הנמצא מעבר להשגתו של השכלי. הוא תחומו של מה שהובן למן המאה השמונה עשרה כדמיון. מן הבחינה הזאת – רבים מאוד משיריה של חדוה הרכבי כמו מבליחים מתוך החושך; הלילה אופף אותם, כדמויות בציוריו של קרוואגו: "בלילה היא רואה קולות / ביום, היא מציירת רעש / של פחדים"¹⁰.

באחד השירים המרתקים, "רחוב הבדידות השלמה"¹¹ בקובץ "עדי", המתאר תקופה של אשפוז בבית חולים פסיכיאטרי, נוקטת הרכבי ביטוי דומה לזה של וולך בזיקה לתרופות פסיכיאטריות: "רוח אשה לבנה צפה בזהירות / בין עריסות החדר, / מחלקת כדורים / של / מציאות". וולך כותבת כזכור: "כדורים כנגד הרגשות שונות של מסתורין". ההבדל מהותי.

קיומו של קו הגבול בין שפיות לבין שיגעון במרכז עולמם של שירי הרכבי, הוא האחראי לאפשרות המיוחדת לה להביא תמונות כה מורכבות וכה "דמיוניות" ובשפע כה מופלג (העובר בהרבה את הספקטרום התמונתי של שירת וולך ורביקוביץ) בלי לוותר על נוכחותו הערנית של הקורא ובלי שהוא יוותר על הבנתו את העולם. ממד ההיסט מן השפוי נשמר היטב. כך נפתח המחזור "רחוב הבדידות השלמה" – ארבע שורות חזקות, הקובעות עוגן של "מציאות" שממנה ניתן להפליג עד הרבה מעבר למובן:

זאת אָנִי. תּוֹכֵל לְשׁוֹחֵחַ אֶתִּי. הֶלְכְּתִי
לְמָקוֹם כָּל־שֶׁהוּ. אֵינִי לִי מִשְׁג.
הַדְּמִיּוֹן הוּא מְפִלֵצֵת
מְכוּכָב לְכֵת אַחַר.¹²

ג. חמישים גוונים של חזרה

כל המכיר את שירתה של חדוה הרכבי זוכר בה, לפני הכול, את רצפי החזרות שבה. רצפים מפתיעים באורכיהם היוצרים ריתמוסים גליים סוחפים. גלי חזרות היוצרים איזו שכבה נוספת על פני המילים, או איזו תנועה אחרת, נוספת, הנבדלת ממבני המשפטים ומסדרי המילים וצירופיהן. לפעמים, בתחילה, נוכחים גלי החזרה הללו אפילו יותר מן האמור בהם, ורק לאחר קריאה שהויה יותר מתבהרות השכבות השונות של השירים ומתבארות הזיקות העשירות שבין היסודות הריתמיים הללו לבין השכבות הסמנטיות. החזרות אינן עשויות מעור אחד וגם תפקידן בשירים אינו זהה והן טעונות התבוננות ממושכת במיוחד. החזרות החזקות החלו להופיע בשירת חדוה הרכבי רק במהלך ספרה השני, עדי, אבל רק בספרה השלישי, אני רוצה רק להגיד לך, הן הפכו ליסוד שליט ולטביעת האצבעות הסגנונית האופיינית כל כך לשירת הרכבי.

לפני כל מבט בתופעת החזרות בשירת הרכבי יש להזכיר בקיצור כמה עובדות יסודיות: יסוד החזרה היה מובן מאז ומתמיד כפיגורה רטורית מיוחדת, כלומר – לא כחלק מן הדיבור הרגיל אלא כהיסט מכוון מרצף הדיבור. במילים אחרות: הדיבור הרגיל מובן כרצף המשתנה תדיר, הנע קדימה באורח בלתי הפיך. אפילו חזרה על מילה מסוימת פעמיים אינה אפוא דבר רגיל, אלא מעשה המכוון ליצירת רושם מסוים. החזרה פעמיים (= "גְּמִינָצִיּוֹ"), שהייתה מזוהה בעולם העתיק עם סוגות הקינה למיניהן (כמו הגמינציו הכיאסטי המפורסם בקינת דוד על אבשלום: "אבשלום בני בני אבשלום") היא דוגמה מרתקת לכך שחזרה על מילה או צירוף של מילים משנים מן היסוד את נימת הדברים ומוסיפים להם מבט על מצבו הנפשי של הדובר. האנחה, פיזור הנפש שבשברון הלב, הזעקה המכילה בתוכה ידיעה על אודות האינ־אונים שבה, כולם באים דווקא מתוך החזרה הזאת.

וכך – הפיגורות הרטוריות של האנאפורה והאפיפורה מביאות עמן כוח רטורי רב, דגש עז על יסודות מסוימים המצטרף לתבנית סדורה מאוד, שבה שורה של אמירות שונות מתחילה או מסתיימת בדרך זהה. וכך – יש חזרות של הברות או צלילים, היוצרות מצלולים וחרוזים וחרוזות של משחקי מילים ועוד. אני מזכיר כל זאת רק כדי להדגיש גם כיוון אחר, הרסני, המוכר היטב מן התקשורת הלא־אמנותית, שבו החזרה אינה מזוהה עם תוספת של משמעות, אלא דווקא עם הרס המשמעות. החזרה המדויקת; החזרה על אמירה מסוימת פעמיים או שלוש במהלך של שיחה, באותה נימה בדיוק, כלומר – לא כדי להדגיש חזר והדגש משהו שלא הובן – חזרה כזאת היא אות מאיים של שכחה (=אמנזיה) במוחו של הדובר. זהו אחת האותות המאיימים ביותר בין האותות האנושיים. הדיבור, הבונה עצמו תדיר על רצף הזיכרון, מאבד פתאום את החוט האוחז אותו והוא חוזר וחוזר אל אותה נקודה כתקליט שבור. לחזרה המכאנית הזו, חזרת השכחה, קרובה החזרה האינ־סופית – חזרת הייאוש, החזרה העולה בפיהם של מי שנאשו ממצאית אוזן קשבת, או אלה שאינם ערים עוד למציאותם או היעדרם של מקשיבים. החזרות בשיריה של חדוה הרכבי נוגעות במניפה רחבה של רגשות ומצבי נפש וגם במחוזות הקרובים לייאוש או הסתגרות גמורה בתוך פעמון־הדים שבו נשמעים רק הדיו הכלואים של ה"אני".

בקובץ "עדי" הרכבי כמו מנסה את הפיגורה הזאת ככלי פואטי, כמעט ככנר המכוון את כינורו לפני נגינת קונצ'רטו. שני ניסיונות גדולים: בשיר השביעי בין שירי "רחוב הבדידות השלמה"¹³ מופיעה המילה "זכוכית" באפיפורה למעלה משש עשרה פעמים עד שצלילה נותר באוזן כדיסוננס צורם המעיק על עצם השמיעה. המילה אינה באה בו להדגיש איזו משמעות או תכונה מיוחדת של הזכוכית (גם אם יש בו, פעם אחת, "רסיסי זכוכית") אלא להדביק בכוח שרירותי את המילה "זכוכית" לדברים הזרים לה לחלוטין, כמו בפתחתו:

צָהֳלֶת הַזְּכוּכִית
עֲלִיצוֹת הַזְּכוּכִית
תְּרוּעוֹת הַזְּכוּכִית
הַתְּקַהְלוֹת הַזְּכוּכִית
רְקוֹד הַזְּכוּכִית בֵּין סִדְקֵי הַסֵּלְעִים [...]

המילה הופכת למעין אות המתרוקן מתוכנו התיאורי והופך לכלי בפיה של דוברת המנפנת בחירות הפרועה שנתן לה ה"שיגעון", עד שהיא מכריזה: "אני רוצה לומר: הכל כשורה, זכוכית". משחק המילים סביב הצירוף "הכל כשורה" חושף זאת: הכל באמת כמו ניצב בשורה אחת, בסופי כל השורות, במילה "זכוכית", אלא שהחזרה האוטומטית הזאת מגלה שהכול דווקא אינו כשורה כלל וכי הדיבור חותר תחת כל אפשרות להבינו. החזרה האפיפורית הזו, הבאה כאן כמו להכעיס, היא אחד הגילויים הראשונים של יסוד החזרה בשירת הרכבי. מול החזרה ההרסנית האפיפורית הזו כלולים בקובץ "עדי" כמה מן השירים הראשונים (מבין רבים בהמשך), העשויים מחטיבה ארוכה של אנאפורה. הראשון בהם, "אוי מתאר",¹⁴ קרוב מאד לשימוש העתיק בחזרה המקוננת, ולא במקרה – המילה החוזרת בו היא זעקת הכאב "אוי". השני, הבנוי שתי חטיבות, הוא בעל מבנה מעניין ויעיל מאוד: חטיבת האנאפורה הפותחת מהווה מעין מתיחה של מיתר, ואילו חלקו השני הוא מעוף החץ הניתז מן האנרגיה של מה שקדם לו. השיר "עיצרו"¹⁵:

עֲצְרוּ אֶת הַכִּיּוֹר
עֲצְרוּ אֶת הַוּוּיִם
עֲצְרוּ אֶת הַמִּשְׁקוּפִים
עֲצְרוּ אֶת הַקִּירוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַלְּהָבוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַגְּחִלִים
עֲצְרוּ אֶת הַתְּשׂוּאוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַחִיּוֹכִים
עֲצְרוּ אֶת רַחֲבֵת הַרְקוּדִים
עֲצְרוּ אֶת מַנְגִּינַת הַמְּפוּחִים
עֲצְרוּ אֶת הַפְּעֻמוֹנִים
עֲצְרוּ אֶת הַשְּׂבִילִים
עֲצְרוּ אֶת הַגְּבָעוֹת, אֶת הַמְּדַבֵּר
אֶת הַצְּמָאוֹן

אֵל תִּאבְדוּ אֶת פְּרִטֵי הַמָּקוֹם
פָּנּוּ דֶרֶךְ לְחֹשִׁים
אֵל תִּאֲמִינוּ שְׂאִינְכֶם
עֲשׂוּיִים
מִמְּשֵׁי טְהוֹר
מִמִּים
מִרִּיחוֹת
מִיְתוּשִׁים
מֵאֲרִיזוֹת
מִשׁוֹשְׁבֵינִים

האנאפורה מפתחת כאן את המגע המטאפורי המפתיע "עצרו את הכיור, הוֹיִם, המשקופים" וכו' – מגע בין פועל המכוון לתנועה לבין חפצים או מהויות שאינם זזים ואינם יכולים לזוז. המטאפורה המבריקה הזו מפעילה בתודעת הקורא בדיוק את מה שהיא מבקשת שיקרה: שייעצר רצף התפישה הרגיל, המובן מאליו, שקהה זה כבר והפך לא מובן ולא מוחש כלל. האדם מוזמן לעצור את האינרציה של קיומו כדי לזכור את היותו בעל עדינות מופלגת, כוח אדיר, חולשה וקטנות מופלגים ובסיום – יופי שלם כשל פרחי השושנים. השיר הזה, אחד המוארים והמאושרים בין שירי הרכבי, מפיך אנרגיה יחידה במינה מן האנאפורה. לכאורה – זהו שימוש קלאסי, נאומי, כבמשלי ובהילים, והוא רומז בוודאי גם לשיר האבל המפורסם של אודן "בלוז של לווייה"¹⁶ אבל הוא חדש ורענן להפליא. המטאפורה המחויכת הופכת את החזרה הארוכה להפתעה מתמדת, המתגברת משורה לשורה. באורח מרתק: החזרה מעצימה את החושים כי היא שומרת על גיוון מתמיד של היסוד המשתנה.

מכאן ואילך הולכות החזרות בשירת חדוה הרכבי ומתגוונות עד אין שיעור, למניפה ענקית של אפקטים וקולות, מן הצורמים, הדופקים, המקישים, החורקים, ועד המאוושים, המגרגרים, הנאנחים, לוחשים, מפצירים, והנואשים. הקובץ השלישי בספרה – "אני רוצה רק להגיד לך" (1985) עשוי כמעט כולו ממונולוגים האחוזים במנגנוני חזרה ארוכים.

הוא פותח באחד השירים העדינים ביותר בשירת הרכבי, ובסוג של חזרה חדש לגמרי:

וְהַנְדִיר הַזֶּה
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהֵאָזִין לְנִשְׁמֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְשִׁים זָרִים סָבִיב מִשְׁאֲלוֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלִהְסָבִיר לוֹ אֶהְבֶּה שְׁלוֹם גְּעִגּוּעִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כִּי הָעֶרֶב תִּשְׁרֵי בְּבֵיתוֹ מִקְהֶלֶת מְלֹאכִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כְּאִלּוּ עָשׂוּי מִחֶמֶר אַחַר
וְהַנְדִיר הַזֶּה (קֶשֶׁה לִי לְתֹאֵר)
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלִנְתֵר וְלִנְתֵר לוֹ לִנְתֵר
וְהַנְדִיר הַזֶּה רַק לְהִגִּיד אֶת שְׁמוֹ בְּקוֹל

וְהַנְדִיר הַזֶּה לְתֵת לוֹ דָף קָטָן וְעֶפְרוֹן
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְפָרֵק מִמֶּנּוּ אֶת דְּאֲגוֹתָיו
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְחַלֵּץ אֶת נַעֲלָיו
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהַחְזִיק אֶת כַּף יָדוֹ הַנְּבוֹנָה
 כְּשֶׁעֵינָיו נִעְצָמוֹת, עֵינָיו

וְהַנְדִיר הַזֶּה, כְּלוֹמֵר יְלָדִי, רַק יְלָדִי.
 אַחֲרֶיךָ אֱלֹהִים
 וְרַעֲיוֹ¹⁷

הצירוף "והנדיר הזה", שאינו מתחבר כלל למשפטים הבאים אחריו, נותר ישות נבדלת מכל הנאמר סביבו. (והרי ו' החיבור הפותחת מגלה כי הוא שייך לדיבור אחר, החיצוני לשיר!). חזרתו הדיגיטאלית שוב ושוב, שתים-עשרה פעמים, הופכת אותו לסימן צלילי עצמאי ומוזר, ויוצרת סביב משמעות מילתיו וצליליהן הילה של חידה. המבנה הסדור, הסימטרי לחלוטין, יוצר מבנה מרחבי מצלצל (גם בצורתו הגרפית וגם ברושם הצלילי הנקלט באמצעותו) שאינו זז ממקומו, למעשה. במקרה הזה, השיר הופך באמצעות החזרה למשחק בין נקודה יציבה לבין זרימות שונות.

כאן ניתן גם ללמוד כיצד חזרה על ארבע או חמש יחידות עלולה להיות ביטוי של מנגנון כפייתי ומהרס (כמילה "זכוכית" שלעיל) וכנגדה – כיצד חזרה ארוכה הרבה יותר יכולה להיות לא כפייתית כלל, ואפילו ההפך מכפייתית. זו חזרה בונה, המבטאה נאמנות לדבר, שיבה נצחית אליו, מילוי הדרגתי של חלל המילים במשמעות נפשית, כאילו כל הישנות של המילה היא חזרה אל באר הנפש ושאיבה מתוכה. הילד הקטן הולך ונרקם ונבנה מן המגע החוזר במילים העדינות האלה.

הסיום המאזורי של השיר מתאפשר רק אחרי שהחזרה ריצתה שתים-עשרה פעמים, כלומר – את נוסחת ירחי השנה ושעות היום, והילד נרדם. ילדים נרדמים, כידוע, רק מתוך אמון גמור בנוכחותם המגוננת של אם או אב עליהם. כלומר – החזרה הרדימה, כלומר – בנתה אמון, כלומר – יצרה חיים.

עיקרו של הקובץ "אני רוצה רק להגיד לך" רחוק בנימתו מן השיר הפותח אותו (אגב, במקור – לא "והנדיר הזה" פתח את הקובץ, אלא "כששקעה המוסיקה") והוא מוקדש לדבר המנוסח גם בכותרתו: "רוצה להגיד לך"; ברצון להגיד וברצון להגיע אל הזולת. השיר שנתן לקובץ את שמו הוא קומפוזיציה מרתקת הנפתחת ונסגרת בחטיבה של חזרות. כאן הן נבנות אחרת, בהתאמה למשמעותן – הרצון להגיע אל הזולת:

אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ
 אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ
 לְהַגִּיד לְךָ לְהַגִּיד לְךָ
 אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ

לְהַגִּיד וּלְהַגִּיד וּלְהַגִּיד
 חֲלוֹם שֶׁלֶךְ חֲלוֹם שְׁלִי –
 [...]

 תְּנִי לִי לְכוּא
 תְּנִי לְגֶשֶׁת
 תְּנִי לִי לְהַגִּיד לְךָ
 אֲנִי רוֹצֶה רַק לְהַגִּיד לְךָ
 לְהַגִּיד לְךָ לְהַגִּיד לְךָ
 לְהַגִּיד וּלְהַגִּיד וּלְהַגִּיד¹⁸

הרכבי קשובה כאן לצליליהן של המילים "להגיד לך" והיא משתמשת בהטעמה ובצלצול של ה-"גיד" כבדפיקה על דלת או על מחיצה ערטילאית. החזרה כאן מקבלת את כוחה ממחוות ההפצרה העיקשת. תוכנו של השיר מוקף אפוא בסיפור העיקרי של עצם המגע ועצם היכולת להישמע על ידי הזולת. החזרה המעגלית, ההולכת ומתקצרת (ראו את הזיקוק האחרון של המבנה בשלוש השורות האחרונות של השיר) מבקשת ליצור מעין קרשנדו המגביר את העוצמה, כמי שמאמין שהחזרה ותוספת המפעם תגביר את כוח ההבקעה (כאמונה שפעלה את פעולתה על חומות יריחו בספר יהושע). אלא ששימושה של הרכבי במנגנון החזרה כאן הוא מעודן ומעניין עוד יותר: החזרה המתקצרת יוצרת גם אפקט הפוך, של תבוסה, של אי־אמון ביכולת להישמע על ידי הזולת. דומה שהחזרה "להגיד ולהגיד ולהגיד" שבסיום השיר מבטאה בדידות וייאוש יותר מאשר אמון בכוח המילים. ה"אני" נותר עם קולו שלו המהדהד אליו מתוך חלל ריק. הברק שבבחירת המילים "להגיד לך" דווקא כדי לעסוק במחסום התקשורת המקיף הפועל בשיר אינו טעון הצבעה נוספת.

ברבים משירי הקובץ "אני רוצה רק להגיד לך" מפעילה הרכבי מנגנוני חזרה מורכבים, האורגים בתוך השיר מחוות של שיחה וקטעי חזרה האופייניים לרטוריקות שונות, כמו הרטוריקה של "עשיית חשבון" בשיר "לכי, לכי לאן שתלכי ובלבד שתלכי"¹⁹. זוהי דוגמה מורכבת לאריגתם של כמה מנגנוני חזרה יחד, והם עולם ויורדים כגלים:

אֶת מְנֶסֶה עִם אִישׁ שֶׁלֹּא קָיָם
 הָאִישׁ שֶׁאֵת רוֹצֶה הוּא לֹא קָיָם
 זֶה כֵּן, זֶה כֵּן, הָאִישׁ הַזֶּה הוּא לֹא קָיָם.
 אֲזוּ מָה אֶת מְנֶסֶה עִם אִישׁ שֶׁלֹּא קָיָם.
 אֲנִי אוֹמֶרֶת וְאוֹמֶרֶת וְאוֹמֶרֶת
 וְאֶת חוֹזֶרֶת וְחוֹזֶרֶת וְחוֹזֶרֶת.
 בְּשִׁבִיל מָה. בְּשִׁבִיל מִי.
 הֲרִי מְדַבֵּר כֵּן, לֹא מְדַבֵּר בִּי
 מָה שֶׁקוֹרֶה לְךָ, לֹא קוֹרֶה לִּי
 כֹּל הַחֲלוֹם שֶׁלֶךְ, לֹא הַחֲלוֹם שְׁלִי.
 הִידִיעָה הִידִיעָה,

אֵינֶנּוּ תּוֹפֶסֶת מְשָׁגִים
וְכָל הַזְמַן אֶת מְהַמְרֵת
מִי כָּלֵב וּמִי אֱלֹהִים. [...]

מי שינסה, לשם המשחק, להקשיב לשיר בלי לחקור את פשר הסיטואציה האנושית המעוצבת בו, ואפילו בלי לתת את דעתו למשמעות המילים, יבחין מיד בהון המוזיקלי הרב שהפיקה הרכבי ממילות השיחה המדומיינת הזאת ובאוצר הצורני המצטייר על לוח התודעה מתוך מחזורי המקצבים ומעגלי החזרות האלה. זהו ציור צלילי מופשט, עשיר מרקמים וגוונים ונימות. ואז, כשהוא חוזר ומאכלס את הבמה המדומיינת בדמויות הפועלות, הוא רואה כיצד הן מלוות בתזמורת שלמה. הצלילים ומנגוניהם יוצרים איזו שכבה נוספת, עצמאית כמעט, שעצמאותה בונה מבט אירוני ארסי על הסיטואציה הנרגשת, כמי שמנסה לחקות רק את נעימות הקול של מריבה מעבר לקיר.

השימוש הקיצוני ביותר ביסוד החזרה בשירת הרכבי הוא השיר "בבקשה בבקשה בבקשה" בספר ראנא.²⁰ היו אמנם ניסיונות מודרניסטיים לא מעטים (בזרם הפוטוריסטי למשל), להעמיד שיר שלם על מילה או מורפמה החוזרת באורח מכני עשרות ואפילו מאות פעמים. אבל הניסיונות הללו עסקו בהפשטה ובהכפפת המלים למקצבים מכניים. איש לא התכוון לקרוא בכוונה את רצף המילים החוזרות בהם. אבל השיר "בבקשה בבקשה בבקשה" אינו פחות משיר המכוון לקריאה בתוך הקשר רציני לחלוטין. יותר מכך – הקורא בו בתוך רצף שירי האהבה שבקובץ "ראנא" יראה כי החזרה האדירה הזאת, מאה חמישים פעם, על המילה "בבקשה", היא וריאציה על נושא החוזר בכל שירי הפואמה (ראו דיון קצר עליה בסעיף הבא). ובשונה מן הניסיונות הפוטוריסטיים – החזרה כאן אינה מעקרת את המילה "בבקשה" מטעמה וערכה, אלא מטעינה אותה בקולות ובנימות מתגוננות והולכות. הקורא בשיר מוצא עצמו משוטט במבוך שלם של זיכרונות ושל תמונות שבהן ביקש ויבקש, ואחרים ביקשו, עד שהוא חודר אל מישורי חישה וזיכרון שאין להגיע עדיהם בכלים אחרים: ההפצה, הנדנדוד, התחינה, ההשתקקות, הלהיטות, הגסות החומסת, ההשפלה העצמית, ההתמרחות וההתעלקות, הזחילה, החנופה, הפיתוי, האינפנטיליות, חנק הזולת מרוב תשוקה.

יסוד החזרה בשירי הרכבי הוא כה עצמאי עד שהוא מהווה גם מישור לימודי. הלימוד שמחוללת הרכבי בתהליך הקריאה באמצעות הניצול הקיצוני של יסוד החזרה, הלימוד על תהליכי הקריאה עצמם ועל פעולתו המרתקת של יסוד החזרה בתוכם, דומים לתפקיד המורכב של המנטרה בבודהיזם. החזרה על המילים בשירים מחברת את הקורא, באמצעות הפה המבטא, עם תהליכים ריתמיים-גופניים, שקשורים במשמעות לא באמצעות ההקשרים השכליים הנלמדים, אלא באמצעות היזכרויות הגלומות בגוף, בקול ובתנועה.

אין צורך למנות ולמייין עוד סוגים של חזרה בשירתה של הרכבי, לא מפני שהסוגים שתוארו מקיפים את הכול (רחוק מזה), אלא שהצורך בהתבוננות הזהירה בכל שימוש בחזרה הודגש די והותר. הרכבי, כמלחין וירטואוז בתחום התזמור, מקשיבה למטען הריתמי והמצלולי

של המילים והפסוקיות לא פחות, אם לא יותר, מאשר לנאמר בהן. בניית השירים, מתוך כך, היא אריגה של דגמי־צליל הנארגים לצורות ומרקמים מגוונים להפליא והיוצרים במישורים הגופניים של הקריאה והשמיעה מקצבים ותנועות שמשפיעים על התודעה ומעוררים תהליכים הבאים ממנה אל השירים.

אסיים חטיבה זו של הדיון בעוד דוגמה אחת, חד־פעמית בשירתה של הרכבי: שיר האבל החזק על מות בנה אלישע – "זה רק נדמה שזה קורה"²¹ יש בו איזו שיבה אל החזרה הקמאית של ההשבעה ואל הניסיון להשפיע על המציאות באמצעות החזרה על המילים כמן מנטרה. אלא שבו בזמן מפעילה בו הרכבי, כמודרניסטית קשוחה, גם את התובנה ההפוכה שעל פיה אין קשב למילים, לא בעולם ולא בשמים, וכי הן שבות אליה מן החלל, מלומדות־ריק.

זֶה לֹא קוֹרָה, זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה בְּאֵמֶת קוֹרָה

אוֹלֵי נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה
 אוֹלֵי כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרָה
 אוֹלֵי אוֹמְרִים שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה קוֹרָה

זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה רַק נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה רַק כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרָה
 זֶה רַק אוֹמְרִים שְׂזֵה קוֹרָה

זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה רַק נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה

הפואמה "ראנא" (2014) חגה סביב מצב היסוד של הדיבור השירי של הרכבי – הדיאלוג. או ליתר דיוק: ניסיון ליצור דיאלוג, להבקיע את החיץ בין "אני" לזולת. "הו ראנא, אילו ידעת כמה, עד כמה, כמה רצייתי לשוחח. לשוחח. לשוחח. כל כך רצייתי לשוחח שתסכימי לשוחח. לשוחח. לשוחח".²² בפואמה הזו הרחיבה הרכבי את המנעד, הנפתח מן המקום הזה, מקום התשוקה לפתוח דלת, לממדים כבירים בעליל; שיח אהבה נרגש, שיח על אודות שיח האהבה, תורה של ייסורים ותורה של "יש".

הזולת בכל הפואמה הוא אישה בשם ראנא. מטבע הדברים, שמה הערבי הופך את הדיבור השירי האינטימי לאלגוריה רחבה על אפשרות של אהבה ודיאלוג בין העבריות והערביות. אין זו, כמובן, כוונתו הגלויה של הספר. אבל ההקשר הפוליטי והתרבותי שבו הוא מתרחש כותב אותו בשנית, אחרת, וכך – כל שורה בו נשמעת בלוויית הדים ובני־הדים הבאים מן הארץ. לפעמים מקבלים הדברים איכות של שירה רב־קולית מרהיבה ומחרידה: "אבל הכי אני זוכרת את החלחלה נוכח חיינו שלא הייתה להם בררה אלא לטפטף אבקה רוחנית על התלאות, על הסדקים, על הקצוות השבורים. אחר־כך לטשטש את היתר. אחר־כך להפוך את הזמן לשלולית אדומה".²³

כוחה של הפואמה הזו אינו בהקשר התרבותי הרחב דווקא, אלא בעוצמות הארוטיות המשוקעות בשיח האהבה שבו ובשפה שהוא מפתח סביבו. בתמונות ההיקסמות: "אני זוכרת את השמש בַּיְרֵךְ לתנות אהבים עם המבט בעיניך, את אלפי כלבי־צייד עשויים ללא רבב שלהטו סביבי, דרוכים להתענג עם המבט בעיניך, המבט בעיניך, הו ראנא, מבט עיניך, המבט בעיניך, המבט של עיניך".²⁴ החזרות העדינות, כל פעם בדרך אחרת, מדייקות, ממקדות את המבט ומכוונות את מיתרי הדיבור. "לשוחח עם המבט של עיניך, לקחת את המבט של עיניך אלי, הביתה, להניח אותו על השטיח, להרגיע אותו, לנוח לצידו, וגם כאשר איתני טבע גדולים מתחילים להזות, חבולים וסדוקים, בוערים מבפנים, רצוצים מרוב המבט בעיניך, המבט בעיניך, אילו ידעת מה הוא מזכיר, מה הוא מעורר, מה הוא משבש את שיווי־משקלנו, לאן הוא גורר את צלילות דעתנו, כלומר, את חיינו".²⁵ מעברים אסוציאטיביים מובילים פתאום להפיכת המילה האחת למוקד ומשנים את מנגונון החזרה תדיר: "חיינו הזעירים, שאין להם מושג ממה הם עשויים. איפה הם מתחילים. איפה הם מסתיימים. מה מניע אותם. מה מסובב אותם. מה בולע אותם. מתי הם נהיים קלושים כאלה. מתי הם נהיים מוכי־תזזית, מתהוללים עם אלוהים כאלה".²⁶

הרצף של "ראנא" הוא סיפור הנשען על עלילה העשויה כמהלכו של "שיח אהבה" קלאסי; מעין תחנות, כמו המצב הבא אחרי חג הדמיון המואר של הפתיחה בהיקסמות, מצב הציפייה הדרוכה עד בוש, (שהרכבי מגדירה אותה בברק בלתי רגיל: "אני שומעת שערה נושרת אבל אני לא שומעת את קולך"²⁷) ואחריו – הציפייה עד חרפה: "ואז? נהייתי כלבה שעושה רונדלים מול דלת סגורה, בחדרי מדרגות מבוזזים, על מדרכת, מאחורי חלונות מוארים, בין כל מיני פחי אשפה שהתהפכו, קרטונים, סמרטוטים, בגדים

משומשים, קופסאות שימורים ריקות, בדלי סיגריות, קליפות, מגזינים של 'את', 'לאשה'; כזו שמסוגלת להתקיים רק כאשר היא נובחת לכל הכיוונים"²⁸. אחר כך הבולמוס,²⁹ אחריו הצער:³⁰ "שלחתי לך אי-מייל של דם – דם של ערגה מפוזרת על כל העולם". התחנות הללו במסע האהבה מתרחבות לכלל סמלים גדולים, כלל-אנושיים. וככל שיח אהבה, האדם עובר בו חשבון נפש; כל חייו עוברים בו, מוארים מחדש, מובנים אחרת. באף-מקום לא העמידה שירת הרכבי מהלך כולל-כול כזה, הפורש פרשות חיים מן העבר, ילדות, משברים, אימהות ושכול, ויוצר מסכת רציפה ומתפתחת. בקריאה ראשונה מתבלט אמנם בעיקר הכוח הרטורי-רגשי, המרקם העדין והמפורט של הפואמה, והיא נקראת כאוסף ארוך של שירים עצמאיים. אבל בקריאה שנייה מתבהר המהלך הבונה אותה כרצף מתפתח לקראת שיא והיורד ממנו לקראת הסיום.

בפואמה "ראנא" יוצרת הרכבי באמצעות מנגנון החזרה קומפוזיציה רב-קולית אדירת-ממדים. כמוזיקאי דגול ששכלל לאורך שנים רבות את מגעו בז'אנר מסוים, והוא כותב בשלב הבשל בחייו מעין Summa של הז'אנר הזה, כמו באך כשכתב את "אמנות הפוגה". "ראנא" היא יצירה רב-קולית בעלת מבנה בארוקי. כלומר יש בה יסוד החוזר שוב ושוב, המשמש בה "נושא", וכל פרק חוזר עליו בשינויי גוון, צבעים, נימות, מקצב ודימויים. הנושא של "ראנא" הוא הכיסוף אל הזולת; הקריאה אל האהוב[ה]. הנושא, כמו בווריאציה הבארוקית, אף פעם אינו מופיע בעירומו הגמור, אלא הוא תמיד לבוש במימוש "סיפורי" כלשהו. הפתיחה הרועמת של הפואמה: "למה הבטת לעברי. למה הרגשת בי. למה שמת לב אלי. למה בכלל הסתכלת לכיוון שלי..."³¹ – מציגה את רגע הפגישה הגורלית עם האהובה, אבל היא כבר וריאציה ראשונה על הגעגוע.

אחד הדברים המרתקים במבנה הווריאציה הבארוקית הוא היכולת לשמוע את הנושא החוזר בכל הפרקים שבה גם אם אינו מנוגן בפועל. המבנה הרב-קולי יוצר בה מצב שבו כל שאר הקולות מגיבים (בדרך הרמונית) לקיומו של הנושא, עד שהוא נשמע גם כשאינו מושמע. (כל המכיר את הפסקאליה בדו מינור של באך זוכר כי באפיזודות ה-15 וה-16 נעלם הנושא כליל ובכל זאת הוא נשמע דרך השתברויותיו ההרמוניות). האנלוגיה למצב הזה נמצאת בפואמה "ראנא" בצורה מאלפת במיוחד: בעמ' 38, אחרי הבית מס' 35, "אילו יכולתי להגיד לך דברים שלעולם לא אגיד", בא הבית מס' 36, המביא רצף שורות שיש בהן רק סימני ניקוד ופיסוק, אך אין בהן אותיות, הברות ומילים! הטקסט התפשט ממילותיו ורק מחוות הדיבור נרמזות מסימני הפיסוק – וכך נושא הכיסופים הלאה נשמע רק מתוך התנועות הערטילאיות המדומיינות בסימני הפיסוק. המישור המסמן נעלם כליל ונותרים רק הפנייה והכיסוף (- הנושא!). ואחריו בא הבית מס' 37, שבו אין עוד דבר זולת פיסת דף חלקה, ובו שתיקה גמורה וריקה. אבל כל הממשיך להביט בדף הריק רואה כי אין זה דף ריק, אלא רישום של שתיקה הנושאת עמה את מלוא הכוונה והייחוד.

שיאה של הפואמה הוא רגע מזעזע בעוצמתו: שיר קצרצר ופשוט. אם הוא ייקרא לבדו, לא יובן כמעט מה יש בו, למרות פשטותו. אבל במהלך הרצף, אחרי תועפות הרגש, הסבל והאוסר, הזיכרונות העזים על האימהות, הרעש והדממות הטעונות, הוא מזדהר כדיבור טהור, גרעין שאין קשה ממנו, של עולם האהבה, מצב הדיבור, הבדידות:

כָּל הַתְּרִיסִים מוֹנְפִים. אֵלֹו יִדְעֵתָ עַד כְּמָה
הַבְּרִידוֹת הֵי א עוֹלָם
לְלֹא נֶפֶשׁ חַיָּה³²

דומה שהפואמה כולה היא מסע לקראת עוצמתן החשופה של המילים הללו. המגיע אליהן בספר מוצא עצמו נפעם לא רק מן הכוח המפעם במילים, אלא מעצם היכולת לכוון דיבור מביע שכזה, מאמין באמת הגלומה בדיבור.

* * *

אחת הגיבורות בלהקת הדמויות האלגוריות המאכלסות את עולמה של "ראנא" היא "המציאות". היא מבליחה שוב ושוב לאורך הספר והופכת לדיון מעניין במקומה של הכרת המציאות החיצונית במהלכן של סערות נפש. לא מיותר לקרוא את השורות הבאות, הנוגעות בעצם ישותה של המציאות ובעיוורון האופף אותה בהקשר ההיסטורי העכשווי. בשורות הללו קורן ניצוץ גאוני:

"הו מציאות, רוח רפאים קטנה שלי, פצפונית שלי, יבוא יום שאנשים יבחינו בך. ישימו לב אלייך. ידברו עלייך. ימחאו לך כפיים. יריעו לך. ירצו להתקרב אלייך. לגעת בך, לחוש אותך. לשמור עליי. לשוחח איתך. להבין. אחר כך תחליטי"³³.

האוניברסיטה העברית בירושלים

הערות

- 1 חדרה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים: מ. ניומן בע"מ, 1974.
- 2 חנן חבר, פתאום מראה המלחמה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 40-46.
- 3 אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית וספרית פועלים, 2000, עמ' 135-152.
- 4 חדרה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ - שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009, עמ' 30.
- 5 דליה רביקוביץ, כל השירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 27.
- 6 יונה וולך, שירה, תל אביב: סימן קריאה, 1976, עמ' 21.
- 7 הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 4 לעיל, עמ' 33.
- 8 שם, עמ' 44.
- 9 שם, עמ' 50.
- 10 שם, עמ' 78.
- 11 שם, עמ' 89-92.
- 12 שם, עמ' 80.
- 13 שם, עמ' 84.

	שם, שם, שם, עמ' 74.	14
	שם, עמ' 109.	15
Funeral Blues	Stop all the clocks, cut off the telephone, Prevent the dog from barking with a juicy bone. <i>The Year's Poetry</i> , 1938	16
	הרכבי, הערה 4 לעיל, עמ' 159.	17
	הרכבי, שם, עמ' 206-207.	18
	שם, עמ' 181.	19
	חדוה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 121.	20
	הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 4 לעיל, עמ' 369.	21
	הרכבי, ראנא, הערה 20 לעיל, עמ' 24.	22
	שם, עמ' 37.	23
	שם, עמ' 12.	24
	שם, עמ' 14.	25
	שם, עמ' 15.	26
	שם, עמ' 22.	27
	שם, עמ' 23.	28
	שם, עמ' 46.	29
	שם, עמ' 47-57.	30
	שם, עמ' 11.	31
	שם, עמ' 73.	32
	שם, עמ' 79.	33